

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Alexandre Campos Amaral Vieira Andrés

A FLAUTA IMPROVISADA POR LÉA FREIRE E ARTUR ANDRÉS:

**Um estudo sobre os contextos de atuação do improvisador
e as ferramentas utilizadas para a improvisação**

Belo Horizonte

2022

Alexandre Campos Amaral Vieira Andrés

A FLAUTA IMPROVISADA POR LÉA FREIRE E ARTUR ANDRÉS:

**Um estudo sobre os contextos de atuação do improvisador
e as ferramentas utilizadas para a improvisação**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de pesquisa: *Performance* musical

Orientador: Prof. Dr. Mauro Rodrigues

Belo Horizonte

2022

A561f Andrés, Alexandre Campos Amaral Vieira.

A flauta improvisada por Léa Freire e Artur Andrés [manuscrito]: um estudo sobre os contextos de atuação do improvisador e as ferramentas utilizadas para a improvisação / Alexandre Campos Amaral Vieira Andrés. - 2022.
376 f., enc.; il.

Orientador: Mauro Rodrigues.

Linha de pesquisa: Performance Musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Improvisação (Música). 3. Flauta. 4. Ribeiro, Artur Andrés, 1959-. 5. Freire, Léa. I. Rodrigues, Mauro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 788.5

Alexandre Campos Amaral Vieira Andrés

A flauta improvisada por Léa Freire e Artur Andrés: um estudo sobre os contextos de atuação do improvisador e as ferramentas utilizadas para a improvisação

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para obtenção do grau de Doutor em música

Aprovado em 31 de maio de 2022 pela banca constituída dos membros:

Prof. Dr. Mauro Rodrigues
Orientador

Prof. Dr. Cleber Bernardes Alves
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Bernardo Vescovi Fabris
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Maurício Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Maurílio Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 01/06/2022, às 07:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Bernardo Vescovi Fabris, Usuário Externo**, em 01/06/2022, às 13:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maurilio Andrade Rocha, Professor do Magistério Superior**, em 02/06/2022, às 11:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Edson Cardoso Filho, Usuário Externo**, em 02/06/2022, às 11:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cleber Jose Bernardes Alves, Professor do Magistério Superior**, em 03/06/2022, às 17:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mauricio Freire Garcia, Pró-reitor(a)**, em 13/06/2022, às 08:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1441507** e o código CRC **2F502FF8**.

*A Léa Freire
e Artur Andrés*

AGRADECIMENTOS

À Léa Freire e ao Artur Andrés pela inspiração e referência musical que são para mim, pelo trabalho tão profundo e inovador que desempenham, como compositores e improvisadores, no âmbito da flauta transversal. É gratificante ver o tanto que vocês dois agregam valor à nossa música popular brasileira.

Agradeço ao professor Mauro Rodrigues pela dedicação com que orientou o meu trabalho durante todo o processo. Ao professor Maurício Freire, pelas orientações magistrais no grupo de pós-graduação de flautistas, nos últimos quatro anos. Aos queridos colegas, Aline Parreiras, Ariadne Paixão, Alef Caetano, André Mendes, Rodrigo Frade, pelo incentivo durante as discussões que mantivemos ao longo desses anos.

À minha esposa Luciana Vieira, minha flor, que tanto me ajudou nesse período de muito trabalho e que tanto me inspira os dias de caminhada. À minha avó, Maria Helena Andrés, pela abertura de novos horizontes, baseado na busca constante de união entre arte, filosofia, ciência e espiritualidade. Aos meus pais, Artur Andrés e Regina Amaral, pela influência musical e pelo exemplo de bondade, integridade e respeito aos valores essenciais, inerentes ao ser humano. Ao meu sogro e minha sogra, Luís Afonso, Vilma Vieira, por sempre me acolherem com tanto amor. Ao meu querido amigo do coração, William Vieira, por ser meu novo irmão, que tanto me fortalece. À Amorzinha, minha companheira de trabalhos diários!

Aos meus irmãos queridos, que me fortalecem a caminhada, David Andrés, Joana Andrés e Francisca Andrés, bem como meus queridos sobrinhos, que me ajudam a recordar sobre a pureza e leveza que precisamos cultivar nessa vida.

As minhas amigas do coração Natália Mitre e Erika Ribeiro e ao grande parceiro Lucca Mezzacappa, por me ajudarem a concluir este trabalho, construindo o recital junto comigo, com tanto carinho e empenho. Aos amados P. C. Guimarães e Davi Fonseca, por somar forças junto comigo nessa empreitada, pensando e fazendo a música acontecer!

À minha parceira de trabalho, Dila Bragança de Mendonça, que revisou minha tese com tanto esmero, trabalhando dias e noites, para conseguirmos entregar o melhor trabalho possível à nossa banca.

Aos professores Cleber Bernardes Alves, Bernardo Vescovi Fabris, Maurício Freire Garcia, Maurílio Rocha, Fábio Adour da Camera e Pedro Francisco Mota Jr., pelo carinho e empenho com o meu trabalho.

Por fim, devo dizer que considero um privilégio a oportunidade de trabalhar com a música desde jovem. Por ter registrado tantas experiências, em tantos discos e DVDs autorais, contando com a parceria de artistas como o Grupo Uakti, André Mehmari, Monica Salmaso, Tatiana Parra, Rafael Martini e tantos outros incríveis colegas músicos. Poder vivenciar intensamente a música, dentro e fora da academia é um privilégio muito grande. Agradeço a oportunidade de poder viver a música desta maneira.

RESUMO

O universo da improvisação musical engloba diferentes procedimentos e ferramentas para se realizar o fazer musical criativo em tempo real, trilhando a construção de caminhos melódicos, bem como combinações rítmicas e harmônicas no ato da *performance*, sem que haja a possibilidade de retorno para a solução de possíveis arestas. Léa Freire e Artur Andrés, ambos compositores, flautistas e improvisadores, trilharam caminhos distintos no âmbito da Música Instrumental Brasileira (MIB). Léa, inserida primordialmente no universo tonal, produz uma música com forte influência da música popular brasileira, do baião, do frevo e do choro, entre outros gêneros. Artur, através do trabalho de quase quarenta anos no Grupo Uakti e seus novos instrumentos musicais, pratica a improvisação híbrida, tonal-modal, onde a influência da música indiana e da música minimalista se mescla com a música brasileira e o jazz. A análise de transcrições de improvisos de Léa e Artur possibilita levantar questões relacionadas com o contexto musical em que se inseriram, bem como as gramáticas musicais que desenvolveram, na sua trajetória como improvisadores idiomáticos. Pelo fato de ambos serem compositores, observa-se também como a improvisação pode vir a influenciar na composição e, ao mesmo tempo, como a composição pode influenciar na prática da improvisação.

Palavras-chave: léa freire; artur andrés; improvisação idiomática; música instrumental brasileira; flauta transversal.

ABSTRACT

The universe of musical improvisation encompasses different procedures and tools to carry out creative music making in real time, treading the construction of melodic paths, as well as rhythmic and harmonic combinations in the act of performance, without the possibility of returning to the solution of possible edges. Freire and Andrés, both composers, flutists and improvisers, followed different paths within the scope of Brazilian Instrumental Music (MIB). Freire, inserted primarily in the tonal universe, produces music with a strong influence of Brazilian popular music, baião, frevo, choro, among other genres. Andrés, through nearly forty years of work with the Uakti Group and its new musical instruments, practices hybrid, tonal-modal improvisation, where the influence of Indian and minimalist music blends with Brazilian music and jazz. The analysis of transcriptions of improvisations by Freire and Andrés make it possible to raise questions related to the musical context in which they were inserted, as well as the musical grammars they developed, in their trajectory as idiomatic improvisers. Due to the fact that both are composers, it is also observed how improvisation can influence composition and, at the same time, how composition can influence the practice of improvisation.

Keywords: léa freire; artur andrés; idiomatic improvisation; brazilian instrumental music; transverse flute.

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 2 – Seção 2.6. O choro, o frevo e o baião

Figura 2.1	- Regra três - exemplo cadências tonais	71
Figura 2.2	- Choro - figuras rítmicas recorrentes começando com colcheia	73
Figura 2.3	- Choro - figuras rítmicas recorrentes começando com semicolcheia	74
Figura 2.4	- Primeiras frases de <i>Vou vivendo</i> , de Pixinguinha e Benedito Lacerda	74
Figura 2.5	- Últimos compassos da seção B de <i>Brejeiro</i> , Ernesto Nazareth	74
Figura 2.6	- <i>Minha vez</i> , de Pixinguinha, exemplo de quiálteras	75
Figura 2.7	- Apojaturas e bordaduras em <i>Os 8 batutas</i> , de Pixinguinha e Benedito Lacerda, e <i>Chorando baixinho</i> , de Abel Ferreira	75
Figura 2.8	- Grupeto - seção B de <i>Vibrações</i> , de Jacob do Bandolim	76
Figura 2.9	- Lágrima de folião	77
Figura 2.10	- Levada tradicional do frevo tocada pela caixa	78
Figura 2.11	- Frevo - figuras rítmicas recorrentes começando com colcheias	78
Figura 2.12	- Frevo - figuras rítmicas recorrentes começando com semicolcheias	79
Figura 2.13	- Antecipações: Seção B de <i>Luzia no frevo</i> , de Antônio Sapateiro	79
Figura 2.14	- Padrão melódico: A de <i>Lágrimas de folião</i> , de Levino Ferreira	80
Figura 2.15	- <i>Baião</i> , de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira	82
Figura 2.16	- <i>Baião da garoa</i> , de Luiz Gonzaga e Hervé Cordovil	83
Figura 2.17	- Base fundamental do baião tocada por triângulo e zabumba	84
Figura 2.18	- Baião - figuras rítmicas recorrentes começando com semicolcheias	85
Figura 2.19	- Baião - figuras rítmicas recorrentes começando com colcheias	86
Figura 2.20	- <i>A volta da Asa Branca</i> , de Luiz Gonzaga e Zé Dantas	86

Capítulo 4 - A improvisação de Léa Freire e de Artur Andrés⁸⁶

Figura 4.1	- Motivo 1 - Modificando a duração das notas (Ex. 17). Repetindo notas (Exs. 17, i, k, I). Repetindo os ritmos (Exs. 17, m)	114
Figura 4.2	- Motivo 2 - Modificando a ordem ou a direção original das notas (Ex. 19)	114
Figura 4.3	- Motivo 3 - Deslocando os ritmos para pulsações diferentes (Ex. 23; em particular, comparar 23d com 23e, f, g)	115
Figura 4.4	- Motivo 4 e 5 - A melodia é mudada, transposta a outros graus (Ex.28). Acrescentando harmonias de passagem (Ex. 29). Tratando o acompanhamento de uma maneira “semicontrapontística” (Ex. 29)	115
Figura 4.5	- Sétima maior, menor com sétima, sétima ou sétima dominante	117
Figura 4.6	- Menor com sétima e quinta diminuta (ou meio diminuto)	117
Figura 4.7	- Diminuto ou sétima diminuta	118
Figura 4.8	- Sétima com quinta diminuta e sétima com quinta aumentada.	118
Figura 4.9	- Sétima maior com quinta aumentada, menor com sétima maior	118
Figura 4.10	- Acorde com sexta e menor com sexta	118
Figura 4.11	- Inversões	119
Figura 4.12	- Modelo de números romanos de I a VII	119
Figura 4.13	- Indicação acidentes e empréstimos modais	120
Figura 4.14	- Utilização de colchetes para as cadências a outros campos harmônicos	120
Figura 4.15	- Cifragem - compromisso com a simplicidade	121
Figura 4.16	- Sinalização das tonalidades, anteriores e posteriores	122

5.1 - Analisando improvisos de Léa Freire

Figura 5.1	- Frase 1: amarelo, círculos vermelhos são motivos principais e círculos azuis são formas-motivo	134
Figura 5.2	- Continuação da frase 1: amarelo, círculos vermelhos são motivos principais e círculos azuis são formas-motivo. Setas azuis marcam as “cabeças”	136
Figura 5.3	- Frase 1 completa: amarelo, círculos vermelhos são motivos principais e círculos azuis são formas-motivo. Setas azuis marcam as “cabeças”	136
Figura 5.4	- Frase 2: laranja, círculos vermelhos são motivos principais e círculos azuis são formas-motivo	137
Figura 5.5	- Frase 3: verde, círculos vermelhos são motivos principais e círculos azuis são formas-motivo	138
Figura 5.6	- Partitura completa de <i>A coisa ficou russa</i> : círculos vermelhos são motivos principais e círculos azuis são formas-motivo	140
Figura 5.7	- Análise harmônica de <i>A coisa ficou russa</i>	142
Figura 5.8	- Solo de Léa em <i>A coisa ficou russa</i> , terminação melódica marcada na cor vinho, c.11 e c.12	143
Figura 5.9	- Oscarina, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, terminação melódica marcada na cor vinho, c.8	144
Figura 5.10	- <i>Partita</i> , de Bach, <i>Allemande</i> , terminação melódica marcada na cor vinho	144
Figura 5.11	- Solo de Léa em <i>A coisa ficou russa</i> , melodia suspensa marcada na cor vinho, c.27	145
Figura 5.12	- <i>Partita</i> , de Bach, quarto mov., <i>Bourrée Anglaise</i> , melodia suspensa marcada na cor vinho, c.24	145
Figura 5.13	- <i>Pagão</i> , de Pixinguinha e Benedito Lacerda, melodia suspensa marcada na cor vinho, c.30	146
Figura 5.14	- Partitura de <i>Regra três</i> , de Pixinguinha, melodias suspensas marcadas na cor vinho	146
Figura 5.15	- Solo de Léa em <i>A coisa ficou russa</i> , ornamentos melódicos marcados nas cores vinho (passagens cromáticas) e roxo (<i>enclosure</i>)	147
Figura 5.16	- Solo de Léa em <i>A coisa ficou russa</i> , ornamentos melódicos marcados nas cores vinho (passagens cromáticas), mostarda (bordadura cromática descendente) e roxo (<i>enclosure</i>)	147
Figura 5.17	- <i>Só pra mim</i> , de Pixinguinha, ornamentos melódicos marcados nas cores vinho (passagens cromáticas), mostarda (bordadura cromática descendente) e verde-escuro (apogiatura cromática ascendente)	149
Figura 5.18	- <i>Donna Lee</i> , de Charlie Parker, ornamentos melódicos marcados nas cores vinho (passagens cromáticas), roxa (<i>enclosure</i>) e verde-escuro (apogiatura cromática descendente)	149
Figura 5.19	- Solo de Léa em <i>A coisa ficou russa</i> , quiálteras e semicolcheias marcadas na cor vinho, c.26 ao c.33	150
Figura 5.20	- <i>Minha vez</i> , de Pixinguinha, quiálteras e semicolcheias marcadas na cor vinho, c.54 ao c.59	151
Figura 5.21	- Solo de Léa em <i>A coisa ficou russa</i> , semicolcheias arpejadas marcadas na cor vinho, c.17 ao c.22	151
Figura 5.22	- <i>Sai do caminho</i> , de Jacob Bittencourt, exemplo de semicolcheias arpejadas no frevo, do c.11 ao c.15	151
Figura 5.23	- <i>Passo de anjo</i> , tema ‘B’, composição de maestro Spok, exemplo de semicolcheias arpejadas no frevo moderno - perguntas (vermelho-escuro) e respostas (vermelho-claro)	153
Figura 5.24	- Solo de Léa Freire em <i>A coisa ficou russa</i> , perguntas (vermelho-escuro) e respostas (vermelho-claro)	154
Figura 5.25	- <i>Passo de anjo</i> , tema ‘A’, composição de maestro Spok, exemplo de semicolcheias em graus conjuntos no frevo - perguntas (vermelho-escuro) e resposta (vermelho-claro)	156
Figura 5.26	- <i>Lágrima de folião</i> , de Levino Ferreira, jogo de perguntas e respostas	157
Figura 5.27	- Improviso de Léa Freire em <i>A coisa ficou russa</i> , c. 27 e c.28, quiálteras	157
Figura 5.28	- Ritmo tradicional do frevo	158
Figura 5.29	- Transcrição do segundo improviso de flauta em <i>A coisa ficou russa</i>	159

Figura 5.30	- <i>Viva Júlia</i> , de Tiago Costa, improviso de flauta de Léa Freire - círculos laranjas representam motivos principais e círculos azuis, as formas-motivo	163
Figura 5.31	- <i>Viva Júlia</i> , de Tiago Costa, improviso de flauta de Léa Freire - círculos laranjas representam motivos principais e círculos azuis, as formas-motivo	165
Figura 5.32	- Motivos principais - Improviso de Léa Freire em <i>A coisa ficou russa</i> - círculos laranjas representam motivos primeiros e círculos azuis, as formas-motivo	169
Figura 5.33	- Motivos principais - Improviso de Léa Freire em <i>Viva Júlia</i> - círculos laranjas representam motivos principais e círculos azuis, as formas-motivo	170
Figura 5.34	- Análise harmônica de <i>Viva Júlia</i> do c.1 ao c.5	172
Figura 5.35	- Análise harmônica de <i>Viva Júlia</i> do c.6 ao c.21	173
Figura 5.36	- Análise harmônica de <i>Viva Júlia</i> do c.25 ao c.32	173
Figura 5.37	- Análise harmônica de <i>Viva Júlia</i> do c.33 ao c.56	174
Figura 5.38	- Introdução de <i>O xote das meninas</i> , de Luiz Gonzaga	177
Figura 5.39	- C.17 a c.32 do improviso de Léa Freire em <i>Viva Júlia</i>	178
Figura 5.40	- “A” de <i>O xote das meninas</i> , de Luiz Gonzaga	179
Figura 5.41	- <i>Respeita Januário</i> , de Luiz Gonzaga	180
Figura 5.42	- <i>Qui nem jiló</i> , de Luiz Gonzaga	180
Figura 5.43	- C.1 ao c.10 do improviso de Léa Freire em <i>Viva Júlia</i>	182
Figura 5.44	- <i>Pau de arara</i> , de Luiz Gonzaga	182
Figura 5.45	- Análise motivica de <i>Temperança</i> : parte completa	187
Figura 5.46	- Análise harmônica de <i>Temperança</i> : primeira parte	190
Figura 5.47	- Análise harmônica de <i>Temperança</i> : segunda parte	191
Figura 5.48	- Duas primeiras frases de <i>Temperança</i> : movimento melódico ascendente	192
Figura 5.49	- Primeira frase de <i>A coisa ficou russa</i> : movimento melódico ascendente	193
Figura 5.50	- Terceira frase de <i>Temperança</i> : movimento melódico cromático descendente	193
Figura 5.51	- Segunda frase de <i>A coisa ficou russa</i> : movimento melódico cromático descendente	194

Seção 5.2 - Analisando os improvisos de Artur Andrés

Figura 5.52	- Torre	206
Figura 5.53	- “N.º 40” - Tema original de G. I. Gurdjieff/de Hartmann, para piano solo	210
Figura 5.54	- Primeira exposição do tema de Gurdjieff improvisado por Artur Andrés	211
Figura 5.55	- Segunda exposição do tema de Gurdjieff improvisado por Artur Andrés	212
Figura 5.56	- Improvisação de Artur Andrés pontuada por citações do tema de Gurdjieff/de Hartmann	215
Figura 5.57	- Continuação da improvisação de Artur Andrés pontuada por citações do tema de Gurdjieff/de Hartmann	216
Figura 5.58	- Afinação da <i>Torre</i> na faixa <i>Krishna II</i> do DVD Uakti	219
Figura 5.59	- c.10 do tema de Gurdjieff/de Hartmann improvisado por Artur Andrés	221
Figura 5.60	- Improviso de Artur Andrés marcado pelas frases verde, azul e marrom	229
Figura 5.61	- Escala de Dó sustenido menor com a sexta menor e a sétima aumentada	232
Figura 5.62	- Citação do tema no improviso de Artur Andrés, c.25	233
Figura 5.63	- Citação do tema no improviso de Artur Andrés, c.31	234
Figura 5.64	- Citação do tema no improviso de Artur Andrés no c.36	234
Figura 5.65	- Melodia do <i>Borel</i> em <i>Amazon River</i> [Rio Amazonas], de Philip Glass com Uakti	240
Figura 5.66	- Melodia do <i>Chori</i> em <i>Amazon River</i> (Rio Amazonas), de Philip Glass com Uakti	241
Figura 5.67	- Bocal Chinês	242
Figura 5.68	- Frase inicial do improviso de Artur Andrés (flauta transversa) em <i>Amazon River</i>	243
Figura 5.69	- Improviso de Artur Andrés (flauta transversa) em <i>Amazon River</i> até o c.88	244
Figura 5.70	- Improviso de Artur Andrés (flauta transversa) em <i>Amazon River</i> , do c.79 ao final	248
Figura 5.71	- Análise harmônica de <i>Amazon River</i>	251
Figura 5.72	- Glissando utilizados por Artur Andrés em seu improviso de flauta, em <i>Amazon River</i>	253
Figura 5.73	- Melodia oriental tocada por Artur Andrés em seu improviso de flauta, em <i>Amazon River</i>	254
Figura 5.74	- Improviso de Artur Andrés (flauta) em <i>Amazon River</i> - ornamentos	255
Figura 5.75	- Improviso de Artur Andrés (flauta) em <i>Amazon River</i> - pentatônicas1	255

Figura 5.76	- Improviso de Artur Andrés (flauta) em <i>Amazon River</i> - pentatônicas2	256
Figura 5.77	- Improviso de Artur Andrés (flauta) em <i>Amazon River</i> - movimentos escalares virtuosos	257
Figura 5.78	- <i>Baião</i> , de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira - Forma 'A', modo de Mi mixolídio	262
Figura 5.79	- Harmonia tonal de <i>Forró para os carrinhos</i>	263
Figura 5.80	- Base rítmica da introdução do <i>Forró para os carrinhos</i>	264
Figura 5.81	- Melodia de <i>Baião</i> , de Luiza Gonzaga e Humberto Teixeira	265
Figura 5.82	- Motivo principal do improviso de Artur Andrés (flauta) em <i>Forró para os Carrinhos</i> . Circulado em laranja (motivo primeiro) e em azul (formas-motivo)	266
Figura 5.83	- Motivo principal do improviso de Artur Andrés (flauta) em <i>Forró para os carrinhos</i> . Circulado em laranja (motivo primeiro) e em azul (formas-motivo)	268
Figura 5.84	- Motivo principal do improviso de Artur Andrés (flauta) em <i>Forró para os carrinhos</i> . Circulados em laranja (motivo primeiro) e em azul (formas-motivo)	270
Figura 5.85	- <i>A briga do cachorro com a onça</i> , de Sebastião Bianco, a Banda de Pife do Caruaru	271
Figura 5.86	- <i>Asa Branca</i> , de Luiz Gonzaga	272
Figura 5.87	- <i>Blue notes</i> tocadas por Artur Andrés (flauta) em <i>Forró para os carrinhos</i>	273
Figura 5.88	- Improviso de Artur Andrés (flauta) em <i>Arrumação</i> : frases, motivos e formas-motivo	276
Figura 5.89	- A harmonia tonal de <i>Arrumação</i>	277
Figura 5.90	- Aspectos “orientalizantes exóticos”; idiomas orientais e do baião	279

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	16
2	A IMPORTÂNCIA DA ESCOLHA E DA COMPREENSÃO DOS CONTEXTOS MUSICAIS DO IMPROVISADOR DIOMÁTICO.....	25
2.1	A “improvisação idiomática” e a “gramaticalidade inerente ao gênero musical”	25
2.2	Os possíveis caminhos de aprendizado como improvisador.....	29
2.3	Modalismo, tonalismo e hibridismo tonal-modal.....	38
2.3.1	<i>O contexto da música modal.....</i>	<i>40</i>
2.3.2	<i>A música indiana.....</i>	<i>42</i>
2.3.3	<i>A música chinesa.....</i>	<i>46</i>
2.3.4	<i>O caráter circular e temporal da música modal.....</i>	<i>49</i>
2.3.5	<i>A música circular minimalista.....</i>	<i>52</i>
2.3.6	<i>Aspectos orientalizantes e exotizantes na música instrumental.....</i>	<i>56</i>
2.4	O contexto da música tonal.....	57
2.5	O hibridismo tonal-modal.....	64
2.6	O choro, o frevo e o baião.....	70
2.7	A influência do jazz norte-americano.....	87
3	BIOGRAFIA DOS FLAUTISTAS.....	91
3.1	Léa Freire.....	91
3.2	Artur Andrés.....	96
4	A IMPROVISACÃO DE LÉA FREIRE E DE ARTUR ANDRÉS.....	102
4.1	Definição de improvisação.....	102
4.2	O limiar entre a improvisação e a composição.....	106
4.3	As estruturas composicionais de Schoenberg na confecção do improviso.....	111
4.4	As nomenclaturas de George Russel, Derek Bailey e Barry Kernfeld.....	115
4.5	O sistema de análise harmônica de Ian Guest.....	117
4.6	A principal ferramenta de improvisação de Léa Freire.....	122
4.7	A principal ferramenta de improvisação de Artur Andrés.....	125
5	TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES.....	130
5.1	Analisando improvisos de Léa Freire.....	130
5.1.1	<i>Análise de A coisa ficou russa.....</i>	<i>131</i>
5.1.2	<i>Análise de Viva Júlia.....</i>	<i>160</i>
5.1.3	<i>Outro improviso de Léa Freire: Temperança.....</i>	<i>185</i>
5.1.4	<i>Linhas gerais da análise dos improvisos de Léa Freire.....</i>	<i>195</i>
5.2	Analisando improvisos de Artur Andrés.....	202
5.2.1	<i>Trilogia para Krishna – Santa Negação ou (Krishna II).....</i>	<i>203</i>
5.2.2	<i>Artur Andrés e o Grupo Uakti em Rio Amazonas [Amazon River].....</i>	<i>236</i>
5.2.3	<i>Outros improvisos de Artur Andrés: Forró para os carrinhos e Arrumação... ..</i>	<i>259</i>
5.2.4	<i>Linhas gerais da análise dos improvisos de Artur Andrés.....</i>	<i>281</i>
	CONCLUSÃO.....	290
	REFERÊNCIAS.....	296
	APÊNDICES.....	300

1 INTRODUÇÃO

A improvisação musical é um universo bastante amplo, que engloba diferentes maneiras de realizar o fazer musical criativo em tempo real. Uma característica comum às diferentes vertentes relacionadas à improvisação idiomática¹ (BAILEY, 1992) é, justamente, a construção de caminhos melódicos, bem como combinações rítmicas e harmônicas no ato da *performance*, sem que haja a possibilidade de retorno para a solução de possíveis arestas. No que diz respeito às diferentes vertentes de improvisação, são inúmeras as variáveis que a diferem, desde o contexto em que o músico está inserido, o material que é preconcebido pelo *performer* até as questões técnicas e estéticas oriundas do instrumento que desempenha.

Como músico, violonista, cantor e flautista graduado em flauta transversal e com mestrado em *performance* pela Escola de Música da UFMG, além de compositor e engenheiro de som, venho construindo uma carreira marcada por *shows*, concertos, produções, gravações, além de atuar também como professor. No que tange à flauta, meu instrumento principal, passei anos estudando o repertório clássico, concertos, solos, bem como diversos exercícios de técnica e sonoridade. O meu objetivo sempre foi tentar aplicar a sonoridade e a técnica adquiridas, em um contexto erudito, no âmbito da música popular, principalmente no da música autoral. A improvisação sempre foi uma prática explorada por mim nesses projetos e, com o tempo, despertou em mim uma curiosidade quanto às diversas vertentes de improvisação idiomática.

É verdade que boa parte das técnicas de improvisação nasce da prática musical “ao vivo”, nas *performances* em “rodas de choro”, em casas noturnas e outros eventos, em que os músicos se comunicam, se conectam e trocam informações. Embora a improvisação musical seja de extrema importância, nas diversas vertentes e práticas musicais da história da música, além de integrar boa parte da produção musical contemporânea, é ainda um tema a ser mais explorado na pesquisa acadêmica no Brasil, particularmente no que diz respeito à divulgação dos trabalhos produzidos. Tendo em vista a importância de trabalhos com essa abordagem, a presente tese tem como objetivo buscar compreender os diferentes caminhos que um flautista

¹ Improvisação concebida dentro de um contexto musical definido, onde se trabalha com elementos caracterizadores do estilo musical em questão. Tais elementos devem ser compreendidos pelo improvisador, como um idioma proveniente do contexto musical em que se atua. Uma vez incorporado pelo músico, tal idioma pode trazer maior sentido à criação em tempo real que se desempenha.

O termo aqui utilizado não deve ser confundido com o idiomatismo em um instrumento musical específico ou voz, onde se refere às suas potencialidades particulares como: “timbres, registros, e meios de articulação assim como combinação de alturas que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro (CARDOSO, 2006, p. 12)

improvisador pode percorrer e as diversas maneiras de se enxergar a improvisação no instrumento, no universo da improvisação idiomática.

Na presente pesquisa, devido à importância de um recorte temático, optou-se por estudar dois músicos que buscam suas *performances* e improvisos predominantemente através da flauta transversa. A escolha de Léa Freire e Artur Andrés, especificamente, se deu não só pela representatividade do trabalho como flautistas improvisadores, mas também pela perceptível diferença de estilo dos dois, na maneira como cada um toca e improvisa. Léa Freire desenvolveu sua carreira no terreno da Música Instrumental Brasileira (MIB), se configurando como uma das mais importantes compositoras e improvisadoras do gênero, em um contexto predominantemente tonal,² enquanto Artur Andrés se tornou uma importante referência no que tange à flauta improvisada, particularmente no âmbito da musicalidade desenvolvida na oficina Uakti,³ em um contexto harmônico híbrido, que tende ao modal.⁴

As trajetórias de Léa Freire e de Artur Andrés são marcadas por uma variedade de influências, oriundas da mistura de referências recebidas por cada artista. São percebidas em seus trabalhos referências marcantes, como a música brasileira, seus ritmos e melodias tradicionais, o *jazz*, o *blues*, a música oriental e a música ocidental erudita. São vertentes musicais que se misturam de uma maneira ímpar, no interior de cada um dos artistas, conduzindo suas improvisações através de uma conexão efetiva, dentro das obras em que atuam como improvisadores. Portanto, por meio de transcrições e análises de improvisos dos flautistas, buscou-se encontrar subsídios suficientes na intenção de construir uma compreensão sobre os caminhos trilhados por cada um deles como improvisadores, bem como a maneira como cada um desempenha a improvisação no âmbito da flauta, cada qual com um estilo singular.

Léa Freire é uma *performer* com enorme contribuição à música brasileira no âmbito da composição, arranjo, improvisação e da flauta transversal. Flautista, pianista, violonista e educadora musical, Léa Freire é hoje uma das mais importantes criadoras no cenário da MIB. Contudo, mesmo depois de uma carreira de mais de quarenta anos, seu trabalho é ainda hoje

² Tonalidade: Termo que designa a série de relações entre notas, em que uma em particular, a “tônica”, é central. O termo se aplica mais comumente ao sistema utilizado na música erudita ocidental, do séc. XVII ao XX (SADIE, 1994, p. 953).

³ A oficina Uakti foi proposta pelo compositor Marco Antonio Guimarães na década de 1970 e deu origem ao grupo Uakti.

⁴ Modal: Termo para música baseada em um modo, em vez de numa escala maior ou menor. Na tradição ocidental, aplica-se basicamente à música que utiliza os modos eclesiásticos da Idade Média e do Renascimento [...] (SADIE, 1994, p. 612).

pouco difundido, tanto fora quanto dentro da academia. Durante a entrevista realizada no ano 2019, ela comentou a importância da composição e da improvisação em sua formação musical:

É, desde o piano [...] eu já queria improvisar, a fazer coisas e compor. Aí o Zimbo Trio com aquele negócio, aquela alegria. Eu queria fazer aquilo direto. Aí, todos os grupos que eu fiz parte tudo com improvisação sempre. E era uma maneira diferente porque eu via todo mundo estudando escalas e *arpeggio*. Eu achava aquilo muito chato, e eu estava sempre dando as minhas traves, né? Acertando umas e errando outras. E foi melhorando porque você vai... tentativa e erro, né? Vai acertando e vendo como funciona o lance e tal. Então, é muita “cara de pau”... rrsrsrs... era muita diferença, como eu já sou mulher, já não posso mesmo e estou aqui “de favor”, provavelmente. Então, eu faço o que eu quiser também, rrsrsrs (FREIRE, entrevista, 2019).

Sendo uma representante feminina, no contexto da música instrumental brasileira – fato importante, uma vez que nesse contexto é maior o número de homens atuando, herança de uma sociedade constituída sob a égide do patriarcado e, conseqüentemente, machista em suas mais diversas áreas – Léa Freire se tornou uma importante referência para jovens músicos, mulheres e homens, possivelmente por ter se firmado como uma figura feminina tão importante no universo da música brasileira e por ter desenvolvido um estilo original no que tange à criação musical, algo que será mais detalhado no decorrer da tese.

Artur Andrés é o outro flautista escolhido como sujeito de pesquisa, por seu expressivo trabalho como improvisador, em conjunto com o Grupo Uakti.⁵ Sua experiência com a improvisação surge num ambiente menos usual, porque esteve, durante mais de três décadas, imerso na pesquisa de criação de novos instrumentos musicais, desenvolvida por Marco Antônio Guimarães.⁶ O Grupo Uakti produziu um total de doze CDs, lançados mundialmente, onde constam muitos improvisos de Artur Andrés com a flauta, bem como algumas de suas composições. Foram trinta e sete anos de trabalho ininterrupto com o Uakti, onde alguns dos poucos instrumentos convencionais utilizados eram as flautas transversais, desde o flautim até a flauta baixo, passando pela flauta em C e a flauta em Sol, que vieram a se tornar os principais

⁵ O Grupo Uakti foi um dos mais importantes grupos brasileiros de música instrumental. Fundado por Marco Antônio Guimarães e pelos cofundadores Paulo Santos, Décio Ramos e Artur Andrés, é conhecido pela *performance* de novos instrumentos musicais, desenvolvidos por Marco e pela criação de um repertório que contemplou estilos musicais como vertentes da música brasileira, da música erudita europeia, o minimalismo de Philip Glass e o *rock and roll* dos Beatles. O grupo existiu por cerca de 36 anos, gravou 11 discos, 2 DVDs e realizou centenas de concertos por todo o mundo.

⁶ Nascido em 10 de outubro de 1948, em Belo Horizonte, Marco Antônio Guimarães é um importante compositor, *performer* e construtor de instrumentos brasileiro. Conhecido como o fundador do Grupo Uakti, se tornou um dos principais compositores do grupo, além de construtor e idealizador de todos os instrumentos tocados por eles. Compôs e produziu projetos para o Uakti, Marco Antônio se tornou conhecido por importantes trilhas de filmes, como *Lavoura arcaica* e *Ensaio sobre a cegueira*, e para dança, principalmente trilhas em parceria com o Grupo Corpo, importante grupo dança mineiro (ANDRÉS, 2004, p. 32).

instrumentos de sopro solistas do grupo. Além das flautas de origem europeia, Artur Andrés utilizou no Uakti a sua coleção de flautas de bambu, as flautas indianas, os pifes e os instrumentos de sopro de outras origens.

O contato de Artur Andrés com os novos instrumentos do Uakti foi de suma importância para o desenvolvimento de seu trabalho como improvisador. Naquele contexto, instrumentos desenvolvidos por Marco como flautas de PVC, marimbas, tambores diversos, entre inúmeros outros, despertaram nele a busca por uma *performance* mais livre, diferente da sua formação erudita. Dessa maneira, ele foi, aos poucos, assimilando essas novas ideias e transpondo-as para a *performance* da flauta transversal. O flautista relata esse fato em entrevista à Bejamim Taubkin⁷:

Então o Uakti me ajudou a manter acesa a música popular, a improvisação, e a equilibrar o músico erudito [em mim] [...] a maneira de tocar também, por que antes era, digamos, erudita afirmativa, como se fosse sempre essa força afirmativa presente em tudo que você vai fazer [...] mas de repente você começa a perceber que as três forças têm que estar presentes, a afirmativa, a negativa e a conciliadora (TAUBKIN, 2011, p. 84-86).

Portanto, observando a trajetória de criação desses dois músicos, foi possível identificar fatores que divergem e que se assemelham entre eles, tudo isso dentro do universo da improvisação idiomática⁸ na flauta transversal. Esse é o terreno que se optou por delinear nesta pesquisa, na tentativa de encontrar respostas para as hipóteses desenvolvidas na presente tese.

Buscando-se ferramentas para a pesquisa e a consequente compreensão dessas questões, foi escolhida como ponto de partida a proposta de Derek Bailey⁹ sobre os três estágios na caminhada do improvisador idiomático e a compreensão dos contextos musicais onde o improvisador habita. As ideias de Bailey foram uma das ferramentas utilizadas como norte no processo de pesquisa, dos improvisos de Léa Freire e Artur Andrés, para a compreensão de tudo o que foi apresentado até aqui.

O capítulo 1 – *A importância da escolha e da compreensão dos contextos musicais do improvisador idiomático* – corresponde ao primeiro levantamento da revisão bibliográfica, onde são abordados os termos “improvisação idiomática” e “gramaticalidade inerente ao gênero

⁷ Nascido em 12 de setembro de 1956, Benjamim Rafael Taubkin é um pianista, compositor, arranjador e produtor musical brasileiro.

⁸ O idiomatismo será discutido mais profundamente adiante.

⁹ Derek Bailey foi um guitarrista inglês de vanguarda que integrou o Free Improvisation Movement. Bailey abandonou as técnicas convencionais de *performance* do jazz, explorando a atonalidade, ruídos e quaisquer sons não usuais os quais pudesse produzir através da guitarra. A maior parte de seus trabalhos foram lançados através de sua própria gravadora Incus Records. Além de trabalhos solos, Bailey fez também frequentes colaborações com outros músicos, tendo gravado com grupos tais como Spontaneous Music Ensemble e Company.

musical”. A escolha por debatê-los já na primeira seção – *A “improvisação idiomática” e a “gramaticalidade inerente ao gênero musical* – se justifica por serem importantes expressões, que constituem a maneira de improvisar de Léa Freire e Artur Andrés e, por isso, foram amplamente utilizadas no decorrer da pesquisa. Em seguida, na segunda seção, tratou-se da importância da compreensão do(s) contexto(s) de atuação do *performer* para o seu desenvolvimento como improvisador, bem como os processos de aprendizagem e desenvolvimento de ferramentas dentro desse(s) contexto(s) musical(ais). Tal tema é discutido em diálogo com autores como Paul Berliner,¹⁰ David Ganc¹¹ e Derek Bailey. Com respeito ao último deles, como falado anteriormente, foi investigado sobre uma de suas indagações, que concerne aos “três estágios na trajetória de um músico improvisador”. Nas demais seções, foi abordado o contexto da música modal, o contexto tonal e o híbrido, tonal-modal. Diante dos conceitos desses três universos, foram pesquisadas algumas vertentes musicais que correspondem especificamente à bagagem de Léa Freire, de Artur Andrés, ou de ambos. Foram, portanto, pesquisados os seguintes temas: a música indiana, a música chinesa, a música circular minimalista, elementos exóticos e orientalizantes, o choro, o frevo e o baião, além do *blues* e do *jazz* norte-americano. Tais pesquisas se mostraram importantes como apoio à investigação que se fez posteriormente nas análises dos improvisos de Léa Freire e de Artur Andrés.

No capítulo 2 – *Biografia dos flautistas* – realizou-se uma pesquisa biográfica de cada um dos flautistas improvisadores escolhidos. Tal pesquisa consistiu na apresentação histórica da trajetória musical de Léa Freire e Artur Andrés, em que se buscou compreender como cada um deles desenvolveu a criação musical em sua trajetória, tanto a improvisação quanto a composição, bem como as ferramentas de improvisação adotadas por cada um.

No capítulo 3 – *A improvisação de Léa Freire e de Artur Andrés* – abordou-se a definição de improvisação, o limiar entre a improvisação e a composição, as estruturas composicionais de Schoenberg, o sistema de análise harmônica de Ian Guest, a principal ferramenta de improvisação de Léa Freire e a principal ferramenta de improvisação de Artur Andrés.

¹⁰ Paul Berliner (1946-) é um etnomusicólogo norte americano, mais conhecido por se especializar em música africana, *jazz* e outros sistemas de improvisação. Ele é mais conhecido por seu popular livro de etnomusicologia sobre o *Mbira* do Zimbawe, *The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*, pelo qual recebeu o Prêmio ASCAP Deems Taylor. Ele também publicou *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, pelo qual recebeu o Prêmio Alan Merriam da Sociedade de Etnomusicologia de Melhor Livro em Musicologia.

¹¹ David Ganc (1958-) é Doutor em Música pela UNIRIO - Práticas Interpretativas. Possui Bacharelado em Flauta pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1986) e Bacharelado em Professional Music - *Berkeley College of Music* (1984) *Magna Cum Laude*, Boston - EUA. Foi professor substituto de Saxofone na Escola de Música da UFRJ. É flautista, saxofonista, professor e arranjador com cinco CDs solos lançados

No capítulo 4, foi feita a análise da transcrição de três improvisos de Léa Freire Freire: *A coisa ficou russa*, *Viva Júlia* e *Temperança*. As duas primeiras correspondem às análises principais, enquanto *Temperança* foi uma análise complementar. Foram realizadas também análises da transcrição de quatro improvisos de Artur Andrés: *Krishna II*, *Amazon River*, *Forró dos carrinhos* e *Arrumação*. As duas primeiras corresponderam às análises principais, enquanto *Forró dos carrinhos* e *Arrumação* constituem as análises complementares. Portanto, ao todo, são sete investigações. Ao final das três análises de Léa Freire, estabeleceu-se uma seção denominada *Linhas gerais das análises dos improvisos de Léa Freire* e, o mesmo, foi feito ao final das análises de Artur Andrés, com a seção *Linhas gerais da análise dos improvisos de Artur Andrés*. Em ambos os casos, buscou-se organizar as principais características encontradas nas análises de cada artista, apresentando-se conclusões iniciais.

Por fim, *Conclusão* da tese apresentou-se as intercessões encontradas entre os artistas, bem como as diferenças, no que tange à maneira de improvisar de cada um. Ali, observou-se os principais contextos harmônicos de atuação de cada músico, a presença de aspectos composicionais na maneira de ambos improvisarem, os idiomas praticados em seus improvisos, a relação com os contextos musicais de atuação de cada um, bem como a ferramenta utilizada por eles para improvisar e os principais reflexos de tal ferramenta nos seus improvisos.

Para que se tenha uma melhor compreensão de todos os exemplos apresentados, foram utilizados Códigos QR que podem ser acessados com a câmera de um celular. Assim, todos os exemplos apresentados em partitura poderão ser acompanhados através de registros audiovisuais no YouTube.

Objetivo geral

Analisar improvisos de dois flautistas improvisadores – Léa Freire e Artur Andrés --, buscando compreender as escolhas feitas por eles e os reflexos que sucedem na maneira de cada um improvisar.

Objetivos específicos

1. Buscar compreender as semelhanças e as diferenças na maneira de improvisar de cada artista;
2. Classificar as ferramentas utilizadas por cada *performer* para desempenhar a improvisação;

3. Compreender os contextos musicais em que cada flautista está inserido;
4. Compreender qual é o universo harmônico predominante – modal, tonal e híbrido – em que cada *performer* está inserido e a relação que há com a escolha dos contextos musicais;
5. Identificar os idiomas utilizados pelos flautistas em seus improvisos;
6. Identificar se há aspectos estruturais da composição nos improvisos dos flautistas.

Hipóteses

1. A escolha e a compreensão do(s) contexto(s) musical(ais) de atuação do *performer* definem a sua formação como improvisador;
2. A escolha da principal ferramenta de criação do improvisador interfere na sua maneira de improvisar;
3. Os idiomas musicais praticados pelos flautistas ajudam a conectar suas criações às estruturas da base de improvisação,¹² trazendo mais sentido à *performance*.
4. Léa Freire se tornou uma improvisadora mais tonal devido aos contextos musicais em que se inseriu;
5. Artur Andrés se tornou um improvisador mais modal devido aos contextos musicais em que se inseriu;
6. Há aspectos composicionais encontrados na improvisação de ambos os *performers*, o que influencia no resultado final de seus improvisos;
7. Há uma assinatura musical, ou a marca de um improvisador, no trabalho de ambos os artistas.

Metodologia

Foram realizadas transcrições dos improvisos, buscando fidelidade à escuta de cada improviso. Qualquer transcrição que se faça de uma gravação com o intuito de estudar e compreender a *performance*, apresentará possibilidades diversas de representação. Portanto, é preciso fazer escolhas, uma vez que o código musical ocidental não é capaz de representar todos os eventos contidos na *performance*. Em alguns casos, as partituras utilizadas para informar a

¹² Estrutura rítmica e harmônica desempenhada por um músico ou um grupo de músicos, sobre a qual um músico solista desempenha a criação musical em tempo real, o improviso.

performance têm caráter prescritivo, porém a transcrição de uma *performance*, especialmente quando pretende ser “o mais fiel possível”, será de caráter descritivo (SEEGER, 1958).

Foram feitas análises harmônicas utilizando-se o sistema de Ian Guest,¹³ presente em seu livro *Harmonia I*. Tal sistema foi utilizado buscando-se encontrar vestígios de aspectos tonais nos *chorus*¹⁴ de improviso dos artistas, para se compreender um pouco mais sobre o universo de criação de cada um deles.

A perspectiva de Arnold Schoenberg sobre as estruturas composicionais tal qual o “motivo”, as “formas-motivo”, a “frase” e o “período”, abordadas em seu livro *Fundamentos da composição musical*, foram amplamente utilizadas nas análises dos improvisos, com o intuito de perceber as características composicionais que se fazem presentes na maneira de Léa Freire e Artur Andrés improvisarem e o que se obtém como resultado melódico, fruto da presença desse tipo de elemento.

Foram realizadas análises descritivas, nas quais se estabeleceram observações diversas sobre os idiomas utilizados por cada artista em seus improvisos e a relação de tais idiomas com as características fundamentais das músicas em que estavam inseridos. Para melhor compreender a relação do improvisador com determinados idiomas, foram realizadas análises comparativas dos improvisos dos flautistas, com peças tradicionais de gêneros musicais correspondentes. Buscou-se, portanto, evidenciar parte da bagagem de idiomas musicais carregados por cada *performer*, bem como a relação do contexto musical em que está inserido (a base do improviso), com a escolha do(s) idioma(s) utilizado(s) naquele contexto específico.

Buscou-se também observar a principal ferramenta utilizada por cada improvisador, para desempenhar suas criações e a influência dessa ferramenta na criação de cada um deles.

As entrevistas com Léa Freire e Artur Andrés foram realizadas entre os anos 2019 e 2022, nos moldes de uma entrevista semiestruturada. Buscou-se preconceber as perguntas apresentadas aos entrevistados, como uma forma de direcionar as entrevistas. Contudo, foi também explorada a liberdade dos entrevistados, que puderam expor tudo aquilo que lhes convinha, como desdobramentos dos temas a eles apresentados. Tais entrevistas foram

¹³ Ian Guest, nascido em 1940, em Budapeste, Hungria, está radicado no Brasil desde 1957. É bacharel em composição pela UFRJ e Berklee College of Music, compositor, arranjador e educador musical. Precursor da didática aplicada à música popular e introdutor do Método Kodály de musicalização no Brasil. Autor dos livros *Arranjo*, método prático em 3 volumes, *Harmonia*, método prático também em 3 volumes e 16 estudos escritos e gravados para piano, todos publicados pela Lumiar Editora. Revisor e colaborador de edições musicais das editoras Lumiar e Terra dos Pássaros.

¹⁴ *Chorus* é um termo usual na comunicação musical, no campo da improvisação. Tradicionalmente, significa o período exato da estrutura de uma composição, ou seja, a estrutura rítmica e harmônica da música sobre a qual o *performer* improvisaria. Hoje em dia não se refere necessariamente à estrutura completa da composição, mas ao espaço destinado, pelo compositor/arranjador, à criação do *performer*.

utilizadas como fonte primária, no decorrer da tese, inclusive permeando as análises desempenhadas. A transcrição completa desse material se encontra anexado ao final do texto.

2 A IMPORTÂNCIA DA ESCOLHA E DA COMPREENSÃO DOS CONTEXTOS MUSICAIS DO IMPROVISADOR IDIOMÁTICO

2.1 A improvisação idiomática e a gramaticalidade inerente ao gênero musical

A improvisação pode ser compreendida por algumas pessoas como uma ação aleatória, como se o improvisador não tivesse um amparo estrutural e técnico e criasse de uma maneira indeterminada o que, no contexto da improvisação idiomática, não é o caso. Por outro lado, a imprevisibilidade é, em geral, algo intrínseco à improvisação, nos mais diversos contextos de criação musical. Contudo, por mais que possa haver algum nível de aleatoriedade em alguns casos específicos de improvisação, segundo Raphael Ferreira da Silva,¹⁵ a compreensão do contexto musical – a proficiência do *performer* dentro de um gênero musical – faz com que a criação desenvolvida ali não seja aleatória, mas conduzida pela gramaticalidade inerente ao gênero musical em que o músico está inserido.

Em seu artigo *O contexto de improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica*, Silva (2017) coloca em evidência a importância, por parte de um improvisador idiomático, da busca por uma compreensão sobre a gramaticalidade inerente ao gênero musical, algo que se faz presente dentro dos contextos em que o improvisador se encontra inserido. Segundo o pesquisador, tais gramáticas musicais constituem algo essencial ao processo criativo do improvisador, como elementos que validam aquilo que se cria em tempo real, dentro de um contexto específico. O autor reforça também a ideia de que, nesses contextos de improvisação, pode haver imprevisibilidade, mas não aleatoriedade.

O CIMPI [Contexto da Improvisação na Música Popular Instrumental] trata-se de uma organização complexa, com propriedades emergentes em que existem estruturas para as quais associamos certo grau de imprevisibilidade, e há uma infinidade de fatores casuais que podem ocorrer, tornando esse sistema imprevisível, mas não necessariamente caótico ou aleatório. O fato de não serem passíveis de previsão todos os fatores casuais e suas influências não significa que o sistema se estrutura de maneira totalmente indeterminada, até porque a imprevisibilidade da improvisação em MPI [Música Popular Instrumental] é, de algum modo, cerceada pelo princípio da gramaticalidade inerente ao gênero musical que constitui o ambiente de criação. Por isso, consideramos o gênero musical um fator que, de certa maneira, organiza a imprevisibilidade da improvisação no CIMPI. Há certa expectativa de como os músicos agirão nesse contexto, já que o sistema, apesar de imprevisível, não é aleatório. Apoiando-nos nas ideias de Andrade (2011), consideramos que no CIMPI há um conjunto de regras – implícitas e explícitas – e convenções – pessoais, sociais

¹⁵ Raphael F. Silva (1983-) é saxofonista e tem como principais áreas de atuação a música popular, a improvisação, a composição e o arranjo. Possui o doutorado em música (Unicamp, 2016), mestrado em música (Unicamp, 2009), *International Workshop in Jazz and Creative Music* (Banf Centre, 2008), graduação em licenciatura em música (USP, 2006). É professor da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) desde outubro de 2012.

e culturais – capazes de estabelecer um campo de comportamento (SILVA, 2017, p. 13).

Portanto, quando se fala a respeito da improvisação dentro de um gênero musical específico, faz-se necessário compreender as diferentes possibilidades de gramáticas musicais que podem ser utilizadas ali. Quanto mais forem os contextos musicais em que o músico atua, mais gramáticas musicais ele deverá obter em sua bagagem musical. Alguns gêneros, como a música instrumental brasileira, por exemplo, são vastos, concebidos através da mistura de vertentes musicais diversas. Portanto, o improviso dentro desse universo demanda escolha, estudo dos idiomas musicais necessários e domínio deles.

Tanto Léa Freire quanto Artur Andrés se formaram improvisadores idiomáticos, que praticam a criação musical dentro de contextos musicais específicos. Por isso, torna-se importante para a presente tese a compreensão e a utilização de termos como esse, desenvolvido por Silva, e o termo “improvisação idiomática”, utilizada por tantos pesquisadores, a exemplo de Derek Bailey e Luís Leite.¹⁶

Ambos os termos designam a utilização de estruturas musicais específicas na improvisação, que são delimitadas pelo contexto musical em que se está inserido. Como bem colocado por Silva (2017), trata-se de características próprias de cada gênero musical, rítmicas, harmônicas, melódicas e formais, fundamentais, que o constituem. São essas características que tornam possível a identificação e a diferenciação de um gênero musical de outro. Esses mesmos elementos se tornam importantes para o improvisador idiomático, que deve cuidar para que “ao menos uma parte dos elementos musicais apresentados em seu discurso musical tenha certa pertinência com relação ao gênero tocado [...]” (SILVA, 2017, p. 13-14). Dessa forma, o improvisador idiomático terá como desenvolver suas criações em tempo real, em sintonia com o contexto no qual está inserido.

Em seu artigo, Silva (2017, p. 13) apresenta essa ideia de forma bem objetiva, quando trata sobre a gramaticalidade musical ao qual os *performers* improvisadores se encontram sujeitos, dentro do contexto da música popular instrumental:

Um dos principais fatores que diferenciam a improvisação em MPI da livre improvisação é a gramaticalidade a que os *performers* estão sujeitos no CIMPI [Contexto da Improvisação na Música Popular Instrumental]; nele, o solo

¹⁶ Luís Leite (1979-) é violonista, compositor e educador. Atua desde 2009 como responsável pelo Programa de Bacharelado em Violão da Universidade Federal de Juiz de Fora. Na UFJF criou um programa híbrido de Bacharelado em Violão, que permite aos alunos se desenvolver ao longo do curso em ambas as vertentes: erudita e popular. Possui graduação em violão pela UniRio e mestrado pela Universität für Musik Wien, em Viena, cidade onde viveu por 10 anos. Obteve o título de doutor pela UniRio em 2015, com a tese *Música viva: novas perspectivas sobre a prática da improvisação musical*.

improvisado, bem como os padrões de acompanhamento que são improvisados por todo o grupo (BERLINER, 1994), podem seguir os direcionamentos gramaticais implícitos no gênero abordado. Os parâmetros gramaticais presentes no CIMPI são os mesmos existentes na música “não improvisada”, tanto é que o conceito de gramaticalidade, tão importante em algumas correntes estéticas, vem da aproximação aos padrões de música “não improvisada” de determinado gênero, como o frevo, por exemplo. Afinal, o sujeito atuante no CIMPI não opera de forma completamente livre, mas a partir de anos de história da música popular. São elementos que compõem a bagagem do músico improvisador as gramáticas incorporadas anteriormente, seu repertório, seus hábitos e memórias, ou seja, o que naturalmente privilegia o aparecimento de determinadas informações musicais.

Leite (2015) aborda uma ideia complementar ao falar sobre a importância de haver compatibilidade melódica, harmônica e formal numa criação em tempo real. O autor fala sobre a importância do vínculo das frases melódicas, fruto do processo de criação do vocabulário musical de um *performer*, com o ambiente harmônico e formal. Para ele, dessa maneira, o *performer* pode obter um resultado de maior sentido musical.

Toda peça de vocabulário na improvisação idiomática parte do princípio da necessidade de relacionar a frase melódica com um contexto harmônico. Ao memorizar a frase, demonstra-se indispensável aplicar simultaneamente o cenário onde ela estará potencialmente inserida, do contrário ela permanecerá sem força expressiva, sem conexão temática. O principal gatilho que dispara a associação com os padrões, é o ambiente harmônico e formal (LEITE, 2015, p. 70).

Bailey (1980), há algumas décadas, falou sobre a importância de o improvisador idiomático desenvolver total familiaridade sobre os contextos musicais em que atua. Portanto, sob essa perspectiva, ao se inserir em um ou mais universos musicais, torna-se um pré-requisito ao improvisador demonstrar a mínima proficiência sobre os idiomas, ou gramáticas, ali praticados. Isso será debatido na próxima seção. Mesmo que a introdução de um *performer* ao universo da improvisação possa ocorrer de forma orgânica, e muitas vezes é o que se nota acontecer, uma mínima compreensão sobre “o terreno em que se vai pisar” parece ser fundamental ao músico. Tal compreensão pode vir a possibilitar a esse músico um crescimento efetivo como improvisador idiomático, ou seja, como um criador que domina os idiomas das regiões onde habita.

Luís Leite (2015) trata desse aspecto quando aborda os reflexos de tal proficiência, dos idiomas de determinado contexto musical, quando se está inserido junto a outros músicos em uma *performance*:

Uma vez que todos os participantes da execução estão de alguma maneira improvisando – reagindo, conversando musicalmente entre si –, quanto mais profunda for a conexão de todos com a matriz de expressão do estilo em questão, mais intenso e coeso será o resultado artístico (LEITE, 2015, p. 62).

Nesse sentido, o aprendizado de novos idiomas musicais é aquilo que gera o aprimoramento do vocabulário do *performer* improvisador. Tal aprendizado pode suceder por diferentes vias. Possivelmente, talvez a mais comum, seja a aquisição de idiomas por meio da escuta de outros *performers* que sejam referências para o músico em ascensão e, posteriormente, a reprodução dos elementos assimilados, em sua própria *performance*. Alguns autores apresentam essa ideia, porém cada qual a sua maneira. Bailey (1980, p. 53) fala sobre a importância da imitação de um *performer*/improvisador referência para o aprendizado, algo que será tratado mais adiante. Berliner (1994, p. 125-126) esclarece sobre a importância do aprendizado no *jazz* por tradição oral, através de encontros entre músicos, da *performance* despreziosa em conjunto, da experiência em *Jam Session* e de um processo de espelhamento, de *performers* mais jovens com outros mais experientes, algo que se assemelha à ideia da imitação, de Bailey (1980).

Em sua tese *Música viva: novas perspectivas sobre a prática da improvisação musical*, Luís Leite (2015, p. 70) discute essas e outras formas de buscar o aprendizado da improvisação dentro de contextos musicais específicos. Entre elas, ele aborda o processo de transcrição de ouvido, como uma maneira orgânica de desenvolver o vocabulário como improvisador, de forma profunda e eficaz:

No campo do vocabulário, uma atividade que possui um papel de grande relevância no processo de desenvolvimento das habilidades idiomáticas é a transcrição. Transcrever (ou na linguagem coloquial ‘tirar’) um solo significa aprender a tocá-lo através de uma gravação. A assimilação dos movimentos digitais acontece em conjunto com a incorporação orgânica de elementos idiomáticos, já que, por meio da imitação intuitiva de seu sotaque original, o músico conseqüentemente o absorve de forma natural.

O registro através da memória do músico é uma opção comumente desempenhada por *performers* para adquirir vocabulário. Vale ressaltar que esse processo de “tirar” um improviso de ouvido, pode contar também com o auxílio da escrita musical. Ou seja, outra maneira de desempenhar esse processo seria o músico capturar as notas auditivamente e transcrevê-las para uma partitura, como forma de registro. Nesses casos, ainda há o trabalho de leitura desse registro, além de uma possível análise do que foi registrado, das relações melódico-harmônicas, por exemplo (LEITE, 2015, p. 70-71).

Pesquisadores como Ran Blake (2010) apontam o desenvolvimento das habilidades auditivas como a melhor forma de aprendizado musical de um *performer*. Blake defende a ideia de que “quem ouve, toca melhor”, acreditando na ideia de que a formação do músico deve

sucedem através da prática auditiva. O pianista, compositor e professor, lecionou no New England Conservatory, em Boston (EUA), onde realizou inúmeras atividades voltadas a prática da improvisação no âmbito do *jazz*. Em seu *website*, tal fato é exposto no campo de apresentação do músico:

Os ensinamentos de Ran Blake enfatizam o que ele chama de “a primazia do ouvido”, descrita detalhadamente em seu livro de 2010 com o mesmo título. Sua abordagem inovadora eleva o processo de escuta ao mesmo *status* da partitura escrita. Essa abordagem complementa a síntese estilística do conceito original do Third Stream,¹⁷ ao mesmo tempo que fornece um ambiente de aprendizado aberto e amplo que promove o desenvolvimento da inovação e da individualidade¹⁸ (tradução nossa).

O ouvido é, de fato, uma ferramenta de extrema importância no universo das percepções finas, para se compreender as gramáticas, os idiomas, os vocabulários musicais ou qualquer outro termo que designe os elementos oriundos de determinado gênero musical e que o caracterizam. É certo que são vários os caminhos para se desenvolver como um improvisador que domina as gramaticalidades inerentes aos gêneros musicais e isso será discutido mais adiante.

Portanto, o objetivo que se tem aqui é frisar a importância de uma boa compreensão sobre os termos que designam as inúmeras variáveis dentro do universo da improvisação idiomática. No caso da presente tese, os termos “gramaticalidade inerente ao gênero musical” e “improvisação idiomática” serão amplamente utilizados, como uma ajuda à organização e compreensão sobre a forma de improvisar de Léa Freire e Artur Andrés.

2.2 Os possíveis caminhos de aprendizado como improvisador

É certo que linhas de ensino desenvolvidas na década de 1940 e nas posteriores, representavam tentativas de catalogar ferramentas funcionais e desenvolver técnicas de ensino, para que se pudesse orientar o músico improvisador em ascensão. Como exemplo de uma vertente didática no universo da improvisação, em sua tese *Improvisação e interpretação na obra autoral de Nivaldo Ornelas*, David Ganc (2017) revela o processo histórico de

¹⁷ Termo desenvolvido por Gunther Schuller (1957), descreve o gênero musical que compreende a união do *jazz* com a música clássica. A improvisação é um elemento importante nesse universo.

¹⁸ *Ran Blake's teaching emphasizes what he calls "the primacy of the ear," described at length in his 2010 book of the same title. His innovative approach elevates the listening process to the same status as the written score. This approach complements the stylistic synthesis of the original Third Stream concept, while also providing an open, broad based learning environment that promotes the development of innovation and individuality.* Disponível em: <https://www.ranblake.com/ran>.

desenvolvimento da Berklee School of Music. Segundo o autor, a escola foi criada por Lawrence Berk baseada no conhecimento musical e na didática de Joseph Schillinger (1895-1943). A didática aplicada no ensino da Berklee se tornou referência mundial de ensino do *jazz* e da prática da improvisação (GANC, 2017, p. 215-216). O autor fala da carência de linhas de ensino no contexto da música popular improvisada no Ocidente e de como isso pode ter refletido na expansão de algumas escolas de música popular desenvolvidas no século XX.

Em 1945, dois anos após a morte de seu mestre, criou em Boston a Schillinger House, dedicada ao ensino do System, assim chamado pelos seguidores desta teoria. Era a primeira escola voltada à música popular, no caso, o *jazz*, música de massa daquela época. Em 1954, Frances Schillinger, esposa de Joseph, venceu um processo judicial contra a Schillinger House, e impediu Berk de usar o nome Schillinger (COSTA, 2010). Berk então mudou o nome da escola para Berklee, inversão do nome de seu filho Lee Berk. Atribuímos a grande aceitação e expansão deste método à carência de um corpo teórico direcionado à música popular, a seu pragmatismo e a sua praticidade, mesmo não tendo a profundidade dos tratados vinculados à música clássica (GANC, 2017, p. 216-217).

Berliner (1994) também expõe em seu livro o surgimento de instituições de ensino no âmbito da improvisação. O autor justifica o advento dessas instituições como uma reação à dominância de valores eurocêntricos dentro das academias nos Estados Unidos, movimento que deu indícios a partir da década de 1940. Algumas décadas mais adiante, o domínio comercial do *rock and roll* ameaçaria economicamente artistas do *jazz*, trazendo ainda mais importância à introdução do *jazz* no meio acadêmico. Todos esses fatores, aliados à importância de valorizar a cultura afro-americana, foram suficientes para que houvesse pressão social pela valorização e pelo ensino escolar do *jazz* (BERLINER, 1994, p. 176).

O autor cita alguns programas pioneiros de ensino resultantes desse movimento social, indicando também a Schillinger House, fundada em Boston, em 1945, por Lawrence Berk – o que viria a se tornar, anos mais tarde, a Escola de Música de Berklee – e a Lenox School of Jazz, fundada em 1957, em Massachusetts.

Berliner (1994, p. 176) esclarece o que motivou o desenvolvimento de programas de ensino do *jazz* como os dois citados acima.

A intenção em estabelecer esses programas e instituições era para garantir a transmissão contínua de *jazz* e, em um sentido, legitimar o seu estudo. O movimento americano pelos direitos civis de 1960 ajudou a chamar a atenção para importantes componentes culturais da comunidade afro-americana em todo o país, dramatizando

a oportunidade dos programas mencionados acima e angariando apoio para empreendimentos semelhantes em outras partes do setor público e privado.¹⁹

Bailey (1980, p. 53), por sua vez, não acreditava na existência efetiva de um método ou curso de improvisação efetivo, no universo do *jazz*, produzido no ocidente nas últimas décadas. Para o autor, o ensino da improvisação, da maneira como ocorre nas escolas, por meio de métodos e cursos, não é suficientemente eficaz. Contudo, na abordagem do autor sobre o aprendizado da improvisação, não parece haver nenhum tipo de oposição às instituições de ensino de música popular, no que tange a questões sociais e culturais. Ao negar qualquer tipo de curso ou método, o autor está tratando puramente do aprendizado e da prática da improvisação musical. Como orientação a esse tipo de prática, Bailey (1980) menciona a importância da compreensão completa do contexto em que o improvisador atua. Essa seria, para ele, a primeira atitude como uma direção ao desenvolvimento do improvisador idiomático:

O processo de aprendizagem na improvisação é invariavelmente difícil de detectar. Embora haja um grande número de livros e cursos que oferecem instruções e conselhos sobre como improvisar, parece impossível encontrar um músico que realmente aprendeu a improvisar com eles [...] A verdade é que provavelmente a improvisação é aprendida – talvez adquirida seja uma palavra melhor – da mesma maneira por todos que tiverem a sorte de tropeçar no método certo. A capacidade de improvisar não pode ser forçada e depende, em primeiro lugar, de um entendimento, desenvolvido a partir de total familiaridade, do contexto musical em que alguém improvisa ou deseja improvisar. À medida que esse entendimento se desenvolve, a capacidade de improvisar pode se desenvolver (BAILEY, 1980, p. 7, tradução nossa).²⁰

Berliner (1994) revela características do universo do *jazz* que precedem o surgimento das instituições de ensino. Tais características cumprem importante papel, até hoje, como algo que vai na direção de compreender o contexto musical onde se atua, como um ponto de partida ao improvisador, apontada por Bailey (1980). Aquilo que se mostra um bom caminho sugerido por ambos os autores, é o aprendizado da *performance* e da improvisação pela oralidade, através do compartilhamento do conhecimento musical entre indivíduos, dentro de determinado

¹⁹ *The intention in establishing these programs and institutions was to ensure the continuing transmission of jazz and, in a sense, legitimize its study. The American civil rights movement of the 1960s helped draw attention to the important cultural components of the African American community nationwide, dramatizing the timeliness of the programs mentioned above and galvanizing support for similar ventures elsewhere in the public and private sector.*

²⁰ *The learning process in improvisation is invariably difficult to detect. Although a large number of books and courses offering instruction and advice on how to improvise are available it seems impossible to find a musician who has actually learned to improvise from them. [...] The truth is probably that improvisation is learned – perhaps acquired would be a better word – in pretty much the same way by everybody who is lucky enough to stumble on the right method. An ability to improvise can't be forced and it depends, firstly, on an understanding, developed from complete familiarity, of the musical context in which one improvises, or wishes to improvise. As this understanding develops so the ability to improvise can develop.*

universo musical. Berliner (1994) aborda tais intercâmbios musicais dentro do universo do *jazz* norte-americano, quando fala da comum troca musical entre os jovens em suas comunidades, nos encontros dentro dos seus bairros e nas escolas públicas. Nesses ambientes, instrumentistas compartilham suas paixões musicais em comum e aprendem uns com os outros. Os encontros, a *performance* em conjunto e a troca de informação por oralidade parecem ser os principais meios de transmissão musical dentro do *jazz* até hoje.

Jovens músicos costumam encontrar pontos de entrada em sua comunidade local dentro dos domínios de sua vizinhança e nas escolas públicas, onde eles procuram colegas experientes que compartilham de suas paixões musicais. Aficionados que reconhecem as inclinações de potenciais artistas, os convidam para o grupo, encorajando-os a participar do processo de aprendizagem por tradição oral da comunidade. [...] Por quase um século, a comunidade do *jazz* funcionou como um grande sistema educacional para a produção, preservando e transmitindo conhecimento musical, preparando os alunos para as demandas artísticas de uma carreira de *jazz* por meio de seus métodos particularizados (BERLINER, 1994, p. 125, tradução nossa).²¹

O autor fala também da importância da *performance* para o aprendizado do *jazz* quando se refere às *jam sessions* e como tais experiências podem contribuir com o crescimento do músico improvisador. Segundo Berliner (1994, p. 138), um dos motivadores de tal crescimento é que dessas experiências promovem um ambiente onde os “improvisadores estão livres das restrições que compromissos comerciais colocam sobre o repertório, a duração da apresentação e a liberdade de riscos artísticos” (tradução nossa).²²

Uma *jam session*²³ geralmente sucede organicamente, quando músicos se encontram para tocar nas casas uns dos outros, em práticas coletivas dentro de estúdios de gravação, ou mesmo em eventos e festas organizados previamente com o intuito de se realizar sessões de música livre (BERLINER, 1994, p. 139). Tais encontros geralmente são constituídos por eventos que vão além da música, que ajudam a promover a conexão humana – além da troca musical – como as experiências gastronômicas e do cultivo do sentimento entre as pessoas, que podem acontecer através dos encontros. Tudo isso sucede em comunhão com a *performance* musical como um fenômeno agregador, que conecta os indivíduos.

²¹ *Young musicians typically find points of entry into their local community within the intersecting domains of neighborhood and public school where they seek out knowledgeable peers who share their musical passion. Aficionados who recognize the inclinations of prospective artists invite them into the fold by encouraging them to participate in the community’s oral tradition of learning. [...] For almost a century, the jazz community has functioned as a large educational system for producing, preserving, and transmitting musical knowledge, preparing students for the artistic demands of a jazz career through its particularized methods and forums.*

²² [...] *improvisers are free of the constraints that commercial engagements place upon repertory, length of performance, and the freedom to take artistic risks.*

²³ No universo do *jazz*, *jam* significa tocar sem saber o que se tem pela frente. Portanto, *jam sessions* significa: sessões da experiência de *jam*.

Berliner (1994, p. 139) apresenta impressões de músicos entrevistados sobre esse tipo de evento musical:

Os convidados das sessões “cozinham e comiam, [então] sentavam-se e tocavam”, continua Bown. Os músicos “poderiam realmente se desenvolver lá. Às vezes, eles realmente obteriam algo acontecendo, e eles continuariam explorando a ideia. Você iria para casa e voltaria mais tarde, e a sessão ainda estaria acontecendo.... [Improvisadores] às vezes tocavam uma mesma melodia por horas”. Para outros as sessões eram também muito relaxantes: “Todos estavam em processo de aprendizagem. Alguns caras eram melhores do que outros, mas estavam sempre *swinging*, e os caras continuavam tocando. Nós tocamos talvez um mesmo número por uma hora, mas ninguém nunca se cansava disso” (BB) (tradução nossa).²⁴

O autor exemplifica a prática do aprendizado por meio dos encontros – da *performance* em conjunto, da troca musical através da oralidade – também na trajetória de artistas e improvisadores que se tornaram consagrados no universo do *jazz* mundial, a exemplo de Bud Powell, Charlie Parker, Sonny Rollins e Thelonious Monk.

“Os nova-iorquinos tinham um jeito de aprender uns com os outros, assim como fazíamos em Detroit”, diz Tommy Flanagan. “Pelo que eu ouvi de Arthur Taylor, Jackie McLean e Sonny Rollins, todos eles costumavam aprender apenas tocando junto com Bud Powell, Monk e Bird. Mesmo que Bird não fosse um nova-iorquino, ele vivia aqui muito tempo e ganhei muito com isso (FLANAGAN citado por BERLINER, 1994, p. 138-139, tradução nossa).²⁵

Um fenômeno que é fruto dessas trocas musicais entre *performers* experientes e/ou não experientes, são os *patterns*²⁶ – ferramentas advindas da oralidade, que se consolidaram como práticas de ensino e aprendizado no âmbito do *jazz*. *Performers* improvisadores se tornam experientes e desenvolvem um idioma próprio, o que acaba influenciando outros improvisadores. Os *patterns* são pequenos motivos considerados de qualidade, capturados por estudantes de música através da escuta ou da imitação de outro improvisador referência.

²⁴ *Guests at the parties “cooked food and ate, [then] sat down and played”, Bown continues. Musicians “could really develop there. Sometimes they would really get a thing going, and they would keep on exploring an idea. You would go home and come back later, and it was still going on. ...[Improvisers] sometimes played a single tune for hours.” Other sessions were similarly very relaxed: “Everybody was in the process of learning. Some guys were better than others, but it was always swinging, and the guys went on and on playing. We played maybe one number for an hour, but nobody ever got bored with it” (BB).*

²⁵ *“New Yorkers had a way of learning from each other just as we did in Detroit,” Tommy Flanagan says. “From what I heard from Arthur Taylor, Jackie McLean, and Sonny Rollins, they all used to learn from just jamming together with Bud Powell and Monk and Bird. Even though Bird wasn’t a New Yorker, he lived here a long time and got an awful lot from it.”*

²⁶ *Patterns* musicais, tanto na música de forma geral, quanto na improvisação de *jazz* são padrões melódicos, motivos ou células musicais que servem como base para o estabelecimento de um padrão repetitivo. São motivos musicais que podem ser repetidos e transpostos para qualquer tonalidade ou escala. Utilizados principalmente para solos pois, quando praticados de forma extensiva, tornam-se elementos extremamente úteis ao improvisador.

Berliner (1994) apresenta essa prática como uma das principais ferramentas utilizadas no cenário do *jazz*, desde o início do século XX. Segundo o autor, “não há objeção quanto aos músicos pegarem pequenos padrões musicais emprestados, ou fragmentos de frases de outros improvisadores, no entanto; na verdade, isso é esperado”.²⁷ *Performers* colecionam uma enorme quantidade de fragmentos, ou motivos, extraídos de improvisos maiores que já foram dominados por eles, geralmente adquiridos no estudo de improvisadores referências. É comum na caminhada de estudantes que esse seja “o foco total de seus programas de aprendizagem iniciais”²⁸ para que, dessa maneira, consigam “proteger” suas *performances* (BERLINER, 1994, p. 289).

Bailey (1980) também considera o processo de imitação uma etapa necessária à caminhada do estudante de improvisação idiomática, uma das práticas para compreender o(s) contexto(s) onde se atua como improvisador. O autor fala ainda de um possível risco que um improvisador idiomático corre na sua caminhada, algo que remete ao que Berliner diz sobre o *performer* que tenta “proteger” suas *performances*:

Em primeiro lugar, o método de aprendizagem em qualquer improvisação idiomática tem perigos óbvios. É claro que os três estágios – escolhendo um mestre, absorvendo suas habilidades através da imitação prática, desenvolvendo um estilo e uma atitude individual a partir dessa base – tendem a ser, com muita frequência, reduzidos a dois estágios com o estágio mais difícil, o último, omitido. Imitar o estilo e os hábitos instrumentais de um improvisador famoso, que é provavelmente um virtuoso, não é necessariamente uma questão fácil e, alcançada com sucesso, é uma conquista que pode proporcionar uma satisfação considerável a um músico; [...] No *jazz*, dizer que alguém ‘soa como’ alguém conhecido geralmente é um elogio. Portanto, a pressão para se conformar, para não ser mais do que um imitador muito bom, é considerável (BAILEY, 1980, p. 53, tradução nossa).²⁹

Bailey (1980) compreende, portanto, a imitação de *performers* referências como parte da caminhada de um improvisador idiomático em ascensão, porém enfatiza os perigos que o *performer* corre de se limitar a essa etapa de aprendizado. Em entrevista concedida a Bailey,

²⁷ *There is no objection to musicians borrowing discrete patterns or phrase fragments from other improvisers, however; indeed, it is expected.*

²⁸ [...] this is the entire focus of their early learning programs.

²⁹ *Firstly, the learning method in any idiomatic improvisation does have obvious dangers. It is clear that the three stages – choosing a master, absorbing his skills through practical imitation, developing an individual style and attitude from that foundation — have a tendency, very often, to be reduced to two stages with the hardest step, the last one, omitted. Imitating the style and instrumental habits of a famous player who is in all probability a virtuoso is not necessarily an easy matter and, successfully achieved, is an accomplishment which can supply a musician with considerable satisfaction; [...] In jazz, to say that someone ‘sounds just like’ a well-known somebody is usually meant as a compliment. So the pressure to conform, to be no more than a very good imitator is considerable.*

Steve Lacy³⁰ (1934-2004) apresenta uma abordagem mais radical com respeito à prática da imitação. O músico trata dos padrões, aqueles concebidos através das improvisações de Bud Powell³¹ (1924-1966), e apresenta sua crítica sobre a utilização das ferramentas por alguns de seus contemporâneos para improvisar:

Por que eu deveria aprender todos esses padrões comuns? Você sabe, quando Bud Powell os criou, quinze anos antes, eles não eram padrões. Mas quando alguém os analisa e os coloca em um sistema, eles se tornaram uma escola e muitos improvisadores se juntaram a ela. Mas, com o passar do tempo eu me aproximei disso, eu vi através dele – a emoção se foi. O *jazz* se tornou tanto aqueles padrões que deixou de ser improvisado (LACY citado por BAILEY, 1980, p. 54, tradução nossa).³²

Lacy aborda o tema sob uma perspectiva em que *performers*, seus contemporâneos, segundo ele, “se perderam” na prática imitativa, no caso, no aprendizado dos padrões de Bud Powell. Essa questão parece ter sido tão intensa para alguns músicos da época, a exemplo de Lacy, que foi algo que motivou um movimento musical que viria a gerar, mais tarde, uma importante vertente do *jazz*, denominada como *free jazz* (BAILEY, 1980). Trata-se de uma vertente em que se buscou a inovação dentro do gênero, justamente por acreditar que havia um excesso da prática dos *patterns*. Contudo, não se pretende estender sobre essa questão, já que não é um tema agregador à presente pesquisa.

O ponto a que se chega é que, diante dessa posição mais dura de Lacy, observa-se a possibilidade de um caminho do meio, que Bailey (1980, p. 53) denomina de “os três estágios na caminhada de um improvisador”.

De forma resumida, Bailey apresenta os três estágios da seguinte maneira:

1. A escolha de um “mestre”;
2. O aprendizado, por meio da pesquisa sobre as formas como esse músico referência improvisa e, de uma forma prática, pela imitação de sua maneira de tocar;

³⁰ Steve Lacy nasceu em Nova Iorque, em 23 de julho de 1934 e faleceu em Boston, em 4 de junho de 2004. Foi um saxofonista, improvisador e compositor de *jazz*. Acompanhou importantes músicos da cena do *jazz* norte-americano, como Sidney Bechet e John Coltrane. Iniciou sua carreira tocando o *jazz* tradicional (Dixieland) antes de ser introduzido ao *free jazz* por Cecil Taylor. Com o pianista gravou em algumas ocasiões e foi introduzido, posteriormente, por ele ao também pianista Thelonious Monk. Com Monk gravou três álbuns e fez parte de sua banda, em uma passagem rápida no ano 1960. O saxofonista viveu muitos anos na Europa, particularmente em Paris.

³¹ Bud Powell (1924-1966), foi um pianista norte-americano de *jazz*, reconhecido juntamente com Thelonious Monk, um dos dois mais importantes pianistas do estilo de *jazz* moderno denominado *bop*”.

³² Why should I want to learn all those trite patterns? You know, when Bud Powell made them, fifteen years earlier, they weren't patterns. But when somebody analyses them and put them into a system it became a school and many players joined it. But, by the time I came to it, I saw through it — the thrill was gone. *Jazz* got so that it wasn't improvised any more.

3. Já numa etapa mais avançada, o estabelecimento de uma síntese de todas as influências recebidas, quando o improvisador já está capacitado a buscar sua maneira própria de criar.

Acrescenta-se a esses três estágios elencados pelo autor, o que ele denomina como “uma total familiaridade do(s) contexto(s) musicais de atuação do *performer* improvisador”. Portanto, agrega-se a esse corpo de ideias a compreensão do(s) contexto(s) como o primeiro estágio, “a escolha de um “mestre”, somada à “imitação desse *performer* referência”, como o segundo estágio. O terceiro estágio, por sua vez, continua se referindo à “busca pela sua própria maneira de criar”. Portanto, gera-se aqui, através das ideias de Derek Bailey, uma ferramenta a ser utilizada como ponto de partida para a observação das improvisações de Léa Freire e Artur Andrés.

Em consonância com as ideias de Berliner (1994), Bailey (1980) fala da escolha de um mestre e da prática imitativa no âmbito do *jazz*. Mesmo havendo riscos no processo de aprendizado, a escolha de um “*performer* referência” e a imitação de sua forma de tocar pode ser um dos possíveis pontos de partida para a caminhada de um improvisador idiomático.

O importante [para o improvisador em ascensão] é ter um objetivo, cujo reconhecimento possa ser intuitivo, tão fortemente desejado que seja quase uma mania. Na improvisação idiomática, esse objetivo é geralmente representado por um improvisador admirado cuja *performance* se deseja imitar. Nos estágios iniciais, essa admiração é mais útil se for assumida a forma de idolatria inquestionável (BAILEY, 1980, p. 7, tradução nossa).³³

Como tratado antes, o risco que se corre nesse processo é a limitação aos materiais coletados, no processo de aprendizado por imitação, o que pode se tornar uma barreira para alcançar o que Bailey (1980) denomina como terceiro estágio na caminhada do improvisador. No *jazz* norte-americano, partindo de conteúdos coletados através das práticas imitativas, como a possibilidade de aquisição e utilização de *patterns*, a proposta de Bailey (1980) é que se desenvolva, através desses materiais, conteúdos próprios. Ou seja, desenvolver uma assinatura criativa própria do artista, construída a partir dos materiais coletados no estudo da compreensão do contexto em que habita esse improvisador. Berliner (1994) dá um bom exemplo da forma como improvisadores consagrados do *jazz* norte-americano citam outros músicos, que se

³³ *The important thing is to have an objective, the recognition of which can be intuitive, so strongly desired as to be almost a mania. In idiomatic improvisation this objective is usually represented by an admired player whose performance one wishes to emulate. In the early stages this admiration is most useful if it takes the form of unquestioning idolatry.*

tornaram suas referências próprias, porém de uma forma integrada ao desenvolvimento de uma linguagem criativa autoral:

[...] “Há uma técnica de improvisação em que você aprende a puxar coisas de outras canções e inseri-las sobre o que você está cantando no momento, “Carmen Lundy diz. “Alguém como Ella Fitzgerald vai constantemente usar citações de outras canções no meio de uma canção. Ela vai cantar algumas letras e depois cantar espalhando, levando você para outra música”. Padrões únicos ou *licks* de assinatura de mentores constituem materiais primários adicionais em uma bagagem do aluno (exx. 4.3e1-e2). Charlie Parker “intencionalmente tocou muitas das mesmas frases, repetidas vezes, em seus solos. Elas tinham tornando-se parte de seu vocabulário, o meio pelo qual ele estava falando” (LH). [...] Benny Bailey lembra Miles Davis realizando uma extensa citação de um solo de Dud Bascomb, na clássica gravação de “Tuxedo Junction” da banda de Erskine Hawkins. Na *performance* gravada, Bascomb exibiu uma “Maneira altamente original” de tocar sobre a música “I Got Rhythm” improvisando um “Solo lindamente construído”, afirma Bailey. “Miles interpretou a citação à sua maneira em um ritmo mais rápido, “mas” se você conhecesse o solo anteriormente, você saberia onde ele conseguiu (BERLINER, 1994, p. 294).³⁴

Isso é algo que se percebe no trabalho criativo de Léa Freire e Artur Andrés. Suas referências musicais, os idiomas praticados por eles e a maneira como são desenvolvidos, é algo que marca a escuta de seus trabalhos. Por vezes, em seus improvisos, percebe-se a alusão ao trabalho de outros músicos, citando motivos ou até mesmo temas conhecidos. Porém, em geral, percebe-se a prática em torno de idiomas oriundos de vertentes em que se encontraram, desde novos, inseridos, como a música brasileira, o *jazz* norte-americano e, no caso de Andrés, a música oriental.

É importante frisar que, por mais que se tenha evidenciado aqui a prática imitativa como um caminho importante na formação do músico improvisador, percebe-se tal caminho como uma das maneiras de desenvolver a compreensão de contextos musicais e seus idiomas específicos. Observando a maneira desempenhada por Léa Freire e Artur Andrés, encontra-se uma trajetória mais livre nesse sentido, baseado também em outras formas de aprendizados. Além dos idiomas encontrados em suas formas de improvisar, em ambos os trabalhos, há a sensação de frescor, como algo que está caminhando adiante, que traz novidade, que se conecta

³⁴ *There’s a little improvisation technique in which you learn to pull things from other songs and insert them into what you’re singing at the moment,” Carmen Lundy says. “Someone like Ella Fitzgerald will often use quotes from other songs in the middle of a song. She’ll sing a few lyrics and then she’ll scat sing, taking you into another song.” Unique patterns or signature licks from mentors constitute additional primary materials in a learner’s storehouse (exx. 4.3e1-e2). Charlie Parker “intentionally played many of the same phrases over and over in his solos. They had become part of his vocabulary, the medium that he was speaking through” (LH) [...] Benny Bailey recalls Miles Davis performing an extensive quotation from a Dud Bascomb solo on the classic recording of “Tuxedo Junction” by Erskine Hawkins’s band. In the recorded performance, Bascomb had displayed a “highly original way” of playing over the tune’s “I Got Rhythm” changes by improvising a “beautifully constructed solo,” Bailey states. “Miles played the quotation in his own way at a faster tempo,” but “if you knew the solo previously, you would know where he got it.”*

à ideia do terceiro estágio na caminhada de um improvisador, apresentada por Bailey (1980) como as criações próprias do artista improvisador.

2.3 Modalismo, tonalismo e hibridismo tonal-modal

Na Antiguidade, em diferentes vertentes da música, o modalismo se desenvolveu como o princípio de uma organização musical, em termos de composição e estilo musical, até onde se tem notícia. Isso sucedeu, ao longo da história da música, de uma maneira diversa, com diferentes características, de acordo com o território e com o período temporal em que a música foi desempenhada. Em alguns contextos, principalmente no Oriente, se desenvolveu o modalismo tendo como referência de centro modal uma fundamental fixa, entoada por determinado instrumento ou pelo canto, geralmente uma frequência grave, do início ao final da *performance*. Essa fundamental, além de reforçar o centro modal, gera uma estabilidade que permite que o desenho melódico esteja sempre apoiado por esse bordão, expressando, na relação com ele, as características e o sentido do modo em tela (WISNIK, 1999, p. 80). Em outros casos, no contexto da música antiga ocidental, por exemplo, percebe-se uma estrutura melódica que, apesar de se desenvolver em torno de um único centro modal, não apresenta simultaneidade de vozes, nem mesmo o pedal fixo tocado no grave. A monofonia e a circularidade da música, em todo caso, foi uma constante para as diversas vertentes modais antigas.

A partir do momento em que, no Ocidente, no final da Idade Média, a simultaneidade de vozes começa a ser cada vez mais explorada, por meio da polifonia renascentista, o universo modal ocidental se enfraquece, dando espaço ao tonalismo. A música tonal se tornou conhecida pela sua maior movimentação harmônica e pela possibilidade de mudança, de um centro tonal para outro, por meio da técnica conhecida como modulação. Isso se tornou possível a partir do momento em que houve a compreensão e a valorização do trítone, intervalo de três tons, antes negado pelo Ocidente durante toda a Idade Média, bem como o desenvolvimento e a aceitação do temperamento (WISNIK, 1999, p. 82/83). Contudo, enquanto isso ocorria na Europa, a música seguia modal em diversas outras culturas, especialmente no Oriente. No caso do Ocidente, por mais que esse não seja o principal universo de criação musical, corresponde a uma importante vertente de criação, junto ao universo tonal. Após a “redescoberta” dos modos antigos, da cultura africana e oriental, em um momento de desgaste do tonalismo, surgiu uma

série de processos musicais, em um movimento tratado como modalismo pós-tonal³⁵ (SAMY RIBEIRO, 2014, p. 328).

No que concerne ao músico improvisador, quando se observa de perto sua trajetória, os contextos musicais vivenciados por cada um, é possível enxergar uma pluralidade de caminhos e nuances que refletem diretamente na sua forma de improvisar. Visto que as diferentes referências recebidas, fruto dos contextos vividos pelo artista, direcionam sua composição e improvisação como um fio condutor, urge a necessidade de uma maior compreensão sobre duas das vertentes básicas de criação musical, que são os universos tonal e modal.

Uma prática de improvisação testemunhada no campo da música instrumental brasileira – por exemplo, no âmbito do choro – ou então no universo da música indiana, produz entre elas um contraste nítido. Contraste percebido entre as particularidades de cada um dos universos, no que se refere a aspectos formais, rítmicos, melódicos e harmônicos. Em ambos os casos, a compreensão do contexto habitado pelo improvisador e o desenvolvimento de ferramentas para a criação musical dentro desses contextos, parecem ser específicos para cada caso e fundamentais ao resultado musical almejado. Portanto, comparando-se os dois cenários musicais em questão, do choro e da música indiana, por exemplo, é possível perceber alteridades, não somente harmônicas, melódicas e rítmicas. Tais diferenças sucedem também com relação à afinação e ao instrumental que é praticado em cada um deles, a maneira como a base de improvisação é construída, bem como a forma da música sobre a qual se desenvolve o improviso.

As diferenças encontradas na maneira de improvisar de Léa Freire e de Artur Andrés parecem ter relação com a escolha dos universos musicais de atuação, modal, tonal e híbrido. Portanto, pretende-se observar mais de perto como isso se faz presente nos gêneros musicais percorridos individualmente pelos dois artistas improvisadores. Há, portanto, a motivação de compreender, posteriormente às análises, como os contextos musicais percorridos pelos dois *performers* refletem na construção dos seus improvisos.

³⁵Trata-se da “redescoberta” dos modos antigos, a partir do século XIX, assim como a ampliação do espectro modal por meio da incorporação de modos exóticos e da criação de modos sintéticos, que decorrem sobretudo da necessidade de abrir novas perspectivas de estruturação harmônica em um momento em que a tonalidade clássica apresenta sinais de desgaste. (SAMY RIBEIRO)

2.3.1 O contexto da música modal

Observando com mais proximidade a música modal, pode-se perceber uma série de elementos que caracterizam esse universo musical. Ao começar a refletir sobre isso, torna-se importante considerar a existência de um modalismo praticado no Oriente, em culturas árabes e indianas, e o modalismo praticado no Ocidente, fruto da cultura europeia antiga, baseada nos modos gregos, no canto gregoriano e nas músicas medievais.

O termo “mode”, segundo *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (SADIE, 1994, p. 775-859), engloba desde o sistema gregoriano e os seus oito modos, o modalismo encontrado na música folclórica americana, bem como as práticas modais não ocidentais, tais como o *makam*, oriundo da música Islâmica e o *raga*, padrões musicais provenientes da música indiana e do sul-asiático. O termo inclui também a música oriunda de culturas do extremo Oriente, como a Ilha de Java e o Japão. No entanto, tal forma de classificação, que utiliza a mesma terminologia para designar vertentes musicais procedentes de culturas e nacionalidades tão distintas, é questionada, já há algum tempo, por autores como Alain Daniélou (1995),³⁶ Harold Powers (1958)³⁷ e José Miguel Wisnik (1999).³⁸

Embora haja nítidas diferenças entre as vertentes musicais descritas acima, todas elas se encontram-se paradoxalmente inseridas na mesma classificação de “música modal”. Isso ocorre porque essa classificação é pautada numa visão baseada na perspectiva ocidental, que não leva tanto em conta que essas manifestações musicais são oriundas de diferentes povos e culturas do planeta, mas que todas elas têm características musicais em comum. Daniélou (1995) desenvolveu uma linha de pensamento que pode servir de ajuda para explicar, ao menos em parte, o porquê dessa visão ocidental sobre a música modal. Segundo o pesquisador, devido à histórica dominância grega, poucos imaginam que a própria música grega antiga tenha sido influenciada pela música de outros povos, ao incorporar elementos musicais de culturas do antigo Egito e de países do Oriente próximo. “A originalidade de sua teoria musical vem dos físicos que tentaram explicar as leis de seu sistema com ajuda de um aparato teórico aplicável a outro sistema” (DANIÉLOU, 1995 citado por CINTRA, 2013, p. 60).

³⁶ Alain Daniélou, (1907-1994), foi um historiador francês, intelectual, musicólogo, indologista e notadamente um estudioso e *expert* no hinduísmo *shaivite*.

³⁷ Harold Powers, (1928-2007), compositor, pianista e musicólogo de origem norte-americana, estudou música indiana em Madras, Índia, e recebeu seu diploma de doutorado pela Princeton University, cuja tese versava sobre o sistema musical indiano de ragas.

³⁸ José Miguel Wisnik (1948-) é músico, compositor e ensaísta brasileiro. É também professor de literatura brasileira na Universidade de São Paulo (USP).

Em sua tese *A musicologia comparada de Alain Daniélou: contribuições para um diálogo musical*, Celso Luiz de Araújo Cintra (2013) relata a influência da música grega antiga no Ocidente e no Oriente.

Outro aspecto relevante sobre a música grega antiga é o fato de que não apenas os europeus ocidentais herdaram seu sistema, mas também árabes e turcos. Inclusive grande parte dos tratados musicais e mesmos filosóficos gregos chegaram à Europa através dos árabes. Teóricos como al-Farab no século X e Avicenna um pouco depois, escreveram sérios tratados sobre música grega. Poder-se-ia deduzir então que a maneira mais confiável de entender a música grega antiga seria por meio do estudo da música árabe, que teria se mantido mais próxima desta tradição do que por meio de reconstruções baseadas apenas nos tratados teóricos (CINTRA, 2013, p. 60).

A interseção que se apresenta aqui entre as músicas grega, árabe e europeia, pode ser um indicador dessa percepção ocidental sobre o que se compreende como música modal. As características musicais semelhantes, presentes em diferentes vertentes musicais e manifestadas em continentes distintos, podem ser explicadas por meio de interseções musicais como as apresentadas por Daniélou (1995). Outra importante convergência, levantada por esse autor e comentada por Wisnik (1999), diz respeito à ideia em comum, que tinham os povos antigos da China, da Índia e da Grécia. Trata-se da crença cultivada por eles do poder da música, no que tange à relação dos sons musicais com aspectos distintos da realidade. Do ponto de vista da cultura ocidental contemporânea, isso muitas vezes é compreendido como algo de caráter meramente transcendental e ritualístico. No entanto, segundo Daniélou (1995 citado por CINTRA, 2013, p. 44), isso era tratado por eles como importantes conexões que “[...] se dariam por meio do conhecimento das leis matemáticas encontradas na música e em outros aspectos da realidade e da harmonia do mundo”.

Wisnik (1999, p. 75) também aborda o tema:

Nas sociedades pré-modernas, um modo não é apenas um conjunto de notas mas uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso. As notas reunidas nas escalas são fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes psicossomáticos, ou, em outros termos, como manifestação de uma eficácia simbólica (dada pela possibilidade de detonarem diferentes disposições afetivas: sensuais, bélicas, contemplativas, eufóricas ou outras). Esse direcionamento pragmático do modo [...] já está geralmente codificado pela cultura, onde o seu poder de atuação sobre o corpo e a mente é compreendido por uma rede metafórica maior [...] em que o modo pode estar relacionado, por exemplo, com um deus, uma estação do ano, uma cor, um animal, um astro.

Para além das questões extramusicais, Daniélou (1995) diz que a música modal depende da escolha de uma tônica modal, pela qual as demais notas irão se relacionar, estabelecendo intervalos e afinações precisas. Portanto, a utilização dessa tônica modal como pedal constante,

possibilita a precisão de afinação das notas tocadas pelo *performer*. Na música grega antiga, esse pedal era designado como mesa, o que também se desenvolveu em outras vertentes musicais, porém designados por diferentes terminologias: “É assim na música indiana com a nota Sa, que soa constantemente nas tamburas, é assim com a nota ou pedal denominado Ison no canto bizantino” (CINTRA, 2013, p. 48).

Para Daniélou (1995, p. 14-15), caso haja mudança de tônica, há mudança de paradigma, uma vez que a expressividade na música modal se baseia na relação das diversas notas com uma tônica modal específica. Já a perda desse pedal constante, segundo o pesquisador, resultaria na sensação de uma *performance* etérea, por exemplo, o cantochão e o canto gregoriano. Cintra (2013, p. 48) afirma: “Tal situação é diferente na música que se baseia no ciclo de quintas, uma vez que a própria ideia de modulação está presente em sua construção”.

2.3.2 A música indiana

No universo da música indiana são conhecidas duas vertentes seculares, denominadas música hindustani (da Região Norte da Índia) e música carnática (da Região Sul da Índia). Essas vertentes musicais “são geralmente consideradas como duas áreas musicais distintas, com diferenças de nomenclatura, estilo e gramática musical” (BAILEY, 1980, p. 1, tradução nossa).³⁹

Tal divisão é um reflexo das diferenças políticas e culturais das duas áreas: o Sul da Índia com sua cultura hindu, conduzida de forma mais rigorosa, produziu a música carnática, fortemente conectada à tradição – portanto mais conservadora – bastante conectada aos textos sânscritos e aos compositores mais antigos; já o Norte da Índia, região que vivenciou, ao longo de quatro mil anos, diversas invasões e movimentos migratórios, produziu uma música menos restrita ao conservadorismo religioso indiano. Contudo, em geral, é comum aos músicos indianos um profundo respeito às tradições e ao sagrado (BAILEY, 1980, p. 1).

Com relação à prática da improvisação, Bailey relata reflexos oriundos da formação de cada uma dessas vertentes musicais indianas:

Um efeito dessa divisão é que há uma ênfase muito mais forte na improvisação no hindustani do que na música carnática. E [além disso] o tipo de atitude habitualmente associada à improvisação – experimental, tolerante à mudança, com interesse no desenvolvimento – encontra-se muito mais facilmente na música do Norte [hindustani] do que na do Sul [carnática]. Mas, na prática,

³⁹ [...] are usually considered as two quite distinct musical areas with differences in nomenclature, style and musical grammar.

a presença da improvisação é de importância central para toda a música indiana (BAILEY, 1980, p. 1, tradução nossa).⁴⁰

Segundo Daniélou (1995), a música ritual e sagrada segue a teoria conhecida como *marga* (direcional) e “[...] acredita-se que ela tenha influência em todas as coisas vivas e inanimadas, influenciando e evocando imagens, emoções e sentimentos”. A outra vertente seria a música *desi*, que, segundo ele, é baseada no prazer, conectada ao sentimento e às paixões humanas. “Sua influência pode ser boa ou má e só pode ser avaliada em relação à teoria *marga*” (DANIÉLOU, 1995 citado por CINTRA, 2013, p. 56-57).

A escala indiana possui sete notas principais, denominadas *svara s*, além de duas notas secundárias. As sete principais representam planetas, enquanto as duas secundárias representam os nodos da lua.⁴¹ As nove notas estão interligadas aos nove grupos de consoantes do alfabeto hindu, que se associam às doze vogais, assim como os planetas se relacionam com os doze signos do zodíaco. Esses sons são apresentados nas doze regiões da oitava. Os sete *svara s* são denominados: *Shadja* (nascida de seis), *Rishabha* (touro), *Gandhara* (agradável aos seres celestiais), *Madhiam* (som médio), *Pañchama* (quinta nota), *Dhaivata* (enganadora), e *Nishada* (sentada). Na prática elas são chamadas mais resumidamente: Sa, Re, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni. As duas *svara s* acessórias são chamadas *antara-Ga* (Ga intermediária), e *kakali-Ni* (Ni agradável) (DANIÉLOU, 1995 citado por CINTRA, 2013, p. 57).

Bailey (1980, p. 2) esclarece as características escalares da música indiana:

Em sânscrito, que significa ‘ouvir’, o *sruti* é o menor intervalo usado e é considerado o elemento único mais importante na música indiana. O tamanho exato é indescritível. A oitava na música indiana é dividida em sete partes, unidades desiguais chamadas *svara s*. O *sruti* é a subdivisão do *svara* e sua relação com o *svara* pode ser 2: 1, 3: 1 ou 4: 1, ou seja, um *sruti* pode ser metade, um terço ou um quarto do *svara*, um intervalo que em si não possui um tamanho claramente definido. A oitava, no entanto, tem um tamanho exato que são 22 *srutis* para uma oitava. Novamente, essas divisões não são iguais. [...] Discutir sobre o tamanho exato do *sruti*, em qualquer uma de suas versões, parece ter sido uma das principais tarefas dos teóricos, nessa música, há mais de 2000 anos. Na prática, é claro que uma música microtonal que geralmente é tocada em instrumentos usando cordas de baixa tensão, onde a maioria dos pequenos movimentos é de glissando, significa que o tamanho exato do *sruti* é, em muitos casos, puramente uma questão de escolha pessoal, uma escolha que depende do conhecimento, da experiência e do instinto do músico (tradução nossa).⁴²

⁴⁰ One effect of this division is that there is a much heavier emphasis on improvisation to be found in Hindustani than in Carnatic music. And the type of attitude customarily associated with improvisation – experimental, tolerant of change, with an interest in development – is much more readily found in the music of North than of the South. But in practice, the presence of improvisation is of central importance to all Indian music.

⁴¹ São os pontos onde a órbita da Lua cruza a eclíptica – a projeção sobre a esfera celeste, da trajetória aparente do Sol, observada a partir da Terra.

⁴² In Sanskrit meaning ‘to hear’, the *sruti* is the smallest interval used and is considered the most important single element in Indian music. Its exact size is elusive. The octave in Indian music is divided into seven mains,

Os *svara s* são as sete divisões variáveis de uma oitava, normalmente comparada às escalas ocidentais, compreendidas como a estrutura molecular de um *raga*. Segundo Bailey (1980), um dos significados de *svara* é autossuficiente, por não depender da tônica ou de um possível uso sequencial. O *svara* e o *sruti* formam as duas formas básicas de divisão de afinação na música indiana. Os *svaras* são compreendidos como o material fundamental para a criação melódica, enquanto os *srutis* atuam como elementos que circundam cada *svara*. As melodias geradas por esses componentes sucedem em torno de um pedal constante, que pode ser escolhido pelo protagonista melódico de uma *performance*, seja ele um cantor, seja, na falta de um cantor, um instrumentista melódico, que delimita a nota pedal que conduzirá a *performance* (BAILEY, 1980, p. 3).

Já o *raga* são estruturas melódicas constituídas por *svaras*, ascendentes e descendentes, que, por si sós, não estabelecem a identidade de cada *raga*. Tal identidade é desenvolvida por meio da diferenciação entre os *svaras*, do seu tamanho, suas subdivisões, o modo como são agrupados e ordenados, qual *svara* é escolhido como pedal, a relação dos *svaras* com o pedal escolhido, etc. Os *ragas* são compreendidos também como a estrutura pela qual o músico pode improvisar. Uma vez absorvido, um *raga* pode ser precisamente tocado por um músico ou pode ser variado por ele, e dessas variações surge a improvisação na música indiana. Segundo Wisnik (1999, p. 91), são muitas as possibilidades de *ragas* na música indiana: “A tradição cita cerca de oitocentos; porém, na prática, relativamente poucos – uns 63 – ainda estão em uso”.

Wisnik (1999, p. 91) explica essa ferramenta como a interseção entre as escalas e a improvisação:

Como o fundamento da música indiana é a improvisação, que se dá a partir de um demorado sistema de afinações, não só do instrumento, mas da música com o universo, buscando sua entrada no movimento cíclico não há temas fixos e prontos, nem partitura. Em vez disso, tem-se um elemento mediador entre a escala e a música improvisada, que se chama “*raga*”. *Raga* é um composto melódico, derivado de uma escala e dotado, através de uma codificação exaustiva, de uma *cor* afetiva ligada a toda uma série de correspondências analógicas.

unequalunits called svara s. The sruti is the subdivision of the svara and its relation to the svara can be 2:1, 3:1 or 4:1, that is, a sruti can be a half or a third or a quarter of the svara, an interval which itself does not have a clearly defined size. The octave, however, does have an exact size and there are 22 srutis to an octave. Again, these divisions are not equal. Arguing about the exact size of the sruti, in any of its versions, seems to have been one of the main tasks of the theorist in this music for over 2000 years. In practice it is clear that a micro-tonal music which is often played on instruments using low-tensioned strings, where most small movement is by glissandi, means that the exact size of the sruti is in many instances purely a matter of personal choice, a choice depending on the musician's knowledge, experience and instinct.

O *tala*, que em sânscrito tem o significado de palma da mão, é a base rítmica desenvolvida na música indiana, um ciclo rítmico que normalmente é desenvolvido na segunda parte de um *raga*. Essa base rítmica alicerça a estrutura para variações rítmicas e melódicas, que sucedem sobre tal estrutura de formato definido. Enquanto o *tala* funciona como uma base fixa e matemática, o *laya* seria a ligação do músico ou percussionista com o sentimento rítmico, ou seja, aquele que apresenta uma forte conexão com o pulso da *performance* e uma ampla liberdade e potencial rítmico-criativo. Bailey (1992, p. 4) afirma: “O músico que exibe uma ‘sensação’ rítmica excepcional, cujo trabalho apresenta muita facilidade rítmica, é descrito como ‘tendo uma boa *laya*’” (tradução nossa).⁴³

A diferença de um *raga* para outro pode ser marcada pela diferença de tamanho de um *sruti*, embora haja outras importantes variáveis, como o contexto em que o *raga* é tocado, a utilização dos *svaras*, etc. Certo é que os *srutis* são elementos responsáveis pela variabilidade desse tipo de música, o que pode ser tratado pelos ocidentais como microtonalismos ou, de acordo com outra perspectiva, como a variação de afinação entre os *svaras* e, assim, uma ampla gama de expressividade que pode ser incorporada à *performance*. Segundo Bailey (1980), toda essa variabilidade em termos de afinação sinaliza na direção oposta àquilo preconizado pela música temperada ocidental.

Em seu livro *As faces da cultura indiana [Facets of Indian Culture]*, Srinivasan (1999) citado por Bailey (1980, p. 3) aborda a importância desses pequenos intervalos, utilizados como elemento expressivo na música indiana: “É o uso desses intervalos muito curtos que torna a individualidade do Sistema Indiano ... o espírito de um *raga* ou de um tipo melódico é melhor expresso pelo uso dessas mínimas divisões da escala”.⁴⁴

Diferentemente da estrutura harmônica que marca a música ocidental, a música indiana é concebida majoritariamente por melodias e ritmos. Como abordado até aqui, os pilares dessa vertente musical são os *talas*, os *ragas* e todo o universo musical que circunda essas estruturas básicas, rítmicas e melódicas. Tais elementos correspondem à estruturação sobre a qual a improvisação ou a *performance* é realizada, além de ser uma metodologia de ensino efetiva no âmbito da criação em tempo real. Para evidenciar tal característica metodológica do ensino na música indiana, Derek Bailey (1980) apresenta um relato do sitarista e tablista Viram Jasani⁴⁵

⁴³ *The musician who displays an exceptional rhythmical ‘feel’, whose work has great rhythmic facility and ease, is described as ‘having a good laya’.*

⁴⁴ *It is the use of these very short intervals that makes the individuality of the Indian System...the spirit of a Raga or a melody-type is best expressed through the use of these minute divisions of the scale.*

⁴⁵ Viram Jasani é um tablista e sitarista indiano, nascido no Kenya, ficou mais conhecido no Ocidente por ter participado da gravação da faixa *Black Mountain Side*, do álbum de estreia do grupo de rock *Led Zeppelin*, em 1969. Em 2007, obteve o título *Honorary Degree*, pela *University of York*.

(1945-), que disserta sobre a complexa relação entre um professor indiano e seu aluno, no processo do ensino de música na Índia.

O tempo que gastamos com um Guru é puramente gasto na tentativa de entender a estrutura em que a música indiana se passa. E um Guru, ou professor, não diz realmente como improvisar. Isso depende exclusivamente de o aluno crescer com a experiência e intuir os vários métodos de tocar a música [transmitidos pelo professor]. O que ele aprende diretamente com seu professor é a estrutura em que a improvisação ou a *performance* da música indiana acontece. Mas o professor de música indiana geralmente não é um acadêmico, ele não é um teórico; portanto, um bom professor é capaz de mostrar a você e fornecer orientações sobre como tocar música clássica indiana [...] O que acontece é que seu professor, quando estiver disposto a lhe ensinar um *raga* específico, não lhe dirá: ‘esta é a estrutura escalar do *raga* e estas são as notas usadas nesse *raga*’ – o que ele fará é tocar para você e pedir para você ouvir e talvez pedir para você imitar certas frases que ele está tocando. E gradualmente, depois de ouvi-lo, fazer isso várias vezes, o que você faz é adquirir um sentimento por esse *raga* e você pode reconhecê-lo imediatamente quando tocado por outros músicos ou pelo seu professor novamente. E então você começa a tocar essas frases e, eventualmente, chega ao estágio em que não repete as frases que seu professor ensinou, você começa a criar suas próprias frases, diferentes, dentro desse *raga* (JASANI citado por BAILEY, 1980, p. 8, tradução nossa).⁴⁶

O ensino da música indiana descrito acima, transmite uma forma de aprendizado que é essencialmente orgânica e íntima, valorizando sempre o empirismo e o sentimento do *raga*. A descrição apresenta um caminho de busca pelo aprendizado de criação musical essencialmente conectado à ideia dos três estágios de Bailey, no que tange ao princípio básico de compreender totalmente o contexto em que se pretende atuar como improvisador.

2.3.3 A música chinesa

A música chinesa está baseada num sistema cíclico, que difere do sistema modal indiano, ao apresentar uma estreita relação com elementos materiais, cujo objetivo principal é

⁴⁶ *The time that we spend with a Guru is purely spent in trying to understand the framework in which Indian music is set. And a Guru doesn't, or teacher doesn't, really tell you how to improvise. That is purely up to the student to gain by experience and to intuit the various methods of playing the music. What he directly learns from his teacher is the framework in which improvisation or performance of Indian music takes place. But the teacher in Indian music is not usually an academic, he's not a theoretician, therefore a good teacher is able to show you and give you guidelines as to how to perform Indian classical music [...] What happens is that your teacher, when he's in the mood to teach you a particular raga, won't say to you, 'this is the Scallic structure of the raga and these are the notes used in that raga' – what he will do is to play to you and tell you to listen and perhaps ask you to imitate certain phrases that he is playing. And gradually, after hearing him do this several times, what you do is to acquire a feeling for that raga and you can immediately recognize it when it's played by other musicians or by your teacher again. And so you start playing those phrases and eventually you get to the stage where you don't repeat the phrases your teacher has taught you, you start creating your own different phrases within that raga.*

contribuir para um equilíbrio no mundo material, seja no âmbito político, seja econômico, seja social. Tal ideologia é apresentada por Wisnik (1999, p. 75):

Um exemplo acabado de interpretação da escala musical como modelo cosmogônico e político é dado pela concepção tradicional chinesa da escala pentatônica. Segundo um tratado cerimonial clássico, a nota *kong* (fá) representa o *príncipe*; *chang* (sol) os *ministros*; *hio* (lá) o *povo*; *tché* (dó) os *negócios* e *Yyu* (ré) os *objetos*. A escala corresponde ao jogo – estável e instável – da ordem social, cujo equilíbrio ela reproduz (metaforicamente) e contribui para manter (metonimicamente).

A escala que figura como base da música chinesa é a pentatônica, ou escala de cinco notas. Assim como a escala diatônica (de sete notas), a pentatônica é gerada a partir de um ciclo de quintas sucessivas. Segundo Wisnik (1999), a oitava oferece ao músico um espaço de ação neutro que pode ser habitado por outras notas e, conseqüentemente, novos intervalos. Segundo o autor, utilizando-se somente da fundamental e de sua oitava, não se consegue conceber frases melódicas, uma vez que, nesse contexto, o músico só conseguiria atuar no campo das alturas, por meio de saltos de oitavas. Já o intervalo de quinta, por sua vez, gera movimento: da tônica à quinta e dessa maneira, pode-se retornar à tônica ou seguir a oitava da fundamental. Por meio desse princípio que transmite movimento, tal intervalo é, portanto, o gerador das duas escalas mais utilizadas no mundo: a pentatônica, presente não só na música chinesa, mas também na música da Indonésia, da África e da América; e a diatônica, adotada pela música ocidental, desde a Grécia antiga (WISNIK, 1999, p. 73).

No âmbito escalar, segundo o autor, além da relação de fundamental consigo mesma e com sua oitava, pode-se perceber uma tendência atrativa à sua quinta e sua quarta, que pode se configurar também como quinta descendente. Na escala pentatônica, todas as suas notas são interligadas por sua quinta ascendente ou descendente. Ela é gerada pelo ciclo de quintas, até a sua quinta nota (p. ex.: fá, dó, sol, ré, lá), enquanto a escala diatônica seria gerada pelo mesmo ciclo, porém até a sétima nota (p. ex.: fá, dó, sol, ré, lá, mi, si – dó, ré, mi, fá, sol, lá, si).

Diferentemente da diatônica, a pentatônica é uma escala plana, homogênea, sem a presença de semitons, o que faz com que não haja diferencial de poder atrativo entre uma nota e outra. Dessa maneira, há movimento entre as notas, devido às conexões de quintas, mas não existe direcionalidade de resolução entre elas. Trata-se de uma escala que remete, muitas vezes, a uma sonoridade oriental, principalmente chinesa e japonesa, mas que, ao mesmo tempo, se mostra presente em diversas culturas musicais do Oriente e do Ocidente. Devido à falta de direcionalidade de resolução entre suas notas, essa escala promove a circularidade de suas

estruturas melódicas, rítmicas e harmônicas, que evoca uma experiência de tempo diferente daquela experimentada em contextos tonais.

A respeito desses aspectos da origem escalar, Daniélou (1995) diz ser errônea a interpretação de que a escala pentatônica seria uma escala primitiva e que a heptatônica seria sua evolução. O fato de os chineses terem escolhido as cinco primeiras notas do ciclo, não significa que eles não conheçam as outras duas notas:

Os antigos chineses certamente não ignoravam a transcendência da escala heptatônica, que foi assimilada por eles aos “sete começos” (*qi shi*). Entretanto, uma vez que concebiam a música apenas como um meio de harmonizar os elementos da existência terrestre e estabelecer um balanço entre espírito (céu) e matéria (terra), eles não deram muita atenção aos sete graus, que formam a escala dos mundos transcendentais; ao contrário, eles cultivaram em sua máxima potencialidade a ciência da escala pentatônica, que simboliza as forças opostas do céu e da terra, do *yang* e do *yin*, mantidos em equilíbrio no dualismo da existência (DANIÉLOU citado por CINTRA, 2013, p. 53, tradução nossa).⁴⁷

A música dos chineses é, portanto, regida pelas relações sociais, políticas, econômicas, espirituais e matemáticas. Segundo Daniélou (1995), a pentatônica representa para os chineses a Terra – quatro estações, quatro elementos, quatro direções no espaço, quatro castas – e o céu – o éter, o quinto elemento celestial, que dá origem à Terra e seus elementos materiais. Esses cinco elementos fazem referência às cinco notas da escala pentatônica e ao ciclo de quintas, princípio gerador da escala.

Outro ponto de vista seria a percepção das culturas da China e outras nações que têm como prática musical o modalismo, como sociedades mais resistentes à mudança. São culturas que se perpetuaram, “mantendo-se na repetição ritual de suas fórmulas e suas escalas recorrentes, o que o faz furtar-se ao ritmo progressivo da *história* [...]” (WISNIK, 1999, p. 77). Tal resistência se manteve inabalável, mesmo depois do surgimento da escala heptatônica e suas possibilidades melódicas, harmônicas e de modulação. A frase de Wisnik, datada do final da década de 1990, ainda hoje faz sentido. No entanto, em pleno século XXI, é notória a intensa mudança ocorrida nos contextos econômico, político e cultural, em países como China e Índia, por exemplo. Se, por um lado, houve musicalmente intensas mudanças, por outro lado, a força da antiga tradição musical dessas culturas, por meio da utilização de *ragas* e escalas

⁴⁷*The ancient Chinese were certainly not ignorant of the transcendency of the heptatonic scale, which was assimilated by them to the “seven beginnings” (qi shi). However, since they conceived of music only as a means of harmonizing the elements of terrestrial existence and establishing a balance between spirit (heaven) and matter (earth), they did not pay much attention to the seven degrees, which form the scale of transcendental worlds; on the contrary, they cultivated to its utmost potentiality the science of the pentatonic scale, which symbolizes the opposing forces of heaven and earth, of yang and yin, held in equilibrium in the dualism of existence.*

pentatônicas, continua coexistindo com a música *pop* contemporânea. Como já se mencionou, a força da pentatônica é comparada por Wisnik (1999, p. 85) à força da escala heptatônica, quando diz que “se a pentatônica é a escala cuja história está especialmente vinculada ao Oriente (embora apareça também em outras partes), a heptatônica é a escala ocidental por excelência”. Portanto, para ele, a heptatônica e a pentatônica são as duas escalas mais importantes no mundo da música.

2.3.4 *Caráter circular e temporal da música modal*

Observando algumas vertentes consideradas modais, sob uma perspectiva ocidental, a exemplo da música indiana e chinesa, tratadas há pouco, percebe-se características comuns a essas linhas modais, como a circularidade musical: (1) a produção melódica em torno de uma tônica fixa (muitas vezes um pedal fixo que permeia a música do início ao fim); (2) uma consequente característica temporal diferente daquela vivenciada no âmbito do tonalismo ocidental; (3) uma característica mais rítmica, melódica e menos harmônica em algumas vertentes modais.

Assim como a estrutura modal ocidental, que parte da música grega antiga e da Europa medieval, e permanece até hoje na música moderna tonal ocidental, o modalismo está intensamente inserido na história da música oriental, como já se mencionou. Antigas vertentes modais orientais são praticadas há milênios, até os dias atuais, por exemplo, a música indiana, a música árabe, a música chinesa, além da música balinesa e da música javanesa, entre outros universos da música oriental. Pode-se notar, como características comuns a elas, fenômenos como a utilização de notas pedais e a circularidade melódica em torno desses pedais, como elementos básicos para o desenvolvimento dessas vertentes musicais. No Ocidente, mais precisamente na prática do Cantochão, não era comum a utilização de pedais. Contudo a monofonia – a circularidade em torno de uma mesma tonalidade, bem como características predominantemente rítmicas e melódicas – se encontravam intensamente presentes nesse tipo de prática musical.

José Miguel Wisnik (1999, p. 80) considera o centro modal (gerado pela nota pedal constante), princípio criador do fenômeno da circularidade musical, algo muito comum em vertentes da música oriental:

A circularidade do complexo escala/pulso, na música modal, é fundada, assim, sobre um ponto de apoio estável, que é a *tônica*. Nas músicas modais, pentatônica ou outras, é muito frequente o uso de um bordão: uma nota fixa que fica soando no grave, como

uma tônica que atravessa a música, se repetindo sem se mover do lugar, enquanto sobre elas as outras dançam seus movimentos circulares. A música indiana faz questão de marcar o bordão [...] usando instrumentos cuja função é exclusivamente a de ressoar um som contínuo, numa estaticidade movente, em pulsações de timbre e intensidade [...]

Nesses casos, a nota recorrente que se apresenta como um pedal gera a base sobre onde serão desenvolvidos os desenhos melódicos e os movimentos escalares. Trata-se de um modo fixo, “princípio muito geral em toda música pré-tonal” (WISNIK, 1999, p. 80), que pode ser explícita ou implícita. Certo é que ela se encontra sempre presente, “como a terra, a unidade indivisa, a montanha que não se move, o eixo harmônico contínuo [...]” (WISNIK, 1999, p. 80). Num contexto diferente, tonal, esse eixo poderá ser movido, por meio do curso de encadeadas tensões e repousos.

Um “efeito colateral” resultante desse tipo de *performance*, tanto das vertentes musicais do Oriente quanto da música ocidental antiga, é uma percepção temporal da música, o que difere efetivamente da perspectiva da música ocidental tonal. A circularidade modal, onde desenhos rítmico-melódicos de determinada escala giram em torno de um mesmo centro modal, gera uma sensação temporal própria do mundo modal, o que contrasta com o constante movimento evolutivo dos tensionamentos e distensionamentos, das contrações e relaxamentos, bem como os movimentos de modulação, experimentados dentro do campo tonal (WISNIK, 1999). A circularidade modal tende a produzir um ambiente de repetição ritualístico, onde não há preocupação quanto ao tempo de duração da música, mas sim quanto ao fluxo de música pulsante que é desenvolvido, conduzido por um pedal e pelas vozes que circundam esse ponto de atração constante.

Luca Mortellaro (Lucy)⁴⁸ relata como um complemento à entrevista de Philip Glass⁴⁹ para a Red Bull Music Academy essa diferente maneira de compreender a música dentro do contexto indiano:

⁴⁸ Luca Mortellaro, mais conhecido como Lucy, é um DJ e produtor italiano, fundador do selo Stroboscopic Artefacts.

⁴⁹ Philip Glass, compositor de música contemporânea nasceu a 31 de janeiro de 1937, em Baltimore, EUA. Aos seis anos de idade começou a tocar violino e aos oito dedicou-se à flauta. Enquanto criança familiarizou-se com compositores como Beethoven, Schubert ou Shostakovich. Aos 15 anos entrou para a Universidade de Chicago, onde estudou Filosofia e Matemática. Durante esse período da juventude alargou seu universo musical no âmbito da música erudita. Determinado a ser compositor, entrou aos 19 anos para a *Juilliard School of Music*, em Nova Iorque, onde compôs mais de 70 peças musicais. Em 1964 atingiu o grau de *Master Of Science* em composição. Ao longo da sua formação musical recebeu influências de compositores como Ives, Webern, Aaron Copland, William Schuman, Henry Cowell ou Virhil Thomson. Estudou com Nadia Boulanger em Paris. Descobriu as técnicas da música indiana ao transcrever os trabalhos do músico indiano Ravi Shankar para a notação ocidental. Determinante para a sua evolução musical, o contacto com a música indiana abriu-lhe as portas do minimalismo, do qual os trabalhos “String Quartet N.º 1” (1966) e “Two Pages” (1967) são exemplos.

Os conceitos básicos da música clássica indiana são simetricamente diferentes da música clássica ocidental. No Ocidente, você tem um começo e um fim. Para eles [indianos], é mais sobre ciclos. Este conceito de ciclos invade tudo – da filosofia à música. Ravi Shankar foi a primeira pessoa a tornar isso tão evidente para o público ocidental. Ele meio que saiu da academia, eu diria, na direção da comunicação humana, aquela mais básica. Isso foi muito criticado pelos seus próprios. Ainda assim, ele, junto com Alla Rakha, conseguiu traduzir esse sentido das coisas para a cultura ocidental exatamente quando a cultura ocidental estava pronta para isso (MORTELLARO, 2014, entrevista à Red Bull Academy, tradução nossa).⁵⁰

Os indianos, assim como o que acontece em outras culturas orientais, escutam e executam música de uma maneira diferente da ocidental, sem uma expectativa constante com aquilo que pode acontecer, ou uma comparação com algo que já aconteceu, por exemplo. Trata-se de um fluxo musical constante, como algo pulsante, onde os músicos e os ouvintes se encontram inseridos. Alguns pesquisadores, a exemplo Wisnik e Daniélou, compreendem esse tipo de experiência musical como ritualísticas, onde a música conduz os processos humanos que se estabelecem no evento musical. O pedal, constante e a circularidade que se estabelece geram esse estado de transe e conexão, que pode suceder entre as pessoas envolvidas.

Wisnik (1999) disserta em *O som e o sentido* a respeito dessa ritualização dentro do campo modal, intrínseco à sua circularidade e à medida temporal característica. Essa perspectiva de pensamento é importante para o entendimento de vertentes que se praticam hoje no Ocidente, a exemplo da trajetória criativa de Artur Andrés.

A ritualização desse fluxo que se entrega à recorrência dos ciclos [na música modal], vale dizer, à multifacetada e diversificada volta dos pulsos, tem seu centro firmemente assentado sobre a tônica fixa e explícita [...] A música assim constituída é capaz de exercer um enorme poder [...], pois ela é a condensação de um princípio universal que se funde concretamente sobre o músico e o ouvinte (daí o seu caráter ao mesmo tempo ritual e terapêutico) (WISNIK, 1999, p. 92).

A circularidade em torno de uma nota pedal, bem como as consequências temporais, ritualísticas e terapêuticas, podem ser observadas em universos orientais, a exemplo das vertentes tratadas até aqui, mas também em estilos musicais ocidentais modernos, como o minimalismo de Steve Reich e de Philip Glass.

Wisnik fala da compreensão de tempo na música indiana, algo que é também característico na música minimalista norte-americana:

⁵⁰ “The basic concepts of Indian classical music are symmetrically different from Western classical music. In the West you have a beginning and an end. For them, it’s more about cycles. This concept of cycles invades everything – from philosophy to music. Ravi Shankar was the first person that made this so evident to the Western public. He kind of stepped out from the academy, I’d say, into human communication, the basic one. This was hugely criticized by his own guys. Still him, together with Alla Rakha, managed to translate this sense of things to the western culture exactly when the western culture was ready for it.”

[...] O metro “é ordem, mas não medida. Pois o tempo, para o indiano, não é um conceito de quantidade, mas um fator de qualidade, relativo à disposição psíquica do homem e isento de medição racional por relógio ou metrônomo” (COURT citado por Wisnik, 1999, p. 91).

2.3.5 A música circular minimalista

Em comparação com a música serial⁵¹, ficam claras as características da música minimalista, que vão ao encontro da música oriental, principalmente a música indiana. Tal influência não sucede por acaso, uma vez que o estilo norte-americano, principalmente a obra do compositor Philip Glass, foi fortemente influenciado pelo pensamento criativo-musical dos indianos. Cerro Dimitri (2005) apresenta em seu artigo *O minimalismo e suas técnicas composicionais*, algumas dessas características estético-estilísticas orientais, oriundas do minimalismo, ao comparar tal vertente musical com o serialismo:

Enquanto o serialismo procura evitar de forma sistemática um centro tonal, o minimalismo procura afirmar incessantemente um centro tonal. Enquanto o serialismo trabalha com o princípio de não repetição, o minimalismo pretende repetir à exaustão. Enquanto o serialismo era considerado um desenvolvimento necessário e irreversível da evolução da música ocidental, o minimalismo introduzia conceitos filosóficos e estéticos do Oriente os quais diferiam frontalmente da visão de mundo ocidental (CERVO, 2005, p. 47).

Algumas vertentes da música moderna que surgiam em meados dos anos 1950, buscavam uma renovação dentro da música de tradição ocidental, compositores a exemplo de Terry Riley,⁵² Steve Reich,⁵³ Philip Glass, buscavam a inovação através da experimentação e do encontro musical com outras culturas. Alguns procedimentos passaram a ser experimentados pelos compositores norte-americanos e outros compositores modernos da época e acabaram se tornando técnicas composicionais minimalistas reconhecidas, como a “troca de fase” (ou

⁵¹ O serialismo é um método de composição musical no qual utiliza uma ou várias séries como forma de organizar o material musical. A primeira forma de composição serial foi o dodecafonismo, sistematizado por Schoenberg no início da década de 1920.

⁵² Terry Riley (Colfax, Califórnia, 24 de junho de 1935) é um compositor americano associado à escola minimalista.

⁵³ Steve Reich nasceu em Nova Iorque, em 3 de outubro de 1936 e diplomou-se em filosofia na Cornell University em 1957. Estudou composição com Hall Overton e na Juilliard School of Music com William Bergsma e Vincent Persichetti. Concluiu o M.A. em Música no Mills College em 1963, onde trabalhou com Luciano Berio e Darius Milhaud. Tornou-se, na década de 1960, uma das mais proeminentes figuras do minimalismo, na linha de Terry Riley, tendo desenvolvido técnicas de *looping* com música gravada de uma forma absolutamente original. No final dos anos 1960 e início dos anos 1970 aplica essas técnicas de música gravada à composição acústica. Nos anos 1970 uma viagem à África abriu-lhe novos horizontes, nomeadamente no domínio da percussão. A peça *Drumming* deu origem ao seu grupo Steve Reich and Musicians. Em 1974 escreveu *Music for 18 Musicians*, considerada uma revolução na música por combinar elementos mecânicos com elementos orgânicos.

defasagem), o “processo aditivo linear”, o “processo aditivo por grupo” (bloco), o “processo aditivo textural” e a “superposição de padrões”.⁵⁴ A obra de Reich é caracterizada, entre outros aspectos, por suas pesquisas com a troca de fase, os processos aditivos por grupo, texturais, enquanto Glass é, em geral, recordado pela técnica de processo aditivo linear, também o processo de adição por grupo e textural, entre outras ferramentas. Riley, por sua vez, é, entre outras coisas, uma referência no estilo da superposição de padrões, tendo como principal exemplo a sua famosa obra *In C* (CERVO, 2005, p. 49-50). Para melhor compreensão das técnicas em questão, sugere-se a leitura do artigo de Cervo (2005, p. 49-p. 58).

Um exemplo da forte influência da música indiana no minimalismo norte-americano é evidenciado por Cervo em seu artigo, onde o autor aborda o contato de Philip Glass com Ravi Shankar,⁵⁵ quando colaboraram pela primeira vez em um trabalho de transcrição de um tema da música hindu para a notação ocidental europeia. Esse encontro ocorreu durante as filmagens de *Chappaqua*,⁵⁶ em 1965, quando os músicos realizaram a sua primeira parceria. A trilha do filme foi composta por Ravi Shankar e, durante a gravação em Paris, naturalmente, surgiu ali a difícil tarefa de transcrever a *performance* de Ravi (sitar), junto ao *performer* e parceiro, o tablista Alla Rakha. Glass, que na época era um jovem compositor americano de apenas vinte anos de idade (aproximadamente vinte anos mais novo que Ravi), foi contratado para transcrever a *performance* dos dois para a notação ocidental europeia, para que os músicos franceses pudessem tocá-la. Na época, a música hindu (oriental), era pouco difundida entre os ocidentais, e Ravi Shankar não era uma figura famosa no Ocidente. Isso ocorreu antes mesmo da parceria do sitarista indiano com os Beatles, portanto, tendo isso em vista, o seu “anonimato” entre os ocidentais, na época, se fazia evidente. Em entrevista a Red Bull Music Academy, Philip Glass relata a importante experiência que viveu, quando convidado para o trabalho de transcrição junto a Ravi Shankar:

⁵⁴ [...] *phasing, linear additive process, block additive process, textural additive process e overlapping pattern* (CINTRA, 2005, p. 49).

⁵⁵ Ravi Shankar (nascido em 7 de abril de 1920, em Benares, Índia e falecido em 11 de dezembro de 2012, em San Diego, Califórnia, EUA), foi um músico indiano, tocador de sitar, compositor e fundador da Orquestra Nacional da Índia, que foi influente na difusão e apreciação ocidental da música indiana. Nascido em uma família bengali Brahman (classe social mais alta na tradição hindu), Shankar passou a maior parte de sua juventude estudando música e dança e excursionando extensivamente na Índia e na Europa com o grupo de dança de seu irmão Uday. Aos 18 anos, Shankar desistiu de dançar e, nos sete anos seguintes, estudou sitar com o notável músico Ustad Allauddin Khan. Depois de atuar como diretor musical da All-India Radio de 1948 a 1956, ele iniciou uma série de turnês europeias e americanas.

⁵⁶ *Chappaqua* é um drama americano de 1967 escrito e dirigido por Conrad Rooks. O filme é baseado nas experiências de Rooks com o vício em drogas e inclui participações especiais de William S. Burroughs, Swami Satchidananda, Allen Ginsberg, Moondog, Ornette Coleman, The Fugs e Ravi Shankar. Rooks contratou Coleman para compor a música do filme, mas sua trilha, que ficou conhecida como *Suite Chappaqua*, não foi utilizada. Ravi Shankar então compôs a trilha para o filme.

Isso foi um grande problema, porque ninguém tinha realmente pensado, até então, nisso. Eu nunca tinha ouvido música indiana antes, até aquele momento, e muito poucas pessoas no Ocidente a conheciam de forma completa. Então, basicamente, o que eu tive que fazer foi: eu estava ouvindo a música, estava escrevendo. E a dificuldade era conseguir a ênfase rítmica nas notas certas. Eu escrevia, eles tocavam e Alla Rakha, que era o percussionista, o tablista, ele dizia: “Não, não, não, não, não, não”. E eu continuaria escrevendo e escrevendo, e eles continuariam dizendo: “Não, não, não”. E então os músicos franceses começaram a me aconselhar, então isso ficou ainda pior. Eu tinha todos eles em cima de mim. [...] E então, finalmente, fiz uma coisa notável e intuitiva: peguei a música que havia escrito e apaguei todas as linhas do compasso. E de repente, eu vi algo que eu não tinha visto antes, foi quando eu vi os padrões. Eles ultrapassavam os limites das barras de compasso. Porque ele [Ravi Shankar] não usou barras de compasso. Eu estava usando barras de compasso porque é isso que fomos ensinados a fazer [no Ocidente]. Mas quando tirei as barras de compasso, vi o fluxo do ritmo que eu não tinha visto antes. Na verdade, foi apenas sorte, de certa forma. Eu vi, analisei muito rapidamente, e vi também que havia um ciclo de 16 notas que iam subindo. Mais tarde, descobri que isso se chama *taal* [na Índia] (Disponível em: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2014/02/when-philip-glass-met-ravi-shankar>).⁵⁷

Anos depois, em 1990, os músicos gravariam juntos o importante álbum *Passages – Ravi Shankar e Philip Glass*.⁵⁸

Cervo (2005) apresenta em seu artigo a mesma história, quando relata a respeito do primeiro encontro entre Glass e Shankar, quando o nova-iorquino teve o *insight* de tirar fora as barras de compasso o que, mais tarde, se tornaria, dentro do minimalismo, a técnica denominada como processo aditivo linear.

[...] Gradualmente, Glass percebeu que a rítmica da música hindu era estruturada de forma diferente da ocidental. Ele percebeu que na música ocidental o ritmo é dividido, enquanto na música hindu parte-se de pequenas unidades rítmicas que, colocadas em sequência, formam ciclos ou unidades maiores (ritmo aditivo). A partir dessa revelação (*insight*) Glass livrou-se das indicações e barras de compasso da métrica ocidental para realizar suas primeiras obras aditivas (SCHWARTZ citado por CERVO, 2005, p. 52).

⁵⁷ *It was a big problem, because no one had really thought about it. I had never heard Indian music before, at that point, and very few people in the West knew it in any thorough way. So, basically, what I had to do is: I was listening to the music, I was writing it down. And the difficulty was getting the rhythmic emphasis on the right notes. I would write it down, they would play it back, and Alla Rakha, who was the drummer, the tabla player, he would say, “No, no, no, no, no, no.” And I would write it again and again, and they kept saying, “No, no, no.” And then the French musicians began advising me, then that became even worse; I had all of them on top of me. [...] And then finally I did a remarkable, intuitive thing, which I took the music I had written down and I erased all the bar lines. And suddenly, I saw something which I hadn't seen before, which was that I saw the patterns. It went over bar lines. Because he didn't use bar lines. I was using bar lines because that's what we had been taught to do. But when I took the bar lines away, I saw the flow of the rhythm that I hadn't seen. This was actually just luck, in a certain way. I saw it, I analyzed it very quickly, and I saw also that there was a cycle of 16 notes that kept coming up. Later, I found out that was called a taal.*

⁵⁸ *Passages* é um álbum de música de câmara, fruto da colaboração de Ravi Shankar com Philip Glass, lançado em 1990 pela Private Music. O CD contempla peças dos dois compositores, formando-se um híbrido de música clássica indiana (hindustani), com o estilo clássico minimalista de Glass.

Esse é um dos exemplos de como a música oriental influenciou o minimalismo norte-americano com alguma de suas principais características, como a circularidade, o processo de adição de ideias musicais, a ideia de fluxo musical, da estruturação musical por meio da combinação de diferentes ciclos musicais, etc. Assim como Glass teve o seu contato com Ravi Shankar e isso foi crucial para a evolução de sua música e de seu estilo como compositor, Reich teve os seus encontros e suas pesquisas, que foram determinantes para a sua evolução como compositor e à evolução da vertente musical em que estava inserido.

Wisnik (1999, p. 97) fala de algumas influências orientais que foram fundamentais para a caminhada desse importante compositor minimalista:

Bem recentemente, o minimalismo se encontra com o modalismo, na obra de Steve Reich. Depois de pesquisar de várias maneiras processos de exposição gradual de elementos em fase e em defasagem, Steve Reich encontrou na música africana e balinesa um princípio similar de reprodução de repetição defasada, reiteração exaustiva de elementos em trânsito entre a ‘co-incidência’ e a ‘des-coincidência’, que ele vinha aplicando nas suas composições iniciais. Com esse encontro sua obra ganhou, como ele reconhece, certo suingue, maior corpo timbrístico e textura polifônica, em comparação com peças mais conceituais, como *Violin phase* (1967), *Pendulum music* (1968) e *Clapping music* (1972).

Steve Reich trata do interesse de compositores pós-tonais por inovação musical, através de uma aproximação com a música eletrônica nos anos 1960. Segundo ele, na década seguinte, esse movimento se diminuiria devido ao maior interesse pela música mundial, “despontando a não ocidental (vale dizer, a tradição modal) como a “mais importante fonte de inspiração para os compositores ocidentais à procura de ideias novas” (WISNIK, 1999, p. 97).

Certo é que outros compositores minimalistas e experimentais tiveram o contato com a música Oriental como algo determinante em sua caminhada. A história do Grupo Uakti e de Artur Andrés, resguardadas as devidas proporções, foi marcada pela influência recebida da cultura oriental, preponderantemente da música indiana. Outras influências importantes foram vertentes da música minimalista, como Reich, Riley e principalmente Glass, que teve um papel de grande importância na trajetória do grupo. Como efeito dessa referência em sua trajetória, Artur Andrés carrega as características circulares, caleidoscópicas e de afirmação de um centro modal, oriundas de vertentes da música oriental e do minimalismo norte-americano, em suas criações pré-concebidas. Sua maneira de improvisar será tratada nas análises realizadas no capítulo 4.

2.3.6 Aspectos orientalizantes e exotizantes na música instrumental

O “exotismo” na música corresponde aos elementos musicais que, utilizados numa criação musical, marcam por evocar culturas estrangeiras, por meio de passagens melódicas, ritmos característicos ou timbres que remetem a “outras terras”. Ralph P. Locke (2011, p. 19), em seu artigo *Uma ampla visão do exotismo musical*, diz que, em seu mais amplo significado, o “exotismo” na música deve ser compreendido “como o processo pelo qual lugares e povos exóticos são representados em obras musicais”.

A pesquisa de Locke gira em torno da observação de tais elementos “exóticos” em óperas e sua argumentação é que, em geral, as análises contemplam elementos incomuns, do ponto de vista musical, porém não abrangem questões extramusicais, fundamentais às óperas. Apesar de não abranger todas as áreas, segundo o autor, o sistema comum se mostra “imensamente valioso, especialmente para muitas peças instrumentais” (LOCKE, 2011, p. 19). É certo que o termo “exótico” é amplamente utilizado nas mais diversas áreas e tem várias definições, que podem sugerir respostas muito abrangentes ou abstratas.

Segundo Locke (2011, p. 20), no universo musical o termo tem um significado mais direto:

[...] o exotismo tem sido tratado menos como uma mentalidade ou abordagem artística e mais como um léxico específico de dispositivos estilísticos que o compositor – e presumivelmente muitos dos seus ouvintes – associa, com ou sem razão, a determinados lugares ou povos distantes. Por vezes, deparamo-nos até com a palavra no plural, significando que a peça faz muito ou pouco uso de vários “exotismos” típicos da época. “Exotismos”, neste sentido, são de pequena escala e enumeráveis.

Portanto, trata-se de elementos musicais “exóticos”, que transportam o ouvinte para lugares distantes, estrangeiros, mesmo que a impressão sonora gerada não corresponda ao que, de fato, seja a realidade de determinada vertente musical a que se conecta musicalmente. Por uma perspectiva ocidental, por exemplo, pode-se pensar em elementos musicais que não correspondem à música de tradição europeia, como melodias que apresentam intervalos menos comuns às escalas ocidentais tradicionais, e geram no ouvinte, em geral, a impressão de uma passagem musical oriental, por exemplo.

A proposta de Jean-Pierre Bartoli para o termo, se refere à seguinte ideia:

[...] no domínio artístico, designa-se pela palavra “exotismo” uma combinação de procedimentos que evocam a alteridade cultural e geográfica, assim como pelo uso de unidades significativas [*unités significatives*] que parecem emprestadas de uma linguagem artística estrangeira (BARTOLI, citado por VIRMOND, 2015, p. 376).

Já o termo “orientalismo” se refere ao mundo oriental sobre a perspectiva dos ocidentais. Trata-se de um conjunto de valores baseados no contexto de vida, nas necessidades políticas e sociais do indivíduo ocidental em detrimento das realidades concretas do Oriente. Portanto, “o exotismo do Oriente se transforma na visão do orientalismo” (VIRMOND, 2015, p. 375).

Virmond (2015, p. 377) apresenta exemplos de elementos considerados orientalizantes ou exotizantes:

Aparentemente, um evento que muito caracteriza este orientalismo é a presença de um segundo grau aumentado e, melhor ainda, do quarto grau também aumentado. Outros processos de orientalismo em música podem incluir (SCOTT, 1998): escala de tons inteiros; o modo eólio, dórico e frígio; segundas e quartas aumentadas (particularmente com inflexões frígias e lídias); melismas vocais muito elaborados em torno da sílaba “ah”; trilos e apogiaturas dissonantes; uso de recursos orquestrais como o corno inglês no registro agudo; uso de tercinas em fórmula binária, a polirritmia e uso de movimento paralelo de quartas, quintas e oitavas, particularmente nas madeiras.

A observação de tais elementos se faz necessária, para que seja possível a compreensão de questões que serão tratadas mais adiante, no capítulo das análises. Certo é que os improvisos de Artur Andrés são marcados pelo uso de técnicas da flauta erudita, bem como pelo uso de técnicas estendidas do instrumento e passagens melódicas menos usuais, recorrentes em seus improvisos. Ou seja, elementos que geram uma experiência auditiva diferente que, por vezes, podem transportar o ouvinte para outros lugares. Devido à constatação da recorrência de tais estruturas, nos improvisos de Andrés, tornaram-se necessárias a compreensão e a utilização de termos como elementos musicais “orientalizantes” e “exotizantes”.

2.4 O contexto da música tonal

A música conhecida hoje como tonal é fruto dos movimentos polifônicos – processo que permearam toda a Idade Média modal, sempre cerceada pela igreja católica – que foi, pouco a pouco, evoluindo, no decorrer da história da música ocidental. Esse movimento se refere a uma transição secular, do modal ao tonal, do mundo feudal para o capitalista. Assim, o tonalismo se consolida, aos poucos, do século XVI ao XVIII, quando se acredita ter alcançado tal sistema, de forma definitiva. Na transição do século XVIII para o século XIX, “à época do estilo clássico que vai de Haydn a Beethoven, o tonalismo vigora em seu ponto de máximo equilíbrio balanceado (no contexto da música “erudita”) [...]” (WISNIK, 1999, p. 113). Já no início do século XX, os compositores da época vivenciaram uma sensação de saturação desse

novo sistema e, a partir daí, buscou-se novas vertentes de criação musical, a exemplo das inúmeras possibilidades de mistura do sistema tonal com o modal, que se praticou desde então. Esse fato será melhor explicado mais adiante.

Como visto anteriormente, nota-se que a característica da música modal é circular, reiterativa, como um movimento rítmico e melódico complexo, que se desenvolve em torno de uma tônica modal fixa. Essa tônica, por vezes entoada por um instrumento geralmente numa frequência grave, torna-se um pedal que é tocado do início ao fim da *performance*. Esse pedal, como visto, traz equilíbrio a toda a criação rítmico-melódica, desenvolvida em seu entorno. Em alguns casos, a exemplo do Cantochão e suas inúmeras vertentes, o pedal fixo não sucede como pedal entoado do início ao fim, mas como centro modal escondido, que conduz toda a criação musical. Essas são algumas características fundamentais, percebidas por uma perspectiva ocidental, em variadas vertentes da música modal.

O tonalismo, por sua vez, tem esse sistema invertido, partindo-se, agora, de uma fundação rítmica onde a pulsação tende a ser constante na subdivisão dos compassos (em 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 ou mais pulsos por compassos). Gera-se, assim, uma estrutura sólida e bem dividida, em que toda a melodia, a harmonia e as demais subdivisões rítmicas podem ser desenvolvidas de maneira ordenada. A tônica, por sua vez, passa a ser conduzida pela dominante (WISNIK, 1999, p. 113).

Utilizando-se de seus intervalos tritônicos, que constituem as dominantes, e da possibilidade de resolução desses intervalos, consegue-se agora deslocar a tônica. Nesse momento, passa a ser possível a mudança dos centros tonais de *performance*, uma vez que a aceitação e a utilização do trítone, junto da adesão do temperamento igualado, permitem que se navegue musicalmente por universos tonais diversos. Esse fenômeno, característico do sistema tonal, é conhecido como modulação da tonalidade. Schoenberg (1999, p. 242) aborda o tema em seu livro *Harmonia*:

Uma modulação origina-se assim: primeiro aparece o som fundamental. Logo vêm seus parentes mais próximos, suas conseqüências mais próximas; estas desviam-se dele, permanecendo, não obstante, ligadas a ele por uma relação. Por relações naturais e artificiais. Continuando a peça seu caminho, surgem então as conseqüências mais distantes. As ligações se afrouxam. Porém, se o todo deve caminhar para uma unidade, esta relação tem, por fim, que estreitar-se novamente, e isto só acontece se as conseqüências realmente permitem ser reconhecidas como conseqüências dos acontecimentos iniciais.

Com essas novas características musicais, o tonalismo traz como novidade, em relação ao modalismo, uma condução da música que não é somente horizontal, mas agora é também

vertical. Uma nota, definida como tônica, se impõe em termo de conexão, ou atração, sobre as demais notas de determinada escala, polarizando-as. No tonalismo, as relações intervalares geram a sensação de consonância e de dissonância e, conseqüentemente, obtém-se o fenômeno de tensionamento e repouso, que é aquilo que provoca o deslocamento do centro tonal. Isso se tornou conhecido, musicalmente falando, como encadeamento harmônico. Trata-se da utilização de todas as notas das escalas no desenvolvimento harmônico e de acordes que se relacionam entre si e se deslocam harmonicamente. A tensão e o repouso se encontram não somente na frase melódica (horizontal) mas também na estrutura harmônica (vertical). São as variadas possibilidades de encontros intervalares que criam tais movimentos de tensão e repouso ao se relacionarem entre si. Além disso, no contexto tonal, a tônica é afirmada por uma dominante que poderá, por modulação, conduzir a uma nova tônica ou se firmar como um novo campo tonal. Corroborando o que é abordado aqui, Max Weber (1995, p. 56)⁵⁹ diz que “o elemento fundamentalmente dinâmico da música de acordes, que motiva musicalmente o progresso de acorde a acorde, é a dissonância”. Tal dissonância produz a tensão e, conseqüentemente, a expansão musical, que tem a sua resolução distensionada em um novo acorde.

Outro fenômeno percebido: ao longo da *performance* de uma obra musical tonal, uma nota da melodia pode expressar diferentes significados, de acordo com o “local” em que ela se encontra musicalmente inserida. Imagina-se um cenário em que uma nota é tocada por um *performer* de forma longa, enquanto os locais em que ela situa vão sendo modificados por meio do deslocamento harmônico, através do movimento em direção a alternância de centros tonais. Serão percebidos, nesse caso, mudanças nas relações e funções, nas interconexões harmônico-melódicas. A improvisação desempenhada nesse contexto harmônico de maior deslocamento e distanciamento é moldada por esse fenômeno, diferentemente do que se vê em contextos de improvisação modal.

Outra mudança fundamental ao tonalismo foi o sistema de afinação, ou temperamento, utilizado. O sistema de afinação “natural”, que respeita aquelas nuances que garantem a máxima definição do intervalo, só é compatível com o sistema modal, onde as notas de uma escala se reportam a uma tônica fixa. A mudança que sucedeu no universo tonal, para um temperamento igualado, se tornou um importante marco. Agora seria possível um maior deslocamento harmônico, bem como a modulação de tonalidades e a mudança do universo de criação.

⁵⁹ Max Weber (1864-1920) foi um intelectual, jurista e economista alemão considerado um dos fundadores da sociologia. É considerado um dos fundadores do estudo moderno da sociologia, mas sua influência pode ser sentida na economia, na filosofia, no direito, na ciência política e na administração.

Leopoldo Waizbort⁶⁰ aborda o tema em seu capítulo introdutório ao livro de Weber *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*:

[...] o temperamento foi o procedimento técnico mediante o qual a música ocidental equacionou para si os problemas advindos da divisão da oitava, e conseqüentemente foi o procedimento basilar de sua formação de intervalos e escalas. Daí Weber afirmar: “Toda a moderna música acórdico-harmônica não é concebível sem o temperamento e suas conseqüências. Só o temperamento proporcionou-lhe a liberdade plena” (§ 48) (WAIZBORT citado por WEBER, 1999, p. 45).

Inserido nesse novo universo, de uma igualdade em termos de afinação, Johann Sebastian Bach⁶¹ compôs os livros I e II de *O cravo bem temperado*, nos anos 1722 e 1742. O compositor criou com base nas vinte e quatro tonalidades, as doze maiores e as doze menores, trabalho que se tornou um marco no que concerne à transição do modalismo ao tonalismo. A trajetória, até alcançar esse ponto, pode ser percebida na evolução polifônica ocidental, processo decorrido ao longo de séculos, praticado e alavancado por inúmeros compositores, por toda a Europa. Larissa Paggioli de Carvalho (2016) aborda o fato em seu artigo *O cravo bem temperado de Bach: abordagens pedagógicas e os diferentes estilos de prelúdios*.

Bach usou esses prelúdios para demonstrar técnicas, dedilhados e composição, explorando o título “prelúdio”, já que era usado livremente. Ele também estava explorando toda a gama de tons maiores e menores só possíveis devido ao sistema de temperamento recém-criado - como usamos hoje em instrumentos de teclado. Antes do “novo” sistema, as peças só podiam ser tocadas em determinadas tonalidades. [...] Bach, no entanto, foi o compositor mais sistemático a explorar esse novo sistema tonal, sendo o primeiro a escrever em todas as 24 tonalidades maiores e menores (CARVALHO, 2016, p. 99).⁶²

⁶⁰ Leopoldo Waizbort possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (1987), onde realizou o mestrado (1992) e o doutorado (1996), assim como a livre-docência (2003). Desde 2010 é professor titular da Universidade de São Paulo. Trabalha na área de sociologia, com ênfase em teoria sociológica, sociologia da cultura, história da sociologia, antropologia histórica e sociologia da música.

⁶¹ Johann Sebastian Bach (1685-1750) foi um compositor, cravista, mestre de capela, regente, organista, professor violinista e violista de origem alemã. Nascido numa família de longa tradição musical, cedo mostrou possuir talento e logo tornou-se um músico completo. Estudante incansável, adquiriu um vasto conhecimento da música europeia de sua época e das gerações anteriores. Absorvendo inicialmente o grande repertório de música contrapontística germânica como base principal de seu estilo, recebeu mais tarde a influência italiana e francesa, através das quais sua obra se enriqueceu e transformou, realizando uma síntese original de uma multiplicidade de tendências.

⁶² *The two sets of 24 preludes and fugues – Book 1 Dating from 1722 and Book 2 from 1742 – had pedagogical objectives. Bach used these preludes to demonstrate techniques, fingering and composition, exploring the title “prelude” since it was used to freely. He was also exploring the entire range of major and minor keys only possible due to the recently created system of temperament - as we use on keyboards instruments today. Prior to the “new” system, pieces could only be played in certain keys. [...] Bach, however, was the most systematic composer to exploit this new tonal system, being the first one to write in all 24 major and minor keys.*

Nesse ponto da história da música, havia a necessidade de transpor um último obstáculo, para que se pudesse estruturar a música verticalmente, para além da horizontalidade comumente utilizada na música antiga. Portanto, o temperamento igualado se tornou a ferramenta adequada para a transposição de tal obstáculo, tornando possível o deslocamento harmônico por todas as tonalidades, na *performance* de um único instrumento, de forma “consonante”. J. S. Bach, com seus dois volumes de *O cravo bem temperado*, apresenta ao mundo ocidental essa nova possibilidade de criação musical, que se tornaria conhecida como universo tonal (WEBER, 1999, p. 132-133).

Max Weber (1999, p. 132) trata com clareza a respeito do novo contexto de criação musical, que foi crucial para o desenvolvimento desse novo universo:

[...] a necessidade de livre transposição; e sobretudo o livre movimento dos acordes; tudo isso levou forçosamente ao temperamento igual: a divisão da oitava em 12 distâncias iguais de semitom [...], a equiparação portanto de 12 quintas com 7 oitavas; e a eliminação dos diesis enarmônicos, que finalmente triunfou, após dura luta, para todos os instrumentos de afinação fixa, na teoria sob a influência de Rameau, e na prática especialmente através da ação de *O cravo bem-temperado*, de J. S. Bach, e da obra pedagógica de seu filho.

Portanto, para pesquisadores, a exemplo de Weber, Wisnik e Walter Piston,⁶³ a consolidação do tonalismo se dá, entre outras coisas, por meio das fugas bachianas, o que foi intensificado posteriormente pela forma-sonata. Além de Bach – e tantos compositores polifônicos anteriores a ele ou mesmo contemporâneos – o processo evolutivo do sistema tonal contou com personagens importantes, a exemplo de compositores como Haydn e Mozart, protagonistas do período clássico da música europeia ocidental e, posteriormente, Beethoven, que marcou a transição do classicismo ao romantismo, entre tantos outros. No período Clássico, há a valorização ainda maior do contraste, provocado pelo intercâmbio entre tensão e resolução, o que se tornou uma das principais características desse período. Já o período romântico, protagonizado por compositores como Wagner, Liszt e Chopin, ficou marcado por uma música de ainda maior tensionamento harmônico e menor resolução tonal. Tal fenômeno foi, para pesquisadores como Corrêa e Wisnik, o início do declínio do sistema tonal, que passou, pouco a pouco, a se saturar em termos de poder tensionador e resolutivo, tendo como marco de seu declínio o romantismo.

⁶³ Walter Piston, (1894-1976), músico e compositor norte americano, foi professor na Universidade de Harvard até 1959. É autor do balé *The Incredible Flutist* (1935) e de oito sinfonias, concertos, cinco quartetos de cordas, bem como de tratados de orquestração, contraponto e harmonia.

Há uma hipótese abordada por alguns pesquisadores, a exemplo de Jacques Chailley,⁶⁴ remonta a transformação que sucedeu na história da música ocidental, como uma referência à transição que sucede a cada período, como tratado acima. Tal teoria compreende a evolução da música ocidental tendo como base a série harmônica. Segundo essa linha de pensamento, a cada período da música tonal ocidental, foi sendo incorporado um novo harmônico, como nova dissonância e o conseqüente novo potencial tensionador.

Wisnik (1999, p. 116) apresenta de forma sucinta essa hipótese em *O som e o sentido*:

Assim, não é mera curiosidade constatar que vão sendo sucessivamente admitidos como intervalos conclusivos, a partir do século IX, somando-se ao uníssono monódico do cantochão, a linha oitavada (a oitava, como vimos, é o primeiro intervalo da série harmônica), as quintas paralelas e sua inversão, as quartas (dando seqüência à progressão acústica), depois as terças, que compõem com os intervalos dados anteriormente o acorde perfeito maior (na Renascença), as sétimas (assimiladas ao longo dos séculos XVII e XVIII), os intervalos de nona (normatizados entre Wagner e Debussy) e depois os de 11 aumentada e 12 aumentada, incorporados pela música contemporânea num movimento que leva finalmente à granulação dos microtons, a cauda ruidística desse grande cometa sonoro (onde se dissipa finalmente a própria oposição entre consonância e dissonância).

Arnold Schoenberg (2001) também relata a respeito da importância da série harmônica como peça-chave na formação estrutural do tonalismo. O compositor apresenta uma hipótese que faz relação direta com as funções fundamentais da música tonal, aquelas que se tornaram, no decorrer de sua evolução, as principais características harmônicas desse universo. Em seu livro *Harmonia*, Schoenberg (2001) diz que um som é sempre dependente de outro som, uma quinta abaixo dele. O princípio básico da série harmônica coloca em evidência o nível de atratividade entre os harmônicos e sua fundamental, o que pode ser um indicador dessa ideia sobre a dependência entre as notas.

Uma vez escolhida a nota fundamental dó¹, por exemplo, gera-se os seguintes harmônicos superiores: dó²-sol²-dó³-mi³-sol³-sib³-dó⁴-ré⁴-mi⁴-fá^{#4}-sol⁴ etc. Schoenberg (2001, p. 61) discorre a respeito do grau de atratividade entre as notas nesse contexto específico: “Nessa série, o *dó* é o que soa com maior força, tanto por ocorrer mais vezes quanto por ser, ademais, realmente o som fundamental. Ou seja: ressoa ele mesmo. Depois do *dó*, o que soa mais forte é o *sol*, por aparecer antes e com maior frequência que os outros harmônicos”.

O compositor sugere, então, a situação em que a nota sol, harmônico de dó, agora se apresenta como som real, gerando, por sua vez, sua própria série harmônica sol³-ré³-sol⁴-si⁴-ré⁴-fá⁴ etc. Portanto, a origem da nota sol e seus harmônicos superiores é dó. Assim, chega-se

⁶⁴ Jacques Chailley (1910-1999) foi um musicólogo e compositor francês.

à hipótese de que, assim como sol e seus harmônicos dependem da fundamental dó, uma quinta abaixo, a nota dó também se mostra dependente de sua quinta abaixo, no caso, a nota fá. Portanto, se a nota dó é aquela determinada como a central, ela se situará entre duas forças: fá – dó – sol (SCHOENBERG, 2001, p. 62).

Por assim imaginar, é algo semelhante à força de um homem dependurado a uma viga, opondo-se à força da gravidade. Ele atua, ao mesmo tempo e na mesma direção, em relação à viga, quanto a força da gravidade em relação a ele. Porém, o resultado é que sua força *age contrariamente* à da gravidade. Isso nos autoriza a representar ambas as forças como opostas.

Percebe-se, portanto, que os três sons em questão se encontram numa relação próxima de parentesco: sol é o primeiro harmônico e o de maior atração com relação à série harmônica de dó, enquanto dó se relaciona como primeiro harmônico, e aquele de maior atração, na estrutura harmônica, vertical, da nota fá. Os sons apresentam, portanto, maior semelhança com a sua fundamental (sua quinta abaixo), perdendo, em termo de semelhança, somente para a oitava da fundamental em questão. Assim, percebe-se uma relação de atratividade entre as notas, o que ajuda a afirmar a função harmônica característica do sistema tonal: I – IV – V – I.

A hipótese de Schoenberg sugere um princípio atrativo entre as notas – como algo intrínseco à série harmônica – que se estabeleceu primeiro horizontalmente, no desenvolvimento escalar ocidental – princípio fundamental para a criação da escala diatônica – e depois verticalmente nos encadeamentos harmônicos tonais. Portanto, tal magnetismo entre as notas se intensificou no sistema harmônico vertical, se tornando pedra fundamental do tonalismo ocidental.

Enquanto a música modal se caracterizou por meio de elementos marcantes como a circularidade, o centro modal fixo – em alguns casos evidenciado por um pedal grave, tocado do início ao final da *performance* – bem como o caráter rítmico e melódico, desenvolvido em torno do centro modal, o tonalismo, também oferece características marcantes, evidenciadas por pesquisadores como Dahlhaus e Ottman. Seriam elas: tonalidade – a predominância de uma nota como núcleo de atração; sistemas de escalas – tendo como principais as escalas maior e menor; regiões tonais – determinadas pelo ciclo das quintas, podem estar próximas ou distantes da tônica; acordes – agregados sonoros percebidos como unidades singulares; inversão – retenção da identidade de impressão do acorde, mesmo quando a nota fundamental não se encontra na sua voz inferior (mais grave); sucessão de acordes – o relacionamento entre acordes, comumente baseado em progressões de fundamentais movimentando-se, em geral, por ciclo de quintas; sons não harmônicos – notas estranhas à estrutura acórdica (demandam

tratamento especial); melodia – construção sonora linear que, na maioria dos casos, relaciona-se estritamente com a estrutura harmônica subjacente. Está vinculada ao contexto idiomático em que se insere (escrita vocal ou instrumental); ritmo – padrões de duração organizados em unidades métricas (compassos), donde derivam as sensações de acento métrico e sincopa; passo ou ritmo harmônico – provocado pela alternância de acordes, geralmente, subordinada à organização métrica das durações (CORRÊA, 2005, p. 51).

Seriam essas as principais características, que passam a marcar a música ocidental concebida a partir de 1722. A tonalidade, instaurou a verticalidade em comunhão com a horizontalidade musical através da formação dos acordes, concebidos pela sobreposição de terças. O mesmo sistema passou a utilizar e, conseqüentemente, valorizar o trítone, como um potencial de deslocamento, harmônico e melódico, por diferentes tonalidades. Foi isso que “desarticulou a variedade das províncias modais, a diversidade das suas escalas, e subordinou-as à unificação do temperamento igualado e da escala, dando lugar ao desdobramento de um discurso musical [...]” (WISNIK, 1999, p. 117). Tal discurso é desenvolvido no decorrer dos séculos XVIII e XIX, até que se compreende uma saturação, ao final do período romântico.

Wisnik (1999, p. 117) fala sobre esse percurso e reforça a ideia da série harmônica como pilar da evolução tonal, o que, para ele, se finda ao ponto de tal saturação:

A tonalidade e seu grande arco podem ser vistos, então, não como um cosmo encerrado em sua centralidade, mas como um cometa que se afasta, tendo no seu núcleo a forma clássica (mais precisamente aquele elo barroco-clássico, que vai de Bach a Beethoven), a cauda romântica e sua dispersão atonal-serial-eletrônica. O princípio evolutivo aplicado às alturas enfrenta dificuldades cada vez mais acentuadas para produzir diferenciação, já que suas formas mais extremas de organização progressiva estão consumadas (e a série harmônica não oferece mais elementos discerníveis de articulação).

2.5 O hibridismo tonal-modal

A música modal, como já abordado anteriormente, designa uma variedade enorme de vertentes musicais, presentes em várias culturas, em todo o mundo. Apesar de tantas diferenças, quando comparadas, tais vertentes são catalogadas dentro do mesmo termo: “música modal”. Outro tipo de raciocínio, relativo ao universo modal, corresponde ao pensamento de como ele poderia ser compreendido por uma perspectiva temporal, ou seja, qual o significado do termo em diferentes períodos da história da música ocidental, por exemplo.

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (2008)⁶⁵ discorre sobre o tema em sua pesquisa *Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical*, onde problematiza a utilização de estruturas modais em diferentes tipos de música. Ele afirma que as definições se apresentam organicamente em contextos medievais e renascentistas, assim como na música popular atual, por exemplo. Contudo, quando se compara a relação do *modal* da antiga Grécia com sua reestruturação no renascimento, à reestruturação do modalismo percebida hoje em dia, o autor afirma que “a *reinvenção do modal* pela música popular atual é parcial, impura, modificada e autoelaborada”. Freitas sugere, portanto, que “é preciso *olhar o modo* em seu mundo” (FREITAS, 2008, 450-451).

São oito os “campos de entendimento” abordados por Freitas (2008) que correspondem ao processo da música modal no decorrer da história da música ocidental e a sua conseqüente transição ao universo tonal. No “primeiro campo de entendimento”, o modalismo remonta à música antiga grega, enquanto o “segundo campo de entendimento” corresponde ao modalismo no período da música polifônica renascentista. O “terceiro campo de entendimento” corresponde ao encontro inicial de modalidade e tonalidade. Aqui se busca compreender “os indícios tonais em diferentes fases do repertório modal e os aspectos modais que se conservam nas fases iniciais da tonalidade” presente no final do século XVI e durante o século XVII (FREITAS, 2008, 451). O “quarto campo de entendimento”, designa a música tonal harmônica moderna e contemporânea (século XII ao século XXI), onde o termo “modo” designa a música que não é modal, se referindo à afirmação do *modo* maior e do *modo* menor. Contudo, o autor chama a atenção para a presença “de correntes *exóticas* modais” na obra de compositores românticos, a exemplo de Schubert, Chopin, Brahms, Tchaikovsky, o que corresponderia ao “quinto campo do entendimento”. O que Freitas chama de “sexto campo de entendimento”, “acomoda o *modal* no interior da tonalidade”. Corresponderia, portanto, aos modos que passam a ser utilizados, de forma relacionada ao contexto harmônico tonal. Freitas (2008, p. 452) aborda essa questão da seguinte maneira:

⁶⁵ Sérgio Paulo R. de Freitas é professor nos cursos de graduação e pós-graduação da UDESC, é membro da *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM), da *Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular - Rama Latinoamericana* (IASPM-LA) e da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Com mestrado (“Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal”, UNESP, 1994) e doutorado (*Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*, UNICAMP, 2010) no campo da teoria e análise da música popular é membro dos grupos de pesquisa *Processos músico-instrumentais* (UDESC) e *Música popular: história, produção e linguagem* (UNICAMP).

As *escalas e modos* são percebidos como subconjuntos funcionalizados em um sistema de relações diatônicas francamente harmônico, tonal e contemporâneo. Aqui aprendemos que os *modos funcionam* como *escalas dos acordes*: em um II grau do *modo maior* emprega-se o *modo dórico*; um II grau do *modo menor* está no *modo lócrio*; em um bII, *acorde maior com sétima maior e décima primeira aumentada*, emprega-se o modo *lídio*; em um V7 que prepara para acorde *menor* emprega-se um *mixolídio com b9 e b13*, etc.

O “sétimo campo de entendimento”, segundo Freitas (2008, p. 453), se trata da música modal “que surge depois da tonalidade”. Vincent Persichetti (1915-1987)⁶⁶ identifica a manifestação do modalismo nas obras de compositores modernos, entre eles, Debussy, Satie, Stravinsky, Bartók, Ravel, entre outros importantes personagens da música de concerto ocidental do século XX. Freitas (2008, p. 453) trata a respeito desse fenômeno que caracteriza alguns trabalhos de importantes compositores modernos:

[...] uma listagem de obras significativas que – associadas às *escrituras dórica, frígia, lídia, mixolídia*, etc. e também às chamadas *escalas sintéticas* – introduziram no repertório de concerto do século XX toda uma nova gama de sonoridades onde o *modal* reencontra autonomia, se reinventando como sistema emancipado e independente da *esgotada* tonalidade harmônica. [...] Assim, também nos ambientes da música popular, quando falamos dos *modos dórico, frígio, eólio*, etc, podemos estar tratando não dos modos litúrgicos da era medieval-renascentista e nem tão pouco dos funcionalizados *modos* dos acordes da tonalidade harmônica, mas sim dessa concepção *modal pós-tonal* que propõe chamar os *modos* de *coleções* diatônicas.

O oitavo campo de entendimento, o último deles, diz respeito a uma variedade de vertentes musicais que, segundo o autor, são percebidas como *étnicas* e que, para os ouvidos tonais, soam como *modais*. O exemplo apresentado por Freitas é o *modal jazz*. Segundo ele, tal vertente do *jazz* norte-americano surge do encontro de elementos musicais, fruto do modalismo pós-tonal, de uma mistura dos universos tonal e modal. Contudo, há também questões extramusicais envolvidas. Segundo Freitas, no final da década de 1950, músicos negros norte-americanos não sentiam mais vontade de tocar os *standards* do *jazz*, mas queriam tocar uma música “mais modal, mais africana ou oriental e menos ocidental” (KAHN citado por FREITAS, 2008, p. 454).

Tal abordagem de Freitas, é algo recorrente em todo o mundo, percebida em várias vertentes musicais, fruto da saturação do tonalismo e o conseqüente surgimento do modalismo pós-tonal. Isso também pode ser percebido no encontro de vertentes musicais ocidentais, tonais, com a música oriental, a exemplo de ramificações do minimalismo norte-americano, em contato

⁶⁶ Vincent Persichetti (1915-1987) foi um compositor, professor e pianista americano. Era conhecido por integrar várias novas ideias à composição musical, tanto em seu próprio trabalho quanto no ensino. Na *Julliard School of Music* (Nova Iorque, USA), orientou diversos compositores que se notabilizaram por suas composições, como Philip Glass, Leo Brower, Michael Shapiro, entre muitos outros.

com a música indiana, por exemplo. As características modais pós-tonais, se tornaram, portanto, algo habitual, presente em várias vertentes da música ocidental, tanto aquelas de concerto, quanto aquelas no âmbito da música popular. No que concerne ao *modal jazz* e a sua influência sobre músicos do *jazz* no final da década de 1950, Vicente Samy Ribeiro aborda em sua tese, *O modalismo na música popular urbana do Brasil*, a respeito do tema.

Em 1959 Miles Davis lançou *Kind of Blue*, que representou um aprofundamento das experiências modais do álbum anterior e um divisor de águas na história do *jazz*. Na faixa que abre o álbum, *So What*, o tema consiste em um *ostinato* harmônico que alterna uma figuração de baixo e dois acordes construídos por superposição de quartas, circunscritos ao modo *dórico* [...] O conceito modal desenvolvido por Davis e bem sintetizado na composição supracitada exerceu forte influência sobre muitos músicos de *jazz* da época (SAMY RIBEIRO, 2014, p. 87-88).

Alguns músicos e pesquisadores vêm constatando a mistura de vertentes tonais e modais no interior de importantes obras da música popular brasileira. Tais obras, por vezes, apresentam características que atestam claramente o tonalismo em sua essência, porém oferecem ao ouvinte, junto a tal essência tonal, caminhos claramente modais. Samy Ribeiro aborda, em sua tese, sobre os procedimentos modais presentes nas obras de importantes compositores brasileiros. Para isso, ele empreende análises, buscando perceber padrões característicos do universo modal. Analisando composições de grandes ícones, como Luiz Gonzaga, Tom Jobim, Baden Powell, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros, o pesquisador identifica, de maneira geral, a presença de aspectos originados no modalismo pós-tonal. Samy Ribeiro, portanto, discorre em seu texto sobre procedimentos como a “permutabilidade modal” (intercâmbio modal), que se refere à coincidência de dois modos distintos. Ela pode ser encontrada na música de concerto, no *jazz* e em vertentes da música brasileira. Outro termo abordado é a “modulação modal”, que corresponde ao deslocamento do centro tonal em um contexto modal, pela “justaposição de nova tonalidade, ou por meio de acordes comuns, de maneira análoga à modulação tonal” (SAMY RIBEIRO, 2014, p. 142). O autor fala também sobre a presença da “polimodalidade” em alguns exemplos de composições citadas por ele:

Finalmente, vale citar a *polimodalidade*. Procedimento característico da música de concerto do século XX – juntamente com a *politonalidade*, constitui uma das principais ferramentas do chamado *neoclassicismo* –, é usado, pontual e parcimoniosamente, por compositores populares, sobretudo aqueles cuja música incorpora elementos da música de concerto, como Tom Jobim e Edu Lobo (SAMY RIBEIRO, 2014, p. 142).

Samy Ribeiro (2014) aborda também o que ele denomina de “hibridismo modal-tonal”, presente em vertentes brasileiras como a música nordestina de Luiz Gonzaga e os afro-sambas de Baden Powell. Trata-se, segundo ele, da incorporação de elementos tonais em ambientes modais, no caso de Gonzaga, “atribuída à tendência que os movia em direção a uma estilização urbanizante dos gêneros tradicionais”. No caso de Baden Powell, diz respeito à presença da escala pentatônica, que é uma forte referência aos afro-sambas, em contato com outras influências do compositor, como a bossa nova e o *jazz*, que incorporam a tonalidade nesse universo primário, modal.

Por fim, Samy Ribeiro (2014, p. 327) apresenta uma conclusão, com relação à presença do universo modal nas vertentes da música brasileira, tratadas acima, o que contribui para uma melhor compreensão da questão:

As características do modalismo pós-tonal também aparecem nas práticas modais da música popular brasileira. A despeito das particularidades de cada matriz ou vertente, há dois aspectos sempre presentes: o movimento harmônico e os processos híbridos. Se na música de matriz nordestina observa-se o emprego recorrente do *hibridismo modal-tonal*, ou se nas composições de Dorival Caymmi, Tom Jobim e Edu Lobo, em contrapartida, prevalece a *permutabilidade modal*, isso é de somenos importância: no fim, o que importa é que, tanto um como o outro, são processos típicos do modalismo pós-tonal.

Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior⁶⁷ apresenta em seu artigo, sobre a ocorrência da música modal no repertório do Clube da Esquina, dois conceitos importantes de serem observados: o “modalismo misto” e o “hibridismo tonal/modal”. Para ele, o “hibridismo tonal/modal” é presença do modal e do tonal em uma mesma composição, onde as sessões da música são construídas sobre diferentes alicerces, uma tonal e a outra modal. Já o “modalismo misto” se refere a uma composição modal em que são empregados acordes de diferentes modos, sem que haja qualquer cadência que remeta ao tonalismo. Nas palavras do autor:

O termo *modalismo misto* é utilizado no presente texto para designar o procedimento composicional em que as bases de estruturação são essencialmente modais (e não tonais), porém com os modos misturados, tanto na constituição melódica quanto na harmônica. Com isso, os “temperos modais” se combinam e o leque de opções dentro do próprio sistema se expande. Quando falamos em *hibridismo tonal/modal*, estamos nos referindo a procedimentos harmônicos e melódicos que se conectam com as práticas tonais e modais e que se misturam em uma mesma composição, visando explorar os efeitos típicos desses dois sistemas (MENEZES JÚNIOR, 2019, p. 4).

⁶⁷ Carlos R. F. Menezes Júnior é docente adjunto dos cursos de graduação e pós-graduação em música da Universidade Federal de Uberlândia atuando na área de música popular (harmonia, arranjo e história) e na área de música e novas tecnologias. Doutor em música pela ECA/USP na área de processos de criação musical. Mestre na área de inteligência artificial / computação sônica pela UFU (conclusão em julho de 2007).

O autor afirma que ambos os termos utilizados por ele são tratados por Almir Chediak,⁶⁸ porém com um outro tipo de abordagem. Comumente utilizado por Chediak, o termo “modalismo puro” designa o contexto em que se tem um único modo na construção harmônica e melódica. Já o “modalismo misto”, por sua vez, designa a mistura entre uma maior quantidade de modos, ou a mistura do modal com o tonal. A opção de Menezes Júnior foi, portanto, a separação do fenômeno tratado por Chediak como “modalismo misto”, em dois termos, “modalismo misto” e “hibridismo tonal/modal”, como descrito na citação acima.

Certo é que são muitas as abordagens, sobre os processos advindos do modalismo pós-tonal, que buscam demonstrar a presença e a importância dessas estruturas modais, no repertório de música popular brasileira. Além dos já citados Luiz Gonzaga, Baden Powell e Tom Jobim, tais características do modalismo pós-tonal se fizeram presentes em tantos outros trabalhos, a exemplo de músicos como Hermeto Pascoal, Edu Lobo, Geraldo Vandré, o Clube da Esquina como um todo, entre tantos outros.

Paulo José Tiné (2014, p. 111) reforça o tema em seu artigo *O modalismo em alguns compositores da música popular do Brasil pós-Bossa Nova*:

Essa característica, que já existia no campo do nacionalismo da música erudita (NEVES 1981, p. 48) é encontrada, por exemplo, em músicas como *Quebra pedra* e *Pato preto*, de Tom Jobim, associadas, nesses exemplos, a um modalismo característico do nordeste brasileiro. [...] Portanto, verificou-se a existência de diferentes gêneros de modalismo dentro do contexto da música popular e, a partir da descrição de seus procedimentos, associaram-se tais procedimentos aos gêneros populares correspondentes.

Portanto, o fenômeno que se refere ao encontro entre os dois universos, tonal e modal, se mostra parte comum a música contemporânea realizada no século XX e XXI. Tal fenômeno se apresenta inserido em contextos musicais diversos, inclusive aqueles que envolvem a prática da improvisação, tema fundamental à presente tese. Outra hipótese que se levanta com respeito ao tema em questão, tem relação com a mistura de elementos, tonais e modais, sem que seja obrigatória uma relação harmônica envolvida. Há, aqui, uma inclinação para se compreender que o fenômeno descrito também poderia corresponder a um tipo de vertente do modalismo pós-tonal. A música minimalista de Philip Glass, por exemplo, apresenta, em geral, uma harmonia tipicamente tonal, contudo sua forma é de caráter modal evidente, marcado pela repetição e consequente circularidade do material.

⁶⁸ Almir Chediak (1951-2003) foi um produtor musical, empresário, violonista, compositor, editor, escritor e pesquisador brasileiro.

Observando com proximidade o trabalho de Artur Andrés, é notória a sua influência por vertentes modais como a música indiana, bem como estilos alimentados pelo modalismo pós-modal, como é o caso da música minimalista de Philip Glass. Portanto, em suas composições são perceptíveis as estruturas modais. A questão que chama a atenção para a presente tese, é que, tais estruturas modais parecem estar presentes também em algumas de suas improvisações. Nesses casos, o universo modal parece influenciar tanto o material harmônico empregado, a base do improviso, quanto o material utilizado pelo improvisador para criar. Em algumas *performances*, pode-se deparar com exemplos de *chorus* de improviso constituídos por uma quantidade pequena de acordes, em geral, um ou dois acordes. A recorrência dos poucos acordes, bem como o material simplificado utilizado pelo *performer*, reforça a hipótese de uma estética modal, ou híbrida, das bases de improviso de Andrés, o que, possivelmente, influencia à sua maneira de improvisar.

Portanto, na obra de Léa Freire e de Artur Andrés, se busca identificar esses fenômenos descritos, algo que a ser investigado nas análises apresentadas no capítulo 4. Assim, tendo isso em vista, é importante enfatizar que se pretende utilizar, daqui em diante, o termo “hibridismo tonal-modal”, para quando se for tratar de um contexto híbrido, semelhante àquele proposto por Menezes Júnior. Tal escolha se justifica por facilitar o processo de designar o fenômeno em questão durante as análises. É importante dizer que, embora o termo seja semelhante ao de Menezes, trata-se de uma nova proposta. Aqui, será incluída a ele qualquer qualidade de mistura entre o tonal e o modal, ou seja, um contexto musical tonal e circular, por exemplo, será considerado “hibridismo tonal-modal”. O termo “hibridismo modal-tonal”, de Samy Ribeiro (2014), se mostra também de muito valor. Contudo, ele designa uma música primariamente modal, que recebe elementos secundários, tonais. No caso da música de Léa Freire e Artur Andrés, devido à formação musical dos artistas, realizada em um sistema predominantemente tonal, possivelmente a ideia do hibridismo tonal-modal faz mais sentido do que o modal-tonal. Esse pensamento se justifica pela hipótese que aqui se cria de que se trata de ambientes primeiramente tonais, que são coloridos por vertentes da música modal. Certamente, isso é o que será mais bem iluminado, adiante, no decorrer das análises.

2.6 O choro, o frevo e o baião

Como já abordado na presente tese optou-se por observar contextos musicais vivenciados por Léa Freire e Artur Andrés, tratando de buscar a compreensão sobre o caminho individualmente trilhado por eles como improvisadores. Por isso, os gêneros e as características

musicais apresentadas no decorrer do capítulo modal e tonal, correspondem a uma parcela daquilo que se percebe suceder na caminhada de Léa Freire e Artur Andrés.

O choro, o frevo e o baião são vertentes da música brasileira que representam contextos de improvisação musical importantes. Possivelmente esses três universos, juntamente com a bossa nova, o samba e algumas ramificações do *jazz* norte-americano, constituem parcela importante da bagagem e de contextos vivenciados por Léa Freire, como compositora e *performer* improvisadora. Isso pode ser observado no âmbito composicional, onde vocabulários a exemplo de linhas melódicas, ornamentos, bem como cadências harmônicas e estruturas rítmicas, utilizados pela compositora, revelam a presença dessas e de outras vertentes musicais. Na presente tese pretende-se, portanto, compreender se as gramaticalidades oriundas desses gêneros em questão se fazem presentes, tanto na base das músicas, quanto nos improvisos dos artistas.

O choro

A história do choro remonta à mistura de vertentes musicais europeias com influências da música africana, fruto do ambiente de miscigenação cultural que se vivia no Brasil em meados de 1870 (LEITE, 2015, p. 23). Trata-se de uma vertente fortemente irrigada pelo sistema tonal europeu, onde as conduções harmônicas são intensas e o movimento de tensionamento, por meio da utilização do trítone e, naturalmente, da presença da dominante, e do distensionamento, através da resolução da dominante, é amplamente utilizado. Com isso, o fluxo harmônico se expande constantemente, direcionando a música a outros universos tonais, sempre com a possibilidade do retorno.

Isso pode ser melhor evidenciado quando observada a recorrente cadência tonal V-I, em *Regra três*, na Figura 2.1.

Figura 2.1. – *Regra três* – exemplo cadências tonais

The image displays two staves of musical notation in treble clef, 2/4 time signature. The first staff begins with a common time signature change to 2/4. The chords indicated above the notes are Am, E7/G#, E7, and a first ending with Am, Am, and F#m7(b5). The second staff continues with Em, B7/D#, E7, a second ending with A7, Dm, and Bm7(b5). The notation includes eighth and sixteenth notes with stems, and various accidentals (sharps, naturals, flats) indicating the specific notes and chord qualities.

VITALE, 1997, p. 102.

Esse é um contexto musical em que a improvisação se tornou parte fundamental, como um dos principais pilares do gênero. Leite (2015, p. 22) fala a respeito da prática, como um fenômeno que trouxe personalidade a essa vertente musical, o que, posteriormente, viria a se tornar um dos principais gêneros musicais do Brasil.

O choro aparecia desde seu nascimento como uma música marcada pela improvisação. Começou como uma forma ‘mais apimentada’ de se tocar as músicas de salão europeias que chegavam ao Brasil, e pouco a pouco foi ganhando personalidade própria.

Segundo Leite (2015, p. 22), “a improvisação no choro não se dava apenas nos solos”, mas também na variação e na ornamentação melódica, bem como na resposta improvisada no acompanhamento do solista, devido à grande flexibilidade que se tem para criar novas estruturas musicais durante a *performance*. Isso se deu, entre outras coisas, devido à “uma grande valorização da habilidade de tocar de ouvido e reagir às informações musicais com velocidade”.

A utilização do que se conhece como *chorus* de improviso tornou-se uma prática comum entre os músicos do gênero nas últimas décadas, o que é abordado por Almir Cortes Barreto,⁶⁹ em sua tese *Improvizando em música instrumental brasileira: Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*:

Embora o ato de improvisar no choro esteja bastante associado à realização dos contracantos executados ao violão 7 cordas, ao acompanhamento (violão, cavaquinho e pandeiro) ou mesmo à realização da ornamentação, articulação e variações⁴¹, pode-se constatar através de gravações, apresentações e rodas de choro que a improvisação de uma nova linha melódica (próxima ao “formato *chorus*”) tem sido cada vez mais constante, pelo menos nos últimos 30 ou 40 anos (BARRETO, 2012, p. 38).

Em geral os choros são concebidos em três sessões distintas, “que são executadas da seguinte forma: AA BB A CC A” (BARRETO, 2012, p. 43). Choros menores terminam ao final da primeira sessão “A”, antes de “CC”. Segundo Barreto (2012), em formas maiores, o mais comum é improvisar na letra “C” e na sessão “B”. Em choros menores, de duas partes, o mais comum é improvisar nas sessões “B” (BARRETO, 2012, p. 43). Essa é uma generalização de uma prática que sucede de variadas maneiras, principalmente conforme o contexto em que se encontra inserido. A estrutura formal demonstrada até aqui, em geral, se refere às práticas em gravações ou apresentações mais formais. Em rodas de choro, por exemplo, é comum realizar

⁶⁹ Almir Cortes Barreto, possui graduação em Instrumento (Violão Erudito) pela Universidade Federal da Bahia - UFBA (2003), Mestrado (2006) e Doutorado (2012) em Música pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP na área de *Performance Musical*.

chorus de improviso maiores, com mais repetições, bem como uma “disputa” entre os músicos improvisadores durante a *performance*. A duração da música deixa de ser uma preocupação e, em geral, encontram-se durações bem mais longas devido ao espaço maior que se destina à improvisação, sem que haja uma quantidade específica de *chorus* de improviso, bem como a presença de mais *performers* improvisadores envolvidos.

Em sua tese, Barreto (2012) cataloga os principais ritmos, estruturas melódicas e articulações presentes no gênero em questão, o que se mostra ser de grande ajuda para a presente tese. Por isso iremos tratar, brevemente, sobre os traços rítmicos e melódicos do choro, segundo o trabalho do autor.

Barreto (2012) afirma que a subdivisão em grupos de quatro semicolcheias, serve como ponto de partida para o desenvolvimento dos principais ritmos praticados no gênero, como se pode observar na Figura 2.2.

Figura 2.2 – Choro - figuras rítmicas recorrentes começando com colcheia

The figure displays two systems of musical notation, each representing a rhythmic pattern in 2/4 time. The top system shows a melody line with quarter notes and eighth notes, and a bass line with eighth notes and sixteenth notes. The bottom system shows a similar melody line but with a different bass line pattern. Both systems are repeated three times, with a double bar line and repeat sign at the end of each repetition. The notation includes dynamic markings such as accents (>) and slurs.

Fonte: BARRETO, 2012, p. 109.

Figura 2.3 – Choro - figuras rítmicas recorrentes começando com semicolcheia

Fonte: Barreto, 2012, p. 109.

Partindo dessas estruturas rítmicas primárias, surgem algumas variações importantes: a ligadura de extensão, responsável pelas sínopes no choro; os chamados “garfinhos”, gerados pelo agrupamento rítmico de semicolcheia-colcheia-semicolcheia; a antecipação, geralmente utilizada na interpretação dentro do gênero. Tal forma de frasear antecipando as notas traz mais independência à linha melódica.

Figura 2.4 – Primeiras frases de *Vou vivendo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda

Fonte: Barreto, 2012, p. 110.

Figura 2.5 – Últimos compassos da seção B de *Brejeiro*, Ernesto Nazareth

Fonte: Barreto, 2012, p. 111.

A hemíola⁷⁰ é outro recurso rítmico bastante utilizado, como o exemplo que se tem no choro “Um a zero” de Pixinguinha e Benedito Lacerda. A utilização de quiálteras é também

⁷⁰ Hemíola ou hemiólia é um termo da musicologia que descreve um padrão rítmico onde dois compassos ternários são articulados como se houvesse três compassos binários. O termo foi cunhado pelos gregos antigos, significando um-e-meio, referindo-se à proporção 3:2, que equivale à proporção do intervalo de quinta perfeita.

bastante utilizada, tanto em composições do gênero quanto em improvisos. O autor aborda sobre essa rítmica em questão:

Algumas vezes as quiálteras encontram-se escritas na partitura, mas na maioria das situações surgem em função da interpretação do “garfinho”. É usual transformar tal agrupamento em uma quiáltera de três colcheias, principalmente em choros de andamento mais lento (BARRETO, 2012, p. 113-114).

Figura 2.6 – Minha vez, de Pixinguinha, exemplo de quiálteras

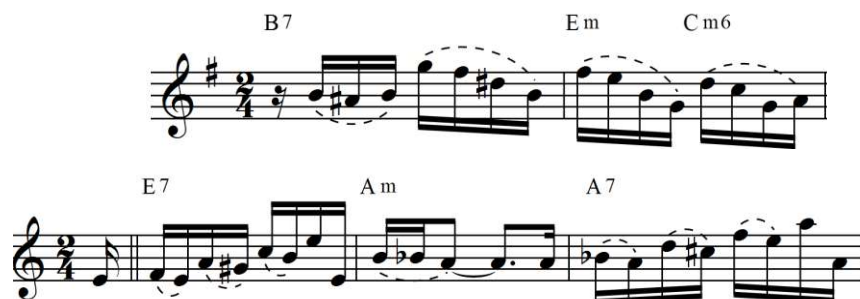


Fonte: VITALE, 1997, p. 115.

O autor ainda cita a utilização de sextinas, após anacruse de semicolcheias, bem como o recurso pontual das fusas. Ele recorda também que, por vezes, ao final de uma *performance*, há a repetição do ‘A’, contudo com a velocidade dobrada.

Melodicamente, assim como outros gêneros da música brasileira, o choro é marcado pela utilização de arpejos intercalados por passagens diatônicas e cromáticas, “material musical herdado da cultura tonal ocidental” (BARRETO, 2012. p. 116). Como recursos melódicos, é bastante comum a utilização de bordaduras, apojeturas - descendentes, meio tom acima das notas da tríade do acorde da base, apojetura de um tom conectada a uma nota de passagem subsequente etc.

Figura 2.7 – Apojeturas e bordaduras em *Os 8 batutas*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, e *Chorando baixinho*, de Abel Ferreira



Fonte: Barreto, 2012, p. 117.

A apojetura e a bordadura, em suas inúmeras variantes, representam as notas auxiliares mais encontradas na prática do choro. Entre tais variantes é válido mencionar um ornamento que surge da combinação da apojetura com a bordadura: o grupeto. Os grupetos realizados sobre

as notas da tríade de determinado acorde constituem um recurso que oferece muitas possibilidades para a improvisação (BARRETO, 2012, p. 118).

Figura 2.8 – Grupeto - Seção B de *Vibrações*, de Jacob do Bandolim



Fonte: Barreto, 2012, p. 117.

O frevo

Um dos pilares da dança brasileira, presente de forma intensa nas festas de carnaval, o frevo é outra vertente de grande importância para o agrupamento estilístico da MIB, vertente essa que é visitada por Léa Freire. Tal gênero é, assim como o choro, solidificado em bases claramente tonais, o que conduz o improvisador por caminhos musicais que se expandem em movimentos de maior tensão e posterior relaxamento. Samy Ribeiro, ao tratar sobre a característica do gênero em uma de suas análises, corrobora o fato relatado, de que o frevo é um “gênero essencialmente tonal, marcado pelo jogo de tensão e relaxamento propiciado pelas resoluções cadenciais” (SAMY RIBEIRO, 2014, p. 174).

O exemplo de um tema tradicional do gênero frevo, em que se torna evidente sua força tonal, é a composição *Lágrima de folião*,⁷¹ de Levino Ferreira⁷²:

⁷¹ Vassourinhas (Marcha n.º 1 do Clube Vassourinhas) é um frevo composto por Matias da Rocha e Joana Batista Ramos, para o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas. O frevo foi composto pela dupla em 6 de janeiro de 1909, no bairro de Beberibe, em um mocambo que ficava em frente à estação do Porto da Madeira.

⁷² Levino Ferreira da Silva (Bom Jardim, 2 dez. 1890 – Recife, 9 jan. 1970) foi um saxofonista, trompetista e compositor brasileiro. É considerado como o mais conhecido autor de frevos de rua. Segundo o pesquisador Leonardo Dantas, Levino gravou seu primeiro sucesso (*Satanás na onda – frevo pernambucano*) em 1935. Recebeu o 1.º prêmio do concurso do Diário da Manhã em março do mesmo ano. Além da criação de frevos, ele se dedicou à composição de músicas eruditas, por exemplo, *A dança do cavalo-marinho*.

Figura 2.9 – Lágrima de folião

Levino Ferreira

Sax solo

Metais

Sax solo

Fonte: Transcrição do autor.

Tal composição apresenta o seguinte encadeamento harmônico - tomando como tonalidade principal ré menor, para facilitar a exemplificação que se constrói aqui:

Dm7 - A7 - Dm7 - C#° - C° - Gm - Dm - E°

Pode-se perceber a função dominante como algo recorrente e condutor, no curto exemplo que se deu, o que tende a ser uma constante em outras composições tradicionais do gênero.

Segundo Leonardo Vilaça Saldanha (2008),⁷³ em sua tese *Frevendo no Recife: a música popular no Recife e sua consolidação através do rádio*, a prática da improvisação dentro do gênero surgiu inicialmente com o desenvolvimento de “variações” do tema: “As variações ocorriam como ainda ocorrem, sempre sobre a estrutura harmônica da seção “B” do tema que, em alguns casos, sequer tinha ou mesmo tem a sua linha melódica principal executada ou mencionada” (SALDANHA, 2008, p. 213). Contudo, atualmente, os músicos adotaram a prática da improvisação no estilo *jazzista* contemporâneo.

Barreto (2012, p. 45) fala a respeito da característica de improvisação no gênero musical, por uma perspectiva dos aspectos formais das obras.

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.

⁷³ Músico, professor, pesquisador, pianista/tecladista e compositor. Licenciado em Música pela Universidade Federal de Pernambuco (1986). Possui Doutorado em Música pela Universidade Estadual de Campinas, com a tese *Frevendo no Recife – a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio* (2008).

No que tange à rítmica do gênero em questão, uma vez mais será realizada uma breve menção ao catálogo rítmico e melódico, agora do gênero frevo, realizado por Barreto. O ritmo padrão se trata do tradicional grupo de quatro semicolcheias, com a clássica acentuação de duas em duas semicolcheias (com exceção do último ritmo, a semínima, que ocupa o espaço de quatro semicolcheias).

Figura 2.10 – Levada tradicional do frevo tocada pela caixa



Fonte: Transcrição do autor.

Barreto (2012) apresenta, portanto, algumas figuras recorrentes, alternando-se semicolcheias e colcheias, como se pode observar na Figura 2.11.

Figura 2.11 – Frevo - figuras rítmicas recorrentes começando com colcheias

Fonte: Barreto, 2012, p. 147.

Figura 2.12 – Frevo - figuras rítmicas recorrentes começando com semicolcheias

The image shows two systems of musical notation in 2/4 time. Each system consists of two staves. The top staff of each system contains a sequence of eighth notes, often grouped in pairs or fours, with repeat signs. The bottom staff contains quarter notes, some with accents (>), and repeat signs. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system starts with a bass clef and a key signature of one flat. The number '5' is written above the first staff of the second system.

Fonte: Barreto, 2012, p. 147.

Em geral, percebe-se andamentos mais rápidos, iguais ou superiores à semínima 120bpm. Um desenho melódico comum são agrupamentos de quatro semicolcheias, em que a última colcheia é ligada e, em seguida, acentuada. Segundo o autor, por mais que essa característica rítmica seja encontrada em outros gêneros, ela apresenta diferentes nuances quando inserida num contexto musical ou outro, justamente pela diversidade de expressividade e andamento de *performance*, entre outras coisas.

As antecipações com acentuações finais são recorrentes e, em geral, são marcadas pela caixa e pelos ataques realizados pelos metais. Por vezes, a harmonia acompanha, adiantando o acorde sequente, um pulso. Outras características rítmicas abordadas pelo autor, dizem respeito a anacruses e compassos acéfalos no início dos temas, bem como frases longas, de dois ou mais compassos, geradas por semicolcheias (BARRETO, 2012, p. 149).

Figura 2.13 – Antecipações: Seção B de *Luzia no frevo*, de Antônio Sapateiro

The image shows two systems of musical notation in 2/4 time. Both systems use a treble clef and a key signature of one flat. The top system has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom system has a treble clef and a key signature of one flat. Chord symbols are placed above and below the staves. The top system has chords Cm, G7, and Cm. The bottom system has chords A^b7, G7, Cm, C7, and Fm6. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with repeat signs and accents.

Fonte: Barreto, 2012, p. 149.

Em termos de fraseado melódico, algo recorrente é a utilização de arpejos intercalados por passagens diatônicas e cromáticas, geralmente melodias construídas por semicolcheias, em andamento mais acelerado. Alguns padrões melódicos também encontrados seriam melodias

alternadas como estruturas melódicas permeadas por apojeturas e bordaduras. Um exemplo apresentado pelo pesquisador é o ‘A’ da música *Lágrima de folião*, de Levino Ferreira.

Figura 2.14 – Padrão melódico: A de *Lágrimas de folião*, de Levino Ferreira

Levino Ferreira

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Sax solo' and the bottom staff is labeled 'Metais'. The Sax solo part begins with a Dm7 chord. The melody includes a triplet of eighth notes, a slur over a triplet of eighth notes, and another triplet of eighth notes. The piece concludes with a C#° chord. The Metais part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Fonte: Transcrição própria.

Certo é que são recorrentes tais melodias ornamentadas, portanto é uma característica importante do gênero. Outra característica rítmica apresentada por Barreto (2012) seria a repetição de notas rápidas, em semicolcheia, que nem sempre respeitam uma métrica regular, variando os pontos de apoio na conexão com os pulsos.

Outra característica presente em frevos tradicionais são os movimentos melódicos de perguntas e respostas, conduzidos pelo caráter tonal e por uma característica harmônica própria do gênero. Essa característica é marcada pela presença de muitas dominantes, pela constante preparação e resolução, tensionamentos e afrouxamentos harmônicos, o que acaba por resultar em uma linha melódica que gera a sensação de algo sendo perguntado e respondido. Barreto (2012, p. 145) explica essa característica típica do frevo tradicional e como tal estrutura melódico-frasal sucede em diferentes formações que se pode ter.

Quando da execução do frevo pelas formações acima citadas, as perguntas e respostas, originalmente realizadas pelas palhetas e metais, são redistribuídas e adaptadas à nova instrumentação. No caso do grupo de choro, as perguntas e respostas tendem a desaparecer, sendo incorporadas dentro de uma única melodia que é executada pelo solista do grupo. O mesmo acontece em “frevos” experimentais que já são compostos para serem executados no formato melodia-acompanhamento, como o caso da peça *Karatê* (Egberto Gismonti).

Saldanha (2008, p. 183) também aborda essa estética, uma importante marca do gênero que é fruto do encontro rítmico, harmônico e melódico, que se tem nesse contexto musical específico. O autor fala também do ritmo tradicional, que marca profundamente esse gênero musical:

O arranjo se desenvolve em fraseados de perguntas e respostas entre os naipes, com a seção rítmica se mantendo em rulo constante e marcando apenas as convenções e principais acentos de frases. A base da seção rítmica se compõe de surdo, caixa-clara e pandeiro.

O baião

A criação do baião remete à trajetória de Luiz Gonzaga do Nascimento, precursor do gênero, a quem seria dado, posteriormente, o título de Rei do Baião. Nascido em Exu, em Pernambuco, foi musicalmente incentivado pelo pai, que era um exímio sanfoneiro. Portanto, desde novo, já acompanhava o pai tocando sanfona nas festas da região. Assim, foi ganhando experiência, nos diversos forrós em que tocava com ele. O pai, por sua vez, “mandava o filho dormir no início da festa, depois o acordava para tocar, diante do olhar admirado dos convidados, enquanto o pai descansava (MARCELO; RODRIGUES citados por SAMY RIBEIRO, 2014, p. 148).

Após longa trajetória junto ao seu pai, Gonzaga mudou-se para o Rio de Janeiro onde se apresentou em variados eventos, em Cabarés, programas de rádio e, rapidamente, já gravava os primeiros discos instrumentais, onde apresentava toda a versatilidade com a sanfona. Logo veio o sucesso, a partir da parceria com o poeta cearense Humberto Teixeira, o que possibilitou que o músico explorasse também sua voz, demonstrando grande aptidão. Nesse ponto, Gonzaga se consagrava como ícone da música brasileira. Gravou mais de 160 discos, se contabilizadas as compilações existentes. “Manteve-se em plena atividade até o fim da vida: quando morreu, em 2 de agosto de 1989, estava com a agenda lotada” (SAMY RIBEIRO, 2014, p. 149).

Samy Ribeiro trata de uma característica da obra de Luiz Gonzaga que pode ser observada no gênero como um todo. Ou seja, as características elencadas por ele, na música de Gonzaga fazem parte, naturalmente, do que se entende como o gênero tradicional da música brasileira, o baião:

Nota-se na obra de Luiz Gonzaga uma grande diversidade de estilos e gêneros. Do mesmo modo, há uma convivência rica e pacífica de elementos da música modal – evidentemente assimilados na infância e na juventude, quando esteve em contato direto com a tradição oral – e da música tonal – incorporados ao seu vocabulário a partir do desejo de afirmação no mundo urbano e da necessidade de sobrevivência como músico profissional, que o levaram a estudar teoria musical e agregar ao seu repertório os estilos “da moda” como as valsas, polcas e foxtrotes da época. (...) foram incorporados o modalismo, pela via da intuição, e a tonalidade, por meio do estudo teórico e da adaptação ao mercado de trabalho (SAMY RIBEIRO, 2014, p. 149).

A vivência de Gonzaga no Nordeste, onde cresceu influenciado por estilos como o baião, o xote, o xaxado, o miudinho, o seridó e o calango, fez dele um compositor marcado intensamente pelo modalismo. Posteriormente, o universo tonal foi agregado ao seu trabalho. Partindo do histórico do compositor, é possível compreender melhor a “fricção” do modalismo com o tonalismo em sua música. O termo “fricção” é utilizado por muitos pesquisadores, adotado também por Samy e por Barreto em suas pesquisas, por isso utilizaremos pontualmente aqui.

Como exemplo dessa “fricção” de universos musicais, Barreto (2012) apresenta composições de Luiz Gonzaga, algumas delas híbridas, modal-tonal e outras completamente tonais. Isso é apresentado como uma confirmação dessa característica híbrida que há no gênero, o que é evidenciado pelo pesquisador:

Encontramos certos contornos melódicos modais combinados com cadências tonais, como em *Vem Morena*, *Baião*, *Juazeiro*, *Algodão* (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), *Baião da garoa* (Guio de Moraes e David Nasser) e *Baião da Penha* (Luiz Gonzaga e Hervé Cordovil) [...] (BARRETO, 2012, p. 186).

Contudo, analisando o repertório do baião, percebemos que a utilização de elementos modais não é imprescindível em sua elaboração, visto que existem composições estritamente tonais, como *Sabiá*, *Abc do sertão*, *A dança da moda* (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), *Xanduzinha* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), *Macapá* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) (BARRETO, 2012, p. 188).

Talvez dois dos modos mais importantes do gênero sejam o modo mixolídio e o dórico, ambos explorados de forma recorrente por Luiz Gonzaga. Em *Baião da garoa* (Luiz Gonzaga e Hervé Cordovil), pode-se ver uma passagem dórica, por exemplo, enquanto em *Baião*, (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), o modo mixolídio se faz presente. Além disso, a melodia de *Baião*, se torna uma referência para todo o mundo.

Como se pode ver na Figura 2.15, a semelhança de *Baião da Garoa* e *Baião* é enorme: uma tocada no modo dórico, e a outra, em mixolídio:

Figura 2.15 – *Baião da Garoa*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira



Fonte: Transcrição do autor.

Figura 2.16 – *Baião*, de Luiz Gonzaga e Hervé Cordovil

The musical score for 'Baião' is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece in 4/4 time with a key signature of two sharps (D major). The melody line starts with a whole note E4, followed by two measures of rests, and then a phrase starting with a quarter note G4. The bass line consists of eighth notes. Chords E7, A, and E7 are indicated above the staff. The second system continues the melody and bass line, with a chord A7 indicated above the staff.

Fonte: Transcrição do autor.

No que tange à improvisação, não se encontra muitos exemplos da prática no formato *chorus*, por não se tratar de uma referência para os músicos que praticavam o estilo, na época. Contudo, levanta-se uma hipótese interessante, com respeito à prática da improvisação nos primórdios do baião. O autor recorda da essência daquilo que se tornaria um gênero da música brasileira tão importante. Trata-se das festas juninas, em que se praticava a dança por horas a fio, a exemplo das que Luiz Gonzaga participava com seu pai. Ali, possivelmente, devido às longas horas de apresentação, os músicos deveriam improvisar, para “completar” o tempo de música necessário. Outro fato que corrobora essa hipótese diz respeito à forma de aprendizado dos sanfoneiros da época, que aprendiam por tradição oral (BARRETO, 2012, p. 48).

O improviso no formato *chorus* passou a ser realizado por uma segunda geração de músicos influenciados por Luiz Gonzaga e seus contemporâneos. Essa prática passou a ser experimentada por sanfoneiros como Sivuca, Oswaldinho do Acordeom e Dominginhos, entre outros.

Barreto (2012, p. 49) fala disso:

O formato tema/improviso/tema sobre parte do repertório de Luiz Gonzaga pode ser encontrado no disco *Cada um belisca um pouco* (Biscoito fino, 2004) gravado pelos três sanfoneiros. Outro disco que traz a mesma abordagem utilizando repertório semelhante é o *Pife Muderno* (Rob Digital, 1999) do músico Carlos Malta. Em ambos os casos percebe-se a construção de improvisos “idiomáticos” utilizando parte do repertório de Gonzaga.

A estrutura formal do baião se assemelha à do frevo, apresentando-se como um AA BB A. No âmbito desse baião mais moderno, em geral, percebe-se improvisações sobre a forma ‘A’ das músicas, como o exemplo da gravação de Carlos Malta da música *Qui nem Jiló* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira). Outra opção recorrente é a improvisação sobre a forma

completa da música, e uma terceira maneira que se percebe é a improvisação que sucede um contexto modal.

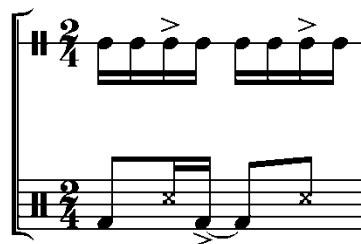
Barreto (2012, p. 50) aborda esse contexto específico de improvisação:

Outra opção muito utilizada em baiões que possuem trechos modais, consiste em selecionar apenas um ou dois acordes que representem o modo para servir de base para a improvisação. Nesse caso, após a execução de toda a peça, a parte modal é retomada para os solos. (2012, p. 50)

A possibilidade de um ambiente modal de improvisação é algo que difere esse gênero das duas vertentes musicais abordadas anteriormente. O baião é um gênero musical fundado dentro do universo harmônico híbrido, tonal e modal. Tal característica híbrida naturalmente reflete nas composições realizadas e, conseqüentemente, na improvisação que sucede nesse contexto musical.

Mais uma vez, será feita uma explanação sobre os elementos rítmicos e melódicos do baião, assim como se procedeu na abordagem sobre o choro e o frevo. Ritmicamente, assim como procede no frevo, por meio da rítmica de semicolcheias apresentada pela caixa clara, nesse caso, são os instrumentos zabumba e triângulo que conduzem a base rítmica, em geral, o alicerce de toda a música que se faz dentro do gênero em questão. Outros instrumentos de percussão, por vezes, são somados a essa estrutura rítmica, contudo eles agregam trazendo novos coloridos, por meio dos diferentes timbres que se somam, bem como reforçam uma estrutura rítmica que já se apresenta por completo, através de zabumba e triângulo.

Figura 2.17 – Base fundamental do baião tocada por triângulo e zabumba



Fonte: Transcrição do autor.

O triângulo recorta o ritmo em semicolcheias, ora acentuando os contratempos (como descrito acima), ora acentuando as cabeças, de quatro em quatro semicolcheias. O acento é feito através da diferenciação de timbre entre o toque no instrumento abafado, provocado pelo fechamento da mão sobre o metal e solto, com a sua abertura. O som do metal percutido sem o abafamento provoca o que se designa aqui como acento rítmico. A zabumba, por sua vez,

estabelece o ritmo inferior, apresentado na Figura 2.17. Ela marca, por meio da percussão na pele, dois tempos de colcheia pontuada, enquanto a colcheia final é marcada pelo bacalhau, que percute a pele inferior do instrumento. A pele superior, percutida por uma baqueta macia, gera uma sonoridade grave, enquanto a pele inferior, percutida pelo bacalhau, que é mais duro, gera uma sonoridade aguda que contrapõe. Essa combinatória é aquilo que marca a essência do ritmo produzido pelo instrumento e que, conseqüentemente, se apresenta como a estrutura básica primordial do gênero baião.

Barreto (2012, p. 178) trata de uma característica rítmico-melódica que se mostra recorrente no baião, algo que se percebe também como importante vocabulário do gênero, utilizado tanto para a composição quanto para a improvisação, dentro desse contexto musical:

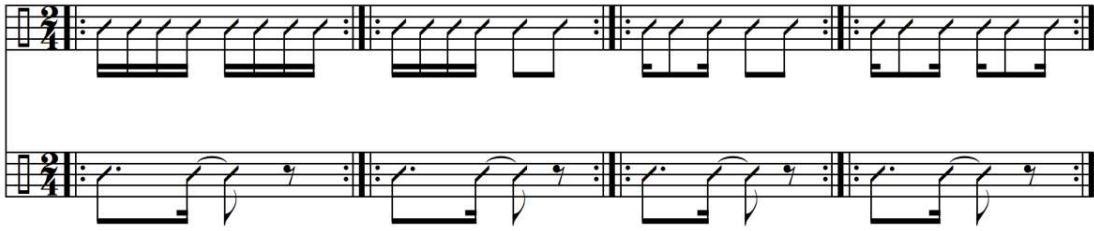
Assim como no choro e no frevo, a subdivisão rítmica em grupos de quatro semicolcheias também está presente na composição do baião. Porém, para uma melhor compreensão do gênero, deve-se começar executando músicas cujas melodias são construídas predominantemente por colcheias. As colcheias, quando executadas sobre a “levada” padrão (elemento fixo), formam o contraponto rítmico de maior recorrência no baião.

Figura 2.18 – Baião - figuras rítmicas recorrentes começando com colcheias

The figure displays two systems of musical notation, each consisting of two staves. The top staff of each system is in 2/4 time and contains three measures of rhythmic figures, each beginning with a dotted half note. The bottom staff of each system is also in 2/4 time and contains three measures of rhythmic figures, each beginning with a dotted half note. The notation uses stems, beams, and dots to represent the specific rhythmic values and patterns.

Fonte: Transcrição do autor.

Figura 2.19 – Baião - figuras rítmicas recorrentes começando com semicolcheias



Fonte: Barreto, 2012, p. 182.

Algumas figuras rítmicas recorrentes no gênero podem ser observadas na Figura 2.19. A partir dessas estruturas rítmicas, alguns padrões se formam, marcando o tipo de fraseado que se desenvolve no gênero em questão. Entre eles, um bastante recorrente é o emprego de quatro colcheias, e a última delas possui uma ligadura para o pulso subsequente, que corresponde à cabeça do compasso seguinte. A melodia de *A volta da Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, é um bom exemplo desse padrão.

Figura 2.20 – *A volta da Asa Branca*, de (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)

VITALE, 2000, p. 33.

Essa mesma estrutura rítmica, de colcheias com a ligadura da colcheia final, pode ser também encontrada na melodia de *Baião*, composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

De forma menos recorrente no trabalho de Gonzaga são utilizados outros padrões como “garfinhos”, em geral, combinados com outras estruturas rítmicas, como semínimas ou colcheias. Essa rítmica pode ser encontrada, por exemplo, na introdução de *Baião*.

Por fim, alguns padrões melódicos elencados por Tiné (2008) seriam estes:

- Utilização dos modos mixolídio e dórico;
- Começo das frases em anacruse ou sem o primeiro tempo (compasso acéfalo);
- Arpejo em posição fundamental seguido da sétima menor do modo como ponto de apoio;

- Ênfase dada à sétima e uso da sexta e da quinta para dar continuidade à melodia;
- Padrões em intervalos de terça ou sextas;
- Uso de notas repetidas na elaboração melódica (BARRETO, 2012, p. 186).

2.7 A influência do jazz norte-americano

O jazz norte americano teve suas origens entre a população negra norte-americana desde o final do século XIX, através de um amálgama de elementos oriundos das tradições africana, americana e europeia. Esse novo estilo musical, se consolidava em Nova Orleans onde aconteciam, marginalmente, encontros entre pessoas de diferentes culturas e etnias. Suas principais características compreendiam, entre outras coisas, o uso da improvisação, de *blue notes*,⁷⁴ *swing*,⁷⁵ bem como uma ampla variedade de polirritmias. Em sua forma mais antiga, o jazz da cidade de New Orleans “evoluiu a partir da fusão de formas folclóricas negras, como o *ragtime* e o *blues*, com vários gêneros populares. As primeiras gravações foram feitas em 1917 pela *Original Dixieland Jazz Band*” (SADIE, 1994, p. 471).

O nome de Buddy Bolden⁷⁶ (1877-1931) é considerado por muitos como o primeiro músico do estilo. Não há registros fonográficos de suas *performances*, mas é sabida a grande proficiência que tinha como *performer*, improvisador, bem como sua relevância aos movimentos musicais que ocorreram na virada do XX. Influenciou importantes *performers* improvisadores do jazz, a exemplo de Louis Armstrong. Nascia, portanto, um importante estilo musical que, posteriormente, se tornaria um grande gênero musical. No decorrer de seu desenvolvimento, na história da música, a improvisação se tornaria, cada vez mais, uma peça estrutural do gênero em questão.

O estilo *Dixieland*⁷⁷ teve como um dos mais importantes personagens Louis Armstrong, que realizou importantes investidas no estilo entre 1920 e 1930, tendo influenciado uma geração inteira de músicos. O trompetista inaugurou a proposta de *performance* individual, algo que se diferenciava das práticas de improvisação coletiva, estrutura de *performance* que tinha se

⁷⁴ “Abemolamento” micronotal do terceiro, sétimo e (com menor frequência) quinto grau da escala (SADIE, 1994).

⁷⁵ Estilo de jazz originado nos anos 1930 quando o jazz de New Orleans estava em declínio e caracterizava-se por maior ênfase na improvisação solista, grupos maiores (especialmente as Big Bands) (SADIE, 1994).

⁷⁶ Charles “Buddy” Bolden, (1877-1931), foi um trompetista norte americano, considerado uma importante figura no desenvolvimento do estilo de *ragtime* tocado em New Orleans.

⁷⁷ A música de Dixieland ou o New Orleans Jazz, às vezes conhecido como Hot Jazz ou Early Jazz, é um estilo de música que se desenvolveu em Nova Orleans no início do século XIX e foi levado para Chicago e New York City por bandas de Nova Orleans em década de 1910.

estabelecido na época. Influenciou grandes ícones do *jazz*, como Dizzy Gillespie⁷⁸ e Charlie Parker, que também promoveram o desenvolvimento do estilo, por meio de suas investidas com o novo *Bebop* já na década de 1940. Miles Davis,⁷⁹ por sua vez, substituiu Gillespie no quinteto de Parker e foi extremamente influenciado pelos dois músicos. Por outro lado, o trompetista se tornou crucial para a caminhada de John Coltrane,⁸⁰ outro importante músico desse universo musical. Portanto, no processo evolutivo do *jazz*, pode-se perceber uma estrutura em que as influências foram sucedendo e, aos poucos, fazendo do estilo o grande gênero musical que, hoje, apresenta uma infinidade de vertentes musicais que juntas o traduzem (LEITE, 2015, p. 26).

A potência do *jazz* foi evidenciada pela maneira como se espalhou pelo mundo. Trata-se de um dos exemplos da hegemonia da cultura norte-americana sobre outras culturas, principalmente no pós-Segunda Guerra Mundial, o que, naturalmente, chegou também ao Brasil (ZÉVOLA, 2020, p. 14). Nesse período, os americanos ajudaram a reconstruir a Europa e, ao mesmo tempo, disseminaram a sua cultura e, conseqüentemente o *jazz*, por todo o mundo.

Hoje, em praticamente todos os grandes centros urbanos, é possível encontrar um clube de *jazz* com um piano à disposição. No Brasil, é também perceptível tal influência, por exemplo o Beco das Garrafas,⁸¹ região localizada no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, onde, nas décadas de 1950 e 1960, já despontavam alguns clubes de *jazz* e de música brasileira. Lá se

⁷⁸ John Birks “Dizzy” Gillespie (1917-1993) foi um trompetista de *jazz* americano, líder de banda, compositor, educador e cantor. Ele era um trompetista virtuoso e exímio improvisador, construindo camadas de complexidade rítmica inéditas no *jazz*. Sua combinação de musicalidade, carisma e sagacidade fez dele um importante divulgador da nova música chamada *bebop*.

⁷⁹ Miles Davis (1926-1991) foi um trompetista, compositor e *bandleader* de *jazz* norte-americano. Considerado um dos mais influentes músicos do século XX, esteve na vanguarda de quase todos os desenvolvimentos do *jazz* desde a Segunda Guerra Mundial até a década de 1990. Ele participou de várias gravações do *bebop* e das primeiras gravações do *cool jazz*. Foi parte do desenvolvimento do *jazz* moda, e do *jazz fusion*, que se originou do seu trabalho com outros músicos no final da década de 1960 e no começo dos anos 1970.

⁸⁰ John William Coltrane (1926-1967) foi um saxofonista e compositor de *jazz* norte-americano, considerado pela crítica especializada como o mais importante sax tenor do *jazz* e um dos mais importantes *jazzistas* e compositores deste gênero de todos os tempos. Sua influência no mundo da música ultrapassa os limites do *jazz*, indo desde o *rock* até a música erudita.

⁸¹ Beco das Garrafas: É uma rua sem saída, Rua Duvivier, entre os edifícios de números 21 e 37, na cidade do Rio de Janeiro que abrigava um conjunto de casas noturnas. Esse importante ponto de encontro de artistas se localizava no bairro carioca de Copacabana, nas décadas de 1950 e 1960.

apresentaram músicos como Raul de Souza,⁸² Ronaldo Boscoli,⁸³ Elis Regina,⁸⁴ Baden Powell, entre outros importantes nomes da música brasileira.

Há também o exemplo do famoso clube de *jazz*, o *Blue Note*,⁸⁵ que tem filiais em vários países, inclusive em algumas capitais do Brasil, como São Paulo e Rio de Janeiro. Tudo isso é fruto de uma forte influência da cultura americana, algo que se encontra na base da cultura ocidental, desde o pós-guerra. Naturalmente, observa-se também uma forte influência da música brasileira nos Estados Unidos, através de fatos históricos como a trajetória de Carmen Miranda,⁸⁶ que nos anos de 1940 levou a música e a dança do Brasil aos norte-americanos, bem como a bossa nova,⁸⁷ que se tornou sucesso entre os americanos algumas décadas depois.

Retornando ao final do século XIX, enquanto o *jazz* se formava nos Estados Unidos, no Brasil, Joaquim Carlos Calado (1848-1880), um dos patriarcas do choro, criou o *Choro Carioca*, um grupo que tem sua importância conectada ao desenvolvimento desse importante estilo da música brasileira.

Percebe-se que o mesmo fenômeno de influências entre músicos, evidenciado há pouco no *jazz*, sucedeu também entre os contemporâneos que praticavam o choro: Jacob do Bandolim tinha o Pixinguinha como importante referência. Este, por sua vez, recebeu influências de músicos como João da Baiana e Donga. Ou seja, assim como sucedeu no *jazz*, no ambiente do choro, o compartilhamento entre os músicos transformou o estilo em algo necessário ao seu desenvolvimento e permanência no decorrer da história.

Pode-se pensar na relação da música brasileira com a música norte-americana, como uma via de mão dupla, uma vez que ambas se influenciaram mutuamente. Duas vertentes contemporâneas, o choro e o *jazz*, em dado momento da história, acabaram se cruzando e se

⁸² Raul de Souza (1934-2021) é o nome artístico de João José Pereira de Souza. Foi um trombonista e saxofonista brasileiro, cujo nome artístico foi um “presente” dado por Ary Barroso que disse que “João não era nome de trombonista e sim Raul” (fazendo referência ao grande trombonista Raul de Barros). Reconhecido pelo improviso suingado e pelo samba-*jazz*, seus solos e improvisos são amplamente estudados por trombonistas das principais escolas de música popular do mundo.

⁸³ Ronaldo Fernando Esquerdo e Bôscoli (1928-1994) foi um compositor, produtor musical e jornalista brasileiro.

⁸⁴ Elis Regina (1945-1982) foi uma cantora brasileira, a primeira grande artista a surgir dos festivais de música na década de 1960 e que se distinguia da estética da Bossa Nova pelo uso de sua extensão vocal e de sua dramaticidade.

⁸⁵ Blue Note Jazz Club é um clube de *jazz* e restaurante localizado no bairro do Greenwich Village em Nova Iorque. Hoje em dia tem filiais em diferentes cidades do mundo.

⁸⁶ Carmen Miranda, (1909-1955), foi uma cantora, dançarina e atriz luso-brasileira. Sua carreira artística transcorreu no Brasil e Estados Unidos entre as décadas de 1930 e 1950. Trabalhou no rádio, no teatro de revista, no cinema e na televisão.

⁸⁷ Bossa Nova é o termo pelo qual ficou conhecido um movimento de renovação do samba irradiado a partir da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro no final da década de 1950 e que, por conseguinte, passou a dar nome ao estilo de interpretação e acompanhamento rítmico dele surgido, que ficou conhecido como “batida diferente”.

influenciando também. Davi Ganc relata em sua pesquisa sobre a influência recebida por Pixinguinha, um dos pilares do choro, de culturas estrangeiras como o *jazz*:

Rafael Velloso nos relata a importante interação que houve entre os músicos brasileiros e norte-americanos na famosa temporada dos *Oito Batutas* em Paris em 1922. Conta que, em entrevista ao jornal *A Notícia*, em agosto de 1922, após seu retorno ao Brasil, os integrantes dos *Oito Batutas* citaram sua convivência com músicos de quatro bandas de *jazz*, com os quais se haviam apresentado. Nelson Alves declarou que “a camaradagem entre os músicos das duas nacionalidades estabeleceu-se de tal forma que, por vezes, os norte-americanos acompanhavam com sua bateria extravagante e endemoniada os números dos instrumentistas brasileiros” (Alves citado por Velloso, 2006, p. 35). Alves atribuiu à influência das bandas de *jazz* o fato de Pixinguinha ter voltado de Paris tocando saxofone (GANC citado por ALVES, 2017, p. 51).

O século XX presenciou vários outros encontros entre as duas vertentes musicais, entre essas duas “linguagens que são verdadeiras almas-gêmeas na sua origem” (LEITE, 2015, p. 27). Contudo, apesar de todas as semelhanças apontadas até aqui, ocorreu uma maior experimentação dentro do *jazz*, o que não foi realizado de maneira tão intensa e aberta no choro. O eventual desenvolvimento do *jazz* resultou numa evolução: passou de um estilo inicialmente fechado a um grande gênero, constituído por inúmeras ramificações espalhadas por todo o mundo e se tornou uma das principais referências no âmbito da música instrumental improvisada. Enquanto o *jazz* abarca uma quantidade enorme de estilos musicais diferentes, o choro permaneceu como um estilo musical mais fechado.

Assim como tantos músicos improvisadores, por todo o mundo, Léa Freire e Artur Andrés foram influenciados pelo *jazz*, bem como por outras vertentes musicais que compartilharam, de alguma maneira, com o universo musical norte-americano. Por isso, a necessidade de abordar brevemente a história desse gênero musical, uma das raízes mais importantes no âmbito da música improvisada ocidental.

3 BIOGRAFIA DOS FLAUTISTAS

3.1 Léa Freire

Nascida em 26 de fevereiro de 1957, Léa Sílvia de Carvalho Freire iniciou seus estudos de música aos sete anos, quando começou a praticar o piano. Aos onze anos passou a estudar a flauta doce e três anos depois ganhou de seu pai sua primeira flauta transversal. Apesar do caráter clássico do ensino que lhe era transmitido, Léa teve uma experiência mais aberta com o instrumento e isso é relatado por ela em entrevista:

[...] eu não queria estudar piano, eu queria tocar piano. Então eu ia até a professora, tive só uma professora de piano, que me aceitou, que foi muito boa [...] eu estudava piano uma hora por semana, lá onde ela dava aula e ela deixava eu improvisar (FREIRE, 2019).

Com a flauta doce, Léa desenvolveu, de forma intuitiva, uma maneira diferente de trabalhar a percepção musical, tirando de ouvido as melodias que escutava nas rádios, ou transpunha temas do piano para a flauta doce. Dessa forma, desenvolveu seu processo de percepção auditiva, o que lhe rendeu um ouvido relativo bastante trabalhado. A flautista relata essa experiência com a flauta doce em entrevista:

Eu ficava tirando música na aula de química, na aula de física, em todas as aulas. Eu ficava tirando música sem a flauta. Eu imaginava a primeira nota e eu ficava imaginando quais seriam as próximas notas, para tocar a melodia X. Naquela época, por exemplo, havia uma melodia que eu ficava tirando que era aquela *Casaco marrom*, [e canta um trecho da melodia...], e eu ficava tirando isso daí. Imaginando como seria tocar isso na flauta doce. [...] E aí, eu ficava pensando, né: Sol, Sol – Lá... [solfeja uma melodia qualquer] ... como eu não tenho ouvido absoluto, eu nem sei se isso aqui é Sol... [...] Aí eu via no recreio [com a flauta doce] se eu tinha acertado e aí eu via: “Errei!”. Porque o Mi era bemol... Aí eu refazia com o Mib e fazia novamente toda a “tiração”, depois do recreio, na outra aula (FREIRE, 2019).

Aos dezesseis anos de idade, Léa ingressou no Centro Livre de Aprendizagem Musical⁸⁸ (CLAM), escola criada pelos integrantes do Zimbo Trio⁸⁹. Nessa instituição estudou piano,

⁸⁸ Dirigida pelo músico Amilton Godoy, ex-Zimbo Trio, o CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical), desde 1973, é uma escola de música de São Paulo, referência na formação de músicos que atuam no Brasil e no exterior, além de ser a primeira escola de Música Popular Brasileira de *Jazz*.

⁸⁹ O Zimbo Trio é um trio foi formado em março de 1964 em São Paulo por Luís Chaves Oliveira da Paz “Luís Chave” (contrabaixo), Rubens Alberto Barsotti “Rubinho” (bateria) e Amilton Godói (piano). A primeira apresentação foi na Boate Oásis, em 17 de março de 1964, acompanhando a cantora Norma Bengell. São mais de 45 anos de carreira e 51 discos gravados, tendo excursionado por países dos 5 continentes, divulgando a música instrumental brasileira. Em 1973, o trio fundou, em São Paulo, o Centro Livre de Aprendizagem Musical

violão e flauta, instrumentos que se tornaram posteriormente a base principal de sua trajetória como artista e *performer*. Foi no CLAM que ela teve contato com os mais diversos estilos musicais, inclusive o samba, a bossa nova, o choro, o *jazz* e o *nuevo tango*, de Astor Piazzolla. Além de se formar como violonista, pianista e flautista, Léa praticou o canto coral, tendo cantado “de Palestrina à *Negro Spirituals*” (FREIRE, 2019). A flautista fala sobre sua experiência na CLAM, onde após um ano de estudo se tornou professora. Ela aborda também sobre a prática da percepção musical que vinha desenvolvendo:

Eu fui uma das primeiras alunas lá, fui lá para estudar violão. Eu adorava Bossa Nova, eu queria tocar violão e cantar, aquele negócio... [...] Então eu comecei a estudar violão e eu comecei a ouvir os baixos... nossa, é importante ouvir os baixos também! Então eu ficava prestando atenção só no “gravão”. E quando eu comecei a ouvir os baixos eu pensei: “Como é fácil tirar música! Pois você sabendo o baixo você só tem 3 ou 4 opções de acordes, né? Lá menor, Dominante diminuto... acabou! Porque vai ser, os [acordes] aumentados geralmente vão ser dominantes e assim vai, entendeu? E vai ter os baixos invertidos e não sei o que, e você vai tirando aquilo e aquilo abre um portal! E eu passava o dia inteiro tirando Bossa Nova, tirando tudo, tudo, tudo. E eu dizia [pra mim mesma]: entendi, entendi, entendi!!! E o Zimbo Trio ficava ali na sala da frente da Rua Araguari, ensaiando (FREIRE, 2019).

A flautista aborda, também em entrevista, sobre a escolha da flauta e do piano como instrumentos principais. Ela diz não ter se tornado saxofonista porque para ela aquilo “machuca a mão, machuca as costas. Eu falei: “não, porque o piano e a flauta são instrumentos mais confortáveis para tocar”. Esse é um relato importante para a presente tese, uma vez que foram escolhidos dois flautistas que escolheram a flauta como instrumento principal, no âmbito dos instrumentos de sopro. A flautista relata também seu primeiro encontro com métodos de técnica erudita de flauta, quando já estava inserida no universo da música popular brasileira. Naturalmente, a técnica erudita do instrumento não viria a ser o caminho trilhado por ela. Léa Freire relata:

[...] eu fui apresentada ao Taffanel [Método Completo de flauta de Paul Taffanel e Phillipe Gaubert] quando eu comecei a dar aulas de flauta. Até então eu não conhecia. O Taffanel era um ilustre desconhecido para mim. Esse método que é considerado a Bíblia dos flautistas, né? Eu fui descobrir o Taffanel porque alguém apareceu com o método. Ah, é isso que vocês usam para estudar, porque eu já estava tocando choro... (FREIRE, 2019).

Aos vinte anos de idade, casou-se com o guitarrista José Neto com quem se mudou para os Estados Unidos. Nessa ocasião, após uma breve passagem pela *Berklee College of Music*,

(CLAM), voltado para uma formação musical ampla, sem separação entre erudito e popular. Atualmente, o Trio é formado por Amilton Godói (piano), Mario Andreotti (contrabaixo) e Pércio Sápia (bateria), que divide o palco com seu mestre Rubinho Barsotti.

mudou-se para Nova Iorque onde teve a oportunidade de tocar com vários músicos e assistir a importantes concertos em *jazz clubs*:

Queria estudar arranjos e participar de “ensemble” (encontros promovidos pela escola, nos quais músicos do mesmo nível tocam juntos), mas fui convencida, pelo professor de *ear training* [percepção musical], a deixar a escola, ir a Nova York e começar a tocar”, afirmou a compositora. Lá, gravou e tocou com vários músicos até voltar ao Brasil e participar do *Free Jazz*. Não sei se foi o primeiro ou o segundo, mas eu era a única mulher do evento”, disse a flautista, que já tocou com Nelson Ayres, Nana Caymmi, Elton Medeiros e Nico Assumpção, entre outros (JUNIOR, 1999, *Folha de São Paulo*).

Em Nova Iorque, Léa constitui um *duo* com o compositor e pianista Guilherme Vergueiro,⁹⁰ que durou cerca de cinco anos. Segundo a flautista, “ele me fazia tocar, que era tudo, mas não era flautístico aquilo ali não. Era bem pianístico, tinha muitos saltos, coisas bem complicadas de se fazer, né?” Esse trabalho com Vergueiros foi, posteriormente, estendido para a formação de quarteto. Resultou, na gravação do disco *Naturalmente*, registrado em estúdios tanto em Nova Iorque quanto no Brasil (FREIRE, 2019).

Após um ano de experiências nos EUA, Léa se divorcia e retorna ao seu país. Segundo ela, esse retorno constitui um marco em sua vida musical, pois, ao mesmo tempo que reconhece, até hoje, a rica bagagem musical absorvida no exterior, há nesse retorno um despertar no sentido de uma real valorização da música brasileira. A flautista relata sobre essa questão:

Aí nós fomos para Nova Iorque. E lá eu assisti muita coisa e coisa muito boa. Durante o ano e meio em que eu fiquei lá. Joe Henderson, Hubert Laws... Al Jarreau, Herbie Hancock, Macoy Tyner Bill Evans, Pat Matteny... nossa... Nem me lembro mais [...] Eu gosto muito do *jazz*... acho que é uma música muito inteligente, bonita mesmo... muito rica. Mas lá eu descobri que eu gostava mesmo é do [Egberto] Gismonti... do Villa Lobos, entendeu? Do Tom Jobim... (FREIRE, Entrevista, 2019).

Já no Brasil, Léa constitui família com baixista Sizão Machado⁹¹, com quem teve dois filhos. Para poder fazer frente às demandas familiares e financeiras, a flautista afastou-se da vida musical, tendo ficado cerca de onze anos sem tocar efetivamente. Se, por um lado, nesse período em que esteve afastada do meio musical, a artista reduziu bastante sua prática como *performer*, por outro, pôde descobrir seu talento e interesse pela arte da composição:

⁹⁰ Guilherme Vergueiro: (1953-) é um pianista, arranjador, produtor musical, documentarista e compositor brasileiro.

⁹¹ Contrabaixista, arranjador e compositor brasileiro, é reconhecido por ter atuado como contrabaixista ao lado de ícones da música mundial, como Chet Baker, Herbie Man, Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Dori Caymmi, Djavan, Milton Nascimento dentre outros.

No fim das contas, descobri, nesta época, em 1984, que meu negócio era compor. Gosto de tocar, mas não gosto de ficar perdendo tempo com uma nota que não sai. Às vezes, são seis dias de estudo para que tal nota saia naquela sequência específica. Pelo amor de Deus! Dá para escrever umas cinco músicas nesse tempo”, explicou rindo. (JUNIOR, 1999, *Folha de S.Paulo*)

Nesse período, enquanto se firmava em outra profissão, uma fita cassete com temas de sua autoria foi entregue à renomada cantora Joyce,⁹² que se interessou pelo material, escrevendo letras para algumas daquelas músicas e, posteriormente, registrando-as em CD. Léa relata em entrevista esse episódio de seu contato com Joyce, bem como o seu retorno à música profissional, quando despertou-se nela o impulso de gravar seu próprio álbum:

Sim, ela chegou no estúdio, eles mostraram para ela o disco, tem essa primeira faixa, ela ouviu e fez a letra ali na hora, gravou, sem que ninguém me perguntasse nada. Aí, de noite, ligaram para mim de disseram: “Olha o que a Joyce... a Joyce teve aqui no estúdio, olha o que ela fez...” [...] o Sisão tocava com ela, e ela passou ali no estúdio e eles mostraram para ela e ela fez a letra ali e gravou ali. E mandaram já gravado para mim [...] E eu disse, olha isso, que chic. E ela falou: “Manda uma fita para mim”. E eu mandei e ela encheu de letra [...] (FREIRE, 2019).

A produção fértil no âmbito da composição juntou-se a uma necessidade física que, segundo ela, por pouco não se tornou “um problema de saúde” (FREIRE, 2019), tamanha era a falta que sentia de trabalhar com música. A artista, que havia vendido boa parte de seus instrumentos musicais, recebeu de Teco Cardoso⁹³ uma flauta emprestada, com a qual começou, pouco a pouco, a praticar novamente. Todos esses fatores, conjuntamente, foram direcionando a compositora à produção de seu primeiro álbum e, conseqüentemente, ao seu retorno definitivo ao cenário profissional da música (FREIRE, 2019).

Seu álbum *Ninhal*⁹⁴ foi o primeiro trabalho desse período, agora não só como *performer*, mas também como compositora. O disco conta com a participação de vários parceiros, ex-colegas e ex-alunos do CLAM, músicos com quem ela havia tocado nos EUA e no Brasil bem como parceiros de composição, como era o caso de Joyce. Esse disco foi gravado entre os anos

⁹² Joyce Moreno, (1948-), é uma importante cantora, violonista e compositora brasileira.

⁹³ Manoel Carlos Guerreiro Cardoso, mais conhecido como Teco Cardoso, 25 de outubro de 1960, SP, é saxofonista e flautista brasileiro. Ele se dedica ao desenvolvimento de uma linguagem própria e brasileira para seus instrumentos: toda a família dos saxofones e das flautas transversais, além de flautas de bambu como pife, flautas indígenas, etc.

⁹⁴ Produzido por Léa Freire, *Ninhal*, primeiro álbum gravado pela artista, se trata da reunião de mais de 50 músicos na criação de um projeto autoral, dentre eles: Banda Mantiqueira, Quarteto Livre, Pepe Rodrigues, Felipe Cubano, Filó Machado, Joyce, Jean Garfunkel, Teco Cardoso, Mozar Terra, Edson Alves, Lis de Carvalho, Fábio Fernandes, Edson Guilard, Cláudia Ferrete, Pirulito, Sizão Machado, Roberto Lazzarine, Tutty Moreno, Rubinho Ribeiro, Maria Rita Machado, Joana Garfunkel, Gisele Sater, Paulo Garfunkel, Luiz Bastos, Paulo Campos, Ricardo Gomes, Turquinho Filho, Ramires e grupo, Théo da Cuíca. O álbum foi produzido, gravado, mixado e masterizado entre 1994 e 1996, por Sizão Machado e Miné, no estúdio InSonoris e masterizado por Homero Lotito, no estúdio Referência, em São Paulo.

1994 e 1996 e lançado um ano depois, através de seu próprio selo Maritaca Produções.⁹⁵ Numa reportagem sobre o *show* de comemoração dos vinte anos do selo Maritaca, em julho de 2017, Júlio Maria escreveu sobre o que motivou Léa a criá-lo:

De um lado, os artistas de gravadoras aproveitavam o que restava do velho formato de negócio dominando espaços da mídia de então. De outro, os sem-selo viviam da sorte de um contrato com companhias menores. Cansada do *apartheid* cultural que via se fortalecer, e rodeada por amigos talentosos, a flautista e compositora Lea Freire fez sua própria transformação (MARIA, 2017, *O Estado de São Paulo*).

Ninhal foi o ponto de partida para a retomada de sua carreira como compositora e improvisadora, representada por quatorze discos, autorais e em parcerias, gravados e lançados pelo seu selo Maritaca. Além de *Ninhal*, foram registrados em disco pela compositora: *Quinteto* (1999),⁹⁶ *Antologia da canção brasileira 1* (2004),⁹⁷ *Antologia da canção brasileira 2* (2005),⁹⁸ *Cartas Brasileiras* (2007),⁹⁹ *Waterbikes* (2008),¹⁰⁰ *Quinteto Vento em madeira* (2011),¹⁰¹ *Brasiliana* (Vento em madeira & Mônica Salmaso) (2013),¹⁰² *Amilton Godoy e a música de Léa Freire* (2013),¹⁰³ *Orquestra à base de sopro de Curitiba (OABS) e Léa Freire ao vivo*

⁹⁵ Maritaca Produções é um Selo musical desenvolvido por Léa Freire em 1997, destinado a viabilizar produções musicais, geralmente gravações e prensagens de CDs de música instrumental brasileira autoral.

⁹⁶ Composições de Léa Freire, Benjamin Taubkin e Duke Ellington valorizam as interpretações de Teco Cardoso, num CD onde a parceria e a cumplicidade dão o tom. Gravado em 98 em NY num único dia, conta também com as participações especialíssimas de Sylvio Mazzucca Jr e AC Dal Farra.

⁹⁷ Um CD que homenageia as maravilhosas melodias brasileiras. A dificuldade de se “tocar lento” foi superada com muito estilo por Léa Freire e Bocato, em improvisos melódicos e precisão harmônica. Sizão Machado, Djalma Lima, Edu Ribeiro, Michel Freidenson completam o time com maestria.

⁹⁸ Segundo volume de Antologia da Canção Brasileira, projeto de Lea Freire, gravado em parceria com o trombonista Bocato. São nove faixas, com participações especiais do pianista Michel Freidenson, do guitarrista Djalma Lima, do baixista Sizão Machado e do baterista Edú Ribeiro.

⁹⁹ Importante trabalho de Léa Freire com participações de Sujeito a guincho, Paulo Bellinati, Teco Cardoso, Mônica Salmaso, André Mehmari, Mozar Terra, Zezinho Pitoco, Silvio Mazzucca JR, Luca Ruele, Thiago Costa, Toninho Carrasqueira, Proveta, grande orquestra convidada dentre outros.

¹⁰⁰ Gravado no Sun Studio em Copenhagem, Dinamarca, o CD Maritaca Quintet (Afonso Correa, Teco Cardoso, Fernando de Marco, Thomas Clausen e Léa Freire) tem choro, samba, bossa nova, maracatu, maxixe, e outros ritmos e estilos, com espaço para a criação coletiva, e com novos arranjos que privilegia a enorme intimidade musical dos instrumentistas.

¹⁰¹ O Quinteto Vento em Madeira é formado por Edu Ribeiro, Fernando DeMarco, Léa Freire, Teco Cardoso e Tiago Costa. Nessa estreia em CD, o grupo conta com a participação especial de Mônica Salmaso. Oito composições originais de quatro integrantes do grupo, mais um clássico de Nelson Cavaquinho compõe o repertório do disco.

¹⁰² Segundo álbum do quinteto Vento em madeira, Brasiliana, é o nome de uma composição de Tiago Costa. O disco aponta para os novos caminhos do grupo, que prima pela execução precisa de temas que ficam entre o camerístico e o popular, num caminho próprio, criativo, brasileiro e ousado. Participação especialíssima de Mônica Salmaso.

¹⁰³ O pianista Amilton Godoy (ex-Zimbo Trio) interpreta peças para piano escritas pela flautista e compositora Léa Freire, em interpretações que privilegiam tanto o rigor quanto a improvisação e que contam também com partituras publicadas no site www.maritaca.art.br/leafreire/partituras.

(2014), *Arraial* (Vento em Madeira – 2017),¹⁰⁴ *A mil tons* (2017),¹⁰⁵ *SAN-SÃO Trio – Novos caminhos* (2019),¹⁰⁶ *Cine Poesia* (2020).¹⁰⁷

Hoje a compositora, improvisadora e multi-instrumentista, continua compondo, gravando, tocando e produzindo trabalhos pelo seu selo Maritaca. Recentemente produziu pelo selo o duo de Erika Ribeiro e Tatiana Parra, voz e piano, trabalho que deve ser lançado em 2022. A artista está em processo de gravação de um novo álbum próprio, uma parceria com músicos mineiros, produzido e gravado em Minas Gerais. Esse álbum conta com composições autorais gravadas pela artista, em seus álbuns anteriores, porém agora retrabalhadas por oito arranjadoras(es) mineiras(es): Luísa Mitre, Rafael Martini, Natália Mitre, Davi Fonseca, Felipe Vilas Boas, Lucas Telles, João Machala e Alexandre Andrés.

3.2 Artur Andrés

Nascido aos 17 de maio de 1959, em Belo Horizonte, Minas Gerais, é filho de Luiz Andrés Ribeiro de Oliveira (1921-1977), médico-cirurgião e professor da Escola de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

“Meu pai, Luiz Andrés... foi uma pessoa que me marcou muito. Ele tinha uma enorme dedicação à causa médica, aliada a um senso de honestidade muito grande. Dessa forma, ao mesmo tempo que ele era um grande cientista, tinha uma visão humana muito ampla [...] Pelo fato dele ter nascido e vivido toda a sua infância numa fazenda, em Entre Rios de Minas e de, posteriormente, ter nos levado lá sempre aos finais de semana e férias, isso cultivou em mim e em meus irmãos a percepção da riqueza da vida no campo... e [da importância] dos ciclos da vida e da natureza (ANDRÉS RIBEIRO, 2022).

Sua mãe, Maria Helena Andrés (1922-) é artista plástica, escritora e educadora. Desde pequeno, diferentes formas de expressão artística foram experimentadas pelo jovem Artur,

¹⁰⁴ O terceiro projeto do quinteto Vento em madeira, apresenta composições inéditas que sintetizam um espírito festivo, em um álbum denominado “Arraial”. O trabalho expressa a coletividade do grupo e sintetiza o modo como ele foi criado: em encontros, ensaios e trocas de experiências constantes. Como resultado, nove faixas inéditas, todas compostas pelo quinteto.

¹⁰⁵ O pianista Amilton Godoy, ex-Zimbo Trio, e a flautista Léa Freire lançam juntos novo álbum, “A Mil Tons”. É a segunda vez que os dois grandes instrumentistas se reúnem para fazer um disco. O primeiro, trouxe composições de Léa para piano, colocando Amilton como intérprete. Desta vez, fazem o caminho contrário e o registro traz exclusivamente composições e arranjos de Amilton, executadas em dueto, piano e flauta. O nome, sugestão de Léa, faz referência justamente a esta autoria. O resultado evidencia o virtuosismo e a maturidade musical de ambos.

¹⁰⁶ Um álbum de composições e arranjos originais de Léa Freire e Amilton Godoy. O trio é formado por Léa, Amilton e o saxofonista e clarinetista Harvey Wainapel.

¹⁰⁷ Primeiro trabalho de piano solo da autora e música Lea Freire, gravando seu repertório e partituras originais para piano.

desde as artes plásticas, a fotografia, a dança e a música, sendo esta última, a forma artística que ele, anos mais tarde, optou por trilhar profissionalmente:

Minha mãe, Maria Helena, que foi aluna de Guignard e que já produziu várias centenas de quadros e murais, muitos deles em acervos de museus importantes mundo afora, sempre estimulou nos filhos a prática de expressão do sentimento através da arte, seja pelas artes plásticas, dança, cinema, fotografia e música. Ela sempre foi uma buscadora daquilo que se denomina hoje ‘autoconhecimento’, sendo uma praticante da yoga e meditação há mais de cinquenta anos. Ela empreendeu também dezenas de viagens ao Oriente, principalmente à Índia e Nepal. Essa sua busca interior, no sentido da prática espiritual através da arte foi, certamente, a influência mais importante que recebi dela nessa vida (ANDRÉS RIBEIRO, 2020).

No livro de Benjamim Taubkin, *Vivendo de música – diálogo com artistas brasileiros*, Artur Andrés relata sua trajetória como músico e a relação harmoniosa que havia em casa, entre o lado científico do pai e o lado criativo de sua mãe:

[ele] sempre estimulou muito o trabalho dela, preparava as telas para ela pintar. Na fazenda... ele passava o fim de semana inteiro sujo de tinta branca, e ela pintando quadros abstratos. Havia então esses dois lados bem equilibrados (TAUBKIN, 2011, p. 82).

Portanto, o fator determinante dessa proximidade de Artur e de seus irmãos de diferentes formas de expressão artística durante a infância e juventude foi uma influência direta de sua mãe. Integrante da primeira turma de alunos de Guignard,¹⁰⁸ ela sempre estimulava a educação das crianças e jovens por meio de diferentes formas de expressão artística que dessem espaço à criatividade e à invenção. Nessa mesma entrevista a Talbkin (2011, p. 81-82), quando perguntado como havia sido o seu primeiro contato com a música, Artur relata:

Lembro exatamente: eu tinha quatro, cinco anos, e fui ver 2001 – uma odisseia no espaço num cinema que hoje é um teatro, em Belo Horizonte, o Cine Guarany. E ficou, depois de tudo aquilo, aquela impressão da imagem com a música, o Danúbio Azul, aquela coisa forte, eu estava simplesmente arrepiado. Foi o primeiro momento em que fui tocado pela música, o poder de algo maior, grandioso, impactante. Como se alguma coisa em mim tivesse se “alinhado” naquele momento através das impressões sonoras, que me tocaram mais que as visuais (TAUBKIN, 2011, p. 81-82).

¹⁰⁸ Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) foi um pintor, desenhista, ilustrador e gravador brasileiro. Foi um dos expoentes da pintura modernista brasileira. Em 1962, a escola instalada em Belo Horizonte, em sua homenagem, passa a se chamar Escola Guignard.

Até que, em 1973, iniciou seus estudos musicais na Fundação de Educação Artística (FEA), em Belo Horizonte. Dirigida pela pianista e educadora Berenice Menegale,¹⁰⁹ essa escola, desde aquela época já era um espaço que oferecia ampla liberdade para a experimentação musical. A FEA, que se mantém ativa até os dias atuais, já desde aquela época, era palco de vários experimentos musicais que marcaram a vida do então jovem flautista. Ali, Artur estudou flauta transversal com o professor Expedito Vianna¹¹⁰ sobre quem comentou:

O trabalho com o professor Expedito marcou profundamente minha forma de tocar. Ele tinha uma forma de educar e uma paciência infindável com cada um de nós. Era comum passarmos largos períodos, de vinte a trinta minutos, muitas vezes tocando apenas uma nota e buscando diferentes angulações do bocal da flauta em relação aos lábios e o impacto dessas pequenas mudanças na sonoridade do instrumento. Além disso ele nos educava para uma escuta fina. Me lembro a primeira vez em que escutei um harmônico. Ele assobiava aquela determinada frequência harmônica mais evidente no som da flauta enquanto tocávamos uma nota longa... e, de repente, ele parava de assobiar e continuávamos a escutá-la no campo harmônico do som do nosso próprio instrumento (ANDRÉS RIBEIRO, 2022).

Foi também na FEA que, em 1977, Andrés teve os seus primeiros contatos com o compositor e violoncelista Marco Antônio Guimarães¹¹¹ e diversos outros músicos que estiveram presentes aos primeiros experimentos daquilo que, um ano mais tarde, viria a se tornar o Grupo Uakti – Oficina Instrumental. Segundo ele: “A FEA era um espaço que dava uma ampla abertura aos alunos para experimentar novos caminhos musicais. Nos sentíamos livres e, ao mesmo tempo, acolhidos pela direção da escola”. Nos primórdios do Uakti, uma pequena sala da FEA foi emprestada ao grupo que a utilizava tanto para ensaios como para guardar os novos instrumentos que Marco Antônio construía (ANDRÉS RIBEIRO, 2022).

Eu considero que dei uma sorte muito grande de ter participado do Uakti bem desde o início de sua formação, pois fui muito estimulado a desenvolver uma linguagem mais livre na flauta e me abriu caminhos importantes que marcaram muito na minha forma de tocar. O Uakti começou quando a FEA, através da Berenice Menegale, cedeu um espaço, uma pequena sala da casa que essa escola mantinha no bairro Funcionários em BH e, nessa pequena sala, de uns 10 metros quadrados ou menos até, podíamos manter os novos instrumentos que o Marco começava a construir e também fazer nossos primeiros ensaios. Algum tempo depois, foi construído um pequeno teatro na

¹⁰⁹ Berenice Menegale, (1934-), pianista e educadora musical, estudou no Brasil, na França, na Suíça e na Áustria, país onde se diplomou pela Academia de Música de Viena. Criou e dirige a Fundação de Educação Artística. Foi professora da Universidade Federal de Minas Gerais entre 1975 e 1999.

¹¹⁰ Expedito Vianna, (1928-2012), foi flautista, cantor e professor. Responsável pela formação de vários flautistas no Brasil, tornou-se conhecido pela bela e inconfundível sonoridade obtida na flauta através de um incessante trabalho de pesquisa. Ocupou o cargo de professor da Escola de Música da UFMG onde permaneceu até sua aposentadoria em 1992.

¹¹¹ Marco Antônio Guimarães (1948-) é compositor, arranjador, construtor de instrumentos e violoncelista brasileiro. Fundador, diretor musical e principal compositor do grupo mineiro de música instrumental Uakti. Além da composição e do arranjo, Guimarães constrói todos os instrumentos musicais originais utilizados pelo grupo.

parte detrás do lote da casa, com palco, piano de cauda e onde podíamos manter os instrumentos e realizar nossos ensaios (ANDRÉS RIBEIRO, 2022).

Com relação aos primórdios do grupo Uakti, é interessante notar o caráter informal e experimental do grupo que teve seu início a partir da utilização de instrumentos ainda bastante rudimentares em relação ao que viriam a se tornar, anos mais tarde:

Na verdade, naqueles ensaios, ficávamos improvisando horas a fio, sem nenhuma direção muito definida... os instrumentos do Marco ainda não eram afinados. De todos os instrumentos que utilizávamos, só mesmo a flauta é que era um instrumento temperado. Vários músicos passaram a frequentar esses ensaios até que o grupo se consolidou, em 1978, a princípio com cinco integrantes – Marco Antônio, Paulo Santos, Décio Ramos, Bento Menezes e eu, Artur Andrés (ANDRÉS RIBEIRO, 2022).

Paralelamente ao trabalho com o Uakti, em 1977, Artur Andrés ingressou no bacharelado em flauta na Escola de Música da UFMG, na classe do professor Sebastião Viana e veio a se formar em 1981. O período na UFMG marcou também a formação do Duo de Flauta e Piano com a pianista Regina Amaral,¹¹² com quem Artur tem diversos CDs gravados. Em 1981 foi aprovado no concurso para flautista da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG), onde atuou até 1986. E em 1983 foi aprovado no concurso público para professor da cadeira de flauta da Escola de Música da UFMG, instituição na qual veio a se aposentar em 2021.

Nessa época, o Uakti já havia participado de diversos discos e turnês com o cantor e compositor mineiro Milton Nascimento, que produziu e lançou os quatro primeiros discos autorais do grupo pelo selo Ariola-Polygram: *Uakti-Oficina Instrumental* (1981); *Uakti II* (1982) e *Tudo e todas as coisas* (1984) e *Uakti* (1987), uma compilação dos dois primeiros trabalhos, lançado pelo selo Verve, de Nova Iorque. Coincidentemente, suas primeiras experiências como improvisador datam de 1984, quando da gravação do terceiro LP do Uakti *Tudo e todas as coisas*. Para a abertura da faixa *Lua Ganimedes*, composição de Marco Antônio, escrita para flauta e marimba de vidro tocada a seis mãos, lhe foi sugerido fazer uma introdução com um coral de flautas, intitulado *Pêndulo celeste - para o cometa Halley*, uma homenagem ao cometa que estava, à época, transitando pelo nosso sistema solar.

¹¹² Regina Amaral (1950-), natural de Belo Horizonte, obteve em 1982 o título de Mestre em Música de Câmara pela Escola de Música da Universidade de Karlsruhe, Alemanha, com a nota máxima. É professora de piano aposentada da Escola de Música da UFMG. Há mais de trinta anos, vem se dedicando ao trabalho como recitalista e camerista, com diversas apresentações tanto no Brasil quanto no exterior. Com o DUO de Flauta e Piano, junto com seu esposo e flautista Artur Andrés, desenvolve há mais de trinta anos, um trabalho musical diversificado. Em 2019, lançou o CD *Música de cura*, exclusivamente com músicas autorais compostas para piano solo.

Até a gravação, no ano de 1984, de nosso terceiro disco, intitulado *Tudo e todas as coisas* (uma homenagem ao antológico livro de G.I.Gurdjieff - *All and Everything*¹¹³), eu não tinha tido ainda nenhuma experiência de gravar uma sessão de improviso na flauta, como algo mais substancial a ser inserido num disco do Uakti, à exceção de pequenos trechos em duas músicas de nosso primeiro disco *Uakti - Oficina instrumental* (1981). Os conceitos eruditos de *performance* da flauta – qualidade e homogeneidade do som, afinação, dinâmica, etc. – eram muito fortes em mim e eu sentia claramente o quanto eles me tolhiam, inibindo qualquer tentativa de me aventurar com liberdade no mundo da improvisação. Me lembro que, receoso de me arriscar nesse mundo desconhecido, sugeri gravarmos para a introdução de *Ganimesdes* um quarteto de flautas que eu havia escrito, um tanto quanto ‘dodecafônico’, fruto das aulas particulares de harmonia, contraponto e composição que eu e um amigo, o músico e compositor Marco Antônio Araújo¹¹⁴ tivemos, durante quase dois anos, com o maestro Sérgio Magnani¹¹⁵ (ANDRÉS RIBEIRO, 2022).

Artur relata ainda nessa entrevista sobre o período de sua formação na área da composição, quando estudou harmonia, contraponto, fuga com o maestro Sérgio Magnani, além de algumas noções sobre a linguagem contemporânea, como “o dodecafonia e outros bichos” que exerciam uma forte influência sobre sua *performance* musical. Aquela experiência em estúdio foi marcante, pois, segundo ele, uma espécie de choque vindo de fora, de seus próprios companheiros do Uakti, fez com que ele se desapegasse daquilo que havia preparado previamente para ser gravado. Só então uma nova atitude pôde surgir e começar a atuar, resultando na gravação de sua primeira experiência musical mais aprofundada como improvisador.

Bem, em resumo, a tentativa de gravarmos esse quarteto foi uma tragédia... Passamos uns dois períodos de gravação – por volta de oito horas de estúdio, ‘tentando por aquilo em pé’ e nada de dar certo. Até que chegamos à conclusão de que eu deveria experimentar gravar uma introdução a três ou quatro vozes, não me recordo, de forma totalmente improvisada. Bem, naquele momento, ao mesmo tempo que sentia um forte frio na região do estômago, aquela ideia caiu como uma benção, pois tudo passou a fluir a partir de então. E refletindo sobre isso agora, constato que o resultado musical, o qual ainda hoje considero bastante bom, foi também marcante para mim, num sentido interior. Eu poderia dizer que aquela experiência deu início a uma crença em mim mesmo... de que, sim, era possível criar em tempo real, apoiando-me durante o ato da *performance*, muito mais na sensação da minha própria presença e numa escuta mais fina, do que no meu lado racional (ANDRÉS RIBEIRO, 2022).

Com o início de sua carreira internacional, o Uakti empreendeu, desde 1986, dezenas de viagens pelos EUA, Europa e Japão, seja tocando o repertório autoral de seus próprios discos,

¹¹³ G. I. Gurdjieff foi um místico e mestre espiritual armênio. Ensinou a filosofia do autoconhecimento profundo, através da lembrança de si, transmitindo a seus alunos, primeiro em São Petersburgo, depois em Paris, o que aprendera em suas viagens pela Rússia, Afeganistão e outros países.

¹¹⁴ Marco Antônio Araújo (1949-1986) foi um produtor musical, compositor, violonista, guitarrista e violoncelista brasileiro.

¹¹⁵ Sérgio Magnani (1914-2001), músico italiano graduado também em letras e direito. Magnani veio para o Brasil em 1950 e radicou-se em Belo Horizonte, cidade em que se destacou como músico influente e professor de várias gerações.

seja acompanhando turnês de outros artistas, como Milton Nascimento, o quarteto vocal de jazz norte-americano *The Manhattan Transfer* e o baterista norte-americano Stewart Copeland.

Em 1989, durante a semana de gravações do disco *The Rhythm of the Saints*, do cantor e compositor norte-americano Paul Simon, no Rio de Janeiro, o grupo foi apresentado ao compositor, também de origem norte-americana, Philip Glass, que se encontrava naquela cidade. Desse encontro, teve início uma longa e profícua parceria, que resultou num contrato com o selo Point-Music que ele dirigia em Nova Iorque. Foram lançados pelo selo Point-Music quatro CDs do Uakti: *MAPA* (1992), *I Ching* (1994), *Trilobyte* (1997) e *Águas da Amazônia* (1999), este último exclusivamente com temas musicais de Philip Glass, adaptados pelo grupo Uakti para seus instrumentos. A parceria do Uakti com Philip Glass se estendeu posteriormente, por meio de diversas apresentações em turnês pela Europa, Estados Unidos, Canadá e Austrália. Já nos anos 2000, foram lançados os CDs *Clássicos* (2001); *Oiapok-Xui* (2004); *Uakti-Beatles*, (2013); *Planetário* (2015, além do DVD *Uakti - ao vivo* (2007).

Após trinta e sete anos de história, doze discos gravados, um DVD e centenas de apresentações por todo o mundo, o Grupo Uakti encerrou suas atividades em setembro de 2015. Artur Andrés, porém, continuou dando segmento a sua carreira solo. Tendo cumprido importante papel no Uakti, como compositor e improvisador, hoje o flautista conta com o disco de composições autorais *Aldebaran* (2021), uma estreia junto à Orquestra Ouro Preto (2021) e o DVD *Aldebaran ao vivo* (2022).

4. A IMPROVISACÃO DE LÉA FREIRE E DE ARTUR ANDRÉS

4.1 Definição de improvisação

A improvisação é uma prática explorada há séculos tanto no Ocidente quanto no Oriente. Objetivamente, compreende-se que tal prática consiste na criação musical em tempo real, quando o *performer* utiliza de ferramentas para desenvolver linhas melódicas, rítmicas e harmônicas, sem retornos, sem haver a pausa para revisão, daquilo que foi concebido, naquele exato momento.

Num contexto ocidental, é importante abordar brevemente a prática dentro da música clássica europeia. Nesse contexto, a improvisação foi bastante explorada, desde a música eclesiástica antiga até a música de Bach e de seus filhos.

Luiz Leite (2015) trata do tema e cita uma importante colocação de Wegman:¹¹⁶

Reconhecendo a recorrência da improvisação, ainda que conhecida por outros nomes, fica evidente que sua prática sempre esteve intimamente presente na música ocidental, sendo possível observá-la em diversos períodos: da música eclesiástica antiga, passando pelo estilo *fauxbourdon* no século XV, pelo Renascimento e Barroco, até chegar a nossos dias, tendo lugar importante no *jazz* e em alguns campos da música contemporânea no século XX (WEGMAN citado por LEITE, 2015, p. 10).

É conhecida a informação de que J. S. Bach (1685-1750),¹¹⁷ além de renomado compositor, se tornou muito conhecido como virtuoso do teclado e como músico improvisador. Segundo Christoph Wolff,¹¹⁸ ele era ainda mais conhecido como *performer* improvisador do que como compositor. Chegou a ser duramente criticado por um de seus alunos devido à quantidade de ornamentos que retira a beleza de suas melodias, gerando um “estilo rígido e confuso”, que “obscurece a beleza por um excesso de arte” (LEITE, 2015, p. 13).

¹¹⁶ Rob Wegman é um musicólogo histórico que, durante a maior parte de sua carreira ativa, se especializou em música do período 1420-1520. Nos últimos anos, Wegman expandiu a esfera de seus interesses de pesquisa para incluir a polifonia Ars Antiqua, aproximadamente do período 1160-1320.

¹¹⁷ Johann Sebastian Bach (1685-1750) foi um compositor, cravista, mestre de capela, regente, organista, professor violinista e violista de origem alemã. Nascido numa família de longa tradição musical, cedo mostrou possuir talento e logo se tornou um músico completo. Estudante incansável, adquiriu um vasto conhecimento da música europeia de sua época e das gerações anteriores. Absorvendo inicialmente o grande repertório de música contrapontística germânica como base principal de seu estilo, recebeu mais tarde a influência italiana e francesa, através das quais sua obra se enriqueceu e transformou, realizando uma síntese original de uma multiplicidade de tendências.

¹¹⁸ Christoph Wolff é um musicólogo alemão, mais conhecido por seus trabalhos sobre a música, a vida e o período de Johann Sebastian Bach.

Um dos filhos mais reconhecidos de J. S. Bach, Carl Philipp Emanuel Bach¹¹⁹ foi um importante compositor que também encontrou na improvisação enorme valor. O músico descreve a sua maneira de pensar tal prática:

Uma improvisação é chamada de livre quando não possui unidade de tempo mensurável [...] uma improvisação livre consiste de frases harmônicas alternadas, as quais podem ser executadas usando todos os recursos de Figuras e Divisões. Neste contexto é necessário definir uma tonalidade, com a qual se começa e se termina (BACH, 1762, p. 325-326).¹²⁰

Na transição do século XVIII para o XIX, houve um declínio da prática da improvisação no âmbito da música clássica europeia. Com o advento da tecnologia de gravação, da exploração de novos instrumentos e da maior complexidade no âmbito da composição e dos arranjos, houve um certo enrijecimento, uma cobrança maior pela *performance* fiel à composição.

Leite (2015, p. 19) fala a respeito dessa mudança, de um ambiente onde se encontrava liberdade de *performance* e de uma diminuição dessa liberdade de criação em tempo real:

Na música de concerto atual, a formalidade das salas e teatros pode produzir um ambiente relativamente inóspito para a improvisação, uma vez que, hierarquicamente, a prioridade está em outros aspectos, como na perfeição da execução e na ourivesaria dos mais diversos acabamentos. Houve, portanto, uma mudança no âmbito do ‘campo de teste’: onde anteriormente era possível ter uma relação com a execução que incorporasse naturalmente a possibilidade de experimentação e o coeficiente de risco, a sala de concerto estabeleceu uma relação diferente, valorizando outros parâmetros e de certa forma inibindo a improvisação.

Como um movimento oposto a esse declínio da improvisação na música clássica, dois movimentos importantes e diretamente conectados com a prática da improvisação sucederam quase simultaneamente no Ocidente. Tanto o choro quanto o *jazz* norte-americano, se desenvolveram em períodos muito semelhantes. Ambas as vertentes musicais se originaram da mistura entre a música africana e a música clássica europeia, fenômeno que se explica devido ao caráter colonial escravagista do Brasil, colônia portuguesa, e dos Estados Unidos, colônia

¹¹⁹ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) foi um músico e compositor alemão do período, o quinto filho e segundo filho sobrevivente de Johann Sebastian Bach. C.P.E. Bach foi um compositor influente que trabalhou no momento de transição entre o estilo barroco de seu pai e o estilo clássico que o seguiu. Sua abordagem pessoal, expressiva e muitas vezes turbulenta, conhecida como *empfindsamer Stil* ou estilo sensível aplicou os princípios da retórica e do drama às estruturas musicais. Seu dinamismo exerceu forte contraste com o estilo galante, mais educado em voga na época.

¹²⁰ *Eine Fantasie nennet man Frey, wenn sie keine abgemessene Tacteinheitung enthält [...] oder aus dem Stegreif erfunden warden [...] Eine freye Fantasie besthet aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführt werden können. Man muß hierbey eine Tonart festsetzen, mit welcher man anfänget und endiget.*

inglesa. Como já tratado anteriormente, os estilos, cresceram em torno da prática da improvisação, inicialmente através da transmissão oral entre os músicos, prática existente até hoje.

Sob uma perspectiva norte-americana, Berliner (1994) aborda a improvisação dentro do *jazz*, um estilo que surgiu nos Estados Unidos, cresceu, se tornou um grande gênero musical e se espalhou intensamente por todo o mundo. O autor levanta uma difícil pergunta advinda do surgimento do *jazz* como estilo musical:

[...] maravilhados por sua elegância e coesão, os ouvintes podem imaginar que o *jazz* foi completamente composto e ensaiado antes de sua apresentação. No entanto, os artistas de *jazz* geralmente se apresentam sem partituras musicais e sem um maestro especializado para coordenar suas apresentações. Eles podem nunca ter se encontrado antes do evento nem tocado juntos em qualquer outro cenário. [...] O fato de os artistas de *jazz* improvisarem sua música, uma explicação comum para essas maravilhas, é algo que levanta uma questão mais difícil: o que é improvisação? (BERLINER, 1994, p. 36).¹²¹

Tal discussão é levantada por Berliner (1994) no início de sua pesquisa, quando apresenta a definição de dicionários e o pensamento comum à época, no final da década de 1990, quando se compreendia a improvisação como algo que sucedia instantaneamente “[...] no calor do momento e sem preparação”.¹²² Seria também segundo outro dicionário da época, a execução espontânea, “[...] sem o auxílio de manuscritos, esboços ou memória”¹²³ (BERLINER, 1994, p. 36-37).

Tal pensamento apresenta uma ideia superficial e, em boa parte, falha. A criação espontânea é algo que se faz presente no ato de improvisar, contudo seria um erro afirmar que tal prática é realizada sem preparação. Berliner (1994) inicia seu livro, considerado por alguns como um dos mais importantes livros de *jazz* e práticas da improvisação que se tem hoje, apresentando tais argumentos superficiais, justamente para, nas mais de mil páginas subsequentes, poder aprofundar no tão complexo universo que o *jazz* se tornou (BERLINER, 1994).

¹²¹ *Energized by its vitality, transported by its affective powers, and awed by its elegance and cohesion, listeners might well imagine that jazz was thoroughly composed and rehearsed before its presentation. Yet jazz artists commonly perform without musical scores and without a specialized conductor to coordinate their performances. They may never have met before the event nor played together in any other setting. [...] That jazz performers improvise their music, a common explanation for these marvels, begs the more difficult question: Just what is improvisation?*

¹²² [...] *on the spur of the moment and without any preparation.*

¹²³ [...] *without the aid of manuscript, sketches or memory.*

A problemática levantada por Berliner em seu trabalho serve como um motivo inicial para Bruce Ellis Benson,¹²⁴ que estabelece uma discussão, no início de seu livro *The improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*, sobre a relação da improvisação com a composição e a *performance*.

Benson (2003) inicia comentando as descrições do termo “improvisação”, apresentadas por Berliner:

Há duas características importantes nessa visão (errônea) da improvisação. Primeiro, o resultado da improvisação é considerado uma “obra ou estrutura produzida no calor do momento”. Com efeito, é uma espécie de “composição” feita na hora. Teoricamente, poderíamos ser capazes de distinguir a “composição” da improvisação como o ato de designar ou selecionar características musicais particulares e a “*performance*” da improvisação como a efetiva colocação em som dessas características. No entanto, na prática, a distinção entre os dois é pouco clara (BENSON, 2003, p. 23-25).¹²⁵

Benson ilumina o fato, apresentando a ideia da composição e da execução, como partes da improvisação, ou seja, a seleção do material e sua execução. Tais fenômenos, na prática da improvisação, sucedem simultaneamente, e nesse contexto, se encontram interligados, ou seja, dependem um do outro (BENSON, 2003, p. 25).

A definição de “improvisação”, por uma perspectiva etimológica, trata o termo como “*improvisu*”, ou seja, como um imprevisto. Isso pode gerar a compreensão de que se trata de algo aleatório, impensado, sem que se tenha preconcebido estruturas para a sua realização. Nesse caso, a improvisação seria algo criado sem uma base estrutural que a edificasse, um pensamento semelhante àquele que Berliner (1994) comenta no início de seu livro. Certo é que o que se viu na presente tese, até aqui, não condiz com essas ideias.

A compreensão do que é a improvisação, segundo Benson (2003), não pode ser alcançada através do pensamento de uma “oposição binária de composição e *performance*”, o que usualmente é pensado, quando relacionadas as duas práticas (BENSON, 2003, p. 24). A improvisação, por sua vez, parece se estabelecer entre essas duas forças. Pensando por essa perspectiva, pode-se abrir também à ideia de uma inexistência da improvisação, no caso da falta de uma das duas atividades: composição ou *performance*.

¹²⁴ Bruce Ellis Benson (1960-) é professor de filosofia no Wheaton College, em Illinois, USA.

¹²⁵ There are two important features to this (misguided) view of improvisation. First, the result of improvisation is taken to be a “work or structure produced on the spur of the moment.” In effect, it is a kind of “composing” done on the spot. Theoretically, we might be able to distinguish the “composition” of improvisation as the act of designating or selecting particular musical features and the “performance” of improvisation as the actual putting into sound of those features. However, practically, the distinction between the two is hardly clear.

Benson (2003, p. 25) corrobora essa ideia quando aborda as práticas improvisatórias como dependentes dessas duas forças – composição e *performance*:

É justamente essa característica de estar entre composição e *performance* que torna a improvisação particularmente adequada para pensar ambas, bem como sua relação uma com a outra. Na minha opinião, tanto a composição quanto a *performance* são de natureza improvisatória, embora de formas e graus diferentes. Os compositores nunca criam *ex nihilo*, mas “improvisam”: às vezes em músicas que já existem, mas mais frequente e importantes na tradição em que trabalham (tradução nossa).¹²⁶

Nessa abordagem, Benson (2003) levanta algumas questões fundamentais, quando ele afirma que “compositores nunca criam *ex nihilo*, mas improvisam [...] na tradição em que trabalham”, ou seja, eles não desenvolvem suas composições do nada. Tais questões correspondem a duas abordagens, uma delas remonta à necessidade de desenvolver ferramentas e compreender os contextos em que se está inserido como improvisador idiomático, o que já foi amplamente abordado na presente tese (BAILEY, 1992). Outra questão levantada se aproxima da ideia de uma linha tênue entre composição e improvisação. Segundo o autor, assim como se percebe a prática da improvisação como algo que é dependente da composição, a improvisação poderia ser percebida também dentro do processo de composição, ou seja, a importância da existência do que se compreende ser essa prática para a existência da composição. Isso é algo importante a ser observado aqui, uma vez que tanto Léa Freire quanto Artur Andrés desempenham seus trabalhos amplamente, em ambos os universos.

4.2 O limiar entre a improvisação e a composição

Observando a partir do prisma da música Ocidental, nota-se que o ato de compor é organicamente próximo do ato de improvisar, pois ambos, ao menos em algum ponto do processo, são concebidos em tempo real. Deve-se levar em conta que, numa composição, existe a possibilidade de um retorno constante ao material trabalhado que, apesar de ser gerado, em parte, em tempo real, é constantemente ajustado e modificado durante todo o processo que, em geral, tende a ser longo. Contudo, a essência de sua criação é possivelmente próxima da essência da improvisação, quando são observadas como fenômenos que sucedem por meio de um fluxo de pensamentos e sentimentos instantâneos. Porém, numa improvisação o fator risco está

¹²⁶ *It is precisely this characteristic of being between composition and performance that makes improvisation particularly well suited to thinking about both, as well as their relation to one another. On my view, both composition and performance are improvisatory in nature, albeit in different ways and to differing degrees. Composers never create ex nihilo, but instead “improvise”: sometimes on tunes that already exist, but more frequently and importantly on the tradition in which they work.*

geralmente presente, já que não existe a possibilidade de um retorno, para arremates ou mudanças, algo que a elaboração de uma composição possibilita.

Em seu livro *Improvisation - Its nature and practice in music*, Derek Bailey (1992) relata a entrevista com dois compositores/improvisadores do *jazz*, onde Steve Lacy responde a uma pergunta de Frederic Rzewski.¹²⁷ Sua resposta é um bom exemplo da relação que há entre improvisação e composição:

Eu [Rzewski] pedi a ele [Lacy] que descrevesse em quinze segundos a diferença entre composição e improvisação. Ele respondeu: ‘Em quinze segundos a diferença entre composição e improvisação é que em composição você tem todo o tempo que quiser para decidir o que dizer em quinze segundos, enquanto na improvisação você tem quinze segundos’. A sua resposta durou exatamente quinze segundos e ainda é a melhor explicação para a pergunta que eu conheço (BAILEY, 1992, p. 141, tradução nossa).¹²⁸

O etnomusicólogo Bruno Nettl¹²⁹ apresenta em seu artigo *Thoughts on Improvisation: a comparative approach*, outra perspectiva que reforça a conexão direta que parece existir entre os dois fenômenos. Nettl (1974) aborda as diferenças entre as duas práticas, mas trata também dos pontos de contato entre elas, tais como a perspectiva em que a improvisação poderia ser pensada como uma composição, principalmente em culturas que não utilizam sistemas de notação musical.

Improvisação e composição são conceitos opostos, dizem – um espontâneo, outro calculado; um primitivo, o outro sofisticado; um natural, o outro artificial. Mas, por outro lado, também somos levados a acreditar que a improvisação é um tipo de composição, o tipo que caracteriza aquelas culturas que não têm notação, um tipo que libera o impulso repentino para a música através da produção direta de som. Ouvimos dizer que a improvisação termina onde começa a notação, mas ao mesmo tempo nos dizem que certas culturas não ocidentais que não usam a notação distinguem os dois processos, se não explicitamente, pelo modo como classificam internamente as suas músicas. Assim, embora sintamos que sabemos intuitivamente o que é improvisação, descobrimos que há confusão quanto à sua essência (NETTL, 1974, p. 4, tradução nossa).¹³⁰

¹²⁷ Frederic Anthony Rzewski (1938-2021) foi um compositor e pianista norte-americano. Foi aluno de Luigi Dallapiccola e cofundador da música eletrônica viva (MEV).

¹²⁸ “I asked him to describe in fifteen seconds the difference between composition and improvisation. He answered: ‘In fifteen seconds the difference between composition and improvisation is that in composition you have all the time you want to decide what to say in fifteen seconds, while in improvisation you have fifteen seconds’. His answer lasted exactly fifteen seconds and is still the best formulation of the question I know” (BAILEY, 1992, p. 141).

¹²⁹ Bruno Nettl (1930-2020) foi um etnomusicólogo checo emigrado para os Estados Unidos em 1939. Foi professor emérito de música e etnomusicologia da Universidade de Illinois, em Urbana-Champaign, onde ministrava seus cursos desde 1964.

¹³⁰ “Improvisation and composition are opposed concepts, we are told - the one spontaneous, the other calculated; the one primitive, the other sophisticated; the one natural, the other artificial. But, on the other hand, we are also given to believe that improvisation is a type of composition, the type that characterizes those cultures that

Em parte, a discussão que se tem em torno do assunto provém do fato de que é muito estreito o limiar entre as duas práticas, composição e improvisação, e conforme a maneira como um compositor que é também improvisador desenvolve essas duas habilidades, elas podem se tornar ainda mais interdependentes, ou seja, uma ferramenta de criação musical que possibilita unir ambos os aspectos.

Nettl (1974) fala da vertente composicional, que se interliga com a prática da improvisação, quando expõe sua visão sobre a forma criativa de compositores consagrados como Mozart, Chopin e Schubert, em comparação com o processo criativo de Beethoven. Segundo o autor, a maneira mais espontânea de compor desenvolvida pelos três primeiros se contrapõe à outra vertente composicional, que o autor define como um tipo de criação mais conectada com o pensamento e com a busca pela inovação.

Em seu artigo, Nettle (1974, p. 9) trata dessas duas formas de compor e apresenta termos específicos para definir cada uma delas:

O fato de Schubert ter escrito algumas de suas obras rapidamente e de acreditarmos em algumas descrições, sem trabalhá-las e retrabalhá-las muito, poderia nos levar a considerar que seu pensamento musical é basicamente improvisado. Assim, em vez de fazer da presença ou ausência de notação do critério principal de improvisação e composição, e dividir a música em duas esferas, a da improvisação-tradição oral e da composição-notação, poderíamos especular sobre a divisão das culturas musicais e seus subsistemas – gêneros, período, compositores – em dois grupos. Uma delas seria a música que é pensada, talvez até trabalhada com uma visão consciente para introduzir a inovação de peça em peça e mesmo de frase em frase; a outra, aquela que é espontânea, mas limitada pelo modelo, rapidamente criada e simplesmente concebida (tradução nossa).¹³¹

Na história da música de concerto ocidental, existem outras referências de compositores, que se tornaram conhecidos também por sua desenvoltura como improvisadores. Talvez os mais conhecidos sejam J. S. Bach e Mozart. Contudo, ao longo da história da música, principalmente

have notation, a type that releases the sudden impulse to music through the direct production of sound. We hear that improvisation ends where notation begins, yet at the same time we are told that certain non-Western cultures which do not use notation distinguish between the two process, if not explicitly, then by the way they internally classify their musics. Thus, while we feel that we know intuitively what improvisation is, we find that there is confusion regarding its essence” (NETLL, 1974, p. 4).

¹³¹ *The fact that Schubert wrote down certain of his works rapidly and, if we are to believe some descriptions, without working and reworking them very much, could lead us to regard his musical thinking is basically improvisatory. Thus, rather than making the presence or absence of notation the major criterion for improvisation and composition, and dividing music in two spheres, that of improvisation-oral tradition and that composition-notational, we could speculate upon the division of the world’s musical cultures and their subsystems – genres, periods, composers – into two groups. One of these would be the music which is carefully thought out, perhaps, even worked over with a conscious view to introducing innovation from piece to piece and even from phrase to phrase; the other, that which is spontaneous but model-bound, rapidly created, and simply conceived (NETLL, 1974, p. 9).*

posteriormente ao declínio da improvisação, a prática foi, por vezes, considerada de menor valor, em comparação com a composição. Benson (2003) aborda tal questão, ao relatar um episódio em que o compositor Igor Stravinsky¹³² se refere à improvisação como algo oposto à composição. Para Stravinsky, a composição é um trabalho “fruto de estudo, raciocínio e cálculo, que implica exatamente o inverso da improvisação”. O compositor apontava uma falta de permanência da improvisação, algo que toda composição deveria apresentar. Trata-se da visão de um indivíduo que, provavelmente, se encontrava distante das práticas da improvisação, num período em que os recursos de gravação eram rudimentares. Ou seja, de fato, para se compreender melhor como uma improvisação acontecia, era preciso assistir, ao vivo, a uma apresentação improvisada. Benson (2003, p. 25), portanto, aborda a evolução das práticas de gravação e o aumento da sensação de permanência de práticas improvisatórias:

É verdade que as gravações alteraram significativamente essa situação, dando à improvisação um tipo de permanência que não teriam de outra forma. Na verdade, as gravações claramente mudam o status das improvisações. Pois o que antes era um fenômeno momentâneo – nunca mais ser ouvido, não importa o quanto se tentasse “duplicar” ele – torna-se um fenômeno que pode ser repetido várias vezes (mesmo que os ouvintes possam ser diferentes e o contexto possa ter mudado drasticamente) (tradução nossa).¹³³

É certo de que a gravação acabou se tornando uma ferramenta fundamental para a evolução da improvisação. Através dela, mais pessoas puderam escutar uma ideia improvisada, bem como pesquisas e estudos puderam acontecer sobre esses materiais. O desenvolvimento de idiomas e vocabulário musical para a improvisação foi potencializado, uma vez que as gravações agora poderiam ser “tiradas de ouvido”, transcritas e analisadas. Esse procedimento foi adotado na presente tese, inclusive. Ou seja, junto com essa permanência, surgem muitas oportunidades de transformação desse tipo de criação. Nesse momento, a relação entre composição, *performance* e improvisação se estreita ainda mais.

Por mais que Léa Freire e Artur Andrés busquem em seus improvisos de maneira espontânea, através da experimentação musical, uma característica composicional forte pode ser percebida em ambos. Isso se torna evidente nas construções melódicas, em que eles oferecem ao ouvinte a criação de frases muito bem estruturadas. Há também uma conexão bem

¹³² Igor Fiódorovitch Stravinsky foi um compositor, pianista e maestro russo, considerado por muitos um dos compositores mais importantes e influentes do século XX.

¹³³ *True, recordings have significantly altered this situation, giving improvisation a kind of permanence they would not otherwise have. In fact, recordings clearly change the status of improvisations. For what was once a momentary phenomenon – never to be heard again, no matter how much one attempted to “duplicate” it – becomes a phenomenon that can be repeated over and over (even though the listeners may be different, and the context may have dramatically changed).*

estabelecida entre as frases e, conseqüentemente, um sentido melódico bastante coerente naquilo que é expresso pelos flautistas. A organização das ideias é uma característica percebida na forma de improvisar de ambos os músicos, que utilizam em seus improvisos ferramentas composicionais, como o emprego dos motivos e suas variações, que geram o desenvolvimento da criação musical. Partindo de tais motivos, são construídas as frases e, posteriormente, por meio da conexão frasal, surgem os períodos.

Nettl (1974, p. 9) trata a respeito dessa característica composicional que, por vezes, se faz presente na maneira de alguns *performers* trabalharem suas improvisações. O autor relata o seguinte pensamento:

Vejamos outro aspecto da relação composição-improvisação. Nas músicas que se dizem improvisadas, uma série de técnicas e dispositivos composicionais no nível microcomposicional parecem ser característicos. Entre eles, estão a repetição, a variação simples de frases curtas, a sequência melódica, a tendência de iniciar duas seções sucessivas com o mesmo motivo, a tendência de aumentar o comprimento das seções à medida que a *performance* avança e talvez outras. Agora, todas essas técnicas também estão presentes nas composições “fixas” ou “fixas” de certas culturas. Sua distribuição é significativa? (tradução nossa).¹³⁴

Reforça essa ideia a proximidade entre as práticas da improvisação e da composição, que podem ser percebidas na maneira de improvisar de Léa Freire e Artur Andrés. Sob uma perspectiva diferente, Benson (2003, p. 56-57) aborda a relação entre as três forças – a improvisação, a execução e a composição. O autor considera a presença da improvisação como parte integrante dos processos de composição e *performance*:

Ao contrário da afirmação de Wolterstorff de que “improvisar não é compor”, argumentarei que o processo pelo qual uma obra passa a existir é mais bem descrito como improvisação em sua essência, não apenas o ato de compor, mas também os atos de interpretar e ouvir. A meu ver, a improvisação não é algo que precede a composição (pace Wolterstorff) ou fica de fora e se opõe à composição. Em vez disso, acho que as atividades que chamamos de “compor” e “executar” são essencialmente de natureza improvisada, embora a improvisação assuma muitas formas diferentes em cada atividade (tradução nossa).¹³⁵

¹³⁴ *Let us look at another aspect of the composition-improvisation relationship. In those musics which are said to be improvised a number of compositional techniques and devices at the microcompositional level appear to be characteristic. Among them are repetition, simple variation of short phrases, melodic sequence, the tendency to start two successive section with the same motive, the tendency to increase the length of sections as the performance progresses, and perhaps others. Now all of these techniques are also present in the “set” or “fixed” compositions of certain cultures. Is their distribution significant?* (NETLL, 1974, p. 9).

¹³⁵ *Contrary to Wolterstorff’s claim that “to improvise is not to compose,”² I will argue that the process by which a work comes into existence is best described as improvisatory at its very core, not merely the act of composing but also the acts of performing and listening. On my view, improvisation is not something that precedes composition (pace Wolterstorff) or stands outside and opposed to composition. Instead, I think that the activities that we call “composing” and “performing” are essentially improvisation alinnature, even though improvisation takes many different forms in each activity.*

Assim, se torna um pouco mais compreensível a interligação desses fenômenos. Devido a esse aspecto integralista, a confusão do espectador se torna grande. É como o dilema de causalidade de “o que veio primeiro, o ovo ou a galinha?”. Nesse caso, o que veio primeiro, a composição, a *performance* ou a improvisação?

4.3 As estruturas composicionais de Schoenberg na confecção do improviso

Embora a composição e a improvisação apresentem suas diferenças, podem ser percebidas entre elas intersecções importantes, como os conceitos formais de frase, motivo, período, sentença e suas variações.

Schoenberg (1990) aborda o significado tradicional de forma¹³⁶ e observa o termo por um prisma estético. Segundo ele, esteticamente, “o termo “forma” significa que a peça é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo” (SCHOENBERG, 1990, p. 27). No âmbito da improvisação, as maneiras de organizar as práticas são variadas, e isso muda de acordo com o contexto no qual o improvisador está inserido. No caso das composições de Léa Freire e Artur Andrés, pode-se notar que habitualmente eles incluem espaço para *chorus* de improvisação específicos, em que ocorre também uma delimitação de compassos nos quais se deve atuar, além de uma condução rítmica e harmônica predefinida. Além disso, o contexto musical em que eles se inserem engloba uma mistura de gêneros musicais, tais como o choro, o frevo, o maracatu, o samba, a música indiana, o minimalismo, o *jazz*, a música erudita europeia dentre outros. Isso ajuda a delimitar os idiomas musicais que podem ser praticados, bem como estruturar os caminhos formais da improvisação dos artistas.

Devido às limitações de memória da mente humana, a subdivisão bem desempenhada na concepção de uma obra passa a ser algo fundamental, facilitando a compreensão, por meio da organização e delimitação de sua forma. Segundo Schoenberg (1990), as estruturas da obra são constituídas por frases, motivos, sentenças e períodos musicais, que correspondem às micro e macroestruturas musicais que as organizam. O autor apresenta essa ideia:

¹³⁶ O termo “forma” é utilizado em muitas acepções: nas expressões “forma binária”, “forma ternária” ou “forma-rondo”. Ele se refere, substancialmente, ao número de partes; a expressão “forma-sonata” indica, por sua vez, o tamanho das partes e a complexidade de suas inter-relações; quando nos referimos ao “minueto”, ao *scherzo*, e a outras “formas de dança”, pensamos nas características rítmicas, métricas e de andamento, que identificam a dança (SCHOENBERG, 1990, p. 27).

Esses blocos musicais (frases, motivos. etc.) fornecerão material para construir unidades maiores de vários tipos, de acordo com as necessidades da estrutura. Assim, os requisitos da lógica, coerência e compreensibilidade devem ser preenchidos de acordo com a necessidade de contraste, variação e fluência de apresentação (SCHOENBERG, 1990, p. 28).

O termo “frase” “significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego” (SCHOENBERG, 1990, p. 29). Portanto, segundo ele, pode-se compreender uma frase musical como a menor unidade estrutural, aquela que apresenta um sentido ou uma ideia musical, trazendo ao ouvinte a sensação de início, meio e fim de uma ideia. O final de uma frase geralmente sugere algum tipo de pontuação, como um ponto final ou uma vírgula. O ritmo é elemento fundamental, que molda a frase, atrai a atenção do ouvinte, estabelece o seu caráter e promove a unidade da estrutura frasal. Embora haja variação, o ritmo estabelece a unidade por meio da conexão entre as ideias primárias e suas variações. Junto à melodia, é o ritmo que marca os finais de frase, de acordo com os movimentos de redução rítmica e relaxamento melódico, por exemplo. O motivo, por sua vez, geralmente aparece de maneira marcante no início de uma obra.

Carlos Almada (2011, p. 239) trata do termo em seu livro *Arranjo*:

[...] o motivo é, numa melodia, a menor unidade formal/constitutiva que pode existir. Normalmente de curtíssima duração – de duas a seis notas (embora existam motivos ainda maiores, resultantes da aglutinação de outros) –, motivos devem possuir uma personalidade bem marcante para que sejam facilmente reconhecidos e, portanto, tornem-se úteis ao desenvolvimento das ideias melódicas (isto é, sejam aproveitados em imitações e variações).

Às vezes, as demais estruturas desenvolvidas na peça partem desse motivo inicial ou, ao menos, apresentam algum tipo de afinidade com ele, pois o motivo representa a essência da obra. Uma vez que tal motivo tem relação com os demais elementos da peça, “poderíamos, então, considerá-lo como o ‘mínimo múltiplo comum’; e, como ele está presente em todas as figuras subsequentes, poderia ser denominado “máximo divisor comum” (SCHOENBERG, 1990, p. 35). A variação do motivo provoca o que é denominado por Schoenberg como formas-motivo, que é similar ao termo “desenvolvimento musical”. Trata-se do desenvolvimento do motivo original da obra, com a preservação dos elementos fundamentais dessa estrutura primária.

Schoenberg (1990, p. 37) explica, de maneira objetiva, as diversas possibilidades de nuances do motivo:

O motivo se vale da repetição, que pode ser literal, modificada ou desenvolvida. As *repetições literais* preservam todos os elementos e relações internas. Transposições a diferentes graus, inversões, retrógrados, diminuições e aumentações são repetições exatas se elas preservam rigorosamente os traços e as relações intervalares (Ex. 14)*. As *repetições modificadas*, criadas através da variação, geram variedade e produzem novo material (formas-motivo) para utilização subsequente. Algumas variações são, entretanto, meras “variantes” locais e possuem pouca ou nenhuma influência sobre a continuidade do discurso. Convém recordar que a variação é uma repetição em que alguns elementos são mudados e o restante preservado.

Enquanto o motivo e suas variações representam as menores estruturas musicais de uma obra, as frases geradas por esses microelementos representam peças maiores do quebra-cabeças de uma composição. O período e a sentença, por sua vez, significam trechos ainda maiores, como grandes partes da estrutura de uma peça:

Uma ideia musical completa, ou tema, está geralmente articulada sob a forma de período ou de sentença. Estas estruturas normalmente aparecem na música clássica como partes de grandes formas (por exemplo, o A na forma ABA') [...] Não são muitos os diferentes tipos de estruturas, mas eles são similares, ao menos, em dois aspectos: centram-se ao redor de uma tônica e possuem um final bem definido (SCHOENBERG, 1990, p. 48).

Ao escutar o trabalho de Léa Freire e de Artur Andrés, tem-se a sensação de que a estruturação dos improvisos é organizada em moldes semelhantes às estruturas de algumas obras musicais eruditas. Vale notar que, além de toda a referência da música popular brasileira e norte-americana, os artistas receberam, em sua formação, uma forte influência da música erudita europeia.

Léa relata em entrevista a importância das influências que recebeu do repertório erudito e como isso, em um dado momento, começou a modificar sua maneira de pensar suas próprias composições:

Quando começou o negócio do “Vento e Madeira”, quando eu compus o “Vento e Madeira” eu falei: “Puxa, eu podia usar todo esse negócio erudito nessas composições populares”. Sabe? Por que que não pode ter rallentando, por que que não pode ter nuance de [dinâmica]. Porque começava meio forte e terminava meio forte ou forte, né? Então era uma coisa que não podia. Sabe, um monte de coisas que não podia e uma coisa do andamento que não pode oscilar, eu falei: “Acho que pode...”. Rsrtrs... “Acho que pode, se for o caso. Por que que não pode?” Entendeu? E aí foi, foi mudando a forma, então passou a ser de 3 a 4 minutos, de ter aquela forma de tema – improviso – tema, para ser um monte de partes, né? O vento vai até a letra “P” e sei lá, “R”, “S”... Tem “T”, “U”, “V”... rrsrtrs... tem letra pra cacete ali. Entendeu? (FREIRE, 2019).

Nas análises a serem apresentadas, serão evidenciadas algumas estruturas composicionais utilizadas pelos compositores, como a presença de motivos e variações

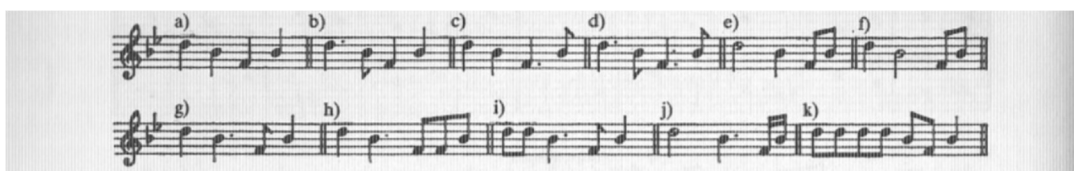
motívicas na construção de seus improvisos. Dessa forma, a maneira de improvisar dos artistas parece se encaixar perfeitamente naquilo que Léa Freire (2019) denomina de “improviso de compositor”. Quando perguntada o que seria isso, Léa responde, objetivamente “É uma melodia. Eu quero uma melodia” (FREIRE, 2019).

São aqui utilizados alguns exemplos de motivos e frases extraídos do livro *Fundamentos da composição musical*, Schoenberg (1990, p. 40-42, que ajudam a elucidar a maneira como Léa e Artur constroem seu improviso e como desenvolvem os motivos geradores de cada frase. Para isso, seguem alguns exemplos do autor, extraídos do livro com a finalidade de estabelecer uma comparação com as frases e motivos dos improvisos a serem analisados nesta pesquisa.

Schoenberg aborda o significado tradicional de forma e observa o termo por um prisma estético. Segundo ele, esteticamente, “o termo forma significa que a peça é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo” (SCHOENBERG, 1990, p. 27).

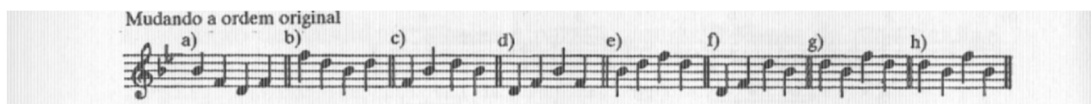
No âmbito da improvisação, as maneiras de organizar as práticas são várias e isso muda de acordo com o contexto no qual o improvisador está inserido. No caso das composições de Léa Freire e Artur Andrés, pode-se notar que, habitualmente, os artistas incluem o espaço para *chorus* de improvisação específicos, onde ocorre a delimitação de compassos em que se deve atuar, além de uma condução rítmica e harmônica predefinida. Além disso, o contexto musical em que eles se inserem engloba uma mistura de gêneros musicais, tais como choro, frevo, maracatu, samba, jazz, música indiana, música erudita europeia, entre outros. Isso ajuda a delimitar os idiomas musicais que podem ser praticados, bem como estruturar os caminhos formais da improvisação da artista.

**Figura 4.1 – Motivo 1 - Modificando a duração das notas (Ex. 17).
Repetindo notas (Exs. 17, i, k, l). Repetindo os ritmos (Exs. 17, m)**



Fonte: SCHOENBERG, 1996, p. 40.

Figura 4.2 – Motivo 2 - Modificando a ordem ou a direção original das notas (Ex. 19)



Fonte: SCHOENBERG, 1996, p. 40.

Figura 4.3 – Motivo 3 - Deslocando os ritmos para pulsações diferentes (Ex. 23; em particular, comparar 23d com 23e, f, g)



Fonte: SCHOENBERG, 1996, p. 40.

Figura 4.4 – Motivo 4 e 5 - A melodia é mudada, transposta a outros graus (Ex.28). Acrescentando harmonias de passagem (Ex. 29). Tratando o acompanhamento de uma maneira "semicontrapontística" (Ex.29)

Fonte: SCHOENBERG, 1996, p. 40.

4.4 As nomenclaturas de George Russel, Derek Bailey e Barry Kernfeld

Em sua pesquisa sobre Nivaldo Ornelas,¹³⁷ David Ganc (2017) elenca o que ele denomina de tipologias de improvisação, baseado em ideias extraídas dos trabalhos de George Russel (1923-2009),¹³⁸ Barry Kernfeld¹³⁹ e Derek Bailey. Portanto, Ganc (2017) utilizou os livros de Bailey e de Russel, além do dicionário de *jazz* desenvolvido por Kernfeld. O livro *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (RUSSEL, 1953), foi um trabalho que

¹³⁷ Nivaldo Lima Ornelas (1941-) é um saxofonista, flautista, compositor e arranjador brasileiro. Fundou em 1964 o Clube Berimbau em Belo Horizonte. A casa serviu como ponto de encontro dos músicos mineiros que mais tarde formariam o Clube da Esquina.

¹³⁸ George Allen Russell (1923-2009) foi um pianista, compositor e teórico de *jazz* norte-americano. É considerado um dos primeiros músicos de *jazz* a contribuir para a teoria musical, criando um método de harmonia baseado no *jazz*, em vez da música europeia, publicado com o título *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (1953).

¹³⁹ Barry Dean Kernfeld é um musicólogo americano e saxofonista de *jazz* que pesquisou e publicou extensivamente sobre a história do *jazz* e as biografias de seus músicos.

influenciou importantes músicos do *jazz*, como Herbie Hancock,¹⁴⁰ Bill Evans¹⁴¹ e Miles Davis, por exemplo. O conceito [*the Concept*], como era conhecido, não é uma corrente teórica comumente adotada, hoje em dia, com a exceção de duas nomenclaturas apresentadas por Russel, que são os conceitos de improvisação horizontal e vertical, amplamente utilizadas por acadêmicos (GANC, 2017, p. 167).

Ganc (2017, p. 167-171) aborda a importância de algumas dessas nomenclaturas para a análise musical e utiliza esse material em sua pesquisa. Para as análises que decorrerão no capítulo 4, é importante de evidenciar alguns termos elencados pelos três pesquisadores citados. Por isso, algumas de suas nomenclaturas serão definidas a seguir, com a intenção de prever algumas observações que poderão ser feitas mais adiante:

1. **Improvisação idiomática** (BAILEY, 1993). O termo se refere à improvisação que procede dentro de um contexto musical idiomático, como gêneros, estilos ou períodos musicais específicos que delimitam tal improvisação. Como exemplo, pode-se imaginar a improvisação que sucede no universo do frevo, do choro, do *jazz* ou da música indiana.
2. **Improvisação não idiomática** (BAILEY, 1993). Improvisação não contemplada na categoria acima. Segundo o autor, improvisação “livre” (*free*).
3. **Improvisação vertical** (RUSSEL, 2001). É uma conduta melódica que se conecta à harmônica. Ou seja, a escala é utilizada no improviso é escolhida com base no acorde tocado e varia de acordo com a cadência harmônica que sucede.
4. **Improvisação horizontal** (RUSSEL, 2001). Tal conduta melódica diz respeito à aplicação de uma escala numa sequência de acordes, na qual o improvisador busca notas em comum aos acordes, usando escalas/modos, desenvolvidos em graus conjuntos. Tais escalas podem englobar o campo harmônico por muitos compassos.
5. **Improvisação parafraseada**. “[...] é a variação com ornamentos de um tema ou alguma parte dele, que se mantém reconhecível” (KERNFELD, 1996, p. 556). Nesta modalidade o solista se mantém próximo da melodia;
6. **Improvisação motívica**. “[...] é a construção de um novo material a partir do desenvolvimento de um único fragmento de ideia [...]” (KERNFELD, 1996, p. 556).

¹⁴⁰Herbie Hancock (1940-) é um pianista americano, tecladista, líder de banda, compositor e ator, considerado um dos mestres do *jazz*. Tocou ao lado de grandes músicos, com destaque para sua colaboração com Miles Davis nos anos 1960, em um quinteto que se tornou antológico na história do *jazz*.

¹⁴¹William John “Bill” Evans (1929-1980) foi um pianista norte-americano considerado um dos mais importantes músicos de *jazz* da história, e até hoje é uma das referências do piano de *jazz*, pós 1950.

Vale-se da ideia da escolha de um motivo principal e sua variação. Um improviso pode, por vezes, oferecer mais de um motivo principal.

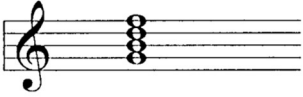
7. **Improvisação modal.** Tem como características o uso de poucos acordes, ambiente circular, característica temporal de longa duração. Há a possibilidade do uso de pedais, o uso de modos e muita liberdade na escolha de notas e escalas pelo improvisador.

4.5 O sistema de análise harmônica de Ian Guest



Para a notação harmônica dos trechos apresentados e analisados nesta pesquisa, foi adotado um padrão de cifragem bem estabelecido no Brasil. Esse padrão difere da cifragem norte-americana, pois leva em conta a forma como se diz os acordes em português e cria um sistema usando parênteses para extensões dos acordes, o que evita ambiguidades. Esse padrão de cifragem foi fortemente difundido pelos *songbooks* de música brasileira publicados pela editora Irmãos Vitale e pela Lumiar Editora.

Figura 4.5 – sétima maior, menor com sétima, sétima ou sétima dominante.

sétima ou sétima dominante

G7 

sétima maior *menor com sétima*

G7M ou Gmaj7  Gm7 ou G-7 

Fonte: GUEST, 2020, p. 36.

Figura 4.6 – Menor com sétima e quinta diminuta (ou meio diminuto).

Gm7(b5) ou G^ø 

Fonte: GUEST, 2020, p. 36.

Figura 4.7 – Diminuto ou sétima diminuta.



Fonte: GUEST, 2020, p. 36.

Figura 4.8 – Sétima com quinta diminuta e sétima com quinta aumentada.

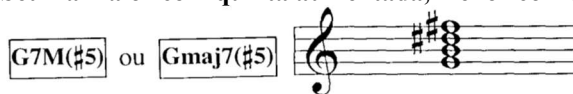


sétima com quinta aumentada

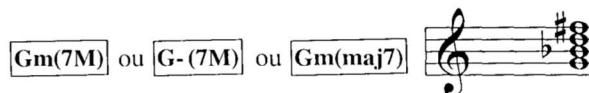


Fonte: GUEST, 2020, p. 36.

Figura 4.9 – Sétima maior com quinta aumentada, menor com sétima maior.



menor com sétima maior



Fonte: GUEST, 2020, p. 36.

Figura 4.10 – acorde com sexta e menor com sexta.

sexta



menor com sexta



Fonte: GUEST, 2020, p. 36.

Figura 4.11 – Inversões

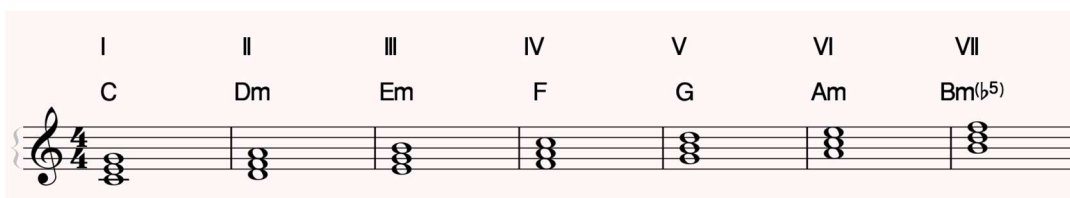


Fonte: GUEST, 2020, p. 38.

Vale ressaltar que os padrões mais usuais de cifragem (como o aqui escolhido) estruturam uma linguagem de harmonia que não dita uma grande especificidade no âmbito das alturas, deixando livre ao intérprete a escolha de *voicings*¹⁴² dos acordes cifrados. O intérprete pode, portanto, usufruir de diferentes possibilidades de disposição das notas dentro dos acordes cifrados de acordo com sua experiência e com escolhas estilísticas para o trecho musical em questão.

Para a análise harmônica, adotamos o modelo mais difundido, que utiliza os números romanos de I a VII representando os sete graus do campo harmônico. Exemplificamos aqui num contexto do campo harmônico de Dó maior:

Figura 4.12 – Modelo de números romanos de I a VII



Fonte: Transcrição do autor.

Utilizamos o “b” para indicar quando um acorde tem sua fundamental relacionada a um intervalo diferente do que seria usual de um campo harmônico maior, e, entre parênteses, são sinalizados os casos de empréstimo modal, citando o modo com o qual o empréstimo em questão se relaciona. Podemos ilustrar um trecho de *Viva Júlia*, em Sol maior, onde o II grau do campo harmônico maior seria Am7, observamos o bII grau do modo frígio Ab9/C:

¹⁴² *Voicings* são as disposições das notas de um acorde.

Figura 4.13 – Indicação acidentes e empréstimos modais

The musical score for Figure 4.13 is written on a single staff. It begins with a treble clef and a 7/8 time signature. The first measure contains a G9 chord. The second measure contains a G(9)/B chord. The third measure contains an Ab9/C chord. The fourth measure contains a Bb9/C chord. The fifth measure contains a B9/C chord. The sixth measure contains a B9/C chord. The seventh measure contains a B9/C chord. The eighth measure contains a B9/C chord. The score includes dynamic markings 'mf cresc' and 'mf'. There are four triplet markings (3) under the notes in measures 2, 3, 4, and 5. Above the staff, there are modal indicators: 'I' above the first measure, 'I' above the second measure, and 'bII(frigio)' above the third measure. There are also some accidentals (sharps and flats) and a blue double-headed arrow pointing to the right in the eighth measure.

Fonte: Transcrição do autor.

Para inclinações, adotamos o sistema de colchetes, indicando que um acorde ou cadência se relaciona com outro grau do campo harmônico que não é o primeiro. Tal notação na análise vem a calhar principalmente nos casos de dominantes secundários, quando se prepara algum acorde que faz parte do tom principal. Podemos ilustrar esse uso em *A coisa ficou russa*, onde acontece a típica cadência subdominante- dominante (muito utilizada com II V, por exemplo) que se relaciona com o quinto grau:

Figura 4.14 – Utilização de colchetes para as cadências a outros campos harmônicos

The musical score for Figure 4.14 is written on a single staff. It begins with a treble clef and a 5/8 time signature. The first measure contains a Bm7(b5) chord. The second measure contains an E7(b9) chord. The third measure contains an E7(b9) chord. The fourth measure contains an E7(b9) chord. The fifth measure contains an E7(b9) chord. The sixth measure contains an E7(b9) chord. The seventh measure contains an E7(b9) chord. The eighth measure contains an E7(b9) chord. The score includes dynamic markings 'mf' and 'mf'. There are two triplet markings (3) under the notes in measures 4 and 5. Above the staff, there are modal indicators: '[II]' above the first measure and 'V]V' above the second measure.

Fonte: Transcrição do autor.

Nesse trecho, Bm7(b5) representa o II grau de Am e E7(b9) é o V grau de Am, mas vale lembrar que o tom da música é Dm, portanto, Am é o V grau. Dessa forma, o uso de colchetes evidencia uma inclinação II V para o V grau: [II V]V.

Considerando a cifra como uma escrita musical que dá ao músico algumas liberdades de interpretação, a facilidade de leitura é sempre um ponto a ser considerado por aquele que escreve a cifra. Então, podemos afirmar que a cifra, na maioria das vezes, não tem como prioridade a análise harmônica, mas a *performance*, priorizando a facilidade de assimilação das estruturas de acordes no momento da leitura. Essa prioridade é explicitada no livro *Harmonia I*, de Ian Guest, na seção *Cifragem: compromisso com a simplicidade*.

Figura 4.15 – Cifragem – compromisso com a simplicidade

IAN GUEST

D ♦ CIFRAGEM: COMPROMISSO COM A SIMPLICIDADE**1 Inversão aparente**

Quando um acorde, aparentemente invertido, coincide com outro sem inversão, este último deve ser cifrado.

- A relação entre os acordes de 6ª e m7

No capítulo sobre inversão de acordes foi constatado que m7 e m7(b5) na primeira inversão geram novos acordes:

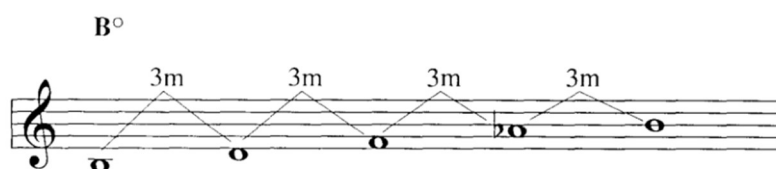
$$\mathbf{Dm7/F = F6} \quad \mathbf{Dm7(b5)/F = Fm6}$$

Acordes com 6ª no baixo também formam novos acordes:

$$\mathbf{F6/D = Dm7} \quad \mathbf{Fm6/D = Dm7(b5)}$$

- Acorde diminuto

Apresenta estrutura simétrica de 3ªs menores superpostas:



Por esta razão, dispensa-se as inversões em sua notação (embora elas existam):

$$\mathbf{B^{\circ}/D = D^{\circ}} \quad \mathbf{B^{\circ}/F = F^{\circ}} \quad \mathbf{B^{\circ}/A\flat = A\flat^{\circ}}$$

Fonte: GUEST, 2020, p. 38.

Por consequência, é importante ressaltar alguns pontos em que a análise harmônica exige uma profundidade que não cabe a um modelo de cifragem de leitura facilitada. Para isso, é necessário considerar conceitos de enarmonia e de acordes com dupla função.

As enarmonias devem ser consideradas a fim de esclarecer as possibilidades de análise em que a nomenclatura escolhida nas cifras visa facilitar a leitura, mas pode ser substituída por

outro nome que represente o mesmo som. Assim, torna-se possível evidenciar uma análise contextual.

O conceito de “acordes pivôs” é de suma importância para uma análise aprofundada em trechos musicais que transitam de tonalidade. Num processo modulatório, um acorde pode ser analisado em relação àquele tom de origem e contextualizado com o tom para o qual a modulação direciona. Para esses casos, é importante uma dupla análise em que uma não exclui a outra, de forma a evidenciar uma complexidade porque se considera múltiplas possibilidades de escuta e interpretação.

Todas essas semelhanças enarmônicas podem ser empregadas de maneira que os referidos acordes adquiram dupla função (acordes pivôs) num processo modulatório (ADOUR, 2008, p. 286).

Para esses casos, sinalizamos na análise harmônica o “tom anterior” e o “tom posterior” e suas respectivas análises, uma por cima da outra. Podemos observar essa aplicação de acorde pivô num processo modulatório em *Viva Júlia*, por exemplo, onde há um trânsito entre as tonalidades de G e de E. O acorde Em7(4) pode ser interpretado como VI grau do tom G e como I grau do tom E.

Figura 4.16 – Sinalização das tonalidades, anteriores e posteriores

IV(eolio)
Cm⁶

5

tom anterior: G VI

tom posterior: E I

I Em⁷⁽⁴⁾

I E^{7M}(#⁹/_{#11})

I Em⁷⁽⁴⁾

mp cresc..

Fonte: Transcrição do autor.

4.6 A principal ferramenta de improvisação de Léa Freire

Multi-instrumentista, Léa Freire tem como principais instrumentos a flauta e o piano. Além de instrumentista, ela é compositora e improvisadora. No âmbito da improvisação, Léa utiliza a flauta como instrumento de criação e tem, em sua formação, um trabalho muito bem embasado, desenvolvido no campo da percepção musical, que hoje lhe serve como uma valiosa ferramenta de orientação para suas criações, sejam elas compostas, sejam improvisadas. Essa vertente criativa de Léa é original, uma vez que ela se orienta, fundamentalmente, por seu

ouvido, pela escuta e pela compreensão do que é tocado pelos músicos que a acompanham e mediante busca constante por uma construção melódica em seus solos.

Em entrevista, Léa Freire trata disso, quando fala do motivo pelo qual escolheu o caminho da percepção musical como ferramenta condutora em seu trabalho de improvisação.

[...] É isso que me sustentou na música. A minha *performance* se deve à percepção musical. Qual que é o diferencial? Qual que é a minha ferramenta? Porque, já que eu não vou estudar nem escala nem arpejo e não estudei! Eu tenho um ouvido muito bom. E aí, é esse ouvido que me guia. [Que me diz:] Nossa, tá Sol e tal! Não foi nem por causa de escala nem de arpejo... Foi tocando com esses loucos, né! Que mudam a harmonia toda a hora. Você se submete ao risco, entendeu? Improvisação é risco! Qual é graça, pra mim no caso, pois tem gente que gosta de outra coisa, mas para mim não tem a menor graça não ter risco (FREIRE, 2019).

Léa Freire realiza sua improvisação através do ouvido, ou seja, ouvindo aqueles que tocam junto com ela e prevendo internamente aquilo que ela quer transformar em melodia. A característica de seus improvisos menos virtuosos tem, possivelmente, relação com o fato de que ela precisa ouvir as notas internamente antes de tocar, sons que, segundo ela própria, são ouvidos internamente por ela “com nome e sobrenome” (FREIRE, 2019).

Léa Freire estudou solfejo, tirou temas e praticou a transcrição musical durante toda a sua infância e juventude, o que significa que ela não tem o que é popularmente tratado como “ouvido absoluto”¹⁴³. Mas afirma que desenvolveu um ouvido relativo¹⁴⁴ muito eficaz. Essa ferramenta musical serve a ela como uma ferramenta de criação eficiente e, em conjunto com sua vontade de criar uma música própria, fez com que Léa Freire se tornasse uma das principais referências no âmbito da composição e da improvisação brasileira.

Através da utilização da percepção musical como uma ferramenta que possibilita sua prática como improvisadora e com toda a vivência que teve no âmbito da improvisação, é natural que tenham surgido características recorrentes na *performance* improvisada de Léa Freire. Aos poucos algumas ideias foram se solidificando, no decorrer de sua carreira e percepções foram clareando para a própria artista.

Léa Freire passou a utilizar os termos “improvisador *performer*” e “improvisador compositor”, para designar duas maneiras de criar em tempo real. Para ela, o “improvisador *performer*” é aquele que cria solos mirabolantes, virtuosísticos, aquele que “tem sempre uma carta na manga”, e acaba desenvolvendo movimentos melódicos que impressionam a plateia, seja pela dificuldade de execução, seja pelo evidente domínio de técnicas (FREIRE, 2019).

¹⁴³ Ouvido absoluto é a capacidade que alguns seres humanos possuem de identificar a nota musical exata de qualquer som, seja ele musical ou não, sem a necessidade de uma referência prévia.

¹⁴⁴ Entende-se como ouvido relativo a capacidade de identificar uma nota ao relacioná-la às outras notas.

Normalmente esses improvisadores são aqueles que optaram por um caminho em que se pratica os estudos de escalas, arpejos e suas inúmeras possibilidades e combinações (misturando as escalas com os arpejos, buscando conduzir o desenho melódico através de notas de aproximação, etc.), tudo isso a fim de se desenvolver tecnicamente para, posteriormente, poder aplicar sobre o vocabulário adquirido.

Portanto, Léa Freire apresenta uma segunda forma de improvisar, diferente dessa forma mais técnica, que é designada por ela como “improvisador compositor”. Esse tipo de improvisador, por outro lado, se preocupa em desenvolver uma melodia, de tal maneira que pode gerar certa confusão no ouvinte. Diante de uma criação em tempo real, nessa segunda linha de improvisação, o ouvinte pode ficar sem entender se está ouvindo o improviso de um *performer*, ou se aquilo se trata de um novo tema, não apresentado anteriormente na música. Por isso, o termo “improvisador compositor”, por cumprir o papel de “desenvolver um novo tema para a peça”.

Foi nessa linha de improvisação que Léa Freire se firmou desenvolvendo extrema *expertise* como “improvisadora compositora”. E o trabalho desempenhado pela artista com a percepção musical foi, possivelmente, uma das possibilidades para que ela trilhasse esse caminho. A flautista relata uma das situações que a influenciou a buscar a percepção musical como ferramenta de criação melódica:

[...] Porque o meu brinquedo era inventar melodias. Quando eu via o Zimbo Trio, o negócio de inventar coisas começa vendo o Zimbo Trio improvisar. Nossa, como eles são fluentes, como eles fazem tantas melodias, tantas coisas diferentes em cima dessa harmonia. Eu quero fazer isso também. [...] Eu queria fazer as melodias que estavam na minha cabeça já. Eu ouvia parcialmente as melodias, né? Porque essa harmonia era muito mais rica, do que aquilo que eu estava acostumada a tocar. Então foi um processo bem intenso de percepção, né? De estudo mesmo, de ficar ouvindo aquelas harmonias e tentar criar melodias a partir daquilo ali, sabe? Então, tem muita trave aí. Muita nota na trave para começar a descobrir como é que funcionava esses caminhos entre os acordes (FREIRE, 2019).

Um reflexo do refinamento da sensibilidade auditiva de Léa Freire pode ser percebido na maneira como ela desenvolve seus trabalhos criativos, que costumam denotar, frequentemente, uma busca constante pelo estabelecimento de uma conexão direta entre composição e improvisação. Segundo sua fala, ela geralmente inicia suas composições experimentando ao piano, ou seja, improvisando. Por meio da repetição, aos poucos, as ideias vão decantando e a composição vai surgindo (FREIRE, 2019).

Por outro lado, pode-se notar em sua maneira de improvisar elementos composicionais que conduzem seus improvisos. De forma geral, Léa Freire desenvolve ali melodias de caráter menos virtuosístico, mas que, do ponto de vista da forma, apresentam um alto grau de organização. Tal organização é concebida por meio de estruturas composicionais tais como motivos, frases, períodos e sentenças, que edificam o improviso, trazendo inteligibilidade às ideias concebidas. A compositora aborda o tema em entrevista:

A ideia é essa. Ter sempre um motivo. Já dizia Beethoven: “tananananaan... tananananaan...”. O cara fez uma sinfonia com isso daí. Então, eu acho que você tem que deixar uma lembrança (FREIRE, 2019).

Essa característica, além de ser uma conduta consciente de Léa Freire, parece ser também um “efeito colateral” da ferramenta (a percepção musical) empregada por ela em suas criações. Certo é que o resultado parece se aproximar da prática composicional, algo que é denominado por ela de “improvisação de compositor”. É importante dizer que o que se trata aqui remete diretamente à nomenclatura “improvisação motivica”, abordada há pouco, de autoria de Kernfeld (1996).

4.7 A principal ferramenta de improvisação de Artur Andrés

O estudo técnico, de escalas, arpejos e exercícios de liberdade técnica foram trabalhados diariamente por Artur Andrés em sua juventude. Esse tipo de estudo, paralelamente a uma busca pelo desenvolvimento da sonoridade do instrumento, foi sempre uma constante na trajetória de Artur Andrés como flautista, e isso refletiu diretamente em sua maneira de improvisar. Em entrevista Artur Andrés fala a respeito desses estudos e como estavam, desde o início, direcionados para a prática da improvisação:

Bem, eu sempre estudei, diariamente, escala e arpejo. Eu sentia que isso me ajudava tecnicamente a me expressar como improvisador. Além disso, o estudo de sonoridade possibilitava uma qualidade de fraseado que eu percebia que era uma influência positiva da música erudita. Algo que depois eu transpus pro popular, pra improvisar, né? Eu percebia também que tinha um perigo, de ficar tocando escala na hora de improvisar. Aí eu comecei a estudar outras coisas, que me ajudaram a ampliar as possibilidades, para a improvisação mesmo (ANDRÉS RIBEIRO, 2022).

O professor Expedito Vianna figurou como uma de suas principais influências no âmbito do som, pois era um pesquisador que se aprofundou na busca pelo entendimento das

possibilidades de se alcançar uma sonoridade de maior homogeneidade no instrumento. Além de flautista, era cantor e aplicou ao estudo de sonoridade da flauta seus conhecimentos de fisiologia da voz, onde cada vogal emitida, com seus diferentes matizes de pronúncia - “a”, “e”, “i”, “o”, “u”, “ê” resulta num significativo impacto no colorido do som do instrumento. “Pronuncia-se a vogal sem o instrumento com a voz plena. Em seguida, conservando-se a mesma abertura interna da boca e da cavidade nasal, toca-se uma nota no registro grave da flauta sustentando-a até a expiração completa” (HOMEM, p. 11, 2005). Dessa forma, o flautista começa a desenvolver sua escuta, no sentido de perceber o timbre obtido com cada vogal aplicada a uma determinada nota musical, ou seja, a existência de maior ou menor presença de harmônicos naquele som.

Pode-se notar que, quando aplicada à *performance* da flauta, a fôrma da vogal “a” na cavidade bucal produz um som mais aberto e luminoso; da vogal “e” e “ê” um som mais anasalado porque nessas vogais a superfície da língua é forçada a se aproximar da região do palato, comprimindo a passagem do ar e forçando sua saída pelas fossas nasais, resultando, assim, na predominância da terça (quarto harmônico do espectro daquele som); das vogais “o” e “u”, que, por sua vez, resultam numa sonoridade mais escura, com predominância da nota fundamental.

Artur Andrés relata em entrevista um pouco desse processo de pesquisa do som, algo que posteriormente foi muito importante como uma ferramenta que contribuiu para a formação do flautista improvisador que ele acabou se tornando. Pelos seus relatos, o professor Expedito cumpriu um papel muito importante nesse sentido:

Era comum a gente passar aí, largos períodos, de vinte, trinta minutos, numa nota só, movendo a flauta para frente, para trás, para os lados, girando n... ele fazia um exercício de percorrer o lábio inferior assim com a flauta... e ele dizia: “Talvez se você tiver um dia uma afta e tiver que tocar...” rrsrs... é, a relação dos lábios e ouvindo o impacto que isso tinha no som. Então, as pequenas mudanças nessas angulações mudavam a sonoridade do instrumento e ele ajudava a gente a aprender a ouvir. Então, eu considero que ele foi o cara que me educou para essa escuta mais fina (ANDRÉS RIBEIRO, 2022).

A sonoridade, portanto, era o ponto central de todo o seu ensinamento, de toda a sua pedagogia. Aprender a ouvir os harmônicos, a cor do som enquanto se está tocando um instrumento. Segundo Artur Andrés, seu professor lhe ensinou sobre a necessidade de frear um pouco a tentação pela técnica em benefício da sonoridade que, segundo ele, é algo que demanda mais esforço e deve ser cultivada primeiro. Artur Andrés relata, em entrevista para Benjamin Taubkin, sobre uma conversa com o professor Expedito a respeito do tema:

A técnica, o mecanismo, ‘depois você estuda’, ele [Expedito] dizia. Porque quando você desenvolve muito a técnica num instrumento de sopro, sem ter cuidado com o som, mais na frente fica difícil parar tudo e rearranjar sua forma, seu conceito (TAUBKIN, 2011, p. 83).

A estimulação da escuta foi também algo bastante incentivado pelo professor Expedito. Artur Andrés conta que “a gente estava tocando uma nota, um Dó grave assim, ele assoviava a quinta por exemplo. [...] então, a gente ouvia aquela quinta e, de repente, ele parava de assoviar a nota e a gente continuava ouvindo no harmônico da nota que a gente estava tocando”. Portanto, se tratava de um professor completo, que abrangia seu ensino por universos técnicos, da sonoridade do instrumento e da escuta. Isso parece ter sido uma grande ajuda, ao desenvolvimento das ferramentas necessárias à posterior prática de Artur Andrés no âmbito da flauta.

Artur Andrés foi um flautista de orquestra, como ele mesmo afirma em entrevista. Ou seja, trata-se de um músico que buscou se aprofundar intensamente no instrumento, em termos de técnica e sonoridade. Todo o material coletado e, posteriormente, transposto para suas práticas no âmbito da música popular, junto ao Grupo Uakti, tem bases sólidas, geralmente em professores que moldaram a maneira de Artur Andrés tocar. Novamente é necessário compreender que esse foi, possivelmente, o caminho que moldou o flautista improvisador que viria a ser, alguns anos depois. Artur Andrés relata outros professores, que fizeram parte de sua trajetória, nessa busca pela sonoridade e técnica de seu instrumento, a flauta:

Bettine Clemen¹⁴⁵, uma flautista maravilhosa [...] era uma musicista assim, singular. [...] aprendi muito com ela, principalmente essa questão sobre a importância do apoio abdominal na *performance* da flauta, havia muitos exercícios que ela dava para estimular essa musculatura abdominal, esse apoio. [...] nesse período que vai de 1981 a 1984 eu viajei regularmente ao Rio de quinze em quinze dias para ter aulas com ele [...] e chegava na casa do Renato¹⁴⁶, em Copacabana, e eram aulas memoráveis assim, duravam de 4 a 5 horas... [...] e a gente tocava tudo do repertório [erudito] de flauta... eu realmente devo muito ao Renato, ele foi um professor que marcou muito a minha

¹⁴⁵ Flautista nascida na Baviera, Bettine iniciou sua carreira com orquestras de prestígio como 'The Munich Bach Orchestra', 'The Prague Radio Orchestra' e 'The Mozarteum Orchestra of Salzburg'. Em 1978 tornou-se flautista solo da 'Sinfonia de Belo Horizonte' no Brasil.

¹⁴⁶ Renato Axelrud nasceu em seis de agosto de 1946. O flautista é natural do Rio Grande do Sul e dedica-se à música desde os oito anos de idade. Em Israel, onde se formou na cadeira de flauta pela Academia Rubin de Música, desempenhou importantes funções como flautista na Orquestra Sinfônica de Jerusalém, na Sociedade Bach de Israel, sendo solista em concertos nas principais cidades daquele país. Na Europa, estudou com renomados flautistas tais como: William Bennett, Karl-Heinz Zöllner e James Galway. De volta ao Brasil em 1975, integrou-se à Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, como 1.º flautista, transferindo-se um ano depois para São Paulo, onde atuou durante três anos na Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo. No magistério, lecionou na UNESP e na Universidade Federal da Bahia, em Salvador. Sempre apresentando-se como solista e na música de câmara, foi contratado em 1981 pela Orquestra Sinfônica Brasileira na função de Chefe de Naípe, cargo que ocupa até hoje.

história como flautista e me ajudou muito a ter uma visão mais ampla da flauta, dentro do repertório mesmo, né? Das possibilidades, do grave, do agudo, do médio, da questão da afinação e presença nessas regiões. E depois... depois não, durante todo esse período aí da Bettine e tal, a gente trabalhou muito com Toninho Carrasqueira... [...] (ANDRÉS RIBEIRO, 2022).

Nesse período, Artur Andrés praticava diariamente as escalas, os arpejos e os exercícios e compositores como Taffanel Gaubert,¹⁴⁷ Marcel Moyse,¹⁴⁸ Jean Jean¹⁴⁹ entre outros. Gerava-se, portanto, um tipo de ferramenta de improvisação fruto de uma combinação do trabalho de homogeneidade paralelamente ao estudo técnico da flauta e ao trabalho de audição versátil.

Um flautista improvisador que foi uma referência para Artur Andrés por buscar uma ferramenta semelhante para a improvisação, foi Hubert Laws.

A primeira vez que eu ouvi o Hubert Laws foi no disco “Romeu e Julieta” [...] depois outros discos dele *The Rite of Springs* e outros têm muito mais, mas aquela coisa da flauta extremamente afinada, não era aquela flauta de *jazz* de Herbie Man, com um som sempre agudo assim, sujo, que é legal também, mas o Hubert Laws é um padrão assim, de um músico erudito tocando bem *jazz*. E só “bola dentro”, né... só nota certa no lugar certo... com muita qualidade e com muita economia, né, não é um cara que fica preenchendo todos os espaços, absolutamente. E, interessante porque eu não tinha nenhuma noção de como era pra me aproximar daquele tipo de fraseado, que é bem do *jazz* e do *blues* ali também... mas, depois, mais pra frente, lá quando eu comecei a improvisar, já no Uakti é que eu vi claramente que teve de eu ouvir tanto o Hubert Laws, né [...] (ANDRÉS RIBEIRO, 2022).

Artur buscou criar referências através da escuta de diferentes vertentes musicais, partindo da escola da flauta erudita ocidental, passando pela música brasileira, pelo blues, pelo *jazz* norte-americano, bem como vertentes orientais como a música indiana. Mediante referências musicais como essas, Artur Andrés desenvolveu bagagens que poderiam ser acessadas em momentos de improvisação, através das ferramentas técnicas desenvolvidas, sempre buscando uma sonoridade homogênea como uma constante que permeia sua criação. No que tange às ferramentas escolhidas e desenvolvidas por Artur Andrés, elas parecem, assim

¹⁴⁷ Claude-Paul Taffanel (1844-1908) foi um flautista francês, compositor, professor e maestro. Considerado o fundador da escola francesa de flauta, que dominou muito a composição e a interpretação da flauta durante meados do século XX.

¹⁴⁸ Marcel Moyse (1889-1984) foi um flautista francês, que estudou no Conservatório de Paris e foi aluno de Philippe Gaubert e Paul Taffanel, todos eles virtuosos da flauta em seu tempo. Moyse tocou flauta principal em várias orquestras de Paris e apareceu amplamente como solista e fez muitas gravações. Seu tom de marca registrada era claro, flexível, penetrante e controlado por um vibrato rápido. Esta era uma característica do ‘estilo francês’ de tocar flauta que influenciaria o padrão moderno para flautistas em todo o mundo.

¹⁴⁹ Paul Jeanjean (1874-1928) foi um notável compositor francês e principal clarinetista da *Garde Republicaine Band* e da *Ópera de Monte Carlo*. Embora conhecido principalmente por suas composições para clarinete, ele compôs para outros instrumentos, como o fagote e flauta. Suas composições para clarinete são principalmente estudos para a prática de estudos técnicos. Todos os anos, o Conservatório de Paris convocava os professores de clarinete para compor música para uso próprio e para seus alunos. Como resultado, agora temos muitos conjuntos de estudos para o clarinete.

como no caso de Léa Freire, influenciar o tipo de melodia que é desenvolvida pelo flautista. Portanto, as características escalares e de arpejos virtuosos, praticadas por Artur Andrés parecem ser fruto dessas ferramentas que foram transpostas do universo da flauta erudita para o universo da improvisação na música popular.

5 TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES

As seções seguintes correspondem à análise dos improvisos de Léa Freire e Artur Andrés. Foram observados dois improvisos principais, um de cada artista, bem como improvisos complementares, com o intuito de reforçar algum tipo de percepção que possa ter sido alcançada nas análises principais.

Foram observados os aspectos composicionais, presentes na estrutura dos improvisos: a característica harmônica do *chorus* de improviso – se é modal, tonal ou se apresenta aspectos de hibridismo, tonal-modal; os idiomas que possam ser identificados nas análises, utilizados pelos improvisadores na confecção de cada improviso, bem como a conexão desses idiomas com a trajetória de cada artista, além da relação com as informações coletadas em entrevista com os artistas. Para isso, foram realizadas análises descritivas e comparativas e utilizados os sistemas de ensino e de análise, de Arnold Schoenberg (1996) e Ian Guest, respectivamente.

Posteriormente, será apresentada uma breve conclusão sobre a análise de cada artista, bem como a comparação entre a maneira de improvisar de Léa e de Artur. A intenção é fazer um resumo sobre o que foi identificado na análise dos improvisos de cada artista, além de compreender as possíveis diferenças e semelhanças entre a forma de improvisar de cada um deles.

5.1 Analisando improvisos de Léa Freire

Adiantando alguns fatos constatados, como se poderá perceber na análise delineada a seguir, a flautista Léa Freire bebeu em fontes predominantemente tonais. Percebeu-se influências diversas como a música instrumental brasileira e suas vertentes, com forte presença do choro, do baião, do frevo, bem como do *jazz* norte-americano, em sua maneira de improvisar. A linha de criação de Léa é híbrida, tonal e modal. Contudo, predomina o tonalismo, e isso se torna ainda mais evidente quando observadas as principais vertentes musicais praticadas pela artista em seus improvisos.

Observou-se o desenvolvimento de melodias mais lentas, como fruto da ferramenta usada pela flautista para improvisar. Sua maneira de improvisar decorre de uma audição relativa muito elaborada, desenvolvida por meio de profundos estudos de percepção musical. Segundo Léa, a melodia criada deve ser escutada internamente antes de tocada. Percebeu-se também a presença da técnica de desenvolvimento de motivos musicais concebidos em tempo real pela flautista e devidamente explorados e utilizados para as construções frasais. Uma perspectiva

composicional é constantemente utilizada por Léa em suas criações em tempo real, e isso poderá ser percebido nos improvisos analisados. Alguns idiomas musicais identificados serão apresentados de forma descritiva e comparativa.

Foram analisados improvisos em *performances* gravadas de *A coisa ficou russa*, *Viva Júlia* e *Temperança*. As duas primeiras foram concebidas junto ao grupo Vento em Madeira, do qual Léa foi integrante durante oito anos, enquanto a terceira é uma *performance* de Léa com Rafael Martini e Alexandre Andrés, no *show* de lançamento do álbum *Haru*¹⁵⁰, em São Paulo. *A coisa ficou russa* e *Temperança* são conteúdos audiovisuais, enquanto *Viva Júlia* é uma composição de Tiago Costa gravada no disco *Quinteto Vento em Madeira* (2010), do grupo Vento em Madeira, do qual Léa foi fundadora.

5.1.1 Análise de *A coisa ficou russa*

No ano 2010, Léa Freire fundou o quinteto Vento em Madeira,¹⁵¹ junto com os músicos Tiago Costa (piano),¹⁵² Fernando De Marco (baixo acústico),¹⁵³ Teco Cardoso (flautas e saxofones)¹⁵⁴ e Edu Ribeiro (bateria).¹⁵⁵ O álbum de estreia leva o nome do grupo e apresenta um repertório autoral, composto pelos próprios integrantes, e Léa é a principal compositora.

O segundo disco *Brasilianas* foi produzido pelo próprio grupo em 2011. Entre as músicas gravadas, está a faixa *A coisa ficou russa* que, naquele mesmo ano, foi registrada no

¹⁵⁰ Haru é o quinto álbum de Alexandre Andrés, parceria com o pianista e compositor Rafael Martini, gravado e lançado no ano de 2017 em Belo Horizonte, São Paulo e no Japão. Nesse álbum foram registradas canções e temas instrumentais de Alexandre e Rafael.

¹⁵¹ Quinteto constituído por Léa Freire (flautas), Tiago Costa (piano), Fernando De Marco (baixo acústico), Teco Cardoso (flautas e saxofones) e Edu Ribeiro (bateria), gravou três discos autorais: *Quinteto Vento em Madeira*, *Brasiliana* e *Arraial*. O grupo registrou também importantes arranjos, como a gravação de *Luz Negra*, de Nelson do Cavaquinho, no primeiro disco do grupo. O quinteto contou recorrentemente com participações da cantora Mônica Salmaso em seus trabalhos. Uma marca registrada do quinteto seria a união da música popular com formas e técnicas provenientes da música erudita, bem como a prática constante da improvisação.

¹⁵² Pianista, compositor e arranjador vem transitando entre a música instrumental, a música popular e a música orquestral. Ganhou destaque como arranjador e teve suas peças gravadas dentro e fora do Brasil. Acompanhou e gravou com inúmeros artistas de primeira grandeza da música brasileira e já se apresentou nos cinco continentes. Como pianista e compositor, fez parte do celebrado Vento em Madeira e desenvolveu duo com o grande saxofonista Teco Cardoso. Iniciou seus estudos musicais aos 8 anos de idade. Formado pelo curso de música popular da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, vem atuando profissionalmente desde 1990. Ver: http://fml.com.br/38/professor1_cv.asp?prod_id=56.

¹⁵³ Eduardo José Nunes Ribeiro, conhecido como Edu Ribeiro (Florianópolis, 13 jan. 1975), é um baterista brasileiro, vencedor de dois *Grammy Awards* com o Trio Corrente e indicado ao *Latin Grammy* pelo seu álbum *Folia de Reis*. Atua como compositor, professor e *performer*.

¹⁵⁴ Saxofonista e flautista, integrante do grupo Pau-Brasil desde 1988, e ex-integrante do grupo Vento em Madeira, grupos com os quais já gravou inúmeros discos. Atuou em álbuns de Edu Lobo (*Corrupião*), Dori Caymmi (*Kicking Cans*), Joyce (*Delírio de Orfeu*, *Live at Mojo Club*, e *Ilha Brasil*), Hermeto Pascoal (*Só não toca quem não quer*), João Donato (*Coisas tão simples*).

¹⁵⁵ Fernando De Marco é um contrabaixista *performer*, que acompanhou o grupo Vento em Madeira em toda a trajetória do quinteto.

disco *Amilton Godoy e a música de Léa Freire*, parceria entre a flautista e o pianista Amilton Godoy. Em 2020, Léa lançou uma versão dessa composição, agora para piano solo, em seu álbum *Cine poesia*,¹⁵⁶ trabalho disponibilizado em áudio, nas plataformas digitais, bem como em audiovisual no YouTube.¹⁵⁷

Essa versão mais recente, lançada em 2020 como *single* e posteriormente como parte do álbum *Cine poesia*, é apresentada pela distribuidora do projeto audiovisual *Tratore*,¹⁵⁸ com a seguinte descrição feita pela artista:

A coisa ficou russa é minha tentativa de compor algo russo, após assistir ao Shostakovich maravilhosamente tocado pela Orquestra Simon Bolivar, formada por jovens até 24 anos. Comecei com os sinos de São Petersburgo, mas logo estava em Olinda, numa marcha-rancho em $\frac{3}{4}$, que vira frevo, e os sinos voltam, e tudo acaba bem. O vídeo passeia pelas maravilhosas paisagens da Rússia, trazendo sinos de tamanhos, formas e badalares variados, numa luz dourada quente e aconchegante (TRATORE, 2020, *site*).¹⁵⁹

Finalmente, há também outra versão dessa composição correspondente a uma apresentação do Vento em Madeira, registrada em vídeo pelo Instrumental SESC Brasil.¹⁶⁰ O grupo se apresentou no programa em meados de 2011. O material audiovisual do *show* foi publicado no *site* do SESC em fev. 2012, onde está disponível até hoje, assim como na plataforma do YouTube.¹⁶¹

Nessa versão de *A coisa ficou russa*, o improviso executado por Léa traz à tona uma característica da flautista como improvisadora, que é sua capacidade de desenvolver em tempo real melodias que remetem ao trabalho de composição. Tais improvisos são conduzidos por meio de uma organização melódica caracterizada por uma estruturação frasal que tem, em sua origem, a criação e o desenvolvimento de motivos musicais bem definidos. Contudo, diferentemente dos processos composicionais, que por vezes demandam mais tempo devido ao processo de retorno ao material e de reconstrução musical, tal estruturação sucede em tempo real, sem retornos e mudanças. Essa característica pode ser percebida em outros improvisos da flautista, inclusive na versão de *A coisa ficou russa* registrada em disco. Porém, na gravação

¹⁵⁶ Léa Freire, agora no piano solo, propõe um diálogo entre sons e imagens, em um novo disco chamado *Cine Poesia*. Nele todas as músicas são acompanhadas por filmes produzidos por Lucas Weglinski, que faz uma narrativa para cada composição, como um disco-filme.

¹⁵⁷ Disponível em: <https://youtu.be/A1QRbHyHxFs>. Acesso em: 6 abr. 2022.

¹⁵⁸ Tratore é uma distribuidora de discos, digitais e físicos, que atua primordialmente com o trabalho de artistas independentes.

¹⁵⁹ *Link* do site da Tratore onde consta crítica sobre o *Cine Poesia*, de Léa Freire: https://www.tratore.com.br/um_cd.php?id=21911. Acesso em: 06 abr. 2022.

¹⁶⁰ Apresentação do grupo Vento em Madeira pelo Instrumental SESC Brasil: <https://www.instrumentalsescbrasil.org.br/artistas/vento-em-madeira>. Acesso em: 06 abr. 2022.

¹⁶¹ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=AiXWfBjlf04>. Acesso em: 06 abr. 2022.

registrada pelo SESC, isso está ainda mais evidente, uma vez que a melodia desenvolvida ali parece se tornar um novo tema de sua própria composição.

Em entrevista a respeito dessa característica própria, Léa trata, de um improviso com traços composicionais:

[...] O que que você acha, fulano? Acabou seu comentário. Sabe assim... rrsrs... então é algo que você tem que estar ligado. Improvisos compartilhados... E às vezes eu até mencionava assim: eu quero um improviso de compositor. Não quero um improviso de improvisador. Agora eu quero aqui um improviso de... [improvisador] (FREIRE, 2019).

Improviso de Léa Freire – análise motivica em *A coisa ficou russa*

O improviso de Léa Freire foi extraído de sua obra *A coisa ficou russa*, como um recorte feito para buscar uma compreensão mais profunda acerca desse trabalho. Para isso, a partitura apresentada na Figura 5.1 foi numerada do c.1 ao c.33, em vez de numerar os compassos pensando na obra por inteiro. Essa opção foi feita visando trazer fluidez à análise do improviso. Faz-se necessário recordar que, como tratado no capítulo metodológico, uma das abordagens das análises, daqui em diante, será baseada nas ideias de Schoenberg (1996, p. 102). Tais ideias correspondem à compreensão de termos como “frase”, “motivo”, “formas-motivo”, bem como a diversidade que haver no processo de variação dos motivos, em uma composição e, no presente caso, em uma improvisação.

O improviso de Léa Freire se inicia no minuto 2:04 do vídeo completo de *A coisa ficou russa*. A primeira frase desenvolvida por Léa pode ser observada já nos primeiros quatro compassos do solo. É válido recordar o conceito de “frase” que, segundo Schoenberg (1996, p. 29), “significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada aquilo que se pode cantar em um só fôlego [...] Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula”.

Na construção frasal, a flautista trabalha com o desenvolvimento motivico, por meio da variação do motivo primeiro. Ou seja, ao longo de suas variações, são provocadas, cada vez mais, mudanças rítmicas e melódicas da frase em questão. Na Figura 5.1 está marcado em amarelo os quatro primeiros compassos da primeira frase.

Figura 5.1 – Frase 1: amarelo, círculos vermelhos são motivos principais e círculos azuis são formas-motivo

Flauta A coisa ficou russa

Léa Freire - solo de flauta Lea Freire

Fonte: Transcrição do autor.



No primeiro compasso, observa-se, marcado em laranja, o motivo inicial da frase e, em seguida, em azul, as variações desse motivo, as formas-motivo geradas. Percebe-se, nesse primeiro compasso, que há repetição rítmica e melódica, porém deslocada ritmicamente dentro do compasso. Esses já são indícios dos exemplos de variação de motivos elencados por Schoenberg (1996, p. 40-42).

No c.2 (Figura 5.1), onde há a primeira mudança melódica com a nota Fá sustenido no lugar de Fá. Tal mudança é conduzida pela harmonia, que muda a terça do acorde, do primeiro compasso ao segundo, transformando o acorde de Ré menor em Ré maior. No c.2 observa-se pequenas mudanças rítmicas: em vez de a flautista sustentar as notas iniciais com duas semicolcheias ligadas, como no primeiro compasso, a melodia flui subdividida em semicolcheias separadas, prolongando-se somente as notas de chegada de cada repetição do motivo. Contudo, a condução melódica é semelhante ao motivo inicial, e isso mostra a intenção da flautista de explorar aquela ideia rítmica e melódica nos compassos seguintes. Temos aqui um exemplo de como as formas-motivo podem suceder nesse improviso de Léa, mais uma vez remetendo às ideias de Schoenberg (1996), sobre as possibilidades de variação de motivos.

No c.3 e no c.4, a mesma condução melódica que sucede no c.1 e no c.2 é realizada pela flautista. O ritmo é semelhante ao do c.2, porém as notas escolhidas acompanham o desenvolvimento harmônico, os acordes de Dmb5/Ab, no c.3, e Bb6, no compasso seguinte. Percebe-se, portanto, que o motivo apresentado já no c.1 é sustentado com pequenas mutações rítmicas e melódicas até o c.4. Constrói-se aqui uma melodia em graus conjuntos, ascendente, sendo desenvolvida uma intenção melódica, do c.1 ao c.4. A característica ascendente é marcada pela subida melódica, sempre de três em três notas, marcando-se uma terça menor ou

uma terça maior e o retorno de um tom ou meio tom, sempre na sequência. Ver Figura 5.2 e Figura 5.3, onde o círculo marca as melodias ascendentes em terças maiores ou menores e a seta aponta o retorno de um ou meio tom.

Para que se compreenda melhor sobre o desenvolvimento eficaz das formas-motivo nesses quatro primeiros compassos, vale recordar as ideias de Schoenberg (1996), agora em seu *Modelo para estudantes de composição*. O autor fala sobre a importância da sustentação de parte das ideias rítmicas, para que haja a eficácia das formas-motivo. Como se verá adiante, isso pode ser percebido nos improvisos de Léa, por exemplo, na relação entre o motivo original e as variações dos c.3 e c.4, ver Figura 5.1.

Observe também o uso múltiplo de células motrizes marcadas com a, a1, a2, etc. Para esta técnica, o seguinte conselho pode ser formulado: Se o ritmo for exato ou quase o mesmo, o intervalo pode ser alterado livremente, porque o ritmo é mais marcante do que o intervalo. Muitas vezes, um ritmo é “transferido” de uma batida forte para uma batida fraca e vice-versa [...] (SCHOENBERG, 2019, p. 6).¹⁶²

Essas características composicionais de uma melodia que se modifica e um ritmo que se sustenta em parte, bem como a mudança do encaixe rítmico nos pulsos da música, podem ser percebidas em diversos momentos do improviso de Léa, em *A coisa ficou russa*, por exemplo, nos oito primeiros compassos do improviso. Sugere-se, aqui, um breve retorno aos exemplos de variações motivicas de Schoenberg na p. 102, onde é possível observar semelhanças com o improviso de Léa, como a “modificação da duração das notas” (Figura 4.1), “deslocando os ritmos para pulsos diferentes” (Figura 4.3) e “a transposição motivica para outros graus” (Figura 4.4). Tais características de variação motivica se fazem presentes nesse improviso de Léa e, portanto, endossam o indício de uma improvisação alicerçada em ideias composicionais. Não há indícios de que isso seja algo consciente da artista, contudo são características percebidas claramente em sua improvisação.

Por mais que haja uma respiração entre o c.4 e o c.5, por meio da pausa de colcheia, a nota final da melodia, onde Léa repousa ao final do c.4, é um Ré, ou seja, a terça maior de Bb6, ver último compasso apresentado na Figura 5.1. Além disso, essa nota é interrompida no decorrer de um movimento melódico ascendente, sem que haja o seu desfecho. Isso é um sinal de que a frase 1 não termina ali, pois o movimento de terça induz a expansão da melodia e não o seu repouso. E o movimento ascendente não concluído traz consigo a necessidade de

¹⁶² Observar además el uso múltiple de células motivicas marcadas con a, a1, a2, etc. Para esta técnica podría formularse el siguiente consejo: Si el ritmo es exacta o aproximadamente el mismo, el intervalo puede ser cambiado libremente, porque el ritmo es más llamativo que el intervalo. A menudo un ritmo es “trasladado” de un tiempo fuerte a uno debió, y viceversa [...] (SCHOENBERG, 2019, p. 6).

continuidade, até que haja o seu repouso. Portanto, do c.5 ao c.8, ainda são percebidas formas-motivo do motivo original (c.1), que sucedem em uma nova condução melódica em graus conjuntos e ascendente:

Figura 5.2 – Continuação da frase 1: amarelo, círculos vermelhos são motivos principais e círculos azuis são formas-motivo. Setas azuis marcam as “cabeças”

Fonte: Transcrição do autor.



Nesse ponto do improviso, o motivo inicial continua a ser modificado ritmicamente e melodicamente. Do ponto de vista rítmico, seu desenvolvimento se assemelha ao original, com mudanças pontuais “na largura das células” e “no posicionamento delas, nos pulsos dos compassos”. As notas, antes prolongadas por ligaduras nos primeiros quatro compassos, aqui já não ocorrem mais, devido à presença de subdivisões rítmicas em semicolcheias, quáteras ou fusas. Esse movimento, assim como nos compassos iniciais, se desenvolve em graus conjuntos e num sentido ascendente, de um tom e meio ou dois e o retorno de um ou meio tom. Marca-se, assim, movimentos ascendentes de terça menor ou de terça maior. A melodia recorta a harmonia, se encaixando ao novo contexto harmônico, que se modifica a cada compasso. Portanto, partindo de um mesmo motivo original, as formas-motivo sucedem do primeiro ao oitavo compasso, sempre em graus conjuntos, num sentido ascendente, marcados nos exemplos por setas (início de uma nova estrutura motivica) e por círculos vermelhos (motivo original) e azuis (formas-motivo). Ver Figuras 5.1, 5.2 e 5.3.

Figura 5.3 – Frase 1 completa: amarelo, círculos vermelhos são motivos principais e círculos azuis são formas-motivo. Setas azuis marcam as “cabeças”

Fonte: Transcrição do autor.



No c.9 Léa desenvolve um novo motivo, marcado em laranja, que se inicia uma terça menor acima, com a nota Sol⁴, como se poderá ver na Figura 5.4. Tal motivo é desenvolvido também em graus conjuntos, porém numa linha descendente. A segunda frase, que é constituída por ele e pelo seu desenvolvimento, é menor. Ou seja, se a frase inicial se desenvolve em oito compassos, esta nova frase o faz ao longo de quatro compassos. O movimento frasal antes ascendente, agora é descendente, todavia mantém sempre a relação intervalar em graus conjuntos. Essa relação intervalar sucede de meio em meio tom, ou de tom em tom, com exceção do intervalo de um tom e meio no c.10.

No que concerne ao tipo de variação fraseológica, percebe-se, mais uma vez, um desenvolvimento das formas-motivo por meio de “mudanças na duração das notas”, do “deslocamento rítmico para pulsações diferentes”, além da “repetição de notas” e da “repetição rítmica”. Aqui acontece uma progressão rítmica que inicia com colcheias e se desdobra em quiálteras de três colcheias e, posteriormente, em grupos de quatro semicolcheias. Nesse caso, a “modificação da duração das notas” provoca a sensação de acelerando, no c.9 e no c.10, com um súbito desacelerando ao final do c.10 e uma resolução melódica incompleta no c.11. Trata-se, a propósito, de uma condução harmônica de dominante e tônica: o c.9 e o c.10 correspondem à dominante, A7/C#, e o c.11 e o c.12 à fundamental, Dm. Contudo, apesar de haver uma resolução harmônica em 11, a melodia resolve em Mi, segunda maior da fundamental Ré, o que funciona como uma apojetura de Ré. Somente no c.12 a resolução definitiva em Ré acontece.

Figura 5.4 – Frase 2: laranja, círculos vermelhos são motivos principais e círculos azuis são formas-motivo

Fonte: Transcrição do autor.



Do c.13 ao c.16, há um novo motivo desenvolvido pela flautista, formador da terceira frase. Assim como a segunda frase do improviso, aqui o movimento melódico é descendente.

Figura 5.5 – Frase 3: verde, círculos vermelhos são motivos principais e círculos azuis são formas-motivo

Fonte: Transcrição do autor.



Na nova frase, marcada em verde, é perceptível um desenho melódico padrão, que é novo motivo que a origina. Tal estrutura corresponde ao primeiro grupo de notas circulado em laranja (Figura 5.5). Os demais grupos de notas, circulados em azul, correspondem às formas-motivo, que promovem o desenvolvimento frasal. A variação que se faz sobre o motivo principal (c.13), gerando, por exemplo, a primeira forma-motivo (c.14) é de uma melodia muito semelhante, porém harmonicamente transposta. No c.15 iniciam alterações no “tempo de duração das notas” da estrutura melódica, momento em que semicolcheias começam a alongar, com a utilização de colcheias pontuadas e quiálteras. Isso também pode ser comparado com estruturas motívicadas apresentadas por Schoenberg (1996, p. 40-42).

Observando-se de maneira mais ampla, o efeito que se tem aqui se assemelha àquele realizado na frase anterior, porém de forma contrária. Aqui, se encontra o efeito rítmico-melódico de dobramento, em vez do desdobramento da frase 2, ou seja, aqui há uma desaceleração rítmica fruto também da “modificação da duração das notas” (SCHOENBERG, 1996, p. 40-42). O movimento rítmico-melódico que vem fluindo no c.13 e no c.14, por divisões de semicolcheias, passa a ser dividido por colcheias pontuadas seguidas de semicolcheias (c.15), e, no compasso seguinte, por quiálteras (Figura 5.5).

A partitura que da Figura 5.6 corresponde ao improviso completo de Léa Freire, onde as seis frases seguem demarcadas por cores (amarelo, laranja, verde, azul, marrom e vermelho). Cada uma das frases, em geral, apresenta um motivo primeiro (em laranja) e formas-motivo (em azul), que correspondem ao desenvolvimento desse motivo primordial e, conseqüentemente, ao desenvolvimento frasal. A partir da quarta frase, em azul, passa-se a ter dois motivos primeiros para a construção de cada frase.

Em geral o movimento frasal decorre horizontalmente, em graus conjuntos, ascendente ou descendente, com exceção dos compassos 17-18 e 24-27, que apresentam conduções verticais, por arpejos, geralmente seguidas de movimentos melódicos novamente horizontais. O improviso inicia com uma frase maior, concebida em oito compassos de 3/4 e finaliza com uma frase também longa, construída no decorrer de nove compassos também de 3/4. Com

exceção dessas duas frases maiores, cada uma das outras quatro frases são desenvolvidas no decorrer de quatro compassos (3/4). São nove os motivos principais desenvolvidos por Léa Freire, todos eles circulos em laranja (Figura 5.6). Trata-se, portanto, de um improviso que pode ser compreendido como *improvisação horizontal e vertical*, *improvisação motivica* e também *improvisação idiomática* (RUSSEL, 2001; KERNFELD, 1996; BAILEY, 1992).

Estabelecendo-se uma conexão ainda maior com as ferramentas organizadoras de uma composição, pode-se imaginar dois grandes períodos divisores desse longo improviso de Léa Freire. O primeiro corresponderia à união das frases em amarelo, laranja e verde, enquanto o segundo período corresponderia à união das frases em azul, marrom e vermelho. Do início do improviso até o final da quarta frase, em verde, a estrutura rítmico-melódica é ascendente ou descendente e sempre horizontal, ou seja, concebida através de graus conjuntos. Aquilo que marca a mudança de período é justamente a transição da terceira frase (em verde) para a quarta (em azul), onde pela primeira vez surgem movimentos rítmico-melódicos verticais, ou seja, concebidos por arpejos. Coincidentemente, esse é também o ponto que marca o meio exato do improviso de Léa, ou seja, a repetição do *chorus* de improviso.

Essas questões são, possivelmente, marcas importantes para a percepção de uma divisão do *chorus* por uma perspectiva diferente, no caso, de uma macroestrutura. É certo que, do ponto de vista da composição tradicional ocidental, para se ter um “período” ou uma “sentença”, há que cumprir alguns pré-requisitos, questões que dizem respeito mais ao processo composicional e que, no âmbito da improvisação, não fazem tanto sentido.

Vale dizer que o que será designado como período, no âmbito das improvisações analisadas nesta tese, diz respeito a estruturas maiores, que englobam microestruturas. A mudança de um período para outro é marcada aqui por uma cisão entre elas (característica também comum no âmbito da composição), bem como a presença de novas estruturas rítmicas, melódicas e harmônicas, que as diferencie. A sensação que se deve ter é de unidade em cada período demarcado. Portanto, por meio dessa ferramenta, pretende-se dar mais sentido organizacional à música que se faz aqui, no caso, no âmbito da improvisação.

A escolha do termo “período”, em vez de “sentença”, outro termo usado por Schoenberg (1996) para designar um fenômeno parecido, tem uma razão. Segundo o autor, numa sentença, em geral, apresenta-se uma repetição imediata da segunda frase, enquanto o período difere por adiar a repetição frasal (SCHOENBERG, 1996, p. 50-51). Portanto, nesse caso, diante de uma análise de improvisos que, em geral, estão se movendo adiante por meio da constante variação, o termo “período” se mostra o mais adequado.

É também válido recordar que estamos realizando uma análise típica da composição, de maneira descritiva, porém utilizada num trabalho de improvisação de Léa Freire. Portanto, acredita-se que algumas percepções, como estas últimas, se fazem valer pela intenção de mostrar a proximidade que há entre as duas práticas, da composição e da improvisação, ainda mais se tratando do trabalho de improvisadores que são também compositores. Contudo, não se deve pretender analisar o improviso em questão como se fosse, de fato, uma composição, o que seria um equívoco.

Figura 5.6 – Partitura completa de *A coisa ficou russa*: círculos vermelhos são motivos principais e círculos azuis são formas-motivo

Flauta

A coisa ficou russa

Lea Freire

Lea Freire - solo de flauta

Chord symbols: Dm/F, D/F#, Dm^{b5}/Ab, B^{b6}, Bm^{7(b5)}, E^{7(b9)}, C^{7M(#5)}, C^{7M(6)}, A^{7/C#}, B^{b9}, A^{7b9}, Dm⁷, Dm⁷/C, Bm^{7(b5)}, E^{7(b9)/G#}, Gm⁷, A^{7(b9)}, Dm/F, D/F#, Dm^{b5}/Ab, B^{b6}, Bm^{7(b5)}, E^{7(b9)}, C^{7M(#5)}, C^{7M(6)}, A^{7/C#}, B^{b9}, A^{7b9}, Dm⁷, Dm⁷/C, Bm^{7(b5)}, E^{7(b9)/G#}, Gm⁷, A^{7(b9)}, Dm⁷, D/F#, Dm⁷, D/F#.

Fonte: Transcrição do autor.



O universo harmônico de *A coisa ficou russa*

A análise descritiva a seguir utiliza a própria cifragem de cada acorde para designá-lo, em oposição ao que se tem realizado nas análises relativas às notas musicais, que têm sido escritas por extenso. A intenção é aproximar o texto da partitura apresentada na sequência.

Analisando harmonicamente o trecho de *A coisa ficou russa* (Figura 5.7), identifica-se uma harmonia tipicamente tonal, com a presença de dominantes secundários e cadências para tons vizinhos. Algumas enarmonias¹⁶³ e simplificações na cifragem devem ser levadas em conta, conforme indicamos.

O trecho se inicia a partir de uma inversão do primeiro grau Dm e segue inclinando para o IV grau, com o D/F# como [V]IV. Entretanto, a cadência para o IV grau é interrompida, e, na sequência, identifica-se um dominante da dominante: enarmonizando a nota Lá bemol como Sol sustenido. Podemos observar o acorde, cifrado na partitura como Dm7(b5)/Ab, como um G#dim(b4), dominante do V grau (Am) do tom Dm. Outra análise para esse acorde seria designá-lo como um diminuto auxiliar, segundo Ian Guest (2005).

A cadência harmônica do *chorus* segue adiante, com a subdominante Bb6 (VI grau) e em seguida, uma vez mais, a cadência para o V grau, gerando-se a progressão [II V]V com os acordes Bm7(b5) e E7(b9). A sequência de acordes, C7M(#5) e C7M(13), por sua vez, pode ser interpretada como VII grau do tom, ou como uma extensão da cadência para o V grau Am, e C7M(#5) é um retardo do dominante da dominante (e, dessa forma, interpretado como E7/C omit7), e o C7M(13), como uma inversão ou substituição de Am7(9)/C.

Nos dois compassos seguintes, observa-se a função de dominante até a sua resolução em Dm. A progressão A7/C#, Bbdim e A7(b9), pode ser interpretada considerando Bbdim como uma enarmonização do C#dim, que substitui o V grau (A7). Portanto, do c.9 ao c.11, há uma preparação de Dm durante toda a mudança harmônica, representada pela seta (Figura 5.7). A resolução que se tem em c.11 e c.12 é uma resolução tradicional do tonalismo, com os acordes de tônica Dm7 e Dm7/C.

Os 4 compassos finais do ciclo harmônico em questão, do c.13 ao c.16, são analisados por duas cadências típicas do tonalismo. Uma inclinação para o quinto grau [II V]V com os acordes Bm7(b5) e E7(b9)/G# e seguido pela cadência IV - V com os acordes Gm7 e A7(b9).

Identifica-se, portanto, que o trecho harmônico do improviso de *A coisa ficou russa*, de Léa Freire, se desenvolve harmonicamente num contexto tonal, fundado por meio de

¹⁶³ Enarmonia é o termo usado para designar diferentes maneiras de formular o nome de uma mesma nota (por exemplo, a nota Si# = Dó).

inclinações para acordes do tom (IV grau e V grau), com cadências típicas do tonalismo. Tais cadências podem ser percebidas ao longo de todo o *chorus* de improviso, que não apresenta elementos harmônicos híbridos, tonal-modal.

Figura 5.7 – Análise harmônica de *A coisa ficou russa*

A coisa ficou russa

Léa Freire - solo de flauta Lea Freire

tom inicial: Dm

I Dm/F [V]IV D/F# [VII]V Dmb⁵/Ab VI Bb⁶

Flauta

5 [II] Bm⁷(b⁵) V]V E7(b⁹) VII C7M(#5) bVII C⁷M⁽⁶⁾

9 V A⁷/C# Bb^o V A⁷b⁹ I Dm⁷ I Dm⁷/C

13 [II] Bm⁷(b⁵) V]V E7(b⁹)/G# IV Gm⁷ V A⁷(b⁹)

Fonte: Transcrição do autor.



Alguns idiomas que constituem o improviso em *A coisa ficou russa*

Como observado até aqui, os idiomas musicais são absorvidos por um *performer* improvisador na medida em que ele se insere em um ou mais estilos musicais e, através da prática no contexto musical escolhido, absorve as gramaticalidades inerentes ao gênero em questão, em outras palavras, o idioma musical que se pratica ali dentro.

O que parece suceder na caminhada de um *performer*, compositor e improvisador é a mistura orgânica de gêneros musicais e, naturalmente, referências que desabrocham pontualmente, marcando e indicando os universos por onde aquele artista já passou. Ou seja, em alguns pontos da análise não há plena referência de onde vem uma ideia musical, devido à mistura de vertentes que existe ali. Porém, em outros momentos, a procedência musical se torna evidente, e é isso que se pretende iluminar nesta seção e nas correspondentes a ela, nas próximas

análises. Naturalmente, os capítulos precedentes às análises serão tomados como base para endossar os idiomas encontrados e as conexões estabelecidas por Léa Freire.

No improviso de Léa em *A coisa ficou russa*, percebe-se referências importantes da música erudita europeia, do *jazz* norte-americano e, principalmente, de vertentes musicais brasileiras, como o choro e o frevo, na elaboração da obra em questão. Portanto, tem-se como principal contexto de trabalho dessa obra o universo tonal, afirmado pelas vertentes musicais utilizadas por Léa na confecção da composição/improviso. O *jazz* e a música de concerto europeia representam, sim, vertentes híbridas, que podem ser tonais ou modais. Contudo, o que se percebe na análise realizada é um improviso evidentemente tonal, como foi observado na análise harmônica da seção anterior.

Observando os idiomas praticados por Léa Freire em seu improviso, já no c.11, entre as notas Mi e Ré, percebe-se um ornamento (Figura 5.8), solução melódica comumente encontrada em composições eruditas e populares, como na *Partita*, de J. S. Bach,¹⁶⁴ primeiro movimento, e em *Oscarina*, de Pixinguinha,¹⁶⁵ por exemplo. No caso do choro, há uma diferença rítmica, como se pode perceber (Figura 5.9). Enquanto Pixinguinha conduz a melodia através de colcheias, Léa Freire toca semicolcheias ligadas a uma colcheia pontuada e uma semicolcheia que finaliza na tônica, trazendo a resolução definitiva. Há, contudo, a condução melódico-harmônica semelhante, uma suspensão do segundo grau e posterior resolução descendente na tônica, bem como uma linha melódica construída com o mesmo contorno, em ambos os casos.

**Figura 5.8 – Solo de Léa em *A coisa ficou russa*,
terminação melódica marcada na cor vinho, c.11 e c.12**

The image shows a musical score for Flute (Fl.) in A minor, measures 9-12. The score is written in treble clef with a key signature of one flat. Measure 9 starts with a 7/8 note. Measures 10 and 11 contain triplets of eighth notes. Measure 12 is highlighted with a red box and contains a dotted quarter note followed by an eighth note, resolving to the tonic (A). Chord symbols above the staff are A7/C# (measures 9-10), Bb° (measure 10), A7b9 (measures 11-12), Dm7 (measure 12), and Dm7/C (measure 12).

Fonte: Transcrição do autor.



¹⁶⁴ Johann Sebastian Bach, (1685-1750), foi um compositor, cravista, mestre de capela, regente, organista, professor violinista e violista de origem alemã. Nascido numa família de longa tradição musical, cedo mostrou possuir talento e logo tornou-se um músico completo. Estudante incansável, adquiriu um vasto conhecimento da música europeia de sua época e das gerações anteriores. Absorvendo inicialmente o grande repertório de música contrapontística germânica como base principal de seu estilo, recebeu mais tarde a influência italiana e francesa, através das quais sua obra se enriqueceu e transformou, realizando uma síntese original de uma multiplicidade de tendências.

¹⁶⁵ Alfredo da Rocha Vianna Filho, conhecido como Pixinguinha (1897-1973), foi um maestro, flautista, saxofonista e arranjador brasileiro. Considerado um dos maiores compositores da música popular brasileira, contribuiu diretamente para que o choro encontrasse uma forma definitiva.

**Figura 5.9 – *Oscarina* (Pixinguinha e Benedito Lacerda),
terminação melódica marcada na cor vinho, c.8**



Fonte: VITALE, 1997, p. 70.



Esse movimento melódico é tratado por Barreto (2012, p. 118), quando ele aborda um tipo de ornamento “que surge da combinação da apoiatura com a bordadura: o grupeto [...] um recurso que oferece muitas possibilidades para a improvisação”.

No repertório erudito, esse tipo de movimento melódico é bastante comum, geralmente utilizado como ornamento e pode suceder superior ou inferior à nota de chegada. Na *Partita*, de Bach,¹⁶⁶ ao final de *Allemande*, primeiro movimento, há um ornamento que remete à melodia encontrada no solo de Léa, onde a suspensão acontece superior à nota de chegada. Vale ressaltar que há um trinado no Fá sustenido colcheia, que não se encontra registrado na partitura. Esse trinado sucede ao final do c.19, da nota Sol para a nota Fá sustenido. A terminação abaixo não é exata ao que se encontra no solo de Léa, contudo a intensão melódica, de suspensão, é semelhante, e a referência se faz presente.

**Figura 5.10 – *Partita*, de Bach, *Allemande*,
terminação melódica marcada na cor vinho**



Fonte: BARENREITER, 1963, p. 6.



No c.27 do solo de Léa, há outro movimento melódico que é característico do choro e de peças eruditas, encontrado em obras de compositores eruditos como J. S. Bach, e em diversos temas de Pixinguinha. Tal melodia se encontra marcada na partitura a seguir, no c.27.

¹⁶⁶ A *Partita* em Lá menor para flauta solo, BWV 1013, é uma peça em quatro movimentos composta por Johann Sebastian Bach. A data de sua composição é incerta, mas com base em sua técnica de execução avançada, que é mais exigente do que na parte de flauta para o Quinto Concerto de Brandemburgo, por exemplo, supõe-se que deve ter sido escrita depois de 1723. O nome da peça, no entanto, é fruto do trabalho de editores do século XX.

Figura 5.11 – Solo de Léa em *A coisa ficou russa*, melodia suspensa marcada na cor vinho, em c.27

The image shows a musical score for Flute (Fl.) in A minor, measures 26-31. The melody consists of eighth notes with triplets. A red box highlights a specific melodic ornament in measure 27, which is a suspended note (Mi) followed by a descending ornament. Chords are indicated above the staff: Bb°, A7b9, Dm7, Dm7/C, and Bm7(b5).

Fonte: Transcrição do autor.



Esse movimento melódico tem por característica uma nota suspensa que, posteriormente ao ornamento descendente, é resolvido em sua nota sequente, descendente, um tom abaixo. O que se percebe no exemplo da Figura 5.11 é um ornamento em semicolcheias em torno da nota Mi, havendo a conclusão em Ré.

Na *Partita*, de J. S. Bach, quarto movimento, *Bourrée Anglaise*, essa condução melódica pode ser percebida pontualmente. A terminação que acontece difere um pouco da terminação feita por Léa, uma vez que Bach finaliza a condução melódica iniciada com a nota Ré, num Lá colcheia e, posteriormente, é alcançada a nota Dó sustenido, a nota suspensa pela Ré, como se pode ver na partitura da Figura 5.12.

Figura 5.12 – Partita, de Bach, quarto mov., *Bourrée Anglaise*, melodia suspensa marcada na cor vinho, em c.24

The image shows a musical score for Partita, de Bach, quarto movimento, Bourrée Anglaise, measures 19-24. The melody consists of eighth notes. A red box highlights a specific melodic ornament in measure 24, which is a suspended note (Ré) followed by a descending ornament.

Fonte: BARENREITER, 1963, p. 11.



Na obra de Pixinguinha, um dos mais importantes compositores e improvisadores no âmbito do choro, pode-se encontrar esse tipo de movimento melódico em diversos temas. Um tema bastante conhecido em que sucede esse tipo de melodia ornamentada é a música *Pagão*. No c.30 pode-se observar esse mesmo movimento melódico realizado por Léa em seu solo.

Figura 5.13 – *Pagão*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, melodia suspensa marcada na cor vinho, no c.30

Fonte: VITALE, 1997, p. 72.



Certo é que são inúmeros os exemplos de temas de Pixinguinha, seja do próprio compositor, seja das suas parcerias com Benedito Lacerda, em que se encontra esse tipo de melodia ornamentada. Um segundo exemplo, possivelmente um dos temas em que o compositor utilizou tal ornamento em maior quantidade, é o choro *Regra de três*. Na parte ‘B’ e ‘C’ da música, Pixinguinha finaliza muitas frases com tal melodia ornamentada, como se pode ver na Figura 5.14.

Figura 5.14 – Partitura de *Regra três*, de Pixinguinha, melodias suspensas marcadas na cor vinho

Regra três
Choro

Revisão: Antonio Carlos Carrasqueira
Cifra: Edmilson Capelupi

Pixinguinha

Fonte: VITALE, 1997, p. 102.

Luís Leite disserta sobre o vocabulário desenvolvido em determinado processo de evolução de um gênero musical, o que vai ao encontro do que se percebe acontecendo aqui:

O choro, como outros gêneros musicais, possui códigos próprios – responsáveis por traços de sua personalidade – que geraram ao longo de sua história um “vocabulário” também próprio. [...] Analisando a música de Pixinguinha, percebe-se um estilo comum de fraseado composto por módulos (*patterns*, para os jazzistas) que, agrupados e arranjados de diferentes maneiras, caracterizam sua composição (SÈVE citado por LEITE, 2015, p. 64).

Outra característica que pode ser percebida no solo de Léa é a utilização de ornamentos melódicos, que costumam a melodia que é desenvolvida em determinada harmonia, bem como em transições harmônicas, de um acorde para outro. Tais ornamentações são tipicamente encontradas em gêneros como o choro e o *jazz* norte-americano, portanto isso será mais bem observado daqui em diante. Nas Figuras 5.15 e 5.16 observa-se tal fenômeno no improviso de Léa, a exemplo dos c.13, c.14, c.23, c.24 e c.25.

Figura 5.15 – Solo de Léa em *A coisa ficou russa*, ornamentos melódicos marcados nas cores vinho (passagens cromáticas) e roxo (enclosure)



Fonte: Transcrição do autor.



Figura 5.16 – Solo de Léa em *A coisa ficou russa*, ornamentos melódicos marcados nas cores vinho (passagens cromáticas), mostarda (bordadura cromática descendente) e roxo (enclosure)

Fonte: Transcrição do autor.



No segundo pulso do c.13, há uma passagem cromática¹⁶⁷ marcada em vinho e, logo em seguida, no primeiro e no terceiro pulso do c.14, sucede um fenômeno tratado por alguns

¹⁶⁷ Baseada numa oitava de 12 semitons, em oposição a uma escala diatônica de sete notas.

pesquisadores como *enclosure*.¹⁶⁸ Tal fenômeno segue marcado na cor roxa, (Figura 5.15) e tem como significado a ornamentação de uma nota, por baixo (cromática) e por cima (diatônica). Observa-se o c.14, como exemplo dessa técnica, em que a nota Ré é ornamentada pelo Dó sustenido, meio tom abaixo e pela nota Mi, um tom acima. Em seguida, no terceiro pulso, a nota Si é ornamentada por Lá e Dó. Esse mesmo fenômeno acontece no primeiro pulso do c.23, onde há a mesma ornamentação, de Ré, do primeiro pulso de c.14, porém uma oitava acima. Em seguida, ainda no c.23, há uma passagem cromática, marcada em vinho. No c.24, sucede uma bordadura cromática¹⁶⁹ descendente, marcada na cor mostarda e, por fim, em c.25, há mais um *enclosure*, dessa vez a nota Si bemol ornamentada pelas notas Sol sustenido e Si, (Figura 5.16).

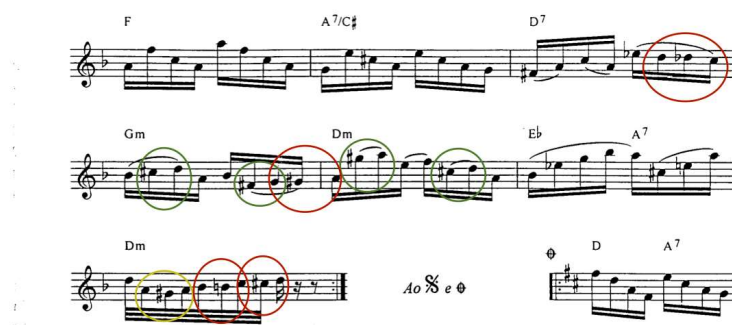
Em *Só pra mim*, de Pixinguinha (Figura 5.17), identifica-se ornamentos melódicos semelhantes, como passagens cromáticas, apojeturas cromáticas ascendentes e bordaduras cromáticas descendentes. Isso remete a uma característica melódica abordada por Barreto, de que “o choro é marcado pela utilização de arpejos intercalados por passagens diatônicas e cromáticas, “material musical herdado da cultura tonal ocidental” (BARRETO, 2012. p. 116) e que “A apojetura e a bordadura, em suas inúmeras variantes, representam as notas auxiliares mais encontradas na prática do choro” (BARRETO, 2012, p. 118).

As cores utilizadas para marcá-las são as mesmas utilizadas no improviso de Léa (Figura 5.15 e Figura 5.16). Observando-se a transcrição da Figura 5.17, fica perceptível a semelhança entre os ornamentos melódicos encontrados no improviso de Léa e os utilizados por Pixinguinha em sua obra. (Compare-se as Figuras 5.15, 5.16 e 5.17).

¹⁶⁸Técnica em que uma nota alvo é precedida por notas meio tom abaixo e acima, algo como uma apojetura sucessiva e onde o cromatismo é usado para enfatizar ou retardar uma nota específica (SABATELLA, 2005, p. 30).

¹⁶⁹ As bordaduras são usadas para ornamentar uma única nota. Se a nota melódica estiver acima da nota ornamentada, diz-se que a bordadura é superior, se estiver abaixo, que é inferior. As bordaduras superiores e as inferiores podem ser diatônicas ou cromáticas.

Figura 5.17 – *Só pra mim*, de Pixinguinha, ornamentos melódicos marcados nas cores vinho (passagens cromáticas), mostarda (bordadura cromática descendente) e verde-escuro (apojeturas cromática ascendente)



Fonte: VITALE, 1997, p. 90.



Tais técnicas de ornamentação melódica também são facilmente identificadas no repertório de *jazz* norte-americano, outro gênero musical visitado por Léa Freire em sua trajetória. Na Figura 5.18 pode-se ver essa mesma característica de notas de passagem na composição *Donna Lee*, de Charlie Parker,¹⁷⁰ como um exemplo dentro do gênero em questão.

Figura 5.18 – *Donna Lee*, de Charlie Parker, ornamentos melódicos marcados nas cores vinho (passagens cromáticas), roxa (enclosure) e verde-escuro (apojetura cromática descendente)

Fonte: REALBOOK, 1988, p. 124.



¹⁷⁰ Charles Parker Jr. (Kansas City, 29 ago. 1920 – Nova Iorque, 12 mar. 1955) foi um saxofonista americano de jazz e compositor. No início da sua carreira, Parker foi apelidado de Yardbird, apelido que mais tarde foi encurtado para Bird e permaneceu como o apelido de Parker para o resto da sua vida. O saxofonista é comumente considerado um dos melhores músicos de jazz. O talento de Bird é comparado, quase sem argumentos, com músicos lendários tais como Louis Armstrong e Duke Ellington.

No tema de Parker, estão passagens cromáticas, em vinho, apojeturas cromáticas descendentes, em verde-escuro e uma ornamentação do tipo *enclosure*, marcada na cor roxa, como se pode ver. Essas são semelhanças importantes de identificar, já que vão ao encontro das informações biográficas da artista e dos relatos coletados em entrevistas. Isso confirma a passagem de Léa por esses gêneros musicais e a proficiência que ela adquiriu diante dos idiomas musicais em questão.

Outra observação relevante que evidencia a utilização de gramáticas inerentes ao gênero choro nos improvisos de Léa, é o fenômeno de criação melódica em semicolcheias, alternado com movimentações rítmico-melódicas em quiálteras, ou o contrário. Esse movimento, que é percebido em *A coisa ficou russa*, nos c.26, c.28 e c.29, se apresenta também nas obras de Pixinguinha como característica marcante. Na Figura 5.19 pode-se observar os exemplos nos compassos finais do improviso de Léa, e um desenho melódico semelhante na obra *Minha vez*, de Pixinguinha, Figura 5.20. É válido lembrar que essa característica melódica é também elencada por Barreto em sua pesquisa, como uma das mais recorrentes no gênero (BARRETO, 2012, p. 64).

**Figura 5.19 – Solo de Léa em *A coisa ficou russa*,
quiálteras e semicolcheias marcadas na cor vinho, c.26 a c.33**

The image displays a musical score for Flute (Fl.) in A minor, measures 26-33. The score is divided into two systems. The first system (measures 26-30) features a melodic line with triplets and chromatic movements. Chords indicated above the staff are Bb°, A7b9, Dm7, Dm7/C, and Bm7(b5). The second system (measures 30-35) continues the melodic line with similar characteristics. Chords indicated above the staff are E7(b9), Gm7, A7(b9), Dm7, and D/F#. Below the main staff, a saxophone part for Teco Cardoso is shown, playing Dm7 and D/F# chords.

Fonte: Transcrição do autor.



**Figura 5.20 – *Minha vez*, de Pixinguinha,
quíalteras e semicolcheias marcadas na cor vinho, do c.54 ao c.59**

Fonte: VITALE, 1997, p. 63.



Ainda no improviso de Léa, é possível encontrar referências de outras vertentes brasileiras, como o frevo. Do c.17 ao c.22, percebe-se movimentos melódicos de semicolcheias arpejadas, bem como melodias em grau conjunto, virtuose, ascendentes e descendentes, que remetem a gramaticalidades inerentes ao frevo. Tais características, apontadas previamente na seção 2.6 *O choro, o frevo e o baião*, se fazem presentes no improviso de *A coisa ficou russa* (Figura 5.21).

**Figura 5.21 – Solo de Léa em *A coisa ficou russa*,
semicolcheias arpejadas marcadas na cor vinho, c.17 a c.22**

Fonte: Transcrição do autor.



**Figura 5.22 – *Sai do caminho*, de Jacob Bittencourt,
exemplo de semicolcheias arpejadas no frevo, do c.11 ao c.15**

Fonte: Editora Rio Musical, 1953.



Os c.17 a c.22 do improviso de Léa se assemelham aos c.11 a c.15 da peça *Sai do caminho*, de Jacob Bittencourt.¹⁷¹ A semelhança pode ser identificada nos arpejos ascendentes, seguidos de uma pausa curta e súbita e, em seguida, melodias rápidas concebidas em graus conjuntos. Há algumas diferenças entre os trechos em questão, como o caráter descendente dos graus conjuntos do improviso de Léa e o caráter ascendente do trecho melódico do tema de Bittencourt. Contudo, isso se mostra muito pequeno, diante de tantas semelhanças entre a obra de Léa e a linguagem do frevo. A combinação de elementos da cultura tonal, a exemplo da utilização de arpejos intercalados por passagens diatônicas e cromáticas, geralmente em andamento mais rápido, são elementos que fazem com que o frevo se diferencie dos demais gêneros musicais (BARRETO, 2012, p. 150), e é isso que se identifica nos trechos analisados aqui.

Essa mesma marca rítmica e melódica encontrada no trecho do c.17 ao c.22, em *A coisa ficou russa*, pode ser percebida também em frevos modernos, como é o caso do tema de *Passo de anjo*, do maestro Spok.¹⁷² A transcrição (Figura 5.23) se refere ao 'B' da composição de Spok. Observa-se aqui características musicais semelhantes ao que sucede no improviso de Léa, tendo como base o mesmo exemplo, do c.17 ao c.22. Trata-se de movimentos arpejados virtuosos, construídos por meio de colcheias e semicolcheias, bem como subsequentes movimentos em grau conjunto, também virtuosos, marcados em vermelho-escuro e vermelho-claro, como se pode ver na Figura 5.23.

¹⁷¹Mais conhecido como Jacob do Bandolim (1918-1969) foi um músico, compositor e bandolinista brasileiro de chor. Um dos grandes músicos do choro, modernizou o estilo com a introdução de outros instrumentos não usuais no gênero, como o acordeon e o vibrafone. São de sua autoria clássicos do choro como *Vibrações*, *Doce de coco*, *Noites cariocas Assanhado* e *Receita de samba*. Jacob do Bandolim alcançou popularidade ao montar o conjunto Época de Ouro no início da década de 1960.

¹⁷²Maestro Spok, nome artístico de Inaldo Cavalcante de Albuquerque (1970 -) é um saxofonista brasileiro e compositor de frevo. É o diretor de uma *big band*, a SpokFrevo Orquestra, composta por dezoito músicos cujo principal objetivo é divulgar o frevo no Brasil e no mundo.

Figura 5.23 – *Passo de anjo*, tema ‘B’, composição de maestro Spok, exemplo de semicolcheias arpejadas no frevo moderno – perguntas (vermelho-escuro) e respostas (vermelho-claro)

Fonte: Transcrição do autor.



Outra característica semelhante que pode ser detectada na comparação dos dois materiais diz respeito ao movimento de pergunta e resposta, que sucede no frevo, característica presente no gênero e evidenciada ainda mais por grandes grupos como a SpokFrevo Orquestra.¹⁷³ Tal característica é afirmada por alguns pesquisadores, a exemplo de Saldanha, que diz que no frevo, em geral, “O arranjo se desenvolve em fraseados de perguntas e respostas entre os naipes”, por vezes, um grupo de metais e um solista.

¹⁷³ SpokFrevo Orquestra é uma Big Band brasileira composta por dezoito músicos. Foi formada no Recife, Pernambuco, em 2001, cujo objetivo é divulgar o frevo no Brasil e no mundo. “Passo de Anjo” foi eleito pelo jornal *O Estado de S. Paulo* como um dos três melhores álbuns lançados em 2004.

No tema de Spok (Figura 5.23) se torna evidente a pergunta feita pelo grupo de metais 1,¹⁷⁴ marcado em vinho, que é respondida em seguida, ainda no mesmo compasso em que ela é feita, pelo grupo de metais 2, marcado em vermelho. Nesse caso específico, geralmente a pergunta se estabelece por meio de arpejos ascendentes e é respondida com arpejos descendentes, como acontece no primeiro compasso de ‘B’, c.13 (Figura 5.23). Com respeito à condução harmônica nesse trecho da peça, em geral, identifica-se o movimento de pergunta sobre acordes dominantes, enquanto as respostas são geradas pelo retorno à tônica. No caso do c.13, por exemplo, pode-se ver uma melodia sobre um acorde de A7 que a conduz à tônica, Dm7.

No solo de Léa, também em c.17 a c.22, isso pode ser percebido no discurso solista desempenhado pela flautista. Nos c.17 e c.18, Léa realiza arpejos ascendentes (pergunta), marcados em vermelho-escuro e nos c.19 e c.20, melodias rápidas em grau conjunto, descendentes (resposta), marcadas em vermelho-claro. Em seguida, mais uma vez percebe-se movimentos em grau conjunto ascendente, que podem ser interpretados como perguntas, no c.21 e no c.22, e melodias descendentes como resposta, no c.23 e no c.24.

Figura 5.24 – Solo de Léa Freire em *A coisa ficou russa*, perguntas (vermelho-escuro) e respostas (vermelho-claro)

Fonte: Transcrição do autor.



Harmonicamente, em c.17 e 18, não se percebe a mesma condução harmônica, da dominante à tônica, como em *Passo de anjo*, contudo sucede aqui um movimento de expansão harmônica. Nesse caso, a tônica menor se transforma num acorde maior e, posteriormente,

¹⁷⁴ A terminologia utilizada na transcrição para designar dois grupos de metais foi “metais 1” e “metais 2”.

retorna-se à tonalidade de Ré menor (Figura 5.24). Tal movimento de expansão e retorno, mesmo sucedendo de maneira menos intensa, em comparação com o exemplo da composição de Spok, cumpre o papel de fortalecer, junto aos movimentos melódicos ascendentes e descendentes, a sensação de pergunta e resposta que é gerada no ouvinte. Ou seja, parece não ser uma constante a conexão entre melodias ascendentes e harmonias dominantes, por exemplo, parece que esse não é o ponto. O que se percebe no âmbito do frevo é a conexão entre a expansão harmônica e movimentos melódicos ascendentes e o movimento de retorno harmônico, geralmente relacionado a melodias descendentes, o que gera a sensação no ouvinte de pergunta e resposta. Vale reforçar que não há uma forma única e que tal fenômeno pode acontecer de maneiras diversas, em outras obras do frevo, contudo parece ser uma marca presente no gênero musical em questão. Certo é que tal característica se faz presente, em alguns pontos, no solo de Léa em *A coisa ficou russa*.

Outro exemplo desse fenômeno sucede nos compassos iniciais de *Passo de anjo*, onde se percebe movimentos de pergunta e resposta que diferem um pouco, harmonicamente, dos exemplos apresentados até aqui. Nesse caso, a dominante e a consequente resolução na tônica acontece dentro do movimento melódico, ascendente, de pergunta. A subsequente resposta melódica, descendente, sucede sobre um acorde dominante que também se resolve na tônica. Ver o c.3 e o c.4 da Figura 5.25. Ou seja, aqui há a dominante e a tônica dentro do processo de pergunta, e no movimento de resposta. No caso desses dois primeiros compassos, a pergunta é harmonicamente constituída por um A7 que se resolve em um Dm7, enquanto a resposta sucede sobre um D7 que se resolve em um Gm7.

Esse início de *Passo de anjo* marca também outra característica da essência do frevo, que são os movimentos melódicos rápidos, em grau conjunto, geralmente transcritos através de semicolcheias. Essa marca é a mesma encontrada no improviso de Léa, a partir da metade do c.19 ao final do c.22.

Na transcrição da Figura 5.25 isso se torna mais claro, porque as perguntas e as respostas são construídas através de movimentos melódicos muito rápidos, ascendentes e descendentes, como se pode observar através das marcações em vermelho-escuro e vermelho-claro.

Figura 5.25 – *Passo de anjo*, tema ‘A’, composição de maestro Spok, exemplo de semicolcheias em graus conjuntos no frevo – perguntas (vermelho escuro) e resposta (vermelho claro)

Passo de anjo

João Lyra & Maestro Spok

Metais 1

Metais 2

Percussão

M.1

M.2

Perc. Simile

Fonte: Transcrição do autor.



Em outro exemplo do frevo tradicional, Levino Ferreira¹⁷⁵ inicia a peça *Lágrima de folião* utilizando quiálteras e síncopes quebradas, como se pode observar de c.2 a c.6, ver Figura 5.26 abaixo. Em seguida há o mesmo jogo de perguntas e respostas tratados anteriormente, na peça do maestro Spok e no improviso de Léa, marcados em vermelho-escuro e vermelho claro, respectivamente. Certo é que esse movimento de notas alternadas em quiálteras e síncopes, algo que também está presente em outros estilos brasileiros, como é o caso do choro, é bastante utilizado por Léa Freire, em suas composições e improvisações.

¹⁷⁵ Levino Ferreira da Silva (Bom Jardim, 2 dez. 1890 – Recife, 9 jan. 1970) foi um saxofonista, trompetista e compositor brasileiro. É considerado como o mais conhecido autor de frevos de rua. Segundo o pesquisador Leonardo Dantas, Levino gravou seu primeiro sucesso (satanás na onda – frevo pernambucano) em 1934. Recebeu o 1º prêmio do concurso do Diário da Manhã em março do mesmo ano. Vale destacar que, além da criação de frevos, ele se dedicou à composição de músicas eruditas *A dança do cavalo-marinho* é um exemplo.

Figura 5.26 – *Lágrima de folião*, de Levino Ferreira, jogo de perguntas e respostas

Lágrima de folião

Levino Ferreira

Sax solo

Metais

Sax solo

Metais

Sax solo

Metais

Fonte: Transcrição do autor.



Esse movimento melódico de notas alternadas em quiálteras, pode ser observado no primeiro improviso de Léa, do c.27 ao c.29:

Figura 5.27 – Improviso de Léa Freire em *A coisa ficou russa*, c. 27 e c.28, quiálteras

26

Sax solo

3 3 3 3 3 3 3 3

Fonte: Transcrição do autor.



Trata-se de um padrão melódico típico do frevo, formado “pela combinação de notas auxiliares como apojeturas e bordaduras” (BARRETO, 2012, p. 152). Num segundo improviso na mesma peça, o que será dissertado logo adiante, a flautista irá desempenhar uma condução melódica também semelhante ao tema inicial de Levino Ferreira.

Em *A coisa ficou russa*, há uma evidência ainda mais forte, que mostra a presença do estilo frevo na obra. A própria artista relata isso na apresentação do *single* dessa composição, pelo projeto Cine Poesia, lançado junto a Tratore em 2020. Léa relata: “*A coisa ficou russa* é minha tentativa de compor algo russo [...], mas logo estava em Olinda, numa marcha-rancho em 3/4 [...]”.¹⁷⁶ Como de costume, a compositora transporta as nuances da composição e do arranjo desenvolvidas no piano para os diversos formatos em que trabalha. Portanto, junto ao Vento em Madeira, após os improvisos principais, de Léa e Teco Cardoso, em meio ao tema da música, sucede um curto improviso de flauta, nesse ambiente de Olinda citado pela artista. Esse é o momento em que Léa transporta o ambiente, que se aproximava da cultura russa, de volta ao Brasil. Aqui o frevo se mostra por inteiro, principalmente devido ao ritmo tradicional do gênero, que é tocado na caixa por Edu Ribeiro, como se pode ver na Figura 5.28.

Figura 5.28 – Ritmo tradicional do frevo



Fonte: Transcrição do autor.



Nesse ponto, a proficiência que Léa adquiriu no contexto do frevo acaba por potencializar ainda mais o contexto construído por todo o grupo. Portanto, pode-se dizer que há uma real importância em dominar idiomas diferentes, no âmbito da improvisação idiomática, principalmente para o artista que se encontra inserido num contexto tão amplo como a música instrumental brasileira. Por se tratar de um estilo em que há uma mistura grande de muitas vertentes musicais, o músico que domina diversos idiomas e ferramentas de trabalho, parece estar mais apto para desenvolver ideias condizentes com o contexto musical diverso como a MIB.

Recordando a importância da ideia da gramaticalidade inerente ao gênero, para o improvisador idiomático, retorna-se à ideia de Silva (2017, p. 13) sobre a gramática musical, tendo o frevo como exemplo:

Seguindo este raciocínio, a improvisação realizada sobre o frevo, por exemplo, terá maior grau de gramaticalidade caso estejam presentes na construção melódica padrões que são encontrados em melodias “tradicionais” do gênero (e que necessariamente remetam tanto os outros músicos como o público ao gênero em questão).

¹⁷⁶ Ver: FREIRE, https://tratore.com.br/um_cd.php?id=21911.

Na Figura 5.29 está a transcrição do pequeno solo no contexto do frevo, desenvolvido pela flautista junto ao Vento em Madeira [minuto 4:22 do vídeo completo de *A coisa ficou russa.*].

Figura 5.29 – Transcrição do segundo improviso de flauta em *A coisa ficou russa*

Léa Freire - solo de flauta

Flauta

Baixo acústico

Percussão

Fl.

Baixo a.

Perc.

Fl.

Fl.

Fl.

Fonte: Transcrição do autor.



Ressalta-se que há aqui uma mudança de compasso importante na música. Antes a composição se estruturava em compassos de 3/4 e, pouco antes de iniciar o frevo, passa a se estruturar em compassos de 4/4. O andamento é mantido, inclusive o pulso de 3/4 praticado anteriormente, continua marcado pelo baixo acústico, como um intenso contracanto que

contrapõe o ritmo tradicional do frevo, colcheias e semicolcheias marcadas pela caixa (Figura 5.29).

A melodia desenvolvida por Léa apresenta características que se conectam nitidamente aos movimentos melódicos tradicionais do frevo tratados até aqui, como os movimentos melódicos virtuosos, as semicolcheias ascendentes do c.12, que remetem aos primeiros compassos de *Passo de anjo* (Figura 5.25) e os c.13 e c.14 desse segundo improviso de Léa, que remetem às notas alternadas da peça de Levino Ferreira, no c.2 e c.3 (Figura 5.26).

Há, portanto, interseções importantes entre o improviso desenvolvido por Léa Freire e esses dois importantes gêneros da música brasileira, que são o choro e o frevo. Com isso, fica evidente a importância desses dois contextos de criação musical como escolhas feitas pela artista e, conseqüentemente, idiomas absorvidos, algo que vai ao encontro das ideias de Bailey (1992), Silva (2017) e Leite (2015). É certo que Léa está envolvida com várias outras vertentes musicais, mas no caso de *A coisa ficou russa*, essas duas vertentes se mostram mais presentes no desenvolvimento criativo do improviso da flautista. Possivelmente a presença do frevo se faz ainda mais consciente, como algo previsto pela compositora, uma vez que *A coisa ficou russa* não é uma obra do gênero frevo, mas se torna um frevo por poucos compassos e, posteriormente, retorna à sua característica original. Ou seja, há uma ideia preconcebida pela flautista, que buscou o frevo como um dos pilares de sua composição e, conseqüentemente, esse se tornou um idioma fundamental para a improvisação em questão.



5.1.2 Análise de Viva Júlia

Viva Júlia é uma composição de Tiago Costa,¹⁷⁷ presente no disco de estreia do quinteto Vento em Madeira, álbum que carrega o nome do grupo. Tiago é pianista, improvisador, compositor e arranjador. A composição *Viva Júlia*, dedicada à sua filha, é sua participação como compositor no disco do grupo, gravado e lançado em 2010.

¹⁷⁷ Pianista, compositor e arranjador, Tiago Costa vem transitando entre a música instrumental, a música popular e a música orquestral. Ganhou destaque como arranjador e teve suas peças gravadas dentro e fora do Brasil. Acompanhou e gravou com inúmeros artistas de primeira grandeza da música brasileira tendo já se apresentado nos cinco continentes. Como pianista e compositor, fez parte do celebrado Vento em Madeira e desenvolveu duo com o grande saxofonista Teco Cardoso. Iniciou seus estudos musicais aos 8 anos de idade. Formado pelo curso de música popular pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), vem atuando profissionalmente desde 1990. Disponível em: http://fml.com.br/38/professor1_cv.asp?prod_id=56. Acesso em: 06 abr. 2022.

A composição de Tiago, versão gravada no disco, se inicia através de uma introdução curta, um ostinato tocado pelo piano e algumas frases de efeito improvisadas pelo sax, pela bateria e pelo baixo acústico. Em seguida, Tiago e Léa Freire dobram a melodia do ‘A’ da música: o piano e a flauta se tornam um só instrumento: ora estão em uníssono, ora oitavando a melodia. O “A” da música é repetido e, dessa vez, a melodia é entoada pelo sax e pela voz de Mônica Salmaso. A bateria e o baixo, que haviam saído de cena, retornam. O baixo desenvolve uma estrutura de marcação que conduz por meio de longas notas em mínima, e a bateria desenvolve uma condução rítmica livre nos pratos.

A harmonia da obra é desenvolvida em torno das tonalidades de Sol maior, Mi maior e seu homônimo menor, havendo uma intensa condução harmônica no entorno desses universos tonais. Ao final de “A” há uma pequena ponte para o “B” da música, que também se desenvolve em torno da tonalidade de Sol maior. Em “B”, a flauta, o sax e a voz entoam a melodia, ora dobrando-a, ora abrindo vozes. Em geral a voz canta a melodia principal, enquanto a flauta e o sax se alternam, dobrando a melodia principal com a voz ou desenvolvendo uma segunda melodia. Ao longo de “B”, o baixo e a bateria começam e intensificam, principalmente ritmicamente. O baixo alterna suas notas longas com o ostinato característico do gênero baião, o que vai se estender ao *chorus* de improviso de flauta, que sucede na sequência. Enquanto isso, Edu Ribeiro começa a tocar outras peças da bateria, como a caixa (aro), o bumbo, o chimbau e, ao final, os demais tambores. Os pratos continuam sendo protagonistas, como o fio condutor rítmico que se tem até esse ponto.

A harmonia e a melodia em “B” caminham ainda mais do que em “A” e, ao final, são finalizadas com uma suspensão melódica e uma harmonia que causa surpresa, um Dm7/9/11, que se transforma, no compasso seguinte, em um Db7M(6/9), que conduz novamente à tonalidade de Sol maior. Nesse momento, após a exposição do “B” da obra, o *chorus* de improviso é desenvolvido pelo grupo para o improviso de flauta de Léa Freire.

Em entrevista, Léa Freire diz que o improviso desenvolvido em *Viva Júlia* é um de seus preferidos, informação que motivou a presente análise. Além disso, trata-se de um improviso com o *chorus* longo, sobre a harmonia da parte “B” da música, o que favorece a pesquisa do ponto de vista da quantidade de material de análise, para buscar clarear as hipóteses delineadas na presente tese. Outra questão é que, pelo fato de a composição não ser de autoria de Léa Freire, isso coloca a artista na condição de somente improvisadora, o que pode trazer novas impressões para a análise, com relação à sua maneira de criar música em tempo real. Essas foram, certamente, questões fundamentais para a escolha dessa gravação para a análise que se delineia a seguir.

Improviso de Léa Freire – análise motívica em *Viva Júlia*

O segundo improviso de Léa Freire analisado foi extraído da obra *Viva Júlia*. O objetivo aqui é compreender não apenas as nuances que comunicam com o improviso de *A coisa ficou russa*, mas também os elementos novos que são explorados pela flautista nesse novo contexto.

Uma vez mais, a partitura apresentada na Figura 5.30 foi numerada do c.1 ao c.55, em lugar de numerar os compassos pensando na obra por inteiro, mas focando no *chorus* de improviso. Novamente, com essa opção buscou-se trazer mais fluidez à análise do improviso.

A primeira frase do improviso de Léa Freire em *Viva Júlia* é bastante longa, desenvolvida do c.1 ao c.17. O mesmo fenômeno encontrado em *A coisa ficou russa*, onde o constante desenvolvimento motívico é também percebido nesse contexto. Na Figura 5.30, marca-se em amarelo o desenvolvimento dessa primeira frase. Pode-se observar que a característica rítmica desse primeiro motivo encontrado permeia por toda a frase de maneira semelhante, até o c.10. Até esse ponto, o ostinato rítmico utilizado é o de uma semicolcheia seguido por uma colcheia. Do c.10 ao c.17, identifica-se a variação do “tamanho das notas”, um pouco mais presente do que antes, algo que já vinha acontecendo, como no c.4 e no c.5, porém agora de maneira mais intensa. Até aqui, as variações mais importantes vinham sucedendo, de forma mais marcante, no desenvolvimento dos caminhos melódicos, na “mudança de altura das notas”, enquanto os caminhos rítmicos vinham sendo menos explorados. A partir do c.10, as estruturas rítmicas passam a sofrer mais interferência, como se pode ver na Figura 5.30.

Figura 5.30 – Viva Júlia, de Tiago Costa, improviso de flauta de Léa Freire – círculos laranjas representam motivos principais e círculos azuis, as formas-motivo

Viva Júlia

Léa Freire - solo de flauta Tiago Costa

Fonte: Transcrição do autor.



Retornando às ideias de Arnold Schoenberg, (1996, p. 40-42) percebe-se, no improviso de *Viva Júlia*, a presença das variações de motivos elencadas pelo autor. Na primeira frase do improviso, por exemplo, Léa Freire realiza variações do motivo original que remetem à “prática de transpor a melodia para diferentes alturas melódica”, o que é identificado do c.1 ao c.10, e será empregado em todo o improviso. Percebe-se também “o deslocamento rítmico para pulsações diferentes”. No c.4 e no c.5, identifica-se as primeiras modificações rítmicas mais intensas, onde podem ser encontradas outras técnicas dissertadas por Schoenberg (1996, p.

102), como “a variação através da modificação da duração das notas”, “a repetição de notas” e “a repetição rítmica”.

Em seguida, no c.18, percebe-se o surgimento de uma nova frase, que sucede do c.18 ao c.25, marcada em laranja. Um fator novo que surge nesse compasso é que não há um novo motivo primeiro, porque esse motivo inicial, que dá início à nova frase, é uma forma-motivo do motivo primeiro, do c.1. Esse é um fenômeno que ainda não havia sido presenciado até o momento. Nessa nova frase, são perceptíveis variações motivicas como “o deslocamento rítmico da melodia para outros pulsos” e “a transposição melódica para outros graus”. Tais fenômenos podem ser percebidos do c.18 ao c.21, onde se identifica semicolcheias que saltam, de dois em dois pulsos, gerando intervalos de quarta justa e de terça maior. Tal movimento é bastante semelhante ao motivo primeiro, contudo não há mais a ligadura entre duas semicolcheias, nos tempos dois de cada motivo (forma-motivo). Enquanto isso, do c.22 até o c.25 iniciam-se variações através da “mudança de duração das notas”, da “repetição de rítmica” e da “repetição de notas”. Além disso, os saltos quartais se transformam num movimento melódico ascendente, em graus-conjuntos. Para melhor compreensão, é válido recordar sobre os tipos de variação de motivos (SCHOENBERG, 1996, p. 40-42).

Essas qualidades de variação motivica tratadas até aqui podem ser percebidas por todo o material transcrito, como se pode ver na Figura 5.30 e na Figura 5.31.

Figura 5.31 – Viva Júlia, de Tiago Costa, improviso de flauta de Léa Freire – círculos laranjas representam motivos principais e círculos azuis, as formas-motivo

The image shows a musical score for Flute (Fl.) in the key of D major, spanning measures 33 to 53. The score is divided into systems. Orange circles highlight main motifs, and blue circles highlight motif forms. Chord symbols are written above the notes. Dynamics include p, cresc, f, mp, and mf. A signature 'Tiago Costa' is visible at the bottom right of the score.

Fonte: Transcrição do autor.



No c.26, as semicolcheias se tornam quáteras, desenho rítmico e melódico ainda muito semelhante ao motivo primeiro do c.1. O novo motivo é uma nova versão muito parecida com o que se tem no c.18. A diferença maior está no alongamento rítmico das notas, antes tocadas em semicolcheias e agora quáteradas. O desenho melódico é ascendente e o intervalo dos saltos que sucedem são também de terças ou quartas. O direcionamento melódico, ascendente e descendente que se vê do c.18 ao c.25, é percebido como semelhante do c.26 ao c.33. Tal movimento, em geral, sucede alternando, ascendente e, em seguida, descendente, ou o contrário. Esse tipo de movimento, tem relação com o sentido melódico que Léa Freire tenta trazer às frases e, em geral, remonta à ideia de pergunta e resposta, que se viu nas frases que relembram o gênero frevo em *A coisa ficou russa*. Os respiros e as pontuações que marcam as mudanças de frase (SCHOENBERG, 1996, p. 29) parecem ter relação com esse fenômeno de condução melódica.

Do c.34 até o final da música, o que se identifica são novas variações das formas-motivo e, conseqüentemente, do motivo primeiro. Em geral, cada frase gerada é conduzida por um tipo de forma-motivo específico. A frase azul, por exemplo, do c.34 ao c.41, é gerada pela recorrência melódica de duas formas-motivo, que se repetem como ostinatos, variando-se a “altura das notas”. Do c.34 ao c.38, varia-se sobre o ostinato de três semicolcheias, seguidas por uma colcheia pontuada. Nesse caso, as duas primeiras semicolcheias são notas repetidas. A terceira semicolcheia é uma bordadura descendente que retorna para a mesma nota tocada anteriormente e agora tocada com a duração de uma colcheia pontuada. Já do c.38 ao c.41, o ostinato que é repetido, mudando-se a “altura das notas”, são grupos de três quiálteras de colcheias, que remetem ao que Léa Freire produz, do c.26 ao c.29, também quiálteras de colcheia. Contudo, há a diferença de que a primeira exposição dessa ideia rítmica sucede por saltos quartais e agora, no c.38, ela é tocada em graus conjuntos.

A frase seguinte, marcada em marrom no c.42, é desenvolvida pela mesma forma-motivo de quiálteras de colcheia até que, por fim, a última frase, marcada em vermelho no c.47, finaliza o improviso com uma melodia descendente em semicolcheias, que remete, novamente, ao recorte rítmico identificado anteriormente no c.18.

Novamente, tratando sobre o relevo melódico do improviso, percebe-se agora a relação entre a frase marrom e a frase vermelha, como uma relação de pergunta e resposta. A frase marrom acontece de maneira ascendente, e a frase vermelha responde de maneira descendente, ambas em movimentos de grau-conjunto. Ou seja, percebe-se que a ideia de pergunta e resposta, pode suceder dentro de uma mesma frase ou na relação entre duas frases. A percepção do que é uma única frase e o que são duas frases diferentes é algo que foi definido nesta tese, com base nas ideias de Schoenberg (1996). Contudo, entende-se que outras opiniões e outras ideias observadas sob perspectivas diferentes podem suceder, e isso só enriquece esta pesquisa.

Em geral, o que se percebe no improviso de Léa Freire em *Viva Júlia* é o seguinte desenvolvimento melódico: um motivo é escolhido pela flautista, variado nos compassos seguintes por meio da “variação de alturas melódicas”, bem como “mudanças rítmica para pulsos diferentes”, geralmente no meio da frase ou, ainda depois, sucede uma variação maior, por meio da “mudança de tempo das notas” ou da “repetição de notas”, bem como “repetições rítmicas”. A técnica do “deslocamento rítmico para pulsações diferentes” é, assim como em *A coisa ficou russa*, amplamente utilizada, em todas as frases desenvolvidas pela flautista em *Viva Júlia*.

Outra semelhança comum aos dois improvisos de Léa Freire é a construção melódica predominantemente horizontal, embora haja momentos de desenvolvimento melódico vertical,

a exemplo das três primeiras frases, do c.1 ao c.21. A melodia que se constrói nesses primeiros compassos sucede de maneira híbrida, ou seja, trata-se de um *improviso horizontal e vertical* (RUSSEL, 2001). Isso se dá devido à combinação de melodias em grau conjunto com movimentos de saltos intervalares, mantendo-se uma forte relação com as tríades dos acordes. Tais saltos, em geral, são ascendentes e descendentes de terça maior, quarta justa, quinta justa e sexta maior (Figura 5.30). Portanto, observando-se o relevo melódico do improviso por inteiro, é possível identificar a predominância de um desenvolvimento melódico horizontal, que sucede ascendente e descendente, sempre entremeado por pequenos saltos verticais que conectam as tríades dos acordes. Trata-se também de um tipo de improviso que remete à ideia de *improvisação motívica* (KERNFELD, 1996) e *improvisação idiomática* (BAILEY, 1992).

Em comparação com o desenvolvimento melódico do improviso em *A coisa ficou russa*, torna-se perceptível um desenvolvimento do que Shoenberg (1996) chama de formas-motivo, maior e mais variado em *Viva Júlia*. Aqui, há mais predominância de variação por meio da “modificação das alturas melódicas” e a variação por meio do “deslocamento rítmico para pulsações diferentes” e, por falta de outros tipos de variação, de maneira efetiva, preserva-se um pouco mais o ‘parentesco’ entre os motivos tocados. Há, sim, outras variações motívicas, como a variação por meio da “mudança da duração das notas”, da “repetição das notas” ou da “repetição rítmica”, contudo identifica-se menor recorrência desse tipo de variação. Tais modificações motívicas podem ser percebidas em compassos como do c.22 ao c.25, ou do c.34 ao c.45, onde há uma variação maior no desenvolvimento das formas-motivo. Porém, diante de uma enorme quantidade de variação de suas formas-motivo, identifica-se o fato de que o improviso de Léa Freire em *Viva Júlia* oferece somente um motivo primeiro, circulado em laranja em c.1, e todos os demais motivos são formas-motivo desse primeiro. Já em *A coisa ficou russa*, em cada mudança de frase, é desenvolvida uma nova ideia que, em geral, difere muito de tudo aquilo apresentado anteriormente. Possivelmente, devido a essas mudanças melódicas súbitas, é que se dá o surgimento de nove motivos primeiros durante todo o improviso.

Por outro lado, em *Viva Júlia*, Léa Freire desfruta mais do motivo primeiro escolhido, explorando-o e gerando enorme quantidade de formas-motivo. Do c.1 até o c.55, é possível perceber que o motivo primeiro se faz presente nas variações, as formas-motivo, que decorrem até o final do improviso (Figura 5.30 e Figura 5.31).

Por uma perspectiva específica, possivelmente os motivos presentes no c.18 e no c.26, no c.34, no c.42 e no c.48, que marcam inícios de frase, poderiam designar um novo motivo primeiro. No entanto, o “parentesco” com o motivo primeiro do c.1 é tamanho que se

compreende, na presente pesquisa, que tudo aquilo que é desempenhado posteriormente no c.1, são formas-motivo do primeiro. Por exemplo, o motivo inicial no c.18 é claramente uma forma-motivo do motivo primeiro, bem como o motivo que marca o início da frase no c.26 é também muito semelhante ao primeiro do c.1. O motivo presente no início do c.34, por sua vez, não aparenta proximidade tão intensa com o motivo primeiro (c.1), contudo, quando comparado com a forma-motivo do c.18, percebe-se que ele é também uma forma-motivo, um pouco mais variada. Isso é o que se percebe também em potenciais motivos primeiros, como os presentes no c.42 e no c.48, mas, comparando-os com formas-motivos que os precedem, ficam evidentes suas condições de forma-motivo, um pouco mais variadas.

Há nessas variações, principalmente, “mudança de altura das notas” e do “encaixe da melodia no pulso da música”, além de “mudança do tamanho das notas”, porém de forma bem menos expressiva do que o que se vê em *A coisa ficou russa*, por exemplo. Possivelmente, por não se alterar tanto o tamanho das notas, há, em *Viva Júlia*, um distanciamento pequeno do motivo primeiro, portanto a melodia desenvolvida por Léa Freire circunda esse motivo como um satélite. Em outras palavras, a pouca variação rítmica é claramente a principal causa de tal fenômeno.

Inicialmente, o recorte rítmico sucede através de uma semicolcheia seguida por uma colcheia (ou duas semicolcheias ligadas), como um ostinato repetitivo, até o c.18. Na segunda frase, a condução rítmica se transforma em recortes de semicolcheias e, posteriormente, na terceira frase, recortes por meio de quiálteras. O movimento melódico que acontece por meio de saltos intervalares é recorrente nas três frases, o que ajuda a aproximá-las ainda mais. Nas demais frases, tal estrutura rítmica não se modifica muito, girando sempre em torno de estruturas de semicolcheias, colcheias e quiálteras. Mais adiante, observando os idiomas utilizados nessa *performance*, ficará mais compreensível a possível causa dessa escolha estética feita pela artista.

Em oposição ao fenômeno tratado acima, o improviso em *A coisa ficou russa*, oferece maior quantidade de motivos primeiros, que não necessariamente se comunicam entre si, devido à maior diferença entre eles e, conseqüentemente, maior independência também.

Para que isso se torne mais evidente, a Figura 5.32 mostra um comparativo dos motivos que originam o improviso de Léa Freire em *A coisa ficou russa* e aqueles responsáveis pela estrutura de *Viva Júlia*.

Figura 5.32 – Motivos principais – Improviso de Léa Freire em *A coisa ficou russa* – círculos laranjas representam motivos primeiros e círculos azuis, as formas-motivo

Fonte: Transcrição do autor.

Na Figura 5.32, fica perceptível a diferença entre os motivos geradores do improviso em *A coisa ficou russa*. É evidente que todos eles são devidamente explorados e transformados pela flautista no decorrer da frase que se desenvolve. Todavia, ao final de cada frase, surge um novo motivo, em todos os casos, bastante diferente daquele que o antecede.

Diferentemente de tal fenômeno, em *Viva Júlia*, Léa Freire parece aproveitar o motivo que surge no primeiro compasso até o final do improviso. É importante recordar que não se trata de um improviso menor, mas de um improviso maior do que aquele desenvolvido em *A coisa ficou russa*. Ou seja, aqui a flautista aproveitou ainda mais o motivo inicial, explorando-o o máximo possível, ao longo de todo o improviso. Isso se torna mais claro quando se observa o motivo que marca o início de cada frase, como se pode ver na Figura 5.33.

Figura 5.33 – Motivos principais – Improviso de Léa Freire em *Viva Júlia* – círculos laranjas representam motivos principais e círculos azuis, as formas-motivo

Fonte: Transcrição do autor.

Portanto, observando as Figuras 5.32 e 5.33, fica evidente que há maior conexão entre os motivos de *Viva Júlia* e, conseqüentemente, uma variedade maior de formas-motivo, mas menor quantidade de motivos primeiros. Na Figura 5.33 é possível perceber a forte semelhança que há entre o motivo primeiro, circulado em laranja, e as formas-motivo, presentes no início de cada frase. As mudanças de frase, marcadas pela sensação de respiração, vírgula ou pontuação (SCHÖENBER, 1996, p. 29), sucedem na intercessão entre as frases; contudo, não há uma mudança melódica súbita. Diferentemente, em *A coisa ficou russa*, percebe-se mais diversidade e mais independência entre os motivos originários de cada frase e de suas formas-motivo. Aqui, a quantidade de motivos é maior: são nove motivos circutados em vermelho. Conseqüentemente, a quantidade de formas-motivo de cada um dos primeiros, é menor, ou seja, cada um deles é menos explorado pela flautista.

De toda maneira, em ambos os casos, é notória a importância de cada motivo escolhido para a construção frasal. Quando se afirma que há menor desenvolvimento motivico em *A coisa ficou russa*, deve-se compreender que em *Viva Júlia* o desenvolvimento do motivo inicial sucede por todo o improviso desenvolvido por Léa Freire. Em *A coisa ficou russa*, os motivos primeiros são explorados em geral, até a mudança frasal, quando surge um novo motivo, bastante diferente desse que o antecede. Não se trata de uma comparação para se compreender

qual caminho é o melhor ou o pior. Trata-se de fenômenos diferentes que são percebidos em cada caso e, portanto, cabe à presente tese clarear esses detalhes.

Analisando-se por uma perspectiva macroestrutural, em *Viva Júlia*, pode-se ter como opção a divisão do improviso em dois períodos. O primeiro período corresponde ao que escuta do c.1 ao c.34, e o segundo, do ao que se escuta do c.35 ao final do improviso. Aquilo que marca tal divisão inicialmente é a condução melódica descendente, em maior evidência, do c.30 ao c.33, que conduz a melodia do improviso a uma região diferente, daquilo que se vinha produzindo até então. A partir do c.34 há uma variação melódica um pouco maior, marcada, principalmente, pelas novas formas-motivo que sucedem. Por mais que, como tratado há pouco, essas sejam variações das primeiras formas-motivo, que sucedem até o c.34, elas se mostram um pouco mais distantes do motivo-primeiro, e isso é determinante para a escolha desses compassos como segundo período do improviso.

O universo harmônico de *Viva Júlia*

Quanto à análise harmônica da música *Viva Júlia*, de Tiago Costa, vale observar a presença de momentos transitórios, em que um caminho de modulação pode ser interpretado e analisado em duas perspectivas (entre o tom precedente e o tom em que a sequência harmônica inclina e/ou modula). Tais caminhos transitórios se fazem entre as tonalidades de Sol (maior e de outros modos), Mi (menor e de outros modos) e do mediant¹⁷⁸ Mi bemol, aprofundando, portanto, caminhos tonais/modais por relações de terça.

O acorde inicial do trecho em questão Db7M(6/9) inclina para Dó como um acorde napolitano (por ser o II grau de Dó frígio). Esse acorde pode ser compreendido como um acorde pivô,¹⁷⁹ uma vez que Dó é IV grau do tom Sol a ser confirmado no compasso seguinte, e relativo do tom do trecho anterior, Mi bemol. A sequência confirma o tom de Sol maior, com o acorde de primeiro grau e sua inversão G9/B e segue com dois acordes de empréstimo do modal: A9/C# (empréstimo de Sol lídio) e Cm6 (empréstimo de Sol eólio). A Figura 5.34 apresenta a cadência que sucede do c.1 ao c.8.

¹⁷⁸ Mediant: mudança de tonalidade uma terça abaixo da tonalidade precedente.

¹⁷⁹ Acorde pivô: acorde que pode ser analisado na perspectiva do tom precedente e procedente.

Figura 5.34 – Análise harmônica de *Viva Júlia*, c.1 a c.5

Viva Júlia

Léa Freire - solo de flauta Tiago Costa

Flauta

tom inicial: G

[bII]IV

Db7M(6/9)

I

G⁹

I

G⁹/B

II(lidio)

A⁹/C[#]

mp

tom anterior: G

tom posterior: E

VI

I

Em⁷(4)

I

E⁷M(#9/#11)

I

Em⁷(4)

IV(eólio)

Cm⁶

5

Fl.

mp cresc..

Fonte: Transcrição do autor.



Em seguida, é possível observar um trânsito entre a tonalidade de Sol maior, seu tom relativo, Mi menor, e o homônimo maior, Mi maior. O trânsito entre Mi maior e Mi menor acontece de c.7 até o c.21, na sequência harmônica: E7M(#9 #11) | Em7(4) | F#m7(11) E7M/G# | A9 | E6/G# | Em7(9/11). Portanto, identifica-se aqui acordes do tom de Mi maior e Mi menor. A harmonia segue em Mi menor através dos acordes de I grau Em7(9/11) e VII grau D/F# e, em seguida, surge o IV de Mi maior, A/C#. Posteriormente, a música retorna à região de Mi menor com o seu IV grau, Am7, e seu III grau, G9/B.

Na cadência seguinte, identifica-se o trânsito entre Mi maior, através de seu IV grau, A9/C#, e, em seguida, o relativo maior (Sol), de Mi menor, por meio do empréstimo Cm6 (IV de Sol eólio), como se pode ver na Figura 5.34.

Figura 5.35 – Análise harmônica de *Viva Júlia* do c.6 ao c.21

Fl. 5 *mp* tom anterior: G tom posterior: E
IV(eolio) VI
Cm⁶ I
G/B Em⁷⁽⁴⁾ I
E^{7M}(#9/#11) I
Em⁷⁽⁴⁾

Fl. 9 *mf* I I(eolio)
II(jonio) F#m⁷⁽¹¹⁾ I E^{7M}/G# IV E⁶/G# 5 Em⁷⁽⁹⁾
A⁹

Fl. 13 I ^bVII(eolio) IV IV(eolio)
Em^{7(9/11)} D/F# A/C# Am⁷

Fl. 17 ^bIII(eolio) IV
G⁹/B A⁹/C#

Fl. 21 novo tom: G IV(eolio)
Cm⁶ I

Fonte: Transcrição do autor.



A partir daqui, a música caminha para a região dos bemóis, depois dos acordes de G(9) e G(9)/B, através dos quatro acordes seguintes. Tais acordes, | Ab(9)/C | Bb9/D | Ab7M(9) | Eb/G |, são acordes pivô: eles operam entre os empréstimos de Sol frígio e o novo tom a ser confirmado, Mi bemol maior (que compartilha das mesmas notas de Sol frígio).

Figura 5.36 – Análise harmônica de *Viva Júlia* do c.25 ao c.32

Fl. 25 *mf cresc* I I
G⁹ G⁹/B ^bII(frígio)
Ab⁹/C

Fl. 29 *f* ^bIII(frígio) ^bII(frígio) ^bVI(frígio) I
tom anterior: G tom posterior: Eb V Bb⁹/D IV Ab^{7M}(⁹) I Eb/G [III]IV [II]VI
Dm^{7(9/11)}

Fonte: Transcrição do autor.



O acorde seguinte, Dm7(9/11), soa com uma breve inclinação a Dó maior (IV de Sol e VI do novo tom, Mi bemol). O caminho de inclinação para Dó maior não se confirma, mas a partir de Bbsus(13/b9) o novo tom Mi bemol é confirmado. Os próximos acordes são todos provenientes de Mi bemol, observando-se Abm/Cb como empréstimo de Mi bemol eólio e A7/#11 como subV do IV grau.

A última transição entre tonalidades se dá com os dois acordes finais do trecho, Dm7(9) e Db6(9/#11). Tais acordes podem ser interpretados como uma inclinação para Dó maior, que é homônimo do relativo do tom precedente (Mi bemol maior), bem como o IV grau de Sol maior, o tom que reiniciará a harmonia do trecho em questão.

Figura 5.37 – Análise harmônica de *Viva Júlia* do c.33 ao c.56

2

[V]VI
V

novo tom: Eb

I VI IV

33 Bbsus^{7(13/b9)} Eb⁷M/Bb Cm⁷⁽⁹⁾ Ab/C

Fl. *p cresc*

IV(eólio) I VI II

37 Abm/Cb Eb⁷M/Bb Cm⁷⁽⁹⁾ Fm⁷⁽⁹⁾

Fl. *f*

[subV]IV

41 A^{7/#11} Ab⁷M⁽⁹⁾ Eb⁶/G Fm⁷⁽⁹⁾

Fl. *mp cresc*

I IV tom anterior: Eb tom posterior: G [III]VI [III]IV

45 Eb⁹/G Ab⁶⁽⁹⁾ Dm⁷⁽⁹⁾ Dm⁷⁽⁹⁾

Fl. *mf*

[bII]VI
[bII]IV

49 Db^{6(9/#11)}

novo tom: G I I

53 G⁹ G/B⁽⁹⁾

Fl. *p*

Tiago Costa

Fonte: Transcrição do autor.



Vale ressaltar uma curiosidade que provavelmente não sucedeu por acaso: algumas variações de dinâmica presentes no improviso acontecerem em conexão com os trechos de transição harmônica. Pode-se observar do c.7 ao c.9, por exemplo, um crescendo no trecho em que a harmonia transita de Sol para Mi. Um novo crescendo e um decrescendo são observados no trânsito de Sol frígio para Mi bemol maior, do c.26 ao c.30. Novas variações de dinâmica são observadas no trecho em Mi bemol. E, por fim, um último crescendo do c.43 ao c.46 evidencia a cadência final, que tem como ponto culminante os acordes de Dm7(9) e Db6(9/#11), e um decrescendo final direcional, do c.47 ao c.55, ao retorno para Sol maior. Esses são alguns exemplos de um fenômeno que acontece durante todo o *chorus*, em diversos momentos.

Em linhas gerais, observa-se uma harmonia densa na composição, através de caminhos tonais complexos que envolvem modulações, inclinações não resolvidas e empréstimos modais. A improvisação nesse contexto harmônico tonal, diante da presença marcante de muitos acordes de empréstimo modal, implica a utilização de muitas mudanças escalares, o que é típico da linguagem de improvisação de Léa Freire. Possivelmente, a presença de acordes de empréstimo modal corresponda ao único exemplo de algum tipo de hibridismo tonal-modal nas análises realizadas. Embora seja uma característica oriunda do mundo modal, trata-se de um contexto predominantemente tonal. A predominância tonal em seu trabalho reflete o que a própria artista relata em entrevista sobre sua preferência por ambientes de improvisação com mais movimentação harmônica (FREIRE, 2022).

Alguns idiomas que constituem o improviso em *Viva Júlia*

Como abordado na análise de *A coisa ficou russa*, um improvisador idiomático necessita estabelecer escolhas de atuação, desenvolver formas para se tornar proficiente como improvisador em um ou mais contextos musicais. Posteriormente, partindo desse lugar, deve lançar mão de ferramentas musicais que lhe permitam desenvolver uma criação em tempo real.

Em *Viva Júlia*, por mais que se perceba uma obra moderna, fruto de uma mistura de gêneros procedentes do universo da música instrumental brasileira, percebe-se referências importantes do gênero baião tradicional em sua estruturação. Tal gênero acaba se tornando o principal pilar da obra de Tiago Costa e pode ser reconhecido desde os primeiros elementos que surgem na música, logo em sua introdução. O ostinato estabelecido pelo piano, qualterado,

remete à base sincopada da música Baião, de Luiz Gonzaga, por exemplo. Logo, os primeiros indícios rítmicos do gênero começam a ser apresentados pelo baixo e pela bateria.

Portanto, o *chorus* de improvisação desenvolvido pelos músicos é naturalmente fundado sobre a rítmica do baião (BARRETO, 2012). Analisando o complexo conteúdo harmônico, parece haver uma mistura de gêneros, algo típico do contexto da MIB, que direciona para um universo moderno, o que difere harmonicamente dos baiões tradicionais. Contudo, ainda assim, os contextos rítmico e melódico parecem conduzir o improvisador à tradição do baião. O *chorus* de improviso, por exemplo, é concebido através das conduções feitas pelo baixo, pelo piano e pela bateria, que apresentam elementos musicais, principalmente rítmicos, característicos do gênero baião. Como exemplo, a base rítmica tocada é a tradicional figura rítmica marcada por duas semínimas pontuadas e a subsequente semínima, bem como suas possibilidades de variação. A partir daí, Léa Freire desenvolve uma estrutura melódica que pode ser comparada a temas tradicionais de Luiz Gonzaga,¹⁸⁰ bem como a temas da Banda de Pífano do Caruaru, o que será mais detalhado adiante.

Como tratado na seção 2.6 *O choro, o frevo e o baião*, a utilização de notas repetidas, o desenvolvimento melódico através da subdivisão em colcheias e semicolcheias, bem como saltos intervalares pequenos, são características marcantes ao gênero baião (BARRETO, 2012, p. 184). Coincidentemente ou não, tais características estão presentes no improviso de Léa Freire. Como percebido na análise motívica, a improvisadora desenvolveu mais de cinquenta compassos de improviso, variando em torno de um único motivo primeiro, constituído por semicolcheias. Portanto, todas as suas formas-motivos são desenvolvidas por semicolcheias, colcheias ou quiálteras.

Barreto (2012, 178) aborda essa característica melódica do baião em sua pesquisa sobre o gênero:

Assim como no choro e no frevo, a subdivisão rítmica em grupos de quatro semicolcheias também está presente na composição do baião. Porém, para uma melhor compreensão do gênero, deve-se começar executando músicas cujas melodias são construídas predominantemente por colcheias.

Além da característica do recorte melódico, as aberturas intervalares se mostram semelhantes às de Luiz Gonzaga e a outras vertentes do baião. Como primeiro exemplo, o tema *O xote das meninas*,¹⁸¹ de Luiz Gonzaga, é melodicamente estruturado sobre subdivisões de

¹⁸⁰ Luiz Gonzaga, (1912-1989), foi um compositor, sanfoneiro e cantor brasileiro. Conhecido como o Rei do Baião, foi considerado uma das mais completas, importantes e criativas figuras da música popular brasileira.

¹⁸¹ Música de Luiz Gonzaga com letra de Zé Dantas.

colcheias, como se pode ver na partitura da Figura 5.38. Na introdução da obra, bem como na metade do “A” da música, é perceptível e considerável a semelhança com o modo como Léa Freire desenvolve o seu solo em *Viva Júlia* (Figura 5.38).

Figura 5.38 – Introdução de *O xote das meninas*, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas

Fonte: VITALE, 2000, p. 84.



A notação de *O xote das meninas* poderia ter sido realizada com a utilização de semicolcheias, mas como o andamento é mais lento e se trata de um xote¹⁸², possivelmente foram escolhidas as colcheias. Independentemente da notação escolhida, o recorte melódico estabelecido aqui em colcheias se parece muito com parte da estrutura melódica criada por Léa Freire. em *Viva Júlia*, transcrita e notada em semicolcheias e quiálteras.

Não se sabe se foi algo premeditado ou uma escolha intuitiva da flautista, mas o improviso de Léa Freire é, em grande parte, construído por meio de ostinatos semelhantes aos encontrados em parte da melodia de *O xote das meninas*, como se pode ver nas marcações da Figura 5.39.

¹⁸² Xote, xótis, chótis é um ritmo musical binário ou quaternário e uma dança de salão de origem centro-europeia. É um ritmo/dança muito executado no forró.

Figura 5.39 – C.17 a c.32 do improviso de Léa Freire, em *Viva Júlia*

The musical score for Flute (Fl.) in *Viva Júlia* shows measures 17 to 32. The score is divided into four systems, each with a red box highlighting specific melodic patterns. Measure 17 has a G^9/B chord. Measure 21 has a Cm^6 chord. Measure 25 has a G^9 chord. Measure 29 has a Bb^9/D chord. Measure 30 has an $A^b7M^{(9)}$ chord. Measure 31 has an E^b/G chord. Measure 32 has a $Dm7^{(9/11)}$ chord. The score includes various rhythmic markings such as slurs, accents, and triplets.

Fonte: Transcrição do autor.



No tema que corresponde à parte do “A” da obra de Gonzaga, pode-se perceber a mesma estrutura melódica subdividida por colcheias. Além desse tipo de subdivisão melódica, deve-se observar os movimentos melódicos híbridos, horizontais e verticais. Os saltos que sucedem na melodia de Gonzaga, geralmente terças maiores e menores, na parte “A” da música, e quintas e sextas, na introdução, remetem aos saltos praticados no improviso de Léa Freire, como se pode perceber na Figura 5.40, no c.27.

Em sua pesquisa sobre o choro, o frevo e o baião, Barreto (2012, p. 195-196) se refere a essa característica melódica como algo que faz parte do universo do baião:

Certos padrões realizados em terças melódicas, que são encontrados no repertório do baião, também podem ser úteis na construção de um solo improvisado. São padrões razoavelmente simples, porém, quando realizados com a subdivisão rítmica em colcheias e com certos recursos de articulação, se mostram efetivos para representar o baião [...] Outro procedimento recorrente na elaboração melódica do baião é a utilização de notas repetidas.

Figura 5.40 – “A” de *O xote das meninas*, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas

13 -tão, — To-da me - ni-na que en-jo-a da bo - ne-ca, É si-nal que o a - mô já che-gou no co-ra-

17 -ção. Me-ia com - pri-da não quer mais sa-pa-to bai-xo, Ves-ti-do bem cin - ta-do não quer mais ves-tir ti-

Fonte: VITALE, 2000, p. 84.



Esse tipo de subdivisão melódica é comum na obra de Luiz Gonzaga, como se pode ver em outros exemplos como o xote *Respeita Januário*.

Figura 5.41 – *Respeita Januário*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

The image shows two staves of musical notation for the song 'Respeita Januário'. The first staff starts at measure 32 and features a G chord. The lyrics are: '-iz, res - pei - ta Ja - nu - á - rio, Lu - iz, tu po - de ser fá -'. The second staff starts at measure 35 and features G7 and C chords. The lyrics are: '-mo - so, mas teu pai é mais ti - nho - so e com e - le nin - guém vai, Lu - iz, Lu -'.

Fonte: VITALE, 2000, p. 101.



Outro exemplo desse tipo de recorte melódico pode ser encontrado no xote *Qui nem Jiló*, como se pode ver na Figura 5.42.

Figura 5.42 – *Qui nem jiló*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

The image shows four staves of musical notation for the song 'Qui nem jiló'. The first staff starts at measure 42 and features A7 and D chords. The lyrics are: 'de - ra vol - tar, Pros bra - ços do meu xo - dó, Sau - da - de as -'. The second staff starts at measure 46 and features A7 and D chords. The lyrics are: '-sim faz ro - er, E a - mar - ga qui nem ji - ló, Mas nin - guém'. The third staff starts at measure 50 and features A7, D, and D7 chords. The lyrics are: 'po - de di - zer, Que me viu tris - te a cho - rar, Sau -'. The fourth staff starts at measure 54 and features G, A7, D, and D7 chords. The lyrics are: '-da - de o meu re - mé - dio é can - tar, Sau -'.

Fonte: VITALE, 2000, p. 98.



Esse tipo de recorte rítmico e melódico que se estabeleceu no improviso de Léa Freire, foi justamente o motivador do fenômeno observado no subcapítulo anterior, onde se percebeu um único motivo primeiro e todo o restante dos motivos, como variações. O que parece ter

sucedido, talvez não premeditada, foi a escolha de uma referência, no caso, a melodia do baião marcada pelas colcheias e semicolcheias, bem como saltos, pequenas aberturas intervalares e notas repetidas. As melodias dos temas de Luiz Gonzaga são claramente mais simples do que as de Léa Freire, pois apresentam saltos intervalares menores e menos variados e, por serem melodias cantadas, costumam contar com algumas notas repetidas. Da mesma maneira, os arranjos das músicas de Gonzaga também se mostram mais simples do que a composição e o arranjo de Tiago Costa, em termos de estruturas melódicas e harmônicas, mas esse não é o ponto. O fato é que o baião tradicional apresenta uma característica de motivos e formas-motivo moldadas pela “repetição de notas”, pela “repetição rítmica”, pela “deslocando-se os ritmos para pulsações diferentes”, bem como pela “transposição melódica para outros graus”.

Como exemplo deste último tipo de variação, é comum, como se vê nos exemplos acima, a presença de saltos intervalares, de terças, bem como outros intervalos, em geral melodias conduzidas por subdivisões em colcheias e semicolcheias (BARRETO, 2012, p. 183), o que vem a marcar a maneira de Léa Freire. improvisar dentro de um contexto que remete em parte ao universo do baião. Em entrevista Léa Freire (2022) sobre a opção de buscar semelhanças com o gênero em questão: “É um baião, né? Porque é um baião. O *Viva Júlia* é um baião [solfeja]. Então, é um “vamos ao Nordeste passear”... [solfeja].

O início do solo de Léa Freire também apresenta similaridade com a estrutura melódica do tema de Luiz Gonzaga. Léa Freire inicia um ostinato de semicolcheias ligadas, seguidas por uma semicolcheia separada, o que se repete por vários compassos. O que se vê dali em diante são transformações desse ostinato, que passa a ser reproduzido na forma de quiáltera, de semicolcheias e de outras variações dessa estrutura rítmica. Na Figura 5.43 pode-se observar as semelhanças da melodia inicial do improviso de Léa Freire, com as estruturas melódicas de Gonzaga.

Figura 5.43 – C.1 ao c.10 do improviso de Léa Freire em *Viva Júlia*
Viva Júlia

Léa Freire - solo de flauta Tiago Costa

Flauta

Fl.

Fl.

Fonte: Transcrição do autor.



Esse motivo inicial criado por Léa Freire, no improviso de *Viva Júlia* remete também ao tema principal de *Pau de arara*, de Luiz Gonzaga. Em *Pau de arara*, depara-se com uma síncope, que é desenvolvida por meio da alternância de duas colcheias com uma semínima ou uma colcheia com uma semínima pontuada, o que varia ao longo do tema. Léa Freire desenvolve seu ostinato de maneira diferente, ligando e desligando semicolcheias, criando uma síncope “manca”, que segue cortando os compassos. O que chama a atenção é o ostinato sincopado, repetido por vários compassos e presente em ambas as obras, como se pode perceber na Figura 5.43 e na Figura 5.44.

Figura 5.44 – *Pau de arara*, de Luiz Gonzaga e Gui de Moraes

C7

Voz

Fm

9

Quan-do eu vim do ser-tão, seu mo-ço do meu bo-do-có,

F7

Bbm

F7

Bbm

13

A ma-lo-ta e-ra um sa-co e o ca-de-a-do e-ra um nó,

Fonte: VITALE, 2000, p. 94.



A síncope que sucede no início do improviso de Léa Freire varia um pouco mais em termos da conexão melódica com os pulsos, marcando ora o tempo forte, ora o contratempo, enquanto a síncope de Gonzaga tende a marcar sempre os pulsos mais fortes. A semelhança encontrada se faz presente na ligação das semicolcheias em *Viva Júlia* e as colcheias ligadas (por vezes apresentadas em forma de semínimas) em *Pau de arara*, ambas precedidas por um tempo simples, seja uma colcheia, seja uma semicolcheia simples. Isso acaba por gerar uma característica rítmica, que é marcada pela nota inicial simples e o constante prolongamento das segundas notas.

Barreto (2012, p. 184) comenta essa característica, típica da melódica do baião:

Ao pesquisar as combinações de figuras rítmicas utilizadas na música de Gonzaga, foi possível perceber alguns padrões de maior destaque. Um dos mais recorrentes é formado por quatro colcheias, sendo a última colcheia ligada com o primeiro tempo do próximo compasso. Uma espécie de antecipação que aparece geralmente em finais de segmentos de frases e na maior parte das vezes gera a relação dissonância/consonância entre melodia e harmonia.

No repertório da Banda de Pife de Caruaru¹⁸³, é possível encontrar vários temas com características melódicas muito semelhantes às tratadas até aqui. Parte do tema instrumental de *Pega pra capá* (Sebastião Bianco e José Bianco), por exemplo, remete à estrutura melódica recortada em semicolcheias, como alguns trechos do improviso de Léa Freire. Outros temas, como *A feira de Mangaio* (Glorinha Gadelha e Sivuca), arranjado pela Banda de Pífanos de Caruaru, bem como o *Galope* (Sebastião Bianco e Gilberto Bianco), também oferecem estruturas melódicas bastante semelhantes às praticadas por Léa Freire, marcadas por recortes de colcheias ou semicolcheias, bem como saltos com aberturas intervalares de terça ou quarta, em geral.¹⁸⁴

Por fim, *Viva Júlia*, composição de Tiago Costa, parece ser fruto de uma diversidade de vertentes musicais, além do baião, do jazz norte-americano e da música erudita. Não cabe a esta tese estabelecer uma análise mais profunda da obra de Tiago Costa, mas sim constatar o gênero baião como um dos principais pilares da peça, a sua importância no desenvolvimento do *chorus* de improviso estabelecido pelos músicos e, por fim, a proficiência de Léa Freire como improvisadora que conhece e domina o idioma do baião e os reflexos disso em sua criação melódica.

¹⁸³ A Banda de Pífanos de Caruaru ou Banda de Pífanos Zabumba de Caruaru é um conjunto de música instrumental regional do Nordeste brasileiro composta por pífanos e percussão. De Alagoas, fundada no ano de 1924, a banda tem como membros Sebastião Bianco, Benedito Bianco, João Bianco, José Bianco, Jedelson Bianco, Amaro Bianco e Gilberio Bianco.

¹⁸⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pGKUhgL3b9k>. Acesso em: 10 abr. 2022.

Em *A coisa ficou russa*, os indícios de idiomas musicais presentes no improviso da flautista e compositora, no caso o choro e o frevo, se conectam à trajetória musical de Léa Freire, apresentada em seu capítulo biográfico. Além disso, alguns de seus relatos tratados em entrevista corroboram essas percepções registradas na análise. Por meio do estudo feito em *Viva Júlia*, fica evidente a importância do idioma do baião, e suas diversas vertentes para a criação da flautista. Outra percepção que se tem é que os elementos que marcam a presença do gênero baião no arranjo da música de Tiago Costa parecem suficientes e, ao mesmo tempo, importantes para inspirar a artista, que evoca suas referências internas daquele gênero em questão. Ou seja, trata-se de contextos musicais reconhecidos pela artista, em que foi feito um trabalho de absorção de gramáticas musicais, bem como a prática delas dentro no universo da música instrumental brasileira. Aqui, remete-se uma vez mais às ideias de Bailey (1992) e Silva (2017).

A característica composicional de Léa Freire é outro fator que se confirma na análise de *Viva Júlia*, onde também é constatada sua forma de criação, sempre em torno de motivos e de suas variações. A consequência desse fenômeno – as frases – são muito bem construídas, sempre com muito sentido musical. Elas se comunicam entre si, gerando pedaços ainda maiores, os quais denominamos como períodos. Como já anunciado anteriormente, usa-se esse termo com cunho organizacional, para se ter uma visão macroestrutural dos improvisos, fazendo-se, assim, alusão à expressão praticada por Schoenberg (1996) em seu livro *Fundamentos da composição musical*. Isso parece ser uma constante, no contexto de improvisação em que Léa Freire se encontra inserida.

Outra percepção é que, em geral, a improvisadora trabalha em *chorus* de improvisação tonais, concebidos através de encadeamentos harmônicos complexos que, mais uma vez, evocam o universo tonal. O hibridismo tonal-modal, da maneira como é abordado na presente tese, no âmbito da forma da música, nesse caso, na estrutura do *chorus* de improviso, parece não suceder nem em *A coisa ficou russa*. Na segunda análise, *Viva Júlia*, percebe-se a utilização intensa de acordes de empréstimo modal, o que pode ser considerado como um tipo de hibridismo, tonal-modal, no âmbito harmônico. Contudo, não diz respeito ao hibridismo formal, onde, nesse caso, um dos períodos do *chorus* seria tonal e o outro totalmente modal, por exemplo. De toda maneira algum tipo de hibridismo, no caso harmônico, acontece e isso deve ser registrado na presente tese.



5.1.3 Outro improviso de Léa Freire: Temperança

A peça *Temperança* corresponde a uma *chacarera*,¹⁸⁵ importante ritmo tradicional da Argentina. Léa Freire diz ter se influenciado pelo compositor argentino, Carlos Aguirre,¹⁸⁶ para compor a obra. Para isso, Léa transcreveu alguns temas do compositor, como referências para aquilo que estava pretendendo criar. Ou seja, havia a vontade de conceber algo influenciado por esse gênero da música Argentina, portanto buscou-se referência em Aguirre, por quem Léa tem muita admiração. A compositora fala em entrevista a respeito desse fato ocorrido:

Temperança eu fiz para a cantora, uma cantora argentina Liliana Herrero. Eu estava ouvindo bastante música argentina naquela época... e a Liliana passou por ferro e fogo... nos tempos da ditadura foi presa e torturada, etc. Então, eu queria fazer uma chacarera e fiquei ouvindo bastante o Carlos Aguirre, o Aca Seca, uns grupos bacanas lá da argentina, que eu tinha conhecido na época (FREIRE, 2022).

Apesar de *Temperança* ser inspirada em tal gênero, Léa diz que a música tem na realidade “um ‘ar’ de *chacarera*, né? Porque a *chacarera* tem uma forma específica, que tem que ter uma introdução e... tem uma forma [específica] que *Temperança* não tem” (FREIRE, 2022).

No que concerne ao improviso dessa peça, Léa relata não ser algo muito diferente da improvisação que se desempenha em outros gêneros musicais e isso é o que se percebe na transcrição realizada para a presente análise. A compositora e improvisadora fala um pouco a respeito dessa questão:

Improvisar na chacarera não é assim tão diferente de improvisar em qualquer outro gênero, assim, mais conhecido. Essa música, no caso, tem uma qualidade dramática, assim, ligado ao assunto que ela trata [...] agora, a improvisação em si, ela segue a mesma regra básica do resto, né? O tamanho do chorus, os improvisos e você fica tentando dar um ar, né, de chacarera também naquilo, né? [...] Enfim, sempre criando uma melodia, no meu caso (FREIRE, 2022).

Léa fala sobre uma imagem criada em torno da construção composicional de *Temperança*, que faz referência ao processo da “têmpera do aço”,¹⁸⁷ tratamento térmico

¹⁸⁵ Chacarera é uma dança e música popular originária do noroeste da Argentina, desde o século XIX. A música é geralmente tocada por violão, violino, acordeon e bombo *leguero*.

¹⁸⁶ Carlos Aguirre, (1965-), é um compositor, arranjador, cantor, pianista e violonista argentino.

¹⁸⁷ O aço temperado é o resultado do metal que passou pela têmpera de aço, um tipo de tratamento térmico. A têmpera envolve o resfriamento rápido do aço para ajustar as propriedades mecânicas de seu estado original.

praticado na metalurgia. Tem um tipo de aço que é o aço doce,¹⁸⁸ que passa por temperaturas altíssimas em sua confecção. Léa, então, buscou estabelecer uma analogia com pessoas que passaram por todas as dificuldades diante de uma ditadura militar e, mesmo assim, continuaram doces, criativas e emocionantes (FREIRE, 2022). Após relatar toda a história de Liliana diante da ditadura, a flautista relata que, mesmo após toda essa dura experiência, a cantora “canta à capela pra você e você chora sabe? Ela é toda poderosa assim” (FREIRE, 2022). Ou seja, essa imagem da “têmpera do aço doce” é algo que conduziu a construção de *Temperança*, além disso, parece fazer parte de sua busca como improvisadora, dentro desse contexto musical específico.

O improviso escolhido para ser transcrito e analisado, foi a versão de uma *performance* de Léa Freire em conjunto com Rafael Martini e Alexandre Andrés, no lançamento do disco *Haru* em 2019, em São Paulo, do qual foi convidada especial. Trata-se de uma apresentação no formato de trio, piano e duas flautas, em que todos improvisavam sobre a harmonia do ‘B’ da peça, numa rodada de três pequenos *chorus* de improvisação. A análise realizada aqui percorreu caminhos um pouco diferentes dos desempenhados nas duas análises principais, buscando, justamente, compreender questões que não se faziam presentes anteriormente. Portanto, na Figura 5.45 pode-se ver a transcrição do improviso de Léa Freire em *Temperança*.

¹⁸⁸ Geralmente chama-se de aço doce aquele com teor de carbono baixo, em torno de 0.1% de carbono. É um aço dúctil, macio, facilmente conformável em estampagem. Ex.: o aço da lataria de veículos. À medida que se aumenta o teor de carbono, o aço fica mais rijo, mais duro e quebradiço (para facas, por exemplo).

Figura 5.45 – Análise motívica de *Temperança*: parte completa

Léa Freire - solo de flauta Léa Freire

Fonte: Transcrição do autor.



Na transcrição pode-se ver marcações referentes aos dois motivos primeiros, desenvolvidos pela flautista, circulos em laranja e suas formas-motivo, circulas em azul. Conforme a própria Léa, não há, nesse caso, uma relação direta com o idioma da *chacarera*, contudo é possível sentir a “qualidade dramática” da melodia desenvolvida pela flautista. Isso se conecta à ideia, relatada por Léa em entrevista, de que a composição é uma semente para a *performance*, para que se possa preparar um terreno fértil onde se desempenhará a improvisação (FREIRE, 2019). Aqui, o “drama” entoado pela flautista nas melodias de seu improviso, foi plantado previamente na harmonia do *chorus* de improviso da peça, o que, possivelmente, é algo que conduz a improvisadora em sua criação. A flautista, por sua vez, lança mão dos idiomas que traz em sua bagagem como *performer* improvisadora para, nesse caso, buscar transmitir tal impressão dramática, em vez de buscar se conectar ao gênero em questão, no caso a *chacarera*. Ela própria afirma, em entrevista, que *Temperança* “é um ‘ares’ de *chacarera*”. Portanto, parece não haver aqui a obrigatoriedade de desenvolver algo que se conecte perfeitamente ao gênero da música argentina.

É certo que tais sentimentos “dramáticos” relatados pela flautista podem ser percebidos através da harmonia do *chorus* de improviso, da forma ‘B’ da peça. No pequeno *chorus* de *Temperança*, é identificada a intensa presença de acordes meio diminutos, nos c.1, c.5, c.25, c.33, além do acorde diminuto no c.29. Tais acordes, podem gerar sentimentos próximos ao que foi relatado por Léa, devido ao nível alto de tensão que apresentam. Além disso, são percebidos outros acordes, que contemplam dissonâncias como b9, #11 e b13, o que também evidencia o alto grau de dissonância harmônica do *chorus*, como se pode ver na Figura 5.45.

Melodicamente, no início do improviso, constata-se um motivo primeiro e suas formas-motivo que são constituídas, em geral, por uma colcheia seguida de alguma célula rítmica mais longa (semínima, semínima pontuada, mínima, entre outras). Esse movimento melódico decorre ora ascendente, ora descendente, de um tom ou meio tom, em geral, do c.1 ao c.16, referente às duas primeiras frases do improviso, marcadas em amarelo e laranja. A frase desenvolvida do c.1 ao c.8, é construída pela sucessão de intervalos de um tom ou um semitom, gerando movimento ascendente e descendente, trazendo a sensação ao ouvinte do que poderia soar como um lamento. A frase seguinte, do c.9 ao c.16, apresenta uma resposta ao lamento inicial, por meio de uma melodia ascendente, desenvolvida pelo mesmo motivo inicial, que sucede por movimentos de um tom ou um semitom. Tal melodia finaliza num ré bemol, da terceira oitava, sobre o acorde de C7(b13). Ou seja, a última nota da melodia final da segunda frase trata-se da nona bemol do acorde, tocada em mínima pontuada, na terceira oitava da flauta.

É fato que o sentimento gerado por meio da escuta musical é algo subjetivo, por isso sugere-se a escuta do improviso em questão, para se compreender ainda mais a conexão do que se apresenta nessa análise descritiva, junto ao que foi relatado em entrevista pela artista. Certo é que o ré bemol agudo, nona bemol de C7(b13), gera um alto nível de dissonância, além de ser tocado em uma região aguda da flauta, reforçando, claramente, o sentimento dramático apontado por Léa.

Na terceira frase do improviso, marcada em verde, a partir do c.17, surge um novo motivo primeiro, circulado em laranja, que consiste em movimentos de colcheias e quiálteras de colcheias descendentes, em geral, de um semitom ou um tom, como se pode ver na Figura 5.45. A melodia descendente, quase toda cromática, parte de sol bemol da terceira oitava da flauta e termina em sol da segunda oitava. A escala é cromática, com exceção de dois pontos específicos, onde há a passagem de um tom inteiro, na transição do c.18 ao c.19 e na passagem do c.19 ao c.20. Em seguida, o sol bemol da terceira oitava é atacado novamente e uma nova escala descendente é tocada; contudo, desta vez, não mais cromática. O ponto é que, melodicamente, Léa parece mesmo buscar tal dramaticidade, principalmente por meio de

recursos como o cromatismo e por meio da *performance* de notas dissonantes. A nona bemol tocada no c.16, possivelmente é o ponto de maior dissonância do improviso. A dissonância melódica, marcada pelos movimentos cromáticos tocados pela flautista, parecem aumentar pouco a pouco, do c.1 até o c.20. Do c.21 até o final do improviso, o c.31, parece haver um relaxamento harmônico e, conseqüentemente melódico, marcado pelo retorno à tonalidade inicial.

Todo esse movimento de tensão, expansão, relaxamento e retorno, remonta à relação de Léa com Liliana, personagem que influenciou a composição de *Temperança* e parece continuar influenciando a flautista, agora no âmbito da improvisação. Diferentemente das demais análises, aqui a história afetiva se tornou o idioma principal utilizado por Léa. Naturalmente os gêneros praticados por Léa, como o *choro*, o *jazz*, entre outros, são fundamentais na estruturação de tal improviso, porém a intenção da flautista aqui parece ser demonstrar o sentimento que se buscou na obra, o motivo primeiro de sua composição, algo que se difere um pouco daquilo que se identificou nos improvisos analisados anteriormente.

O universo harmônico de *Temperança*

Analisando harmonicamente o trecho de *Temperança*, observa-se um ciclo harmônico típico do tonalismo, com a presença de dominantes secundários e modulações. O *chorus* de improviso transita pelos tons de Gm, F (e Fm) e Eb.

O *chorus* se instaura na tonalidade de Gm, porém, através de um acorde inicial que inclina para o VII grau (F), no caso o Gm7(b5), II grau de F. Tal inclinação não se resolve: a sequência em Eb7(#11), subV particular do V grau, prepara, portanto, Dm. Essa preparação também não é resolvida e segue com uma cadência típica de II - V para Gm, com os acordes de Am7(b5)/Eb e D7(b13). Mais uma vez, a preparação não é resolvida, e um caminho de modulação para o VII grau (F) é desenvolvido a partir dos quatro próximos acordes. Gb7M/Db é o bII grau do frígio, o já citado subdominante napolitano, e a sequência é de uma cadência IV - V para F (ou Fm), por meio dos acordes Bbm6, Csus7(b9), C7(b13). Mais uma vez, depara-se com uma cadência deceptiva, por não se resolver na tonalidade prevista, Fm.

Figura 5.46 – Análise harmônica de *Temperança*: primeira parte

Temperança

Léa Freire - solo de flauta

Léa Freire

tom inicial: Gm

[II]VII
Gm(b5)/F

[subV]V
Eb7(#11)

Flauta

5 II
Am7(b5)/Eb

V
D7(b13)

9 [bII]bVII
Gb7M/Db

novo tom: F IV(cólio)
Bbm6

Fl.

13 V
Csus7(b9)

V
C7(b13)

Fl.

Fonte: Transcrição do autor.



Em seguida, uma sequência de modulações sucede de forma semelhante ao que se viu no caminho para F, com o bII grau do frígio para o VII grau de Fm (Eb, que irá se confirmar como tom), que é seguido por outro subdominante, o bVI, B6(#11) (já enarmonizando o sexto grau menor dó bemol). A partir do próximo acorde, a harmonia volta a caminhar para o tom inicial, com uma inversão atípica da dominante de Gm (até então III grau de Eb), D/Bb. Essa preparação para Gm não é resolvida de imediato, uma vez que o próximo acorde é o acorde pivô Eb, que é o I grau do tom em questão, e é também bVI grau do tom Gm, a ser confirmado a seguir com a cadência II - V de Gm, com os acordes Am7(b5), Dsus7(b9) e D7(b9). A preparação para Gm não se resolve e a sequência a seguir pode ser analisada dentro do conceito de dominante estendido (GUEST, 2006, p. 99), com uma preparação para o IV grau de Gm, com os acordes Dm7(b5) e G7(b13), que são analisados como [II - V]IV.

Figura 5.47 – Análise harmônica de *Temperança*: segunda parte

Fonte: Transcrição do autor.



O universo de *Temperança* é claramente tonal assim como o que se percebe em *A coisa ficou russa* e *Viva Júlia*. As cadências típicas do tonalismo, como II - V - I ou IV - V - I, por exemplo, por vezes cadências deceptivas, determinam o constante movimento de expansão harmônica presente na obra. Além disso, o fato de haver três modulações nesse trecho da peça, marca definitivamente o universo como tonal. Não se percebe elementos que comunicam com o universo modal nem foi identificada a presença de nenhum tipo de hibridismo tonal-modal.

Temperança e *A coisa ficou russa*

Em *Temperança*, é possível estabelecer conexões com idiomas que fazem parte da bagagem desenvolvida por Léa Freire em sua trajetória. No entanto, isso já foi devidamente debatido nas análises decorridas até aqui, por isso pretende-se estabelecer uma abordagem diferente na presente análise. Um fenômeno que chama a atenção nesta *performance* é a sua semelhança com o improvisado realizado em *A coisa ficou russa*, fato que levanta algumas possibilidades: (a) a recorrência de idiomas utilizados pela flautista nos improvisos; (b) a prática de conduções melódicas semelhantes; e (c) os recursos técnicos do instrumento que são comumente usados, entre outras questões que podem ser encontradas.

Portanto, estabelecendo-se uma análise comparativa entre as duas improvisações, percebe-se que, assim como em *A coisa ficou russa*, em *Temperança* a criação melódica é predominantemente horizontal, em graus conjuntos, ora ascendente, ora descendente. Em ambos os casos, o fenômeno de pergunta e resposta é percebido. Remete a característica de uma *improvisação horizontal* (RUSSEL, 2001), bem como de uma *improvisação motívica* (KERNFELD, 1996)

Em *Temperança* foram percebidas quatro frases geradas por dois motivos primeiros, circulos em laranja no c.1 e no c.17, e suas formas-motivo, circulas em azul, como se pode ver na Figura 5.46 e 5.47. Já *A coisa ficou russa*, se trata de um improviso maior, com um *chorus* gerado por mais compassos e, conseqüentemente, mais frases. Contudo, as frases de *Temperança* se assemelham bastante às frases iniciais de *A coisa ficou russa*, em termos de condução melódica. Na Figura 5.48 a seguir, pode-se ver as duas primeiras frases de *Temperança*, marcadas em amarelo e laranja:

Figura 5.48 - Duas primeiras frases de *Temperança*: movimento melódico ascendente

Fonte: Transcrição própria



Inicialmente, as melodias de *Temperança* ascendem lentamente nos oito primeiros compassos, o que se assemelha ao que sucede nos quatro primeiros compassos de *A coisa ficou russa*. Em seguida, nos oito compassos seguintes de *Temperança* e nos quatro seguintes de *A coisa ficou russa*, há um movimento melódico ascendente intenso, que funciona como uma resposta melódica ao que sucedeu inicialmente. Em *Temperança*, esse episódio está dividido em duas frases, amarela e laranja, enquanto em *A coisa ficou russa*, está presente em uma só frase, em amarelo.

Figura 5.49 - Primeira frase de *A coisa ficou russa*: movimento melódico ascendente

Fonte: Transcrição do autor.



Em seguida, pode-se perceber em *Temperança*, na terceira frase marcada em verde, uma melodia descendente do c.17 ao c.24, que se assemelha bastante ao movimento melódico presente na segunda frase de *A coisa ficou russa*, do c.9 ao c.12. Tais frases apresentam movimentos melódicos e intervalos bastante semelhantes entre si. O movimento melódico percebido é um efeito de acelerando, criado pelo dobramento rítmico. Em *Temperança*, há, inicialmente, quáleras de quatro colcheias (colcheias pontuadas) que vão aos poucos dobrando o tempo para colcheias e, posteriormente, quáleras de três colcheias por pulso. Na primeira exposição da melodia, ela inicia na nota Sol bemol da terceira oitava e finaliza em Sol da segunda oitava da flauta. Em sua repetição, do c.21 ao c.24, ela inicia no mesmo Sol bemol agudo e finaliza na nota Mi da primeira oitava da flauta.

Figura 5.50 – Terceira frase de *Temperança*: movimento melódico cromático descendente

Fonte: Transcrição do autor.



Em *A coisa ficou russa*, o movimento descendente se inicia meio tom acima, na nota Sol da terceira oitava da flauta, estabelecendo uma condução melódica semelhante ao que se observou em *Temperança*. Há aqui também o mesmo efeito de acelerando, criado pelo movimento melódico. Nesse caso, a flautista inicia a melodia tocando colcheias que se dobram aos poucos, para quiálteras de três colcheias e, posteriormente, para semicolcheias. Os intervalos de ambos os desenhos melódicos se assemelham, e há passagens cromáticas, principalmente no início de ambas as melodias. A melódica de *A coisa ficou russa*, por sua vez, finda na nota ré da região média da flauta, como se pode ver na Figura 5.51 a seguir.

Figura 5.51 – Segunda frase de *A coisa ficou russa*: movimento melódico cromático descendente

Fonte: Transcrição do autor.



O efeito de acelerando percebido em ambas as frases pode ser compreendido por meio do que Léa fala sobre a nota de “pouso”, em que o improvisador está sempre mirando. Tudo o que precede tal ponto de “pouso” não tem tanta importância, pois, independentemente do que se toca antes, se o “pouso” é bom, tudo fica bem, segundo a flautista. Contudo, é necessário que se saiba qual o ponto de “pouso” que se quer ter e, portanto, que se realize todas as alterações rítmico-melódicas para se alcançar tal destino.

Léa fala sobre essa questão em entrevista:

Eu tenho onde é o pouso, onde eu tenho que entregar isso daí. Eu nunca perco o lance, você vai fazendo seu salto em distância, né? Você sabe que você tem que pisar depois da linha. Senão, você queima o lance, entendeu? Então, você tem que sair de um lugar antes da linha e ir o mais longe possível ali. Ao contrário, você sabe que você tem que entregar o negócio pra balada e você tem que ir fazendo aquela redução de motores, bem antes. Pra chegar na hora e ter aquela coisa... vuuuu... (FREIRE, 2022)

É válido dizer que o improviso em *A coisa ficou russa* precede o improviso desempenhado em *Temperança*. Contudo, independentemente da ordem da apresentação estabelecida na análise, a comparação desempenhada deixa evidente um fato importante. Parece haver no trabalho de Léa, uma assinatura como improvisadora que se dá, entre outras coisas, através de fenômenos como a recorrência de ideias musicais pontuais, como o que se percebeu

na comparação realizada acima. Essas ideias musicais pontuais marcam positivamente seus improvisos. Não se trata de melodias repetidas, que possam causar qualquer tipo de sensação de repetição irrelevante, mas que, pelo contrário, parecem ajudar a conectar e a trazer mais sentido à produção artística da *performer*. Isso parece suceder devido porque, em geral, elas são parte constituintes das gramaticalidades inerentes aprendidas e praticadas pela *performer* há tanto tempo, o que parece ter se tornado um idioma ainda mais amplo utilizado por Léa. Em *Temperança*, isso se tornou ainda mais evidente, pois se utilizou idiomas que não eram teoricamente condizentes com o gênero gerador da composição, mas percebe-se ali um resultado totalmente orgânico.

Assim, vale recordar que a flautista desenvolve seu improviso através de um trabalho de reconhecimento e aprendizado de contextos musicais, como o baião, o frevo, o choro, o *jazz*, entre tantos outros gêneros (BAILEY, 1992). É certo que ela desenvolveu uma proficiência sobre a gramaticalidade inerente a esses gêneros (SILVA, 2017), o que remete também ao desenvolvimento de vocabulário dos gêneros, por meio da compreensão de seus padrões (LEITE, 2015). Esse fenômeno é fruto de trabalhos como a transcrição, a prática de improvisos de *performers* tomados como referência, mas principalmente de seu trabalho de escuta musical, de *performance* em conjunto e por meio da percepção musical praticada nesses contextos. Nos momentos de improvisação, Freire não se apega às partituras nem às cifras, pois é a escuta interna que a orienta, “dando nome e sobrenome das notas”, a criação de suas melodias. Por fim, a flautista parece ter transposto a etapa da *performance*, uma vez que não se percebe o apego aos padrões, mas um frescor a cada improviso. Possivelmente Léa Freira tenha desenvolvido algo semelhante à ideia do terceiro estágio de Bailey (1992) – uma assinatura própria.



5.1.4 Linhas gerais da análise dos improvisos de Léa Freire

Na análise dos improvisos decorridos até aqui, ficaram evidentes algumas gramaticalidades inerentes a gêneros específicos, que fazem parte da bagagem da flautista, compositora e improvisadora Léa Freire. Isso remonta às ideias de Raphael Ferreira da Silva (2017) sobre o fato de que o gênero musical ajuda a organizar a imprevisibilidade da improvisação no CIMPI. É válido recordar o que o autor trata sobre o fato de que “há certa expectativa de como os músicos agirão nesse contexto, já que o sistema, apesar de imprevisível,

não é aleatório” (SILVA, 2017, p. 13). E isso é algo que traz mais sentido à improvisação, o que se tornou evidente nas análises decorridas, nos improvisos de Léa Freire, principalmente em *A coisa ficou russa* e *Viva Júlia*.

Léa Freire estudou piano e música erudita desde pequena, e posteriormente se formou no Centro Livre de Aprendizagem Musical (CLAM), onde recebeu muita influência da música brasileira em geral. Lá ela fez amizade com importantes músicos, entre eles, Filó Machado, Teco Cardoso e o próprio Amilton Godoy, figuras que trocaram experiências com ela e, naturalmente, a influenciaram.

Além disso, Léa teve uma importante experiência nos Estados Unidos, onde viveu por um ano, e assimilou alguma influência do *jazz* e, segundo ela, praticou a transcrição de solos de *performers* referências do *jazz* (FREIRE, 2022). A flautista conta um pouco dessa trajetória de influências recebidas, o que tem relação direta com a escolha e a compreensão de contextos musicais. Quando perguntada, Léa responde sobre como se deixou influenciar pelos gêneros da música brasileira.

Passei a vida inteira ouvindo isso daí. Meu tio, Luis Ferreti foi um dos que fez aquela coleção branca da Editora Abril, que tinha todos os compositores brasileiros, né? Ele tinha esses discos, a gente ouvia tudo. E tinha os clássicos também. Frequentei sala de concerto que nem louca, eu assisti todos os festivais da Record, eu ia nos shows que tinha da Elis com o Ivan Lins, na PUC. Eu era sedenta desse tipo de coisa, né? Ia atrás do Filó, que era uma cara que tocava em boate. [...] Eu ficava fazendo circuito na madrugada com ele, vendo nego tocar repertório de todo mundo, sabe? [...] Coisas que nem sempre estavam na mídia, mas estavam nesses lugares. E aí, fiz choro, cantei, o que apareceu. Então, vem daí (FREIRE, 2022).

É válido lembrar que Berliner (1994, p. 125) relata essa experiência de troca entre músicos, no âmbito do *jazz*, como um dos caminhos para se desenvolver como improvisador, quando diz: “Jovens músicos costumam encontrar pontos de entrada em sua comunidade local, dentro dos domínios de sua vizinhança e nas escolas públicas, onde eles procuram colegas experientes que compartilham de suas paixões musicais” (tradução nossa).¹⁸⁹

No âmbito das análises realizadas até aqui, em *A coisa ficou russa* e *Viva Júlia*, foram constatadas gramaticalidades inerentes ao choro, ao frevo, ao baião e ao *jazz* norte-americano. Tais conexões puderam ser identificadas por meio da análise comparativa, junto a obras que representam tais gêneros musicais. Aos poucos, tem se mostrado real uma das hipóteses que se delineia na presente tese sobre a importância da compreensão do(s) contexto(s) musicais onde

¹⁸⁹ *Young musicians typically find points of entry into their local community within the intersecting domains of neighborhood and public school where they seek out knowledgeable peers who share their musical passion.*

se está inserido como *performer*, para a aquisição de uma proficiência como improvisador idiomático (BAILEY, 1992).

Os idiomas que são aprendidos por meio da vivência nos contextos escolhidos pelo *performer* ou por meio dos estudos realizados de alguma maneira específica (por meio da imitação, da transcrição e do estudo do material transcrito ou pela escuta musical), parecem ter sido fundamentais para a formação de Léa Freire como improvisadora idiomática. Segundo Leite (2015), são vocabulários adquiridos por um improvisador idiomático, como padrões de um gênero específico, que é absorvido e reproduzido posteriormente. Diferentemente de outros *performers* improvisadores, Léa Freire parece utilizar alguns padrões, mas de forma muito pontual e orgânica. Isso acaba sendo muito positivo para sua improvisação, uma vez que esses padrões não se tornam o primeiro plano do improviso, mas ajudam a conectar o ouvinte com um gênero musical específico que, muitas vezes, corresponde ao que está sendo tocado pelo grupo.

Em *A coisa ficou russa*, por exemplo, Léa Freire utiliza idiomas do choro, da música erudita e do *jazz*. O frevo parece surgir em seu improviso como uma necessidade de se conectar a uma essência presente no arranjo. Inicialmente apresentada como uma marcha-rancho em 3/4, *A coisa ficou russa* contém elementos da música clássica europeia em sua estrutura composicional e na concepção do arranjo do quinteto Vento em Madeira (FREIRE, 2022). O frevo vem surgindo aos poucos dentro do arranjo da música, até que, em dado momento, ele se torna o novo universo onde os *performers* habitam. Nesse ponto, a *performance*, que sucedia em 3/4, se transforma em um 4/4, e posteriormente vai seguir para outros universos. Essa é uma característica da música instrumental brasileira, um gênero musical muito amplo, que pode, numa mesma obra, demandar do *performer* a capacidade de atuar em mais de um idioma musical. No âmbito da improvisação, então, essa questão se faz ainda mais desafiadora.

Esse fenômeno é algo que se fez presente nos *chorus* de improviso em *A coisa ficou russa*. Certo é que o primeiro *chorus* de improviso de flauta, parece suceder uma abertura na base, que subitamente deixa de tocar a marcha-rancho e passa a construir uma estrutura mais aberta, concebida por uma *performance* mais livre de piano, junto ao baixo acústico e à bateria. Uma condução dos pratos de Edu Ribeiro sucede recorrentemente, direcionando a estrutura do *chorus*. Tal base vai encorpendo pouco a pouco, ganhando uma levada rítmica mais evidente, fruto do encontro dos três instrumentos base, principalmente a partir da repetição do *chorus* de improviso.

Léa Freire, por sua vez, desenvolve sua melodia, quase como o desenho melódico de uma compositora. E isso é o que, de fato, se percebe em sua criação. A ferramenta da flautista,

a percepção musical conduz o desenvolvimento melódico internamente e, por isso, começam a surgir movimentos menos virtuosos, mais próximos do que poderia ser um novo tema da peça. Os idiomas do choro e de outros gêneros vão surgindo, se conectando entre si e com a base, que também parece ser fruto de uma mistura de gêneros musicais. A flautista demonstra, portanto, uma característica que ela mesma denomina de “improviso de compositora”.

Léa Freire relata em entrevista um pouco daquilo que pensa sobre a relação da composição com a improvisação, o que corrobora as percepções que têm sido levantadas nas análises decorridas até aqui.

Eu acho que a composição é a semente que vai gerar toda a performance em volta dela. Eu acho que, se você tem uma semente... um ambiente bom, se a composição tem um certo cuidado, né, se ela tem assunto, sei lá, se ela sugere coisas, né, ajuda o solista, entendeu? Então, eu acho que se você tiver bastante cuidado com aquilo que você compõe, você vai ter um terreno fértil para a improvisação (FREIRE, 2022).

Quando a flautista diz que “a composição é a semente que vai gerar toda a *performance* em volta dela” e que “com aquilo que você compõe, você vai ter um terreno fértil para a improvisação”, ela parece estar se referindo, entre outras coisas, ao universo da improvisação idiomática. A composição oferece ao improvisador as gramáticas, os idiomas que podem ser utilizados e, caso o *performer* compreenda e tenha a mínima proficiência necessária, poderá responder a isso. Portanto, nesse ambiente de improvisação idiomática, a gramaticalidade inerente ao(s) gênero(s) apresentado(s) dentro de uma composição, são os elementos condutores do improvisador (SILVA, 2017). Contudo, tal imagem de uma semente plantada na composição e no arranjo, o que vai se transformar em um terreno fértil ao improviso, se percebe em *Temperança* de uma maneira um pouco diferente. Nesse caso, Léa parece ter buscado evidenciar um sentimento específico, fruto da história de vida de uma personagem argentina Liliana em vez de buscar evidenciar elementos de um gênero musical específico, por exemplo.

Outra perspectiva da “semente” tratada por Léa pode ser percebida em *A coisa ficou russa*, no que tange à importância do gênero frevo para a composição e, conseqüentemente, para a improvisação concebida ali. Logo no primeiro *chorus* de improviso da flautista, o frevo já se faz presente, entre os demais gêneros, demonstrando a sua importância no contexto específico. Já no segundo *chorus*, um pouco mais adiante, a *performance* se transforma, de fato, num *frevó* por completo. A base, antes em 3/4, se transforma em 4/4. A base rítmica tradicional do frevo é, então, tocada na bateria por Edu Ribeiro. Diante dessa nova estrutura, Léa Freire reproduz movimentos melódicos característicos do gênero, à semelhança dos movimentos rítmicos e melódicos tradicionais do frevo de rua. Esse foi certamente um importante exemplo

para clarear a necessidade de o improvisador compreender os contextos em que ele habita, para desempenhar um improviso condizente com o(s) gênero(s) abordados.

Em *Viva Júlia* é também perceptível a importância de compreender o terreno onde se habita como improvisador. Diante de uma ampla complexidade harmônica da peça de Thiago Costa, Léa compreende o gênero baião como a essência da peça, o que parece se tornar, portanto, o motivo primordial de seu improviso. A flautista relata em entrevista que, para ela, é evidente que *Viva Júlia* é um baião, uma vez que a base oferece elementos tradicionais do gênero, por isso em seu improviso buscou evidenciar isso (FREIRE, 2022). Ou seja, mesmo havendo uma ampla complexidade harmônica, Léa buscou utilizar em seu improviso, elementos rítmicos que se conectassem ao gênero em questão. Quando discutido a respeito da complexidade harmônica em *Viva Júlia*, Léa afirma: “Pra mim o *felling* da música *Viva Júlia* é o baião. Vamos tocar baião [...] qual o problema? rrsrs. Se você faz baião nessas harmonias muito loucas, não é legal?” (FREIRE, 2022).

Nesse improviso, um único “motivo primeiro” foi explorado no caso o recorte de semicolcheias, ora em graus conjuntos, ora abrindo intervalos de terças, quartas e quintas. Como analisado no capítulo precedente, tal recorte rítmico-melódico remete às melodias do repertório tradicional do baião. Em suas variações, as semicolcheias iniciais são desdobradas em quiálteras, movidas para diferentes pulsos e alturas, no decorrer da construção melódica das frases (SCHOENBERG, 1996). A base rítmica do *chorus* de improviso da peça é, claramente, fundada sobre a rítmica do baião e, por isso, tal compreensão sobre a gramaticalidade inerente ao gênero em questão potencializa o improviso realizado nesse contexto, uma vez que os *performers* são “agenciadores dos idiomas” (SILVA, 2017, p. 14).

A característica composicional é outro fator que se revela nas três análises dos improvisos de Léa. A escolha de um motivo e sua variação, em geral, é o que se percebeu em comum na realização dos improvisos. A percepção musical, ferramenta utilizada para improvisar, parece contribuir para que essa estética melódica dos improvisos de Léa aconteça dessa maneira. A flautista fala em entrevista sobre a importância de se cultivar os motivos musicais na trajetória de um músico improvisador:

Eu acho que você fazer música e não sobrar nada, que a pessoa saia dali e não gravou coisa nenhuma, não ficou... eu acho difícil, é uma coisa que me incomoda... quando eu vou assistir uma coisa que não fica, sabe? Então, eu tento não fazer isso. Então, o motivo é sempre uma coisa que deixa uma lembrança. E não só isso. O motivo, quando você repete um motivo você dá uma chance para quem está tocando com você, ir com você. Então, você está dando pistas... pra os seus amiguinhos que estão tocando com você, para onde você está indo. Eles podem recheiar, fazer, imitar e contradizer esse motivo, entendeu? (FREIRE, 2022).

Na presente tese, como acompanhado nas análises, utilizou-se as ideias de Schoenberg (1996), através dos termos “motivo”, “formas-motivo”, “frase” e “período”, em referência a estruturas dos improvisos analisados por uma perspectiva da composição. Com base em sua proposta, constatou-se, portanto, que em geral, Léa escolhe motivos, aos quais denominamos na presente tese como “motivo primeiro” e diversos tipos de variação desse motivo, no desenvolvimento do que Schoenberg (1996) denomina como formas-motivo. Tais estruturas acabam por gerar frases e, observando-se as macroestruturas, em geral, dois períodos em cada *chorus* de improvisação. A análise dos improvisos por um prisma composicional, nesse caso, de Arnold Schoenberg (1996), deixou ainda mais evidente o fato de que é muito tênue o limiar entre a composição e a improvisação da artista.

O que se tem percebido nas análises até aqui é que a *performer* parece improvisar compondo. Quando Léa aborda em entrevista a sua maneira de compor, fica perceptível que ela compõe improvisando. Isso é algo que demonstra, sem muito esforço, o quão tênue é tal linha divisória, da composição e da improvisação, no trabalho de Léa Freire. Questionada sobre o espaço que a improvisação ocupa em sua composição, Léa responde:

Um grande espaço, né? Porque eu fico improvisando no piano e fazendo coisas bem absurdas [quando estou compondo], assim muito cluster, muita coisa que “não é pra fazer”, entendeu? Não é que não é pra fazer, mas que não é usual. Tentando fazer coisas que não fazem sentido, entre aspas, né? E até a coisa começar a fazer sentido, então, até quando começa a rolar uma ideia. E aí você fica naquela ideia ali, naquela maçãzinha, lustrando aquela maçã e daqui a pouco surge outro negocinho. Então é muito fazer. Então, até os compassos muito diferentes, eu não falo: “Vou fazer um onze... jamais!” “Vou fazer um dezessete.” Jamais eu ia fazer um dezessete. Quem ia pensar em fazer um dezessete? (FREIRE, 2020).

No que tange ao universo harmônico de criação, com base nas análises decorridas na presente tese, bem como nos relatos da flautista em entrevista, compreende-se o universo tonal como predominante na obra de Léa Freire, tanto como compositora, quanto como improvisadora. Nas análises decorridas até aqui, as únicas características encontradas, no que se refere a uma proximidade com o universo modal, foram os empréstimos modais recorrentes na complexa harmonia da forma ‘B’ de *Viva Júlia*, correspondente ao *chorus* onde Léa improvisa. Essa característica dos empréstimos corresponde ao “sexto campo de entendimento” de Freitas, que “acomoda o modal no interior da tonalidade”. Portanto, refere-se de um dos efeitos do modalismo pós-tonal, que produziu diversas qualidades de fricção do modal com o tonal (FREITAS, 2008; SAMY RIBEIRO, 2014).

Em geral foram encontradas, nas análises de seus *chorus* de improviso, inúmeras cadências típicas do tonalismo, o que reforça a percepção que se tem quando ouvidas as suas *performances*. Outro fato identificado, é que o ambiente mais propício para suas criações, são ambientes de muitos acordes, onde há expansão harmônica, o que remonta, claramente, ao universo harmônico tonal. Léa fala com respeito a essa preferência em entrevista:

[...] eu tenho a maior dificuldade com dois acordes... minhas ideias acabam em 15 segundos... rrsrrs. Acabou tudo o que tinha pra dizer e fico naquela expectativa do próximo acorde... e então? E não rola... Me dá um desespero, uma agonia louca... Mas quando é muito acorde, “eu não vejo a hora de subir aquela montanha”... Entendeu? De pegar aquela pedra e ir subindo... aqui não dá pra subir mas por ali... vamos por ali, sabe assim? Eu ir desbravando aquilo ali, aquilo é um Lego da existência feliz (FREIRE, 2022).

Com relação à ferramenta utilizada para o desenvolvimento de seus improvisos, Léa Freire optou pela percepção musical como sua ferramenta principal de criação, como tratado anteriormente. Nas análises decorridas até aqui, tornou-se evidente a importância dessa ferramenta, que parece moldar as melodias improvisadas, trazendo uma característica mais cadenciada para elas. Outro efeito, fruto da utilização de tal ferramenta, é a predominância do desenvolvimento de motivos, formas-motivo, na confecção de temas melódicos.

Segundo a flautista, ela escuta as notas internamente, “com nome e sobrenome”, devido ao ouvido relativo, que mais se aproxima do que seria um ouvido absoluto, desenvolvido em seus estudos de percepção musical. E o efeito decorrente disso é, de fato, a produção de melodias menos virtuosas. Perguntada se chegou a estudar escalas e arpejos para a posterior prática da improvisação, Léa responde:

Não. Orelha... ou o estudo da percepção. Pra mim, 90% da importância de tudo é o estudo da percepção. Eu tive dúvidas às vezes ao olhar cifras, porque eu não sei ler cifras. Eu me recuso a ler cifras... rrsrrs. Eu tenho muita dificuldade para ler cifras assim, né? Eu nunca parei e falei: vou ler uma cifra... Então, os acordes, Lá bemol com não sei o quê... eu fico horas para descobrir o quê que é aquilo lá... já acabou a música, o panderista foi embora, e eu não sei o que que... entendeu. Agora, se eu fechar o olho, eu sei (FREIRE, 2020).

A característica melódica um pouco mais cadenciada pode, por vezes, confundir o ouvinte, deixando-o sem saber se o que ele ouve se trata de um tema da composição ou um improviso da performer. Isso acabou se tornando uma marca importante da flautista que, em geral, cria motivos e varia tais motivos até não poder mais. Essa característica acaba fazendo com que os seus improvisos sejam únicos, o que aproxima da ideia de uma transposição dos estágios de Bailey (1992). Léa Freire reconheceu os contextos musicais onde gostaria de

improvisar, absorveu suas gramáticas por diversas frentes e, após escolher uma ferramenta de trabalho, a percepção musical, e desenvolver uma proficiência sobre os gêneros e a ferramenta escolhida, a artista acabou por gerar uma forma específica de improvisar que se acredita corresponder ao que Bailey (1992) chama de terceiro estágio na caminhada do improvisador idiomático. Trata-se da aquisição de uma assinatura como improvisadora, como quando através da escuta de seu trabalho, o ouvinte consegue distinguir a *performer*. Contudo, não se trata de uma afirmação, mas a constatação dessa possibilidade.

Certa ocasião, em conversa, a flautista relatou sobre o fato de que as melodias tocadas por ela são geralmente menos virtuosas, por ela ter de escutar as notas para depois executar. Parece haver, portanto, um processo mais lento de codificação e reprodução, em comparação ao processo mecânico de escalas e arpejos cultivados previamente por um *performer*. Contudo, possivelmente, há mais consciência na prática da flautista e, certamente, maior autonomia, uma vez que ela não depende de partitura para tocar e improvisar. Segundo ela própria, “se eu fechar o olho, eu sei...” (FREIRE, 2022).

5.2 Analisando improvisos de Artur Andrés

Como se poderá perceber nas análises delineadas abaixo, o flautista Artur Andrés bebeu em fontes híbrida, modais e tonais – do instrumental brasileiro às vertentes orientais, bem como a música clássica europeia. Percebeu-se influências diversas como a música instrumental brasileira e suas ramificações, com forte presença do baião, além de gêneros estrangeiros como o *blues*, o minimalismo norte-americano, a cultura oriental, remetendo mais à música indiana, em sua maneira de improvisar. Portanto, naturalmente, a linha de criação de Artur Andrés se formou híbrida, tonal e modal, onde o universo modal é amplamente explorado pelo músico. Percebe-se em seu repertório composições totalmente modais, o que nem sempre se encontra na trajetória de outros artistas.

Observou-se os reflexos da criação do flautista através de profundos estudos técnicos, como o estudo escalar e de arpejos, bem como o trabalho de homogeneidade do som¹⁹⁰ na *performance* e no improviso. Percebeu-se também a presença da técnica de desenvolvimento de motivos musicais concebidos em tempo real pelo flautista e devidamente explorados e utilizados em construções frasais. Assim como na criação de Léa, pode ser compreendida uma perspectiva composicional nos improvisos de Artur Andrés. Contudo, geralmente, tais

¹⁹⁰ A busca do *performer* por uma sonoridade mais homogênea, no caso, a flauta, com menor presença do ruído de ar junto ao som do instrumento.

estruturas composicionais, são entremeadas por movimentos técnicos-escalares, bem como por arpejos virtuosísticos, o que difere um pouco do fazer de Léa. Esse aspecto poderá ser mais bem percebido em trechos dos improvisos analisados abaixo.

Foram analisados dois improvisos principais realizados por Artur Andrés em gravações de *Krishna II* e *Amazon River*, ambas concebidas junto ao grupo Uakti, do qual fez parte durante 37 anos. A primeira delas está presente no DVD do grupo Uakti, enquanto a segunda está registrada no disco *Águas da Amazônia*. Outros dois improvisos foram observados, como apêndices das análises, a fim de se enxergar outros idiomas praticados pelo músico. Um deles está presente em seu arranjo para a música *Arrumação*, de Elomar Figueira,¹⁹¹ enquanto o outro sucede em sua composição *Forró para carrinhos*, ambas as faixas registradas no DVD gravado com seu grupo Artur Andrés Ensemble.¹⁹²

Krishna II é de um registro audiovisual, enquanto *Amazon River* corresponde a uma composição de Philipp Glass gravada no disco *Águas da Amazônia* (1999), do Uakti, grupo do qual Artur Andrés foi um dos fundadores.

5.2.1 Trilogia para Krishna – Santa Negação ou (Krishna II)

Essa tese se propõe a analisar a segunda peça que integra a composição de Artur Andrés *Trilogia para Krishna*, denominada *Santa Negação* ou *Krishna II*. Para isso, se utilizará o registro em áudio e vídeo do DVD *Uakti*, gravado e lançado de forma independente em 2007. Apesar de haver outros registros dessa composição, por exemplo, a versão original registrada no CD *Trilobyte* (1997), além da gravação do programa Instrumental SESC Brasil¹⁹³ (2013), a versão escolhida para ser transcrita e analisada foi aquela registrada no DVD do grupo. Isso se deu devido a uma combinação importante de fatores, como a qualidade da gravação, a mixagem e a masterização da música, além de haver o registro em vídeo integrado, o que permite a percepção de nuances para além daquelas auditivas. Além disso, durante a escuta do material que seria analisado, constatou-se que já havia uma análise feita pela professora e pesquisadora

¹⁹¹ Elomar Figueira Mello (Vitória da Conquista, Bahia, 1937), compositor, violonista e cantor, nasceu numa família de fazendeiros. Viveu na zona rural da cidade, onde se educou e teve seus primeiros contatos com a música nos cultos religiosos e ouvindo cantadores, violeiros e repentistas. Concluiu o curso de arquitetura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1964, quando retornou a Vitória da Conquista, vivendo da arquitetura e paralelamente mantendo uma carreira como artista. No final dos anos 1960, frequentou a Escola de Música da UFBA, mas não concluiu o curso. Desde então, intensifica seu trabalho como compositor e cantor. Lançou diversos trabalhos em disco: *Das barrancas do Rio Gavião* (1972), *Parcelada malunga* (1980), em parceria com o pianista Arthur Moreira Lima (1940-), além do espetáculo *ConSertão* (1982), que resultou no disco homônimo.

¹⁹² Grupo musical, no formato de sexteto, criado por Artur Andrés após o fim do Grupo Uakti em 2015.

¹⁹³ <https://www.youtube.com/watch?v=5yZijDmnLuY>.

Patrícia Furst Santiago – *Considerações peircinanas sobre o gesto na performance do Grupo Uakti*, (SANTIAGO, 2009), o que acabou influenciando um pouco a escolha desse improviso. A gravação da peça, que integra o CD *Trilobyte*, seria também uma boa referência, porém a análise da gravação do DVD feita por Patrícia ajudou a clarear uma questão importante: o fato de o registro em CD não estar acompanhado do registro em vídeo poderia ser um limitador para a análise da peça, por se tratar de uma música em que o gestual da *performance*, passível de ser avaliado, parece significar muito para a compreensão do expectador, de uma maneira mais profunda.

A *Torre*¹⁹⁴, por si só, é difícil de ser compreendida sem o visual, por ser um instrumento novo, desenvolvido pelo Marco Antônio Guimarães. Além disso, a observação visual do giro do flautista junto com o giro da *Torre* e a relação com o improviso, ajuda a mostrar a importância do contato entre os músicos no momento de *performance* e como isso pode influenciar na criação feita em grupo. Contudo, nem sempre o visual parece influenciar a análise, a exemplo de *A coisa ficou russa*, onde há o vídeo, porém pouco da relação dos gestos dos músicos e o improviso de Léa pode ser percebido. No caso de *Krishna II* isso será mais bem observado na análise abaixo.

A composição dessa trilogia concebida por Artur Andrés objetivava sua inclusão no CD *Trilobyte* (1997), sexto disco da carreira do grupo Uakti, que corresponde também ao terceiro trabalho entre os quatro lançados mundialmente pelo selo Point-Music.¹⁹⁵ Esse CD incluiu composições de três integrantes do grupo: Marco Antônio Guimarães, Artur Andrés e Paulo Santos. A participação de Artur Andrés como compositor e arranjador nesse trabalho aconteceu nas faixas *Trilogia para Krishna – Krishna I, Krishna II e Krishna III, O segredo das 17 nozes*, além do arranjo da música *Arrumação*, de Elomar Figueira.

Segundo Artur Andrés comentou durante nossa entrevista, *Trilogia para Krishna* é composta por três peças denominadas, respectivamente, *Santa afirmação (Krishna I)*, *Santa negação (Krishna II)* e *Santa conciliação (Krishna III)*. O objetivo dessas peças foi representar musicalmente as três forças primordiais que, segundo as diferentes tradições religiosas, bem como parte da própria ciência moderna, movem tudo o que existe no Universo. Essas três forças

¹⁹⁴ A *Torre* é um instrumento de cordas tocado de forma giratória, construído por Marco Antônio para a oficina do Uakti, baseado na Ronda, compositor e construtor de novos instrumentos de origem suíça, naturalizado baiano, Walter Smetak (1913-1984).

¹⁹⁵ O selo Point-Music, dirigido pelo compositor norte-americano Philip Glass, atuou durante toda a década dos anos 1990 em Nova Iorque. Distribuído e patrocinado pela gravadora Philips Classics, o selo Point se propunha a lançar obras de novos artistas e grupos musicais de diferentes países e culturas. Coube ao Uakti lançar quatro CDs por essa gravadora: *Mapa* (1992), *I Ching* (1994), *Trilobyte* (1997) e *Águas da Amazônia* (1999), este último com temas exclusivamente inéditos de Philip Glass e compostos especialmente para o grupo adaptar aos seus novos instrumentos musicais.

são representadas na tradição hindu pelas três divindades *Brahma, Vishnu e Shiva*; na tradição cristã, pela Santíssima Trindade: *Pai, Filho e Espírito Santo*; nos ensinamentos deixados do filósofo de origem armênia, George Ivanovich Gurdjieff (1866-1949): *Santa Afirmação, Santa Negação e Santa Conciliação*; e, na física moderna, pelas três polaridades da energia: positivo, negativo e neutro.

Quando compus essa Trilogia para Krishna, visualizava uma peça que pudesse abarcar, basicamente, três ideias. Primeiramente, uma homenagem ao Deus Krishna, que em sânscrito significa a Verdade Absoluta e que, além de um ser divino, um Iluminado, foi um exímio flautista. Por isso, a presença da flauta em cada uma das três peças da trilogia. A segunda ideia foi buscar musicalmente a expressão da Trindade, das três forças que movem tudo no universo: Positivo, Negativo e Neutro; Brahma, Vishnu e Shiva; Santa Afirmação, Santa Negação e Santa Conciliação; no Cristianismo: Pai, Filho e Espírito Santo, etc. (ANDRÉS RIBEIRO, 2021).

A primeira peça, *Santa Afirmação* ou *Krishna I*, foi composta na forma de um coral improvisado para três flautas graves: duas vozes de flauta em Sol e uma de flauta baixo. *Santa Negação* ou *Krishna II* foi composta para o instrumento do Uakti denominado *Torre*, que será descrito no transcrito desta análise, por sobre o qual se desenvolve um improviso de flauta em Sol, transcrito e analisado a seguir. *Santa Conciliação* ou *Krishna III* inclui um conjunto mais completo de instrumentos do Uakti, como *Marimba de Vidro*,¹⁹⁶ *Marimba D'angelim*¹⁹⁷ e *Pans*,¹⁹⁸ além das flautas.

Vale elucidar o fato de que, à exceção do CD *Trilobyte*, a denominação dessa peça foi sempre registrada de forma equivocada, tanto no DVD *Uakti* quanto no *link* do YouTube do programa Instrumental SESC Brasil. Em ambos os casos, essa composição, em vez de estar intitulada *Krishna II*, foi denominada erroneamente *Krishna I*.

Segundo Artur Andrés, essa foi uma falha que passou despercebida pela produção do DVD e acabou se perpetuando em diversas outras situações posteriores:

Inclusive, devo alertar que, à exceção do registro original, no CD *Trilobyte* (Point Music 1997) onde a denominação dessas três peças está correta, houve, posteriormente, equívocos nas denominações da faixa *Krishna II*, como no DVD *Uakti* (2007), onde ela foi registrada no encarte como *Krishna I*. Posteriormente, esse erro ainda prevaleceu, estando presente também na versão gravada para o programa televisivo Instrumental SESC Brasil (2013) (ANDRÉS RIBEIRO, 2021).

¹⁹⁶ Instrumento construído por Marco Antônio Guimarães para a oficina do Uakti, que utiliza teclas de vidro.

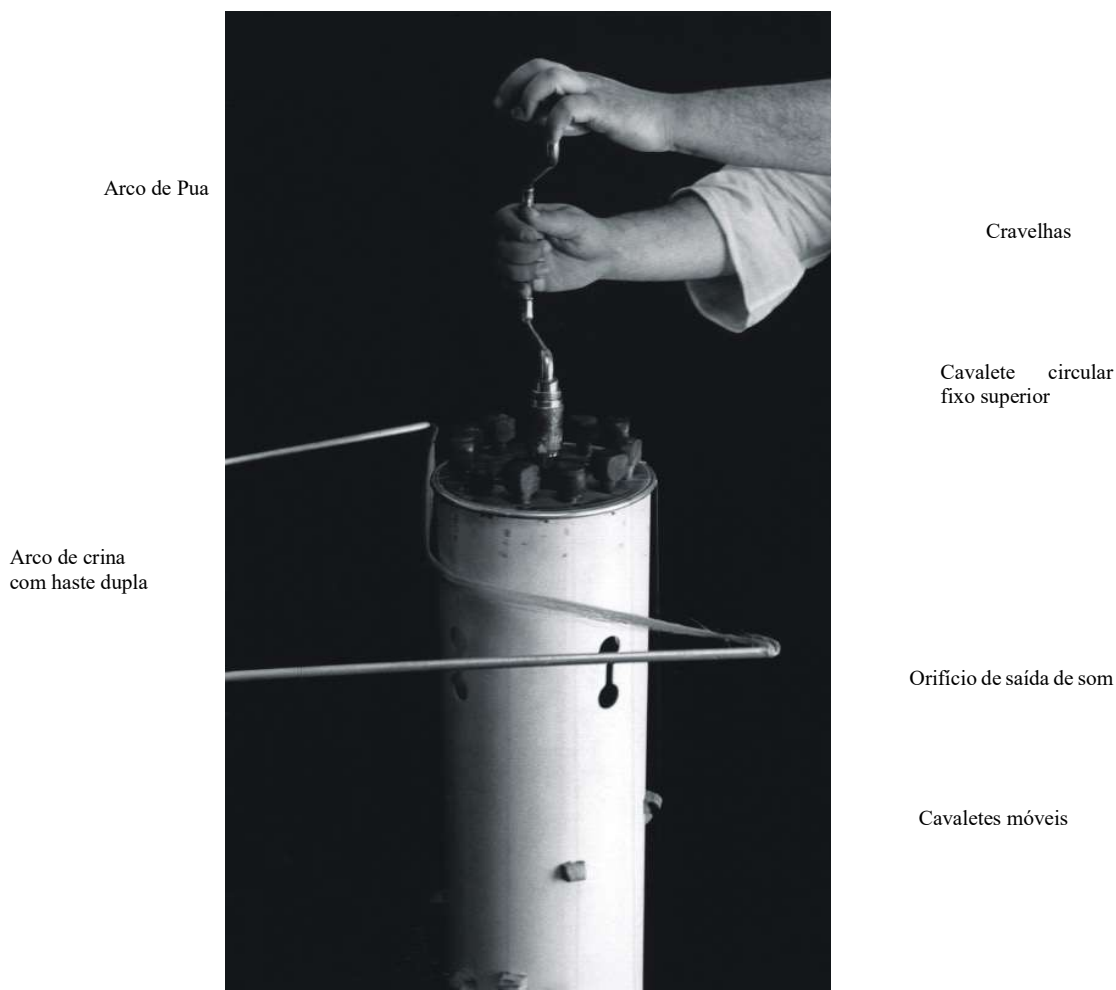
¹⁹⁷ Instrumento construído por Marco Antônio Guimarães para a oficina do Uakti, que utiliza teclas de madeira (angelim).

¹⁹⁸ Instrumento construído por Marco Antônio Guimarães para a oficina do Uakti, que utiliza tubos de PVC, percutidos com borracha.

A Torre

A *Torre* é o instrumento responsável pela base harmônica em *Krishna II*, sobre o qual Artur Andrés desenvolveu seu improviso. Além disso, trata-se de um novo instrumento musical criado por Marco Antônio Guimarães para a oficina do grupo Uakti, de muita originalidade e, por isso, se faz necessário descrever com detalhes sua construção e seu funcionamento. Assim, no transcorrer desta análise, o leitor poderá compreender melhor seu funcionamento, bem como alguns dos efeitos musicais que podem ser obtidos durante sua *performance*. Baseando no livro de Artur Andrés, *Uakti: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*, pode-se descrever a *Torre* e seu funcionamento.

Figura 5.52 – Torre¹⁹⁹



Fonte: ANDRÉS RIBEIRO, 2004, p. 223.

¹⁹⁹ Ilustração cedida por Artur Andrés, do livro *Uakti: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*. (ANDRÉS RIBEIRO, 2004, p. 223).

A partir de um tubo de PVC largo, fechado em ambas as extremidades por meio de duas peças cilíndricas de madeira maciça, a *Torre* tem sua caixa acústica construída. Dois orifícios longitudinais para a saída do som encontram-se localizados, em posição diametralmente oposta um do outro, próximos à metade do comprimento do tubo. Onze cordas de aço Mi₄ agudas de violão estão dispostas em torno da parede externa do tubo. Cada uma dessas cordas encontra-se fixada à parte superior do tubo por meio de uma cravelha e à parte inferior por meio de um prego. Essas onze cravelhas estão encaixadas na peça superior de madeira, ao longo de seu perímetro.

As onze cordas estão também apoiadas sobre dois cavaletes circulares fixos, feitos com de aros de alumínio, cada um deles fixado sobre uma das extremidades do tubo de PVC. Eles têm a função de manter as cordas do instrumento afastadas da parede externa do cilindro de PVC, a uma distância suficiente para que elas possam vibrar ao serem tocadas. O primeiro cavalete localiza-se na borda superior do tubo, próximo aos pontos de fixação das cordas às cravelhas. O segundo, situa-se na parte inferior, tendo uma forma levemente espiralada, atendendo, assim, aos diferentes comprimentos das cordas.

Na parte inferior do instrumento, um espigão de violoncelo está fixado no ponto central da peça de madeira. Já na parte superior do instrumento, um pino de metal permite a fixação de um arco de pua à peça de madeira que fecha a parte superior do tubo. Dessa forma, esse conjunto de elementos estabelece o eixo rotatório do instrumento.

Onze cavaletes móveis de madeira, no formato triangular, são instalados sob cada corda e sua base côncava permite que haja melhor fixação deles junto à parede externa do cilindro de PVC. Ao serem tocadas, essas onze cordas geram frequências sonoras, possibilitando a obtenção de diferentes combinações melódicas e harmônicas. São esses cavaletes móveis que possibilitam o ajuste fino da afinação. Está afinada somente a extensão superior das cordas localizadas entre os cavaletes de madeira e o cavalete circular fixo superior, mas a extensão inferior de suas onze cordas não está afinada. Portanto, se estabelecem dois ambientes sonoros distintos: um temperado e outro não temperado (ANDRÉS RIBEIRO, 2004, p. 223).

A Torre é tocada por dois instrumentistas. O primeiro gira o arco de pua, movendo o instrumento em torno do seu próprio eixo. O segundo, com um arco especial de crina, promove a fricção de suas cordas. Esse arco, especialmente construído para a *performance* musical do instrumento, é constituído por dois bastões de alumínio (10 mm 0 x 60 cm compr.), unidos a partir de uma de suas extremidades por um jogo de crina de viola. Podem-se produzir diferentes efeitos sonoros, dependendo do grau de tensão com que o arco é tocado. A utilização harmônica da *Torre* é obtida pela maior distensão da crina do arco, que pode envolver e friccionar um maior número de cordas.

Por outro lado, um resultado melódico é obtido através do retesamento do arco, que tem sua capacidade de fricção simultânea reduzida para um máximo de duas cordas (ANDRÉS RIBEIRO, 2004, p. 224).

A velocidade do giro do instrumento é um outro fator que deve ser observado, com relação às resultantes harmônicas ou melódicas da *Torre*. Quando ela é girada lentamente, percebe-se a separação das notas, gerando-se, assim, uma melodia que se organiza de acordo com a afinação das onze cordas, previamente determinada pelos músicos. À medida que se aumenta a velocidade de giro, as ressonâncias das notas começam a se sobrepor a ponto de se compreender tal fenômeno auditivamente como um acorde (ANDRÉS RIBEIRO, 2004, p. 224).

A técnica desenvolvida pelos músicos de colocar e tirar pressão, em pequenos intervalos de tempo, produz diferentes acentos que correspondem a uma variação rítmica, que se contrapõe à técnica da crina de contato fixo, que gera melodias circulares ou acordes fixos. Tal técnica, que varia com a pressão do contato da crina com as cordas, implica o “movimento da crina do arco no sentido ascendente ou descendente do comprimento das cordas do instrumento na região temperada” (ANDRÉS RIBEIRO, 2004, p. 224). A característica rítmica presente na *performance* da *Torre*, inicialmente delimitada pelo músico que gira o instrumento, nesse momento passa a sofrer interferência e mudança rítmica por parte do músico que fricciona as cordas com o arco de crina.

Variedades tímbricas podem ser produzidas, quando há a movimentação vertical das crinas de maneira lenta, se aproximando do cavalete circular fixo superior ou da parte inferior do instrumento. Com a aproximação do cavalete superior, há um efeito semelhante ao *sul tasto* ou *sul ponticello* dos instrumentos de cordas tradicionais. Excita-se, nesse caso, os harmônicos superiores de cada fundamental, gerando resultados sonoros muito agudos. Com a aproximação a parte inferior da *Torre*, alcança-se a região não temperada do instrumento e, com isso, um resultado de maior dissonância. A extensão do instrumento abrange duas oitavas, de Lá1 a Lá3 (ANDRÉS RIBEIRO, 2004, p. 224).

Artur Andrés abordou em entrevista sobre a escolha do instrumento para a segunda peça da trilogia de Krishna:

Em *Krishna II* eu utilizei a Torre, um instrumento giratório maravilhoso, que integra o vasto instrumental da Oficina do Uakti tocado pelo Paulinho e pelo Décio, que faz um longo solo na introdução da peça e que, na sequência, estabelece um pano de fundo maravilhoso para o improviso de flauta em Sol. Na versão original, do CD Trilobyte, em cima do solo de Torre, a marimba de vidro repete várias vezes, em acelerando, o desenho melódico das onze cordas da Torre. Em seguida, entra a flauta em sol e o solo evolui para o momento em que, nas apresentações ao vivo, eu começo a girar juntamente com a Torre (ANDRÉS RIBEIRO, 2021).



Análise motivica de *Krishna II*

Em *Krishna II*, a partir da entrada da flauta, Artur Andrés realiza um “improviso sobre um tema de G. I. Gurdjieff, conforme consta no subtítulo da peça, descrito no encarte do DVD. Denominado N.º 40,²⁰⁰ o tema foi escolhido entre o vasto repertório de obras de Gurdjieff/de Hartmann, transposto da tonalidade original de fá menor para dó sustenido menor para, dessa maneira, se adaptar à afinação da *Torre*.

Portanto, em *Krishna II*, Andrés escolhe o tema de Gurdjieff como motivo principal de seu improviso. Nesse caso, o limiar com relação ao que seria a composição e o que seria a improvisação é ainda maior (BENSON; NETTL). É fato que há uma ordem predefinida, que estrutura a música por meio de uma longa introdução da *Torre*, seguida por uma apresentação improvisada do tema da N.º 40 que, ao longo da *performance*, se transforma através da improvisação do flautista. Contudo, a cada *performance* dessa peça, se obtém um resultado diferente, com tempo de apresentação diferente, bem como caminhos melódicos alcançados, que se diferem entre si. A base realizada pela *Torre* é harmonicamente igual, contudo, a *performance* do giro e a fricção do instrumento podem criar nuances que diferem uma *performance* da outra. É certo que o tema de Gurdjieff/de Hartmann é algo que se repete entre as *performances*, mesmo sendo apresentada de maneira livre, improvisada, cada vez de uma maneira. Isso parece ser algo que ajuda a estruturar a peça como obra. Trata-se de uma *improvisação parafraseada* (KERNFELD, 1996). Ou seja, aqui Andrés parafraseia Gurdjieff/de Hartmann, criando todo o improviso em torno do tema de N.º 40.

Na Figura 5.53 apresenta-se a transcrição do tema original de Gurdjieff/de Hartmann:

²⁰⁰ Shott Musik International GmbH & Co. KG, Mainz, Germany, 2005.

Figura 5.53 – N.º 40 - Tema original de G. I. Gurdjieff/de Hartmann, para piano solo

N. 40 0 1 G.I.Gurdjieff/de Hartmann 2

Fonte: Transcrição de Artur Andrés e Regina Amaral.



As marcações na Figura 5.53 correspondem ao motivo principal da N.º 40, em laranja, e as subsequentes formas-motivo desse motivo principal, marcadas em azul. A numeração, que inicia em 0 e finda em 5, corresponde á indicação de que a melodia é construída pelo motivo primeiro e cinco variações subsequentes.

Em *Krishna II*, Artur Andrés inicia, portanto, seu improviso tocando o tema de Gurdjieff/de Hartmann por duas vezes. Tal tema é apresentado de maneira livre, já com uma certa liberdade característica de uma *performance* improvisada, o que acontece por duas vezes. Aos poucos, intervenções improvisadas do flautista começam a acontecer com mais intensidade, ora mescladas com o tema, ora completamente livre. A N.º 40, escolhida como motivo, é apresentada, do início ao fim da *performance* como um fio condutor seguido pelo flautista. Há uma hipótese com respeito á escolha desse tema como motivo do improviso. Isso será tratado mais adiante, no capítulo sobre os idiomas utilizados por Andrés nesse improviso.

A seguir apresenta-se nas Figuras 5.54 e 5.55 as duas exposições do tema de Gurdjieff/de Hartmann improvisado por Andrés.

Figura 5.54 – Primeira exposição do tema de Gurdjieff improvisado por Artur Andrés

G Fl. 3 **A** 53:33 0 A6/7/9/11

G Fl. 5 *p* Simile 1

G Fl. 7 2 3 3

G Fl. 9 **B** 53:56 3 3

G Fl. 11 4 3

G Fl. 13 5 3

Fonte: Transcrição do autor.



Figura 5.55 – Segunda exposição do tema de Gurdjieff improvisado por Artur Andrés

Fonte: Transcrição do autor.



É importante enfatizar que o tema apresentado na Figura 5.54 se inicia no c.3, uma vez que o c.1 e o c.2 correspondem ao trecho de improvisação da *Torre*. Além disso, deve-se frisar que as partituras das transcrições contêm marcações de tempo que correspondem ao vídeo da *performance* do DVD do Grupo Uakti, do qual esse improviso de flauta foi transcrito. Isso foi feito por haver uma conexão entre o visual e aquilo que sucede no improviso de flauta em Sol e *Torre*, algo que mais adiante será brevemente abordado no decorrer da análise. Outra informação que deve ser enunciada, é que o motivo escolhido por Artur Andrés para seu improviso será designado na presente análise da seguinte maneira: N.º 40, tema de Gurdjieff/de Hartmann, e tema original.

O tema da N.º 40 usado por Andrés em seu improviso, é gerado por um motivo primeiro, circulado em vermelho, suas formas-motivo, circuladas em azul e duas frases marcadas em amarelo e laranja. Pode-se estabelecer uma comparação entre a versão improvisada por Artur

Andrés e a melodia original de Gurdjieff/de Hartmann (Figura 5.53, Figura 5.54 e Figura 5.55). Isso é destacado pela numeração em vermelho, presente no motivo primeiro e suas formas-motivo (do N.º 40), de 0 a 5, presente nas transcrições acima. Uma vez comparadas, percebe-se alterações rítmicas e melódicas na versão de Andrés, em relação ao tema de Gurdjieff/de Hartmann, fruto do caráter livre empregado no material. Mais uma vez, tais alterações vão ao encontro das ideias de Schoenberg (1996, p. 40-42), principalmente no que diz respeito à “modificação da duração das notas”.

Portanto, o início do improviso/composição de Artur, apresenta predominância de alterações rítmicas: enquanto a melodia original da N.º 40 se desenvolve através de mínimas, semínimas e colcheias, Andrés alonga ainda mais as notas e, por vezes, precisa encurtar outras para encaixar a melodia. Isso remete ao que Léa Freire diz sobre o ponto em que o improvisador mira o seu “pouso”, e que tudo aquilo que sucede anteriormente é direcionado a esse ponto de chegada do improviso. Ou seja, as alterações rítmicas em questão sucedem devido ao prolongamento de algumas notas e ao encaixe da melodia no novo espaço que se tem, espaço esse delimitado pelo “pouso” em que o improviso deve alcançar. Contudo, aqui em *Krishna II* o espaço não é metrificado, como em outros contextos musicais, então há muita flexibilidade para a recriação melódica, algo que facilita bastante para o improvisador.

Logo no princípio, a melodia original apresenta uma mínima, duas semínimas e outra mínima, o que corresponde ao motivo inicial do tema de Gurdjieff/de Hartmann, marcado em laranja e numerado em ‘0’ (Figura 5.53). Enquanto isso, na versão improvisada de Andrés, há a célula rítmica breve seguida de uma mínima pontuada e, posteriormente, uma colcheia pontuada, ou seja, o mesmo desenho melódico, porém todo ele alongado no c.3, no c.4 e no c.5 (Figura 5.54). Outro trecho que oferece um bom exemplo do que se trata aqui, corresponde à forma-motivo de número 2. No tema original (Figura 5.53), a forma-motivo número 2 é transcrita através de mínimas, semínimas e colcheias, enquanto nas duas exposições improvisadas de Andrés (Figura 5.54 e Figura 5.55), a mesma forma-motivo é transcrita quase somente por quiálteras.

Vale ressaltar que todas as transcrições acima foram feitas buscando-se registrar em notação convencional o mais fiel possível ao que se ouve nas gravações utilizadas, no caso, uma transcrição descritiva (SEEGER, 1958). No c.8 (Figura 5.54) percebe-se a primeira alteração melódica de uma nota, em relação ao tema original da N.º 40, uma vez que o ornamento final do original é feito para baixo e Andrés faz para cima em seu improviso. Nesse ponto, outras variações motivicas começam a surgir, como “a transposição motivica para outros graus” (SCHOENBERG, 1996, p. 40-42). Esse tipo de modificação melódica segue

acontecendo pontualmente, até o c.23, momento em que a improvisação de Andrés acaba se tornando o plano principal da *performance*. Portanto, a melodia do improviso que corresponde ao trecho do c.3 ao c.23, (Figura 5.54 e Figura 5.55) é muito próxima do tema de N.º 40. Há, basicamente, diferenças rítmicas, além do acréscimo de ornamentos, comparando-se o original com o improviso de Artur.

É importante constatar que, tanto o c.13 quanto o c.22 apresentam formas-motivo correspondentes à de número 5, do tema original, contudo se modificam mais efetivamente, no âmbito rítmico e das notas tocadas. Por isso, o tema de Gurdjieff/de Hartmann nunca é exposto por completo no improviso de Artur, pois o último compasso do tema, em ambos os casos, sucede pela metade. No caso da forma-motivo 5 apresentada na segunda exposição, no c.22, é o ponto em que o improviso de Andrés surge com intensidade. A marcação de tempo de 54:47 na partitura (Figura 5.55) é o indicativo do ponto em que Andrés finaliza a segunda exposição do tema e inicia o seu improviso de maneira mais efetiva. De toda forma, embora esse ponto marque o início de um improviso em primeiro plano e a conseqüente redução da utilização do N.º 40, a sua citação continua acontecendo pontualmente, até o final da peça.

Além de citações evidentes ao tema, percebe-se, portanto, novas melodias desenvolvidas pelo flautista, que se trata de formas-motivo do tema de Gurdjieff/de Hartmann, do motivo primeiro ou das variações de tal motivo. Na Figura 5.56 pode-se perceber as marcações das formas-motivo criadas por Andrés, bem como as referências à N.º 40, numeradas em vermelho, indicando o trecho exato do tema original a que se faz referência. As cores dos círculos de motivos e formas-motivo referentes ao tema de Gurdjieff/de Hartmann continuam iguais, vermelho e azul escuro, enquanto as formas-motivo desenvolvidas por Andrés, por necessidade de diferenciação, se encontram circuladas em azul claro. Além disso, foram marcadas novas frases, fruto das novas ideias desenvolvidas pelo flautista, apresentadas nas cores verde, azul, marrom, vermelho e cinza, respectivamente. Trata-se do minuto 54:47, c.23, onde o improviso de Andrés se torna o primeiro plano da *performance*.

Figura 5.56 – Improvisação de Artur Andrés pontuada por citações do tema de Gurdjieff/de Hartmann

G Fl. 21 4 5

G Fl. 23 54:47 *mp cresc...*

G Fl. 25 3

G Fl. 27 55:04 *mf cresc...* 3 4 3

G Fl. 29 3 7 55:14 3 5

G Fl. 31 55:17 (tr) 55:22 1 *f*

Fonte: Transcrição do autor.



Figura 5.57 – Continuação da improvisação de Artur Andrés pontuada por citações do tema de Gurdjieff/de Hartmann

The image displays a musical score for G Flute (G Fl.) in treble clef, spanning measures 33 to 45. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is annotated with various elements:

- Measure 33:** A blue oval highlights the first two notes (F#4, G4). A red '2' is placed above the second note.
- Measure 35:** A blue oval highlights the first two notes (F#4, G4). A red '3' is placed above the second note. A box containing '55:29' and a red '3' is positioned above the measure. The dynamic marking *mp* is below the staff.
- Measure 37:** A blue oval highlights the first two notes (F#4, G4). A red '5' is placed above the second note. A box containing '55:37' and a red '4' is positioned above the measure.
- Measure 39:** A blue oval highlights the first two notes (F#4, G4). A red '5' is placed above the second note. A box containing '55:44', 'rall.', and a red '0' is positioned above the measure. The dynamic marking *p* is below the staff.
- Measure 41:** A blue oval highlights the first two notes (F#4, G4). A red '2' is placed above the second note.
- Measure 43:** A blue oval highlights the first two notes (F#4, G4). A red '3' is placed above the second note.
- Measure 45:** A blue oval highlights the first two notes (F#4, G4). A red '3' is placed above the second note. The word 'FIM' is written above the staff.

Throughout the score, blue ovals highlight specific melodic phrases, and red numbers (2, 3, 4, 5, 0) are placed above notes, likely indicating fingerings or accents. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Fonte: Transcrição do autor.



No c.23 e no c.24, portanto, percebem-se motivos marcados em azul-claro, que correspondem a variações da N.º 40, desenvolvidas por Artur Andrés. Nesse caso, os motivos presentes na frase marcada em verde são fruto dos ornamentos sobre o tema de Gurdjieff/de

Hartmann, tocados na frase laranja antecedente (Figura 5.56). Nesse ponto, as variações desenvolvidas pelo flautista apresentam, além da “modificação da duração das notas”, “deslocando-se os ritmos para pulsações diferentes”, “a transposição motívica para outros graus”, bem como “a repetição rítmica” e a “repetição de notas” (SCHOENBERG, 1996).

Após a variação dessa forma-motivo criada por Andrés, do c.23 ao c.27, chega-se ao ápice do improviso, no final do c.27, trecho correspondente ao minuto 55:04 do vídeo, quando o músico toca a nota Sol sustenido médio da flauta em Sol. Nesse momento, surge a primeira citação do tema de Gurdjieff/de Hartmann em meio ao improviso efetivo do flautista. Nesse ponto, as formas-motivo de numeração 3 e 4 do tema original são citadas e, logo em seguida, conectadas a um movimento melódico descendente, mais uma variação desenvolvida pelo flautista, circulada em azul-claro no c.29. Logo em seguida, no c.30, uma nova forma-motivo do tema original é citada, no caso, a de numeração 5. Dois compassos depois, após nova variação do flautista no c.31 e no c.32, surge uma nova citação do tema original, correspondente à metade do motivo principal (0), marcado em laranja e, posteriormente a ele, suas subsequentes formas-motivo, de numeração 1, 2 e 3. Nesse ponto, percebe-se uma ordem das citações de Gurdjieff/de Hartmann, que sucedem do motivo 5 ao motivo 3 (5, 0, 1, 2, 3). De 0 a 3, os motivos da N.º 40 acontecem subsequentes, sem trechos improvisados pelo flautista entre eles. Isso, possivelmente, não foi premeditado pelo flautista.

Nos compassos seguintes, novas citações da N.º 40 são realizadas, contudo já não há mais sequência entre elas, como se pode perceber do c.37 ao c.39. No c.40, minuto 55:44 do vídeo, Artur Andrés apresenta o motivo principal da obra e as duas formas-motivo subsequentes, usando a técnica de flauta conhecida como *whistle tone*, que simula um assovio. Em seguida, o tema é abandonado e o flautista finaliza a *performance* desenvolvendo melodias próprias, improvisadas.

A característica melódica desse improviso demonstra ser horizontal quase todo o tempo, com exceção do c.10 ao c.12, do c.20 ao c.22, do c.36 e do c.37 do tema original, onde há aberturas intervalares pequenas e o c.29, onde o flautista apresenta uma melodia que descende alternando as notas e gerando pequenos intervalos de terças. Nesse caso, percebe-se uma característica vertical das conduções melódicas. No entanto, em geral, a melodia é desenvolvida em grau conjunto, horizontalmente, o que pode ser constatado na transcrição apresentada na Figura 5.56. Isso remonta à ideia de *improvisação horizontal* e *improvisação vertical*, de Russel (2001). Outra característica, já abordada anteriormente, é o caráter que se percebe em *Krishna II*, de uma *improvisação parafraseada*. Percebe-se o improviso como uma *improvisação motívica e modal* (KERNFELD, 1996).

A divisão do improviso em períodos, como sugerido nas análises anteriores, pode ser realizada aqui, também com a intenção de trazer ainda mais sentido organizacional à música que se faz aqui. Uma perspectiva da macroestrutura do improviso pode oferecer uma observação diferente do que se obteve até então, por meio dos pequenos e médios recortes feitos, os motivos e as frases. Portanto, uma divisão em dois períodos pode ser compreendida: o primeiro se referindo ao tema da N.º 40 improvisado por Andrés, do c.3 ao c. 23, enquanto o segundo período corresponderia ao restante do improviso, do c.24 ao c.45. Coincidentemente, a quantidade de compassos dos dois períodos é praticamente igual: o primeiro tem com vinte compassos, e o segundo, vinte e um compassos. A grande diferença que se apresenta na comparação entre os dois períodos em questão, se dá devido à maior interferência da improvisação da flauta a partir do c.24. Isso faz referência ao que SCHOENBERG (1996) relata ser a diferença entre períodos e sentenças, o que já foi tratado nas análises anteriores.

No caso deste improviso, a divisão em dois períodos ajuda a perceber como Andrés constrói sua criação. O flautista desenvolve o tema de *Gurdjieff/de Hatmann* aos poucos, buscando encontrar caminhos através dessa melodia preconcebida. A melodia original escolhida pelo flautista parece conduzir sua criatividade, que aflora pouco a pouco, à medida que ele se desprende do tema original. Trata-se de um crescendo que acompanha o acelerando provocado pela base da *Torre*. A virada de um período para o outro sucede no ápice desse movimento, quando o flautista se joga definitivamente no improviso, retornando ao tema original pontualmente, como um apoio que ajuda a seguir até o desfecho final da *performance*.

Por fim, percebe-se nesta análise motivica, a capacidade de Artur Andrés de absorver um tema e explorá-lo em seu improviso, criando novas formas-motivo no decorrer de seu desenvolvimento. O retorno pontual ao tema de Gurdjieff/de Hartmann e a facilidade que se percebe na conexão criada entre tais citações e as novas ideias melódicas improvisadas, constituem algo que marca esta análise. Aqui, se percebe uma estreita relação entre o ato de compor e o ato de arranjar com a prática da improvisação, e isso transparece nas características motivicas apresentadas. Andrés, a todo momento, aproveita as ideias da N.º 40 sem que a apresentação desse tema soe como uma simples execução da parte escrita, justamente por haver uma utilização criativa do material. Os momentos de criação plena do flautista, nos trechos circulados em azul-claro, demonstram a aptidão do músico de se influenciar por um material preexistente para, a partir dele, desenvolver ideias instigantes, que conectam a *performance* com o ouvinte, trazendo frescor e, ainda assim, mantendo o elo com o motivo principal escolhido. Aqui se percebe, uma vez mais, conexão com as ideias discutidas por Benson (2003) e Nettle (1974).

Outra característica percebida é o contexto modal em que o músico improvisador está inserido. Em entrevista, Artur Andrés relata sua preferência pela prática da improvisação em *chorus* com poucos acordes, algo que se faz presente nesta análise (ANDRÉS RIBEIRO, 2020). Aqui, o flautista apresenta criatividade e desenvoltura diante de um contexto harmônico onde há um único acorde. Se, por um lado, o desafio harmônico em *Krishna II* é menor do que aquilo que se encontra em outros contextos musicais, por outro, o desafio criativo é muito grande, principalmente para o músico que está acostumado a tocar em condições em que há expansão e retração harmônica. Mas esse não é o caso de Andrés, que se mostra um improvisador que tende mais ao modalismo, e isso é algo que se pretende iluminar nas análises de seus improvisos.

O universo harmônico de *Krishna II*

Segundo Artur, foi ele próprio quem definiu a sequência de onze notas musicais que compõem a afinação da *Torre* e que são também tocadas pela marimba de vidro, que segue esta linha melódica:



Portanto, toda a peça foi construída sobre o mesmo acorde de (A 6/9/#11), Lá maior com sexta (maior), nona e décima primeira aumentada que é, precisamente, a atmosfera modal sobre o qual a flauta improvisa, do início ao fim. Artur Andrés afirma: “gosto de pensar que se trata da pentatônica de Lá com a nota Ré sustenido de passagem entre o Mi e o Dó sustenido” (ANDRÉS RIBEIRO, 2021). À exceção do trecho quando o arco é movido num movimento descendente em relação ao sentido das cordas da *Torre*, friccionando-as na região não temperada do instrumento, nenhuma outra mudança harmônica ocorre durante toda a peça. Há também a movimentação ascendente do arco, que provoca a excitação dos harmônicos mais agudos das notas escolhidas para o acorde. Por mais que ainda se permaneça dentro do universo modal estabelecido e suas parciais superiores, é causada uma sensação diferente no ouvinte, o que não deve ser confundido, nesse caso, como uma mudança de centro modal efetiva.

A harmonia fixa escolhida por Andrés delimita a forma do improviso, que é gerado em torno do modo de A6/9/#11. Tal contexto musical acaba gerando um ambiente circular, onde a

compreensão temporal se aproxima de vertentes como a música indiana além de vertentes da música minimalista norte-americana, por exemplo. No caso da música indiana, há uma similaridade muito grande: a característica modal que se estabelece na *performance* gera um ambiente de improvisação circular, no entorno de um pedal constante, com um caráter temporal aberto, algo que remete a diversos exemplos de *performances* indianas. Um paralelo mais aprofundado sobre isso será estabelecido mais adiante.



Encontro harmônico da flauta com a *Torre* - politonalidade

Com relação ao encontro harmônico-melódico, da *Torre* com a flauta, percebe-se algumas intercessões e divergências. A harmonia da *Torre* se encontra, na maior parte do tempo, em A(6/9/#11) enquanto a melodia de Gurdjieff/de Hartmann é construída sobre a escala de Dó sustenido menor harmônica, começando da nota Sol sustenido. Há uma divergência importante entre essas duas forças, que é a nota Si sustenido (ou dó bequadro). Harmonicamente falando, tal nota representa uma nona aumentada, sob uma harmonia de Lá maior que, por sua vez, possui a terça maior. Assim gera-se, em teoria, um atrito entre a terça maior (Dó sustenido), tocada pela *Torre* e a nona aumentada (Si sustenido), tocada pela flauta em Sol. Melodicamente, o Si sustenido representa o sétimo grau maior da escala de Dó sustenido menor harmônica e, na *performance*, ele é tocado como passagem, mas também como nota prolongada pela flauta. Isso se torna evidente no c.7 e, na repetição dessa mesma melodia, no c.18 do tema original, onde tal nota é tocada de forma alongada (Figura 5.54 e Figura 5.55). Além dessa nota, a melodia do tema de Gurdjieff/de Hartmann agrega a nota Sol sustenido, correspondente ao sétimo grau maior, em Lá maior lídio. Isso gera o acréscimo de um sétimo grau maior em uma harmonia que não apresenta sétima, portanto sucede de maneira consonante.

Por mais que haja uma dissonância agregada, com a utilização do si sustenido (nona aumentada) em Lá maior, percebe-se um resultado orgânico, talvez porque, na *performance* da *Torre*, a harmonia ressoa de uma forma mais etérea. As notas geradas pelo instrumento não se tornam individualmente evidentes, nem mesmo as dissonâncias que ali estão inseridas e, por isso, não se percebe nenhum desacordo entre o instrumento e as melodias tocadas por Artur. A sensação que se tem ao ouvir o instrumento é de uma massa sonora, repleta de harmônicos que se fundem uns aos outros. Ora alguns harmônicos “saltam” com maior evidência, ora aqueles

antes em menor evidência se tornam mais evidentes, e isso parece ter relação com a maneira como os *performers* giram o instrumento e/ou friccionam as cordas com o arco de crina. Diante desse contexto tímbrico extremamente rico, tal nota tocada pela flauta “fora da harmonia da base”, passa despercebida ao ouvinte.

Contudo, há aqui uma relação de politonalidade,²⁰¹ em que a melodia tocada pela flauta, que pode ser tratada como um modo da escala menor harmônica (com as mesmas notas de dó sustenido menor harmônica), acaba modificando o centro modal da música. Tal centro varia, na sensação auditiva que se tem, de acordo com a melodia que sucede sobre a harmonia. Ora o pedal atrativo parece ser o Lá, ora parece ser o Sol sustenido. Portanto, considerando a melodia de Gurdjieff, em Sol sustenido, modo da escala harmônica chamado por uns de “mixolídio b9 b13” ou de “frígio maior”, por outros e considerando a nítida escala de Lá lídio tocada pela *Torre*, constata-se nesse trecho um exemplo de politonalidade, onde ambas as tonalidades e ambos os modos coexistem e se relacionam. É possível perceber trechos melódicos da flauta interagindo com o contexto harmônico de Lá maior (nota-se a nota inicial, Sol sustenido soando como sensível do tom, Lá), mas nota-se trechos em que o modo, quando parte de Sol sustenido é enfatizado (principalmente no c.10 e no c.20, que apresentam o mesmo desenho melódico, arpejos de tônica, quinta e oitava).

Figura 5.59 – c.10 do tema de Gurdjieff/de Hartmann improvisado por Artur Andrés

Fonte: Transcrição do autor.



²⁰¹ Kostka (2006, p. 105) define politonalidade como “o uso de dois ou mais centros tonais distinguíveis auditivamente”.

Certo é que o improviso sugere uma harmonia em Lá lídio, permeada por intervalos orientalizantes (VIRMOND, 2015, p. 378), no caso, a passagem melódica de um semitom, seguido pela segunda aumentada, passagem de Sol sustenido-Lá-Si sustenido. O início da melodia em Sol sustenido e tal intervalo exótico aproximam auditivamente, por vezes, o centro modal em torno da nota Sol sustenido. Como ouvinte, ora se ouve o improviso em Lá maior lídio, ora se ouve uma escala que soa exótica, de caráter oriental, que sugere um centro modal em torno de Sol sustenido.

Os idiomas que constituem o improviso em *Krishna II*

A Índia foi, certamente, uma referência musical muito importante para o desenvolvimento do trabalho do Grupo Uakti e, naturalmente, de Artur Andrés. Em entrevista, o flautista deixa isso claro nas histórias lembradas, entre elas, de como a *performance* indiana do duo de *tanpura* e *bansuri*, foi referência para a confecção de *Krishna II*, duo de flauta em sol e *Torre*.

A *tanpura* (ou *tambura*, *tampuri*) é um instrumento de cordas indiano que tem um braço longo, sem trastes, por sobre o qual se estendem quatro cordas. Ele sustenta “a primeira nota da escala e eventualmente a sua quinta ou a sua quarta”. Esse instrumento se encontra presente em várias formas na música indiana e sua função é sustentar uma base para a execução da melodia por um outro instrumento ou por um cantor, fornecendo uma estrutura (WISNIK, 1999, p. 80). A *tanpura* não é necessariamente tocada em sincronia rítmica com o solista ou o percussionista, mas mantém um ciclo repetido de notas, produzidas pela percussão das cordas, criando uma tela sônica ou pano de fundo onde a melodia do *raga* pode ser desenhada. Esse instrumento é habitualmente afinado nas três primeiras frequências de notas do espectro harmônico, isto é, a fundamental, a quinta e a oitava, essa última repetida e que corresponde às duas cordas centrais do instrumento. Dessa forma, as quatro cordas ficam assim dispostas: fundamental; oitava; oitava e quinta.²⁰²

Tanto a *tanpura* quanto a *Torre*, pelo fato de possuírem cordas soltas, oferecem um tipo de *performance* que possibilita, harmonicamente falando, um efeito ampliado para um instrumento pedal, que pode ser compreendido como combinação melódica ou como formação de acorde. A *tanpura* soa melódica quando suas cordas são percutidas separadamente. Quando se observa um tipo de *performance* simultânea das cordas, ou mesmo tocadas separadamente,

²⁰² Disponível em: <https://rajasitarmaker.blogspot.com/2017/04/tanpura-ou-tambura.html>. Acesso em: 26 jun. 2021.

mas a ressonância de diferentes notas simultaneamente, percebe-se a formação de acorde. A *Torre*, por sua vez, quando tocada com o arco estirado e numa velocidade de giro mais lenta, produz efeito melódico, de acordo com a afinação e disposição de suas cordas. Quando o arco está menos estirado e, dessa forma, envolve mais cordas simultaneamente, é produzida a *performance* simultânea dessas cordas. Friccionadas ao mesmo tempo, elas geram um acorde, se a afinação das cordas for feita em diferentes notas e, conseqüentemente, gera-se um novo contexto (ANDRÉS RIBEIRO, 2004, p. 224). Portanto, ambos os instrumentos oferecem possibilidades melódicas e acordais, e com as estruturas criadas, geram um centro modal fixo e repetitivo que, geralmente, serve como base para a improvisação de instrumentos melódicos e/ou rítmicos.

O nome *bansuri* tem sua origem da união da palavra “*bans*”, que tem como significado bambu, com a palavra “*sur*”, que significa melodia. São duas qualidades de instrumentos que se encontram na tradição indiana: um deles é transversal, e o outro, vertical. Por oferecer maior variedade de dinâmicas e de controle do som, o *bansuri* transversal é o mais utilizado na música indiana. Trata-se de uma flauta de bambu que possui seis ou sete furos para os dedos. São encontrados diferentes tamanhos dessas flautas, sempre relativo ao modo como a música será tocada. Naturalmente, quanto maior o tubo, menos agudo e mais grave se alcança na tessitura do instrumento; quanto menor o tubo, menos grave e mais agudo se alcança. Um padrão de *bansuri* que se encontra no norte da Índia, possui 35cm de comprimento.

A flauta em sol apresenta algumas semelhanças com a flauta indiana, como a sua sonoridade mais “rouca”, doce e a presença do ruído do ar que escapa do bocal, principalmente na região mais aguda. Além disso, ela apresenta um espaçamento maior entre as chaves, o que faz com que seja uma flauta um pouco menos virtuose do que a flauta em dó ou o flautim. Assim, percebe-se certa semelhança em termos de velocidade das frases, entre as duas flautas, o que não significa que tais instrumentos não consigam produzir melodias rápidas.

Portanto, naturalmente, há semelhanças entre as relações da *tanpura* com o *bansuri* e a relação da *Torre* com a flauta em sol, justamente por todas as questões apontadas. Isso se justifica pelo fato de essa peça corresponder ao segundo movimento de uma obra, homenagem de Artur Andrés ao deus indiano Krishna.

Durante a nossa segunda entrevista, quando perguntado sobre a escolha da instrumentação de *Krishna II*, Artur Andrés relata detalhadamente a relação apresentada acima, externando, dessa maneira, questões fundamentais à compreensão do contexto de criação da peça, bem como os idiomas musicais buscados para a criação em grupo.

Bem, a Torre é um instrumento fascinante. Todas as vezes que a tocávamos numa performance ao vivo, a reação da plateia, em qualquer “canto do planeta” era sempre a mesma. Um misto de surpresa, fascínio e encantamento. Dava para perceber nitidamente um som em uníssono vindo da plateia: “Ohhh”... e aquele relaxamento da mandíbula que habitualmente acompanha essa expressão... No Uakti a gente tinha uma frase muito utilizada entre nós quatro que era: Num show, quando nada estiver dando certo, chama a Torre que ela resolve... rrsrs. Uma coisa que eu reflexiono agora, pois essa entrevista me faz pensar sobre o que ocorreu naquela época que compus essa trilogia, são as semelhanças estreitas entre a sonoridade e o timbre da Torre e da tanpura indiana. E, ao mesmo tempo, a proximidade entre o som da flauta em Sol, bem mais suave e doce do que a flauta em C e o flautim, com relação ao bansuri da música indiana, que são aquelas flautas de bambu de diferentes tamanhos. No caso, seriam aquelas maiores, de som mais graves, por sinal, muito difíceis de tocar, por conta das grandes distâncias entre os furos que exigem do flautista uma grande abertura entre os dedos. Por ser uma composição dedicada ao deus Krishna, era mais que natural que os pontos de contato que dispúnhamos entre o vasto instrumental da oficina do Uakti, fossem utilizados para estabelecer essa ponte com a música do Oriente. Além da questão gestual e da influência que o movimento giratório do instrumento teve no “giro sufi”²⁰³ do flautista... rrsrs (ANDRÉS RIBEIRO, 2021).

Outra aproximação com a música indiana pode ser percebida no relato do sitarista Viram Jasani, em entrevista à Bailey. Jasani trata da experiência da improvisação dentro de um raga e a relação que pode haver entre os músicos envolvidos. Mais uma vez, ele evidencia a circularidade inerente a esse universo, além da simplicidade do material musical desempenhado, o que reforça ainda mais a conexão com a prática da improvisação concebida por Artur Andrés e o Uakti em *Krishna II*. Há semelhanças da *performance* relatada com a *performance* do Uakti, e isso pode ser percebido já em uma primeira parte da explicação de Jasani.

Quando começamos uma apresentação do raga, começamos muito lentamente. Tocamos o que se chama alapa. E o objetivo de alapa é explorar as possibilidades melódicas desse raga, que nada tem a ver com ritmo ou estilo. E a primeira coisa que fazemos é estabelecer a nota fundamental... Isso pode ser feito com um pedal ou apenas tocando uma frase sobre a fundamental... Então a improvisação se estabelece no registro grave [do instrumento]... E aqui o que você faz de fato é aplicar um processo matemático simples. Mas nem todas essas possibilidades podem ser permitidas no raga. Você precisa decidir quais são permitidas e quais tocar e como tocar. E você pega uma nota... e concentra-se nessa nota... E dessa maneira você desenvolve um caminho com essa escala. A coisa toda é então repetida com base em um ritmo criado, nesse caso no sitar, no pedal... e se concentrando nesta nota... e construindo minhas frases para acabar naquele ponto... e você escolhe cada nota nesta escala à medida que você sobe a escala e suas frases são criadas e improvisadas em torno de cada nota específica, e é por isso que leva muito tempo, talvez, para desempenhar uma boa performance. Agora tudo isso é feito sem qualquer ritmo [...]

(BAILEY, 1992, p. 6, tradução nossa).²⁰⁴

²⁰³ O sufismo é conhecido como a corrente mística e contemplativa do Islamismo onde seus praticantes, conhecidos como sufis, procuram desenvolver uma relação íntima, direta e contínua com Deus, utilizando-se das práticas espirituais transmitidas pelo profeta Maomé, com destaque para o *zikr*, orações e jejuns.

²⁰⁴ *When we start a performance of the raga we start very slowly. We play what is called Alapa. And the purpose of Alapa is to explore the melodic possibilities within that raga, which has nothing to do with rhythm or style. And*

A comparação entre o relato de Jasani sobre uma *performance* indiana tradicional pode ser feita com a *performance* improvisada de Andrés e o Uakti. A intenção que se tem aqui não é estabelecer uma comparação buscando igualdade completa entre elas, mas se abrir às semelhanças que podem surgir e, a partir daí, buscar enxergar melhor a referência da música indiana escolhida por Artur Andrés para sua peça improvisada. Os relatos do flautista em entrevista indicam ter sido algo consciente essa aproximação com a música indiana, algo que se buscou, entre outras coisas, através da relação da *Torre* com a flauta em sol, bem como a bagagem carregada por todo o grupo Uakti.

Raphael da Silva (2017) considera o improviso uma forma de organização do discurso do músico. Tal organização diz respeito à relação do músico com as restrições e as não restrições, que variam de gênero a gênero musical e são combinadas de acordo com a bagagem que o músico carrega.

A improvisação é uma forma de organização do discurso em que o músico lida em tempo real com a dosagem entre “restrições e não restrições” (MARTINS, 1999), combinação que varia de acordo com a gramática do gênero abordado. Os *performers* são “agenciadores dos idiomas” (COSTA, 2003), e da maneira com que emergem os principais elementos dos gêneros, sendo que o modo com que o sujeito irá combinar essas restrições varia de acordo com sua bagagem (SILVA, 2017, p. 14).

É fato que a música indiana não foi uma vertente musical aprofundada por nenhum dos músicos do Uakti, nenhum deles esteve na Índia nem mesmo estudou mais intensamente, com um professor de alguma vertente musical indiana, por exemplo. Contudo, percebe-se, por uma perspectiva de audição ocidental, que a forma conduzida pelo grupo se aproximou da estética

the first thing we do is to establish the keynote... This can be done with a drone or just by playing a phrase up the keynote... Then the improvisation take place in the lower register... And here you do in fact apply a simple mathematical process. But not all of these possibilities may be allowed in the raga. You've got to decide which ones are allowed and which ones to play and how to play them. And you take out one note... and concentrate on that one note... And in this way you work your way up the scale. The whole thing is then repeated on the basis of a rhythm created, in this case on the sitar, on the drone...And concentrating on this note...and building up my phrases to end on that point... And you pick out each note in this scale as you go up the scale and your phrases are created and improvised around each particular note, and this is why it takes such a long time, perhaps, to play a good performance. Now all this is done without any rhythm whatever. Where the drums come in, and this is where improvisation perhaps begin to get a little less, is where one has a fixed composition – one can either make up a composition or you can play a traditional tune from your style of music; one which your teacher is famous for, perhaps. And this tune may have a certain length in time, and there is an emphasised point in that tune which corresponds to the emphasised point in the time cycle. And we both meet on that point... And while I repeat this tune over and over I am maintaining this time cycle, which leaves the table player, the drummer, free to improvise, while the time cycle is still being maintained. If we just have an exemple of him playing and he will come back and end his imrovisations at the same point of emphasis... Then he maintains the cycle and I am free to improvise, and we alterate; and this is where one tends to play much faster phrases, which may seem a contradiction, to its slower atmosphere. But that's Indian music. Full of contradiction, I am afraid. (BAILEY, 1992, p. 6).

que se compreende como oriunda da música tradicional indiana. Tal referência trouxe frescor à *performance* do grupo, que apresentou, na obra em questão, estruturas musicais exóticas, que transportam o ouvinte a algo exterior, possivelmente àquilo que se imagina ser oriental (LOCKE, 2011). Portanto, percebe-se que a bagagem da música oriental indiana, carregada pelos integrantes do Grupo Uakti, apesar de não ser uma bagagem vasta, deixou marcas importantes na *performance* de *Krishna II*, o que será abordado a seguir.



No DVD *Uakti*, a música *Krishna II* inicia-se no minuto 51:36, quando o instrumento é girado por volta de sete segundos em silêncio, ou seja, sem que suas cordas sejam friccionadas. Segundo Santiago (2009, p. 89), como apresentado em seu artigo *Considerações piercinanas sobre o gesto na performance do Grupo Uakti*, “O primeiro momento gestual corresponde à introdução da peça. Décio inicia o movimento de girar o instrumento *Torre* no silêncio. A seguir, Paulo fricciona as cordas do instrumento com um sistema formado por dois arcos”. Isso ocorre aos 51:41, constituindo um trecho em dinâmica *p* que se estende até os 52:01 quando ocorre a primeira variação dinâmica relevante, num rápido movimento de crescendo e decrescendo, que tem uma duração em torno de 04 segundos, e que logo retorna à dinâmica *p*, mas inclui mudanças na região de fricção do arco às cordas. Isso decorre dos breves movimentos de subida da crina no sentido do cavalete de alumínio superior que, conseqüentemente, acionam os harmônicos superiores do conjunto das onze cordas. Aos 52:16 um crescendo de duração um pouco mais extenso precede uma seção rítmica bastante intensa, com notas de duração curta e regular, com diferentes acentuações, que recortam o pulso gerado pela frequência de giro da *Torre*. Aos 53:11, ocorre um movimento do arco no sentido da região inferior da *Torre*, onde já não existe o temperamento. Esse súbito mergulho num ambiente não temperado, dissonante, constituído por uma mescla de frequências não afinadas, cria um cluster que tem sua tensão natural intensificada pelo aumento gradual na velocidade do giro da *Torre* e pelo crescendo da dinâmica ao fortíssimo. No entanto, aos 53:22, ocorre um súbito retorno à calma, quando o arco retorna à sua posição original, bem como à dinâmica piano. Segundo Artur Andrés, essa “calma após a tormenta” era um sinal para o início do solo de flauta em sol, que se dá aos 53:31.

Portanto, após um longo improviso de *Torre*, em que Paulo Santos explora boa parte da extensão do instrumento, o percussionista volta a friccionar as cordas no ponto central do instrumento, gerando, assim, uma sonoridade harmoniosa, em A6(9/#11). Até então, ambos os percussionistas, Paulo e Décio Ramos, apresentavam o olhar fixo no instrumento. Décio busca uma precisão no giro da *Torre*, enquanto Paulo explora o instrumento, experimentando diferentes maneiras de friccionar a crina nas cordas da *Torre* e testando diferentes regiões do instrumento. Pouco depois de se estabelecer o toque da *Torre* no ponto central e mais harmonioso do instrumento, no minuto 53:24, percebe-se o olhar de Paulo Santos para o seu lado esquerdo. Até então não havia mais ninguém no palco, além dos dois percussionistas. O olhar entrega um novo contato estabelecido, com a entrada de Artur Andrés no palco.

Toda a *performance* descrita acima corresponde ao surgimento do primeiro elemento na música, a *Torre*, que inicia melódica, devido ao giro lento do instrumento, e se torna harmônica, à medida que o giro aumenta a velocidade. Assim que ela alcança giro constante, inicia sua improvisação. Essa linha de *performance* é semelhante, em alguns pontos, com o início do improviso do sitar descrito por Jasani. Em ambos os casos, pouco antes da entrada do segundo instrumento, há uma redução de intensidade de improvisação e, naturalmente, de protagonismo do primeiro instrumento. No caso da *performance* indiana relatada por Jasani, com a entrada da tabla, há uma redução de intensidade da improvisação e inicia-se, portanto, um tema escolhido pelos músicos:

[...] Quando os tambores entram, e é aí que a improvisação talvez começa a ficar um pouco menos [intensa], é onde surge uma composição fixa – você pode tocar uma composição própria ou você pode tocar uma composição tradicional do seu estilo de música; Um [tema] pelo qual seu professor é reconhecido por [ter tocado], talvez. E essa música pode ter um determinado período de tempo, e há um ponto de ênfase nesse tema que corresponde ao ponto de ênfase no ciclo de tempo. E nós dois nos encontramos nesse ponto... e enquanto repito esse tema repetidamente estou mantendo esse ciclo de tempo, que deixa o tablista, o baterista, livre para improvisar, enquanto o ciclo de tempo ainda está sendo mantido. Se nós temos apenas um exemplo dele tocando, ele voltará e terminará sua improvisação no mesmo ponto de ênfase... então ele mantém o ciclo e eu estou livre para improvisar, e nós alternamos; e é aí que alguém tende a tocar frases muito mais rápidas, o que pode parecer uma contradição, para essa atmosfera mais lenta. Mas isso é a música indiana. Cheio de contradições, eu receio (BAILEY, 1992, p. 6).

Portanto, ao entrar o segundo instrumento, na *performance* indiana, um tema tradicional, ou do próprio *performer*, é escolhido e tal tema, tocado pelo sitar, delimita um ciclo de tempo em que a improvisação do tablista acontece. Posteriormente, os dois instrumentistas improvisam alternadamente. Há um ponto de ênfase no tema escolhido e esse ponto em que os

improvisos terminam é onde acontecem alternâncias entre os músicos, onde um para de improvisar e o outro inicia sua improvisação.

Em *Krishna II*, a escolha do tema N.º 40 é, portanto, outro ponto de encontro com a *performance* indiana, onde Jasani diz ser convencional a escolha de um tema próprio ou, então, um tema tradicional, conhecido pelo público.

Artur Andrés comentou a escolha desse tema de Gurdjieff/de Hartmann em nossa entrevista:

É um tema de caráter modal, num tom menor, que eu gosto muito. A característica dessa música que me fascina é que ela é quase toda construída em grau conjunto, como uma canção, mas de caráter oriental bem marcante (ANDRÉS RIBEIRO, 2021).

Portanto, a citação do tema de Gurdjieff/de Hartmann escolhida é tocada pelo flautista livremente, por duas vezes, como já apresentado anteriormente, do c.3 ao c.22. (Figura 5.54 e Figura 5.55). Nos compassos finais da segunda citação do tema, do c.21 em diante, é onde surgem os primeiros círculos azul-claros, que designam a improvisação livre de Artur. Nesse momento, o flautista começa também a girar o seu corpo, como um derviche²⁰⁵ o faz em danças sagradas orientais. O momento do giro do flautista acontece no minuto 54:47 e, tal movimento, busca, de certa maneira, sincronia com a *Torre*, indicando-se aqui mais um importante ponto de contato entre os músicos. A velocidade do giro e das melodias criadas aumentam gradualmente e proporcionalmente, até que o flautista encontra uma velocidade padrão, mais veloz, no minuto 55:04 (Figura 5.58, c.28). Esse corresponde ao ponto culminante, tanto em termos de velocidade de giro do flautista quanto em termos de altura da melodia (trecho mais agudo). Aqui a *Torre* acompanha tal movimento, girando intensamente, possivelmente o momento de maior velocidade de giro do instrumento.

²⁰⁵ Monge muçulmano; no islamismo, aquele que faz votos de caridade, pobreza e humildade; dervis; daroês: a maioria dos dervixes leva uma vida nômade de abnegação, vivendo de esmolas. Os Mevleví ou Derviches Dançantes ou Giradores é uma ordem derviche (tariqa) da Turquia, fundada pelos discípulos do grande poeta Sufi Jalal al-Din Muhammad Rumi no século XIII. Possuem uma cerimônia de dança-meditação chamada Sema, que consiste numa dança masculina acompanhada por música de flauta e tambores. Os dançarinos giram sobre si mesmos com os braços estendidos, simbolizando “a ascendência espiritual para a verdade, acompanhados pelo amor e liberados totalmente do ego”. Disponível em: http://detudoumpoucosimplesmente.blogspot.com/2011/03/mevlevi-ou-derviches-dancantes-da_22.html.

Figura 5.60 – Improviso de Artur Andrés marcado pelas frases verde, azul e marrom

The image displays a musical score for G Flute (G Fl.) in G major, marked by three phrases: green (measures 23-25), blue (measures 27-29), and brown (measures 31-33). The score includes various musical notations such as triplets, fermatas, and dynamic markings like *mp cresc...*, *mf cresc...*, and *f*. Time stamps in boxes indicate specific moments: 54:34, 54:47, 55:04, 55:14, 55:17, and 55:22. Fingerings (3, 4, 5, 7, 0, 1) and articulation (*tr*) are also indicated.

Fonte: Transcrição do autor

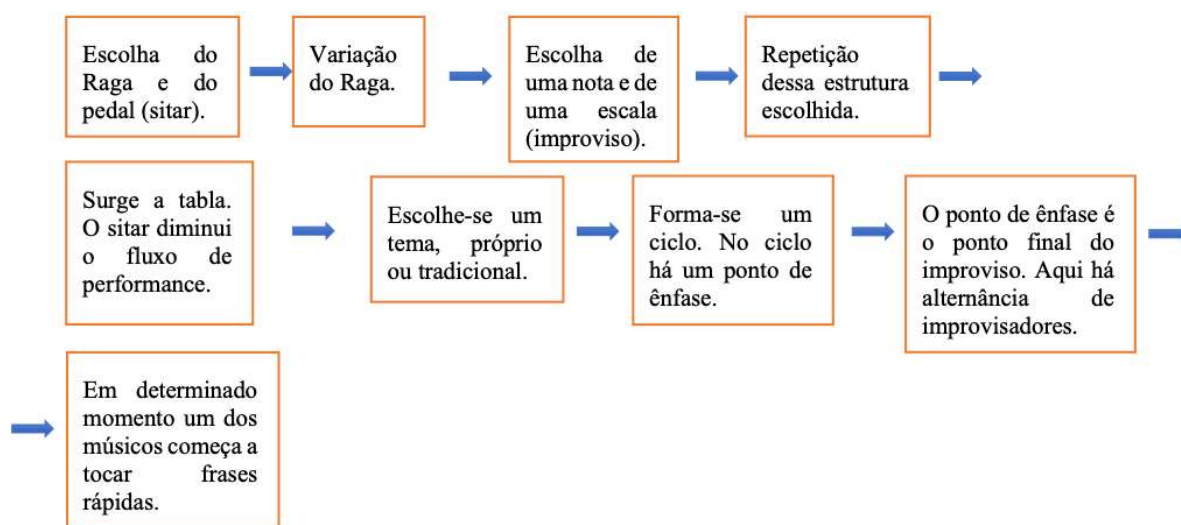


Esse é outro ponto de encontro com o relato de Jasani, que afirma haver um momento do improviso de tabla e sitar onde um dos músicos começa a aumentar a velocidade da *performance*. No contexto de *Krishna II*, Artur Andrés cumpre esse papel, levando o improviso ao seu ápice de intensidade e velocidade de notas.

Após toda a intensidade de notas e do giro, Andrés volta a tocar a melodia de Gurdjieff/de Hartmann e, nesse momento, entre a citação e a criação, tanto a melodia quanto o giro do flautista e da *Torre*, começam a diminuir velocidade. Como um *ralentando*, o improviso

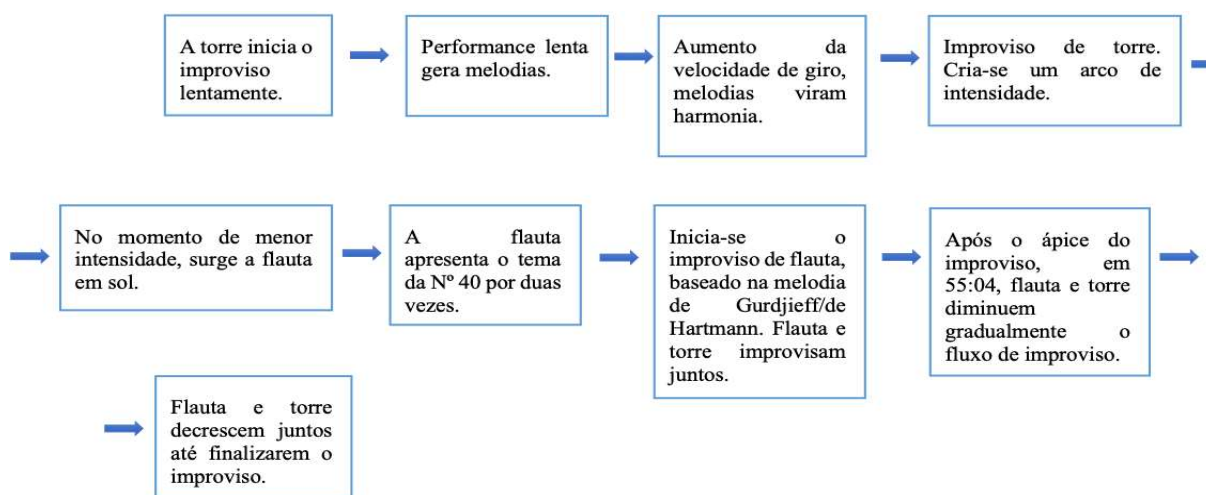
de flauta e *Torre* vai acabando, sendo finalizado ao som de *whistle tones*²⁰⁶ na flauta, que “assovia” a melodia de Gurdjieff até que isso se transforma em notas longas, apresentadas em formato de arpejo. A *Torre* que, ao ser girada de forma veloz, gerava uma base harmônica, agora apresentava novamente, como no início da *performance*, uma base rítmica e melódica, devido ao giro lento e as movimentações da crina nas cordas, provocadas por Paulo. O improviso como um todo, de flauta e *Torre*, é sucinto, decorrendo do minuto 53:32 ao minuto 56:09, onde a *Torre* para de girar e o flautista também interrompe lentamente seu giro, finalizando a *performance* apontando, ainda em posição de *performance*, o pé da flauta para cima.

Na descrição acima foi possível pincelar algumas importantes interseções entre o relato do sitarista e percussionista Viram Jasani, em entrevista a Bailey, bem como a *performance* improvisada de Artur Andrés e o Grupo Uakti. Abaixo buscou-se apresentar um esquema onde tais semelhanças recebem um foco ainda maior. Em laranja apresenta-se a trajetória da *performance* indiana:

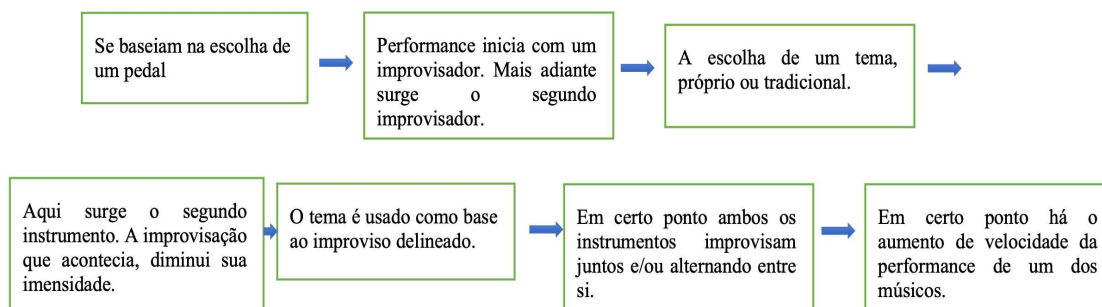


²⁰⁶ Whistle tones: técnica na flauta transversal utilizada para se obter harmônicos. Tal técnica consiste em relaxar os lábios, ampliar a embocadura, reduzir a velocidade do fluxo de ar e posicionar o lábio inferior de forma a cobrir menos o orifício do bocal da flauta. Assim o ar na flauta não vibra completamente, reforçando um dos harmônicos parciais da nota fundamental. O resultado obtido lembra o som de um assovio.

Em azul apresenta-se a trajetória da *performance* de flauta em sol e Torre, do Grupo Uakti:



Em verde, apresenta-se as principais semelhanças entre as duas *performances*:



Aos poucos, fica cada vez mais evidente a presença da música oriental na criação de Artur Andrés, principalmente os elementos oriundos da música indiana. Tais vertentes criativas são mescladas a outras vertentes ocidentais, principalmente a música minimalista norte-americana, bem como gêneros como o baião e o *blues*, por exemplo. Contudo, em *Krishna II* a referência indiana parece se fazer mais presente, e isso se torna claro na transcrição de sua composição/improviso.

Características orientais na melodia improvisada de *Krishna II*

Pode-se notar na forma como Artur Andrés muitas vezes utiliza a flauta transversal, a busca por torná-la um instrumento “um pouco mais oriental”, seja através da utilização de modos inspirados na música do Oriente, seja nos ornamentos, portamentos e apojeturas. Por mais que tais recursos musicais sejam encontrados também em universos tonais, como a música ocidental europeia, como exemplo, percebe-se a sua utilização, nos improvisos de Artur, como elementos orientalizantes (VIRMOND, 2015, p. 378).

Conforme tratado anteriormente, ao utilizar o tema de Gurdjieff/de Hartmann como motivo, o flautista constrói seu improviso sobre a escala de Dó sustenido menor harmônica, resultante do tema escolhido.

Figura 5.61 – Escala de Dó sustenido menor com a sexta menor e a sétima maior



Fonte: Transcrição do autor.

A melodia do improviso da flauta em Sol se inicia no quinto grau da escala de Dó sustenido menor harmônica, ou seja, na nota Sol sustenido. Em decorrência disso, uma característica da música oriental já é apresentada no início da *performance*, através da relação intervalar de um semitom, em seguida, uma segunda aumentada e, por fim, mais um semitom: Sol sustenido – Lá – Si sustenido – Dó sustenido. Essa característica intervalar consiste também num elemento orientalizante (VIRMOND, 2015). Tais elementos musicais podem ser compreendidos como recursos musicais exóticos, por oferecerem ao ouvinte sonoridades estrangeiras, que representam, de alguma maneira, outros lugares. Ralph P. Locke²⁰⁷ aborda o tema, citando o teórico musical Jean-Pierre Bartoli:²⁰⁸

No domínio artístico, designa-se pela palavra “exotismo” uma combinação de procedimentos que evocam a alteridade cultural e geográfica [altérité] [...] [pelo] uso

²⁰⁷ Ralph P. Locke é um musicólogo americano, crítico de música clássica e professor emérito de musicologia na Eastman School of Music.

²⁰⁸ Professor da Universidade Paris-Sorbonne, membro permanente do Institut de recherche en musicologie (CNRS-BnF-Paris-Sorbonne) e vice-presidente da Sociedade Francesa de Análise Musical (SFAM), seus escritos são dedicados à evolução da linguagem musical, semiótica e retórica musicais, obras de Berlioz, exotismo na música.

de unidades significativas [unités significatives] que parecem [...] emprestadas de uma linguagem artística estrangeira (BARTOLI citado por LOCKE, 2011, p. 22).

Em *Krishna II*, a força de tais elementos musicais exóticos é tamanha, que sua utilização é responsável por gerar o fenômeno de politonalidade, tratado em *O universo harmônico de Krishna II*. Certo é que a base de A6/9/#11, tocada pela *Torre*, responsável pelo universo em Lá maior lídio, acaba sofrendo uma alternância da sensação modal devido à escala que é praticada sobre ela. A escala de Dó sustenido menor harmônica, tocada a partir de seu quinto grau, gera, em alguns momentos, a alternância de sensação modal, de Lá para Sol sustenido.

O tema de Gurdjieff/de Hartmann, responsável pelo fenômeno descrito acima, se encontra presente no decorrer de todo o improviso de Andrés. Além das melodias da N.º 40, apresentadas por duas vezes no início da *performance*, é possível constatar a presença do motivo primeiro desse tema, como passagem melódica no improviso de Artur. Portanto, analisando-se parte do material improvisado pelo flautista, a partir do c.23 em diante, percebe-se a presença dessas relações intervalares características da melodia de Gurdjieff/de Hartmann, evidenciadas acima. Essa relação intervalar se faz presente em compassos como c.25, c.29, c.31 e c.36. Ver os círculos verdes nas Figuras 5.62, 5.63 e 5.64 a seguir.

Figura 5.62 – Citação do tema no improviso de Artur Andrés, c.25

G Fl. 25 *mp cresc...*

3

Fonte: Transcrição do autor.



Figura 5.63 – Citação do tema no improviso de Artur Andrés, c.31

G Fl. 29 31 55:14 55:17 55:22

f

Fonte: Transcrição do autor.



Figura 5.64 – Citação do tema no improviso de Artur Andrés no c.36

G Fl. 35 37 55:29 55:37

mp

Fonte: Transcrição do autor.



No c.25, por exemplo, a melodia inicial da N.º 40 é apresentada com acentuações diferentes. Trata-se de ornamentos que correspondem ao início da melodia original, circulado em verde na Figura 5.62. No c.29, também circulado em verde, as notas exatas do motivo primeiro do tema original são tocadas de forma descendente, alternadamente. Já no c.31, tal motivo é tocado com três quiálteras iniciais e um trinado, movimento melódico realizado com as notas exatas do motivo original. O trinado é realizado sobre o semitom final do motivo primeiro, na passagem de si sustenido – dó sustenido. Por fim, no c.36, as notas exatas do motivo original, da N.º 40, são tocadas de forma descendente (Figura 5.64).

Portanto, pode-se notar que passagens de semitom tocadas em grau conjunto, seguidas de segundas aumentadas, foram movimentos melódicos amplamente utilizados no improviso de Andrés, por se tratar do motivo primeiro, do tema da N.º 40, escolhido pelo flautista. Essa característica melódica, juntamente com a prática recorrente de ornamentos e apojaturas, forma um leque de características musicais orientalizantes. Como já falado, um outro termo que se utiliza para esses elementos denominados aqui de orientalizantes, é o de música exótica. Tal exotismo musical se faz presente pelo “empréstimo ou uso [...] característico e facilmente reconhecível de gestos musicais da cultura estrangeira” (LOCKE, 2011, p. 21).

Como visto no capítulo biográfico do artista, Artur Andrés recebeu influências da cultura oriental por diversas vias. Sua mãe, Maria Helena Andrés, foi uma importante referência da cultura indiana em sua vida, devido às vivências que teve durante dois anos de estadia na Índia e que, posteriormente, foram apresentadas ao filho. Além disso, o flautista teve forte contato com a música indiana através da escuta de músicos como Ravi Shankar, bem como por meio das influências recebidas dentro do Grupo Uakti, onde se pesquisava esse tipo de vertente musical. Outro fato que aproximou a *performance* do flautista do Oriente foram os estudos de flauta desempenhados por ele sobre os modos Karnáticos,²⁰⁹ de Eugene Bozza,²¹⁰ fato exposto por Andrés em entrevista. Além do mais, a música minimalista, principalmente a de Philip Glass, foi um dos pilares na formação musical de Artur. Diante dessa vertente que tanto se influenciou pela música indiana, se estabelece contato com o Oriente indiretamente.

Assim, possivelmente o flautista tenha desenvolvido um idioma que, por vezes, se aproxima, de alguma maneira, da música oriental. É importante enfatizar que tal percepção faz sentido por um prisma ocidental, ou seja, através de entendimentos da escuta que vão ao encontro direto das ideias de orientalismo e exotismo musical, dissertada anteriormente nos capítulos bibliográficos. Esse fato remonta também à ideia de Bailey sobre a importância da escolha e do aprendizado dentro de contextos musicais específicos, bem como a compreensão mínima das gramaticalidades e vocabulários musicais, nos gêneros em que se pretende habitar como improvisador (SILVA, 2017; LEITE, 2015).

Por fim, diante de tantas influências orientais recebidas pelo artista, é importante destacar também a presença marcante da música erudita ocidental no improviso de Andrés em questão. Na transcrição de *Krishna II*, a técnica de flauta enfatizada, é fruto dos estudos de

²⁰⁹ O modo karnático, característico da cultura indiana e encontrado em obras de Fauré e Debussy (GERVAISE, 1971, p. 43).

²¹⁰ Bozza foi um compositor e violinista francês, um dos compositores mais prolíficos de música de câmara para instrumentos de sopro.

Artur Andrés no bacharelado em flauta da UFMG. Foram vários anos em que o flautista pesquisou intensamente o repertório erudito de flauta transversal. A prática de tais estudos foi o que possibilitou tamanho virtuosismo percebido em seu improviso, como o próprio flautista evidenciou em entrevista, quando falou sobre a importância de tais estudos para sua *performance*. Muitos dos elementos musicais tratados como exóticos, ou orientalizantes, como ornamentos em geral, recursos estendidos como os glissandos feitos na chave do instrumento, são tecnicamente viáveis ao músico devido a esses estudos da flauta erudita.

Artur Andrés aborda a prática do estudo técnico da flauta como ferramenta para seus improvisos em estúdio:

É, sempre me ajudou muito, né, estudava muito escala e arpejo, escala maior e menor, arpejos, duplo golpe [de língua], ligaduras. Mas quando ia se aproximando um período em que ia entrar em estúdio, gravar, e eu sabia que iria improvisar, eu começava a estudar escalas pentatônicas como estudo técnico mesmo, (solfeja algo em pentatônicas), ou escalas pentatônicas em duas oitavas, subindo e descendo. E eu sentia claramente como se isso me ajudasse a soltar daquela “mesmice” da escala maior e menor que, para a improvisação é o fim, né? (ANDRÉS RIBEIRO, 2020).

Em *Krishna II*, esse virtuosismo pode ser percebido principalmente do c.29 ao c.32 (Figura 5.63). É inegável que tal condição escalar e de arpejos rápidos, bem como a homogeneidade do som praticada pelo flautista, é fruto de anos de estudo e pesquisa, o que, posteriormente, foi trazido para o universo da improvisação. A condição de aplicar um trabalho de embocadura da flauta, de excelência, à prática do improviso é, certamente, uma importante marca de Andrés como flautista improvisador. Isso se dá porque se trata de um feito extremamente trabalhoso, pouco encontrado no âmbito da improvisação da flauta transversal. Tais recursos técnicos são amplamente utilizados em seus improvisos, o que pôde ser constatado na presente análise e pode ser compreendido através da escuta de *Krishna II*. Isso também poderá ser observado nas demais análises, mais adiante.



5.2.2 Artur Andrés e o Grupo Uakti em Rio Amazonas [Amazon River]

Penúltima faixa do CD *Águas da Amazônia* e nono registro fonográfico da carreira do grupo Uakti (Point-Music, NY, 1999), *Rio Amazonas* é um dos temas originalmente compostos pelo renomado compositor norte-americano Philip Glass, para serem adaptados pelo grupo para

os seus novos instrumentos. Com exceção da última faixa do CD *Metamorphosis I*, cada uma das nove faixas representa um afluente daquele rio. Rio Amazonas finaliza a obra e pode ser interpretada como uma descrição musical do fluxo inexorável que o rio descreve pela selva amazônica, desde a sua nascente nos Andes peruanos até a sua foz no Oceano Atlântico.

A peça foi composta seguindo uma característica tradicional de composições do estilo minimalista, fundada na repetição da mesma ideia musical, que sucede por um longo período. Nesse caso são 7:24 minutos de música construída mediante uma longa repetição do tema que, por sua vez, tem seu desenvolvimento estabelecido no decorrer de dez compassos. No decorrer das vinte e nove repetições do tema, novos elementos vão sendo, pouco a pouco, inseridos no arranjo. Isso faz com que a *performance* ganhe gradualmente uma estrutura sonora cada vez mais densa. Dimitri Cervo (2005, p. 58) fala sobre esse tipo de característica da música minimalista em seu texto *O minimalismo e suas técnicas composicionais*:

[...] as obras minimalistas apresentam um fluxo intermitente de figurações rítmicas que fluem do início ao fim da obra. Esses padrões geralmente são sustentados por longos períodos de tempo, sendo eventualmente superpostos, defasados, ou ainda gradualmente modificados.

Marco Antônio Guimarães optou por uma estruturação de arranjo em que um novo instrumento é inserido gradualmente, no decorrer da *performance*. Ao mesmo tempo, durante a *performance*, há um aumento gradual do andamento da música, que acelera pouco a pouco. Segue abaixo uma apresentação sistemática da entrada de cada elemento que compõe o arranjo, em cada exposição do tema, bem como uma indicação do aumento gradual do andamento, até a sua estabilização em 175bpm:

- 0:00' – 1.^a exposição do tema: Introdução com a nota Si longa do teclado (som de órgão)
- **Andamento lento, semínima 90bpm**
- **Accelerando**
- 0:28' - 2.^a exposição do tema: Entrada do *Tubo de PVC em Lá*²¹¹
- **O andamento estabiliza em semínima 110bpm**
- 0:49' – 3.^a exposição do tema: Entrada do *Borel*²¹² (desenho melódico descendente)

²¹¹ Instrumento construído a partir de um tubo de PVC de 100 mm percutido em uma de suas extremidades por uma baqueta especial de borracha.

²¹² Instrumento construído a partir de dois tubos de PVC com extremidades rosqueáveis, um desliza dentro do outro. O tubo maior tem na sua extremidade superior um joelho de PVC, e o menor, uma cabaça acoplada à sua extremidade inferior. Esse instrumento é tocado com a técnica de embocadura dos metais (trompete, trombone, tuba, etc.) (ANDRÉS RIBEIRO, 2004).

- 1:10' - 4.^a exposição do tema: Entrada do *Chori* ²¹³
- 1:30' - 5.^a exposição do tema: Igual
- 1:51' - 6.^a exposição do tema: Entrada da *Marimba de Vidro*²¹⁴
- 2:12' - 7.^a exposição do tema: Entrada da *Marimba D'Angelim*²¹⁵
- **Acellerando**
- 2:30' - 8.^a exposição do tema: **Acellerando mais**
- 2:45' - 9.^a exposição do tema: Saída do *Borel* e entrada do *Grande Pan*²¹⁶
(semicolcheias)
- **Estabiliza em semínima 175 bpm**
- 2:58' - 10.^a exposição do tema: Igual
- 3:10' - 11.^a exposição do tema: Entram os tambores condensadores²¹⁷
- 3:23' - 12.^a exposição do tema: – Igual
- 3:36' - 13.^o exposição do tema: Entrada do Xilofone (oitava acima da M.Vidro)
- 3:49' - 14.^a exposição do tema: Igual
- 3:59' - 15.^a exposição do tema: Entrada da Flauta (Mirlinton²¹⁸) – **início do improviso de flauta**

Artur Andrés fala em entrevista a respeito do improviso que ele concebeu nessa peça, a partir do minuto 3:59 da faixa do disco. Andrés conta que o desafio maior para ele foi o fato de

²¹³ O chori Smetano é um instrumento de arco, constituído por uma cabaça onde foram feitos três orifícios para a saída de som. Na cabaça, que cumpre a função de caixa de ressonância dos instrumentos de cordas, foi fixado, em seu sentido vertical, um cabo de machado que tem instalado em sua extremidade superior, duas cravelhas de contrabaixo elétrico. Por sobre esse cabo de machado, que cumpre a função de braço do instrumento, correm duas cordas Mi agudas de violão de aço, normalmente afinadas no intervalo de quinta justa, em Lá₂ e Mi₂ (ANDRÉS RIBEIRO, 2004).

²¹⁴ Marimba construída com teclas de vidro.

²¹⁵ Marimba construída com teclas da madeira brasileira angelim.

²¹⁶ O *Grande Pan* é um instrumento de percussão que utiliza o PVC como matéria-prima básica. Seu nome está relacionado à sua forma original, nos primeiros anos de existência do grupo UAKTI, semelhante à forma da flauta grega de pan, em escala muito maior. Para sua *performance*, são utilizadas baquetas de espuma de borracha de alta densidade, normalmente utilizada na construção civil para alisar o reboco em paredes e rejunte em azulejos. Constituído de 13 tubos de PVC de 50 mm de diâmetro de comprimentos diferentes, formando uma escala cromática do Lá₋₁ ao Lá₁ (ANDRÉS RIBEIRO, 2004).

²¹⁷ Os três tambores condensadores – grave, médio e agudo – foram construídos a partir da ideia de utilizar simultaneamente dois tambores cilíndricos de diâmetros ligeiramente diferentes e encaixados um dentro do outro, com a pele voltada uma para cada extremidade. A obtenção de uma resultante sonora no registro grave, ao percutir na região central de ambas as peles, não ocorre quando os dois tambores se encontram separados. Essa frequência grave é resultante da compressão interna do ar que se encontra dentro dos tambores, no momento em que ele é tocado. Esse tambor tem uma frequência aguda, que se dá através do toque na pele próxima à borda do cilindro (ANDRÉS RIBEIRO, 2004).

²¹⁸ O bocal chinês constitui-se na adaptação para a flauta em C, do tradicional sistema chinês da flauta *Di Zi*, também conhecida como a “flauta de bambu com membrana”. Para isso, foi aberto um orifício (2cm Ø) na parede do tubo do bocal onde se afixou uma membrana de *boudrouch*, bem estirada, que é posta em vibração quando é acionada a coluna de ar de dentro do bocal. Dessa forma, a vibração da membrana agrega um novo timbre ao som da flauta (ANDRÉS RIBEIRO, C/Arte, p. 2004).

estar improvisando sobre a obra de um dos maiores compositores norte-americanos vivos, bem como por ter junto dele, em estúdio, o maestro e engenheiro de som Michael Riesman, braço direito de Philip Glass há mais de sessenta anos. Outro fator desafiador era a extensão do solo, que viria a ter mais de três minutos de duração. Além disso, a extrema simplicidade da música, que se desenvolve o tempo todo em compassos alternados de 7/8 e 4/4, sobre a sequência harmônica de C7M/B; Am7; Ab7M / Ab7; C/G; C7M/E, foi um outro fator de dificuldade. Devido a essas questões, segundo o flautista, esse foi um dos improvisos mais complexos que ele se propôs fazer como *performer* (ANDRÉS RIBEIRO, 2020).

Artur Andrés conta um pouco mais sobre sua experiência de gravar esse improviso:

O tema, também muito econômico quanto ao número de notas, deveria ser repetido “trocenas vezes”, e sempre um pouquinho diferente, com pequenas variações. Daí eu incluí algumas mudanças de oitavas e, da metade para o final, introduzindo outras ideias musicais, mas sempre expressas com bem poucas notas, algumas delas notas de passagem, mas sem movimentos de escalas ou arpejos rápidos ou virtuosísticos. Coisas bem simples assim. É como se houvesse ali uma necessidade real de ser, ao mesmo tempo extremamente expressivo, mas obedecendo a um nível de mudança muito sutil onde tudo se movia de forma muito gradual, acompanhando o acelerando da música e à medida que a percussão ia se avolumando e crescendo junto. Me lembro que o Décio me ajudou muito na gravação desse solo, mais exatamente no trecho final, realizando uma contagem do número de chorus que faltavam ao revés – faltam 6, faltam 5... etc., para que eu pudesse construir esse final que é bem simples – uma nota longa num Si5 que resolve no Dó meio tom acima (canta as duas notas finais, um Si5 longo e em crescendo que resolve no Dó), na oitava colcheia do 4/4, no último acorde do chorus: C7M/E... E esse foi o único lugar que eu errei e resolvi uma colcheia depois, no primeiro tempo do compasso seguinte, [que já era silêncio]. Aí, o Michael regravou só esse finalzinho. Me lembro também que fiz o improviso já no primeiro take, isso é uma coisa que me marcou. e o que tive que refazer foi exatamente essa resolução uma semicolcheia antes do tempo forte que, nessa música, não existe. Ela termina em suspensão... Foi um desafio que, a meu ver, afortunadamente, deu muito certo. Mas foi uma sorte... rrsrs (ANDRÉS RIBEIRO, 2020).

Improviso de Artur Andrés – análise motívica de *Amazon River*

Artur Andrés trata em entrevista sobre a necessidade de ser minimalista em sua improvisação e isso se torna evidente na análise motívica do improviso. O improviso gira, quase do início ao fim, sobre os temas de Philip Glass adaptados por Marco Antônio para os novos instrumentos do Uakti denominados *Borel* e *Chori*.

O *Borel* é o primeiro instrumento a apresentar um desenho melódico no arranjo que, em seguida, incluirá o *Chori* e a flauta transversal com bocal chinês²¹⁹. A melodia do *Borel* se

²¹⁹ Bocal de flauta metálico que possui segunda perfuração e o *baudruche* recobrimdo tal buraco. Ao ser tocada a flauta, o *baudruche* vibra gerando um som semelhante ao de um violino ou oboé. Tal som se mistura com o som da flauta, trazendo bastante textura à sonoridade final do instrumento.

desenvolve numa linha descendente, a partir da nota Sol, quinto grau do acorde inicial do tema, e é conduzida até a nota Dó, quarta abaixo, sempre em glissando. A cada mudança de nota é realizado um glissando, uma vez que o instrumento, um tubo que corre dentro de outro, aumentando ou diminuindo seu comprimento, tem por característica de mudança de notas o próprio glissando.

Essa melodia é a frase inicial, primeira referência daquilo que será tocado posteriormente pelo *Chori* e pela flauta transversa. Tal melodia surge por primeira vez no minuto 0:49, coincidindo com a terceira exposição do tema, como descrito anteriormente e pode ser mais bem compreendida na transcrição a seguir.

Figura 5.65 – Melodia do *Borel* em *Amazon River* [Rio Amazonas], de Philip Glass com Uakti

Amazon River

Philip Glass e Grupo Uakti

Fonte: Transcrição do autor



O *Chori* é introduzido na quarta exposição do tema e apresenta uma melodia ritmicamente muito próxima à do *Borel*, como uma segunda voz dela. Embora ritmicamente muito parecidas entre si, elas se divergem em termos de notas e de direção melódica. A melodia apresentada pelo *Chori* consiste em uma nota longa, um Dó₄, que dura quase seis compassos inteiros – compassos de 7/8 e 4/4 que se alternam do início ao fim da peça – e, ao final do sexto compasso, realiza-se um glissando da nota Ré₄ a nota Mi₄. A nota Mi dura dois compassos e, posteriormente a ela, após um compasso de pausa, um ataque sutil da nota Sol₄ acontece (Figura 5.66).

Essa nota final varia a sua posição, uma vez que a *performance* do *Chori*, por mais que tenha sido preconcebida, é tocada de maneira livre, sem necessidade de precisão dos ataques e do tamanho das notas tocadas. Essa afirmação é baseada na informação tratada por Artur Andrés em entrevista, de que as melodias tocadas são todas originais do compositor Philip

Glass. Outra percepção que se tem, da liberdade da *performance*, surge através da escuta do material, em que é possível perceber tal fenômeno.

Na partitura da Figura 5.66, a nota sol se encontra na quarta das cinco combinações de compassos de 4/4 e 7/8, nesse caso no primeiro tempo do compasso de 4/4. Isso pode ser escutado nas primeiras *performances* do instrumento na música, contudo, com o passar das repetições, essa nota varia de posição, sendo tocada, por vezes, no compasso seguinte a esse, nem sempre na cabeça dos compassos. Portanto, na partitura da Figura 5.66 é possível observar como a melodia decorre nas primeiras *performances* do instrumento, o que vai se modificando ao longo da repetição do tema.

Figura 5.66 – Melodia do *Chori* em *Amazon River* (Rio Amazonas), de Philip Glass com Uakti

Fonte: Transcrição do autor.



Inspirado no tema tocado pelo *Borel* e pelo *Chori*, Artur Andrés desenvolveu seu improviso de flauta. É importante ressaltar que o *Borel* surge na terceira exposição do tema, deixando de tocar, a partir de sua nona exposição, justamente onde há a entrada do grande pan, que ocupa a mesma região de frequências, médio-grave e grave, que o *Borel* ocupa.

No âmbito do timbre, percebe-se bastante semelhança entre a sonoridade do *Chori* e o som da flauta com membrana de *baudruche*.²²⁰ Esse tipo de instrumento da família dos membranofones, que no livro de Artur Andrés, denominado *UAKTI: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos* é denominado *mirliton*, é muito utilizada na música oriental. Foi dali que o flautista Matthias Ziegler²²¹ se inspirou para construir um

²²⁰ Tal membrana pode ser feita a partir do arroz, como se faz na China, ou do *baudruche*, como foi o caso de Ziegler e Andrés.

²²¹ Matthias Ziegler (1955-) é um flautista e professor, de origem suíça, especializado em música contemporânea para flautas de diferentes tamanhos (inclusive flauta em C, flauta em G, flauta baixo e flauta contrabaixo).

bocal para a flauta em C que pudesse utilizar esse recurso de timbre. Numa visita à oficina do Grupo Uakti, no final da década dos anos 1980, Ziegler estimulou Artur Andrés a desenvolver um bocal semelhante para ser utilizado no trabalho do Uakti. Se trata de um bocal metálico tradicional, onde é instalado uma membrana impermeável e extremamente fina que, quando tocada, vibra e produz um som anasalado próximo ao som de uma palheta do Oboé, bem como a sonoridade mais metálica de um violino ou viola. No contexto da música em questão, *Rio Amazonas*, há, portanto, uma aproximação natural do *mirliton* com o *Chori*, instrumento de cordas desenvolvido por Marco Antônio Guimarães.

Figura 5.67 – Bocal Chinês



Fita

Membrana de *baudruche*

Para além da proximidade de timbre entre o *Chori* e a flauta com membrana, percebe-se que a melodia, tocada repetidas vezes por Marco ao *Chori*, se estrutura como a principal frase do improviso de Artur. Tal fato é algo que se assemelha ao que foi encontrado em *Krishina II*, onde Artur Andrés também utilizou uma frase de outro compositor como a principal referência para seu improviso do início ao final da *performance*. Ou seja, aqui também se identifica, mais uma vez, uma qualidade de *improvisação parafraseada* (KERNFELD, 1996). Nesse caso, trata-se de um exemplo menos evidente, em comparação com o que se procedeu em *Krishna II*. Contudo, há uma ligação forte, de boa parte do improviso realizado por Andrés, com os temas de Glass, o que acaba demonstrando mais um exemplo de uma *parafrase musical*.

Portanto, naturalmente, percebe-se uma característica rítmica semelhante àquela encontrada na frase inicial do *Borel*, por ser o instrumento que apresenta pela primeira vez a ideia melódica na peça. Contudo, o desenho melódico ascendente, a melodia cromática e a posição dos glissandos apresentados pela flauta, se assemelham ainda mais à melodia tocada

por Marco, com o *Chori*. Ambas as melodias, segundo Artur Andrés, são de autoria de Philip Glass (ANDRÉS RIBEIRO, 2020).

A melodia da flauta inicia-se uma terça maior acima daquela tocada pelo *Chori* em vez de Dó, a nota Mi é tocada, e realiza-se um movimento cromático até a nota Sol, um movimento muito semelhante ao produzido pelo *Chori*, por se tratar de um movimento cromático, da tônica a sua terça. No caso, o *Chori* toca uma melodia ascendente que sobe um tom (Dó-Ré) e, em seguida, dois semitons (Ré-Mi bemol-Mi), movimento que vai da tônica Dó a sua terça maior, Mi. No improviso de Andrés, o motivo inicial é também ascendente e parte da nota Mi, sobe meio tom, para Fá e, posteriormente, um glissando até Sol, terça menor de Mi. Observando-se por um prisma harmônico, a melodia do *Chori* inicia da tônica Dó, do acorde inicial, e caminha na direção da terça maior, uma vez que a música inicia em C7M/E e finaliza em C/G. No caso do motivo do improviso de Artur Andrés, o flautista inicia a *performance* na terça maior do acorde inicial e termina o desenho melódico na quinta justa, a nota Sol. Vale ressaltar que aqui já não há mais a presença do *Borel*, que deixa de tocar na nona exposição, posterior ao último acelerando. Tal instrumento iniciava sua *performance* tocando a nota Sol e finalizava na nota Dó, ou seja, combinando as três vozes, do *Borel*, do *Chori* e da flauta, há uma condução melódica que remonta aos acordes da peça.

O início do improviso de Artur Andrés pode ser observado na Figura 5.68 a seguir e, posteriormente, pode ser comparado com a melodia do tema original, tocada pelo *Chori*.

**Figura 5.68 – Frase inicial do improviso de Artur Andrés
(flauta transversa) em *Amazon River***

Fonte: Transcrição do autor.



A melodia circulada em vermelho, como se descreve nas demais análises, é o motivo musical primeiro, e os trechos melódicos subsequentes, circulados em azul, são as formas-

motivo desse primeiro. Por se tratar de um contexto minimalista, a frase vai se repetir muitas vezes até o final do improviso, sempre com pequenas variações. Devido a essa grande recorrência frasal, característica do universo minimalista, optou-se por marcá-las todas na mesma cor, em amarelo. Isso se deu, porque são frases marcadas por diferenças mínimas entre si, todas elas muito próximas da frase inicial. As variações mais intensas começam a surgir mais à frente, após muitas repetições e pequenas variações da frase inicial, possivelmente por se tratar de um *chorus* de improviso muito longo. O improvisador optou, portanto, por apresentar novas ideias musicais pouco a pouco, inicialmente modificando somente detalhes da frase inicial. Tal frase, é variada por nove vezes, do início ao c.120.

Na Figura 5.69 pode-se ver a lenta variação desse tema, do início ao c.80, onde surge pela primeira vez uma frase nova, marcada na Figura 5.69 em laranja. Vale ressaltar, que a melodia inicial aparece transcrita a partir de c.11, porque os primeiros compassos representam todo o tema que antecede o improviso, todo o processo de acelerando, até se conceber a estrutura inicial do *chorus* de improviso de flauta.

Figura 5.69 – Improviso de Artur Andrés (flauta transversa) em *Amazon River* até o c.88

The musical score for Figure 5.69 consists of two staves: Flute and M.V. (Music Visualization). The Flute staff is marked with various chords and dynamics. The M.V. staff shows a rhythmic pattern. The score is divided into measures 10-17, 18-28, 29-41, 42-54, 55-66, 67-78, 79-87, and 88-96. The Flute part is marked with various chords and dynamics. The M.V. part shows a rhythmic pattern. The score is annotated with yellow boxes and blue circles highlighting specific phrases and variations.

Fonte: Transcrição do autor.



Analisando a primeira frase do improviso, percebe-se que, baseando-se na maneira como as análises vêm sendo concebidas, ela é constituída por três motivos: a primeira frase, pelo motivo primeiro, circulado em vermelho, e suas duas formas-motivo, marcadas em azul. O fato é que, tal frase é tão simples e tão recorrente, que ela acaba se confundindo com a estrutura de um motivo. De certa maneira ela poderia ser observada como um motivo, essa que denominamos aqui como “frase”, que segue se alterando, pouco a pouco, no decorrer do desenvolvimento de suas formas-motivo. Contudo, uma observação de Schoenberg deixa claro que não há problema se a frase é simples, o que ajuda a validar a análise como foi realizada acima:

Até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente. Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso (SHÖENBERG, 1996, p. 35).

As formas-motivo, como tratado acima, estão apresentadas em azul. Em geral, na maioria delas, as notas seguem muito semelhantes e as variações sucedem próximas as ideias de Schoenberg (1996), porém de maneira muito sutil. Assim como se percebeu nas análises anteriores, aqui, tais variações acontecem: no âmbito do “deslocamento dos ritmos para pulsações diferentes”; no processo de “modificação da duração das notas”; na “repetição de notas”; na “repetição rítmica”; “modificando-se a ordem ou direção original das notas” (SCHOENBERG, 1996, p. 40-42). Além disso, Artur Andrés modifica utilizando-se de apojeturas e ornamentos sobre a melodia tocada, e inserindo escalas ascendentes, que, em geral, são utilizadas como anacruse da melodia subsequente.

Como exemplo, observa-se já na segunda frase, no c.22, um deslocamento rítmico das primeiras notas, no caso um Ré, que não é tocado no motivo original, e o Mi nota longa. Essa primeira nota longa, no motivo original, sucede a partir do início do compasso de 7/8, enquanto na segunda frase, em sua forma-motivo correspondente, ela acontece a partir do terceiro tempo do compasso de 4/4. No c.28, a nota Fá suspenso glissando sucede mais longa, como uma mínima tocada na primeira frase como semínima. A nota Sol que, na primeira frase, era tocada longa, no decorrer de dois compassos (c.19 e c.20), na segunda frase dura um tempo a menos e segue descendente, onde a melodia continua fluindo do c.29 ao c.31.

Esse tipo de variação segue acontecendo, nos compassos seguintes. Os inícios das frases, em geral, não mais acontecem no início dos compassos de 7/8, como no original. Agora

contam com notas introdutórias, como a nota Ré semínima, acrescentada antes do Mi longo ou, no c.43, o pequeno ornamento que antecede a nota Mi longa.



c.51

No c.51 há a primeira escala ascendente em semicolcheias anacrústica, que direciona a melodia para a região média da flauta (Figura 5.69). Nesse ponto, a melodia continua muito semelhante ao motivo inicial, mas é tocada com a mesma liberdade, agora na região média da flauta. Nessa região percebe-se a mesma linha melódica, do motivo inicial empregado por Andrés, contudo, no c.57, há uma apojatura ascendente, um Ré suspenso em semicolcheia, que antecede o Fá suspenso e, posteriormente, uma condução de Ré, uma nota longa, que produz um intervalo de quarta justa, com a nota Sol, no c.58. No c.72, essa mesma ideia vai se repetir: a escala em semicolcheias anacrústica, o recorte melódico de um desenho que, originalmente, se tratava de uma condução cromática e passa a ter duas notas entre o cromatismo, o Mi bemol, nesse caso, uma semínima pontuada que antecede a nota Fá suspenso e a nota Ré, uma mínima antes do Sol, o ponto de chegada. Em ambos os casos, a melodia principal, conduzida do Mi ao Sol, se encontra presente, contudo, recortada pelas notas Mi bemol e Ré.



c.71

Nesse ponto do improviso, do c.79 ao c.81, a nota Sol não é mais tocada como nota longa, como anteriormente, pois a melodia ganha uma terminação um pouco diferente (Figura 5.69). O que se percebe neste ponto, é um movimento melódico descendente, uma pentatônica maior de Sol sobre o acorde de Dó com sétima maior. Tal pentatônica se encontra circulada na cor roxo na parte, por se tratar de um motivo que difere efetivamente do motivo primeiro da frase. Tal escala, fruto de tantas vertentes musicais e presente na música chinesa, africana, é também recorrentemente utilizada no *jazz* norte-americano. Ramon Ricker²²² trata das diversas formas de utilização dessa escala em diferentes contextos harmônicos. No caso de uma pentatônica do quinto grau de um acorde maior com sétima maior, como é o caso encontrado em *Amazon River*, o autor diz ser a segunda escala pentatônica mais próxima do acorde (*inside*),

²²² Ramon Ricker é um saxofonista e clarinetista americano, nascido em 16 de setembro de 1943. Foi professor de saxofone e clarineta na Escola de Música Eastman e na Universidade de Rochester.

mais distante somente do que a pentatônica da própria tônica do acorde (RICKER, 1976, p. 12). Certo é que, por mais que não haja um distanciamento efetivo, no âmbito harmônico, essa nova terminação melódica produz uma sensação de frescor, por ser algo que difere um pouco mais daquilo que se acompanha, melodicamente, até esse ponto da música. Tal movimentação melódica, acaba servindo como uma condução para a próxima frase que, pela primeira vez, difere efetivamente da frase original, do *Borel* e do *Chori*, liberta das notas longas e das conduções cromáticas.

Como se pode observar na Figura 5.70 a seguir, no c.83, surge pela primeira vez uma frase que difere do motivo original efetivamente, uma vez que as variações até aqui são poucas. Diferentemente da frase inicial e de suas formas-motivo, essa nova frase, marcada em laranja, é gerada por três pequenos motivos, circulados em vermelho (motivo primeiro) e azul (formas-motivo), como se vê na Figura 5.70. O motivo inicial dessa frase apresenta uma quiáltera de três semínimas e um salto de sexta maior que marca a frase, da nota Ré à nota Si. Logo em seguida há o retorno, do Si para o Ré. Nessa frase, as formas-motivo subsequentes, marcadas em azul, são uma “transposição motívica para outros graus”, enquanto a segunda forma-motivo também apresenta outros tipos de variação, como o “modificação da duração das notas”, “repetição das notas” e “repetição rítmica” (SCHOENBERG, p. 40-42).

A frase em questão é gerada pelo motivo inicial e duas variações subsequentes, do c.83 ao c.90. No c.93 há o retorno à frase referência do improviso, remetendo novamente ao *Borel*, que, já havia deixado de tocar, e ao *Chori*, que ainda soa, agora em volume mais baixo do que antes, dando espaço sonoro ao improviso. No c.102, assim como no c.105, há novamente a utilização escalar anacrústica. De maneira semelhante ao que se viu no c.83, aqui também há um intercâmbio de regiões oitava, uma vez que a melodia antes tocada na região grave, através de notas longas, agora é construída através de saltos, do grave ao médio da flauta, como se pode ver na partitura abaixo. Tais saltos são, em geral, saltos de oitava, ornamentados por escalas e notas pontuais de passagem, como se pode perceber do c.102 ao c.108, na Figura 5.70. Em c.109 percebe-se uma terminação melódica similar àquela do c.79 ao c.81, a mesma pentatônica de sol maior, também circulada em roxo, sobre a harmonia de Dó com sétima maior.

Figura 5.70 – Improviso de Artur Andrés (flauta transversa) em *Amazon River*, do c.79 ao final

Fonte: Transcrição do autor.



A frase seguinte é similar àquelas escutadas no início do improviso, bem semelhante ao motivo entoado pelo *Chori*. Já na melodia subsequente, no c.123, retorna-se novamente ao universo da frase laranja, onde os motivos são marcados por saltos de sexta. Nesse caso, a frase é constituída por motivos que se mostram semelhantes as próprias variações que acontecem na frase da letra “I”, no c.83.

A frase verde é marcada por um tipo de motivo diferente. O primeiro deles, logo no início do c.131, foi marcado em vermelho, por ser o primeiro e, portanto, o motivo principal gerador do que será a próxima frase. Já os demais, as formas-motivo do primeiro deles, mais uma vez em azul. Percebe-se um movimento melódico recortado por semicolcheias que, posteriormente, vai gerar formas-motivo alongadas, de característica bem diferente. Pode-se pensar aqui no alongamento súbito das notas, mais uma vez referendando Arnold Schoenberg (1996).

A penúltima frase, marcada em azul, apresenta algo inusitado até a presente análise, que se trata de uma mistura de motivos, uma vez que novas ideias são desenvolvidas e ideias antigas também são utilizadas aqui. O primeiro motivo dessa frase está circulado em vermelho, por se tratar de uma nova ideia melódica. Enquanto isso, o segundo motivo, marcado em laranja, remete ao universo das frases laranja 1 e laranja 2. Por fim, o terceiro motivo, marcado em verde,

remete ao universo da frase verde (Figura 5.70). Observando a harmonia desses trechos, percebe-se que os motivos equivalentes sucedem sobre harmonias semelhantes, devido à característica circular do *chorus* de improviso. A última frase, marcada em marrom-claro, é construída por melodias um pouco mais velozes, que remetem ao motivo de c.143, letra “O”.

A nota Si longa, que marca o final do improviso, remete novamente ao motivo primordial, do *Borel* e do *Chori*. Ela prepara, de certa maneira, melodicamente, como a sensível de Dó, a última nota tocada na música (Figura 5.70, c.142).

Em geral, observa-se uma melodia desenvolvida horizontalmente, do c.11 até c.52, onde a característica de notas longas com leves movimentos ascendentes em glissando sucedem, tocadas em graus conjuntos. No c.52, pela primeira vez, surge um movimento ascendente mais abrupto, que acontece também através de uma escala tocada em graus conjuntos, do Mi grave da flauta à sua oitava, o Mi da região média. Alguns compassos adiante, no c.7 e no c.58, percebe-se a primeira movimentação melódica por arpejos, onde sucede o recorte da melodia longa, praticada até então. Desse momento em diante, uma melodia antes construída horizontalmente, ascendente, contudo, sempre em graus conjuntos, passa a suceder também verticalmente, por meio dos arpejos e abertura de intervalos maiores. Portanto, o relevo encontrado nessa análise é *horizontal* e *vertical* (RUSSEL, 2001), mas com a verticalidade mais evidente quando surgem os arpejos, a partir do c.58, justamente quando o improvisador começa a se desligar um pouco mais das influências do *Chori*.

Buscando estabelecer uma conexão com as ferramentas organizadoras de uma composição, pode-se imaginar dois grandes períodos divisores desse longo improviso de Artur Andrés. O primeiro deles corresponderia à união de frases em amarelo, do c.11 ao c.73, enquanto o segundo período iniciaria do c.73 até o final da música. Mais uma vez, percebe-se que, por estar inserido em um ambiente minimalista, há uma dificuldade maior em estabelecer comparações entre essa prática e a música tradicional ocidental, justamente pela mistura da música ocidental com a oriental, que a música minimalista estabelece. Nesse caso, a compreensão dessa divisão de períodos poderia ser observada através do movimento de expansão melódico maior, que começa a acontecer a partir do c.73, o que irá, mais adiante, resultar num desprendimento quase por completo do tema do *Chori*.

Esse improviso marca a capacidade de Artur Andrés de cultivar as ideias ao longo de um *chorus* de improviso tão longo, como o de *Amazon River*. Sua capacidade de absorver as ideias da composição e trazer parte delas para o improviso se tornou evidente, uma vez que trouxe à tona a frase do *Borel* e do *Chori* para o seu improviso, como a frase primordial a ser utilizada. Sua capacidade de ornamentar tal frase, marcada em amarelo, e transformá-la pouco

a pouco, é algo que comunica diretamente com uma das características fundamentais da música minimalista, que é a repetição através de uma circularidade que se transforma, pouco a pouco, como um caleidoscópio. Portanto, há aqui a postura de um compositor e arranjador que improvisa, o que se torna evidente na linha de criação apresentada acima. Trata-se, como já falado, de um tipo de *improvisação parafraseada*, próximo ao que se desempenhou em *Krishna II*. Corresponde também a *improvisação motivica*, por ser marcada, como visto até aqui, pela lenta variação de pequenas ideias musicais (KERNFELD, 1996).

Há nesse improviso, mais repetição melódica do que o que se percebe na improvisação de Léa Freire, por exemplo, justamente devido ao caráter circular do *chorus* de improvisação. O ambiente minimalista estabelece um contexto de criação específico, que difere efetivamente do ambiente do choro ou do frevo, e outros mais, habitados por Léa Freire. A característica minimalista de criação, em que o improvisador aumenta o volume de *performance* bem aos poucos, difere da grande movimentação melódica, rítmica e harmônica do improviso de Léa Freire em *Viva Júlia*, por exemplo. Por mais que ambos sejam contextos de improvisação tonais, a característica circular de *Amazon River* parece ser um tipo de hibridismo tonal-modal diferente da fricção harmônica, tonal-modal que se vê mais recorrentemente (SAMY RIBEIRO, 2014; FREITAS, 2008). Ou seja, aqui não há o hibridismo harmônico, dentro da forma da música, mas um hibridismo de características, como a harmonia tonal misturada à grande circularidade musical que acontece, algo que pode ser mais bem percebido na análise harmônica realizada na seção a seguir.

O universo harmônico de *Amazon River* [Rio Amazonas]

A análise apresentada na Figura 5.71 segue um ciclo harmônico que se repete a cada dez compassos. Evidentemente, diante da tonalidade de Dó maior, observa-se os acordes C7M/B | Am7 | Ab7M | Ab7 | C/G | C7M/E.

Partindo de acordes-base, como a tônica no I grau (C7M) e o VI grau (Am7), observa-se, em seguida, o empréstimo modal Ab7M, presente no tom homônimo (Dó menor, eólio). Tal acorde é seguido por um subV do V grau (Ab7 – deve-se atentar para a enarmonia presente no subV, que tem a nota da melodia, Fá sustenido preparando o Sol. Portanto, essa nota é enarmonizada como sétima de Ab7, ou seja, Sol bemol).

Observando o acorde seguinte, é possível analisar a sequência Ab7 | C/G simplesmente como uma cadência deceptiva, em que a preparação para o dominante (G) é interrompida pela própria tônica (C/G).

Vale observar um caráter preparatório sugerido pelo improviso melódico de Artur Andrés nos acordes finais do ciclo harmônico. A nota sensível fica em evidência a partir da pentatônica de G maior nos compassos 79 e 80, assim como do 109 ao 112. O trecho final do improviso (compassos 157 a 161) também evidencia o caráter de preparação do final do ciclo harmônico, a partir do uso de uma escala harmônica usada por Andrés, com as notas Lá bemol e Si, que só resolvem melodicamente, em Dó, na última colcheia da peça.

Figura 5.71 – Análise harmônica de *Amazon River*

Fonte: Transcrição do autor.



Como já anunciado, o hibridismo tonal-modal do ponto de vista harmônico, não se faz presente nesse *chorus* de improviso. No caso do *chorus* de *Amazon River*, se trata da harmonia original da música de Philip Glass, que demonstra ser harmonicamente tonal, por apresentar cadências típicas do tonalismo. O exemplo mais claro desse fato se faz presente na cadência deceptiva (c.18-19, na Figura 5.66), quando a dominante G7 é preparada pelo seu SubV, Ab7, porém tal cadência é deceptiva, interrompida pelo C/G.

Contudo, pode-se perceber um tipo de hibridismo tonal-modal quando observadas as principais características musicais do *chorus*. Tal hibridismo pode ser enxergado na relação entre um contexto harmônico claramente tonal, juntamente com uma característica circular de *performance*, também evidente, algo que remete a contextos circulares da música modal oriental. Não é de estranhar tal fenômeno, principalmente porque Philip Glass foi amplamente influenciado pela música indiana, mais precisamente por Ravi Shankar, algo que modificou intensamente sua maneira de compor, como se mencionou anteriormente. Portanto, a obra do compositor norte-americano é marcada pela harmonia tonal e por características musicais que remetem à música indiana.

Alguns idiomas que constituem o improviso em *Rio Amazonas*

Assim como em *Krishina II*, o improviso de Artur Andrés é marcado pela presença das vertentes orientais, mas agora num contexto harmônico tonal. Mesmo havendo o hibridismo tonal-modal sugerido acima, uma vez que o tema de Philip Glass possui características tonais, principalmente pela cadência harmônica que se repete, circularmente, por 29 vezes, além de modais, devido justamente à circularidade intensa que ocorre na peça, a harmonia tonal delimita o contexto de improvisação.

Como já abordado anteriormente, o conceito daquilo que soa musicalmente exótico, como é o caso de vertentes da música oriental dentro de contextos ocidentais, pode ser compreendido como algo subjetivo. Trata-se, segundo autores como Virmond (2015) e Locke (2011), de passagens melódicas, que remetem a lugares e cenários distantes, estrangeiros. Pelo histórico de Artur Andrés, as referências que recebeu de sua mãe e de músicos como Philip Glass, que tiveram forte influência, principalmente da música indiana, parece ser de grande valia. Ainda assim, compreende-se que a relação de Artur Andrés com a cultura oriental não é fruto de uma vivência intensa em terrenos orientais, por exemplo, mas fruto de influências recebidas por meio do contato com terceiros, bem como a escuta do trabalho de músicos orientais como Ravi Shankar, entre outros. Devido a isso, é válido recordar que, quando acusamos percepções de elementos orientalizantes ou exotizantes nas melodias de Artur Andrés, no decorrer da análise descritiva que aqui se faz, baseia-se em ideias como esta:

Para Carvalho (s.d.) se pode considerar como elementos composicionais orientalizantes a utilização, no início da obra, de uma nota sustentada continuamente sobre a qual o recitante diz um texto, o uso de longos melismas, a presença constante de ornamentos, o uso de escalas de inspiração oriental e do intervalo de segunda aumentada, que ele refere ser, para os ouvidos ocidentais, a característica mais marcante das melodias orientais, a importância conferida aos aspectos rítmicos e a sugestão de polirritmia, o primado da melodia e a tendência para a homofonia; a repetição de motivos melódicos ligados a células rítmicas próprias). (CARVALHO citado por VIRMOND, 2015, p. 378).

Outro fator que deve ser ponderado é que o improviso em *Amazon River* é desempenhado por Artur Andrés sobre um tema minimalista de Philip Glass. O compositor norte-americano, como tratado anteriormente, recebeu influências importantes da música indiana, fruto de sua parceria com Ravi Shankar, que foram fundamentais para o desenvolvimento de sua técnica minimalista de composição. Várias técnicas desenvolvidas por Glass, como o processo aditivo linear, surgiram a partir da compreensão que teve sobre o funcionamento da música indiana. Portanto, é compreensível que Artur Andrés transite por

territórios tonais, outra característica da música de Glass, mas estruturados sobre parte do conhecimento da música indiana. Mesmo em se tratando de um contexto em que há características tonais em evidência, Artur Andrés utilizou suas referências orientais em sua criação improvisada. Alguns elementos caracterizantes tratados na citação acima são amplamente utilizados pelo flautista no improviso em questão, como se pode ver adiante.

Figura 5.72 – Glissando utilizados por Artur Andrés em seu improviso de flauta, em *Amazon River*

Fonte: Transcrição do autor.



A técnica de glissandos é algo bastante empregado por Andrés nesse improviso, como se pode perceber na partitura da Figura 5.72. Ao longo do improviso, tal técnica é utilizada doze vezes, algo que aproxima da *performance* da flauta com a do *Borel* e a do *Chori*. Essa técnica é comumente encontrada na *performance* improvisada de Artur Andrés, que busca estabelecer conexão com a música oriental, como a aproximação que sucede aqui, dos glissandos com os quartos de tons praticados em vertentes da música indiana, por exemplo. É fato que, por si só, o glissando não sustenta uma referência a vertentes musicais do Oriente. Contudo, nesse caso, trata-se de um músico que se deixou influenciar pela música oriental desde jovem e busca, de maneira evidente, apresentar tais influências em seus improvisos, por meio desse tipo de técnica musical.

Artur Andrés trata sobre isso em entrevista, algo que ajuda a validar ainda mais tal afirmação: “Bem, escalas orientais, ragas indianas e escalas pouco usuais como as tom – semitom (diminutas) e as de tom inteiro constituem um material que trabalhei bastante e que hoje vejo que me foram bastante úteis” (ANDRÉS RIBEIRO, 2020).

Ainda nesse improviso é possível perceber a utilização da técnica do glissando em ambientes que tendem ao Oriente, como se pode observar no c.139 da Figura 5.73.

Figura 5.73 – Melodia oriental tocada por Artur Andrés em seu improviso de flauta, em *Amazon River*



Fonte: Transcrição do autor.



Do c.137^a ao c.140 é perceptível uma passagem orientalizante ou exotizante, na melodia construída por um intervalo de um semitom, seguido por uma segunda aumentada e, outro semitom, como se vê do c.137 ao c.138 (VIRMOND, 2015; LOCKE, 2011). Essa qualidade melódica é a mesma encontrada no tema de Gurdjieff/de Hartmann, em *Krishina II* (Figura 5.53). O glissando tocado no compasso seguinte potencializa ainda mais a referência oriental empregada pelo flautista.

Outra técnica usada pelo flautista são as ornamentações e as apojeturas, possivelmente fruto de seus estudos no âmbito da flauta transversa erudita, que contribuem para a aproximação do ambiente da música oriental. Andrés utiliza tal técnica recorrentemente em seu improviso, como se pode perceber na Figura 5.74, no trecho circulado em amarelo.

Figura 5.74 – Improviso de Artur Andrés (flauta) em *Amazon River* – ornamentos

Flute

M.V.

Flute

Flute

Flute

Flute

Flute

Flute

Flute

Flute

Flute

Flute

Fonte: Transcrição do autor.



Em outros pontos do improviso, pode-se perceber uma referência importante, que é a escala pentatônica, conforme o c.79 da Figura 5.75 a seguir.

Figura 5.75 – Improviso de Artur Andrés (flauta) em *Amazon River* – pentatônicas1

Flute

Fonte: Transcrição do autor.



A melodia apresentada é uma pentatônica de Sol maior tocada sobre o acorde de C7M/E. Trata-se de uma escala plana, próxima à região harmônica tocada, como observado através do estudo de Ramon Ricker. Como tratado anteriormente, a pentatônica está presente em diversas

culturas e sua formação remonta à formação da escala diatônica, outra importante escala, também presente em diversas culturas (WISNIK, 1999, p. 74)

José Miguel Wisnik trata dessa qualidade de escala:

Se tocarmos uma melodia qualquer, percorrendo os degraus da pentatônica em movimentos ascendentes, descendentes e levemente salteados, reconheceremos um nítido sotaque oriental, porque os padrões sonoros costumam ficar impregnados do seu uso (no caso, identificados com a música tradicional chinesa e japonesa) [...] Mas essa mesma escala aparece também em muitos outros contextos e sempre com novas caras [...] (WISNIK, 1999, p. 74).

Essa melodia pentatônica se repete no improviso de Andrés, mais adiante, do c.109 ao c.112, como se pode ver na Figura 5.76.

Figura 5.76 – Improviso de Artur Andrés (flauta) em *Amazon River* – pentatônicas2

The image shows a musical score for flute in 4/4 time. The first staff (measures 102-111) features a pentatonic scale highlighted in green, with chord symbols C7M/B, Am7, Ab7M, Ab7, C/G, and C7M/E. The second staff (measures 112-121) features a pentatonic scale highlighted in blue, with chord symbols C7M/B, Am7, Ab7M, Ab7, C/G, C7M/E, and C7M/B. The scales are marked with letters K, L, and M.

Fonte: Transcrição do autor.



A prática das pentatônicas faz parte da trajetória de Artur Andrés como *performer* e compositor e tal referência pode ser escutada em outros trabalhos do artista. É certo que o artista praticava essa vertente escalar, assim como as diatônicas, em seus estudos de técnica da flauta. O estudo de escalas pentatônicas foi algo que fez parte de seu cotidiano e, naturalmente, ele trouxe para o ambiente da improvisação, como afirma em entrevista:

Bem, quanto ao material musical, noto que o estudo de escalas pentatônicas sempre me ajudou muito nas minhas improvisações e praticá-las com mais frequência, inventado estudos com esse tipo de escala, abria meus ouvidos e sugeriam ideias musicais mais interessantes, talvez pela característica mais híbrida desses agrupamentos de notas em escala, onde a ausência de semitons, ou seja, do quarto e do sétimo grau da escala maior, ajudam que essas ideias musicais indiquem, de forma menos explícita, um centro tonal. *Então, ela é uma escala mais híbrida e se encaixa [melhor]* (ANDRÉS RIBEIRO, 2020).

Como abordado há pouco, a escala diatônica, bem como outras qualidades de escalas, foi amplamente estudada pelo flautista. Certo é que a criação melódica horizontal em graus conjuntos é uma prática recorrente de Andrés em seus improvisos, característica que

possibilitada, entre outras coisas, pelos estudos escalares, estudos técnicos da flauta erudita, praticados com afinco, no decorrer de seu curso na Escola de Música da UFMG. Esses estudos possibilitaram que o flautista desenvolvesse uma técnica apurada e virtuose na flauta, o que acabou se tornando uma ferramenta fundamental para sua maneira de improvisar.

Tal fenômeno se faz ainda mais presente no improviso *Krishna II*, apresentado há pouco. Ainda assim, no improviso de *Amazon River*, que em geral apresenta movimentos melódicos mais cadenciados, moldados na condução melódica de notas longas, há, pontualmente, movimentos melódicos virtuosísticos horizontais (RUSSEL, 2001), fruto do preparo técnico adquirido, como se pode ver nos trechos da Figura 5.77 marcados em verde-escuro

Figura 5.77 – Improviso de Artur Andrés (flauta) em *Amazon River* – movimentos escalares virtuosos

The image shows a musical score for a flute improvisation in 4/4 time. The score consists of six staves, each representing a different measure or group of measures. The measures are numbered 102, 112, 124, 133, 143, 153, and 157. Above the staves, various chords are indicated: C7M/B, Am7, Ab7M, Ab7, C/G, and C7M/E. Dynamic markings include *mf* and *fort*. Several passages are highlighted with green boxes, indicating virtuosic scalar movements. Letters K, L, M, N, O, and P are placed above specific measures to mark key points in the improvisation.

Fonte: Transcrição do autor.



Essa característica virtuose, inserida em um contexto mais cadenciado, produz um contraste muito interessante, senão fundamental para o improviso em questão. A sensação que se passa ao ouvinte é como se o improviso fosse liberado aos poucos, como uma energia retida e entregue, pouco a pouco, ao longo das inúmeras repetições do tema minimalista. Somente nas duas últimas exposições do tema, marcadas pelas letras “O” e “P” (Figura 5.77) Andrés apresenta tal característica melódica virtuose e finaliza a peça, que já se encontrava em seu ápice em termos de densidade rítmica e textura. Nesse ponto, nas duas exposições finais, o flautista produz uma impressão musical marcada por uma intensidade melódica, devido à

velocidade das notas e à região mais aguda das notas tocadas, o que contrasta com o que vinha sendo improvisado até então e é também contrastado pelo súbito corte final da peça, na oitava colcheia do compasso final de 4/4.

Por fim, do ponto de vista da flauta transversal, percebe-se uma característica peculiar nesse improviso de Andrés, que é uma sonoridade extremamente homogênea, rica em harmônicos e com muita profundidade sonora. Isso se dá porque Andrés foi, antes mesmo de se entender como compositor e improvisador, um flautista erudito, que praticou profundamente os estudos de homogeneidade para flauta, em que se trabalha a “qualidade do som” do ponto de vista da música erudita, bem como estudos escalares, de arpejos, etc. Em *Amazon River*, uma vez que se percebeu diante da necessidade de desenvolver um improviso mais lento, muitas notas longas, nota-se uma busca do flautista por um som de muita homogeneidade. Apesar de se escutar uma sonoridade de flauta misturada ao som do *boudrouche*, essa questão do som alcançado na *performance* pode ser percebida na bela gravação realizada para o disco *Águas da Amazônia*, do Grupo Uakti.

Essa relação do músico com o estudo técnico e de homogeneidade, no universo da flauta, foi abordada em entrevista:

Bem, basicamente fui preparado para me dedicar com bastante intensidade aos estudos de sonoridade e notas longas, escalas, arpejos. O trabalho do professor Expedito Vianna se baseava essencialmente nessa questão do som. Expedito era um flautista genial. Sua busca por diferentes colorações na sonoridade da flauta criou em nós, alunos, que tivemos o privilégio de trabalhar com ele, essa busca, uma certa obsessão até, pela questão do som. Então a questão do som, para mim, sempre foi uma coisa muito importante. E tudo vinha depois, o estudo de escala, a velocidade, a coisa de dedos, então, sempre como uma coisa de segundo plano (ANDRÉS RIBEIRO, 2020).

Nesse improviso, ficam evidentes os elementos característicos da *performance* e da criação de Artur Andrés, que remetem à sua trajetória musical. As influências da música oriental são percebidas, principalmente com a observação dos elementos orientalizantes utilizados pelo *performer*, como os glissandos, os ornamentos e os intervalos que remetem à cultura oriental. A característica tonal circular, porém, gera um contexto de pouca movimentação harmônica, em que o flautista se sente confortável e pronto para a sua criação. Trata-se, uma vez mais, de um tipo de contexto musical escolhido pelo *performer* (BAILEY, 1992), onde ele pratica gramáticas musicais específicas, fruto de um vocabulário adquirido (SILVA, 2017, LEITE, 2015). Tais idiomas musicais parecem ter sido incorporados, principalmente, através da escuta musical, por referências orientais e da música minimalista, bem como por meio da experimentação junto ao Grupo Uakti. A predileção por um contexto de pouca movimentação

harmônica foi algo tratado pelo artista abertamente em entrevista e já apresentado na presente tese. A característica homogênea do som praticado no improviso, bem como os momentos virtuosos tocados pelo músico, remetem à sua formação como flautista erudito.

5.2.3 Outros improvisos de Artur Andrés: Forró para os carrinhos e Arrumação

Nas análises decorridas até aqui, foram constatadas características composicionais na estruturação dos improvisos de Artur Andrés que, assim como Léa Freire, tende a conceber seus improvisos através da criação de motivos, bem como de suas variações. Tal estrutura é geralmente entremeada por movimentos melódicos virtuosos, o que parece ser fruto do estudo de flauta erudito desempenhado pelo flautista. Além disso, um caráter harmônico que tende em geral ao modalismo e à circularidade são comuns aos *chorus* de improviso do flautista. Além disso, percebeu-se a presença de idiomas exóticos, que às vezes aproximam sua *performance* da música oriental, algo constatado até aqui em *Krishna II* e *Amazon River*. Contudo, são percebidas, em outras *performances* de Andrés, qualidades de idiomas diferentes dos abordados nas análises principais, o que inclui também gêneros da música brasileira e da música norte-americana. Portanto, esta seção tem como objetivo trazer luz às gramaticalidades inerentes a outros gêneros praticadas pelo flautista em seus improvisos (SILVA, 2017).

De forma breve, serão apresentadas as transcrições de improvisos do flautista ocorridos na peça *Forró para os carrinhos*, de Andrés, e na música *Arrumação* de Elomar Figueira. A primeira delas se trata de uma composição do flautista inspirada no arranjo de Marco Antônio Guimarães, para o *Allegro da Sonata em Lá Maior* de Mozart,²²³ gravado no disco *Clássicos*,²²⁴ do Grupo Uakti. Essa composição de Artur Andrés foi concebida como parte da trilha do documentário *Território do brincar*,²²⁵ de David Reeks²²⁶ e Renata Meirelles.²²⁷ *Arrumação*, por sua vez, se baseia num arranjo de Artur Andrés para a composição de Elomar, gravada no disco *Trilobyte*²²⁸ (1997) do Grupo Uakti. Ambos os improvisos foram transcritos do DVD do show *Aldebaran*, do atual grupo do flautista *Artur Andrés Ensemble*. Em *Forró para os carrinhos*,

²²³ Composição de Wolfgang Amadeus Mozart arranjada em 2001 por Marco Antônio Guimarães para o disco *Classicos*, do Grupo Uakti.

²²⁴ Oitavo disco da carreira do Grupo Uakti (2001). Lançamento independente distribuído pela *Sonhos e Sons*, Belo Horizonte (MG).

²²⁵ Longa-metragem dos diretores David Reeks e Renata Meirelles, com trilha sonora composta por Artur Andrés e lançado pela Fundação Alana em 2015.

²²⁶ Documentarista e educador de origem norte-americana, residente em Campinas, SP, Brasil, há mais de uma década.

²²⁷ Documentarista e educadora de origem brasileira.

²²⁸ Sexto disco da carreira do Grupo Uakti, *Point-Music – NY*, (1997).

há um enfoque maior no que tange aos idiomas ali encontrados. Em *Arrumação*, além dessa mesma abordagem, é observada também a construção das frases, por meio dos motivos primeiros e suas formas-motivo.

Forró para os carrinhos

O *Forró para os carrinhos* é um *baião*, portanto, naturalmente, o músico que improvisa nesse contexto, deve obter uma mínima proficiência da gramaticalidade inerente a esse gênero, “afinal, o sujeito atuante no CIMPI não opera de forma completamente livre, mas a partir de anos de história da música popular [...]” (SILVA, 2017, p. 13). Essa relação, do idioma utilizado com o contexto específico de improviso foi observada na *performance* de Andrés, o que será detalhado adiante.

A peça foi composta sobre a tonalidade de Lá maior, e o improviso de flauta desempenhado por Artur Andrés acontece no início da peça, como uma introdução. Apesar de seu centro modal ser A7, a introdução é tocada no tom de Am7, pelo baixo acústico, por instrumentos de percussão – pandeiro, zabumba e berimbau – e pela flauta. A base harmônica é gerada pelo baixo, que toca a tônica Lá, a quinta e a sétima. O fato de o desenho da base não incluir a terça do acorde gera uma indefinição quanto à tonalidade. Contudo, a flauta improvisa utilizando a escala de Lá menor, o que acaba por definir a tonalidade da introdução. Artur Andrés fala sobre essa composição em entrevista:

Bem, aquela música foi extraída da trilha para o longa-metragem Território do brincar, dos diretores David Reeks e Renata Meireles em 2015. Baseando na estrutura do arranjo que fiz para aquela trilha, que no caso utilizava o Tri-lá, instrumento grave de PVC do Uakti, que sustentava esse pedal percussivo de notas Lá em 3 oitavas, o contrabaixo, portanto, cumpria essa missão no arranjo, sustentando o ritmo de baião e o campo tonal de Lá, menor ou maior, porque o baixo não tocava a terça do acorde. (ANDRÉS RIBEIRO, 2022).

A peça *Forró para os carrinhos* remonta à Banda de Pífano de Caruaru,²²⁹ uma das referências utilizadas pelo compositor, para a concepção dessa peça. A Banda de Pife apresenta contextos harmônicos híbridos, geralmente modais e, quando tonais, de harmonia bastante

²²⁹ A Banda de Pifanos de Caruaru ou Banda de Pifanos Zabumba de Caruaru é um conjunto de música instrumental regional do Nordeste brasileiro composta por pifanos e percussão. Embora tenha se estabelecido em Pernambuco, a Banda de Pifanos de Caruaru foi formada em 1924 no sertão de Alagoas por Manuel Clarindo Bianco e Benedito Clarindo Bianco. É um dos grupos mais antigos em atividade e um dos grupos instrumentais mais tradicionais do Brasil. Os integrantes mais novos são filhos e sobrinhos dos primeiros fundadores. Os primeiros discos foram gravados em 1971, quando a banda foi para o Rio de Janeiro e fez apresentações.

simples. A ausência de um instrumento que possa indicar possíveis caminhos harmônicos, aliado ao não temperamento dos pífanos, criou um estilo musical bastante peculiar. O fato de não haver uma relação de afinação precisa, como se tem nas flautas transversais modernas, reforça ainda mais o encantamento que se cria em torno do pífano, como um instrumento orgânico, que aproxima o ouvinte da música de rua, liberta das amarras do temperamento da música clássica europeia ocidental. O compositor aborda essa influência recebida:

Zabumba e triângulo completavam a formação da base percussiva e isso, por si só, já nos remete ao sertão nordestino, às bandas de pífano da região do agreste, principalmente à Banda de Pífano de Caruaru, que é a mais conhecida. Esse foi um outro material que me influenciou bastante. O Mauro Rodrigues me “aplicou” esse disco na década dos anos 1970-1980 e aquela coisa das flautas tocando juntas muitas vezes em segundas menores e a utilização melódica, no início desse solo do Forró para os carrinhos, desse arpejo menor com sétima em progressão, eu considero que vem muito daí, dessa tradição nordestina (ANDRÉS RIBEIRO, 2022).

Em *Forró para os carrinhos*, observando a peça por inteiro, percebe-se um contexto harmônico modal, de simplicidade evidente. O tema principal da peça é construído sobre o modo de lá mixolídio, algo que está estreitamente conectado à característica híbrida do gênero baião. É importante recordar a essência modal desse gênero, tema abordado por Barreto (2012, p. 186) em sua pesquisa: “Um dos elementos recursivos no baião, e que provavelmente contribuiu para a sua repercussão, é a presença de traços modais em sua composição. O repertório de Luiz Gonzaga possui músicas compostas com trechos ou passagens modais”.

A utilização do modo mixolídio nas composições do baião tradicional é algo bastante recorrente e um exemplo clássico é a forma ‘A’ da música *Baião*, de Luiz Gonzaga.

Figura 5.78 – *Baião*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira –
Forma ‘A’, modo de Mi mixolídio

Baião Luiz Gonzaga

Fonte: Transcrição do autor.



Essa peça é marcada por sua característica híbrida, tonal-modal, uma vez que a forma ‘A’ da música, como já falado, se encontra em torno do modo mixolídio, no caso da transcrição acima um Mi mixolídio. Na forma ‘B’, por sua vez, percebe-se a recorrência da cadência IV-V-I, que marca o universo tonal nessa parte ‘B’. O *Forró para os carrinhos*, no entanto, é todo composto em torno do modo de Lá mixolídio.

Tanto a introdução de *Forró para os carrinhos*, em que sucede o primeiro improviso de flauta, em Lá menor dórico, bem como o *chorus* do *intermezzo*, em que acontece o segundo improviso de flauta, em Lá lídio-mixolídio, desenvolvem-se em ambientes modais. O tema principal da peça também se desenvolve num ambiente modal, no caso, em torno do modo de Lá mixolídio, como já falado. Ambos os modos, dórico e mixolídio, segundo Barreto, são modos recorrentes no baião. Em sua pesquisa sobre o gênero, o autor evidencia esse fato com os exemplos da música *Baião* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), que apresenta parte da forma em mixolídio e *Baião da Garoa* (Luiz Gonzaga e Hervé Cordovil) em dórico. Curiosamente a melodia de *Baião da garoa* se assemelha ao *Baião*, assim como a melodia improvisada por Andrés em *Forró para os carrinhos* como será apresentado logo adiante.

Na harmonia de *Forró para os carrinhos*, há um único acorde que não se encontra dentro do universo de lá mixolídio, no caso, o Mi maior, que inclina para o próprio Lá, presente no c.4 e no c.5. O acorde de Mi maior possui a nota Sol sustenido, o que marca um empréstimo de Lá maior. Tal fenômeno remete à ideia de Vicente Samy Ribeiro (2014), que trata de várias estruturas provenientes do modalismo pós-tonal. Nesse caso, o fenômeno remete ao que Samy

Ribeiro (2014) denomina de hibridismo modal-tonal, que se refere à incorporação de elementos tonais em ambientes modais. Nesse caso, trata-se da incorporação de um E num contexto modal, onde ele deveria ser um Em (SAMY RIBEIRO, 2014).

Para uma melhor compreensão sobre a característica harmônica do tema principal da peça, veja-se a Figura 5.79, que apresenta a partitura da melodia e a cifra de *Forró para os carrinhos*.

Figura 5.79 – Harmonia tonal de *Forró para os carrinhos*

Música: Artur Andrés

The musical score is presented in three staves. The first staff shows the melody starting at measure 1 with a tempo marking of quarter note = 140 and a dynamic marking of *mf*. Chords are indicated above the staff: A, A, D, A, A, D, F#m. The second staff begins at measure 4 with chords: F#m, E, F#m/A, F#m/A, A, E, D/A. The third staff begins at measure 6 with chords: D, Em/B, D, D, A7, A7/G. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Fonte: Transcrição do autor.



Durante todo o *chorus* de improviso, é tocado um baixo pedal em Lá, que se alterna com a quinta e a sétima. Isso traz mais liberdade aos improvisadores, que podem escolher o modo menor preferido para utilizar no improviso (que inclua a quinta justa e a sétima menor). Na introdução, o improviso de Artur Andrés é construído em torno do modo de Lá menor dórico, enquanto o segundo improvisador (Alexandre Andrés) improvisa no *chorus* central, utilizando a escala lídeo-mixolidio, um modo híbrido tratado por pesquisadores como o modo mixolídio com a quarta aumentada ou o modo lídio com a sétima menor. Tal fenômeno pode ocorrer porque o baixo, o único instrumento harmônico-melódico dos *chorus* de improviso, não toca a terça.

Ao final do improviso, a própria flauta toca uma apoiatura Si sustenido-Dó sustenido, que descende até a quinta abaixo, o Mi. Tal movimento funciona, possivelmente, como uma indicação aos músicos de que o improviso finalizou. Essa apoiatura ascendente para o Dó sustenido, a terça maior que, até então, não havia surgido na peça, acaba gerando uma frase típica do *blues*, questão que será abordada mais adiante.

A construção do primeiro *chorus* de improviso em *Forró para os carrinhos* é estabelecida pouco a pouco. A música inicia com a *performance* do pandeiro, que toca o ritmo tradicional do baião, seguido pela entrada do berimbau, cerca de quatro compassos depois, tocando semicolcheias acentuadas na subdivisão de 3, 3 e 2 semicolcheias por compasso. Depois de uma pequena introdução construída pelos dois instrumentos, surge a zabumba, reforçando o ritmo tradicional do baião e, alguns compassos depois, o baixo acústico em *pizzicato*, arpejando a tônica, a quinta e a sétima de Lá, também no ritmo do baião. Todos os instrumentos tocam de maneira livre, ou seja, criando pequenas subdivisões e, conseqüentemente, variações dos ritmos tocados. Na Figura 5.80 pode-se ver um exemplo bastante simplificado da base rítmica desenvolvida.

Figura 5.80 – Base rítmica da introdução do *Forró para os carrinhos*

Artur Andrés

Transcrição do autor.



Quando a base rítmica é formada por inteiro, após algum tempo de exposição dessa introdução percussiva, a flauta surge improvisando sobre a escala de Lá menor. A melodia desenvolvida no início do improviso, remete a uma melodia clássica do gênero baião, que é reconhecida, em sua origem, na música *Baião*, de Luiz Gonzaga. Baião apresenta uma melodia construída no entorno de E7, e tal melodia decorre sobre uma harmonia claramente tonal, por apresentar uma cadência clássica do tonalismo, ou seja, a sucessão de acordes dominantes, que se preparam, uns aos outros, até o retorno da dominante primeira. Segue na Figura 5.81 a partitura da forma ‘A’ dessa composição.

Figura 5.81 – Melodia de *Baião*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Baião Luiz Gonzaga

Voz e sanfona

Percussão

Voz e sanfona

Percussão

Voz e sanfona

Percussão

Voz e sanfona

Percussão

Fonte: Transcrição do autor.



Certo é que o improviso de Artur Andrés apresenta um motivo muito semelhante ao do baião, contudo sobre uma harmonia de Am7, que é tocada circularmente, como se pode ver na partitura da Figura 5.81. É válido recordar que se trata aqui da gramaticalidade inerente ao gênero, praticada pelo flautista (SILVA, 2017). No improviso, inicialmente observa-se arpejos de Mi menor eólio e de Lá menor dórico, que se alternam.

Figura 5.82 – Motivo principal do improviso de Artur Andrés (flauta) em *Forró para os Carrinhos*. Circulado em laranja (motivo primeiro) e em azul (formas-motivo)

The musical score consists of four staves. The top staff is for Flute (Fl.), starting with a treble clef and a key signature of one flat (Am7). The first measure is marked with a '5' and a fermata. The melodic line begins with a quarter rest, followed by a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6. The first motif (G4-A4-B4-C5) is circled in orange. The subsequent notes (D5-E5-F#5-G5-A5-B5-C6) are circled in blue. The second staff is for Pandeiro and zabumba (PD/ZB), showing a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is for Berimbau, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fourth staff is for Cb., showing a bass line with eighth notes.

Fonte: Transcrição do autor.



O motivo tradicional de Luiz Gonzaga é, portanto, um tipo de gramática musical adquirida por Andrés, o que remonta também à ideia dissertada por Luiz Leite (2015), sobre a formação de vocabulário. Leite (2015, p. 69) fala a respeito desse importante fenômeno:

Como em toda linguagem, os parâmetros musicais necessitam ser primeiramente decodificados para então se tornarem passíveis de manipulação. É através do reconhecimento e aprendizado de padrões melódicos que se constrói a habilidade de conectar diferentes modelos e arquétipos de forma que conduzam a uma expressão poética livre e verdadeira.

Tal vocabulário é, portanto, variado durante toda a introdução do improviso de Andrés, à semelhança do que se viu acontecer até aqui nas demais análises, onde um primeiro motivo é escolhido pelo improvisador e variado na construção das frases. As formas-motivo sucedem por meio das variações abordadas por Schoenberg (1996, p. 40-42), aspecto já bastante explanado nas análises precedentes. Nesse caso, há um movimento de aceleração rítmica, junto com mudanças do motivo primeiro no campo das alturas. No caso, nesses primeiros compassos, as colcheias, aos poucos, se dobram em quáteras de colcheias. Tal movimento ascendente, provoca a sensação de acelerando, o que será mais explorado nos compassos seguintes.

Na Figura 5.83, é possível observar a continuação dessa variação desempenhada por Artur, do c.10 ao c.14. Como já tratado, o motivo original é variado, aqui, principalmente através da “modificação da duração das notas”, do “deslocamento rítmico para pulsações diferentes” e da “transposição melódica a outros graus”, como se pode observar (Figura 5.82 e

Figura 5.83 e Figura 5.84). Um movimento de acelerando, similar ao que Léa Freire desempenha em *A coisa ficou russa* e em *Temperança*, sucede nesses primeiros compassos. Inicialmente quiálteras de colcheia passam a se dobrar, transformando-se em semicolcheias, posteriormente quintinas de semicolcheias e fusas. Tal fenômeno vai ao encontro da ideia tratada por Léa Freire sobre o “pouso” do improviso, que delimita o espaço de tempo em que a melodia deve acontecer.

Léa Freire (Entrevista, 2022) trata desse tipo de movimento melódico que é praticado por ela e por Artur Andrés. No caso, a fala da flautista remete ao exemplo que se apresenta aqui, em *Forró para os carrinhos*: “É o pouso... Vou pousar lá... eu sei que eu quero ir lá. Mas se está chegando depressa demais, está lento demais e eu necessito acelerar? Como eu vou fazer aqui pra chegar lá?”.

Artur Andrés desenvolve bastante esse tipo de movimento melódico mais gestual em seus improvisos, em geral, provocando muitas mudanças rítmicas no espaço de tempo disponível. No caso de *Forró para os carrinhos*, percebe-se uma flexibilidade de tempo um pouco menor do que em *Krishna II*, por exemplo. Em *Krishna II*, a *Torre* permite uma liberdade temporal completa ao improvisador, oferecendo um *chorus* totalmente circular, sem marcações de início e fim. Enquanto isso, em *Forró para os carrinhos*, a percussão e a linha do baixo criam uma ideia que é apresentada de maneira circular, porém gerando a sensação de início e fim dos ciclos da base do *chorus* de improviso.

Pode-se pensar, portanto, que o tempo que o improvisador tem para criar as frases tem um certo direcionamento maior, no caso de *Forró para os carrinhos*. Mesmo havendo a possibilidade de o improvisador transpor os limites das recorrências da base, há ao menos uma indicação temporal maior, presente nesse caso, o que pode induzir o músico. Por isso, além do “pouso” do improviso, o que diz respeito mais à própria criação do improvisador, há também essa relação com a recorrência da base, e ambos os fatores influenciam no tempo frasal do improviso. Esses fatores podem ser motivadores desse fenômeno rítmico, em acelerando ou, por vezes em desacelerando, bem como o prolongamento maior das notas de chegada, do “pouso”.

Um fator que deve ser iluminado, com relação a essa comparação estabelecida, diz respeito à diferença de contextos musicais de atuação do improvisador (BAILEY, 1992) e como isso pode refletir no resultado do improviso. Por mais que ambos sejam contextos modais, em *Krishna II* há um pouco mais de liberdade para a improvisação, por ser um contexto menos marcado pela base, remetendo a um ambiente da música indiana. Aqui, em *Forró para os carrinhos*, há uma base que remete ao baião, marcada pela síncope tradicional do gênero, o que

conduz e delimita um pouco mais o improviso. Pode-se ver uma continuação desse acelerando rítmico, do improviso de Andrés, na transcrição a seguir.

Figura 5.83 – Motivo principal do improviso de Artur Andrés (flauta) em *Forró para os carrinhos*. Circulado em laranja (motivo primeiro) e em azul (formas-motivo)

The image displays a musical score for the piece "Forró para os carrinhos". It features two systems of music. The first system starts at measure 2 and ends at measure 10. The flute part (Fl.) is the primary focus, with a circled motif (orange) and a circled continuation (blue). The accompaniment includes PD/ZB, Berimbau, and Cb. The second system starts at measure 14 and ends at measure 18. The flute part continues with a circled continuation (blue). The accompaniment remains the same.

Fonte: Transcrição do autor.



Mais adiante, nesse mesmo improviso, percebe-se outra referência ao gênero baião, dessa vez remetendo à Banda de Pife do Caruaru. A referência feita a essa vertente tão importante da música brasileira ocorre, em parte, devido à instrumentação escolhida por Andrés, que se aproxima das tradicionais bandas de pífano nordestinas. A inclusão no arranjo de instrumentos como o piano e o baixo acústico, além de instrumentos de percussão que não fazem parte do contexto da música tradicional nordestina não descaracteriza sua influência original, ali sustentada pela presença do pandeiro e da zabumba. Corrobora isso a flauta transversa, tocada com mais ar²³⁰ e de maneira livre, remetendo à sonoridade do pífano

²³⁰ Quando o flautista assopra jogando uma parte maior da coluna de ar para fora do buraco do porta-lábios, gerando, assim, uma sonoridade mais ruidosa, com mais som de ar.

nordestino. Além de todas as referências relacionadas à formação, ao timbre e à textura musical, que aproximam a obra de Artur Andrés dessa vertente da música nordestina, há características melódicas e de recorte rítmico, que também provocam tal aproximação, por meio da gramaticalidade inerente ao gênero em questão (SILVA, 2017). Portanto, do c.30 ao c.41, o motivo tocado no improviso de Andrés remete, mais uma vez, a melodias tradicionais do baião, como se pode ver na Figura 5.84.

Figura 5.84 – Motivo principal do improviso de Artur Andrés (flauta) em *Forró para os carrinhos*. Circulados em laranja (motivo primeiro) e em azul (formas-motivo)

The musical score is presented in four systems, each separated by a red horizontal line. The instruments are Flute (Fl.), PD/ZB, erimbau, and Cb. (Contrabaixo).

- System 1 (Measures 29-33):** The flute part begins with a motif circled in orange (measures 29-32) and continues with a variation circled in blue (measures 32-33). The PD/ZB part plays a steady eighth-note pattern. The erimbau part has a rhythmic pattern with accents. The Cb. part has a simple bass line.
- System 2 (Measures 34-36):** The flute part features a variation circled in blue (measures 34-36) with triplets. The PD/ZB part continues its pattern. The erimbau part continues its rhythmic pattern. The Cb. part continues its bass line.
- System 3 (Measures 37-38):** The flute part features two variations circled in blue (measures 37-38) with triplets and a sextuplet. The PD/ZB part continues its pattern. The erimbau part continues its rhythmic pattern. The Cb. part continues its bass line.
- System 4 (Measures 39-40):** The flute part features a variation circled in blue (measures 39-40) with a repeat sign. The PD/ZB part continues its pattern. The erimbau part continues its rhythmic pattern. The Cb. part continues its bass line.

Fonte: Transcrição do autor.



Essa melodia é escolhida por Artur Andrés como motivo principal no c.31 e é variada até o c.41. Tal motivo faz referência, por exemplo, ao tema *A briga do cachorro com a Onça*, de Sebastião Bianco,²³¹ tocado pela Banda de Pifanos de Caruaru, bem como a introdução da tradicional canção *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga.

Figura 5.85 – *A briga do cachorro com a onça*, de Sebastião Bianco, e a Banda de Pife do Caruaru

A Briga do Cachorro com a Onça

Banda de Pife do Caruaru
Sebastião Bianco

Fonte: Transcrição do autor.



Em *A briga do cachorro com a onça*, de Sebastião Bianco, o ostinato apresentado é repetido circularmente por um pífano, enquanto um segundo pífano, ora improvisa, ora toca a segunda voz com o pífano 1. A melodia de Artur Andrés difere um pouco da de Sebastião, uma vez que *A briga do cachorro com a onça* ocorre, em sua maioria, num movimento ascendente enquanto a melodia praticada por Artur, em *Forró para os carrinhos*, se desenvolve no sentido descendente. Contudo, pode-se notar uma conexão entre elas, tanto pelo recorte rítmico

²³¹ Sebastião Bianco nasceu em 1919 em uma família de retirantes nordestinos que fugiu da seca em Alagoas com destino ao Cariri de Padre Cícero, mas fixou residência em Caruaru (PE). Toca desde os 5 anos de idade. Aos 7 anos foi desafiado por Lampião. Apresentou-se com Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Geraldo Azevedo, Marinês e Naná Vasconcelos e influenciou tropicalistas e a geração manguebeat. Compositor, tocador de pife, *luthier* e contador de histórias, Sebastião esteve à frente da Banda de Pifanos de Caruaru desde o começo e é o único integrante da formação original.

Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/sebastiao-biano-e-a-banda-de-pifanos-de-caruaru>. Acesso em: 08 abr. 2022.

estabelecido em colcheias, com aberturas intervalares, em geral, de terças, quanto pela *performance* repetida desses ostinatos. Outra semelhança é marcada pela recorrência harmônica e a conseqüente circularidade do contexto de improvisação que é gerado, em ambos os casos. Através da audição desses dois materiais, pode-se ter uma melhor noção da estreita conexão estética existente entre eles.

Asa Branca, de Luiz Gonzaga, um dos temas mais conhecidos do repertório de música nordestina, parece ter inspirado também a criação do improviso de Andrés. Fica evidente que o tema compõe parte da bagagem de idiomas, fruto do gênero *baião*, que é praticado pelo flautista. Isso pode ser observado na partitura a seguir.

Figura 5.86 – *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga

The musical score for "Asa Branca" is presented in five systems, each enclosed in a red border. The first system begins with a tempo marking of $\text{♩} = 124$ and an "Intro" label. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score consists of a single melodic line in treble clef. Chord symbols (G7, C, D7, G) are indicated above the notes. Measure numbers 1, 6, 12, 18, and 24 are placed at the beginning of their respective systems. A double bar line with a repeat sign is located at the end of measure 24.

Fonte: VITALE, 2000, p. 19.



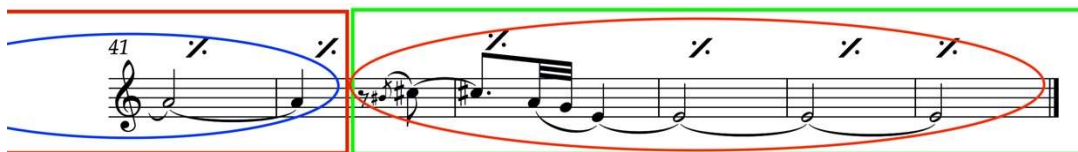
Em *Asa Branca*, o recorte de colcheias em terças descendentes, na introdução e no final da música, se assemelha bastante aos desenhos melódicos tocados por Artur Andrés do c.30 ao c.40. Esse tipo de recorte melódico, assim como o que se percebeu em *Viva Júlia*, é algo que remete a um tipo de melodia recorrente no baião, como pode ser percebido amplamente no trabalho de Luiz Gonzaga (BARRETO, 2012)

Artur Andrés fala sobre as influências do baião em sua trajetória e externa, em entrevista, algo que explica um pouco a sua relação com o gênero baião e, conseqüentemente, sua proximidade com essa gramática. O flautista fala da sua admiração por Luiz Gonzaga, o que justifica a presença de tal referência em sua carreira, como compositor e improvisador.

Esse desenho melódico é ‘Luiz Gonzaga puro’... rrsrs. Eu sempre fui apaixonado com o Gonzagão, ele era demais! Que energia boa que ele nos passava em suas composições e no jeitão dele tocar e cantar, daquele jeito bem nordestino, todo paramentado (ANDRÉS RIBEIRO, 2022).

Por fim, ao final do improviso em *Forró para os carrinhos*, percebe-se a presença de um idioma não encontrado nos improvisos de A até então. Se trata das *blue notes* que, de forma recorrente, são utilizadas por Artur Andrés em suas improvisações, como uma gramaticalidade inerente ao *blues* norte-americano (SILVA, 2017). Em *Forró para os carrinhos*, isso pode ser percebido nos últimos acordes, no c.42 e no c.43, marcado em verde. Uma cor diferente foi utilizada, o verde, para designar um idioma novo e, circulado em laranja, por significar também um novo motivo primeiro.

Figura 5.87 – *Blue notes* tocadas por Artur Andrés (flauta) em *Forró para os carrinhos*



Fonte: Transcrição do autor.



A apoiatura ascendente, de si sustenido para dó sustenido, sucedida pelas notas Lá, Sol e Mi descendentes, que remontam à pentatônica menor de Lá e remetem ao clássico desenho melódico do *blues*. Tal movimento melódico anuncia também a chegada à tonalidade principal da peça, A7. (Figura 5.87, do c.42 ao c.46).

Há aqui, o primeiro contato com o modo mixolídio. Percebe-se, portanto, um paralelismo entre ambos os contextos, o *blues* e o baião, pelo fato de ambos terem o modo

mixolídio como uma característica fundamental. Essa gramática específica, referência norte-americana absorvida pelo flautista, foi pouco encontrada nas análises decorridas na presente tese, contudo se trata de um idioma bastante praticado por Andrés, que pode ser escutado em improvisos realizados pelo flautista em outras obras. Andrés (2022, entrevista) afirma que “a simplicidade harmônica do *blues* inspira a *performance*, principalmente nos momentos de improviso”. Outras referências semelhantes a essa podem ser encontradas com facilidade, por exemplo, no álbum *Uakti Beatles*.²³²



Análise de Arrumação

Em *Arrumação*, como já abordado, trata-se de uma das mais reconhecidas composições de Elomar Figueira, arranjada pelo flautista do Uakti para o disco do grupo denominado *Trilobyte*. O improviso transcrito foi retirado do material audiovisual gerado no *show* de *Artur Andrés Ensemble*, em 2019, em Belo Horizonte.

Uma característica identificada na criação de Andrés, diz respeito ao contraste gerado entre movimentos melódicos extremamente virtuosos com motivos e frases mais cadenciados, que remetem à maneira de Léa Freire improvisar. Logo no início do improviso, já na primeira frase, é percebido um movimento melódico ascendente, bastante técnico. Percebe-se tal movimento como algo mais gestual, que sucede de forma mais impulsiva do que em outros casos. Observa-se, na análise abaixo, tal melodia ascendente como motivo primeiro, e a sua sequência como um dobramento rítmico, tratando-se de suas formas-motivo (SCHOENBERG, 1996). A frase seguinte, marcada em laranja, é gerada por formas-motivo do motivo primeiro da frase amarela.

Já a terceira frase, marcada em verde, é formada por um motivo primeiro mais cadenciado, seguido por duas formas-motivo, do c.9 ao c.11. Diferentemente do primeiro motivo da peça, aqui é possível cantar esse novo motivo, o que se mostra um importante indicativo sobre a diferença que há entre as frases. A *performance* de Andrés segue esse jogo de forças em alguns momentos desenhos melódicos virtuosos e, em outros momentos, melodias mais lentas, que se assemelham às improvisações de Léa Freire, por exemplo. Isso remete ao que Léa Freire denomina em sua entrevista como “improviso de compositor”, devido à proximidade da melodia improvisada com temas compostos e o “improviso de improvisador”,

²³² Disponível em: <https://youtu.be/xZRWGTjGAR4>. Acesso em: 02 maio 2022. (Ouvir min.1:40 a min.1:51).

em geral mais virtuosos, com mais técnica de instrumentista envolvida no processo (FREIRE, entrevista, 2019). Sob esse prisma, Artur Andrés parece trabalhar de maneira híbrida, apresentando as duas características sugeridas pela flautista, por vezes, num mesmo improviso. Veja-se a marcação das frases e dos motivos em Figura 5.88.

Aqui, se torna evidente que a escolha da principal ferramenta de um improvisador influencia estruturalmente sua maneira de improvisar. Portanto, uma das hipóteses da tese é respondida, quando se percebe os estudos técnicos da flauta desempenhados por Artur, em sua trajetória como flautista, moldando a sua estética como improvisador. Isso será mais detalhado no decorrer da análise.

Outros momentos do improviso em que se pode encontrar exemplos do que se identificou acima: do c.12 ao c.14, assim como do c.18 ao c.22, sucedem momentos melódicos virtuosos, que remetem ao que Freire denomina de “improviso de improvisador”. É importante evidenciar a profunda semelhança da frase que sucede no c.21 com a forma-motivo do c.6. Já as melodias desenvolvidas do c.16 ao c.18, bem como do c.27 ao c.29, por exemplo, correspondem mais ao que Léa Freire denomina de “improvisação de compositor”:

Figura 5.88 - Improviso de Artur Andrés (flauta) em *Arrumação*: frases, motivos e formas-motivo

The musical score consists of three staves: Flute (FL.), Marimba (M. Vidro), and Double Bass (Contra Baixo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The improvisation begins at measure 4 with the instruction "ENTRA FLAUTA IMPRO". The score is divided into ten measures of flute improvisation, each labeled with a letter (B through J) and corresponding chords (Bm7(11) and F#(b9/11)). The score is annotated with various colored circles and lines highlighting specific phrases and motifs. The improvisation starts at measure 4 with the instruction "ENTRA FLAUTA IMPRO".

Fonte: Transcrição do autor.



Com relação ao universo harmônico de *Arrumação*, identifica-se nesse *chorus* de improviso uma simplicidade harmônica e uma repetição rítmico-harmônica, o que cria a sensação de circularidade no ouvinte. A harmonia é gerada pela melodia tocada pela marimba de vidro. Analisando de forma precisa, tal melodia gera os acordes de Bm7(11) e F#b9/11, contudo trata-se de uma melodia, com notas de passagem, que cria a sensação de escuta harmônica em Bm. Portanto, tais características remontam ao caráter híbrido, tonal-modal, na peça. A harmonia de *Arrumação* é claramente tonal, enquanto o *chorus* em que se improvisa é

modal, marcado, mais uma vez, pela circularidade rítmica e harmônica. Trata-se, portanto, do hibridismo tonal-modal percebido na forma da música, no caso, o tema tonal e o *chorus* de improviso, modal (FREITAS 2008, SAMY RIBEIRO, 2014; MENEZES JÚNIOR, 2019).

Para um entendimento maior, segue abaixo a partitura da música, em que uma harmonia tonal pode ser percebida, em contraponto ao *chorus* modal em Bm7.

Figura 5.89 – A harmonia tonal de *Arrumação*

22 **A** D F#m Bm D E/B F#m Bm D E A A7 D F#m
mf *expressivo*

34 Bm D E/B F#m Bm F#m D C# C#7 Gb Bbm Ebm7 Gbm/Db Ab/C

39 Gb/Bb Eb B D/AE/B A A7 D F#m/AA/C# A7/C# Bm F#/A#A7 D F#/AA/C#

44 A7 D A Bm Bm D G A D G A

Fonte: Transcrição do autor.



Arrumação se encontra na tonalidade de Ré maior. Algumas cadências marcam o tonalismo da peça: a inclinação para o quinto grau com os acordes Ré e Mi, no c.30, sem resolver no quinto grau preparado (Lá). No compasso seguinte, c.31, essa inclinação é repetida e resolvida no quinto grau previsto, Lá maior (dominante). Em seguida, do c.32 ao c.33, a dominante A7 se resolve na tônica, Ré maior, marcando, assim, a primeira frase da peça, que dura quatro compassos. A segunda frase da peça, por sua vez, finaliza no c.36, onde há uma inclinação para o terceiro grau, Fá sustenido menor. Contudo, a peça modula para o homônimo maior desse terceiro grau, no caso, Fá sustenido, enarmonizado na partitura como Sol bemol. O movimento harmônico do tema se contrapõe à estaticidade e à circularidade do *chorus* de improviso, que se apresenta fixo em Bm7, evidentemente modal.

Em *Arrumação*, percebe-se a presença de alguns idiomas, o que vem a reforçar aquilo que se encontrou nas transcrições analisadas até aqui. Assim como em *Krishna II* e *Amazon River*, identifica-se em *Arrumação*, idiomas que remetem à música oriental, através da

constatação de elementos orientalizantes na música (VIRMOND, 2015). Outras referências percebidas, remontam também à gramaticalidade inerente ao baião, constatando, ao final do improviso, a utilização do mesmo vocabulário percebido em *Forró para os carrinhos* (SILVA 2017; LEITE, 2015). Além disso, como já tratado, esse improviso mostra o nível de virtuosismo que, por vezes, é praticado por Artur Andrés, como se poderá compreender melhor logo adiante.

Na partitura abaixo, optou-se por marcar os principais fenômenos percebidos em *Arrumação*. Em azul-claro, percebe-se melodias virtuosas que remetem a vertentes da música oriental. Tais passagens podem ser compreendidas pelo ouvido ocidental como elementos orientalizantes, ou mesmo como passagens musicais “exóticas”, o que é amplamente utilizado por Andrés, como percebido nas análises decorridas até aqui (VIRMOND, 2015; LOCKE, 2011). Em *Arrumação*, identifica-se tais elementos como: terças maiores, precedidas e seguidas por intervalos de semitom, do c.12 ao c.13. No c.16 há um glissando, Mi sustenido – Fá sustenido, seguido por um intervalo de segunda aumentada ascendente; no c.18 e no c.19, há um trinado, Lá sustenido – Si (c.18) e Mi sustenido – Fá sustenido (c.19), ambos os casos seguindo para um intervalo de segunda aumentada, nesse caso descendente, como se pode ver na Figura 5.90.

Figura 5.90 – Aspectos “orientalizantes exóticos”; idiomas orientais e do baião

ARRUMAÇÃO

Música: Elomar Figueira
Arranjo: Artur Andres

$\text{♩} = 118$

A Bm7(11) F\#(b9/11) Flute

B $\text{ENTRA FLAUTA IMPRO}$ Bm7(11) F\#(b9/11) Fl.

C Bm7(11) F\#(b9/11) Fl.

D Bm7(11) F\#(b9/11) Fl.

E Bm7(11) F\#(b9/11) Fl.

F Bm7(11) F\#(b9/11) Fl.

G Bm7(11) F\#(b9/11) Fl.

H Bm7(11) F\#(b9/11) Fl.

I Bm7(11) F\#(b9/11) Fl.

J Bm7(11) F\#(b9/11) Fl.

M. Vidro

Marimba

Double bass

Contrabaixo

Fonte: Transcrição do autor.



As marcações em verde-escuro designam uma proximidade evidente com o gênero *baião*. O desenho melódico que sucede do c.9 ao c.11, bem como no c.27 e no c.28, remetem à

melodia da música *Baião*, de Luiz Gonzaga, explorada no improviso introdutório de *Forró para os carrinhos*. Possivelmente, essa melodia é uma das mais reconhecidas, no âmbito da gramaticalidade inerente ao gênero em questão. Como já abordado, há uma semelhança muito grande, por exemplo, entre esses compassos de *Arrumação*, em comparação com os c.8 ao c.10 da transcrição de *Forró para os carrinhos*. (Ver Figuras 5.90 e comparar com a 5.82 e 5.83). O arpejo estabelecido no c.9 e no c.28 (Figura 5.90), de Lá menor dórico, é bastante semelhante ao que se vê em *Forró para os carrinhos*, do c.8 ao c.10, possivelmente aquilo que mais conecta os dois materiais. Isso é algo importante de ser constatado, por se tratar de uma recorrência de gramáticas utilizadas pelo flautista.

Comparando o tipo de melodia empregado em ambas as análises, percebe-se uma diferença: a melodia em *Forró para os carrinhos* é predominantemente *vertical*, enquanto o improviso em *Arrumação*, é *vertical*, mas também *horizontal* (RUSSEL, 2001). Em *Forró para os carrinhos*, percebe-se a *improvisação parafraseada*, a *improvisação motivica* (KERNFELD, 1996) e *idiomática* (BAILEY, 1992)

Por fim, a marcação que se vê em amarelo, do c.4 ao c.9 e do c.20 ao c.22, refere-se a trechos escalares virtuosos, desenvolvidos horizontalmente, em graus conjuntos. Tais trechos são bons exemplos do que se tem falado até aqui, daquilo que diz respeito à ferramenta principal escolhida por Andrés para o desenvolvimento de seus improvisos – a técnica no âmbito do estudo erudito de flauta transversal. Tais movimentos escalares virtuosos são facilmente encontrados em improvisos do flautista, por se tratar de um movimento característico de seus improvisos.

O estudo escalar diário, concebido durante anos, foi possivelmente, aquilo que permitiu a Andrés conquistar tamanha liberdade de *performance*. É certo que os recursos virtuosos podem ser percebidos em todo o material de *Arrumação*. O exemplo do c.12 ao c.19, marcados em azul-claro, para designar o orientalismo nessa *performance*, é também um excelente exemplo de virtuosismo do flautista, nesse caso escalar e através de arpejos. Contudo, optou-se por marcar, especificamente, os desenhos melódicos virtuosos em graus conjuntos, por essa ser uma importante marca da *performance* do flautista, constantemente encontrada em outros improvisos. Tais desenhos melódicos parecem ser, em geral, fruto de seus estudos de flauta dentro do universo da música erudita ocidental europeia. Como exemplo, referenda-se a escuta de um outro exemplo de melodias virtuosas praticadas pelo flautista.²³³

²³³ Disponível em: <https://youtu.be/hTN3z9DnTtQ>. Acesso em: 2 maio 2022.

É importante, portanto, reforçar a constatação em maior evidência de uma ferramenta escolhida pelo flautista, como principal para a improvisação, no caso a técnica da flauta, que marca esteticamente as estruturas melódicas desenvolvidas por Andrés, algo que foi percebido em todas as análises até aqui. As estruturas composicionais presentes em seu improviso, em conjunto com as estruturas técnicas da flauta, tornam Andrés um *performer* que domina a “improvisação de compositor”, além da “improvisação de improvisador” (FREIRE, 2019).

Portanto, nesta última análise são confirmadas as seguintes hipóteses:

1. A escolha e a compreensão do(s) contexto(s) musical(ais) de atuação do *performer* (BAILEY, 1992) definem a sua formação como improvisador;
2. A escolha da principal ferramenta de criação do improvisador, interfere na maneira de se improvisar;
3. Há aspectos composicionais encontrados na improvisação de ambos os *performers*, o que influencia no resultado final de seus improvisos.

As hipóteses confirmadas na nesta análise se mostraram presentes nas análises anteriores, o que será mais detalhado na seção a seguir.



5.2.4 Linhas gerais da análise dos improvisos de Artur Andrés

Nas transcrições até aqui apresentadas, a proximidade a universos modais e orientais foi predominante na improvisação de Artur Andrés. *Krishna II* e *Amazon River* oferecem contextos circulares de improvisação: o primeiro claramente modal, e o segundo, híbrido. Enquanto *Krishna II* apresenta um *chorus* de improvisação em torno de um único acorde, um A6/9/#11 tocado pela *Torre*, *Amazon River*, por sua vez, compreende uma sessão harmônica, de cinco acordes, de caráter claramente tonal. Embora seja tonal, tal *chorus* oferece características que remontam ao modalismo, entre elas, a repetição e a conseqüente circularidade da música. É válido recordar que se trata de uma obra de Philip Glass, importante compositor minimalista norte-americano, que foi amplamente influenciado pela música indiana, mais precisamente, pela parceria direta com Ravi Shankar.

Outro fator que propicia a aproximação das obras de Andrés com a música oriental, é o fato de o flautista utilizar em seus improvisos elementos que podem remeter a passagens musicais “exotizantes” (LOCKE, 2011) ou compreendidas como recursos musicais

“orientalizantes” (VIRMOND, 2015). Tais elementos musicais aproximam ainda mais o trabalho de Andrés de vertentes como a música indiana, pela qual Artur Andrés foi amplamente influenciado. Locke desenvolveu uma pesquisa com respeito a passagens musicais exóticas, no âmbito da ópera. Em seu artigo, aborda também a presença dessas passagens musicais em temas instrumentais. Tal pesquisa ajuda a explicar alguns dos elementos percebidos nos improvisos de Andrés, como glissandos, ornamentos em geral e passagens exóticas como as segundas aumentadas precedidas e seguidas por intervalos de meio tom.

Locke (2011, p. 22) relata em sua pesquisa:

Especialmente em obras puramente instrumentais, determinados dispositivos facilmente identificáveis – por exemplo: bordões, harmonias “primitivas”, modos incomuns (várias escalas húngaro-ciganas, distintas opções pentatônicas e assim por diante), além de melodias, ritmos e sonoridades instrumentais consideradas características – compõem o ferramental essencial com que, há séculos, muitos compositores criaram efeitos exóticos.²³⁴

Como observado na análise de *Forró para os carrinhos* e de *Arrumação*, além de aspectos da música oriental, em especial, a indiana, tratados aqui como elementos “orientalizantes”, ou passagens musicais exóticas, percebe-se também na bagagem carregada por Andrés a gramaticalidade inerente ao baião e ao *blues* (SILVA, 2017). É certo que outros idiomas se fazem presentes em outros trabalhos do artista, contudo nas análises percorridas até aqui, foram encontradas essas características. Em *Forró para os carrinhos* e *Arrumação*, a percepção das gramáticas do baião e do *blues*, pôde ser constatada por meio da análise comparativa, junto a obras que representam tais gêneros musicais, bem como características melódicas específicas que, por si sós, demonstravam o idioma (no caso da melodia do *blues*, no *Forró para os carrinhos*). Mais uma vez, percebe-se os resultados da escolha e a compreensão do(s) contexto(s) musical(ais) de atuação do *performer* improvisador (BAILEY, 1992).

Algo deve ser aclarado sobre isso: Bailey trata como o primeiro estágio na caminhada do improvisador idiomático, a escolha de um ou mais contextos musicais de atuação desse *performer*. Para ele, o segundo estágio de aprendizado na caminhada desse improvisador seria a imitação de um improvisador referência. Contudo, na trajetória de Andrés, isso parece ter sucedido de maneira diferente. Nas entrevistas realizadas e nos documentos coletados sobre o artista, não se percebeu relatos sobre a prática desse tipo de estudo. O flautista conta, em

²³⁴ Esses materiais são, muitas vezes, de uma “sonoridade estranha”, num sentido lato. Mary Hunter sabiamente salienta que, muitas vezes, peças exóticas não oferecem um eco dos materiais usados (ou supostamente usados) na música estrangeira, mas sim uma “tradução” da impressão que os ocidentais tinham dessa música (como será discutido adiante). Mary Hunter, “The Alla Turca Style in the Late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio”, in Bellman, *The Exotic in Western Music*, 48-52.

entrevista, algumas curiosidades que revelam um pouco de como parece ter sucedido a sua formação de gramaticalidades musicais:

Em alguns momentos eu percebo que utilizo certos intervalos melódicos característicos da música do Oriente [...] que funciona como um elemento oriental. Isso vem de uma escuta bastante intensa da música indiana, de discos seja dos sitaristas Ravi Shankar²³⁵ e Ali Akbar Khan²³⁶, bem como dos flautistas indianos já aqui citados, Pannalal Ghosh,²³⁷ Hariprasad Chaurasia²³⁸ (ANDRÉS RIBEIRO, 2022).

A escuta parece ter sido a maior conduta do *performer* em termos de aprendizado de idiomas, das gramaticalidades inerentes aos gêneros musicais de seu interesse ou, segundo Leite, da criação de vocabulário musical (LEITE, 2015; SILVA, 2017).

Luís Leite (2015, p. 70) fala sobre a criação de vocabulário por meio da escuta fina e a importância de tal forma de aprendizado para o improvisador idiomático:

O ouvido se revela de grande importância no campo das percepções sutis relacionadas ao vocabulário idiomático. É a audição atenta e progressivamente treinada que permite a expansão da compreensão das minúcias inerentes aos diferentes sotaques e suas dinâmicas específicas. [...] Na música popular como um todo, a representação da tradição oral, assim como a transmissão do conhecimento pela experiência sonora, ocupa um espaço de destaque na formação dos músicos [...]

A *performance* junto ao Grupo Uakti foi outro caminho de aprendizado de gramáticas musicais, por meio da troca musical por tradição oral, junto a Paulo Santos, Décio Ramos e Marco Antônio Guimarães, como relatado pelo próprio músico em entrevista:

[...] considero que dei uma sorte muito grande de ter participado do Uakti [...] pois fui muito estimulado a desenvolver uma linguagem mais livre na flauta e me abriu caminhos importantes que marcaram muito na minha forma de tocar (ANDRÉS RIBEIRO, 2020).

Contudo, pensando em condutas próprias do artista, em termos de estudos, ações voltadas ao aprendizado dos contextos musicais de seu interesse, parece que a imitação de

²³⁵ Pandit Ravi Shankar (1920-2012) foi um compositor e músico indiano. Ficou conhecido em todo o mundo na década de 1960 ao colaborar com astros do *rock* como os Beatles. Ravi Shankar foi considerado como o "padrinho da *World Music*".

²³⁶ Ali Akbar Khan (1922-2009) foi um músico clássico indiano e tocador de sarod do Maihar Gharana. Suas produções musicais em todo o mundo desempenharam um papel importante na popularização da música clássica indiana.

²³⁷ Pandit Pannalal Gosh (1911-1960) foi um músico e compositor indiano de flauta (*bansuri*). Ele foi discípulo de Allaudin Khan, e é creditado com a popularização da flauta na música de concerto na música clássica hindu e o pioneiro da flauta clássica indiana.

²³⁸ Hariprasad Chaurasia é um músico e compositor indiano e flautista clássico, que toca a flauta na tradição clássica hindustani.

outros *performers*, bem como a transcrição, não foram práticas recorrentes de estudo musical e de improvisação. Pelo que se coletou em entrevista, parece ter sido mesmo a escuta musical o caminho mais trilhado por ele. Quando perguntado sobre a importância do baião em sua trajetória, o flautista relata algo semelhante ao que foi falado em relação à música indiana. Em entrevista Artur Andrés fala da sua improvisação em *Forró para os carrinhos*, quando se refere à procedência do idioma utilizado nesse improviso:

Então, esse início do improviso, que eu costumo começar com esse arpejo menor com sétima partindo da nota mi e depois da nota Lá: Mi-Sol-Si-Re-Do-Si – Lá-Do-Mi-Sol-Fá#-Mi, e que se repete uma oitava acima, é citação de Luiz Gonzaga, como você disse, de “Baião”? Bem, isso é algo consciente sim, não como uma “citação” ou “nota de pé de página”... rrsrs. Mas de tanto ouvir Gonzagão e a Banda de Pifanos é muito natural que essas pequenas homenagens vão acontecendo no desenrolar do solo... (ANDRÉS RIBEIRO, 2022).

Portanto, em termos de contextos musicais de atuação, em geral, Andrés, buscou atuar como improvisador em universos que tendiam ao modalismo, de menor recorrência harmônica. A sonoridade oriental, exótica, foi sempre uma constante em sua *performance*. Vertentes da música brasileira foram comumente praticadas por ele, principalmente o baião. Percebeu-se o *blues*, como um idioma norte-americano presente em seus improvisos, além da música minimalista, que influenciou fortemente sua forma de compor e, conseqüentemente, trouxe um aspecto de circularidade às composições e, naturalmente, aos seus *chorus* de improviso. A música erudita corresponde a uma importante parte da trajetória de Artur Andrés como flautista, e foi dela que ele trouxe importantes elementos que, mais tarde, vieram a se tornar a sua ferramenta principal utilizada para improvisar. Os recursos técnicos e de sonoridade, aprendidos na escola de flauta transversal europeia, foram, posteriormente, cruciais para o improvisador que Andrés se tornou, o que será mais detalhado logo adiante.

Em geral, em termos harmônicos, as escolhas de Andrés tendem ao hibridismo tonal-modal. Durante sua carreira, Artur Andrés esteve sempre inserido em universos harmonicamente híbridos, tonais e modais, quando não totalmente modais. Nas análises, o fenômeno hibridismo tonal-modal se fez presente em todas elas, cada uma a sua maneira (FREITAS, 2008; SAMY RIBEIRO, 2014; MENEZES JÚNIOR, 2019).

Krishna II é uma obra improvisada, por inteiro, sobre o tema de Gurdjieff. Sustentada por um único acorde, um A/6/9/#11, mostra-se harmonicamente modal. Por meio do encontro da harmonia da *Torre* com a escala utilizada pelo flautista, correspondente ao quinto grau de dó sustenido menor harmônica, gera-se, portanto, o fenômeno conhecido como politonalismo.

Aqui, toda a estrutura segue modal, contudo a escuta do ouvinte ora é atraída ao pedal em Lá (acorde de lá lídio), ora o foco atrativo passa a ser o Sol suspenso entoado pela flauta em Sol.

Em *Amazon River*, composição de Philip Glass, o hibridismo tonal-modal sucede de forma diferente. Aqui, a estrutura harmônica é claramente tonal, como apresentado na análise em questão. Contudo, além de a estrutura harmônica ser curta, cinco acordes que se repetem, a estrutura da música como um todo, correspondente ao *chorus* em que Andrés improvisa, é repetida muitas vezes, criando, assim, um contexto circular e temporal típico do mundo modal. Por isso, aqui se propõe o hibridismo tonal-modal devido à combinação harmônica, tonal, com uma estrutura circular e reiterativa da obra, de caráter modal. O fato de se tratar de um contexto minimalista, de Philip Glass, é algo que fortalece essa conjectura. Como já apresentado anteriormente nesta tese, o compositor norte-americano teve sua forma de compor fortemente influenciada pela cultura indiana, através do contato intenso que teve com o músico indiano Ravi Shankar. Isso, possivelmente, foi aquilo que motivou a presença de tais aspectos modais em *Amazon River*.

Forró para os carrinhos é uma obra composta sobre um Lá mixolídio. Os *chorus* de improvisado que sucedem na peça, giram em torno de uma harmonia fixa, um Am7, enquanto o tema transita por uma harmonia modal, em Lá mixolídio. Há uma única exceção, no decorrer do tema, quando no c.4 e no c.5 surge um acorde de E, representando, portanto, um hibridismo modal-tonal na peça. Segundo Samy Ribeiro (2014), trata-se da incorporação de um acorde oriundo do tonalismo, em um ambiente majoritariamente modal.

Na obra *Arrumação* é possível encontrar cadências tipicamente tonais no tema principal, enquanto seu *chorus* de improvisado se apresenta modal, em torno de um único acorde, um Bm7.

Portanto, em geral, os *chorus* de improvisado das peças de Andrés giram em torno de um único acorde e, mesmo quando há uma pequena cadência tonal, há, geralmente, circularidade, elemento que se aproxima, naturalmente, da perspectiva modal. Em *Krishna II*, se torna ainda mais evidente a preferência do flautista por trabalhar como improvisador em ambientes modais. Essa é uma das peças, improvisadas pelo flautista, onde o universo modal se apresenta com predominância maior. Trata-se, portanto, de características decorrentes do que é denominado por alguns pesquisadores, a exemplo de Freitas e Samy Ribeiro, como o modalismo pós-tonal. Nesse contexto em que Artur Andrés se encontra inserido como compositor e improvisador, diversas formas de hibridismos tonais-modais podem ser percebidas.

O fato é que, enquanto Léa Freire diz preferir muitos acordes para improvisar, Artur Andrés prefere poucos acordes. Artur Andrés trata em entrevista a respeito da sua dificuldade de improvisar sobre *chorus* onde há muitos acordes:

E a flauta seguiu esse caminho e, confesso, é um caminho que tem muito mais a ver comigo. Para mim não tem muito sentido ficar naquela coisa de vinte acordes que se repetem de novo... para mim aquilo é uma coisa... um malabarismo que eu não consigo... a cabeça não acompanha e fecha um pouco o sentimento, para mim isso não é uma coisa natural não. O que não deixa de ser uma coisa muito natural para muitas pessoas que passaram por essa experiência... (ANDRÉS RIBEIRO, 2020).

A diferença entre o contexto de improvisação de Artur Andrés e Léa Freire é notória. Na entrevista de cada um, isso se torna ainda mais nítido, quando a preferência de Andrés por *chorus* com poucos acordes e de Freire por muitos acordes, se apresenta ser uma realidade imutável. Isso, certamente, ajuda também a moldar o tipo de improviso que é desenvolvido por cada um, o que se torna evidente nas análises discorridas até aqui.

A característica composicional é outro fator que se mostra presente nas análises dos improvisos de Andrés. A escolha de um motivo e sua variação, em geral, é o que se percebeu em comum na realização dos improvisos. A ferramenta utilizada para improvisar, a técnica e a homogeneidade da flauta erudita, parecem contribuir para que se tenha, entre estruturas melódicas mais cadenciadas, rompantes melódicos virtuosos, algo que difere um pouco da proposta de Léa Freire como improvisadora.

Portanto, assim como nas análises dos improvisos de Léa Freire, utilizou-se também nas de Andrés as ideias de SCHOENBERG (1996), através dos termos “motivo”, “formas-motivo”, “frase” e “período”, para designar as estruturas dos improvisos por um prisma composicional. Com base em sua proposta, constatou-se, portanto, que, em geral, Artur Andrés, assim como Léa Freire, escolhe motivos musicais principais, aos quais denominamos de “motivo primeiro” na presente tese, e realiza inúmeras variações de tal motivo, no desenvolvimento de suas formas-motivo (SCHOENBERG, 1996, p. 40-42). Por vezes, tais motivos são próprios do artista, contudo constatou-se a utilização de motivos de outros compositores, em *Krishna II*, onde o flautista tem como mote o tema N.º 40 de Gurdjieff/de Hartmann, e em *Amazon River*, onde o flautista utiliza como mote a melodia entoada inicialmente pelo *Borel* e pelo *Chori*, de autoria de Philip Glass.

Portanto, variações como a “modificação da duração das notas”, a “repetição de notas”, a “repetição rítmica”, o “deslocamento de ritmos para pulsações diferentes”, a “transposição melódica para outros graus” foram amplamente utilizados em seus improvisos. Tais estruturas acabam por gerar frases e, observando-se as macroestruturas, em geral, dois períodos em cada *chorus* de improvisação. A análise dos improvisos por uma perspectiva composicional, nesse caso, de Arnold Schoenberg, demonstrou que há, no trabalho de Artur Andrés, proximidades

entre a prática composicional e da improvisação. Isso remonta a um questionamento de Nettl (1974) sobre a relação improvisação e composição. O autor apresenta algumas linhas de pensamento sobre essa relação, entre elas, uma que compreende a possibilidade da improvisação como um tipo de composição. Segundo ele, em alguns casos específicos, improvisos caracterizam culturas sem notação musical. Essa ideia se contrapõe a uma linha que acredita se tratar de duas forças opostas (NETTL, 1974, p. 4). Certo é que uma mistura entre composição e improviso é o que parece suceder tanto na *performance* improvisada de Andrés quanto na de Freire. São improvisos que se apresentam ao ouvinte em um limiar entre a composição de uma nova melodia e a improvisação, causando, por vezes, confusão em quem as ouve.

Portanto, os movimentos melódicos mais virtuosos de Andrés, fruto do desenvolvimento de uma técnica diferenciada do flautista, são combinados a essa estrutura melódica mais cadenciada, gerada pelos motivos e suas variações. Tal combinação é responsável, no caso de Artur Andrés, por parte da característica estética de seus improvisos. O que se compreende é que tal estética é, na realidade, moldada tanto pela escolha das ferramentas, pelo caráter composicional que existe, possivelmente por se tratar de um compositor improvisador, quanto pela escolha dos contextos de atuação musical que foram feitas pelo flautista. Os contextos que, em geral, tendem ao modal, percebido como uma marca dos *chorus* de improviso onde o flautista atua, criam uma situação em que a melodia improvisada se torna mais plana. Isso fica ainda mais evidente ao se comparar com o discurso melódico de perguntas e respostas desempenhado por Léa Freire, efeito das cadências harmônicas tonais, fruto dos tensionamentos e distensionamentos. O conjunto dessa característica “plana”, com o caráter composicional, bem como o caráter virtuose marcado pela técnica que foi desenvolvida na flauta, gera o que se compreende como sendo de autoria do flautista Artur Andrés. Isso será mais detalhado na conclusão da tese.

A ferramenta que o flautista mais cultivou, aquilo que, posteriormente, se tornaria seu instrumento de improvisação, foram, portanto, os estudos técnicos, escalares e de arpejos. Além disso, foram praticados o estudo de ornamentos e as técnicas estendidas do instrumento, a exemplo da prática de glissandos com as chaves da flauta e o *whistle tone*, por exemplo. É importante nos atermos ao fato de que, muito do que se encontra nas análises discorridas na presente tese como recursos exóticos ou elementos orientalizantes, é fruto desses estudos da flauta erudita, ou seja, do universo da música erudita ocidental. Um estudo importante, segundo o flautista, foi a prática dos modos Karnásticos, de Eugene Bozza, que contribuíram para essa aproximação do músico com as melodias orientais:

Existe um jogo de escalas que o compositor francês Eugene Bozza publicou na introdução de um dos seus métodos, uma serie de modos karnáticos. Eu estudei um pouco isso também [...] Eu percebo que isso abria muito o meu ouvido, de uma forma mais musical do que técnica, que remetia muito pro universo oriental, pelo qual eu fui sempre muito atraído (ANDRÉS RIBEIRO, 2020).

Além dos recursos técnicos abordados, o estudo de homogeneidade na flauta foi amplamente explorado por Andrés, junto ao professor Exedito Viana. O flautista fala, em entrevista, um pouco sobre a sua formação como flautista erudito e como isso foi, posteriormente, transposto a sua prática da improvisação:

Bem, basicamente fui preparado para me dedicar com bastante intensidade aos estudos de sonoridade e notas longas, escalas, arpejos. O trabalho do professor Exedito Vianna se baseava essencialmente nessa questão do som [...] O que eu acho interessante nessa questão é que eu sou um músico de formação erudita. Então, eu estudei para tocar em orquestra, sobrevivi muitos anos como músico de orquestra e depois professor de universidade que tinha que dar conta de grande parte do repertório erudito, para a demanda dos alunos, do que eles estavam interessados em estudar. Então, realmente, a coisa da improvisação veio depois. E como uma necessidade do trabalho do Uakti, pois havia uma necessidade de um improvisador e eu era o cara ali (ANDRÉS RIBEIRO, 2020).

Portanto, algumas hipóteses confirmadas na presente tese são as seguintes:

1. A escolha e a compreensão do(s) contexto(s) musical(ais) de atuação do *performer* definem a sua formação como improvisador;
2. A escolha da principal ferramenta de criação do improvisador também interfere na sua maneira de improvisar;
3. Os idiomas musicais praticados pelos flautistas ajudam a conectar suas criações às estruturas da base de improvisação, trazendo mais sentido à *performance*;
4. Artur Andrés se tornou um improvisador mais modal devido aos contextos musicais em que se inseriu;
5. Há aspectos composicionais encontrados na improvisação de ambos os *performers*, o que influencia no resultado final de seus improvisos.

Todas essas hipóteses foram constatadas nas análises de Andrés, o que já foi dissertado nesta seção. A hipótese de que tanto Léa Freire quanto Artur Andrés possuem uma assinatura como improvisadores é algo difícil de afirmar com total precisão, pois parece ser um assunto muito mais amplo, o que, possivelmente, demandaria muito mais tempo de pesquisa e aprofundamento para responder. Contudo, há uma opinião com respeito a essa hipótese, o que será discorrido abaixo.

Pelo que se acompanhou até aqui, com respeito ao trabalho de Andrés, acredita-se que o improvisador tenha conseguido, em sua caminhada, transpor a etapa do aprendizado, desenvolvendo uma proficiência dos idiomas praticados dentro dos contextos em que ele atua, bem como uma proficiência técnica como flautista. Tudo isso parece ter lhe permitido desenvolver uma assinatura própria, tratada por Bailey (1992, p. 53) como o terceiro estágio na caminhada de um improvisador.

Corroborando essa ideia, Raphael da Silva (2017, p. 21) trata a respeito de como a manipulação das gramaticalidades pode ser importante para a formação da assinatura do músico, o que o autor denomina como “seu estilo”:

Uma das experiências mais relevantes a integrar a bagagem do músico improvisador é sua habilidade em manipular as gramaticalidades e os processos inerentes aos gêneros musicais, o que, feito de maneira particular, se configura como importante item na caracterização de seu estilo.

Portanto, tal assinatura que se acredita ter sido alcançada pelo músico, corresponde à proficiência desenvolvida por ele sobre as gramaticalidades inerentes aos contextos musicais escolhidos por ele, bem como o domínio da(s) ferramenta(s) de improvisação escolhida(s). Trata-se da aquisição de uma assinatura como improvisador, em que sua *performance* e seus improvisos são distinguidos por um ouvinte, em relação aos demais *performers*, por exemplo. Não se desempenha aqui uma conclusão sobre essa hipótese, mas sim o levantamento de uma pista, que pode ser aprofundada daqui em diante, em outras pesquisas.

CONCLUSÃO

Em mais de quarenta anos de atividade profissional, tanto Léa Freire quanto Artur Andrés desenvolveram, cada um à sua maneira, uma trajetória musical de amplo reconhecimento como compositores e flautistas improvisadores. A produção de Léa Freire inclui mais de quinze CDs autorais, muitos deles editados pelo seu selo *Maritaca* que, desde 1997, tem adicionado ao seu catálogo de obras mais de cinquenta discos de outros autores, produzidos e lançados até hoje. Artur, nos seus quase quarenta anos de trabalho em conjunto com o Grupo Uakti, teve a oportunidade de produzir mais de uma dezena de discos, vários deles lançados mundialmente pelo selo Point-Music, dirigido pelo compositor norte-americano Philip Glass.

Ambos os flautistas têm em comum um especial afeto pelo seu instrumento, a flauta, e a busca por diferentes contextos musicais de improvisação. Léa Freire segue um caminho através do universo tonal, com fortes raízes brasileiras no choro, no frevo, no baião e no *jazz* norte-americano, entre outros gêneros musicais. Artur Andrés segue um caminho através de universos modais e híbridos (tonal-modal), como a música indiana, o baião, bem como o minimalismo e o *blues* norte-americano. Há uma escolha particular de cada artista, no que se refere aos contextos musicais de atuação e à compreensão e absorção de gramáticas musicais próprias.

Um aspecto que une a busca desses dois músicos é o fato de serem compositores, improvisadores e terem a flauta como um dos instrumentos principais. Naturalmente, a prática da composição parece influenciar a improvisação de ambos e vice-versa, algo que remete a questões levantadas por Nettle e Benson. Certo é que, uma característica particular que os dois carregam são contornos composicionais bastante presentes nos improvisos de cada um, através da construção melódica, utilizando-se motivos, formas-motivo, bem como a formação de frases e períodos em suas improvisações. Como exemplo, tais características podem ser percebidas nos improvisos realizados em *A coisa ficou russa*, de Léa, e *Amazon River*, de Artur. Nas análises, buscou-se enxergar tais elementos, através do sistema que Schoenberg elenca em seu *Fundamentos da composição musical*.

O universo harmônico praticado por cada um é a primeira distinção que se encontra na comparação do tipo de improviso dos dois flautistas. Através das análises realizadas, bem como pela escuta da obra de Léa Freire, pode-se perceber que ela atua em contextos de improvisação predominantemente tonais. As três análises decorridas apresentam tal predominância, que se faz valer pelo conteúdo, pelas cadências encontradas, tipicamente tonais, bem como pela

estrutura que é formada, por uma quantidade grande de acordes que tendem a provocar, constantemente, movimentos de tensionamento (o que provoca o afastamento) e de afrouxamento (o que provoca a reaproximação), característica que marca o mundo tonal. Tal universo escolhido pela flautista, que diz gostar de improvisar em ambientes de muitos acordes, parece ser fruto de suas escolhas, dos contextos musicais em que atua como improvisadora, a música instrumental brasileira.

A análise harmônica de *Viva Júlia* foi a única que apresentou alguma característica do que se compreende na tese como hibridismo tonal-modal. Ou seja, ela apresentou alguma estrutura proveniente do mundo modal, no caso, a recorrência de acordes de empréstimo modal na base de improviso. Portanto, pode-se concluir que, de acordo com as análises dos três improvisos de Léa Freire – *A coisa ficou Russa, Viva Júlia e Temperança* –, percebeu-se contextos de improvisação predominantemente tonais, com um único aspecto de hibridismo tonal-modal.

Artur Andrés, por sua vez, habita, em geral, um universo harmônico híbrido, tonal-modal, que também é fruto das escolhas de contextos musicais que fez. No âmbito dos *chorus* de improvisação, em geral, percebeu-se contextos majoritariamente modais, geralmente constituídos por poucos acordes, por vezes um ou dois. Isso é evidenciado em relato do próprio artista, apresentado anteriormente, em que ele diz não gostar de bases harmônicas de improviso que caminham muito. Três das quatro análises decorridas – *Krishna II, Amazon River, Forró para os carrinhos e Arrumação* – apresentaram contextos totalmente modais, constituídos de um só acorde. O único exemplo de um contexto de improvisação tonal encontrado foi em *Amazon River*, em que o *chorus* é gerado pela repetição de uma cadência tonal pequena, de cinco acordes. A circularidade que é desenvolvida na peça sugere, apesar das características tonais apresentadas, um ambiente que também remonta ao modalismo. Por isso, enxerga-se esse *chorus* como híbrido, tonal-modal.

As principais ferramentas utilizadas por cada artista é algo que também difere efetivamente, em comparação com a maneira de cada um improvisar. Léa Freire utiliza para improvisar, uma ferramenta adquirida através de um estudo profundo de percepção musical, o que resultou na aquisição de uma habilidade com a qual a flautista consegue decifrar o nome das notas e dos acordes internamente. Isso foi relatado em entrevista por ela, que diz não ter o costume de trabalhar com partituras, seja escrita, seja cifrada, no ambiente de improvisação. Artur Andrés, por sua vez, utiliza como principal ferramenta a técnica da flauta, de escalas, arpejos, ornamentos em geral, etc. Além do conteúdo técnico, o flautista se dedicou intensamente à sonoridade do instrumento, por meio dos estudos de homogeneidade e

flexibilidade, referência que teve de seu professor Expedito Viana. Ambas as ferramentas foram adquiridas em sua caminhada como flautista erudito. Isso também foi algo amplamente discutido nas entrevistas feitas com o artista em 2020 e 2022.

A ferramenta utilizada por Léa se refere ao “ouvido interno”, desenvolvido pela artista por meio de um trabalho de percepção na música. A improvisação conduzida por essa “percepção musical” geralmente resulta num tipo de desenvolvimento melódico mais cadenciado, um pouco menos virtuose se comparada a outros improvisadores. O processo corresponde à compreensão interna das notas e acordes tocados pelos músicos acompanhantes, bem como a confecção melódica interna, onde, segundo a flautista, ela “ouve as notas com nome e sobrenome” (FREIRE, 2019). Naturalmente, o processo de decodificar o contexto musical, de conceber internamente os desenhos melódicos e de colocar em prática, na *performance* do instrumento, é algo que demanda mais tempo do que outras ferramentas de improvisação.

Alguns resultados desse tipo de criação melódica encontrados parecem ser algo mais próximo da composição musical, uma vez que a artista desenvolve sua improvisação praticamente inteira através de “uma voz interna”. Portanto, acredita-se que a característica motívica de seus improvisos decorre do tipo da ferramenta principal que ela escolheu utilizar. Assim, como fruto disso, percebeu-se em sua maneira de improvisar as seguintes características primordiais: *improvisação motívica* (KERNFELD, 1996) *improvisação idiomática* (BAILEY, 1992), *improvisação horizontal e vertical* (RUSSEL, 2001).

Artur Andrés, por sua vez, como já abordado, utiliza como ferramenta principal o estudo técnico e de homogeneidade/flexibilidade, adquiridos na caminhada como flautista erudito. Essa ferramenta resulta em uma estética de improvisos mais virtuosos, devido à ampla proficiência adquirida com a flauta. Tal virtuosidade, marcada por movimentos escalares e arpejos rápidos, transcritos em semicolcheias, sextinas ou fusas, por exemplo, é aliada a uma característica de som mais homogênea.

Alguns resultados encontrados nas análises dos improvisos de Artur ajudam a compreender o tipo de improvisador que ele se tornou: *improvisação idiomática* (BAILEY, 1992), *improvisação horizontal e vertical* (RUSSEL, 2001), *improvisação motívica* (KERNFELD, 1996) e *improvisação parafraseada* (KERNFELD, 1996). Esta última característica foi amplamente percebida em três das quatro análises feitas (*Krishna II*, de Gurdjieff/de Hartmann; *Amazon River*, de Philip Glass; *Forró para os carrinhos*, de Luiz Gonzaga). Diante disso, uma conclusão a que se chega é que, possivelmente, a característica motívica que também é encontrada na criação melódica de Andrés, é resultante, dentre outras

coisas, de uma prática do artista de parafrasear temas de outros compositores em seus improvisos. Portanto, Artur tende a escolher motivos musicais, de outros autores e variá-los, por vezes, durante quase todo o improviso em questão. Essa característica motívica, em geral, tende a ser permeada por movimentos mais gestuais, virtuosísticos, fruto de sua técnica da flauta.

Léa Freire denomina essas duas maneiras de improvisar, uma mais cadenciada e outra mais virtuose, como “improviso de compositor” e “improviso de improvisador”, algo que ela relatou em entrevista (FREIRE, 2019). Por essa perspectiva, percebe-se a própria flautista, predominantemente, como “improvisadora compositora” enquanto Artur Andrés, predominantemente, como “*performer* improvisador” que também atua, em alguns momentos, como “compositor improvisador”.

Outra percepção que se teve sobre a maneira tonal de Léa Freire improvisar e a maneira mais modal de Artur Andrés diz respeito à característica melódica que se produz em cada caso. As melodias criadas por Léa Freire, em geral, apresentam uma característica de pergunta e resposta, como uma melodia que gera a sensação de afirmação e outra que responde e conclui a ideia. Percebe-se essa mesma característica em melodias tradicionais do frevo, por exemplo. Tal fenômeno parece ter relação com a movimentação harmônica tonal dos *chorus* de improviso, que criam uma condução que, ora tensiona, ora afrouxa e, dessa maneira, provoca a característica de um discurso melódico mais variado. A condução das melodias, ora ascendente, ora descendente também parece contribuir para tal resultado.

Artur Andrés, por sua vez, constrói suas melodias em ambientes que tendem, em geral, ao universo modal. Nesse contexto, a característica melódica tende a ser mais circular, reiterativa e mais plana em comparação ao que é desenvolvido por Léa Freire. Contudo, esse caráter melódico, ora motívico, ora gestual e virtuose, resulta numa estética de improvisação muito interessante, pouco encontrada e de muito frescor.

Portanto, diante dos fatos, compreende-se que a maioria das hipóteses elencadas nesta tese foram respondidas:

1. A escolha e a compreensão do(s) contexto(s) musical(ais) de atuação do *performer* definem a sua formação como improvisador;
2. A escolha da principal ferramenta de criação do improvisador também interfere na sua maneira de improvisar;
3. Os idiomas musicais praticados pelos flautistas Contribuem para conectar suas criações às estruturas da base de improvisação, trazendo mais sentido à *performance*;

4. Léa Freire se tornou uma improvisadora mais tonal devido aos contextos musicais em que se inseriu;
5. Artur Andrés se tornou um improvisador mais modal devido aos contextos musicais onde se inseriu;
6. Há aspectos composicionais encontrados na improvisação de ambos os *performers*, o que influencia no resultado final de seus improvisos.

No que tange à hipótese sobre a assinatura dos improvisadores, não há aqui uma conclusão definitiva. O tema, abordado por alguns pesquisadores, a exemplo de Derek Bailey, que denomina este como “o terceiro estágio na caminhada do improvisador”, parece ser de grande profundidade. Percebe-se, portanto, a necessidade de um aprofundamento maior, ou seja, de uma nova pesquisa para se aproximar de uma resposta mais concreta sobre essa questão, algo que não foi possível proceder nesta tese.

Contudo, percebeu-se o seguinte fato: tanto Léa quanto Artur escolheram contextos musicais de trabalho (*performance* e improvisação), absorveram as gramaticalidades inerentes aos gêneros musicais escolhidos, compreenderam o vocabulário específico de tais gêneros, bem como desenvolveram ferramentas específicas para trabalhar com toda a “bagagem coletada”. Nesse processo, são traçados por pesquisadores, como Bailey e Berliner, alguns riscos de o improvisador se tornar, nesse processo, um ótimo imitador. Contudo, esse não parece ser o caso dos dois flautistas e algumas justificativas podem ser expostas aqui.

Pelo que se percebe nas entrevistas, na coleta de dados, bem como na convivência com Artur Andrés, a prática da imitação tradicional, por meio da transcrição e do estudo de improvisos de outros *performers* referências, não foi algo desempenhado. O flautista buscou coletar referências através da escuta musical, do estudo técnico do instrumento e da troca por meio da *performance* junto a outros músicos, a exemplo de sua participação no Grupo Uakti. Foram, possivelmente, caminhos de aprendizado menos tradicionais, os escolhidos por ele.

Léa Freire, por sua vez, relatou em entrevista que, enquanto jovem estudante de música, chegou a praticar a transcrição e o estudo de improvisos de importantes *performers* do *jazz*, no período em que morou nos Estados Unidos. Contudo, parece não ter sido uma prática muito recorrente, uma vez que a artista queria mesmo conceber suas próprias criações. Léa Freire relata em entrevista:

É, eu estudei aquele: Ta-ra-ri-ru-lé, ta-ra-ra-ri-lu-lé bastante. (solfeja o início da música ... de Egberto Gismonti). Eu queria improvisar. O Giant Steps eu estudei bastante, ficava construindo melodias em cima daquilo, tirando os solos do saxofonista, que eu também vou lembrar o nome daqui a pouco... [...] Mas eu queria mesmo era fazer os meus. Então eu pegava umas harmonias e ficava construindo,

como se estivesse compondo mesmo, repetindo aquilo, tentando ver tudo o que conversava de um acorde para o outro. O que vinha vindo e caía no outro. Ou o que era igual ou o que era perto. Ou o que fazia sentido num motivo (FREIRE, 2019).

Portanto, uma pista sobre a transposição de ambos os músicos ao terceiro estágio, em que há uma assinatura própria e uma menor dependência de padrões e vocabulários adquiridos, foi encontrada na presente tese. Nos improvisos de ambos os músicos, são percebidos vestígios de uma identidade própria, em que o ouvinte consegue distinguir o improvisador sem saber previamente de quem se trata. Como exemplos, podemos citar as melodias mais cadenciadas de Léa, agregadas à variação bem feita dos motivos que ela desempenha, fruto da utilização de uma ferramenta bastante inovadora, que é sua aguçada percepção auditiva. Paralelamente, constata-se as características melódicas mais virtuosas de Artur Andrés, entremeadas por estruturas de contornos mais lentos, por vezes exotizantes, em que o trabalho de sonoridade da flauta passa a ocupar espaço de relevância. Seriam esses elementos suficientes para dizer que ambos os flautistas possuem uma assinatura própria?

REFERÊNCIAS

Livros

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Ed. Unicamp, 2011. 368 p.

ANDRÉS RIBEIRO, Artur. *Uakti: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2004. 245 p.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin: George Ludwig Winter, 1762.

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. United Kindom: Da Capo Press, 1992.

BENSON, Bruce Ellis. *The improvisation of musical dialogue: A Phenomenology of Music*. New York: Cambridge University Press, 2003. 216 p.

BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. 1974 p.

CARVALHO, Larissa Paggioli. *O cravo bem temperado de Bach: abordagens pedagógicas e os diferentes estilos de prelúdios*. 2016.

CARVALHO, Larissa Paggioli de. O cravo bem temperado de Bach: abordagens pedagógicas e os diferentes estilos de prelúdios. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 33, p. 97-115, abr. 2016. Disponível em: http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992016000300097&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 18 maio 2022. <https://doi.org/10.1590/permusi20163305>.

CINTRA, Celso Luiz de Araújo. *A musicologia comparada de Alain Daniélou: contribuições para um diálogo musical*. 2013. 207 f. Tese (Doutorado em musicologia) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GERVAISE, Claude. *Étude comparée des languages harmoniques de Fauré et Debussy*. Paris: Richard-Masse, 1971.

GUEST, Ian. *Harmonia – método prático – vol. I*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006. 163 p.

NETTL, Bruno. *Thoughts on improvisation: A comparative approach*. UK: Oxford Journal, The Musical Quartely, vol. 60, p.1-19, 1974.

RICKER, Ramon. *Pentatonic scales for jazz improvisation*. Miami, FL: CPP/BELWIN INC., 1976. 85 p.

SADIE, Stanley. *Dicionário Groove de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. 1048 p.

SAMY RIBEIRO, Vicente. *O modalismo na música popular urbana do Brasil*. Curitiba, PR: UFPR, 2014. 336 p.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1996.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001. 579 p.

TAUBKIN, Benjamim. *Viver de música, diálogos com artistas brasileiros*. São Paulo: Bel, 2011. 323 p.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido, uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Artigos em periódicos

CERVO, Dimitri. *O minimalismo e suas técnicas composicionais*. Belo Horizonte: *Per Musi*, jan./jun. 2005, p. 44-59.

CONGRESSO BRASILEIRO DE ICONOGRAFIA MUSICAL, 3. *Anais*. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 20-24 jul. 2015.

CORRÊA, Antenor Ferreira. *Apontamentos acerca da construção de uma teoria harmônica pós-tonal*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 12, 2005. p. 39-54, 2005.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical*. XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), Salvador, BA: 2008.

LOCKE, Ralph P. *Uma ampla visão do exotismo musical*. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, Escola de Música da UFRJ, v. 24, n. 1, p. 17-59, jan./jul. 2011.

MENEZES JR., Carlos Roberto Ferreira de. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras*. 2016. 563 f. Tese (Doutorado em musicologia) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SANTIAGO, Patrícia Furst; MEYEREWICZ, André Borges. Considerações peircinanas sobre o gesto na performance do Grupo UAKTI. *Per musci*, Belo Horizonte, n. 20, 2009.

SILVA, Raphael Ferreira da. *O contexto de improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica*. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 9-29, ago. 2017.
<http://dx.doi.org/10.20504/>

SIQUEIRA, André. Orientalismo e música. *Revista online do Grupo de Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura*. Marília, SP, Universidade do Estado de São Paulo.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *O modalismo em alguns compositores da música popular do Brasil pós Bossa Nova*. Belo Horizonte: *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, jun. 2014.
<https://doi.org/10.1590/S1517-75992014000100012>.

VIRMOND, Marcos. *Iconografia e exotismo em Il Guarany, de Antônio Carlos Gomes*

ZÉVOLA, Caio Vinícius. *As Origens Sociais do Choro: Da Segunda Metade do Século XIX ao Início do Século XX (1870-1920)*

Dissertações e teses

ADOUR, Fábio. *Sobre harmonia: uma proposta de perfil conceitual*. 2008. 502 f. Belo Horizonte: FAE-UFMG - Faculdade de Educação de Minas Gerais, 2008, 502 p.

BARRETO, Almir Cortes. *Improvizando em música instrumental brasileira: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. 2012.

GANC, David. *Improvisação e interpretação na obra autoral de Nivaldo Ornelas*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2017.

HOMEM, Fernando Pacífico. *Expedito Vianna: um flautista à frente de seu tempo*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2005, 56 p.

LEITE, Luís. *Música Viva: novas perspectivas sobre a prática da improvisação musical*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2015, p.171.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Frevendo no Recife: A Música Popular no Recife e sua consolidação através do rádio*. Campinas, S.P.: UNICAMP, 2008, 287 p.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos tonais na música Brasileira: campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP, 2008, 198 p.

Entrevistas

ANDRÉS RIBEIRO, Artur. Entrevista de Artur Andrés Ribeiro ao autor. Belo Horizonte: 17 de março de 2019. Vide anexos.

FREIRE, Léa. Entrevista de Léa Freire de Carvalho Silva ao autor. São Paulo: 03 de fevereiro de 2019. Vide anexos.

Stroboscopic Artefacts boss Lucy, 05/02/2014, Revista Eletrônica, Red Bull Music Academy: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2014/02/when-philip-glass-met-ravi-shankar>

Discos

UAKTI. *ÁGUAS DA AMAZÓNIA*. Nova Iorque: Point-Music, 1999.

UAKTI. *I CHING*. Nova Iorque: Point-Music, 1994.

UAKTI. *MAPA*. Nova Iorque: Point-Music, 1992.

UAKTI. *TRILOBYTE*. Nova Iorque: Point-Music, 1997.

UAKTI. *UAKTI AO VIVO*. Belo Horizonte: Sonhos e Sons, 2007.

VENTO EM MADEIRA (LÉA FREIRE). São Paulo: Maritaca, 2010.

Links

ARRUMAÇÃO: <https://youtu.be/YFQ-aICmqEA>

FORRÓ PARA OS CARRINHOS: https://youtu.be/0igvwf1I6_s

KRISHNA II: <https://youtu.be/dwP8Ga7zyYo>

TEMPERANÇA: <https://youtu.be/ETsS7y-90NQ>

VENTO EM MADEIRA: <https://youtu.be/AiXWfBjlf04>

APÊNDICE

ENTREVISTA LÉA FREIRE

PRIMEIRA ENTREVISTA – 03 fev..2019:

Alex: Meu projeto é sobre a flauta improvisada. Daí, eu escolhi você e, a princípio, o Hubert Laws (HL), mas virou Artur Andrés (AA), para tentar entender um pouquinho da maneira de vocês improvisarem, quais foram os recursos que vocês desenvolveram durante a carreira de vocês e como é que vocês pensam a questão da improvisação hoje também. Quais foram os caminhos trilhados e, hoje, como que é isso para vocês. O recorte é legal porque vocês são dois improvisadores flautistas e, em termos de instrumentos de sopro, para você a flauta é um instrumento exclusivo, você não toca sax...

Léa: É, eu tentei mas não deu não... não gostei não, uma experiência dolorida... do saxofone eu desisti.

Alex: Pois é, para o meu pai é a mesma coisa... então, é um dos recortes, sobre flautistas que investiram, no âmbito dos sopros, na flauta, na família [das flautas]... e os dois são compositores, os dois são multi-instrumentistas, então isso é muito legal... eu tenho um “saquinho” de perguntas. Daí, esse saquinho de perguntas é o seguinte: você não tem que responder tudo, o que você não quiser responder, tranquilo, você me fala, “olha, isso não tem a ver não....”, então, fique bem à vontade...

Léa: Ficarei... diga...

Alex: As primeiras perguntas serão perguntas mais básicas:

- Qual é a data do seu nascimento
- Sua naturalidade
- Seu nome completo

Léa: Meu nome é Léa Silvia de Carvalho Freire, nasci em 26 de fevereiro de 1957, em São Paulo, sou paulista da gema... do bairro da Liberdade, né... do centro da cidade e, é isso.

Alex: É, legal... e nome dos pais, dos irmãos...

Léa: Meu pai, Nelson Peixoto Freire; minha mãe, Dirce de Carvalho Freire. Somos em quatro irmãos: minha irmã mais velha, Lia Inês de Carvalho Freire, já falecida. E tenho mais dois irmãos gêmeos, Luís Antônio e Nelson Luís de Carvalho Freire. Que tiveram a sorte de não ser “Leandro e Leonardo”... rrsrsrs... porque ia ser Leandro e Leonardo mas minha avó fez uma promessa para Santo Antônio. E aí eles colocaram [o nome] de Luís Antônio e Nelson Luís. Com “L” também mas não é Leandro e Leonardo... rrsrsrs deram muita sorte... rrsrsrs

Alex: É, e só você musicista entre os outros?

Léa: É, a minha mãe tem um talento excepcional para a música, que eu nunca vi em lugar nenhum do mundo, um talento maior que o dela, mas ela nunca usou para nada, não quis...

Alex: A pergunta era essa: Já havia uma tradição musical na sua família?

Léa: É, a tradição era ela, porque ela é que era o gênio... mas ela não quis, preferiu ser “do lar”. Tocava piano de “ouvido absoluto”, ela aprendeu a tocar o piano sem o piano, a vizinha tinha um piano e errava e ela foi lá no piano da vizinha e tocou a música que a vizinha tinha tocado, [mas certo].

Alex: Desse nível, né?

Léa: É, desse nível, sem piano...

Alex: E além dela e de você, os outros não...

Léa: Todos estudaram um pouco de música, eram afinados, a gente fazia “altos corais”, quando a gente descia pata “Mandaguá” (?), pra praia né, a gente ia cantando em vozes, a gente mesmo inventava as vozes que a gente cantava... depois de mim tem o Nelson Luís, o Nelsinho que é o que tem um talento musical muito grande também, e aí vem a Lia e o Luís Antônio que tem um talento médio para a música. Todos cantamos em corais, todos estudamos algum instrumento, ou mais de um. Todos estudaram música.

Alex: Então a música sempre foi algo forte para a família toda, certo?

Léa: Sim, mas era um coisa que era para ser um “hobby” e não uma profissão.

Alex: Entendi. E tem alguma recordação musical intensa, da sua infância?

Léa: Eu comecei a estudar piano com 07 anos de idade e a minha primeira professora era uma alemã, que fazia massagem na minha mãe também, ela morava lá no Brooklyn, ela ia de bicicleta... fazia massagem e me dava aulas de piano, mas ela bateu em mim na primeira aula... ela deu com o lápis na minha mão, porque eu errei e eu dei com a mão na cara dela. Ato reflexo, nem pensei. Sabe, quando eu vi, já tinha batido na mulher... rrsrsrs. E ela ficou super indignada, chamou minha mãe e minha mãe falou: “se a senhora bateu nela, ela fez muito bem de bater na senhora porque senão eu ia ter que bater... então, adeus”... rrsrsrs. Foi isso. rrsrsrs

Alex: Legal... E aí, como se deram os primeiros estudos?

Léa: Então, eu comecei a estudar piano, eu queria muito tocar piano, mas eu não queria estudar piano, eu queria tocar piano. Então eu ia até à professora, tive só uma professora de piano, que me aceitou, que foi muito boa, que foi a Dercy de Eboli (?), eu estudava piano uma hora por semana, lá onde ela dava aula e ela deixava eu improvisar.

Alex: Que massa... porque se ela não deixasse eu não voltava.

Léa: Ela queria muito que eu estudasse piano.

Alex: Isso foi anterior ao CLAM?

Léa: No CLAM eu fui com 16 anos. Isso foi dos 07 aos 16 anos. Eu tinha 07 anos, então foi em 1964. De 1964 a 1974, que foi quando eu entrei no CLAM.

Alex: Então você entrou com 16 no CLAM e até lá você só estudou piano?

Léa: Sim, só o piano e cantava em coral. E tocava flauta doce na escola, passava o dia inteiro com a flauta doce. Então, quando eu fiz 15 anos, meu pai me deu uma flauta transversal, “à base de troca”... “Me dá esse apito!”... rrsrsrs

Alex: Ele não aguentava mais... rrsrsrs

Léa: É, ele não aguentava mais a flauta doce, eu passava o dia inteiro com a flauta doce... tocava *rock and roll* na flauta doce... fazia tudo naquela flauta doce. Bach, Ian Anderson, fala aí...

Alex: Jethro Tull.

Léa: Tudo, tudo que você puder imaginar, eu fazia na flauta doce, tudo, tudo...

Alex: Que legal...

Léa: Eu ficava o dia inteiro {com a flauta doce} e ficava tirando música. Desde os 11 mais ou menos, quando começou esse negócio de flauta doce, porque esse negócio da flauta doce começou no ginásio, porque era uma escola vocacional, Oswaldo Aranha, que todo mundo tinha que tocar flauta doce. Então, era um tal de nego tocar Greensleaves no recreio, que você não tem noção... rrsrsrs... lá, lá, lárálá... aquilo enchia muito o saco... rrsrsrs

Alex:Rrsrsrsrs... e aí você inventava outras coisas...

Léa: Eu ficava tirando música na aula de Química, na aula de Física, em todas as aulas. Eu ficava tirando música sem a flauta. Eu imaginava a primeira nota e eu ficava imaginando qual seriam as próximas notas, para tocar a melodia X. Naquela época, por exemplo, havia uma melodia que eu ficava tirando que era aquela “Casaco marrom”, [e canta um trecho da melodia...], e eu ficava tirando isso daí. Imaginando como seria tocar isso na flauta doce. Gostava muito daquela flauta doce, porque era muito fácil, muito portátil, muito legal... rrsrsrs. E aí, eu ficava pensando, né: Sol, Sol – Lá... [solfeja uma melodia qualquer]... como eu não tenho ouvido absoluto, eu nem sei se isso aqui é Sol... ficava tirando [a melodia]: Sol – Lá – Dó – Lá – Sol – Lá – Dó – Mi... Aí eu via no recreio se eu tinha acertado e aí eu via: “Errei!”. Porque o Mi era bemol... Aí eu refazia com o Mib e fazia novamente toda a “tiração”, depois do recreio, na outra aula.

Alex: Na outra aula da escola, na aula de Química ou Física...

Léa: O corpo estava ali mas o pensamento...

Alex: O pensamento estava em outro lugar... e você conferia na flautinha, né? E aí, o piano era uma vez por semana ali...

Léa: Isso! Mesmo assim, eu me recusava a ler. Eu pedia para a professora tocar um pouquinho, meio que imitava, tirava [de ouvido] e fui seguindo. Fui até o sexto ano. Fui passando. Aí com dezesseis anos eles abriram o CLAM.

Alex: Até lá você estudava nessa aula de piano?

Léa: Não, nunca... mesmo assim eu ganhei alguns concursos de piano, não sei como... enfim

Alex: Aí você chegou no CLAM, né, como foi sua formação lá?

Léa: Eu fui uma das primeiras alunas lá, fui lá para estudar violão. Eu adorava Bossa Nova, eu queria tocar violão e cantar, aquele negócio... eu fiquei dez anos tendo aulas de piano e ninguém me falou de Dó maior, de Harmonia, de nada... zero, de harmonia – zero. E aí, chega no CLAM começa aquele negócio de cifra, de carimbo, de acordes, tudo paralelo, né? E aí o violão facilita porque você faz o Lá menor assim, anda um traste é Si b menor... no piano não, muda tudo! O lá menor é de um jeito e o Sib menor é uma outra estória, muda tudo. Como se fosse outro universo. Um buraco negro onde fica o Si bemol, sabe? É tudo diferente, é tudo mais difícil. Então eu comecei a estudar violão e eu comecei a ouvir os baixos... nossa, é importante ouvir os baixos também! Então eu ficava prestando atenção só no “gravão”. E quando eu comecei a ouvir os baixos eu pensei: “Como é fácil tirar música! Pois você sabendo o baixo você só tem 3 ou 4 opções de acordes, né? Lá menor, Dominante diminuto... acabou! Porque vai ser, os [acordes] aumentados geralmente vão ser dominantes e assim vai, entendeu? E vai ter os baixos invertidos e não sei o que, e você vai tirando aquilo e aquilo abre um portal! E eu passava o dia inteiro tirando Bossa Nova, tirando tudo, tudo, tudo. E eu dizia [pra mim mesma]: entendi, entendi, entendi!!! E o Zimbo Trio ficava ali na sala da frente da Rua Araguari, ensaiando. E se divertindo muito...

Alex: O Zimbo Trio, né?

Léa: O Zimbo Trio, os caras estavam no auge do sucesso... o Amilton [Godoy] tinha 32 anos naquela época, 33 anos! Ele está com 78 [anos] agora.

Alex: Eu ia te perguntar isso: quais foram os professores-músicos que marcaram esse período da sua formação e você começou a estudar flauta lá? Vou perguntar um pouco sobre a flauta também.

Léa: Eu tive uma aula com o Sion (Roberto Sion), uma aula com o Costita “Hector Costita” e duas aulas com o Nestico, saxofonista que tocou com o Roberto Carlos... nossa, era muito bom músico esse Nestico.

Alex: Eles davam aulas de quê?

Léa: O Nestico me dava aula de saxofone, tive aulas de saxofone soprano, mas eu não aguentei o sax. Machuca a mão, machuca as costas. Eu falei: “não, porque o piano e a flauta são instrumentos mais confortáveis para se tocar. A [*performance* da] flauta dá aquela entortada... eu fui apresentada ao Taffanel [Metodo Completo de flauta de Paul Taffanel e Phillipe Gaubert] quando eu comecei a dar aulas de flauta. Até então eu não conhecia, o Taffanel era um ilustre desconhecido para mim. Esse método que é considerado a Bíblia dos flautistas, né? Eu fui descobrir o Taffanel porque alguém apareceu com o método. Ah, é isso que vocês usam para estudar, porque eu já estava tocando choro... Porque foi assim, eu ficava tocando as coisas e tendo aulas no CLAM e conheci muitos músicos que até hoje são meus amigos e que, eventualmente, a gente toca juntos. Eu ficava tocando flauta, porque dava para tocar com o povo lá, o Luiz Chaves que era o baixista que dava aulas de violão pra mim. Ele falava: “Não, toca aí a flauta, vão fazer um som aqui com os alunos e tal, não sei o quê. E eles achavam que eu sabia ler, porque eu lia só o comecinho. Eu lia os primeiros intervalos e era sempre um bossa

nova que eu já conhecia todas, eu ficava ouvindo aquilo o dia inteiro. Então eu já sabia o que vinha depois, entendeu? Então se a melodia começava: “Mi, Ré, Mi, Ré, Mi, Ré – Mi” eu sabia a sequência do que vinha depois: Ré, Dó, Ré, Dó, Fá, Mi, Mi - Ré. E aí, eu já não estava lendo mais coisa nenhuma. Eles achavam que eu sabia ler e daí o Amilton, ou melhor, o Luiz disse: “Olha Léa. Você vai começar a dar aulas de violão para os principiantes”

Alex: Isso você já tinha quanto tempo de estudo lá?

Léa: Um ano.

Alex: Que legal!

Léa: E aí eles falaram, como eu já tocava flauta eu conheci o Filó. Me apresentaram o Filó, um amigo comum nos apresentou, e fomos fazer um festival num clube em Pinheiros, tem até foto disso no Facebook e até me deram o Prêmio de Melhor Instrumentista que foi a maior roubalheira da história...

Alex: Por quê?

Léa: Ah, porque o Filó Machado, o Sérgio Machado, o Celso Machado, todo mundo ali, os Machado. São músicos completos... me deram o Prêmio porque era “a lourinha de olhos azuis”, entendeu. Foi uma coisa assim... eu fiquei muito brava, muito brava. Mas, enfim, eu estava me divertindo lá com o Filó, a gente tocava na Praça Rosvelt, tocava nas escadarias da Nove de Julho, já era uma coisa muito louca, a gente fazia coisas em [compassos de] 5, em 7, em 13... sei lá, o que tivesse ali... umas coisas bem diferentes. No começo eram mais as músicas dele, e ele fazia eu cantar também, eu alcançava “uns cocurutos” lá em cima. Mas aí, muito Marlboro, eu fumei muito... Aí eu virei esse “tenor” que eu sou hoje, rrsrs. Mas a gente fazia um duo bem interessante. A gente ensaiava na praça, porque na casa dele não dava, pois ele morava numa quitinete bem pequena, dessas que você tem que abrir a janela para trocar de camisa, pois um dos braço tem que esticar para fora da janela, de tão pequenininha que era. Então a gente tocava na praça, uns mendigos vaiavam, outros gostavam.

Alex: Isso na época do CLAM?

Léa: É, isso são os anos 1970

Alex: Vocês estudavam lá, aí você começou a dar aulas...

Léa: Dei aulas no CLAM em 1976, fins de 1975, 76, 77 e 78.

Alex: Você estudou de 1975...

Léa: É, eu entrei em 1974. E aí, em final de 1975 eu comecei a dar aulas, de violão e, depois, de flauta. Depois de solfejo. Montaram um núcleo de solfejo para eu dar aulas. Aí que eu aprendi a ler. Aí o Amilton disse: “preciso de um professor de piano”. Daí, eu comecei a passar as minhas harmonias do violão para o piano. Era a mesma inversão, “o mesmo tudo”. Aí eu fui expandindo, porque no piano é possível fazer mais voices, mais vozes. Comecei a fazer composições no piano mais ou menos por aí. Mas era algo bem difícil porque o meu piano era bastante erudito, né? No sentido de que, eu não lia, mas sempre fazia a mesma coisa. No violão não porque eu tinha “vários Lá menores” que eu podia fazer. Pelo menos uns três Lá menores,

uns três Si bemóis. Sabe assim, que você pode trocar, dependendo de onde você está no braço do violão. No piano é mais difícil, você tem que montar um por um. Porque tudo é diferente, ninguém é parente de ninguém. Rsrrsrsrs

Alex: Rsrrs... total. É tudo distante ali, né?

Léa: Tudo desconhecido, nenhum fala com ninguém. Não é a mesma coisa quando você mexe a mão paralela assim... rsrrs. Não é nada, não acontece nada... rsrrs

Alex: Aí você começou a dar aulas? Mas você continuou fazendo aulas lá também?

Léa: Não, aí parou as minhas aulas. Porque eu dava trinta aulas por semana. Isso sem o piano, né? Até falei para o Amilton: “o piano não vai dar para dar aulas não, porque... só se for das 2 às 3 da manhã... E eu tive algumas aulas de harmonia...”

Alex: Você era super nova, né?

Léa: É, eu estava com meus 18-19 anos. E já ganhava, já me sustentava. Tanto que a minha mãe achou por bem que já não dava para eu ficar sendo músico, comecei a chegar em casa estava a porta trancada. Aí eu fui morar fora, saí. Fui embora.

Alex: Novinha...

Léa: Mas eu me sustentava.

Alex: Mas eu te cortei, você falou que fazia uma aula de harmonia, não sei o quê...

Léa: Com o Ciro Pereira e o Amilson, que é o irmão do Amilton. São três, né? Adilson, Amilson e Amilton. E o Ciro Pereira, “queridaço”, né? E ele me falava: “porque você não estuda”. Porque era o mesmo esquema, eu estudava na aula, né? E aí, até queria ter tido aulas com o Amilton, naquela época porque depois, bem mais tarde, há uns 5 – 6 anos atrás eu fui ter aulas com ele. Mas ele tinha uma fila para ter aulas com ele que “dobrava quarteirões”. Todo mundo queria ter aulas com o Amilton. Porque o Amilton era um cara que sabia harmonia, campos harmônicos, da teoria dos harmônicos, harmonia quartal e tudo, fala aí... sabe tudo... rsrrs

Alex: Hum, hum.

Léa: Então, todo o mundo queria ter aulas com ele, pessoas que estudavam muito mais do que eu, né? E ele falou para mim: “eu não vou dar aulas para você, porque eu sei que você não estuda”.

Alex: Entendi. E você fazia essas aulas de harmonia, nesse período que você dava essas aulas você fazia essas aulas também, né?

Léa: É, então eles queriam que eu fizesse as coisas em ciclos de quintas, que é como se aprende, fazendo Dó, Sol, Ré, Lá – Mi, os acordes. Todos os maiores, todos os menores, mas aquilo me irritava profundamente. E aí não dava... E aí eu já estava tocando em vários grupos, e já pediram carteira da Ordem (OMB – Ordem dos Músicos do Brasil). E daí eu virei músico porque já estava... não me arrependo nem por um segundo.

Alex: E aí, voltando só para fechar essa coisa dos professores, teve algum, desses professores que você citou, teve algum que foi fundamental para você nessa época ou...

Léa: Eu acho que os meus dois professores, aliás, três professores, que eu posso dizer que tive foram: Filó Machado, Aismar do Espírito Santo e Guilherme Vergueiro. A gente teve um duo durante bastante tempo, eu e Guilherme. Desde Nova Iorque. Então, eu acho que esses foram os meus professores. E a Dercy de Eboli que teve aquela paciência toda de me aturar.

Alex: E os seus alunos no CLAM, né?

Léa: Meus alunos me ensinaram tudo...

Alex: Essa estória de que o professor aprende para caramba...

Léa: É muuuito. Meus alunos me ensinaram muito. O Teco (Teco Cardoso) foi meu aluno, durante um tempo também, eu não ensinei nada para ele, eu fazia base no violão para ele improvisar. Era isso.

Alex: Que massa. E aí, você deu aulas no CLAM, saiu de casa, tudo o mais, aí tem a estória dos Estados Unidos, né?

Léa: Eu quis estudar na Berkelee, porque a Berkelee era “a Meca” do músico de jazz, né? Eu era casada com o José Neto, e eu disse “vamos?... “vamos”. Ele já mora há quarenta anos lá.

Alex: Você se casou noivinha?

Léa: Na primeira vez com 17 [anos], desquitei, porque não havia divórcio na época, e fui com o Zé Neto, sendo desquitada, né? Eu acho que vou atender esse telefone lá...

Alex: É claro.

XXXXXXXXXX

2.^a Gravação

Alex: Então você casou noivinha, separou, né? Desquitou e, daí, casou com o Zé Neto.

Léa: Fui casar com ele lá em Boston porque ele saiu primeiro da Berklee. Porque ele não se deu bem lá. Ele também não era leitor. Eu já era leitora, já lia muito bem, porque você de tanto dar aula de leitura, você acaba aprendendo, né?

Alex: Em que ano foi isso?

Léa: 1978. Ele não gostou da escola. Já eu, me dei bem, fiquei nos melhores ensembles. Mas algo meio chato, eu não gostei da Berklee também. Então, não deu um mês ali e eu resolvi sair também. A gente resolveu ir para nova Iorque. Nesse interim, ele ficou sem visto e agente casou, para ele ficar com o visto meu, de estudante. Mas logo depois eu também sai da Berklee e daí ficamos os dois sem vistos. Não adiantou nada.

Alex: Entendi.

Léa: E eu fiquei bígama. Porque quando você é desquitada você não pode se casar de novo. Certo? Mas eu casei. Então, quando a gente se separou eu deixei de ser bígama lá e aqui saiu o divórcio.

Alex: O que é ser bígama?

Léa: É quando você tem dois casamentos ao mesmo tempo...

Alex: Certo.

Léa: Rsr rsrs. Me divorciei por correspondência. Me divorciei aqui e lá. Agora eu sou divorciada.

Alex: Aí você falou de Beklee.

Léa: Aí nós fomos para nova Iorque. E lá eu assisti muita coisa e coisa muito boa. Durante o ano e meio que eu fiquei lá. Joe Henderson, Hubert Laws... Al Jarreau, Herbie Hancock, Macoy Tyner Bill Evans, Pat Matteny... nossa... Nem me lembro mais

Alex: Nossa, Joe Henderson... estava escutando ele ontem.

Léa: Sonny Rollings, eu vi ao vivo. George Benson...

Alex: Eu queria te perguntar. Você sente que foi importante para você, ter tido essa vivência lá nos USA?

Léa: Sim.

Alex: Quais foram as influências musicais que você recebeu naquele período? O quê, que da cultura norte americana foi importante para o seu trabalho?

Léa: Eu gosto muito do *jazz*... acho que é uma música muito inteligente, bonita mesmo... muito rica. Mas lá eu descobri que eu gostava mesmo é do [Egberto] Gismonti... do Villa Lobos, entendeu? Do Tom Jobim...

Alex: Te fez lembrar, né?

Léa: Nossa! Como eu gosto desses caras, deixa eu voltar. E começou o inverno, que é muito chato. E, é isso.

Alex: Mas, para a sua música, você sente que esses caras que você escutou, o Joe Henderson, o Sonny, o Hubert...

Léa: Foi mais o Bill Evans, o Hubert Laws... mais alguns do que outros. Wayne Shorter, com certeza. Gosto muito do Lillo Mayes, mas uma coisa mais posterior também. Principalmente os pianistas. Eu gostava mesmo era dos pianistas. Ah, o Joe Pass, porque eu era casada com um guitarrista, então... ouvia muito guitarrista. E o outro, que faz os solos em oitavas lá, o... daqui a pouco vem o nome dele... Wes Montgomery.

Alex: Isso te influenciou naturalmente, escutando?

Léa: Sim, eu tirava, né? Eu tirei quase todos os solos do Benson [George Benson]. Para o Zé neto, né? Ficava sentada falando as notas para ele. Para ele poder tocar os solos do Benson. E qual foi a minha surpresa, quando fomos ouvir o show do Benson em Tanglewood e o Benson fez 80% daquilo que eu tirei, né? Isso é uma coisa muito comum, se você for ver. A maioria desses *mainstream* eles escreviam os seus principais solos. Eles tinham um nome “a lazer”... um nome a zelar... rrsr

Alex: Sim total.

Léa: Então, eles tinham sempre uma carta na manga para tudo.

Alex: E, o quê te chamava mais ali era a questão da improvisação, da composição?

Léa: É, exatamente. Porque o meu brinquedo era inventar melodias. Quando eu via o Zimbo Trio, o negócio de inventar coisas começa vendo o Zimbo Trio improvisar. Nossa, como eles são fluentes, como eles fazem tantas melodias, tantas coisas diferentes em cima dessa harmonia. Eu quero fazer isso também. Então eu comecei a me interessar por isso aí. Eu queria fazer as melodias que estavam na minha cabeça já. Eu ouvia parcialmente as melodias, né? Porque essa harmonia era muito mais rica, do que aquilo que eu estava acostumada a tocar. Então foi um processo bem intenso de percepção, né? De estudo mesmo, de ficar ouvindo aquelas harmonias e tentar criar melodias a partir daquilo ali, sabe? Então, tem muita trave aí. Muita nota na trave para começar a descobrir como é que funcionava esses caminhos entre os acordes.

Alex: Então, tirando as músicas desses caras, mas também já conectando com o Gismonti, o Hermeto [Pascoal], como você estava falando.

Léa: Exatamente...

Alex: Estudando as músicas deles...

Léa: É, eu estudei aquele: Ta-ra-ri-ru-lé, ta-ra-ra-ri-lu-lé bastante. (solfeja o início da música... de Egberto Gismonti). Eu queria improvisar. O Jam Steps (?) eu estudei bastante, ficava construindo melodias em cima daquilo, tirando os solos do saxofonista, que eu também vou lembrar o nome daqui a pouco... e, ele era saxofonista e flautista (Joe Farrell?). Então ele dobrava, e tinha um som louco de flauta que eu gosto muito, desse som de saxofonista tocando flauta. E eu ficava tirando solos de outras pessoas. Mas eu queria mesmo era fazer os meus. Então eu pegava umas harmonias e ficava construindo, como se estivesse compondo mesmo, repetindo aquilo, tentando ver tudo o que conversava de um acorde para o outro. O que vinha vindo e caía no outro. Ou o que era igual ou o que era perto. Ou o que fazia sentido num motivo.

Alex: Sim

Léa: Então você fazia: Param-param-param-padé... e caiu num outro lugar, que era outra harmonia. Que é um outro negócio mas que faz sentido com o que vinha vindo antes. E eu comecei a compor, pois desde o Filó eu compunha algumas coisas, às vezes ele tocava as minhas músicas, ficava tão bonito ele tocando as minhas músicas. Ele é um cara sensacional, coisa de louco. [Eu era] muito como um *sideman*, no lance de tocar a música do outro. Né, tocar

música do Guilherme Vergueiro, tocar música do Arismar, tocar a música do Filó. Eu fui começar a tocar as minhas músicas só quando eu já tinha filho crescendo.

Alex: Mas nessa época você já compunha?

Léa: Sim, eu já compunha.

Alex: Mas compunha mais no violão?

Léa: Sim, mais no violão. É, o contato com a harmonia no violão era algo mais íntimo, bem mais íntimo do que no piano. No piano eu apanhava muito. Mas foi indo, o piano foi se desenvolvendo até chegar uma hora em que ele substituiu o violão. Aí, o vilão já não era tão legal. O piano era mais legal.

Alex: E aí, a gente falou da cultura [norte] americana, como foi a influência, mas e a cultura brasileira? Você disse que foi lá que você descobriu o Brasil.

Léa: É, foi lá que eu descobri que eu amava o Brasil mas eu tinha muito de Brasil aqui, né?

Alex: Sim.

Léa: A gente ouvia muita coisa aqui. De coisa brasileira, a gente cantava muita coisa brasileira no coral. Tinha toda aquela coleção de álbuns brancos da [Editora] Abril. Uma coleção maravilhosa de música erudita e Música Popular Brasileira. Tinha todo mundo: Batatinha, Lamartine Babo, os compositores mais votados e os menos também. E você tinha essa coleção e você já podia ouvir tudo, já. Jackson do Pandeiro, eu adorava! Enfim essa coleção é famosa e tem vários pesquisadores de Música Popular Brasileira que escreviam nessa coleções, inclusive um tio meu que era o João Ernista Hatch (?), que fez grande parte dessas coletâneas aí, né, de eruditos e populares.

Alex: Sua formação é bem erudita e popular, né?

Léa: É, bem misturada. O meu tio ouvia [Richard] Wagner a plenos pulmões. Quando você chegava, a quatro quartos da casa dele, você já estava ouvindo Wagner. Aquela gritaria e o som da orquestra. Ele tinha na casa dele 6.000 LPs. Uma coisa louca.

Alex: Mas hoje, Léa Freire, compositora, quais as fontes que você considera que foram mais importantes?

Léa: Do erudito: Bach, Chopin e Debussy. E os russos. Eu dou a mesma importância a Stravinsky, Prokofiev, Katchaturian... esses russos que eu adoro. Debussy é, desses caras como Erik Satie, Ravel... Debussy é “o cara”. E o Chopin. Tem uns outros também menos votados... E no Brasil, Tom Jobim, Villa Lobos. Porque o Villa Lobos eu não sei classificar ele, sabe? Ele é mais difícil de classificar, seria um erudito mas... Porém ele já atendia totalmente a “minha alma popular”. E [Camargo] Guarnieri.

Alex: Está bom, está bom demais.

Léa: Não está bom? rrsrs

Alex: Então você me contou um pouco da sua trajetória no Brasil, na CLAM, começando a dar aulas, saiu de casa. Casou, casou, foi para fora e, lá, redescobriu o Brasil.

Léa: E voltei solteira. Deixei o marido lá...

Alex: Separou daqui e de lá e casou de novo?

Léa: Não casei, juntei né?

Alex: E como foi daí para frente, como se deu o retorno dos Estados Unidos?

Léa: É, eu fiquei dando aulas também.

Alex: Você desenvolveu um duo com o [Guilherme] Vergueiro lá nos Estados Unidos?

Léa: É. Fizemos esse duo durante quatro a cinco anos. E era um desafio tremendo, assim, né? Tem uns vídeos postados na internet que ele me fazia tocar, que era tudo mas não era flautístico aquilo ali não. Era bem pianístico, tinha muitos saltos, coisas bem complicadas de se fazer, né? E era bom porque eu podia meter a cara para improvisar, sabe? A *swingueira* da mão esquerda do Guilherme era uma coisa maravilhosa.

Alex: Você conheceu ele lá nos Estados Unidos?

Léa: Sim, conheci ele lá.

Alex: Em Nova Iorque.

Léa: É, ele tocava num lugar que se chamava “Cachaça”, que era um lugar que tinha música brasileira e inclusive tinha shows de capoeira, essas coisas assim, né? Um lugar brasileiro em Nova Iorque. E ele tocava lá e a gente estava lá, todo mundo músicos, tinha trompetista, e ele disse: “Vou chamar você, vou chamar você...” e eu, muito “cara de pau” lhe disse: Você não vai me chamar não? O Zé Neto está trabalhando, quer dizer que você não vai me chamar nunca? Enquanto ele estiver trabalhando eu não vou ter chance, quer dizer que eu devo torcer para ele ficar desempregado? E ele me disse” “Passa amanhã lá em casa, a tal hora, vamos ensaiar uns negócios”. E eu falei, tá bom e eu fui na casa dele. Cheguei lá, ficamos tocando algumas coisas, fizemos um duo, virou duo e ficamos cinco anos tocando esse duo.

Alex: Você chegou a tocar num quarteto com ele?

Léa: Sim, que gravou um disco, um LP chamado “Naturalmente”.

Alex: Foi junto com esse duo?

Léa: Não, já era outro som... o duo era em separado. O duo aí, como eu voltei, isso já era em 1979, né? E aí eu voltei no final de 1979, em outubro de 1979 de Nova Iorque eu voltei pelo Peru, para ver o Trem da Morte, Matchu Pichu, aquelas coisas da “pitchura” (?) da época. (STE 004 - 12’38”) Teve golpe de estado na Bolívia, tudo como tem que ser, entendeu?... rrsrrs... Aí, eu chegue aqui, em novembro de 1979 e dali, não 10 a 15 dias me ligaram, Era o Guilherme, ele tinha voltado também, resolveu que ia ficar no Brasil, vamos tocar, vamos fazer isso, vamos fazer aquilo... então, eu já tava.

Alex: Vocês já tinham o duo lá.

Léa: E aí ele disse: “Vou chamar o Amado de bateria e o Sisão de contrabaixo, entendeu? Um quarteto... a gente tocava num lugar lá no Bexiga que chamava “Brasil não sei o quê” ou “Via Brasil”, não me lembro bem.

Alex: Eu ouvi em algum lugar que vocês começaram a gravar esse disco lá (em Nova Iorque).

Léa: É, começamos a grava-lo lá e terminamos aqui.

Alex: Com músicos diferentes?

Léa: Sim, com músicos diferentes. Tanto que o Zé Neto gravou lá, que era o meu marido lá e o Sisão, que era o meu marido aqui, gravou aqui. Rsrrsrs

Alex: Você gravou aqui com outro guitarrista?

Léa: Com o Sisão Machado, que era baixista.

Alex: E, ao mesmo tempo que vocês estavam gravando isso ainda tinha o duo?

Léa: É, tinha o duo. E o duo fez sucesso porquê? Porque a gente mencionou que tínhamos nos conhecido em Nova Iorque. (Mudando o tom de voz)... “casal que se conheceu em Nova Iorque...” e na verdade eu era casada com outra pessoa mas, enfim... Lotava o Centro Cultural, uma série de coisas... “casal de Nova Iorque”.

Alex: Hum,hum,hum

Léa: Rsrrsrs... não era casal nada

Alex: E dali pra frente como foi?

Léa: Aí, foi, né, porque... tinha esses sons que tocávamos a noite, fazia com o Guilherme também, né? Tocávamos todos os dias num lugar lá na Bela Cintra, que era um Centro de Formação do SESC, para garçons, *maitres*, *barman* etc. Era um restaurante escola. E a gente tocava lá, toda noite. Eu fiquei um ano e meio – dois anos assim, tocando na noite e me engravidei, tive a primeira filha. Tocava num restaurante chamado “Anexo”, que era um restaurante chiquérrimo ali na Tacon (ou Dacom), que é uma concessionária que fica na Av. Faria Lima, num bairro nobre, não sei o quê, e me engravidei de novo, do Fernando né? Aí, fui demitida e decidi que não ia mais trabalhar com música, fiquei “de saco cheio”, precisava ganhar muito dinheiro. Fiquei onze anos sem tocar. Aí, voltei em 1996, mais ou menos. Parei em 1985 e voltei em 1996.

Alex: Quando você gravou o “Ninhal”, né?

Léa: Quando gravei o “Ninhal” e fundei a “Maritaca”.

Alex: E como foram esses onze anos, objetivamente assim? Você trabalhou com o quê?

Léa: Trabalhei... eu comecei com telex. Telex é uma coisa muito “banderosa” da idade. Porque não existe mais, né?

Alex: Rrsrsrs... como é que é isso? rrsrsrs

Léa: Telex snao duas máquinas enormes, de escrever, super barulhentas. Pode até ser uma só, que é uma espécie de telefone que manda pulsos para um determinado lugar e é uma coisa como se fosse Braille assim, em que você escreve e ele gera uma fita, que você aí disca um outro número que você quer enviar aquela mensagem para lá e a máquina decodifica aquela mensagem: takatakatakatakata... decodifica em palavras. As palavras que você digitou e que foram codificadas numa fita chega lá e transformam em palavras que “printam” num papel. Então é como se fosse um fax antigo, né? E aí eu ficava digitando lá e era legal. Porque aí eu podia digitar de tarde, das 2 às 8 horas (da noite), que por ser um trabalho considerado insalubre você trabalha 6 horas só, não eram 8 horas por dia. Então, trabalhava naquilo e podia das 10 às 04 da manhã. Mas eu fazia isso, inclusive, antes de ir para os estados Unidos. Ou depois?... não me lembro mais. Acho que depois...

Alex: Então você ficou tocando durante esses onze anos?

Léa: Não, eu vendi a flauta.

Alex: Vendeu a flauta? Mas você disse que podia tocar nesse horário que sobrava aí.

Léa: É, eu podia tocar mas eu parei de tocar, quando me engravidei e eu falei: “Eu não vou mais tocar”.

Alex: E aí, você começou a trabalhar com outra coisa?

Léa: Comecei com o telex, do telex, pelo fato de falar inglês me passaram para a informática, da informática para Importação-Exportação, e eu fui supervisora financeira e daí para diretora financeira, e daí era *tailleur, fiesta*, IOB, Gazeta Mercantil. E eu fiquei doente, é claro!

Alex: Claro, parou de se alimentar de música. E você não tocava mais nada?

Léa: Não. Eu tinha um piano em casa aí o Teco [Cardoso} apareceu com uma flauta transversal aqui em casa. Aí ele me disse: “Essa aqui foi a minha primeira flauta, que minha avó me deu, experimenta, ela é legal. Aí eu fiquei tocando essa flauta e ele não aceitava a flauta, nem de volta... de volta ele não aceitava. Aí eu falei, então eu vou comprar a flauta, e ele falou: “Não, não vai comprar a flauta”. Ficou onze anos lá a flauta, a flauta da avó dele. A flauta ficou onze anos comigo, lá, a flauta.

Alex: Nó, incrível. Foi uma coisa que te ajudou nesse sentido, né?

Léa: É, ficou lá a flauta, eu não tocava muito não, sabe? Mas eu podia tocar se eu quisesse. Mas tinha um piano de armário que hoje está com o Arismar. Eu dei o piano para ele porque eu comprei esse piano de cauda para mim, para quê tanto piano? Aí dei o meu piano [de armário] para ele e ele deu o dele para o Tiago, filho dele.

Alex: Você se casou novamente em que ano, quando você voltou dos Estados Unidos?

Léa: No mesmo ano. Quase em seguida, não deu três meses.

Alex: Você chegou no Brasil...

Léa: É, a fila andou rápido.

Alex: Aí vieram os filhos...

Léa: Isso!

Alex: Daí, largou a música um tempo... onze anos, virou diretora financeira...

Léa: Exatamente.

Alex: Qual a empresa?

Léa: IEC, que é uma empresa de sensor de temperatura para processo industrial.

Alex: Rsrtrs... ficou triste, doente aliás.

Léa: Doente...

Alex: Aí, em 1996, porque você voltou? O quê te motivou?

Léa: É porque não tinha outro jeito.

Alex: Tem uma parceria com a Joyce, tem uma estória...

Léa: Não, aí eu falei, vou fazer um disco. E aí eu comecei a compor para esse disco. E aí, tem esse samba de mulher, né? Que estava gravado já. E aí ela [Joyce Moreno], o Sisão tocava com ela, e ela passou ali no estúdio e eles mostraram para ela e ela fez a letra ali e gravou ali. E mandaram já gravado para mim, ninguém... rsrtrs

Alex: Mas gravaram para o CD dela?

Léa: Para o meu... rsrtrs. Tanto que não é no tom dela, né? No meu CD está em Mi maior e no CD dela ela gravou em Dó.

Alex: Eu tinha entendido que alguém tinha dado uma fita com várias composições suas e que ela havia feito algumas letras... e ela gravou no disco dela.

Léa: Sim, ela chegou no estúdio, eles mostraram para ela o disco, tem essa primeira faixa, ela ouviu e fez a letra ali na hora, gravou, sem que ninguém me perguntasse nada. Aí, de noite, ligaram para mim de disseram: “Olha o quê a Joyce... a Joyce teve aqui no estúdio, olha o quê ela fez...”

Alex: Hum,hum, hum...

Léa: Já estava gravado! Nã, nã, nã... “sabe o que tem...”. E eu disse, olha isso, que chic. E ela falou: “Manda uma fita para mim”. E eu mandei e ela encheu de letra, um monte de coisas que ela gravou depois, [no disco dela].

Alex: E esse samba é com a letra dela...

Léa: Até hoje em nossas parcerias eu faço sempre a música e ela faz a letra. Sempre.

Alex: E ela fez [a letra] lá na hora de gravar?

Léa: Ela fez! Porque, sabe, tô, ré, tô, ré... “O homem que diz sou não é...” ela fez a versão mulher disso daí, entendeu?

Alex: Ahh...

Léa: É o que eu acho, né?

Alex: Você tem outros parceiros letristas ou só a Joyce?

Léa: Ah, tenho uma ou duas composições com o Jean Garfunkel. E tem a Francesca Carolla que é chilena e fez duas coisas em espanhol. E agora estou fazendo algumas coisas com o Lucas Veguinskly que é um cineasta, poeta, cantor, da área de multi-mídia. E a gente está [pensando] o que ele vai fazer com essas letras e tal. Ele tem uma maneira bastante coloquial, interessante de escrever.

Alex: A Joyce gravou parcerias de você.

Léa: Gravou “Vatapá” por exemplo, que chamava “*Das Carnival*”. Ela gravou com uma letra cheia de comida, que era para fazer campanha para o Betinho [Herbert de Sousa]. Gravou uma outra que se chama “Oásis”, que é uma balada. (solfeja um trecho da melodia). Gravou “Oásis”, “Samba de mulher”, “Vatapá”... acho que... acho que é isso, mas tem mais coisas que ela pode, eventualmente, se quiser gravar. Mas eu não estava muito preocupado com letra não. Nunca estive. Nem com parcerias. Eu sou bem independente, assim né? Vou fazer parcerias com fulano, não sei quem letrista ou vou atrás do Lenine.

Alex: Dali para frente foram quantos CDs. Quantos projetos, parcerias, mais ou menos assim?

Léa: Quase dez. Porque teve o “Ninhal”, que tem esse “Samba de mulher” com a Joyce. Depois vem o Quinteto com o Teco. Depois vêm dois discos com o Bocatto; “Cartas Brasileiras”; um disco que foi feito na Dinamarca com um quinteto com o Thomas Claussen, um pianista de lá; aí tem “Water bike”; depois têm os três do “Vento e Madeira”; aí têm três com o Amilton [Godoy].

Alex: Contando esse novo.

Léa: Sim, contando esse novo. É, doze, né? Eu estou esquecendo coisa, que não estou me lembrando aqui. Talvez tenha mais coisa. Ah, tem o disco com a OABS, que é a Orquestra a base de sopro, de Curitiba. Que é só música minha também. Foi o único disco meu que não fui eu que produzi. E aí, são coisa minhas gravadas por aí. Um monte de coisa minha...

Alex: Legal. Vamos agora para uma outra *vibe* aqui? Que se agente já tiver falado, você me lembra e tal. É sobre improvisação.

Léa: Hum...

Alex: Desde o início de sua formação como flautista e multi-instrumentista já havia interesse pela questão da improvisação, como isso começou a ser explorado? (24'17")

Léa: É, desde o piano, né? A professora (... Eboly)... eu já queira improvisar, a fazer coisas e compor. Aí o Zimbo Trio com aquele negócio, aquela alegria. Eu queria fazer aquilo direto. Aí, todos os grupos que eu fiz parte tudo com improvisação sempre. E era uma maneira diferente porque eu via todo mundo estudando escalas e *arpeggio*. Eu achava aquilo muito chato, e eu estava sempre dando as minhas traves, né? Acertando uma se errando outras. E foi melhorando porque você vai... tentativa e erro, né? Vai acerto e vendo como funciona o lance e tal. Então, é muita "cara de pau"... rrsrs... era muita diferença, como eu já sou mulher, já não posso mesmo e estou aqui "de favor", provavelmente. Então, eu faço o que eu quiser também, rrsrs.

Alex: E qual foi seu primeiro experimento fonográfico, com relação à improvisação? O primeiro improvisado que você gravou, você se lembra disso?

Léa: Eu acho que é no disco do Guilherme, o "Naturalmente". Eu acho...

Alex: E você se lembra do momento?

Léa: Não...

Alex: Nem vagamente?

Léa: Não. Nossa, era um...

Alex: Tem algum improviso seu que foi especial para você de alguma maneira, alguma gravação, ou alguma apresentação, algum improviso que ficou registrado ou que você se lembra assim?

Léa: Eu gosto de todos. É, eu gosto até dos erros. Eu gosto, sinceramente. Porque a medida que o tempo passa você gosta mais. Porque você tem uma expectativa, que quando ainda é muito recente, aquilo que você queria tocar e você não tocou aquilo que você queria tocar, que é a definição de "nota errada", né? Porque você não queria fazer aquilo ali e fez, né, mas não é que esteja feio, errado, não sei o quê. Só, é um "recado das Galáxias" para você. Porque depois que você esquece daquilo que você queria ter feito, e ouve o quê você fez você fala: Pô, mas isso é legal! Sabe? Tá bacana! Né? E, de repente, alguém mandou uma mensagem para você e, você entendeu, algo novo para você...

Alex: Acredito Total!

Léa: E você vai acostumando com aquele negócio que você gravou e se sente bem com aquilo. Mais pela distância da expectativa. Sabe que a Felicidade é o resultado de "menos expectativa", né? É a realidade menos expectativa. É isso.

Alex: Total... E a flauta se tornou o principal meio para dar vazão a essa necessidade de se criar em tempo real, que é a improvisação? É verdade isso?

Léa: É isso, Porque é só melodia. Você não tem que estar fazendo uma mão esquerda. Entendeu? Porque o piano, [por exemplo]. O piano é chato, porque é difícil. Porque você está lea se acompanhando ou ter uma outra pessoa te acompanhando. Aquilo tem que ser uma coisa meio que no automático, o que já me irrita, porque eu não gosto disso.

Alex: A mão esquerda, no caso

Léa: É, você tem a mão direita para improvisar. Mas, se bem que é uma referência também porque quando você está com a harmonia na mão, você tem muito mais informação aqui, do que você pode usar aqui, do que na flauta. A flauta você está... Mas como eu tenho “a tal da orelha”, entendeu? Aquilo lá está me atrapalhando, está tomando o espaço no cérebro, os neurônios estão ocupados com aquilo ali, sacou? Até você ter o nível de um Amilton Godoy que não só tem um acompanhador mas tem um baixista, que é o Teixeira. Ele ama muito o Teixeira de Godoy, aquela mão esquerda que é o “Teixeira” que faz os baixos, né? Nossa, um baixista excelente que é o Teixeira. O Teixeira é um super baixista... rrsrsrs. E ele consegue ficar trocando: fazer acorde com baixo, fazer acorde sem baixo; só o baixo. Sabe como é isso... é como tocar uma outra música.

Alex: E com relação à improvisação, tem uma principal ou principais influências, tipo... tem saxofonista que dizem: “ Ah, o Joe Henderson, por exemplo...”

Léa: Não, não tem principal influência nenhuma, porque eu faço a “rádio cabeça”, né? Então eu tento, eu acho que eu tô 85-80% daquilo que eu faço é da minha rádio cabeça então eu é aquilo que toca na minha cabeça que eu toco na flauta.

Alex: Daí é que vem então a sua “assinatura”.

Léa: É o que eu falo, quando eu faço oficina, eu falo: você quer tocar bem, ou você quer ser você?

Alex: Com relação à improvisação, acho que você já falou mas se tiver mais alguma coisa. Posterior à CLAM, você passou a se preparar, como improvisadora né? Você pode contar um pouco, é, junto com isso, o material que você usa para improvisar. Há um material pré-concebido?

Léa: Não.

Alex: Você baseia sua música no estudo de escalas e arpejos ou através de outros materiais?

Léa: Não. Orelha... ou o estudo da percepção. Pra mim, 90% da importância de tudo é o estudo da percepção. Eu tive dúvidas às vezes ao olhar cifras, porque eu não sei ler cifras. Eu me recuso a ler cifras... rrsrsrs. Eu tenho muita dificuldade para ler cifras assim, né? Eu nunca parei e falei: vou ler uma cifra... Então, os acordes, Lá bemol com não sei o quê... eu fico horas para descobrir o quê que é aquilo lá... já acabou a música, o pandeiro foi embora, e eu não sei o quê que... entendeu. (30'09”) Agora, se eu fechar o olho, eu sei.

Alex: Aí a gente chega então no seu trabalho com a percepção musical. Você pode contar pra gente um pouquinho sobre isso? E qual é a conexão dessa maneira de perceber a música com a sua forma de improvisar.

Léa: É, total. É isso que me sustentou na música. A minha *performance* se deve à percepção musical. Qual que é o diferencial? qual que é a minha ferramenta? Porque, já que eu não vou estudar nem escala nem arpejo e não estudei! Eu tenho um ouvido muito bom. E aí, é esse ouvido que me guia. [Que me diz:] Nossa, tá Sol e tal! Não foi nem por causa de escala nem de arpejo... Foi tocando com esses loucos, né! Que mudam a harmonia toda a hora. Você se submete ao risco, entendeu? Improvisação é risco! Qual é graça, pra mim no caso, pois tem gente que gosta de outra coisa, mas para mim não tem a menor graça não ter risco.

Alex: Hum,hum. Me fala um pouquinho sobre o seu trabalho com a percepção musical, basicamente assim...

Léa: Ah, a percepção musical. Percepção musical é você ficar pensando no meio tom. O meio tom é a coisa mais difícil na música. Até hoje ele me dá cada rasteira. Aí você fica pensando no meio tom e tentando fazer os intervalos das coisas. Né, quando estou com alguma dificuldade para tirar alguma coisa eu não vou nos saltos, eu vou meio a meio a meio a meio... dentro da minha cabeça. Até chegar naquela nota. E volto. E fico explorando aquele intervalo ali, tentando ver, porque de vez em quando em vez de pular meio você pula um. É *trick*, é enganador, o meio tom é... safadinho. Então, eu fico mesmo atrás do meio tom. Não só do meio tom, porque depois eu fiquei... porque quando eu quero mesmo estudar um pouco, assim, coisas diferentes, eu vou ouvir o som de conjuntos diferentes e ver o quê que o vibrafone ou a segunda trompa está fazendo, ou o quê que o segundo violino... quantas vozes tem, não sei aonde. E o timbre das coisas... quê que será que é aquilo? Será que é uma clarineta com o quê mesmo? Então, nunca tem fim isso daí.

Alex: Isso vem desde a época em que você tirava com a flautinha doce, sem o instrumento, depois, com o instrumento e você confere.

Léa: Confere e volta sem o instrumento. Porque você tem que ouvir aquilo. Você não faz música com a mão. Você faz música com a orelha, entendeu. Com aquela coisa que está tocando no seu cérebro.

Alex: Isso, tirando melodias, né?

Léa: É, tirando melodias depois. Tirando os baixos depois tirando a já a harmonia completa. Já sabendo: isso aí é um diminuto, isso aí é um meio diminuto. Isso aí é um aumentado, um alterado com nona aumentada.

Alex: Então, quando você vai improvisar, isso tudo...

Léa: Não! Isso aí é um som. É só nota, né? São doze notas. Na flauta vem uma de cada vez.

Alex: Mas aí, o quê você está escutando que você não conhece, a base por exemplo, vamos supor.

Léa: Eu sei que acorde é. Eu sei porque no segundo, no milissegundo seguinte que se emitiu o acorde eu sei... maior ou menor, mas não vem e fala: maior ou menor mas eu sei que o [acorde

de] Sol menor tem o Si bemol. Entendeu? O Fá natural. Então eu sei que é Sol menor e estou indo... eu sei que aqui nesse acorde tem essas notas e que no outro acorde tem outras notas. Qual o acorde? Ah é um Dó... (ruídos), só que não é mais Dó, é Dó #. Então, sabe

Alex: E a melodia é construída na sua cabeça, você escuta o nome das notas, né?

Léa: Escuto os nomes das notas...

Alex: E vai construindo...

Léa: E vou tocando, aquilo que vem.

Alex: Incrível. Incrível Léa

Léa: Eu estou lendo, estou lendo um texto. Estou lendo o nome das notas ali.

Alex: Incrível, incrível, incrível... Então tá... Seguimos. Relação composição e improvisação. Você é uma super compositora, referencia mundial...

Léa: Obrigada. Oh! Rsr rsrs

Alex: Keith Underwood já, né, tocando as suas composições todas lá...

Léa: Hum, hum.

Alex: Então, como foi sua formação como compositora. Você estudou orquestração, contraponto, harmonia, composição para se preparar?

Léa: Não! Aí que tá. Por isso que eu falo: a música é no cérebro. Não é “nos olhos”. Nem nos dedos. Então, eu frequentava... sempre frequentei muito as salas de concerto. Então, esse tio meu que era pesquisador me levava, minha mãe me levava, o coral ia cantar e a gente fazia as Missas de Haendel, de Schumann, de todo mundo. Com orquestra e ficava aquilo ali... E eu estou ouvindo as coisas e sei que fulano está fazendo a nota tal, e eu tô ali... tô ouvindo, cara, tô ouvindo... Entendeu? Você está ou-vin-do! E aí, quando eu fiz meu primeiro arranjo orquestral, porque eu nunca estudei orquestração assim... eu estudei “pra caralho” orquestração frequentando a sala de concerto.

Alex: Hum, hum... total!

Léa: Não que eu adivinhe, não. Estou dentro da orquestra, estou cantando no coral, estou dentro da orquestra porque eu sou xereta.

Alex: Maravilhoso! Maravilhoso!

Léa: É isso.

Alex: Então, você estudou!

Léa: Eu estudei!

Alex: De uma maneira muito mais legal, inclusive!

Léa: Eu não sei, foi à minha maneira.

Alex: Essa é a minha opinião... rrsrs

Léa: E aí, eu escrevi o primeiro arranjo. É o arranjo de Vento e Madeira, que eu fiz o arranjo e depois eu ficava ouvindo o arranjo e falei: Bom. Eu escrevi no Encore, eu descobri que dava para colocar mais pentagrama ali e fui botando pentagrama, eu não sabia como montava uma grade. E aí eu mostrei esse arranjo para o Gil Jardim. E ele disse: “Está ótimo!”. Eu vou te dar umas coisa para ouvir, se você puder, por favor, botar isso aqui nessa ordem. Primeiro as madeiras depois não sei o quê lá... é bom porque a gente está acostumado a ler assim, né, enquanto maestro. Facilita pra mim.

Alex: Qual projeto?

Léa: O “Cartas Brasileiras”. Porque estava tudo desorganizado. O fagote junto com o violino... era um jazz. Eu não tinha nem noção de como era a grade. A ordem. Mas o arranjo já estava lá já.

Alex: Foi o primeiro arranjo para um grupo maior?

Léa: Para orquestra. Aí, eu falei: vou fazer isso aqui e o Gil faz o resto. E ele falou: “Não, não”. Eu vou fazer hum, vou fazer o arranjo de “Choro na chuva” pra esse CD e você vai fazer o resto. E eu falei: Ahhh. Tó isso aqui... (verificar: 37’07” STE-004) ele entendeu como funcionava o meu processo, imediatamente, entendeu? E me deu um monte de coisa pra ouvir. Ele não falou: “pode, não pode; é assim, é assado”, nada. Ele me deu coisas pra ouvir. E aí eu tinha um quarteto tocando coisas do Arvo Part, que é um super compositor polonês, né? Que eu não conhecia. E ele tinha lá, um monte de quartetos de cordas, só com harmônicos. Nas cordas, né? (e pronuncia um ruído agudo imitando o som de harmônicos nas cordas). Aquele negócio parecia vidro. Sabe, adorei aquilo. E eu falei: como é que escreve isso? E ele falou: “Vai na orquestra e pergunta pra eles...” Aí, eu ia na OSUP e perguntava pra os caras lá, como é que é?...

Alex: Como se faz esse som de vidro?... rrsrs

Léa: Não, eu sabia que era harmônico, mas como é que escreve harmônico para as cordas? Então tem um negócio lá o harmônico natural e o sobrenatural.. que não é isso... rrsrsrs... você bota ali, aperta o dedo tal e aquilo soa o harmônico do som bla, bla, bla... Às vezes soa numa oitava, às vezes soa numa quinta. Você tem que saber onde você escreve a nota para ela soar a oitava e tal. Aí você vai perguntando. Quando você quer essa nota você faz assim, faz uma bolinha. É bem legal!

Alex: Que massa!

Léa: É, eu fui perguntar, como é que é? Eu quero fazer é isso aqui, ó? Esse som. Já estava escrito, né? Eu escrevi com as oitavas assim, né? Oitava acima. E eles me diziam: “Não, você faz aqui ó, pra ficar mais fácil, a gente faz o harmônico do não sei o quê, do não sei quê lá... segura a corda aqui, aperta lá...”

Alex: E outras técnicas você aprendeu com eles? Conversando assim?

Léa: Sim. Aí você fica falando sobre o instrumento do cara, vendo ele fazer coisas ali. Que é muito o quê o Mehmari faz, ele toca o instrumento, ele vai estudar aquilo lá para saber escrever para o instrumento.

Alex: Então, quando começa “Nove luas”, que é um dos arranjos do “Cartas Brasileiras”, começa com esses harmônicos. E eu estava em Curitiba e tinha uma moça lá vendendo uns negócios de percussão, tinha um xilofoninho, pequenininho e eu fiquei brincando ali, ele tinha exatamente as notas que eu escolhi para a introdução e eu comprei, para gravar aquele blim, blim, blim, blim, bliim... (solfeja a melodia inicial).

Alex: Maravilha! Você como compositora experiente, reconhecida que é, como você enxerga a relação da composição com a improvisação?

Léa: Eu acho que a composição é a semente que vai gerar toda a *performance* em volta dela. Eu acho que, se você tem uma semente... um ambiente bom, se a composição tem um certo cuidado, né, se ela tem assunto, sei lá, se ela sugere coisas, né, ajuda o solista, entendeu? Então, eu acho que se você tiver bastante cuidado com aquilo que você compõe, você vai ter um terreno fértil para a improvisação. É isso...

Alex: E sobre a importância da improvisação em suas composições? Qual é o espaço que ela ocupa ali?

Léa: Um grande espaço, né? Porque eu fico improvisando no piano e fazendo coisas bem absurdas [quando estou compondo], assim muito cluster, muita coisa que “não é pra fazer”, entendeu? Não é que não é pra fazer mas que não é usual. Tentando fazer coisas que não fazem sentido, entre aspas, né? E até a coisa começar a fazer sentido, então, até quando começa a rolar uma ideia. E aí você fica naquela ideia ali, naquela maçazinha, lustrando aquela maçã e daqui a pouco surge outro negocinho. Então é muito fazer. Então, até os compassos muito diferentes, eu não falo: “Vou fazer um onze... jamais!” “Vou fazer um dezessete.” Jamais eu ia fazer um dezessete. Quem ia pensar em fazer um dezessete?

Alex: Você sente que isso vem da improvisação?

Léa: Vem dali, de você estar fazendo aquela coisa orgânica, de você estar tocando. Você não está... eu não estou pensando em se é Si bemol, se é Mi bemol. Eu não quero saber. Eu quero aquelas notas ali, aquelas notas ali, um monte de notas, certo? Eu estou tocando até uma hora que eu vou pra lá e eu falo assim, que eu erro. E aí, quando eu erro eu falo: “Ôba!” “ÔPa. Ficou bom isso aqui!” Aí eu fico errando ali. Naquele conforto ali até aquilo virar conforto.

Alex: Hum, hum...

Léa: Eu vou aceitando aquilo que vai acontecendo, entendeu? Então eu não fico querendo fazer aquilo que... eu sei lá. Quando você quer fazer aquilo que é certo, você faz o mesmo. Porque você já conhece aquilo, aquilo já é velho. Então, quando você aceita o novo, “o erro”, geralmente o novo vem com o erro...

Alex: Mas o espaço da improvisação sempre existe na sua composição, certo?

Léa: Sim. Eu não falo: Vou fazer um tal negócio, jamais! Nunca, acho que nunca eu fiz isso.

Alex: Eu digo assim, Você desenvolveu o tema, apareceu. Pintou uns erros ali, o tema é esse. Aí, tem um momento que o Teco Cardoso vai improvisar aqui. Esse espaço, ou a Léa Freire, ou o Edu...

Léa: Não, isso já é arranjo já. A música vai se desenvolvendo e ela vai surgindo, e às vezes surge um negócio que parece que não tem a ver, sabe, quando é da mesma época assim, geralmente tem a ver. Então vai passando de uma coisa pra outra e você já é o B (verificar STE – 004 – 42’32”). E a forma se desenvolve, então... Quando começou o negócio do “Vento e madeira”, quando eu compus o “Vento e madeira” eu falei: “Puxa, eu podia usar todo esse negócio erudito nessas composições populares”. Sabe? Porque que não pode ter ralentando, porque que não pode ter nuance de [dinâmica]. Porque começava meio forte e terminava meio forte ou forte, né? Então era uma coisa que não podia. Sabe, um monte de coisas que não podia e uma coisa do andamento que não pode oscilar, eu falei: “Acho que pode...”. Rsrtrs... “Acho que pode, se for o caso. Porque que não pode?” Entendeu. E aí foi, foi mudando a forma, então passou de ser de 3 a 4 minutos, de ter aquela forma de tema – improviso – tema, para ser um monte de partes, né? O vento vai até a letra “P” e sei lá, “R”, “S”... Tem “T”, “U”, “V”... rsrtrs... tem letra pra cacete ali. Entendeu?

Alex: “A’ ”, “A2 “... rsrtrs

Léa: É. Porque é a forma e toda vez que surgia aquele negócio eu fazia de um jeito diferente. São quatro melodias em “Vento e madeira”, basicamente. Com uns negócios lá, com uma intervenção que parece que está passando uma banda ali, que passou ali por acaso, entendeu? Mas, aquilo repete bastante, mas sempre de uma maneira diferente, que é um conceito do erudito. Então, tem um desenvolvimento ali, um negócio, você sabe? No próprio Mamulengo e outras coisas. Claro que eu adoro tema-improviso-tema, que também faço, gosto, sabe? Mas não é só isso. Então, eu achei que, de uma certa maneira, isso foi novo. Né, quando saiu o primeiro disco do “Vento e Madeira”, essa foi a novidade. Né, essa forma diferenciada. Que não era tema-improviso-tema, o “A-B-A”. Ou as forma mais conhecidas da música para improvisação. E que eram formas mais longas e que tinham improvisos. Mas, curtos, às vezes você têm 8 compassos para improvisar. É aquilo ali... faça um comentário. O quê que você acha, fulano? Acabou seu comentário. Sabe assim... rsrtrs... então é algo que você tem que estar ligado. Improvisos compartilhados... E às vezes eu até mencionava assim, eu quero um improviso de compositor. Não quero um improviso de improvisador. Agora eu quero aqui um improviso de... [improvisador].

Alex: Como é um improviso de compositor?

Léa: É uma melodia. Eu quero uma melodia.

Alex: O que é bem a sua *vibe*, né?

Léa: Eu quero uma melodia, mas eu quero que outros façam também. Ou eu chego pra o cara e digo: eu quero um cara aqui quebrando tudo...

Alex: E o de improvisador é esse. Que é o cara que tem mil truques na manga,

Léa: É. Não existe nada que você faça rápido que você não tenha estudado antes, tá? Então, não é improviso, certo? Então tá, então estamos combinados...

Alex: Rsrtrs... E para você, trabalhar como compositora influencia na maneira de improvisar e vice-versa?

Léa: Completamente. Porque isso daí são conceitos que você inventa para falar sobre assuntos que, na verdade, são um mesmo assunto. Que é a música e a criação.

Alex: Porque uma é a criação em tempo real e a outra... e a composição que já foi uma criação em tempo real, se a gente for pensar...

Léa: Foi, no passado, que você a congelou ali. É, você congela aquilo ali e você diz: isso aqui vai ser um motivo, para criação em tempo real. E é isso.

Alex: E, pra você veio a improvisação primeiramente, né?

Léa: É, eu quero é improvisar, adoro improvisar!

Alex: Lá [atrás], quando você começou no piano.

Léa: Improvisação.

Alex: Depois, você começou a compor, com quantos anos mais ou menos?

Léa: Ah, nos primeiros anos de CLAM eu já estava compondo no violão, fazendo uns negócios...

Alex: Quinze, dezesseis anos...

Léa: Eu fiz bastante coisa, que eu compus mas eu não escrevi. Nas aulas de piano ali.

Alex: Total. E você começou a compor mesmo com o violão e, depois, passou para o piano. Você não sabe quando?

Léa: Foi passando de vagarinho assim, sabe?

Alex: E hoje é só piano.

Léa: Hoje é só piano.

Alex: Agora a gente chegou numa parte, já estamos caminhando para o final, sobre questões extramusicais. (47'03") O que isso quer dizer, o que você achar que não tem a ver, você pode falar "na moral".

Léa: Tá.

Alex: Não precisa responder tudo não, naturalmente. Qual o papel da improvisação na sua vida, você sente que o ato de improvisar, de criar funciona como algo que te alimenta de certa maneira?

Léa: Com certeza! Eu preciso disso daí, eu adoro fazer isso daí. E a gente faz, todo mundo faz isso daí o dia inteiro. Você sai de casa, você não sai com o texto pronto. Você improvisa o dia inteiro. Tudo o que você fala durante o dia é improvisado.

Alex: Começa por aí, né? Você se recorda da sensação do momento em que você está improvisando, criando? Se sim, o que você sente que acontece dentro de você? Há alguma experiência mais intensa que você gostaria de compartilhar?

Léa: Eu acho que a improvisação é onde tudo pode. Ela é uma "viagem", né? Eu sou adicta de improvisação... rrsrrs... Eu adoro, ah, de novo! É um momento de você falando com, sei lá, é um outro... você está falando com alguma coisa, que não sei muito bem o quê que é mas é muito bom. Tocando, no geral, você pode ficar puto da vida, se apaixonar, e tudo naqueles mesmos minutos e não tem contraindicação nenhuma porque acabou, acabou. Então, você está tocando com várias pessoas ao mesmo tempo e você está sentindo um monte de coisas muito intensas, que você pode... sabe? E acaba. E se você for fazer uma analogia é tipo uns orgasmos assim, sabe? E assim, socialmente, tudo bem, você pode fazer... ficar tendo altos orgasmos na frente de todo o mundo ali... rrsrrs... todo mundo olhando pra você entendeu... rrsrrs... Tudo bem, não pega nada, entendeu? Rrsrrs...

Alex: Total! Maravilhoso! É mesmo. E você já observou como que... são questões que me vêm, eu quero colocar isso para você.

Léa: Hum, hum.

Alex: Observou, como se dá a atuação da mente, da cabeça, durante a improvisação? Os pensamentos costumam surgir durante as *performances*, durante os improvisos. Qual é a sua reação diante desse fenômeno? Porque às vezes a gente está tocando e você está tocando e tem várias coisas acontecendo ali. E uma delas pode ser essa cabeça dizendo: "Ah, tem um problema aqui..." ou... entendeu?

Léa: Ah, é esse crítico né?

Alex: Ou até o que está preocupado com a harmonia ou com isso ou com aquilo... Com que está na plateia...

Léa: Pode surgir de tudo, né? Você precisa de se preocupar com a música, entendeu? Eu acho que, se você está pensando em percepção e se você está realmente concentrado, você vai estar pensando na música que você está fazendo e *nothing else*, em nada mais. Mas quando começo a pensar se eu estou... se "está bonito", se está isso ou se está aquilo, quando o Ego começa... é porque você não está concentrado, como poderia. Mas não é sempre que você consegue esse nível absoluto de concentração, né? Afora isso você tem que ter "um adulto" tomando conta de você nesse momento, sabe? Porque esse adulto é que vai te impedir que faça... que comece a chorar "que nem louco"... rrsrrs ou se descontrole. Entendeu, tem que ter um adulto ali tomando conta do desenvolver, tomando conta da forma da música. Que seu solo está terminando e que seria melhor que você entregasse isso.

Alex: Uma coisa racional que é importante.

Léa: Um adulto. Rsrss, tem que ter um adulto ali.

Alex: A sensação do corpo e a busca de uma presença maior, uma consciência maior durante o ato de improvisar, fazem parte da sua maneira de improvisar?

Léa: Nem um pouco, nada, zero.

Alex: É?

Léa: Zero. Eu já não tenho essa vaidade. Vaidades de estar bem, ou de ter a postura, de parecer,

Alex: E a sensação do corpo?

Léa: Zero, eu não sinto nada... Entendeu, se eu estou concentrada mesmo, aquilo é um “ahh”... saca? Nossa!!!

Alex: Como você faz para se desprender dessa coisa que vem, ahhh! Fulano está na plateia...

Léa: Análise... análise... rrsrs... É o único jeito porque isso aí já foge do escopo da música em si, a música não vai resolver isso para você, você tem que resolver isso pessoalmente.

Alex: Vou aprofundar mais nisso aí que você falou. Segundo Grotovisky, que foi um diretor de teatro, um ator deveria buscar um estado diferente de presença. O que Gurdjieff, que era também um pesquisador [dessa busca interior], denominava como um estado alterado de consciência, onde mente, emoção e corpo trabalham juntos e em equilíbrio. Viaja?

Léa: Rsrssrsrs

Alex: Cada *performance* da improvisação, você consegue perceber algum tipo de semelhança?

Léa: Eu não...

Alex: Não viaja nisso.

Léa: Não.

Alex: A coisa é mais direta.

Léa: Não. Eu estou preocupada com as notas... é tanto assunto, é tanta coisa acontecendo na minha cabeça naquela hora... não tenho tempo pra isso. Pra pensar, né. Eu fui fazer uma aula de canto, porque eu queria voltar a cantar e fui fazer uns testes, se saia do tenor e voltava para o contralto... rrsrs... muito cigarro e fica aquele ôôôô... rrsrs... e aí fui ter umas aulas aí e a pessoa ficava falando do anjo que estava ali observando e não sei o quê, imagina... a postura, isso tudo lida com o medo da plateia, com o Ego, com o negócio que não é o meu problema. Então, não...

Alex: Você já tem isso resolvido.

Léa: Totalmente!

Alex: A sensação que eu tenho é isso.

Léa: Eu quero saber se eu vou conseguir construir uma melodia, um caminho que me emocione e que emocione quem estiver ouvindo. Primeiro a mim, eu faço música por questão de saúde, então é primeiro eu. Se aquilo vai me deixar feliz e se vai deixar os outros felizes também. E vai de alguma maneira... o que eu quero é sensibilizar. Porque as pessoas estão ficando insensíveis. Então, se eu consigo sensibilizar quem estiver ouvindo...

Alex: Está tudo certo. A conexão que se estabelece entre você e os músicos que estão te acompanham. Há uma interação constante durante a *performance*?

Léa: Sim.

Alex: Como se dá essa comunicação?

Léa: Ouvindo. Eu estou ouvindo todo mundo. Eu estou prestando atenção em você. Pode ter certeza.

Alex: E você sente que...

Léa: Quando você está presente para o outro o outro se torna melhor para você. Eu acho que tem uma troca né?

Alex: E rola essa coisa da indução, né?

Léa: Isso! Exatamente.

Alex: Você faz uma coisa ali...

Léa: É, está todo mundo conversando. Todo mundo sentado numa mesa, conversando, trocando uma ideia. Então, eu não quero ser melhor nem pior, nada. Eu quero estar com... conjunto é duas vezes: com e junto. Certo? Então é para ser com e junto. Então, eu espero. Eu não tenho: "Eu estou certa." Não tem esse papo. Eu quero estar junto.

Alex: Você está improvisando, você é o principal, mas está todo mundo improvisando.

Léa: Todo mundo improvisando ao mesmo tempo, então eu sou "pouca nota"... então, tem muito espaço. Para comentário, para tudo o que acontece em volta. Então, ontem mesmo. O Vic, batera, estava tocando comigo. Então, quando a pessoa vem tocar comigo eu vou também. E não me faço de rogada não.

Alex: E você se considera mais improvisadora compositora?

Léa: Isso. Do que improvisadora performer.

Alex: E em relação ao ambiente e a plateia? Você teria algo a dizer sobre esse tipo de conexão? Porque às vezes você vai tocar em um lugar e tem uma plateia que é um pouco fria e às vezes você vai tocar num lugar que tem uma plateia que entra como que num ritual ali.

Léa: Eu sinto que tem plateia que precisa de texto e tem plateia que não precisa de texto.

Alex: Simples assim?

Léa: É.

Alex: Precisa de bula, tipo isso?

Léa: É, isso! Precisa de uma ajuda. Então, se o texto vai ajudar, então... toma um texto, você dá uma coisa para a pessoa ficar... porque, muitas vezes, gente fala assim: “Eu não consigo entender a música que vocês fazem.” O que é uma bobagem, porque não tem que entender nada, certo? Então está bom. Eu vou tocar um negócio aqui pra vocês e eu vou te dar um roteiro. Aí você vai escutar isso aí e você vai me dizer o quê você achou da música, sendo que eu te dei um roteiro. A pessoa se sente confortável porque passou a entender tudo.

Alex: Tipo a coisa da Turbulenta (?) (56’53”)

Léa: É, da Turbulenta.

Alex: Do trem e tal.

Léa: Do trem... é isso.

Alex: Chegamos na sessão final. E alguma esu acho que já foram respondidas. Mas eu vou ler mesmo assim e a gente vê o que o quê não foi respondida, certo? Por que a escolha da flauta como instrumento principal? A improvisação no instrumento é mais natural, do que em outros que você toca, piano e violão... Você pratica improvisação em outros instrumentos?

Léa: Sim, pratico no piano. E, só... E eu gosto de tocar baixo também, mas o meu dedo não deixa.

Alex: E a escolha da flauta você já havia respondido, porque ela é melódica...

Léa: Melódica, ela é portátil e eu gosto do som.

Alex: E anatômica.

Léa: Anatômica.

Alex: E linda e maravilhosa... e tem uma família também...

Léa: Linda maravilhosa!

Alex: Eu concordo plenamente.

Léa: Rsr rsrs

Alex: Rsr rsrs. Além da flauta você toca piano e violão. Hoje você toca outros instrumentos?

Léa: Estudei pandeiro. Tentei estudar um pouquinho debaixo, mas machuca, né? Eu tenho dois baixos aí mas machuca, né?

Alex: De vez em quando?

Léa: Hoje mesmo dei uma [tocada]

Alex: E você acha que existe uma influência de outros instrumentos na maneira de você improvisar? Por exemplo, você improvisa mais na flauta mas você também improvisa no piano. Você acha que...

Léa: Uma coisa alimenta a outra. É tudo complementar. Não tem nada que seja excludente, melhor ou pior.

Alex: Tipo você começar a estudar bateria e ficar melhor de tempo?

Léa: Fica.

Alex: Mais cravado...

Léa: Exatamente!

Alex: Você toca um pouquinho também?

Léa: Eu estudei bateria. Mas é difícil. Tem uma bateria aí, mas ela faz muito barulho. Então, eu tenho que usar um protetor de orelha. É eu que faço muito barulho na bateria, porque eu não sei tocar direito... rrsrrsrs

Alex: Rrsrrsrs... Os bateristas costumam muito, sempre ser “pata negra”... rrsrrsrs. Igual o Bruce ontem... Mão pesada demais, né?

Léa: Quando você toca bem, você não precisa bater nas coisas. Mas quando você está inseguro você fica tenso e aí fica alto, né?

Alex: Sobre o sax você respondeu, que foram questões físicas, né?

Léa: É, calo na boca, dor nas costas, era o soprano e fazia aquele “4” no deednao assim... até fazer um buraco. Nos primeiros dez minutos é lindo mas a partir do décimo primeiro você quer “matar” o sax e jogar fora... rrsrrsrs. Tá doendo tudo... esse negocio de sofrer, eu “estou fora”... rrsrrsrs

Alex: Sobre as parcerias até hoje? Quais foram as mais importantes? Você falou do Guilherme Vergueiro, da Joyce, do Amilton, Vento e Madeira, Teco [Cardoso] já está incluído nessa aí...

Léa: Já está!

Alex: O Filó Machado.

Léa: O Filó Machado. O Arismar [Espírito Santo] está aí também, né? Felipe Sena...

Alex: Mais novo, mais recente.

Léa: Esse Lucas Veguinskly. Que nem estreou ainda mas que está, que já é um grande parceiro de vídeos. Que eu estou fazendo vários vídeos de piano solo.

Alex: E eles te influenciam como compositora, improvisadora.

Léa: Tudo me influencia... você me influencia! Eu adoro os mineiros todos, né? A Luiza [Mitre}, eu adoro a Luiza. Eu adoro o Lucas [Teles], o outro que veio aí da outra vez que está tocando... como é o nome dele?

Alex: David Fonseca?

Léa: Isso! De Angels (?) [1:00:35"], o José Namen. Adoro muita gente lá.

Alex: Essa galera te move também, né?

Léa: Nossa, o José Namen toda vez que vem para cá, a gente fica horas fazendo dois pianos aí... horas... aquela coisa. Nuvem, sabe? Ninguém quer nada, a gente quer tocar e é tão bom. Harmonia é bom demais, em mim [isso] faz "efeitos físicos da música". Harmonias boas derretem o meu cérebro. Meu cérebro "saliva"... rrsrrsrs

Alex: Rrsrrsrs. Tipo quando você está com muita fome e tem "um trem gostoso assim" né? Aquele cheirinho!

Léa: Isso! Ou, sabe aquele chiclete doce-azedo? Você põe na boca e saliva... rrsrrsrs

Alex: Rrsrrsrs

Léa: Harmonia boa faz isso no meu cérebro, entendeu? Um negócio bonito derrete no meu cérebro. É uma coisa física.

Alex: Aquela Coca-Cola gelada...

Léa: Aquela primeira cerveja gelada da noite. O primeiro gole.

Alex: Aquela estória do orgasmo...

Léa: É, O mesmo lugar que processa a harmonia processa o orgasmo.

Alex: Você falou que o Filó foi seu professor, o Arismar foi seu professor?

Léa: É, todo mundo com quem eu toquei. O Arismar, o Filó, o Guilherme Vergueiro. E a Hercília Bogi. E, mais recentemente, Amilton Godoy. Fui ter aulas com ele.

Alex: Como se deu essa parceria com ele depois dessa história do CLAM, lá atrás?

Léa: Eu queria alguém para tocar as minhas partituras para piano. E aí eu resolvi depois que quem iria tocar era eu mesmo. Mas eu precisava de alguém que tivesse leitura, rigor para tocar

aquilo, porque é difícil, e improvisasse, que tivesse *swing*. Aei eu fui falar com o Nelson Aires. Nelson, você não quer fazer? E ele: “Não, não, não. O cara pra isso aí é o Amilton”. Eu falei, puxa, será que ele topa? Rsrsrcsrs. “Não, ele vai adorar! Ele adora essas coisas. Vai lá falar com ele!” E eu fui. Ele estava numa festa do Leo Mitrules que também é pianista, me convidou e eu fui. Eu fui e falei, vamos fazer esse projeto? Eu tenho essas partituras. E ele disse: “Leva lá, passa lá no CLAM, não sei o quê”. Deixei umas partituras com ele e ele se encantou. Aí gravou aquele CD com a pena verde, que é ele tocando as minhas músicas. E aí, ele ia fazer o lançamento e falou: “Pô, eu não vou ficar sozinho tocando esses negócios, vem comigo, né? Aí, eu fui de flauta fazendo as minhas músicas, “firulinhas”, porque ele fazia todo “serviço” lá e eu só... E aí, fizemos esse disco, de “firulinhas” e eu falei: agora que já fizemos os meus vamos fazer os seus, né? Vamos fazer músicas do Amilton. E aí fizemos, “Amiltions”, música dele. E aí, vamos fazer o lançamento, vamos! Mas vamos fazer sozinhos? Não vamos chamar o Harvey [Wainapel].

Alex: A coisa foi [como] uma bola de neve maravilhosa!

Léa: Aí, fizemos o disco do “Amiltions” de trio, já, com o Harvey. E aí, gravamos esse SanSão de trio. Agora, vamos ver o quê vai acontecer... rsrcsrs

Alex: O quê mais vai chegar? Quem é a próxima vítima? Rsrcsrs...

Léa: Rsrcsrs... tá dando certo, né?

Alex: Tá demais... em breve em BH. Aguardem... Por fim, eu não perguntei sobre a Maritaca, né? Você poderia contar o que motivou a criação, quais as principais funções do selo, um pouco da história e as perspectivas futuras também.

Léa: Eu quando eu voltei a tocar eu falei assim: bom, agora que eu tenho toda essa experiência em administração, empresa, sei lá o quê, eu podia juntas as duas coisas e fazer uma empresa de música, né? E eu fiz a Maritaca. A Maritaca se chama Maritaca porque, na época que eu estava montando a empresa, falando com o contador, não sei o quê e tal, caiu uma maritaca no meu quintal e ela ficou lá uns quinze dias.

Alex: Hummm...

Léa: Uma “figurinha”... Ela gostava de Farinha Láctea na colher, sabe?

Alex: Bonitinha... rsrcsrs

Léa: É... e aí, ela ficou ali, não se ela deu uma “destroncada”, sei lá o quê aconteceu, que ela caiu mas daí, ela deu uma melhorada e num belo dia, voou. Os quinze dias que ela ficou lá, solta, porque ela ficava na cozinha, tomava café com a gente, era muito simpática. Não sei se era fêmea ou se não era, mas era uma maritaca, entendeu? E eu falei, bom, maritaca tem tudo a ver com música, né? Porque eu tinha ido à Espanha, e aquela catedral que eles nunca acabam, né, tem uma praça na frente cheia de maritacas. Maritaca [são aves] que tem no mundo inteiro, fazem um barulho infernal, uma sujeira incrível, andam em bando... que nem músico... rsrcsrs

Alex: Aí foi em 1996, na época [do CD] Ninhal que...

Léa: Daí, começa em 1997, que foi lançamento do Ninhal, a “Maritaca”.

Alex: E aí, o selo veio por quê?

Léa: Para produzir, para aproveitar que eu tinha essa possibilidade de produzir, não só o que eu fazia mas os outros faziam também.

Alex: E por conta de uma dificuldade também, da época, assim de...

Léa: Ainda era necessário ter um selo,

Alex: Eu digo assim, eram as gravadoras que coordenavam tudo?

Léa: É, aquela velha história. E aí, nosso gargalo sempre foi a difusão, que hoje se tornou a internet, então ninguém, na verdade cada vez mais, né... é uma coisa democrática mas também é um universo muito grande, você desaparece com uma certa facilidade, né? Enfim...

Alex: São vinte e dois anos, né?

Léa: São vinte e dois anos de Maritaca, mais de cinquenta títulos. Dois livros de partitura que eu inventei um formato super louco que é brochura mas é espiral também.

Alex: Que legal!

Léa: E, mas é muito trabalho fazer aquilo.

Alex: E a Maritaca banca tudo dos trabalhos?

Léa: É mais ou menos isso porque só tem dois incentivados, que são Lei Rouanet. Já vieram assim para a Maritaca, as pessoas fizeram ele assim, então, era uma produção que vinha de antes. (1:07:10”) Então, é a do Benedito (???) e do Laércio de Freitas com o Alessandro Penezzi, sobre Jacob do Bandolim. E o resto, ou as pessoas produziam e a Maritaca distribuía e fazia o lançamento etc, ou eu mesma produzia e fazia o que tinha que fazer. Essa entrevista está dando um... ahh

Alex: O quê?

Léa: Tem uma entrevista que a gente marcou, demorou seis meses para a gente conseguir marcar, uma entrevista num blog aí, não sei o quê... Eu a Gê Cortez. E aí ela me avisou que vai ser agora, nessa semana, terça feira que vem eu acho. E a Gê está perguntando quanto tempo dura a entrevista porque, provavelmente... rrsrsrs, ou seja, aquelas coisas que a gente torce para não dar certo.

Alex: Por fim, tem alguma coisa que você quer compartilhar, que você acha que pode ser legal sobre improvisação na flauta, em outros instrumentos, sobre a sua carreira?

Léa: A Maritaca, né. O objetivo todo da estória aqui é a música, essa música. Você sabe, como a que fizemos ontem, [no concerto da Luiza Mitre no BDMG – Instrumental, a música] que a gente faz. Eu quero que ela continue, eu quero que esse bastão (?) continue. (1:08:52) Entendeu? Só isso.

Alex: Hum, hum.

Léa: Ponto. Já é serviço “pra cacete”.

Alex: Te amo viu?

Léa: O quê é isso? A recíproca é verdadeira!

Alex: Demais, demais!

Léa: Se isso continuar eu já sinto que o bastão está bem passado e daí...

Alex: Eu não tenho dúvidas que você está fazendo a sua parte total, assim.

Léa: É... e enquanto isso eu me divirto. Não tem como... poxa, melhor que isso!

Alex: CD com Amilton, lançamento com Keith (Underwood).

Léa: Vai ter piano solo. Quer ver?

Alex: Piano solos! Tem esses spoios (1:09:48”) E tem mais alguma coisa que você não falou ontem que você gostaria de acrescentar na entrevista que a gente já possa saber?

Léa: Ah, sim, tem as fofocas mas isso aí... rrsrrsrs

Alex: Fofocas, né?

Léa: É, fofocas, bobagem... Quer ver: Lucas Veguinskly... que é esse novo parceiro aí né. Esse aqui é o vídeo de um monte de pianos, eu já estou em outro lugar. Eu quero mostrar para você os vídeos que ele está fazendo dos pianos solos.

Alex: Você estava gravando até naquela época que a gente veio, em fevereiro. Você estava estudando.

Léa: Isso aqui é o Vento e Madeira, primeira versão. Gravado aqui no estúdio do Felipe.

Alex: É o Felipe Sena?

Léa: É. (ouvem juntos a gravação de Vento e Madeira em piano solo.

Alex: Momento Gismonti (comentário sobre uma sequência melódica e harmônica da musica)... também, bebeu na fonte

Léa: Eu ouço Chopin, eu ouço Bach... coisas que eu toquei ao piano, que estão aí... Tom Jobim, “pra caralho”...

Alex: Não, é sua assinatura total justamente porque é uma soma de coisas...

Léa: Ninguém inventa nada, entendeu? A gente transforma as coisas, né?

Alex: Um caleidoscópio...

Léa: É.

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

8.2.2 LÉA FREIRE – SEGUNDA ENTREVISTA – 19 abril 022:

Entrevista Léa Freire – parte 2.1

Alexandre: Quando você começa a colocar a lupinha assim [sobre o seu improviso] você encontra algumas coisas que, certamente, provavelmente pode ser que você tenha pensado, [agido] consciente...

Léa: 97% das vezes não...

Alexandre: não... eu sei porque eu também improviso e quando você olha você diz: “Nó, que incrível... e eu achei que estava ruim...”

Léa: Rsr rsrs

Alexandre: Né? rsrsrs

Léa: É porque você tem uma expectativa né... e esse lance do erro. Aí você fica achando que errou quando, na verdade, você fez um “troço” novo, mais legal [ainda] do que você queria fazer.

Alexandre: É, total! Aí, umas coisas que eu encontrei foi assim, primeiro, como você é compositora – improvisadora, ao mesmo tempo... isso é uma coisa que é nítida, que naquele artigo que eu te mandei mostra isso, que no seu improviso você trabalha com motivos... (exemplifica solfejando um trecho que remete ao improviso de Léa...). Você pega o motivo e vai trabalhando ele em termo de altura, de melodia.

Léa: É, eu tento fazer isso...

Alexandre: Isso é uma coisa consciente?

Léa: Sim, é uma coisa consciente. Eu preciso de um motivo. Se eu não tiver um motivo não tem graça. Então, o começo do improviso é pegar o primeiro motivo que passa, que passar por ali... rsrsrs... e ir atrás dele, entendeu? Rsr rsrs. A idéia é essa. Ter sempre um motivo. Já dizia Beethoven: “tananananaan... tananananaan...”. O cara fez uma sinfonia com isso daí. Então, eu acho que você tem que deixar uma lembrança. Eu acho que você fazer música e não sobrar nada, que a pessoa saia dali e não gravou coisa nenhuma, não ficou... eu acho difícil, é uma coisa que me incomoda... quando eu vou assistir uma coisa que não fica, sabe? Então, eu tento não fazer isso. Então, o motivo é sempre uma coisa que deixa uma lembrança. E não só isso. O motivo, quando você repete um motivo você dá uma chance para quem está tocando com você, ir com você. Então, você está dando pistas... pra os seus amiguinhos que estão tocando com você, para onde você está indo. Eles podem recheiar, fazer, imitar e contradizer esse motivo, entendeu. Então, é uma maneira de criar conversa. Jogar conversa fora... rsrsrs. Os músicos estão ali, tocando com você. Então, eu procuro prestar muita atenção no que esta em volta, o

baterista, no pianista e no baixista, porque eles estão sempre fazendo motivos. Eles são fontes inesgotáveis de fazer motivos. Então, se você não tem o seu você pega lá, do seu amiguinho... e vai.

Alexandre: Legal. Isso ficou nítido nas transcrições que eu fiz, só para te lembrar o que eu trabalhei, em cima da “A coisa ficou Russa”, do improviso que você faz. O Teco improvisa também nessa ocasião, que é uma gravação ao vivo no SESC – Instrumental. Eu escolhi [essa] porque, no disco é incrível também, mas aquela coisa do ao vivo ali é muito impactante ali. Seu improviso é impactante porque quando você escuta você diz: “Meu Deus!!!”. Isso poderia ser, facilmente, o tema da música. Um tema novo. De tão bem-feito e aquilo, nitidamente, “on time”.

Léa: Eu optei por correr o risco. Eu prefiro não levar a fama do super-huper-duper, não sei o quê, eu prefiro errar do que não correr o risco. E quebro a cara às vezes. Não é sempre que eu estou ali, na minha melhor forma. Então, claro, você vai desenvolvendo durante a vida, você vai adquirindo um “patamarzinho” mais alto, né? Não fica tão baixinho assim. Até quando você não está tão bem, ainda dá para o gasto. Então, você vai se garantindo com isso aí. Então, ao vivo, não vai ter improviso escrito, “nem a pau”! Rsrtrs

Alexandre: Legal. E aí, “A coisa ficou Russa”, “Viva Júlia” que é um dos solos que você mais gosta, né? E “Temperança”, nosso, [esse solo foi gravado num show de lançamento do CD Haru, do duo Alexandre Andrés-Rafael Martini, no SESC Ipiranga, S.P., onde Léa era a artista convidada]. Que eu achei muito legal, por ser uma coisa nossa. E aí, tanto no “A Coisa ficou Russa” como no “Temperança”, o Teco improvisa depois de você. E aí, ele pega [canto o motivo], que você faz no final do seu solo. E o Teco faz [canto o motivo imitado por Teco]. Ele continua no mesmo motivo. E no “Temperança” eu faço a mesma coisa... rsrtrs. Eu pego o seu motivo... rsrtrs. E você olha para mim com um olhar... [que demonstra que] você gosta, né? rsrtrs

Léa: Claro, [isso significa que] você está me ouvindo! É um sinal de que a gente está conversando. É sinal de que está todo mundo ligado ali. Não é como se eu vou fazer o meu solo e vou me desligar durante 27 compassos e daí eu volto. Não, né? Tá todo mundo junto ali. Faz parte do brinquedo, estar todo mundo junto. E tem o lance de se fazer solos coletivos, né? Fazer solos coletivos, se você reparar nos discos do “Vento em Madeira” que tem solos coletivos. As vezes um começa o solo e você acha que é o solo do fulano mas não, porque daí entra um solo do piano... rsrtrs, entra uma flauta, entra alguém falando: “mas eu não acho, ou acho...”. Porque é divertido isso, porque, é muita vigilância, assim, você está muito atento, presente. Você está ali, você não está esperando a sua vez, você está participando do lance. Você está digerindo tudo o que a pessoa está fazendo.

Então, é bacana né?. Porque eu acho que o ouvir... tocando juntos, o ouvir é fundamental.

Alexandre: É, você não está pensando “na morte da bezerra”. Você está ali, naquele momento, não existe mais nada ali naquele momento...

Léa: “On the zone...” Não é porque você não está tocando que você não está “in the zone”, [na área]. Sabe, naquele momento específico você não está fazendo nada mas você está vendo para onde esses caras estão indo, entendeu? Ali na frente você vai pegar o lande, você não pode estar tipo, o trem para e você não está na estação. Você tem que estar ali presente, né?

Alexandre: Sim...

Léa: Então eu acho bem legal esses conceitos de solo de compositor, solo de comentário. Então você tem 03 compassos para fazer aquilo ali. É um solo, está combinado que é um solo. E você tem que fazer aquilo através de uma forma diferente, não pode roubar, escrever um negócio e ficar fazendo aquilo, entendeu? E falar, é um comentário, né? É um comentário. Seja o que for. Eu gosto do solo de “Viva Júlia” por causa da harmonia do “Viva Júlia”, que é brilhante. E, a principio não se ia improvisar na harmonia, porque ela é complexa, né? Complexa, porque você não conhece ela. Porque tudo é assim, tudo é impossível até que você vai e começa a destrinchar aquele negócio e daí fica fácil. Então, se o cara fez uma melodia tão linda naquela harmonia é porque pode ter mais duzentas melodias tão lindas... rrsrsrs... naquela possibilidade, entendeu? Então, é uma questão de achar.

Alexandre: Incrível, isso! Esse pensamento aí...

Léa: É porque tem até uma certa lógica, matemática né? Se tem uma, tem a probabilidade de ter outras. É fantástica, entendeu? Então, você tem que correr o risco de fazer uma conexão com os caras lá e eles mandarem uma ideias boas pra você, entendeu?

Alexandre: Fazer um download, né? rrsrsrs

Léa: rrsrsrs

Alexandre: rrsrsrs

Léa: Tem que ser divertido, tem que ser para se sentir feliz, tem que ser para se comunicar, tanto com que você está tocando como com quem está assistindo, com você mesma, com “os além”... tudo o mais. Tem que ser do bem. Não é pra sofrer não... Esse papo de você ficar preocupado em errar, deixa isso pra lá. Isso é “mi-mi-mi”.

Alexandre: Então, aproveitando essa conversa que eu achei muito legal o que você falou agora, de que, se o cara fez uma melodia maravilhosa porque eu não posso fazer uma aqui agora.

Léa: Ter estudado a harmonia ajuda muito.

Alexandre: Claro, claro...

Léa: rrsrsrs... porque tem... porque você acha ‘foda’ aquela harmonia? Porque você não está acostumado com aquele caminho, entendeu. Porque daí você tem que percorrer aquele caminho. É como você ir num restaurante novo que você não sabe onde é, que você se perde na primeira vez e depois você acha, entendeu. Se o restaurante for bom você vai decorar aquele caminho rapidamente.

Alexandre: Total!... rrsrsrsrsrs

Léa: Rrsrsrsrs

Alexandre: Rrsrsrs

Léa: Ai você procura esses acordes, vai achando tudo o que tem de bacana nesse caminho, nessa harmonia desse *chorus* e aí você fala, “que delícia”, porque tem um monte de coisas que são, sempre, surpreendentes. Porque a passagem harmônica é surpreendente, então, toda vez que você fizer uma frase ali você vai pousar num lugar em que todo o mundo vai falar: “Ahhh”. Eu sinto assim, né? Daí, eu acredito que os outros também. Quando rola aquele negócio, você pousa completamente diferente do que era esperado mas, lindo... Sabe, então aquilo provoca uma descarga de...

Alexandre: Delícias...

Léa: Delícias... o cérebro ‘saliva’... é bom demais...

Alexandre: Entendo. Eu estou cheio de perguntas que eu não posso me esquecer delas. Esse lance que você fala da composição, vou voltar nisso, na verdade, aproveitando o que você fala da harmonia do “Viva Júlia” eu analisei, até junto com o P.C., o P.C. é “fera” em harmonia e esse é o meu ponto mais fraco... mas eu estou querendo ficar forte.

Léa: Nunca imaginaria, mas tudo bem... rrsrrs

Alexandre: Digo sobre a parte de análise harmônica mesmo. Eu vou na escuta harmônica, mas na análise harmônica o P.C. é fera. A gente analisou os improvisos, o *Chorus* para eu poder entender onde é que você trabalha ali. Qual é o contexto. E a harmonia de “Viva Júlia” é “o cão”!

Léa: É o cão!

Alexandre: Porque as outras, beleza, são tonais, tem ali as preparações tradicionais do tonalismo, você encontra tudo ali, II, V, I etc. Mas o “Viva Júlia” é cheio de empréstimo modal. Então tem empréstimos de modos diversos

Léa: Prazer Léa... rrsrrs Empréstimo modal – prazer, Léa. Rrsrrs

Alexandre: Rrsrrs... Tipo assim, acordes de outros modos, de outros universos que estão ali e você fica entre duas tonalidades o tempo inteiro. (minuto 2:45)

Não tem um troço: “Você está em Lá maior... Você está em Mi maior mas você está em Mi menor agora... e logo na sequência é sol maior. É o tempo inteiro modulando. Por isso que é que é muito louco.

Léa: Maravilhoso...!

Alexandre: Maravilhoso...! E aí, me vem uma questão que você me falou no camarim lá, no SESC, que eu achei incrível, pois eu estou pesquisando você e o meu pai. Meu pai é altamente modal...

Léa: Hum, hum...

Alexandre: Estou falando do ponto de vista da improvisação... onde é que meu pai improvisa, onde que ele compõe. Ele é híbrido, na verdade, porque ele compõe músicas com Dominante, com características do tonalismo. Mas na hora de improvisar ele fica ali, em dois acordes... e você, é o contrário. Você me falou lá [no SESC] que... Se você coloca 10 acordes para o meu

pai, ele fica igual “cego em tiroteio”... detesta! Mas, ao mesmo tempo, com dois acordes ele faz coisas inacreditáveis... como é que esse veio tirou esse tanto de ideia doida com esses dois acordes só? E você, que é um contexto totalmente diferente, que é maravilhoso também, de outra forma... E que você gosta de muitos acordes, eu achei muito legal, que é isso: Como você tem que encontrar o seu lugar no mundo da improvisação.

Léa: Dois acordes pra mim, é “um inferno”.

Alexandre: O que eu queria, pois eu falei pra caramba, até pra eu poder transcrever e usar isso, porque eu sei que é uma verdade que você já me falou isso...

Léa: E falo de novo: eu tenho a maior dificuldade com dois acordes... minhas ideias acabam em 15 segundos... rrsrs. Acabou tudo o que tinha pra dizer e fico naquela expectativa do próximo acorde... e então? E não rola... Me dá um desespero, uma agonia louca... Mas quando é muito acorde, “eu não vejo a hora de subir aquela montanha”... Entendeu? De pegar aquela pedra e ir subindo... aqui não dá pra subir mas por ali... vamos por ali, sabe assim? Eu ir desbravando aquilo ali, aquilo é um Lego da existência feliz... eu quero mais é muito acorde... rrsrs. Então, eu tenho muita afinidade com aquelas coisas tipo [solfeja...], nem me lembro de onde é isso aí... coisas muito loucas, acho que dos anos 1970-80, de um povo lá que fazia essas maluquices e eram coisas completamente “Leão da Montanha”... Leão da Montanha é um personagem da Hanna Barbera que fazia saída rápida para a esquerda, saída rápida pela direita... então esses acordes que você acha que vem ou que vai... não... vai pra direita e aí você fala... não agora vai pra esquerda e desce... e sobe e Uaaá... né? Esse susto, é uma adrenalina, é que nem montanha russa, entendeu?

Alexandre: Total...

Léa: E aí você vai fazendo aquelas curvas e uahaha... uuuu... rrsrs. Aquele frio na barriga e tal... Por isso que eu gosto de tocar com o Arismar, com o Filó, com gente que muda a harmonia, que você está achando que vai tocar Wave daquele jeito ele não vai... rrsrs. Não vai porque os caras vão mudar harmonia, vão dar risadas pra caramba e se você tiver a percepção no dia você vai se divertir pra caramba. Mais pela surpresa que é, aquele “sustinho bom”. De você dizer: “Oi, onde é que você foi ô meu, heim cara? É muito legal, é muito legal. Eu curto pra caramba.

Alexandre: Maravilhoso. E são contextos tonais né? Em geral, porque, o modalismo é que tem essa coisa da circularidade... uma coisa que fica ali, dois acordes, as vezes um pedal, né? E o tonalismo é isso, você vai por um caminho que vai se expandindo, tensão-resolução, tensão-resolução, tensão-resolução... vem pra cá, vai pra lá... E eu saquei que você está total nesse lugar. Eu imagino que deve ter alguma coisa de modalismo no seu trabalho, eu ainda não consegui encontrar no que eu ouvi, ou o que eu analisei. É...

Léa: Muito raro. Eu sou muito impaciente, pro modalismo. pra qualquer coisa que fica repetindo... Eu não tenho paciência para introdução, qualquer introdução acima de quinze segundo eu dou “um Ford”... rrsrs. E vamos logo ao começo, cadê o tema? Rrsrs... Eu não tenho paciência para essas preparações. Eu quero logo ouvir o sujeito, o verbo e o predicado do lance... assim, entrega esse lance logo pra mim... rrsrsrs. Não precisa ficar preparando o meu espírito, eu já estou preparada, fala aí... rrsrs.

Alexandre: Para de enrolar, né?

Léa: É, tá, tá, tá, tá... fica aquele troço, oito compassos em Lá menor para começar o troço, eu quero morrer, né?

Alexandre: E aí, uma coisa que eu percebi é o seguinte: porque eu sempre tive essa dificuldade, como improvisador. O legal dessa pesquisa é isso, porque, bicho, eu tenho que pesquisar um troço, esse tipo de pesquisa é um troço chato de fazer. Mas quando você faz um negócio que você gosta, vira algo maravilhoso... E aí eu falei, o que eu gosto de fazer? Eu gosto é de improvisar... Quem que eu gosto de ouvir improvisando na flauta? Léa Freire, Artur Andrés... Mas eles são diferentes. Aí, quando eu comecei a improvisar eu me perguntava: “Como é que se improvisa?” Aí, eu comecei a sacar, claro que tem outras sacadas que não estão nisso que eu vou falar aqui... mas uma coisa que eu saquei é: você tem que ter ferramentas de trabalho, você tem que ter referências, ou seja escolher com o ouvido, conhecer o contexto onde você vai atuar e aí, a prática da coisa. Muito através da ferramenta, do contexto e do entendimento do contexto no qual você está inserido como improvisador.

Léa: Aí você vai lá e vê os caras que você gosta improvisando e daquilo que eles estão fazendo você extrai só aquilo que você gosta. Então, dos improvisadores que eu gosto pra caramba, eu fui atrás dos solos e aí quando tinha coisas que eu não entendia eu tirava aquilo. Aquele pedacinho. Dentro daquela harmonia e ficava me acostumando com aquilo. Geralmente os *outsides*, geralmente aquelas coisa meio tom acima, meio tom abaixo. E que você fica [se perguntando], ôpa, será? E aí você só não é porque você não está acostumado. E aí, eu ficava me acostumando com isso daí... Sabe, de pensar naquela coisa alterada, ou meio tom acima, ou aquelas tríades loucas, me acostumando com aquilo. Forçando a orelha a ouvir aquilo em tudo o que é lugar..... aqueles acorde tipo Toninho Horta... rrsrs... diferente né? E todos os *outsides* da vida. Eu vou bem até um certo ponto. Quando fica *outside* demais me cansa, começa a cansar o meu ouvido, não eu que... eu não tenho nada contra. Então, é como você escolher a roupa que você usa, né?

Temperança

Temperança eu fiz para a cantora, uma cantora argentina Liliana Herrero. Eu estava ouvindo bastante música argentina naquela época... e a Liliana passou por ferro e fogo... nos tempos da ditadura foi presa e torturada etc. Então, eu queria fazer uma chacareira e fiquei ouvindo bastante o Carlos Aguirre, o Aca Seca, uns grupos bacanas lá da argentina, que eu tinha conhecido na época. O Andrés Beeuwsaert tocava com a gente né.. a gente fez uma turnê com o Vento [Vento em Madeira] na Argentina com o Andrés.. outro Andrés.. rrsrs A Francesca Carola, a gente fez uma turnê Argentina-Chile, a Francesca é uma cantora chilena e ela colocou uma letra muito linda na Temperança e gravou em um álbum dela chamado Templanza. Então é um “ares” de Chacarera né.. porque a Chacarera tem uma forma específica, que tem que ter uma introdução e... que nem o Choro né... tem uma forma [específica] que Temperança não tem.

Improvisar na Chacarera não é assim tão diferente de improvisar em qualquer outro gênero, assim, mais conhecido. Essa música, no caso, tem uma qualidade dramática, assim, ligado ao assunto que ela trata. Eu sempre apresentava a Temperança como a tempera do aço né.. tem um tipo de aço que é o aço doce, que passa por temperaturas altíssimas né... o ferro em um fogo de mais de dois mil graus centígrados e tal.. aí fica um ferro doce, o aço doce, que o pessoal fala. Então eu comparava isso a pessoas que passaram por tudo isso [pela ditadura militar] e continuaram doces, criativas e emocionantes. A Liliana, ela canta a capela pra você e você chora sabe.. rrs Ela é toda poderosa assim. Então, é mais por isso.. agora, a improvisação em si, ela

segue a mesma regra básica do resto né.. o tamanho do *chorus*, os improvisos e você fica tendendo dar um ar né, de Chacarera também naquilo né. Buscando as melodias que você ouve de Chacarera por aí.. buscar aquelas intenções né. Enfim, sempre criando uma melodia, no meu caso.

Alexandre: É, uma questão de gosto...

Léa: Questão de gosto...

10'00"

Alexandre: Pra estar feliz, né?

Léa: Eu estou feliz...

Alexandre: E você já me falou muito da ferramenta que você usa, principal, que é o ouvido, né, a percepção musical que você trabalhou desde a infância. Que você contou pro pessoal, [músicos participantes da gravação do CD "Léa e músicos mineiros"], que, com a flauta doce, você tirava o solfejo. Todo esse trabalho de percepção e que você acabou desenvolvendo um ouvido diferenciado.

Léa: Que não é absoluto, mas que é muito próximo do absoluto.

Alexandre: É até melhor, né?

Léa: É melhor porque você pode tocar instrumento desafinado. Você não está preocupado com o Lea 440, entendeu? Minha mãe que tem ouvido absoluto só toca no Lea 440., senão ela não consegue.

Alexandre: Mas aí, eu ia te perguntar: Tem mais alguma ferramenta? Você falou, estudar harmonia é um troço que é importante.

Léa: É, eu... quanto à coisa do "Viva Júlia"... as passagens mais difíceis, que o ouvido não estava acostumado, eu pegava um acorde ou outro e gravava, ou no computador ou no celular, aquela passagem, ida e volta, ida e volta... até descobrir como cada acorde conversa um com outro. Como é que vai e como é que volta daquele acorde pra aquele acorde. Quais são as estradas, com as escalas do negócio, como você pausa. Oitenta por cento de sua improvisação é onde você pausa. Tudo antes do pouso é permitido

Alexandre: Hum, hum.

Léa: Né, matematicamente falando. Tem o seu gosto, sua história, aquilo que você quer fazer, tudo ali interferindo. Mas em tese, se você pousar no lugar certo, tudo será perdoado... rrsrrsrs

Alexandre: Total! Você pode ter feito um troço "mucho loco"...

Léa: "Mucho loco"... rrsrs

Alexandre: Mas que você chegou... [e quem ouve diz:] "o cara é foda!"

Léa: Rsrsrcrsrs

Alexandre: Rsrsrcrs

Léa: Tudo é onde você pausa, entendeu? Então, primeiro, os acordes em geral, 50% deles, as notas, cabem dentro dele. Você tem doze notas e no mínimo cinco ou seis dessas doze vão caber em qualquer acorde. Quais as notas é que é a questão... rsrcrs. Entendeu? Então, assim, você tem uma chance boa de acertar. Rsrcrs... Né, no meio a meio ali, não é uma coisa que eu vou dizer, ah eu vou errar 100%, 90% das vezes. Não, 50... Então já é ali uma coisa boa. Segundo, se você tem uma boa percepção, se você sabe de onde você está partindo, facilita muito. Muito, muito, muito muito... E essa prática porque eu percebi que durante a pandemia [Covid 19], essa [percepção] deu uma “pioradinha”, porque eu não estou fazendo, né?

Alexandre: Hum, hum.

Léa: Então, agora que eu estou voltando a tocar, não sei o que, voltando a tirar coisas, está voltando já... é que nem técnica. Não é uma coisa [que se adquire] pra sempre. Sabe? É uma coisa que você tem que ficar ali na manutenção. A outra coisa você pode fazer de acorde para acorde, você pega dois acorde, três acorde, quatro acordes, você fica naquele pedaço onde fica a dificuldade, onde estea fácil esquece. Já está fácil. Onde está difícil é que você vai procurar aquela compreensão. Ahhh, aqui é que é não sei o quê!!! Ahh, aqui é um Fá#, aqui é um Lá... Aqui é um Sib, entendeu. São boas notas de pouso. Esse é o começo do lance. Que aí, uma coisa começa a conversar com a outra. Então, mesmo que você venha na loucura total mas que você já sabe que se você chegar naquela passagem, se você chegar naquela nota, ou naquelas três notas, ou naqueles não sei o quê... Você sabe que tem um daqueles, como é que se chama aqueles... pista de pouso! No Mi! Tem uma pista no Mi, no Sol e no Lab. Entendeu? Então, você pausa ali. A princípio, então, você vai construir coisas que vão dar ali. Aí, você descobre que tem mais uma nota, que daí você vai construindo outros caminhos pra pousar em outro lugar.

Alexandre: Total!!!

Léa: Então, você tem que ter paciência, não é assim, vou sair improvisando. O próprio Hubert Laws foi gravar com o Djavan né? E deram um troço difícil pra ele improvisar lá, era uma harmonia complicada e ele disse: Então eu volto amanhã... E ele foi pra casa estudar aquilo ali.

Alexandre: Isso aí, né? Vergonha de quê, né?

Léa: Normal, o cara é um profissional... inventaram uma harmonia lá que... pior que *Giant Steps* e pede pro cara, toca aí. Sabe que brasileiro é louco porque aqui dois acordes por compasso aqui é bico, lá é que eles acham o máximo. Aqui é todas. Tudo, e nêgo adora modular, adora tudo, então pô! Não é assim... Aí ele foi pra casa e voltou. No dia seguinte, azeitadíssimo!!!

Alexandre: Lindíssimo!

Léa: É, profissional né? Muita gente do *main stream* escreve grande parte das coisas que improvisa. Até o Bill Evans repetia solos. Lá no YouTube ele faz, praticamente, o mesmo solo e em ocasiões diferentes. Eles se garantem, né? Também, fazem muitos shows. Nada garante

que eles vão estar sempre inspirados, né? E eles não querem correr o risco e são o *main stream*. Eu que não sou *main stream* e não quero, eu erro o quanto eu quiser.

Alexandre: É isso aí! Não vou ficar preparando nada... é isso aí..

15'13"

Léa: Então é uma coisa, eu estou estudando mas eu não chego lá com nada pronto. Mas quando é arranjo é arranjo, entendeu? Eu escrevi coisas para tocar no piano do “Vento em Madeira” que seria solo mas não, é arranjo. Verificar no 15:32: (É isso mesmo que ela quis dizer? Que é arranjo, né?) Enfim, são mais uns quatro minutos de música ali... rrsrs. Faz bem pra minha cabeça, né?

Alexandre: Total

Léa: Porque eu descobri esse negócio da tríade, a tríade vence tudo. Não interessa que tríade seja em qualquer lugar, sempre, a tríade vence. A tríade é invencível. A tríade é o *Thor*! Rrsrs... não interessa, a tríade vence! Se você estabelece uma análise daquela harmonia, que você fala: “Essa tríade é interessante”, aquilo sempre será interessante. Sabe, não importa se está num Mib e a tríade em Mi maior. Não importa, porque a tríade vence. Quando eu fiz aquela harmonia do “Vento em Madeira” ali no meio, que fica um baião ali, eu descobri que umas tríades loucas saca, que são harmônicos de coisas lá em cima, grau alto da escala. E dentro dessas tríades o lance fica moderno, fica...

Alexandre: Soa bem pra caramba...

Léa: É... sabe, eu então escrevi coisas pra essas coisas. Inclusive para acostumar meu ouvido, com essas maluquices.

Alexandre: Uma coisa que eu percebi, que eu falei das diferenças, de vocês dois... mas eu vejo interseções maravilhosas. Iguais a essas que a gente já falou, mas na música vocês são compositores-improvisadores e improvisadores-compositores. Existem diferenças porque meu pai estudou muito escalas, arpejos, ele tem essa coisa...

Léa: Do erudito...

Alexandre: É, dos “triplos mortais carpados”.

Léa: É... rrsrs

Alexandre: Que é uma característica de cada um, [nele] sempre algo mais circular e você, constrói melodias, né, que você mesmo falou que você escuta nome e sobrenome, mais dentro desse lugar de muitos acordes. Mas os dois, [são] compositores-improvisadores. Ou seja, na composição de vocês eu enxergo essa coisa dos motivos, e nele também.

Léa: Claro.

Alexandre: Você já me falou certa vez que, quando você vai compor, você começa de um cluster, né?

Léa: Ultimamente, porque antes eu compunha no violão. Porque a harmonia eu só tinha no violão. Aí, depois que eu comecei a fazer os acorde do violão no piano, e fui desenvolvendo mãos o piano, e aí que apareceram os clusters. É difícil fazer cluster no violão, né? Já no piano não, está tudo ali pertinho. Tudo assim meio lógico, do grave para o agudo. E no violão você tem aquelas cromáticas que começam em lugares diferentes, daí é louco, né? A harmonia, ela fica muito coreográfica. Então, a mesma posição do Dó 7/9 você fica... você põe o traste assim, estava “facinho”... no piano muda tudo. O que é muito legal porque eu não fiz esse estudo de acordes, nem farei, no piano, de fazer assim tudo em meio tom, ciclo de quintas, ciclo de quartas. Eu vou fazendo notas e ouvindo nome por nome, o que é do meio, o que é da ponta. Depois mais tarde, talvez eu cifre. Mas eu não estou analisando a harmonia enquanto eu estou compondo. Às vezes eu faço questão de não saber...

Alexandre: Mas pra você, dentro disso que você está falando, qual é o limiar entre a composição e a improvisação? Isso, no seu trabalho?

Léa: É a mesma coisa. Só que na improvisação já tem muita coisa pronta. Na composição tem-se que fazer tudo. Quando você começa a compor você vem do nada, do papel em branco, pra coisa pronta. Então você tem todo esse processo. Na improvisação você já tem tudo isso pronto, inclusive a base, que você vai fazer... isso, no geral, né? E aí você vai fazer aquilo em cima de todo aquele parâmetro, e eu falo, durante um vôo, a liberdade que você tem é de ir e voltar do banheiro. Porque, aí, tem o tamanho do *chorus*, o andamento, a rítmica, o sabor do lance... e você construir uma história, entregar para o cara, tem um monte de regras que você tem que seguir. A não ser que você pega o seu instrumento e saia tocando que nem louco, que já é a composição improvisada, que é outro departamento. Porque você vai estar fazendo tudo “do nada”. A improvisação não, ela está ali já, ela é a cereja do bolo. O bolo está assado.

Alexandre: Legal! E aí, por fim, uma questão que eu percebi nessas análises, a coisa do contexto em que você esteve e está inserida. Como é que isso reflete, tanto na composição como na improvisação. Mas aqui estou olhando [mais] a improvisação. O meu pai tem uma vivência forte com a Índia, com o minimalismo do Philip Glass, do Steve Reich e com a música brasileira em geral. Aí, essa mistura eu consigo perceber lá. E muito de música indiana, de música oriental. E no seu caso, eu comecei a sacar muito do choro, muito da música erudita também. Mas em termos de Brasil, choro, frevo, bossa nova. Mas nesses improvisos no “A coisa ficou russa” tem muito de choro ali. De você conseguir colocar um tema do Pixinguinha que tem um trecho do seu improviso que o Pixinguinha usa pra caramba ali, em várias composições dele. Frevo, tem vários desenhos que você pode pegar frevos de rua antigos e frevos mais modernos do Spok, por exemplo, da Big Band e tal. E você vê melodias muito parecidas em termos de formato melódicos mesmo, as vezes alguma coisa mais virtuose ascendente e descendente que remete ao frevo. Arpejos, essa coisa vertical e horizontal que acontece junto ali. E que geram a sensação de pergunta e resposta as vezes [solfeja um desenho escalar ascendente e rápido, seguido por um desenho descendente, bem ao estilo do frevo]. Então eu comecei a fazer essa brincadeira de mostrar: “Olha como isso aqui que tem no frevo, olha como a Léa faz isso aqui. Isso, pra mim é do frevo! Olha como esse trecho remete a esse choro do Pixinguinha, não necessariamente foi uma coisa consciente mas é uma coisa que vem daí, talvez...”

Léa: Os escritores leem muito. Quanto mais você lê, melhor você escreve. Então, a mesma coisa é você ouvir. Quanto mais você ouve coisas diferenciadas, melhor você compõe porque você tem mais repertório. Na verdade você tem mais vocabulário, você tem mais experiência com o fraseado, você tem mais tudo, né? Se você estuda a música erudita, você tem aquela coisa da melodia, aquilo é muito forte. A harmonia também é uma coisa muito forte. No *jazz* também

tem harmonias e melodias muito fortes. Aí você tem, tudo o que eu cantei em coral que é outra praia super distinta. Tem desde os *spirituals* até as cantoras búlgaras que é aquelas de som nasal {imita a sonoridade}, é muito legal aquilo ali! E tem coisa que é infinitamente variada, entendeu? Quanto mais você escuta, melhor você escreve. É isso. Você tem que ter repertório. Se você só escuta forró e só compõe forró você vai ficar limitado aquilo ali. Então, está aí um monte de gente que só faz forró que é maravilhoso! Mas, no meu caso específico é esse lance de ter tocado piano, feito coral e ter participado de todo tipo de grupo, tocado choro e fui estudar lá no local do *jazz*, ficava sentada na escadaria do *Village* ouvindo coisas “pra cacete”. Depois ouvia disco “que nem louca”, de coisas que eu gostava. Você vai fazendo essa seleção. Você vai lendo Guimarães, você vai lendo os brasileiros, os americanos, os franceses e os alemães. De preferência ler em várias línguas porque é bom. Porque aí você vai mudando. Eu conseguia ler em inglês e português. E um pouquinho em espanhol. Com o dicionário. Mas eu sinto que, quanto mais melhor. Nada é... ocupa o espaço.

Alexandre: Como é que foi a sua relação com essas vertentes brasileiras? Qual a importância delas?

Léa: Total!

Alexandre: Pra sua improvisação e sua composição?

Léa: Total! Eu tenho o maior interesse com tudo que se relaciona com o Brasil, não excluindo tudo o que está lá fora e tal. Mas eu acho tão rico, tão divertido, tão bem sacado... Eu gosto mesmo! Entendeu? Eu não tenho obrigação alguma de fazer “porra nenhuma”. Faço aquilo que eu gosto, e é por causa do “não”. Eu volto sempre àquele negócio. Se falam que não eu digo: “Ah é?” Então, eu não faço nada o que você quer e eu faço só o que eu quero. Já que não... eu já tenho não, pronto! Obrigado! Isso é muito bom, no fim das contas, né? Se você olha pelo prisma certo é libertador.

Alexandre: É. É totalmente libertador...

Léa: Então, eu não tenho compromisso com ninguém, com a vanguarda, com a tradição... eu faço pra mim... eu faço porque me faz bem... eu faço porque eu não vivo sem. Eu gosto de coisa brasileira e eu vou atrás. Então, quando eu não sei, eu vou no “Zé Pitoco”. “Ah, tal, tem aqui essa ciranda...” rrsrrs. É só ir atrás. Eu não sei escrever os harmônicos, eu vou atrás. Eu vou lá, no cara da orquestra e pergunto: “Como é que se escreve isso aqui? Eu quero essa nota aqui e tal”

Alexandre: Rrsrrs, total! E nesses improvisos específicos dessas músicas, nesses contextos? pra finalizar. “A coisa ficou russa”, “Viva Júlia”... você se lembra desses improvisos?

Léa: esse improviso é feito numa coisa que seria uma marcha rancho, né? Mas que é em 3/4. E que depois vai virar um frevo né? E a mesma harmonia que está rolando antes, né, só que com “cara de improviso”. Agora é baixo com acompanhamento. Depois que sai daquela coisa erudita que vem com um monte de *voices*, um monte, acho que tem umas três ou quatro ali. Enquanto se expõe o tema dessa marcha rancho, né, em 3? E aí, é um samba em 3 lento, é uma marcha rancho lenta, em 3. O quê que é aquilo ali? Fica uma coisa meio híbrida. E ali você tem que fazer um negócio que converse com o passado e o futuro. Vai ter um frevo ali na frente, vindo de um negócio completamente erudito, praticamente, antes. Então, como você vai fazer essa transição, né? E aí, você tem que ir aquecendo o lance. Pra chegar naquele... na verdade ainda

tem o solo do Teco. E depois, enfim. Mas eu acho que você tem que ter essa noção sempre. De onde vai sair e aonde você vai chegar. É como aquele corredor do avinao ali, sabe? Rsrtrs. Onde você escreve essa história completa.

Alexandre: E esse improviso, na hora que vira o frevo? Você pensa em frevo ou você, simplesmente...

Léa: Eu sei que aquilo vai dobrar. Sabe? E que eu vou ter que me encher de energia. Então, é uma hora que você respira fundo e diz: “Vai!” rsrtrs. Quando você vê, já acabou. Porque, sabe, você tem que entrar no espírito da coisa. Então, às vezes eu tenho que me trazer pra aquilo ali. Porque eu gosto muito de ficar fazendo melodia e tal. Quando é uma coisa que eu tenho que pegar mesmo, eu tenho que chamar uma outra personagem, entendeu? pra fazer isso daí.

Alexandre: Rsrtrs... eu entendo isso daí. Você não vai pensar em frevo, mas você faz umas coisas que remetem ao frevo ali, que vem da busca da energia aí.

Léa: Que vem da busca da energia e porque eu sei o que vai acontecer. Eu tenho onde é o pouso, onde eu tenho que entregar isso daí. Eu nunca perco o lance, você vai fazendo seu salto em distância, né? Você sabe que você tem que pisar depois da linha. Senão, você queima o lance, entendeu? Então, você tem que sair de um lugar antes da linha e ir o mais longe possível ali. Ao contrário, você sabe que você tem que entregar o negócio pra balada e você tem que ir fazendo aquela redução de motores, bem antes. Pra chegar na hora e ter aquela coisa... vuuuu... agora é o seu solo. Então, é uma coisa de educação musical.

Alexandre: No “A Coisa ficou Russa” eu percebi vários motivos, frases diferentes construídas por motivos diferentes. Ou seja” [solfeja o motivo inicial ascendente].

Léa: Tudo subindo...

Alexandre: [solfeja o desenho seguinte, descendente desde o agudo]. Com essa terminação clássica do choro, você encontra isso em Bach também. Mas [essa terminação] vem de um outro motivo [solfeja o desenho melódico descendente chegando até a essa terminação frasal]. [solfeja novamente, agora um terceiro desenho].

Léa: É porque eu quero chegar lá...

Alexandre: E agora algo que já remete ao frevo {solfeja escalas e arpejos curto e rápidos, característicos do frevo}.

Léa: É. É porque o bicho vai chegar lá.

30’12”

Alexandre: E o “Viva Júlia” é um único motivo que você vai com ele até o final.

Léa: Rsrtrs... olha que doideira, nem pensei nisso... rsrtrs.

Alexandre: Você não pensou, né?

Léa: Não! Não que eu tenha pensado na hora, né?

Alexandre: Eu estou com a melodia do “A Coisa ficou Russa” na cabeça, perdi a melodia do “Viva Júlia” aqui. Deixa eu ver a partitura aqui... porque é muito legal, porque aí é um único motivo do início ao fim.

Léa: [Solfeja]

Alexandre: Sim. O tipo de recorte desse motivo me lembra algumas coisas do baião.

Léa: É um baião, né? Porque é um baião. O “Viva Júlia” é um baião, [solfeja]. Então é um “vamos ao nordeste passear”... [solfeja]

Alexandre: [Alexandre acha a partitura e os dois leem juntos].

Léa: Uma coisa que eu gosto é que esse desenho melódico poderia ser todo encaixadinho no ritmo do baião, mas aqui ele está todo atravessado. Rsrtrs... Eu gosto disso. Esse lance da harmonia fora, a melodia fora do *beat* que seria o esperado, né, eu adoro isso aí.

Alexandre: E por acaso é a cara do baião isso aqui. Tem pra caramba essa coisa de ligadura que sai do tempo, que cria síncope, né? E você vê esse trecho que é a mesma coisa só que [agora] em semicolcheias.

Léa: Trata-se de variações sobre o tema. [solfejam juntos]. E essa terminação agora é o pouso. Rsrtrs.

Alexandre: Rsrtrs.

Léa: Pode até ser errado [tudo que antecede o pouso]. Mas se você pousou nesse F^á#, no caso aí, [tudo certo então].

Alexandre: [Alexandre solfeja o início do improviso em linha melódica ascendente, com alguns retardos rítmicos]

Léa: Isso aí é porque... esses atrasos é porque eu percebo que está tudo vindo já, anteriormente, então, quando eu percebo que não vai dar e que eu quero chegar num certo lugar, certo? Então, assim dá tempo? Falta nota? Falta tempo? Ou não falta? Rsrtrs. Então você fica construindo aquilo ali pra dar certo e de você chegar aonde você quer chegar.

Alexandre: Total. E fica legal demais!

Léa: É o pouso... Vou pousar lá... eu sei que eu quero ir lá. Mas se está chegando depressa demais, está lento demais e eu necessito acelerar? Como eu vou fazer aqui pra chegar lá?

Alexandre: Total! E você vê que, tudo em vermelho [na partitura] são motivos diferentes.

36:03

Até 37:00 somente solfejos

37:42

Alexandre: Essa virada da marcha rancho pro frevo é muito legal...

Léa: Rsr rsrs...

Alexandre: O Edu mantem o 3 no baixo...

Léa: E a gente vai em 2...

Alexandre: Exatamente...

Léa: Toda a melodia está em 3/8. [solfejo]

Alexandre: Acho que é isso...

Léa: Mas tem ainda o solo de “Temperança”... Porque eu só fiz aquela vez, ouvi umas duas vezes e nunca mais...

Alexandre: O “Temperança” é legal porque ele lembra um pouco o improviso da música “A Coisa ficou Russa”. Voltando no improviso da música “A Coisa ficou Russa”, porque aqui rola um acelerando. Tem um acelerando aqui e tem um desacelerando também. [solfejo]. É a mesma coisa que vem num andamento e aí você provoca um desacelerando. Porque você está sentindo que você tem que chegar naquele lugar que precisa.

Léa: É, eu não quero chegar antes, quero chegar naquele momento. Na verdade a melodia, elas são feitas de algumas... é que nem uma constelação. Você tem umas estrelas e você traça trações entre essas estrelas e daí você constrói um desenho, certo? Você está improvisando e você tem algumas notas chaves que você vai passar por elas mas você vai construir um desenho e tem que chegar aqui. E aí, você pode fazer um tanto de coisa no meio. Só não pode entregar antes do tempo porque você quer chegar naquele momento lá, nem antes, nem depois. Aí, você vai escolher se você vai fazer mais coisas ou menos coisas, mais lento ou mais rápido, ou como é que você vai fugir de um final antecipado ou atrasado, desse objetivo que você tem. E isso é prática. Quanto mais você faz, mais você consegue fazer. Tanto que, quando você começa a improvisar você não sabe nem qual a primeira nota que você tem que fazer... é tão difícil... rsrsrs. Aí, você faz a primeira, depois a segunda e começa a desenvolver coisa e diz, eu não queria ir tão precocemente aqui, né? Então você começa a desenvolver coisas pra você chegar aonde você quer, na hora que você quer.

Alexandre: aí essas coisas acontecem, né?

Léa: Isso, estou vindo aqui na semicolcheia e tô vendo que se eu continuar na semicolcheia eu vou passar do ponto, sabe? Então, vou dar uma atrasada aqui e vou vindo até onde o freio de mão segurar... vou fazer uma tercina, vou desdobrar... vou fazer o que for preciso pra chegar naquele momento.

Alexandre: [solfejo]

42:10 até 42:40

Léa: Você pode fazer um monte de sanfonas, de rápido e lento, desde que você consiga estabelecer o seu pouso com segurança. Rsr rsrs.

Alexandre: [solfejo]
42:52

Léa: [solfejo]
Até o 43:13

Alexandre: E aí é muito legal porque você cria...

Léa: Você cria expectativas. Eu creio que as pessoas tem um ouvido melódico que também adivinha coisas, né? Quando você faz coisas do tipo [solfeja Asa Branca]. É uma coisa que você espera que vai acontecer. [A frase vem se desenvolvendo] e você espera que aquilo resolva. Então, você pode brincar com essa expectativa. Antecipa-la ou não... atrasá-la... No *jazz* faz muito isso de atrasar, gerar aquela expectativa da resolução, que é legal pra caramba. Quando resolve você fala: Ahhh... que delícia. Tudo é brincar com tensão e relaxamento, né? Essas coisas do acorde suspenso, né, que ele atrasa o relaxamento. Uma coisa [que ocorre] antes da dominante ali. Então, ele está ali e você fala: pô, não vai resolver isso daí? Cria uma expectativa que ainda vai pra dominante que ainda vai resolver em algum lugar, entendeu? A pre-tensão da tensão que vai resolver...

Alexandre: Que pode rolar uma decepção aí.

Léa: Exatamente, eu acho que um monte de sensações que se provoca que na verdade não tem explicação, se tem gente que estuda isso daí... mas a harmonia faz você chorar, faz você rir, faz você pegar uma arma e matar alguém... É uma coisa muito louca que a música tem quando soma com o ritmo, com todos os elementos, né? A música pode ser usada para qualquer negócio. Então, é uma coisa muito poderosa, muito poderosa. Então, a música faz você apaixonar, uma música faz você odiar... vai assistir o [filme] E.T. sem a trilha... fica chato pra caramba. Rsrrsrsrsrs... E todos esses romances de filmes, sem trilha sonora, é chato...! Não envolve, você fica ali perdido. Mesmo no improvisado você está sempre lidando com a emoção ali, saca?

Alexandre: Porque a predileção pelo improvisado de “Viva Júlia”? Porque ele é um de seus prediletos?

Léa: Porque é difícil. Uma harmonia linda, e porque a melodia é linda, aquela minha tese de que se tem uma melodia linda devem existir mais duzentas... vamos descobri-las...

Alexandre: Legal! É o desafio né?

Léa: Adoro muito acorde, quero é mais muito acorde. O pessoal sempre passava as pedreiras, sempre para mim.

Alexandre: Não reclama, né? Não tem medo, né?

Léa: Não tenho compromisso, não tenho medo e adoro desafio.

Alexandre: Essas bagagens do frevo, do baião, da bossa nova...?

Léa: Passei a vida inteira ouvindo isso daí. Meu tio, Luis Ferreti foi um dos que fez aquela coleção branca da Editora Abril, que tinha todos os compositores brasileiros, né? Ele tinha esses

discos, a gente ouvia tudo. E tinha os clássicos também. Frequentei sala de concerto que nem louca, eu assisti todos os Festivais da Record, eu ia nos shows que tinha da Elis com o Ivan Lins, na PUC. Eu era sedenta desse tipo de coisa, né? Ia atrás do Filó, que era uma cara que tocava em boate. Tinha muita casa de música ao vivo em São Paulo, nos anos 1960-70. Eu ficava fazendo circuito na madrugada com ele, vendo nego tocar repertório de todo mundo, sabe? Porque eles tocavam música, tocavam uns caras do Rio de Janeiro, tocava músicos de São Paulo. Coisas que nem sempre estavam na mídia mas estavam nesses lugares. E aí, fiz choro, cantei, o que apareceu. Então, vem daí. Você vai fazendo, vai gostando, quanto mais você faz, mais você quer fazer.

Alexandre:

Léa: Não gosto daqueles acorde que pulam, gosto daqueles acorde que andam. São próximos ali, é como uma caminhada numa estrada. Você não fica pulando da Lua pra Marte.

Alexandre:

Léa: pra mim o felling da música “Viva Júlia” é o baião. Vamos tocar baião.

Alexandre: Apesar da harmonia extremamente moderna.

Léa: Exatamente, qual o problema? Rsrtrs. Se você faz baião nessas harmonias muito loucas, não é legal?

ENTREVISTA ARTUR ANDRÉS

Artur Andrés – Primeira Entrevista – 2019

Alex: Qual a data do seu nascimento e sua naturalidade (data de nasc., cidade e estado onde nasceu):

Artur: 17 de maio de 1959, nasci em Belo Horizonte, Minas Gerais.

Alex: Qual o nome dos seus pais/irmãos?

Artur: Luiz Andrés Ribeiro de Oliveira, Maria Helena Coelho Andrés Ribeiro. Meus irmãos: Marília Andrés Ribeiro, Maurício Andrés Ribeiro, Ivana Andrés Ribeiro, Eliana Andrés Ribeiro, Euler Andrés Ribeiro e eu, Artur Andrés Ribeiro.

Alex: Já havia uma tradição musical ou artística anterior na sua família?

Artur: Oh, musical, que eu saiba não. A minha mãe, Maria Helena Andrés é uma reconhecida pintora, foi aluna de Guignard possui uma vasta obra como artista plástica, educadora e escritora. Dessa forma, as artes plásticas e visuais foram bastante estimuladas lá em casa. “Eu mesmo adorava desenhar cavalos e caricaturas” na minha infância.

Alex: Há alguma recordação musical intensa de sua infância?

Artur: Eu até relatei uma vez, numa entrevista para o Benjamim Taubkin, que saiu num livro, né, a “Vida de músico”, [Viver de Música], uma coisa assim, em que ele entrevista vários músicos, compositores, instrumentistas que têm filhos... na verdade para falar sobre a sobrevivência como músico, é um livro bem interessante, e eu falei nesse livro da minha primeira experiência com a música que foi, vendo “2001 – uma odisseia no espaço, do Kubrick [Stanley Kubrick], e aquelas impressões ali, né,? A música de Ligetti, nem se fala, né, uma coisa de uma estranheza, mas de uma beleza enorme, mas, principalmente, do *Danúbio Azul*, né, orquestrado e aquela impressão daquela valsa, muito bem tocada e com a parte visual... mas foi a música que me impressionou mais. Se eu me lembro alguma coisa do filme é do *Danúbio Azul* e eu me lembro, eu ali com quatro ou, no máximo cinco anos, na porta do cinema, depois que a gente saiu, eu totalmente arrepiado assim com aquelas impressões, isso eu relato nessa entrevista com o Taubkin, como uma referência para você.

Alex: Como se deram seus primeiros estudos musicais?

Artur: Bem, eu comecei a estudar música com doze anos, treze anos e eu fui estudar bateria com o Elias Salomé, que era um professor de música que dava aulas lá na Galeria do Ouvidor, no centro da cidade de Belo Horizonte. E o Elias Salomé tinha uma parte grande lá de um andar dessa Galeria do Ouvidor que é um lugar assim de muito comércio e tal. Ele tinha várias “cabinzinhas” assim, uma com um acordeon, outra com um baixo elétrico, outro com a bateria, outro guitarra, outro um saxofone e tal... E aí ele me deu um baião pra tocar lá e [chegando] na terceira aula ele me disse: “Olha, bateria, definitivamente, não é seu instrumento”... rrsrs. E, juntamente com mais três colegas de ginásio, ali... sei lá que ano que era, na sétima ou oitava série, a gente combinou de montar uma banda, então tinha um baterista, que era eu, rrsrs; um flautista que hoje é o meu médico, o Dr. Ruy Fiuza; o “Geléia”, Gustavo Gazinelli e o José Dias. Engraçado que desses quatro colegas, o Zé Dias é músico, baixista, toca baixo elétrico, compõe, ele é até presidente Ordem dos Músicos já há muito tempo. Então, foi uma banda que

foi até muito proficua... de quatro [integrantes], dois viraram músicos profissionais, né? Rsrsrcs.

Alex: Você e quem?

Artur: Eu e o José Dias. Ele é pai daquela menina que trabalha com engenharia de som, a Flora. Então, eu comecei a estudar lá mas vi logo que não dava e eu troquei com o Ruy, ele foi até muito generoso... ele pegou a bateria e eu peguei a flauta doce... rsrcs E eu fui estudar flauta doce com o Jackson. Ele até já faleceu e eu recebi um livro de poemas dele. Era um cara muito legal, eu gostava muito dele. A atravessava a cidade, ia lá para Santa Efigênia a pé, com uma flautinha Moeck de madeira, até boa a flauta., e ficava tocando duo com ele a aula inteira. E aí eu fui para a Fundação de Educação Artística, onde eu encontrei o Expedito Viana que foi o cara que mudou a minha cabeça, né?

Alex: Quais foram os flautistas/professores que marcaram esse período inicial de sua formação? E você hoje adora flauta doce, né? Rsrsrcs

Artur: Eu amo flauta doce, trancada num cofre em que a pessoa esqueça o código... rsrcs

Alex: E joga no fundo do oceano, né? Rsrsrcs

Artur: Quais foram os flautistas professores que marcaram esse período inicial da sua formação? Você falou do Expedito e do Jackson.

Artur: Nesses dois anos que eu estudei flauta doce eu “paguei os meus pecados”... rsrcs... mas foi muito legal, eu gostava muito dele. Depois eu fui para a Fundação, minha mãe comprou uma flauta transversal para mim, uma Yamaha niquelada e tal, e eu comecei essas aventuras com o Expedito Viana que eu pretendo falar muito dele aqui. Ele que foi um cara marcante, não só na minha vida mas também na vida de vários outros flautistas. Então, eu posso falar sobre ele, né?

Meu primeiro professor de flauta transversal foi Expedito Vianna, na FEA – Fundação de Educação Artística, em Belo Horizonte.

O trabalho com o professor Expedito marcou profundamente minha forma de tocar. Ele tinha uma forma de educar e uma paciência infundáveis, uma coisa impressionante, com cada um de nós. Eu hoje sou professor há muitos anos, né, há trinta e tantos anos, eu vejo hoje e reconheço que ele era um cara singular. Era comum a gente passar aí, largos períodos, de vinte, trinta minutos, numa nota só, movendo a flauta para frente, para trás, para os lados, girando n... ele fazia um exercício de percorrer o lábio inferior assim com a flauta... e ele dizia: “Talvez se você tiver um dia uma afta e tiver que tocar...” rsrcs... é, a relação dos lábios e ouvindo o impacto que isso tinha no som. Então, as pequenas mudanças nessas angulações mudavam a sonoridade do instrumento e ele ajudava a gente a aprender a ouvir. Então, eu considero que ele foi o cara que me educou para essa escuta mais fina. Me lembro da primeira vez em que escutei um harmônico. Ele assoviava, a gente estava tocando uma nota, um Dó grave assim, ele assoviava a quinta por exemplo. Assoviava um Sol bem agudo... e ele era um cara muito afinado... então, a gente ouvia aquela quinta e, de repente, ele parava de assoviar a nota e a gente continuava ouvindo no harmônico da nota que a gente estava tocando. Muito legal, a gente ficava fascinado com, de repente, um ouvir diferente. Então, a gente ouvia aquele harmônico no próprio campo harmônico da nota que a gente estava tocando. Ele era um entusiasta, (um cara que vivia música o dia inteiro), um flautista que nos inspirava muito, sempre a buscar e pesquisar como tocar nosso instrumento. Ele estava também sempre nos estimulando a praticarmos música em

conjunto, duos, trios e quartetos de flauta, e a gente percebia nele uma enorme satisfação que ele próprio, Expedito, sentia em participar com a gente, tocando esses quartetos. A gente costumava viajar tocando em Viçosa, Ouro Preto e ele estava sempre ali com uma presença e um amor incrível... Era comum que ele tocasse as linhas de baixo, sempre com uma sonoridade muito especial, repleta de harmônicos e isso dava [o efeito como] de uma flauta baixo assim, sem uma flauta baixo, de tantos harmônicos que ele tinha... rrsrs, mas é isso, são as lembranças que eu tenho dele” (RIBEIRO, 2019)

Depois, em 95 [na verdade foi em 1975], durante o Festival de Inverno da UFMG, em Ouro Preto, foi o primeiro Festival de Inverno que eu participei, eu conheci essa grande flautista de origem francesa mas, brasileiríssima, que é a Odette Ernst Dias, (10:12) e ela ganhou o Primeiro Prêmio do Conservatório de Paris na década de 1950 e o maestro Eleazar de Carvalho trouxe ela quando foi fundada a OSB, Orquestra Sinfônica Brasileira e, desde então, ela adotou o Brasil como pátria, criou família aqui, vários filhos e falava o português com aquele sotaque francês que ela fala até hoje, aos noventa e tantos anos de idade né, é uma gracinha a Odette... e desde então eu nunca mais perdia uma oportunidade em que eu pudesse trabalhar com ela. Aonde ela estivesse, ela vinha sempre à FEA – Fundação de Educação Artística, eu estava sempre buscando estar próximo dela, tendo aulas e tal. Berenice [Menegale] organizava muitos cursos com ela na FEA.

E depois, mais adiante, em 1978, estudei durante uns dois anos com uma flautista de origem austríaca, Bettine Clemen, uma flautista maravilhosa que foi 1.a flauta na OSMG – Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, e que se formou em Friburg, na Alemanha, com o Aurèle Nicolet, e era uma musicista assim, singular. Na orquestra havia quase 50% de estrangeiros e ela se destacava assim, incrivelmente. E aprendi muito com ela, principalmente essa questão sobre a importância do apoio abdominal na *performance* da flauta, havia muitos exercícios que ela dava para estimular essa musculatura abdominal, esse apoio. Além disso ela é uma pessoa extraordinária, muito profunda, amorosa e isso é um fator muito importante, não pode ser descartado absolutamente. Então, ela tinha uma presença muito intensa, que era notável, não só quando tocava a flauta, mas também em diferentes situações da vida cotidiana, quando se percebia essa intensidade que a Bettine tinha. Quando ela se mudou para os USA, ela ficou uns dois anos e meio aqui na Sinfônica, me indicou que eu procurasse o Renato Axelrud, que havia se formado em Israel e estudou muito tempo com o James Galway. O Renato morou por um tempo em São Paulo, tocando na OSESP, tocando ainda com o maestro Eleazar de Carvalho e que depois se mudou para o Rio, para ser o 1.o flautista da OSB. O trabalho com o Renato foi uma coisa incrível para mim, porque, nossos primeiros contatos foram bastante difíceis, ele evitava se abrir para novos alunos. Mas, eu continuei insistindo né? E num masterclass dele em São Paulo, em que estavam alguns alunos regulares que ele mantinha em São Paulo, flautistas da minha geração (Renato Schmidt, Rogério Wolf e José Ananias), eu pude tocar para ele e ele “agradou” muito do meu som e se dispôs então a trabalhar comigo no Rio. Então, nesse período que vai de 1981 a 1984 eu viajei regularmente ao Rio, de quinze em quinze dias para ter aulas com ele. Chegava cedo no Rio, ia para casa de um primo e grande amigo, Chico Neves, hoje um dos mais importantes produtores musicais do Brasil, naquela época o Chico trabalhava na Warner, ou era na Odeon, não me lembro... Eu chegava cedo na casa do Chico, tomava café e ficava estudando flauta de manhã, quando ele saía para trabalhar, e chegava na casa do Renato, em Copacabana, e eram aulas memoráveis assim, duravam de 4 a 5 horas... eu me lembro que a gente tomava uma xícara assim grande de café com mel, né, aprendi a tomar café com mel com ele, e a gente tocava tudo do repertório de flauta... eu realmente devo muito ao Renato, ele foi um professor que marcou muito a minha história como flautista e me ajudou muito a ter uma visão mais ampla da flauta, dentro do repertório mesmo, né? Das possibilidades, do grave, do agudo, do médio, da questão da afinação e presença nessas regiões. E depois... depois não,

durante todo esse período aí da Bettine e tal, a gente trabalhou muito com Toninho Carrasqueira... eu, Maurinho [Mauro Rodrigues], Mauricio [Freire] que já tocava muito bem flauta... e ele [Toninho] tem aquele jeito todo especial de tocar a flauta e abriu muitas janelas e portas, não só para mim mas para todos uma geração de flautistas de BH, como Mauro Rodrigues, Maurício Freire, Fernando Pacífico... e a Pamela Schimitzer também.

Alex: Legal, muito bom... só gente muito boa, né? Boas recordações...

Artur: Grande amigos...

Alex: Quais os músicos que mais influenciaram na sua formação?

Artur: Bem, os flautistas eruditos que eu ouvia diariamente foram principalmente James Galway, e em menor grau, Aurèle Nicolet. Mas ouvia muito também o Jean Pierre Rampal, a Odette Ernst, que tinha um disco maravilhoso que eu ouvi até furar... que tinha gravado um disco maravilhoso com composições de autores brasileiros – Guerra Peixe além da Partita de J.S.Bach. E um disco do Toninho Carrasqueira, exclusivamente com obras de Oswaldo Lacerda, até hoje uma referência importante da obra daquele compositor na interpretação magistral do Carrasqueira.. Naquela época tínhamos muito mais dificuldades em acessar essas gravações, discos... vídeos então, nem se fala. Bem, mas do lado mais da música popular brasileira, gostava muito de ouvir Milton Nascimento, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Nelson Ayres e mais adiante Pau Brasil e outros artistas mais próximos da minha geração. E, no âmbito internacional, talvez as mais forte influências foram dos flautistas Hubert Laws (*Rite of Springs* e *Romeu and Juliet* eram discos que tocaram muito lá em casa, as minhas duas filhas mais velhas ouviram muito isso ai...) e Paul Horn, que tinha um disco maravilhoso, “Inside the Taj Mahal”, e esse disco, realmente, me ensinou muito sobre improvisação, ele usava basicamente escalas pentatônicas e era uma construção gradativa de sessões livres de improviso para flauta em Sol solo. E tinha uma parte que era um cantor indiano, que na verdade era um policial que estava lá [tomando conta do Taj Mahal] e cantava maravilhosamente bem, e então eles fizeram um dueto... ele tocava a flauta e o cara fazia a sessão de canto indiano. Muito legal... esse disco é maravilhoso! Depois ele gravou [dentro] da Grande Pirâmide, mas aí virou “picaretagem”, né?... rrsrs... mas foi incrível, ele levou um gravador, entrou no Taj Mahal e começou a gravar... aquele eco assim... maravilhoso.

Alex: - Especificamente, com a relação ao flautista norte americano Hubert Laws, qual a importância de sua música na sua formação como improvisador/performer?

Artur: A primeira vez que eu ouvi o Hubert Laws foi no disco “Romeu e Julieta”, que nem tantos improvisos de flauta tem, depois outros discos dele, “The Rite of Springs” e outros têm muito mais, mas aquela coisa da flauta extremamente afinada, não era aquela flauta de *jazz* de Herbie Man, com um som sempre agudo assim, sujo, que é legal também mas o Hubert Laws é um padrão assim, de um músico erudito tocando bem *jazz*. É só “bola dentro”, né... só nota certa no lugar certo... com muita qualidade e com muita economia, né, não é um cara que fica preenchendo todos os espaços, absolutamente. E, interessante porque eu não tinha nenhuma noção de como era pra me aproximar daquele tipo de fraseado, que é bem do *jazz* e do *blues* ali também... mas, depois, mais pra frente, lá quando eu comecei a improvisar, já no Uakti é que eu vi claramente que teve de eu ouvir tanto o Hubert Laws, né, e eu me lembro de uma introdução de uma música do Milton [Nascimento], do disco “Encontros e Despedidas”, em que a primeira música começa com a bateria do Robertinho Silva, assim, com um tambor no

grave... só isso, um ton-ton, bumbo e a flauta! E é o improviso em que ele define a harmonia, define tudo ali... (solfeja a melodia da flauta nessa introdução...). Define tudo ali, né?

Alex: É lindo!

Artur: Então, a gente já tinha um trabalho com o Milton, eu me lembro que a gente foi gravar o disco “I Ching” e o Marco [Antônio] me sugeriu: “Aqui você podia fazer um improviso assim que lembre o Hubert Laws...”

Alex: Falou isso?

Artur: Falou assim, como uma pincelada, mas que me ajudou demais... acho que era na faixa “Céu” né? [na verdade é ao final da faixa “Terra”]. E me deu uma direção... a gente vai aprendendo.

Alex: Total

Artur: Então é um cara que eu digo que, nessa parte da improvisação e da música mais livre foi o cara que mais me influenciou, sem sombra de dúvidas.

Alex: Você acha que essa coisa dele buscar uma qualidade sonora, que você mesmo disse, é muito comum no flautista erudito, [que é] mais comum que um flautista erudito busque isso, né?

Artur: É, principalmente ele era um flautista improvisador, que não é uma coisa comum. Tem muito saxofonista, trompetista e trombonista que improvisam muito bem, mas flautista... (22:35) é um cara que geralmente toca saxofone e toca flauta como segundo instrumento. Mas como primeiro instrumento e se pedindo uma qualidade de som no grave, no médio, no agudo, com equilíbrio e homogeneidade é muito raro. E acho que isso para mim, na época era [algo] muito importante e ainda é muito importante. Mas naquela época [isso] ainda era mais importante. Eu tinha essa busca em relação à flauta, então...

Alex: A improvisação na flauta?

Artur: Na *performance* da flauta de forma geral. A improvisação veio depois, assim, no meu caso eu passei, “ralei” muito para tocar bem, ou razoavelmente bem música erudita, partes orquestrais e a improvisação veio como necessidade mesmo pelo trabalho do Uakti. Isso a gente vai poder falar mais pra frente eu acho...

Alex: Vamos ver se eu entendi direito. Primeiro foi essa busca por uma qualidade de som e, posteriormente, você buscou isso também no improviso. Porque eu sinto que o Hubert tem isso né. Eu sinto que a forma dele de improvisar ele busca por uma qualidade sonora. E aí, quando você fala do Herbie Man e outros, o Hermeto Pascoal por exemplo, [que são] flautistas incríveis mas que não têm essa preocupação com um som mais homogêneo, com menos ar, com mais cuidado, nesse sentido, né?

Artur: É, eu me lembro que a gente tocou no primeiro “*Free Jazz*”, acho que foi no ano de 1986, no mesmo festival que o Hubert Laws veio tocar, ele foi convidado para tocar numa noite e o Uakti tocou na outra, ou foi o contrário e eu não pude assistir o *masterclass* dele. Mas eu me lembro de que o comentário de vários flautistas era que ele tinha um som pequeno, em termos de volume. E aí, caiu essa ficha para mim de que para um cara que toca com microfone,

ele praticamente nunca deve tocar... já há décadas que ele não tocava como flautista erudito, assim, acústico para ter que encher um teatro de som. Ele tocava muito afinado, com muita qualidade e precisão, mas um som, é, sem ter essa preocupação de ficar, como um canto de ópera tendo que encher um teatro de som. E eu acho que isso influencia muito na improvisação também.

Alex: Então, você já falou muito o Hubert, quais os flautistas que mais influenciaram na sua forma de tocar?

Artur: É inegável que James Galway é, disparadamente, o cara que mais me influenciou. E Hubert Laws, Paul Horn, Jeremy Steig que era um flautista “doidaço” assim, acho que ele era norte-americano, Aurèle Nicolet, um flautista austríaco; um cara indiano que eu fui aplicado pelo H.J.Koeuroteur, que era um professor de composição nosso e esse flautista se chamava Pannalal Ghosh Malkauns, que morreu muito jovem, morreu com uns trinta anos e foi um “cometa” que passou assim na Índia; o próprio Expedito Vianna, a Odette Ernst, a Bettine Clemen, o Renato Axelrud e Toninho Carrasqueira. Acho que foram esses os flautistas que me influenciaram mais.

Alex: Desde o início da sua formação como flautista já havia um interesse em você pela questão da improvisação? Como isso começou a ser explorado por você?

Artur: Sim, principalmente ao entrar em contato com a música de Hubert Laws e Paul Horn, pois eu percebia que havia algo ali, musicalmente falando, muito importante a ser compreendido e trilhado – uma possibilidade de empreender a criação musical em tempo real e com uma qualidade expressiva, né. Não só notas, mas dizendo coisas.

Alex: Qual foi o seu primeiro experimento de registro fonográfico como improvisador? Você se recorda?

Artur: Até a gravação, de nosso terceiro disco, no ano de 1984, intitulado “Tudo e todas as coisas”, (uma homenagem ao antológico livro de G.I.Gurdjieff - “*All and Everything*”), eu não tinha tido ainda nenhuma experiência de gravar uma sessão de improviso na flauta, como algo mais substancial a ser inserido num disco do Uakti, à exceção de pequenos trechos em duas músicas de nosso primeiro disco, “Uakti-Oficina Instrumental” (1981. Então, esses conceitos eruditos de *performance* da flauta – qualidade e homogeneidade do som, afinação, dinâmica etc, eram muito fortes em mim e eu sentia claramente o quanto eles me tolhiam, inibindo qualquer tentativa de me aventurar com liberdade no mundo da improvisação. Me lembro que, receoso de me arriscar nesse mundo desconhecido, sugeri gravar para a introdução de Ganimedes, composição de Marco Antônio [Guimarães] um quarteto de flautas que eu havia escrito, um tanto quanto ‘dodecafônico’, fruto das aulas particulares de harmonia, contraponto e composição que eu e um amigo, o músico e compositor Marco Antônio Araújo tivemos, durante quase dois anos, com o maestro Sérgio Magnani. Então a gente estudava... eram aulas memoráveis em que estudávamos harmonia, contraponto, fuga, além de algumas noções sobre uma linguagem mais contemporânea, ‘dodecafonismo e outro bichos’... rrsrs. Bem, em resumo... a tentativa de gravarmos esse quarteto foi uma tragédia... passamos uns dois períodos de gravação – por volta de oito horas de estúdio, ‘tentando por aquilo em pé’ e nada de dar certo. Até que chegamos à conclusão de que eu deveria experimentar gravar uma introdução a três ou quatro flautas graves, não me recordo, de forma totalmente improvisada... Bem, naquele momento, ao mesmo tempo que sentia um forte frio na região do estômago, aquela ideia caiu como uma benção, pois tudo passou a fluir a partir de então. E, hoje, refletindo sobre isso agora, constato que o resultado musical, o qual ainda hoje considero bastante bom, começa com um

Sol# grave [canta a melodia inicial...]... modal total, né? [e continua a cantar a melodia do tema inicial] e tinha um equipamento que o Maurinho me emprestou, que era um oitavador, e a gente ia fazendo aquele desenho numa região ainda mais grave em oitavas. Então, eu posso dizer que foi também algo muito marcante para mim, num sentido interior, do meu mundo interior, né, porque... eu poderia dizer que aquela experiência deu início a uma crença em mim mesmo... como se eu começasse a acreditar em mim mesmo e que, sim, é possível criar em tempo real, apoiando-me durante o ato da *performance*, muito mais na sensação da minha própria presença e numa escuta mais fina, do que no meu mundo racional. Acho que isso foi bem marcante para mim, ver o resultado e ver que é possível. Essa introdução era uns três minutos de música que desembocavam em ‘Lua Ganimedes. É uma das luas de Júpiter’. E essa introdução teve o nome de ‘Pêndulo Celeste - para o cometa Halley’

Alex: É lindo isso, me lembro... e é super... você começou com tudo assim, né?

Artur: Foi assim algo que “destampou”, né?

Alex: É lindíssimo, foi sua primeira experiência e é lindíssimo.

Artur: É como se a Vida lhe falasse: “Você pode, ficou legal e não se esqueça não...” rrsrs

Alex: É, o primeiro registro fonográfico como improvisador... marcante isso. Há algum improviso que você se recorda, que foi especial para você de alguma maneira (em alguma gravação ou apresentação)?

Artur: Olha, depois ouvindo a coisas do Uakti eu acho que não tem nada que eu me arrependa, que eu me diga: “Pô, eu devia ter feito outra coisa e tal.” E até as coisa que saíram fora do que me era previsto, assim, são as coisa até que ficaram mais interessantes, muitas vezes. Então, por exemplo, no disco “I Ching” tem várias coisas de improvisação que eu fui até forçado a fazer, as vezes de um dia para o outro... “amanhã a gente vai gravar isso...” E tinha três flautas de bambu (canta a melodia de uma das variações da “Dança dos Hexagramas”). Aí tem uma flauta aguda de bambu indiana, daquela bem aguda...

Alex: É, eu sei qual é... já toquei muito nela. rrsrs

Artur: Rrsrs... gravado em três vezes, e eu passei a noite ali, passando os [ritmos dos] Hexagramas todos... como fazer soar duas flautas soarem como o desenho rítmico dos 64 hexagramas (solfeja o desenho melódico das duas vezes que constituem a base) e depois com o improviso em cima (com uma terceira voz, mais aguda). Então, foi algo que me marcou. Um outro improviso que eu fiz muitas vezes [ao vivo] foi o da Ária da Paixão segundo São Matheus, de J.S.Bach, que tem um chorus de improviso ali acompanhado pela marimba de vidro a 4 mãos, que foi uma experiência para mim porque é uma experiência mais tonal e que tem várias mudanças de acorde e que eu gostava muito de tocar.

Alex: E no “Águas da Amazônia” tem um improviso que eu gosto muito que é aquele... é, mas a gente fala isso mais pra frente, né? Quando a gente for falar do Philip (Glass) a gente aborda essa questão. A flauta transversal é, para você, o principal meio para dar vazão a necessidade de se criar em tempo real? Se sim, por que esse instrumento se tornou o principal, nesse sentido? Você tem noção disso? Isso é claro pra você?

Artur: No meu caso, eu acho que é porque eu sou flautista mesmo, né? Os instrumentos que eu aprendi a tocar razoavelmente bem, marimba por exemplo, para “quebrar um galho” assim, no Uakti, e mesmo um pouco de piano que eu ainda toque é so mesmo um complemento. A marimba não, porque a marimba é o meu instrumento de composição. Eu gosto de compor na marimba, tem certas manulações que produzem certos resultados [musicais] que no piano nunca seriam feitas. Então, eu gosto de compor para marimba, eu acho que é uma coisa que está muito incorporada na minha linguagem, mas a flauta é realmente que eu “ralei” bastante com ele assim e que me trouxe muitas alegrias, né? E está muito ligada a essa pesquisa da improvisação.

Alex: Quais as principais influências para você, que modificou ou norteou sua maneira de compor e improvisar? Quais os principais gêneros musicais, compositores e improvisadores, que foram fonte fundamental para hoje existir sua maneira de compor e improvisar (criar)?

- Artur: Olha, na Música Popular Brasileira, não tem como a gente escapar de Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Nelson Ayres e depois o Pau Brasil e o próprio Uakti também, me influenciou muito né assim, eu acho que foi a fonte que mais me influenciou na questão da composição. Na questão da improvisação, é porque o [trabalho no] Uakti de certa forma me forçou a improvisar, e de uma forma modal porque os instrumentos do Uakti são limitados, eles não têm... fazer uma sequência de quatro acordes ali é uma complicação. Você teria que combinar “com os russos”, puxa pra cá, bola pra lá e tal... rrsrrs. Então, era muito mais natural que tivesse essa nota pedal, nos tubos de PVC ou nas marimbas e tal... E a flauta seguiu esse caminho e, confesso, é um caminho que tem muito mais a ver comigo. Para mim não tem muito sentido ficar naquela coisa de vinte acordes que se repete de novo... para mim aquilo é uma coisa... um malabarismo que eu não consigo... a cabeça não acompanha e fecha um pouco o sentimento, para mim isso não é uma coisa natural não. O que não deixa de ser uma coisa muito natural para muitas pessoas que passaram por essa experiência... eu vejo o Maurinho e outras pessoas da minha geração assim que isso está muito ligado à busca deles. Essa linguagem está muito viva para eles. Para mim... depois a gente vai falar da música de Gurdjieff, da música oriental, eu acho que foi o que norteou bem mais a minha busca.

Alex: Uma coisa. Os instrumentos do Uakti tinham uma limitação em relação a essa coisa do tonalismo, de movimentos harmônicos muito grandes. Eles tinham uma limitação quanto a isso? Porque a marimba de vidro... as marimbas nem tanto mas outros instrumentos como o Grande Pan...

Artur: É, até a criação da marimba, o instrumento harmônico que tinha era o violão, tinha muito violão do primeiro e segundo discos, do Bento Menezes. No terceiro disco, “Tudo e todas as coisas” foi que surgiu a marimba, era a Marimba D’Angelim e a Marimba de Vidro. Então, é... com o surgimento das marimbas. a D’Angelim, no segundo disco já tem... no primeiro não. E a marimba de vidro já tem no terceiro então já tem um pouco mais de ampliação harmônica né, de possibilidades harmônicas e tal. Mais o baixo, o Grande Pan, são treze notas, do Lá -1 ao Lá 1. E é muito difícil [de tocar] se fizer um desenho complicado de baixo ali se torna muito difícil de tocar, né? Eu me lembro que no disco “Clássicos” de 2001, eu escrevi uma parte de baixo para a Bandinerie da Suite em Si menor de J.S.Bach que (solfeja um trecho da linha do baixo...) poxa, o Paulinho “ralou” para tocar aquilo. E, diga-se de passagem, tocou bem, tocou muito bem mas era sempre uma tensão antes do show se seria possível tocar aquilo ou... pois alguma das vezes não deu certo então fica uma coisa meio traumática para quem está tocando aquilo, né? Então a gente se adaptou mais a uma música que se adequasse mais aos instrumentos então eu acho que isso aí foi uma coisa muito orgânica.

Alex: Aproximando mais do modalismo, né?

Artur: Da música oriental... tanto que a tabla entrou no Uakti como um instrumento de “parentesco consanguíneo”. Parece que tinham um tipo sanguíneo idêntico... rrsrs.

Alex: Música oriental e, conseqüentemente, da música modal, né?

Artur: É, a música modal como uma influência dessa nota pedal. Então, o modalismo é naturalmente a uma forma circular... como se uma coisa chama a outra.

Alex: E tinham instrumentos não temperados né?

Artur: É, tinham muito instrumentos que não eram temperados e tinham também, instrumentos que não eram temperados e passaram a ser temperados, como os instrumentos de PVC, o Grande Pan, O Pan Inclinado e o Trilobita. Eles não eram afinados... eles eram mais ou menos afinados. Mas, depois, o Marco desenvolveu um mecanismo extensor que possibilitou chegar cada tubo na afinação exata, dependendo da pressão atmosférica e da temperatura ambiente, pois isso muda o tempo todo, né? Então, isso possibilitou um salto assim... e [a música do grupo] deixou de ser só uma linguagem contemporânea, de pesquisa e tal para ser algo muito mais próximo da música popular exatamente porque se podia fazer harmonia e melodia com esses instrumentos.

- Alex: Como foram os primeiros experimentos que resultaram, posteriormente, na formação do Grupo Uakti?

Artur: Eu considero que dei uma sorte muito grande de ter participado do Uakti bem desde o início de sua formação, pois fui muito estimulado a desenvolver uma linguagem mais livre na flauta e me abriu caminhos importantes que marcaram muito na minha forma de tocar. O Uakti começou quando a FEA, através da Berenice Menegale, cedeu um espaço, uma pequena sala de uma antiga casa que essa escola mantinha no bairro Funcionários em BH e, nessa pequena sala, de uns 10 metros quadrados ou menos até, podíamos manter os novos instrumentos que o Marco começava a construir e também realizar nossos primeiros ensaios. Algum tempo depois, foi construído um pequeno teatro na parte detrás do lote da casa, com palco, piano de cauda, onde podíamos manter os instrumentos e realizar nossos ensaios. A FEA era um espaço que dava uma ampla abertura aos alunos para experimentar novos caminhos musicais. Nos sentíamos livres e, ao mesmo tempo, acolhidos pela direção da escola, a Berenice. Na verdade, naqueles ensaios, ficávamos improvisando horas a fio, sem nenhuma direção muito definida... os instrumentos do Marco ainda **nem** eram afinados nessa época, isso bem no início. De todos os instrumentos que utilizávamos, só mesmo a flauta é que era um instrumento temperado. Vários músicos passaram a frequentar esses ensaios até que o grupo se consolidou, em 1978, a princípio com cinco integrantes – Marco Antônio, Paulo Santos, Décio Ramos, Bento Menezes e eu, Artur Andrés.

Preparação como improvisador

Alex: Você pode nos contar um pouco sobre o material que você utiliza para improvisar? Como você se preparou para se tornar, aos poucos, a/o improvisador(a) que é hoje?

Artur: Eu não posso deixar de citar algo que para mim foi fundamental no meu processo como flautista improvisador que foi a *performance* da flauta em Sol. Hoje é bastante nítido para mim com a flauta em Dó era um instrumento que carregava um significado e uma série de conceitos como homogeneidade de som, impostação sonora, projeção e afinação mais acurada que constituíam obstáculos bastante fortes à *performance* mais livre e improvisada. Já na flauta em Sol, muitos desses conceitos “caiam por terra”, pelas próprias “limitações” do instrumento, que eu considero hoje virtudes – som mais doce e menos agressivo, região mais grave e menos solista do que a flauta em Dó, afinação menos precisa do próprio instrumento, rrsrs, pelo menos da minha flauta *Armstrong*... kkk. Bem, sinto claramente que a *performance* da flauta em Sol me ajudou, e muito, a ser um flautista mais livre para tocar... menos identificado com conceitos e aprendizados que no ato da improvisação nos ajudam muito pouco, senão atrapalham e muito até.

Alex: Legal, legal demais, Nunca havia imaginado esse lance da flauta em Sol...

Artur: É, isso me ajudou demais. Era como se eu sentisse: Ahh, finalmente não preciso ficar me cobrando... rrsrs

Alex: Sair um pouco desse ambiente erudito, da pressão do erudito

Artur: Totalmente

Alex: Qual o material pré-concebido? Você baseia sua música busca no estudo de escalas, arpejos ou através de outros materiais/caminhos?

Artur: Bem, quanto ao material musical, noto que o estudo de escalas pentatônicas sempre me ajudaram muito nas minhas improvisações e pratica-las com mais frequência, inventado estudos com esse tipo de escala, abria meus ouvidos e sugeriam ideias musicais mais interessantes, talvez pela característica mais híbrida desses agrupamentos de notas em escala, onde a ausência de semitons, ou seja, do quarto e do sétimo grau da escala maior, ajudam para que essas ideias musicais indiquem, de forma menos explícita, um centro tonal. Então, ela é uma escala mais híbrida e se encaixa [melhor]. Bem, escalas orientais, ragas indianas e escalas pouco usuais como as tom – semitom (diminutas) e as de tom inteiro constituem um material que trabalhei bastante e que hoje vejo que me foram bastante úteis.

Existe um jogo de escalas que o compositor francês Eugene Bozza publicou na introdução de um dos seus métodos, uma série de modos karnáticos. Eu estudei um pouco isso também...

Eu percebo que isso abria muito o meu ouvido, de uma forma mais musical do que técnica, que remetia muito pro universo oriental, pelo qual eu fui sempre muito atraído.

Alex: Então você se concentrou muito no estudo de preparação de escalas para [aplicar] em diferentes possibilidades né... para diferentes contextos né? Às vezes para algo mais no contexto oriental, ou que você queria trazer essa questão à tona... às vezes um contexto mais nordestino, usando o lídio e mixolídio. A coisa da pentatônica que vem do oriental e do modal mas que ela cabe em vários contextos né?

Artur: É, e se você acrescentou uma terça menor já virou *blues*, né? O quê eu acho interessante nessa questão é que eu sou um músico de formação erudita então, eu estudei para tocar em orquestra, sobrevivi muitos anos como músico de orquestra e depois professor de universidade que tinha que dar conta de grande parte do repertório erudito, para a demanda dos alunos, do que eles estavam interessados em estudar. Então, realmente, a coisa da improvisação veio

depois. E como uma necessidade do trabalho do Uakti, pois havia uma necessidade de um improvisador e eu era o cara ali. Porque, depois, o Décio e o Paulinho começaram a desenvolver mais na marimba, com certas limitações harmônicas assim... enfim, não era muito a praia deles, eles eram percussionistas. Então caiu muito em cima de mim, pois eu era o melodista do grupo. Então eu tive de me virar por aí e foi muito bom, né? Essas pressões são muito boas pois te mobilizam a sair da inércia, daquilo que é cômodo. Você poderia contar um pouco sobre como foi o seu processo de estudo na juventude, quando se preparava para se tornar o performer que é hoje? Bem, basicamente fui preparado a me dedicar com bastante intensidade aos estudos de sonoridade e notas longas, escalas, arpejos. O trabalho do professor Expedito Vianna se baseava essencialmente nessa questão do som. Expedito era um flautista genial. Sua busca por diferentes colorações na sonoridade da flauta, criou em nós alunos, que tivemos o privilégio de trabalhar com ele, essa busca, uma certa obsessão até, pela questão do som. Então a questão do som para mim sempre foi uma coisa muito importante. E tudo vinha depois, o estudo de escala, a velocidade, a coisa de dedos, então, sempre como uma coisa de segundo plano.

Alex: E hoje, como você se prepara como flautista e improvisador, para uma apresentação importante que está marcada? Com relação a improvisação, você pratica de alguma maneira (*play a longs*, improvisando sobre uma harmonia sentida internamente)? Ou não é mais necessário?

Artur: É, sempre me ajudou muito né, estudava muito escala e arpejo, escala maior e menor, arpejos, duplo golpe [de língua], ligaduras. Mas quando ia se aproximando um período que ia entrar em estúdio, gravar, e eu sabia que iria improvisar eu começava a estudar escalas pentatônicas como estudo técnico mesmo, (solfeja algo em pentatônicas), ou escalas pentatônicas em duas oitavas, subindo e descendo. E eu sentia claramente como se isso me ajudasse a soltar daquela “mesmice” da escala maior e menor que, para a improvisação é o fim, né? Se você começa a fazer só escala maior e menor... de vez em quando vai mas... rrsrrs

Alex: Faltam coloridos diferentes.

Artur: e cai muito no obvio, é claro.

Alex: Quais os solos improvisados de flauta que você tocou que você mais gosta?

Artur: Bem, eu posso dizer que hoje, ouvindo assim, eu gosto de todos. Talvez, o desafio maior para mim foi *Amazon River*, penúltima faixa do CD *Águas da Amazônia* e que é a última faixa do ballet “Sete ou oito peças para um balé” e que talvez tenha sido um dos improvisos mais complexos que me foi colocado realizar dentro do repertório de músicas do Uakti. Primeiro que era um CD exclusivamente com temas do Philip Glass, o que não é pouca coisa... reconhecidamente talvez o mais importante compositor norte americano vivo. Segundo pela presença todo o tempo, ali no estúdio, gravando a gente, do Michael Riesman, que é um engenheiro de som fantástico, além de maestro, compositor e pianista. Ele trabalha assim de forma integral com o Philip há mais de sessenta anos, ou até mais... Um outro fator bastante desafiador, era o comprimento do solo, de quase 3 minutos e meio de duração. E por fim, exatamente, a extrema simplicidade da música que se desenvolve todo tempo em compassos alternados de 7/8 + 4/4 na sequência harmônica C7+/B; Am7; Ab7+ / Ab/7-; C/G; C7+/E. O tema, também muito econômico quanto ao número de notas deveria ser repetido “trocentas vezes”, e sempre um pouquinho diferente, com pequenas variações. Daí eu incluí algumas mudanças de oitavas e, da metade para o final, introduzindo outras ideias musicais, mas sempre expressas com bem poucas notas, algumas delas notas de passagem, mas sem movimentos de

escalas ou arpejos rápidos ou virtuosísticos. Coisas bem simples assim. É como se houvesse ali uma necessidade real de ser, ao mesmo tempo extremamente expressivo, mas obedecendo a um nível de mudança muito sutil onde tudo se movia de forma muito gradual, acompanhando o acelerando da música e na medida que a percussão ia se avolumando e crescendo junto. Me lembro que o Décio me ajudou muito na gravação desse solo, mais exatamente no trecho final, realizando uma contagem do número de *chorus* que faltavam ao revés – faltam 6, faltam 5... etc, para que eu pudesse construir esse final que é bem simples - uma nota longa num Si5 que resolve no Dó meio tom acima (canta as duas notas finais, um Si5 longo e em crescendo que resolve no Dó), na oitava colcheia do 4/4, no último acorde do *chorus*: C7+/E... E esse foi o único lugar que eu errei e resolvi uma colcheia depois, no primeiro tempo do compasso seguinte, [que já era silêncio]. Aí, o Michael regravou só esse finalzinho. Me lembro também que fiz o improviso já no primeiro *take*, isso é uma coisa que me marcou. e o que tive que refazer foi exatamente essa resolução uma semicolcheia antes do tempo forte que, nessa música, não existe. Ela termina em suspensão... Foi um desafio que, a meu ver, afortunadamente, deu muito certo. Mas foi uma sorte... rrsrrs

Alex: Sorte nada. Existem muitos casos...

Artur: É, o Décio sempre me dizia: “Pó Artur, você sempre faz os solos de improviso de ‘prima’” [no primeiro registro] Eu acho que realmente eu precisei gravar uma segunda vez... rrsrrs

Alex: Eu te gravando já tive essa experiência... Muito impressionante, isso é raro.

Relação composição-improvisação

Alex: Agora eu vou te fazer perguntas e essas perguntas têm a ver com questões sobre composição e improvisação, questões extra musicais e algumas perguntas específicas e aí, tenta responder mais objetivo para a gente poder finalizar.

Relação composição – improvisação

Alex: Como foi a sua formação como compositor? Você estudou orquestração, harmonia, contraponto e outras técnicas, para se preparar?

Artur: Eu comecei a estudar composição na FEA numa época ainda que eu era muito verde quando estudei com o Mário Ficarelli, o Eduardo Bértola. Isso foi uma ajuda, mas não posso dizer que isso foi uma coisa importante naquela época pois eu estava buscando muito mais ser instrumentista do que compositor. Aí, quando eu comecei a estudar contraponto e fuga com o Magnani, nessas aulas que eu tinha particular, juntamente com o compositor Marco Antônio Araújo, que era um grande músico amigo nosso, violoncelista e compositor, que faleceu muito jovem. Isso me ajudou muito e eu vejo isso agora, como isso me ajuda a fazer arranjos e a entender a questão da composição, a forma e tal, mas foi uma coisa que veio a emergir bem depois... depois dos quarenta anos de idade, há uns vinte anos atrás.

Alex: Quais as principais influências, como compositor?

Artur: Eu acho que o Marco Antônio Guimarães foi um cara que me marcou muito, ele é um grade compositor. O Philip Glass é um cara que, inegavelmente, teve uma influência enorme na minha música. E eu acho que o *jazz* de uma forma geral, os compositores brasileiros que a

gente já citou mas também Edu Lobo, o Egberto, o Hermeto, toda uma geração aí, que me marcaram muito. E, na música erudita, seriam o Philip, o Steve Reich, que é um cara que eu ouvia muito também. E “os caras”, Debussy, Ravel, J.S.Bach, Mozart... Beethoven nem tanto assim, apesar de ser o ano dele agora, né?... rrsrs... Eu ouvi muito Beethoven, gosto muito mas acho muito... E acho que, talvez, uma das maiores influência foi a música de George Ivanovitch Gurdjieff e Thomas de Hartman, né? Eles mudaram muito minha visão da música e o sentido e o porquê da música.

Alex: Você como compositor(a) experiente e reconhecido(a) que é, como enxerga a relação da composição com a improvisação?

Artur: Olha, eu me interesse muito por essa possibilidade de introduzir a improvisação nas minhas composições porque, realmente, a improvisação ou a criação em tempo real traz para a música algo muito fresco, *fresh*, algo que você nunca faria talvez escrevendo, pensando nota a nota e tal. Ritmicamente, “escalarmente”, possibilidades melódicas e tudo, eu acho que é uma ajuda.

Alex: Para você, que importância têm a improvisação em suas composições e qual o espaço que ela ocupa em suas músicas? Você já falou um pouquinho diss, né?

Artur: Eu não gosto de improvisações muito longas não. Tirando esse Pêndulo Celeste aí e tal, rrsrs, ou outras coisas como nesse disco que está para sair aí, “Aldebaran”... Eu gosto muito de ter trechos curtos de improvisação, quase como comentários, do ponto de vista da composição, cria momentos em que você pode respirar, quase como uma cadência que tem em um concerto de Mozart, por exemplo. Mas, às vezes eu gosto também de improvisações longas como numa das faixas do CD Aldebaran, que está para sair agora, a faixa Oriente-Occidente, a faixa do Oriente é totalmente improvisada junto com o pakawade e é um improviso de 3 a 4 minutos, então... e é uma coisa que eu faria vinte, facilmente assim e diferentes entre si... rrsrs...

Alex: Mas tem vários tipos de improvisos, dependendo do tipo de improviso aquilo vira tema, né? No *Amazon river*, aquilo é tema. Virou um tema. Você tem a capacidade de fazer isso, a Léa Freire também tem. Isso é uma intercessão entre vocês...

Artur: Você [Alexandre] também tem... rrsrs

Alex: Para você o fato de trabalhar como compositor(a) influencia na sua maneira de improvisar e vice-versa?

Artur: Nitidamente, porque eu gosto de pensar a improvisação como composição, assim como [se estivesse] dizendo algo, não aquela coisa de muita nota, só para impressionar, né? Mas essa coisa de ter a expressividade do momento, que traz algo daquele instante ali, toca né? Toca as pessoas, quem está ouvindo.

Alex: O que veio primeiro em sua vida, a composição ou a improvisação? Você se lembra?

Artur: Eu comecei a compor de forma muito incipiente no Uakti, mas eu acho que eu comecei a improvisar antes de compor. No caso do Uakti, né? Apesar de eu ter estudado composição lá atrás, mas não era uma coisa que eu me dedicava assim, eu era muito mais performer, instrumentista do que compositor. Eu comecei a compor mais aí na última década [da existência] do Uakti. A partir de 2005 – 2006.

Alex: E a flauta, porque se tornou o principal meio para dar vazão a necessidade de trabalhar com a criação em tempo real?

Artur: Acho que era porque eu era flautista... rrsrs... eu tinha mais facilidade de tocar flauta, quinhentas vezes mais do que qualquer instrumento. Mas, ao mesmo tempo, tocar no Uakti foi muito bom porque me forçou a buscar... eu tinha que dar conta de certas [coisas]. De repente tinha um outro músico tocando outra coisa e eu tinha que estar na marimba fazendo... ou num tambor, né? O Uakti me ajudou muito a ampliar essa questão e deixar dessa coisa de ser solista... a flauta é um instrumento, mas existem outros também...

Alex: É notória a influência que você recebeu do Minimalismo norte americano, principalmente do compositor Philip Glass. Você poderia falar um pouco sobre isso?

Artur: O Philip foi uma relação muito interessante porque a gente o conheceu durante a gravação com o Paul Simon (1:04:54) em 1989, no Rio, e no último dia de gravação o Philip estava no lá, ele costumava passar um mês no Rio de Janeiro, um mês na Índia e um mês no Canadá, e estando lá, o Paul Simon convidou-o a vir ao estúdio e aí, foi toda uma história que começou, ele veio a Belo Horizonte e propôs para que participássemos do Sêlo Point-Music, em Nova Iorque. E aí, lançamos primeiramente o CD “MAPA”, depois o “I Ching”, depois o “Trilobyte” e, depois, o “Águas da Amazônia”. Então, essa relação com o Philip, depois a gente fez vários trabalhos com ele, o show “Orion”, aquela turnê que começou na Grécia, e que fizemos umas três ou quatro vezes, em diferentes anos, e a gente estabeleceu uma relação, talvez pelo fato de que fale um inglês mais fluente, eu acabei ficando muito amigo dele assim. Da última vez que estive em Nova Iorque em 2016, ele me convidou a ir na casa dele almoçar. E é um cara que tem uma relação comigo, como compositor, bem além desse palno físico aqui, né... muitas coisas que acontecem nessas dimensões aí, à noite, quando a gente se desliga da mente racional. E depois isso foi comprovado, nessa minha ida a Nova Iorque em 2016, me foi comprovado, claramente, que há uma conexão muito grande entre a gente. É um cara que eu gosto muito.

Alex: E do ponto de vista da composição, você é muito influenciado por ele, né?

Artur: É, não deixa de ser, apesar de exista muita coisa que não tem muito a ver com a linguagem dele, eu acho que muitas soluções de orquestração, eu me baseio muito na influência que recebi dele.

Questões extra musicais

Alex: Qual o papel da improvisação na sua vida? Você sente que o ato de improvisar funciona como algo que te alimenta de alguma maneira?

Artur: Sem dúvida, né. Eu acho que a improvisação passa a ser uma extensão da vida, porque a gente improvisa o tempo todo. Começo a falar, de manhã cedo, e estou improvisando até agora. Só que a gente não se dá conta disso, né? E quando a gente passa isso para a música e se permite trazer isso para a música, essa liberdade, é algo extraordinário porque, mesmo quando você vai tocar uma música totalmente prevista, com partitura e tal, isso vai estar ali. Você vai fazer coisas, dinâmicas que vão te surpreender, porque você não imaginaria fazer, né? Não é aquela coisa de você tocar aquele crescendo, ou aquele decrescendo, mas você se arrisca mais, né? Essa questão do risco, de você se lançar na água e mergulhar está muito ligado a essa coisa

da improvisação, de você não ter medo. Não ter medo de errar, pois se tiver medo de errar é melhor não fazer.

Alex: Você se recorda da sensação do momento em que está improvisando/criando? Se sim, o que você sente que acontece dentro de você? Há alguma experiência mais intensa que queira compartilhar?

Artur: Bem, eu não posso deixar de falar dessa questão do Trabalho de Gurdjieff que busca essa conexão entre a mente, a emoção e o corpo. Então, através da sensação corporal, da sensação do corpo, através da presença física você está ali, né? Então, aprender a relaxar o corpo, a se soltar das tensões inúteis e isso para o músico é [algo] essencial. Só que as pessoas não sabem disso, os professores não sabem disso, não transmitem isso para os alunos, muitas vezes. E é uma coisa desequilibrada. E o Trabalho de Gurdjieff ajuda muito a você reconhecer que há um desequilíbrio aí, há um excesso de pensar, há um excesso de se preocupar com as coisas, que na hora de tocar vai estar ali. Por que isso vai sumir quando eu subir ao palco? Tudo isso vai continuar, os pensamentos associativos, medos: “Ah, fulano está na plateia...” Essa “bobajada” toda. Então, eu acho que quando você começa a se libertar disso, se soltar disso, é uma benção, né? E você começa a fazer aquilo que você tem que fazer, que você deve fazer. Deixar o medo de lado, ocupar o meu lugar e fazer o que deve ser feito. Acho que aí existe uma chave da felicidade... rrsrsrs. Colocar o negativo de lado, ocupar o meu lugar, estando presente a mim e fazer o que deve ser feito.

Alex: Você já observou como se dá a atuação da sua mente durante a improvisação? Pensamentos costumam surgir durante suas *performances/improvisos*? Se sim, qual a sua reação à esse fenômeno?

Artur: Como eu estava falando, ao responde à pergunta anterior, quando você aprende a trazer a atenção para si [próprio] e mantê-la mais aqui em você mesmo, e para isso o relaxamento corporal é fundamental, porque o corpo tenso expulsa a atenção, porque daí eu vou para fora, para alguma coisa que está fora. Mas quando eu relaxo eu posso entrar mais dentro de mim e eu aprendo... é como se uma coisa magneticamente vai se formando aqui, um pequeno núcleo de energia. Isso é uma ajuda incrível para quando você vai tocar porque você está aqui, você vê que tem um chamado: “Oh, James Galway está ali na plateia...” Mas eu estou aqui, pô! Foda-se... rrsrsrs. Que bom que o James Galway está na plateia, mas eu estou aqui, poxa! E [a verdade não é]: eu não valho nada e ele vale tudo... O quê é isso? Isso é uma coisa muito desequilibrada, né? E somos nós mesmos que nos colocamos nessa dicotomia: ou eu sou o melhor do mundo ou me sinto o pior do mundo. Nunca é uma posição justa, vou sempre para os extremos, né? Então, essa questão da presença é [sempre] um desafio. Eu trabalho uito isso com os meus alunos. No início eles acham meio estranho mas, depois, a “ficha vai caindo”... rrsrsrs... que isso é uma ajuda enorme.

Alex: Mas essas coisas acontecem então na sua *performance* e você tenta trazer [sua atenção] para a sensação do corpo...

Artur: É, quando eu estou tocando hoje assim, já de um tempo para cá, desde 1990, por aí, 1995, essa coisa da presença física, essa coisa da meditação... mas não a meditação para “entrar em Alfa”... mas trabalhar a presença lavando pratos, cuidando de crianças, cuidando do meu filho pequeno, dirigindo o carro, tocando flauta, porquê não? Compondo, né? Aprendendo a estar ali, fazendo aquilo que estou fazendo naquele momento. Aí, quando eu subo no palco, pode ser no Carnegie Hall, vou estar ali fazendo o que tem que ser feito. Depois eu vou sair, vou para o

hotel, pego um taxi, converso alguma coisa com o motorista... também estou fazendo alguma coisa ali também. Tudo passa a ser... tudo passa a ter importância mas nada tem aquela importância, né? Eu aprendo a viver a vida muito mais equilibradamente, né? Se esses... sabe?
 Alex: A sensação do corpo e a busca pela presença (uma consciência maior durante o ato) faz parte de sua maneira de tocar/improvisar? Você já respondeu que sim

Artur: Sem dúvidas.

Alex: Você sente fisicamente alguma diferença entre o momento que você está tocando uma música, lendo a partitura ou mesmo de cor e o momento de uma improvisação?

Artur: Ah, sem dúvidas né? Porque quando você já conhece a música, que você tem algo ali que te dirige a música, uma partitura, é uma coisa, já é algo conhecido. E a improvisação, da forma que eu busquei, é uma coisa que eu não tenho quase nada previsível, alguns momentos, talvez de tanto improvisar naquela sequência, naquela base, daí eu encontro um caminho no qual eu vou, geralmente, por ele. Mas é sempre uma coisa que me trás muita presença, esse desafio de estar ali.

Alex: Segundo Grotoviski, numa *performance* o ator deveria buscar um estado diferente de presença, aquilo que G.I.Gurdjieff denominava um estado alterado de consciência, onde Mente, Emoção e Corpo trabalham juntos e em equilíbrio. Aplicado à *performance* da improvisação musical, você consegue encontrar semelhanças à sua própria busca [interior], ao improvisar?

Artur: Olha, isso é uma coisa para mim muito importante, porque normalmente as pessoas não diferenciam muito esse estado alterado de consciência, em que você está presente ao que você está fazendo, daqueles momentos em que você está fazendo, simplesmente, mecanicamente. A pessoa percebe que é realmente melhor, tem uma qualidade ali, mas não sabe como acessar aquilo, né? E para mim, é muito importante isso, eu costumo trabalhar isso com os meus alunos, de encontrar um caminho para acessar esse lugar, sabe, dentro de você mesmo. Existe esse caminho... A gente não se dá a pena, não se dá o esforço de fazer isso. Mas é [algo] totalmente possível. Então, para mim, a preparação para um concerto ou meia hora antes de entrar num palco, eu estou recolhido comigo. Eu estou “fechado para balanço”... rrsrs. Posso até estar conversando com as pessoas e tal, mas, muitas vezes eu estou ali, voltando [a atenção] para mim, soltando as tensões do meu corpo, sentindo o meu corpo ali. Porque eu sinto que é isso que me ajuda, não é ficar estudando escalas, aquela passagem... isso para mim, já passou [o momento], já devia ter feito isso antes, não é agora. Agora é encontrar esse lugar e poder fazer o melhor que eu possa fazer em relação àquilo ali.

Alex: Através daquele lugar, né?

Artur: Sim

Alex: Se isso faz sentido para você, o que serviria como uma ajuda e o que poderia se tornar um obstáculo nessa busca de maior presença, ao improvisar e tocar um instrumento musical?

Artur: Eu falo muito com os meus alunos, assim, na hora que você montar o instrumento para estudar, você não deveria sair tocando. O instrumento está ali montado e tal, mas você toma um tempinho, um minuto... e aí você se sente ali, sente as plantas dos pés e me coloco uma proposta: “Vou tocar essa Partita de J.S.Bach aqui, vou estudar essa Partita de Bach, sentindo os pés... [certamente] eu vou esquecer 500 vezes, mas eu posso me lembrar. Posso voltar a estar aqui.

Bem, se eu posso sentir os pés, isso me prova que eu posso sentir as pernas também, se eu posso sentir as pernas e os pés, eu posso sentir as coxas e o quadril... e se eu posso sentir toda essa parte inferior do corpo, isso me prova que eu posso sentir o corpo todo. Então, é uma questão de treinamento. Se eu me treinar e eu devo fazer isso em vários momentos do meu dia, em pequenos momentos, pode ser que na hora em que eu for tocar seja um desses momentos né, quem sabe? E aí, tudo é diferente.

Alex: E na improvisação você faz isso, você busca isso?

Artur: Não só na *performance* de outras coisas também, de coisas escritas mas na improvisação também.

Alex: Você já praticou yoga, tai-chi ou alguma outra forma de meditação?

Artur: Eu pratiquei muito, é... o relaxamento corporal, né, que no Trabalho de Gurdjieff a gente denomina *sitting*, em que durante meia hora – quarenta minutos você fica sentado, com a coluna ereta, relaxando todas as tensões do corpo. Aprender a fazer isso. Pratico isso de manhã cedo quando eu acordo. E, durante o dia, a cada hora ou a cada duas horas eu paro aí, um minuto, dois minutos... E aí eu recolho, retornando a esse lugar. Mas aquele relaxamento que eu fiz pela manhã, de quarenta minutos é de uma ajuda incrível. É como se a porta do meu mundo interior está semi-aberta. Aí é possível entrar. Mas se ela está fechada, eu posso ficar ali por três minutos, de 09:00 às 09:03 e nada vai acontecer. Não é que tenha que acontecer mas é muito mais possível de acontecer se eu faço isso de uma forma mais ampla, prolongada, né? Isso [o *sitting*] vai ter uma ressonância no meu dia, vou estar mais tranquilo. É como uma bola de neve, se eu deixá-la vai chegar lá embaixo no final do meu dia uma bola enorme que não tem como parar. Mas se eu vou parando-a, interrompendo [seu movimento] várias vezes...

Alex: Legal!

Alex: Caso já tenha praticado, qual a importância que isso teve na sua vida pessoal e, do ponto de vista da improvisação, qual poderia ter sido a influência disso na sua criação em tempo real?

Artur: É, acho que isso já está respondido. Essa presença e também na improvisação, se permitir estar presente, se pedir estar presente.

Alex: Mais em contato com essa porta mais aberta, né?

Artur: E você cai nessa coisa interessante que é essa questão do do compositor improvisador, né? Porque, quando você está presente você está falando algo, você está dizendo algo, você está expressando algo. Não é simplesmente uma máquina que está ali batendo os dedos, soprando, articulando com a língua e pá-pá-pá... Não é isso! Existe algo, você está ali... então isso é um desafio...

Alex: Como se você estivesse traduzindo, uma coisa que você está recebendo ali, está aberto a receber, e você consegue traduzir aquilo em tempo real. Como compositor você tem mais tempo para desenvolver esse contato, né?

Artur: Porque, como compositor você fica ali naquele trequinho, naquela ideia. E daí você vai pra uma outra ideia, que contrasta ou contrapõe com aquela e tal... Você tem tempo para fazer isso... apesar de que isso também é feito em tempo real, né? Só que você pode voltar, equilibrar,

tirar uns compassos, aumentar... fazer uma intercepção, uma ponte entre uma ideia e outra. Na improvisação...

Alex: Ninguém vê as ideias ruins que passaram por ali, né? Rsrtrs

Artur: Rsrtrs... e na improvisação vê, né? Rsrtrs (01'18"58")

Alex: Como se deu o seu primeiro contato com as ideias de G.I.Gurdjieff? Como essas ideias influenciaram sua música de forma geral e sua *performance* como improvisador?

Artur: Bem, eu comecei a ler sobre o Trabalho de Gurdjieff no final da década dos anos 1970. E o filme, “Encontro com Homens Notáveis”, que é um filme dirigido pelo Peter Brook, que é um dos maiores diretores de teatro vivo. Ele, juntamente com Stanislawsky e Grotovisky, o Peter Brook é [considerado] um dos três grandes [diretores de teatro] do Século XX. E ele dirigiu esse filme, “Encontro com Homens Notáveis”, que é baseado num livro autobiográfico de Gurdjieff, sobre os homens notáveis que ele encontrou durante a vida que marcaram e nortearam a vida dele. E nesse filme tem muita música, música maravilhosa, super bem orquestrada. Músicas do próprio Gurdjieff, juntamente com [Thomas] de Hartmann, que o Laurence Rosenthal, que é um grande compositor norte americano, vivo, que é do Trabalho de Gurdjieff, que está no Trabalho desde décadas atrás, foi quem fez esse trabalho de orquestração e tem músicas incidentais que ele compôs também, né. Isso tem um impacto fortíssimo, quando você vê o filme, a música e, depois, ao final tem os Movimentos, as Danças Sagradas que juntam música e movimentos corporais. Aquilo é um negócio indescritível... a força que isso tem, produz um impacto, não só visual mas naquelas pessoas que estão fazendo os Movimentos. Então, por exemplo, um dos maiores músicos que eu tive contato foi dentro do Trabalho de Gurdjieff, de um cara que nem era músico, que era o Jimmy Nott. Ele não tinha uma perna, talvez tenha sido um dos maiores instrutores de Movimentos depois que o Sr. Gurdjieff morreu, era um inglês...

Alex: Era [uma perna] mecânica?

Artur: Ele tinha uma prótese na parte abaixo do joelho da perna direita e o cara conhecia todos os Movimentos. Aquilo era muito impactante e ele tinha uma presença dentro dele que era uma coisa impressionante. Talvez tenha sido o cara que mais me impressionou dentro do Trabalho, mais que a Sra. Natalie até... porque ele estava ali, pelo olhar dele você via que ele estava ali. E durante as classes de Movimentos que fazíamos com ele, ele conseguia nos levar a um lugar dentro da gente [mesmo], que era uma coisa impressionante. O poder que ele tinha. Pela presença dele, ele tinha a capacidade de elevar a presença daqueles que estavam à sua volta. Isso é uma coisa incrível. Eu me lembro ele tocando... ele tocava para [acompanhar] os Movimentos e ele tocava assim... ele [costumava] errar uma notas... parecia a mão de um pedreiro tocando um piano... mas com uma sensibilidade, ele passava algo quando estava tocando, sabe? E certa vez a gente estava fazendo um exercício de música assim, ele dando algumas ideias sobre música [improvisada], durante um congresso em Barra [do Piraí], tocando num teclado eletrônico que o Mauro [Rodrigues] tinha levado para lá. Estávamos com ele, eu, Regina [Amaral] e o Maurinho. E ele começou a tocar uma nota pedal com a mão esquerda e daí, com a direita, começando [a melodia] com uma nota, depois duas notas, depois três... e ele foi levando a gente para um lugar, que a gente sentiu a mesma coisa. Eu, Regina e o Maurinho sentimos a mesma coisa. Como ele te levasse para um lugar [dentro de si] que você falava: “Eu quero ficar aqui. Não quero sair desse lugar. Dentro de você”... rsrtrs. E eu me lembro, depois, naquele mesmo dia, em que estávamos participando de uma reunião de depoimentos com a Sra.

Natalie em que o Jimmy estava relatando a experiência que ele [mesmo] teve naquele momento... e ele sentiu a mesma coisa. Ele dizia: “Tocando, eu comecei a sentir que ia me tornando mais presente.” E ele fez a gente ir junto... olha que coisa incrível, né? E aí, para mim, cara, isso se tornou o norte da minha música. Eu busco é isso... rrsrs. Tudo o que não é isso aí é “firula”... rrsrs.

Alex: Que incrível...

Artur: E no trabalho do Uakti a gente teve muitos momentos assim, que a gente junto conseguiu fazer isso. Até de uma forma inconsciente, mas, de uma certa forma eu estava buscando isso ali, eu pelo menos estava... rrsrs.

Alex: Vocês tinham uma força juntos... que juntos amplificava. Eu sentia muito isso também. Muitas pessoas sentiam, por isso as pessoas eram loucas por vocês. São até hoje, né? Então, se você alcança isso na improvisação... isso é aquele improviso que arranca aplausos da plateia, né? Faz arrepiar...

Artur: É, porque ela é tocada, né? Eu me lembro de uma coisa, da Sra. de Salzmann falando do Sr. Gurdjieff. O Sr. Gurdjieff improvisava todas as noites, nos últimos quinze anos da vida dele, num harmônio que é um instrumento que com a mão esquerda você aperta um fole. E ele tocava ali, depois dos jantares que ele organizava [em Paris], onde juntava-se de trinta a quarenta pessoas em silêncio no apartamento dele e ele tocando e as pessoas choravam... copiosamente. Ele conseguia levar as pessoas num lugar que... e existem gravações desses improvisos. Horas e horas de improvisos nesse harmônio que alguém gravou e, recentemente, foram lançados em CD. É impressionante o poder da música, né. E aí, quando você vê a música muito superficial, só para impressionar as pessoas você diz: “Eu não quero isso não”. É muito esforço para ficar só nessa superfície, né? Eu quero [fazer] alguma coisa que me toque. E se me toca, certamente vai tocar as pessoas.

- Alex: Sobre a música de Gurdjieff: qual a influência que você pode notar da música desse compositor em seus trabalhos como compositor?

- Artur: Olha, é uma música praticamente modal, tem algumas coisas tonais, como os Hinos, que utilizam muitos acordes, mas sempre com um caráter modal muito forte. Eu acho que esse modalismo da música de Gurdjieff para mim foi uma influência muito forte e uma coisa que assim, me deu... Como se falasse: “Olha, não precisa ficar pensando muito em acordes no Uakti não...” Faz só isso aí, já está bom demais... rrsrs. E busque estar presente ao quê você está fazendo e expressar algo, dizer coisas a partir do sentimento quando você estiver tocando. Acho que é isso que eu vejo na música de Gurdjieff, porque tudo que eu ouço dele tem essa qualidade, né? Não tem nada que seja assim, mais ou menos, tudo tem essa [qualidade].

Alex: E você acha que tem essa coisa do oriental que tem no seu improviso, na sua *performance*, as escalas orientais que você buscou [estudar] e que você as tem preparado, quando a gente fala de preparação de material... eu percebo muito isso. Você acha que isso vem daí também?

Artur: Sem dúvidas, eu acho que vem daí e vem também dessa necessidade de tranquilização, sabe assim? A música tem esse poder tranquilizador. Mesmo se for uma música super-rápida, movida e tal. Ela pode ser um fator de ajuda nesse processo. As pessoas estão muito estressadas, o mundo está muito estressado, está tudo muito “fio desencapado” para todo lado. (01’26”25”) Então eu acho que temos esse dever aí, de transmitir algo mais positivo, menos negativo.

Alex: Eu estou dizendo sobre essa característica oriental...

Artur: Pois é. Então assim acho que esse modalismo e essa coisa oriental ela naturalmente... você chega lá porque, lá [no Oriente] a música tem essa função. Um concerto de música indiana tem 10, 12 pessoas. Hoje talvez tenha muito mais por que você tem a possibilidade de amplificar, mas eles não precisam dessa plateia de 2.000 pessoas. E a plateia interage muito com os músicos, né? Então, na Índia é muito importante essa sintonia entre o performer e a plateia e vice-versa. E aqui [no Ocidente] é mais na hora do aplauso, né? Lá não se aplaude.

Alex: O trabalho de sua mãe, a artista plástica Maria Helena Andrés, com o oriente, mais especificamente a Índia, teve importância na sua maneira de buscar a música? Qual a relação com a música oriental e o trabalho de sua mãe?

Artur: Eu acho que a minha mãe foi a maior improvisadora que eu conheci nessa vida. Toda a pintura dela, a partir da década dos anos 1960, é tudo improvisado. Ela se dedicou ao abstracionismo e é incrível como começava assim com um gesto, um círculo assim, e ela ia fazendo algo bem gestual e o que ia saindo eram aquelas maravilhas... pinturas naquele tom de azul, vermelho. E uma leveza, muitas mandalas. Ela tem essa coisa e essa busca [constante] de um autoconhecimento. Ela é uma pessoa que buscou, desde que eu a conheço, ela falava nisso, ela lia muito [os livros de] Krishnamurti. Ela foi quem me deu o primeiro livro [que li] sobre Gurdjieff, que é um livro que se chama “Fragmentos de um Ensino Desconhecido”. Ela me deu o livro e me disse: “Esse livro vai ser muito bom para você”. Me lembro bem dessa frase, eu no Retiro [das Pedras], tinha uns dezessete anos, perto daquela bancada do telefone, ela me deu o livro ainda na versão em espanhol, o livro ainda era naquelas edições em que as páginas estão presas em bloco, uma às outras, e que você tem que cortar assim com uma faca. Eu comecei a ler aquilo e pensei: “Tem tudo a ver...” A relação com as notas musicais com o mundo interior, com a química interior. Daí, foi uma coisa que não teve retorno. Então, na relação com a música oriental ela tem tudo a ver, foi ela quem trouxe para nós [do Uakti] vários instrumentos: tablas, flautas de bambu de diferentes tamanhos. A primeira tabla do Uakti foi ela quem trouxe. Viajando da Índia até o Brasil com a perna suspensa, sentada dentro do avião, pois a caixa da tabla se encontrava debaixo da perna dela... rrsrsrs. E aquele monte de flautas de bambu, né? É uma preciosidade...

Alex: Que hoje eu uso também...

Artur: Rrsrsrs Gurdjieff/de Hartmann, Ravi Shankar, Ali Akbar Khan, Alla Haka, Zakir Hussein, John Maclaughin e L.Shankar (álbum Shakti)

Relação com músicos e plateia

Alex: Como é a conexão que se estabelece entre você e os músicos que te acompanham? Há uma interação constante durante a *performance*/improvisação? Como se dá essa comunicação musical? E a relação com o ambiente e a plateia, você tem algo a dizer sobre esse tipo de conexão?

Artur: Essa relação com os músicos, no Uakti a gente tinha muito isso porque era necessário, para o bem comum dos instrumentos e tal, e por mais diferenças que haviam de personalidade havia uma busca de estarmos juntos ritmicamente, ouvindo o improvisado do outro, torcendo para que ele fizesse o melhor possível, isso havia no Uakti, sem dúvida. Talvez no final, nem tanto, mas durante muito tempo a gente sustentou isso que era o grande... éee...

Alex: E conversa também?

Artur: Muito pouca conversa, quase nada. Por exemplo, uma coisa que não falei nada até agora aqui, mas a minha relação com a Regina, né, sua mãe, a gente não falava nada e a gente tocava junto, a gente toca junto assim, de uma forma, muito de sentir mesmo, a gente sente junto e temos que falar o mínimo possível e tocar com essa conexão aberta aí...

Alex: Quando eu falo de conversa é na música mesmo... tipo você está tocando lá com o Uakti e aí alguém sugere uma ideia rítmica na base e isso te move de alguma maneira na improvisação, na criação ali.

Artur: É, a gente ensaiava muito, então, muita coisa era vivenciada ali nos ensaios e agente levava isso para o palco, naturalmente. Mas vinha muito dessa coisa de tocar, tocar, repetir várias vezes, todos os dias ensaiar, estar tocando juntos, então, isso estabelecia essa relação. E essa relação com a plateia tem muito a ver com isso. Eu quando estou tocado, no meu caso eu podia me mover, porque eu usava um microfone sem fio, então, tocar para a plateia, tocar olhando para a plateia, foi uma coisa que eu sempre busquei muito assim. E eu percebo que isso ajuda muito a chamar a atenção do público para que se dê conta de que está ali, estabelecendo uma relação. Não é aquela relação dicotômica assim, tem uma interação. Acho que isso é uma coisa muito importante.

Alex: Me lembro muito de você, com um microfone sem fio, e às vezes você descia do palco e caminhava entre as pessoas e eu lembro de uma ocasião, num ambiente meio de festa assim, um cocktail e você tocando e as pessoas falando e você chegava e as pessoas paravam de falar... dando atenção era algo engraçado assim.

Artur: E teve aquela *performance* memorável lá na Grécia, no [anfiteatro grego] *Herodicus Actus* que na primeira apresentação começou a chover e a chuva interrompia o concerto várias vezes, até que o Philip teve a ideia, alias, parece que foi o flautista que toca com ele o Andrew que teve a ideia de chamar algumas pessoas que estavam com guarda-chuvas na plateia, pois era um teatro aberto sem teto, no Paternon, aquele negócio enorme assim, e algumas pessoas foram para o palco cobrindo os instrumentos [com seus guarda-chuvas], para não ter que cobrir com plástico e tal, e daí a *performance* pode acontecer. Aí, quando eu vi que eu tinha um cara com um guarda-chuvas enorme só para mim, eu pensei: “Bicho, eu não vou perder essa oportunidade...” rrsrsrs. E o que eu tocava era um improviso no flautim, bem passarinho assim, não tinha a mínima ideia do que eu ia fazer, mas era sempre uma coisa bem passarinho assim, e daí eu comecei a andar rapidamente no palco e o cara ia correndo atrás... rrsrsrs... você estava lá... rrsrsrs. lá na plateia... rrsrsrs

Alex: Eu filmei... rrsrsrs

Artur: E a plateia não sabia se ria ou se ouvia... foi um momento muito assim...

Alex: Choraram de rir, todo mundo... rrsrsrs

Artur: E eu me lembro no café da manhã no hotel, no dia seguinte, o Philip e o produtor preocupadíssimos com o que iria sair nos jornais, e os jornais elogiaram pra caramba aquele momento... rrsrsrs. E daí eles ficaram relex... rrsrsrs.

Alex: Às vezes, pode ser que a gente tenha perguntas repetidas e daí, seguimos adiante. Como se deu a escolha da flauta transversal, como seu instrumento principal, para a *performance/improvisação*, você já respondeu, né? Que era a bateria, inicialmente e depois virou flauta... O seu professor te aconselhou você a trocar. Daí você escolheu a flauta doce e daí trocou para a transversa.

Artur: É, eu paguei todos os meus pecados com a flauta doce... rrsrs

Alex: Quais outros instrumentos você toca, além da flauta transversal?

Artur: Acho que hoje a marimba, percussão um pouco, aquele tambor, a Darbuka e um pouquinho de piano.

Alex: Você sente que há influência de um instrumento em outro, na maneira de se tocar e improvisar? Por exemplo, você tocou muitos dos instrumentos do Uakti também, né? Que você não comentou nessa resposta, mas isso você improvisava ali também... você pegava um Taquará, que eu me lembro, e improvisava... kla kla kla kla... [imitando o som do instrumento].

Artur: A Flauta Uakti, a Roda...

Alex: E vários outros... e isso influenciou na sua forma de improvisar na flauta?

Artur: Eu acho que sim, porque me ajudou a tirar um pouco mais essa coisa do flautista, sabe? E a flauta ser um instrumento como os outros...

Alex: E talvez uma coisa de mais liberdade?

Artur: Sim uma coisa de liberdade e principalmente de ritmo. Acho que o Uakti me ensinou muito sobre a precisão rítmica, buscar uma precisão maior, acho que a flauta e os instrumentos melódicos são muito horizontais, né, e falta esse vertical, através da sensação do pulso.

Alex: Acho que já está incluído a pergunta de qual a importância dos demais instrumentos (além da flauta), na sua vida musical? Já falamos também sobre quais os flautistas que mais influenciaram na sua forma de tocar?

Alex: Como foram os primeiros experimentos que resultaram, posteriormente, na formação do Grupo Uakti?

Artur: Lá na FEA, naquela salinha, né?

Alex: Vocês se encontraram na OSMG, né?

Artur: É, a gente se encontrava na orquestra de manhã, nós quatro, porque o Paulinho costumava fazer cachets, e depois, passeávamos as tardes no Uakti, todos os dias.

Alex: Como integrante do Uakti, você se consolidou ali como um multi-instrumentista? Se sim, como foi o processo de aprendizagem desses novos instrumentos?

Artur: É, eu sinto que a questão do relaxamento me ajudou muito, porque a baqueta do Grande Pan, aquela coisa larga, na marimba você tocar relaxado e fazer bem preciso aquele desenho

rítmico. Então, assim, tudo isso é um grande aprendizado. Eu me lembro, perfeitamente, tendendo tocar uma parte de marimba precisa e, ao mesmo tempo, sentindo que as minhas nádegas estavam completamente tensas. Aí, eu relaxava, perdia um pouco o tempo, mas daí, buscava fazer aquilo de forma mais precisa e ao mesmo tempo [relaxado]. Aos poucos você vai encontrando um caminho aí.

Alex: E vocês desenvolveram várias técnicas dos instrumentos, né? Pois eram novos instrumentos, então não haviam técnicas disso. Talvez esse relaxamento tenha sido fundamental, né?

Artur: Como não haviam técnicas para aquele monte de instrumentos você tinha, então, que aprender e relaxado era muito mais fácil do que tenso, né?

Alex: Havia improvisação com os novos instrumentos de Marco Antônio?

Artur: É, havia, mas posso dizer que 90%, no meu caso, era nas flautas né? Mas sempre havia. Os instrumentos faziam muito as bases. Poucos instrumentos... a marimba era um instrumento que dava para improvisar.

Alex: Quais eram os outros instrumentos que dava para você improvisar, que você se lembra agora?

Artur: A Roda, que é um instrumento de duas cordas com um teclado. A Torre que era um instrumento que, geralmente, fazia a base para que eu improvisasse. Taquará, Flauta Uakti, talvez sejam os instrumentos mais melódicos.

Alex: Pius-Pi, né?

Artur: É, o Pius-pi...

Alex: Tinham vários... tinha um de panela...

Artur: É, o Panelário... alias, Tampanário, [tocado] com arco, né?

Alex: Não apague os instrumentos da sua mente não!!! Rsrtrs. Eles foram muito importantes para nós...

Artur: Rsrtrs...

Alex: Quais as influências dos novos instrumentos de Marco Antônio na *performance*/improvisação da flauta transversal? Jea falou... Liberdade... Houve influência do Uakti na sua forma de compor/improvisar? Você já disse que sim, né?

Artur: Sem dúvidas...

Alex: Os demais integrantes do grupo exerceram algum tipo de influência positiva na sua maneira de tocar/improvisar?

Artur: É, eu acho que sim né, porque havia... o Décio sempre ou elogiava ou dizia que não achou alguma coisa ali legal, mas ele sempre via coisas e expressava essas coisas.

Alex: Muito honesto?

Artur: Sim, muito honesto e muito solidário, né? Porque isso é importante, num dado momento, alguém falar: “Legal, isso foi legal”. “Você fez essa música aqui...”, que depois virou “Alnitak”, por exemplo, “esse tema é bem legal...” E ele estudava as partes, aquela parte do meu arranjo da música “Arrumação”, do Elomar [Figueira]... Ele estudou aquilo muito para fazer aquilo soar, né? Então, é muito compensador quando a pessoa põe a coisa em pé e você fala: “Que legal, soa bem...” Não é uma coisa impossível...

Alex: Um carinho, né? O Paulinho tinha uma leveza...

Artur: Improvisava muito bem... É, incomodava muito ao Paulinho essas partes muito difíceis, que ele tinha que decorar e tal... Eu percebia que isso era um incômodo para ele. Mas pensar assim: “Solta o Paulinho ali, com o violão com arco... O Tri-MI” Aí, faz um improviso em cima, isso é importante também quando você vai compor e já sabe como que aquela pessoa improvisa naquele instrumento e já encaixa aquele instrumento ali. É um outro tipo de... ele tinha aquela liberdade e você já conta, composicionalmente, com aquela liberdade para expressar aquilo ali, naquele pedaço...

Alex: A impressão que dá, é que ele busca essa presença na hora de improvisar, naturalmente ali. Ele tem isso, ele está ali, ele não está pensando em outras coisas.

Artur: É, é...

Alex: O Décio também, mas muito ele. Houveram outros projetos que influenciaram a sua maneira de compor/improvisar? Se sim quais foram eles e quais foram essas influências?

Artur: É, um projeto que eu não posso deixar de falar dele que é o Duo, que eu tenho com a Regina, né? Que é minha esposa e sua mãe, que a gente trabalhou pelo mesmo tempo que o Uakti existiu, só que a gente continua existindo e o Uakti acabou em 2015. Eu aprendi muuuuita música tocando com a Regina, e essa coisa de interagir, de estar junto. A gente tocou quatro discos com músicas de Gurdjieff, além do CD “Duo”. E ela estea sempre presente, ela tocou em vários shows do Uakti, em vários repertórios e, hoje, nas minhas músicas e gravações e tal. Então, é um outro projeto que me influenciou muito na minha maneira de tocar. Essa coisa de sentir que você está tocando junto com a outra pessoa e realmente tocar junto com ela e estar ali, fazendo aquilo juntos. É uma coisa muito forte. Eu nunca senti isso com ninguém, né? É uma pessoa que você não precisa falar nada quando você está tocando e as coisas fluem, é impressionante. O CD “Duo”. Eu considero uma coisa antológica na nossa carreira porque foi inteiramente gravado numa noite, um disco de 74 minutos. Tocamos Poulenc, Fauré, Bach... e tem essa coisa da música... Foi juito bem gravado, o Murillo Corrêa fez um trabalho fantástico na mixagem, chamou o piano de uma forma que poucos discos de flauta e piano tem, né? [Ao ouvir outros discos dessa formação] ele dizia: “Poxa, parece que o piano está numa outra sala e com a porta fechada...” rrsrsrs. E sobre o piano foi o que eu mais ouvi de comentários do Toninho Carrasqueira: “Poxa, esse disco é maravilhoso porque o piano está ali, junto... o som, a gente sente os baixos...” Então, é uma influência forte.

Alex: Por fim, é evidente a presença do modalismo nas suas composições e improvisações. Isso tem relação com uma possível influência da música oriental e do minimalismo? Qual a importância do modalismo para você?

Artur: Olha, eu nunca pensei no modalismo, agora vou compor usando a ideia modal, né? Mas é um chamado. Alguma coisa me chama muito mais para aquilo ali, do que para um acorde de sétima com nona aumentada... bábábá, todo esse rebuscamento harmônico que eu acho incrível... acho incrível quem se dedica a isso mas eu tenho que pensar tanto para, olhando numa cifra, pensar, “quê nota é essa...”. É como a Léa falou na entrevista, que eu estava ouvindo, “quando eu vi, já tinha acabado a música, o panderista foi embora... rrsrs... e eu estou ali, tentando ler a terceira cifra... rrsrs. Então assim eu sinto que a minha mente racional, quando vou tocar, eu tenho que deixá-la de lado. Não é que eu tenha, mas assim, é uma benção quando eu consigo isso, né? Assim, de neutralizar essa coisa dessa mente falante, que critica, que me critica, que critica o outro. Na verdade, é um inferno, né? E dar o lugar ao sentir, essa capacidade de estar presente, naquele momento e aí, eu acho que o modalismo ele tem... ele te ajuda a empreender essa busca

Alex: a gente tem nele a circularidade, tem uma característica temporal diferente, uma nota pedal e a produção melódica que ocorre em torno desse ponto de atração fixo. Só para a gente se lembrar: tem o modalismo no Oriente, que ele é livre das amarras de afinação, dos padrões escalares ocidentais, mas é uma vastidão muito maior de formas de escalas com os microtons...

Artur: Coloridos, né?

Alex: Aqui no ocidente a gente tem tudo divididinho, aritmeticamente por conta do temperamento. E a gente tem modalismo nesse cenário também. Mas uma forte que eu percebo no seu trabalho é essa coisa do pedal, uma coisa circular, que é quase como se fosse um transe, que fosse gerado ali, um ritual. E a pessoa que consegue fazer parte daquilo está presente, acho que tem muito a ver com essa presença. Ela consegue ver sentido. Já a pessoa que não faz parte daquilo ela entende aquilo como algo que não faz tanto sentido, às vezes.

Artur: Uma coisa que me tocou muito nos ensaios da Ensemble, que é esse grupo que a gente está formando aí para tocar minhas músicas, de você também e de outros compositores, Artur Andrés Ensemble, que é bom que tenha esse nome para que ninguém fique enchendo o saco falando que é dele, é... foram alguns momentos que a gente estava tocando uma música minha que se chama Sinfonia das Goteiras, e no show tinham quatro *chorus* de improviso. Daí eu falei, vamos fazer só dois né? Essa coisa da gente não se validar muito, e eu me lembro que a Nat olhou assim e, não sei se o Zé também, e disseram: “Não, poxa, faz quatro *Chorus*! Está tão bonito...”. Por que não fazer tal como está no disco, e tal? E também um solo que não existia no Aldebaran, que é um solo de flauta em Sol, que eu me lembro que o Rafael Alberto e a Nat falaram assim: “Poxa...” Na verdade, eu fiz o improviso assim no ensaio e eu senti que eu estava ali presente... naquela hora, na primeira vez que eu havia feito um improviso ali, naquele lugar [da música]. Sobre uma base de um tubo de PVC [grave] tocando a nota Lá e uma base na marimba, e aí eles olharam e disseram: “Não, não pode tirar esse solo daí não! Deixa esse solo aí...” rrsrs. E eu falei [para mim mesmo]: É uma coisa que eu sinto que eu faço bem e que eu estou presente ali. Então, para mim, fecha a minha busca assim... E no caso, o modalismo é uma ajuda enorme... Trabalhar com um modo, depois com outro... sem ter que ficar pensando em muitas mudanças harmônicas. Me ajuda muito nessa coisa de dizer algo. É uma linguagem que eu sei me expressar através dela.

Alex: Você acha, então, que tem uma relação do modalismo com essa presença, essa atenção, essa consciência maior? A coisa da circularidade, do retorno...

Artur: Eu acho que sim, porque é muito mais difícil você tocar um improviso modal e manter o interesse. Porque, rapidamente, fica uma coisa chata.

Alex: Essa era uma outra pergunta que eu tinha... qual a relação com o interesse, com a criatividade. Tem que ser maior, né, porque é menos material.

Artur: É... você tem que estar ali e aquilo tem que ser interessante para você, porque aí, a outra ideia que você vai agregar também é uma surpresa e, daí, você é tocado por aquela surpresa. Eu me lembro quando eu estava certa vez num congresso em Paracotos [sede rural do Instituto Gurdjieff da Venezuela] o Maurinho estava lá também e eu estava fazendo um pequeno *masterclass* de música e tal, em que eu estava improvisando e eu tocava, era um lugar muito grande, um galpão enorme, sem parede e onde tinha um piano e eu tocava junto com as pessoas que faziam Movimentos e eu estava tocando ali, e aí o Maurinho me perguntou: “Como você fez aquilo, ficou tão interessante...” Ele me falou isso, anos depois, eu mesmo não me lembrava né? Ele me falou que eu respondi para ele isso: “Eu tocava uma nota, depois eu tocava outra nota e depois, eu tocava outra nota... rrsrs. E tem uma coisa que eu acho muito interessante em composição e que a gente não leva muito em conta que é o seguinte... quando você está compondo você tem sempre três possibilidades: uma é você manter a mesma nota; a outra é subir e a outra descer. Não existe mais nenhuma possibilidade, quando você trabalha ponto a ponto. Então é sempre: manter, subir ou descer. Do subir eu posso subir mais... do descer eu posso descer mais e eu posso subir e descer, subir e descer... subir e manter... mas são sempre essas três possibilidades. Então, é sempre essa Lei de Três. E no seu caso, [Alexandre], suas composições sempre têm um sentido ascendente, né? É uma ajuda, elas escutam e vão sentindo que algo dentro delas também vai subindo... opa! Rrsrs

Alex: Na improvisação também é a mesma coisa, né?

Artur: Na improvisação também é a mesma coisa. De repente é aquele lago, né? Desce e é aquela calmaria. O mesmo rio que vinha em grande intensidade e abre. Então na música tem muito isso.

Alex: Uma coisa faz sentido uma hora. Agora essa coisa da dificuldade de ter criatividade, a relação com a presença é uma coisa que alimenta isso, né? Você falou um pouco disso, né?

Artur: É porque quando você está presente você pode perceber coisas que, quando você está no automatismo, você está só nas coisas mecânicas, no pensamento mecânico, nas atitudes emocionais e corporais mecânicas, você não tem essa capacidade de perceber. Por exemplo: tem aquela caixa [de som] que tem duas luzinhas verdes, tem dois pininhos do headphone, tem uma árvore de pedrinhas atrás, uma estatuazinha... [descrevendo as coisas ao redor]. Você não vê nada disso. Você olha e nem está aqui, né? Então, no escutar, no ouvir né, você pode ouvir e deixar um espaço para a tabla ou o pakawade continuar tocando. Ou o piano continuar tocando... E aí, de repente, volta de novo. Você se dá muito mais a possibilidade de ouvir, é uma escuta mais fina.

Alex: Entender aonde você vai entrar naquela história. Para terminar, você acha que tem alguma coisa que faltou que você gostaria de acrescentar?

Artur: Olha, tem uma coisa que eu gostaria que está ligada lá ao início. Na relação com o meu pai, com minha mãe, meus irmãos. E como a arte foi introduzida nas nossas vidas, através da influência que a minha mãe exerceu, bem no início. Falar sobre isso é uma coisa importante.

“Meu pai, Luiz Andrés, que era médico-cirurgião e professor catedrático da Escola de Medicina da UFMG, foi uma pessoa que me marcou muito. Ele tinha uma enorme dedicação à causa médica, aliado a um senso de honestidade muito grande. Dessa forma, ao mesmo tempo que ele era um grande cientista, tinha uma visão humana muito ampla, norteando-se sempre, através daquilo que as práticas religiosas recomendam como a busca do ‘bem do próximo’. Isso era uma coisa muito forte nele, aliar a Medicina a algo humano. O contrário do que a gente está vendo aí, ele abominava essa coisa do comércio da medicina. Pelo fato dele ter nascido e vivido toda a sua infância numa fazenda, aqui em Entre Rios de Minas... por acaso a gente está gravando [essa entrevista] no estúdio aqui na fazenda. E de, posteriormente, ter nos levado lá sempre aos finais de semana e férias, isso cultivou em mim e em meus irmãos a percepção da riqueza da vida no campo. Desde bem pequeno, passei grande parte da minha vida aqui na fazenda da Barrinha, município de Entre Rios de Minas, no Campo das Vertentes, muito envolto com questões ligadas aos ciclos da vida e da natureza. Já a minha mãe, Maria Helena, que foi aluna de Guignard, uma grande referência em Minas Gerais nas artes plásticas, e que ela já produziu várias centenas de quadros e murais, muitos deles em acervos de museus importantes mundo afora, sempre estimulou nos filhos a prática de expressão do sentimento através da arte, seja pelas artes plásticas, dança, cinema, fotografia e música. E ela sempre foi uma buscadora daquilo que se denomina hoje ‘autoconhecimento’, sendo uma praticante da yoga e meditação há mais de cinquenta anos. E ela empreendeu também dezenas de viagens ao Oriente, principalmente à Índia e Nepal. Então essa sua busca interior, no sentido da prática espiritual através da arte foi, certamente, a influência mais importante que recebi dela nessa vida”.

Alex: Tem mais alguma coisa?

Artur: Tem! Que é muito bom tocar com você e você é um músico extraordinário...

Alex: Ei digo o mesmo pai. É maravilhoso essa parceria nossa. Te amo muito

Artur: Eu também.

Entrevista Artur – 01 maio 2022

Alexandre: Bem, com respeito aos improvisos seus que eu analisei, Krishna II, Amazon River e, como complemento, um apêndice constituído por “Forró dos Carrinhos” e “Arrumação”, gostaria de obter de você algumas impressões suas sobre esses seus quatro improvisos.

Artur: Bem, começando pelo Krishna II, que foi uma peça que gravamos no CD “Trilobyte”, (POINT-Music, N.Y., 1997), eu tinha em mente compor uma trilogia, que expressasse, musicalmente, as três forças que, vindo do Alto, movem todo o Universo. Diferentes tradições reconhecem essa Lei, até mesmo a nossa ciência contemporânea. Então, para Krishna II, a quem corresponderia a polaridade negativa, “Santa Negação”, segundo Gurdjieff, eu tinha ali alguns elementos que poderiam me ajudar a compor algo nesse sentido. A flauta, no caso a Flauta em Sol, pois o Deus Krishna era um exímio flautista, pelo que se diz... rrsrsrs, e a Torre, que é um instrumento extremamente mágico, envolvente e totalmente feminino. Não tem nada ali, na sonoridade daquele instrumento que queira se afirmar, como o Grande Pan, por exemplo... rrsrsrs. Então, em se tratando da gravação do DVD de 2007, gravado no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, tínhamos esses dois instrumentos, já que éramos somente três instrumentistas no palco e a Torre demanda, de cara, dois... Então, é até obvio, já que era a única aparição desse

instrumento em todo o show, que houvesse uma introdução longa que explorasse os diversos matizes e procedimentos de *performance* desse genial instrumento de cordas, tocado com arco. Bem, já como uma convenção previa nossa, ao final desse longo solo de Torre, o arco passava a ser tocado, friccionando a parte inferior das cordas, na região não temperada do instrumento, que forma um cluster. Isso produz no ouvinte uma sensação de caos e, quando da subida do arco para a região onde as cordas estavam afinadas no acorde de A6+9, retorna a essa impressão de ordem, de bonança, após o caos. Bem, aí começa então o solo de flauta. Em cada show eu experimentava iniciar com um tema, no CD “Trilobyte” era um mantra indiano para o Deus Krishna e nesse show do DVD foi um tema de Gurdjieff, N.40 do primeiro livro de partituras da Editora Schott. Bem, de cara o tema se encaixou bem naquela harmonia, naquele acorde na verdade... rrsrs, e tendo a Torre de fundo, tocada daí em diante sempre leve, quase em pianíssimo, o efeito disso nos remete quase que de imediato à música indiana, como uma tambura de onze cordas soltas. Bem, flauta e tambura é algo que sempre esteve presente no meu repertório de discos aos quais ouvia com regularidade desde a juventude. Pannalal Ghosh, Hariprasad Chaurasia e outros caras geniais da música indiana, foram sempre um “pano de fundo” musical lá em casa por décadas. Então, retornando ao solo, era como se esse imaginário de impressões viesse à tona ali no palco, não havia um pensar associativo, mas um “me sentir mais presente” enquanto tocava. E aí, quando “abandonava” o tema de Gurdjieff e me deixava lançar na improvisação sobre aquele modo, em que o motivo de Gurdjieff às vezes vinha a tona, essa sensação de presença se ampliava muito até pela própria exigência que o giro sufi demanda... rrsrs... pois, ali, não dá pra pensar no shopping ou em algum mal entendimento que tive com alguém no dia anterior ou o que quer que seja... rrsrs Então, sintetizando, Torre = tambura, Flauta em Sol = bansuri grave. Introdução da peça bem nos moldes indianos, instalando um cenário, no caso com muito mais variantes, pois o solo de Torre envolve muitos efeitos, e daí em diante, após o caos do cluster, essa homenagem ao deus Krishna.

Alexandre: E o solo da *Amazon River*?

Artur: Já o solo de *Amazon River*, aquele foi um dos momento especiais que vou guardar dessa minha passagem aqui nesse planetinha azul. Sabendo de antemão que aquela seria a última faixa do CD, que terminaria com a última nota do improviso de flauta, era uma responsabilidade a mais. Isso, somado ao fato de ter ali na engenharia de áudio o maestro Michael Riesman. Aquele conjunto de fatores demandou adentro de mim mesmo, a busca da manutenção de dois atributos que para mim se tornaram como que um desafio, após tê-lo experimentado como indicação no Trabalho de Gurdjieff que são: “Urgência e Paciência”. A melodia repetida pelo Borel, que terminava sempre numa linha descendente, contrastando com o *Chori*, que, ao contrário, movia-se de forma ascendente ao final, ambos partindo da nota Dó, eu acho, aquilo me sugeriu uma linha melódica intermediária a ser explorada, cromaticamente, partido da terça do acorde, que é a nota Mi. Então, basicamente as notas dessa melodia que eu “criei”, são Mi, Fá, Fá#, Sol. Coincidentemente, de cara, esse intervalo é passível de trabalhar com um “portamento” em microtons para, pelo menos entre o Mi e o Fá. Do Fá ao Fá# também, em menor grau. Esse microtonalismo mais uma vez, como no Krishna II, nos inspira, mais uma vez, o ambiente musical da Índia. É difícil escapar dessa associação...

Então, eu tinha que economizar melodicamente porque sabia que teria que repetir aquele motivo várias vezes, mas, ao mesmo tempo, eu sentia que cada *chorus* deveria ter pequenos movimentos melódicos que pudessem agregar algo novo, para reforçar esse caráter de improviso à *performance*. Aos poucos, nos *chorus* finais fui agregando ao solo outros motivos melódicos que delineavam um outro caminho, já com mais notas e com pequenas progressões melódicas. Mas, até o final, fui sempre retornando ao desenho cromático inicial, como um repouso do discurso musical, as vezes na oitava grave, mesclando a flauta com a base.

Uma coisa que percebo, hoje, e que talvez eu tenha feito de forma mais intuitiva é ter explorado a questão de mudança de timbre da flauta com o uso das vogais, A, E, Ê, I, O, Ô e U. Que é uma coisa que vem lá atrás desde os meus estudos com o Prof. Expedito Vianna. Isso ocorreu principalmente nesses retornos à melodia cromática, principalmente nesses momentos de repouso, quando a melodia cromática. Principalmente com o uso da vogal O. E outra ferramenta que me ajudou foi, sem dúvidas, o estudo técnico da flauta, seja de escalas ou de arpejos, principalmente do estudo das pentatônicas.

Em alguns momentos eu percebo que utilizo certos intervalos melódicos característicos da música do Oriente que é aquele intervalo de segunda aumentada, entre a segunda e terceira nota do modo, que funciona como um elemento oriental. Isso vem de uma escuta bastante intensa da música indiana, de discos seja dos sitaristas Ravi Shankar e Ali Akbar Khan bem como dos flautistas indianos já aqui citados, Pannalal Ghosh, Hariprasad Chaurasia.

Alexandre: Outro improviso que eu gostaria que você abordasse aqui seria o “Forró de carrinhos”, gravado ao vivo no show da Ensemble, no show do “Artur Andrés Ensemble” no festival VAC – Verão de Arte Contemporânea, no CCBB em fevereiro de 2019.

Artur: Bem, aquela música foi extraída da trilha para o longa metragem “Território do Brincar”, dos diretores David Reeks e Renata Meireles em 2015. Baseando na estrutura do arranjo que fiz para aquela trilha, que no caso utilizava o Tri-lá, instrumento grave de PVC do Uakti, que sustentava esse pedal percussivo de notas lá em 3 oitavas, o contrabaixo, portanto cumpria essa missão no arranjo, sustentando o ritmo de baião e o campo tonal de Lá, menor ou maior, porque o baixo não tocava a terça do acorde. Zabumba e triângulo completavam a formação da base percussiva e isso, por si só, já nos remete ao sertão nordestino, às bandas de pífaro da região do agreste, principalmente à Banda de Pífaro de Caruaru, que é a mais conhecida. Esse foi um outro material que me influenciou bastante. O Mauro Rodrigues me “aplicou” desse disco na década dos anos 1970 - 80 e aquela coisa das flautas tocando juntas muitas vezes em segunda menores e a utilização melódica, no início desse solo do “Forró dos carrinhos”, desse arpejo menor com sétima em progressão, eu considero que vem muito daí, dessa tradição nordestina. Esse desenho melódico é ‘Luiz Gonzaga puro’... rrsrs. Eu sempre fui apaixonado com o Gonzagão, ele era demais! Que energia boa que ele nos passava em suas composições e no jeito dele tocar e cantar, daquele jeito bem nordestino, todo paramentado.

E, mais adiante no improviso, o uso dos *blue notes* que é uma coisa que vem lá do *blues* norte americano. Sinto que a simplicidade harmônica do *blues* inspira a *performance*, principalmente nos momentos de improviso. Ao contrário de outros músicos improvisadores que eu conheço e respeito muito, que são fascinados pela utilização, em seus improvisos, de *chorus* bem complexos harmonicamente falando, a linguagem que eu optei, muito em parte como uma consequência natural do modalismo do Uakti, foi de utilizar bases mais lineares ou com poucas variações harmônicas. Acho que essa influência oriental foi um aspecto que eu, pessoalmente, trouxe para o trabalho do Uakti. Não vejo, em nenhum dos meus três ex-companheiros, nenhuma influência forte da música indiana, por exemplo, tanto como foi comigo. Mais adiante, o Paulinho e o Décio começaram a pesquisar a tabla, por se encaixar bem com os instrumentos de percussão temperados do Uakti, e daí, a “coisa oriental” se tornou mais completa... rrsrs

Alexandre: Qual a influência da banda de pife do Caruaru na sua composição e no improviso? De onde vem suas referências do Baião?

Artur: Bem, nessa composição, "Forró dos carrinhos", pela simplicidade do instrumental utilizado: Baixo, zabumba e triângulo e duas flautas, o piano aqui só faz uma sustentação harmônica muito simples. Isso, por si só, já nos remete ao sertão nordestino, às bandas de pífaro da região do agreste, principalmente à Banda de Pífaro de Caruaru, que é a mais conhecida. Esse foi um outro material que me influenciou bastante. O Mauro Rodrigues me "aplicou" desse disco na década dos anos 1970 - 80 e aquela coisa das flautas tocando juntas muitas vezes em segunda menores e a utilização melódica, no início desse solo do "Forró dos carrinhos", desse arpejo menor com sétima em progressão, eu considero que vem muito daí, dessa tradição nordestina.

Alexandre: A peça "Forró dos carrinhos" remonta à Banda de Pífano de Caruaru, uma das referências utilizadas pelo compositor, para a concepção dessa peça. A afirmação acima procede?

Artur: Sim, acho que respondi isso ai logo acima

Alexandre: Percebi na melodia que você toca no início do forró uma proximidade grande com a melodia da música "Baião", do L.Gonzaga. Isso é consciente?

Artur: Então, esse início do improviso, que eu costumo começar com esse arpejo menor com sétima partindo da nota mi e depois da nota Lá: Mi-Sol-Si-Re-Do-Si – Lá-Do-Mi-Sol-Fá#-Mi, e que se repete uma oitava acima, é citação de Luiz Gonzaga, como você disse, de "Baião"? Bem, isso é algo consciente sim, não como uma "citação" ou "nota de pé de página"... rrsrsrs. Mas de tanto ouvir Gonzagão e a Banda de Pífaros é muito natural que essas pequenas homenagens vão acontecendo no desenrolar do solo...

Alexandre: E o que você costumava estudar diariamente na flauta?

Artur: Bem, eu sempre estudei, diariamente, escala e arpejo. Eu sentia que isso me ajudava tecnicamente a me expressar como improvisador. Além disso, o estudo de sonoridade possibilitava uma qualidade de fraseado que eu percebia que era uma influência positiva da música erudita. Algo que depois eu transpus pro popular, pra improvisar, né? Eu percebia também que tinha um perigo, de ficar tocando escala na hora de improvisar. Ai eu comecei a estudar outras coisas, que me ajudaram a ampliar as possibilidades, para a improvisação mesmo.