

Pro Zeca de Victor Assis Brasil: aspectos do hibridismo na música instrumental brasileira

I- Introdução

A música instrumental brasileira pode ser considerada como uma das mais ricas do mundo, no que diz respeito à diversidade de materiais encontrados em suas composições e interpretações. Esses materiais incluem aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos e elementos estilísticos de diversas partes do mundo, inseridos através de apropriações, citações, justaposições ou síntese. Muitos dos compositores e intérpretes que contribuíram para essa miscigenação cultural, ainda não são devidamente conhecidos pelo público ou perderam seu espaço na mídia, caindo no ostracismo.

O compositor e saxofonista Victor Assis Brasil exemplifica este quadro. Embora tenha contribuído muito para a música instrumental brasileira, sua vida e música são pouco divulgadas na mídia e no meio acadêmico. Seus irmãos, o flautista Paulo Assis Brasil e o pianista João Carlos Assis Brasil iniciaram em 2001 o “Projeto Victor Assis Brasil” com o intuito de resgatar sua obra, com a construção de seu site oficial (<http://www.victorassisbrasil.com.br/>), a edição do primeiro *book* de *leadsheets*, gravações de suas obras inéditas e shows em sua homenagem. Vale ressaltar a dissertação de mestrado do saxofonista carioca Fernando Trocado Maurity, defendida em dezembro de 2006, que trata da investigação, através da análise musical, da interação entre o *jazz* e a música popular brasileira na improvisação de Victor Assis Brasil.

Se a análise de suas obras na forma de *leadsheet*¹ pode revelar traços característicos mais visíveis, uma audição mais atenta de suas composições e opções interpretativas a partir das gravações que deixou, pode auxiliar na

¹ *Leadsheet* é o “tipo de partitura mais comum na música popular, geralmente inclui apenas a melodia e os acordes simplificados na forma de cifras e, algumas vezes, detalhes rítmicos (“convenções”) ou de instrumentação”. (FABRIS, 2006)

identificação de elementos em níveis mais locais e não representados pela escrita. Entre esses elementos, estão traços de um hibridismo marcante entre os gêneros musicais característicos de duas culturas musicais: a música brasileira e a norte-americana. Especificamente, o presente artigo busca identificar a hibridação de dois códigos musicais - do baião e do *bebop* - na música *Pro Zeca*, abordando aspectos históricos, estéticos, composicionais e questões técnico-interpretativas na performance do próprio compositor.

A fonte primária utilizada para a análise do presente estudo foi a gravação ao vivo da música *Pro Zeca* contida no disco *Victor Assis Brasil* (1974). Esta fonte sonora histórica serviu de base para a transcrição da *leadsheet* (que inclui a harmonia cifrada e a melodia do tema), de algumas convenções da sessão rítmica do grupo, de trechos da linha do baixo e do solo improvisado de Victor Assis Brasil. As transcrições do tema e improvisação se encontram nas tonalidades para instrumentos em Bb. O registro sonoro serviu também para o reconhecimento de práticas de performance específicas do saxofone que incluem nuances como inflexões, ocorrência de *swing*², articulações e efeitos diversos, os quais foram anotados nas transcrições de performance providas nos Anexos 1, 2 e 3. Embora esse seja o único registro sonoro de *Pro Zeca* deixado pelo compositor, existem outras gravações feitas por músicos como o guitarrista Hélio Delmiro e o Trio Bonsai, formado por Mané Silveira (sax e flauta), Paulo Braga (piano), e Guello (percussão).

As fontes secundárias que subsidiaram a análise comparativa foram (1) a *leadsheet* da transcrição da gravação, (2) a *leadsheet* do compositor editada no vol. 1 da coleção de manuscritos denominada *Victor Assis Brasil*, organizada por seu irmão Paulo Assis Brasil e (3) a *leadsheet* do tema cedida a meu orientador Fausto Borém (UFMG) pelo pianista e pesquisador Prof. Rafael dos Santos

² A palavra *swing* é também utilizada de uma forma abrasileirada, significando “balanço”, “ginga” aplicado a qualquer estilo musical. Pode significar também um estilo do *jazz* surgido em meados de 1930, onde a principal característica foi o surgimento dos grandes grupos denominados *big bands* e tem como principais representantes os *band leaders* Duke Ellington e Count Basie.

(UNICAMP), por ocasião de um concerto no VI Encontro Internacional de Contrabaixistas em Pirinópolis, Goiás, em 2002.

Entre essas três *leadsheets* foi escolhida, como objeto da análise, a transcrição baseada na gravação já que é a fonte primária que, acredita-se, está mais próxima da tradição oral e auditiva, essencial a este estilo. As diferenças entre as *leadsheets* refletem a prática comum na música popular de se fazer modificações harmônicas ou melódicas, muitas vezes personalizadas em cada interpretação. Quando relevantes essas diferenças serão pontuadas no decorrer da análise.

A análise de elementos musicais específicos levou em consideração os referenciais teóricos de GRIDLEY (2006), HOBBSAWM (1990), BAKER (1987) e LAWN (1995) para o *bebop*, e de GIFFONI (1997), SIQUEIRA (1981), SÉVE (1999), ANDRADE (1928) e SANDRONI (2001) para o baião. Foram também realizadas transcrições de trechos de temas e solos improvisados de outros compositores como Hermeto Pascoal, Charlie Parker, Waldir Azevedo, entre outros, que são citadas no decorrer da análise, com o intuito de fazer comparações ou pontuar recorrências e identificar padrões jazzísticos e brasileiros.

A análise aqui apresentada se divide em duas partes. A primeira se refere à composição, onde se busca identificar elementos do *bebop* e do baião com relação à forma, melodia, harmonia e rítmica do tema. A segunda se refere às decisões interpretativas de Victor Assis Brasil na apresentação do tema e em seu solo improvisado, refletindo aspectos da prática do *jazz* e da música brasileira como instrumentação, combinação de timbres, rítmica e fraseado (articulações, dinâmica, efeitos, materiais escalares, *patterns*³ e arpejos).

Entende-se aqui que uma linguagem híbrida resulta da convergência de duas ou mais linguagens distintas, em cuja síntese os elementos constituintes das

³ *Patterns* são padrões melódicos com seqüências simétricas, desenvolvidos durante as improvisações. Através desses padrões é possível identificar o solista, já que muitos deles utilizam os mesmos padrões para determinadas seqüências de acordes.

linguagens anteriores podem se fundir em uma nova linguagem com novas características. Algumas vezes a hibridação rompe com dicotomias anteriores, integrando valores aparentemente não-compatíveis, configurando novos espaços para o exercício da criação, convidando a tríade compositor-intérprete-ouvinte para uma reflexão sobre objetos ou práticas históricas consolidadas, já que os traços característicos dos sistemas que se hibridizam ora permanecem reconhecíveis, ora se fundem.

Para definir um elemento resultante de hibridação - termo que vem do grego *hybris* - ou seja, 'confusão' - acompanhado do sufixo *ido* - ou seja, 'natureza de' - a biologia fornece um conceito que pode ser aplicado ao sistema musical. Uma das concepções de hibridismo segundo o *Dicionário etimológico e circunstanciado de biologia* (SOARES, p.215) é "o produto do cruzamento entre indivíduos de espécies diferentes ainda que aparentados por pertencerem ao mesmo gênero".

Já na definição sociológica de Nestor Garcia CANCLINI (1997), hibridação implica em processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas culturais, que existem de forma separada se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Assim, a hibridação pode propiciar um terreno fértil para o cruzamento de linguagens e produtos, um campo propício para a experimentação e criação de novos discursos.

A hibridação pode ser marcada pela intervenção e manipulação de elementos provenientes das mais diversas fontes, gerando algo novo, cuja conceituação pode tornar-se difícil. PIEDADE (2003) criou o termo "fricção de musicalidades" para dar conta do encontro da música brasileira com o *jazz* norte americano. Segundo o pesquisador, esse encontro é chamado de fricção já que os traços da musicalidade dos dois gêneros permanecem reconhecíveis, onde o "novo" estilo não é chamado de híbrido. Isso aponta para a dificuldade de conceituação desse encontro, que nesse trabalho é chamado de hibridismo, pelas características já explicitadas.

Na prática da performance musical, é muito comum o instrumentista não realizar uma reflexão sobre o sistema de códigos no qual está inserida a música a ser interpretada. No caso da música popular, isso pode gerar um nível de compreensão menos consciente, que pode se refletir nas decisões interpretativas de temas ou improvisações. Este problema, que ocorre mesmo em linguagens mais simples e diretas, pode se tornar mais complexo quando os códigos musicais se misturam, ficando mais difícil estabelecer fronteiras entre gêneros, delimitar os estilos ou reconhecer as origens de procedimentos tais como padrões rítmicos, tempo, utilização de escalas e harmonias e a realização de efeitos instrumentais.

A preservação de tradições culturais de grupos mais fechados, comunidades ou regiões, comum na música folclórica, muitas vezes devido à sua função social, costuma manter o repertório musical alheio a processos de hibridismo musical ao longo do tempo. Por outro lado, talvez por estar mais resguardada pela tradição de uma notação musical detalhada e de um alto controle dos parâmetros musicais, a música erudita também parece resistir bem à mistura de estilos (pode-se, questionavelmente, afirmar que se percebe mais uma influência entre estilos do que hibridação). No entanto, a música popular, especialmente aquela inserida no contexto da indústria fonográfica e veiculada nos mais diversos meios culturais e mídia, parece muito suscetível a transformações e combinações de práticas composicionais e de performance. Contribui para isso a pequena delimitação dos códigos na sua notação, consequência da forte presença da oralidade e a globalização que hoje experimentam os compositores, arranjadores e intérpretes. Já faz parte do imaginário do ouvinte de música popular a expectativa do encontro entre improváveis convivências do diverso simultaneamente no mesmo palco. Dentro deste quadro, a música popular brasileira (GIFFONI, 1997) e a música popular norte-americana (GRIDLEY, 2006) têm, historicamente, a vocação do hibridismo na formação de seus estilos e que, por isso, são menos refratários a combinações inusitadas, como ouvir, lado a lado, baião e *bebop*.

2 - Victor Assis Brasil



Fig.1 – Fotografia de Victor Assis Brasil

(Fonte: Site oficial Victor Assis Brasil. Disponível em <http://www.victorassisbrasil.com.br>)

O saxofonista e compositor Victor Assis Brasil nasceu em 28 de agosto de 1945 no Rio de Janeiro. Seu primeiro instrumento foi a gaita e aos 17 anos começou a tocar saxofone alto (Fig.1). Iniciou seus estudos no instrumento com Paulo Moura e a partir dessa época começou a participar das *jam sessions* no *Little Club* no beco das garrafas em Copacabana, Rio de Janeiro e shows em faculdades e colégios da zona sul.

Em 1965 já tocava nas sessões do *Clube do jazz e da bossa*, onde depois de ser ouvido pelo maestro e pianista Friederich Gulda, foi convidado para participar de um concurso internacional de *jazz* em Viena. Victor não só ficou em terceiro lugar no concurso como também ganhou o primeiro prêmio de melhor solista no festival de Berlim do qual também participou.

Em 1966 gravou seu primeiro disco, *Desenhos*, hoje um disco raro. Em 1969 voltou ao exterior graças a uma bolsa oferecida pela *Berklee School of Music*, em Boston, EUA. Ficou lá durante cinco anos onde aprimorou sua técnica e estudou

composição e arranjo. Nessa época tocou com grandes nomes do *jazz* norte-americano como o trompetista Dizzy Gillespie, o pianista Chick Corea e o contrabaixista Ron Carter.

Em 1973 quando voltou ao Brasil já era um músico conhecido, embora mais reconhecido no exterior do que em seu próprio país. A partir de então iniciou uma fase de intensa atividade fazendo vários shows ao lado de músicos como o trompetista Márcio Montarroyos, o contrabaixista Zeca Assumpção, o baterista Chico “Batera” entre outros, compondo e gravando seus discos. Victor deixou um legado de oito discos e composições em diversos estilos para várias formações instrumentais, a maioria delas ainda inédita.

Em novembro de 1974, num depoimento à revista *Veja*, afirmou que em sua maneira de compor, utilizava as influências do *jazz* e da música brasileira, e mesmo quando tocava músicas brasileiras utilizava o léxico musical do *jazz*.

Victor Assis Brasil morreu em 14 de abril de 1981, aos 35 anos. A música *Pro Zeca*, objeto de estudo do presente artigo, foi composta em homenagem ao amigo contrabaixista Zeca Assumpção e está incluída no disco *Victor Assis Brasil* (1974), gravado ao vivo no Teatro da Galeria no Rio de Janeiro.

3 – Características do baião e do *bebop*

3.1 – O baião

A música *Pro Zeca* é baseada no estilo de música popular brasileira denominado baião. Segundo o *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*, o termo baião é derivado de uma dança popular nordestina. “Em fins do século XIX já era conhecido no interior nordestino, sendo executado em sanfonas pelo sertão, sempre em unidades de compasso par” (ALBIN, 2005). Até então, o baião era restrito ao interior do nordeste e só chegaria à música popular brasileira urbana com Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. A dupla grava em 1946 seu primeiro baião, intitulado *Baião*, de grande sucesso nacional, divulgando o gênero para além das fronteiras do nordeste brasileiro. O reconhecimento desse sucesso pode ser confirmado em periódicos da época como *O Radar* de 1949, que dizia: “a ordem agora é o baião - coqueluche nacional de 1949”, e o *Diário Carioca*, que afirmava: “o baião vem fazendo estremecer todo o vasto império do samba, e já agora não se poderá mais negar a influência decisiva desse gênero musical na predileção do povo”. (ALBIN, 2005).

Segundo Marcondes em sua *Enciclopédia da música brasileira*, no baião, como diversos estilos populares, existe uma forte correspondência entre música e dança: “O baião é uma dança de pares solistas, com sapateados, palmas, umbigadas, meneios, onde suas melodias sincopadas se destinam a danças cheias de movimentos das ancas” (MARCONDES, 1998). Tem como característica um caráter vibrante, alternando seções cantadas com seções instrumentais e a frequência de refrões instrumentais em curtos arpejos.

A partir de 1950, o baião passa a influenciar vários compositores da música popular brasileira. Com o choro-baião instrumental *Delicado* de Waldir Azevedo, recebe projeção internacional, sendo considerado, até o início dos anos 60, o estilo de música brasileira de maior influência no exterior. Com o advento da Bossa Nova e do *Rock and roll* o baião cai em relativo esquecimento, mas

continua sendo cultivado por diversos artistas como Dominginhos, Sivuca, Quinteto Violado, João do Vale, Gilberto Gil e muitos outros. No campo da música instrumental brasileira, importantes compositores como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti e Victor Assis Brasil, passam a sofrer forte influência do estilo em seus trabalhos.

Em 1971, Hermeto Pascoal grava nos EUA o disco *Hermeto* e em 1977 o disco *Missa dos escravos*, com importantes músicos da cena do *jazz* na época, entre eles o contrabaixista Ron Carter. Esses discos apontam para um hibridismo da linguagem jazzística com vários estilos de música popular brasileira, incluindo o baião.

A formação instrumental mais utilizada nos bailes nordestinos é o chamado Trio Nordestino, composto pela sanfona, zabumba e o triângulo, formação que foi adotada também por Luiz Gonzaga. Eventualmente, o pandeiro, outros instrumentos de percussão e o pífano também podem ser incluídos nesta formação. Os ritmos característicos dos instrumentos de percussão, utilizados no baião estão caracterizados no Ex.1 (ROCCA, 1986, p.50).

Ex.1. Ritmos característicos dos instrumentos de percussão utilizados no baião.

Triângulo

Pandeiro

Zabumba

Legenda: o - indica o som aberto do instrumento (solto)

+ - indica o som abafado do instrumento (preso)

> - indica acentuação

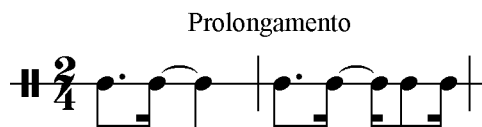
x - indica som seco

MONTANHAUR e SYLLOS (2002) descrevem como padrão básico para se tocar o baião no bumbo da bateria, a seguinte figura rítmica:



GIFFONI (1997) diz que “o baião é executado no compasso 2/4 e sua principal característica é a acentuação presente entre o final do primeiro tempo e o início do segundo, que acaba sendo apenas prolongamento” (GIFFONI, 1997, p.34). SÉVE (1999) utiliza o mesmo exemplo de linha de baixo, quando cita o acompanhamento do baião, reforçando essa característica.

Ex.2. Prolongamento entre o final do primeiro tempo e o início do segundo no baião.



GIFFONI (1997) mostra que é comum a utilização da tônica e da quinta da escala na levada do contrabaixo.

Ex.3. Utilização da tônica e da quinta da escala na linha de baixo do baião.



Com relação às características rítmicas na linha melódica do baião, o primeiro aspecto que chama atenção é a utilização de dois tipos de síncopas como mostra o Ex.4.

Ex.4. Síncopas características das linhas melódicas no baião



Essas síncopas podem ser encontradas de uma maneira ostensiva nas linhas melódicas, como mostram o Ex.5 e o Ex.6.

Ex.5. Síncopa característica do baião em *Delicado* de Waldir Azevedo



Ex.6. Síncopa característica do baião em *Lagoa da canoa* de Adriano Giffoni e Mário Alves



A síncopa de padrão semicolcheia-colcheia-semicolcheia muito recorrente na música popular brasileira a partir do século XIX (Ex.6) foi descrita por Mário de ANDRADE (1928) como “síncopa brasileira” e, mais recentemente, estudada com maior aprofundamento por SANDRONI (2001), a partir de matrizes aditivas africanas (e não analíticas do sistema binário) nas suas recorrências no samba. Em função da ocorrência das sincopas em *Pro Zeca* sublinhar apenas as subdivisões binárias (e não as combinações binárias, ternárias e quinárias explicitadas por SANDRONI, 2001), a terminologia de Mário de Andrade será adotada aqui (terminologia que o próprio Sandroni acaba utilizando por praticidade), com o objetivo de diferenciação da síncope genérica, mais comumente encontrada no *bebop*.


CASCUDO (1984) cita o compositor Guerra-Peixe, ao falar das características melódicas e harmônicas do baião:

“...Guerra Peixe registrou como características melódicas: Escala de Dó a Dó: a) todos os graus naturais; b) com o sétimo grau abaixado; c) com o quarto grau aumentado (Fá sustenido); d) com qualquer mistura dos dois modos anteriores, ou mesmo os três; (...). Harmônicas: emprego dos acordes de, em modo maior: a) I, V, IV graus em ordem variável; b) I, II graus, com a terceira do acorde alterada (Fá sustenido); modo menor I, II graus, com a terceira alterada.” (CASCUDO, 1984 p. 97)


SIQUEIRA (1981) descreve de uma forma mais detalhada as características melódicas do baião. No conjunto de escalas modais que ele denominou de modos nordestinos (Ex.7), há três modos denominados reais e três escalas derivadas, uma terça menor abaixo das primeiras. Siqueira chamou o III modo real de Modo Nacional, que se tornou o mais conhecido como representando um caráter essencialmente brasileiro. Esse modo não possui correspondente nos modos eclesiásticos e é chamado comumente de modo lídio-mixolídio.

Ex.7. Modos nordestinos segundo SIQUEIRA (1981)


I Modo Real = Mixolídio




II Modo Real = Lídio




III Modo Real = não há correspondente



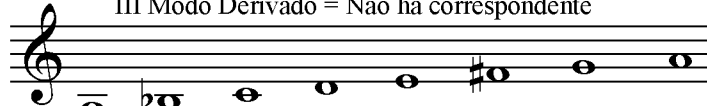
I Modo Derivado = Frígio



II Modo Derivado = Dórico



III Modo Derivado = Não há correspondente



Com relação à estrutura formal, até onde foi possível averiguar, a forma no baião é muito variada, o que torna muito difícil a definição de um esquema formal padrão. Entretanto, existe uma tendência para a predominância da forma canção (A-B), que é a forma da música *Baião* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, a qual divulgou o gênero para todo o Brasil. (Ex.8).

Ex.8. Forma canção em *Baião* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Eu vou mostrar pra vocês
Como se dança o baião
E quem quiser aprender **A**
É favor presta atenção

Morena chegue pra cá,
Bem junto ao meu coração **B**
Agora é só me seguir
Pois eu vou dançar o baião

Eu já dancei, balancei,
Chamego, samba em Xerém **A**
Mas o baião tem um quê,
Que as outras danças não têm

Quem quiser só dizer, **B'**
Pois eu com satisfação
Vou dançar cantando o baião

Eu já cantei no Pará
Toquei sanfona em Belém **A**
Cantei lá no Ceará
E sei o que me convém

Por isso quero afirmar **B'**
Com toda convicção
Que sou doido pelo baião

3.2 – O bebop

Pode-se notar em *Pro Zeca* traços marcantes da linguagem jazzística. De acordo com GRIDLEY (2006), para que uma música seja reconhecida como *jazz* ela precisa ter principalmente dois elementos: o *swing* e a improvisação, que são comuns em quase todos os estilos do *jazz*. A sensação de *swing* no *jazz* ocorre devido a alguns fatores. Primeiro, há uma abundância de ritmos sincopados, onde os acentos ocorrem fora da cabeça do tempo, o que gera uma tensão essencial para a obtenção do *swing*. Segundo, o padrão de colcheias suingadas, que pode ser explicado como uma forma especial de tocar duas colcheias consecutivas no *jazz*, aproximadamente como uma quiáltera de três colcheias com as duas primeiras notas ligadas. A acentuação geralmente é feita no tempo fraco, ou seja, na colcheia mais rápida (Ex.9).

Ex.9. Colcheias suingadas no *jazz*.



A história do *jazz* mostra que o *swing* também requer uma contínua alternância de tensão e repouso, que pode ocorrer tanto na sessão rítmica quanto na harmonia ou melodia.

Com relação à improvisação, GRIDLEY (2006) aponta que “improvisar é compor durante a performance” (GRIDLEY, 2006 p.133), o que confere ao *jazz* um traço marcante de espontaneidade e originalidade. Muito do espírito de vitalidade associado ao *jazz* é relacionado à improvisação, onde os músicos criam novas melodias nas progressões de acordes, podendo também adicionar novos acordes, substituí-los, alterar os padrões rítmicos e até mesmo mudar o tom original.

Já para HOBBSAWM (1990), o *jazz* precisa ter necessariamente cinco características para ser classificado como tal. Primeiro, a utilização de escalas originárias da África ocidental, não comumente usadas na música européia ou a mistura de escalas ditas européias e africanas. Segundo, o *jazz* se apóia fundamentalmente no ritmo africano, e se compõe de dois elementos rítmicos: uma batida constante e uniforme e uma gama de variações sobre essa batida principal. Terceiro, o *jazz* possui cores instrumentais e vocais próprias, isso deriva dos próprios instrumentos utilizados e da técnica peculiar e não convencional pela qual são tocados. O quarto fator que caracteriza o *jazz* é o repertório específico que ele desenvolveu utilizando determinadas formas musicais. As duas principais formas são o *blues* e a balada (ou canção) popular. Dentro destas formas se firmaram os *standards* do *jazz*, que servem não apenas como peças de repertório, mas também como pretexto para improvisação. Como último fator de caracterização, o autor cita que o *jazz* é uma música de *performers* e tudo está subordinado à individualidade de cada músico, o que aponta para o grau de importância na identificação das características individuais de performance do instrumentista as quais, em geral, podem ser prontamente reconhecidas apenas pela audição de pequenos trechos musicais.

Os primeiros músicos de *jazz* eram autodidatas, por isso eles não foram influenciados pelas regras ditadas pela música erudita européia no que diz respeito à maneira “correta” de utilizar os instrumentos ou se obter “vozes educadas”. Com relação a essa maneira de tocar dos músicos de *jazz*, Hobsbawm diz que:

“A maneira mais simples de explicar o tom jazzístico é dizendo que, automaticamente, o *jazz* tomou o rumo oposto. Sua voz é a voz comum, não educada, e seus instrumentos são tocados – até onde é possível – como se fossem vozes (...) Não há, no *jazz*, tons ilegítimos: o *vibrato* é tão legítimo quanto um som puro, tons “sujos” (*dirty*) tão legítimos quanto sons “limpos” (HOBBSAWM, 1990, p.44)”.

Os músicos de *jazz* também costumam explorar os limites dos recursos técnicos de seus instrumentos, resultando daí, muitas vezes, formas inovadoras na sua utilização.

Faz-se necessário agora uma explanação sobre as características do *bebop*, estilo ao qual a composição *Pro Zeca* parece ter mais afinidade. Os estilos que emergiram depois de 1940 são classificados como *jazz* moderno e o *jazz* inicial e outros estilos anteriores a essa data são referidos hoje como período clássico do *jazz*. O *bebop* foi o primeiro estilo surgido no contexto do *jazz* moderno e tem como principais representantes o saxofonista Charlie Parker (1920-1955), o pianista Thelonious Monk (1917-1982) e o trompetista Dizzy Gillespie (1917-1993).

De acordo com GRIDLEY (2006), o *jazz* moderno não apareceu repentinamente, tendo se desenvolvido gradualmente a partir do trabalho dos músicos da era do *swing*. Deve se observar que a palavra *swing* aqui se refere ao nome do estilo de *jazz* que antecedeu o *bebop*. Parker e Gillespie começaram suas carreiras criando improvisos no estilo do *swing*, foram então criando novas técnicas até que essa maneira de tocar foi se tornando um estilo diferente.

Os primeiros solistas do *bebop* contribuíram para a formação de um novo vocabulário de frases musicais e diferentes métodos de improvisação nas progressões de acordes. Ele se tornou o sistema mais substancial de *jazz* até os dias de hoje. GRIDLEY (2006) aponta as principais características do *bebop*:

- Instrumentação reduzida, também chamada de *small combo*;
- Andamentos muito rápidos;
- Menor ênfase nos arranjos;
- O virtuosismo como prioridade para os músicos;
- O piano é mais comum do que a guitarra;

- A improvisação no *bebop* é complexa, sendo necessários vários *chorus*⁴ para cada solo improvisado, menos relação temática, mais desvios harmônicos do tom original e grande desenvolvimento dos padrões rítmicos;
- As melodias e as harmonias são mais complexas do que os estilos precedentes;
- As progressões de acordes na maior parte das vezes não se resolvem;
- O acompanhamento rítmico é muito variado;
- O estilo de acompanhamento denominado *comping* prevalece no piano;
- O elemento surpresa é muito valorizado.

O *comping*, segundo GRIDLEY (2006), é uma forma de acompanhamento caracterizada por uma grande flexibilidade rítmica, que permite a interação do pianista (ou, às vezes, o guitarrista) com o improvisador. Os acordes são como que pincelados no decorrer da música com utilização dos contratempos para evitar um acompanhamento apoiado ritmicamente nos tempos fortes (ou partes fortes do tempo), de forma a conferir uma sensação de movimento e surpresa ao ouvinte.

As linhas de baixo são freqüentemente baseadas no *walking bass* que significa “baixo caminhante”. O *walking bass* consiste em uma linha contínua de acompanhamento tocada em arpejos e escalas baseadas nos acordes, cuja acentuação rítmica quaternária (ou binária no caso das levadas *two-feel*) pode frequentemente acontecer nos segundos e quartos tempos. Muitas vezes as linhas se transformam em verdadeiras melodias, complementando o tema ou a improvisação. O *walking bass* está presente em quase toda história do *jazz*, mas é no *bebop* que atinge o auge em termos de performance, pois os andamentos são muito rápidos rápidos (referidos como *up tempo* ou *double time*), o que exige uma grande habilidade técnica e criativa dos músicos (Ex.10).

⁴ A palavra *chorus* (pl. *choruses*) significa a forma em que vai se improvisar determinado tema: A seqüência de acordes que será utilizada, o número de compassos e algumas convenções rítmicas.

Ex.10. Linha de *Walking bass* segundo GRIDLEY (2006)

Segundo BAKER (1987) os músicos do *bebop* passaram a sistematizar o uso dos cromatismos para conectar as escalas durante a improvisação, conferindo mais fluência às frases durante as progressões de acordes. Esses cromatismos adicionados sistematicamente às escalas acabaram por definir um idioma ao estilo. Essas escalas com cromatismos adicionados, servem de base para a construção dos *patterns*, muito comuns entre os músicos do *bebop*. Os *patterns* são padrões melódicos com seqüências simétricas, desenvolvidos durante as improvisações. Através desses padrões é possível identificar o solista, já que muitos deles utilizam padrões personalizados para determinadas seqüências de acordes.

As notas *blue* ou *blue notes*, que “podem ser a terça, a quinta ou a sétima notas da escala maior abaixadas microtonalmente em até meio-tom” (FABRIS, 2005), também são muito usadas como recursos melódicos nos temas e improvisos do *bebop*.

Os temas e improvisações no *bebop* são compostos em sua maioria por colcheias e semicolcheias, o contorno das linhas melódicas é irregular, havendo abruptas mudanças de direção e grandes intervalos entre as notas ou frases (Ex.11). “Os ritmos nessas linhas eram rápidos e imprevisíveis, com mais síncopas do que qualquer outra música previamente feita na Europa ou América”. (GRIDLEY, 2006, p.134)

Ex.11. Andamento rápido, síncopas e linha melódica irregular em *Au Privave* de Charlie Parker

HOBBSAWM (1990) diz que o *bebop* atingiu um alto nível de sofisticação, transformando o *jazz* em atividade de elite. Com relação ao ritmo ele diz que:

“... o ritmo *bop* não marcava mais o *beat*, a não ser por uma agitação do prato em legato, em uma espécie de tremor rítmico pelo qual a pulsação básica podia ser vislumbrada. Os músicos deveriam “presumir” o tempo, sobre o qual eram tocadas complexidades rítmicas de uma sutileza quase africana...” (HOBBSAWM, 1990, p.125)

Segundo esse autor, os músicos do *bebop* revolucionaram a utilização da tonalidade e a harmonia, mas quase não avançaram em relação à forma, deixando obras que estruturalmente lembram os primeiros *blues*. A forma de apresentação das músicas é quase sempre iniciada com um tema curto geralmente tocado em uníssono pelos músicos e, depois, vários *choruses* de improvisação seguido do retorno do tema. Os temas são freqüentemente distribuídos em seções que ocupam oito, doze ou dezesseis compassos como nos antigos *blues*. Não existe uma forma definida na apresentação dos temas, mas pode-se perceber uma tendência para a utilização da forma ternária A-B-A ou A-A-B-A, muito comum em toda história do *jazz*. A harmonia, principalmente nos temas de Charlie Parker, também lembra os acordes utilizados no *blues*: progressões de acordes maiores com sétima menor, utilizados tanto como dominantes como também resoluções.

A partir das transcrições dos temas de Charlie Parker (AEBERSOLD; SLONE, 1978) pode-se perceber que o uso freqüente de quiálteras e arpejos, tanto nos temas quanto nas improvisações é um traço característico do *bebop* (Ex.12).

Ex.12. Quiálteras e arpejos em *Parker's Mood* de Charlie Parker



Os músicos do *bebop* utilizam freqüentemente recursos técnicos e efeitos característicos do *jazz* em seus instrumentos. Esses recursos e efeitos serão citados no tópico 5, que trata da análise das opções interpretativas no solo de Victor Assis Brasil.

Devido ao advento e popularização do *rock and roll*, houve uma diminuição do interesse geral pelo *jazz* em meados da década de 1960, mas o gênero observou um *revival* nas décadas de 1970 e 1980. Foi o *bebop* que ressurgiu como principal estilo de *jazz* dos anos 70 e 80 e como um modelo a ser seguido pelos jovens músicos. Esse fato reforça a influência desse gênero na composição e interpretação de *Victor Assis Brasil* em *Pro Zeca*, que foi composta e gravada no ano de 1974.

4 – Análise da *leadsheet* de *Pro Zeca*

O tema *Pro Zeca* foi composto em compasso binário (2/4), característica marcante do baião (GIFFONI, 1997; ALBIN, 2005; ROCCA, 1986), que contrasta com a métrica mais comum do *bebop*, geralmente em compasso quaternário (veja as transcrições dos temas de Charlie Parker em AEBERSOLD e SLONE, 1978). Por outro lado, as síncopas são elementos rítmicos muito comuns aos dois gêneros musicais. De fato, percebe-se a ocorrência tanto da síncopa brasileira (ANDRADE, 1928; SANDRONI, 2001), própria do baião (Ex.13), quanto de síncopas mais jazzísticas.

Ex.13. Síncopa brasileira em *Pro Zeca* (transcrição da gravação)

A forma do tema é ternária (A-A-B-A), muito utilizada pelos compositores de *jazz*. A maneira como o tema é apresentado na gravação - tema-improviso-tema - é também um fator de identificação com o *jazz* norte-americano que ao longo de sua história, a utiliza constantemente em shows e gravações. Assim, Victor Assis Brasil preferiu não utilizar a forma canção (A-B) que, presumidamente, é a mais comum no baião.

A linha melódica do tema baseia-se nos modos de Sol mixolídio e Sol lídio-mixolídio, também chamado de modo nacional por SIQUEIRA (1981), como demonstra o Ex.14. Esse modo também é muito utilizado nas improvisações do *bebop*, onde recebe o nome de lídio b7. (lídio com sétima menor)

Ex.14. Modo nacional em *Pro Zeca* (transcrição da gravação)

O tema tem como principal figura rítmica a semicolcheia, proporcionando uma movimentação contínua, que não é comum nas linhas melódicas dos baiões tradicionais, apontando para uma característica do *bebop*. Entretanto, não do ponto de vista melódico, mas sim rítmico essa característica lembra a atividade incessante do triângulo no baião e, às vezes, o canto repetitivo dos repentistas nordestinos. O andamento é rápido, o que o distancia do caráter dançante e mais relaxado do baião e o aproxima das características do *bebop*. Hermeto Pascoal também emprega recurso semelhante na composição de *O ovo*, também baseada no gênero baião, mas com uma linha virtuosística mais próxima da linguagem do *bebop* (Ex.15).

Ex.15. Semicolcheias contínuas em *O ovo* de Hermeto Pascoal



Existe uma nota de aproximação na melodia de *Pro Zeca* (Ex.16), que aponta para um recurso cromático muito utilizado nos temas e improvisações de Charlie Parker (Ex.17).

Ex.16. Nota de aproximação em *Pro Zeca* (transcrição da gravação)



Ex.17. Nota de aproximação em *Au Privave* de Charlie Parker



Com relação à harmonia, devem-se considerar duas frentes: uma harmonia implícita sugerida pela melodia e uma harmonia resultante da transcrição, que teve como referência a fonte primária da gravação. Pode-se perceber que a transcrição dos acordes gerou uma cifragem com um maior detalhamento do que acontece normalmente nas *leadsheets*, o que é relevante no presente trabalho, já que se pretende uma maior fidelidade às características auditivas da obra e que escapam à notação musical tradicional. Assim, na partitura transcrita encontramos acordes⁵ do tipo D7₂, G7₂(13), G7₄#(9), E7(b10), que expressam melhor a estrutura dos acordes escolhidos pelo pianista. Os acordes com as extensões 2^a e 4^a são assim notados, pois essas tensões alteram a estrutura do acorde. Quando essas extensões não alteram a estrutura do acorde, são notadas uma oitava acima como 9^a e 11^a. O acorde com b10 é assim notado para explicitar a condução harmônica dessa tensão, quando se resolve na quinta do acorde de tônica. Referências anteriores podem ser observadas nas transcrições do violonista e pesquisador Almir Chediak que, em sua série de *songbooks* de vários compositores da música popular brasileira, utilizou com frequência o acorde com 4^a (Ex.18) e na obra do compositor e guitarrista Frank Zappa, que utilizou de forma recorrente o acorde com 2^a (Ex.19).

Ex.18. Utilização do acorde com 4^a em Fotografia de Tom Jobim (transcrição de Almir Chediak)

Copyright by JOBIM MUSIC.

⁵ Devido à limitação de escrita no Word, as tensões dos acordes foram escritas ao lado da cifra. O correto seria colocá-las verticalmente ao lado da letra correspondente à nota.

Ex.19. Utilização do acorde com 2ª em *Black Page* de Frank Zappa

The musical score for Ex.19 consists of five staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a G^2 chord and features a triplet of eighth notes. The second staff begins with a B^b2 chord and contains several triplet markings. The third staff continues with G^2 and B^b2 chords, including a sixteenth-note triplet. The fourth staff features G^2 and B^b2 chords with a triplet of eighth notes. The fifth staff starts with a D^2 chord and includes a triplet of eighth notes. Fingering numbers (3, 5, 6, 7) are placed below the notes to indicate specific techniques.

Recorreu-se às diferenças entre a *leadsheet* provida por Rafael dos Santos e a *leadsheet* editada baseada no manuscrito de Victor Assis Brasil, que se encontram completas no anexo, para a identificação da harmonia implícita. Nota-se (Ex.20) a utilização dos acordes do Iº grau de Sol mixolídio ($G7$), IVº grau de Sol eólio (Cm/G) e o IIº grau de Sol lídio (A/G). Esses graus são citados por Guerra Peixe (CASCUDO, 1984 p.97), como características harmônicas do baião, sendo que a única diferença é que o IVº grau é menor, e não maior, devido à utilização de empréstimo modal (modo de Sol eólio).

Ex.20. Harmonia implícita em *Pro Zeca* (*Leadsheet* cedida por Rafael dos Santos)

The musical score for Ex.20 consists of three staves of music in 2/4 time. The first staff starts at measure 40 with a $G7$ chord. The second staff starts at measure 44 and includes A/G and Cm/G chords. The third staff starts at measure 50 and includes A/G , $Cm7/G$, and $G7$ chords. The notation shows a mix of eighth and sixteenth notes with various rests.

A harmonia escolhida pelos músicos na gravação, em quase toda a extensão do tema, baseia-se no acorde G7, caracterizando o modo de Sol mixolídio (Ex.21).

Ex.21. Harmonia em *Pro Zeca* (transcrição da gravação)

40 G⁷ 2(13)

45

50

Pode-se identificar a nota Mib na melodia, um empréstimo modal que pode ter sua origem no modo de Sol eólio (Ex.22). É importante ressaltar que na *leadsheet* cedida por Rafael dos Santos o acorde utilizado na harmonização neste momento é Cm7, e na *leadsheet* baseada no manuscrito de Victor Assis Brasil é sugerido um acorde característico do modo de Sol frígio (Ab7M) (Ex.23), escolhido, talvez, para proporcionar mais tensão.

Ex.22. Nota e acorde de empréstimo modal de Sol eólio (Harmonia implícita segundo Rafael dos Santos)

48 Cm7

Ex.23. Acorde característico do modo de Sol frígio (*leadsheet* de Victor Assis Brasil)

48 Ab7M

A utilização de um acorde sem a terça (muitas vezes sem a quinta também) em quase toda a extensão do tema demonstra uma prática comum do *jazz*, que é a de utilizar uma harmonia mais "aberta", deixando os instrumentos melódicos mais livres para adicionar tensões à melodia, evitando-se assim os problemas das dissonâncias. As tensões adicionadas a outros acordes durante a apresentação do tema, também são muito comuns no *bebop* (Ex.24).

Ex.24. Tensões típicas do *bebop* na harmonização do tema de *Pro Zeca* (transcrição da gravação).

The image shows three measures of musical notation in 2/4 time. Measure 79 contains two notes, G4 and B4, with a chord symbol B7(13) above the first note and B7(b13) above the second. Measure 83 contains a descending eighth-note line: G4, F4, E4, D4, with a chord symbol D 7 4(9) above the first note. Measure 87 contains a descending eighth-note line: G4, F4, E4, D4, with a chord symbol G 7 4#(9) above the first note.

O tema de *Pro Zeca* apresenta a recorrência do arpejo do acorde de G7 (Ex.25), característica marcante do baião, já que as melodias em músicas modais têm a tendência de utilizar o arpejo do 1º grau. Luiz Gonzaga em sua composição *Baião* utiliza esse recurso repetidas vezes na construção do tema, e, por ser a música que divulgou o baião em todo o Brasil, essa sonoridade virou uma referência do estilo. Os arpejos também são utilizados nos temas e improvisações no *bebop*, mas nesse contexto são utilizados arpejos com um maior nível de dissonância.

Ex.25. Arpejo do acorde G7 no tema de *Pro Zeca* (transcrição da gravação)

The image shows a single measure of musical notation in 2/4 time, measure 44. It features a G7 arpeggio (G4, B4, D5, G5) with a chord symbol G 7 2(13) above it.

É importante observar que a introdução da transcrição (Ex.26), é uma variação de parte do tema que vai do compasso 75 a 83 (Ex.27), onde a linha melódica, executada pelo trompete, faz referência à melodia do tema através de figuras rítmicas mais lentas e com um caráter *ad libitum*, sugerindo uma cadência ou improvisação. A harmonia ressalta algumas substituições de acordes em comparação com a harmonia do tema. O procedimento de substituição de acordes é muito comum no *bebop*.

Ex.26. Linha do trompete com caráter improvisatório na introdução de *Pro Zeca* (transcrição da gravação)

Ex.27. Melodia e harmonia do compasso 75 a 83 em *Pro Zeca* (transcrição da gravação)

Na *leadsheet* editada, baseada no manuscrito de Victor Assis Brasil, existe uma linha melódica como mostra o Ex. 28, anotada antes do início do tema que sugere o caráter improvisatório da introdução. A sugestão de “levada” do baixo também é anotada no início da partitura.

Ex.28. Introdução de *Pro Zeca* (*leadsheet* de Victor Assis Brasil)

Pode-se notar que na *leadsheet* editada, o tema está em Ré mixolídio e na transcrição da gravação está em Sol mixolídio. Isso aponta para o fato de que talvez, no momento da composição, Victor Assis Brasil tenha utilizado o sax alto (afinado em Mi bemol) e na gravação utiliza o sax soprano (afinado em Si bemol).

Existe um único momento no tema em que a estaticidade do modalismo é quebrada, o que ocorre por meio de uma maior movimentação na harmonia (c. 76 - 83) (Ex.29). Há um II – V de Sol maior que se resolve em si menor (IIIº grau de Sol). Há também um II – V de Sol maior que não se resolve e um V – I de Mi menor (VIº grau de Sol maior). Observa-se também que, na melodia, a nota Fá# passa a ser utilizada com certa constância nesse trecho, configurando-se assim um momento tonal do tema, em Sol maior.

Ex.29. Cadências em *Pro Zeca* (transcrição da gravação)

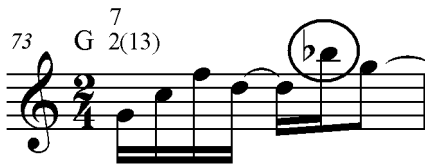
The musical notation for Ex.29 is in 7/4 time. It begins at measure 76. The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, the following chords are indicated: Am7, D7, Bm7, Em7, Am7, D7, B7(13), B7(b13), and Em7. The melody features a prominent F# note in several measures, particularly in the later part of the excerpt.

Esse tipo de movimento harmônico utilizado por Victor Assis Brasil em *Pro Zeca* encontra referência nas marcantes recorrências das cadências típicas do *bebop*, como mostra o Ex.30.

Ex.30. Cadências em *Yardbird Suite* de Charlie Parker

The musical notation for Ex.30 is in 4/4 time. It shows a melodic line starting with a quarter rest in the first measure. The melody is composed of quarter and eighth notes. Above the staff, the following chords are indicated: A, Dm, G7, A7, G7, and F#7. The melody features a prominent F# note in the final measure, which is a characteristic blue note.

No compasso 73 nota-se a presença de uma *blue note*, a terça menor de um acorde maior, recurso muito utilizado nos temas e improvisações no *bebop*: o sib no acorde de G7(13) como mostra o Ex.31. Embora esse acorde não apresente a terça maior, a memória auditiva do modo mixolídio faz com que seja percebido como tal.

Ex.31. *Blue note* em *Pro Zeca* (transcrição da gravação)

No exemplo acima nota-se também a utilização de um padrão construído sobre a escala pentatônica de Sol menor. As escalas pentatônicas são muito utilizadas nos temas e construções de *patterns* no *bebop*, devido à sua facilidade de execução e a identificação com o *blues*.

No tema de *Pro Zeca* ocorre a utilização de quiálteras (Ex.32), recorrentes nas composições de Charlie Parker. Esta rítmica, especialmente aquelas que se afastam das sub-divisões mais óbvias, é um dos fatores que contribuem para que seus temas pareçam improvisações (Ex.33).

Ex.32. Quiálteras em *Pro Zeca*Ex. 33. Quiálteras em *Parker's Mood* de Charlie Parker

5 – As opções interpretativas na apresentação do tema e na improvisação

Muitos gêneros musicais são determinados por suas práticas de performance ao invés de elementos estruturais anotados nas partituras ou *leadsheets*. Na música popular isso fica mais explícito, devido ao seu caráter criativo durante a performance, principalmente nas improvisações. As opções interpretativas, quando escolhidas com consciência pelo instrumentista, podem apontar com clareza os gêneros ou estilos aos quais faz referência. Em um sistema musical marcado pelo hibridismo, existe um nível maior de complexidade com relação a essas opções.

As decisões interpretativas tomadas por *Victor Assis Brasil* e pelos músicos que o acompanham na gravação de *Pro Zeca*, apontam para o hibridismo entre a música popular brasileira e o *jazz* norte-americano, representados pelos estilos baião e *bebop*. Os elementos que serão observados se referem à instrumentação, andamento, rítmica e fraseado (acentuações, materiais escalares, articulações, efeitos característicos e *patterns*). A análise desses elementos foi feita com base nas transcrições do tema e da improvisação do compositor, levando em consideração também as referências bibliográficas para a prática de performance do baião e do *bebop*. Antes de iniciar a análise propriamente dita, faz-se necessário uma explanação sobre as acentuações, articulações e efeitos instrumentais característicos do *jazz* utilizados no *bebop* e as acentuações e articulações da música brasileira utilizadas no baião.

5.1 - Acentuações, articulações e efeitos instrumentais do *bebop* e do *baião*.

Os músicos virtuosos de *jazz*, pelo fato de explorarem ao máximo os recursos técnicos de seus instrumentos, acabaram por descobrir novas formas na sua utilização. Muitos desses efeitos, inicialmente criados como parte de idiomas pessoais, foram sendo incorporados e consolidados na tradição das práticas de performance do *jazz* com o passar do tempo. O Ex.34 mostra alguns efeitos, articulações e acentuações mais utilizadas no *jazz*, apontados por LAWN (1995).

Ex.34. Efeitos, articulações e acentuações mais utilizados no *jazz* segundo LAWN (1995)



Heavy accent – Valor integral da nota acentuando, pesado.



Heavy accent – Tocar metade do valor da nota, pesado.



Heavy accent – Tocar o mais curto possível, pesado.



Staccato – Curto sem ser pesado.



Legato tongue – Valor integral da nota, sem acentuação.



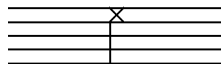
The shake – Variação de afinação, *vibrato* curto.



Lip trill – *Vibrato* mais longo e lento.



Bend – Tocar a nota na afinação correta, abaixar a afinação e voltar na afinação inicial.



Ghost note – Nota com altura indefinida.



Short gliss up – Chegar à nota de aproximadamente três notas abaixo. Nenhuma nota deve ser ouvida individualmente. Glissando curto.



Long gliss up – Chegar à nota através de uma nota mais distante. Glissando longo



Short gliss down – O contrário de *Short gliss up*.



Long gliss down – O contrário de *Long gliss up*.



Short lift – Chegar à nota via escala cromática ou diatônica, aproximadamente uma terça abaixo.



Long lift – O mesmo que *Short lift*, começando de uma nota mais distante.



Short spill – O contrário de *Short lift*.



Long spill – O contrário de *Long lift*.

A utilização sistemática desses efeitos, acentuações e articulações, assim como as colcheias suingadas, a improvisação e a polirritmia, fizeram com que esses elementos se tornassem característicos de vários estilos da linguagem jazzística, incluindo o *bebop*. A freqüência de determinados tipos de escalas, fraseado, harmonia, levada, instrumentação e andamento fazem com que os estilos de *jazz* se diferenciem entre si.

Já no baião, o tipo de acentuação mais utilizado é o prolongamento entre o final do primeiro tempo e início do segundo, como exemplifica GIFFONI (1997) no Ex.35.

Ex.35. Acentuação característica do baião.



Outro tipo de acentuação característica do baião ocorre na síncopa brasileira, como mostrado no Ex.36.

Ex.36. Acentuação característica do baião na síncopa brasileira



Segundo GIFFONI (1997), a articulação das notas no baião tende a ser mais percussiva (com mais ataque e mais curta), para que se tenha um melhor resultado ao se tocar tanto com os instrumentos típicos do estilo, como a zabumba e o triângulo, quanto na sua adaptação pelos elementos da bateria.

Se em relação ao *jazz* há uma bibliografia relativamente extensa referente à prática de performance em seus diversos estilos ao longo de sua história, o mesmo não se observa em relação ao baião. Por isso, devido à carência de referenciais teóricos sobre o fraseado (articulações e acentuações) nas linhas melódicas brasileiras, não foi possível uma análise mais aprofundada desses elementos em *Pro Zeca*.

5.2 - Análise das opções interpretativas na apresentação do tema e na improvisação

O primeiro aspecto a ser levado em conta na análise é a instrumentação. Na gravação, o conjunto instrumental tem a formação básica dos *small combos* do gênero *bebop*: teclado (substituindo o piano) (Alberto Farah), contrabaixo elétrico (Paulo Russo), bateria (Lula), saxofone soprano (Victor Assis Brasil) e trompete (Márcio Montarroyos), músicos com reconhecida experiência tanto nos diversos estilos da música brasileira quanto no *jazz*.

O andamento rápido, característico do *bebop*, tem a semínima aproximadamente igual a 150. Nos andamentos rápidos, o padrão das notas suingadas fica menos marcante, às vezes difícil de ser reconhecido. Assim, o *swing* característico do *jazz* fica mais perceptível nas acentuações ao longo dos fraseados, como se pode perceber nos solos de Charlie Parker (Ex.37).

Ex. 37. Acentuação do fraseado em *Au Privave* de Charlie Parker



Procedimento semelhante ocorre na apresentação do tema (Ex.38) e na improvisação em *Pro Zeca*. (Ex.39).

Ex.38. Acentuação do *bebop* no fraseado do tema em *Pro Zeca*



Ex.39. Acentuação do *bebop* no fraseado da improvisação em *Pro Zeca*



A acentuação do fraseado é feita de uma forma sutil, evitando-se evidenciar as notas de uma forma muito brusca, semelhante à entonação do discurso verbal, caracterizando assim o seu “sotaque”.

A articulação em *legato* proporciona maior agilidade ao solista em andamentos rápidos e mais comodidade na construção de frases. Assim, a principal articulação utilizada tanto na apresentação do tema quanto na improvisação é o *legato*, como mostra os exemplos acima, sendo interrompido, às vezes, para introduzir algum tipo de acento específico, efeito ou o *staccato* na interpretação da síncopa brasileira, que remete à rítmica do baião (Ex.40 e 41).

Ex.40. Articulação e acentuação da síncopa brasileira no tema em *Pro Zeca*

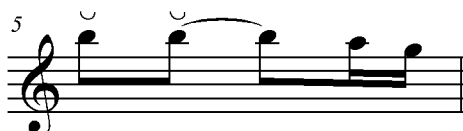


Ex.41. Articulação e acentuação da síncopa brasileira na improvisação em *Pro Zeca*



Outros tipos de articulações, acentuações e efeitos encontrados na improvisação de *Pro Zeca*, em sua maioria, fazem referência ao *bebop*: *bend* (Ex.42), *heavy accent* ou *staccato brusco* (Ex.43), *ghost note* (Ex.44), *the shake* ou *vibrato curto* (Ex. 45), *legato tongue* ou *tenuto* (Ex.46), *short gliss up* (Ex.47), *short lift* (Ex.48), *heavy accent* ou *sforzato* (Ex.49). A junção das articulações *tenuto* e *staccato brusco* no padrão de colcheias suingadas, também muito comum na prática do *jazz*, aparece em *Pro Zeca* (veja Ex.43).

Ex.42. *Bend* na improvisação de Victor Assis Brasil em *Pro Zeca*



Ex.43. *Heavy accent (staccato brusco)* na improvisação de Victor Assis Brasil em *Pro Zeca*



Ex.44. *Ghost note* na improvisação de Victor Assis Brasil em *Pro Zeca*



Ex.45. *The shake (vibrato curto)* na improvisação de Victor Assis Brasil em *Pro Zeca*



Ex.46. *Legato tongue (tenuto)* na improvisação de Victor Assis Brasil em *Pro Zeca*



Ex.47. *Short gliss up (glissando curto)* na improvisação de Victor Assis Brasil em *Pro Zeca*



Ex.48. *Short lift* na improvisação de Victor Assis Brasil em *Pro Zeca*



Ex.49. *Heavy accent (sforzato)* na improvisação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca



O *sforzato* também é utilizado para reforçar as síncopas, principalmente nos fraseados típicos do gênero baião, onde se encontra também o *staccato* (Veja Exs. 40, 41).

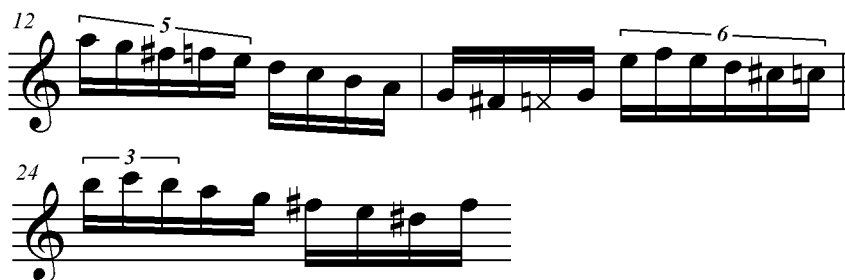
O aspecto rítmico da linha melódica na improvisação é marcado pela alternância da caracterização dos gêneros *bebop* e baião. A figura mais utilizada é a semicolcheia, com algumas passagens em fusas (Ex.50).

Ex.50. Semicolcheias e fusas na improvisação



Na improvisação, ocorre também o uso sistemático das quiálteras do *bebop*. (Ex.51)

Ex.51. Utilização das quiálteras na improvisação



Supõe-se uma caracterização rítmica do baião na improvisação, na maior parte das vezes, pela recorrência da síncopa brasileira (Ex. 52).

Ex.52. Utilização da síncopa brasileira na improvisação



Com relação à performance do acompanhamento do conjunto, a principal recorrência é a mistura da caracterização do baião e do *bebop*. O acompanhamento do teclado algumas vezes mantém as características rítmicas e harmônicas do baião (Ex.53), mas em sua maior parte, principalmente na improvisação, baseia-se no *comping* e utiliza tensões características do *bebop* (Ex.54).

Ex.53. Características rítmicas do baião no acompanhamento do teclado (tema)

Ex. 54. Características rítmicas do *bebop* no acompanhamento do teclado (tema)

* G no contrabaixo

Os acordes com 4ª remetem também a um tipo de harmonização muito utilizada pelos pianistas Bill Evans e Herbie Hancock, músicos da era do pós-*bebop*.

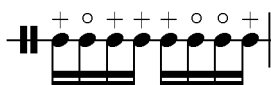
Com relação ao acompanhamento - ou *levada* - do contrabaixo, percebe-se a ocorrência de ritmos característicos do baião com pequenas variações (Ex.55).

Ex.55. Ritmos característicos do baião no acompanhamento do contrabaixo

A bateria apresenta uma complexidade rítmica maior, com a utilização de síncopas com diferentes deslocamentos. Ocorre a caracterização sistemática do baião e outros elementos característicos de ritmos brasileiros. Existe uma célula mais constante presente no acompanhamento da bateria, que consiste na imitação da *levada* típica de semicolcheias contínuas do triângulo no baião, que é transposta para o prato de condução no início do tema e depois é transferida para a caixa ao longo do acompanhamento (Ex.56).

Ex.56. Frase típica do triângulo no baião no acompanhamento da bateria

40



Esporadicamente, outros ritmos de natureza mais complexa, variando de compasso para compasso, ocorrem na bateria, mas por causa da baixa qualidade da gravação ao vivo, muitos elementos ficam inaudíveis, dificultando a transcrição.

A improvisação de *Victor Assis Brasil* está dividida em seis *choruses* compostos por vinte e oito compassos cada. A harmonia utilizada em cada um deles é a mesma utilizada na apresentação do tema, com duas diferenças: ocorre a redução pela metade do número de compassos em que acontece o acorde G7(13) e um alargamento dos tempos onde acontecem as cadências. Nas cadências do tema existem dois acordes por compasso, ao passo que, na improvisação, há um acorde por compasso (Ex.57).

Ex.57. Alargamento do tempo dos acordes na improvisação

Esse tipo de procedimento é muito comum na prática do *jazz*, onde os músicos escolhem para o *chorus*, a forma e harmonização que se adapte melhor à improvisação, sem necessariamente utilizarem a forma do tema.

Na improvisação, percebe-se a utilização de escalas que caracterizam o baião e, por outro lado, a construção de *patterns* e utilização de escalas que caracterizam o *bebop*. Muitas vezes elas se hibridizam a tal ponto de impossibilitar uma clara distinção entre os estilos de onde se originaram.

No 1º *chorus* da improvisação (c.1-8), observa-se a utilização da escala pentatônica de sol maior. Nota-se a ausência da sétima menor (Fá natural), que caracteriza o modo de sol mixolídio (Ex.58).

Ex.58. Utilização da escala pentatônica de sol maior na improvisação

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff begins with a G7(13) chord symbol. The melody is written in treble clef and consists of eighth and quarter notes. The notes in the first staff are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The second staff continues from measure 5 with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. There are accents and slurs over various notes, and a fermata over the final note of each phrase.

Apesar da utilização das notas da escala pentatônica de sol, a polarização entre a nota Ré e a nota Sol no final das frases faz referência ao modo mixolídio. Isso ocorre em todos os inícios de *choruses*, tornando-os ambíguos do ponto de vista melódico, já que a escala pentatônica utilizada como material improvisatório na música ocidental tem sua origem no *blues* e depois foi incorporada pelo *jazz*.

A partir do compasso 12, percebe-se uma utilização sistemática de cromatismos, seja com a função de notas de passagem - cromatismos de passagem (Ex.59), seja com a função de bordaduras na construção de *patterns*, como aqueles

baseados em terças ascendentes sobre a escala de Sol Maior (Ex.60), remetendo a uma estética jazzística.

Ex.59. Utilização de cromatismos na improvisação



Ex.60. Construção de *patterns* com a utilização dos cromatismos



O exemplo acima mostra um tipo de pensamento mais horizontal, muito comum entre os jazzistas, onde se percebe frases extensas construídas com o mesmo padrão melódico, no decorrer da harmonização.

Em outros trechos, algumas notas evidenciam a utilização de outros tipos de escalas. Nota-se (c.24-26), a utilização da escala de mi menor harmônica (Ex.61).

Ex.61. Utilização da escala de mi menor harmônica na improvisação



Nas improvisações feitas em andamento rápido, é característico um fraseado construído sobre uma determinada cadência de acordes atravessar para outros acordes que não fazem parte da cadência. No exemplo acima, nota-se a permanência na escala de Mi menor harmônica no acorde A7. Poderia ser cogitada aí a utilização da escala de Lá lídio-mixolídio, mas pelo andamento rápido e pelo fraseado que vem se desenvolvendo, o mais provável é a continuidade da frase na escala Mi menor harmônica no acorde A7 (Ex.62), apesar da não utilização da nota dó natural.

Ex.62. Fraseado na escala de mi menor harmônica no acorde de A7

No compasso 51 do 2º *chorus* ocorre situação semelhante, com a utilização da escala de sol maior no acorde de B7(13) (Ex.63). Esse procedimento é recorrente em vários momentos durante a improvisação.

Ex.63. Utilização da escala de sol maior no acorde de B7(13)

No exemplo acima, nota-se a presença da nota Ré natural no acorde de B7(13). No mesmo acorde em outros *choruses*, percebe-se a utilização das notas Ré natural e Mi natural, apontando para a utilização da escala de sol maior (Ex.64). Pelas regras de harmonia funcional, essas duas notas seriam evitadas nesse acorde, por causa da dissonância de 2ª menor ocorrida com o Ré sustenido (3ª do acorde). Mas pela condução melódica utilizada e o andamento rápido, essas dissonâncias são bem assimiladas pelo ouvinte. A nota ré natural também produz o efeito de *blue note*.

Ex.64. Utilização das notas ré natural e mi natural no acorde de B7(13)

No compasso 30 do 2º chorus nota-se a presença da *blue note* e a utilização das notas da escala pentatônica de Sol maior (Ex. 65).

Ex.65. *Blue note* na improvisação



Pode-se perceber no fraseado da improvisação o uso sistemático de arpejos mais tensos, configurando uma estética mais próxima do *bebop* (Ex.66).

Ex.66. Utilização de arpejos na improvisação



No exemplo acima percebe-se o uso do arpejo de Dm7(9,11,13) no acorde de G7(13). A utilização de arpejos mais tensos é muito comum na construção dos fraseados no *bebop*, resultando desse procedimento o acréscimo de tensões aos acordes durante toda a improvisação. Desse modo evita-se o som óbvio das notas presentes no acorde.

Para que a construção de *patterns* seja eficiente em um andamento rápido, é comum a utilização de arpejos mais abrangentes. No caso do arpejo de Dm7(9,11,13), é importante a omissão da terça do acorde para não haver o choque de notas dissonantes entre a harmonia e a melodia. A utilização desse arpejo ocorre em vários momentos da improvisação, no acorde de G7(13).

No compasso 42, ocorre a utilização do arpejo de $G7(9,13)$ ⁶, em que podem ser encontradas, melodicamente, as próprias tensões contidas no acorde (Ex.67). Nesse caso, embora invertido, o arpejo caracteriza também o modo mixolídio.

Ex.67. Utilização do arpejo de $G7(9,13)$



Percebem-se dois momentos claros de caracterização do modo mixolídio na improvisação: um do c.121-128 e, o outro, do c.149 -156 (Ex.68).

Ex.68. Caracterização do modo mixolídio na improvisação

⁶ 13° na música popular, não significa a oitava da sexta, mas sim uma tensão que se adiciona ao acorde em qualquer oitava.

Nota-se a utilização dos mesmos *patterns* com pequenos deslocamentos em relação à harmonia (Ex.69). Isso aponta para um procedimento comum aos jazzistas, que é o estudo prévio de *clichés* melódicos, adotado principalmente por músicos ligados à *Berklee School of Music*, onde Victor Assis Brasil estudou durante cinco anos.

Ex.69. Deslocamento de *patterns* em relação à harmonia

Ex.69 consists of two staves of musical notation in treble clef. The first staff starts at measure 74 and features three chords: D7, Bm7, and Fm7. A melodic pattern of eighth notes is circled in the Bm7 chord. The second staff starts at measure 101 and features three chords: Am7, D7, and Bm7. The same melodic pattern is circled in the D7 chord, demonstrating its displacement relative to the harmony.

Pode-se perceber esse mesmo procedimento adotado por Charlie Parker em seus solos, como mostra o Ex.70.

Ex.70. Deslocamento de *patterns* em relação à harmonia em Mohawk de Charlie Parker

Ex.70 consists of two staves of musical notation in treble clef, 4/4 time. The first staff starts at measure 25 and features two chords: Am and D7. A melodic pattern of eighth notes is circled in the D7 chord. The second staff starts at measure 37 and features two chords: Am and D7. The same melodic pattern is circled in the D7 chord, illustrating the displacement of the pattern relative to the harmony.

6 - Conclusão

Na obra *Pro Zeca* do compositor e saxofonista carioca Victor Assis Brasil se percebe, tanto em termos composicionais quanto do ponto de vista da interpretação, um processo de hibridação entre o *jazz* e a música brasileira que se acentuou na década de 60, devido ao maior intercâmbio entre músicos brasileiros e americanos e o conseqüente acesso dos instrumentistas brasileiros à *Berklee School of Music*. Composta em 1974 em homenagem ao amigo contrabaixista Zeca Assunção, *Pro Zeca* mostra claramente o hibridismo entre o *bebop* e o baião.

As características do *bebop* encontradas na composição e opções interpretativas foram: utilização de grupos de semicolcheias e fusas, andamento rápido, tensões típicas do *jazz* na harmonia, movimentos harmônicos característicos, utilização sistemática de materiais escalares conectados por cromatismos, arpejos típicos, presença da *blue note*, utilização de quiálteras, articulações e efeitos característicos (*bend*, *gosth notes*, entre outros), acentuações de fraseado, acompanhamento *comping* do teclado, escala pentatônica, utilização de *patterns* durante a improvisação, formação instrumental, introdução com caráter improvisatório, improvisos longos e a forma de apresentação do tema.

Por outro lado, os elementos encontrados que aproximam *Pro Zeca* do baião foram: Utilização do modo mixolídio e modo lídio-mixolídio (modo nacional (SIQUEIRA, 1981)), levada do contrabaixo, rítmica da bateria, acompanhamento do teclado na apresentação do tema, síncopas características e a síncopa brasileira (ANDRADE, 1928), acordes da harmonia implícita, acentuações características, utilização do arpejo do acorde do 1º grau do modo de Sol mixolídio.

É importante frisar que para a facilitação do processo de análise, esses elementos foram separados de acordo com os estilos *bebop* e baião no presente artigo, mas

durante a apresentação do tema e na improvisação, ora permanecem identificáveis, ora se fundem, tornando-se difícil a percepção de seus limites, já que no processo de audição o que se ouve é o todo.

Pro Zeca é música instrumental brasileira que se hibridiza com a música popular americana, muito presente na música instrumental de diferentes culturas. O *jazz*, por sua tradição histórica, fornece o material imprescindível para improvisos longos, e o estilo *bebop* acabou por se tornar o mais utilizado pelos instrumentistas em todo mundo. Como o hibridismo se configura em uma característica marcante da música instrumental do século XX e XXI, a utilização de elementos característicos do *jazz* é um procedimento recorrente entre os compositores e instrumentistas em benefício da configuração de uma música sem fronteiras: a música híbrida.

7 - Bibliografia:

ADOUR, Fábio da Câmara. Perfil conceitual de harmonia. Tese de doutorado. Belo Horizonte: UFMG, manuscrito autógrafo, 2007.

AEBERSOLD, Jamey; SLONE, Ken. *Charlie Parker Omnibook*. USA: Atlantic Music Corp., 1978.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: J. Chiarato & Cia, 1928. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/index01.html>. Acessado em 12/11/2006.

ASSIS BRASIL, Victor. Site oficial. Disponível em <http://www.victorassisbrasil.com.br/> Acessado em 10 out. 2006.

BAKER, David. *How to play Bebop*. USA: Alfred Publishing Co., 1987.

BELLEST, Christian, MALSON, Lucien. *Jazz*. Trad. Paulo Anderson F. Dias. Campinas, SP: Papirus, 1989.

BORELLI, Marcos. *Victor Assis Brasil*. Disponível em <http://assisbrasil.org/vitorbio.html>. Acessado em 20 jun. 2006.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANCLINI, Néstor García. Notas recentes sobre hibridação. Disponível em: www.cholonautas.edu.pe/pdf/SOBRE%20HIBRIDACION.pdf. Acessado em 08/02/2006.

CASCUDO, Luíz da Câmara. *Dicionário do folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Bossa Nova Vol. 5*. Rio de Janeiro: Lumiar editora, 1991.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim Vol.i*. Rio de Janeiro: Lumiar editora, 1990.

COLLIER, James L. *Jazz, a autêntica música americana*. Trad. de Carlos Sussekind e Teresa Resende da Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

DIAZ, José E. Balado. *Artigo Revista Brasileira de comunicação*. 2004
Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/default.asp>. Acessado em 16 set. 2006.

FABRIS, Bernardo Vescovi. *CATITA DE K-XIMBINHO E A INTERPRETAÇÃO DO SAXOFONISTA ZÉ BODEGA: aspectos híbridos entre o choro e o jazz*. 2005. 34 f.

FARIA, Nelson. *The Brazilian Guitar Book*. EUA: Sher Music Co., 1996),

GIFFONI, Adriano. *Música Brasileira para Contrabaixo*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

GRIDLEY, Mark C. *Jazz Styles: history and analysis*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 2005.

HOBSBAWN, Eric J. *A história social do jazz*. Trad. de Ângela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LAWN, Richard. *THE JAZZ ENSEMBLE DIRECTOR'S MANUAL – A Handbook of Practical Methods and Materials for the Educator*. Oskaloosa: C.L. Barnhouse Company, 1995.

MARCONDES, Marco Antônio. *Enciclopédia da Música Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Art Editora/ Publifolha, 1998.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
 PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Musica Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades*. In Rodrigo Torres (ed.) *Música Popular em América Latina: Actas del Ilo. Congresso Latinoamericano del IASPM*. Santiago de Chile: Fondart, 1999.

MAURITY, Fernando Trocado. *Improvisação em Victor Assis Brasil*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

ROCCA, Edgard. *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SÉVE, Mário. *Vocabulário do Choro - Estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

SIQUEIRA, José de Lima. *Sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura – diretoria geral de cultura, 1981.

SOARES, José Luiz. *Dicionário etimológico e circunstanciado de biologia*. São Paulo: Editora Scipione, 2002.

SYLLOS, Gilberto, MONTANHAUR, Ramon. *Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Lumiar editora, 2002.

ULHÔA, M. T. ; ARAGÃO, P. ; TROTTA, F. . *Música Híbrida - Matrizes Culturais e a Interpretação da Música Brasileira*. In: XIII Encontro Nacional da ANPPOM, 2001, Belo Horizonte. Anais do XIII Encontro da Anppom. Belo Horizonte : ANPPOM, 2001. v. II. p. 348-354.

Discografia:

BRASIL, Victor Assis. *Victor Assis Brasil ao vivo*. Rio de Janeiro: Companhia Industrial de Discos, 1974.

BRASIL, Victor Assis. *Desenhos*. Rio de Janeiro: Forma, 1966.

BRASIL, Victor Assis. *Trajeto*. Rio de Janeiro: Equipe, 1968.

BRASIL, Victor Assis. *Victor Assis Brasil toca Antônio Carlos Jobim*. Rio de Janeiro: Quartin, 1970.

BRASIL, Victor Assis. *Esperanto*. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1970.

BRASIL, Victor Assis. *Victor Assis Brasil Quinteto*. Rio de Janeiro: EMI, 1979.

BRASIL, Victor Assis. *Pedrinho – Victor Assis Brasil Quarteto*. Rio de Janeiro: EMI, 1980.

BRASIL, Victor Assis. *Luiz Eça e Victor Assis Brasil no museu de arte moderna*. Rio de Janeiro: EMI, 1993.

BRASIL, Victor Assis. *The Legacy*. Rio de Janeiro: Atração, 1999.

Anexos:

Anexo 1: *Leadsheet* da Introdução de *Pro Zeca* no disco *Victor Assis Brasil* (1974).

Anexo 2: *Leadsheet* de *Pro Zeca* (transcrição do disco *Victor Assis Brasil* -1974).

Anexo 3: Transcrição da improvisação de Victor Assis Brasil em *Pro Zeca* (disco *Victor Assis Brasil* -1974).

Anexo 4: *Leadsheet* cedida pelo músico e pesquisador Rafael dos Santos (UNICAMP).

Anexo 5: *Leadsheet* editada parte integrante da coleção *Victor Assis Brasil vol. 1*.

Anexo 6: CD contendo a gravação ao vivo de *Pro Zeca* (disco *Victor Assis Brasil* - 1974).

Anexo 1

Introdução de Pro Zeca no disco *Victor Assis Brasil* (1974)

Transc. e ed. por Leonardo Barreto

Victor Assis Brasil

Trumpete

C 9/G D/G B m7 Bm7M(11) E7(b10)

6 A m7 D 7 9 B7(13) B7(b13) B7 Em7(9)

11 Em7(9) A m7 A m7 A7(13) D 2 7(13) D 2 7

16 *Linha do baixo*

Teclado (Tema sem acompanhamento)

24

29

34

Anexo 2

Leadsheet de Pro Zeca (transcrição da gravação)

40 $G \overset{7(13)}{2}$

45

52

58

63

69

75 $A m7$ $D7$ $B m7$ $E m7$

78 $A m7$ $D7$ $B7(13)$ $B7(b13)$ $E m7$ $A m7$

83 $D \overset{7(9)}{4}$ $D \overset{7\#(9)}{4}$

Anexo 3

Transcrição da improvisação de *Victor Assis Brasil em Pro Zeca*

The musical score is written in 2/4 time and consists of eight staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various chords and melodic lines with articulation marks.

Chords and markings:

- Staff 1: $G^7_{2(13)}$
- Staff 2: Measure 5
- Staff 3: Measure 9
- Staff 4: Measure 13, 6
- Staff 5: Measure 17, $A m7$, $D7$, $B m7$, $E m7$
- Staff 6: Measure 21, $A m7$, $D7$, $B7(13)$, $B^7(b13)$
- Staff 7: Measure 25, $E m7$, $A7$, D^7_4 , D^7_4
- Staff 8: Measure 29, $G^7_{2(13)}$
- Staff 9: Measure 33, tr

2

Improvisação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca

Musical score for improvisation by Victor Assis Brasil in Pro Zeca, showing measures 37 to 69. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Measures 37-40: First staff, featuring a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes.

Measures 41-44: Second staff, featuring a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes.

Measures 45-48: Third staff, featuring a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes. Chord markings: Am7, D7, Bm7, Em7.

Measures 49-52: Fourth staff, featuring a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes. Chord markings: Am7, D7, B7(13), B7(b13).

Measures 53-56: Fifth staff, featuring a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes. Chord markings: Em7, A7, D⁷₄, D⁷₄.

Measures 57-60: Sixth staff, featuring a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes. Chord marking: G⁷₂₍₁₃₎.

Measures 61-64: Seventh staff, featuring a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes.

Measures 65-68: Eighth staff, featuring a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes.

Measures 69-72: Ninth staff, featuring a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes. Chord marking: tr.

Improvisação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca

3

73 Am7 D7 Bm7 Em7

77 Am7 D7 B7(13) B7(b13)

81 Em7 A7 D 7 D 7

85 G 7(13)

89

93

97

101 Am7 D7 Bm7 Em7

105 Am7 D7 B7(13) B7(b13)

4 Improvisação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca

109 $E m7$ $A7$ D^7_4 D^7_4

113 $G^7_2(13)$

117

121

125

129 $A m7$ $D7$ $B m7$ $E m7$

133 $A m7$ $D7$ $B7(13)$ $B7(b13)$

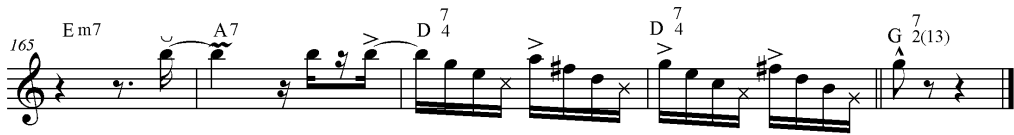
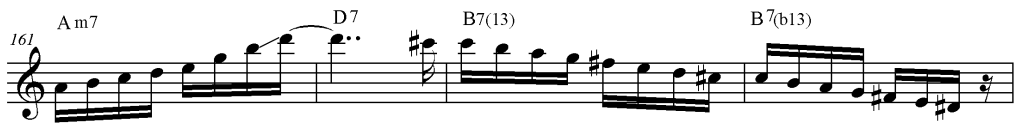
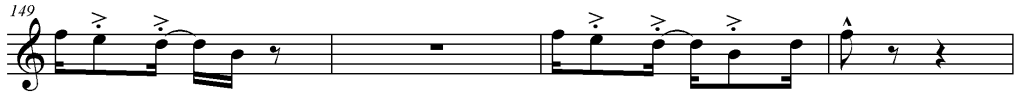
137 $E m7$ $A7$ D^7_4 D^7_4

141 $G^7_2(13)$

fp

Improvisação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca

5



Anexo 4

Leadsheet cedida pelo músico e pesquisador Rafael dos Santos (UNICAMP).

PRO ZECA VICTOR A. BRASIL

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff starts with a G7 chord. The second staff is a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves have chords A/G, Cw/G, and G7. The fifth staff has chords A/G, Cw/G, G7, and G7. The sixth staff has chords A/G, Cw/G, and G7. The seventh staff has chords A/G, Cw/G, G7, G7, Eb9, and G7. The eighth staff has chords G7, Am7, D7, Bw7, F#7, Am7, D7, B13, and B7(b13).

Handwritten musical score in G major, featuring guitar chords and various annotations. The score is organized into systems of staves, with measure numbers 46, 51, 57, 66, 69, 75, and 81 marked on the left.

System 1 (Measures 46-50): Chords: E7, A7, D7sus4, D7. Annotations: "break" and "BREQUE" above the D7 chord.

System 2 (Measures 51-56): Chords: G7, G7(#11), G7. Annotations: "BATA" and "termina curso" written below the staff.

System 3 (Measures 57-65): Chord: G7.

System 4 (Measures 66-68): Chord: G7.

System 5 (Measures 69-74): Chords: A7, D7, B7, E7, A7. Annotation: "SARDA" written below the first measure.

System 6 (Measures 75-80): Chords: D7, B7, B7(b9), E7, A7, A7. Annotations: "D7" and "D7" written below the final two measures.

System 7 (Measures 81-84): Chord: D7.

Anexo 5

Leadsheet editada parte integrante da coleção *Victor Assis Brasil*

vol.1.

"Pro Zeca"

Victor Assis Brasil

(Instrumental)

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and chord markings.

System 1: Treble staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note D4, an eighth note E4, and a quarter note F#4. The bass staff contains a D7 chord marking and four bar lines with slash symbols.

System 2: Treble staff features a half note G#4, followed by a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The bass staff contains four bar lines with slash symbols.

System 3: Treble staff starts with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G#4. The bass staff contains five bar lines with slash symbols.

System 4: Treble staff begins with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G#4. The bass staff contains a D7 chord marking, three bar lines with slash symbols, and an E7 chord marking.

System 5: Treble staff starts with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G#4. The bass staff contains an Eb7+ chord marking, a bar line with slash symbol, and a D chord marking.

1.

E7 Eb7+ D D

2.

D7

Em7 A7 F#m7 Bm7 Em7 A7 F#m7 F#m7/C# F#11+/C F#11+/E#

Bm7 F7 E7 E7/C Em7 Em7/Bb A13

Segue Ad Lib

D7 D7₅₊