

MANUEL SILVEIRA FALLEIROS

**ANATOMIA DE UM IMPROVISADOR:
O ESTILO DE NAILOR AZEVEDO “PROVETA”.**

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pelo Sr. **Manuel
Silveira Falleiros** e aprovada pela Comissão
Julgadora em **29/08/2006**.

Manuel

Prof. Dr. Ricardo Goldemberg
- Orientador -

Dissertação apresentada à Faculdade de
Música do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do título de Mestre em Música, sob
orientação do Prof. Dr. Ricardo
Goldemberg.

CAMPINAS 2006

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE COLEÇÃO

UNIDADE BC
Nº CHAMADA TRUNICAMP
F184a
V _____ EX _____
TOMBO BC/ 71307
PROC. 6.145.07
C _____ D _____ X _____
PREÇO 11,00
DATA 30/01/07
IIB-ID 398080

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

~~F184a~~
398
Falleiros, Manuel Silveira.
Anatomia de um improvisador: o estilo de Nailor Azevedo
\'Proveta\'. / Manuel Silveira Falleiros. – Campinas, SP: [s.n.],
2006.

Orientador: Ricardo Goldemberg.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas,
Instituto de Artes.

1. Música popular brasileira. 2. Análise musical.
3. Improvisação(Música). I. Goldemberg, Ricardo.
II. Universidade Estadual de Campinas.Instituto de Artes.
III. Título.

(lf/ia)

\'Proveta\'

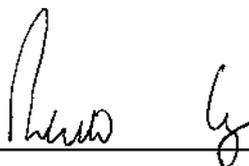
Título em inglês: "Anatomy of a improvisation: the style of Nailor Azevedo"

Palavras-chave em inglês (Keywords): Brazilian popular music – Musical analysis

Improvisation(Music)
Titulação: Mestre em Música
Banca examinadora:
Prof. Dr. Ricardo Goldemberg
Prof Dr. José Eduardo Paiva
Prof Drª Letícia Bicalho Canêdo
Prof Dr. Roberto César Pires(suplente)
Prof. Drª Sara Pereira Lopes
Data da defesa: 28 de Agosto de 2006
Programa de Pós-Graduação: Música

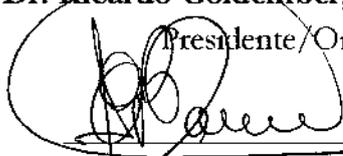
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pelo
Mestrando **Manuel Silveira Falleiros** - RA 981635, como parte dos requisitos para a obtenção
do título de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



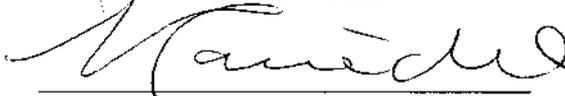
Prof. Dr. Ricardo Goldemberg - DM/IA - UNICAMP

Presidente/Orientador



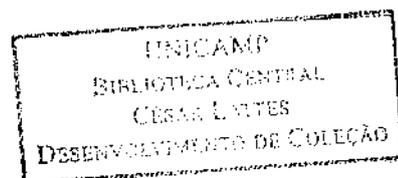
Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro Paiva - DMM/IA - UNICAMP

Membro Titular



Profa. Dra. Leticia Bicalho Canêdo - FE - UNICAMP

Membro Titular



9579 04.0000

Dedico este trabalho aos meus professores.

AGRADECIMENTOS

Aos músicos que concederam entrevistas tão valiosas, e que sem elas a realização deste trabalho não seria possível.

À Raquel Silveira, por sua dedicação.

À Bárbara Falleiros, pela revisão e incentivo.

À Faculdade de Música da Unicamp, na figura de seus professores, que ao longo destes anos contribuíram para o meu crescimento musical e intelectual. Por sua paciência e boa vontade em compartilhar sua sabedoria.

Aos meus familiares, mesmo que distantes.

A todos que contribuíram direta ou indiretamente no decorrer deste trabalho.

RESUMO

Esta pesquisa teve por finalidade analisar o desenvolvimento da improvisação de Nailor Azevedo.

Nailor Azevedo “Proveta” é saxofonista, clarinetista, arranjador e compositor. Suas obras têm sido destaque no cenário da música popular brasileira. Contudo, o fato mais peculiar de sua poética é a presença constante da improvisação musical em suas obras. Este fato é interessante pelo nível altamente desenvolvido e complexo que os solos improvisados de Nailor atingem no contexto da música brasileira.

Apresentamos como Nailor adquiriu certas habilidades musicais e o tipo de prática que o levaram a elas. Estas habilidades foram determinantes para o desenvolvimento e consolidação de seu estilo de improvisação.

Verificamos que Nailor atingiu um nível verdadeiramente profundo e original em sua improvisação. Isto foi comprovado através de transcrições e análises sobre seus solos improvisados. E por fim, reunimos as características mais particulares de seu estilo e as relacionamos com as fases de seu aprendizado musical.

Palavras-chave: improvisação, música popular brasileira, análise musical.

ABSTRACT

This research was dedicated to the analysis of the development of Nailor Azevedo's improvisation.

Nailor Azevedo "Provetá" is a saxophone and clarinet player as well as an arranger and composer. His work has been a reference in the scenario of Brazilian music. Nevertheless, the most peculiar fact of his poetry is the permanent presence of musical improvisation in his work. This aspect is interesting due to the highly developed, and complex level that Nailor's improvised solos reach in the context of Brazilian music.

Herein we present the way Nailor acquired certain music skills and the type of practice that led him to them. These skills were fundamental for the development and consolidation of his style of improvisation.

We verified that Nailor reached a truly deep and original level in his task of improvisation. This has been proven by transcriptions and analyses of his improvised solos. Lastly we gathered the most peculiar features of his style and related them to the periods of his musical apprenticeship.

Key words: improvisation, Brazilian popular music, musical analysis.

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1: Biografia	2
1.1. Vivência musical no interior	2
1.2. Primeiras lições em Leme	19
1.3. Novas demandas	33
1.4. Produção musical	39
Capítulo 2: Estudo do Processo Criativo de Nailor Azevedo “Proveta”	43
2.1. Processo Criativo	43
2.2. Análise Musical	63
2.2.1 Análise do solo introdutório à “Só Louco”	67
2.2.2 Análise do solo em “A lenda do Abaeté”	87
2.2.3 Análise do solo em “João Valentão”	97
2.2.4 Análise do solo em “1 x 0”	103
Capítulo 3: A Construção da Originalidade	117
Bibliografia	123
Anexo: Entrevista	127

Introdução

Este trabalho enfoca uma discussão sobre o processo criativo musical de Nailor Azevedo “Proveta”. Considerado um dos maiores representantes do saxofone no país, suas produções musicais têm relevância no cenário internacional devido, principalmente, à sua originalidade como solista.

Pretendemos demonstrar os aspectos estilísticos que constituem sua originalidade como solista. Ao longo do trabalho discutiremos temas que envolvem o seu desenvolvimento musical.

Este trabalho está estruturado em três capítulos, no qual o primeiro trata de traçar uma biografia preocupada em destacar a sua formação musical, o segundo se ocupa de discutir seu processo criativo, exemplificando através de seus solos improvisados, e o terceiro, uma conclusão das informações obtidas.

O primeiro capítulo consiste em um levantamento biográfico realizado através de entrevistas, que nos permita o contato com sua formação musical, suas experiências profissionais, enfim a sua vivência, no intuito traçar um paralelo desta com sua produção musical posterior, a fim de esclarecer como estas experiências de vida o influenciaram posteriormente na criação de seu estilo. Com isso podemos traçar uma linha de seu desenvolvimento musical. Utilizaremos suporte teórico para demonstrar a que níveis se encontram as habilidades de Nailor como improvisador.

No segundo capítulo buscamos alcançar a compreensão da estrutura criativa de Nailor através dos elementos providos pelo capítulo anterior. Para melhor ilustrar, e no intuito de enriquecer o trabalho, serão usados, como exemplo, análises sobre transcrições de seus solos improvisados. Estas análises nos revelam elementos típicos de sua concepção musical.

No terceiro capítulo, através dos dados contidos nos dois capítulos anteriores, buscamos reunir algumas das características estilísticas de Nailor Azevedo. Este capítulo discute a originalidade da obra de Nailor.

Capítulo 1: Biografia

1.1. Vivência Musical no Interior

A formação musical de Nailor passa por uma escola típica observada no país, em especial, entre os instrumentistas de sopro: o aprendizado através das corporações musicais, quer dizer, as Bandas de Música¹. É neste espaço que Nailor toma contato com muitas formas de expressão da música. O ambiente vivenciado por ele na infância foi decisivo para seu desenvolvimento musical; e, as duas figuras de destaque neste ambiente foram: a família e a Banda de Música.

A pequena cidade de Leme, no interior paulista, foi o cenário no qual os primeiros anos da vida musical de Nailor transcorreram. Uma estação ferroviária (fundada em 1877), que passava pelas terras do fazendeiro Manuel Leme, deu início ao que viria a ser esta cidade (fundada em 1906, com então apenas 800 habitantes).

Mesmo sendo uma cidade pequena, a atividade musical era marcante. Afinal, apenas 12 anos após o nascimento da cidade é inaugurado o “Theatro Guarany”, que contava com uma orquestra dirigida pelo maestro Ângelo Constantino. Sob o nome deste maestro, três anos após a inauguração do teatro, é fundada a “Corporação Musical Municipal Maestro Ângelo Constantino”, com uma banda que possuía uma agenda regular de ensaios e apresentações, e que envolvia os músicos da região.

Uma cidade pequena do interior, que contava com uma orquestra e seu teatro, e uma banda com sua sede e coreto na praça. Em 25 de maio de 1961, ela foi o berço para o filho de Geraldo Azevedo e Eufrozina Martins Azevedo, que mais tarde seria conhecido por “Proveta” (uma referência ao “bebê de proveta”).

¹ “Banda de Música” – adotaremos este termo para designar as bandas civis de instrumentos de sopro e percussão que contavam, geralmente, com um quadro de professores responsáveis pela instrução teórica musical e aprendizado prático de instrumento.

Como se não bastasse nascer nesta cidade onde a música era uma atividade marcante, sua família era de músicos. Seu pai era acordeonista, assim como seu avô paterno, Manoel Joaquim, que era neto de escravos. Manoel tocava acordeom nos finais de semana quando não estava atarefado com o trabalho na fazenda. Mas a música estava longe de ser um lazer após o esforço do trabalho, era na verdade sua profissão, e por isso ele se dedicava a ela com muita seriedade. O avô de Nailor era um acordeonista habilidoso, e muito exigente na execução dos choros²:

“... ele [o avô] era um acordeonista muito exigente... e tocava choro, tocava baile pra ganhar uma grana, e durante o dia trabalhava na roça, morava em fazenda.”³

Existiu no Brasil um fenômeno com relação à música de que, durante muito tempo, ela foi uma atividade praticamente exclusiva dos negros escravos. Escravos com a habilidade de tocar ou cantar tinham mais valor no mercado, mais regalias, além de gozarem de um certo prestígio. Conscientes desse valor, aqueles que tinham chance se empenhavam em adquirir o mais alto nível musical que podiam.

Como já dissemos, o pai de Nailor aprendeu acordeom e as primeiras noções de música com o avô. Posteriormente, fez aulas particulares, melhorou sua técnica e aprendeu outros instrumentos, como o saxofone, clarineta e órgão.

Nailor, constantemente, gosta de afirmar que veio “de uma tradição”, de “uma linhagem”. Certamente isto se refere à tradição da música, advinda de seu pai, que por sua vez a recebeu do avô, e este sendo neto de escravos, provavelmente aprendeu, além dos conhecimentos técnicos, obviamente, que a música era capaz de proporcionar uma

² Gênero de música brasileira que nasce de uma maneira própria dos músicos populares interpretarem o repertório estrangeiro do século XIX. “Quanto ao gênero choro, não dispensa o uso de modulações imprevistas, armadas com o propósito de pôr à prova a capacidade ou o senso polifônico dos acompanhadores”. Em *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica – 3 ed. – São Paulo: Art editora: Publifolha, 2000*. Somos levados a crer, desse modo, que a intenção do comentário se presta a qualificar o músico.

³ Nailor Azevedo, em entrevista concedida.

condição de vida melhor. Nailor percebeu desde cedo que a música não devia ser tratada como divertimento.

A tradição da música, na casa de Nailor, não era exclusiva dos homens da família, suas quatro irmãs também tocavam, cada uma, algum instrumento musical. Nailor viu que a música é uma atividade familiar e que ela se dá em conjunto.

A sua casa recebia constantemente a visita de outros músicos da cidade e da região. Nailor sempre esteve atento às conversas sobre música que seu pai tinha com os convidados. Desde a infância, Nailor acompanhou estas conversas e também os ensaios:

“... eu via meu pai tocar, ele tinha um regional, e tinha uns amigos dele que freqüentavam lá na minha casa, o pessoal lá de Leme...tinha o Joãozinho Moraes, que tocava cavaquinho, tinha o Dito Pires que tocava o violão de sete cordas, tinha Vitor Quirino que tocava...bateria, o Vitor Quirino era albino, sabe aqueles negros albinos, que nem o Hermeto, morava lá em Leme, tocava bateria, e tocava caixa na banda, era caixista na Corporação Musical; e tinha outro amigos envolvidos nessa história...”⁴

Segundo o próprio Nailor, a música “era muito natural”⁵; e não poderíamos imaginar que fosse diferente, afinal sua visão do mundo, desde muito jovem, era, por todos os lados, cercada pela música. No entanto, não seria responsável afirmarmos que, por fim, Nailor seguiu a carreira de músico profissional apenas porque as condições eram favoráveis.

Ainda que se viva em uma cidade onde a música é algo presente e se tenha nascido em uma família de músicos, não podemos dizer que exclusivamente isto determine a decisão de se tornar músico profissional. Afinal nem todos da família de Nailor se tornaram músicos, e apenas Nailor ganhou maior projeção no cenário profissional. Vitor

⁴ Nailor Azevedo, em entrevista concedida.

⁵ Idem.

Alcântara, neste depoimento, explica que esta escolha pela carreira de músico muitas vezes se dá por ser considerada a melhor opção:

“... uma coisa que o Proveta teve, que para mim foi também parecido: a necessidade. Ou vai tocar bem para sobreviver, ou vai colher cana, colher algodão, trabalhar de office-boy. Não tinha escolha, não tem essa coisa de: “eu vou fazer faculdade depois eu vejo o que eu faço”. Era diferente: você tem que trabalhar, ganhar dinheiro, ajudar a pagar as contas. Eu também era assim.”⁶

Mas diferente de outros músicos, para Nailor, havia algo que estava além da questão de escolher uma profissão, quer pela vocação ou pela necessidade financeira. Lembrando uma fala de seu pai, Nailor faz um comentário acerca de ser músico. Este é um comentário ao qual Nailor dá muita importância, e que segundo ele marcou a sua vida:

“Mas ele [seu pai] não falava que a música era a última coisa do mundo, ele falava: “Olha vamos tocar, que é isso que a gente sabe fazer”...

O tom de naturalidade, que Nailor ressalta na fala de seu pai, nos demonstra que seguir o caminho da música era apenas mais uma das atividades que se poderia executar na vida concomitantemente às outras. Mas, esta fala também traz a mensagem de que ser músico é uma condição inquestionável. Pois esta era a condição que a tradição lhe impunha: “é isso que a gente sabe fazer”. Este foi um tipo de estratégia usada por seu pai criando em Nailor uma forte relação de sua existência com a atividade musical. Nesta

⁶ Vitor Alcântara, em entrevista concedida. Vitor Alcântara é músico saxofonista, foi aluno de Nailor, e anos depois passou a fazer parte da Banda Mantiqueira entre outros grupos e trabalhos liderados ou relacionados com Nailor Azevedo.

mesma direção, Nailor recebe frases de incentivo combinadas com cobranças: “Você pode fazer, você não pode desperdiçar essa chance”⁷.

Esta afirmação marca a construção de um *sentimento de dever*, que viria a gerar um forte compromisso para com a música. Este nasceu no seu âmago e encontrou terreno fértil nas demonstrações de esperança pelo sucesso, vindas seu pai, que assim que percebeu que Nailor correspondeu a este sentimento começou a administrar mais rigorosamente o desenvolvimento musical do filho.

“Você vai tocar lá, você só tem 10 anos, não tem compromisso, mas seu pai fala: ‘Olha, não vai errar!’, e você aprende de cedo que a vida é: você vai brincar, jogar sua bola, mas vai tirar aquela uma hora para você fazer o seu dever de casa”.⁸

Nailor, a partir de então, adotou um papel em relação à sua família que foi o de representar a esperança do sucesso. A partir de então, podemos notar que todos os esforços dos familiares começam a se direcionar para este fim. Dessa forma, foi-se alimentando o seu sentimento de responsabilidade. Vitor Alcântara diz que este fato se deu nos anos em que Nailor esteve em Leme, mas perdurou posteriormente:

“[...] o Proveta era a esperança da família, a esperança de ser bem sucedido”.

Manuel: Você acha que até hoje ele carrega essa carga?

Vitor: Carrega sim, sempre teve isso, ele carrega isso sim”.

⁷ Lembrando a fala de seu pai, Nailor Azevedo em entrevista concedida.

⁸ Wlamir Gil, comentando sobre o pai de Nailor, em entrevista concedida. Walmir Gil é músico trompetista e é membro da Banda Mantiqueira liderada por Nailor. Os dois, além de colegas de trabalho, tiveram uma convivência estreita dividindo o mesmo apartamento em São Paulo além de inúmeros trabalhos e viagens.

Portanto, para que pudesse assumir o papel de representar a esperança de ser bem sucedido musicalmente perante a família, Nailor desenvolve uma ânsia por não frustrar esse papel, primeiramente frente a seu pai, depois frente a sua família e por extensão a toda sociedade, o que mais tarde se expande em relação a todo o mundo. Percebendo tal empenho familiar, mesmo ainda bem jovem, Nailor adotou comportamentos que o permitiram chegar a níveis de excelência como instrumentista.

Sua vida familiar é portanto permeada pela música; e o incentivo dos pais, familiares e amigos sempre foi muito presente no sentido de contribuir para que Nailor alcançasse o sucesso. Para a família modesta de cidade pequena, sem muitos recursos para proporcionar uma formação especializada, a música representa um veículo de formação intelectual e profissionalizante, uma possibilidade de renda, e ainda uma atividade que supre a carência cultural. Este foi o ambiente familiar que compreendeu a infância de Nailor.

Pequeno demais para sustentar o acordeom, Nailor, antes dos sete anos, apenas dedilhava as músicas enquanto seu pai manjava o fole. E já recebia elogios do pai: “ah, você tem ritmo, acho que você vai estudar música”.

Seus estudos musicais seguem com o ingresso de Nailor na “Corporação Musical Ângelo Concentino”, aos sete anos de idade, após receber a aprovação de seu pai, afinal Nailor estava apto a estudar música, pois “tinha ritmo”. Nailor ingressa na corporação tocando o saxofone alto.

“...era assim e com sete anos de idade eu entrei na banda...Corporação Musical Maestro Ângelo Concentino, onde estava lá o maestro Ari Basciotti, que foi meu professor, que ainda é vivo hoje. Comecei a estudar solfejo, etc...eu sei que em seis meses eu estava entendendo perfeitamente, era muito natural, pois eu estava numa família de músicos, quando eu vi eu estava

com um saxofone alto, com sete anos de idade, tocando na banda, lendo [partituras].”⁹

A cidade de Leme, assim como também foi comum em outras cidades interioranas, contava com uma corporação musical que concentrava músicos e o que se podia obter de informações sobre música. Esta foi uma escola comum para muitos instrumentistas de sopro no Brasil. Assim como Nailor, muitos músicos iniciaram seus estudos em música nas Bandas de Música. Também era comum que as bandas contassem com professores de instrumento e teoria, e de um maestro, mas na maioria das vezes todas essas funções eram exercidas por uma só figura: o Mestre de Banda. A corporação atuava como um núcleo que fomentava o desenvolvimento dos músicos e a produção da música. O flautista Marcos Mathey¹⁰ nos dá uma idéia da presença destas, contando-nos sobre sua experiência pessoal com as Bandas de Música no interior paulista:

“[...] toda cidade tinha sua banda e seu coreto. Toda! [...] pelo menos... todas do interior. Eu toquei na banda de São Sebastião, toquei em Tatuí. Hoje em dia não existe mais, de uns 20 anos para cá sumiram mais de 500 bandas só no estado de São Paulo”.

Mesmo que nos dias de hoje a Banda de Música esteja mais apagada no contexto social, Joel Barbosa nos revela a abrangência e importância da Banda de Música para a formação do instrumentista de sopro no Brasil:

“A maioria dos instrumentistas brasileiros de sopro que trabalham profissionalmente em bandas militares, civis, ou orquestras, recebeu sua formação elementar em

⁹ Nailor Azevedo, em entrevista concedida.

¹⁰ Marcos Faria Mathey, conhecido por ‘Sabiá’, flautista da cidade de São Paulo. Trecho extraído da entrevista concedida.

bandas. As bandas de música tem sido um dos meios mais utilizados no ensino elementar da música instrumental, de sopro e percussão, no nosso país. O número destas instituições supera o número de escolas de música, a maioria das escolas de música não ensinam instrumentos de sopro e das que ensinam, apenas alguns desses instrumentos são oferecidos. Enquanto, as bandas têm ministrado aulas de todos os instrumentos que compreendem o seu quadro.”¹¹

A Banda de Música é um fenômeno predominante no Brasil desde o tempo de colônia. Suas raízes nos transportam para as bandas militares, as bandas jesuítas, e também para os agrupamentos de negros escravos que tocavam nas fazendas de açúcar e café, até, pelo menos, ser decretada a abolição da escravatura. À primeira vista, nos parece que a função da banda seria apenas a de preencher o vazio cultural da vida na fazenda.¹² Embora a banda tivesse realmente esta função, ela na verdade contribuía para o prestígio do proprietário das terras, como uma maneira de apresentar à sociedade e aos outros fazendeiros rivais, a sua riqueza e poder num jogo de ostentação:

“Na verdade, possuir um grupo de músicos numa fazenda, além de preencher um vazio de exigência cultural, tendo em vista a distância das cidades – onde as igrejas e, a partir do fim de 1700, as primeiras casas de ópera, já atendiam, bem ou mal, a necessidade – passou com o tempo a valer também por uma ruidosa demonstração de poder”.¹³

¹¹ BARBOSA, Joel, revista ABEM apud: Lima, Marcos Aurélio de. *A Banda e seus Desafios: Levantamento e análise das táticas que a mantêm em cena*. Campinas, SP: 2000 (dissertação de mestrado).

¹² Considerando as distâncias entre as fazendas e a cidade, a fazenda funcionava como um núcleo que proporcionava à comunidade toda estrutura educacional, religiosa, cultural, etc.

¹³ TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular de Índios, Negos e Mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972.

Este foi um quadro particular e ao mesmo tempo abrangente no país. Segundo o depoimento que encontramos no livro de Bruno Kiefer:

“Era normal, coisa de bom tom e sinal de distinção, ter negros *choromelleyros*¹⁴ no inventário de uma casa de gente abastada. Os choromeleiros aparecem abundantemente citados nas procissões e actos públicos em geral [...] . Quando D. Pedro de Almeida e Portugal veio às Minas Gerais, em 1717, o Capitão Mor de Vila Rica, Henrique Lopes, teve especial cuidado de agradar ao ilustre Governador geral quando o convidou para ser hóspede da sua casa. Comprou, para uma função de recebimento ‘três negros *choromelleyros* [...]’¹⁵

Após a abolição da escravatura, estes negros libertos passam a ocupar os centros urbanos se inserindo e aumentando o contingente de músicos em corporações militares, nas bandas de igreja, formando blocos carnavalescos e de festas folclóricas, e também formando Bandas de Música. Estes músicos tinham a consciência de que a música era a única coisa que afirmava sua superioridade (cultural) em relação à classe que a consumia, e que oferecendo estes serviços musicais em dias de festejos e comemorações, encontravam, na música, uma possibilidade de renda.

Mesmo que imaginemos que isto represente alguma estratégia de autonomia do grupo, a banda (herdeira deste passado subjugado), com o papel de protagonista do fazer artístico e principal atração cultural na cidade pequena de hoje, se vê envolvida em um jogo de poder ligado diretamente ao governo local, como comenta Marcos Aurélio de Lima:

¹⁴ Aqueles que tocavam a charamela, instrumento de palheta dupla, influência da cultura lusitana.

¹⁵ LANGE, Francisco Curt, *A Organização Musical no Período Colonial Brasileiro*. Separata do vol. IV das Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Coimbra, 1966. In: KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira, dos Primórdios ao Início do Século XX*. Porto Alegre: Instituto Nacional do Livro, 1923.

“Nas pequenas cidades, de menor número de habitantes, onde a banda figura como um dos principais atrativos artísticos, o político profissional, sendo mais facilmente localizável, geralmente tem mais interesse em investir na banda do que o prefeito da capital. Nas cidades de pequeno porte, os prefeitos vêem a banda como um meio importante para enaltecer a sua administração em propagandas políticas”.¹⁶

Portanto, a fim de representar o êxito administrativo, a Banda de Música deve contar com uma estrutura organizada em que o controle venha a garantir sempre a excelência no desempenho dos músicos. Quer dizer, a tensão que nasce do anseio do governo local em que a Banda de Música seja uma representação de seu êxito administrativo, recai, em último ponto, sobre o instrumentista, e assim aparece o uso das ferramentas que a disciplina exige e dispõe. Somado a isto, e provavelmente se aproveitando destas ferramentas, a classe dos músicos buscou ações que se configuraram em estratégias para o acúmulo de capital cultural, que por consequência, representavam, por fim, para esta classe, garantia de seu sustento. Como vemos, a banda manteve o seu papel de instrumento de ostentação da classe dominante.

Contemporâneo de Nailor, Carlos Malaquias, nesta passagem que se faz muito interessante por reconstruir em cores vivas uma cena cotidiana da Banda de Música, nos dá a oportunidade de observarmos os tipos de ações com que os professores mantinham a disciplina, através de castigos e suspensões:

“E tinham os maestros, os professores, que eles gritavam com você se brincava; eles pegavam na sua orelha, não tinha brincadeira, era sentar ali e não tinha

¹⁶ Lima, Marcos Aurélio de. *A banda estudantil em um toque além da música*. Publicação do grupo FOCUS/FE - Unicamp, (cópia em xerox).

que conversar nada, sentou e ficou quieto ali; você era suspenso se fosse fazer traquinagens”[...]”¹⁷

A disciplina no estudo e a responsabilidade para com as apresentações na banda, faziam com que o fato de se estar ligado à música, participando da banda, fosse motivo de orgulho para os pais dos jovens que atuavam nestas corporações musicais. Ou seja, além de sua presença efetiva na cidade pequena enquanto principal entretenimento, a banda tem um papel formador, mas não apenas no sentido musical, forma também o caráter. Carlos Malaquias¹⁸ fala sobre sua experiência quanto à disciplina e o orgulho:

“Isso era comum, no interior sim, um orgulho para a família, o pai ver o filho ali, mesmo para o pai que não era músico, ele gostava porque isso aí também ajudava na disciplina do cara, do ser humano, do músico. Na disciplina, do cara todo dia ali ter aquela lição para estudar, e ter aquele horário de ensaiar, era uma disciplina mesmo, você tinha que ensaiar todo dia”.

Mas não é apenas pelo fato de a Banda de Música ensinar disciplina e proporcionar cultura às crianças, através de suas atividades, que ela recebe o apoio e incentivo dos pais. A atividade da Banda de Música proporciona uma forma de controle muito desejada para os pais:

“Para as comunidades, a manutenção desses grupos significa não somente o estímulo ao aprendizado musical, o que já é bastante enriquecedor, mas também a garantia de um espaço que permite aos pais saberem

¹⁷ “Cacá”, saxofonista da Banda Mantiqueira liderada por Nailor, conviveu muitos anos com Nailor dividindo o mesmo apartamento em São Paulo. Trecho extraído da entrevista concedida.

¹⁸ Carlos Antônio Malaquias, em entrevista concedida.

onde estão seus filhos e o que fazem, com quem se relacionam; longe das drogas e da marginalidade.”¹⁹

A corporação musical proporciona o espaço físico para ensaios, aulas de música e de instrumento, a prática na banda, e uma agenda regular de apresentações. Segundo o ponto de vista de Walmir Gil, a música foi o meio encontrado pelo pai de Nailor para proporcionar aos filhos uma atividade cultural em uma cidade com poucas opções neste setor:

“Na verdade o pai dele teve uma grande visão. Imagina você criar um filho no interior, numa cidade que não tem uma parte cultural, não tem nada. Tem a banda lá para você tocar de domingo, escola e o resto jogar bola o dia inteiro. O Proveta gostava de jogar bola. O pai dele levou ele para o caminho da música, não só ele, mas as irmãs também tocavam, e tocam ainda, tem uma irmã, a mais velha, que toca clarinete, não toca mais porque administra uma loja, mas toca ainda de vez em quando, a outra toca saxofone...foi uma maneira que o pai dele encontrou para passar uma parte cultural para a família, numa cidade que você não tem cinema, não tem *playcenter*, não tem clube, então você vai fazer música, vai tocar. E ele até acompanhava o pai, com uns 10 anos de idade, nos bailes, de vez em quando subia lá e tocava uma música.”²⁰

Foi neste ambiente de orgulho, disciplina e responsabilidade na Banda de Música, que Nailor esteve imerso durante toda sua infância até sua adolescência.

A Banda de Música é uma formação que foi muito representativa no cenário da música brasileira e de importância histórica na formação do músico instrumentista, em

¹⁹ LIMA, Marcos Aurélio de. *A Banda e seus Desafios: levantamento e análise das táticas que a mantêm em cena*. Campinas, SP. 2000. Dissertação (mestrado) Universidade Estadual de Campinas.

²⁰ Walmir Gil, em entrevista concedida.

especial de instrumento de sopro. E que para Nailor, a formação calcada na Banda de Música marcou profundamente a sua maneira de agir e interpretar o mundo e a música.

A Banda de Música e a família representavam para Nailor um espaço delimitado dos conhecimentos musicais, que certamente não eram mais largos do que o próprio conteúdo musical do repertório de banda. Mas este fato foi o que lhe inspirou segurança e confiança no seu fazer musical (qualidades importantes para um aprendizado sólido). Afinal, a música delimitava ao redor dele limites bem claros e definidos, dentro dos quais ele podia atuar com segurança, condição que Nailor buscava também no futuro.

Em sua infância na cidade pequena Nailor teve a felicidade de experimentar um clima geralmente amistoso entre os músicos. Era conhecido de todos, e conhecido como bom instrumentista. Passava o dia todo com o saxofone, e tocava a qualquer oportunidade, em qualquer lugar. Logo aprendeu como a música podia lhe dar algumas retribuições tão desejadas na infância:

“Diz que ele no interior saía com o saxofone pendurado no pescoço, de bicicleta, ele passava naquelas vendas, assim, lojinha que vende doce, aí os meninos falavam assim: ‘Oh Nailor, toca aquele choro lá para nós!’, aí ele: ‘O que você me dá?’, ‘Te dou um doce’... ele parava, encostava a bicicleta, tocava o choro pro cara, o cara dava o doce e ele ia embora.”²¹

Aos nove ou dez anos de idade, Nailor toma, pela primeira vez, contato com uma produção musical de vanguarda, e isso o deixa perplexo, pela complexidade, refinamento e habilidade técnica dos músicos:

“Daí um dia apareceu um disco de [que pertencia a] um outro amigo de Leme, que tocava saxofone, também um

²¹ Vitor Alcântara, em entrevista concedida.

cara da classe média que tinha contato já em São Paulo, daí o cara apareceu um dia com dois discos, um disco era Frank Russolino, Bill Homan [...]. Apareceu este disco em 1970 em Leme... era muito louco, era *punk*: você tinha uma carroça com um cavalo lá e um disco de jazz (risos)! [...] Então eu falei assim: ‘Caramba!’, que eu ouvi o tenorista, ele chama Richie Camuca, ele tocava junto com um quarteto famoso chamado ‘Four Brothers’”²²

Portanto, adotando esta postura, nada do que se refere à música deveria ser considerado impróprio ou impossível para Nailor. O encantamento com a novidade que choca e paralisa a ação do intelecto, pela falta de ferramentas para a compreensão, foi diminuído, controlado e substituído por uma postura mais analítica. Seu pai se preocupou em transmitir esta postura para Nailor para que ele nunca se demonstrasse inferiorizado ao que desconhecia, ou ao que lhe parecia maior que suas capacidades; e para que pudesse, aos poucos, descobrir por seus próprios meios o significado das coisas:

“Olha, isso aí é um jeito de tocar”. É *um* jeito de tocar. Não é *o* jeito de tocar. Não é a última palavra. “Você tem que conhecer esta linguagem, você vai precisar dela, é uma ferramenta que você vai usar futuramente”²³

Ao adotar esta postura, Nailor teve que lutar muito, à sua maneira, para mantê-la: buscando conhecimentos musicais na mais variada sorte de livros e praticando intensamente o seu instrumento. Desta maneira seu pai o havia preparado e ao mesmo tempo protegido para agir sobre situações musicais que algumas vezes poderiam estar fora de sua compreensão.

²² Nailor Azevedo, em entrevista concedida.

²³ Nailor Azevedo, em entrevista concedida.

Enfim, o ambiente em que Nailor esteve envolvido na infância contou com estes dois personagens principais: a família e a Banda de Música. Estes dois proporcionaram a ele uma experiência responsável por determinar seu comportamento principalmente nas questões práticas relacionado à aquisição de habilidades musicais. Destas experiências, as mais importantes, destacamos:

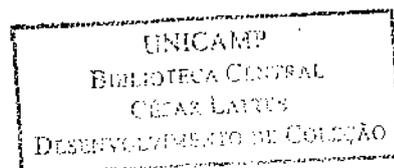
- a) música é algo que está permanentemente à sua volta;
- b) orgulho, exigência e disciplina são termos diretamente ligados à experiência musical;
- c) sua família o apóia e espera seu sucesso com a música.

Segundo Patricia Campbell, o ambiente familiar tem um papel importante no aprendizado musical. Sua pesquisa nos mostra que nas casas em que os pais têm mais ligação com a música, seja cantando, tocando ou ouvindo, as crianças desenvolvem mais rapidamente e de maneira mais sofisticada suas habilidades musicais. “[...] ambientes que proporcionam oportunidades de música são benéficos – senão determinantes – para o desenvolvimento”.²⁴

Como dissemos, a banda de música representou para Nailor não apenas um espaço para o início de sua formação como músico, possibilitando a ele a prática e o aprendizado da música, mas também da formação de seu caráter e, por conseqüência, de seu comportamento em relação ao aspecto da prática do instrumento, que se aproxima a uma devoção, em razão da disciplina imposta. Antes que um estudante desenvolva sua própria vontade de praticar, e de praticar eficientemente, é necessário que ele receba uma motivação *extrínseca*. Roger Chaffin e Anthony Lemieux, em seu texto *General Perspectives on Achieving Musical Excellence*²⁵, reforçam que a motivação para praticar primeiro vem de fora da pessoa (*extrínseca*) para depois ir se tornando cada vez mais *intrínseca*. Para Nailor, as motivações iniciais vieram de sua agenda cheia de tarefas musicais, ainda na infância.

²⁴ CAMPBELL, Patricia Shehan. *Lessons from the word: a cross-cultural guide to music teaching and learning*. New York: Macmillan, 1991. Tradução deste autor.

²⁵ CHAFFIN, Roger e LEMIEUX, Anthony F. *General Perspectives on Achieving Musical Excellence*. In WILLIAMON, Aaron, *Musical Excellence*. New York: Oxford University Press, 2004.



Nos parece que seu empenho em ser um excelente instrumentista ganhou muito impulso frente a duas demandas. Primeira, dar seqüência à tradição da música na família; e, em segundo lugar, sua responsabilidade em não frustrar o papel que assumira: representar a esperança de ser bem sucedido como músico frente a ele mesmo, à família, e à sociedade. No mesmo texto, Chaffin e Lemieux descrevem este comportamento como uma “fome pela excelência”, ou seja, uma concentração intensa com o objetivo de resolver um problema e adquirir uma habilidade. Para os autores, este comportamento é um dos componentes essenciais para se atingir a excelência como instrumentista.

Portanto, existe um conjunto de fatos, ocorridos na infância, que contribuíram significativamente para a construção de comportamentos relacionados ao fazer musical de Nailor. Estes, por sua vez, são base para um aprendizado consistente e para aquisição de um elevado nível musical. Ainda segundo Chaffin e Lemieux, as características fundamentais para se adquirir excelência musical são: concentração, determinar e encontrar objetivos, auto-avaliação constante, uso de estratégia (para o aprendizado); entre outras. Desta forma, podemos afirmar que a motivação da família, o ambiente de disciplina na banda, sua relação de compromisso com a música, levaram Nailor a assumir comportamentos que definiram seu sucesso como exímio instrumentista.

Neste aspecto, a dedicação de seu pai foi preponderante. Seu pai lutou para que Nailor estivesse musicalmente sempre “acima da média”, para isso deu a ele tarefas árduas e criou mecanismos de controle com premiações. Desta forma, fica claro que o papel de seu pai como professor foi fundamental, e o valor de suas lições também foi participante na construção das concepções musicais de Nailor.

1.2. Primeiras lições em Leme.

As primeiras lições de música vieram para Nailor de seu pai, Geraldo Azevedo. Embora seu pai tivesse aprendido música com seu avô, teve também aulas particulares de acordeom. Geraldo tocava ainda clarineta, saxofone e órgão.

Portanto, além de um conhecimento técnico da música, seu pai tinha algo mais intangível para transmitir a Nailor: uma tradição. Quer dizer, o conjunto de valores, e também crenças, que determinam certos comportamentos. Aos poucos Nailor se viu completamente imerso em algo que unia a sua existência, com a de seu pai e de seu avô. O contato com o seu pai foi muito significativo para Nailor emocional e musicalmente. Nailor comenta que “dos sete aos quatorze anos foi a grande, esse contato do lado do meu pai, [...] foi assim, fenomenal, eu achei demais”²⁶.

Provavelmente os irmãos experimentaram, como é comum, a disputa por uma parcela de amor e atenção dos pais. Apesar de não podermos precisar este fato, é muito provável que a relação entre Nailor e seu pai fora se estreitando como prêmio de seu êxito musical crescente, na infância. E nesta disputa pelo amor dos pais, as crianças entregam sua energia, desenvolvem e aplicam estratégias, e isto nos faz pensar que, além de sua capacidade de absorver conhecimento, Nailor concentrou suas forças para desenvolver uma extraordinária velocidade no aprendizado da música.

Portanto, além de participar das aulas oferecidas pela corporação musical, o pai de Nailor estreitou a relação e passou também a dar “aulas particulares” semanais com Nailor.

“[...] de segunda e quarta tinha aula à noite de música, de solfejo, terça e sexta tinha os ensaios, toda terça e sexta-feira às sete e meia nós estávamos ensaiando na sede da banda; de sábado eu fazia

²⁶ Nailor Azevedo, em entrevista concedida.

baile com meu pai, no domingo tinha a retreta. De quinta feira eu tinha aula com o meu pai [...]”.²⁷

Nailor destaca o fato de que o aprendizado da música sempre lhe foi uma coisa “viva”, quer dizer, que ele aplicava imediatamente, nas apresentações, o que aprendia. Um dos meios de aprendizado comum na música popular é o aprendizado oral, sem um veículo de notação. Nailor aprendia as músicas através de gravações, fazendo transcrições ou simplesmente aprendendo a reproduzi-las ao instrumento.

Em sua infância, Nailor já se via atribulado por uma porção de tarefas relativas à música. Entre estas tarefas está uma em especial, que era a de aprender músicas do repertório de choros muitas vezes sem partitura, apenas através das gravações, ou de escutá-las a partir da execução de outro músico. Seu pai o havia incumbido desta tarefa para que eles pudessem tocar juntos, e exigia que Nailor estivesse apto a executá-los.

“[...] quando ele tinha seis anos de idade o pai dele pegava o disco de um músico, um choro, e falava para ele:” Olha, tira isso aí que à noite quando eu chegar eu quero tocar junto com você “. Então eu acho que não tem melhor escola que essa. Você aprende ouvindo, você aprimora a música ouvindo. E se você começa cedo assim é muito mais fácil para você assimilar tudo. Desenvolver essa parte aí de percepção, ele desenvolveu muito cedo isso”.²⁸

Muitos fatos se transformam em histórias sob a luz de um único ponto de vista. Através das entrevistas, não podemos determinar com exatidão o quanto Nailor dispunha de seu tempo para esta tarefa, tampouco podemos precisar qual sua facilidade em cumprir estas tarefas e ainda, quanto tempo ele levava para concluí-las. Mas vemos que ele sempre tratou de aprender novas músicas com uma intensidade voraz, mesmo que às vezes toda a vontade não partisse somente de Nailor. Lembrando seu pai, temos uma pista que nos leva

²⁷Idem.

²⁸ Walmir Gil, em entrevista concedida.

a imaginar que esta tarefa de decorar músicas do repertório de choro era uma tarefa árdua, e que seu pai o cobrava com austeridade:

“Mas não era essa beleza toda, eu chorava. Tinha dia que o pau quebrava: ‘Você não está conseguindo tocar’ [lembrando o pai], ‘O que está acontecendo?’, tinha hora que ele era enérgico, ele exigia. Ele dizia ‘Você tem que conseguir, senão...!’ ”.²⁹

Dessa maneira, sabemos que Nailor talvez necessitasse de um estímulo forte e recorrente para realizar e concluir este tipo de tarefa. Afinal, como vimos no capítulo anterior, a música não devia ter tom de passatempo nem de brincadeira, o que certamente não alivia o trabalho de ter que praticar por horas diariamente e de constantemente mostrar seus êxitos para seu pai. Mas seu pai sabia que esta habilidade em aprender músicas e tocá-las sem partitura traria muitas vantagens para Nailor, ainda que talvez, devido às condições (escassez de partituras), fosse, por vezes, a única maneira de fazer música. Segundo Jane Ginsborg, em seu estudo *Strategies for Memorizing Music*³⁰, apresenta uma série de vantagens práticas na execução de música sem fazer uso da leitura da partitura. Contudo, o mais importante é o fato de que, quando se tem uma música memorizada, a ligação que o intérprete estabelece com ela é sempre muito mais íntima. Desta forma, a relação do intérprete com o público se torna mais sincera, o que por sua vez enriquece a execução, de várias maneiras.

O desenvolvimento da habilidade de tocar qualquer música de ouvido no trabalho de obtenção deste repertório foi contínuo para Nailor, desde sua infância. Este processo consiste em tocar a música que está primeiramente sedimentada na memória, guardada através da audição. Esta prática, a de tocar música de cor, ao longo da infância providenciou para Nailor o desenvolvimento de duas habilidades distintas. A primeira é

²⁹ Nailor Azevedo, em entrevista concedida.

³⁰ GINSBORG, Jane. “Strategies for Memorizing Music”. In WILLIAMON, Aaron, *Musical Excellence*. New York: Oxford University Press, 2004.

uma memória privilegiada, com o registro bem detalhado daquilo que escutava. E a segunda, a de reproduzir o que está em sua memória, sem dificuldades, tocando, e inclusive escrevendo em partitura:

“[...] transcrevia só ouvindo, pegava a primeira nota para poder conferir, depois ele fazia sem instrumento. [...] O forte dele é exatamente isso: ele ouve, se ele conhece, se ele já ouviu alguma vez, ele toca. Em qualquer tom, em qualquer situação, qualquer andamento”.³¹

“A facilidade que ele tem de ouvir, é justamente deste treino que ele teve na infância”.³²

Quer dizer, nesse caso ouvir não é apenas deixar a música passar, mas impor julgamentos. Educadores afirmam que a transcrição é um dos melhores exercícios pra melhorar a percepção, pois na tarefa de transcrever é necessário ouvir cuidadosamente.

Nailor usou estratégias diferenciadas para guardar as músicas na memória durante diversas fases de sua vida. Estas estratégias são possíveis porque se servem da estrutura da memória. Esta estrutura se divide, segundo o modelo adaptado por Jane Ginsborg³³ a partir de Atkinson e Shiffrin's, em três partes principais. São elas: depósito sensorial, memória curta (memória de trabalho) e memória extensa. No depósito sensorial ficam as memórias que recebemos de estímulos do ambiente através de nossos diversos sentidos (visão, audição, etc.). Quando existe alguma informação que é considerada interessante, esta se transfere para a memória curta, a memória de trabalho. Neste estágio, a informação pode ser estudada e elaborada de maneira a ser guardada, ou seja, assimilada juntamente ao conhecimento existente na memória extensa. É nesse momento que devemos voltar nossa

³¹ Vitor Alcântara, em entrevista concedida.

³² Walmir Gil, em entrevista concedida.

³³ GINSBORG, Jane. “Strategies for Memorizing Music”. In WILLIAMON, Aaron, *Musical Excellence*. New York: Oxford University Press, 2004.

atenção para um fenômeno que ocorre neste processo. A memória extensa é a responsável por guardar as informações em três componentes diferentes: de procedimento (o como fazer), semântico (o que é) e episódico (os acontecimentos particulares da vida de cada um). O importante é que estes três componentes devem se relacionar para que possamos executar nossas atividades a partir da memória. Como exemplo, quando o músico toca uma melodia, ele está ativando estes três componentes da memória, usando a sua técnica (procedimento) para acionar o instrumento, usando seu conhecimento de intervalos e ritmos (semântico) para criar a melodia, e suas lembranças pessoais (episódico) que estão inseridas na maneira de tocar (lembranças da primeira vez que a ouviu, ou da última).

Portanto, o processo de transcrição, para a obtenção de repertório, teve um importante papel no desenvolvimento da memória musical de Nailor. Pois bem, o primeiro passo para que ao final possamos deter na memória uma música, por mais complexa ou extensa que seja, é o nosso contato com ela através de nossos sentidos. Obviamente se estamos falando de uma transcrição, este primeiro contato se dá através da audição, e uma audição com propósito de captar informações é mais acurada no sentido de particularidades do som. A segunda etapa consiste em organizar esta informação recebida de maneira que ela possa ser compreendida; numa transcrição esta etapa se refere à escrita em partitura, que organiza os sons no sistema musical usual e possibilita que a inteligência identifique estruturas e possa agir na compreensão. A última etapa, na qual a música vai ser armazenada por um longo tempo na memória extensa ocorre quando suas três componentes estão prontas para se relacionar entre si. Quer dizer o importante de notarmos nesta etapa final é que a técnica, o conhecimento e os episódios pessoais são trazidos à tona para que a memória se efetive. Por este motivo é que vemos muitas vezes Nailor se referir às estruturas musicais por meio de figuras de linguagens ou acontecimento muito pessoais, recheados de imaginação, o que muitas vezes não se restringe ao campo estritamente musical; afinal, isto nada mais é do que a tentativa de comunicar, através da língua oral, a manifestação de um das componentes de sua memória musical.

A escolha das músicas que viriam a formar seu repertório parece que obedecia um certo critério. Eram músicas que seu pai elegia por dois motivos. Primeiro, a fim de

incrementar um repertório que Nailor tocava regularmente, afinal, ainda criança já acompanhava seu pai nos bailes de sábado:

“Fazia baile assim: ele ficava dormindo atrás do palco, o pai dele falava: ‘Vai lá tocar, hora do show’, aí ele tocava meia-dúzia de choros [...] voltava a dormir”.³⁴

E, segundo motivo, proporcionar a Nailor um desafio técnico, fazendo com que ele tivesse que se superar a cada música.

Incluindo a Banda de Música, os estudos e os bailes que fazia com seu pai; o repertório de Nailor era formado por uma miscelânea de estilos que incluíam: trechos de árias de óperas transcritas para banda sinfônica, toda sorte de composições eruditas das mais variadas épocas, marchas e dobrados, maxixes, música comercial do rádio, samba, gafeira, vários estilos de jazz, choro. Nailor não empregava, ou não fazia nenhuma distinção segundo valores estéticos sobre o repertório, tocava todo tipo de música. Não elegia um estilo preferido, sequer manifestava preconceito por outro:

“[...] a gente aprendia tudo, era o repertório de música [...]”

“Sabe uma coisa bacana que tinha naquela época? [...] Eu acho que se fazia música, é, funcional... Hoje, por exemplo, eu vejo as pessoas com preconceito, [...] não existia isso”.³⁵

Além disso, este treinamento apresentou outro resultado, para o campo criativo, muito positivo para Nailor, afinal antes de ele entrar na adolescência ele já havia acumulado músicas que formavam um repertório considerável.

³⁴ Vitor Alcântara, em entrevista concedida.

³⁵ Nailor Azevedo, em entrevista concedida.

“Então dos sete até os treze eu já tinha um repertório muito grande, já de antena, de cabeça [de cor]. Por que meu pai [...] ele arrumava às vezes umas partituras [...]”.³⁶

Este trabalho de aprendizado de um repertório, decorando músicas e assim como transcrevendo também, trouxeram, segundo o próprio Nailor, vantagens no seu desenvolvimento musical. Uma delas, muito importante para a improvisação é o reflexo de reproduzir no instrumento uma música que se encontra na memória, e é obvio que isto depende de uma memória musical que seja nítida.

A importância deste repertório, segundo comentou Nailor, é que ele representa um ponto decisivo na constituição da linguagem musical, uma vez que o repertório foi o campo de amostras de sua experiência empírica em busca de seus conceitos musicais:

“[...] a necessidade de organizar uma coisa que a gente não sabia o que era, mas hoje eu sei: que é a tal da linguagem. [...] vai precisar tocar muito, fazer muito repertório, que é uma coisa que não se faz hoje, a diferença é essa, as pessoas não tem repertório hoje em dia, ele não tem material suficiente para poder absorver para depois fazer isso virar uma linguagem”.³⁷

Portanto, segundo o ponto de vista de Nailor, neste momento já haviam sido estabelecidos os pré-requisitos para que ele pudesse iniciar-se na improvisação, e estes foram: a compreensão intuitiva da construção de uma linha melódica juntamente com a habilidade para fazê-la; e o repertório em quantidade, que formava seu campo de amostras.

³⁶ Nailor Azevedo, em entrevista concedida.

³⁷ Nailor Azevedo, em entrevista concedida.

Nailor estava pronto para a lição considerada por ele a mais importante das que recebeu de seu pai, e aqui se encontra o cerne deste trabalho, que foi o conceito de improvisação.

“Você toca uma melodia; quando você voltar [fizer a repetição do tema], você toca uma outra melodia, mas fique perto da primeira’, a lição dele era assim. [...] ele sabia que a improvisação era uma melodia. Então ele falava assim: ‘Fica perto da primeira, não fica longe porque você não consegue voltar mais’, foi a primeira e a última aula que eu tive de improvisação”.³⁸

Nailor já havia tido contato com improvisação anteriormente, por volta dos 10 anos de idade, quando, por indicação de seu pai, começou a transcrever solos de saxofonistas, clarinetistas e outros instrumentistas de jazz como, por exemplo, Richie Camuca, Frank Russolino, Bill Holman e Benny Goodman. No entanto, a compreensão deles, Nailor ainda não atingia. “Eu ouvia e falava para o meu pai: ‘Eu não entendo isso aqui!’”³⁹. A época, o local, enfim, as condições gerais em que Nailor se encontrava, não facilitavam a ele o acesso ao material especializado referente à improvisação. Seu pai, então, fez uso de figuras e metáforas como recursos para aproximar Nailor deste conhecimento. Esta maneira de ensino musical, voltado a termos subjetivos e às vezes abstratos, deixou marcas na sua maneira de expressar-se sobre sua música. Tais recursos, que estimularam sua imaginação, participaram tangentemente na formação de sua estrutura formal de pensamento musical. Nailor se orienta, mesmo em seus trabalhos atuais, por estes *recursos de imagens* apontados em direção à fantasia.

“[...] ‘você tem que aprender a imaginar as músicas’”.⁴⁰

³⁸ Nailor Azevedo, em entrevista concedida.

³⁹ Idem.

⁴⁰ Nailor Azevedo, em entrevista concedida, comentando a fala do pai.

Talvez sem saber, seu pai estava então exercitando os componentes da memória musical de Nailor. Por isso, Nailor possui um vocabulário próprio para expressar sua própria poética, e acredita que este é eficaz na sua função e muito claro. Contudo, por ser tão pessoal e na maior parte das vezes relacionado a elementos extra-musicais, acaba por gerar dificuldades quando pretendemos compreendê-los, na tentativa de sistematizá-los. Por outro lado, sua concepção musical se baseia diretamente neste vocabulário, o qual ele traduz artisticamente muito bem.

Este conceito de improvisação como uma variação da melodia original se tornou muito presente no pensamento criativo de Nailor, algumas vezes ele transportou este conceito para outras áreas de sua produção musical, como o arranjo.

Seu pai o pôs em contato com o arranjo ainda quando Nailor era criança. Com a sua ajuda e sugestão, Nailor começa a produzir arranjos que eram executados na Banda de Música da sua cidade:

“Era fácil de ver, do jeito que ele explicava [...], mas aí fiz vários para a banda, arranjos simples não era nada... Mas era a oportunidade que eu estava tendo de escrever para uma banda. Era um negócio impressionante para mim na época, ouvir o arranjo, e o maestro ajudava, ele queria ver.”⁴¹

Assim como de seu pai, Nailor recebeu na corporação musical, muitas lições que mostram importância no seu desenvolvimento técnico instrumental (além do comportamental, como já falamos no capítulo anterior), na percepção e na concepção musical.

Além de notarmos, no capítulo anterior, a ênfase de Carlos Malaquias ao nos apresentar como se dava a questão da disciplina, em outro trecho, ele ressalta sobre o papel formador da banda:

⁴¹ Nailor Azevedo, em entrevista concedida.

“Era uma escola. Era um lugar para aprender música, porque você aprendia tudo nessas bandas. Você aprendia a tocar, a tocar afinado, porque tinha um maestro ali e normalmente os maestros [...] tinham conhecimento...”

Como vimos também, no capítulo anterior, Nailor ingressou na Corporação Musical Maestro Ângelo Constantino, na qual recebeu lições de solfejo, teoria e saxofone. Seu professor lá, Ari Basciotti, era o Mestre de Banda, quer dizer, tinha a função de reger a banda, dar aulas de teoria e também ensinar todos os instrumentos. Foi ele quem proporcionou a Nailor o contato com os primeiros exercícios de saxofone.

Já ficou claro que a Banda de Música representa no contexto nacional uma das mais importantes instituições, e por vezes a única, na qual é possível desenvolver estudos básicos em música. Todos os músicos entrevistados para este trabalho concordam que a banda de música proporciona uma formação que qualifica, em especial o músico de sopro, para o mercado profissional. E que este profissional formado na Banda de Música em geral, por motivos variados, está mais equipado de habilidades para, se for o caso, vir a se tornar um músico profissional. Acreditamos que isso se passa não exatamente pela qualidade do ensino, já que muitas vezes verificamos que as condições não são ideais - como professores sem conhecimento específico (quanto mais aprofundado) e condições de estrutura não ideais. Na verdade, o que conta neste caso é a experiência da música na sua multiplicidade, isto é, tocar o instrumento sozinho, com o naipe, fazer as matérias de teoria, solfejo, harmonia, e no caso de Nailor, escrever arranjos desde a infância.

A disciplina e a formação do caráter específico do músico na Banda de Música o diferencia daqueles que não tiveram esta formação. Esta experiência passada na infância é, segundo a opinião de Carlos Malaquias, o que diferencia musicalmente, no sentido de habilidades profissionais, o trabalho atual de Nailor. Segundo Carlos, uma das habilidades

que a banda de música é responsável por fornecer é um treinamento relativo à percepção, o que, segundo ele, proporciona uma habilidade de tocar em conjunto:

“...normalmente o cara não está ouvindo, não está ouvindo o naipe, muitas vezes você está uníssono com outro instrumento, e o cara que não passou em banda, a gente não está generalizando, principalmente aqui no Brasil que não tem essa disciplina, não tem essa escola...”

A linguagem musical também é discutida na Banda de Música, onde os músicos aprendem a distinguir os gêneros musicais e os elementos identitários de cada. Mais adiante na entrevista, Carlos afirma que o músico de banda, em oposição ao músico que não teve esta formação, está treinado para executar as músicas em conjunto e interpretá-las com mais propriedade, por conta do conhecimento prático que ele adquire através da variedade de estilos musicais encontrada no repertório. Carlos comenta os erros cometidos por aquele músico que não foi ensinado através da banda, esclarecendo as diferenças:

“Então fica cada um individualmente tocando para ele. Não é coletivo. É uma maneira de pensar. E isso tem as linguagens também, além do problema da sonoridade, porque em banda de música se toca maxixe, frevo, você toca valsa, você toca choro, você toca de tudo, então quando você vai tocar numa *big band*, o cara que já passou por essa banda ele já sabe naturalmente que a linguagem é aquela e que ele está tocando com alguém, e ele presta mais atenção na própria dinâmica da música, porque ele aprendeu com um maestro na frente dele falando toda hora: “Aqui é piano, aqui é crescendo, aqui é forte, aqui é articulado, aqui não é”...”

São estes comentários que nos revelam a importância da Banda de Música na formação musical prática do músico brasileiro, em especial o instrumentista de sopro. A visão que Vitor Alcântara⁴² nos dá, referente às habilidades de leitura à primeira vista, composição e arranjo, tocar em conjunto, serve-nos bem para sintetizar os exemplos anteriores acerca das habilidades de Nailor, resultado exclusivo dos anos de estudo na Banda de Música:

“O cara não toca por acaso, ele não construiu aquele conceito por acaso, ele foi muito inteligente para se organizar. Isso existe no Proveta, o forte dele é aquilo que ele mais treinou. O que é o forte do Proveta? Ele tocou muito em banda, então que acontece? Ele tem uma noção de som de grupo, de metais, que é fundamental para você escrever arranjo, então ele escreve pensando nos saxofones, nos trompetes, nos trombones, ele não escreve aleatoriamente, que nem muito arranjador de computador, depois que escreve: “Mas não era isso que eu pensei”! “Por favor, eu queria respirar”, não tem lugar para respirar, foi feito pelo computador, né? E ele tem essa preocupação. Essa coisa do choro, da família dele, da tradição do interior, deu para ele uma coisa que ele decorava os choros de ouvido. A bandinha, além de ter dado essa coisa de noção de grupo, deu para ele também a noção de leitura...”

M: A banda é uma escola importante no Brasil?

V: Na época era fundamental. [...]”.

A familiaridade com a escrita para a banda, apesar de que não possamos garantir que os resultados naquela época fossem representativos de seu estilo, certamente foi uma prática que Nailor seguiu e na qual se aprimorou através de cursos e aulas que tomou posteriormente. Seus trabalhos atuais, mesmo que vestidos com mais sofisticação, nos remetem muitas vezes aos traços de seu passado.

⁴² Vitor Alcântara é ex-membro da Banda Mantiqueira liderada por Nailor. Esteve por mais de 20 anos ao lado de Nailor, como seu aluno e depois como colega de trabalho. Trecho extraído da entrevista concedida.

Nailor cita um conceito de improvisação como a primeira e última aula de improvisação que teve, o que não é, em todo, verdade. Afinal, como veremos adiante, o contato com músicos mais experientes neste aspecto proporcionou-lhe a troca e aquisição de conhecimento sobre procedimentos formais no estudo da improvisação. Mas o conceito dado por seu pai foi e é o guia de Nailor na construção, em sentido de macro-estrutura, de seus solos improvisados, como veremos mais detalhadamente em breve.

Como pretendíamos demonstrar, pudemos concluir, com base nos acontecimentos que compreendem a infância e a adolescência de Nailor, que as lições recebidas de seu pai foram determinantes na construção de seu pensamento musical, e que elas constituem um guia para sua expressão musical atual. Das lições de seu pai, aquela que permeou toda sua experiência com música e que se tornou mais a relevante para seus trabalhos atuais é:

a) O conceito de improvisação como variação da melodia,

Podemos enumerar outras, que em realidade não são lições diretamente, mas habilidades que surgiram no decorrer de prática nos estudos solicitados por seu pai:

b) Desenvolvimento da habilidade de reproduzir o que está em sua memória, e aplicar a qualquer situação musical.

c) Conhecimento musical trazido por intermédio de figuras de linguagem, metáforas.

Aos poucos, Nailor se afastou de sua cidade natal e de seus professores. Com doze anos de idade começou a tocar em bandas de baile. Conheceu outros músicos e viajou para outras cidades. Por volta de 1975, tocou em Pirassununga, e depois em Valinhos com um grupo chamado “Banda do Brejo”. Em 1976, com 15 anos de idade, ingressa no Conservatório Carlos Gomes em Campinas, estudando clarineta. Participa de recitais e concursos, toma contato com o repertório clássico, voltado para o instrumento, mas, ainda assim, continua tocando em bailes.

O contato com músicos mais bem informados e experientes começa quando Nailor, então com 16 anos, ingressa na Orquestra de Sílvio Mazzuca, fato que lhe gerou uma nova demanda em técnica de instrumento, além de ampliar seus conhecimentos sobre

interpretação, escrita e improvisação. São estes os assuntos que serão comentados em mais detalhes no capítulo seguinte.

1.3. Novas Demandas

Elegeremos como ponto de sua entrada no cenário musical da capital paulista o seu ingresso como saxofonista na orquestra de baile de Sílvio Mazzuca⁴³. A Orquestra de Sílvio Mazzuca foi um grupo de música de mais alto nível profissional, na época, e se apresentava em festas e bailes. Com um repertório que contava com arranjos e também composições do próprio Mazzuca, em uma escrita sofisticada e exigente. Até então o significado de arranjo era, para Nailor, algo que estava distante das harmonias dissonantes e de uma escrita mais ousada.

Nailor, com 16 anos de idade, ingressou nesta orquestra em uma posição sem muito destaque, a de quarto saxofone tenor, aquele que, geralmente neste tipo de orquestração, toca notas que compõe o acorde, em linhas que raramente tem sentido quando tocadas separadamente, e na região grave do instrumento, um pouco mais exigente tecnicamente em termos de sonoridade e afinação. Em um curto período de tempo Nailor foi subiu degraus até o posto de primeiro saxofone alto, com a responsabilidade sobre o naipe. Os ensinamentos que Nailor recebe nesta orquestra lhe serviram, segundo ele, “veio dando um acabamento para as coisas”. Quer dizer, aquilo que já fazia parte de sua prática, mas, no entanto, carecia de conhecimento formal e estruturado, ele pode finalmente encontrar através do contato que teve com os músicos da orquestra de Mazzuca. Sendo a mais bem sucedida orquestra de baile da época, ela reunia os melhores músicos do cenário paulistano e absorvia outros, como Nailor, de outras cidades.

Muito atento e observador, Nailor se valeu desta oportunidade para absorver conhecimento de tudo o que estava à sua volta:

⁴³A Orquestra de Sílvio Mazzuca possuía um repertório de músicas norte-americanas e brasileiras, com arranjos próprios e composições do próprio Mazzuca. “Sua orquestra foi a mais solicitada para os bailes paulistanos na década de 1950”. Em *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica – 3 ed.* – São Paulo: Art editora: Publifolha, 2000.

“Agora tem um lado dele que ele é muito inteligente, é muito observador [...] Muita coisa dele é de ouvir mesmo, observação mesmo”⁴⁴

“[...] aí logo de cara achei ele ligado no ambiente da orquestra, sabe? Baixo, bateria [...] “Não estou ouvindo o baixo...”, foi aí onde eu comecei a me ligar. Que cara ligado, era difícil numa época dessa. Você vê, hoje não, hoje tem mais percepção, naquela época não era qualquer músico que tinha percepção de tocar numa *big band* e ouvir”.

O contato com músicos do cenário paulistano proporcionou-lhe tornar-se conhecido de músicos como Roberto Sion⁴⁵, que o ajudou com uma série de exercícios e métodos específicos para a improvisação. Com o material mais organizado e específico que ele adquire, Nailor passa a compreender melhor aquilo que ele já aplicava no seu trabalho

Nos estudos técnicos do instrumento, Nailor tem a oportunidade de fazer aulas com especialistas no instrumento, pois até então, para citar um exemplo, seu professor de clarineta na verdade era trombonista:

“[...] professor Rafael Gagliardi, que deu aula depois pra mim de clarinete, depois dos vinte anos que eu fui estudar clarinete com um clarinetista!”⁴⁶

Além do contato com os arranjos que tocava na orquestra de Mazzuca, Nailor estava ciente dos aspectos atuais, para a época, de orquestração, através daquele que pode ser considerado um dos maiores arranjadores brasileiros: Cyro Pereira.

⁴⁴ Vitor Alcântara, em entrevista concedida.

⁴⁵ Músico e professor de saxofone, um dos primeiros a trazer para o Brasil a sistemática norte-americana de ensino de improvisação.

⁴⁶ Nailor Azevedo, em entrevista concedida.

“[...] eu ouvia o Cyro já falando dos arranjos, uma coisa impressionante[...]”⁴⁷

Os trabalhos com a Orquestra de Mazzuca começam a minguar por conta das mudanças na estética da música comercial. Não havia tanto espaço para o som da *big band*. “Nessa época eu já estava saindo do Mazzuca. Porque o Mazzuca já estava meio em decadência, porque a *discoteque* chegou no Mazzuca”, comenta Nailor. Então, com a idade de 19 anos, ele parte em busca de outras fontes de renda. Muda-se para Mairiporã, onde trabalha numa fábrica de instrumentos consertando saxofones. Mas não foi um emprego duradouro, permaneceu apenas seis meses no cargo. Quando então ingressou na Banda Sinfônica de São Bernardo do Campo e se mudou para esta cidade. Esta banda, na verdade “não era mais uma banda, tinha sido uma banda sinfônica, ela tinha o nome mais não era mais. Tinha um fagote, uma trompa, só. Era uma banda padrão” segundo comenta Nailor. Contudo, para esta formação, ele além de tocar clarineta também escreveu arranjos. Dois anos depois, surge o convite para Nailor ingressar em um grupo que estava se formando com a função de acompanhar artistas internacionais. Era a banda do “150 Night Club” no hotel Maksoud Plaza. Essa banda contava com uma seleção dos melhores instrumentistas da época.

Recebendo um bom salário e gozando de conforto material, Nailor pôde dedicar todo seu tempo livre aos estudos. Segundo ele, “foi quando eu comecei a estudar mesmo”. Na realidade, Nailor nunca deixou de se dedicar intensamente à música, mas até então aquilo a que ele esteve exposto não passava de um refinamento do que ele fazia desde seus primeiros contatos com música, ou seja, tocar em conjunto, escrever arranjos, tocar transcrições. Contudo, neste ponto exato de sua carreira, surge para ele uma nova demanda, a de solista improvisador:

“Uma época legal. Saía do Maksoud, ia comer nos restaurantes. Foi a época que eu caí de cabeça no jazz. Todo mundo tocava jazz, era o mercado da época [...] Era o mercado. Todo mundo tinha que sair solando, porque é o que tocava no Brasil.

⁴⁷ Nailor Azevedo, em entrevista concedida.

É claro que dentro da Orquestra de Mazzuca, como em outros ambientes, Nailor já havia experimentado o solo e a improvisação. No entanto, agora são em termos muito distintos que ele deve colocar a sua música. O solista improvisador neste contexto é solitário, no sentido de ser o responsável pelo resultado artístico, quer dizer, ele deve criar, inventar e, se possível, se distinguir dos outros pelo seu estilo.

Depois de experimentar algumas moradias, Nailor divide um apartamento com outros músicos que também trabalhavam no “150 Night Club”. Estes, que eram os mais atuantes na cena musical paulista, formam no apartamento uma espécie de “núcleo musical”, que foi responsável, posteriormente, pelo surgimento de grupos musicais de relevância artística no país. Mas antes disso era o local onde praticavam juntos e atraíam a presença de outros músicos:

“Era jazz, a gente fazia roda de *playback* de Jamey Aebersold, ficava eu e o Gil, ele, às vezes ia lá Wilson Teixeira, era o Alexandre Mihanovitch,”⁴⁸

Nesta fase nos é revelado mais claramente o caráter obsessivo de Nailor para com a música. Algumas vezes interpretado por seus próximos como uma dedicação e uma disciplina rígida, na verdade este comportamento apresenta traços de obsessão, afinal ele dispensava sua vida social e pessoal e se fechava num mundo habitado apenas por música:

“Eles ficavam estudando, o Proveta ficava estudando o dia inteiro”.⁴⁹

“Mas o Proveta não, ele estudava o dia inteiro, a parte da manhã de clarinete e a parte da tarde ele pegava o saxofone e à noite a gente

⁴⁸ Carlos Malaquias, em entrevista concedida.

⁴⁹ Vitor Alcântara, em entrevista concedida.

ainda fazia uns *playbacks*, fazia duetos, estudava o dia inteiro. Anos e anos”.⁵⁰

“ [...] quando ele pega o instrumento dele para tocar, o mundo acabou, é ele e a música”.⁵¹

Estes foram os anos em que o jazz, mais especificamente o estilo de *bebop* estava em voga no mercado musical instrumental. Este estilo é marcado por uma valorização do solista improvisador e uma certa liberdade de expressão que se apresenta sob a forma de uma autonomia artística no ato de solar improvisadamente. Assim como é comum na música popular em diversas culturas, o aprendizado desta habilidade geralmente se dá por meio dos estudos sobre os solos de outros instrumentistas. Para Nailor o ato de fazer uma transcrição era algo que fazia parte dos seus estudos em música desde a infância e com o que ele tinha muita familiaridade, contudo agora não bastava apenas transcrever, era necessário criar.

A partir de então, Nailor se ocupa de buscar compreender melhor, através de análises dos materiais que obtinha por meio de transcrições ou em partitura, a estrutura que organiza a criação, passando, assim, a refletir sobre seus próprios solos. Não apenas com solos improvisados, mas também com grades de orquestra e na falta delas, ele próprio tratava de transcrever o trecho da música que queria analisar. Portanto além de aprimorar a técnica ao instrumento, Nailor esteve preocupado em analisar o processo de criação dos solistas, arranjadores e compositores.

A fim de esclarecer os pontos relevantes de sua formação musical, compreendida neste período, destacamos estes:

- a) Contato com um conhecimento mais aprofundado, e prática mais acurada.
- b) Caráter obsessivo em relação ao estudo da música.
- c) Transcrições e análise como veículo para a compreensão.

⁵⁰ Walmir Gil, em entrevista concedida.

⁵¹ Walmir Gil, em entrevista concedida.

O contato com os músicos da capital paulista, que tinham mais acesso às informações recentes sobre o mundo da música, obviamente pela conexão mais constante com outras culturas, permitiu que Nailor aprimorasse sua técnica musical e elevá-la a níveis mais refinados.

A experiência com músicos internacionais e o padrão elevado que era exigido para tal, impuseram a Nailor novas demandas para sua vida, e para sua música.

O caráter obsessivo lhe proveu um incremento na técnica do instrumento, o que lhe proporcionou uma maior fluência, superior àquela encontrada por músicos de sua categoria. Isso se reflete principalmente, neste momento, nos seus solos improvisados.

Porém, Nailor ainda deveria descobrir uma maneira de organizar toda a sua experiência de vida em uma linguagem própria que melhor representasse a sua arte e que o livrasse de se enveredar por um estilo que não lhe é próprio. Nailor é um profundo apreciador do jazz, e sendo assim, logo percebeu a complexidade do gênero e a dificuldade de realmente absorver a linguagem e todas as vertentes de estilos que ele comporta.

Sua sincera preocupação em dar ao público algo genuíno levou-o a procurar o terreno no qual ele pudesse demonstrar com mais propriedade a execução.

“O problema não é você não gostar de jazz, é você falar a coisa errada em época errada. Não ter conhecimento disso, é por isso que eu prefiro tocar um choro [...]. Se eu for tocar cada um destes estilos, eu sei exatamente a linguagem de cada um. Eu tenho uma certa responsabilidade de tentar ajudar numa organização daquilo que eu vou chamar de linguagem amanhã”.⁵²

⁵² Nailor Azevedo, em entrevista concedida.

1.4. Produção Musical

A produção musical de Nailor é abundante, contínua e diversa, e ainda carece de algum tipo de organização. Sua obra não está dividida seguindo qualquer tipo de categorização. Como atua com diversos artistas de diversos gêneros musicais, não é possível, muitas vezes, nem para o próprio Nailor, resgatar na memória todas estas passagens de sua vida profissional. Dados recolhidos através de amigos, e outras fontes, assim também como na *Internet*, nos dão informações que não coincidem e muitas vezes se contradizem. Dessa forma, tentamos esboçar um resumo de sua produção musical separando tópicos bem definidos de áreas de produção, e ficamos então com o que, dentre o que temos, imaginamos mais significativo para o desenvolvimento de sua maturidade musical.

Seus trabalhos autorais se constituem de dois discos, gravação da banda Mantiqueira da qual é líder e arranjador, o primeiro, chamado *Aldeia*, e o segundo *Bixiga*. O primeiro cd foi lançado em 1997, pelo selo Pau Brasil e foi indicado ao Prêmio Grammy, em 1998, na categoria de Melhor Performance em Jazz Latino. O segundo cd, lançado em 1999, também pelo selo Pau Brasil. Nestes discos encontramos arranjos de temas consagrados na música popular e também composições dos integrantes do grupo, incluindo do próprio Proveta. A Banda Mantiqueira encontrou uma das respostas para o anseio dos músicos de sua geração que conheciam a linguagem da big band, mas que buscavam uma expressão brasileira. A banda participou e é presença constante em festivais internacionais de música, relacionamos alguns deles a seguir: em 1996, participa do centenário comemorativo de Pixinguinha, em 1998, foi convidada para representar o Brasil em Portugal na Expo98, no mesmo ano participou do Free Jazz Festival no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em 2000, se apresentou na Sala São Paulo, no lançamento do segundo álbum.

Entre seus trabalhos como instrumentista em gravações e também como arranjador, destacamos as gravações ao lado dos artistas: Simone, Raul Seixas, Cláudia, Célia, Peri Ribeiro, Agnaldo Rayol, Nelson Gonçalves, Anna Caran, Celso Viáfora, Genebra, Vânia Bastos, Jane Duboc, Guinga, Joyce, Martinho de Vila, Elza Soares, Mônica

Salmaso. Assim como participou dos álbuns, para citar alguns dos artistas mais ativos no cenário da música instrumental brasileira: *10 anos e Estação Brasil* de Arismar do Espírito Santo, *Áfrico* de Sérgio Santos, *Cara do Brasil* de Celso Viáfora, *Da minha Terra* de Jane Duboc e Sebastião Tapajós, *Forças D'Alma* de Tutty Moreno, *Iaiá* de Mônica Salmaso, *Luzes da Mesma Luz* de Eduardo Gudín e Fátima Guedes, *Mestiço* do grupo Terra Brasil, *Meu Brasil* de Teco Cardoso, *Mulato* de Sérgio Santos, *Música Popular do Brasil* com a Orquestra Jazz Sinfônica, *Ná* de Na Ozzetti, *Ninhal* de Léa Freire, *Perto do Coração* de Nelson Ayres, *Paisagem Bailarina* de Carlinhos Antunes, *Porto Seguro* de Filó Machado, *Quinto Elemento* de Sizão Machado, *Sanfonemas* de Toninho Ferragutti, *Moderna Tradição* do grupo homônimo no qual são elaboradas releituras de choros.

Foi solista da Orquestra de Universidade Livre de Música em São Paulo, no ano de 1994.

Na lista de seus trabalhos com artistas internacionais constam apresentações com: Benny Carter, Roger Newman, Anita O'Day, Paul West, Joe Williams, Barry White, Natalie Cole, Paquito D'Rivera, e com a orquestra de Ray Conniff, com a qual fez diversas apresentações em turnê pelo Brasil.

Com grupos menores se apresentou com César Camargo Mariano no *Kirin The Club* no festival de Jazz em Tóquio no ano de 1994, também em Fukuoka no Japão em 1996 no *Club Blue Note*. Com a cantora e compositora Joyce se apresentou no Latin & Brazilian Jazz Festival em Tóquio no ano de 1996, e com Maurício Carrilho, Pedro Amorim e Jorginho do Pandeiro, no Latin Jazz Festival em Tóquio, Nagaya, Gifu e Hiroishi no ano de 2000.

Sua atividade como professor se constitui em palestras e oficinas. É convidado para dar cursos de música e saxofone: Só Sax – no SESC Consolação (São Paulo – SP), Projetos Bandas da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Festival de Inverno de Campos do Jordão em 1994 e 1995, em 1999 na VII Oficina de Música de Curitiba, e no mesmo ano na Universidade Federal da Paraíba, em 2000 na VIII Oficina de Música de Curitiba, e ainda no mesmo ano Prática de Big Band na Universidade Federal da Paraíba, na III Oficina de Música de Itajaí e III Oficina de Música de Goiás. Atualmente ministra

um curso na Universidade Livre de Música sob o título de “Prática da Linguagem Brasileira da Música Popular”, no qual desenvolve a prática de grupo sob o repertório brasileiro de big band, coreto e gafieira.

Seu mais recente trabalho autoral foi a gravação do Cd *Terra Amantiqueira*, com a Banda Mantiqueira, incluindo arranjos próprios e composições.

Capítulo 2: Estudo do Processo Criativo

2.1. Processo Criativo

Conforme apresentada no capítulo anterior, a trajetória musical de Nailor, reveladora de uma rica vivência musical, mostra-nos também como suas experiências se articularam na formação de seus conceitos sobre música e conseqüentemente na sua poética musical.

Uma formação musical rica em sua variedade, quase pitoresca e ao mesmo tempo tão comum ao músico de sopro brasileiro, nos dá a chance de investigarmos como é possível, neste contexto, surgirem expoentes da música como Nailor.

Como vimos, desde o início de sua carreira profissional, Nailor se destacou não apenas como intérprete no seu instrumento, mas também como arranjador, compositor e improvisador.

“[...] além de dominar os intrincados meandros de harmonia e orquestração, tem também um imenso talento natural para achar a frase bem construída, o ritmo preciso [...]”⁵³

Esse “talento natural”, contudo, é o resultado daquilo que foi adquirido por Nailor ao longo de anos, através dos estudos formais ou informais nas diversas áreas de conhecimento da música, como técnica no instrumento, interpretação, orquestração, composição e improvisação, história da música, percepção, e que não se atém aos limites de gênero ou estilo musical.

⁵³ Depoimento do maestro Nelson Ayres sobre Nailor, publicado na contracapa do primeiro Cd da banda Mantiqueira.

Seus estudos de música incluem uma série de transcrições de solos improvisados de grandes jazzistas (uma prática comum na metodologia do ensino do jazz), mas também, a fim de se aprofundar em outros estilos, Nailor transcreveu obras sinfônicas e, na verdade, transcreveu e analisou tudo o que lhe instigava:

“Phill Woods com certeza, Dexter Gordon, Jonny Griffin, Charlie Parker quase todos os solos, John Coltrane, Eddie Daniels de clarinete, ele transcreveu tudo isso aí. Isso como também, por exemplo, trechos de uma sinfonia que interessava a ele, botava o disco lá e ficava tirando. Tirava uma introdução, uma coisa que a gente sempre fez, a gente procurava muito ‘score’ de música erudita para poder ouvir e acompanhar, e o Proveta não só fazia isso como também analisava, sentava lá e analisava, queria analisar tudo.”⁵⁴

No capítulo anterior, discutimos a importância desta atividade de transcrição para a obtenção de conhecimentos musicais, por meio da formação de um repertório e também de um campo de amostras. Estas ajudaram Nailor a inferir sobre o funcionamento das estruturas musicais. Não poderemos tampouco deixar de verificar se a variedade de estilos que ele transcreveu possa ter contribuído na riqueza de sua criação musical.

Da mesma maneira como utiliza a transcrição de obras e de trechos musicais para lançar um olhar analítico sobre os aspectos musicais, Nailor se vale da improvisação como uma ferramenta que possibilita o uso conjunto deste conhecimento adquirido, na experimentação do mesmo pela habilidade instrumental. Este procedimento tem um papel central no aprimoramento de estruturas musicais, absorção de conceitos e das idiosincrasias do estilo, como também lhe traz fluência técnica no instrumento:

⁵⁴ Walmir Gil em entrevista concedida.

“Se você quer entender a harmonia do choro, improvise umas linhas de baixaria⁵⁵, no seu instrumento”⁵⁶

Nailor se refere à baixaria, uma linha que descreve a harmonia de forma ornamentada, muito característica do estilo do choro (geralmente executada pelo violão). Este ‘exercício’ funciona de forma interessante porque serve conjuntamente a vários aspectos no desenvolvimento musical: ao passo que se aprende a cadência harmônica de uma determinada música, também se faz considerações sobre o estilo contribuindo na interpretação, e ainda exige uma técnica no instrumento que demanda raciocínio rápido e reflexo condicionado.

A improvisação é uma atividade musical que carrega consigo o fato de ser comumente caracterizada como um fazer espontâneo. Contudo, muitos compositores, de diversos gêneros, utilizam a prática da improvisação como uma maneira de vasculhar sua mente em busca de idéias, temas, desenvolvimentos, enfim: de possibilidades. Utilizam, dessa forma, a improvisação como uma ferramenta para outras poéticas musicais.

“Quase toda a tradição da música ocidental encontra na prática improvisatória uma fonte de criação musical. J. S. Bach criou boa parte de suas obras a partir de improvisações ao órgão e ao cravo (como as *Variações Goldberg*, por exemplo). Mozart, como inúmeros compositores do classicismo, também praticava a improvisação, chegando mesmo a utilizá-la como parte integrante da forma musical, como, por exemplo, nas cadências dos concertos para piano. O músico improvisava sob os parâmetros da harmonia, do contraponto e da forma musical. Dessa maneira, era possível obter um resultado espontâneo, mas também coerente e organizado”.⁵⁷

⁵⁵ Contraponto melódico feito na região grave executado geralmente pelo violão de 7 cordas, característica típica do estilo.

⁵⁶ Depoimento de Nailor Azevedo recolhido em aula aberta, promovida pelo Conservatório de Tatuí, 2002.

⁵⁷ TRAGTENBERG, Lívio, *Contraponto: Uma Arte de Compor* - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

Neste ponto podemos fazer uma distinção sobre duas formas pelas quais a improvisação se apresenta. Primeira: que ela pode servir de ferramenta para o fazer musical, assim como um caderno de esboço de desenhos, cheio de croquis inacabados que, futuramente, podem ser transportados à grande tela e ganharem cores e fundo adequados; e de uma segunda forma: a improvisação pode ser entendida como o próprio ato artístico imerso num presente contínuo, fluído. É mais provável que este caráter de espontaneidade associado à improvisação esteja relacionado com a segunda definição que apresentamos acima.

O sentido de espontâneo presente na improvisação musical não deve ser lido literalmente como um fazer musical que acontece puramente ao sabor do acaso, ao menos quando referente ao objeto de nossa pesquisa. Na verdade, está longe disso. Apesar de a indeterminação, em níveis distintos, ser aquilo que une os diversos conceitos sobre improvisação, nas mais distintas épocas e culturas, neste caso, ela não se trata de uma indeterminação qualquer ou total, mas sim apenas da indeterminação de parâmetros específicos em detrimento a outros que se mantêm estáveis. E que, todavia, não se trata de uma combinação de sons aleatórios e ao acaso, mas de uma escolha das combinações entre as notas em busca de coerência musical. O resultado da qualidade da improvisação de Nailor é algo que depende, em primeiro plano, de suas habilidades musicais, desenvolvidas e aprimoradas através da prática, e em seguida de sua experiência. Portanto, apesar de que seja, a improvisação, considerada, por vezes, um fazer espontâneo, ela pode ter o papel de organizar, segundo as regras do próprio discurso musical, o material da memória em uma única direção.

John Kratus, em seu estudo sobre o ensino da improvisação, afirma que “[...] todas improvisações são resultado de uma vontade decidida, e não ao acaso, de criar sons musicais”⁵⁸. Por tudo isso, concluímos que Nailor está consciente do resultado final de suas improvisações porque sabe claramente o que vai tocar quando está improvisando.

⁵⁸ KRATUS, John. “A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation”, *International Journal of Music Education* 26, 1996 (p. 27-38).

Dessa forma, podemos pensar que as categorias distintas do fazer musical de Nailor – como a improvisação, a composição, o arranjo, a interpretação – são todas elas manifestações de um mesmo desejo criativo voltadas a sua vontade de expressar-se artisticamente. Estas categorias guardam, obviamente, suas distinções, apesar de advirem todas do mesmo desejo criativo. Para Nailor, a diferença entre composição e improvisação está no fato de que a primeira está propensa a uma revisão posterior, enquanto a segunda, a uma ‘anterior’.

Se a improvisação está propensa a um certo preparo anterior, concluímos que o “talento natural” de Nailor é, também, constituído pelo resultado de um trabalho extenso no desenvolvimento de suas habilidades musicais. Portanto, devemos verificar se é possível determinar a que nível de desenvolvimento a improvisação para Nailor se encontra, a fim de descobrir a que ponto chega o seu refinamento nesta habilidade. A improvisação tem um papel de destaque, tendo em vista que ela participa de seu desenvolvimento musical não apenas como a expressão em si, mas também como ferramenta de aquisição de conhecimentos e geradora de idéias musicais para outras poéticas.

A fim de demonstrar que suas habilidades na improvisação se encontram em um nível altamente desenvolvido, utilizaremos o modelo de desenvolvimento musical proposto por John Kratus em seu texto “*A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation*”⁵⁹. Este texto se refere à questão sobre o desenvolvimento musical observado no ensino da improvisação. Seu estudo é baseado em autores anteriores que, em geral, compartilham a idéia de que o desenvolvimento musical apresenta uma seqüência de estágios acumulativos, e que estes podem ser observados e determinados.

Neste modelo, Kratus propõe a existência de uma evolução na atividade musical da improvisação, e que ela está dividida em sete estágios que guardam características distintas. A saber, são eles: Exploração, Orientado ao Processo, Orientado ao Produto, Fluído, Estrutural, Estilístico e Pessoal.

⁵⁹ KRATUS, John. “A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation”, *Internãtional Journal of Music Education* 26, 1996 (p. 27-38).

A primeira fase chamada *Exploração*, é uma fase ainda pré-improvisacional, nela o estudante não pode prever o som que vai produzir, a improvisação é desprovida de propósito e das restrições estruturais. No segundo estágio, *Orientado ao Processo*, o estudante é capaz de imaginar os sons e determiná-los, no entanto, ainda não há preocupação de produzir algo compreensível para os que estão à sua volta. Esta preocupação surge no estágio seguinte, *Orientada ao Produto*, no qual o estudante passa a buscar alguma estruturação de sua improvisação e assim sua música pode ser compartilhada com outras pessoas. Um passo maior no sentido técnico do instrumento é dado pelo aluno na fase seguinte, a chamada *Fluída*. Com a técnica mais automática, o estudante ganha fluência em escalas, ritmos, etc, a partir do ponto que sente a necessidade destes elementos para transformar suas idéias em som. Já na etapa posterior, chamada *Estrutural*, o estudante lança mão de diversas estratégias, na direção de dar forma à improvisação, tais como desenvolvimento de idéias, criação de interesse através de tensão e repouso, e transitando entre idéias musicais. O penúltimo estágio, improvisação *Estilística*, é considerado pelo autor aquele que a maioria dos músicos alcança e permanece. Neste estágio é necessário que o músico possua um conhecimento detalhado acerca de uma determinada linguagem e a habilidade de aplicá-la fluentemente nas suas improvisações, ou seja, a manipulação de recursos que caracterizam um estilo é, nesta etapa, plena. Ainda neste estágio é quando se aprende um vasto repertório de músicas de um ou diversos estilos que servem a providenciar base para a improvisação. Nesta etapa, o improvisador já está apto a aplicar clichês e copiar o estilo de outros músicos. Estimulado a continuar a exploração destes recursos, o improvisador precisa extrapolar certas regras para expandir ainda mais estes conceitos. É na última etapa, chamada *Pessoal*, que o improvisador possui todas as habilidades que o conduzem à criação de uma identidade própria, a partir de uma expressão original. Ainda segundo o autor, o surgimento de um estilo novo original de improvisar, geralmente é observado na confluência de estilos distintos.

Segundo o que observamos no capítulo anterior, Nailor passou por determinadas fases de estudo que se enquadram naquelas propostas por Kratus. E de maneira sucinta vamos apresentar a comparação:

Nascido em uma família de músicos, e com a presença de instrumentos musicais diversos em sua casa, está claro que a fase de *Exploração* na improvisação aconteceu certamente, mas assim como a *Orientada ao Processo*. Contudo, por falta de relatos precisos, não podemos determinar com clareza, ainda, nenhum momento das entrevistas que se associe a estas duas primeiras fases. Apenas algumas curtas passagens nos dão pistas do acontecimento destas duas etapas: nas primeiras lições de seu pai, Nailor explora no acordeom as notas musicais livremente, buscando sons, mas não significados. Em seguida quando lhe é pedido que busque acumular repertório e que crie sons musicais que sejam relacionados com um tema original, nos mostra que Nailor sabe que som deve sair do instrumento, e este nível de manipulação mais consciente se liga à fase descrita como *Orientada ao Processo*.

Está claro, porém, que a fase *Orientada ao Produto* se apresenta no momento em que Nailor é requerido por seu pai para transcrever solos e apresentá-los. Assim como vimos em outras entrevistas que Nailor, na sua infância, era reconhecido como músico pelos membros de sua comunidade e estava sempre de posse de seu instrumento, tocando para as pessoas. O que nos mostra que já há uma preocupação em criar algo que seja comum entre os valores musicais na sociedade, o que por sua vez reforça a ligação aos termos deste estágio de desenvolvimento.

A fase descrita pela improvisação *Fluida* pode ser observada quando o aprendizado de repertório se torna extenso para Nailor, com seu ingresso efetivo em uma banda de baile do interior paulista, quando então ele adquire mais familiaridade com as escalas e ritmos. Também ocorre pelo automatismo destes recursos, que observemos quando Nailor toma o cargo de solista na orquestra de Silvio Mazzuca.

Estrutural. Como vimos esta fase é marcada pela preocupação com a macro-estrutura da música que se decide fazer. Vemos que Nailor, na Orquestra de Sílvio Mazzuca, recebeu instruções do próprio maestro para que começasse a buscar elementos de interesse nos seus solos. Assim como foi ajudado por colegas dos quais recebeu livros de frases, escalas e padrões, exercícios diversos, que acabaram por dar forma e incrementar seu repertório de idéias musicais.

Verificamos a relação com a fase *Estilística* na preocupação de Nailor em se aprofundar nos traços de determinados gêneros musicais, com sua participação na banda do “150 Night Club”, a formação das bandas *Aquarius* e *Sambop*. Sabemos que estes eram espaços no qual se requeria a habilidade de interpretação de estilos distintos em música popular.

Observamos, portanto, a partir de uma comparação entre os aspectos que definem cada um dos estágios de desenvolvimento musical, que a soma de suas habilidades e experiências fazem com que Nailor se enquadre atualmente no último estágio de desenvolvimento (*Pessoal*). Outro argumento que sugere que ele se enquadre nesta fase é que Nailor funde elementos de estilos musicais distintos em favor de sua criação.

A fusão de estilos se dá pelo deslocamento de elementos musicais para espaços onde, de maneira mais tradicional, não se encontrariam. Ainda que conservando o mesmo conceito sobre improvisação, certamente Nailor não improvisa hoje da mesma maneira que improvisava quando tinha oito anos de idade. Isto se deve a duas razões: a primeira se refere a sua evolução musical, descrita anteriormente com o uso do modelo de desenvolvimento musical de John Kratus. A segunda surge com a necessidade de ampliar este conceito de improvisação para que seja possível agregar elementos de outros idiomas musicais. Ou seja, seu desenvolvimento musical forçou uma modificação em seu conceito de improvisação.

Tendo contato com diversos estilos e maneiras de improvisar, o conceito de improvisação como variação se torna limitado, para Nailor. Como é possível afirmar que a improvisação de John Coltrane em *Giant Steps*⁶⁰ seja baseada em variações do tema (ainda que se diga que elas sejam extensivamente desenvolvidas ou complexas), se justamente a idéia é que nenhum elemento pareça ser repetido?

⁶⁰ John Coltrane (1926 -1967), saxofonista tenor norte-americano. Tornou-se um ícone do jazz desenvolvendo um formato harmônico para suas composições que se baseava em modulações inesperadas e rápidas, criando e desenvolvendo para elas uma maneira própria de solar improvisadamente, em geral, de linhas melódicas muito virtuosísticas. Esta composição em especial é o ícone deste sistema e sua gravação se encontra em disco homônimo gravado em 1959.

Por este motivo Nailor opta em atuar num ambiente mais seguro para os seus próprios conceitos:

“O problema não é você não gostar de jazz, é você falar a coisa errada em época errada, não ter conhecimento disso. É por isso que eu prefiro tocar um choro...”⁶¹

A maneira de não abalar este conceito de improvisação relacionado à *variação*, mas ao mesmo tempo dar margem para a inclusão de outros materiais musicais, foi a de classificar outras formas de improvisar como sendo categorias distintas de improvisação, em sua forma, mas não deixando absorver o conteúdo musical. Isso se deve porque, apesar de transitar em outros gêneros musicais, Nailor se preocupa declaradamente em ser o mais legítimo possível com sua arte. Dessa forma, Nailor, procura adaptar o conhecimento musical a sua forma de tocar baseada no choro.

O depoimento de Mozar Terra, no momento em que questionamos sobre a aparição de elementos não muitos usuais no contexto mais clássico do gênero do choro reforça que:

“O Proveta sabe usar a escala dom-dim⁶², mas como diminuta, é da linguagem brasileira, vem do choro.”⁶³

Esta é uma maneira que representa a astúcia de incluir um tipo de material, que às vezes pode servir para mostrar a qualidade de suas habilidades, sem contudo perder o

⁶¹ Nailor Azevedo, em entrevista concedida.

⁶² Abreviação do nome da escala *dominante diminuta*, a definição que nos oferece David Baker dessa escala é que ela se encontra na categoria das escala dominantes e que é formada por uma seqüência simétrica de graus seguindo os intervalos de semitom e tom. Na tonalidade de dó, a mesma seria construída assim: dó, ré bemol, mi bemol, mi, fá sustenido, sol, lá, si bemol. Pode ser interpretada como aproximações cromáticas ascendentes aplicadas a um arpejo diminuto com sétima diminuta, isto se aproxima mais do contexto que estamos tratando.

⁶³ Depoimento do compositor e pianista Mozar Terra, momento em que explicava sobre o uso da escala “*dom-dim*” na música brasileira.

diálogo com o que lhe é mais particular, servindo, dessa maneira, para legitimar a sua produção.

É comum, no gênero do choro, o fraseado feito com o arpejo diminuto ascendente ou descendente, sendo que o segundo parece ainda mais corriqueiro. Encontramos a escala diminuta sendo usada com um contorno melódico que pode ser interpretado teoricamente como aproximações cromáticas (embelezamentos) sobre um acorde diminuto. Sabendo que a escala *dominante-diminuta* compartilha dos mesmos intervalos da escala *diminuta*, a denominação de uma e de outra depende apenas do material harmônico ocorrente e da posição rítmica de suas notas. E com isto temos estes três elementos desfilando num mesmo espaço de maneira bem articulada.



Arpejo diminuto descendente ...com aproximações mesmas notas, dispostas de maneira escalar
(dom-dim)

Isto nos demonstra que, apesar de, por vezes, o desenho melódico inicial de Nailor ser baseado principalmente no estilo do choro, ele está aberto a inclusões de materiais advindos de outros gêneros.

Vimos, então, um exemplo da aplicação de um material musical novo sem a perda da característica do gênero. Este tipo de procedimento pode justificar a afirmação de que Nailor se encontra em um nível de desenvolvimento alto. Contudo, ainda nos falta saber mais sobre seu conceito de improvisação.

No capítulo anterior, vimos que Nailor adquiriu um conhecimento acerca da improvisação, assim como também de outras áreas da música, advindo de um aprendizado muitas vezes informal, no qual o papel do seu pai como professor foi marcante. Verificamos, no primeiro capítulo, que o conceito de improvisação para Nailor é baseado

na idéia de *variação* da melodia, e por isso vamos nos ater à compreensão desta idéia. Schoenberg nos oferece a seguinte definição de variação:

“Variação significa mudança: mas mudar cada elemento produz algo estranho, incoerente e ilógico [...] a variação exigirá a mudança de alguns fatores menos importantes e a conservação de outros mais importantes [...]”.⁶⁴

Esta definição é útil para ordenar e direcionar os elementos que produzem a variação (quando nos sugere a categorização destes elementos em sua maior ou menor importância). Tal definição nos dirigirá inicialmente na busca pela compreensão do significado de variação, mas precisaremos de mais subsídios para a compreensão do que isto significa nos próprios termos de Nailor.

Uma outra acepção, acerca da improvisação como variação interpretativa sobre um tema, nos apresenta o conceito de variação da melodia mais próximo daquele ensinado a Nailor por seu pai:

“Variação depois da repetição é indispensável nos dias hoje. Espera-se isso de todo intérprete. O público exige que praticamente toda idéia seja repetida de maneira alterada [...]”.⁶⁵

“Você toca uma melodia; quando você voltar [fizer a repetição do tema], você toca uma outra melodia, mas fique perto da primeira’, a lição dele era assim. [...] ele sabia que a improvisação era uma melodia. Então ele falava assim: ‘Fica perto da primeira, não fica longe porque você não consegue voltar mais’”.⁶⁶

⁶⁴ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

⁶⁵ C. P. E. Bach, in: CAMPBELL, Patrícia Shehan. *Lessons from the word: a cross-cultural guide to music teaching and learning*. New York: Macmillan, 1991.

⁶⁶ Nailor Azevedo, em entrevista concedida.

Na primeira definição logo acima, vemos o conceito de variação como a aplicação de mudanças na maneira de rerepresentar a *idéia* (tema) através de alterações na sua forma, entretanto, uma certa estrutura básica deve ser mantida, garantindo assim a conexão com o original. Sob este ponto de vista, as três definições apresentadas compartilham a mesma idéia.

Mas como justificar as improvisações nas quais quase não se pode identificar elementos do tema original?

Segundo Nailor, sua “variação” não ocorre apenas no campo “literal” das notas, mas segundo ele, a maneira para se ir mais distante sem perder a referência original é a de criar baseado nas sensações e “adjetivos⁶⁷” que o tema original lhe proporciona.

O que poderemos identificar, na verdade, são as maneiras como se manifesta, na música, esta relação entre o original e a variação. Como os gêneros musicais normalmente estão ligados a certos comportamentos, se faz necessário o conhecimento sobre qual estilo para Nailor é mais determinante para seus comportamentos musicais.

Como vimos, a base de seu pensamento musical vem do choro. É sobre a moldura do choro que Nailor enforma elementos provenientes de outros gêneros musicais. Nailor participa desta linguagem ativamente e a usa muita propriedade, mesmo quando a expande a níveis que ultrapassam as formalidades do estilo. Por isso, podemos dizer que ele absorveu comportamentos típicos do estilo através de toda sua vivência musical. Se isto é fundamental na sua concepção artística, então precisamos conhecer as peculiaridades do estilo.

Sua etimologia é muito variada e na verdade não nos revela nada de extremamente profundo sobre o estilo em si. Alguns historiadores acreditam que a palavra venha de “xolo”, um baile de escravos, para outros é referência à maneira lânguida ou *chorosa* que

⁶⁷ Termo utilizado pelo próprio Nailor que remete às impressões que a melodia original lhe causa e elas são o elemento base que norteia a criação de uma outra melodia (improvisada), assim sem quebrar com as “regras” ensinadas por seu pai, porém, ao mesmo tempo, elevar sua improvisação, enquanto criação musical, a níveis mais refinados.

os estes músicos tocavam, ou talvez exista uma ligação à *charamela*, instrumento de palheta dupla e som estridente no qual os músicos negros notadamente se especializaram, e por conta disso eram conhecidos por ‘choramelleyros’; e ainda, choro foi um termo que ficou conhecido como sinônimo de seresta, de baile ao ar livre, com expressões como ‘cair no choro’, que significava dançar o tal baile. Também é provável que o nome venha da confluência de todos estes exemplos juntos.

Grande parte dos historiadores concorda que o choro teve início por volta de 1870. Mas, nesta época, uma vez que se tratava de um estilo incipiente, ainda não consolidado, as composições não se apresentavam da maneira como as conhecemos hoje. Na realidade, o termo choro referia-se então a um modo particular de o músico brasileiro interpretar o repertório europeu da época. Um repertório que consistia em músicas de estilos como valsa, schottisch, mazurca, tango, habaneira e principalmente a polca. A maneira “abrasileirada” de se tocar este repertório nada mais era do que a aplicação, primeiramente ao acompanhamento, de acentuações características daquelas manifestações musicais trazidas por negros escravos que tomaram forma própria no Brasil, como o lundu, ou samba. Por conta deste fato é provável que a melodia, pela necessidade de compartilhar e dialogar com a acentuação característica do acompanhamento, também sofresse a aplicação destas acentuações em seu ritmo. Com a maior ênfase nestas acentuações, o ritmo aos poucos vai se deslocando também, as figuras rítmicas sendo “atraídas” pelas acentuações. O que fez com que o desenvolvimento do estilo fosse exponencializado foi o fato de que este repertório era muitas vezes transmitido oralmente; quer dizer, uma melodia que recebesse uma interpretação pessoal de acentuações “à brasileira” se estabeleceria como regra para aquele que a aprendia posteriormente, e o que era uma variação, virava a forma cristalizada.

“A tradição oral é um componente importante dentro de numerosos gêneros de música no mundo. Suas estruturas musicais complexas, incluindo sistemas altamente desenvolvidos de afinação e ritmo e brilhantes técnicas de interpretação que a definem, são aprendidas frequentemente de maneira auditiva (inteira ou parcialmente) e em

seguida improvisadas. [...] Seu repertório é parcialmente preservado em partitura, mas a essência da música está trancada na tradição oral e intimamente ligada à habilidade criativa do intérprete”.⁶⁸

Devemos esclarecer também que o termo “improvisação” tem significados distintos em épocas diferentes, para que não passemos pelo infortúnio de lançarmos teorias infundadas na desesperada tentativa de aproximar o que não se deve. Na época em que o choro se difundia como maneira de tocar, o significado de improvisação era diverso do de hoje, principalmente pelo paralelo, quase imediato, que atualmente se estabeleceu deste termo com a improvisação *jazzística*. Na verdade, improvisação se referia à própria maneira como geralmente ocorria a música, à maneira como a música era feita assim sem partitura, sem cerimônia, alterada ao gosto do intérprete (no intuito de demonstrar sua expressão), sem ensaio, sem muito arranjo, sem programação prévia, isto é, feita ali, no momento e com o que se tinha em mãos.

A improvisação, portanto, no contexto do choro, tem seu caráter único. Esta maneira particular de improvisação compartilha alguns dos conceitos mais gerais com outras formas de improvisação na música. Até este ponto, pudemos, a título de contextualização, comparar a improvisação do choro a outros estilos. Contudo a improvisação no choro segue o seu próprio desenvolvimento, com regras próprias, e isto, neste momento, nos tira o direito de insistirmos nestes paralelos. A improvisação no choro é marcada pelas características do estilo e por suas próprias práticas de execução.

Portanto, é importante salientar que, pela própria prática deste estilo musical, temos como resultante uma linha melódica que se relaciona com a trama harmônica de uma forma muito distinta dos exemplos comparativos que apresentamos anteriormente até agora. Na prática do choro, a harmonia deve, de certa forma, “permeiar” a melodia, e não são raros os exemplos que ilustram este fato. Vemos isso na prática do estilo, em que os responsáveis por harmonizar, não conhecendo formalmente a harmonia, tampouco podendo se valer da partitura, eram constantemente “testados” em sua capacidade de conduzir a

⁶⁸ CAMPBELL, Patrícia Shehan. *Lessons from the word: a cross-cultural guide to music teaching and learning*. New York: Macmillan, 1991.

harmonia apenas pela experiência e guiados pela intuição. E nisto, também como comportamento típico do estilo, os solistas aplicavam modulações inesperadas entre outros artifícios capciosos. Exemplos até aparecem em título de composição, como em “Apanheite Cavaquinho”, de Ernesto Nazareth, que faz alusão à possível falha que cometera o cavaquinista na sua intenção de conduzir a harmonia sem partitura, guiado pela intuição.

O choro é herdeiro de um o desenvolvimento urbano mais acelerado, a partir de 1790 no Rio de Janeiro principalmente, que trouxe uma diversidade cultural pela expansão desenfreada da população. As classes populares, não dispondo do piano para animar suas festas, e mesmo famílias mais distintas, encontram no grupo de choro, chamado *regional*, a alternativa adequada às suas possibilidades de entretenimento. Dessa forma, um mesmo grupo que ora tocava de uma maneira mais contida dentro de uma casa de família, podia exagerar nas síncopas quando tocando na rua ou no bar. O interessante deste fato é que este grupo não precisava, necessariamente, ter uma formação exatamente fixa, sempre com os mesmos instrumentos, mas apenas que os instrumentos assumissem as funções de melodia ou acompanhamento. Não era raro que aparecesse algum trombonista, ou qualquer outro instrumentista, que se unisse aos outros músicos e que tocasse o que podia: se soubesse o tema da música, o expunha; mas caso contrário, desfilava contracantos improvisados. Os grupos de choro, ou rodas de choro, sempre estiveram abertos à participação de outros instrumentos, a função deste dentro do grupo se baseava não apenas com a sua função mais tradicional, na verdade o instrumentista se adequava ao grupo tocando conforme o que suas habilidades permitiam.

Este ajuntamento desordenado de músicos traz a necessidade de códigos comuns e de um repertório conhecido, e, além disso, exige do instrumentista uma flexibilidade de se adaptar à situação: tanto da interpretação adequada ao local que se toca, quanto sobre sua função em relação à instrumentação encontrada. A isto também podemos chamar de improvisação, no contexto do choro.

A improvisação no choro nunca esteve dissociada da vontade do intérprete em mostrar suas habilidades instrumentais através do virtuosismo, em uma espécie de competição entre os músicos. Esta prática é uma forma de demonstração de poder num jogo

de prestígio entre os próprios músicos. E isto é o que, no choro, acaba por determinar o tipo de ornamento, geralmente “pirotécnico”, deslumbrante e arrojado; que é aplicado a estas linhas melódicas. Os dois casos, na execução improvisada do acompanhamento e nos ornamentos da linha melódica, são representantes do uso de uma astúcia, na demonstração de superioridade técnico-musical, entre os músicos, e isto recebia o nome de improvisação.

A linha melódica do baixo, posteriormente chamada de “baixaria”, se vale primordialmente da harmonia para a sua criação, mas, por vezes, ela a transgride. Esta linha que o baixo descreve, seja ela executada pelo violão de sete cordas, pelo oficleide, pelo sax tenor, ou ainda pelo trombone, sempre teve um papel de destaque na caracterização do estilo. No procedimento de sua execução é muito comum que ocorram inversões nos acordes a fim de tornar as melodias mais lineares, quer dizer, as linhas são conduzidas mais por graus conjuntos do que pelos saltos quartais inerentes à cadência harmônica. Esta linha que contracenava com a melodia geralmente não era escrita, e sua qualidade dependia da competência do instrumentista que a executava. Esta prática de acompanhamento é um dos elementos mais característicos do estilo.

O choro como gênero musical em sua forma é constituída de três partes distintas, cada uma em uma tonalidade, que geralmente se articulam por meio de tons relativos ou vizinhos. Era comum que a terceira parte da música fosse criada pelos músicos, improvisada, e se isso não ocorria ficava a cargo dos representantes da harmonia (violões, por exemplo) que mantivessem apenas a condução harmônica. Disto nasceu a prática de se improvisar “a” terceira parte (e não de se improvisar “na” terceira parte, em se tratando deste contexto).

A melodia improvisada pode desenvolver-se em um alto grau de complexidade, mas, mesmo assim, geralmente guarda algum elemento para que se possa identificar o material inicial, como a repetição de um estribilho, de uma figura rítmica característica, ou de um contorno melódico.

Em alguns casos, a própria interpretação melódica no contexto do choro, sendo ela mais ousada ou rebuscada, em suas alterações de tempo, notas e ornamentações, é chamada de improvisação.

Enfim, concluímos todas estas práticas compõem o significado de improvisação no choro. Improvisar significa, portanto, adaptar ferramentas para outros usos pela força das circunstâncias. Sendo o choro o gênero de música brasileira que se destaca pela sua força instrumental e improvisação, podemos verificar a influência mais ou menos direta de seus conceitos sobre o instrumentista brasileiro.

Podemos observar como o pensamento musical de Nailor faz uso dos conceitos do choro, apresentados acima, através das características de seu processo de criação. Uma destas características de sua atividade musical é que em todo o processo de criação, seja de seus solos, arranjos ou composições, Nailor não faz uso de instrumentos harmônicos, mas imagina um caminho melódico que descreva a harmonia:

“O Proveta não usa harmonia para tocar [...] não é que ele não usa, ele vê a harmonia como se ele já visse uma melodia em cima, e fosse construindo a coisa em cima da melodia.”⁶⁹

“Quando eu escrevo, eu tento adivinhar a linha que cada um gostaria de tocar [...]”

Isto não nos surpreende tendo em vista que seu aprendizado musical fora baseado quase que exclusivamente na atividade melódica, e que seus instrumentos de estudo eram o saxofone e a clarineta. A sua prática incluiu seqüências de acordes, estruturas complexas, inversões, extensões e todo tipo de material harmônico dos quais pôde ter conhecimento. Portanto, a compreensão dos elementos harmônicos passava sempre pelo destrinchar de seu saxofone, um instrumento melódico, e dessa forma, sob o ponto de vista de suas experiências, tomar a harmonia como veículo primordial de sua criação musical não reflete

⁶⁹ Vitor Alcântara, em entrevista concedida.

em completude a sua maneira de pensar. Ou seja, para Nailor o caminho harmônico se revela e faz sentido quando se apresenta sob forma melódica, ou contrapontística⁷⁰.

Para Walmir Gil “a influência direta do *Proveito* é o choro.” Quer dizer, se o pensamento musical foi desenvolvido através da melodia e sua maior influência é o choro, então é provável que a linha melódica do choro seja um elemento representativo na sua concepção musical. Contudo, sabemos que não apenas o choro, mas outros gêneros musicais estiveram presentes em sua formação. Quer dizer, encontramos um reforço para nossa hipótese de que a base para a construção da improvisação para Nailor é o movimento melódico.

Anteriormente demonstramos que a história de vida e sua experiência musical ligam Nailor profundamente ao choro, pela tradição da família, por seu conhecimento prático advindo do repertório, e por sua atuação constante neste estilo. Como pudemos constatar acima, não existem estudos específicos para improvisação neste gênero, o que existe é o estudo da música: repertório, habilidades técnicas no instrumento, conhecimentos de harmonia, arranjo, percepção, etc. São tais conhecimentos que acabam por contribuir à qualidade do improviso, pois quanto mais profundidade na teoria e na prática puder obter o instrumentista, com mais recursos ele contará no momento em que precisar se adequar ao ambiente musical ao qual estiver exposto, quer dizer, improvisar.

Para Nailor, o ato da improvisação é uma das conseqüências da sua necessidade de fazer música. É impossível dissociar sua experiência musical de sua existência, Nailor chega a afirmar que a música é algo que faz parte do seu organismo, tamanho é seu envolvimento com ela. Este envolvimento se representa melhor, como vimos, dentre suas atividades musicais, pela improvisação.

Nailor afirma que seu ideal de improvisação é aquele que apresenta um conteúdo musical no qual há um equilíbrio entre o uso do conhecimento musical avançado e a expressão que representa as suas raízes, no intuito de dar profundidade à sua obra.

⁷⁰ Nos referimos aqui mais ao contracanto que outros instrumentos criam com seus diálogos com a melodia do que à ciência do contraponto como o seu conjunto de regras.

Reunimos enfim, de maneira pontual, como conclusão deste capítulo, os aspectos mais relevantes do processo criativo de Nailor:

a) Nailor se encontra no mais alto grau de proficiência na improvisação, segundo a comparação feita com estudos especializados,

b) O seu conceito de improvisação se baseia na idéia de *variação*,

c) Nailor utiliza na improvisação técnicas advindas de diversas áreas de seu conhecimento musical.

Enfim, para melhor ilustrar o processo criativo de Nailor, usaremos como exemplo análises sobre transcrições de seus solos improvisados.

2.2. Análise Musical.

Se pretendermos verificar que Nailor inaugura uma poética própria na música instrumental brasileira, à sua obra não cabe o tipo de análise que se restrinja a classificar, enumerar e apresentar como os elementos se combinam na formação de sua identidade musical, afinal o seu estágio de criação se encontra em nível mais elevado e a criação não se limita apenas ao universo dos elementos musicais.

Os músicos brasileiros da geração anterior a de Nailor, os quais, de forma geral, encontraram no fraseado do *bebop* imbricado ao ritmo brasileiro a solução para uma criação genuína dentro da necessidade de expressão deste grupo de músicos. Além disso, o impacto do *bebop* na música instrumental como um gênero deixou em quase todo o mundo os seus reflexos até os dias de hoje, e muitas vezes passou a ser adotado como padrão para a improvisação. Enfim, a referência no que diz respeito ao que havia de mais desenvolvido em construção de linhas melódicas improvisadas, no âmbito da música popular pelo menos, advinha da cultura norte-americana, e, junto a isso, os norte-americanos foram mundialmente pioneiros na didática nesta área, tornando-se referência. É comum notar que em grande parte de publicações sobre o assunto, ou pelo menos aquelas mais difundidas neste círculo de músicos, existem diretrizes para o uso de elementos musicais como acordes, arpejos, escalas, padrões, frases prontas que são extremamente específicas, mas não é verdade, geralmente, ao se tratar dos ritmos, acentuações e inflexões, que participam grandemente na caracterização de um gênero musical. Outro fator que deve ser levado em consideração, que pode ter ocorrido concomitantemente ao anterior, é que, como sabemos, não são todos que estão plenamente preparados para absorver por completo as informações contidas em manuais escritos em uma língua estrangeira.

Entendermos que existe uma diferença entre ritmo e acentuação, quer dizer, um mesmo ritmo pode assumir uma característica de gênero completamente diferente se a ele for aplicada uma outra acentuação. Isto muito bem poderia ocorrer com um músico brasileiro que conhece o fraseado de *bebop* ao qual de forma adaptativa adiciona acentuações adequadas ao ritmo popular brasileiro.

Podemos nos certificar então de que existe um ritmo e uma acentuação que caracterizam o gênero de música brasileira improvisada, mas e quanto à linha melódica? Diferentemente do que ocorreu com a geração anterior, Nailor absorveu o conhecimento necessário para transcender a estes esquemas e também, como ele mesmo disse, a sua geração pôde refletir um pouco mais sobre a música que estava fazendo. Portanto, pretendemos investigar através da análise de sua produção quais os tipos de estratégias de que Nailor faz uso para criar sua linha melódica improvisada.

Neste ponto nos deparamos com um problema de ordem material: como vimos no último item do capítulo anterior, a produção musical de Nailor se encontra ainda sem uma organização eficiente que nos permita uma visualização ampla sobre toda a sua carreira. A fixação de seu trabalho em fonogramas, até o presente momento, se prestou mais à gravações de seu trabalho como arranjador, junto à Banda Mantiqueira, do que como solista. Apesar da sua constatada importância como arranjador, na música brasileira, a sua expressão pessoal mais explícita acaba por ser diluída no momento em que divide o espaço de atuação com os outros músicos da banda. Outras gravações, de difícil acesso e feitas de maneira artesanal e rudimentar, raramente apresentam relevância ou qualidade suficiente e por isso serão usadas apenas como material auxiliar. Encontramos, portanto, em outro disco, o material que nos fornecerá mais subsídios para a análise, onde a presença de Nailor como protagonista é mais marcante.

O material a ser utilizado consiste em fonogramas do álbum intitulado *Forças d'alma*, sob direção do baterista Tutti Moreno, interpretado por Rodolfo Stroeter ao contrabaixo e André Mehmani ao piano; pelo selo "Sons da Bahia", gravado no Teatro ACBEU, Salvador-Bahia, em Abril de 1998. Dos fonogramas capturados ao vivo selecionamos apenas um solo por sua importância para o trabalho.

Sanado este problema, nos surge ainda um segundo, que é agora de ordem metodológica. No presente momento ainda não se encontram ferramentas estabelecidas ou específicas de análise para solos improvisados de música brasileira instrumental. Deveremos emprestá-las de outros contextos e para isso será necessário que façamos certas adaptações e ressalvas. Nossa solução foi a de tratar o solo improvisado, fundamentalmente, como uma melodia.

A melodia sugere, estruturalmente, um tipo de contorno que apresenta as seguintes características: movimento ondulatório por meio de graus geralmente mais próximos do que por intervalos distantes, na qual se evita o aparecimento de dissonâncias e a qual seja fácil de entoar. Ou seja, consideraremos que *melodia* é um tipo de contorno determinado que as frases assumem. A melodia pode apresentar inúmeros contornos, mas geralmente todas elas são compostas de elementos constitutivos em comum.

Iremos considerar o termo *fraseado* como sendo relacionado a um estilo de música, quer dizer: um contorno melódico que guarda as características de um estilo.

Enquanto o fraseado sugere o contorno, a frase por sua vez sugere a completude do discurso, possui uma identidade coerente que é garantida pelo aparecimento do motivo.

Já o motivo é uma pequena unidade na qual existe o predomínio do ritmo, por que este é o elemento que lhe confere mais fortemente sua identidade. Para que seja construída uma frase é necessário que o motivo seja repetido com certas alterações.

Devemos fazer uma importante ressalva, pois estaremos trabalhando sobre um material específico que não foi revisado posteriormente, que é a improvisação. Isto significa que temos que contar com outros aspectos que também envolvem a execução musical e que neste tipo, em especial, estamos mais em contato com a matéria subjetiva da mente do improvisador, e que muitas vezes, neste campo, é inadequado tentarmos aplicar tais regras. Muitas vezes, seremos forçados a tender nossa explicação tanto à simples vontade criativa quanto às circunstâncias do acaso, mas que não nos impede de verificar neste material a sua coerência que confere seu caráter e inteligibilidade.

Se Nailor, em seus solos improvisados (por conta da própria natureza da improvisação), se remete ao conhecimento passado, o traz à tona pelos mecanismos da memória e organiza-o musicalmente em forma de melodia, seguindo regras que a experiência lhe trouxe, poderemos verificar os acontecimentos deste processo por via de um olhar mais detalhado sobre estes solos improvisados.

Enfim, para que possamos ilustrar melhor, e comentar os detalhes com mais circunstância, passemos aos solos. São eles:

- a) Solo introdutório à “Só Louco”, de Dorival Caymmi,
- b) Solo em “A lenda do Abaeté”, de Dorival Caymmi,
- c) Solo em “João Valentão”, de Dorival Caymmi,
- d) Solo em “1x0”, de Pixinguinha.

o

2.2.1 Transcrição e análise do solo introdutório à “Só Louco”

As composições de Dorival Caymmi apresentam uma estrutura muito particular, o que traz uma demanda quanto à improvisação nesta mesma direção. Caymmi afirma em entrevistas que a “cor” de sua harmonia, dada pelo emprego de sextas e sétimas maiores em acordes menores, como modulações que não se usava na época, “Deve ser instintivo, porque desde pequeno acho que o som deve ter outra beleza além do acorde perfeito”⁷¹.

Segundo Nailor, este solo introdutório tem a intenção de articular elementos com a melodia original. Nailor tem pleno domínio desta habilidade. O material que se articula é por vezes diretamente ligado ao original e por outras não é mais do que certas impressões que o tema, como um todo, lhe causam. Para Nailor, a improvisação, no sentido de variação, não se dá apenas no campo mais “literal” das notas, mas nas *impressões* da melodia, estas impressões evocam elementos de toda sua vivência, seus conhecimentos e suas habilidades práticas, e isto sim é tangível para nós.

Nailor se baseia, em parte, no movimento da melodia como base para o seu solo improvisado, assim como nas nuances harmônicas descrevendo-as melodicamente. Mas também usa o motivo principal do tema como ponto de partida para o desenvolvimento de uma melodia. Ao lado destas técnicas, Nailor se vale também da intuição, utilizando em seu processo criativo, as impressões que o tema lhe causa.

Por estes motivos, o solo apresenta um nível elevado de complexidade.

Primeiramente vamos conhecer aspectos da composição original da qual o solo de Nailor aflorou.

Esta composição de Dorival Caymmi⁷² foi escrita em 1955, ano em que o compositor fixou residência no Rio de Janeiro, morando também por alguns meses em São Paulo, onde era requisitado como cantor em programas de rádio e televisão. Por isto, esta

⁷¹ Em: SOUZA, Tárík de. *Tem mais Samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Ed.34, 2003.

⁷² Dorival Caymmi nasceu em 1914 em Salvador, Bahia, trabalhou com cantor e compositor ao lado de artistas como Carmem Miranda, e é considerado um dos maiores representantes da música popular brasileira.

composição se enquadra na fase de suas obras conhecida como “urbana” ou “carioca”. Nesta fase, o compositor passa a compor músicas sob o gênero de samba-canção.

Apesar de esta composição ter um caráter melódico mais livre, ou *rubato*, como que imprimindo a escrita de uma interpretação possível da melodia; possui uma estrutura muito coerente tanto na sua harmonia, quanto na melodia. Segue uma pequena análise que servirá para identificar, ou mapear, as estruturas e “regiões⁷³” usadas na constituição do solo introdutório. Abaixo, a partitura da canção “Só Louco” de Dorival Caymmi.

Só Louco, Dorival Caymmi

6 Fm7 C7(b9) Fm7 Fm/E^b Dm7(b9) G7(b13)

10 Cm(ma7) Cm7 F7sus4 F7(9) Fm7 Gm7 Ab7M B^b/A^b Gm7 Ab7(#11)

15 G7(13) Db9 C7sus4 C7(b9) F7(13) F7(b13) B^b7sus4 B^b7(b9)

19 Eb6/6 B^b7sus4 Eb6/6 B^b7sus4 D.C. al Fine

Fine

⁷³ “Regiões” está aqui não apenas no sentido de uma posição física, mas também, no sentido de, representar situações e sensações, relações sinestésicas que a música como um todo causa no solista; e, estas “regiões” que são utilizadas, muitas vezes, como ponto de partida para sua criação.

Primeiramente, devemos notar que o número de compassos que a música possui não é dos mais usuais na música popular. São 17 compassos do tema e mais 2 como coda. Isso se dá por uma opção assumida do compositor: a de compor conforme sua intuição e seguindo o que lhe vem à mente. Sendo que o fluxo criativo é desordenado e difícil de se absorver em um primeiro momento, ele deveria passar pela fôrma da coerência, em seguida organizado em uma estrutura para que assim se dê o entendimento da obra, possibilitando, desta forma, a comunicação da idéia musical aos outros.

Ao invés de seguir um possível próximo passo, adequando sua composição a padrões mais estabelecidos, o compositor se detém por hora, pois mesmo que sua música não possua uma métrica múltipla de quatro, ela já se faz completa por conter tudo o que o compositor necessitava apresentar. Isto é totalmente determinado, porque o efeito obtido é de uma linha melódica muito livre, como se fosse a representação de um canto desprezioso e muito pessoal, criando um clima de intimidade e reflexão.

A letra da canção, neste mesmo sentido, nos sugere que se está refletindo sobre e ao mesmo tempo com o próprio coração:

Só louco, amou como eu amei,

Só louco, quis o bem que eu quis,

Ah, insensato coração,

Porque me fizeste sofrer?

Por que de amor para entender,

É preciso amar.

Porque... só louco.

Nesta letra, as duas primeiras estrofes apresentam o drama da personagem. Nas duas estrofes seguintes acontece uma pergunta dirigida ao coração na tentativa de identificar o motivo do sofrimento que se vive. A resposta vem do coração nas duas

estrofes seguintes, e, então, volta-se ao lamento, que, afinal, se é por causa do sentimento, apenas a constatação não é suficiente para trazer alívio.

Em seu solo, Nailor, correspondendo à composição, também apresenta um contorno muito livre na melodia, um *rubato*. Suas frases aparecem suavemente, como se fossem antigas lembranças, da mesma forma como desaparecem. O fato da duração das frases ser, em média, de dez segundos, é o que nos possibilita agrupá-las e identificá-las como unidades distintas. Mas, da mesma forma que o compositor, Nailor se desvencilha dos compassos exponencializando a liberdade no desenvolvimento melódico.

Para obter o efeito de intimidade, assim como fizeram os bossa-novistas no seu estilo de cantar, Nailor tende a sua intensidade de som, muitas vezes, a um sussurro. Isto tem a intenção de fazer com que o ouvinte se aproxime a ele tanto a ponto de, metaforicamente, penetrar dentro de seus pensamentos, de sua intimidade.

A composição de Caymmi possui uma modulação passageira de *Mi bemol maior* para o seu relativo menor, *Dó menor*, a partir do oitavo compasso. O efeito que se obtém desta mudança de cor tonal, é que sua ocorrência se dá no ponto de maior intimidade na letra: o momento em que se conversa consigo mesmo. Sendo que a tonalidade menor é geralmente considerada, triste, melancólica, escura, etc. seu uso neste ponto determinado não poderia ser mais apropriado.

O uso cuidadoso e constante de dissonâncias escuras em movimentos misteriosos na melodia, que faz Nailor em seu solo, reforça este aspecto de intimidade, inconformismo e lamento presentes na canção.

Solo de Nailor Azevedo 'Proveta', introdução para "Só Louco" (Dorival Caymmi).

Rubato 00'00"08

espress. *vib.* 3 *poco rit.* *vib.*

00'00"18

p *mf* *mp* *morrendo* 3

legato 00'00"29

legato *mp* *cresc.* 6 6 6 3 3

00'00"29

mf

poco rall. *dim.*

Solo de Nailor Azevedo 'Proveta', introdução para "Só Louco" (Dorival Caymmi). Página 2

5

3 *legato* *poco rit.* 3 *accel.* - - - - 5-

00'01"00 // 00'01"07

a tempo 3 *mf* 3 *ppp* *mf*

6

legato *rit.* *decidido* 3 3 *poco rit.*

00'01"21

3 3

7

legato *mf* *mp morrendo*

00'01"33

Início da melodia

A transcrição foi dividida e organizada da seguinte maneira: os números dentro do quadrado indicam as frases. No final de cada frase se encontra a referência da sua posição em relação aos minutos e segundos. A escrita foi sugerida por Nailor, sendo esta a forma de melhor representar a idéia deste solo.

O motivo do tema da composição de Dorival Caymmi é também o ponto de partida para a criação de Nailor:

Só Louco, Dorival Caymmi

E^b6/9 B^b7sus⁴

Motivo

Segundo Schoenberg⁷⁴, as duas maneiras básicas de desenvolvimento do motivo são: a repetição e a variação. Na repetição, o motivo pode ser transposto para os vários graus da escala, ou de outras escalas; algumas notas podem ser modificadas contanto que não se perca sua raiz; os intervalos melódicos podem ser invertidos; o ritmo é mantido e o contorno melódico também, guardadas as pequenas alterações que não corrompam sua característica.

Na variação, o motivo é desenvolvido de uma maneira mais profunda. O ritmo pode sofrer uma transposição, quer dizer: seus valores podem ser aumentados ou diminuídos proporcionalmente, o que chamamos de *aumentação* e *diminuição*. Mas os ritmos também podem ser alterados desproporcionalmente, contudo, em todos estes casos costuma-se manter o contorno melódico, para efeitos óbvios de identificação. Os intervalos melódicos podem ter sua direção invertida, quer dizer, uma terça ascendente vira uma terça descendente.

⁷⁴ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

Segundo as regras que apresentamos acima, podemos ver que, de maneira geral, a variação é apenas consequência de uma repetição mais arrojada. Para melhor esclarecer o que podemos considerar, portanto de forma geral, como desenvolvimento motivico, apresentamos, pontualmente, os tipos de modificações que o motivo pode sofrer:

Quanto ao ritmo:

- a) Alterando simetricamente as durações (aumentação, diminuição),
- b) Alterando assimetricamente as durações,
- c) Deslocando a acentuação interna,
- d) Acrescentando ou retirando notas,
- e) Deslocando sua posição no compasso.

Quanto ao contorno melódico:

- a) Transpondo,
- b) Modificando os intervallos, sua direção,
- c) Adicionando notas, ou ornamentos, omitindo notas.

Este motivo principal do tema da música faz aparições, mas de maneira transformada, ou seja, o contorno melódico se mantém, contudo, sua vestimenta escalar e intervalar se modifica. A seguir estão os excertos com a indicação destas ocorrências e a explicação dos procedimentos de desenvolvimento:

Frase número 1:

The image shows a musical score for a phrase. It is written on a single staff with a treble clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 3/4. The score includes several performance markings: 'Rubato' at the beginning, 'espress.' (accelerando) under the first few notes, 'vib.' (vibrato) under a group of notes, a triplet of eighth notes marked with a '3', 'poco rit.' (ritardando) under a group of notes, and another 'vib.' marking at the end. A box highlights a specific section of the melody. The timecode '00'00'08' is visible in the top right corner.

Seqüência do processo de desenvolvimento:

1 Motivo (Tranposto para sax alto)

2 Aumentação (Transposição Rítmica)

3 Alteração Intervalar

4 Adição de nota

No compasso 1 acima, encontramos o tema da composição original, que será usado como motivo, transposto para a tonalidade do saxofone alto, a mesma usada na transcrição do solo. No compasso 2, as relações rítmicas sofrem um alargamento pelo processo de *aumentação*, as relações obtidas neste processo são assimétricas, mas guardam proporção semelhante. No compasso 3, ocorre uma ampliação intervalar, isto se dá pela necessidade em adequar o motivo inicial aos intervalos da escala que ambienta a frase desde seu início:

Escala Dominante-Diminuta

Notamos que, desconsiderando algumas notas de passagem, o melodia de toda a frase 1 do solo, se baseia no uso da escala acima (escala Dominante-Diminuta). Isto nos leva a crer que ela foi usada para construção da frase 1, e portanto, se fez necessária tal alteração intervalar no desenvolvimento do motivo, no intuito de que este se adequasse ao ambiente harmônico corrente da frase.

No compasso 4 da seqüência, ocorre uma adição de nota: o *fá susenido* de ritmo curto, fazendo papel de nota de passagem entre as duas notas principais.

Ocorre um deslocamento rítmico, fazendo com que a acentuação passe da segunda para a primeira nota.

O contorno melódico do motivo é mantido por todas as fases do processo de desenvolvimento.

Frase número 2:

The musical score for 'Frase número 2' is written on a single staff in treble clef. It begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section, then a mezzo-piano (*mp*) section, and finally a *morrendo* section. The score is divided into four measures labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. Measure 'a' contains a triplet of eighth notes. Measure 'd' contains a triplet of eighth notes. The time signature is 3/4, and the tempo is marked '00'00'18'.

Seqüência dos processos de desenvolvimento:

Excerto a:

The musical score for 'Excerto a' consists of four measures, each with a measure number above it. Measure 1 is labeled 'Motivo (Tranposto para sax alto)'. Measure 2 is labeled 'Aumentação' and features an asterisk (*) above the first note. Measure 3 is labeled 'Transposição' and features an asterisk (*) above the first note. Measure 4 is labeled 'Adição de notas' and features an asterisk (*) above the first note.

No compasso 1 acima, temos o motivo. No compasso 2 ocorre uma *aumentação* assimétrica, na qual nem todos os ritmos são aumentados proporcionalmente; como vemos, no caso da última nota ela é compartilhada com o início do excerto b. No compasso 3, vemos uma *transposição* de intervalo (uma quarta justa acima) e mudança na escala também, afinal a aparição do fá sustenido nos indica uma tensão no ambiente harmônico se comparado ao motivo inicial. No compasso 4, ocorrem duas *adições de notas*, uma anterior ao motivo e outra se trata de um pequeno ornamento, uma *apojatura*, para a nota principal. O contorno é mantido.

Excerto b:

1 2

Motivo
(Tranposto para sax alto)

Diminuição

Detailed description: The image shows a musical staff with a treble clef and a 7/8 time signature. It is divided into two measures. Measure 1 is labeled '1' and contains a motif: a quarter note G4, a dotted quarter note A4, an eighth note B4, and a quarter note C5. Below it is the text 'Motivo (Tranposto para sax alto)'. Measure 2 is labeled '2' and contains a rhythmic reduction of the motif: a quarter note G4, a dotted quarter note A4, and a quarter note C5. Below it is the text 'Diminuição'.

Neste excerto nota-se apenas a ocorrência de uma diminuição rítmica, que comprime o motivo entre os outros excertos. A acentuação é preservada. A última nota do excerto a é a mesma no início do b, cabe lembrar que este procedimento de concatenação das frases é uma habilidade que geralmente é praticada conscientemente.

Excerto c:

1 2 3 4

Motivo
(Tranposto para sax alto)

Alteração rítmica

Transposição

Ampliação intervalar

Detailed description: The image shows a musical staff with a treble clef and a 7/8 time signature, divided into four measures. Measure 1 is labeled '1' and contains the same motif as in Excerpt b: a quarter note G4, a dotted quarter note A4, an eighth note B4, and a quarter note C5. Below it is the text 'Motivo (Tranposto para sax alto)'. Measure 2 is labeled '2' and contains a rhythmic alteration: a quarter note G4, a dotted quarter note A4, and a half note C5. Below it is the text 'Alteração rítmica'. Measure 3 is labeled '3' and contains a transposition: a quarter note F#4, a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Below it is the text 'Transposição'. Measure 4 is labeled '4' and contains an intervallic expansion: a quarter note G4, a dotted quarter note A4, an eighth note B4, and a quarter note C5. Below it is the text 'Ampliação intervalar'.

No compasso 2 ocorrem duas alterações rítmicas: a primeira é uma diminuição assimétrica e a segunda se trata de um efeito de *fermata escrita* da última nota. Além disso, ocorre o deslocamento rítmico mudando a acentuação das notas. No compasso 3 notamos uma transposição na equivalência de uma quarta e quinta abaixo, mas também uma alteração na escala com o aparecimento do sol sustenido. No compasso 4, ocorre uma ampliação intervalar: a última nota se distancia ainda mais da penúltima, por mais um tom acima, enfatizando a idéia de suspensão da frase. Além disso, com a proximidade criada pelo sustenido em sol, a última nota, para equilibrar a relação, acabou por se elevar também. Apesar disto o contorno ainda se mantém.

Excerto d:

1 Motivo (Tranposto para sax alto) 2 Transposição 3 Alteração rítmica 4 Alteração intervalar

No compasso 2 ocorre uma transposição, quase que totalmente uma oitava abaixo, não fossem as duas últimas notas, que estão uma sétima abaixo. No compasso 3 ocorre uma pequena aumento e o deslocamento rítmico que muda a acentuação. No compasso 4 as últimas notas se elevam respectivamente em meio tom e um tom. O contorno é mantido.

Frase número 4:

mf a b 5

Seqüência dos processos de desenvolvimento:

Excerto a:

1 Motivo (Tranposto para sax alto) 2 Diminuição

Neste excerto temos apenas alterações rítmicas: uma diminuição assimétrica e um deslocamento que alteram a acentuação.

Excerto b:

1 Motivo
(Tranposto para sax alto)

2 Transposição

3 Diminuição

4 Adição de nota

Neste excerto, temos no compasso 2 a transposição de oitava abaixo. No compasso 3 ocorre uma diminuição assimétrica com extensão da última nota. No compasso 4 ocorre a adição de uma nota de passagem entre as notas do motivo. O contorno é preservado em ambos os excertos.

Frase número 7:

7

legato

mf

mp morrendo

Seqüência do processo de desenvolvimento:

1 Motivo
(Tranposto para sax alto)

2 Transposição

3 Aumentação

4 Ampliação intervalar

Notamos no compasso 2 uma transposição para uma terça acima. No compasso 3 ocorre o processo de aumento que neste caso é assimétrico. Por fim, no compasso 4, o intervalo entre a penúltima e a última nota se amplia em um tom. O contorno não sofre grandes alterações.

Portanto, como pretendíamos demonstrar, Nailor usa na composição deste solo introdutório elementos da melodia original, transformando-os através do uso de variações.

Nailor mantém a ligação com o desenho da linha melódica original e sobre ele cria variações e extensões complexas. Também mantém ligação com o tema original citando-o, de maneira transformada, dentro de seu solo, criando um contraponto com a memória do ouvinte. Isto comprova o seu grau de habilidade muito elevado na improvisação e demonstra a que sua maneira de improvisar se vale de seu conceito de *variação*, que apresentamos anteriormente.

É possível usar inúmeras possibilidades de variação para um motivo a fim de criar uma melodia, mas a sua coerência não se baseia apenas neste fato. Devemos esclarecer a importância do caráter que assume a linha melódica que é o que lhe confere também coerência para a melodia.

Segundo Ernst Toch⁷⁵ a linha da melodia geralmente se comporta segundo certos padrões. Mesmo a unidade melódica mais simples é formada por seqüência de sons que se encaminham em direção ascendente e descendente. Toch diz que muitas vezes o que determina a qualidade da melodia é um contorno sinuoso, ou em onda, que se forma por consequência do fato. Este contorno dá vida à melodia e é capaz de construir idéias de repouso, agitação e clímax.

Ainda segundo Toch, a linha melódica, em sua relação de ascendência e descendência, se comporta de maneira compensatória em relação aos intervalos entre as notas, quer dizer, um grande salto melódico ascendente geralmente vem seguido de um movimento descendente menos amplo, em graus mais conjuntos; e vice-versa. Schoenberg também nos fornece uma versão deste conceito:

“Uma melodia bem equilibrada progride em ondas, isto é, cada elevação é compensada por uma depressão; ela atinge o ponto culminante, ou clímax, através de uma série de pontos culminantes

⁷⁵ TOCH, Ernst. *The Shaping forces in Music: An Inquiry into the Nature of Harmony, Melody, Counterpoint, and Form*. New York: Dover, 1977.

menores, interrompidos por recuos. Os movimentos ascendentes são compensados por movimentos conjuntos em direção oposta.⁷⁶

Notamos a ocorrência deste tipo de contorno na frase número 1 do solo em questão:

The image shows a musical score for a solo phrase in treble clef. The score is marked "Rubato" at the top left. The first measure is marked "espress." (espressivo). The second measure is marked "vib." (vibrato) and contains a triplet of eighth notes. The third measure is marked "poco rit." (poco ritardando). The fourth measure is marked "vib." (vibrato). The time signature is 7/8. The score ends with the timecode "00'00'08". Below the score is a contour line that starts with a gradual ascent, followed by a sharp descent, then a smaller ascent, and finally a gradual descent.

A frase se inicia com um movimento ascendente em graus conjunto e se detém na nota ré, e em seguida descende bruscamente. Devido à descida exageradamente brusca, a linha toma novamente a direção ascendente como uma resposta à queda anterior.

Em seu livro, Toch nos dá inúmeros exemplos de outros padrões comuns às frases. Um deles se refere a um tipo especial de preparação que antecede um salto ascendente. Segundo Toch, esta preparação se figura como uma concentração de energia antes do grande salto. O salto é seguido por um retrocesso descendente de caráter mais suave, nos intervalos e nos ritmos.

⁷⁶ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

É o que podemos verificar na frase número 2, logo acima. O desenho em forma de *mordente* indica a preparação.

A frase número 3 se comporta exatamente da mesma maneira, mas de contorno descendente.

A preparação, que neste caso deveria fornecer energia para o salto, se torna por demais aumentada e toma outro rumo por fim. Aqui a energia da frase se esvai como a de um pião perdendo sua força.

Na frase número 4, encontramos os mesmos tipos de comportamentos da melodia já descritos anteriormente.

Na frase número 5.

Cabe uma pequena observação sobre uma particularidade interpretativa. Na segunda linha do trecho anterior ocorre uma ornamentação muito particular de Nailor. Estes

saltos largos estão relacionados com uma prática interpretativa do choro que procura imitar dois instrumentos tocando juntos.

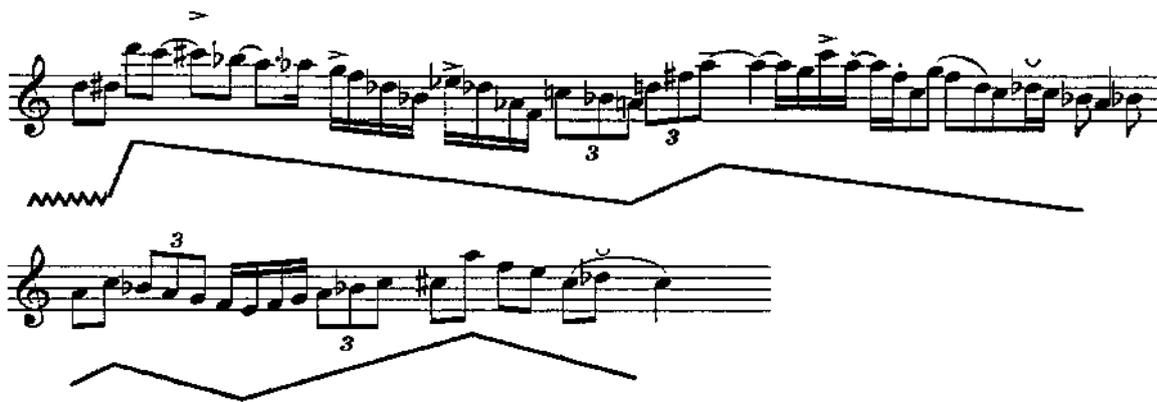


Verificamos que este efeito foi também transcrito para peças do repertório de choro, como por exemplo, na composição de Pixinguinha e Oswaldo Lacerda intitulada *Naquele Tempo*:



(Trecho acima se encontra no final da terceira parte da composição)

Na frase número 6.



Na frase acima, o início com ré e ré sustenido, aumentando a tensão, e em seguida o salto intervalar largo com movimento descendente mais lento. Prosseguem os saltos bruscos ascendentes seguidos de movimentos suaves descendentes.

Na frase abaixo, o início com o mesmo efeito, só que invertido: movimento ascendente gradual seguido por salto em movimento contrário.

Na frase número 7.



Portanto, conforme esperávamos, observamos que Nailor, na construção de seu solo improvisado se baseia na idéia de variação da melodia original obtida através da manipulação de um motivo principal. Também notamos que sua linha melódica apresenta um contorno que respeita as indicações que descrevem uma melodia de qualidade. E ainda, que Nailor transporta do choro para seu solo elementos interpretativos característicos.

2.2.2 Transcrição e análise do solo em “A Lenda do Abaeté”.

Nesta improvisação, como estratégia para criar coerência e fluência no discurso musical, notaremos o uso de um recurso composicional: a repetição motívica que dá uma idéia de pergunta-resposta. Esta maneira particular de desenvolvimento do tema pode ser na verdade uma relação entre o *antecedente* e o *conseqüente*:

“O antecedente é a primeira metade do período temático clássico. Se o período for de quatro compassos, os dois primeiros são o antecedente; se for de oito compassos, então são os quatro primeiros. O próprio antecedente é dividido em duas partes. Na primeira parte se dá a apresentação do tema (ou motivo) original. Na segunda, a repetição do tema (ou motivo) da primeira parte acrescido de elementos variantes – rítmicos e melódicos – que funcionam como embrião de variação do conseqüente.

O antecedente também pode ser construído com a apresentação do tema e sua repetição transposta.”⁷⁷

É claro que esta definição se volta às estruturas mais clássicas de composição. O que devemos fazer para usá-la é uma adaptação no sentido de um abrandamento das regras, levando em consideração que a improvisação não tem a vantagem de dispor de tempo anterior e revisões, como a composição.

Contudo, podemos notar agrupamentos temáticos similares em pares e diferenciados, muitas vezes, por transposição e alteração rítmica. Nem sempre o material motívico se repete fielmente e tão pouco a transposição se dá por igual entre todas as notas, mas isso ocorre pelo fato de que a transposição e repetições fiéis costumam engendrar monotonia no solo; e além do mais, a boa improvisação é considerada assim, quando feita por uma melodia viva que se adequa instantaneamente e o tempo todo aos outros elementos presentes.

⁷⁷ TRAGTENBERG, Lívio. *Contraponto, uma arte de compor*. São Paulo: Edusp, 1994.

Abaixo, a transcrição do solo em versão integral.

Solo Nailor Azevedo Proveta - A Lenda do Abaeté

3 3

7

12

17 5

22 3

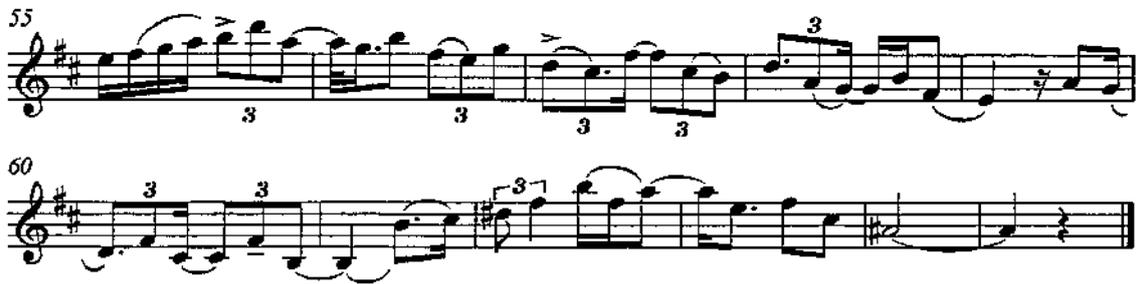
27 3

33

39

44

50



Na primeira frase do solo podemos verificar este tipo de procedimento criado com a idéia de *antecedente* e *consequente* – (a) e (b) respectivamente – citado anteriormente:



Na figura acima, que mostra os primeiros compassos do solo, notamos que a reaparição (b) do motivo (a) está bem transformada pela alteração rítmica e pela transposição, mas ainda assim, (b) guarda relação com o motivo inicial (a).

O segundo trecho abaixo, que compreende o final do compasso 10 em diante, aproveitando a finalização, apresenta uma pequena extensão na forma variada (b) que serve com conexão para a frase seguinte. Este tipo de recurso de aproveitamento do material da frase anterior para iniciar a frase posterior com o intuito de fortalecer a coerência entre as frases será discutido mais adiante.



Portanto também se configura desta forma:



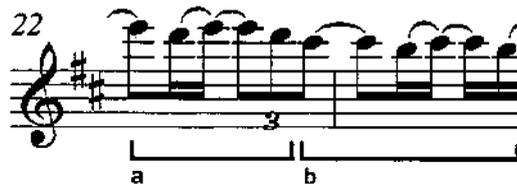
Pela necessidade de alteração que a harmonia pede, aqui se criou um colorido quase que timbrístico, quando ao passar pelo sol suspenso no final do compasso 12, e depois ao final do compasso 13 este sol se torna natural, somos levados a um efeito de contraste entre brilhante e o opaco. O final da frase, com a aparição de valores mais aumentados contribui para o efeito de “minguar” a frase, principalmente se levarmos em conta a aparição mais acentuada da nota ré, ao final do compasso 14 e em diante, que, no saxofone, tem como característica ser umas das notas que apresenta um timbre muito mais apagado em relação às outras. Acredita-se que isto contribua para este efeito porque existe, no instrumento, uma posição alternativa de digitação que corrige esta diferença, mas, neste momento, Nailor não faz seu uso.

O trecho abaixo se refere aos compassos 18 e 19:



Acima, temos, como processos de variação a transposição e a antecipação rítmica (de uma semicolcheia).

No trecho abaixo, referente aos compassos 22 e 23, notamos a variação em (b) por transposição:



O que vemos a seguir no solo é um recurso muito utilizado pelos improvisadores quando desejam obter o efeito de tensão no sentido de promover clímax na música: a repetição de pequenos agrupamentos de notas.



Neste caso, o efeito é obtido através do aumento da frequência de aparição da nota ré, como indicado pelo gráfico logo abaixo do pentagrama. O final da frase é firme e súbita, e não apresenta um caráter conclusivo.

O trecho abaixo, que compreende os compassos 29 ao 32, apresenta entre os motivos (a) e (b), uma conexão, que é basicamente escalar, que serve como ornamento para o salto melódico entre final de (a) e início de (b).



A trecho selecionado a seguir, na verdade não se enquadra muito bem ao que estávamos apresentando até então. Contudo, vamos fazer referência a ele por sua engenhosidade e seu papel em iniciar a construção do clímax principal do solo. O motivo, que aparece no compasso 34, é exatamente um fragmento tocado um compasso antes pelo pianista. Quer dizer: Nailor aproveitou o surgimento de um fragmento melódico no acompanhamento do piano como célula motívica para a construção do ponto de clímax de seu solo.



Aqui o efeito que se deseja obter é o de interpor outra pulsação rítmica àquela que ao longo da música já havia sido tomada como padrão, que está mais relacionada aos compassos. Este tipo de recurso é muito usado, das mais diferentes maneiras, pelos improvisadores; ele tem o efeito de criar variedade na pulsação constante.

Abaixo temos o trecho do clímax principal (3) do solo.

The image displays a musical score in G major, divided into four numbered segments. Segment 1 is a short melodic phrase at the top right. Segment 2, starting at measure 39, is a more active melodic line. Segment 3, starting at measure 44, is an ascending line. Segment 4 is a descending line following the peak of segment 3.

O trecho número 1 pode ser considerado como um *aquecimento* para o movimento melódico mais agitado do trecho 2. Segundo Ernst Toch, as melodias podem apresentar este tipo de comportamento com intervalos curtos e repetitivos seguido por um motivo independente. “...uma figura preparatória comparável ao movimento que faríamos nos preparando para atirar (algo)...ou para saltar”.⁷⁸ O trecho número 3 apresenta um movimento ascendente iniciado por notas curtas, ao passo em que se dirigem para os agudos, estas notas se tornam mais longas e mais ligadas. Após o clímax, a melodia (trecho 4) parte para a sua dissolução obtida através de figuras descendentes, que vão gradativamente separando-se.

De maneira geral, principalmente nos trechos apresentados anteriormente, a estratégia para manter a coerência entre uma frase e outra é a de aproveitar o final de uma frase como motivo para a próxima. Dessa forma, motivos distintos podem compartilhar um mesmo trecho melódico.

⁷⁸ TOCH, Ernst. *The Shaping forces in Music: An Inquiry into the Nature of Harmony, Melody, Counterpoint, and Form*. New York: Dover, 1977.



Notamos que no final de (b) a passagem de semitom se repete como início da próxima frase, ilustrando o recurso que citamos acima. O trecho se refere aos primeiros compassos do solo.

Abaixo, temos mais um exemplo do uso deste recurso:



Contudo, neste caso, o fragmento não é aproveitado por inteiro, mas só as suas duas primeiras notas (ré e ré sustenido) são usadas para criar a conexão.

A partir do compasso 55 temos o aproveitamento do final da frase na elaboração de um padrão descendente que se dirige para a finalização do solo. Este padrão é formado por um salto ascendente de terça, seguido de um salto descendente de quarta, e enfim seguido por um intervalo de segunda descendente. Apesar de seguir o mesmo contorno melódico, o padrão não é fiel a todo o momento, aos intervalos, como podemos notar no final do terceiro compasso (57) do excerto abaixo, onde encontramos um salto de quarta (dó-fá) ao invés de um de terça:



Portanto pudemos demonstrar os tipos de estratégias que Nailor faz uso para dar coerência e vida às suas melodias improvisadas. Algumas delas se assemelham às idéias composicionais, enquanto outras são bem conhecidas do repertório de improvisadores. Com isso constatamos que Nailor faz uso e adapta modelos advindos de distintas áreas do conhecimento musical na produção de seus solos improvisados.

2.2.3 Transcrição e análise do solo em “João Valentão”.

Abaixo a transcrição em sua versão integral:

Solo Nailor Azevedo Proveta - João Valentão

The musical score consists of nine staves of music, each beginning with a measure number. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as accents (>) and hairpins (< and >). Specific musical features include:

- Staff 1: Measures 1-6. Features a triplet of eighth notes in measure 1, a slur over measures 2-4, and a triplet of eighth notes in measure 6.
- Staff 2: Measures 7-10. Features a slur over measures 7-8, a triplet of eighth notes in measure 9, and a triplet of eighth notes in measure 10.
- Staff 3: Measures 11-13. Features a slur over measures 11-12, a triplet of eighth notes in measure 11, and a triplet of eighth notes in measure 13.
- Staff 4: Measures 14-16. Features a slur over measures 14-15, a triplet of eighth notes in measure 14, and a triplet of eighth notes in measure 16.
- Staff 5: Measures 17-19. Features a slur over measures 17-18, a triplet of eighth notes in measure 17, and a triplet of eighth notes in measure 19.
- Staff 6: Measures 20-23. Features a triplet of eighth notes in measure 20, a triplet of eighth notes in measure 21, and a triplet of eighth notes in measure 23.
- Staff 7: Measures 24-26. Features a slur over measures 24-25, a triplet of eighth notes in measure 24, and a triplet of eighth notes in measure 26.
- Staff 8: Measures 27-29. Features a slur over measures 27-28 and a triplet of eighth notes in measure 29.

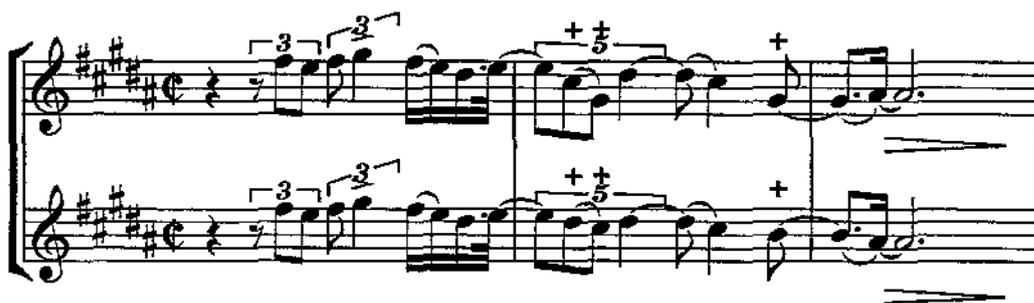
Este é o solo em que Naylor apresenta as melodias com um contorno mais livre. Muitos dos procedimentos usados neste solo, já foram descritos anteriormente nos últimos dois solos.

Contudo não notamos o uso explícito de desenvolvimento sobre algum motivo da música. Ele existe apenas na passagem do compasso 24 ao 26, de maneira discreta. Comparando com o tema original, notamos que há um desenvolvimento deste motivo por expansão rítmica. Abaixo o solo e em seguida o tema original.



As relações de *antecedente-conseqüente* não são muito claras em sua definição mais restrita. Contudo, através de uma visão voltada para sua linha melódica vemos que a mesma se comporta seguindo os padrões considerados como uma construção de qualidade.

No compasso 3, notamos o uso de um recurso melódico chamado “desvio”. O desvio se dá quando temos uma seqüência escalar esperada que é quebrada por outros intervalos, interrompendo sua continuidade. Segundo Ernst Toch sem este desvio a linha se torna neutra, sem cor e amena, ao passo que o desvio lhe traz animação e individualidade.



Acima se encontra o original e abaixo a possível melodia sem desvios. Chega-se ao resultado desta segunda melodia sem desvios, fazendo uso do mesmo contorno estabelecido no primeiro compasso, notas que estão circundantes e próximas de uma principal.

No ponto de clímax do solo, compasso 19, vemos o mesmo tipo de construção que imita duas vezes, que já descrevemos anteriormente, e que temos indícios de que este procedimento seja uma referência a um estilo de execução no choro.



Mas o que ainda não havíamos constatado anteriormente aparece neste solo. A utilização explícita de um *clichê* de jazz. Como afirmamos anteriormente, Nailor passou por um estudo que envolveu o estudo de transcrições de saxofonistas do jazz. Obviamente no estudo do jazz e no uso da linguagem absorvida em seus trabalhos profissionais como na banda do “150 Night Club”, Nailor aprofundou seu contato com a linguagem e certamente isso fez com que absorvesse alguns de seus aspectos.

Abaixo, o trecho em que este *clichê* se encontra, próximo do meio do compasso 15.



Esta frase faz parte do repertório fraseológico que está mais presente principalmente em um determinado estilo de jazz chamado *bebop*. Usaremos como exemplo um dos seus maiores representantes, o saxofonista John Coltrane, que usa este *cliché* no compasso 48 do seu solo em *Blue Train*⁷⁹:



Este *cliché* possui algumas variações que também são facilmente encontradas em diversos solos, como por exemplo:



Transpondo este *cliché* para a tonalidade em que se encontra o solo de Nailor, podemos verificar sua similaridade; sendo que a diferença está no momento em que se encontra a aplicação do *cliché* no solo. No solo de Nailor o *cliché* se inicia no contratempo do segundo tempo, enquanto em Coltrane, originalmente, no início do segundo tempo.

⁷⁹ O solo que nos referimos se encontra na música *Blue Train* que está no álbum de mesmo nome.



Isto nos mostra como Naylor absorveu elementos da linguagem do jazz e sua capacidade de adaptá-los e transportá-los para outros estilos em seus solos improvisados.

Além disso, verificamos os mesmos tipos de procedimentos já descritos anteriormente, além de demonstrarmos como Naylor faz uso do desvio na construção de sua linha melódica.

2.2.4 Transcrição e análise do solo em “1 x 0”.

Esta música foi composta entre 1926 e 1927 por Pixinguinha e imortalizada no disco de 1946, com Pixinguinha e Benedito Lacerda na gravação. Faz parte obrigatória do repertório de qualquer músico que estude ou se dedique ao choro, por sua importância histórica e por ser um atestado de competência na execução, devido à habilidade técnica que a música exige.

O solo executado por Nailor foi gravado ao vivo, especialmente para este trabalho, na casa de shows “Blén-Blén” na cidade de São Paulo, no dia 15 de novembro de 2006. Nailor sola apenas com o acompanhamento da bateria.

Abaixo a partitura em versão integral:

Solo Nairor Azevedo Provera - 1 x 0

The musical score consists of 11 staves of music, each beginning with a measure number. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various ornaments such as accents (^), slurs, and breath marks (v). Measure numbers are: 6, 13, 19, 24, 30, 36, 43, 50, 56, and 62. A large slur spans from measure 50 to the end of the page. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measures 13, 24, and 50. A dynamic marking 'p' is present in measure 19.



The image shows a musical score for guitar, consisting of seven staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 7/8. The staves are numbered 133, 139, 146, 152, 159, 165, and 171. The music is a complex solo with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are various musical markings such as accents (>), slurs, and dynamic markings like 'p' and 'f'. A 'Tema' marking is present above the final staff (171). The score ends with a double bar line.

Este solo talvez seja o que melhor represente o conceito de improvisação para Nailor em sua completude. O êxito em conseguir uma improvisação tão fluída nos faz questionar se temos aqui um solo improvisado com o uso dos elementos da melodia original, ou se temos o tema da música interpretado ao extremo. Acreditamos que a forma de descrever sua maneira de solar transite entre estas duas idéias.

Como sabemos a interpretação no choro pode apresentar, entre outros, um caráter jocoso, e algumas vezes o solista pode obter este caráter por meio de um efeito que

chamaremos de *contraponto mnemônico*. Segundo Lívio Tragtenberg⁸⁰, existe um tipo de contraponto que se realiza apenas na memória do ouvinte, por exemplo, quando se escuta uma obra com o propósito de ser uma paródia fazemos a conexão entre as duas. No nosso caso, porém, não se trata de uma paródia, mas de uma recriação da mesma música, mas que mesmo assim guardam diferenças, quando comparamos o solo improvisado de Nailor com a música que temos na memória. Dessa maneira, nosso interprete pôde conseguir um efeito de contraponto, no qual brinca e prega sustos em nossa memória. Aquilo que se espera ouvir é substituído no intuito de causar divertimento.

Devemos lembrar que estamos lidando com um tipo de construção criativa que não se enquadra no que chamamos estritamente de interpretação mais livre ou a uma improvisação nos modelos como apresentamos anteriormente.

Os primeiros três compassos do solo guardam com mais fidelidade relação com o tema, sendo que podemos considerar que o tema está sendo executado. Veremos isto nesta comparação:

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Solo Nailor' and the bottom staff is labeled 'Original'. Both staves are in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The 'Original' staff shows a melody with eighth notes and quarter notes. The 'Solo Nailor' staff shows a similar melody but with more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and eighth notes with beams, and some notes marked with 'v' (accents). The two staves are aligned to show the comparison of the two versions.

Excluindo pequenas alterações e variações, o caminho melódico continua o mesmo neste trecho. Contudo, no trecho seguinte vemos um efeito de “zoom” na melodia, como se o solista desse mais atenção e detalhe ao trecho causando uma brusca diminuição no pulso, aumentando, assim, os valores das notas:

⁸⁰ TRAGTENBERG, Lívio. *Contraponto, uma arte de compor*. São Paulo: Edusp, 1994.

6 Solo Nailor

Original

11

Esta aumentação resulta num paralelo à linha de baixo no choro (a *baixaria* do violão), geralmente de contorno descendente. Este efeito de deslocamento do acento através do agrupamento de 3 semicolcheias, será discutido à frente.

No segundo sistema deste mesmo trecho, verificamos que Nailor se preocupa em guardar a forma do original do tema, quando no segundo tempo do primeiro compasso (11) repete o mesmo desenho do original terminado no compasso seguinte na nota sol natural. Isto se dá porque o que ocorre na verdade é um tipo de acompanhamento que o solista faz. Este acompanhamento se dá com o tema que está apenas na memória do ouvinte, um exemplo do que chamamos de *contraponto mnemônico*.

O trecho seguinte também se nota o mesmo efeito, pela similaridade das notas nos momentos de desvio da melodia:

The image displays three systems of musical notation for a guitar solo. Each system consists of two staves: the top staff is labeled 'Original' and the bottom staff is labeled 'Solo Nailor'. The key signature is G major (one sharp). The first system (17) shows the original melody and a solo that closely follows it. The second system (23) features a descending melodic line in the solo, with a triplet of eighth notes in the second measure. The third system (29) shows a more complex solo with a chromatic descending bass line and a final glissando.

No primeiro sistema (17) notamos que o solista não se distanciou muito da melodia original, o que serviu para acender a memória do tema novamente. Então no segundo sistema (23), o desenho descendente dos primeiros compassos se mantém, mas ocorrem alterações quanto às alturas de notas.

No terceiro sistema (29) é que vemos, a partir do segundo compasso, a criação de uma linha de baixos cromatizado, muito característico do choro. Os compassos que se seguem, continuam com a idéia de criar um “dueto” com a melodia original, até que no penúltimo compasso o tema é retomado e logo abandonado num pequeno *glissando* descendente do ultimo compasso.

40 Solo Nailor

44

Acima (40), os mesmos tipos de procedimentos já descritos. Um dueto com a memória do ouvinte.

Nos momentos em que a melodia é executada, com mais fidelidade ao original, notamos o uso de ornamentos, como apojaturas, e também algumas alterações de notas que modificam levemente o contorno melódico; segundo já afirmamos anteriormente, dentro do contexto do choro, este tipo de ornamentação mais rica ou exploratória, também é chamada de improvisação.

No trecho seguinte (49), aparece uma figura, a partir do quarto compasso do primeiro sistema, que funciona como um acompanhamento, de idéia predominantemente rítmica e que reforça as mesmas acentuações melódicas do tema original. Sua referência, especialmente neste trecho, é a condução rítmica de um pandeiro, característica do estilo.

49 Solo Nailor

Original

54

59

O que pudemos constatar até agora é que Nailor faz uso da memória do ouvinte, criando um acompanhamento para o tema original, sem que este seja efetivamente executado. E que, o tipo do acompanhamento que Nailor executa possui passagens características do choro, como o tipo de articulação que favorece, ao mesmo tempo, o ritmo do estilo e a acentuação de melodia.

A partir deste trecho (64), o solo começa a se desconectar da melodia original, pois vai perdendo a relação métrica com o original e começa a ganhar força interna com o desenvolvimento de pequenos padrões.

66

No trecho acima, referente ao solo de Naylor, notamos o desenvolvimento de um padrão por deslocamento. O ritmo muito parecido e a mudança na finalização do segundo nos sugerem a idéia de conexão entre os motivos e uma articulação entre eles numa relação de *antecedente-conseqüente*.

Não podemos deixar de nos remeter a uma outra manifestação típica do tratamento melódico no choro, que muitas vezes é encontrada nos temas de seu repertório: o deslocamento da acentuação.

Dividindo o compasso em pulsos contínuos, porém diferentes do qual o próprio sugere, pode-se obter um efeito de deslocamento de um grupo melódico que aplica, dentro do pulso simples do compasso, um outro pulso sobreposto que muda a relação dos tempos fortes e fracos.

No trecho abaixo notamos a intenção clara de Naylor em criar este efeito dividindo o compasso de maneira a formar grupos de três colcheias pontuadas (cada um de três semicolcheias unidas) que acabam por se tornar o novo pulso, dessa vez ternário, em oposição ao compasso binário. Como se não bastasse, a partir do meio do quarto compasso do trecho (82), Naylor faz uma figura que muito claramente nos traz a lembrança de um acompanhamento de valsa, tipicamente ternário.



Este modelo de deslocamento (agrupamento de três semicolcheias) é largamente usado e facilmente verificável neste contexto em inúmeras composições deste estilo, por exemplo, em *Brasileirinho* de Waldir Azevedo:



Este procedimento demonstra a habilidade do solista em estabelecer novos pulsos sem perder a relação com o pulso original.

No compasso 90 encontramos o mesmo tipo de desenho que se inicia no meio do compasso 29, porém em oitavas diferentes e de ritmo deslocado. Acreditamos que esta foi uma repetição ocasional, porque não apresentou variações significativas assim como estava muito distante da primeira para que se estabelecesse alguma relação de desenvolvimento motivico; por sua vez, isto nos permite imaginar que este fragmento já havia sido explorado e estudado previamente.



A partir do trecho a seguir, continuando este momento de desconexão com o tema principal, desaparecem os procedimentos de “dueto”.



Aqui, a partir do compasso 95, notamos uma forma de embelezamento através de aproximações diatônicas e cromáticas aplicadas para cada nota do arpejo descendente de lá maior com nona, a saber, si, sol sustenido, mi, dó sustenido e lá. Este tipo de embelezamento reflete com exatidão as afirmações feitas anteriormente sobre os ornamentos rebuscados, ágeis e deslumbrantes típicos do estilo.

A partir da metade do compasso 97, Nailor passa a construir uma trama harmônica, através de, basicamente, arpejos de seis notas, que se estende até o compasso 107. Temos aqui mais uma vez a sobreposição causada pelo deslocamento de acento interpondo um novo pulso.



Ao final deste trecho, observamos o efeito de duas vozes com o deslocamento de acento. São, novamente, agrupamentos ternários formados por duas semicolcheias e uma pausa de semicolcheia.



E mais uma vez, abaixo, o mesmo efeito sendo construído, porém agora com grupos de três colcheias formando o novo pulso. Note que a terceira colcheia é representada por duas semicolcheias.



Do compasso 146 até o compasso 154, o solista faz uma preparação intercalando frases com a bateria, para terminar seu solo com a citação de uma outra música, a terceira parte um choro, também muito característico, de Ary dos Santos e Raul de Barros chamado *Na Glória*. Esta é uma maneira de, ao mesmo tempo, reforçar a interação com o público e demonstrar sua habilidade instrumental, assim como é típico do estilo.

Verificamos que sobre a improvisação neste tema se apresentaram muitos aspectos que se relacionam com os elementos característicos do estilo. Mesmo com apenas dois instrumentos interagindo (saxofone e bateria), Nailor consegue estabelecer a melodia e o acompanhamento, e ainda A começar pela instrumentação, apenas saxofone e bateria. Este estilo, apesar dos anos terem estabelecido uma instrumentação mais tradicional, como havíamos dito anteriormente, nasce junto com os centros urbanos, que colocava no mesmo espaço músicos de diversos instrumentos e qualidades.

Além disso, notamos o uso de ornamentos, e a figura do baixo cromatizado. E por fim, verificamos um contraponto elaborado para a melodia original.

Com estas análises pudemos ilustrar melhor a maneira de Nailor pensar e construir seus solos improvisados.

Capítulo 3: A Construção da Originalidade

Nos capítulos anteriores reunimos fatos que compuseram a trajetória musical de Nailor Azevedo. A observação sobre a construção de seu estilo musical, especificamente relacionada à improvisação, nos permitiu verificar o alto grau que Nailor atingiu nesta habilidade musical, e que isto se deu através de uma intensa e longa seqüência de estudo. Estes estudos, por sua vez, nada se assemelham a um programa ordenado e progressivo de aprendizado, na verdade muitas vezes o estudo se confunde com a própria atividade profissional de músico e com sua própria vida cotidiana.

Sendo filho de músicos e herdeiro de uma tradição musical típica do país, Nailor se vê desde criança envolvido completamente pela música. No começo de seus estudos musicais Nailor freqüentou a corporação musical de sua cidade, um local onde se podia obter o melhor de informação musical teórica e prática, como já dissemos anteriormente, e recebeu instruções e um acompanhamento austero de seu pai. Nailor, nesta passagem de sua vida, pôde não apenas somar habilidades no seu instrumento, mas também absorver o conteúdo poético de sua experiência com a música.

Lugares, imagens, situações foram guardadas em sua memória e tiveram grande presença na sua expressão em obra posterior. Vimos que esse processo é possível, falando em particular de seus solos improvisados, exatamente pela estrutura de funcionamento da memória (a relação entre memórias sensorial, de trabalho e extensa, que nos referimos no capítulo 1.2). Uma das componentes da memória extensa, que é a memória episódica, que é a responsável por reter nossas lembranças relacionadas aos acontecimentos da vida cotidiana, entra em funcionamento, juntamente com outras componentes, para que a atividade, neste caso a improvisação, seja executada.

Pudemos observar em seus solos improvisados o uso de determinadas técnicas a fim de obter distintos efeitos.

Quando Nailor procurar criar uma melodia que seja estruturalmente organizada e equilibrada, então aparece o uso do desenvolvimento motivico e das estruturas de antecedente-conseqüente. (capítulos 2.2.1, 2.2.2, 2.2.4).

A partir de uma célula temática (capítulo 2.2.1), observamos que Nailor aplica padrões de desenvolvimento melódicos como: referente ao ritmo, alterando simetricamente as durações (aumentação, diminuição), alterando assimetricamente as durações, deslocando a acentuação interna, acrescentando ou retirando notas, deslocando sua posição no compasso; e referente ao contorno melódico: transpondo, modificando os intervalos, sua direção, adicionando notas, ou ornamentos, omitindo notas.

A fim de conseguir equilíbrio no contorno melódico Nailor faz uso de uma regra, surgida pela observação do comportamento das melodias, que é a relação entre seus intervalos: um salto melódico amplo é geralmente seguido por intervalos conjuntos na direção oposta (Capítulo 2.2.1). Não podemos precisar se este efeito foi estudado racionalmente por Nailor ou se é fruto intuitivo de sua experiência, contudo, sabemos que a maior parte do vasto repertório pelo qual Nailor esteve em contato desde sua infância apresenta estas características, como a música de Banda e o choro.

Como vimos no capítulo 2.1, em uma pequena retrospectiva do choro, neste estilo aparecem determinados padrões interpretativos que o caracterizam. Um deles é a maneira do solista tocar como se imitasse dois instrumentos ao mesmo tempo. Notamos que em vários momentos em seus solos improvisados, Nailor transportou esta particularidade do choro para outras situações musicais no decorrer de seus solos, como nos exemplos que apresentamos nos capítulos 2.2.1. e 2.2.3.

Dentre as particularidades deste mesmo estilo, Nailor surge com uma maneira mais complexa e refinada do efeito de “dueto”. Este “dueto” no contexto do choro é constituído por duas linhas melódicas, a do tema e o contracanto, sendo que esta última é a representante de uma das características mais marcantes do estilo. Este acompanhamento característico, em sua forma mais tradicional, é executado pelo violão de 7 cordas, como vimos, mas pelas características do fazer musical deste estilo, essa linha outras vezes fica a cargo de um outro instrumento como o trombone ou o saxofone. Em geral, esta linha se

comporta de maneira a interagir com a melodia ao mesmo tempo em que “sugere” a harmonia (construindo-se através de notas característica da trama harmônica). Em suas improvisações, Nailor utiliza a construção desta linha espontânea a fim de caracterizar o estilo musical. Nela, Nailor contorna e perpassa através da melodia criando um invólucro fluído que confere ao tema uma vivacidade e ambientação harmônica adequada. Contudo, a grande novidade está no fato de que Nailor realiza este “dueto” algumas vezes não com a própria melodia, mas com a memória temática do ouvinte, criando o efeito que intitulamos de *contraponto mnemônico*. Nele, Nailor, cria uma nova linha melódica que se relaciona com a linha original, a qual ele pressupõe já estar estagnada na memória do ouvinte. Assim, Nailor imerge na intimidade do ouvinte lidando com suas memórias e, conseqüentemente suas lembranças e afetos. E portanto, Nailor elevou a idéia de “dueto” a um nível de maior sofisticação.

Um outro procedimento usado por Nailor em suas construções melódicas, também é comumente observável na construção melódica do choro, se trata de uma superposição rítmica por agrupamento ternário sobre o pulso binário, obtido através do contorno melódico e da alteração da acentuação (capítulo 2.2.4). Encontramos exemplo em *Brasileirinho* de Waldir Azevedo e relacionamos com as melodias improvisadas de Nailor.

Através das análises dos solos pudemos verificar o que havíamos afirmado anteriormente: que Nailor importa para a sua criação o conhecimento advindo de seus estudos em composição e música erudita, mais ligados á interpretação, somados a sua técnica e procedimentos criativos que observemos serem referentes ao choro (capítulo 2.2), assim como estruturas de fraseado advindas do jazz (capítulo 2.2.3), mas especificamente do estilo *bebop*.

Enfim, mostramos que Nailor traz elementos de distintos estilos na composição de suas linhas melódicas improvisadas. E a conteúdo destes elementos podem ser técnicas, regras, padrões, características estilísticas, imagens, idéias.

Como vimos este substrato, a improvisação, foi escolhido como mais interessante por ser mais favorável á observação dos fenômenos que pretendíamos estudar. Em seus solos pudemos notar que Nailor busca utilizar sua técnica musical, suas habilidades e

conhecimento, para dar coerência estrutural a suas melodias. Além disso, notamos que seu discurso musical é formado por estruturas de fraseados típicos, que nos atestam sua ligação com os estilos musicais que permearam sua evolução musical, como, mais fortemente, o repertório erudito de Banda, choro, samba, jazz.

Sua habilidade em organizar todo este material em um solo improvisado foi constatada através da teoria de John Kratus sobre o desenvolvimento na improvisação. Nela, Kratus afirma que existem determinadas fases de desenvolvimento que precisam ser vencidas para que o improvisador atinja um nível de excelência nesta habilidade, e são elas: Exploração, Orientada ao Processo, Orientada ao Produto, Fluída, Estrutural, Estilística e Pessoal. Comparando as características das fases com a vivência musical de Nailor, constatamos que ele superou todas estas fases e que muito provavelmente podemos afirmar que ele esteja atualmente envolvido com a última fase, na qual o improvisador utiliza estilos distintos para compor uma forma original de criar. Como vimos, este caso se aplica a Nailor, e por isso podemos afirmar que sua maneira de improvisar é única e original.

Vimos que na improvisação o improvisador lida com o imprevisível. Na realidade, o que vemos é que há uma articulação entre o ouvinte e o solista. Neste jogo, Nailor está lidando com o pacto que o ouvinte estabelece no momento da atuação do artista. Este pacto se forma pela necessidade que o ouvinte tem em ser surpreendido, e por este motivo o ouvinte faz certas concessões para que o pacto se efetive. É neste campo que o solista atua e seu solo pode ser concebido, e Nailor soube muito bem captar a necessidade do ouvinte e satisfazê-la. A mais importante concessão que o ouvinte deve fazer para que se estabeleça este pacto é a de acreditar que o solista improvisador está lidando com o imprevisível, a todo o momento. Como vimos, pelo menos no caso deste trabalho, este “imprevisível” é meticulosamente preparado, com horas e anos de estudo. Estando ciente de que o ouvinte faz esta concessão, cabe ao solista satisfazê-lo e surpreendê-lo usando as melhores estratégias que tem. Quando maior a capacidade do solista em lidar com as expectativas do ouvinte, melhor será o êxito de seu solo.

Apesar de o conteúdo musical de seus solos por si só já trazerem sua carga de originalidade e expressão; a força expressiva dos solos de Nailor também está no fato de

que no momento de sua construção musical, ele se conecta com símbolos de sua própria existência. A Banda de Música, no caso de Nailor, determinou o modo de enxergar a maneira como a música é feita, e isto refletiu em seu trabalho atual, por determinar sua maneira de direcionar sua produção artística, sempre relacionada à escrita para grupos que se assemelhem por algum motivo com a Banda de Música, (a fim de ilustrar: vimos nos capítulos anteriores que um dos grupos que Nailor participou, “Sambop” era constituído basicamente de sopros e percussão, a formação típica observada na Banda de Música. Além disso, seu trabalho de maior reconhecimento atualmente é junto ao grupo que lidera, a Banda Mantiqueira, onde predominam, mais uma vez, os sopros e a percussão). Enfim, nos parece que aquilo que Nailor vivenciou em sua infância na Banda de Música acabou-se por se reproduzir, sob outras maneiras, na sua maturidade artística. Dessa forma o último solo analisado (“1x0” de Pixinguinha) se torna ainda mais emblemático de sua concepção, pois nele o sopro e a percussão se transformam em símbolos representados pelo seu saxofone e pela bateria. Portanto, quando improvisa, Nailor não está apenas combinando notas para surtir efeitos, mas está recriando símbolos relacionados e constitutivos de sua própria existência.

Através de um estudo sobre a biografia musical de Nailor, a formação de sua concepção sobre improvisação, a análise sobre seus solos improvisados, nos encontramos, enfim, tendo realizado o objetivo deste trabalho, esclarecendo a construção de seu estilo original e apresentando suas particularidades.

Este trabalho certamente abrirá campo para novas pesquisas relacionadas aos temas apresentados, que por razões de objetividade não deveriam ser exploradas no momento. Mas, podemos sugerir alguns para uma futura pesquisa.

Nailor se destaca também como arranjador frente ao grupo conduzido por ele, a Banda Mantiqueira. Este grupo está em atividade no presente e constantemente faz turnês nacionais e internacionais. Sua importância como arranjador reside no fato de Nailor ter absorvido a linguagem norte-americana de escrita para big bands e mesclar isto com o caráter brasileiro da banda de coreto do interior e a banda de gafieira. Isto é certamente um campo riquíssimo de pesquisa que elucidará uma das formas de escrita para esta formação

que já se tornou padrão entre os músicos envolvidos com este tipo de sonoridade. Este tipo de pesquisa dá continuidade aos trabalhos de resgate de memórias dos grupos musicais urbanos tipicamente brasileiros que vem desaparecendo.

Outra questão que vem à tona se relaciona à maneira como Nailor utiliza os elementos subjetivos que o tema original lhe fornece em favor de seus solos improvisados. Uma pesquisa deste tipo se aprofunda no processo criativo do autor e assim explica com mais abrangência sobre as possibilidades de criação, fornecendo subsídios para o campo de composição na música brasileira.

Podemos, ainda, pensar em traçar uma evolução da linha típica improvisada de acompanhamento no choro, que tem suas origens na execução do *oficleide* (instrumento antecessor direto do saxofone) a destacar Irineu Batina como seu melhor representante; passando para o sax tenor de Pixinguinha; e então acolhida pelos violões, como o de Dino “7 Cordas” e seus prosseguidores; e a partir daí uma nova pesquisa poderá revelar com detalhes como a evolução desta linha melódica se apresenta nos dias de hoje e sua influência para os músicos em suas atividades criativas.

Com isso, estamos certos de que nosso trabalho veio contribuir para o campo de pesquisas sobre a música popular brasileira, em especial relacionada à improvisação, apresentando mais uma entre suas ricas formas de manifestação, sob a criatividade de um de um grande protagonista; e também, deixando portas abertas para os futuros pesquisadores.

Bibliografia

- AEBERSOLD, Jamey. *Jazz Aids Handbook*. New Albany: Jamey Aebersold. 1982.
- ALMEIDA, Renato. *História da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguirt, 1942.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1975.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Ed. 1958.
- ANDRADE, Mário de. *Música no Brasil*. São Paulo: Editora Guaíra, 1941
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Ed. 1962.
- BAKER, David. *How to Learn Tunes*. New Albany, IN, Jamey Aebersold Jazz inc., 1997.
- BAKER, David. *Jazz Improvisation*. Van Nuys, CA, Alfred Publishing Company, 1998.
- BAKER, David. *Modern Concepts for Jazz Improvisation*. Van Nuys, CA, Alfred Publishing Company, 1990.
- BERENDT, Joachim. *Jazz: do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas*. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- CALDI, Alexandre. *Contracantos de Pixinguinha: Contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, 2000.
- CAMPBELL, Patrícia Shehan. *Lessons from the word: a cross-cultural guide to music teaching and learning*. New York: Macmillan, 1991.

- CAZES, Henrique. *Choro, do quintal ao Municipal*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1999.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1986.
- CHEDIAK, Almir. *Dicionário de Acordes Cifrados*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1984.
- CONNOR, Steven. *A Cultura Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.
- COOPER, Grosvenor and MEYER, Leonard B. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. FRANCIS, André. *Jazz*; tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FREITAS, Sérgio P. Ribeiro de. *Teoria da Harmonia na Música Popular*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Centro de Ciências Humanas, Departamento de Música e Artes Cênicas, 1997.
- GOLDLOVITCH, Stan. *Musical Performance, a philosophical study*. New York: Routledge, 1998.
- GREGOLIN, Maria do Rosário (org.). *Discurso e Mídia, a cultura do espetáculo*. São Carlos: Clara Luz, 2003.
- GUEST, Ian. *Método Prático de Arranjo; vols. 1, 2 e 3*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1996.
- HALL, Stuart, *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HOBBSAWN, Eric. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LEVINE, Mark. *The jazz theory book*. Petaluma: Sher Music, 1995.
- LIEBMAN, David. *A chromatic approach to jazz harmony and melody*. Rottenburg, Germany: Advance Music: 2001.

- MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MUGGIATI, Roberto. *New Jazz, de Volta para o Futuro*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira, Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Relatos orais: do "indizível" ao "dizível"*. In: VON SIMSON, Olga de Moraes (org). *Experimentos com história da vida*. São Paulo: Vértice, 1988.
- SALEK, Eliane Corrêa. *A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, 1999.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.
- SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público, As tiranias da intimidade*. São Paulo: Cia da Letras, 1943.
- SOUZA, Tárík de. *Tem mais Samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Ed.34, 2003.
- SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 Lições*. Tradução Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- SUZIGAN, Geraldo. *O que é Música Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1990. (Primeiros Passos).
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular de Índios, Negos e Mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular, da Modinha à Canção de Protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vem da rua*. São Paulo: Tinhorão, 1976.
- TOCH, Ernst. *The Shaping forces in Music: An Inquiry into the Nature of Harmony, Melody, Counterpoint, and Form*. New York: Dover, 1977.
- TRAGTENBERG, Lívio. *Contraponto, uma arte de compor*. São Paulo: Edusp, 1994.
- VIEIRA, Lia Braga. *A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará*. Belém: Cejusp, 2001.
- WARNIER, Jean-Pierre. *A Mundialização da Cultura*. Bauri, São Paulo: EDUSC, 2000.
- WILLIAMON, Aaron, *Musical Excellence*. New York: Oxford University Press, 2004.
- WRIGHT, Rayburn. *Inside the Score*. Delevan: Kendor Music, 1982.

Anexo: Entrevista

Transcrição da entrevista n°1 com Nailor Azevedo “Proveta”

Dia 28° de Fevereiro de 2005, 15:00h.

Local: sua residência na rua Brigadeiro Luis Antônio, São Paulo capital.

Desta transcrição da entrevista foram excluídas as partes que claramente não são relevantes para o trabalho, como repetições de palavras, e assuntos incidentais que ocorriam por estarmos em seu ambiente familiar. O que está escrito entre colchetes está para explicar os termos, ou esclarecer sobre o que se fala. As pausas são representadas por reticências.

Antes de iniciar a entrevista pergunto a Nailor alguns dados pessoais. De sua resposta escrevo:

Nailor Aparecido Azevedo, filho de Geraldo Azevedo e Eufrozina Martins Azevedo, sua quatro irmãs são Iara, Silvana, Roberta e Paula. É o filho mais velho. Nascido em Leme, interior de São Paulo, em 25 de maio de 1961, hoje, em 2005, está com 43 anos de idade.

Em seguida, fala sobre o ambiente musical de sua infância na sua cidade natal.

Nailor: A história da música que eu vi naquela época...vou passar esse filminho, voltar um pouco, eu acho que foi meio que determinante, assim o jeito que se fazia música naquela época.

Manuel: E, como era?

N: Olha, é o seguinte Manuel, meu pai tocava, e toca até hoje, acordeom, uma “Sacandalli” antiga que ele tem paixão, 120 baixos. Meu avô também tocava o acordeom, Manuel o nome dele...Manuel Joaquim, e meu pai se chamava Geraldo Azevedo, (risos) isso é uma confusão com negócio de data, nome e sobrenome. Tinha aquelas coisas, antigamente, pois meu avô era negro e minha avó portuguesa...e aí fica essa confusão, no

interior de São Paulo tem muito essa questão dos sobrenomes, tem muitas pessoas de origem negra...que o cara era neto de escravos aquela confusão que tinha, porque não tinha nome, então o nome era dado nas fazendas...e até tem umas confusões com terrenos essas coisas, bom, enfim, então, meu avô, segundo o meu pai, ele [o avô] era um acordeonista muito exigente...e tocava choro, tocava baile pra ganhar uma grana, e durante o dia trabalhava na roça, morava em fazenda. Meu pai veio dessa 'linhagem', de tocar e tal. Então, quando eu estava com sete anos de idade, eu via meu pai tocar, ele tinha um regional, e tinha uns amigos dele que freqüentavam lá na minha casa, o pessoal lá de Leme...tinha o Joãozinho Moraes, que tocava cavaquinho, tinha o Dito Pires que tocava o violão de sete cordas, tinha Vitor Quirino que tocava...bateria, o Vitor Quirino era albino, sabe aqueles negros albinos, que nem o Hermeto, morava lá em Leme, tocava bateria, e tocava caixa na banda, era caixista na Corporação Musical; e tinha outro amigos envolvidos nessa história, então estas pessoas freqüentavam [sua casa], tocavam no regional, meu pai fazia bailes de sábado...

M: Seu pai aprendeu com seu avô? Como as pessoas aprendiam [a tocar]?

N: Meu pai aprendeu com meu avô a tocar acordeom, aprendia com a família. Que dizer, aí é que tá o negócio: tinha essa coisa de tradição ser ali, passada...de pai pra filho. E meu pai chegou a estudar com uma professora, chamada...Ivone, aliás, desculpa, Norma Pommer eu acho. E essa grande acordeonista, já era assim uma pessoa da classe média alta, já tinha uma grana assim, e ela era uma musicista da pesada. Ela foi formada no Conservatório Carlos Gomes [em Campinas], isso daí em 60 e alguma coisa. Eu ouvia meu pai tocando a "Valsa do Minuto", essas coisas no acordeom, meu pai gostava muito de música, e ele estudava então choro, mas estudava musica clássica no acordeom, ele não se formou acordeonista clássico, mas ele sabia o correto, era ligado em música. Estudava acordeom clássico com a Norma, era Norma? Agora eu não sei...Acho que Norma Pommer era minha professora de música na escola, acho que a professora dele era a Ivone...Bom você vê, ele estava cercado de gente na época, em Leme, há 34 anos atrás, a música é muito forte lá, porque tinha a Corporação de Música, meu pai era músico, e finalmente eu entrei na banda, meu pai disse "olha você vai fazer música" e eu fiz um teste com ele, ele estava

tocando acordeom um dia aí ele me passou o acordeom, eu lembro da música até! É uma quadrilha uma coisa assim de um acordeonista, do Mário Zan, acho, não lembro de quem era; era “Sanfoninha de Ouro” foi a primeira coisa que eu toquei. Aí toquei e ele [seu pai] “há, você tem ritmo, acho que você vai estudar música”, toquei do lado dele assim, ele mexendo o fole e eu assim [faz como se estivesse dedilhando], era assim e com sete anos de idade eu entrei na banda...Corporação Musical Maestro Ângelo Concentino, onde estava lá o maestro Ari Basciotti, que foi meu professor, que ainda é vivo hoje. Comecei a estudar solfejo, etc...eu sei que em seis meses eu estava entendendo perfeitamente, era muito natural, pois eu estava numa família de músicos, quando eu vi eu estava com um saxofone alto, com sete anos de idade, tocando na banda, lendo [partituras].

M: Você começou com o sax alto?

N: Comecei com o sax...o acordeom foi o primeiro que eu pus a mão, por causa do meu pai, mas o foi o sax. Mas meu pai tocava acordeom, clarineta na banda, no carnaval ele tocava saxofone, e nos bailes ele tocava órgão, ele era danado assim pra época...ele tocava na banda também, e fazíamos baile...(risos)...eu é que tocava na banda com ele! Ele tocava na corporação, estava lá de farda e tudo. Olha, eu tinha aula com o maestro de segunda e quarta à noite, o grupo escolar estava comendo solto, normal, mas de segunda e quarta tinha aula à noite de música, de solfejo, terça e sexta tinha os ensaios, toda terça e sexta-feira às sete e meia nós estávamos ensaiando na sede da banda; de sábado eu fazia baile com meu pai, no domingo tinha a retreta [audição em praça pública]. De quinta feira eu tinha aula com o meu pai, vamos dizer assim, uma aula particular. Então ele me ensinava choro “hoje você vai aprender o choro tal” [imita o pai com voz séria].

M: Com o sax? Ou a clarineta?

N: Com o sax, a clarineta eu comecei a estudar com treze anos. É eu comecei com o sax. Então dos sete até os treze eu já tinha um repertório muito grande, já de antena, de cabeça [de cor]. Por que meu pai não...ele arrumava às vezes umas partituras, umas coisas que ele não conseguia, mas a maioria das músicas ele sempre falou assim pra mim assim “olha você vai aprender mas é de ouvido, você tem que aprender a imaginar as músicas”...Então assim, eu de uma certa forma, tudo que meu pai passou pra mim é o que

os caras estudam hoje, isso era apreciação musical, é não desculpa, é uma percepção musical, aprender a música, à ouvir a música e tocar ela. Isso com sete anos ou oito anos, quer dizer eu fui fazendo este repertório, aprendendo com ele, enquanto que eu fazia aula de leitura na banda e solfejo, conhecendo aquele repertório, porque na banda você tocava os trechos de ópera, maxixe, dobrado...

M: Qual é a diferença do repertório do baile e da banda?

N: Naquela época?

M: É. O que tinha de diferença? O jeito de tocar, a boquilha?

N: Não! Não...não...Sabe uma coisa bacana que tinha naquela época...Na realidade é complicado quando você fala em profissional, né? Eu acho assim que se fazia música, é, funcional...Era assim, hoje, por exemplo, assim, eu vejo as pessoas com preconceito, algumas coisas, não existia isso [o preconceito]...

M: Hoje se digo que toco música comercial existe preconceito?

N: É, não existia isso na época...Essa questão aí da música ser funcional, eu acho que naquela época isso estava bem claro, a gente vai lembrando das coisas e sabe? Então por exemplo, ao mesmo tempo que eu estava estudando com o meu pai tocando um choro, coisa bacana, tocando músicas de Luiz Americano, tirando chorinho do Domingos Pecci, que é o pai do Lambari [também saxofonista de São Paulo], tocando coisas assim, mais adiante aprendi um choro do Abel Ferreira, e o de outros compositores, né? Valsas...ao mesmo tempo que eu fazia este repertório de quinta-feira [com seu pai], eu estava tocando “Paraquedista” [samba de gafeira], junto com a banda, “Nabuco”, tocando...ouvindo meu pai tocar a “Valsa do Minuto”, é, tocando “Dança Húngara n.º 5” na banda, tocando “O Guarani”, e tocando também “Meu amigo Charles Brown”, tocando as música do Odair José, nos bailes com o meu pai, músicas do Roberto Carlos. Mas era assim, o conjunto do baile ensaiava, ou no sábado à tarde quando não tinha baile, para tirar as músicas novas dos caras que eram, esses que eu falei, os caras da época: o Benito de Paula, Odair José, Roberto Carlos, quem mais? Era aquele compositor de samba...meu Deus...enfim as pessoas que faziam música popular, vamos dizer assim. Então, e tocando junto

com...ouvindo o saxofone do Moacir Silva, que era o saxofonista de Elizete Cardoso, que meu pai falava pra ouvir muito aquele saxofone. Não existia assim “há esse repertório eh...”[com desdém], não, a gente aprendia tudo, era o repertório de música. Por que era isso que, eu ia estar falando pra você hoje, se eu não tivesse feito isso, eu não tinha o que falar pra você hoje. Você concorda? (risos). Eu experimentei estas coisas junto com meu pai, e...hoje, se você falar assim: e hoje? Pra chegar...você tem alguma definitiva?...Não, eu não tenho definitivo...nada definido, justamente por causa que foi muita história, muito assunto, mas eu já tenho um esboço já...assim de idéias [explicando com intensidade] que meu pai falava. Por exemplo, quando ele falava assim: “Olha então você vai aprender..., agora você já está entendendo melodicamente como que é, você já tem um repertório, tem tantas músicas, agora você vai começar a improvisar...”. O que era improvisação? “Há você vai comprar o disco do...Mancini, para tirar o solo da “Pantera Cor de Rosa”...Eu lembro até hoje, isso faz....ha.....

M: Não tinha método [de improvisação]?

N: Não! Você comprava o disco e tirava o solo. Eu lembro até hoje, se você perguntar com é que é o solo da “Pantera Cor de Rosa” eu vou pegar o saxofone e vou tocar como é que era este solo. Eu tirei aquilo ali, eu tinha...nove anos de idade, eu estou com 44, eu não esqueço nunca mais, entende? Se você colocar na cabeça de uma criança um negócio eles não se esquecem nunca mais, (risos) você não pode falar palavrão pra eles, você tem que falar coisas boas! É isso que ele fez [o seu pai]. E aí tocava lá o “Moon River”...dos filmes, tocava as músicas, meu Deus...era...é um mundo maravilhoso, é música! Mas ele [se referindo a seu pai] não falava que a música era a última coisa do mundo, ele falava: “Olha vamos tocar, que é isso que a gente sabe fazer” do jeito dele.

Aí comecei...ele falou uma grande frase que é a frase que é assim, é até hoje o mais difícil que eu acho, que foi a coisa mais difícil que ele falou na época pra mim, quando ele falou assim: “Você vai começar a improvisar, tira os solos”, daí um dia apareceu um disco de [que pertencia a] um outro amigo de Leme, que tocava saxofone, também um cara da classe média que tinha contato já em São Paulo, daí o cara apareceu um dia com dois discos, eh, um disco era Frank Rossolino, Bill Homan, eu tenho esse disco aí,

eu achei este disco em Nova Iorque, comprei, porque...ha vou mostrar pra você este disco [mas não mostra]. Apareceu este disco em 1970 em Leme...era muito loco, era “punk”: você tinha uma carroça com um cavalo lá e um disco de jazz (risos), era muito “punk”! Choro, Bossa Nova e Jazz. E Maxixe e Dobrado, na banda. Então eu falei assim “caramba” que eu ouvi o tenorista, ele chama Richie Camuca, ele tocava junto com um quarteto famoso chamado “Four Brothers” do?...ele era um dos tenoristas que tocava junto com o....eh...

M: Woody Herman.

N: Woody Herman. Esse cara gravou esse disco, e eu tenho ele aí até hoje. Eu achei em Nova Iorque um dia lá, comprei e esse foi o primeiro disco que eu ouvi um saxofonista americano tocando jazz. Eu ouvia e falava para o meu pai “Eu não entendo isso aqui”, e ele falava assim pra mim “Olha, isso aí é um jeito de tocar”. É *um* jeito de tocar. Não é *o* jeito de tocar. Não é a última palavra. “Você tem que conhecer esta linguagem, você vai precisar dela, é uma ferramenta que você vai usar futuramente”, “Caramba, esse cara vai me dar trabalho”. Aí consegui tirar um solo, transcrever. Mas assim eu tinha dez anos de idade, naquela época. Bom aí um dia ele [seu pai] falou: “Finalmente o que é improvisação? Você toca uma melodia... quando você voltar [fizer a repetição do tema], você toca uma outra melodia, mas fique perto da primeira” a lição dele era assim. Ele não falava assim: “Nós estamos no modo jônio, no primeiro grau sete mais, depois você vai para um ‘dois’, vai para o ‘quinto grau’ e volta pro ‘primeiro’” imagina. Ele não sabia isso. Mas ele sabia que tinha que ter uma melodia, ele sabia que a improvisação era uma melodia. Então ele falava assim: “Fica perto da primeira, não fica longe porque você não consegue voltar mais”, foi a primeira e a última aula que eu tive de improvisação. Claro que eu estudei, hoje, um monte de coisa, os anos vem passando e você estuda mais, e você sabe os modos, você estuda e...e a coisa mais difícil que ele falou é essa daí, que até hoje eu procuro aplicar isso, eu estou entendendo isto hoje melhor do que eu entendia isso antigamente, aqui em São Paulo. Então sobre [olha a folha de perguntas], improvisação, foi isso aí que ele falou. O que significa isso? Ele sabia ouvir um Mancini, um Orlando Silveira, sabia ouvir um regional do Canhoto com Altamiro Carrilho, e ele ouvia tudo isso.

E outros músicos de choro, Nabor Pires Camargo. Ele sabia que eu tinha que achar uma forma de criar, de improvisar. Não tinha tanto recurso naquela época.

M: Tinha, arpejo, escala, método?

N: Não! Não...não você tocava assim junto com o acordeom, tocava “Conceição”...[começa a cantarolar] dai...agora você vem fazendo a melodia [como se seu pai falasse], agora , era [o aprendizado] em cima das melodias, quer dizer na música. Era assim você vem tocando...já vem tocando, não é pra depois é agora! E você vinha acertando e errando, e ia se falando, aqui está perto, aqui está muito longe. Não tinha tanta explicação, entende? Não tinha a parte de explicar o que estava acontecendo. Ele [seu pai] queria que primeiro eu tocasse...que eu experimentasse primeiro. Depois quando eu comecei a entender ele falou agora você fique por perto. Eu lembro do primeiro solo que eu fiz, numa música que eu tinha tocado com ele no acordeom, eu já estava tão assim entendendo o que ele queria que eu fizesse...[começa a cantarolar demonstrando uma melodia e na sua repetição uma variação]. Eu nunca mais esqueci deste primeiro solo que eu fiz, ele falou assim: “É isso! Você fez uma outra coisa perto daquela primeira”. Então eu nunca mais esqueci deste solo, porque eu fiz uma variação, vai aí uma informação para os acadêmicos que gostam de ouvir, pois era uma variação que ele queria. Mas como é que você vai explicar uma variação mais densa, uma variação, como a gente vê aqui, qual é o fragmento que está sendo usado. Claro que com os anos vim chegando e você vai...eh...você procura o lado de fora, explicar um pouco para as pessoas que estão do lado de fora, você não pode perder o lado de dentro. Aquilo que ele falou pra mim, eu...aquela coragem de...falar assim “sai tocando”, “agora você vai fazer uma variação”, “você entendeu a música?” “entendi” “então você vai fazer uma variação pra essa música, é uma outra melodia que vai lembrar e primeira” [como se dialogasse com seu pai]. Você pode dar um nome técnico, a terminologia que você quiser pra isso mas, essa saída e essa coragem de ir lá e buscar isso daí, é assim...é isso que você não pode perder. Se não você, você tem que, e, o que eu aprendi na música foi isso, eu tinha que sair de dentro pra fora, sempre. Eu não podia...Foi sempre assim, essa coisa mudou muito na música, hoje mudou, hoje é tudo de fora pra dentro. Então ele falava isso: “Agora, toca agora esse variação” “Ah, pai, mais eu não..”

“Você tem que ter coragem”. Essa forma de desenvolver, quer dizer o que foi a improvisação, quer dizer eu, ... várias vezes em São Paulo eu me perdi na improvisação. Quando eu cheguei em São Paulo, bom, enfim, eu comecei a estudar, comecei a saber o que era um “dois-cinco-um”, o que era uma substituição, o que era um sub-quinto, uma menor lídio cromática, o que era um... enfim um monte de nome pra um monte de coisa. E no fundo eu só tinha sete notas, meio-tom acima e meio-tom abaixo, e eu tinha que fazer uma melodia com aquelas sete notas. Mas que melodia que você faz? O que você tem de história? O que você tem guardado internamente para você então falar para as pessoas? Isso é que é improvisação.

M: Você acha que quando você estava em Leme...[ele já responde]

N: Dos sete aos quatorze anos foi a grande, esse contato do lado do meu pai, até os quatorze anos, quer dizer...foi assim, claro que depois ele falou outras coisas, foi assim, fenomenal, eu achei demais, até os vinte e poucos anos ele falava coisa que ainda era bacana, eu olhava para ele e pensava “da onde esse cara tirou isso?”. Mas do sete aos quatorze anos de idade foi assim: o cara com sete anos de idade está aberto, então você fala: “Olha, vai!”, e ele [seu pai] ensinou do jeito vivo, a gente tocava todo dia, segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sábado, domingo, segunda....[segue repetindo e socando a mesa]. Mas não era essa beleza toda, eu chorava, tinha dia o pau quebrava: “Você não está conseguindo tocar” [como se seu pai falasse], “O que está acontecendo?”, tinha hora que ele era enérgico, ele exigia, ele dizia “Você tem que conseguir, senão...”, enérgico pro lado bom, porque ele sabia que eu podia...porque era muito cedo pra mim. Eu tinha que assimilar umas coisas que ele me falava, ele dizia “Você pode fazer, você não pode desperdiçar essa chance”. Eu acho que foi muito importante esta fase, foi a fase que...depois, logo depois do negócio da improvisação ele falou assim “Agora você vai começar a fazer arranjo”, eu tinha uns dez anos de idade. “Mas o que é arranjo?”, “Ah, você vai...fazer uns arranjos para a banda”, ele falava assim: “Quem você acha que toca melhor?” (risos), eu falava: “Ah”... “Você acha que é o fulano?” que tinha o primeiro trompete e o primeiro trombone que eram solistas, quer dizer os caras que tocavam mais forte na realidade (risos), os que tocam forte são os caras bons. Ai eu escrevia solo pra eles, “Eles vão ser os solistas. Daí o tuba vai

tocar as notas de base, e a harmonia a gente vai distribuir para o segundo clarinete, o primeiro clarinete você pode dar uma melodia para ele solar também, mas a segunda e terceira voz, os outros, coloque eles tocando a harmonia.” [como se seu pai desse instruções]. Eu lembro o primeiro arranjo que eu fiz, foi um samba, como chamava um bigodudo que cantava, é um samba assim: [cantando] “Moro onde não mora ninguém...” Como chamava esse cara...[cantarola a melodia]. Bom, daí meu pai chegou do meu lado com o acordeom e falou: “Olha, eu vou colocar para você assim: pega a partitura, no pentagrama, escreve aí: dó, mi, sol, lá, em cada compasso...[finge que está escrevendo], dó, ré, fá sustenido, lá, agora si, re, mi, sol, agora dó, mi, sol, lá, agora dó, ré-fá sustenido-lá, si, lá, mi, sol, tá bom? Esse compasso? Aí em cima, escreve a melodia. Agora está vendo esta melodia você vai dar para o fulano ou para o fulano, ou para o fulano, e essas outras notas que...a de cima vai perto da outra a de cima da outra,” encadeava “Então destas quatro notas, a primeira nota...você vai dar pra quem esta aqui?” “Ah vou dar pro segundo clarinete, tá bom?”, “E a de baixo?” “Para os altos”, “E a outra?” “Para os tenores” “Então tá bom”. Era fácil de ver do jeito que ele explicava...É claro que não era, eh, mas aí fiz vários para a banda, arranjos simples não era nada...Mas era a oportunidade que eu estava tendo de escrever para uma banda. Era um negócio impressionante para mim na época, ouvir o arranjo, e o maestro ajudava, ele queria ver. O maestro era Ari Basciotti, que está vivo até hoje, com oitenta e poucos anos. Enfim, eu vim desenvolver, daí comecei a...isso eu estava com doze, onze, estava fazendo uns bailes, já comecei a fazer uns bailes com outros grupos longe do meu pai, estava viajando, não ficava mais só em Leme, tocava em Araras, fazia baile com doze anos, dei sorte de nunca ter dado rolo...tenho fotos dos grupos. Fui tocar em Cordeirópolis com outro grupo. Os caras me chamavam. Ai até que um dia fui fazer um baile, estava com uns quinze para dezesseis anos, fui fazer baile com um grupo lá em Valinhos, Banda do Brejo. Tocava com o Sapo, Sapinho, Circuito, o Boca, tinha um cara que tocava fagote e tocava lá também um cara muito educado, uma pessoa muito bacana, quem que é o guitarrista? Sebastião? Convivi com o pessoal, eu devo ter foto com eles. Só que nessa época, estava com dezesseis, eu já fazia conservatório em Campinas, o “Carlos Gomes”...

M: Quando você entrou no conservatório, como foi?

N: Na realidade eu cheguei no conservatório e não tinha clarinetista lá para dar aulas. Sabe de uma coisa, vou falar uma coisa para você, em Leme eu tive um professor, o seu Ari dava aula para todo mundo, de todos os instrumentos, e meu pai que foi o mentor, o meu mestre, que me ajudou na base toda. Daí, tive um professor em Pirassununga que dava aulas de clarinete, era um cara assim que ajudava mas, ajudou basicamente algumas coisas, Seu Otacílio dos Santos. Um cara bacana, que tocava na Academia da Força Aérea, já era aposentado na época. Depois, eu quando fui para Campinas encontrei um amigo chamado, que na realidade ele tocava trombone, Seu Adão Zanoli. Até hoje nos meus métodos tem lá [a assinatura dele, assina no ar]. Ele tocava trombone, ele tinha um problema na mão, tocava na orquestra de Campinas, tocava junto com o Divino, que era clarinetista. Esses caras foram muito bacanas comigo na época. Porque eu estava saindo da fase de interior, de Leme, já lia, já tinha uma noção de improvisação. Saía de Leme e ia até a Regente Feijó, onde era o conservatório Carlos Gomes, saía da rodoviária, andava, chegava no centro e entrava na rua, eu nunca esqueço, uma rua estreitinha. Chegava lá o pessoal largando....,para mim era uma...[fala atropelada, emocionada] Eu chegava lá de manhãzinha, tinha cara estudando que nem uns loucos lá. Era muito gostoso, chegava, pegava, montava o instrumento e começava a estudar todos os métodos, e Seu Adão era...então foi lá que ele falou assim: “Olha os métodos que você precisa comprar: Klosé”, aquele um para clarineta, que tem quinhentas e tantas coisas, e métodos característicos. Lá eu continuei estudando clarinete (sic), e lá que comecei a estudar técnica mesmo, fui fazer meu primeiro concurso em Piracicaba. Olha só o primeiro concurso que fiz em Piracicaba de clarineta com um professor que tocava trombone. Daí cheguei lá, tocava, eu já tocava, e fui tocar Webern, um concertino. E eu ouvia aquelas coisas do Mozart, eu viajava. Mas em Piracicaba eu fui fazer peça de confronto, etc, e o concertino de Webern. [cantarola um trecho], conhecido aí no meio clarinetístico. Mas lá eu encontrei os maiores clarinetistas (risos), eu tinha dezesseis anos lá e apareceu Edimilson, aqui da Osesp, Serginho Borgani, Jota Ge, Mizuki, o maestro Roberto Mizuk estava lá tocando trompa. Piracicaba era o maior concurso que tinha de música erudita na época. Era um dos mais badalado que tinha, eu não sabia.

M: E você trabalhava...[ele já responde]

N: Tocava popular, mas eu estudava clássico. Eu gostava. Ouvia aqueles caras tocando, fazia uns duos de piano e tal, uns recitais, mas eu gostava. Esse lado eu mantenho até hoje. Essa formação que eu vi, tanto é que os caras que eu gosto eu gravo junto com eles, de vez em quando eu vou para a orquestra, mais meio maluco né, a história...Eu não sou um cara acadêmico assim, tecnicamente falando, eu estudo técnica para tocar bem popular, mas eu não sou... agora eu subo lá e procuro fazer o melhor com eles, lógico. Mas, bom, enfim, fiz este concurso, e peguei lá um honra ao mérito, porque os caras debulharam e eu estava tocando com aqueles caras e eu falei: “ Nossa como esses caras tocam”...Ao mesmo tempo que eu estava fazendo conservatório, eu estava fazendo na Banda do Brejo, e logo depois apareceu o Sílvio Mazzuca. Dos dezesseis para dezessete anos apareceu o Sílvio Mazzuca, daí eu perguntei pro meu pai: “Faço bailo ou vou para o Mazzuca?”. Meu pai falou “Vai para o Mazzuca, porque de lá você já vai pra São Paulo”. Aí entrei no Mazzuca de quarto tenor.

M: A banda era completa? [sobre a formação característica de big-band]

N: A Orquestra do Mazzuca, [corrigindo] a big-band era completa, cinco saxofones, quatro trompetes, quatro trombones... Isso eu to falando na década de setenta, em setenta e sete. Eu morava em Leme e ia fazer os bailes, ia para Campinas, às vezes. O repertório do Mazzuca, eu comecei a ver um outro repertório, fazia o repertório com o meu pai praticamente de música popular, no Mazzuca fui conhecer o que acontecia aqui em São Paulo, então você tocava aqueles standards famosos da era do swing, ele tocava Glen Miller, Benny Goodman, Artie Shaw, esses caras aí. No Mazzuca era um repertório bacana. Ele tocava lá samba, os arranjos dele, dos grandes compositores, Elis Regina, coisas que ela cantava, Rosa, Bêbado e o Equilibrista, cada puta arranjo. É gozado, porque tudo aquilo que o meu pai me falava, no Mazzuca eu procurei aplicar. Eu tocava quarto tenor depois fui para o segundo. “Olha menino, você vai no lugar de não sei quem, para você começar a improvisar”, e eu já levantava e já improvisava, tinha aquela vontade de improvisar. Eu não sabia o que era exatamente, mas eu tinha vontade. Aí um dia, eu conheci o Sion [Roberto Sion, saxofonista], e ele falou [imitando] “Vou te dar um exercícios para você”, são os

patterns dos II-V-I, tudo quanto é frase para você estudar. Eu estudava aquelas coisas e tentava aplicar nas músicas...

M: Trabalhavam bastante? Como era?

N: Trabalhava muito. Todo sábado a gente fazia baile, sempre viajando. Eu saía de Leme e vinha pra cá, aqui em cima na...onde é a Universal [igreja] hoje. Ali era o teatro “Bandeirantes”. Saía de lá duas ou três horas da tarde, dependendo do lugar. Mas o Mazzuca foi uma outra escola, a escola do naipe, de como se toca junto, ele era exigente, não gostava que falasse no naipe.

M: E o timbre, a articulação e...

N: É timbre, ele não gostava que tocasse forte, e as articulações eram resolvidas pelo líder, que era o Lambari, ele que falava.

M: Quem era o naipe?

N: Era o Lambari, no primeiro alto; João Baiano fazia terceiro alto; Rafael tocava barítono, professor Rafael Gagliardi, que deu aula depois pra mim de clarinete, depois dos vinte anos que eu fui estudar clarinete com um clarinetista; o Rubens tocava quarto tenor; e eu fazia segundo tenor. Depois o Rubens saiu e entrou o Cabo Pizza[?], Orlando que era copista nas gravadoras e tocava com o Mazzuca. Os trombones eram o João, Tabaco[?], Firmo fazia trombone-baixo, e tinha mais um trombone, quem era? O Firmo fazia segundo e o Iran [da família Fortuna] fazia o quarto. Os trompetes era o Botina, o Buda, o Ferrugem, e o Felpudo que era irmão do Buda. Na bateria era o Lima,...o Buda era segundo trompete solista...na percussão o Chapinha, que é um amigo que me levou de Leme, e eu fazia baile, ele morava em Mairiporã, depois eu acabei indo morar em Mairiporã. O Cyro Pereira toca o Fender Rhodes, o Silvio Mazuca tocava vibrafone. Então eu convivi com esses caras muito cedo, eu ouvia o Cyro já falando dos arranjos, uma coisa impressionante, eu aprendi pra caramba com esses caras. E foi uma escola de disciplina de naipe. Eu já tinha [experiência], eu já estava acostumado a ler em banda, foi muito...a minha cabeça veio assim sempre pensando em grupo, trabalhando...

M: Como você aproveitou as idéias [se referindo ao conhecimento musical das pessoas envolvidas] no Mazzuca? Era muito diferente do que você fazia?

N: Não...é de uma certa forma veio dando um acabamento para as coisas. O Mazzuca falava: “Você precisa agora engordar o teu som, você já tem umas coisas boas...”. Tanto é que ele acreditava em mim. Porque do segundo tenor eu fui para o primeiro alto. Um dia eu cheguei aqui e foi assim: “Olha, você vai fazer o primeiro alto hoje, garoto” [imitando]. Eu estava ali na calçada aí da Brigadeiro [Rua Brigadeiro Luis Antônio, onde ele mora hoje]. [respondendo] “Mas hoje maestro?”, “É hoje!”, “Mas eu nem ensaiei...”, “Mas você conhece o repertório!” (risos) “Mas eu não tenho [sax] alto”, “Mas a gente já arrumou o alto” (risos)...Então eu continuei minha vida assim, sempre foi assim, quer dizer, não que fosse difícil ou fácil. O cara acredita “Você vai lá!”, ele sabia que eu ia fazer...Daí eu sentei para tocar lá, foi uma...dava a impressão que você estava na frente de uma nave. Quando a orquestra começou a tocar, eu dei a nota junto com a orquestra, e o Botina tocava o primeiro trompete, o Botina era um trompetista lá de Leme, e morava aqui em São Paulo, na realidade foi ele que me trouxe para a orquestra do Mazzuca. Ele ia sempre em Leme e me via tocando lá...”Quando tiver chance do tenor eu...”. Então toquei no Mazzuca, e para mim foi essa fase que me deu um contato com a música americana, o Standard de Jazz, a forma de improvisação, aquela coisa de big band, e aprimorar a forma de tocar em naipe, respeitar o solista, respeitar a primeira voz, saber fundir [o timbre] junto com os outros.

M: Como que era a improvisação?

N: Você sabe o que aconteceu aqui no Brasil, Manuel? Talvez isso explique um pouco talvez a situação que você e a sua geração, você tem...

M: Estou com vinte e cinco [anos de idade].

N: Vinte e cinco? Olha só. Eu quando estava com vinte e seis anos aconteceu uma coisa comigo, eu estava em São Paulo já, vou continuar esta história para responder isto aí. Já tinha tocado com o Mazzuca, etc. Depois fui para morar em Mairiporã, trabalhei na Weril [fábrica brasileira de instrumentos de sopro e percussão], consertava saxofone, por volta de 80 eu fui trabalhar na Weril...eu trabalhei uns 6 meses e não agüentei pois

precisava fazer baile, trabalhava e à noite tinha que estudar, não dá...Bom, saí da Weril e fui morar em São Bernardo na década de 80...fui lá para tocar na banda, fui assim né...tocava na banda Conceição [?], tocava na Banda Sinfônica, aí cheguei lá de clarinete, já estava esperto. O Ditinho tocava saxofone. Nessa época no Mazzuca eu tocava primeiro alto e um amigo meu, o Ditinho, ele fazia baile numa orquestra chamado Carinhoso [?], aí ele ia fazer baile de vez em quando no Mazzuca, até que ele ficou lá, aí eu era o primeiro alto e ele o terceiro, a gente era muito amigo, muito, e até hoje, quase não vejo, mas gosto muito dele. E ele já morava em São Bernardo lá no Ruge [Ramos]. Daí ele falou assim: “Você precisa fazer um teste lá para clarinete, que só o Mazzuca aqui uma vez por semana não dá para segurar a onda não, baile assim...”. Daí eu fui lá fazer [o teste], ganhei a vaga e comecei, morava lá na vila Euclides, naquele campo [?]. Morava lá um tempão, morei lá dois anos. Morei lá e depois morei sabe aonde? No Teatro Martins Pena, aquele que choveu um dia lá e derrubou tudo o campo, daí, fui morar na vila Euclides, lá na Jurubatuba, lá em cima. Toquei na banda dois anos, fazia arranjo...foi uma fase interessante.

M: Para uma banda sinfônica?

N: Banda sinfônica. Não era bem uma, imagina, não era mais uma banda, tinha sido uma banda sinfônica, ela tinha o nome mais não era mais. Tinha um fagote, uma trompa, só. Era uma banda padrão. Mas daí lá eu estudava e continuei estudando, daí me chamaram um dia depois de dois anos: “Proveta você não quer vim tocar aqui, está se formando um banda no Maksoud [Plaza, o hotel]”, isso em 82. Formou uma banda no Maksoud, Costita [Hector], o “150 Night Club”, eu falei: “Mas eu?”, “É, você precisa tocar alto aqui, você que vai lá”, eu falei: “Mas eu estou na banda aqui”, “Não, o cara quer que você vá lá, tem um trompetista legal que é o Gil”, “O Gil eu conheço”, que é meu compadre hoje. O Gil, Dirceu, batera; o Beto Salvador, piano; Ivani, o Rafael tocava lá, o Costita e você vai, mais o Capitão, o Gil e o Americano. “Mas quanto que é o salário?”. Era uma grana que era assim, mil e não sei quantos dólares por mês na época. E eu ganhava seiscentos no outro lugar. Falei: “Maestro, estão me chamando para fazer um negócio assim...”, ele falou assim: “Vai embora cara! Você já fez o que tinha que fazer aqui.”. Assinou a papelada lá e fiquei uma semana tocando no Maksoud e fazendo hora breve lá.

Tocava lá, deixava o Rafael aqui na Mooca e ia para São Bernardo. Lá [na banda do Maksoud] foi quando eu comecei a estudar mesmo, eu morava com o Gil aqui em São Paulo, aí eu mudei para São Paulo. Fui morar com o Americano na Oscar Freire. Não era com o Gil. Morei um ano com o Peter. Uma época legal. Saía do Maksoud, ia comer nos restaurantes. Foi a época que eu caí de cabeça no jazz. Todo mundo tocava jazz era o mercado da época, a gente vivia tocando os Glenn Miller no Maksoud, tocava uns [cantarolando], Misty e tal, aqueles temas como Just Friends, aquele com o solo do Phill Woods [cantarolando], eu não lembro agora [o nome da música]. Bery White cantava essa música. Era o mercado. Todo mundo tinha que sair solando, porque é o que tocava no Brasil. Nessa época eu já estava saindo do Mazzuca. Porque o Mazzuca já estava meio em decadência, porque a discoteque chegou no Mazzuca. Eu lembro que eu toquei a música da Dianna Ross, aquela [cantarola], Horóspoco [provável que se refira à “Zodiac”]. Quando ele [Mazzuca] fez aquele arranjo eu falei: “Meus Deus, está acabando a época da Big Band”, porque isso aí não foi feito para Big Band. Aí eu saí, cheguei para ele e falei: “Maestro estou indo trabalhar no Maksoud Plaza...”, ele ficou chateado: “Mas como eu vou achar um outro alto?”, “Não..., tem. Eu vou trabalhar todo o dia agora, segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sábado e domingo”. Todo dia, domingo era descanso. Mas daí de segunda tinha que estar lá das dez até as duas horas da manhã. Tocávamos duas a três entradas. Mas era uma puta escola, tocando todo dia e solando. Lá eu conheci Benny Carter, tocamos junto com o Benny Carter. Anita O’day, George Newman, que é um arranjador da pesada das trilhas sonoras dos desenhos americanos, um monte de gente. A Eliane Elias foi lá com o Randy Brecker. O Vitor Lewis, que é um baterista da pesada, o Sherman Ferguson [?]. Quem mais? Bom, só ia gente da pesada. O Lew Taubakim, tocando com a mulher dele a pianista japonesa...aquela lá...Só sei que só ia gente da pesada, os caras gostavam da banda. O John Williams, um negrão cantor de jazz, tem um disco famoso que ele gravou com o Dexter Gordon. Então foi a época do jazz, por dois ou três anos. E eu estudava, estudava, [bate na mesa] para tocar aquilo ali, para chegar à noite e estar...

M: Essa que foi a diferença da...

N: É, pois é, quero dizer. Eu peguei isso sempre ao vivo. Experimentando tudo isso aí ao vivo. Então, o que aconteceu? Quando chegou, bom eu saí do Maksoud e se formou Banda Savana, em 83, a primeira Banda Savana, que era o Maestro Branco, fazia arranjos o Edson Alves. O Maksoud ofereceu para mim e para o Gil ficarmos como diretores, mas a gente estava a fim de tocar. A gente estava indo para lá [Savana], para ganhar menos, mas para tocar. No Pool Music Hall na rua Pinheiros. Já começamos a tocar umas coisas brasileiras e tal. Um dia acabou esta banda. A Banda Savana acabou e a gente começou a tocar com o Tio [Laércio de Freitas], o “L.F. combo”. Foi aí que eu comecei a tocar choro de novo e samba. Então formamos um grupo chamado “Sambop”, quer dizer tinha a banda “Aquarius”, eu comecei a fazer arranjo de música brasileira, fiz música para minha mulher “Iara”, Bai Frevo, que era uma do João Cristóvan. Começamos a tocar música brasileira, porque eu começou a dar choque, a cair as fichas, eu experimentei tudo isso aí na minha vida e preciso agora organizar o que eu vou falar, o que vai virar isso. Eu não posso viver agora de uma coisa que não é minha, não podia viver do jazz, pegar isso pra ganhar uma grana indevidamente, com os solos transcritos dos caras que eu mais gostava, não podia fazer isso com esses caras...Então eu preciso fazer o que eles fizeram lá, mas...nossa, chegou uma hora que travou! Eu não conseguia nem tocar bebop, que é uma coisa que eu gostava e tocava o Charlie Parker, todos os solos dele, eu tirava, tocava junto com ele, os caras ficavam loucos com a gente [refere-se a ele próprio], eu tocava tudo aquilo ali nos bailes e na noite, nos bares todo mundo tocando mesmo aqueles temas todos. Chagou uma hora que eu falei: “Olha gente está muito bom, mas a gente precisa seguir...e aí? Vamos seguir?”,... “Vamos, né?”. Foi assim que veio o “Sambop” e começamos a escrever, mas ainda assim com as coisas de Charlie Parker, mas tocada em samba, foi difícil de largar do cara (risos).

M: Era o David? [Richards]

N: Era o David. O David quando chegou no Brasil e viu a gente tocando no “Sambop”...”O loco! O que é isso?” (risos). E a gente [cantarola um ritmo de samba rápido seguido da melodia de Ornithology, de Charlie Parker], uns puta negão tocando pandeiro, meus amigos do Arte Final [grupo de pagode]. Os caras tocavam pagode mesmo, muito

swing, daí eles se juntaram com a gente. Eu o Gil, Cacá e François. Só tinha baixo e percussão, não tinha piano, não tinha harmonia. Daí acabou também. Nisso eu já tinha tocado com o Tio [Laércio de Freitas], já tinha tocado com a banda Aquarius, no Piu-Piu, tinha tocado no Sambop. Daí eu falei: “Não é possível, não...Eu vou formar uma banda”. Formamos a banda Mantiqueira, chamei os caras: “Tenho uns arranjos mais ou menos prontos, vamos?”. Não dá para acreditar que a gente fez isso sem porra nenhuma. Só com o instrumento e vontade. Entende? Então é assim, a necessidade de organizar uma coisa que a gente não sabia o que era, mas hoje eu sei: que é a tal da linguagem. Que é o que um acadêmico quer explicar e precisa tocar muito para depois explicar. Que uma linguagem não é uma coisa que...ela não é assim. Você pode pensar que hoje você tem vinte e seis anos e vai precisar tocar muito, fazer muito repertório, que é uma coisa que não se faz hoje, a diferença é essa, as pessoas não tem repertório hoje em dia, ele não tem material suficiente para poder absorver isso para depois fazer isso virar uma linguagem.

M: Você acha que tem um certo preconceito com algum repertório?

N: Tem que saber a história. Tem que saber melodia! Vocês não conhecem melodia agora. É uma geração que...mas, não é um problema da geração.É que se deixou de se fazer muita coisa ao vivo. Hoje a gente vive num mundo virtual. Imagina a banda [Mantiqueira] está com quatorze anos, amanhã a gente volta no Bourbon [Street, bar em São Paulo] para tocar. Então, é uma necessidade...é como a vida...existe um negócio que se chama manutenção na vida, a conservação da vida...isso se chama linguagem. Conservar o DNA, você fazer ele funcionar, o braço levantar e...isso aí não adianta você chegar e explicar isso para mim biologicamente, é uma linguagem, é um código, você tem que conservar esse código. Mesma coisa é a música, você tem que conservar ela, existe uma necessidade quase que fisiológica. Ah, mas como é que se organiza isso. Porque você faz isso: Qual o sentido de fazer isso? Primeiro sentido: conservação da vida, conservação da espécie. Agora como se organiza? Bom aí você está falando de linguagem. E que linguagem você está tocando? Vamos começar a pegar do...como a gente fez desde lá de trás e como que foi construída essa linguagem, e que finalmente..qual a conclusão que se chega finalmente. A gente chega na conclusão seguinte: a minha geração de quarenta, veio

assim: alguns vieram de banda, que nem a minha e esses que vieram de banda e choro têm repertório os que vieram só de banda tinham que tocar um choro tinham repertório limitado. Os que fizeram banda e baile tinham um pouquinho de repertório melhor. Mas assim: a relação dos músicos que tocam em banda, tem muitos músicos que vieram de banda e não tocaram nem samba e nem choro, então eles não têm um repertório grande, então hoje essa minha geração está assim: existem alguns amigos, uma grande parte de músicos em São Paulo hoje em dia, e no Brasil, que não têm repertório. Já existe essa falha na minha geração. Na geração anterior, a geração do Lambari, do Bolão, era uma geração que trabalhava muito em gravadora. Eles gravavam o dia inteiro, eles não produziram uma linguagem a nível nacional, deles; nada deles. Gravaram com todo mundo, tinha o Carlos Peeper que escrevia para os caras, que era um argentino que veio e escrevia umas coisas pesadas, umas coisas para Big Band, paulera. Mas você vai falar assim: “Os caras chegaram num denominador?”. Eu acho que não. Tanto é que quando a gente chegou aqui a gente teve que organizar tudo. Eles trabalharam, a geração deles a nível de trabalho, trabalharam mais que a nossa, mas produziram bem menos. A nossa como não tinha mais, tanto...as garras da águia, a gravadora não estava mais tanto, a multinacional não estava tanto mais [bate na mesa, repetitivamente] pondo os caras para trabalhar, nós chegamos aqui não tinha muito o que fazer. “O seguinte: vamos trabalhar um pouco e vamos tocar, porque não dá para ficar aqui vendo navio passar. Vamos organizar umas bandas para tocar música brasileira.” Mas não é porque a gente não queria tocar jazz, não era uma preferência, era uma necessidade da própria identidade que estava acontecendo. Eu teria que explicar amanhã ou depois para um cara essas coisas. Qual que é essa história então? Dos meus amigos foi assim: “Você! Você é o cara que escreve?” Foi assim, eu fui eleito! Não foi porque eu queria, o Gil chegou assim: “Poxa, você escreve legal. Você vai escrever para a gente.”...“Ta bom!”. E eu escrevo até hoje para esses amigos meus, que hoje chama banda Mantiqueira. Agora eu não escrevo isso porque eu sei, escrevo isso...falei: “Bom, eu sempre gostei de tocar música brasileira, por causa do meu pai; aprendi o jazz, e toquei um pouco também aqui em São Paulo.” Mas chegou uma hora que eu falei assim: “Eu preciso melhorar a minha linguagem, preciso ser mais claro de agora em diante, não é porque eu

precisava é porque eu sabia que se eu não fosse claro eu ia perder mercado! Eu não ia conseguir trabalhar...”

[pausa]

M: Agora, para a...

N: É. Eu sabia que no Brasil tinham uns músicos que eram os músicos pseudo-jazzistas, quer dizer o nosso mercado aconteceu uma, é isso que eu queria chegar, na década de oitenta o jazz: bum, todos nós íamos lá e buscávamos o negócio, só que porque acontecia isso? Chegou muita coisa livro, cd. Mas porque? Aqui em São Paulo, os músicos daqui de São Paulo foram muito influenciados. Porque os músicos que nascem aqui em São Paulo não tocam em banda, não tocam em regional, não tocam samba, eles tocam o que? Tocam o que o mercado da capital pedia. Pedia o que? Todas as casas noturnas tocavam jazz, que era uma coisa, era o consumo da sociedade alta, o Gallery o Maksoud, eu trabalhava nesses lugares aí, as casas finas...o americano que ia para Nova Iorque e queria um pedaço de Nova Iorque no Brasil, é louco isso! Eu cansei de ouvir cara: “Nossa, estou me sentindo em Nova Iorque aqui”, com a banda Mantiqueira, tocando samba e o cara falava que estava se sentindo em Nova Iorque. Daí eu saquei: nossa, esses caras, faz tempo...é não é maldade do cara, e é assim que aconteceu a história: a pessoa queria viver uma coisa que é virtual, que é um romance, que é uma saudade, que é um negócio...a gente tinha como saber então...mas a gente nunca quis enganar as pessoas. Eu podia ganhar uma grana e fazer a pessoa se sentir em Nova Iorque, mas não é isso que eu queria fazer. O que eu falo do pseudo é...tinha um cara que viajou nessa mesmo, e ficou, e o que aconteceu? Porque eu acho demais, cara, acho impressionante o cara que gosta de jazz e que toca jazz. Eu se eu fosse estudar e fosse tocar eu ia delirar com esse negócio. Mas eu comecei a me sentir assim, eu tenho uma certa responsabilidade de tentar ajudar numa organização daquilo que eu vou chamar de linguagem amanhã ou depois. Qual a conclusão disso? A conclusão que eu chego é você deveria solar qualquer melodia que fosse chamada de brasileira, você deveria ter a capacidade de fazer um solo que de uma certa forma tivesse: a sua habilidade das 4º mais [quarta aumentada], que você gosta, mas que ao mesmo tempo tivesse um substancial lá do Cartola [compositor], sabe “Folhas Secas”. Pois é, a minha

geração também foi sacrificada neste ponto de vista. Por causa da anterior. A anterior não deixou esse subsídio aí. No Rio de Janeiro, não deixo. Quem você vai falar que a gente vai ouvir de saxofone? O meu referencial é o Paulo Moura, mas o Paulo Moura ele também “viajou” um pouco, ele também entrou na história do jazz, então as coisas dele é Cannonball [Adderley, saxofonista alto de jazz], de gravações, de coisas que ele fazia para sobreviver. Você vai falar que é só para...não tem que dar uma grana então fazia. Agora, hoje você fala qual é o saxofonista brasileiro, que a gente tem aí, que a gente poderia falar? O Paulo para mim era uma referência, ainda é, que ele traz, apesar de ter tido influências do jazz, isso foi inevitável, não tem como você não gostar dum saxofonista jazzista. Se você falar: “Qual você gosta?” vou falar; “Um monte, eu gosto de tocar os caras”. Agora, que nem ler livro, é impossível você não gostar de ler um livro bom, é impossível você não gostar de tocar um tema de um jazz, quem não quer curtir? “Vamos tocar um blues, vamos tocar um...”. Agora o problema não é esse, se você quiser me ouvir tocar um jazz eu vou tocar, mas e a linguagem? A linguagem é do bebop, eu sei a linguagem, eu estudei. E a do dixieland? Sei um pouco. Mas e a linguagem do swing, da era das bandas? Eu também conheço um pouco. E do hardbop? E do free-jazz? Você entende? Jazz não é assim...você tem que aprender estas linguagens. Existiram épocas e eras muito bem adequadas, muito sábias, eles sabiam o que estavam fazendo ali.

M: E no Brasil?

N: No Brasil não tinha essa consciência. Os caras que tocam jazz, tocam tudo igual, não tem essa idéia de mercado. Ele toca um tema do New Orleans, do Art Farmer, do Charlie Parker, um pouco de 1940, um Miles Davis em 1960, do Herbie Hancock em 1970 e o solo é tudo igual. O problema não é você não gostar de jazz, é você falar a coisa errada em época errada. Não tem conhecimento disso, é por isso que eu prefiro tocar um choro do Pixinguinha com os contrapontos dele, da época dele, depois tocar algo mais, um choro um pouco mais sambado do Jacó [do Bandolim], um “Assanhado” por exemplo, tocar um samba do Cartola, um pouco mais aqui adiante, depois pegar uma coisa do Maurício Carrilho já de 2000, ele toca choro é compositor no Rio de Janeiro, ele gravou aquele disco lá chamado...ele toca violão de 6 [cordas]. Eu estou dizendo que se eu for tocar cada um

destes estilos eu sei exatamente a linguagem de cada um. Primeiro eu sei disso daí, depois eu coloco a minha parte a mais se eu quiser. O problema não é assim: “Vamos curtir?”. É que nem você chegar num dentista e falar assim: “Olha, hoje nós estamos trabalhando com um material assim e custa tanto, agora, existe esse que se usava há um ano atrás, e existe aquele que...etc., etc.” aí você fala assim: “Ah bicho, curte aí!”. Você não vai falar para o dentista curtir no seu dente. Mas como que é a solução para isso hoje? Musicalmente, o problema é que a indigestão ocorre no seguinte sentido: você fala: “Mas, eu...o que você está tocando aí e ganhando este dinheiro?”. Tem cara que vai ganhar dinheiro com música. Daí é que esbarra. Você vai ganhar dinheiro tocando...o Quinteto do Jô Soares [programa de televisão], por exemplo. É um bom quinteto? Eu não sei! Não posso falar que o menino que toca bateria, o único que eu conheço e sei que é jazzista é o Tomati [guitarrista]. Tem o pianista, o...ele também conhece. Mas os caras estão numa situação de business, então eles tem que ficar naquela situação. Então passa uma informação para o público distorcida. Ele sabe que está fazendo isso.

M: Ele está te levando para um lugar que não existe?

N: Claro que não existe! As pessoas acham que tocar jazz é aquilo. Não é que eu não gosto de tocar jazz, é porque eu tenho respeito. Se eu fosse falar eu teria que falar sobre o assunto certo. É uma linguagem, não é um contorcionismo. É que nem choro, hoje eu tenho tocado choro com o Isaiás e o Israel, os caras tem setenta e poucos anos na média. Eles não fazem muita coisa não, mas o que eles fazem, a frase vem.Vem. Você não sabe da onde vem essa frase. Você fala assim: “Quantas músicas você já toca Isaiás?”, Sei lá o cara me memorizou pelos menos ele toca umas 800 ou 700 músicas de memória. Na vida dele toda se você pegar o tanto de música que ele ouviu na cabeça dele tocando, deu mais de mil. Aí que ta o negócio, a briga do acadêmico com o popular. A partir da década de oitenta, aconteceu que inventaram o II-V-I, aquele sistema que você coloca lá o cd, e estuda II-V-I, o cara fica lá ralando o dia inteiro e ele já acha aquilo ali. Não tem linguagem. Ele não sabe a história. Como você vai contar a história? E essa história você começa pelos menos uns 200 anos para trás; e não tem como fugir disso. Não posso falar a cifra é essa, você pode tocar o que quiser. Não posso fazer isso com uma pessoa. Você conheceu as

músicas do Pixinguinha, você já tocou algumas músicas dele, já tocou algum contraponto, dele? Então, você vai fazer o que da sua vida? Você vai querer soprar o instrumento ou contar histórias, que se chama linguagem? É isso que eu vejo aqui [lendo a folha de questões que o entrevistador trazia] isto daqui é o seguinte: começou a história em 1840, esses são os elementos envolvidos. Você tem 1840, 1940, cento e cinquenta anos para você falar como é que se faz uma linguagem. Se você tem um livro só sobre frases de choro, não é isso.