



UNICAMP

MARIA BERALDO BASTOS

**SAMBA IRRESISTÍVEL
– UM ESTUDO SOBRE CASÉ**

CAMPINAS
2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MARIA BERALDO BASTOS

SAMBA IRRESISTÍVEL – UM ESTUDO SOBRE CASÉ

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Música, na Área de Concentração: Práticas Interpretativas.

Orientador: FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA HASHIMOTO

Co-Orientador: ANTONIO RAFAEL CARVALHO DOS SANTOS

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Maria Beraldo Bastos, orientada pelo Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto e co-orientada pelo Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos.

CAMPINAS
2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

Bastos, Maria Beraldo, 1988-
B297s Samba Irresistível - um estudo sobre Casé / Maria Beraldo Bastos. –
Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Fernando Augusto de Almeida Hashimoto.
Coorientador: Antonio Rafael Carvalho dos Santos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Casé, 1932-1978. 2. Improvisação (Música). 3. Música Popular Brasileira. 4.
Saxofone (Música). 5. Clarinete. I. Hashimoto, Fernando Augusto de
Almeida, 1972-. II. Santos, Antonio Rafael Carvalho dos, 1953-. III. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: "Samba Irresistível" - a study on Casé

Palavras-chave em inglês:

Casé, 1932-1978

Improvisation (music)

Brazilian Popular Music

Saxophon (music)

Clarinet

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Mestra em Música

Banca examinadora:

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto [Orientador]

Acácio Tadeu Camargo Piedade

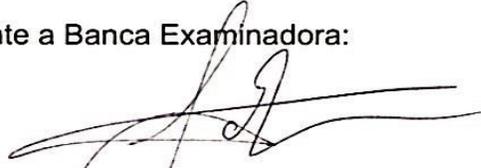
Paulo José de Siqueira Tiné

Data de defesa: 29-08-2013

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda Maria Beraldo Bastos - RA 62841 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto
Presidente



Prof. Dr. Acácio Tadeu Camargo Piedade
Titular



Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné
Titular

RESUMO

Este trabalho busca identificar traços do estilo musical do saxofonista e clarinetista José Ferreira Godinho Filho, conhecido como Casé (1932 a 1978), através da transcrição e análise de alguns de seus improvisos gravados nos LPs *Samba Irresistível* (1961) e *História do Jazz em São Paulo* (1956). Juntamente com um levantamento de dados biográficos e a realização de entrevistas, usou-se como suporte para esta investigação os trabalhos de Kernfeld, Lawn e Helmer, Almada, Russel, Fabris e Borém e Piedade para abordar aspectos formais, procedimentais, melódicos, harmônicos, timbrísticos e semióticos. Os resultados apontam para uma alta proficiência técnica e um estilo original e inovador, perceptíveis na emissão e timbre sonoros, nas inflexões de expressão e na articulação.

Palavras-chave: Casé; Improvisação (Música); Saxofone; Clarinete; Samba; Jazz; Música Instrumental Brasileira.

ABSTRACT

This dissertation has as the main goal to identify elements of the musical style of the saxophonist and clarinetist José Ferreira Godinho Filho, known as Casé (1932 – 1978), by transcribing and analyzing his solos recorded in the LPs *Samba Irresistível* (1961) and *História do Jazz em São Paulo* (1956). Along with a biographical survey and interviews, we found support in works by Kernfeld, Lawn and Helmer, Almada, Russel, Fabris and Borém and Piedade to approach the musical phenomenon. The outputs point out that Casé was a virtuoso musician and detainer of an original and innovator style, noticeable in his peculiar sonority, inflections and articulation.

Key-words: Casé; Improvisation (Music); Saxophone; Clarinet; Samba; Jazz; Brazilian Jazz.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| CAPÍTULO 1 – BIOGRÁFICO..... | 9 |
| 1.1 – BIOGRAFIA..... | 9 |
| 1.2 – DISCOGRAFIA..... | 18 |
| CAPÍTULO 2 – ANÁLISES..... | 27 |
| 1.1 FORMA..... | 35 |
| 1.2 TÉCNICAS E PROCEDIMENTOS..... | 43 |
| 1.3 ANÁLISE MELÓDICA..... | 50 |
| 1.4 MATERIAL HARMÔNICO E ESCALAR..... | 54 |
| 1.5 TIMBRE, EMISSÃO E ARTICULAÇÃO..... | 60 |
| 1.6 IDENTIFICANDO MUSICALIDADES..... | 68 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 76 |
| REFERÊNCIAS..... | 79 |
| ANEXOS..... | 83 |
| 1.1 ENTREVISTAS..... | 84 |
| 1.2 PARTITURAS..... | 112 |

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente ao Professor Rafael dos Santos pela generosidade, atenção e dedicação fundamentais para que este trabalho se desenvolvesse, e ao Professor Fernando Hashimoto pela orientação.

Ao meu pai, Rafael, e minha mãe, Silvia, pelo amoroso apoio; ao meu pai também por me encorajar a inventar essa pesquisa e por cuidar de mim com suas correções dos textos e conversas esclarecedoras, e à minha mãe também por gostar com tanto afã da música que eu pesquisei e me incentivar tanto.

À Nina pela linda cumplicidade. À Marina e à Maiza pela imensa amizade, à Lívia, à Paola e ao Edu, por serem grandes amigos e terem me ajudado tanto com esse trabalho. A todas as pessoas queridas que estiveram por perto nesse período, em especial à Luísa, Mariá, Inés e Lea; ao Jorginho, que colocou o Casé pra tocar no meu ouvido pela primeira vez, e a todos os meus irmãos.

Agradeço ao Provetá, por me ensinar a ouvir e a tocar, e pela generosa entrevista dada a esta pesquisa; ao Maguinho e ao Fernando também pelas entrevistas dadas. Aos membros das minhas bancas de qualificação e recital, professores Acácio Piedade, Paulo Tiné e Hermilson Nascimento, pelas importantes contribuições, ao Ideia de Antes, que me acompanhou no meu recital e que fez música comigo por todo esse tempo e ao Fafa pela arte gráfica do cartaz do recital. Ao Felipe Amaral pela transcrição das entrevistas.

À Unicamp e a todos os professores, colegas e funcionários que colaboraram de alguma forma para este trabalho, e à FAPESP pelo financiamento desta pesquisa através de bolsa concedida entre agosto de 2011 e julho de 2013.

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta a transcrição e análise de uma série de improvisos do clarinetista e saxofonista Casé com o intuito de apontar traços do seu estilo.

Casé nasceu em Guaxupé (MG) e viveu em São Paulo dos anos 40 até sua morte, no final dos anos 70, em circunstâncias misteriosas até hoje não esclarecidas, e tem grande importância para a história da música brasileira. Este músico desenvolveu uma maneira de tocar muito pessoal, propôs elementos musicais inovadores e assim influenciou e influencia as gerações que o sucederam.

A trajetória musical percorrida por Casé é parecida com a história de grande parte dos instrumentistas de sopro no Brasil, que iniciaram seus estudos musicais nas bandas de música de suas cidades interioranas, ainda muito jovens, e mais tarde foram morar na capital, aonde seguiram estudando e trabalhando em bandas ou orquestras, como conta Alves, citando Salles:

“As filarmônicas foram grandes formadoras de músicos no Brasil. Sobre isso, podem ser citadas palavras de Vicente Salles, um grande estudioso desse tipo de tradição musical: “a banda de música é, pois, o conservatório do povo e é, ao mesmo tempo nas comunidades mais simples, uma associação democrática, que consegue desenvolver o espírito associativo e nivelar as classes sociais. No Brasil, tem sido, além disso, celeiro dos músicos de orquestra, no que tange a madeiras, metais e percussão”. (SALLES, 1985, *apud* ALVES, 2011:217).

No caso de Casé o início da vida musical se deu tocando na banda do circo com sua família e tendo aulas com o próprio pai. Ele chegou à capital paulista para trabalhar como primeiro saxofonista da orquestra da Rádio Tupi com 13 anos de idade e ao longo de sua vida trabalhou em diferentes bandas e orquestras tanto na capital como no interior do estado.

O repertório das bandas de música – que podem ser bandas sinfônicas ou marciais, basicamente formadas por instrumentos de sopro e percussão, ou orquestras à base de sopros, com sessão rítmica e naipes de sopros – costumava ser muito diversificado, mas em geral era composto por músicas do repertório popular brasileiro tradicional: dobrados, valsas, choros, marchas, maxixes, entre outros, muitas vezes composições dos próprios maestros. Isso fez com que Casé tivesse, e os instrumentistas

de sopro do Brasil que compartilham dessa trajetória tenham, um contato íntimo com tal repertório¹.

Ao mesmo tempo em que o repertório dessas bandas mantinha os seus instrumentistas em contato com os gêneros da música brasileira, a partir dos anos 1940 elas sofreram grande influência da música americana de cinema, orquestral, e da linguagem das *big bands*, como falam Bastos e Piedade a respeito da Orquestra Tabajara, umas das bandas mais representativas da história do Brasil, criada em 1936 pelo maestro Severino Araújo²:

“Severino escrevia arranjos de peças do repertório de música popular brasileira conforme a linguagem americana de orquestração de jazz”.(BASTOS e PIEDADE, 2006, pg 933);

e como fala Nelson Ayres³ a respeito da Banda Mantiqueira, criada em 1991 por Nailor Proveta⁴:

“os arranjos e a interpretação usam todas as técnicas da história das *big bands*, mas têm os pés firmemente fincados nos coretos do interior onde muitos dos músicos tocaram em público pela primeira vez. E cada solista abandona o caminho fácil de ser apenas mais um imitador dos grandes jazzistas para procurar sua própria verdade”. (Ayres, 1996. *apud* Bastos e Piedade, 2006).

¹ Ainda hoje é significativo o número de bandas sinfônicas e marciais no Brasil. Além das bandas à base de sopro independentes – especialmente no estado de São Paulo, com propostas artísticas fortes e com o intuito de difundir tanto a música de compositores consagrados como a de compositores jovens, algumas vezes os próprios integrantes das bandas. Em meio à grande quantidade de bandas de música em São Paulo, foi criado recentemente na capital do estado um movimento chamado *Movimento Elefantes*, que é um grupo de bandas de música independentes, também chamadas de *Big Bands* brasileiras - por conta da referência americana de formação grande (em geral 5 saxofones, 4 trompetes, 4 trombones e base – baixo, bateria e guitarra e/ou piano). O movimento tem a intenção de manter viva a tradição de grupos grandes que, sem o apoio institucional, têm muita dificuldade de viabilização. Para isso o *Movimento Elefantes* procura criar novos espaços para apresentações dessas big bands, além de ocupar os espaços já existentes, sempre através de ações colaborativas.

² Severino Araújo de Oliveira (Limoeiro, 23 de abril de 1917 – Rio de Janeiro, 03 de agosto de 2012) foi um grande clarinetista, compositor, arranjador e maestro, que criou a Orquestra Tabajara aos 21 anos, e esteve a frente desta orquestra por mais de 70 anos.

³ Importante pianista, compositor e arranjador, nascido em 14 de janeiro de 1947 em São Paulo.

⁴ Nailor Azevedo é clarinetista, saxofonista, arranjador e compositor. Nascido em Leme em 25 de maio de 1961, Nailor é conhecido como Proveta e é um dos músicos brasileiros mais reconhecidos nacional e internacionalmente.

É muito importante dizer que essas bandas, em especial até os anos 70, trabalhavam muito em bailes, e seus arranjos e maneira de tocar eram pensados para a dança. A partir da bossa nova, em 50, e mais tarde com o samba-jazz este foco foi mudando gradativamente para uma música menos voltada para a dança, e também para formações instrumentais muito menores, como quintetos, quartetos e trios.

É esta a história do Brasil que Casé viveu, tocando em bandas e orquestras de baile um repertório variado, especialmente pautado nas músicas brasileira e norte-americana. E foi neste cenário e com este material musical que ele desenvolveu seu estilo pessoal que veio a influenciar tantos músicos.

A suma importância que Casé tem para a música popular brasileira é avaliação unânime entre os músicos de São Paulo que o conheceram. Esse improvisador marcou a música da cidade, trazendo uma abordagem muito nova para seu tempo, na visão de alguns músicos com os quais pude conversar a respeito; abordagem influenciada pelo jazz e enraizada na música brasileira, representando parte importante do processo da formação da música instrumental brasileira, conforme visto acima. Porém, Casé viveu pouco tempo (de 1932 a 1978) e deixou pouco material editado e gravado. Dessa maneira somente quem o conheceu pessoalmente pôde realmente desfrutar de seu trabalho; entre seus admiradores estão Amilton Godoy, João Donato e Zé Menezes, que declaram a admiração por Casé em entrevistas dadas a Fernando Barros⁵, autor do livro biográfico *Casé: Como Toca Este Rapaz!*. Entre os saxofonistas e clarinetistas que se sentem influenciados por este músico estão dois dos mais significativos clarinetistas brasileiros em se tratando de improvisação, são eles Paulo Moura, que revela tal influência também em entrevista a Fernando Barros, e Nailor Proveta, que explica, na entrevista concedida a esta pesquisa, como veremos a seguir, a maneira como Casé o influenciou.

Em entrevista realizada no dia 2 de julho de 2013, Proveta falou sobre a sua visão acerca do trabalho de Casé, como ele sente-se influenciado, e por que ele o vê como um instrumentista com um diferencial com relação aos demais:

“A diferença do Casé para os outros músicos... Toda vez que a gente ouve o Casé, de cara, você percebe um padrão sonoro. Isso é muito importante: quando você ouve que um músico instrumentista tem um padrão dele. Você reconhece rápido aquele músico. Esse padrão é padrão próprio, né. (...) uma coisa muito importante – com relação aos outros músicos – é que ele buscava um som

⁵ Nascido em Catanduva no ano de 1953, Fernando é músico e jornalista.

próprio dele, um estilo próprio dele. Isso que eu quero dizer como padrão: você ter uma continuidade na história, sabe? (...) E essa história, mesmo que ela seja interrompida, alguém em algum lugar vai levar ela para frente de alguma forma. Isso é o que sempre acontece.”

Pudemos perceber no depoimento do clarinetista que, ao seu ver, Casé desenvolveu um estilo pessoal e ao buscar, ainda que inconscientemente, esse estilo, ele contribuiu para a história da música. Proveta continua:

“Mas o Casé estava abrindo uma nova ideia para outras pessoas continuarem. Essa é a diferença. (...) O Casé deixou um caminho, não pensando nele, mas era uma possibilidade de que aquilo pudesse ser desenvolvido mais adiante, com outras pessoas. De que jeito? Usando algumas frases mesmo ainda estruturada (sic) no jazz, mas colocando alguns acentos em alguns lugares, que já seriam lugares que indicassem: “Nesse lugar do samba fica legal fazer isso. Isso vai ajudar a arrumar o suingue com a ‘cozinha’”. (...) eu acho que ele foi um dos primeiros músicos a olhar para esse terreno aí (...). A diferença é essa. Eu acho que o Casé tinha uma coisa dos temperos, que a gente chama de acentuação.”

É possível notar na música de Proveta que ele foi influenciado por Casé. Tanto no que se trata de timbre, emissão e inflexões – especialmente no clarinete – como na maneira com que improvisa, utilizando muitos elementos – rítmicos e melódicos – em comum com aqueles encontrados nos solos de Casé, e que não são tão facilmente perceptíveis em outros improvisadores. Quando o perguntamos a respeito de se sentir influenciado por Casé, Proveta respondeu indicando que, acima de tudo, a atitude criadora de Casé – que a seu ver o tornou um músico único – foi o que mais o influenciou, uma vez que ele busca também a sua individualidade:

“Claro, claro. Eu acho que isso foi desde a primeira vez que a gente ouviu ele, né. (...) É isso que eu falo da porta: é uma ideia de você tocar com espírito de criador, como um jazzista, a sua música brasileira. Acho que para mim, nesse sentido, foi muito importante, porque foi isso que eu busquei depois um pouco mais velho (...) Ser reconhecido como músico que cria.(...) Eu não sei se as pessoas entendem isso, porque muitas vezes as pessoas acham que eu devo ser

apenas um músico-intérprete. Eu não sou músico-intérprete. Posso ser. Mas eu gosto de ser um músico criador. Isso para mim é fundamental para a minha vida.”

Esta pesquisa tem o objetivo de iluminar e trazer para a comunidade acadêmica, e para interessados de maneira geral, o trabalho deste músico que é significativo para a música brasileira e ainda tão pouco conhecido. Temos também o objetivo de, com as transcrições e análises, contribuir para os estudos práticos de improvisação que, especialmente no que se trata de música brasileira, possuem muito pouco material disponível e que muitas vezes são pautados em material desta natureza, como afirma Bert Ligon:

“Por que analisar um solo? Há um motivo prático para a maioria dos teóricos de jazz: nós queremos tocar solos de qualidade. Ao examinar as improvisações célebres de grandes jazzistas podemos encontrar aspectos específicos a praticar, maneiras de organizar e pensar a respeito da estrutura, treinar nossos ouvidos e cérebros a ouvir de maneira mais intensa e inteligente a musica que amamos”. (2001, p. 406, *apud* Maximiano, 2009)

Ressalto que, até onde pudemos aferir, não há trabalhos acadêmicos ou publicações formais que foquem o trabalho de Casé. Há algumas publicações na internet no formato de *blog* e um livro de Fernando Barros, lançado no fim de 2010, todos com caráter biográfico – por este motivo, considerando a importância da música de Casé, a identificação de seu estilo foi escolhida como material de estudo.

Utilizamos o trabalho de Eduardo Visconti para delimitar aquilo que entendemos por estilo nesta pesquisa. O autor tomou como referência as definições presentes em *The New Grove Dictionary of Music* (Middleton, Manuel, 2001, p. 141-145), que aponta o estilo como um item dentro de gênero, e que é delimitado pela recorrência de um conjunto de padrões técnicos da melodia, da harmonia, do timbre e do ritmo. Em sua pesquisa Visconti utiliza a referência do dicionário para delimitar as características particulares dos músicos por ele estudados, determinando a recorrência de alguns padrões técnico-musicais que moldam seus respectivos estilos como compositores e instrumentistas, não utilizando a noção de estilo para determinar um gênero (Visconti, 2010, pg 2). Tomamos esta definição como parâmetro no presente trabalho.

Dentre os discos gravados por Casé, a escolha do LP *Samba Irresistível* (1961) como objeto de análise se deu pelo fato de este ser o único trabalho que leva o seu nome (Casé e Seu Conjunto), o que aponta para uma participação maior deste músico como líder do trabalho; além disso é o único LP onde Casé é o principal solista no qual o repertório tocado é especialmente o da música brasileira, o que vai ao encontro de um dos objetivos desta pesquisa que é entender como este músico articula os elementos presentes em sua bagagem musical improvisando neste repertório, que a nosso ver é aquele onde o músico apresenta maior número de inovações; por último o foco neste LP se justifica pelo fato de ser o último disco gravado por Casé como principal solista.

A escolha das faixas para a transcrição se deu sem um critério objetivo, mas a partir da escuta, que direcionou a seleção; houve uma preocupação em abranger solos com todos os instrumentos tocados por Casé neste disco (clarinete, sax alto e sax tenor), canções com andamentos variados, e priorizando as faixas onde há mais tempo de improviso de Casé.

Ao longo da pesquisa sentimos a necessidade de analisar algum improviso que tivesse sido gravado em uma situação musical diferente desta do LP estudado, para, com um outro tipo de material, gerar novos dados. Foi escolhido o improviso de *Risque*, do LP *História do Jazz em São Paulo*, de Dick Farney, gravado em uma apresentação ao vivo, com maior tempo de improviso com relação aos demais solos por nós transcritos.

Para organizar os resultados obtidos na pesquisa, dividimos este trabalho em dois grandes capítulos, sendo que o primeiro deles está dividido em dois subcapítulos: 1.1 Biografia e 1.2 Discografia. No primeiro subcapítulo iremos apresentar uma biografia de Casé elaborada a partir das entrevistas realizadas com os músicos Magno D'Alcântara, trompetista que trabalhou e conviveu muito com Casé, Gerson Galante, saxofonista que foi aluno de Casé e Nailor Proveta, clarinetista e saxofonista que teve poucos encontros com Casé, mas que se sente influenciado por este músico; a segunda e não menos importante fonte para a elaboração da biografia é o livro de Fernando Barros intitulado *Casé: Como Toca Esse Rapaz!*, em que o autor relata histórias da vida de Casé e depoimentos de outros músicos com relação a ele – obtidos através de inúmeras entrevistas –, traçando um primeiro registro de cunho biográfico a respeito deste músico na literatura.

No segundo subcapítulo desta primeira parte apresentaremos uma discografia deste músico levantada com base nos dados biográficos obtidos tanto no livro de Fernando Barros como nas entrevistas para esta pesquisa, e através da pesquisa na internet em blogs e sítios de música de maneira geral. Grande parte dos LPs gravados por Casé que pudemos levantar estão disponíveis para download na internet, apesar de seu acesso ser difícil.

O segundo capítulo trata das análises dos improvisos de Casé, que foram realizadas a começar pelas transcrições, que por si só são uma ferramenta analítica. Guilherme Maximiano destaca em seu trabalho o que Nicholas Cook diz a respeito da análise musical:

“Essencialmente, há dois atos analíticos: o ato de omissão e o ato de relação. A notação musical convencional é analítica em ambos destes aspectos. Ela omite coisas como a complexa estrutura de harmônicos presente nos sons musicais, representando os sons somente pelas suas fundamentais. Mesmo na maneira em que estas fundamentais são representadas ela é esquemática, pois ela reduz a alguns poucos símbolos e a um número finito de frequências a enorme variedade de articulações e entonações que um instrumento de cordas e cantores, por exemplo, adotam. Similarmente, a notação convencional não mostra em grande detalhe a interpretação rítmica; e, de fato, fica muito complicada ao mostrar quaisquer valores rítmicos que não sejam os expressos nas relações matemáticas mais simples.” (COOK, 1987, pg 16, apud MAXIMIANO).

Assim a transcrição de um improviso, sendo a notação de um fenômeno musical, implica nos atos analíticos de omissão e relação de informações de tal fenômeno. Optamos neste trabalho por apresentar as transcrições em anexo da maneira mais simplificada possível, demonstrando apenas as melodias dos improvisos e as harmonias tocadas pela sessão rítmica em cifras, omitindo assim uma série de informações importantes para a compreensão do discurso musical. Desta forma entendemos que a partitura não é suficiente para a compreensão de tal discurso, e assim disponibilizamos as gravações analisadas em CD anexo, bem como destacamos ao longo das análises os demais aspectos do texto musical que pudemos perceber, inclusive com trechos de partituras mais detalhadas do que aquelas em anexo.

O capítulo das análises também está dividido em subcapítulos, são eles: 2.1 Forma – onde

analisamos a maneira com que Casé aborda as canções e as divide em tema, variação melódica e improviso; 2.2 Técnicas e procedimentos utilizados – no qual descrevemos, a partir do verbete *Improvisation* de Barry Kernfeld no Dicionário Grove de Música, a maneira como Casé organiza, cria e desenvolve o material musical em seus solos; 2.3 Análise Melódica – aqui realizamos a análise das melodias criadas por Casé em seus improvisos, partindo dos conceitos explicados por Carlos Almada em seu livro *Arranjo* (2000); 2.4 Material Harmônico e Escalar – análise da relação das melodias dos improvisos com a harmonia tocada pela sessão rítmica, a partir, entre outros, dos conceitos de verticalidade e horizontalidade propostos por George Russel em “*The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*”; 2.5 Timbre, emissão e articulação – análise baseada especialmente nas percepções auditivas das gravações, com fundamentação em Fabris e Borém para articulação; 2.6 Identificando musicalidades – análise semiótica do discurso musical a partir da noção de “tópicas” proposta pelo etnomusicólogo Kofi Agawu, mais especificamente dos grupos de tópicos propostas por Piedade e Bastos para a análise da música instrumental brasileira.

É importante ressaltar que a percepção que tivemos dos improvisos se deu de maneira que o exercício de tocá-los no instrumento (clarinete) foi determinante, e este exercício prático se caracteriza como uma das etapas – fundamentais – de análise neste trabalho, tendo sido realizado antes e depois da etapa de transcrição.

Em anexo se encontram as partituras das transcrições dos improvisos de Casé, apresentadas na tonalidade em que são ouvidas, desconsiderando a transposição dos instrumentos tocados, bem como um CD com as gravações das faixas que tiveram os solos transcritos.

CAPÍTULO 1 - BIOGRÁFICO

1.1 Biografia

José Ferreira Godinho Filho, o Casé, nasceu em 26 de julho de 1932 em Guaxupé, Minas Gerais. Filho de José Ferreira Godinho e Isabel Marcelino da Cruz, foi o terceiro dos 7 filhos do casal. O pai de Casé foi empregado, até os anos 30, da fábrica de sapatos Irmãos Furlan, e paralelamente a isso liderou um grupo musical no qual tocava trompete e para o qual escrevia arranjos; sua mãe era dona de casa e estudava flauta transversal.

A educação de Casé e de seus irmãos se deu em uma família católica e de maneira austera, muitas vezes as crianças foram privadas de brincar para aprender a tocar instrumentos musicais e poder integrar o grupo musical do pai, uma maneira de ajudar nas despesas da casa. O ensino da música em casa, de pai pra filhos, teve um resultado muito positivo, tendo gerado grandes músicos, mas era extremamente rígido, segundo Maguinho (apelido de Magno D`Alcântara):

“Eu só sei que o pai dele tinha o hábito de... mas ele pegava um pedaço de cabo de vassoura e punha um chorinho na frente e falava: “Toca”. Se errasse, dava uma paulada na mão. Então, ele aprendeu meio assim”

No ano de 1939 a família abandonou a vida que tinha em Guaxupé e decidiu acompanhar o Circo Teatro Irmãos Martins, que estava de passagem pela cidade. Godinho e seus filhos mais velhos passaram a trabalhar na orquestra do circo, e foi assim que Casé iniciou sua vida musical, aprendeu a tocar clarinete e saxofone por sugestão do pai – e não trombone, como queria a princípio – e aos 7 anos passou a integrar a orquestra. Do Circo Irmãos Martins a família se transferiu para o Circo Bandeirantes e permaneceu tendo uma vida nômade por três anos, viajando a trabalho pelo interior de Minas Gerais e São Paulo.

Em 1942 mudaram-se para Igarapava, cidade na divisa de Minas Gerais com São Paulo, aceitando o convite feito a Godinho e seus filhos músicos para que integrassem a *jazz band* da Usina Junqueira, regida por Décio Nogueira. O pai da família era registrado pela empresa como seleiro da sapataria, mas tinha como principal função a participação na banda da Usina.

A família permaneceu em Igarapava por 3 anos, até que Godinho fez uma viagem à cidade de São Paulo para comprar couro para a sapataria e levou Clóvis, seu filho mais velho. O menino de 17

anos foi convidado a integrar a Orquestra da Rádio Record na capital paulista e então a família mudou-se para esta cidade, estabelecendo-se à Rua Mesquita, na Vila Monumento.

Clóvis foi, segundo muitos depoimentos dados tanto a Fernando Barros em seu livro, como a esta pesquisa, um músico acima da média. Desde criança teve facilidade para tocar diferentes instrumentos e foi muito disciplinado nos estudos musicais; assim como Casé, não brincava quando criança, somente estudava música e trabalhava tocando. Isso possibilitou que tivesse um desempenho fora do comum como multi-instrumentista – tocava profissionalmente e com desempenho acima da média todos os saxofones, clarinete e bandoneon, e ainda sabia tocar a maior parte dos instrumentos que conhecia, o que gerava comentários e boatos a seu respeito entre os músicos das cidades em que passou, que se admiravam com as habilidades musicais deste jovem.

Pouco tempo depois de ter sido contratado pela orquestra da Rádio Record, Clóvis foi transferido para a orquestra da Rádio Tupi, e ainda em 1945 levou o irmão Casé no ensaio para que fizesse um teste na orquestra. Foi através deste teste que Casé, tendo sido aprovado, assinou seu primeiro contrato de trabalho em São Paulo, como 1º saxofone alto da orquestra da Rádio Tupi, aos 13 anos de idade. Os dois irmãos passaram a ser tema de conversas e boatos na cidade, se destacando por serem músicos com muito boa leitura, sonoridade, técnica, e por possuírem maturidade interpretativa ainda que sendo tão jovens.

Clóvis teve um grande destaque como multi-instrumentista na cena musical paulistana da década de 40, e se tornou líder da orquestra Clóvis Elly, fundada por ele em parceria com o baterista Elly Daruge, que durante muitos anos foi a atração da casa noturna Cuba Danças, tendo Casé como integrante. Mesmo com o falecimento prematuro de Clovis aos 22 anos de idade⁶, a Clovis Elly esteve ativa até a década de 80, apresentando-se em casas como o Clube Homs, na av. Paulista; Casé entrou e saiu do grupo muitas vezes, tendo ficado alguns períodos como músico contratado e feito substituições ou participações na orquestra até seus últimos anos de vida.

Casé permaneceu em São Paulo – desamparado com a perda do irmão – sendo requisitado e trabalhando muito. No ano de 1951 trabalhou no Circo Liendo e Simplício, montado na praça 14 bis, por onde passaram músicos como Luiz Gonzaga, Jamelão, Alvarenga e Ranchinho, Tônico e Tinoco, entre outros. Quando acabou a temporada do circo passou a trabalhar com França e sua Orquestra no cabaré Wonder Bar, na av. Ipiranga.

⁶ Clóvis faleceu em 30 de outubro de 1949 e a causa de sua morte fica ambígua no livro de Fernando Barros, entre as possibilidades de doença cardíaca e reação ao consumo de benzedrina – anfetamínico – com bebida alcoólica.

Em abril de 1953, aos 21 anos, Casé se mudou para Bagdá com o grupo musical de Rudy Warton, pianista e acordeonista belga radicado em São Paulo, substituindo o clarinetista Aimeé Werek. O grupo, formado por Edgar Teixeira (bateria), Johnny (baixo) e a cantora Sônia Batista, além de Casé e Rudy, saiu do Brasil para uma temporada de 6 meses de apresentações em uma boate e restaurante da capital do Iraque, com um bom salário, além de moradia e alimentação garantidos. O repertório do grupo era formado por alguns sambas de Noel Rosa como *Feitiço da Vila*, *Palpite Infeliz*, *Com Que Roupa*, choros como *Chorinho em Aldeia* (Severino Araújo), *Sonoroso* (K-Ximbinho) e standards de jazz.

Antes do fim do contrato do grupo com a boate, a cantora Sônia teve que deixar o país escondida, pois sofreu ameaça de ser raptada por um sheik, e assim o conjunto passou o restante do tempo fazendo música instrumental. Os amigos de Casé contam que nesta viagem ele passava horas a fio ouvindo Charlie Parker em uma vitrola portátil e também que na viagem de ida para Bagdá estudava saxofone diariamente na proa do navio.

Ao fim do contrato com a boate em Bagdá o grupo passou um mês em Bruxelas, onde trabalhou em algumas casa noturnas, gravou um 78 rotações com *Feitiço da Vila* (Noel Rosa) e *At Last* (Mack Gordon e Harry Warren), mas sentiu dificuldade para se estabelecer por lá como um grupo de música brasileira pelo fato de não terem mais uma cantora – considerando que esta era uma época em que Hollywood divulgava a música e a imagem de Carmen Miranda para o mundo, e era isso que os europeus reconheciam como música brasileira. Com este impasse o grupo se separou, alguns ficaram pela Europa, e Casé resolveu voltar para casa; passou por Londres, em janeiro de 1954 estava em Eastbourne, depois seguiu por Paris, Lisboa, Ilhas Canárias e chegou a Santos no dia 25 de fevereiro de 1954. Foram 11 meses fora do Brasil.

Em 1955 Casé se mudou para Assis para tocar na orquestra do maestro Chocolate, e retornou a São Paulo no ano seguinte, enquanto se recuperava da febre amarela que havia contraído. Em 1957 morou em Poços de Caldas para trabalhar na boate Bauxita, com seu pai e com Luiz de Melo (acordeom e piano), e mais tarde se transferiu, na mesma cidade, para o Palace Casino, aonde tocava com o pianista Walter Wanderley. Ainda neste ano volta a morar em São Paulo, passa a integrar a orquestra de Sílvio Mazzuca⁷ – da qual viria a se desligar no ano de 1961 – e participa de um concurso de jazz do programa de Paulo Santos na rádio Jornal do Brasil, do qual é vencedor ao lado de Raul de

⁷ A orquestra de Sílvio Mazzuca trabalhava muito fazendo turnês, bailes, gravando LPs (houve fases em que a banda lançava uma média de 2 LPs por ano), gravando programas de televisão e da Rádio Bandeirantes.

Souza, que acabara de conhecer e com quem divide o prêmio amistosamente.

No ano de 1958 retorna a Poços de Caldas para tocar no casino com o acordeonista italiano Frontera; grava com a orquestra de Mazzuca o LP Baile de Aniversário, no Rio de Janeiro; grava também o LP Coffee and Jazz com o Brazilian Jazz Quartet (grupo criado somente para esta gravação liderado pelo pianista Moacyr Peixoto, com Rubinho Barsotti na bateria e Luiz Chaves no contrabaixo), produzido por Roberto Corte Real.

É neste mesmo ano que é gravado no estúdio da Columbia, no Rio de Janeiro, em 7 horas, o LP *The Good Neighbors Jazz*, também produzido por Corte Real, com os músicos Major Holley (contrabaixo), Jimmy Campbell (bateria) – ambos da banda de Woody Herman⁸, que estava no Brasil a trabalho – Moacyr Peixoto (piano), além de Casé, que demonstrou, segundo consta no livro de Fernando Barros, grande insatisfação com o seu próprio desempenho nesta gravação. Os entrevistados – por essa pesquisa e por Fernando Barros – contam que Casé era uma pessoa modesta, e que demonstrava um nível muito alto de exigência e cobrança consigo mesmo, ficando insatisfeito com sua performance na maior parte das gravações e shows que fazia.

Em 1960 nasceu o grupo Casé e Seu Conjunto, criado pelo saxofonista e clarinetista para fazer bailes e shows que eram vendidos pelo empresário Waldomiro Saad. A formação inicial era composta por Adylson Godoy (piano), Amilton Godoy (acordeon), Nilton de Siqueira Campos (baixo), Ratinho (bateria), Carlos Alberto Alcântara (saxofone tenor), Zaguinho (barítono), Maguinho (trompete), Flamarion (trombone), Nívea (voz), além de Casé no sax alto e no clarinete. Em algumas ocasiões o grupo se reduzia a um quinteto e se apresentava em bares e no auditório da Folha de São Paulo, com Adylson Godoy, Nilton de Siqueira Campos, Ratinho, Maguinho e Casé.

Durante os 4 anos e meio de existência do conjunto passaram por ele muitos outros músicos, pois era comum nesta época a alta rotatividade de músicos nas orquestras e nos grupos de maneira geral. Esta questão da fixação em trabalhos é um ponto sensível com relação à imagem de Casé, pois em algumas passagens do livro Fernando Barros ele é visto como um músico que não dava importância à sua vida profissional, e que inclusive era descompromissado, descumprindo combinados com quem o contratava. Conversando com Maguinho e com Proveta a impressão que tivemos foi contrária a isso, como podemos perceber no depoimento de Maguinho:

⁸ Clarinetista, saxofonista, cantor e líder de big band americano que viveu de 1913 a 1978.

“Antigamente o músico tinha muita oferta de trabalho e a gente parava. Era muito comum o cara falar: “Parei, vamos embora.”, no meio do trabalho. E às vezes saía dali e já “atacava” em outro lugar. (...) Meio comum isso aí. Ou então aqueles que eram mais acomodados ficavam numa banda 20... 30 anos. Mas não tinha nada de especial, não. Ele era cumpridor dos deveres dele. Isso aí eu me lembro bem. Quando eu trabalhei com ele na banda, ele era o primeiro a chegar – e eu sou mineiro e gosto de chegar cedo em qualquer compromisso. Eu chegava sempre depois dele. Estava lá com o saxofone todo montadinho, na cadeira ou no tripé, ele já tinha aquecido e ficava esperando.”

Os arranjos do grupo eram escritos por Casé, que muitas vezes escrevia também para as orquestras nas quais tocava. Maguinho conta que Casé fez aulas de harmonia e arranjo com Hans-Joachim Koellreuter e de clarinete erudito com Antenor Gargante, clarinetista italiano que morou alguns anos no Brasil, e elogia os arranjos de Casé:

“Tinha 4 sopros: era um trompete, um trombone, ele de alto e um barítono. Uma formação assim. Mas soava pesado, como se fosse uma banda mesmo *big band*. Ele tirava som bonito.”

Entre substitutos e integrantes fixos, um dos shows do conjunto contou com a participação de Elis Regina em 1963, ainda antes de se tornar conhecida. Neste mesmo ano Casé e Seu Conjunto fez temporadas de bailes em Poços de Caldas e em São Paulo, na casa Ichiban, e gravou *Summertime* (George Gershwin) no LP *Meu Baile Inesquecível*, que é composto por 13 faixas gravadas por bandas de baile diferentes. O fim do conjunto de Casé se deu com a morte do saxofonista Adolar, que participava do grupo até sua morte e de quem Casé gostava muito.

Em 1966 Casé morou alguns meses em Catanduva, tocando na orquestra J. Rodrigues, na qual possuía algumas regalias. Era comum, nas orquestras, que Casé recebesse um salário mais alto do que os demais integrantes, e que tivesse um tratamento diferenciado, como nesta orquestra, que oferecia somente a ele cabines com leito nas viagens de trem, e um salário mais alto; também na orquestra de Mazzuca, Casé sempre recebeu mais do que os demais integrantes, conforme o depoimento de Maguinho em entrevista para esta pesquisa:

“Naquela época, era comum, se você tivesse algum destaque – ou solista, ou primeiro-trompete, alguma coisa, um algo mais –, os diretores de orquestra vinham em você e falavam “Você quer tocar na minha orquestra?” / “Ah, tudo bem!” / “Olha, a paga é tanto, mas eu te dou um ‘cala a boca’ e te dou um pouco mais”. Era assim. Era negociado. Mas ele não pedia, não. Era reconhecimento do líder Sílvio Mazzuca, que pagava, mas que podia pagar.”

Tais regalias eram oferecidas pelos maestros como reconhecimento do trabalho do músico e como um atrativo para manter o músico na banda.

Casé teve seu trabalho reconhecido em sua época em muitas regiões do país. Alguns depoimentos (dados em entrevistas a Fernando Barros) demonstram este fato, como aquele do trombonista Severino Bil que declara ouvir falar de Casé desde Pernambuco, onde viveu antes de vir a São Paulo, e o do pianista Zezinho (José Batista Silva), que diz ouvir falar de Casé desde Recife, sua terra natal. O saxofonista Nivaldo Ornelas conta que ao ouvir Casé pela primeira vez pensou “este é o som que eu quero!”, e viajou com o pianista Wagner Tiso e o baterista Paulo Braga, de Minas Gerais, aonde viviam, até São Paulo especialmente para ouvir Casé tocando, no ano de 1967. O saxofonista Lambari Pecci, que foi muito amigo de Casé, conta que na revista *Down Beat* Casé estava na lista dos melhores do mundo, Amilson Godoy afirma que “Casé era para a música instrumental brasileira o que Pelé foi para o futebol”, e Sílvio Mazzuca dizia que Casé era o maior músico que ele já teve em sua orquestra. Além disso, Casé era admirado por muitos músicos do Rio de Janeiro, como Paulo Moura e Zé Menezes.

Em 1967 os músicos Rubinho Barsotti, Luiz Chaves e Amilton Godoy foram à casa de Casé, e o convidaram para montar um grupo. O saxofonista recusou o convite, demonstrando grande admiração por aqueles músicos, que então criaram o Zimbo Trio.

Godinho, o pai de Casé, morre em 1968 por problemas renais. Neste mesmo ano Casé integra a Brazilian Octopus, que estava sendo criada para realizar a parte musical do espetáculo *Momento 68*, produzido pela empresa Rhodia e que contava com as vozes de Gilberto Gil e Caetano Veloso, os atores Walmor Chagas, Raul Cortez, o bailarino Lenny Dale, texto de Millor Fernandes, direção musical de Rogério Duprat e direção de Ademar Guerra. O espetáculo circulou por todas as capitais brasileiras, Buenos Ayres e Lisboa.

A Brazilian Octopus era formada por Casé (sax alto), Carlos Alberto de Alcântara (sax tenor), Valdir Arouca (trompete), Cido Bianchi (piano), Douglas Oliveira (bateria), Matias Matos (baixo), João

Carlos Pegoraro (vibrafone) e Alemão (guitarra). Pouco tempo depois da temporada do *Momento 68*, Casé deixa o grupo e é substituído por Hermeto Pascoal.

Em 1969 Casé participa como saxofonista e arranjador do LP *A Onda é Boogaloo*, do cantor Eduardo Araújo, que foi produzido por Tim Maia e lançado pela Odeon. O LP tornou-se o embrião do primeiro disco de Tim Maia, lançado em 1970, do qual Casé não participa; ainda assim o saxofonista trabalhou em muitos shows de Tim Maia. Também neste ano é gravado, no estúdio da RCA na Rua Veridiana, em duas sessões de 6 horas, o LP *Resala's Band*, da big band⁹ liderada pelo baterista Turquinho (que tocou por muito tempo na orquestra de Mazzuca), uma das bandas grandes que tentava resistir à perda de espaço que estes grupos tiveram com as transformações do mercado fonográfico.

Mudou-se em 69 para São José do Rio Preto, por onde ficou por pouco mais de 2 anos trabalhando no conjunto de Renato Peres. Em uma das viagens deste grupo, em plena ditadura militar, os músicos são expulsos do hotel pela polícia que revista todas as malas e vai embora sem encontrar nada que justificasse a invasão.

No ano de 1970 Casé operou-se de uma úlcera no estômago, doença que surgiu a partir da evolução de uma gastrite. Era sabido que Casé bebia, e segundo os relatos esta prática foi aumentando significativamente ao longo dos anos.

Durante todos esses anos Casé realizou muitos trabalhos “freelancer”, ou bicos, em gravações de jingles, ou substituindo músicos em orquestras e shows em geral. A partir dos anos 70 passou a gravar muitos jingles para a produtora Abertura, e em uma jam session conheceu o saxofonista Vitor Assis Brasil.

Em 1971 Casé foi apresentado a Nailor Proveta, este último ainda menino, com 10 anos de idade, em um show que a big band Show Up fez em Leme, cidade natal de Proveta. Nailor costumava ouvir o LP *Samba Irresistível* de Casé, em meio a outros discos que seu pai levava para casa e sugeria que escutasse e aprendesse os improvisos. Neste primeiro encontro o menino tocou *Czardas* para que Casé o escutasse, e foi muito elogiado. Alguns anos depois Proveta foi a São Paulo participar de um programa da Rádio Tupi, tocando a mesma música, com arranjo de Casé, que estava tocando o 4º tenor; nesta mesma ocasião Proveta tocou para Casé o solo que havia tirado do LP *Samba Irresistível*, de *Se Acaso Você Chegasse*, para a surpresa e alegria do mestre.

⁹ Formada por Turquinho (bateria), Paulo Lima (piano), Chu Viana e Gabriel Bahlis (baixo), Rubão (percussão), Capitão, Buda, Cunhado e Waldyr (trompetes), Severino Bil, Arlindo, Firmo, Paco e Iran (trombones), Goiabinha (sax barítono), Helio Marinho e Ribamar (saxofones tenor), Dinho e Casé (saxofones alto).

A partir do ano de 1977 Casé foi contratado para tocar no programa Oba Oba, do apresentador de televisão Osvaldo Sargentelli, na av. Paulista. Tratava-se de um show de música e dança, com “mulatas” dançando, apreciado especialmente por turistas. No ano seguinte Casé teve um desentendimento com sua irmã Marly e saiu da casa da mãe, onde moravam. Se mudou para o hotel Luiz de Camões, em um prédio antigo na Rua Aurora no centro de São Paulo, numa região frequentada por prostitutas, traficantes, policiais e bandidos.

Em sua nova morada dava aulas de saxofone duas vezes por semana para Amendoim, saxofonista baiano, para o baterista Semifusa, que também estava estudando saxofone, e na casa de Mara, sua namorada, para Gerson Galante, filho dela; além disso, seguia estudando diariamente, bem como fazendo os trabalhos como “freelancer” e também no Oba Oba, e dizia que estava se preparando para ir viver no exterior.

Fernando Barros relata em seu livro que Casé começou a ter uma aparência abatida, e que sua irmã quando foi visitá-lo no hotel onde morava percebeu que o irmão estava mais magro, descuidado, o que era muito incomum para o músico. Certo dia foi fazer uma visita à casa da mãe e se mostrou intranquilo, perguntando se alguém o havia procurado, dizendo que ninguém poderia saber que ele estava lá, e logo foi embora pedindo que todos mantivessem as portas e janelas fechadas. Estes relatos demonstram, apesar de serem imprecisos, que Casé estava se sentindo perseguido.

Em 30 de novembro de 1978, um dia depois de tal visita à casa da mãe, Casé foi encontrado morto no quarto do hotel onde vivia. O corpo com muitos ferimentos, inclusive na cabeça, e havia sangue nas paredes do apartamento, bem como no telefone. A polícia presente no local declarou que havia sido morte natural. O irmão de Casé que viu o corpo disse que haviam batido no saxofonista até o matarem, e ouviu de um policial presente no local: “Teu irmão estava podre”.

A morte de Casé é noticiada nos principais jornais da cidade de São Paulo, e a sua causa era diferente em cada um deles. As notícias atribuíram até 11 doenças diferentes a Casé, e o laudo final do IML identifica apenas o fígado aumentado, sugerindo uma cirrose em desenvolvimento. Os legistas concluem que o êxito letal se deu devido a traumatismo crânio-encefálico produzido por agente contundente. A família de Casé decidiu não investigar o caso.

Ele foi um músico que se colocou no mercado de maneira diferente da maioria, tinha algumas exigências, como a de somente gravar se recebesse o pagamento na hora do trabalho, conforme conta Maguinho em entrevista a esta pesquisa. E Casé não fazia tal exigência por precisar de dinheiro, era uma condição que impunha, tanto nas épocas em que estava bem em termos financeiros como naquelas

fases em que estava sem dinheiro e vendia o próprio saxofone, precisando pedir o instrumento emprestado aos amigos para poder trabalhar, até comprar um novo – se caracterizando portanto, como uma postura profissional.

Ao longo de sua vida Casé passou por inúmeros grupos, tendo sido contratado por períodos longos ou somente para fazer substituições em shows. Além daqueles citados ao longo do texto acima Casé participou do Conjunto do Betinho, da Big Band de Luiz César, ao lado de João Donato, da Orquestra de Elcio Alvarez, do Conjunto do pianista Robledo, da Orquestra de Leopoldo, da Orquestra de Osmar Milani, na qual tornou-se amigo de Odésio Jericó, na cidade de Tupã, acompanhou a cantora Angela Maria, o cantor Tim Maia, tocou nos bailes de carnaval de São Paulo e de Santos no Avenida e no clube Ilha Porchat, respectivamente, e tocou em inúmeras jam sessions em bares e no auditório da Folha de São Paulo.

Os amigos de Casé dizem que ele nunca se casou, e que vivendo na casa da mãe sempre ajudou a família financeiramente, embora não tivesse muita estabilidade econômica, pois tinha o costume de gastar todo o seu dinheiro, inclusive em jogos. Maguinho conta que algumas vezes Casé vendia o saxofone para pagar dívidas de jogos. A casa de sua mãe durante um longo período funcionou como uma pensão na qual alguns músicos alugavam quartos.

1.2 Discografia

Casé participou de inúmeras gravações, segundo contam os entrevistados para esta pesquisa e como consta no livro de Fernando Barros. Abaixo estão relacionados os LPs encontrados por nós em sua maioria em blogs na internet; lembramos que as informações a respeito das gravações são escassas, de modo que incluímos aquelas obtidas no texto abaixo.

Além destes trabalhos listados sabemos que Casé participou da orquestra de Silvio Mazzuca de 1957 a 1961, e neste período a banda gravou muitos LPs, dos quais Casé provavelmente participou, mas por não ser uma informação precisa não incluímos em sua discografia.

1. **Jazz After Midnight – Dick Farney** (Columbia, ao vivo, 1956)

Reedição em 1978: Dick Farney Plays Gershwin

Primeiro LP de 12 polegadas feito inteiramente no Brasil, gravado ao vivo em 11 de julho de 1956, no Teatro Cultura Artística de São Paulo, por Carlos Moura.

Músicos: Dick Farney (piano), Casé (sax alto), Chu Viana (contrabaixo), Rubinho Barsotti (bateria).

Músicas:

1. Strike up the band (George Gershwin)
2. Embraceable you (Ira Gershwin - George Gershwin)
3. Oh, Lady be good (George Gershwin)
4. But not for me (Ira Gershwin - George Gershwin)
5. I got rhythm (Ira Gershwin - George Gershwin)
6. A foggy day (Ira Gershwin - George Gershwin)
7. The man I love (Ira Gershwin - George Gershwin)

2. **Jazz Festival nº 1 – Dick Farney** (RGE, 1956)

Gravado ao vivo por Carlos Moura em 05 de agosto de 1956, produzido por Roberto Corte Real

Músicos: Dick Farney (piano), Casé (sax alto), Rubinho Barsotti (bateria), Chu Viana (contrabaixo), Ismael Campiglia (guitarra).

Músicas:

1. Pennies from Heaven (J. Burkes, A. Johnston)
2. Blues
3. Out of Nowhere (J. Green, E. Heyman)

3. História do Jazz em São Paulo - Dick Farney e Simonetti (Bandeirantes, 1978)

Gravado por Carlos Moura em 5 de agosto de 1956 em show ao vivo no Teatro de Cultura Artística de São Paulo e lançado 22 anos depois.

Músicos: Dick Farney (piano nas faixas 1, 2, 3 e 4), Dinarte (guitarra na faixa1), Alfredo (trompete na faixa 2), Lincoln (contrabaixo nas faixas 1 e 2), Casé (sax alto nas faixas 3 e 4), Ismael Campiglia (guitarra nas faixas 3 e 4), Rubinho Barsotti (bateria nas faixas 1, 2, 3 e 4), Chu Viana (contrabaixo nas faixas 3 e 4); as faixas 5 e 6 foram gravadas por Simonetti (piano), Dorimar (trompete), Maciel (trombone), Demetrio (sax alto), Stravisnky (contrabaixo) e Pirituba (bateria).

Músicas:

1. Valsa de uma cidade (Ismael Netto - Antônio Maria)
2. You don't know what love is (Gene De Paul - Don Ray)
3. Love walked in (Ira Gershwin - George Gershwin)
4. Risque (Ary Barroso)
5. You go to my head (J. F. Coots - H. Gillespie)
6. A fine romance (Jerome Kern - Dorothy Fields)

4. Coffee and Jazz – Brazilian Jazz Quartet (Columbia, 1958)

Reedição em 1979: Casé In Memoriam

Produzido por Roberto Corte Real.

Músicos: Moacyr Peixoto (piano), Rubinho Barsotti (bateria), Luiz Chaves (contrabaixo) e Casé (sax alto).

Músicas:

1. The Lonesome Road (Nathaniel Shilkret e Gene Austin)
2. When Your Lover Has Gone (Einar Aaron Swan)
3. Cop-Out (Harold Faltermeyer)
4. Black Satin (George Shearing)
5. Makin' Whoopee (Walter Donaldson e Gus Kahn)
6. No Moon at All (Redd Evans)
7. Old Devil Moon (Burton Lane)
8. Don't Get Around Much Anymore (Duke Ellington)
9. You'd be so Nice to Come Home To (Cole Porter)
10. I will Close my Eyes (Buddy Kaye, William Gordon e Billy Reid)
11. Alone (Billy Steinberg e Tom Kelly)
12. Too Marvelous for Words (Johnny Mercer e Richard Whiting)

5. The Good Neighbour's Jazz (Columbia, 1958)

Gravado no Rio de Janeiro, no Estúdio da Columbia em 7 horas.

Produzido por Roberto Corte Real.

Músicos: Major Holley (contrabaixo), Jimmy Campbell (bateria), Moacyr Peixoto (piano) e Casé (sax alto)

Músicas:

1. Rough Ridin' (Ella Fitzgerald)
2. Easy to love (Cole Porter)
3. Out of nowhere (Johnny Green)
4. Major blues (Major Holley)

5. Yesterdays (Jerome Kern e Otto Harbach)
6. Copacabana (Tom Jobim)
7. Peixoto's blues (Moacyr Peixoto)

6. Baile de Aniversário - Silvio Mazzuca e Sua Orquestra (Columbia, 1958)

Gravado no Rio de Janeiro.

7. Samba Irresistível – Casé e Seu Conjunto (Selo Hi-Fi Variety, Columbia, 1961)

Maguinho conta que este LP foi gravado sem arranjos escritos, produzido por Waldemar Marchetti, o Corisco, que também toca no LP; diz que a escolha do repertório foi feita pelos músicos, dentro da proposta do produtor de gravar um disco de sambas.

Músicos: Casé (clarinete, sax alto e sax tenor), Paulo Lima de Jesus (piano), Garoto (vibrafone), Heraldo do Monte (guitarra), Chu Viana (contrabaixo), Dirceu Medeiros (bateria), Rogério Tizi (ganzá e afochê), Corisco (pandeiro).

Músicas:

1. Se Acaso Você Chegasse - Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins
2. Carinho e Amor - Tito Madi
3. Palpite Infeliz - Noel Rosa
4. Feitio de Oração - Noel Rosa e Vadico
5. Idéias Erradas - Ribamar e Dolores Duran
6. Menina Moça - Luis Antônio
7. Saudades da Bahia - Dorival Caymmi
8. Meditação - Tom Jobim e Newton Mendonça
9. Feitiço da Vila - Noel Rosa e Vadico
10. Esse Teu Olhar - Tom Jobim e Vinicius de Moraes
11. Tim Tim Por Tim Tim - Portinho e Falcão
12. Ensaio de Bossa - Casé

8. Os Craques da Música – É uma Brasa pra Dançar – Zezinho (Chantecler, 1966)

Foi gravado e lançado também o LP Os Craques da Música – Uma Brasa pra Dançar em 1967, porém não foram encontradas informações que confirmassem a participação de Casé neste LP, bem como não foi possível encontrar o disco para ouvir.

Músicos: Zezinho (piano e órgão), Gerson (contrabaixo e tuba), Casé (sax alto e tenor), Lambari (sax alto), Edilson (bateria), Dorimar (trompete).

Músicas:

1. Lobo Mau (Ernie Maresca e Hamilton Di Giorgio) /
Pega Ladrão (Getúlio Cortes)
2. A Volta (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) /
All My Loving (John Lennon e Paul McCartney)
3. A Festa do Bolinha (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) /
Quero Que Vá Tudo Pro Inferno (Roberto Carlos e Erasmo Carlos)
4. O Muro de Berlim (Erasmo Carlos e Roberto Carlos) /
The Virginian (P. Faith)
5. Brucutu (Dallas Frazier) /
Rosinha (Osvaldo Aude e Athayde Julio)
6. Dio, Come Ti Amo (Domenico Modugno) /
Capri C'est Fini (Hervé Vilard e Marcel Hurten)
7. Alguém Na Multidão (Rossini Pinto) /
Mira-me (Chuvisco e Sebasto)
8. O Calhambeque (John D. Loudermilk e Gwen Loudermilk) /
A Pescaria (Erasmo Carlos e Roberto Carlos)
9. Il Silenzio (G. Brezza e N. Rosso) /
Si Fa Sera (Amurri e De Martino)
10. Pimentões Verdes (S. Lake) /
Grão de Bico (S. Lake)
11. Michelle (John Lennon e Paul McCartney) /

Não Quero Ver Você Triste (Roberto Carlos e Erasmo Carlos)
12. Mexerico da Candinha (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) /
Não É Papo Pra Mim (Roberto Carlos e Erasmo Carlos)

9. Sadao Watanabe Meets Brazilian Friends – Sadao Watanabe (Columbia, 1968)

Músicos: Sadao Watanabe (sax e flauta), Casé (sax alto), Lanny Gordin (guitarra), Cido Bianchi (piano e órgão), Olmir Stocker (guitarra), Mathias (contrabaixo), Douglas de Oliveira (bateria), João Carlos Pegoraro (vibrafone), Carlos Alberto D´Alcântara (sax tenor e flauta).

Músicas:

1. Bim Bom (João Gilberto)
2. E Nada Mais (Durval Ferreira)
3. Jequibau (Pretty Butterfly)
4. Eu e a Brisa (Johnny Alf)
5. Barquinho Diferente (Sergio Augusto)
6. Ritmo (Sadao Watanabe)
7. Tristeza (Haroldo Lobo e Nim Polanetska)
8. Carolina (Chico Buarque)
9. Bossa na Praia (Geraldo Cunha)
10. Mostra Morena
11. Muito à Vontade (João Donato)
12. Ritmo (sadao Watanabe)

10. A Onda é Boogaloo – Eduardo Araújo (Odeon, 1969)

Neste LP Casé participou como saxofonista e arranjador.

Produzido por Tim Maia.

Músicas:

1. Longe de você – The same old song (Robinson)

2. Tenho que ter todo seu amor – Got to have a hundred (Wilson Pickett)
3. Boogaloo na Broadway – Boogaloo down Broadway (J. James)
4. Rua maluca – Funky street (Simms e A. Conley)
5. Pressentimento (Chil Debertto e Eduardo Araújo)
6. Dançando boogaloo – Gota a thing going (W. King)
7. Você (Tim Maia)
8. Baby, baby sim baby – Since you've been gone (Franklin e White)
9. Embrulhe esta marmita (Chil Debertto e Eduardo Araújo)
10. Vamos recomeçar – Come back baby (Ray Charles)
11. Melhor que se dane (Chil Debertto e Eduardo Araújo)
12. A mulher – Cold sweet (J. Brown e Ellis)

11. Resalah's band – Big Band do Turquinho (RCA Vitor 1970)

Músicos: Resala Turquinho (bateria), Edgar Capitão, Dorival Buda, Erotides Cunhado e Waldir (trompete), Severino Bil, Arlindo, Firmo, Francisco Paco e Iran (trombones), Casé e Arnaldo Dinho (sax alto), Helio Marinho e José Ribamar (sax tenor), Percio Goiabinha (sax baritono), Chu Viana e Gabriel (contrabaixo), Rubão (percussão), Paulo Lima, Zezinho e Mário Casali (piano).

Músicas:

1. Alfie (Burt Bacharach e H. David)
2. Corrida de Jangada (Edu Lobo e Capinan)
3. Yesterday (John Lennon e Paul McCartney)
4. Tem Dó (Baden Powell e Vinicius de Moraes)
5. By The Time I Get To Phoenix (J. Webb)
6. Sá Marina (Antônio Adolfo e Tibério Gaspar)
7. Resala's Theme (Carlos Piper)
8. Triste (Tom Jobim)
9. Soulful Struth (E. Record e S. Sanders)
10. Imagem (Luis Eça e Aloysio de Oliveira)
11. F Comme Femme (Adamo)

12. This Girl Is In Love With You (Burt Bacharach e H. David)

12. A Virgem de Saint Tropez – Hareton Salvanini e Beto Rushel (Fermata, 1974)

Trilha para o filme homônimo (porno-chanchada) de Zygmunt Sulistrowski.

Músicas:

1. You Can't Run Away From Your Destiny
2. Espairecendo
3. Ansiedade
4. São Paulo
5. Panorama
6. Amazonia
7. Saint Tropez
8. Quarto Do Hotel
9. Copacabana Rock
10. Dois E O Mar
11. Perseguição
12. Seios
13. Despedida
14. Não Podes Fugir Do Teu Destino

Além destes LPs, Casé fez participação em inúmeros outros. Listamos abaixo aqueles aos quais tivemos acesso:

1. Meia Noite em Copacabana, de Dick Farney (1956) – Canção “Ninguém na Rua”.
2. Claudette Soares (Mocambo 1965) – Canções “Gente” e “Vivo Sonhando”.
3. Meu Baile Inesquecível (RGE 1963) - Com *Casé e Seu Conjunto* em “Summertime”.
4. Álbum Musical Romântico (Astrophone Records) – produzido por Mario Okuhara.

CAPÍTULO 2 - ANÁLISES

As análises foram feitas a partir da transcrição da interpretação e dos improvisos gravados por Casé em 5 faixas do LP *Samba Irresistível* e a partir de uma faixa do LP *História do Jazz em São Paulo*. Para a versão final deste trabalho demos ênfase apenas às análises dos trechos de improviso, considerados representativos para a demonstração dos resultados obtidos a respeito do estilo de Casé.

Na presente pesquisa entendemos a improvisação tomando como referência a maneira com que ela ocorre no jazz, ainda que saibamos que esta é uma prática comum a muitas culturas e que ocorre das maneiras mais distintas em muitas áreas do conhecimento.

Para demonstrar a relação da improvisação da maneira como ela ocorre nos discos de Casé com aquela praticada no jazz, faremos uma pequena digressão a respeito do contexto fonográfico em que este material foi produzido.

Os estudos acadêmicos a respeito da produção musical no Brasil dos anos 50 e 60¹⁰, em sua maioria, têm como enfoque o Rio de Janeiro e a cena musical que se desenhava nessa cidade. Após realizar o breve levantamento das realizações musicais que se davam em São Paulo na mesma época, pôde-se notar as diferenças entre os dois contextos e principalmente perceber como dialogavam intensamente, sendo que os músicos transitavam muito entre as duas cidades a trabalho e o mercado fonográfico era praticamente unificado (trabalhos concebidos em São Paulo eram gravados no Rio, e vice-versa). Isso nos permite considerar algumas definições apresentadas pelas pesquisas que falam da cena carioca, ainda que estejamos analisando um material produzido em São Paulo.

A dissertação de mestrado de Joana Saraiva – “A invenção do *sambajazz*: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960” – documenta o lançamento de inúmeros LPs de música instrumental após o advento da bossa nova nos anos 50, e apresenta uma reflexão a respeito de como era vista essa música pelos críticos e músicos da época, a fim de discutir a *invenção* do que viemos a chamar de *sambajazz* como “o som de Copacabana”. Os trabalhos gravados em São Paulo também foram considerados em sua pesquisa, por conta da grande ligação entre as duas cidades através do mercado fonográfico, ainda que maior enfoque tenha sido dado ao Rio de Janeiro e ao momento histórico desta cidade.

O processo de invenção do *sambajazz*, segundo Saraiva, passa pelo uso de diversos termos

¹⁰ Como por exemplo os trabalhos de Livia Netrovski (2013), Joana Saraiva (2007) e Guilherme Maximiano (2009), entre outros.

como *bossa nova instrumental*, *música popular moderna*, *jazzsamba*, entre outros, para a descrição de uma parcela da música instrumental feita nos anos 50 e 60 no Rio de Janeiro, que reagia ao consumo crescente de jazz e de música norte-americana no Brasil, de maneira a incorporá-lo em sua música. A autora destaca neste contexto o forte embate existente no Rio de Janeiro entre os “saudosistas” e os “modernistas”, respectivamente aqueles que se opunham a esse consumo e aos produtos dele, e aqueles que eram favoráveis aos mesmos (Saraiva, 2007, pg 53).

Um dos produtos musicais de tal consumo, entre inúmeros outros, é a importação das pequenas formações jazzísticas, como o trio de jazz: piano, baixo e bateria; quartetos e quintetos com o trio de jazz e um ou dois instrumentos de sopro; que se reuniam para tocar a princípio um repertório também importado – o jazz – e mais tarde composições brasileiras.

Saraiva mostra como os LPs de Dick Farney¹¹ *Dick Farney Trio* (Continental 1958), *Dick Farney Jazz* (RGE 1962), *Jam Session das Folhas* (RGE 1961) e *Festival de Jazz - 2º Grande Concerto* (Sinter 1957) marcam uma abertura do mercado fonográfico, e afirma com base na crítica positiva de Sylvio Túlio que:

“(…) a maneira de se tocar jazz de Dick e cia é não só percebida como diferente da “original” como valorizada na sua diferença. Abre-se assim um espaço (fonográfico sem dúvida) para um jazz tocado *à brasileira*, inclusive com apropriação de “clássicos” do repertório do Dick cantor: “Copacabana”, “Risque”, “Valsa de uma cidade”.”

A apropriação do repertório brasileiro para a formação jazzística envolvia, no caso de Dick Farney e de muitos outros conjuntos, tocar esses temas não como sambas ou valsas, de acordo com suas versões originais, mas sim como jazz. Tal caracterização se dava nos acompanhamentos, na interpretação das melodias, e no destaque para a improvisação.

Outra prática comum entre estes grupos musicais era tocar o repertório de jazz – chamados de standards – como samba, realizando o mesmo procedimento descrito acima, de modo a inverter as funções do jazz e da música brasileira: acompanhamentos e interpretação melódica provenientes do samba, em um repertório de jazz. Há, porém, um elemento que se mantém, que é o espaço para a

¹¹ Farnésio Dutra e Silva (Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1921 a 4 de agosto de 1987) foi um importante cantor, pianista e compositor brasileiro.

improvisação; assim, os solistas improvisavam longamente sobre um acompanhamento rítmico de samba.

Houve nessa época o lançamento de muitos LPs que reuniam músicos brasileiros e norte americanos tocando o repertório da bossa nova em formações exclusivamente instrumentais, como o LP *Cannonball Adderley & Sexteto Bossa Rio* (Philips 1963), nos quais há também grande destaque para a improvisação à maneira jazzística, especialmente através dos solistas norte-americanos.

Saraiva cita em seu trabalho o lançamento do LP *Inimitável Juarez* (Masterplay, 1962), e podemos perceber que neste LP o uso da improvisação de maneira jazzística acontece em meio a um repertório de ritmos brasileiros tocados com uma formação importada do jazz: saxofone tenor acompanhado pelo trio – piano, baixo e bateria – porém com dois percussionistas reforçando a “levada” do samba. Saraiva afirma que a valorização do samba neste disco aponta para uma outra proposta, que não através da bossa nova, de se misturar o samba com o jazz, trazendo a improvisação para o repertório e o ritmo do samba.

Assim percebemos como a improvisação da maneira como era usada na produção desta parcela da música instrumental, que era chamada por Sylvio Túlio de *música popular moderna*, foi importada do jazz. E é como ela aparece no LP *Samba Irresistível*, que apresenta uma situação musical muito parecida com a do LP *Inimitável Juarez*, tendo em comum a formação instrumental e o tipo de repertório.

O *Samba Irresistível* aparece no texto de Joana Saraiva como um marco, um LP que começa a mudar o cenário das gravações nacionais de pequenos conjuntos, uma vez que, segundo esta autora, nele a música não está mais em função da dança. A improvisação é vista como fator determinante desta mudança, que é colocada inclusive como uma espécie de libertação:

“Este cenário teria começado a mudar com o disco *Samba Irresistível*, do clarinetista e saxofonista Casé, que teria contribuído para derrubar “um tabu que vinha perseguindo as gravações nacionais de pequenos conjuntos desde o começo da década de 40.” A improvisação aparece aqui não só como atestado do *moderno*, como também um fator definidor na classificação de pequenos conjuntos instrumentais a partir da emancipação de uma obrigatoriedade dançante.”

Embora a nosso ver a relação com a dança esteja muito presente no LP *Samba Irresistível*,

notada pelos andamentos próprios para se dançar, pelas levadas altamente dançantes e pela natureza dos improvisos, curtos e em sua maior parte próximos da melodia original, é possível que com relação ao que já se havia produzido até o momento do surgimento deste LP, ele represente um passo na direção da música independente da dança.

Vemos que o LP *Samba Irresistível* surge num cenário em que o jazz se torna um fator importante na modernização da música brasileira e influencia a maneira como se fazia esta música através de muitos elementos, principalmente através da improvisação.

Essa sonoridade encontrada na maior parte dos LPs citados acima, a qual os críticos se referiam através de termos como *bossa nova instrumental*, *música popular moderna*, *jazzsamba*, é hoje chamada de *sambajazz*, por conta de uma série de reedições e lançamentos em CD nos anos 2000, dos LPs produzidos nos anos 60 com tal nomenclatura.

Do ponto de vista musical, o *sambajazz* se caracteriza por ser um samba tocado com estruturas harmônica e fraseológica apropriadas do jazz por músicos brasileiros. Tanto nos improvisos, como na interpretação das melodias e no acompanhamento nota-se a presença constante de elementos jazzísticos. Ao longo das análises dos improvisos de Casé iremos apontar alguns destes elementos, ainda que classificar *Samba Irresistível* como pertencente a esta categoria ou não, bem como definir o que é *sambajazz* ou como a música norte-americana está presente na música brasileira não sejam objetivos deste trabalho.

Considerando que a improvisação no LP *Samba Irresistível* tem origem jazzística, tomamos como parâmetro para a definição do que é o improviso, o Dicionário Grove de Música que trata, entre outras, da improvisação especificamente no jazz; e a dissertação de mestrado de Lívia Netrovski que aborda a questão historicamente, discutindo as contribuições de diversos autores a respeito desta palavra – improvisação - vista de maneira mais ampla, se aprofundando naquelas que tratam da improvisação jazzística.

Encontramos no trabalho de Netrovski a definição de Chris Smith, extraída de seu texto *A Sense of the Possible: Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance*, a qual nos pareceu pertinente, e portanto adotamos neste trabalho:

“O termo ‘improvisação’ é utilizado aqui com uma definição limitada, a que é mais comumente intencionada na terminologia *jazzística*. Nesta construção, ‘improvisação’ denota procedimentos musicais que dependem da seleção, sequenciamento e justaposição de elementos musicais, cuja seleção é feita no

momento [da *performance*] pelos músicos. Ela não necessariamente significa a composição espontânea de material completamente novo, processo este mais referido no jazz como ‘improvisação livre’. Material preexistente pode incluir sequências de acordes, ideias motivicias/melódicas preferidas, citações, convenções comuns de acompanhamento ou arranjo (introduções, finalizações ou padrões de acompanhamento familiares, etc.), em adição a material novo. Mas a seleção específica e suas combinações são improvisadas no momento, e são respostas à situação específica da *performance*.” (SMITH; 1998:286)¹²

No caso desta pesquisa parece importante destacar qual o critério usado por nós para a identificação dos trechos denominados de improviso como tal, os diferenciando daqueles trechos que identificamos como tema ou ainda como variação tema. Casé costuma apresentar os temas com muita variação, e os elementos citados por Smith para a definição de improviso estão presentes também nestes trechos, se fazendo necessário um segundo parâmetro para diferenciá-los. Certamente a incidência com a qual os elementos citados na definição de Smith aparecem em cada trecho contribui para sua classificação (como improviso, variação ou tema), mas não é este o único critério utilizado.

Entendemos neste trabalho que um trecho é determinado como improviso principalmente por seu lugar no arranjo: há um espaço determinado para ele. A estrutura de improvisação utilizada nos discos de Casé, como vimos, tem referência no jazz e é pautada no que Maximiano chamou, baseado no trabalho de Acácio Piedade (*Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades*. PIEDADE, 2005), de paradigma tema-improviso-tema.

Maximiano afirma que

“Uma performance de jazz geralmente envolve a apresentação de um tema seguida por improvisos que usam a mesma forma e a harmonia do tema e por

¹² “The term ‘improvisation’ is utilized here with a limited definition, the one which is most commonly intended in jazz terminology. In this construction, ‘improvisation’ connotes musical procedures that depend upon the selection, sequencing, and juxtaposition of musical elements, which selection is done in the moment by the players. It does not necessarily mean the spontaneous composition of completely new material, a process more often referred to in jazz as ‘free improvisation’. Preexistent material may include chord sequences, favorite motivic/melodic ideas, quotations, common-practice conventions of accompaniment or arrangement (familiar introductions, endings, accompaniment patterns, etc), in addition to new materials. But the specific selection and combination is improvised in the moment, and is a response to the specific performance situation.” (SMITH; 1998:286 *apud* NESTROVSKI, 2013:19).

fim a reapresentação do tema (relewa-se aqui o uso de introduções e coda para concentrar a atenção na estrutura que é usada como base para o improviso). A estabilidade desta fórmula é comprovada em gravações de jazz desde o surgimento do estilo no século XX até hoje. Mesmo a partir dos anos 60, quando apareceram diversas propostas de renovação estilística, que desafiaram este modelo, o paradigma tema-improviso-tema continuou predominante e ainda o é na produção de muitos artistas contemporâneos de jazz e música instrumental brasileira.”

Assim, vemos como relativa a relação hierárquica entre a natureza de um trecho musical e o seu lugar no arranjo – como sendo improviso ou tema – nesta maneira de se fazer música. Na maior parte dos casos tomamos como determinante para a classificação de um trecho o seu lugar no arranjo, ou seja, ele é considerado improviso por estar no lugar determinado para tal, mais do que por sua natureza musical.

Com isso encontramos e analisamos alguns trechos em que Casé usa como improviso algo que pode ser considerado uma variação do tema, pelo fato de ele se manter muito próximo da melodia original da canção, como em *Carinho e Amor*. Por outro lado deixamos de analisar trechos em que Casé está mais distante da melodia original por não considerarmos aquilo um improviso, como a primeira exposição do tema em *Risque*, do LP *História do Jazz em São Paulo*.

Isso nos permite analisar, além dos aspectos técnicos dos improvisos (como estruturas melódicas e suas relações com as harmonias, procedimentos de manipulação de fragmentos, sonoridade, articulação, acentuação), as escolhas que Casé fazia em diferentes situações musicais, percebendo diferentes abordagens que este músico tinha das canções, o que contribui para a identificação de seu estilo.

Das seis faixas escolhidas para transcrição e análise, cinco estão no LP *Samba Irresistível*, citado anteriormente, de Casé e Seu Conjunto; são elas *Se Acaso Você Chegasse*, de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins, *Carinho e Amor*, de Tito Madi, *Palpite Infeliz*, de Noel Rosa, *Feitio de Oração*, de Noel Rosa e Vadico e *Ideias Erradas*, de Ribamar e Dolores Duran; e uma no LP *História do Jazz em São Paulo* de Dick Farney e Simonetti, gravado ao vivo em 1956: *Risque* de Ary Barroso.

Samba Irresistível é o único LP que leva o nome de Casé (Casé e Seu Conjunto). Foi lançado pela Columbia Records e gravado em um estúdio na cidade de São Paulo – o qual não se tem informação do nome – no período de uma tarde apenas, segundo Gerson Galante¹³. Galante conta que os músicos se reuniram sem prévio ensaio, escolheram as músicas, definiram os arranjos e gravaram no mesmo dia.

As faixas de *Samba Irresistível* são curtas - todas duram entre 2 e 3 minutos - e o repertório, composto exclusivamente por sambas e choros, é o seguinte:

1. Se Acaso Você Chegasse - Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins
2. Carinho e Amor - Tito Madi
3. Palpite Infeliz - Noel Rosa
4. Feitio de Oração - Noel Rosa e Vadico
5. Idéias Erradas - Ribamar e Dolores Duran
6. Menina Moça - Luis Antônio
7. Saudades da Bahia - Dorival Caymmi
8. Meditação - Tom Jobim e Newton Mendonça
9. Feitiço da Vila - Noel Rosa e Vadico
10. Esse Teu Olhar - Tom Jobim e Vinicius de Moraes
11. Tim Tim Por Tim Tim - Portinho e Falcão
12. Ensaio de Bossa - Casé

Os músicos que gravaram neste LP são Paulo Lima de Jesus (piano), Heraldo do Monte (guitarra), Garoto (vibrafone), Chu Viana (contrabaixo), Dirceu Medeiros (bateria), Waldemar e Tizu (percussão), e Casé no clarinete, saxofone alto e saxofone tenor.

O LP *História do Jazz em São Paulo* foi lançado pela Bandeirantes Discos em 1956 após ser gravado em show ao vivo no Teatro de Cultura Artística de São Paulo, no dia 5 de agosto do mesmo ano, durante o Primeiro Festival Internacional de Jazz em São Paulo. Este evento convidou 4 grupos musicais de jazz e segundo o texto da contra capa do LP, assinado por Roberto Corte Real¹⁴, marca “o início das atividades jazzísticas no Brasil”.

¹³ Saxofonista e clarinetista que teve aulas com Casé durante dois anos de sua infância.

¹⁴ Produtor do LP, funcionário da Columbia Records.

As faixas deste LP têm duração de 3 a 10 minutos, e o repertório é formado por:

1. Valsa de Uma Cidade - Ismael Netto e Antônio Maria
2. You don't know what love is - Gene De Paul e Don Ray
3. Love walked in - Ira Gershwin e George Gershwin
4. Risque - Ary Barroso
5. You go to my head - J. F. Coots e H. Gillespie
6. A fine romance - Jerome Kern e Dorothy Fields

Os músicos que tocam nas faixas de 1 a 4 são Dick Farney (piano) e Rubinho Barsotti (bateria), nas faixas 1 e 2 quem toca contrabaixo é Ed Lincoln, e nas faixas 3 e 4 se juntam a Dick Farney e Rubinho Barsotti o contrabaxista Chu Viana, o guitarrista Ismael Campiglia e Casé, tocando sax alto. Dinarte Rodrigues Filho faz uma participação na faixa 1 tocando guitarra e Alfredo participa da faixa 2 tocando trompete¹⁵. As faixas 5 e 6 foram gravadas pelo conjunto de Simonetti¹⁶, formado por ele no piano, Dorimar no trompete, Maciel no trombone, Demetrio no sax alto, Stravisnky no contrabaixo e Pirituba na bateria¹⁷.

As situações musicais distintas uma da outra que a gravação destes dois LPs gerou alteram notavelmente a performance de Casé, como pôde-se notar a partir das análises realizadas pela presente pesquisa.

¹⁵ Não foi possível encontrar o sobrenome do trompetista Alfredo.

¹⁶ Enrico Simonetti, maestro e pianista italiano radicado no Brasil.

¹⁷ Os músicos aqui citados sem sobrenome provavelmente eram conhecidos desta forma, uma vez que não foi possível localizar seus sobrenomes.

2.1 Forma

Para iniciar a exposição dos resultados das análises iremos demonstrar como Casé aborda os temas, e como são organizadas as formas das músicas. O repertório das gravações analisadas possui em geral duas partes, sendo apresentado na forma AABA na maioria dos casos, ou AA', com introdução e coda curtas, variando entre 6 e 16 compassos.

Samba Irresistível tem a característica de apresentar improvisos com os *chorus* divididos entre os músicos, sendo que na maior parte das vezes há apenas um ou dois *chorus* de improviso e estes são divididos entre dois, três ou quatro solistas. Esta prática se aproxima dos costumes do samba e, em especial, do choro, onde os solistas em geral se alternam pra tocar os temas das partes A, B e C ou somente A e B, e quando há improvisação a alternância permanece, seja na forma da música ou somente em uma das partes repetidamente.

Muitas vezes nas gravações analisadas – e isto é comum no jazz de maneira geral – a improvisação invade o espaço do tema na forma AABA e assim na primeira exposição é possível se tocar o tema em AA e improvisar a partir de B, por exemplo, ou no fim reapresentar o tema somente a partir de B, entre outras possibilidades.

Vimos que a maneira como Casé lida com o paradigma tema-improviso-tema abarca ainda um terceiro elemento que é a variação do tema, ou variação melódica, que aqui é considerada um estado intermediário entre a improvisação e a execução da melodia original da canção. Isto porque as variações vistas nestas gravações são improvisadas, criadas em tempo real na música, e não escritas; estamos assim nos referindo a quando a melodia é tocada com maior liberdade, com diferenças rítmicas e/ou melódicas com relação à original; ou quando um improviso é tocado com muitas referências à melodia da canção, ou mesmo com alguns trechos inteiros dela.

O termo “variação” é muito utilizado para descrever a improvisação da maneira como ela acontece no choro, e alguns autores (ver VALENTE, 2009) o utilizam como “improvisação pautada em variação melódica”, se referindo a esta improvisação que apresenta muitas referências ou trechos da melodia original. Esta prática também ocorre no jazz, além do choro; no dicionário Grove de Música a encontramos definida como uma das técnicas de improvisação existentes no jazz: “*paraphrase improvisation*”.

"A paráfrase da melodia pode ser simplesmente a utilização de alguns floreios ornamentais numa repetição do tema original, ou em seu estado mais inventivo, pode envolver uma reutilização altamente criativa da melodia, que permanece reconhecível apenas por seu contorno ou pela preservação de pequenas frases ou figuras características". (Dicionário Grove de Música, versão online, acesso 29/06/2013)¹⁸

Considerando o paradigma citado acima e suas possibilidades de maleabilidade, dentro da interpretação de Casé pudemos perceber essa estrutura organizada por ele de três maneiras distintas:

1. Quando sua interpretação se organiza entre tema, variação do tema e improviso. Nestes casos Casé apresenta o tema em geral no primeiro (ou no primeiro e segundo) A; uma variação do tema no segundo A, no B ou no A1 – relativo à forma da canção; em seguida acontecem os improvisos, e na reexposição do tema há em geral uma variação dele. A gradação do distanciamento que o músico vai tomando com relação à melodia, através de elementos de improvisação, fica muito clara no decorrer das seções (A, B, A1, etc), o que sugere que tal processo interpretativo seja consciente. As seções improvisadas são de curta duração e construídas a partir do desenvolvimento e da ornamentação de frases e motivos da canção, e não de ideias totalmente novas guiadas somente pela harmonia do trecho. Nelas Casé se mantém próximo da melodia original, porém os tempos de duração das frases são diferentes daqueles observados na estrutura do tema, existem ideias melódicas que são desenvolvidas por um tempo relativamente longo, de modo a diferenciar o improviso do tema, e não são apresentados trechos inteiros da melodia original; estes elementos contribuem para a identificação dos trechos como improviso, e não como variação. Esta organização estrutural da forma é o que se observa em *Se Acaso Você Chegasse* e *Carinho e Amor*, por exemplo, respectivamente representadas nos gráficos das figuras 1 e 2.

Os gráficos das figuras 1 a 4 demonstram a relação entre a forma da música, representada no

¹⁸ "The paraphrasing of the melody may be no more complex than the introduction of a few ornamental flourishes into an otherwise faithful repetition of the original tune, but at its most inventive it may involve a highly imaginative reworking of the melody, which remains recognizable only by its outline or the preservation of certain distinctive turns of phrase or figure." (Tradução Livia Nestrovski)

eixo horizontal através das sessões A, B, A', introdução e coda, com indicação do número de compasso onde se inicia e termina cada uma dessas sessões; e o conteúdo musical de cada sessão, que pode ser apresentação do tema, improvisado, ou variação do tema e está representado no eixo vertical.

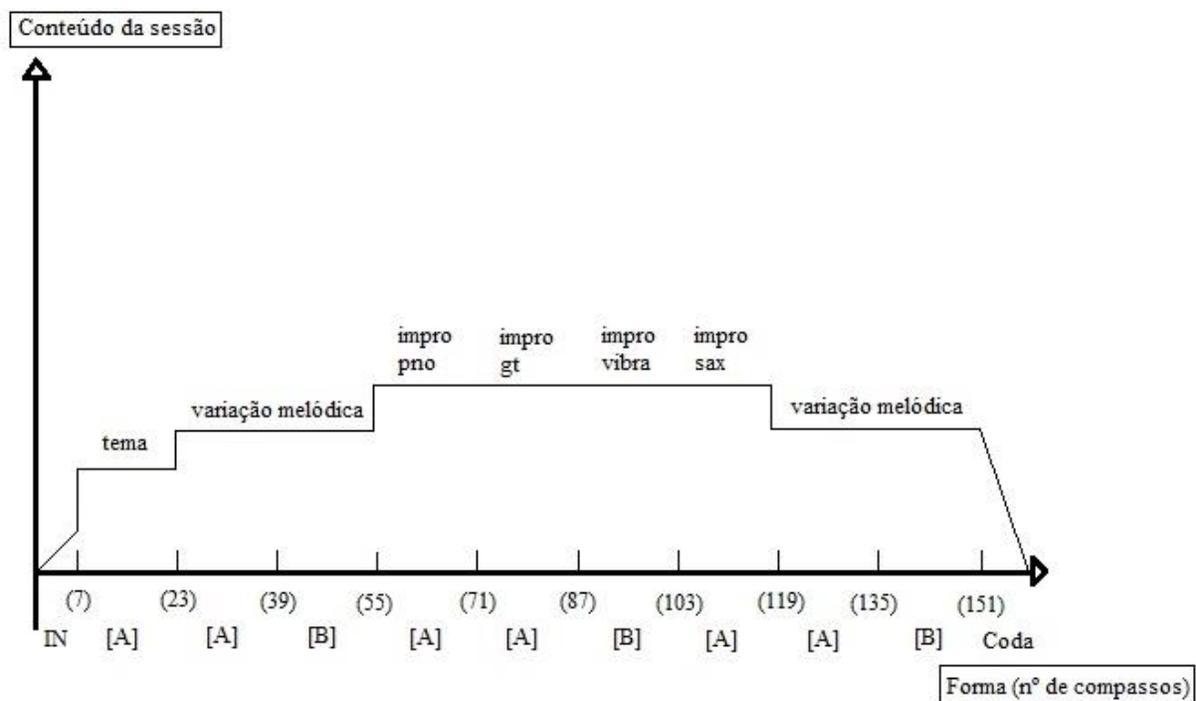


Figura 1: Forma de Se Acaso Você Chegasse

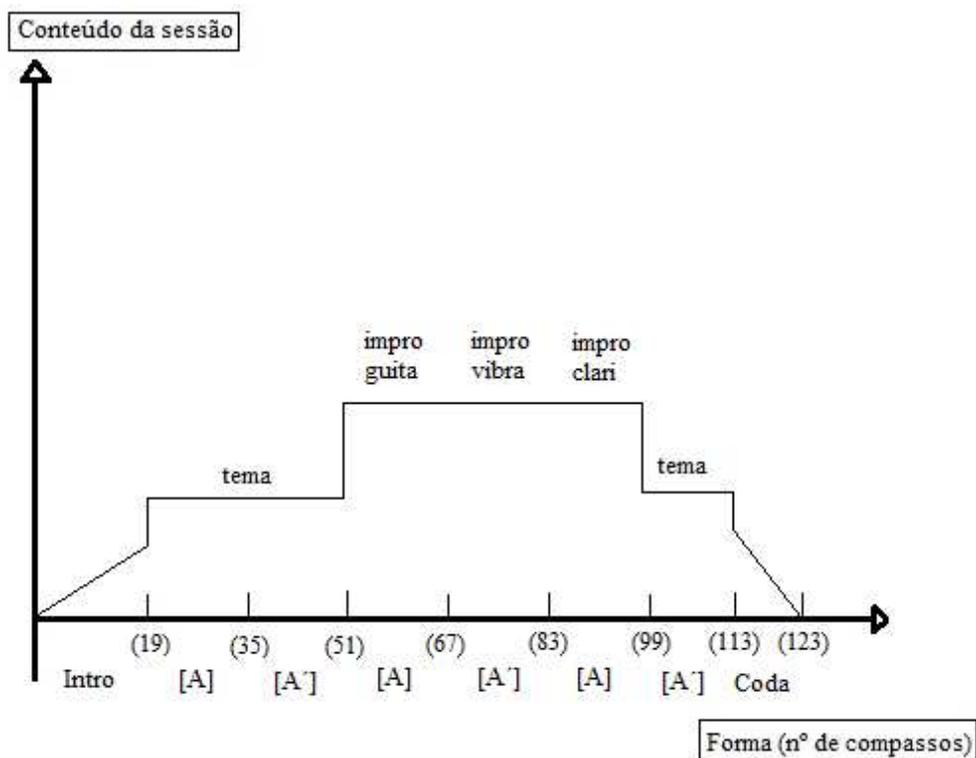


Figura 2: Forma Carinho e Amor

O fato de os improvisos serem mantidos, nestes casos, próximos à melodia – tanto na construção das frases e sua estrutura, quanto pelo fato de serem curtos – pode ser identificado como a musicalidade¹⁹ do choro expressa na forma e na concepção interpretativa²⁰. Esta maneira de tocar, característica do choro, é encontrada também em outros gêneros da música brasileira, conforme fala Nailor Proveta – músico reconhecido como sendo de grande importância para a música e a improvisação brasileiras com ênfase no campo da música instrumental – em entrevista a Manuel Falleiros²¹ a respeito da maneira com que aprendeu música com seu pai quando criança:

¹⁹ Entenda-se musicalidade como “uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. A musicalidade é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis no seio das quais possibilita a comunicabilidade na performance e na audição musical” (PIEDADE, 2007).

²⁰ A dissertação de Paula Veneziano Valente apresenta uma discussão interessante a respeito da improvisação no choro, destacando fatores que influenciam a forma com que os músicos tocam esta música, entre elas a estrutura formal e o ambiente em que se está tocando; ainda dentro das discordâncias que existem a respeito desta questão é consenso entre os autores que mesmo quando há improvisação, ao se tocar choro, ela acontece mais ao nível de variação melódica e rítmica, raramente se distanciando da melodia (VALENTE, 2009).

²¹ FALLEIROS, Manuel Silveira. Anatomia de um improvisador: O estilo de Nailor Azevedo. Dissertação de Mestrado em Música. Campinas: UNICAMP, 2006, 148 pgs.

"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. (...) Então ele [seu pai] falava: "Fica perto da primeira [melodia], não fica longe porque você não consegue voltar mais". (...) E a coisa mais difícil que ele falou é essa daí, que até hoje eu procuro aplicar isso, eu estou entendendo isto hoje melhor (...)"

Ao mesmo tempo em que a musicalidade do choro se manifesta nesta maneira de abordar a canção, através da proximidade do improvisado com a melodia original, a musicalidade exportada do jazz está também presente, pelo fato de o paradigma tema-improvisado-tema se manter – ao contrário do que acontece no choro, gênero no qual a improvisação acontece na maior parte das vezes em alternância com o tema da música ao longo da forma rondó AABBA, e não há um lugar determinado para que ele aconteça, ficando a critério do solista tocar o tema ou improvisar, o que anula o paradigma tema-improvisado-tema neste gênero. Além disso, a estrutura melódica das frases tocadas por Casé em suas variações é em muitas vezes jazzística – mas não somente – como veremos mais adiante. A coexistência tensa de duas musicalidades em uma maneira de tocar é o que Piedade chama de fricção de musicalidades, e que veremos também adiante.

2. Quando a improvisação é colocada como principal elemento de abordagem da canção. Nestes casos o intérprete se mantém distante da melodia original na maior parte do tempo, sem necessariamente sequer apresentar o tema por inteiro, partindo diretamente para a improvisação; os improvisos neste caso são pautados principalmente no referencial harmônico da canção, e não no referencial melódico, o que gera ideias melódicas e rítmicas totalmente novas com relação ao tema – e é isso que chamamos de estar distante da melodia original –, que muitas vezes são criados a partir de padrões e estudos feitos para este tipo de prática. Esta organização de forma é o que observamos em *Risque*, por exemplo, do LP *História do Jaz em São Paulo*, conforme a figura 3 abaixo:

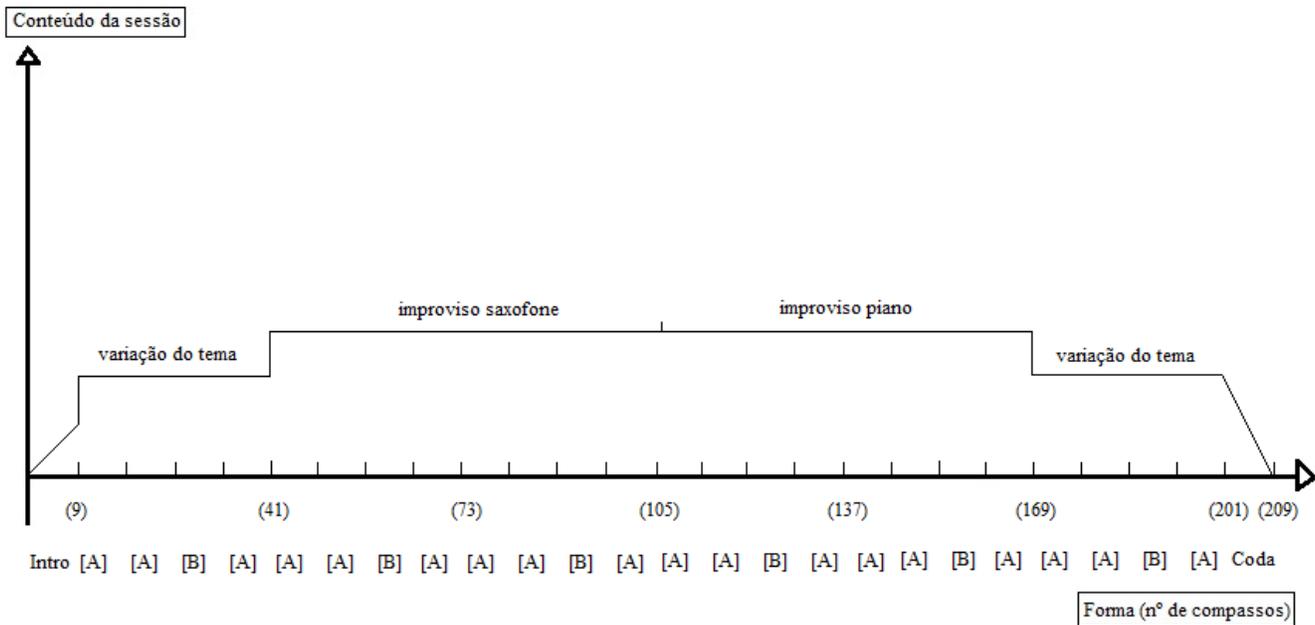


Figura 3: Forma Risque

Na dissertação de Paula Veneziano Valente (2009) ela discute, como citamos em nota acima, a improvisação no choro, e fala também da maneira como acontece a improvisação no jazz. Para a autora, o jazz é um dos tipos de manifestação musical onde a improvisação ocupa lugar de destaque e, citando Fabris (2006)²², ela diz que neste gênero a improvisação alcançou um grau tão elevado de desenvolvimento que tornou-se tão ou mais importante do que os elementos melódicos ou harmônicos sobre os quais ela acontece. Paula cita ainda Carlos Calado (1990):

“Improvisação é um termo que quase se confunde com o jazz – sendo que jazz significa, em boa parte, música improvisada, criada no momento. Dentro dele, a música escrita é como um pretexto para uma nova criação, e o intérprete possui uma grande liberdade na execução” (CALADO; 1990).

Assim, vemos que esta abordagem com maior espaço para a improvisação – notada no ítem 2 – é muito provavelmente herdada do jazz. Além disso, esta maneira de improvisar – novamente a do ítem

²² FABRIS, Bernardo V. *Catita de K-Ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz*. Belo Horizonte: UFMG/Música, 2006. (Dissertação) *apud* VALENTE, 2009.

2 – com referencial principalmente harmônico, é também uma característica da improvisação jazzística, como explica Barry Kernfeld em seu verbete a respeito de improvisação no jazz, do Dicionário Grove de Música (versão online, acesso 29/06/2013):

“um solo normalmente consiste em um *chorus* ou uma contínua sucessão de *chorus* durante o(s) qual(is) o músico improvisa sobre a harmonia (algumas vezes também, em maior ou menor grau, sobre a melodia) do tema, enquanto alguns ou todos os outros músicos tocam um acompanhamento.”²³

Risque, canção a qual colocamos como exemplo no item 2 por ser abordada desta maneira por Casé, é tocada com condução de balada de swing.

3. Quando a organização da estrutura tema-improviso-tema pode ser considerada intermediária entre estas duas discutidas acima. Nestes casos Casé toca o tema de cada canção interpretando de maneira a variar sem descaracterizar a melodia; os improvisos são curtos, respeitando a forma porém propondo novas estruturas rítmicas e melódicas. Ou seja, ele não fica muito próximo nem muito distante do tema nas improvisações, mas sim em uma posição intermediária – é o que percebemos em *Palpite Infeliz*, como mostra a figura 4 abaixo):

²³ “a solo normally consists of a single chorus or a continuous succession of choruses during which the player improvises on the harmonies (maybe also to a greater or lesser degree the melody) of the theme, while some or all of the other musicians provide an accompaniment.” Tradução nossa.

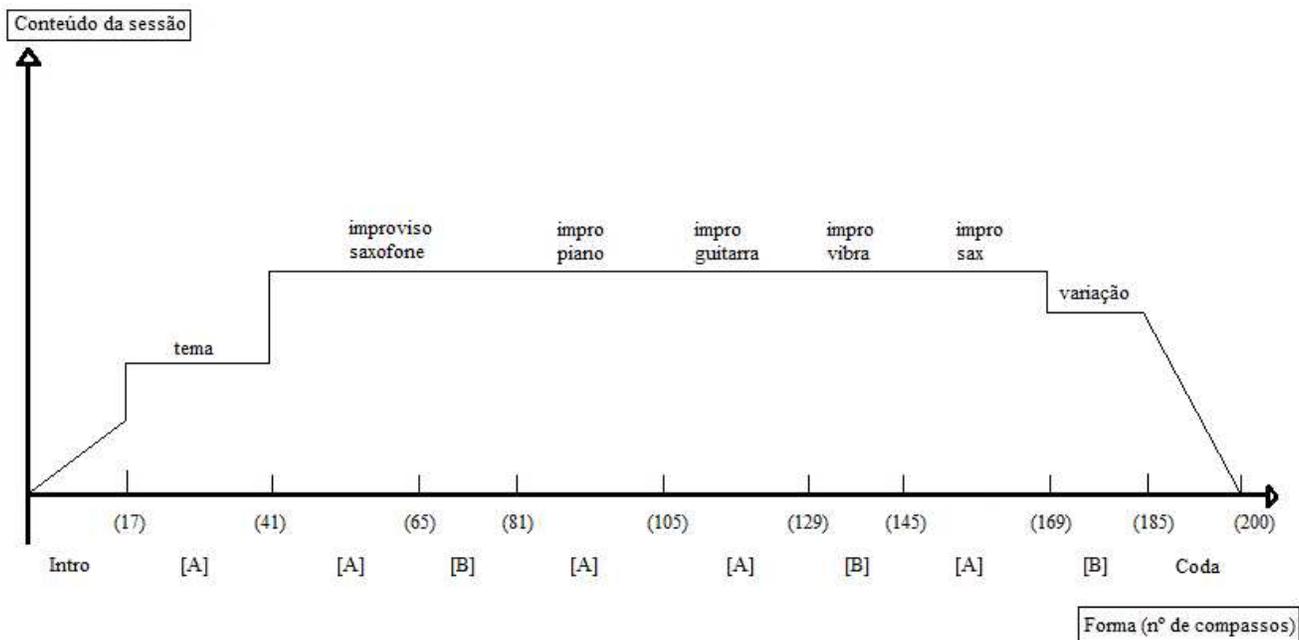


Figura 4: Forma Palpite Infeliz

2.2 Técnicas e Procedimentos Utilizados

Após demonstrar a organização dos solos de Casé do ponto de vista da sua posição na forma da canção, abordaremos neste subcapítulo a estrutura interna de organização dos improvisos, explicando quais as técnicas de improvisação utilizadas pelo músico para gerar e articular as ideias musicais em seus solos.

Barry Kernfeld propõe em seu verbete a respeito de improvisação jazzística, o qual citamos acima, no Dicionário Grove de Música, a organização de algumas técnicas e procedimentos que podem ser observados na improvisação de muitos solistas de jazz – e como o afirma o autor, essas técnicas e procedimentos são utilizadas simultaneamente pelos músicos em um mesmo improviso. Nos solos de Casé pudemos identificar alguns destes procedimentos os quais iremos demonstrar.

O primeiro item descrito como técnica de improvisação por Kernfeld é a *Paraphrase Improvisation*, ou Improvisação Parafrásica, que é o que chamamos de variação melódica no item acima deste mesmo capítulo, e por já termos abordado anteriormente deixaremos de lado aqui.

Depois de citar a Improvisação Parafrásica o autor explica que aonde ela não é usada, o foco está no uso de fragmentos musicais de maneiras diversas; estes fragmentos, que são normalmente identificados por sua natureza rítmica e intervalar, são chamados de “ideias”, “figuras”, “gestos”, “formulas”, “motivos”, entre outros, e no meio jazzístico eles são muitas vezes referidos como “licks” e especificamente no jazz moderno como “hot licks” (KERNFELD). Para Kernfeld as diferenças substanciais entre as técnicas e procedimentos de improvisação que se utilizam destes fragmentos não estão na estrutura ou caráter de tais fragmentos em isolado, mas sim nas maneiras com as quais eles são combinados e manipulados na improvisação. Para distinguir estas maneiras o autor fala de Improvisação Motívica e Improvisação Formular, utilizando, somente pela clareza do discurso, respectivamente as palavras “motivo” e “fórmula” para tratar os fragmentos musicais em cada uma das categorias.

Há uma discussão extensa acerca da definição e diferenciação dos termos “motivo” e “fórmula” na análise de improvisos; Henry Martin em “*Charlie Parker and “Honeysuckle Rose”: Voice Leading, Formula, and Motive*” – artigo no qual ele analisa o solo do saxofonista em uma sua primeira gravação, que Martin estima ter sido realizada em 1940 – define “fórmulas” como sendo padrões de notas preparados anteriormente pelo músico para maior fluência durante a improvisação, que podem ter o tamanho de três a quatro notas ou até serem “licks” que durem mais de alguns compassos e sejam

úteis a algumas situações harmônicas e formais recorrentes; o mesmo autor diz que o “motivo” é considerado, de maneira geral, uma ideia musical breve que possua características melódicas, rítmicas ou harmônicas e que sofre um processo de transformação, o qual oferece organização à música (MARTIN, 2012, pg 4).

É sabido que este conceito de motivo é usado por Schoenberg, em *Fundamentos da Composição Musical*, onde ele descreve o termo como sendo o germe da ideia musical, que é desenvolvido através de repetições e variações criando a frase – a menor unidade estrutural; e afirma que esta estrutura garante a unidade, coerência e fluência do discurso musical (SCHOENBERG, 1996).

Porém, adotamos o posicionamento de Kernfeld, que como dissemos acima, não se atém à estrutura ou ao caráter dos fragmentos musicais, mas sim à maneira como eles são manipulados. Portanto, quando tratamos aqui de “motivo” ou de “fórmula” estamos nos referindo a tais fragmentos, que podem também ser chamados de “ideia”, “gesto”, “figura”, “fórmula”, “lick”, e o que é mais importante para nós é o processo musical no qual estão incluídos.

A Improvisação Formular é descrita por Kernfeld como a principal manifestação da ideia fragmentária no jazz, e também como o tipo mais comum de improvisação jazzística, entre todos os estilos:

“Na improvisação formular (um conceito emprestado dos estudos sobre poesia épica e canto eclesiástico ocidental) muitas fórmulas se entrelaçam e se combinam em linhas contínuas; é comum que músicos ou grupos criem seu próprio repertório de fórmulas (seus “licks”) e que esta seja sua base para a improvisação em muitas músicas diferentes. A essência da improvisação formular é que as fórmulas usadas não chamem atenção para si mesmas, mas que estejam escondidas de maneira artística, através da variação, nas linhas improvisadas; o desafio apresentado por esse tipo de improvisação é o de moldar diversos fragmentos em um discurso coerente” (KERNFELD. *Improvisation*. Dicionário Grove de Música, versão online, acesso 29/06/2013)²⁴

²⁴ “In formulaic improvisation (a concept borrowed from studies of epic poetry and Western ecclesiastical chant) many diverse formulae intertwine and combine within continuous lines; particular musicians and groups often create a repertory of formulae (their ‘licks’) and draw on it in many different pieces. The essence of formulaic improvisation is that

Esta maneira de improvisar é baseada em um tema²⁵, que oferece estruturas rítmica e harmônica fixas em termos de métrica, tamanho das frases, relações tonais e principais movimentos harmônicos, uma vez que a harmonia pode ser alterada durante o improviso através de tensões e substituições propostas pelo próprio solista através de suas melodias, ou pelos músicos que o estão acompanhando. Sobre este tema o improvisador trabalha com liberdade melódica, manipulando o material fragmentário que possui – entre motivos criados por ele e imitados de outros músicos – o qual pode ser combinado de diversas maneiras.

Certamente uma das figuras mais representativas para tal prática foi o saxofonista Charlie Parker (1920 a 1955), que desenvolveu um repertório próprio de cerca de 100 fragmentos (ou “licks”) os quais trabalhava combinando e recombinao em seus solos com muita propriedade, de tal maneira que as repetições do uso do material ficam dificilmente perceptíveis, além de terem um resultado musical muito apreciado.

Pudemos identificar a improvisação formular em muitos dos solos de Casé, nos quais notamos a manipulação de fragmentos – ou motivos, ou licks – como estrutura melódica do improviso; este procedimento também foi identificado nas variações melódicas que ele realiza, nas quais insere material novo em momentos pontuais do tema (o que define, como visto acima, variação do tema ou ainda improvisação parafrásica) manipulando pequenos fragmentos.

Na figura nº 5 mostramos os primeiros compassos do improviso de “Palpite Infeliz” e destacamos as fórmulas usadas por Casé neste trecho através de retângulos identificados com números. Pudemos identificar estes fragmentos como fórmulas pelo fato de eles estarem presentes em outros solos do próprio Casé ou ainda de outros músicos:

the formulae used do not call attention to themselves, but are artfully hidden, through variation, in the improvised lines; the challenge presented by this type of improvisation is to mould diverse fragments into a coherent whole.” Tradução nossa.

²⁵ Kernfeld cita alguns casos onde este tipo de improvisação é utilizado com a ausência de um tema, mas demonstra que são minoria e cita o trabalho de free-jazz de 1964 de Albert Ayler (1936 a 1970), saxofonista, cantor e compositor americano considerado *avant-garde*.

A Improviso saxofone

Figura 5 – Palpite Infeliz - 0min37 seg

Na figura nº 6 mostramos os primeiros compassos do improviso de “Se Acaso Você Chegasse” e destacamos as fórmulas presentes neste trecho de maneira que a identificação numérica corresponde àquela presente na figura 5, podendo as fórmulas se repetirem em uma figura e em outra (sendo representadas por um mesmo número) ou não, seguindo a numeração de onde paramos na figura 5. Como se pode notar, duas das fórmulas destacadas na figura 5 se repetem na figura 6, e isso demonstra o uso das mesmas fórmulas em improvisos diferentes:

Improviso de saxofone

Figura 6 – Se Acaso Você Chegasse - 1min34seg

Notamos que Casé se utiliza de padrões como o “1, 2, 3, 5” (graus da escala referentes ao acorde), muito usado entre os jazzistas; arpejos simples e com aproximações cromáticas; padrões

escalares como tocar escalas em intervalos de terças ou quartas; padrões criados por ele e usados em mais de um solo, como a sequência exemplificada nas figuras 7 e 8 a seguir, que estruturalmente se caracteriza por ser uma sequência de duas resoluções indiretas, ou duplas bordaduras, seguidas de um duplo cromatismo²⁶ que se resolvem nas notas alvo (respectivamente 5^a, 3^a e 5^a do acorde tocado):



Figura 7 (Se Acaso Você Chegasse, 1min38seg)

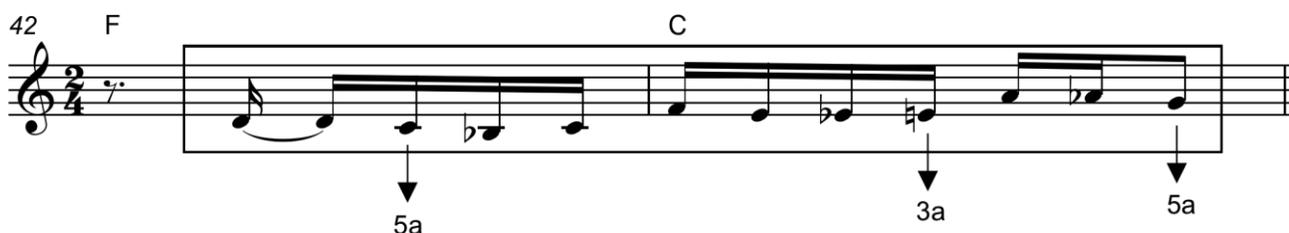


Figura 8 (Palpite Infeliz, 0min39seg)

Seguindo com as técnicas propostas por Kernfeld, temos a Improvisação Motívica, que se dá quando um ou mais motivos (mas nunca muitos) formam a base para uma sessão de improvisação na qual o motivo é desenvolvido ou sofre variação através de processos como ornamentação, transposição, deslocamento rítmico, diminuição, aumento e inversão:

“Diferente daquelas encontradas na Improvisação Formular, neste tipo de improvisação as ideias musicais chamam a atenção para si mesmas através da maneira pela qual são tratadas, e de fato elas devem ser reconhecidas e acompanhadas durante uma peça ou sessão se a música for devidamente

²⁶ Estes conceitos serão explicados no subcapítulo a seguir.

apreciada; a dificuldade aqui não está em disfarçar o motivo, mas em evitar tanto a reafirmação trivial como as variações que efetivamente obscurecem seu caráter.”²⁷ (KERNFELD. *Improvisation*. Dicionário Grove de Música, versão online, acesso 29/06/2013)

O autor sugere como bons exemplos de Improvisação Motívica os solos do saxofonista John Coltrane²⁸ na música *So What*, de Miles Davis²⁹ no disco *Kind of Blue* (1959) também de Miles, e em *Impressions*, composição do próprio saxofonista que se encontra no seu disco homônimo, gravado em 1961; e afirma que a repetição e o desenvolvimento de motivos confere coerência e estabilidade ao discurso musical.

Todos os solos de Casé possuem algum trecho em que há improvisação motívica, sendo que em alguns há mais incidência do que em outros. O improviso de *Risque*, que é mais longo do que aqueles do LP *Samba Irresistível*, tem o desenvolvimento de motivos como característica, e na figura 9 abaixo iremos exemplificar como o saxofonista trabalha alguns deles:

²⁷ “Unlike those used in formulaic improvisation, musical ideas in this type of improvisation call attention to themselves by the way in which they are treated, and indeed they must be recognized and followed through a piece or section if the music is to be properly appreciated; the difficulty here lies not in disguising the motif but in avoiding both trivial restatement and variations that effectively obscure its character.” Tradução nossa.

²⁸ Saxofonista e compositor norte americano que viveu de 1926 a 1967, tendo atuado nos períodos de *bebop* e *hardbop* ainda no começo de sua carreira e que foi um dos pioneiros da improvisação modal do free-jazz.

²⁹ Trompetista e compositor norte americano que viveu de 1926 a 1991 e é altamente reconhecido por sua importância em diversas ramificações do jazz como o *cooljazz*, *bebop*, *hardbop*, *modal* e *fusion*.

81 Em7(b5) A7 **A** Dm7 Gm7 C7

motivo 1

84 Fmaj7 Em7(b5) A7 Dm7

variação: transposição

variação: transposição e variação rítmica

motivo 2

87 Em7(b5) A7 Dm7 Em7(b5) A7

6

variação: diminuição

variação: aumento

90 **B** D7 D7

sequencia

Figura 9 – Risque - 2min27seg

Além da transposição, da diminuição – que ocorre quando um motivo é tocado novamente, porém com as figuras rítmicas proporcionalmente, ou quase proporcionalmente, diminuídas, ou seja, com um valor menor de tempo –, da aumento – exato oposto da diminuição – e das variações ou deslocamentos rítmicos, na figura 9 acima temos uma sequência, que equivale à transposição repetida de um motivo em sequência (LAWN e HELMER, 1990). Outro recurso que Casé utiliza para desenvolver os motivos é a repetição, como exemplificamos na figura 10 abaixo:

153 Bm7(b5) E7

motivo 1

motivo 1

motivo 1

repetição

Figura 10 – Palpite Infeliz – 2min19seg

2.3 Análise Melódica:

Após identificar os procedimentos e técnicas utilizados por Casé para manipular fragmentos em seus solos, analisamos as melodias por ele criadas, formadas por tais fragmentos, observando sua relação com a harmonia do acompanhamento. Para identificar suas características estruturais utilizamos os conceitos sugeridos por Carlos Almada em seu livro “Arranjo” (2000). Para Almada, considerando a melodia com relação à harmonia que lhe corresponde, uma nota pode exercer três funções: *nota do acorde*, *tensão harmônica* (isto é, extensões da téttrade, como nona, décima terceira, etc) ou *inflexão melódica*.

As *tensões harmônicas* e as *notas do acorde* possuem estabilidade harmônica e representam pontos de repouso da melodia; desta maneira não necessitam de nenhum tipo de continuação, não pedem resolução. Com isso podemos agrupá-las em uma única categoria das *notas estruturais*, e quando precedidas por inflexões elas serão chamadas de *notas alvo*. Nessas notas residem os apoios de uma melodia (ALMADA, 2000).

As *inflexões melódicas* são notas, na maior parte dos casos, não pertencentes ao acorde, com duração relativamente curta e posição métrica mais fraca do que a da nota alvo para a qual se dirige (reiteramos que somente na maior parte dos casos, e não necessariamente); o que é determinante para esta categoria, e que acontece sem exceções, é a resolução (movimento por grau conjunto) em uma *nota alvo*, devido à sua instabilidade harmônica. As inflexões podem ser *preparadas*, como explica Almada, vindo ligadas de uma harmonia anterior na qual eram estruturais ou chegando de outra nota também por grau conjunto.

O autor explica os principais tipos de inflexão melódica, que podem ser diatônicas ou cromáticas:

- [P] nota de passagem: é preparada (por grau conjunto) e tem resolução em uma nota alvo de posição métrica mais forte que a sua.
- [B] bordadura: nota de passagem com a especificidade de ter como nota alvo a mesma nota que a preparou, ou seja, é uma nota entre duas outras iguais.
- [A] apogiatura: ocorre em posição métrica mais forte com relação à nota alvo e não é preparada, ou seja, está depois de uma pausa ou de um salto melódico.
- [ES] escapada por salto: como uma apogiatura porém ocorre em posição métrica mais fraca com relação à nota alvo.

- [E] escapada: é o exato inverso da escapada por salto, pois o salto ocorre depois da preparação, sendo assim a única inflexão que não ocorre por grau conjunto.
- [SUS] suspensão ou retardo: quando uma tensão ou nota do acorde é sustentada durante uma mudança de harmonia e se torna, por conta de tal mudança, uma nota estranha ao acorde, ou seja, uma inflexão que tem de ser resolvida em uma próxima nota alvo.
- [RI] resolução indireta: é como uma dupla bordadura, quando a nota alvo é “cercada” acima e abaixo por duas inflexões, suas vizinhas, antes de ser tocada.
- [C] cromatismo: quando uma, duas, três ou mais notas se dirigem a uma nota alvo de maneira cromática.

Almada fala também da antecipação, que não é uma inflexão melódica pois se trata de uma nota estrutural, porém é o exato oposto da suspensão: é quando uma nota estrutural é antecipada e por isso ela soa como uma nota estranha ao acorde que é tocado simultaneamente, até que a harmonia siga e o acorde mude, tornando-se uma nota estrutural. Ela não é uma inflexão pois não necessita de resolução. É em geral uma nota com mais importância rítmica do que melódica ou harmônica.

Nós incluímos nesta classificação, para a análise dos solos transcritos, uma inflexão que é a combinação de uma resolução indireta com uma bordadura ([RB]), onde a resolução indireta é tocada com a interpolação de uma nota igual à nota alvo antes de atingi-la.

É interessante observar como o uso de inflexões está muitas vezes associado a significados musico-culturais dentro de ciclos específicos de ouvintes, e por isso é um elemento importante na caracterização de alguns grupos de tópicos, assunto que veremos mais adiante neste trabalho.

Almada sugere ainda a identificação da estrutura melódica, através do conhecimento dos parâmetros mostrados acima, que oferece um “esqueleto de sustentação de todo o tecido melódico”.

“Na notação especial que adotamos para tal análise (uma adaptação daquela desenvolvida pelo autor americano Felix Salzer³⁰ são utilizados os sinais rítmicos convencionais (semibreves, mínimas, semínimas, colcheias e,

³⁰ Felix Salzer, em seu livro *Structural hearing* (numa tradução mais livre do inglês, “Percepção Estrutural”), utilizando uma grande quantidade de exemplos tirados da literatura musical, aborda essa questão da estrutura da melodia (e não apenas a da melodia: segundo o autor, a análise estrutural pode ser estendida à forma total da composição, não importando o quanto ela dure) de uma maneira bastante consistente. É um livro aconselhável a todo aquele que deseja se aprofundar neste interessante estudo. (nota de Almada, 2000).

eventualmente, semicolcheias), porém, ao invés de expressar as durações, eles são aqui empregados com significado completamente diverso: indicam a “hierarquia estrutural” existente no trecho, ou seja, a proeminência que certas notas – pelas funções que exercem na melodia – têm sobre outras. Assim, semibreves e mínimas são usadas para apoios, semínimas para inflexões e colcheias para arpejos ou fragmentos destes (tais notas, assim como as inflexões, não interferem no principal fluxo estrutural; são, em certo sentido, “irrelevantes” em relação a ele, já que, perfeitamente enquadrados na moldura harmônica, servem apenas para dar maior movimento rítmico e variedade ao contorno melódico, através dos saltos e das eventuais mudanças de registro).” (ALMADA, 2000. pg 237).

Na figura 11 a seguir mostramos a análise melódica do trecho final do solo de Se Acaso Você Chegasse e a estrutura melódica deste mesmo trecho:

Figura 11 – Se Acaso Você Chegasse – 1min42seg³¹

Nas melodias improvisadas por Casé pode-se notar o uso de muitas notas alvo, uma vez que as

³¹ Mais adiante iremos explicar o uso de notas como o si natural no acorde de C7 (sétima maior em um acorde com sétima menor), como abordagem horizontal da harmonia a partir de George Russel.

notas estruturais na sua grande maioria estão cercadas por inflexões. As notas estruturais das melodias de Casé no LP *Samba Irresistível* raramente são tensões harmônicas, representando na maior parte das vezes as estruturas básicas do acorde como tônica, terça e quinta; há muitas incidências inclusive de notas alvo dos improvisos coincidirem com as notas estruturais da melodia original da canção. Quando Casé utiliza uma tensão como nota estrutural muitas vezes ela é uma nona ou décima terceira menor (b9 ou b13). Quanto ao uso das inflexões, há incidência de todas elas, mas notamos principalmente o uso de bordaduras, cromatismos e resoluções indiretas, que ocorrem com maior frequência, muitas vezes inclusive combinados entre si e com outras inflexões – como uma resolução indireta com uma bordadura, ou cromatismos longos.

As curvas melódicas das frases dos improvisos são equilibradas em movimento ascendente e descendente, havendo em geral os dois vetores de movimento na mesma frase; ainda que a frase tenha um resultado ascendente, por exemplo, possui também intervalos descendentes, conforme a figura 12:



Figura 12 (Palpite Infeliz, 2min26seg)

Há um equilíbrio também entre o uso de arpejos e escalas. É raro nos improvisos de Casé perceber um trecho somente com arpejos ou somente com escalas, em geral ele mescla os dois recursos na mesma frase.

Casé não explora de forma enfática as regiões super aguda e super grave dos instrumentos; ele as utiliza como recurso de construção melódica e como pico das melodias, mas não insiste em notas longas em super agudo, por exemplo, como é comum encontrar em solos de instrumentistas de sopros.

Um elemento estrutural das melodias construídas por Casé em seus solos que confere inteligibilidade e concisão ao discurso é o fato de as suas frases terem tamanho curto, variando de 2 a 4 compassos em média; além disso, e talvez este seja um elemento ainda mais importante do que o anterior, tais frases são tocadas de maneira clara e consciente pelo improvisador, que não deixa dúvida ao ouvinte a respeito de onde cada uma delas se inicia e se conclui, ou seja, é preciso o início e o fim de cada frase tocada.

2.4 Material Harmônico e Escalar:

Com a análise das estruturas internas às melodias dos improvisos que acabamos de demonstrar, é possível perceber a maneira como o solista encara a harmonia, e quais são as suas escolhas melódicas – quais escalas utiliza – a partir das interpretações que tem da harmonia.

Casé costuma, especialmente nas gravações do LP *Samba Irresistível*, usar o material melódico e harmônico presente no tema, para improvisar. As notas estruturais de suas melodias, ou seja, os repouso das suas frases, nestas gravações, algumas vezes coincidem com as notas em que a melodia original também repousa, como no trecho exemplificado na figura 13 abaixo, onde o pentagrama superior apresenta a melodia improvisada por Casé e o pentagrama inferior apresenta a melodia original da canção:

The image shows a musical score for the song "Carinho e Amor". It is divided into two systems. The first system, labeled "impro" (improvisation) and "tema" (theme), covers measures 74 to 77. The improvisation (top staff) features a melodic line with triplets and rests, while the theme (bottom staff) shows a similar melodic structure. The second system, labeled "78", covers measures 78 to 82. The improvisation (top staff) continues with a melodic line, and the theme (bottom staff) shows a similar melodic structure. The score includes chord symbols: Fm7, G7(b9), Cm7, Fm7, G7, Cm7, Cm7, Cm7, Fm7, G°, and C7. The time signature is 2/4 and the key signature has two flats (B-flat major).

Figura 13 – Carinho e Amor (comparação tema e improviso)

As escalas e modos utilizados nas melodias originais das canções também são muitas vezes utilizados por Casé em seus solos, como é o caso do uso da escala pentatônica em *Ideias Erradas*, conforme a figura 14 abaixo:

Figura 14 – Ideias Erradas

Portanto o material harmônico utilizado pode ser considerado simples, de uma maneira geral, uma vez que não são empregadas substituições harmônicas através da melodia; ao contrário disso, algumas vezes são evidenciadas nas construções melódicas simplificações ou abreviações da harmonia. Isso acontece principalmente em cadências de IIm7 – V7 - I, onde Casé desconsidera o IIm7, pensando somente na dominante, ou em cadências de I – IV7 - I ou I - V7 - I, onde ele desconsidera a dominante ou subdominante, como nos exemplos das figuras 15 e 16 a seguir:

Figura 15 – Risque – 0min40seg

Neste exemplo da figura 15 acima, Casé toca um arpejo de A7 (Vº da cadência) na posição fundamental, enquanto é tocado o acorde de Em7(b5) (IIº da cadência), o que evidencia que ele está antecipando o Vº e desconsiderando o IIº, ou seja, está simplificando a cadência de IIm7 – V7.

Figura 16 - (Se Acaso Você Chegasse, 1min35seg)

No exemplo da figura 16 acima, de *Se Acaso Você Chegasse*, a nota si no acorde de C7

evidencia que o improvisador não está considerando este acorde subdominante³², pois estaria tocando a 7ª maior no acorde de 7ª menor; aqui ele toca notas da escala de G7M, em modo jônio, desconsiderando o acorde de C7, e assim o si é a 3ª da tonalidade.

Essa maneira de abordar uma harmonia no momento da improvisação, considerando apenas uma escala para uma progressão harmônica – que seja relacionada ao centro tonal daquela progressão – é proposta por George Russell em seu livro “*The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*” como sendo uma abordagem horizontal. Nesta maneira de improvisar o músico pode utilizar apenas uma escala para improvisar em uma música inteira, por exemplo, sem enfatizar, em suas construções melódicas, as mudanças harmônicas que estão sendo tocadas, mantendo o foco apenas na elaboração e/ou ornamentação da melodia.

Além da horizontal, Russel propõe a improvisação com abordagem vertical da harmonia, sendo esta o inverso da anterior. Na improvisação vertical o músico evidencia nas suas melodias todas as mudanças harmônicas, como que descrevendo os acordes um a um através de arpejos ou de notas que marquem a estrutura mais básica do acorde, como a terça ou mesmo a fundamental.

Foi possível observar que Casé aborda as harmonias das canções tanto de maneira horizontal como vertical, em seus improvisos – muitas vezes estas duas abordagens são usadas nos mesmos solos. Porém, é predominante a escolha da abordagem vertical por parte do saxofonista, comprovada pelo fato de as simplificações harmônicas encontradas acontecem em geral na desconsideração de acordes subdominantes, e a presença dos acordes dominantes ser na maior parte das vezes evidenciada nas melodias dos solos, de modo que ficam claras as principais mudanças harmônicas

A figura 17 abaixo exemplifica um momento no improviso de *Risque* em que Casé aborda a harmonia de maneira horizontal, utilizando somente o modo de Dm eólio enquanto ocorrem mudanças harmônicas que poderiam sugerir outras escolhas melódicas, como a utilização da nota dó sustenido no acorde de A7, por exemplo:

³² Consideramos o C7 um acorde subdominante com base em Freitas, que em sua "Teoria da Harmonia na Música Popular", trata este tipo de acorde como sendo "IV7 blues", definindo sua função como uma espécie de subdominante dedicada, particularizada ou individualizada para qualquer um dos acordes perfeitos do campo harmônico". (FREITAS, 1997, p. 156)

40 Dm⁷ Em⁷(b⁵) A⁷

42 Dm⁷ Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷

A improviso saxofone

Figura 17 – Risque - 1min17seg

Em contraste à abordagem exemplificada na figura acima, está aquela exemplificada na figura 18 abaixo, onde Casé mostra a harmonia tocando arpejos referentes aos acordes tocados, ou com notas que acompanham as mudanças harmônicas, como é o caso do sol bemol, no terceiro compasso da figura, que evidencia a mudança do Cm para o Cm7(b5).

59 Cm⁷ Cm⁷ Cm⁷(b⁵)

62 F⁷ Dm⁷ G⁷ Cm⁷

Figura 18 – Ideias Erradas – 1min

Observando o improviso de *Se Acaso Você Chegasse*, é possível notar ainda uma outra relação estabelecida por Casé entre harmonia e melodia, sendo que ele acompanha com a densidade das frases que constrói, as relações de tensão e relaxamento inerentes a esta harmonia. Mais especificamente, Casé resume a harmonia em G7M, Am e G7M novamente, sendo que antes de cada mudança há a preparação com a dominante (respectivamente E7 e D7).

Como demonstrado na figura 19 abaixo, nos 5 primeiros compassos do improviso Casé permanece em G7M, ignorando os acordes de C7 tocados pela sessão rítmica, como dito acima. A

intenção da frase inicial é de relaxamento, por possuir pouca densidade rítmica com relação ao solo como um todo e por não apresentar tensões melódicas com relação à harmonia, uma vez que as notas estruturais estão contidas na téttrade de G7M; no compasso 107 nota-se um adensamento rítmico e de extensão melódica que se intensifica ainda mais nos próximos compassos, onde é estabelecida a tensão dominante do E7. Nos compassos 111, 112 e 113 o movimento é de relaxamento novamente, desta vez em torno de Am, e então acontece novamente a tensão da dominante (D7) desta vez para retornar a G7M.

Improviso de saxofone

103 C7 [3] A Gmaj7 C7 Gmaj7/B C7

108 Gmaj7 E7 Am E7 Am Am

114 Am

117 D7 Gmaj7 C7

Figura 19 - Improviso (Se Acaso Você Chegasse, 1min34seg)

De uma maneira geral, é possível ouvir com frequência nos solos de Casé o uso dos modos mixolídio (com e sem nona menor e décima terceira menor) e da escala alterada nos acordes X7; notamos o uso dos modos dórico e eólio nos acordes menores, lócrio nos meio diminutos, escalas menores harmônicas nas preparações para acordes menores, e algumas vezes notas características ao blues, como uma 3ª menor em uma tônica maior, ou mesmo a escala blues. Nos acordes maiores em geral é usado o modo jônio.

É notável que durante um improviso, quando as situações harmônicas se repetem, em geral Casé opta pela mesma escolha de sonoridade. Algumas vezes, inclusive, ele usa mesmas frases ou “licks” (fórmulas) nessas situações harmônicas repetidas, como demonstra o exemplo da figura 20 abaixo, que compara dois trechos de *chorus* diferentes tocados por Casé em uma mesma gravação de *Palpite Infeliz* (estando o primeiro *chorus* representado no pentagrama superior e o segundo no inferior), e que têm em comum – no mesmo lugar do *chorus* – a frase que se inicia no terceiro compasso da figura:

Figura 20 – Palpite Infeliz – comparação de dois improvisos de Casé

Em *Risque*, que foi gravada ao vivo e tem mais tempo de improviso, Casé toca algumas frases consideradas *outside*, ou seja, que se apoiam em notas de fora da harmonia tocada, e soam “erradas”, ou dependendo da forma com que se toca, soam sofisticadas. É uma prática comum no jazz.

2.5 Timbre, emissão e articulação:

Além das estruturas inerentes às melodias tocadas por Casé, foi parte fundamental do estudo de seu estilo a análise do timbre que emitia e da articulação com que tocava tais melodias.

A sonoridade que Casé obtinha em ambos os instrumentos – clarinete e saxofone – era um dos diferenciais que este músico possuía perante os demais de sua geração, no Brasil. Este dado foi confirmado pelos dois músicos entrevistados – Nailor Proveta e Magno D’Alcântara – para esta pesquisa. A importância dada por Casé à sonoridade fica explícita quando sabemos que ele escolheu usar uma boquilha de saxofone tenor (modelo Berg Larsen) no sax alto, influenciado pelo saxofonista Cannonball Aderley, e essa boquilha ele nunca vendia (como vendia o saxofone).

O uso de uma boquilha de saxofone tenor no saxofone alto produz um timbre mais escuro do que o usual, por conta da câmara da boquilha de sax tenor, que possui o diâmetro maior do que aquele da câmara da boquilha própria para sax alto.

Além de Cannonball, Casé foi influenciado por Paul Desmond, principalmente no começo de sua carreira, quando gravou seus primeiros LPs com Dick Farney – Maguinho conta que Dick Farney, fã de Dave Brubeck, pedia a Casé que ouvisse e tocasse como Paul, o saxofonista de Dave –, dos brasileiros gostava especialmente do saxofonista Zé Bodega e do trompetista Broa, ambos da Orquestra Tabajara de Severino Araújo, e voltando aos jazzistas, foi também influenciado por Phill Woods e Sonny Stitt, como conta Maguinho:

“É, ele ouviu pra caramba (Cannonball)! Aí ele arranhou até uma boquilha de tenor. (...) Ele ouviu o Phil Woods e falava que não gostava do Phil Woods. Mas tocava igual. Ele gostava muito do Sonny Stitt, jazzisticamente falando.(...) Ele tocava parecido com... morreu tocando parecido com – na minha opinião – o Phil Woods, o Cannonball, esse pessoal que toca mais para fora, né. Que tirava som. Por isso que ele usava uma boquinha de tenor (...) Berg Larsen, no alto. Tirava um som. Ele deve ter estudado muito para conseguir equilibrar a afinação. Imagine que para você pegar uma boquilha muito grande deve ser um problema. Aquela ele não vendia, não dava, não emprestava, aquela ficava no bolso. Carregava no bolso. Carregava mesmo. Ele estava sempre com a boquilha no bolso. Aí, qualquer coisa, ia dar uma canja, pegava um saxofone dava uma ajeitada.”

Nailor fala que Casé possuía um “padrão sonoro”, apontando para a estabilidade que o instrumentista apresentava ao tocar, no que se trata de timbre e de aspectos estilísticos como inflexões, acentuação e articulação:

“Toda vez que a gente ouve o Casé, de cara você percebe um padrão sonoro, e isso é muito importante; quando você ouve um músico, instrumentista, quando ele tem o padrão dele, assim, e você reconhece rápido aquele músico. Esse padrão é padrão próprio. E o que faz esse padrão acontecer, é que dentro desse padrão você aprende a reconhecer os músicos que ele provavelmente deve ter ouvido.”

Ao ouvir as gravações percebemos que a afinação dos instrumentos tocados por Casé é muito precisa e que o timbre dos instrumentos é muito estável, independente da região do instrumento que está sendo tocada, e da dinâmica, tanto nas gravações ao vivo como naquelas feitas em estúdios, e isto revela um controle técnico de alto nível.

As gravações demonstram que Casé realizava uma emissão sonora relativamente airada, e isto chama a atenção principalmente no timbre do clarinete, pois no ocidente este instrumento é comumente associado à música clássica europeia, sendo que nesta música o padrão sonoro do instrumento, diferente daquele utilizado por Casé, é obtido através de uma embocadura mais rígida, menos airada³³. No saxofone, por sua vez, tal emissão (levemente airada, obtida através de uma embocadura relativamente relaxada) é a mais comum nos dias de hoje, salvo aqueles saxofonistas que tocam o repertório clássico, os quais apresentam uma emissão menos airada. Veja-se que tal padrão de emissão utilizado por Casé foi difundido através dos saxofonistas de jazz.

Notamos que Casé se utiliza frequentemente de vibratos, variando a intensidade e a duração. Esta característica, e também a emissão airada que citamos acima, são fruto de uma embocadura relativamente relaxada, porém muito estável e controlada, que permite também a realização de *bends*³⁴. Percebe-se, além disso, uma coluna de ar também estável, bem apoiada, que juntamente com uma

³³ O clarinete é um instrumento tradicional em muitas culturas, e com ele são obtidas muitas sonoridades distintas. No oriente médio, por exemplo, especialmente na música judaica, o clarinete é um instrumento tradicional, e é tocado de maneira virtuosística com uma referência timbrística totalmente diferente desta conhecida na cultura ocidental.

³⁴ Abreviação de *pitch bend*, que é quando a nota é atacada propositalmente através de uma desafinação notável e depois é atingida a afinação desejada em um movimento ascendente ou descendente.

embocadura controlada possibilita a estabilidade do timbre e da afinação os quais citamos acima, além da precisão dos inícios e fins das notas ou frases emitidas.

O trabalho de Fabris e Borem (2006)³⁵, trata de forma completa das articulações típicas do choro e do jazz ligadas à técnica do saxofone e à interpretação, e por isso tomamos como referência para identificar a articulação usada por Casé.

Neste caso pudemos utilizar os parâmetros analíticos descritos para a articulação no saxofone também quando nos referimos ao clarinete pelo fato de estes serem dois instrumentos mecanicamente similares, e principalmente por estarem sendo tocados com a mesma abordagem estilística; assim os dois instrumentos disponibilizam recursos de articulação realmente muito similares, quando não idênticos. O que muitas vezes separa drasticamente a maneira de articular dos clarinetistas com relação à dos saxofonistas é a maneira como estes dois instrumentos são ensinados, pois o clarinete está muito ligado à escola da música clássica europeia, e o saxofone, por sua vez, está muito ligado à escola da música popular em geral e especialmente à do jazz, que possui uma estruturação quanto ao ensino musical. Assim a maior parte dos clarinetistas ligados à música erudita, ainda que toquem música popular, aprenderam o instrumento com a música clássica e por isso possuem o repertório de articulação desta música; porém Casé se utiliza dos recursos de articulação do jazz e da música popular de maneira geral também no clarinete, além de no saxofone.

Naturalmente existe uma diferença física na embocadura se compararmos estes dois instrumentos, por conta da forma da boquilha, tamanho e espessura da palheta, ângulo entre o maxilar de quem toca e o instrumento, e do formato do instrumento em si; mas os clarinetistas que buscam uma sonoridade ligada à música popular em geral têm a embocadura mais flexível – assim como é comum entre os saxofonistas – e mecanicamente estes dois instrumentos, o clarinete e o saxofone, oferecem possibilidades de articulação muito similares.

Fabris e Borem (2006) afirmam que a articulação do som é identificada a partir de três características: a ressonância da nota (sustain), que no saxofone está diretamente relacionada à aplicação de fonemas ao tocar, e dos princípios dos próximos dois itens a serem citados (ataque e release); o fim da nota (release ou decay), que no saxofone pode ser realizado sem a intervenção da língua, através do controle do fluxo de ar, ou com a interrupção da vibração da palheta através da aplicação da língua em contato com a mesma; e o ataque, para o qual propõem quatro categorias

³⁵ FABRIS, Bernardo; BORÉM, Fausto. Catita na leadsheet de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega ... Per Musi, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.5-28.

distintas no saxofone:

“(1) *os golpes de língua*, nos quais a língua vai de encontro à palheta (um toque rápido, de modo que a coluna de ar direcionada para dentro do instrumento não seja grande, mas apenas tenha o efeito de uma cesura); (2) *os golpes de sopro*, nos quais a palheta vibra simplesmente em função do deslocamento de ar, este obtido através de um impulso do diafragma e sem a intervenção da língua; (3) *os golpes de meia-língua*, que são golpes de língua intercalados por outros obtidos através do estreitamento, ou obstrução parcial, da cavidade bucal através da parte anterior da língua; e (4), os golpes de língua *doodle*, nos quais se acentuam as notas de tempo fraco em uma série de colcheias ou semicolcheias utilizando o fonema *doodle* (**du** : **dl**), recurso geralmente relacionado ao jazz.”

A combinação do ataque, release e da ressonância da nota gera diferentes possibilidades de articulação, e para produzi-los é comum o uso do recurso dos fonemas da voz. No ensino tradicional dos instrumentos de palheta simples em geral recomenda-se o uso dos fonemas “tu” ou “ta”, e na música popular os mais utilizados são “du” ou “da”, sendo que o fonema “tu” é utilizado em acentos mais marcados ou pesados (Fabris e Borem, 2006).

A articulação jazzística foi descrita por Henry em *The Jazz Ensemble a Guide to Technique*, e entre as mais usadas pelos instrumentistas de sopro estão o *tonguing* (articulação de língua), que se refere ao legato produzido com o fonema “d”; o *breath articulation* (articulação de sopro), produzido por golpes diafragmáticos, e que tem como resultado sonoro um ataque menos definido; e o *half-tonguing* (articulação de meia-língua), produzido com a pronúncia das sílabas “du-n”, onde “du” é um golpe de língua e “n” uma obstrução parcial da coluna de ar – encostando a língua suavemente na palheta ou diminuindo a cavidade bucal.

As modalidades de ataque descritas nos dois trabalhos são basicamente as mesmas, com a diferença de que o item 4 descrito por Fabris e Borém, no qual eles se referem a uma maneira de atacar as notas em uma frase utilizando uma sílaba específica para produzir uma acentuação desejada, está contido, na descrição de Henry, na “articulação de meia-língua”, por ser uma variação desta.

Fabris e Borém detalham a articulação usada no choro, tratando em especial de duas formas de se tocar legato (pensando em cada nota da frase como tenuto; ou atacando somente a primeira nota de

um grupo de notas) que se articulam com notas em stacato entre uma e outra frase; e observam que a cesura das notas em geral é dada pelo controle diafragmático da coluna de ar, e não por uma interrupção do sopro dada pela língua.

O fato de a interrupção do som produzido pelos instrumentistas de palheta poder ocorrer com ou sem a intervenção da língua, em uma imensa variedade de possibilidades de articulação, resulta em um fraseado conhecido no meio jazzístico como *slurred*: pronunciado sem clareza, enrolado (FABRIS e BOREM, 2006).

Na performance de Casé podemos perceber que ele se utiliza, de forma geral, desta variedade de articulações descritas acima, e que seu fraseado soa como *slurred*, o que é um elemento marcante de seu estilo. A figura 21 abaixo demonstra um trecho curto do improviso de *Feitio de Oração* no qual Casé utiliza três dos tipos de ataque citados acima, que estão identificados pelos números com referência no texto de Fabris e Borém.

The image shows a musical score for saxophone improvisation. It is in 2/4 time and starts at measure 38. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of four measures. Above the staff, the chords Fm7, Em7, Ebm7, and Ab7 are indicated. The melodic line is as follows: Measure 38: F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter). Measure 39: C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). Measure 40: F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). Measure 41: Bb4 (quarter), Ab4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Three articulation points are marked with numbers in parentheses: (2) under the first note of measure 39, (1) under the first note of measure 40, and (3) under the first note of measure 41. A box labeled 'B' and 'Improviso saxofone' is positioned above the staff. A dynamic marking 'v' is present above the first note of measure 41.

Figura 21 – Feitio de Oração - 48seg

Nailor Proveta disse em entrevista para essa pesquisa, ao comparar Casé com outros músicos, que “os outros tocam bem, mas é tudo muito explicado”, o que nos leva a pensar que a maneira com que Casé toca não é “muito explicada” – utilizando as palavras de Nailor – confirmando que o fraseado de Casé é “pronunciado sem clareza, enrolado”, por conta da articulação.

O sustain das notas tocadas por Casé é caracterizado por uma coluna de ar constante e estável, e as notas longas muitas vezes possuem vibrato. Nos finais das frases são característicos pequenos decrescendos combinados com a cesura da nota realizada pela interrupção da coluna de ar através da língua na palheta ou pelo diafragma; notas curtas acentuadas que têm a interrupção do som realizada pela língua na palheta; ou ainda tenutos sem alteração de dinâmica com a interrupção da coluna de ar através da língua na palheta ou diafragma.

O uso das técnicas de articulação é feito em conjunto e em favor da acentuação, que é mais um

elemento que caracteriza um estilo. No jazz tradicional a acentuação nos tempos 2 e 4 ou nos tempos fracos é característica (JACQUES, 2009) – em grande e pequena escala, ou seja, pode ser pensado independente da figura a ser tocada; na música brasileira em geral a acentuação nos tempos fortes é característica (tempos 1 e 3) – ainda que tanto no caso do jazz como no da música brasileira exista uma variedade imensa de formas de acentuação.

Em entrevista por telefone, Gerson Galante – que foi um dos poucos alunos de Casé - conta que o mestre via a articulação da seguinte forma: “ou você articula a primeira e a terceira, ou a segunda e a quarta”. É uma forma simples de pensar estas técnicas, que estão diretamente ligadas à estética, e que para Casé não surgia ligada a uma reflexão a respeito de fazer música de forma norte-americana ou brasileira, eram somente duas formas de articulação – ainda que naturalmente Casé conhecesse a origem destas duas formas de fazer soar uma frase.

Além destas duas maneiras, citadas acima, de acentuar uma frase, encontramos nos improvisos de Casé uma grande variedade de acentuações. Casé faz muito uso deste recurso, que é um componente rítmico marcante.

Nailor Proveta diz, em entrevista realizada para esta pesquisa, que Casé era um músico que buscava o seu próprio estilo, procurava se colocar na música, e que uma das ferramentas encontradas por ele para fazer isso é a acentuação:

“O Casé conhecia muito bem a linguagem, fraseado consciente; além do padrão, tinha uma coisa de linguagem, de acentuação, de gramática nas frases dele, e essa gramática ele tava direcionando ela muito bem pro objetivo dele pra música brasileira. O *Samba Irresistível* mostra isso daí, mostra esse acentos. Eu ouço e vejo aonde é que ele tava buscando o suingue daquela música. (...) usando algumas frases mesmo que estruturadas no jazz, mas colocando alguns acentos em alguns lugares, que já seriam lugares indicando assim ó: nesse lugar do samba aqui fica legal fazer isso, isso vai ajudar a arrumar o suingue com a cozinha(...)”

Nesta parte da análise não entraremos na discussão a respeito da caracterização dos elementos usados por Casé como brasileiros ou não, pois iremos tratar disso no próximo sub-capítulo. Neste momento iremos nos ater a caracterizar a acentuação utilizada pelo saxofonista e clarinetista.

Casé costuma acentuar os segundos tempos dos compassos binários, bem como segundas e

quartas semicolcheias dos tempos. Na figura 22 abaixo demonstramos em uma partitura um trecho para que fique mais claro de que forma ele utiliza a acentuação. Utilizamos o símbolo convencional para acento; acento circunflexo para notas que duram mais do que um *staccato* e menos do que o seu valor total e que são levemente acentuadas; parênteses para notas omitidas; \ para glissando de notas; e para bends utilizamos uma meia ligadura antes da nota.

The image displays a musical score for a piece titled "Feitio de Oração" in 2/4 time, spanning measures 38 to 51. The score is written on a single treble clef staff. The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is characterized by a series of eighth-note patterns, often grouped in pairs or fours, with various dynamic and articulation markings. Above the staff, several chords are indicated: Fm7, Em7, Ebm7, Ab7, Dbmaj7, Fm7(b5), Bb7, C7, and Ebm7. Specific markings include accents (>), accents with circumflexes (^), and slurs. Some notes are marked with a backslash (\) to indicate glissando. The score is divided into four systems, with measure numbers 38, 42, 47, and 51 marking the beginning of each system.

Figura 22 – Feitio de Oração - 48seg

Além das notas acentuadas, e tanto quanto ou mais representativas que elas são as notas que Casé omite, as chamadas notas fantasma³⁶ (*ghost notes*). Em todos os solos de Casé, sem exceção, encontramos uma série de notas omitidas, e isso é uma das características que marcam o seu estilo; elas enfatizam a acentuação por gerar um contraste grande de dinâmica entre notas tocadas mais forte (acentuadas) e notas que nem sequer são tocadas, mas que são sugeridas ao ouvinte através da estrutura das frases. Esta combinação de acentuação e notas omitidas é uma ferramenta rítmica muito rica que

³⁶ Termo utilizado para designar uma nota que não foi tocada de fato, mas que o discurso musical permite perceber a intenção de tocá-la. Essas notas são “ouvidas” através de ruídos sem altura perceptível, gerados pelo sopro ou pelo contato da língua com a palheta sem que a nota seja tocada, no caso dos instrumentos de sopro, e têm uma função rítmica importante.

confere “suíngue”, ou “balanço” às frases, conforme fala Proveta:

“muito legal quando ele omite nota, sem interromper a frase, sabe? Dá um molho. Ce ve que a maioria não omite.(...) as frases tão sempre amarradas com o ritmo; ele pára de tocar e não para de ouvir o ritmo. (...)Os outros são mais diretos nas escalas que eles conhecem, mas ele tocava com os licks mas em alguns lugares ele acentuou com o ritmo brasileiro.”

As notas fantasma, ou notas omitidas, aparecem em estruturas que permitem que o ouvinte tenha a sensação de que as ouviu ainda que elas não sejam tocadas, como arpejos e padrões melódicos que o solista costuma utilizar e, portanto, são familiares àquele solo. Muitas vezes o ouvinte não consegue perceber que nota seria aquela melodicamente falando, mas ela sempre é notada na estrutura rítmica, que é onde está sua maior importância – também pelo ruído perceptível do ar ou da língua na palheta. Como podemos notar na figura 22 acima, Casé muitas vezes omite a última semicolcheia de um grupo de quatro delas, o que dá a sensação de que a nota anterior é uma colcheia, ao mesmo tempo em que ouvimos a semicolcheia omitida.

2.6 Identificando Musicalidades:

Por fim realizamos uma análise semiótica dos improvisos de Casé a fim de identificar a origem dos elementos musicais por ele utilizados, e de categorizar percepções da escuta de seus solos. Tal análise foi baseada no trabalho de Acácio Piedade, partindo do seu conceito de musicalidade: “uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas” (PIEADADE, 2005).

A audição dos solos de Casé nos remete à percepção de algumas musicalidades; partindo de tal diversidade ouvimos o que o autor chama de fricção de musicalidades, que consiste no fato dessas musicalidades serem perceptíveis no discurso musical como elementos distintos, ou seja, não estando fundidas, mas sim em contraste, em estado fricativo no caso³⁷.

Para identificar as musicalidades nos solos, realizamos a análise baseada no conceito de tópicos desenvolvido por diversos teóricos (Ratner (1980), Hatten (1994; 2004), Agawu (1991) para a análise retórica do discurso musical, o qual foi pensado a partir de noções fundamentais da filosofia Aristotélica; para Agawu (1991), tópicos são unidades do texto musical que têm significado dentro um ciclo de ouvintes, uma espécie de categoria músico-cultural (BASTOS, 2006). Agawu utiliza a teoria das tópicos para a análise da música clássica ocidental, e a adaptação à música popular brasileira foi proposta recentemente por Bastos e Piedade (BASTOS e PIEADADE, 2006 e PIEADADE, 2007).

É relevante chamar a atenção para o fato de que, por ter se dado recentemente, tal adaptação encontra-se ainda em processo de desenvolvimento, através das recentes pesquisas de Piedade e de estudantes que se interessam pelas tópicos, e é, portanto, uma ferramenta em formação. Porém a sua aplicação à análise dos solos de Casé foi importante para a categorização da escuta que temos deste material musical como fundado em, e, portanto, remetente a, mais de uma musicalidade. O uso dos grupos de tópicos propostos por Piedade e Bastos gerou resultados coerentes através do auxílio na identificação dos elementos musicais que remetem a significados associados, portanto a memórias musical-culturais.

Lembramos ainda que a utilização da ferramenta neste trabalho, da maneira como foi realizada, só foi possível pelo fato de o material por nós analisado ser muito semelhante àquele utilizado por Bastos e Piedade para o desenvolvimento das tópicos existentes até o presente momento, tendo em

³⁷ Os conceitos de musicalidade, hibridismo estão bem explicados por PIEADADE em Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

comum muitos aspectos musicais e culturais.

Analisando a música popular brasileira estes autores propuseram alguns grupos de tópicas, e pudemos perceber fragmentos musicais pertencentes a três destes grupos nos improvisos de Casé, são eles: *época de ouro*, *brejeiro* e *bebop*; explicaremos abaixo quais são suas características e como acontece sua incidência nos solos analisados.

A começar pela tópica *época de ouro*:

“Chamamos de *época de ouro* este conjunto de tópicas que remete a um sentimento de nostalgia ligado ao Brasil do passado e à musicalidade de gêneros antigos, tais como modinha, valsas e serenatas. Há diversas configurações melódicas para as tópicas época de ouro (EO): grupetos, apojaturas, certas aproximações cromáticas (cromatismo 5-b5-4-3 ou 3-4-#4-5, ou ainda 3-2-1-7M-7, todas estas aproximações sendo cadenciais, a última nota estando geralmente em tempo forte, conforme seu uso nas “baixarias” de choro). Encontram-se diversos exemplos deste padrão e de outros EO na literatura. Salientamos que o que está acima escrito, isoladamente, nada representa, e que este mesmo padrão é utilizado em diversas outras musicalidades do planeta. Entretanto, no (con)texto musical brasileiro, estes mesmos padrões são empregados de forma tal que apontam para o universo referencial específico em questão. Especialmente (...) se fazendo presentes nas improvisações no âmbito do jazz brasileiro.”

Esta tópica foi identificada em todos os solos analisados, logo este tipo de estruturação melódica é um elemento muito presente nos solos de Casé; as figuras abaixo exemplificam seu uso:

70 Eb7 Ab7 Db Db Ebm7

Época de ouro Época de ouro

74 Ebm7 Ebm7 Ab7 C7 F7

Época de ouro

Figura 23 – Ideias Erradas – 1:12

A tónica *época de ouro* está neste exemplo da figura 23 acima representada pelas bordaduras usadas pelo solista na parte B de *Ideias Erradas*, e na figura 24 seguinte por grupetos e aproximações cromáticas, sendo o segundo fragmento destacado (do compasso nº 69 da figura) um cromatismo derivado das “baixarias” do choro.

63 C C B D⁷ G⁷
E.O.

67 C C C⁷ C⁷
E.O baixaria

Figura 24 – Palpite Infeliz – 00:58

Como afirmam Bastos e Piedade, os mesmos padrões musicais aparecem em muitos contextos musicais diferentes e, portanto, podem pertencer a mais de um grupo de tónicas, em função do contexto em que se encontram. No caso da análise dos solos de Casé alguns grupetos e apojeturas podem ter dupla interpretação, como, por exemplo, na seguinte figura:

40 C
época de ouro ou bebop

Figura 25 - Palpite Infeliz 27seg

Esta é uma construção melódica muito presente no universo dos choros e valsas, e por isso pode ser analisada como *época de ouro*, mas também é muito usada por jazzistas em especial da fase bebop

(que dá nome a um grupo de tópicos que será explanada abaixo), como Charlie Parker. Em se tratando de um improviso de Casé, não é possível distinguir a real origem desta formação melódica. É uma das figuras que mais se repete em seus solos.

Outra tópica desenvolvida por BASTOS e PIEDADE e que diz respeito ao universo musical brasileiro é a tópica *brejeiro*:

“Este conjunto tem relação com o jogo musical que existe, particularmente no mundo do choro, envolvendo a questão do desafio, da “quebração” rítmica, da ambiguidade melódica e da malícia. No samba também há várias dimensões do brejeiro, evocado pela figura do “malandro” e sua ginga.”

Identificamos a musicalidade da tópica *brejeiro* em muitos trechos em que Casé utiliza uma rítmica de semicolcheias sincopadas, ou colcheias que atravessam a métrica do compasso binário acentuando a segunda e quarta semicolcheias dos tempos; e também em séries de 4 semicolcheias com mesma melodia, que remete às interpretações dos flautistas ágeis como Benedito Lacerda. Ambas as ocorrências estão exemplificadas na figura 26 abaixo:

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff, starting at measure 148, has a C chord above the first measure. A box highlights a melodic line of four eighth notes (semicolcheias) over an A7 chord. The second staff, starting at measure 152, has a Dm chord above the first measure. A box highlights a melodic line of four eighth notes (semicolcheias) over a Bm7(b5) chord. The notes in both boxes are: G4, A4, B4, C5.

Figura 26 – Palpite Infeliz – 2’19

O uso da repetição de melodias de 4 semicolcheias é muito comum no choro, no samba, e em outros gêneros musicais brasileiros como o forró, tanto nas melodias das composições como nas dos solos. A condução da percussão nestes gêneros é fundamentalmente apoiada nessas 4 semicolcheias por tempo, tendo cada estilo construído uma relação específica entre essas 4 notas no tempo em se tratando de acentuação e inclusive de duração – que na maior parte das vezes não corresponde a uma divisão igualitária de 1 por 4. É essa diferença mínima de duração de tempo entre a primeira, a segunda, a

terceira e a quarta semicolcheias, que faz o “balanço” – um elemento importante na distinção de linguagem – acontecer.

Quando o solista toca essas 4 notas de forma sincronizada com a percussão e o acompanhamento de forma geral, conferindo a duração e a acentuação apropriada para cada uma delas, chama a atenção – mesmo que sem intenção – para este relevante detalhe. Nailor Proveta nos chama a atenção para o fato de que Casé toca realizando tal sincronia: “ele tocava com os licks mas em alguns lugares ele acentuou junto com o ritmo brasileiro.”

Outro fragmento musical dos mais utilizados por Casé, e que remete ao universo *brejeiro* da malandragem e da malícia é o grupo de duas colcheias tocadas no segundo tempo de um compasso binário, sendo que a primeira colcheia é acentuada e a segunda é tocada com a articulação sinalizada por um acento circunflexo (que significa que ela dura um pouco mais da metade do valor real da nota e que seu ataque é tocado com a sílaba “dap”). Esta figura foi observada por Proveta na escuta que fizemos juntos dos solos de Casé como um dos elementos mais importantes de seu estilo, e uma das figuras mais brasileiras, “Isso é muito brasileiro. Isso daí nenhum deles fez.”:



Figura 27 – Feitio de Oração

Por último apresentamos o grupo de tópicas *bebop*:

“Este termo cobre a referência ao mundo do jazz através de procedimentos melódicos tipicamente jazzísticos, uso de certos padrões e convenções, como notas de aproximação cromática típicas do jazz, fraseados do tipo Charlie Parker, uso de escalas e frases *outside* (ou seja, “fora” da tonalidade ou do acorde-referência). É evidente que, no contexto do jazz internacional, o termo se refere ao jazz dos anos 40 e a figuras como Charlie Parker, Dizzie Gillespie e Thelonius Monk.” (BASTOS e PIEDADE, 2006).

A rítmica em destaque na figura 28 abaixo é muito usada por Casé para tocar arpejos, e foi largamente difundida pelos músicos de bebop como Charlie Parker; tal referência é percebida por nós na escuta dos solos, fazendo com que este fragmento seja analisado como parte do grupo de tópicas *bebop*:

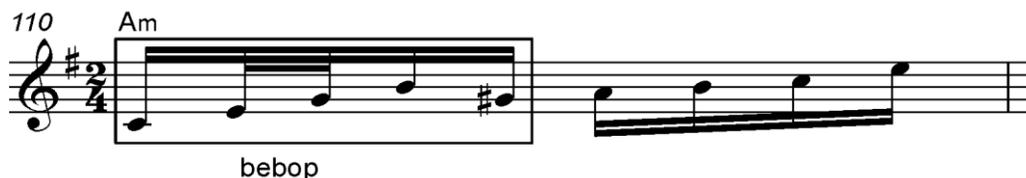


Figura 28 - Se Acaso Você Chegasse - 1'40

A mesma figura rítmica foi usada por Casé também para tocar escalas. No caso exemplificado pela figura 29 abaixo a escala é pentatônica, muito utilizada na música norte-americana (a escala pentatônica é tradicionalmente utilizada na música de muitos lugares do mundo) e a articulação da continuação da frase é tipicamente jazzística, acentuando a segunda e quarta semicolcheias:



Figura 29 - Ideias Erradas - 0'36

A figura rítmica do exemplo a seguir é também muito característica do estilo de Charlie Parker e muito usado por Casé em finais de frase, sendo mais um fragmento pertencente ao grupo *bebop* de tópicas:

145 **A** improviso de saxofone
C

bebop

Figura 30 - Palpite Infeliz - 2'12

Dentre os aspectos melódicos vindos do bebop estão alguns padrões como o da figura 31 seguinte:

116 Am D7

bebop

Figura 31 - Palpite Infeliz - 1'46

As notas *blue*, difundidas pelos jazzistas como herança do blues – quinta diminuta em acordes com 5a justa e terça menor em acordes com 3a maior, por exemplo – também estão presentes nos solos de Casé e fazem parte deste mesmo grupo de tópicos:

100 Fmaj7

blues

Figura 32 – Blue Note b3 – Risque - 2'12

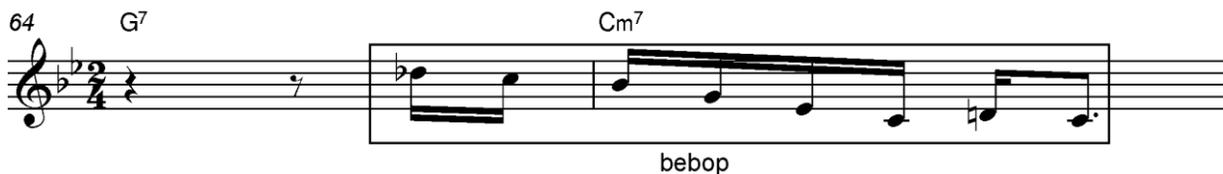


Figura 33 – Blue note b5 - Ideias Erradas - 1'6

De uma forma geral, a audição dos solos de Casé aponta para uma dualidade de musicalidades: aquela presente através de elementos derivados do choro e do samba, e aquela presente através de elementos jazzísticos. Por uma relação de contraste, a sensação é de que estão presentes nos solos a musicalidade brasileira e a musicalidade norte-americana, ainda que saibamos que cada um desses países possui uma imensa diversidade musical a qual não é representada somente pelo choro e samba, ou pelo jazz.

Reconhecemos, portanto, a musicalidade “brasileira” (referente ao choro e samba especialmente) nas estruturas rítmicas e melódicas das frases, na acentuação e na articulação, citadas nas exemplificações dos grupos de tópicas *época de ouro* e *brejeiro*; e no repertório tocado. A musicalidade jazzística foi percebida através das estruturas rítmicas e melódicas das frases de Casé, citadas na exemplificação das tópicas *bebop*; no timbre dos instrumentos por ele tocados, que tem como referência clarinetistas e saxofonistas norte-americanos (como Benny Goodman, Paul Desmond, Phil Woods, Cannonball Adderley, entre outros); na articulação de algumas frases; nos procedimentos e técnicas utilizados para a improvisação; e na abordagem formal do tema baseado no paradigma tema-improviso-tema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nas análises, podemos concluir que Casé solava ora mantendo seus improvisos mais próximos à melodia original, ora se distanciando dela, e em algumas ocasiões tocava de maneira a mesclar estas duas abordagens distintas, gerando uma terceira que é intermediária; isto variava de acordo com a situação musical, considerando repertório, formação instrumental e se estava tocando em um show ou em um estúdio, sendo que nos shows ao vivo o improvisos eram em geral mais longos e se distanciavam mais da melodia original.

Observamos nos solos de Casé que ele se utilizava de pequenos fragmentos musicais criados ou imitados de outros músicos articulando-os através de dois processos: improvisação formular, ligando um fragmento ao outro de maneira que se tornam imperceptíveis, e improvisação motívica, transformando os fragmentos ao longo das frases através da transposição, aumento, diminuição, entre outros, de maneira que tais fragmentos se mantêm perceptíveis em meio ao discurso musical.

Analisando as estruturas internas às melodias criadas por Casé, percebemos a presença constante de notas alvo, em geral notas da estrutura básica dos acordes, sempre cercadas por inflexões dos mais diversos tipos, especialmente bordaduras, cromatismos e resoluções indiretas. Nota-se que o tamanho de suas frases varia entre 2 e 4 compassos na maioria dos casos, que o uso de escalas e arpejos é intercalado e que uma mesma frase é na maior parte dos casos composta por vetores de movimento ascendente e descendente.

O material harmônico utilizado por Casé pode ser considerado simples, muito embora ele tenha sido um dos músicos brasileiros de seu tempo que demonstra, através das gravações que deixou, possuir mais informação no que se trata de harmonia, sonoridade, arranjo, entre outros – conhecimento que em sua maior parte foi adquirido através da vivência musical e da escuta de músicos em especial dos Estados Unidos e do Brasil. O material harmônico pode ser visto como simples uma vez que ele se utiliza em grande parte dos casos daquele material empregado na melodia original da canção e não são utilizadas muitas substituições harmônicas; ao contrário disso, há situações em que Casé simplifica algumas progressões harmônicas, desconsiderando os acordes de função subdominante. Em alguns momentos percebe-se uma abordagem horizontal das harmonias, apesar de que na maior parte dos casos ele as aborda de maneira vertical, ainda que desconsiderando as subdominantes, deixa clara em

suas melodias a presença dos acordes dominantes.

É possível ouvir com frequência nos solos de Casé o uso dos modos mixolídio (com e sem nona menor e décima terceira menor) e da escala alterada nos acordes X7; os modos dórico e eólio nos acordes menores, lícrio nos meio diminutos, escalas menores harmônicas nas preparações para acordes menores, notas características ao blues e o modo jônio nos acordes maiores.

Parte importante do estilo de Casé está relacionada ao timbre que emitia tocando os instrumentos, sendo que ele estabeleceu um padrão de sonoridade que o tornou facilmente reconhecível como instrumentista. Casé teve como referência músicos de jazz, tanto para o saxofone como para o clarinete, e entre os brasileiros gostava muito do saxofonista Zé Bodega; possuía uma embocadura relativamente relaxada, emitindo um som airado e que permitia inflexões como o *bend* e vibratos. Utilizava uma boquilha de sax tenor no sax alto, o que provia um timbre mais escuro ao instrumento, e possuía um nível técnico muito alto, a sua afinação ao tocar era precisa, e o timbre emitido dos instrumentos era estável.

Casé se utilizava de uma grande variedade de articulações, o que é comum no jazz e na música popular brasileira, e isso gera um fraseado chamado no jazz de *slurred*, ou seja, enrolado, pronunciado sem clareza. Isto, somado a uma acentuação minuciosa e à omissão de notas específicas, de maneira altamente ligada às características de linguagem do samba – no caso do LP *Samba Irresistível* – é um dos elementos inovadores que Casé traz para a improvisação em música brasileira através do seu estilo pessoal.

Através da análise semiótica com base na teoria das tópicas de Agawu adaptada por Piedade e Bastos para a música brasileira, pudemos identificar as musicalidades do choro, do samba e do jazz presentes no discurso musical dos solos de Casé. Foram identificados os grupos de tópicas *época de ouro*, *brejeiro* e *bebop* nos improvisos, o que demonstra as musicalidades do choro/samba e a do jazz em estado de contraste fricativo.

Pudemos apontar a origem de cada uma dessas musicalidades presentes, relacionando sua presença com a história de vida de Casé, que foi musicalizado através de um repertório variado, mas especialmente com aquele da música brasileira em bandas e orquestras, e que trabalhou com este repertório durante toda sua vida, tocando choros e repertório de baile. Em meio a isto está o fato de que este artista viveu entre os anos 30 e 80, período no qual o Brasil passou por uma série de transformações econômicas e culturais, tendo se tornado consumidor assíduo dos produtos culturais gerados nos Estados Unidos, entre eles a música, e a relação que nosso país estabeleceu com tal

consumo na maior parte das vezes esteve ligado à modernização, deixando-se influenciar fortemente por tais produtos importados.

A combinação específica de todos estes elementos citados acima caracteriza o estilo de Casé na situação musical específica dos solos analisados. Acreditamos que este seja um recorte representativo da maneira como Casé tocava música brasileira, e também que as suas maiores contribuições para a improvisação no Brasil se deram com este repertório, pelo fato de ele se diferenciar dos demais músicos nesta situação especialmente através do timbre que emitia, das inflexões de expressão, da articulação e da acentuação.

REFERÊNCIAS

Livros, teses e artigos:

ALMADA, C. *Arranjo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. 364 pgs.

ALVES, J. A Pedagogia Musical de Manuel Tranquillino Bastos. *Revista da FAEBA: Educação e Contemporaneidade*, Salvador, n. especial, 235 pgs, 2011.

BARROS, F. *Casé, como toca este rapaz!*. São Paulo: Editora Nova Ilusão, 2010. 148 pgs.

BASTOS, M. *Tópicos na Música Popular Brasileira: uma análise semiótica do choro e da música instrumental*. 2006. 69 pgs. Monografia de conclusão de curso – Centro de Artes, UDESC, Florianópolis, 2006.

BASTOS, M.; PIEDADE, Acacio. A Análise Musical de Improvisações no Jazz Brasileiro. *Anais da II Jornada de Pesquisa e Seminário de Iniciação Científica do CEART*. Florianópolis: UDESC, 2006. 14pgs.

O desenvolvimento histórico da "música instrumental", o jazz brasileiro. *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pósgraduação em Música (ANPPOM)*. Brasília, 2006. 6 pgs.

CALADO, Carlos. *O Jazz Como Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva (Série Debates), Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

FABRIS, B. V. *Catita de K-Ximbinho e a Interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz*. 2005. 38 pgs. Artigo de mestrado – Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2005.

FABRIS, B. V. e BORÉM, F. Catita na leadcheet de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega: aspectos da hibridação entre choro e jazz. Artigo. Em: *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, n13, jan – jun 2006. pg 5 – 28.

FALLEIROS, Manuel Silveira. *Anatomia de Um Improvisador: O Estilo de Naylor Azevedo*. 2006. 148 pgs. Dissertação de mestrado em música – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2006.

FREITAS, S. P. R. *Teoria da Harmonia na Música Popular*. 1995. 174 pgs. Dissertação de Mestrado – UNESP, São Paulo, 1995.

HENRY, R. E. *The jazz ensemble a guide to technique*. Englewood Cliffs, New Jersey, EUA: PrenticeHall, 1981.

HENRY, M. Charlie Parker and “Honeysuckle Rose”: Voice Leading, Formula, and Motive. *MTO: a journal of the Society for Music Theory*. Volume 18, número 3, 2012.

JAQUES, MJ. *Glossário do Jazz*. São Paulo: Biblioteca 24x7, 2009.

KERNFELD, Barry. Improvisation. *Dicionário Grove de Música*. Versão online, último acesso em 29/06/2013.

LOUREIRO, Maurício Alves. Estudo da Variação do Timbre da Clarineta em Performance Através de Análise por Componentes Principais da Distribuição Espectral. *Revista Opus*, Belo Horizonte, v.1, n.7, 2000.

LAWN, R. J. e HELLMER, J. L. *Jazz: Theory and Practice*. Belmont, CA: Wadsworth Publishing Co, 1990.

MAXIMIANO, Guilherme. *Transformação na Música Instrumental Brasileira: a improvisação nos primeiros álbuns do Tamba Trio*. 2009. Dissertação de Mestrado, USP, 2009.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música instrumental brasileira e fricção de musicalidades. *Antropologia em Primeira Mão*, número 21. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 1997.

_____. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *In: Revista Opus*, 11, 2005, pp. 197-207.

_____. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *In: Revista eletrônica de musicologia*, vol. XI. 2007.

_____. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

RUSSEL, G. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*. Cambridge: Concept. 1959.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos de Composição Musical*. Trad.: Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1996.

VALENTE, Paula Veneziano. Horizontalidade e verticalidade: os modelos de improvisação de Pixinguinha e K-Ximbinho no choro brasileiro. *Per Musi*, v.23. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p.162-169.

_____. *Horizontalidade e verticalidade: os modelos de improvisação de Pixinguinha e K-Ximbinho no choro brasileiro*. 2009. 139 pgs. Dissertação de Mestrado, USP, 2009.

VISCONTI, Eduardo. *A Guitarra Elétrica na Música Popular Brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker*. 2010. 292 pgs. Tese de doutorado – Instituto de Artes, UNICAMP,

Campinas. 2010.

_____. *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*. 2005. 259 pgs. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas. 2005.

Páginas da web:

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. disponível em: <dicionariompb.com.br> Último acesso em 5 de agosto de 2013.

Site do Clube do Jazz, disponível em: <clubedojazz.com.br> Último acesso em 10 de dezembro de 2012.

Wikipedia Enciclopedia Livre, disponível em <wikipedia.org> Último acesso em 6 de agosto de 2013.

Loronix blogspot, disponível em <loronix.blogspot.com> Último acesso em 20 de dezembro de 2011.

Órfãos do Loronix blogspot, disponível em <orfaosdoloronix.wordpress.com> Último acesso em 3 de agosto de 2013.

Registros Fonográficos:

Jazz After Midnight – Dick Farney (Columbia, ao vivo, 1956)

Jazz Festival nº 1 – Dick Farney (RGE, 1956)

Meia Noite em Copacabana – Dick Farney (1956)

Coffee and Jazz – Brazilian Jazz Quartet (Columbia, 1958)

The Good Neighbour's Jazz (Columbia, 1958)

Baile de Aniversário - Silvio Mazzuca e Sua Orquestra (Columbia, 1958)

Kind of Blue – Miles Davis (Columbia, 1959)

Samba Irresistível – Casé e Seu Conjunto (Selo Hi-Fi Variety, Columbia, 1961)

Meu Baile Inesquecível (RGE 1963)

Cannonball Adderley & Sexteto Bossa Rio (Philips 1963)

Você ainda não ouviu nada!- Sergio Mendes & Bossa Rio (Dubas, 1964)

Claudette Soares (Mocambo 1965)

Os Craques da Música – É uma Brasa pra Dançar – Zezinho (Chantecler, 1966)

Sadao Watanabe Meets Brazilian Friends – Sadao Watanabe (Columbia, 1968)

A Onda é Boogaloo – Eduardo Araújo (Odeon, 1969)

Resalah's band – Big Band do Turquinho (RCA Vitor 1970)

A Virgem de Saint Tropez – Hareton Salvani e Beto Rushel (Fermata, 1974)

História do Jazz em São Paulo - Dick Farney e Simonetti (Bandeirantes, 1978)

Álbum Musical Romântico (Astrophone Records)

ANEXOS

ANEXO A

Transcrição feita por Felipe Amaral da entrevista com Nailor Proveta
Concedida no dia 2 de julho de 2013, em São Paulo

Maria Beraldo Bastos: Tem um monte de coisa aqui. Enfim, eu queria que você falasse como você conheceu o Casé primeiro e como que foi isso. Não necessariamente pessoalmente, porque você já tinha ouvido ele antes, né?

Nailor Azevedo: Na realidade, as coisas que a gente aprendia em casa eram, como eu já estava falando para você, a gente ouvia já todos os músicos. Não sei onde meu pai conseguia arrumar disco naquela época, porque era muito difícil encontrar disco. Nossa, os *long plays*...

Nailor Azevedo: Eu nasci em 61. Então, em 71 eu tinha 10 anos de idade. Eu comecei a fazer bailes com meu pai, eu tinha 9 anos, quando eu fui fazer baile pela primeira vez. (risos) Então, meu pai precisava de um cara que tocasse vários estilos para fazer baile com ele, né. Meu pai tocava clarinete, saxofone, acordeón e teclado. Ele tinha um regional que ele usava o acordeón; nos bailes, o teclado; na banda, ele tocava clarinete; no carnaval, tocava saxofone. Quando eu cheguei, eu comecei a tocar saxofone, comecei a ajudar ele nos bailes e nos carnavais. Mas enfim... Comecei a estudar, com 7 anos, música. Foi muito rápido, porque a música era um negócio que fazia parte daquela vida, daquele meio em que eu vivia. Meu pai vivia com o regional dele ensaiando em casa, tocando acordeón. Ele estudava acordeón com uma professora que era formada em conservatório. Nossa vida é muito parecida. Sempre apareciam umas pessoas boas para ajudar ele. E ele mostrava para mim as lições: “Preciso tocar isso aqui cem vezes, a professora passou.” / “Cem, pai!? Como cem vezes” (risos) E ele marcava um “x”, um risquinho: a cada 10, ele riscava. Falei: “Caramba!”

Maria Beraldo Bastos: Um trecho? Uma música? Um exercício?

Nailor Azevedo: É, por exemplo, *Valsa do minuto*. (cantando a melodia) Meu pai estudava essas coisas. A professora passava as coisas. Era professora formada no Carlos Gomes, que eu fui estudar uns anos depois. Fui seguindo, “mais ou menos”, as pegadas dele. Mas era muito preocupado com a educação, não só minha, acho que das minhas irmãs também. Então, a gente ouvia de tudo. A gente ouvia Gershwin, ele arrumava uns discos lá em Leme. Tinha uma família turca que vendia. A única loja que vendia assim era um presente para criança e chamava Nasci. Lá você comprava palheta para os instrumentos da banda e os discos também. Então, meu pai falava assim: “Amanhã vai lá no Nasci

comprar o disco tal”. E alguns discos a gente conseguia compra lá – era muito caro naquela época – e alguns amigos arrumavam alguns discos para ele. E entre esses discos apareciam os discos de choro também: Luís Americano, que eu não sei como que ele encontrava naquela cidade. Eu estou falando de Leme, 1967 ou 68. Como é que ia encontrar? Porque em São Paulo você encontrava tudo, mas em Leme não. Mas a gente tinha um dos músicos que morava aqui em São Paulo e era de Leme, que era o Butina, que foi o cara responsável pela minha vinda para São Paulo, em 76 ou 77, por aí. Então, a gente ouvia todos esses músicos aí e eu lembro de ter ouvido o Casé – meu Deus! – a gente morava ainda na chácara do meu avô. Do meu avô, não. Onde morava o meu avô. Trabalhava na roça, com minhas tias, mas era uma vida muito bonita. Era muito legal naquela época. A gente ia de carroça para aquela coisa ver meu avô quebrar milho, algodão, essas histórias: carroça, cavalo, aquela coisa toda. Aí chegava em casa e ia ouvir Gershwin! (risos) Uma loucura! Você convivia com a natureza. Perfeito: algodão e Gershwin. Não tinha eletricidade. Até uma época tinha aquelas lamparinas de querosene. Aí chegou a eletricidade no bairro onde a gente morava, que era fora do centro da cidade; aí de repente chegou a televisão, preto e branco; chegou a vitrola e chegou o disco. Isso tudo foi muito depois, lá para 67 ou 66, por aí. Eu devia ter 5 ou 6 anos. Eu lembro. Eu era muito pequenininho. Meu pai começou a trazer esses discos. Um dos discos que a gente ouvia – que eu lembro, um dos primeiros era o Gershwin, mas também os choros que a gente ouvia muito, e o Mancici, para eu tirar o solo do *Pantera cor-de-rosa*, porque era importante você ouvir o som do saxofone. Assim como ouvia muito Moacir Silva. É um saxofonista, tenorista – tenho discos dele aqui –, que tocava com a Elizeth Cardoso. Era um saxofonista que a gente ouvia. Meu pai falava assim: “Você precisa ouvir esse cara”, o som de tenor dele. Meu pai tinha um Galasso, um saxofone tenor Galasso. E eu estudava ouvindo Moacir Silva, a Elizeth Cardoso. Isso foi muito no comecinho, quando eu tinha 9 ou 10 anos.

Maria Beraldo Bastos: Tocava junto com o disco?

Nailor Azevedo: Tocava com o disco já. Eles falavam assim: “O som tem que ser como uma gota: cheio”. Ouvia ele. Nessa época apareceu, não sei de onde – eu acho que foi um amigo do meu pai que tocava saxofone, que já era um cara que tinha um pouquinho mais de acesso às coisas, chamava Raul Pácaro. Eu acho que foi ele quem trouxe o disco do Casé. Eu acho. Não tenho certeza. Não importa, porque vários discos ele trouxe depois também. E chegou o “Samba Irresistível”. Então, eu conheci o Casé eu tinha 9 ou 10 anos de idade, porque eram as coisas que a gente ouvia na época. [...] Quando eu conheci o Casé, meu pai já falava algumas coisa para mim sobre improvisação. Isso era um assunto que ele falava sempre: improvisação e arranjo, para a gente fazer arranjo para a banda e tirar as

improvisações. Mas o que era essa coisa toda de improvisação, né? Isso foi muito importante de ele ter feito. Mas não era improvisação em alguma música “x” ou “y”. Era improvisação. Você tinha que se abrir para o mundo, para ouvir as outras músicas, para criar as suas músicas. E eu entedia que a improvisação era o começo das composições. Olha que fantástico. Porque ele falava assim: “Como é que você vai fazer um arranjo se você não consegue improvisar?”. Ou ele falava: “Um bom arranjador tem que ser um bom improvisador e criar ideias”. Indiretamente, ele estava falando de composição, de uma forma muito simples. E nessa história toda a gente começou a tirar solos. E um dos primeiros solos foi do Casé. Eu fazia solos: eu com ele. Mas aí ele começou a trazer os discos e eu lembro dos (cantando a melodia)... e as inflexões (cantando a melodia). Isso nunca mais você esquece. Você fala: “Nossa!”. Nessas coisas a gente tinha aquela ideia de que “isso é um solo”, “isso é um solo”. Não tinha explicação de campo harmônico. Então, a gente ouvia. Ouvi muito o Casé assim, mas eu não sabia dar nome para essas coisas, na primeira vez que eu encontrei. Aí, o Butina, que era um trompetista de Leme, disse assim: “Você precisa vir para São Paulo”. Eu tinha 12 anos de idade e ele ia ver eu tocando na banda. Meu pai falava: “Como? De que jeito? Não vou deixar um moleque de 12 anos... Por enquanto, vou treinando por aqui, né”. Aí quando eu estava fazendo 10 anos de idade, meu pai já fazia eu tocar com um pianista em Leme que chamava Douglas Lopes. Eu tenho uma foto de uma vez que eu fui fazer. [...] Então, meu pai queria também que eu tocasse peças clássicas. Era demais o jeito que ele pensava. Aí eu fui uma vez fazer um recital: peças para piano...

(...)

Maria Beraldo Bastos: Está gravando. Eu vou ter que dizer na pesquisa que parou de gravar e algumas coisas eu coloco e digo que você disse.

Nailor Azevedo: Está bom. Não tem problema não.

Maria Beraldo Bastos: Será que chegou a pegar de como você conheceu ele? Acho que sim. Eu acho que o principal é o que você achava que diferenciava o Casé dos outros. Que é essa que você estava falando... O que ele fez musicalmente, né.

Nailor Azevedo: A gente falou sobre isso aí. Você quer que fale de novo, é isso?

Maria Beraldo Bastos: É!

Nailor Azevedo: A diferença do Casé para os outros músicos... Toda vez que a gente ouve o Casé, de cara, você percebe um padrão sonoro. Isso é muito importante: quando você ouve que um músico instrumentista tem um padrão dele. Você reconhece rápido aquele músico. Esse padrão é padrão

próprio, né. E o que faz esse padrão acontecer é que dentro desse padrão você aprende a reconhecer os músicos que provavelmente ele deve ter ouvido. Acho que Lee Konitz, eu ia falar, Paul Desmond, acho que um pouco do Phil Woods, que na época era um dos grandes improvisadores do sax alto. Acho que o mais importante, além de você perceber esse padrão, que a pessoa mostra de onde que é que ela realmente foi fazer a pesquisa dela, uma coisa muito importante – com relação aos outros músicos – é que ele buscava um som próprio dele, um estilo próprio dele. Como a gente tinha falado, tem muitos bons músicos que tocavam, mas eram... Tinha aquela ideia do jazz. Então tiravam os solos exatamente como se fazia. E o Casé é o seguinte: independente de ele tocar uns... Ele conhecia a linguagem. Ele era um cara que conhecia muito bem o que ele fazia. Além de ele ter um som muito bonito, você que o fraseado dele é muito consciente. Mas além do padrão, tinha uma coisa de linguagem, de acentuação, de gramática, nas frases dele. E essa gramática estava caminhando de forma muito... Ele estava direcionando ela muito bem para o objetivo dele para a música brasileira. Tanto é que tem o “Samba Irresistível”: mostra esses acentos. Eu ouço e vejo onde é que ele estava buscando o swingue daquela música.

Maria Beraldo Bastos: E você falou também de ele sair do sistema, buscar o som dele mesmo.

Nailor Azevedo: É. Porque é o seguinte: se você acentuar... Se você pegar e tirar a frase de outro... Musicalmente falando, você pega uma frase de um e abrigileirar essa frase, ué... O Villa-Lobos fez isso. Ele pegou uma orquestra sinfônica europeia, trouxe a técnica para cá e colocou os acentos em lugares diferentes. E assim nasceu a obra do Villa-Lobos: um idioma brasileiro, só que usando cordas como na Europa, usando fagote, clarinete... Quer dizer, ele pegou esses instrumentos e usou eles com acentos diferentes. Claro que a gente está falando de música clássica e você tem muito mais riqueza de timbres e outras coisas mais. Mas acho que na música popular, no jazz, também se fez muito isso. Eu acho que muita coisa deu certo. No caso do Casé, que a gente está falando, eu acho ele um músico muito inteligente, muito sensível, com um acabamento de som muito bonito. Sempre foi muito cuidadoso, tanto no saxofone como no clarinete. Então, não dá para fazer um... – a gente tinha falado sobre isso, eu acho que eu lembro. Não dá para você falar de gosto musical com um som... Se você quiser buscar por um padrão, independente se o seu som naquele dia está ou não está bem. Mas acho que o padrão, você acaba definindo pelo seu gosto musical. Pela sua forma onde você dirige a gramática da música: onde estão os acentos, onde estão os pontos, as vírgulas. Então acho que disso aí ele tinha consciência.

Maria Beraldo Bastos: E você falou também de ele ter deixado uma porta aberta para...

Nailor Azevedo: É. Porque é o seguinte: eu acho que ele foi um dos primeiros músicos a olhar para esse terreno aí, porque já naquela época tinha bastante músico tocando jazz aqui no Brasil todo. Muita gente... E acho que eles não pensaram em deixar alguma coisa para nós que viríamos depois. Eles gravaram, tocaram, curtiram o momento deles. Então, você ouviu e fala: “Legal, tocaram bem”. Mas assim, padrão... A referência como som para a gente acabou... Se você quisesse ouvir mesmo padrão sonoro legal, você tinha que ouvir os músicos de fora. Os músicos populares ainda não tinham estabelecido uma coisa mais rica, que pudesse deixar um legado, que você fala: “Ah, aquele resultado é disso, disso e disso”. Isso que eu quero dizer como padrão: você ter uma continuidade na história, sabe? Independente de se você está bem ou não com a sua embocadura ou a sua palheta, mas você está continuando uma história. E essa história, mesmo que ela seja interrompida, alguém em algum lugar vai levar ela para frente de alguma forma. Isso é o que sempre acontece.

Maria Beraldo Bastos: E você se sente influenciado pelo Casé de alguma forma?

Nailor Azevedo: Claro, claro. Eu acho que isso foi desde a primeira vez que a gente ouviu ele, né. Eu acho que a gente tem... É isso que eu falo da porta: é uma ideia de você tocar com espírito de criador, como um jazzista, a sua música brasileira. Acho que para mim, nesse sentido, foi muito importante, porque foi isso que eu busquei depois um pouco mais velho, um pouco mais já... Morando um pouco mais aqui em São Paulo, eu acho que a minha vida foi sempre essa busca, e não exatamente de me firmar como músico “x”, “y” ou “z”. Ser reconhecido como músico, que cria, que gosta de tocar outras músicas. Isso seria muito importante para... Para eu melhorar o que eu quero, eu preciso conhecer outras coisas, né. Faz parte da nossa vontade humana de ouvir outros. Eu sempre ouvi muito as pessoas. Isso ajudou muito – meu Deus. Como foi importante ouvir as outras “casas” para arrumar a nossa, primeiro. Eu sempre lembro disso.

Maria Beraldo Bastos: Eu acho que a gente pode ver as gravações e os assuntos vão surgindo, porque eu pedir para você falar de novo o que você já falou é difícil, né.

Nailor Azevedo: Do que você está falando?

Maria Beraldo Bastos: Não, da... Eu acho que está tudo certo.

Nailor Azevedo: Eu ia mostrar para você...

Maria Beraldo Bastos: ... a gravação de você tocando o [...]?

Nailor Azevedo: É!

Maria Beraldo Bastos: Só fala rapidinho para mim que você acha que o Casé ouvia de clarinetista. O Benny Goodman, e quem mais?

Nailor Azevedo: Ah, o Benny Goodman, Artie Shaw... Tinha um outro clarinetista que é o Jimmy Giuffre, que é um clarinetista que foi muito famoso no jazz, mas tocava muito doce. Não era um virtuoso. Isso é uma coisa mais... Como o Casé tocava: uma pessoa pensando mais em frases que... Não sei se pensando de forma tão radical, mas pelo menos sentir mais “fraseologicamente” do que uma coisa que fosse – como quando a gente joga mais para a plateia –, como efeitos e tal. Eu acho que ele queria mais buscar isso. Por isso que eu acho que faz uma diferença danada dos outros músicos. Porque quando se tenta fazer jazz, é difícil separar esse momento. Quando eu estudei dos meus 20 até os meus 27 anos, quando eu cheguei em São Paulo, eu encontrei isso. Eu encontrei todo esse povo aqui. Estudei junto. A gente saía. Então, a gente percebia isso aí: momentos daquela euforia toda. Coisas assim que muitas vezes você chegava no ponto em que aplicava algumas coisas que você estudava, mas quantos estavam estudando? Quantos estavam aplicando? Quantos estavam pensando? Então, para mim foi muito bom conhecer, porque eu não estava olhando para a música. Eu estava olhando para a relação entre as pessoas, o que essas pessoas queriam com aquela música. Então, foi essencial para mim conhecer um pouco da psicologia também. “Será que é para isso que a gente faz isso? Mas e para a música, como é que fica?” E é engraçado, porque nessa época eu estava muito em dúvida, quando eu estava querendo até ir embora para estudar fora. Apareceu o Tio, quando eu estava com uns 25 anos... Ainda estava meio inquieto, mas apareceu o Tio Laércio de Freitas e a gente começou a tocar um repertório que eu conhecia, que é o que eu tinha aprendido com o meu pai: choros e alguns sambas, e outras coisas do Tio. Então, me deu uma certa tranquilidade e eu falei: “Bom, agora eu estou em um terreno que eu conheço”. Isso foi meio que fundamental para eu me encontrar sem perder aquela música, sem perder São Paulo, sem perder... E depois eu fui encontrar com outros amigos do choro também, quer dizer... E até hoje que eu tento manter essa relação com as pessoas como músico. Eu não sei se as pessoas entendem isso, porque muitas vezes as pessoas acham que eu devo ser apenas um músico-intérprete. Eu não sou músico-intérprete. Posso ser. Mas eu gosto de ser um músico criador. Isso para mim é fundamental para a minha vida. Faz muita falta quando a pessoa tenta me segurar, falando: “Não, você vai tocar essa música certinha, do jeito que ela é aí”. É difícil, porque para fazer isso, você tem que ter...

Maria Beraldo Bastos: ... abrir mão de outras coisas.

Nailor Azevedo: Você tem que abrir mão. Então, você toca para quem? Para o gênero? Ou para a sua criação? O gênero são as casinhas. Você visita esses lugares, conhece, e depois passa a ser um criador junto com isso.

Maria Beraldo Bastos: E é isso que a gente estava falando que talvez o Casé tenha tido dificuldade e não seja conhecido porque ele estava fazendo um som que era novo e que era dele, né.

Nailor Azevedo: É. Então, talvez... Eu não vi o Casé como compositor, por exemplo. Ele tem composição?

Maria Beraldo Bastos: Acho que não. Acho que tem uma música meio blues, que ele fez na hora com alguém, mas...

Nailor Azevedo: Pois é. Então, acho também que foi... Nesse sentido acho que o sistema apaga. O próprio sistema da época não permite. Porque é isso que eu estou falando. As gravadoras: “Ah, você vai gravar então *Se acaso você chegasse, ...*” Essa música é pouco. A condição que os caras tinha era muito pouco. Então, os caras não tinham um trabalho próprio realmente. Eu acho que ele estava querendo desenvolver o trabalho dele. Como eu estava dizendo para você, a gente gravou uma coisas bonitas, mas ninguém nunca quis ouvir em 87. Ninguém queria saber de composição. Em 87 ainda, as pessoas não queriam ouvir os músicos. Eu acho que a partir de 90 começou a mudar um pouco esse cenário, quando a gente já não aguentava mais e precisou falar alguma coisa, até inconscientemente, mas falamos. Eu acho que para você conseguir reconhecimento, você tem que ter seus próprios trabalhos, suas próprias criações. Senão você passa a ser um funcionário de um sisteminha também. Aí, não é isso que te enriquece.

Maria Beraldo Bastos: E você comparou isso com a atitude do Hermeto, do Arismar, que é a mesma atitude.

Nailor Azevedo: Pois é. Eu acho que alguns poucos músicos tiveram essa coragem. Eu acho que para mim, esses músicos são esses daí: Hermeto, Herald, Arismar... Que estão aí até hoje como músicos, criando as músicas deles. São caras que vêm de uma época em que a música era artesanal mesmo. Mas eu quero dizer que esses caras não participam de sistema nenhum . É engraçado e é uma coisa muito bonita, porque é muito difícil. Porque o músico às vezes trabalha, estuda, estuda, 20 ou 30 anos, para entrar num sistema. Mas não era para você criar alguma coisa? É para isso que a gente está lutando. A gente precisa criar.

Maria Beraldo Bastos: E o Casé fez isso.

Nailor Proveta: O Casé fez isso. Não sei até que ponto, quantos disco mais. Deve ter outros discos que ele fez, mas ele já fazia isso. Outros músicos também faziam. Não estou dizendo que outros não faziam. Eu acho que os outros faziam, mas mais como músicos que pensavam em si próprios. Eram bons músicos. Tocavam bem. Mas o Casé estava abrindo uma nova ideia para outras pessoas

continuarem. Essa é a diferença.

Maria Beraldo Bastos: E você acha que ele pensava nisso, ou ele...

Nailor Azevedo: Ah, eu acho que não. Eu acho que isso aí é um... Eu acho que não. Eu acho que era uma forma intuitiva de... Porque você está no meio, né. Você reage de acordo com o meio. Se você pergunta para mim se foi consciente que eu fiz a Banda Mantiqueira? Não! Hoje eu vejo e falo: “Nossa, como é que a gente fez isso?” Foi um movimento muito bonito, muito forte.

Maria Beraldo Bastos: O que na música o Casé, ou no jeito que ele toca, faz com que ele deixe essa porta aberta? Diferente dos outros...

Nailor Azevedo: Então, eu falei. Eu acho que os outros tocavam bem o instrumento. O Casé deixou um caminho, não pensando nele, mas era uma possibilidade de que aquilo pudesse ser desenvolvido mais adiante, com outras pessoas. De que jeito? Usando algumas frases menos ainda estruturada no jazz, mas colocando alguns acentos em alguns lugares, que já seriam lugares que indicassem: “Nesse lugar do samba fica legal fazer isso. Isso vai ajudar a arrumar o suingue com a ‘cozinha’”. Coisas que muitas vezes, quando o cara está tirando o solo, ele não olha. As pessoas querem fazer solo. Vira um problema pessoal. E não é isso. Você tem que digerir o assunto. Saborear aquilo ali, mastigar muito bem, nos menores pedacinhos. Sentir o gosto, onde que está essa nota, onde que está o tempo dela. É que nem ouvir o Isaías tocando bandolim. Tem os lugares onde está sendo tocado. E isso é uma coisa que não se ensina. Você ouve e adquire gosto para colocar os temperos certos naquela música. A diferença é essa. Eu acho que o Casé tinha uma coisa dos temperos, que a gente chama de acentuação.

Maria Beraldo Bastos: Vamos ouvir o negócio?

Nailor Azevedo: Vamos. Então, eu deixei aqui na sala. Vamos pegar ali. Onde que eu coloquei?...

Nailor Azevedo: (enquanto ouve a gravação) Esse vibrato é bem... Esse vibratinho no final. Dessa omissão das notas é legal falar. É muito legal quando omite nota sem interromper a frase, sabe? Dá um molho.

Maria Beraldo Bastos: Esse é um jeito de usar as *ghost notes* bem brasileiro, né. Isso vem dos americanos também, né?

Nailor Azevedo: Oi?

Maria Beraldo Bastos: Isso vem do jeito americano de tocar também, né?

Nailor Azevedo: É, mas... Você vê que a maioria não omite. [começa o solo do Casé] As frases estão sempre amarradas com o ritmo. Ele para de tocar e não para de ouvir o ritmo. [acaba a gravação] Existe sempre uma... Se você ouve os outros tocando, tocam bem, mas é muito “explicado”. [começa

novamente a gravação com o Casé] Assim, tudo... As notas que não aparecem dão o charme. Quem ver? Ó! [solos de piano, guitarra e vibrafone] Sai tudo, mas não tem omissão. É mais estudado, né. Dá impressão que é meio pronto. Claro que eles se prepararam para gravar. Agora começa [o solo do Casé]. Isso é legal! Isso é muito brasileiro! Isso daí nenhum deles fez aí. Essa colcheia aqui é boa. O final da frase diz muito. (acaba a gravação) Tem 3 ou 4 lugares que você... Que tem assim as marcas da coisa, onde que estava a “busca”. Porque a maioria das coisas ainda tem os *licks* americanos, mas tem lugar que você falar assim: “Hum, aí é! Aí é onde está as ideias que são propostas dele.” E é assim que a gente vive na sociedade: é um monte de coisa em volta e de vez em quando a gente consegue achar uma ali no meio daquilo ali. Porque os outros solam e está tudo certo, mas os outros são mais diretos; vão direto nas escalas que eles conhecem. E ele estava tocando com essas escalas conhecidas, com os *licks*, que são conhecidos, mas em alguns lugares ele acentuou junto com o ritmo brasileiro. Então, isso já é um começo de mostra assim: “Dá pra fazer aqui!”. Não sei se tinha consciência ou não. Não sei. Mas é isso que a gente via. É isso que a gente sentia e que os outros caras falavam assim: “Ué, mas tem alguma coisa diferente aí”. No ritmo, na frase. Não tem outro caminho. Porque as pessoas querem tirar esse ritmo. É engraçado. Pergunte para a maioria dos músicos que tocam jazz, os jazzistas mesmo do Brasil inteiro. A última coisa que eles tocam é um samba. (risos) Eles não querem tocar samba – estou dizendo assim de forma franca –, porque é difícil. Só o samba já é difícil. Depois improvisar sobre o samba... Tem que ter um conhecimento do que você está fazendo ali, ritmicamente falando. Eu penso dessa forma, quer dizer, isso deveria ser olhado de forma mais consciente. Para isso essas pessoas precisavam tocar mais essas músicas, né.

Maria Beraldo Bastos: Nessa época as pessoas estavam começando a tocar mais samba, né? Com improvisação de jazz? Essa coisa da bossa nova...

Nailor Azevedo: É. Eu separei algumas coisa para você aqui. Quer ver?...

Maria Beraldo Bastos: Você acha que a sonoridade desse disco é de que estilo?

Nailor Azevedo: Essa daí?

Maria Beraldo Bastos: É!

Nailor Azevedo: Ah, isso não é samba jazz ainda. Eu acho que isso daí é mais puro. Isso ainda é gafeira. Está mais próximo de uma gafeira “chique”.

Maria Beraldo Bastos: Por quê?

Nailor Azevedo: Ah, porque gafeira [...] (risos) Porque é jazzista tentando improvisar samba. Gafeira é um monte de cara que não dá certo no jazz, não dá certo na música brasileira. Aí eles ficam ali, ó:

gafieira. É um problema isso aí, porque você fala: “você vai tocar o que?”. Que jeito você vai tocar isso daí? Gafieira é um jeito de você tocar a música instrumental sem derrubar o cara que está dançando. O Tio falava isto aí pra gente: “Ah, presta atenção no cara que está dançando”. O cara que está dançando está de ouvido. É que nem frevo. A mesma coisa. E o cara vai numa gafieira e pensa: “Ah, eu vou ‘quebrar tudo’!”. Faça o solo, mas não perca o dançarino de vista.

Maria Beraldo Bastos: Mas por que você acha que isso não é samba jazz?

Nailor Azevedo: Ah, porque o samba jazz já é mais “jazz” mesmo. Já é assumido como músico jazzista, entendeu? Aí é uma outra forma mais “brava” de tocar, uma forma mais... Assumindo mais... São os músicos jazzistas mesmo tocando pouco samba.

Maria Beraldo Bastos: Mas eles não eram músicos jazzistas?

Nailor Azevedo: O Casé? Eu acho que ele conhecia muito bem não só jazz. Naquela época se tocava tudo. Os caras faziam muita... Tocavam tudo. Não tinha muito nome para as coisas. Acho que algumas pessoas colocaram nome nas coisa para colocar em disco para vender.

Maria Beraldo Bastos: É. Inclusive o samba jazz é uma coisa que vem depois a respeito de uma música que já tinha acontecido, né?

Nailor Azevedo: É, assim, por que samba jazz? São músicos que buscaram, depois da bossa nova, porque na bossa nova os músicos também não tocavam. Eles ficaram meio que fazendo um *sideman* para a coisa toda. Os de sopro, né. Aí o pessoal começou também a fazer um movimento do tipo: “Ah, vamos tocar, né.”

Maria Beraldo Bastos: Instrumental?

Nailor Azevedo: Instrumental. E aí começou a pintar. Tem coisas legais no samba jazz, mas acho que tem muita coisa que eu já ouvi que é coisa muito... Aí é que entram os caras do choro e aí vem a briga. E os caras tem razão, porque aí começa a virar um puta monte de coisas desperdiçadas. É difícil, porque é uma coisa híbrida. Tudo que é híbrido é complicado. Você vai lá e mistura: gasolina e álcool, mas não mistura. Tem que ser só um ou só outro. É assim que funciona. É difícil. No caso do Casé, eu acho que ele conhecia muito bem o jazz, mas ele queria achar uma linguagem para ele tocar o brasileiro, com alguns acentos. Se ele tivesse ficado mais tempo vivo, eu acho que ele teria chegado num resultado muito bonito. Seria muito bonito! Não deu esse tempo, né. E até com isso o pessoal fazendo essas coisas que você falava: “Ah, mas...”. Quer ver? Vou mostrar para você aqui...

ANEXO B

Transcrição feita por Felipe Amaral da entrevista com Magno D´Alcântara

Concedida no dia 29 de junho de 2013, em São Paulo

Maria Beraldo Bastos: Que engraçado isso, nossa...

Maguinho: É! Naquela época, era comum, se você tivesse algum destaque – ou solista, ou primeiro-trompete, alguma coisa, um algo mais –, os diretores de orquestra vinham em você e falavam “Você quer tocar na minha orquestra?” / “Ah, tudo bem!” / “Olha, a paga é tanto, mas eu te dou um ‘cala a boca’ e te dou um pouco mais”. Era assim. Era negociado.

Maria Beraldo Bastos: E você acha que o Casé tinha essa...?

Maguinho: Mas ele não pedia, não. Era reconhecimento do líder Sílvio Mazzuca, que pagava, mas que podia pagar.

Maria Beraldo Bastos: Mas você acha que isso de o Casé querer receber na hora e impor algumas condições profissionais era pela questão profissional ou era porque ele precisava do dinheiro na hora?

Maguinho: Não, não. Dinheiro todo mundo precisa, mas ele não era desse tipo de gente que... Ele nunca quis ser rico. Ele era um cara que gostava de dinheiro como você e eu. Não por precisar, né. Ele ajudava a família, uma família muito grande. Ele ajudava os pais. Ele vivia com os pais, né. E, que eu saiba, o Casé nunca casou, nunca teve vida em comum... Ele tinha as namoradinhas, amigas... Eu trabalhei com ele um bom tempo, e ele era mais ou menos da idade do meu irmão mais velho, que toca bateria. Esse teve um contato muito maior com ele. Se você tiver a oportunidade entrevistá-lo, ele não mora aqui, mora em Guaxupé.

Maria Beraldo Bastos: Quem?

Maguinho: É o Ratinho, bateria.

Maria Beraldo Bastos: Ah!...

Maguinho: Já falaram, né? O nome dele é Nilson. É meu irmão mais velho. Aquele que está lá, naquela foto.

Maria Beraldo Bastos: Não sabia que ele era seu irmão. Ele gravou muito com o Casé, né?

Maguinho: Não, acho que não. Aquele show ali foi em homenagem ao Casé.

Maria Beraldo Bastos: Esses que o Fernando organizou?

Maguinho: Não, não. Quem organizou foi meu irmão e esse rapaz aqui, que é diretor da escola municipal de música de Guaxupé. Aqui está o Vitor, que você conhece, o Daniel, o meu irmão, o Thiago Alves, e depois eu não estou reconhecendo, não sei se é o Edinho...

Maria Beraldo Bastos: Que legal!

Maguinho: Diz que foi um show muito concorrido. Foi muito legal! Eu não podia ir porque tive que fazer tratamento dentário. Aí isso ia demorar. Com a boca perdendo todos os dentes, aí fazendo outro trabalho. Mas até você voltar... Como eu só vivo de dar aula, tocar assim, se der, ótimo; senão, não faço mais questão. Na minha idade, já não estou ligando mais para isso.

Maria Beraldo Bastos: Eu anotei umas coisas aqui que eu queria te perguntar.

Maguinho: Pode perguntar! Se eu souber...

Maria Beraldo Bastos: Quando que você conheceu o Casé? Em que ano?

Maguinho: Eu conheci o Casé muito antes de ser profissional. Há muitos anos atrás meu pai foi diretor de orquestra [...] na capital. Teve uma época, nós morávamos no norte do Paraná, eu era bem jovem, estava começando a estudar, tinha uns 14 ou 15 anos. Aí, nós viemos a São Paulo e ele falou: “Vou comprar um trompete para você e talvez um saxofone pro meu irmão.” [sic] Aí, ele soube que o pai do Casé estava vendendo um trompete, o Seu Godinho, que tem o mesmo nome do Casé, né – na verdade, o Casé tem o mesmo nome dele. Nós fomos na casa dele – foi meio hora do almoço, assim – e o Casé estava de pijama e estudando clarinete.

Maria Beraldo Bastos: Em que ano isso?

Maguinho: Ah... Cinquenta e... Isso foi 52, 53, por aí...

Maria Beraldo Bastos: Aqui em São Paulo?

Maguinho: Aqui em São Paulo! Depois nós voltamos. Eu não gostei – meu pai também não gostou – do instrumento, que era muito velho. Naquela época eu olhava e queria ver o instrumento e achar bonito, né. Depois acabou que meu pai comprou um para cada um: um para ele, que ele tocava sax tenor; um sax alto pro meu irmão e um trompete, de uma marca pouco conhecida, mas era francês e era muito bom: Domec. Já ouviu falar desse instrumento?

Maria Beraldo Bastos: Não.

Maguinho: Tem clarinete, tem tudo.

Maria Beraldo Bastos: É? Que legal!

Maguinho: Aí depois, quando eu me tornei profissional, sim, eu trabalhei na boate do Dick Farney, trabalhei com o pessoal metido a tocar jazz na época, e eu estava no meio, um iniciante. Aí, um dia ele

me convidou para participar de um grupo. Ele formou um grupo para tocar em baile, mas tinha 4 sopros e... Eu lembro que tenho uma foto. Não sei se você já viu essa foto.

Maria Beraldo Bastos: Eu não vi quase nenhuma foto. Só vi foto do livro do Fernando mesmo.

Maguinho: O Fernando tem. Mas eu tenho essa foto. Vou te mostrar. Onde é que está?... Bom, daqui a pouco eu te mostro...

Maria Beraldo Bastos: Tudo bem.

Maguinho: Nós trabalhamos uns dois anos juntos, fazendo baile, era legal. Aí, fora o baile, naquela época tinha muito trabalho jazzístico, né. No Teatro de Arena. As *Folhas* faziam sempre às segundas-feiras lá no Teatro da Folha, que era lá na Barão de Limeira, se não me engano, onde vende carros hoje, naquela região da Duque de Caixias, perto da ex-estação. Então, eles promoviam sempre um...

Maria Beraldo Bastos: *Jam sessions?*

Maguinho: *Jam session* e tal. Lembro que toquei várias vezes com ele. Tocamos juntos várias vezes. Mas aí não tocava a banda toda. Fazia um quinteto.

Maria Beraldo Bastos: Pena que não tem gravação!

Maguinho: Eu convenci ele a ir em casa, que eu tinha piano e tudo, e ele ouvia, com um ouvido danado. Participava também o Amilton Godoy – era o pianista – que era bem novinho, que ele tinha vindo de Bauru, né. Ele estudava clássico, mas aí ele se interessou. Gostou do jazz e começou a pesquisar ele e a praticar. Então, a gente tocava bastante por aí. Depois, eu tive uma proposta para trabalhar com a orquestra do Simonetti, um italiano que viveu aqui e teve a melhor orquestra que São Paulo já teve. E eu tive a sorte de participar. Nem que fossem os últimos 8 meses que ele ficou, eu participei. Aí eu falei com ele lá e disse: “Tive uma proposta, assim e assim”. Ele falou: “Ah, tudo bem!”. Aí, já no outro dia, acertei com a orquestra e fui lá. Mas a gente continuou amigo.

Maria Beraldo Bastos: Mas aí você saiu da banda de baile dele?

Maguinho: Dele. É! Eu tinha a vantagem de ser uma orquestra maior, com os músicos excelentes, e tinha mais baile. Tinha um programa de televisão fixo, toda semana. Quem escrevia para o programa era o Jô Soares, o Boni, esse da Globo, famoso. Tinha que participar. Era muito bom, muito interessante. Pena que naquela época não tinha videoteipe.

Maria Beraldo Bastos: Mas então o Casé tinha os grupos dele?

Maguinho: Ele tocava muito pouco. Uma vez ele tocou num show, eu não sei se foi da Shirley Bassey, uma cantora. Chamaram ele e ele topou. Raramente ele topava essas coisas, esses trabalhos assim.

Maria Beraldo Bastos: Ele fazia mais trabalhos dele?

Maguinho: É! Aí ele foi e o maestro ficou impressionado com a maneira de ele tocar, com a precisão, porque o Casé tinha uma coisa muito legal: ele não errava. Ele falava para mim assim: “Maguinho, se eu não tocar na primeira... depois nunca mais”. Ele praticou tanto. Diz que o pai dele batia na mão dele, são vários músicos, né? Você sabe dos irmãos?

Maria Beraldo Bastos: Sei do Clóvis, na verdade.

Maguinho: É, o Clóvis foi o...

Maria Beraldo Bastos: ... mais velho.

Maguinho: ... o mais velho. Diz que era um gênio. Não conheci. Quando eu vim para São Paulo, ele já tinha morrido. O Casé falava: “Poxa, eu não posso nem engraxar o sapato dele”, de tão bom que ele era na época. Ele era um gênio! Tocava qualquer coisa: bandoneón, que é um instrumento difícil “pra chuchu”, né! Um instrumento que aperta uma nota e sai outra, diz que é complicado pra caramba. Ele tocava numa boa, como se fosse o principal instrumento dele.

Maria Beraldo Bastos: Pois é, o Fernando fala que é saxofone. Eu achei que fosse saxofone.

Maguinho: Ele tocava saxofone, mas ele também... Porque naquela época, tinha umas coisas interessantes. Saxofonista podia tocar violino, podia tocar bandoneón, porque era comum. O tango era uma dança comum de se usar num baile ou num show um grupo típico de argentina. Então os músicos se adaptavam.

Maria Beraldo Bastos: Faziam de tudo.

Maguinho: É, faziam de tudo. Por isso que ele tocava, mas o instrumento dele realmente era o saxofone.

Maria Beraldo Bastos: Entendi... Então, o Casé tocava principalmente nos grupos dele, né? É isso?

Maguinho: É, ele tocou muito anos na banda do...

Maria Beraldo Bastos: ... Mazzuca.

Maguinho: ... do Sílvio Mazzuca e tocou em outras bandas. Ele com 12 anos de idade era o primeiro-alto da grande orquestra da Tupi. Tem até foto. Infelizmente, eu não tenho, mas acho que o Maurício tem essa foto, que aparece ele de calça curta e suspensório e o irmão.

Maria Beraldo Bastos: Que Maurício?

Maguinho: O Maurício de Souza. Você não conhece o Maurício? Lá da Jazz Sinfônica. Maurício de Souza, que tem um grupo lá no São Cristóvão.

Maria Beraldo Bastos: Ah! É que eu não conheço muito ele.

Maguinho: Você não conhece? Você se dá bem com o Daniel?

Maria Beraldo Bastos: É, eu conheço o Daniel por causa da Louise.

Maguinho: Então, fala com o Daniel, ou vai algum dia no São Cristóvão, segundas-feiras, você fala com ele direto. Ele posta muito no Facebook. As fotos, inclusive, várias eu postei e ele copiou. Da minha época, eu lembrava de nomes... “Não sei que é esse, não sei quem é aquele”. Aí, um dia eu sentei com a minha esposa e falei – eu não sei mexer com computador – esse aqui é fulano, esse aqui é siclano. Foi bom, porque ainda deu tempo de lembrar desse...

Maria Beraldo Bastos: Então, se você puder só me dizer alguma pessoas com quem ele tocou: Dick Farney, né?

Maguinho: É, com Dick Farney ele gravou! O Dick Farney tem um disco... dois, aliás. Não. Tem um disco dele com o Dick Farney, que foi um primeiro que ele gravou inclusive muito parecido com um saxofonista que tocava com o Dave Brubeck , o Paul Desmond. Ele tocava daquele jeito. Depois virou sacanagem a gente começar a dizer: “Pô, você parece...”. Naquela época, os músicos achavam que para tocar cool jazz o cara tinha que ser quente. Então, nós começamos a pegar no pé dele, aí ele ouviu o Cannonball, aí ele ficou apaixonado.

Maria Beraldo Bastos: É, dá pra ver que ele ouviu muito!

Maguinho: É, ele ouviu pra caramba! Aí ele arranjou até uma boquilha de tenor. Ele usava só... Ele não tinha instrumento. Instrumento era emprestado ou do Waltinho, ou do Bove. Você conhece o Bove, né? A família Bove?

Maria Beraldo Bastos: Sim, sim.

Maguinho: Ele passava lá, pegava instrumento. É porque o Casé tinha uma coisa que ele gostava de jogar. Cara que joga está sempre com problema, né. Às vezes tem que vender instrumento pra pagar uma dívida de jogo, aquelas coisas, né. É a única coisa que eu soube que... não posso dizer que é legal ou não, porque para mim nunca fez mal nenhum – nunca soube de nenhum –, mas pra ele, né. Ele podia sentar tranquilo, pelo músico que ele era. Mas ele tocou, pelo que eu me lembro, ele tem esse disco com o Dick Farney. Ele tem um outro disco que chama “Café ...”, ou “Coffee ...” qualquer coisa, com o Moacyr Peixoto.

Maria Beraldo Bastos: Que é de quarteto também, né?

Maguinho: É! [...] Depois ele gravou um disco... – estou falando do que eu sei, que conheço dele, depois não vi mais nada. Ele gravou um disco com o Heraldito, que é esse que você deve conhecer, né, “Samba Inesquecível”?

Maria Beraldo Bastos: “Samba Irresistível”?

Maguinho: É “Irresistível”, né? É esse aí! E depois, a única coisa que eu tenho gravado dele – até depois, se você quiser, a gente pode copiar para você – é aquele que tem o *Summertime*. Você tem isso aí, não?

Maria Beraldo Bastos: Que é o “Baile Inesquecível”?

Maguinho: “Baile Inesquecível”. Esse aí um amigo meu transformou para CD, aí eu pedi para o cara colocar: “Você coloca a primeira...”. Era a última faixa do disco. Era um disco de promoção de orquestras de baile, de conjuntos de baile. Então o cara fez um disco meio “no tapa”, né: “Ah, vamos gravar hoje à noite, na ‘madruga’”. Aí fomos para lá e gravamos. Deu uma passadinha. Naquela época não tinha negócio de emenda nem nada.

Maria Beraldo Bastos: Direto, né?

Maguinho: Direto, direto. Errou, faz de novo. Ou então deixa, né. E é a única coisa que eu sei. A gente tocou muita coisa legal. Eu soube que ele fez outras coisas também, mas não registrou. Infelizmente, não registrou. Não tem registro, não é? É uma pena, porque foi realmente um grande músico. Um cara sério à beça. Pedia desculpa e falava: “Eu errei. Desculpa, eu errei a nota”. E eu não ouvia nada e dizia: “Fiquei preocupado com a minha aqui e você vem pedir desculpa? Você está brincando?” (risos). Não errava nunca. Uma afinação fora do comum. Perfeito.

Maria Beraldo Bastos: Você falou do Paul Desmond e do Cannonball. Quem mais que o Casé ouviu?

Maguinho: Ele ouviu o Phil Woods e falava que não gostava do Phil Woods, mas tocava igual. Ele gostava muito do Sonny Stitt, jazzisticamente falando. Mas ele não era muito de... Ele ia muito na minha casa, porque pai fazia estojo para instrumento. Então ficava lá batendo papo. Morava num apartamento lá na Pirineus e lá no fundo eles ficavam. Eu sempre comprei muito disco. Tudo cheio de disco daqui até lá na ponta, tudo cheio de vinis, tudo escolhido. Aí eu punha, e de repente ele vinha: “Quem é esse cara que está tocando aí?”. E eu sabia que ele vinha, punha logo no solo do cara! Quando eu queria que ele ouvisse, eu fazia isso aí.

Maria Beraldo Bastos: Mas ele por si só não ouvia muita música?

Maguinho: É. Nem tinha vitrola. Não tinha nada.

Maria Beraldo Bastos: Entendi. E de música, assim, ele ouvia mais jazz, né?

Maguinho: Ele teve formação clássica. Ele teve um professor. Professor Garganta, um italiano, que morou um tempo no Brasil há muitos anos atrás. [...] Ele estudou sério. Estudou como gente grande. Ele tinha preparo de músico erudito. Não era o pessoal do popular que estuda mais ou menos. [...] Ele sabia o que estava fazendo.

Maria Beraldo Bastos: Como que é o nome desse? Eu acho que o Fernando falou Antenor Driussi³⁸, alguma coisa assim. Acho que o Fernando fala o nome de um professor.

Maguinho: Esse Garganta eu me lembro bem. Eu não sei o primeiro nome. Esse garganta eu me lembro bem. Me lembro que ele frequentava. Eu não sei o primeiro nome, mas também não é difícil de achar. Quem é músico mais velho vai saber.

Maria Beraldo Bastos: De música brasileira tinha alguma coisa? Porque vocês falam muito do jazz, mas aí era só o ao vivo aqui que vocês ouviam?

Maguinho: É, só. Ele tocava bossa nova, tocava tudo. Era bom, ele tocava e fazia o papel dele. Tem uma gravação dele também, até ele faz um solo, que é com a Claudette Soares e arranjo de Chiquinho de Moraes, ele toca. Era uma formação pequena. Até eu participei. Ele faz alguns solos, mas teve muito pouca coisa importante. Não vale nem a pena estar correndo, porque você vai achar, de repente é um pedacinho só.

Maria Beraldo Bastos: É, difícil, né. Então, o Casé começou a tocar em casa?

Maguinho: É, ele aprendeu com o pai. Depois que ele veio, ele já tocava bem, e foi estudar com o... Acredito que até criança ainda, porque com 12 anos ele já era primeiro-alto de uma orquestra profissional. Você imagina o grau do talento dele, né.

Maria Beraldo Bastos: Mas ele aprendeu clarinete e saxofone, os dois ao mesmo tempo com o pai? Ou algum instrumento veio primeiro?

Maguinho: Eu acho que... Isso eu não tenho certeza. Eu só sei que o pai dele tinha o hábito de... – quando eu dou aula, eu acho que quanto mais você tratar melhor o aluno... eu sou contra braveza, esse negócio de “macho” –, mas ele pegava um pedaço de cabo de vassoura e punha um chorinho na frente e falava: “Toca!”. Se errasse, dava uma paulada na mão. Então, ele aprendeu meio assim, meio como Pavlov (risos). Aquele reflexo de Pavlov, sabe o que que é, né? Pavlov é um grande, que estudava os animais. Você pega um cara que fez essa experiência cruel: pôs brasa no chão, e depois tirou a brasa, e soltava o peru ali e punha uma música. Aí o peru começava a pular: “Glu glu glu”. E toda vez que o peru ouvia a música, ele pulava do mesmo jeito. Então isso de reflexo de Pavlov. Tem coisa que os animais guardam porque sofriam, porque apanhavam. Aí ouve uma música que se relaciona ou

38

Grafia segundo o verbete do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. No mesmo verbete, um dos músicos do disco é chamado de Magrinho. Imagina-se que seja em referência ao entrevistado: <http://www.dicionariompb.com.br/case/dados-artisticos>

qualquer coisa, e ele...

Maria Beraldo Bastos: Então, o pai dele ensinou músico com, principalmente, choro, você acha?

Maguinho: É o que tinha, música popular em geral, porque se tocava baile, o trabalho daquela época. Não tinha outro trabalho. Era baile. Televisão não tinha. Televisão foi em 50.

Maria Beraldo Bastos: E era esse repertório que ele usou para ensinar?

Maguinho: Exatamente, chorinhos. Muitos chorinhos que eles tocavam. Naquela época já tinha a Tabajara. Principalmente para saxofonista. O Severino Araújo tocava clarinete, e tinha muito chorinho para saxofone, para clarinete. Diz que o irmão era uma fera. Tinha uns caras que vinham do Rio, faziam arranjo. Ah, aí formaram a Orquestra Clóvis. Clóvis era um saxofonista, ele era um curioso metido a tocar bateria, que ele não tocava, mas sabia, né. Ele montou uma orquestra para tocar em *taxi dancing*. Então, a orquestra ficou famosa porque tinha sempre músicos de primeiro time. Não a maioria, mas sempre tinha alguém. E o Clóvis era preferido dos arranjadores, porque os caras chegavam lá e ele no bar – dizem que tomando pinga com [...], o que deve ser uma bomba danada. Aí o cara falava: “Trouxe um chorinho para você aqui.” / “Ah legal!”. Chegava na hora lá: “Vamos tocar aquele?” / “Vamos, vamos.”. Ele fechava a pasta e tocava de cor. Isso aí é mente fotográfica. Tem cara que faz isso.

Maria Beraldo Bastos: Que loucura!

Maguinho: Loucura, né? Mas isso é raro, né. Não acontece.

Maria Beraldo Bastos: É, a gente costuma ficar pensando nisso.

Maguinho: Quase que no campo da fantasia, mas tinha. Tem uns caras que são assim.

Maria Beraldo Bastos: Você falou que o Casé geralmente vendia o instrumento, ficava sem instrumento um tempo. Como que ele mantinha técnica e estudos?

Maguinho: Ele tinha algumas técnicas, que até depois eu lendo sobre o Miles, o Miles tinha algo parecido. Ele ficava estudando defeitos. Estudava muitas notas longas e como ele tinha um ouvido muito bem treinado – não sei se era absoluto, mas era muito bem treinado –, as notas que soavam pior na cabeça dele... Ele ficava praticando aquela nota um tempão (som de nota longa) de tudo quanto é jeito. Isso depois, eu lendo sobre o Miles, ele falou que tinha uma técnica para estudar trompete diferente dos outros: uma vez por semana ele estudava um dia inteiro só notas longas.

Maria Beraldo Bastos: Entendi.

Maguinho: Parece que ele tinha um som completamente diferente dos outros, né. Você vê que ele não tem um som de... O som de trompete dele é completamente diferente: bocal fundo à beça, com a borda fininha. Não sei como é que ele conseguia.

Maria Beraldo Bastos: O Casé estudava então muita nota longa...

Maguinho: Ele fazia, mas quando ele estava aquecendo, ele fazia as escalas perfeitas. Você ouvia nota por nota. Tudo certinho.

Maria Beraldo Bastos: Então, um estudo padrão?

Maguinho: Padrão. É. Nada de mais. Tinha um conhecimento harmônico legal. Escrevia, fazia arranjos. Quando ele formou o grupo dele, ele resolveu escrever. Nunca vi arranjo do Casé para ninguém. Só escreveu para ele, para a banda dele.

Maria Beraldo Bastos: Para o “Samba Irresistível” ele escreveu alguma coisa?

Maguinho: Não. Aquele ali foi gravação meio de bossa. Você pode notar que ali é o Heraldo... Inclusive tem um tema que é em parceria, aquele blues *Jaqueline*?

Maria Beraldo Bastos: *Jaqueline*?

Maguinho: (cantando melodia) É um blues. É composição dos dois.

Maria Beraldo Bastos: Acho que é a última faixa, né? [...] Mas ele escreveu para a orquestra, para o baile?

Maguinho: É. Para a formação que ele tinha. Soava grande, tinha 4 sopros: era um trompete, um trombone, ele de alto e um barítono. Uma formação assim. Mas soava pesado, como se fosse uma banda mesmo *big band*. Ele tirava som bonito.

Maria Beraldo Bastos: Mas ele estudou alguma coisa de arranjo?

Maguinho: Ah, deve ter estudado. Ele não fala muito. Eu não sei se ele teve aula com o Koellreutter...

Maria Beraldo Bastos: Eu acho que o Fernando falou isso.

Maguinho: Eu acho que ele teve aula. Ele era um cara muito estudioso, mas, olha, não falava nada para ninguém. Uma vez perguntaram: “Ah Casé, por que você não dá aula?”. Ele falou: “Ninguém me procura”. Os caras tinham medo dele. Que nada, ele era uma beleza, um brincalhão, um cara super legal. Mas os caras tinham um: “Oh, o Casé!”, porque virou uma lenda. Naquela época, você imagina um cara nos anos 50 tocar daquele jeito? Hoje já tem um monte de “Casé” tocando, no mesmo nível dele. Só que hoje não é vantagem. Está tudo aí. Você só não toca se não tiver talento ou se não estudar. Eu sou mais dessa tese: se não estudar...

Maria Beraldo Bastos: E você sabe se o Casé estudava padrões para a improvisação? Como que ele estudava improvisação?

Maguinho: Eu nunca vi. Eu só sei que quando ele via a harmonia... Ele corrigia nota tocando no naipe. Era muito comum as vezes os arranjadores errarem naquela época. Ele olhava e já sabia a nota que

tinha que tocar e ele corrigia. Não falava nada.

Maria Beraldo Bastos: Só arrumava.

Maguinho: Só arrumava, tocando. Ele inclusive tinha uma coisa. Comigo, ele perguntava: “Tal nota...?”. No trompete, você sabe que – eu acho que no clarinete deve ser a mesma coisa – os instrumentos são imperfeitos. Ele falava: “Tal nota, assim, é baixa?”. Eu falava: “É!” / “E essa?”. Aí a outra também é. As notas ré, mi bemol no trompete são baixas. Se você não tiver com o “bico” bom, sai baixa. (risos) E se tiver com o “bico” bom, sai meio baixa. Então, era do instrumento. Ele falava: “Não, não. Deixa comigo.” Chegava naquela hora, ele afinava, ele compensava.

Maria Beraldo Bastos: E o que você acha que fazia o Casé ser diferente? Você acha que é uma questão da época? Por que ele era considerado um gênio? O que ele tinha?

Maguinho: É por ele fazia coisas que ninguém fazia, na época. Hoje já é natural: conhecer harmonia, tocar com leitura [...] Ele interpretava muito bem o que ele lia. Isso é uma coisa que ele admirava bastante. Eu falava: “Pô, Casé, eu não sou músico de partitura [?]” / “Não. Você sabe acompanhar”. Meu irmão, a mesma coisa. Ele gostava do meu irmão tocando. Além de ele afinar, segue o líder. Saber seguir também já é alguma coisa. Pode não ser o melhor, mas é importante.

Maria Beraldo Bastos: Claro! É o que precisa ali na hora.

Maguinho: É. Se tem um naipe, não adianta ter só um cara bem. Tem que ter os quatro resolvendo: cada um do seu jeito, cada um do jeito que precisa.

Maria Beraldo Bastos: Ele tocava mais saxofone do que clarinete, né?

Maguinho: É. Raramente ele tocava clarinete, porque antigamente nas *big bands* todo primeiro-alto tinha que tocar clarinete, por causa justamente que tinha Glenn Miller. [...] Você viu o filme *Música e Lágrimas*?

Maria Beraldo Bastos: Não.

Maguinho: Não? É um filme antigo, mas muito interessante: o Glenn Miller estava procurando um som; ele queria formar uma banda diferente. Ele vai procurando e procurando, e ele tinha um primeiro-trompete muito bom, que fazia a parte de líder. Aí um dia o cara machuca num ensaio e ele diz: “Puxa, o que eu vou fazer? Nós temos que tocar hoje!”. Aí ele chama um cara que tocava clarinete bem pra caramba e diz: “Você vai tocar a parte de primeiro-trompete”. Aí criou aquele naipe famoso dele: saxofones, mas com a liderança do clarinete. Então naquela época se tocava muito Glenn Miller, muito chorinho de Severino Araújo, de Pixinguinha. Todos os clarinetistas da época – o Zacarias, e vários, que o Brasil teve vários clarinetistas solistas. E ele tocava tudo numa boa. Tem que ter técnica para

tocar chorinho, né. Você que toca o instrumento deve saber. Você gosta de chorinho?

Maria Beraldo Bastos: Gosto. Toco bastante choro. Uma coisa que não tem muito a ver com isso: você sabe por que a família do Casé veio para São Paulo? Teve um motivo?

Maguinho: Não. Não sei. Eu acho que procurando...

Maria Beraldo Bastos: ... emprego.

Maguinho: É. Trabalho, né. O pai dele chegou a ter banda. Não assim do nível do Sílvio Mazzuca. Ele tocava em – hoje tem um nome meio pejorativo – gafieira, mas eram casa de baile mais populares. Como tem Piratininga aqui, tem outras casas assim. Ele tinha uma banda, que tocava – eu não sei direito se era – no Cassino Vila Sofia. Não tenho muita certeza disso, mas também não é difícil descobrir. Ele liderava uma banda daquelas que toda terça-feira toca num lugar, ou segunda não sei onde...

Maria Beraldo Bastos: E o pai dele vivia de música também?

Maguinho: Vivia de música. Ele era um bom músico.

Maria Beraldo Bastos: Então eles vieram para cá provavelmente para isso?

Maguinho: Eles trabalhavam na Usina Junqueira. Não sei se você sabe, fica na divisa de Minas com São Paulo. Família Junqueira talvez seja uma das famílias mais ricas do... E o pai estava dirigindo a banda e trabalhando. A família tem vários irmãos, filhos. Daí lá eles tocavam na banda e já pequeninhos começaram lá. Na Usina Junqueira, que é bem divisa de São Paulo com Minas.

Maria Beraldo Bastos: Sobre aquela questão de que o Casé não ficava muito nos trabalhos e tinha uma dificuldade profissional – não sei se é dificuldade. Eu queria saber o que você acha que era isso. Por que ele não teve essa estabilidade?

Maguinho: Isso aí não era só ele não. Antigamente o músico tinha muita oferta de trabalho e a gente parava. Era muito comum o cara falar: “Parei, vamos embora.”, no meio do trabalho. E as vezes saía dali e já “atacava” em outro lugar.

Maria Beraldo Bastos: Então era uma coisa meio geral?

Maguinho: Meio comum isso aí. Ou então aqueles que eram mais acomodados ficavam numa banda 20 ou 30 anos. Mas não tinha nada de especial, não. Ele era cumpridor dos deveres dele. Isso aí eu me lembro bem. Quando eu trabalhei com ele na banda, ele era o primeiro a chegar – e eu sou mineiro e gosto de chegar cedo em qualquer compromisso. Eu chegava sempre depois dele. Estava lá com o saxofone todo montadinho, na cadeira ou no tripé, ele já tinha aquecido e ficava esperando. Aí ia pro bar ou tomava um drink, alguma coisa. Não era de beber muito, mas... Ficava esperando a gente chegar.

Tudo corretinho. Quando ele solava era sempre um sucesso. Tocava algumas músicas... *Harley noturno* conhece? É uma música gravada de sax alto. Hoje está bem [...] americano, mas ele fazia um sucesso!

Maria Beraldo Bastos: Então ele não era nesse sentido... Profissionalmente, a questão dele é que ele exigia algumas coisas a mais que os outros?

Maguinho: Ele era correto. Fazia tudo correto. Ele não era de cobrar assim, não.

Maria Beraldo Bastos: Mas isso que você falou...

Maguinho: Eu estou te falando que se ele tivesse condições de te ajudar, ele ajudava. Se você pedisse... Se não pedisse, ficava cada um na sua.

Maria Beraldo Bastos: Mas isso de chamar ele para gravar e ele só ir se pagassem no dia, isso era uma...?

Maguinho: Isso aí ele fazia mesmo. Ele deve ter se aborrecido em alguma vez... Não sei essa história. Ele falou: “Só vou se me pagar na hora”. E aí que eu acho que é uma tremenda burrice, porque ele perde um aqui [...] Ele poderia ter ganhado muito mais dinheiro, ter vivido melhor. Tinha gravação de manhã, de tarde e de noite. Em São Paulo era comum. Todos os dias tinha gravação, menos sábado e domingo – sábado, às vezes. De segunda a sexta era de manhã, de tarde e à noite. Todos os estúdios lotados, e banda grande. Raramente tinha negócio pequeno, porque depois com o advento da tecnologia os caras começaram a gravar em fases, cordas com teclado, aquelas coisas.

Maria Beraldo Bastos: Então, você acha que esse é um dos motivos que fez o Casé ter deixado pouco material?

Maguinho: É. Ainda as empresas começaram a ficar muito espertas em relação a pagamento baixo... 30 dias, 40 dias para você receber e davam como se fosse um comprovante de que você gravou. Até existia na época pessoas que pagavam para você, mas descontavam 5% ou 10% do valor. Tinha uma senhora, que era até casada com um trompetista, ela trabalhava numa gravadora e a gente, para não perder tempo e ter voltar dali 30 ou 40 dias, tudo bem, ela pagava e depois ela recebia. Ela ganhava uns 10%, 15% ou 5%.

Maria Beraldo Bastos: E o Casé deixou de gravar muito por causa disso?

Maguinho: Mais por causa disso. Porque ele falava: “Ah, se me pagar, eu vou. Não tem problema.” Gravava qualquer coisa. Não tinha esse negócio de “sou jazzista”. Ele não gostava de rótulos. Ele era músico.

Maria Beraldo Bastos: Bom. Estou entendendo. Ele chegou a morar fora do Brasil, né?

Maguinho: É, ele fez uma tentativa. Uma vez veio um grupo aqui que chama... Era um acordeonista,

se não me engano, belga, que gostou muito dele. Naquela época, era muito comum, não sei se você já viu, tinha um grupo americano que chamava [...], o cara tocava acordeón e fazia o naipe de acordeón imitando o Glenn Miller, com o clarinete liderando. Aí, estive no Brasil um outro cara que fazia a mesma coisa e se encantou com o Casé. Um músico daquele, com uma afinação e um som maravilhoso. Aí convidou ele para viajar, navio, aquelas coisas... Mas chegou uma hora que ele não aguentou e veio embora. Mas ele teve proposta para ficar lá e tocar numa banda muito famosa inglesa, não sei se era o Ted [...], tinha um outro também que era uma banda alemã que era famosa, mas preferiu voltar. Ele era muito apegado à família, principalmente à mãe, a Dona Isabel. Ele era muito apegado aos irmãos.

Maria Beraldo Bastos: Ele morou a vida toda na casa da mãe?

Maguinho: Morou só com a família. No final, ele estava já morando em um hotel. Foi quando aconteceu que ele morreu, até que a gente não sabe exatamente o ocorrido, porque a família também não quis saber, né. Eu cheguei a conversar com o Waltinho – você chegou a conhecer o Waltinho, não? Irmão dele. Morreu mais recente. Deve ter uns 3 ou 4 anos. Ele falou: “Nós preferimos deixara para lá, porque tinha um policial envolvido”, não sei o que, tal... Muita gente acredita que ele tenha sido assassinado.

Maria Beraldo Bastos: Hum... Mas ninguém sabe?

Maguinho: Eles não correram atrás. Eles não quiseram mexer de medo, né.

Maria Beraldo Bastos: E nem sabem causa, nada?

Maguinho: Não... Nada... Não... O Casé não era de... Falaram lá que ele estava paquerando a mulher do... Ele morava num hotel bem “boca” ali, né... Na rua Vitória... E... Faz uma pergunta mais... Essa aí é meio... É um mistério, vai ficar como mistério.

Maria Beraldo Bastos: Não tem o que dizer, né.

Maguinho: É, agora acho que nem tem muito. Sobrou – eu não sei se ele ainda tem – , eu acho que ele deve ter duas irmãs vivas, mas não tem mais nenhum irmão, morreram todos. Todos bons músicos. Tinha um trompetista, excelente professor de trompete, o Tião, ele foi professor do Júnior, professor do Hélio, da Jazz Sinfônica. Foi bom professor. Tinha mais o Pedrinho, saxofone, que era um excelente primeiro-alto, o Waltinho, que é um excelente naipista. Gozado eles terem um pouco de medo de serem solistas, porque aí acho que os caras vão querer comparar com o Casé e não dá né. Mas eles eram muito bons. E muitas irmãs. As irmãs não fizeram nada com música, não.

Maria Beraldo Bastos: E de composição, o Casé costumava compor, ou não?

Maguinho: Não. Eu não conheço nada. A não ser essa aí que fala que foi parceria dele. Ele tinha condições, se ele quisesse.

Maria Beraldo Bastos: Mas não era costume?

Maguinho: Eu não me lembro. Eu me lembro que ele gostava de tocar música de Noel, por exemplo, *Feitio de oração*.

Maria Beraldo Bastos: Essa tem no “Samba Irresistível”.

Maguinho: Tem? [...] Porque essa música, o que tem de interessante não é pelo Noel, a letra deve ser boa, eu não entendo muito de letra. O que fez a música, o Vadico, era um excelente pianista, era maestro.

Maria Beraldo Bastos: É linda essa música, né!

Maguinho: É, linda. Foi feita por um pianista da maior [...] dá época: o Vadico.

Maria Beraldo Bastos: Você tem alguma coisa para dizer sobre como o Casé tocava ou...?

Maguinho: É, acho que a gente já falou. Ele tocava parecido com... morreu tocando parecido – na minha opinião – ao Phil Woods, ao Cannonball, esse pessoal que toca mais para fora, né, que tirava som. Por isso que ele usava uma boquinha de tenor. Aquela ele não vendia, não dava, não emprestava, aquela ficava no bolso. Carregava no bolso. Carregava mesmo. Igual aqueles caras que tem mania de carregar o que faz, no bolso. E o Casé se vestia muito bem. Naquela época, aqui em São Paulo, se a gente... – mas deve ser mais pela época, hoje a gente se veste de qualquer jeito: a mesma camisa uma semana e não está nem aí. Naquela época era terninho, gravata, usava sempre colete e ele se vestia muito bem. Ele estava sempre com a boquilha no bolso. Aí, qualquer coisa, ia dar uma canja, pegava um saxofone dava uma ajeitada.

Maria Beraldo Bastos: Ele usava boquilha de tenor no alto?

Maguinho: De tenor, [...], no alto. Tirava um som. Ele deve ter estudado muito para conseguir equilibrar a afinação. Imagine que para você pegar uma boquilha muito grande deve ser um problema. Porque eu sei que o sofrimento de vocês [...]

Maria Beraldo Bastos: É, muda muito.

Maguinho: Eu me lembro que quando começaram a aparecer aquelas boquilhas de acrílico se usou muito. Eu não sei que marcar que era. Era bem branca, bem de acrílico mesmo para clarinete.

Maria Beraldo Bastos: Que ele usava para clarinete?

Maguinho: Não. Não sei se ele usava. Mas naquela época se usava muito. Quase todos clarinetistas usavam essa boquinha. Não sei se agora vocês estão usando.

Maria Beraldo Bastos: De acrílico, eu acho que não.

Maguinho: Não, né. Mas se usou muito. Nessa fase aí, se usou muito.

Maria Beraldo Bastos: O Paulo Moura usava, né, eu acho.

Maguinho: É, o Paulo Moura usou um instrumento todo... estranho, né. (risos)

Maria Beraldo Bastos: Para fazer um charme.

Maguinho: É, fazer um charme.

Maria Beraldo Bastos: E o Casé ia ao Rio ou não? Tinha alguma relação com os músicos do Rio?

Maguinho: Tinha. Ele gostava do pessoal da Tabajara, gostava de uns músicos de lá. Ele gostava muito de um trompetista que foi famoso, que foi primeiro-trompete da orquestra da Globo, o Hamilton, que chamavam de “Broa”³⁹, que era gordão.

Maria Beraldo Bastos: Então ele viajava para o Rio às vezes? Tocava lá?

Maguinho: É. Tocava. Ele se relacionava muito bem com todo mundo. Apesar de ter o “jeitão” dele, ele parava em uma rodinha, se o papo estava legal, ele ficava; se não, ele ia embora. Saia de lado. Mas aí também, lá no encontro dos músicos – você lembra na Ipiranga com a São João, você sabe onde é –, tinha um bar e em cima tinha uma casa de jogo. Então volta e meia ele sumia e estava lá em cima jogando. Ele e vários na época. Mas ele era muito querido. O pessoal não tinha bronca dele, não. Só achavam ele...

Maria Beraldo Bastos: ... reservado!

Maguinho: Reservado. E ele gostava de manter isso.

Maria Beraldo Bastos: Sobre o LP “Samba Irresistível”, eu não sei se você sabe onde que foi gravado ou como que foi gravado...

Maguinho: Não sei. Isso aí deve ter sido uma produção de um cara que chamava Corisco. Corisco era um arregimentador. Ele era um pandeirista que ficou milionário sendo arregimentador e depois ele montou uma editora, a Fermata, junto com o dono da Fermata – Arlequim, um negócio assim –, e ele ficou muito rico. Waldemar Marchetti⁴⁰ é o nome dele. Ele que produziu esse disco. Ele inclusive produziu uns dois ou três discos que eu participei, que era “Corisco e os seus Sambaloucos”, um

39

<http://www.youtube.com/watch?v=hetBLGhstqo>

40

<http://www.grupoarlequim.com.br/casa/corisco.html>

negócio assim. Tem dois que eu toco trompete e o Lambari toca alto⁴¹. Nós fizemos um naípe, como se fosse o solista, e outro naípe. O Carlos Pipe fez arranjo para dois trombones e dois trompetes, um negócio assim. Pode ser que tenha saído naquela época pela...

Maria Beraldo Bastos: Acho que foi Columbia, né?

Maguinho: Não sei, não. Naquela época, nós gravávamos muito para a Copacabana. Não sei se... Eu tenho os discos em casa. Posso procurar e te falar.

Maria Beraldo Bastos: O Fernando colocou como Columbia, mas não sei. E o repertório do disco, vocês acha que os músicos que escolhiam mesmo. Você acha que o Casé escolheu?

Maguinho: É, com certeza. Eles mesmos. O Corisco não se metia, não. Ele queria tocar o pandeirão dele lá e não queria saber. A escolha é dos músicos.

Maria Beraldo Bastos: É? Isso de fazer um disco só de samba...

Maguinho: Eu nem lembro muito bem. Eu devo ter esse disco aí, mas eu ouvi muito pouco. É o Heraldó...

Maria Beraldo Bastos: ... o Xu Vianna.

Maguinho: O Xu Vianna. Então, era a turma do Corisco. O Dirceu, bateria, o “Xuxu”, né.

Maria Beraldo Bastos: Tinha o Garoto, vibrafone.

Maguinho: Garoto, vibrafone.

Maria Beraldo Bastos: Mas isso de escolher fazer um disco só de samba foi escolha do Casé? O senhor imagina?

Maguinho: Não. Com certeza aproveitaram, convidaram e ele topou.

Maria Beraldo Bastos: A produção falou: “Ah, um disco de samba” e aí ele escolheu o repertório? Era coisa do mercado mesmo.

Maguinho: Exato. Ele deve ter gravado aqui ali numa noite só. Rapidinho. E ele ganhou o dele. Ele nem mostrava isso para ninguém. Isso é coisa do Corisco, com certeza.

Maria Beraldo Bastos: Que é um disco que surgiu nessa época do samba jazz, né?

Maguinho: É, mais ou menos: bossa nova e o samba jazz rolava depois. O samba jazz, na minha opinião, surgiu de uma formação que fizeram que chama A Turma da Gafieira, em 54, que era Raul de Souza; Zé Bodega; Santos (trompete); o produtor foi o Altamiro Carrinho, que não tem nada a ver com esse time; o Paulinho careca, que era pianista, morava inclusive na casa do Casé – a Dona Isabel

41

<http://www.youtube.com/watch?v=oLTxmRFG7qk>

alugava quarto para alguns músicos, vários músicos moravam lá. Eles bolaram um disco. [...] Eles gravavam mesmo improvisando pra valer, música da época, sambas da época. Surgiu daí. Depois o J.T. Meirelles fez umas gravações mais modernas, já com temas dele mesmo. Aí sim, mas aí já foi bem depois, já foi nos anos 70, por aí.

Maria Beraldo Bastos: Mas aqui em São Paulo estava acontecendo bastante isso de tocar samba com improvisação jazzística?

Maguinho: A gente já tocava em vários grupos. A primeira gravação de bossa nova que talvez... Eu participei de quase todas. Foi de um disco do César Camargo Mariano, que chama “Octeto”. Tem um outro do Luiz Chaves, baixista do Zimbo, chama-se “Projeção”. Depois teve um outro do Sansa Trio, que era do Zé Briamonte, participei com mais dois trombones. Tem várias gravações. Tem o Edgar Janulo, que faz muito comercial no careca e toca guitarra pra caramba e faz arranjo de cabeça e alguém escreve para ele. Nossa, é uma maravilha.

Maria Beraldo Bastos: Então, estava todo mundo tocando desse jeito?

Maguinho: Na noite, o pessoal tocava jazz ou bossa nova, e improvisava, cada um num nível. Uns bons, outros mais ou menos. Tinha tudo, né. Naquela época tinha muito trio.

Maria Beraldo Bastos: E os trios começaram nessa época mesmo, né? Foi uma coisa que veio do jazz?

Maguinho: É. Exatamente. Não tinha uma outra... Tudo baseado em Oscar Peterson e outros pianistas da época, que o pessoal gostava. Uns pela harmonia, outros pelo virtuosismo. O Zimbo Trio é baseado no Oscar Peterson total.

Maria Beraldo Bastos: Bom, só uma última pergunta: Por que você acha que o Casé é tão pouco conhecido?

Maguinho: Ele foi muito pouco divulgado. Talvez por culpa dele mesmo, né. E eu acho que os produtores “marcaram touca”. Foram – desculpe – babacas de não ter aproveitado um artista daquele, como não aproveitam o Nestico, Ernesto Pinto de Aguiar Neto, talvez um dos maiores saxofonistas do Brasil tocando jazz. Ele é irmão da Lilu, pianista. Ele quase não toca, porque ele é esquizofrênico, mas é tranquilo, você pode falar com ele. Mas de uma consciência, de uma harmonia perfeita. Tudo certo. Suingue. Tudo legal. Mas os caras: “Ah, ele é louco” e não chamam.

Maria Beraldo Bastos: Mas você acha então que o Casé ficou pouco conhecido porque as pessoas chamavam ele pouco.

Maguinho: É. Exatamente. Aqui é muito comum – sempre foi – ou porque o cara é negro ou por causa

da colônia italiana. Aqui em São Paulo, antigamente, músico tinha que ser de origem italiana. [...] Mas negro mesmo ia tocar nas gafieiras ou então tinha que tocar muito. Essas bobagens, infelizmente,...

Maria Beraldo Bastos: E você acha que o Casé sofreu alguma coisa assim?

Maguinho: Ele sofreu o preconceito do cara bom, né. Os outros se achavam inferior a ele e não chamavam. Uma bobagem, uma bobagem. Porque se você é uma estrela do clarinete, você vai ter todos os direitos de falar: “Olha, o meu trabalho custa ‘x’”.

Maria Beraldo Bastos: Uhum... Claro.

Maguinho: Naturalmente, pode ser mais que o dos outros, das outras. Mas é conveniente que você tem. Você prova na hora de tocar. Então, cabe a quem contrata reconhecer: “Ah, eu prefiro a Maria, porque a Maria chega, senta, toca e acontece”. Não é? Se é jogador de futebol não é assim?

Maria Beraldo Bastos: E ele se colocava desse jeito e...

Maguinho: É, ele que exigia, porque, poxa, ele estudava, ele tocava, não errava e tinha fama. E vai pagar igual ao cara que toca errado?

Maria Beraldo Bastos: E aí você acha que ele estava participando de menos gravações...

Maguinho: Ele não se queixava disso, não. Nunca particularmente ele falava: “Eu não gosto de fulano por causa disso ou daquilo”. Raramente ele falava isso. Ele era muito discreto. Ele achava que música não era uma coisa que vinha de graça. Tinha que estudar para ter. Seja talentoso ou não, você tem que estudar. Igual os caras ficam falando do Daniel, que desde pequenininho põe a bunda na cadeira e estuda. Hoje você liga lá, e se ele estiver em casa, pode ter certeza que você vai pegar ele com o instrumento na mão fazendo alguma coisa. Não tem outro jeito, tem?

Maria Beraldo Bastos: Não. (risos)

Maguinho: O clarinete, eu sei que é um instrumento... – eu tentei tocar, meu Deus! Meu pai me tomou. Estava muito ruim. Estava triste, aí ele falou: “Não, vou arranjar outra coisa para você, porque esse ainda é difícil pra caramba”. Eu acho um instrumento muito difícil... Deixa eu ver se eu acho a foto aqui para te mostrar...

ANEXO C – PARTITURAS

Carinho e Amor

Introdução Tema **A / A'**

17

23 Cm⁷ Fm⁷ Cm⁷ Cm⁷

27 1. Fm⁷ G^o Fm⁷ Fm⁷

31 D⁷(b9) D⁷(b9) Dm⁷(b5) G⁷

35 2. Fm⁷ Fm⁷ G⁷ Cm⁷ Fm⁷

39 Dm⁷(b5) G⁷ Cm⁷ Fm⁷ G⁷

A Improviso de guitarra **A'** Improviso de vibrafone **A** Improviso de clarinete

43 16 15 Fm⁷ G⁷

75 Cm⁷ Fm⁷ Cm⁷ Cm⁷

2
79 Cm⁷ Fm⁷ G^o C⁷

83 Fm⁷ G^o Fm⁷ Fm⁷

87 D^{7(b9)} D^{7(b9)} Dm^{7(b9)} G^{7(b9)}

A' Tema

91 Cm⁷ Fm⁷ Cm⁷ Cm⁷

95 Cm⁷ Fm⁶ G^o C⁷

99 Fm⁷ Fm⁷ G⁷ Cm⁷ Fm⁷

Coda

103 Dm^{7(b9)} G⁷ Cm⁷ 9

Feitio de Oração - Casé

♩ = 94

Noel Rosa

Introdução

2 2

só bateria - samba Entra contrabaixo - samba

A tema

7 Db⁶ Db⁶ D^o Ebm⁷

11 Ebm⁷ Ebm⁷ Ebm⁷(b⁵) Ab⁷

15 Db⁶ C⁷ B^o Bb⁷

19 Ebm⁷(b⁵) Ab⁷ Db⁶ Bbm⁷ Ebm⁷ Ab⁷

A variação do tema

23 Db⁶ Db⁶ D^o Ebm⁷

27 Ebm⁷ Ebm⁷ Ebm⁷(b⁵) Ab⁷

31 Db⁶ C⁷ B^o Bb⁷

Samba Irresistível

2

35 Ebm7(b5) Ab7 Db6 Bbm7 Fm7 Em7

B Improviso saxofone

39 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Fm7 Em7

43 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Dbmaj7

47 Fm7(b5) Bb7 Ebm7 Ebm7

51 C7 C7 Fm7 Em7 Ebm7 Ab7

A variação do tema

55 Db6 Db6 D° Ebm7

59 Ebm7 Ebm7 Ebm7(b5) Ab7

63 Db6 C7 B° Bb7

67 Ebm7(b5) Ab7 Db6 Bbm7 Ebm7 Ab7

71 **A** Improviso de guitarra **15** **A** Improviso de vibrafone **16** Fm⁷ Em⁷

104 **B** Improviso saxofone
Eb^{m7} Ab⁷ Db^{maj7} Fm⁷ Em⁷

108 Eb^{m7} Ab⁷ C^{maj7} C^{maj7}

112 Fm^{7(b9)} Bb⁷ Eb^{m7} Eb^{m7}

116 C⁷ C⁷ Fm⁷ Em⁷ Eb^{m7} Ab⁷

120 **A** variação do tema
Db⁶ Db⁶ D^o Eb^{m7}

124 Eb^{m7} Eb^{m7} Eb^{m7(b9)} Ab⁷

128 Db⁶ C⁷ B^o Bb⁷

132 Eb^{m7(b9)} Ab⁷ Db⁶ Db⁶

CODA

136 Db⁶ Db⁶ Db⁶ Db⁶ Db⁶ Db⁶ Db⁶

Ideias Erradas

Introdução

$\text{♩} = 100$

1 Dm Db7 Cm F7 Dm

5 Db7 Cm F7

7 **A** tema Bb Dm7 G7

11 Cm7 Cm7 F7

15 Dm7 G7 Cm7

19 C7 Eb7 Ab7

23 **B** Db Ebm7

27 Ebm7 Ab7 C7 F7

31 **A'** Bb Dm7(b9) G7

2

35 Cm7 F7 Dm7(b9) G7

Musical staff for measures 35-38. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Chords are Cm7, F7, Dm7(b9), and G7.

39 Cm7 F7 Dm7 G7

Musical staff for measures 39-42. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Chords are Cm7, F7, Dm7, and G7.

43 Cm7 F7 Dm7(b9) G7

Musical staff for measures 43-46. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Chords are Cm7, F7, Dm7(b9), and G7.

47 Cm7 F7 Dm7 G7

Musical staff for measures 47-50. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Chords are Cm7, F7, Dm7, and G7.

51 Cm7 F7 Bb F7

Musical staff for measures 51-54. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Chords are Cm7, F7, Bb, and F7.

55 **A** Improviso clarinete Bb Dm7(b9) G7

Musical staff for measures 55-58. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Chords are Bb, Dm7(b9), and G7. A box labeled 'A' is placed above the first measure.

59 Cm7 Cm7 Cm7(b9) F7

Musical staff for measures 59-62. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Chords are Cm7, Cm7, Cm7(b9), and F7.

63 Dm7 G7 Cm7 Cm7

Musical staff for measures 63-66. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Chords are Dm7, G7, Cm7, and Cm7.

67 C7 C7 Gm7 Eb7 Ab7

Musical staff for measures 67-70. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Chords are C7, C7, Gm7, Eb7, and Ab7.

71 **B** Db Db Ebm7

Musical staff for measures 71-74. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The melody consists of eighth and quarter notes. Chords are Db, Db, and Ebm7. A box labeled 'B' is placed above the first measure.

74 Ebm7 Ebm7 Ab7 C7 F7 3

79 **A'** Improviso de piano
Bb Bb Dm7(b5) G7 Cm7 F7 Dm G7

87 tema
Cm7 F7 Dm7 G7

91 Cm7 F7 Bb Bb

CODA

95 Bb Bb Cm7 F7

99 Dm7(b5) G7 Cm7 F7

103 Bb Bb

Fade out

107 Bb Bb Bb 3 Bb Bb

Case - Palpite Infeliz

Introdução

Noel Rosa

sessão rítmica

E7 Eb7 D7 D7 A7 G7 D7 Eb7 E7



5 E7 Eb7 D7 D7 E7 F7 G7 G7 C7 *entra saxofone*



9 F Fm7 C A7



13 D7 G7 C D7 G7



17 **A** Tema C F C C



21 A7 A7 Dm Dm



25 Bm7(b9) E7 Am Am



29 D7 D7 Dm G7



2

33 C C A⁷ A⁷

37 D⁷ G⁷ C C

41 **A** Improviso saxofone
C F C C

45 A⁷ A⁷ Dm⁷ Dm⁷

49 Bm⁷(b⁵) E⁷ Am⁷ Am⁷

53 D⁷ D⁷ Dm⁷ G⁷

57 C C A⁷ A⁷

61 D⁷ G C C

65 **B** D⁷ G⁷ C C

69 C⁷ C⁷ F F

73 F Fm⁷ B \flat A⁷ 3

77 Dm G⁷ C F

81 **A** improviso de piano 24 **A** improviso de guitarra 24 **B** improviso de vibrafone 15 F

145 **A** improviso de saxofone C F C C

149 A⁷ A⁷ Dm Dm

153 Bm⁷(\flat 5) E⁷ Am Am

157 D⁷ D⁷ Dm G⁷ 3

161 C C A⁷ A⁷

165 D⁷ G⁷ C Em⁷ E \flat ⁷ D⁷

169 **B** variação melódica D⁷ G⁷ C C

4

173 C⁷ F

Musical staff 173-176: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 173-174: C⁷ chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 175: F chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 176: F chord, eighth notes G4, A4, B4, C5.

177 F Fm⁷ C A⁷

Musical staff 177-180: Treble clef, 4/4 time signature. Measure 177: F chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 178: Fm⁷ chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 179: C chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 180: A⁷ chord, eighth notes G4, A4, B4, C5.

Coda

181 D⁷ G⁷ C A⁷

Musical staff 181-184: Treble clef, 4/4 time signature. Measure 181: D⁷ chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 182: G⁷ chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 183: C chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 184: A⁷ chord, eighth notes G4, A4, B4, C5.

185 D⁷ G⁷ C A⁷

Musical staff 185-188: Treble clef, 4/4 time signature. Measure 185: D⁷ chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 186: G⁷ chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 187: C chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 188: A⁷ chord, eighth notes G4, A4, B4, C5.

189 D⁷ G⁷ E⁷ E^{b7} D⁷ D⁷ A⁷ G⁷ D⁷

sessão rítmica

Musical staff 189-192: Treble clef, 4/4 time signature. Measure 189: D⁷ chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 190: G⁷ chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 191: E⁷ chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 192: E^{b7} chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 193: D⁷ chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 194: D⁷ chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 195: A⁷ chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 196: G⁷ chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 197: D⁷ chord, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 198: D⁷ chord, eighth notes G4, A4, B4, C5.

Risque

Introdução

Ary Barroso

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of nine staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by an eighth note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The second staff continues the melody with a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The third staff features a variation of the theme, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The fourth staff continues with a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The fifth staff features a variation of the theme, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The sixth staff continues with a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The seventh staff features a variation of the theme, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The eighth staff continues with a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The ninth staff features a variation of the theme, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4.

Chords: Dm⁷, A⁷, B^b, C⁷, F^{major}, E^b⁷, Gm⁷, Dm, Em⁷(b⁹), Dm⁷, A⁷, Dm⁷, Dm⁷, Gm⁷, C⁷, F^{major}, Em⁷(b⁹), A⁷, Dm⁷, Em⁷(b⁹), A⁷, Dm⁷, Gm⁷, C⁷, F^{major}, Em⁷(b⁹), A⁷, Dm⁷, Em⁷(b⁹), A⁷, Dm⁷, Em⁷(b⁹), A⁷, D⁷, D⁷, Gm⁷, C⁷, F^{major}, Em⁷(b⁹), A⁷.

2

34 **A** Dm⁷ Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷ Em⁷(b⁹) A⁷

38 Dm⁷ Em⁷(b⁹) A⁷ Dm⁷ Em⁷(b⁹) A⁷

A Improviso saxofone

42 Dm⁷ Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷ Em⁷(b⁹) A⁷

46 Dm⁷ Em⁷(b⁹) A⁷ Dm⁷ Em⁷(b⁹) A⁷

50 **A** Dm⁷ Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷ Em⁷(b⁹) A⁷

54 Dm⁷ Em⁷(b⁹) A⁷ Dm⁷ Em⁷(b⁹) A⁷

58 **B** D⁷ D⁷

62 Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷ Em⁷(b⁹) A⁷

66 **A** Dm⁷ Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷ Em⁷(b⁹) A⁷

70 Dm⁷ Em⁷(b⁹) A⁷

72 Dm⁷ Em⁷(b⁹) A⁷ 3

74 **A** Dm⁷ Gm⁷ C⁷

76 Fmaj⁷ Em⁷(b⁹) A⁷

78 Dm⁷ Em⁷(b⁹) A⁷

80 Dm⁷ Em⁷(b⁹) A⁷ 3

82 **A** Dm⁷ Gm⁷ C⁷

84 Fmaj⁷ Em⁷(b⁹) A⁷

86 Dm⁷ Em⁷(b⁹) A⁷ Dm⁷ Em⁷(b⁹) A⁷ 6

90 **B** D⁷ D⁷

94 Gm⁷ C⁷

4

96 Fmaj7 Em7(b5) A7

98 **A** Dm7 Gm7 C7 Fmaj7 Em7(b5) A7

102 Dm7 Em7(b5) A7

104 Dm7 Em7(b5) A7 Dm7

esta gravação segue com um improviso de piano na forma AABAAABA, depois é tocada uma variação do tema no saxofone e por fim a coda que é similar à introdução.

Se Acaso Você Chegasse

Lupicínio Rodrigues

Introdução



guitarra e baixo

7 tema **A** Gmaj7 C7 Gmaj7/B C7



saxofone

12 Gmaj7 E7 Am E7



16 Am Am Am



20 D7 Gmaj7 C7



24 **A** variação melódica Gmaj7 C7 Gmaj7 C7



28 Gmaj7 E7 Am E7



32 Am Am Am



2

36 D⁷ G^{maj7} C⁷

40 **B** G^{maj7} Am Bm B^bm Am Am

44 Dm⁷ G⁷ C

48 C Cm G^{maj7} E⁷

52 Am D⁷ G^{maj7} C⁷

56 **A** Improviso de piano 15 Improviso de guitarra **A** 16

88 **B** Improviso de vibrafone 15 Improviso de saxofone C⁷ 3

104 **A** G^{maj7} C⁷ G^{maj7}/B C⁷

108 G^{maj7} E⁷ Am E⁷

112 Am Am Am D⁷

A variação melódica

118 Gmaj7 C7 Gmaj7 C7 Gmaj7/B C7

124 Gmaj7 E7 Am E7 Am

129 Am Am D7

B

134 Gmaj7 C7 Gmaj7 Am

138 Bm Bbm Am Am G7/F G7/F

142 C C Cm

146 Gmaj7 E7 vib Am D7

Coda

150