



JAIR TEIXEIRA FILHO

“Nada será como antes”: a música de Victor Assis Brasil no álbum *Pedrinho*

CAMPINAS, 2014



UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

JAIR TEIXEIRA FILHO

“Nada será como antes”: a música de Victor Assis Brasil no álbum *Pedrinho*

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 Mestre em Música, na área de concentração: Práticas Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Jair Teixeira Filho, sob orientação do Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné.

CAMPINAS, 2014

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

T235n Teixeira Filho, Jair, 1978-
"Nada será como antes" : a música de Victor Assis Brasil no álbum Pedrinho /
Jair Teixeira Filho. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Paulo José de Siqueira Tiné.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Brasil, Victor Assis, 1945-1981. 2. Improvisação (Música). 3. Análise
harmônica. 4. Saxofone. 5. Música popular brasileira. 6. Jazz. I. Tiné, Paulo José
de Siqueira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: "Nada será como antes" : the music of Victor Assis Brasil in the album
Pedrinho

Palavras-chave em inglês:

Brasil, Victor Assis, 1945-1981

Improvisation (Music)

Harmonic analysis

Saxophone

Brazilian popular music

Jazz

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Paulo José de Siqueira Tiné [Orientador]

Hermilson Garcia do Nascimento

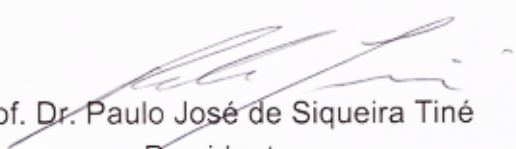
Marcelo da Silva Gomes

Data de defesa: 15-12-2014

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando
Jair Teixeira Filho - RA 993941 como parte dos requisitos para a obtenção do
título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné
Presidente



Prof. Dr. Hermilson Garcia do Nascimento
Titular



Prof. Dr. Marcelo Silva Gomes
Titular

RESUMO

A estreita relação de Victor Assis Brasil com o jazz é muito disseminada entre músicos, estudantes de música e apreciadores em geral, por sua eloquência como improvisador. No entanto, o conhecimento específico sobre os procedimentos musicais utilizados por ele – que poderiam solidificar esta proximidade – é escasso. Este trabalho teve como objetivo principal analisar os solos improvisados de Victor Assis Brasil gravados no álbum *Pedrinho* no intuito de demonstrar a existência de elementos que melhor explicitem sua relação com a improvisação de cunho *jazzístico*. Tentamos delinear as articulações dos principais elementos musicais – a descritos por uma gama de autores como sendo uma *constante* no estudo da improvisação – no intuito de melhor compreender a construção fraseológica, a *poética musical* de Victor. A escolha do disco se justifica por encerrar a maturidade musical do saxofonista, por ser *Pedrinho* o último disco gravado por ele.

Palavras chave: improvisação, análise musical, análise harmônica, Victor Assis Brasil (1945-1980), saxofone, música popular brasileira, jazz.

ABSTRACT

The close relationship of Victor Assis Brasil and the jazz is widespread among musicians, students and music lovers in general, especially for his eloquence as an improviser. However, the specific knowledge about the musical procedures which confirms this intimacy – that would clarify such proximity - is rare. This study aimed to analyze the improvised solos of Victor Assis Brasil recorded in the album *Pedrinho* in order to demonstrate the existence of elements that better explain its relation with the improvisation of *jazz imprint*. We try to outline the articulations of the main musical elements - described by a range of authors as a *constant* in the study of improvisation - in order to better understand the phraseological construction, the *musical poetry* of Victor. The choice of this disk is justified for being the musical maturity of the saxophonist, and also because *Pedrinho* is the last album recorded by him.

Key words: improvisation, musical analysis, harmonic analysis, Victor Assis Brasil (1945-1980), saxophone, popular brazilian music, jazz.

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1: Síntese biográfica	5
1.1- Recitativo	5
1.2 - <i>Intro</i>	7
1.3 - A carreira musical	9
1.4 - Registros Fonográficos	15
1.5 - Intervalo	26
1.6 - Pedrinho	32
1.7 - Coda	36
1.8 - Publicidade e propaganda	40
Glossário do capítulo 1	46
Capítulo 2: Do método analítico e dos critérios de seleção	55
2.1 - Do método analítico	55
2.2 - Dos critérios de seleção	58
Glossário do capítulo 2	59
Capítulo 3: Análises	60
3.1 - <i>It's Alright With Me</i>	60
3.1.1 - <i>It's Alright With Me</i> por Victor Assis Brasil	64
3.1.2 - O solo improvisado	65
3.1.3 - Do ciclo de terças em <i>It's Alright With Me</i>	78
3.1.4 - <i>It's Alright With Me</i> por outros	79
3.2 - <i>Nada Será Como Antes</i>	81
3.2.1 - <i>Nada Será Como Antes</i> por Victor Assis Brasil	85
3.3 - <i>'S Wonderful</i>	93
3.3.1 - <i>'S Wonderful</i> por Victor Assis Brasil	96
3.4 - <i>Penedo</i>	111
3.4.1 - O solo improvisado	114
3.4.2 - Conclusão	122
3.5 - O cantador	124
3.5.1 - O solo improvisado	126
3.6 - <i>Night and Day</i>	131
3.6.1 - "Recitativo"	135
3.6.2 - O solo improvisado	138
Glossário do capítulo 3	147
Capítulo 4: Discussão	157
4.1 - Combinação escala-arpejo	159
4.2 - Padrões	168
4.3 - Substituições	175
4.4 - Recorrências	181

4.5 - Sobreposição de arpejos	190
4.6 - Padrão 1235	206
4.7 - Ciclo de quartas	218
4.8 - Ciclo de terças	226
Glossário do capítulo 4	234
Capítulo 5: Notas conclusivas	235
5.1 – Relações <i>elementares</i>	236
5.2 – Estilo	240
5.3 – Feramentas	240
Bibliografia	242
Partituras	255
<i>Lead sheets</i>	291
Entrevista	299

Dedicado à memória de Thiago Rocha

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e pela alegria.

A meus pais, Jair e Jocely, pelo cuidado, atenção e preocupação constantes, além das ajudas ortográfica, biblioteconômica e transcricional!

Ao Sr. Dimas e D. Fran pelos banquetes servidos. A luta continua companheiros!

Ao Prof Dr. Paulo Tiné pela orientação e, mais do que isso, pelas lições musicais.

Aos Professores Doutores José Roberto Zan e Hermilson Nascimento pelas valiosas e essenciais conduções no Exame de Qualificação, que também muito me ensinaram.

Aos Professores Doutores Hermilson Nascimento, Rafael dos Santos, Marcelo Gomes e Marcelo Coelho pela avaliação final.

Ao amigos Geremias Júnior, Marcelo Rocha e Thaís Nicolau pelas incansáveis leituras, correções, conversas e ajudas.

Aos amigos do Grupo Comboio pelo som.

Ao Naná Dias por me apresentar *Pedrinho* em 1994.

À Profa. Dra. Thalita Rocha pelos exemplos de dedicação, de compreensão, de carinho, de afeto, de garra, de vontade, de superação... pelo incentivo constante – sem o qual este trabalho não teria sido realizado – e por me mostrar as belezas da pesquisa científica, da natureza, da vida. E principalmente por viver comigo o nosso amor.

Introdução

O saxofonista carioca Victor Assis Brasil (1945-1981) é uma figura ímpar no cenário da música brasileira. Oriundo do sambajazz do Beco das Garrafas, que foi a “categoria definidora de um “gênero” musical”¹, Victor teve seu primeiro LP – *Desenhos* – elencado entre os “representantes do sambajazz”². Sua passagem pelos festivais internacionais de jazz em Berlim e Viena, e pela *Berklee School of Music* de Boston também corroboram uma associação estreita do saxofonista ao jazz.

Em detrimento da presença de elementos e procedimentos inerentes à música popular brasileira – sobretudo do samba e do baião – a *fama* de jazzista permeou toda a carreira de Victor. Entretanto, não acreditamos que Victor tenha se ocupado de questões identitárias e/ou culturais que possam ter intervindo em suas escolhas estéticas – que espantam tanto os chorões quanto os “tinhorões”, por ceder aos domínios do imperialismo cultural –, mas sim, que estas escolhas foram orientadas somente por um deslumbramento ante questões estritamente musicais.

De classe média, os Assis gozavam de uma vida “sofisticada sem ser aristocrática, (...) [de] um conforto que não se identifica com o poder.”³ O pai de Victor era funcionário do Banco do Brasil e gostava de ouvir música erudita e *big-bands* americanas. É possível que as somas destes elementos – além de muitos outros, certamente – tenha gerado em Victor um desejo musical referenciado no jazz, contando sobremaneira com a importância do saxofone na música popular estadunidense.

Cremos ainda que a carreira de Victor, quando da gravação do álbum *Pedrinho*, estava na intersecção de dois conjuntos – termo perigosamente emprestado da matemática. No primeiro conjunto estariam procedimentos jazzísticos ligados à fraseologia do bebop de Charlie Parker e às inovações

¹ SARAIVA, 2007, pág. 8.

² Idem, pág 12.

³ MAMMI, 1992.

harmônicas de John Coltrane; no segundo conjunto, um período composicional devoto aos grandes compositores do período romântico. Apesar de sua alocação nesta intersecção, *Pedrinho* não se faz representante do segundo conjunto; no entanto, as razões disto são intangíveis à intenção deste trabalho.

Tendo nas análises dos solos improvisados o escopo central deste trabalho, encontramos muitos procedimentos que são descritos por autores como Aebersold (2010), Bair (2003), Baker (1983, 2006), Bergonzi (1994), Berliner (1994), Coker (1970), Damsey (1991), Lawn e Hellmer (1996), Ligon (2001), Monson (1996) e Owens (1996) como advindos de dois ícones: Charlie Parker (1920-1955) e John Coltrane (1926-1967). Para tanto, foi de fundamental importância o emprego do método analítico proposto por Paulo Tiné⁴.

Este trabalho é constituído de quatro capítulos nos quais tratamos, primeiro, de um ajuntamento de informações biográficas de Victor; segundo, de explicar acerca dos métodos analíticos adotados; terceiro, das análises das transcrições feitas; e quarto, da discussão sobre as análises.

Longe da pretensão de querer ser uma biografia, o primeiro capítulo reúne informações históricas sobre o saxofonista, espalhadas em diversas fontes de mídia impressa, digital e na internet, bem como em publicações e trabalhos acadêmicos recentes. Esta reunião cronológica serve tanto para a melhor compreensão de como se deu a construção da formação e da carreira profissional do artista, para o conhecimento da repercussão nacional e internacional envolvendo o saxofonista e para uma elucubração acerca da construção da *poética musical*, do *discurso musical* de Victor.

No segundo capítulo apresentamos os procedimentos analíticos de Tiné que foram empregados nas análises realizadas no capítulo seguinte. O modelo analítico proposto consiste de processos de redução melódica, cujo intuito é maximizar o aspecto melódico dos solos improvisados, expondo as escolhas do improvisador que corroboraram para a construção da frase musical. À luz de alguns conceitos do compositor e teórico estadunidense Leon Stein (1910-2002), Tiné reconsidera o conceito de frase, afirmando que “pode-se considerar como

⁴ TINÉ, 2013.

frase tudo que está separado entre respirações”. Utilizamos também alguns critérios de Bert Ligon⁵ no intuito de melhor expor alguns procedimentos realizados pelo improvisador.

O capítulo ainda guarda a justificativa para o *recorte*, para a seleção do álbum *Pedrinho*; tal escolha baseou-se no nosso julgamento quanto à importância deste por encerrar as experiências, vivências, estudos, enfim, a maturidade musical de Victor Assis Brasil neste último disco gravado pelo saxofonista.

O terceiro capítulo é dedicado às análises dos solos improvisados segundo os critérios e métodos explanados no capítulo anterior. Dividimos o capítulo em subcapítulos que seguem a ordem em que os fonogramas aparecem no LP original. Em todos os subcapítulos começamos por apresentar a estrutura harmônica da peça com uma breve análise segundo os padrões usualmente empregados pela teoria da música popular. Na sequência vem uma breve explanação acerca da composição, alguns dados do compositor – exceto em *Penedo*, da qual o próprio Victor é o compositor – e, enfim, o recorte analítico das frases que consideramos as mais simbólicas e representativas dos principais procedimentos adotados pelo improvisador.

O quarto capítulo discute os procedimentos percebidos no capítulo três tentando dar conta de algumas das possíveis *conexões*, *fricções*, *absorções*, *simbioses*, *hibridações* que tenham ocorrido da parte de Victor. Essa tentativa partiu de um elenco de procedimentos que percebemos como os mais utilizados por Victor em seus solos improvisados. São eles: as sequências de escala/arpejo e/ou arpejo/escala; utilização de padrões melódicos; substituições harmônicas; recorrências fraseológicas, motivicas, escalares, de padrões e outros; sobreposição de arpejos; alusão ou presença efetiva aos ciclos das quartas e das terças.

No decorrer das pesquisas que o primeiro capítulo demandou, encontramos uma entrevista de Victor Assis Brasil concedida ao jornalista curitibano Aramis Millarch. Trata-se de uma entrevista um tanto quanto

⁵ LIGON, 2001.

estereotipada pelos cânones da curiosidade amadorística, na qual imperam o empirismo e a exaltação ao ídolo. O áudio é de péssima qualidade e não conta com nenhuma identificação externa de data ou local em que foi feita. Porém, as falas de Aramis Millarch e Victor Assis Brasil indicam para sua realização no dia 19 de novembro de 1979 na cidade de Curitiba. Mesmo com todo o ímpeto empregado para a transcrição desta, não houve ganho significativo para o presente trabalho, mas apenas a crença em que servirá de substrato para futuras pesquisas, biografias e construção de um acervo histórico musical.

As discussões acerca das relações entre a música brasileira e o jazz são alvo de grande volume de trabalhos que, no intuito de clarificar estes meandros, se valem de muitas expressões que adjetivam tais relações. Entretanto, este trabalho não tem como escopo central possíveis questões identitárias, valorativas, de origem e afins, atendo-se aos procedimentos musicais no recorte feito.

Capítulo 1 – Síntese biográfica

1.1 – Recitativo

As fontes sobre a vida de Victor Assis Brasil concentram-se principalmente em sua carreira musical. São, na grande maioria, textos jornalísticos e publicações na *internet* que procuram homenageá-lo e que não primam, via de regra, por profundidade acadêmico-científica. Procuramos somar informações acerca do músico ao pouco que se conhece sobre ele no intuito de fornecer mais subsídios para maior possibilidade de compreensão de sua arte.

Alguns acontecimentos de sua vida são relativamente conhecidos, como o período que passou na *Berklee School of Music* em Boston, por exemplo, mas há carência em alguns outros como sua infância, adolescência, período final de sua carreira e mais robustez nas informações sobre o período em que atuou profissionalmente.

As principais fontes sobre sua vida nos dão conta, com precisão, somente a partir do final da adolescência, por volta dos seus 17 anos. Segundo Figueiredo (2004) seus primeiros instrumentos foram a harmônica (gaita) e a bateria; o jornalista Aramis Millarchⁱ escreveu no caderno Almanaque do jornal Estado do Paraná em 03/06/1977:

“No jardim de infância, Victor tocava acordeão nas festas juninas da Escola Pública de Laranjeiras, ao lado do irmão João Carlos, hoje pianista clássico. O primeiro instrumento de Victor foi uma gaita de boca. Aos 13 anos, nos arrasta-pés da vizinhança, punha discos na vitrola e acompanhava com sua bateria. Mas foi com a gaitinha de boca que tocou, ainda menino, num concerto na ABI, com o conjunto de percussão da professora Dorinha Pinto, do Conservatório Brasileiro de Música. Estudo musical não tinha nenhum, por isso teve de decorar um trecho. Mais tarde, uma tia lhe deu de presente um saxofone para principiantes” (MILLARCH, 1977).

Dentre os acontecimentos conhecidos de sua vida musical e profissional, por ora, as que julgamos mais importantes são sua participação em festivais internacionais e sua mudança para os Estados Unidos a propósito de seus estudos no *Berklee College of Music*. Sobre esse tempo vivido nos Estados Unidos já há pesquisas que, não se limitando à perspectiva histórica, inclusive relacionam tal período a mudanças estruturais e estéticas em sua música, principalmente o “papel do ambiente musical (...) no desenvolvimento do estilo composicional (...) e seus reflexos na parcela de sua produção musical que apresenta a mistura de elementos de música clássica, jazz e música brasileira.” (PINTO, 2011a).

Outra fonte de informações para este trabalho é a entrevista por nós transcrita em anexo. Não tínhamos conhecimento desta entrevista até o presente momento, nem tampouco a encontramos citada em quaisquer outras fontes. O jornalista Aramis Millarch entrevistou Victor Assis Brasil na ocasião de sua ida a Curitiba por razão de um concerto realizado no Teatro Guaíra e de um workshop realizado no Teatro Paiol, por ocasião do 8º aniversário deste segundo teatro. A entrevista realizada por Millarch contou com a presença do cartunista Dante Mendonça, que também interroga Brasil, e de Rose Rogoski, “companheira e amiga de Victor”¹. Depois da morte de Millarch em 1992, toda sua coleção de entrevistas em áudio, ao todo mais de 2500 horas, foi recuperada e digitalizada por intermédio do projeto Memória Cultural 2000 – 2008, da PETROBRAS, e disponibilizada na internet e em caixas com DVDs e livro para distribuição gratuita em bibliotecas e acervos.

¹ MILLARCH, Aramis. In Estado do Paraná. 23 de setembro de 1990.

1.2 – Intro

Victor Assis Brasil nasceu em 28 de agosto de 1945, cinco minutos antes de seu irmão gêmeo, João Carlos.

Nessa época a família Assis Brasil, de classe média da zona sul do Rio de Janeiro, tinha, possivelmente, o perfil que o historiador, filósofo e crítico italiano Lorenzo Mammì (1992) associa à novidade e à força da bossa nova quando do seu surgimento: “sofisticada sem ser aristocrática”, que tem “um conforto que não se identifica com o poder.” O indivíduo,

“a voz “bossanovista” só poderia fazer parte de um quadro que evidenciava o crescimento e o refinamento dos meios de comunicação de massa, a expansão do mercado e produção de discos, a ascensão das camadas medias da sociedade (incluindo-se aí a sua maior participação em cursos superiores); de um momento, onde graças a franquias aduaneiras, o país conhecia um arranque industrial nunca visto, com a entrada maciça de capitais estrangeiros, que segundo alguns fundava o “modelo de desenvolvimento associado”. Entrava-se na fase desenvolvimentista.” (KRAUSHE, 1983).

Mammì ainda relaciona a bossa-nova com a história da música dos Estados Unidos quando da passagem do *Dixieland* para o *Swing*, em meados dos anos de 1920, para indicar aspectos da conquista de uma consciência cultural que os dois movimentos musicais promoviam em seus países. A diferença para Mammì está no “pendor amadorístico” da bossa-nova e na profissionalização radical dos músicos norte americanos, que, imersos na divisão *taylorista*ⁱⁱ de trabalho na organização interna da *big band*, descobriram o fundamento de uma autoconsciência no ponto de encontro entre o trabalho e a criação.

O pai de Victor era funcionário do Banco do Brasil e gostava de ouvir música erudita e *big-bands* americanas. Ao que tudo indica, a família Assis Brasil tinha inserção em camadas mais altas da sociedade carioca como indica o

presente recebido, por Victor, da tia, no começo da década de 1960: um saxofone alto. À época, tratava-se de um instrumento caro, de difícil importação e que certamente não poderia ser adquirido por alguém de classe social mais baixa. Um exemplo clássico é o de Pixinguinha, que, segundo ele mesmo, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS), ganhou um saxofone da família Guinle quando de sua ida a Paris. A propósito, segundo Regenmorter,

“Enquanto os primeiros usos do saxofone na França e nos Estados Unidos têm sido examinados, a chegada inicial do saxofone no Brasil continua sendo um tópico de discussão. (...) Mário de Andrade afirma a presença do saxofone no Brasil a partir de 1885 no seu celebrado Dicionário Musical Brasileiro.” (VAN REGENMORTER, 2009)ⁱⁱⁱ

Embora alguns textos jornalísticos e publicações em *sites na internet*² digam que Victor não tenha recebido nenhuma educação musical formal, segundo seu irmão João Carlos: “*Victor estudou um tempo com Paulo Moura, única pessoa de nome que existia na época*” (FIGUEIREDO, 2004). O termo “*pessoa de nome*” certamente denota a procura por excelência na educação musical de Victor e Paulo Moura era um músico de referência, alguém com a procurada excelência profissional e também com fama de certa envergadura³. Paulo Moura tinha uma carreira sólida à época e muito provavelmente não faria apenas de bom grado a tarefa de transmitir seus conhecimentos musicais a um jovem abastado da zona sul da cidade. Possivelmente o total contrário disso. Pinto (2011a) nos diz ainda que a avó materna dos gêmeos foi maestrina e diretora de conservatório, evidenciando também o patamar social da família; além, é claro, do próprio João

² Alguns exemplos são: a página no Face Book dedicada ao artista, www.victorassisbrasil.com.br e www.assisbrasil.org/vitorbio.html; (aqui no endereço, escreve-se assim mesmo: “vitor”).

³ Supondo que Victor começou a estudar saxofone com idade entre 17 e 18 anos, ou seja, no início da década de 1960, a discografia de Paulo Moura era, então, a seguinte: *Moto Perpetuo* – Columbia, 1956; *Sweet Sax* – RCA Victor, 1958; *Paulo Moura interpreta Radamés Gnattali* – Continental/Warner, 1959; *Escolha e dance com Paulo Moura* – Sinter Discos, 1959; *Tangos e boleros* – Chantecler, 1962. Fonte: www.paulomoura.com

Carlos também ser pianista.

Na edição de 2 setembro de 1970 da revista Gente, citada em Pinto (2011a), Victor declara que: “Tocar jazz profissionalmente, no Brasil, é uma piada. Não há empresários nem divulgação. Por isso, sou, infelizmente, o único que persevera na luta. Posso fazer isso porque minha família tem recursos para me ajudar e só não desisto porque gosto”.

1.3 – A carreira musical

Foi depois das aulas com Paulo Moura que começaram as aparições, as primeiras audições públicas de Victor. Não que as aulas tenham sido a causa das aparições, pois segundo seu irmão João Carlos, em entrevista a Figueiredo (2004), ele “... *estudava muita coisa sozinho (...) ele ficava ouvindo e depois tocava junto com o disco*”. Com a institucionalização do ensino do jazz, o processo de transcrição de solos improvisados, compings^{iv}, linhas de contrabaixo^v, e outros elementos do estilo como articulação, fraseado característico e sonoridade foram sedimentados e passaram a fazer parte do arcabouço teórico-prático de estudantes de jazz. Pensamos que tais práticas tenham feito parte da formação de Victor Assis Brasil, mesmo que tenha sido de forma intuitiva, sem nenhum contato com a academia⁴. Isso também nos faz crer que já havia em Victor uma disposição intuitiva para estudar e tocar.

As primeiras apresentações públicas aconteceram em *jam sessions*^{vi} no Little Club e nos encontros do Clube de Jazz e Bossa. O Little Club ficava no Beco das Garrafas, que teve o apelido dado por Sérgio Porto a propósito do hábito da

⁴ Era inevitável que, com as incursões feitas pelo jazz na academia recentemente, um grande número de métodos e estudos analíticos apareceriam para ajudar estudantes e professores. “It was inevitable that, with the inroads made by jazz into academia in recent years, numerous methods and analytic studies of one kind or another would appear to aid the student and the teacher.” (BAKER, 1983). Tradução do autor.

vizinhança atirar garrafas de vidro vazias nos frequentadores dos bares que compunham o Beco. Eram eles: o Baccara, o Bottle's Bar e o Ma Griffe, além do Little Club. Eles “(...) *apresentavam simplesmente a melhor música que se podia ouvir ao sul da baía de Guanabara*” (CASTRO, 2008). O autor ainda relata como se deu, no começo dos anos de 60, o início das primeiras *jam sessions* no Club:

Por volta de 1960, ele [o pianista Sérgio Mendes] começou a comandar as canjas de Jazz e Bossa Nova nas tardes de domingo no Little Club, que serviram de iniciação para centenas de adolescentes cariocas e muitos músicos amadores. As canjas eram bom negócio para todo mundo. (...) e eles podiam tocar o que realmente gostavam, fora do seu trabalho quadrado nas gafeiras, nos conjuntos de dança das boates ou nas orquestras da TV Tupi ou da TV Rio. E o que eles gostavam era de jazz – até que a Bossa Nova os presenteou com uma série de temas modernos e sacudidos, sobre os quais era uma delícia improvisar (...) [e] que se tornaram os primeiros *standards* jazzísticos da Bossa Nova” (CASTRO, 2008)

O jornalista José Domingos Raffaelli escreve a respeito desse período de Victor Assis Brasil no Beco das Garrafas:

“Freqüentou o famoso Beco das Garrafas, tocando, dando “canjas” e participando das *jam sessions* dominicais do “Little Club”, onde conheceu músicos de renome entre nós. Também apresentou-se em inúmeros shows de estudantes em auditórios de colégios cariocas. Na década de 60 era prática comum a realização de *jam sessions* em festas familiares e Victor participou de um sem número delas, que foram importantes no seu desenvolvimento de improvisador” (RAFFAELLI, 2013)⁵.

Foi na atmosfera de exercício e prática da *jam session* que, em 1965, Victor tocou na inauguração do Clube de Jazz e Bossa, mesmo ano em que fez

⁵ Em <http://assisbrasil.org/vitorbio.html>

vestibular para o curso de Direito da Universidade Cândido Mendes⁶. A criação do Clube se deu em meio à intensa e agitada atividade musical na cidade do Rio de Janeiro no final dos anos 50 e começo 60. Músicos, jornalistas, radialistas, críticos musicais e também amantes de *jazz* frequentavam e se associavam ao Clube. Suas origens têm raízes em reuniões e saraus informais realizados em residências da zona sul e que culminaram na sua oficialização, ocupando semanalmente a casa noturna K-Samba. Segundo ALBIN (2013), uma forte referência para a criação do clube foi também o programa da rádio Roquette Pinto chamado “Jazz: música do século XX” que foi apresentado de 1963 a 1965 pelo próprio Ricardo Albin com a ajuda de Jorge Guinle; foram eles, respectivamente, diretor executivo e presidente do Clube de Jazz e Bossa. Nomes importantes na história brasileira frequentaram o clube: Sérgio Porto^{vii}, Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Lucio Rangel^{viii}, Pixinguinha, Aloysio de Oliveira^{ix}, Eleazar de Carvalho^x, Koellreuter^{xi} foram alguns dos associados do Clube que mais estritamente se relacionam à história da música brasileira. Foi tocando em uma das sessões do Clube que Victor conheceu Friedrich Gulda^{xii}, pianista austríaco ligado à Third Stream⁷ e responsável por feitos entre o jazz e a música de concerto europeia.



Figura 1a: Propaganda da competição. Fonte www.heinz-trainer.com.

⁶ “As dificuldades [financeiras] eram grandes e, talvez por isso, em 1965, Victor fez - junto comigo - o vestibular de Direito, na Universidade Cândido Mendes, sendo aprovado entre os primeiros lugares” (BORELLI, 2008). Grifo nosso.

⁷ Ver PINTO (2011b), página 24.

Foi deste festival, o *Internationaler Wettbewerb für Modernen jazz Wien* (Festival Internacional de Jazz Moderno de Viena), que Victor participou a convite de Gulda. O pesquisador Marco Túlio de Paula Pinto discorre sobre as informações a respeito desta participação:

Sobre a participação de Victor neste festival as informações são controversas. Se Borelli e Rafaelli afirmam que o brasileiro terminou a competição em terceiro lugar na categoria saxofone, Celerier, em seu texto para a contracapa do segundo disco de Victor Assis Brasil, de 1968, afirma ter sido o segundo lugar a sua colocação. Assim também declara Alfredo Gomes (depoimento pessoal), baterista que tocou com Victor na década de 1960. O depoimento de Celerier está mais próximo no tempo da realização do festival, portanto seu conteúdo está menos sujeito à traição da memória.⁸

O importante festival rendeu um álbum do qual participaram jurados e vencedores, por isso a não participação de Victor. Nas páginas⁹ da internet do saxofonista tenor Tubby Hayes, do saxofonista barítono Ronnie Ross, do trombonista Jiggs Whigham encontramos as capas e também a ficha técnica do lp gravado em 1966 e lançado pelos selos Amadeo e Preiser:

⁸ PINTO, 2011b. pág. 45-57.

⁹ <http://tubbs1935.webs.com/discoaddendumpart1.htm>, <http://ronnieross1.tripod.com/id47.html>, <http://www.jiggswigham.com/english.html> (Acessadas em 1 mai. 2013).



Figura 1b: Capa do disco lançado por dois selo diferentes: Amadeo (esq.) e Preiser (dir.).

Título	Friedrich Gulda Und Sein Jazz Orchester, Internationaler Wettbewerb Fur Modernen Jazz Wien 1966 and Friedrich Gulda Und Sein Eurojazz-Orchester
Selo	Amadeo AVRS9, AVRS 9213 and Preiser SPR-3141
Local	Vienna
Data	24 de maio e 1 de junho de 1966
Líder	Friedrich Gulda
Músicos	<p>Ernie Royal, Rolf Ericson, Franco Ambrosetti [3, 8] Robert Politzer [4] (trumpets) Kenny Wheeler (trumpet, mellophonium) [9, 10] Ray Premru (bass trumpet) Erich Kleinschuster, Jiggs Whigham [2, 7, 8] J. J. Johnson [9, 10] (trombones) Rudolph Josel (bass trombone) Ralph Isakson [out 2, 3] (french horn) Alf Reece (tenor tuba, bass tuba) [9, 10] Herb Geller (alto saxophone, flute) Hans Salomon (alto saxophone, tenor saxophone, bass clarinet) [9, 10] Tubby Hayes [out 11, 12] (tenor saxophone, flute) Eddie Daniels [2, 7, 8] Lennart Aberg (tenor saxophones)</p>

	Ronnie Ross (baritone saxophone) Joe Zawinul [out 4, 5, 6] Fritz Pauer [5, 6] Jan Hammer [6] Freidrich Gulda (piano, cowbell) [7] Pierre Cavalli [out 5] (guitar, maracas) [7] Ron Carter [out 6], Miroslav Vitous (basses) [6] Mel Lewis, Klaus Weiss [4] (drums)
--	---

Quadro 1a: Ficha técnica.

A ausência de Victor na gravação do disco, além do que escreveu Willis Conover na revista *Down Beat* de agosto de 1966 sobre o Festival, corroboram a informação da sua não classificação entre os melhores do festival:

“Os segundos lugares foram Jiri Mraz (Czechoslovakia), contrabaixo; Jan Hamer Jr. (Czechoslovakia), Piano; Lenart Aberg (Suécia), saxofone tenor e Wlodzimierz Nahorny (Polônia) saxofone alto (uma vez não havendo trombonista entre os segundos lugares o júri concedeu o prêmio a mais um saxofonista); Manfred Josel (Áustria), bateria; e Randal¹⁰ Brecker (Estados Unidos), trompete.”^{xiii}

Os prêmios, segundo Conover, foram distribuídos entre os primeiros e segundos lugares de cada categoria, assim sendo, Victor e Claudio Roditi^{xiv} não receberam nada pela participação no festival.

Em seis categorias – piano, baixo, bateria, saxofone, trompete e trombone – os primeiros colocados receberam cada um US\$ 1000,00 (em moeda austríaca equivalente) e uma bolsa de estudos parcial para a Berklee School of Music em Boston, Massachussets. Os segundos lugares receberam US\$ 600,00 cada. Gulda também presenteou o pianista vencedor com um piano novo e o baterista com uma bateria completa.^{xv}

¹⁰ É quase certo que o nome do trompetista estadunidense Randy Brecker tenha sido impresso erroneamente como Randal Brecker. Primamos por reproduzir fielmente a citação.

Mas as impressões não foram as mesmas em aspectos qualitativos a respeito dos brasileiros:

“Omitindo os ganhadores por um momento, aqui estão minhas notas (sem classificação) de alguns finalistas. As notas podem mostrar por que alguns concorrentes não venceram supondo que as reações do júri foram similares à minha. O saxofonista alto Filho Victor Assis, do Brasil, tocou num estilo apaixonado de Charlie Parker. (...) Claudio Roditi, trompetista brasileiro, pode estar mais em casa, com a beleza suave da música brasileira do que com as diferentes demandas do jazz.”^{xvi}

Como não havia a subdivisão de categorias entre os saxofones alto e tenor, assim como sugeriu Mel Lewis para a próxima edição do festival¹¹ (CONOVER, 1966), é provável que Victor não tenha agregado nada além de experiência e fama neste festival.

1.4 – Registros Fonográficos

Também em 1966 Victor gravou o disco *Desenhos*, seu primeiro álbum, acompanhado por Tenório Júnior^{xvii} ao piano, Edison Lôbo ao contrabaixo e Chico Batera à bateria, todos muito representativos desse período e muito citados em estudos históricos e com frequente atuação na discografia sobre o período. Na pesquisa de Saraiva (2007) sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 50 e início dos anos 1960, *Desenhos* vigora na tabela “daqueles discos como representantes do *sambajazz*, independente de qual pode ser considerado o “pioneiro””. Há porém que se fazer uma afirmação mais contundente acerca dos instrumentos tocados por Victor neste disco para que não restem dúvidas. Na

¹¹ (...) saxofone não pode ser uma única categoria. Alto e tenor não são iguais, nem tampouco o barítono.” (...) “saxophone can't be a single category. Alto and tenor aren't the same, nor is baritone.” (CONOVER, 1966) Tradução do autor.

página 13 da mesma pesquisa atribuiu-se a Victor a performance aos saxofones alto e soprano. Entendemos que estes instrumentos são por ele representados enquanto instrumentista de sopro e que essa afirmação provavelmente diz respeito ao período estudado, ou aos registros fonográficos de Victor. Deve-se esclarecer que, neste disco de 1966, só o saxofone alto foi usado. O saxofone soprano só apareceu em registro fonográfico em 1970, no álbum *Victor Assis Brasil toca Antônio Carlos Jobim*.



Figura 1c: Capa do lp *Desenhos*, de 1966.

Depois da participação no Festival Internacional de Jazz Moderno de Viena, Victor e seu irmão João Carlos ficaram morando na Áustria junto com o trompetista Claudio Roditi, como este mesmo conta em entrevista: “Nós fomos colegas de apartamento na Áustria (Victor, João e eu).” (PINTO, 2011b. p.48). Nesse período europeu participou também do Festival de Berlim (assim como seu mestre Paulo Moura faria na década de 1980)¹², em que conquistou o 1º lugar na categoria “solista” segundo Raffaelli (2001), Borelli (2013) e Figueiredo (2004).

¹² SPIELMANN, 2008. Pág. 16.

Segundo Pinto (2011b) a colocação nesse Festival de Berlim foi mesmo a de primeiro lugar, porém, na categoria “saxofone”.

De volta ao Brasil, continuou a participar de *jam sessions* na casa de amigos em Copacabana e Botafogo e em 1968 lançou *Trajeto*, seu segundo álbum¹³. Este disco se diferencia do anterior principalmente por ter várias formações instrumentais: trio, quinteto, sexteto, septeto e octeto; e também por contar com a participação de nomes importantes do “som de Copacabana”, como diz Saraiva (2007): Aloísio Aguiar Pinto (piano), Cláudio Carybé (bateria), Sérgio Barrozo (contrabaixo), Hélio Delmiro (guitarra), Cláudio Roditi (trompete), Ed Maciel (trombone), Ion Muniz, Juarez Araújo e Oberdan Magalhães (saxofone tenor) e Paulo Moura (saxofone alto). O álbum tem tanto composições consagradas no repertório jazzístico quanto composições do próprio Victor, mas “são obras escritas totalmente dentro do idioma jazzístico, afastadas de qualquer matriz brasileira, o que não revela intenção alguma de criar uma linguagem própria, mas uma tentativa de se estabelecer nos cânones estilísticos do jazz. Este é o momento em sua carreira *onde* o saxofonista abraça mais aberta e explicitamente este gênero musical.” (PINTO, 2011b. p. 51).

¹³ Relançado em 2009 pelo selo Atração Fonográfica. ATR 41009.



Figura 1d: Capa do lp de *Trajeto*, 1968.

Em 1969 Victor foi para a cidade de Boston nos Estados Unidos da América, estudar na Berklee College of Music. Em entrevista transcrita pelo autor dessas linhas pudemos extrair algumas informações acerca das circunstâncias em que se deu sua ida. Nela o entrevistador, o jornalista Aramis Millarch, dialoga com Victor:

“AM: O que foi, o que representou esse estudo lá pra você ? (...) como é que você viveu lá esse período? Se era bolsa... como é que... por que é uma coisa muito cara, que eu sei.

VAB: É, eu fui como bolsista, né?

AM: Quem te deu a bolsa?

VAB: (...) o dono da escola, o presidente. Mandaram a bolsa...” (BRASIL, 1979).

Este foi um período muito representativo na formação e na imagem de Victor, pois, além (ou apesar) de todos os pontos de contato que se estabeleceram entre ele e a música de concerto europeia (PINTO, 2011b. p.47), houve uma rotulação ainda mais intensa por parte dos músicos brasileiros que, a partir de então, mais ainda o consideraram um músico de jazz. A respeito disso ele declara na entrevista por nós transcrita:

“AM: ... qual seria a relação com Gershwin?

VAB: Só seria. Por que o Gershwin, por exemplo, ele abriu um campo enorme *pros* instrumentistas de jazz, né? Mas só que, geralmente, as pessoas pensam: pô, o Gershwin, o concerto em Fá, e tal, só aquilo. E ele fez milhões de troços que muita gente não conhece, em termos de piano. Agora... não me considero um músico de jazz... mais, entende?

E: Isso é importante.

VAB: Também.

AM: Também o que?

VAB: Não sei ainda. Mas não só mais músico de jazz. De jazz eu fui, sou, fui por 15 anos e continuo sendo, vou morrer tocando esse negócio que eu adoro, mas também tive uma formação clássica, né? Depois. Né? Entrei tão dentro da coisa que já também não sei classificar isso. Não sei te especificar, sei lá, o tipo de música que eu quero fazer, que dizer, eu *tô* fazendo, já escrevi muita coisa, piano e orquestra, concerto pra piano e orquestra, todas essas coisas eu já fiz.” (BRASIL, 1979).

Quando estive em férias no Brasil em 1970 gravou dois discos: *Victor Assis Brasil toca Antonio Carlos Jobim e Esperanto*, em uma só seção de gravação; este último foi lançado imediatamente após ser gravado e o segundo aguardou alguns anos; ambos foram relançados posteriormente pelo selo Atração Fonográfica. Quando do relançamento em CD, o primeiro teve o título reduzido para *Jobim*, em 1997, e *Esperanto* teve o título alterado para *The Legacy*, em 1999. Roberto Quartin foi o produtor musical dos dois discos e foi o criador da gravadora Forma, pela qual lançou e distribuiu álbuns importantes na discografia da música popular

brasileira como *Coisas de Moacir Santos e Sinatra – Jobim Sessions*, entre muitos outros¹⁴. Posteriormente o produtor vendeu todo o catálogo da gravadora para a Polygram para, depois, fundar o selo Quartin, pelo qual lançou o álbum *Victor Assis Brasil toca Antonio Carlos Jobim*. A relação de estreita amizade entre Victor e Roberto é evidenciada pelas composições *Ao amigo Quartin*, gravada no disco *Esperanto* e *Quartiniana*, a única música que não é de autoria de Tom Jobim em *Victor Assis Brasil toca Antonio Carlos Jobim*. Os dois aparecem juntos em fotos na contracapa do lp *Esperanto* e nas partes internas dos encartes dos relançamentos *The Legacy* (1999) e *Jobim* (1997).

Roberto Quartin ainda escreveu o texto de apresentação no relançamento de *The Legacy* (1999) homenageando o amigo saxofonista com uma pequena biografia e também contando de quando Victor pediu para que Quartin procurasse Tom Jobim a propósito de que este escrevesse algumas linhas na capa do lp *Victor Assis Brasil toca Antonio Carlos Jobim*. Eis o relato:

“Foi escrita numa mesa do “Antonio’s” em meia hora. Eu, minha namorada que o Tom achava linda, ele e muito sossego lá no fundinho do restaurante. O Tom (isso foi em 70) adorou a ideia de mais um disco de jazz com temas dele feito por um grande músico. “Isso não me acontece desde o Stan Getz” me falou com aquele sorriso maroto.” (QUARTIN, 1997).

A descrição de Quartin flerta com a atmosfera jovial e despojada do encontro. Tom Jobim, por sua vez, deixa o tom ainda mais melancólico e lento, com palavras robustas ao mesmo tempo que refinadas num texto descompromissado que está nas contracapas de 1970 e 1997:

¹⁴ Alguns deles são: Eumir Deodato: “Inútil paisagem” (1964); Quarteto em Cy: “Quarteto em Cy” (1964) e “Som definitivo” (1965); Bossa 3: “Bossa 3 em Forma!” (1965); Baden e Vinicius: “Afro-sambas” (1966); Victor Assis Brasil: “Desenhos” (1966); Baden Powell e Maurício Einhorn: “Tempo feliz” (1966) e as trilhas sonoras dos filmes “Deus e o diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha, e “Esse mundo é meu”, de Sérgio Ricardo.

“Estando eu posto em sossego, naquele engano d'alma lêdo e cego, que Roberto Quartin não deixa durar muito, pois eis que o dito já na porta surge não mais que de repente, portando uma garota de pele cor de rosa, olhos azuis, cabelos amarelos e também um tape (fita magnética) na mão sinistra, me pedindo esta (contracapa)... recusar, quem há de? Assim sendo estamos mais uma vez escrevendo contracapa. Até quando, meu Deus?

E o Victor que é quem vai, com seu saxofone contar a história verdadeira deste disco? O Victor ganhou para o Brasil o Festival de Jazz de Viena de '68 e este ano tirou o terceiro lugar com o sax-alto na votação do Down Beat. Merecidíssimo. O som e o impro de Victor Assis Brasil me emocionam. Como também a sensibilidade de Roberto Quartin a quem a gente deseja o mesmo curso que teve a sua gravadora Forma, onde tive a alegria de escrever a contracapa do seu primeiro disco. Era o disco do Eumir Deodato, em 1963.” (JOBIM, 1970).



Figura 1e: Capa e contra capa do lp *Esperanto*, de 1970, relançado com o título *The Legacy* em 1999. Victor Assis Brasil (esq.) e Roberto Quartin (dir.).



Figura 1f: Capa e contra capa de *Jobim*, 1970.

No ano em que voltou ao Brasil, 1974, mais precisamente em 2 de setembro, Victor fez um concerto no Teatro da Galeria, no bairro do Flamengo na cidade do Rio de Janeiro. Segundo o jornalista Aramis Millarch, em texto na coluna *Jornal da Música Popular* do jornal Estado do Paraná,

“(…) mais uma vez Vitor foi ignorado pelos veículos de divulgação e assim, só um pequeno (e interessado) público compareceu para prestigiar o seu extraordinário concerto. Falta infelizmente, ainda sensibilidade, e, sobretudo, informação dos homens de comunicação, aos diretores de entidades culturais e mesmo, principalmente, ao público para incentivarem trabalhos sérios como o de Vitor Assis Brasil.” (MILLARCH, 1975. Pág. 44).

O disco homônimo tem apenas quatro faixas: *Pro Zeca*, *Puzzle* e *Waving*, de autoria do saxofonista, e *Somewhere*, de Bernstein^{xviii} e Sondheim^{xix}, parceiros na criação do musical americano *West Side Story*^{xx}. Neste concerto Victor foi acompanhado pelo trompetista Marcio Montarroyos, pelo pianista Alberto Farah, pelo contrabaixista Paulo Russo, e pelo baterista Lula Nascimento. O concerto foi gravado e lançado em lp pela gravadora Magic Music e relançado pelo selo CID em 1991. O texto de apresentação do lp original, repleto de mau humor, sarcasmo e desesperança, foi escrito pela cantora Elis Regina:

“A briga começa quando o cara resolve ser musico. Confusão! Mães desesperadas! Afinal, o filhote vai encarar uma pesada de muita viagem, pouco sono, boates, bailes, etc. O que elas não sabem é que a grana não vai dar nem para a saída. E se o cidadão quiser viver menos apertado, tem de pular de estúdio de gravação para o de televisão, do ensaio do Municipal para a rádio, para a boate, para o baile. Dormir um pouco e começar tudo de novo amanhã cedo. Estudar? Luxo. Quatrocentos pedros de horas de aula fazem uma bruta diferença no orçamento. Então, aprende-se de ouvido ou de conversas com o pessoal mais velho e – ainda – de boa vontade. Há os que aproveitam as corporações militares. Além das horas de pratica, eles têm o instrumento propriamente dito. E, de desfile em desfile, o cara vai se preparando. Entre outras coisas, para as taxas de importação na hora que ele puder comprar seu instrumento. Barra pesada que nem todos conseguem encarar. Mas, há esperança de um milagre sempre presente. Às vezes, acontece. Exemplo: Vitor grava um disco. Os outros se animam. Quem sabe, um dia, vão fazer o mesmo. Deixar de ser objeto.

De repente lembrei que o Vitor é um jazz man. Além de músico, músico de jazz. Boa sorte amigo portador da carteirinha azul. A torcida é toda sua. Baixa a cabeça e banca o miura. É o que, no momento, te resta. Mas estamos aí.” (COSTA, 1974)

Todas as faixas do disco são de longa duração por possuírem, todas,

grandes *chorus*^{xxi} de quase todos os instrumentos. A segunda faixa, por exemplo, com um total de 10'16" (dez minutos e dezesseis segundos), tem uma cadência de saxofone alto que ocupa exatos 3 minutos, além do solo acompanhado que a precede. Algumas das características da gravação "ao vivo" foram preservadas na edição, que contém aplausos e a voz de Victor dirigindo-se ao público com alguns "obrigado". A baixa qualidade técnica da gravação é evidenciada principalmente pelo contrabaixo e pela bateria, que ficaram com a qualidade do som muito comprometidos, principalmente quando o contrabaixo usa o arco, na faixa *Somewhere*.

Chama muita atenção o final da faixa *Waving*, a última do disco e talvez a mais conhecida do público americano – haja vista sua inserção em algumas coletâneas de canções americanas, os *Song Books* – pelo final, quando um trecho de um concerto para trompete, achamos, é tocado em duo de saxofone alto e trompete encerrando o disco.



Figura 1g: Capa do lp original de 1974 (dir.);
capa do relançamento de 1991 (centro) e a contra capa de 1974(esq).

Também neste ano de 1974 o saxofonista participou da gravação do disco “Nós” de Johnny Alf^{xxii} na faixa composta pelo próprio Alf chamada *Plenilúnio*. A faixa teve o arranjo de Egberto Gismonti^{xxiii}, o contrabaixo de Luiz Alves, o violão de Arthur Verocai e o piano de Tenório Júnior^{xxiv}.

1.5 – Intervalo

No ano de 1975 Victor foi trabalhar na TV Globo e lá compôs parte da trilha sonora¹⁵ da novela *O Grito*, de autoria de Jorge de Andrade e direção de Valter Avancini. A novela foi exibida de outubro de 1975 a abril de 1976, em 125 capítulos. De um total de 25 músicas, a trilha tem onze delas sob a classificação “nacional” e quatorze outras com o título “internacional”. Victor é o compositor de *Tema em 5/4*, *O grito* (tema da abertura), *Berceuse* e *Vice-versa*. Na fonte consultada¹⁶ há informações apenas dos compositor e intérprete; no caso das composições de Victor, ele acumula as duas funções, exceto em *Berceuse*, cujo intérprete é o Trio Radamés Gnattali – segundo Pinto o trio é “provavelmente formado pelo próprio Radamés, ao piano, e integrantes da orquestra global. (...) A Globo dispunha na época de uma orquestra no modelo conhecido como jazz-sinfônica (...). O compositor utilizou o grupo para fazer o registro das suas composições que integram o disco.” (PINTO, 2011b. Pág. 53-54).

A trilha ainda tem uma composição da dupla formada pelo violonista João Bosco e pelo letrista Aldir Blanc chamada *Um por todos* e interpretada por Elis Regina.

Em entrevista transcrita por nós conseguimos apenas um pequeno trecho em que o diálogo diz respeito a algo relacionado à TV Globo e a um personagem ligado a ela. A má qualidade do áudio e os cortes na edição não nos permitem ter acesso ao conteúdo na íntegra, o que compromete a inteligibilidade do assunto pela desconexão entre as falas. O trecho a seguir é precedido por um corte no áudio.

“VAB: ... da Globo lá... o outro faz.

AM: Inclusive ele teve problema porque ele conhecia...conheço bem por

¹⁵ MOURA, 2002, pág. 129

¹⁶ Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com>

que eu tenho gravado o depoimento dele...

VAB: É outra história.

DM: O Guto.

AM: agora... o Guto Graça Melo. Mas...

DM: Ah é? Tem essa?" (BRASIL, 1979).



Figura 1h: Capas dos discos com as trilhas sonoras nacional (esq.) e internacional (dir.) da novela *O Grito*, 1975.

Ainda em 1975 Victor gravou quatro faixas na estreia em lp do cantor Emílio Santiago – na verdade sua estreia foi em “compacto lançado em 1973 com “Transa de Amor” (S. Tapajós/ M. Amaral) e “Saravá Nega” (Odibar), o que abriu portas para participações em programas de rádio e televisão.”¹⁷ A gravação foi ao lado de João Donato (piano elétrico, arranjos e regência), Aécio Flávio (arranjos e regência), Laércio de Freitas (arranjo) Durval Ferreira (guitarra e violão), Carlos Roberto Rocha (guitarra e vocal), Hélio Delmiro (guitarra), Noveli (contrabaixo), , Ivan Conti - apelidado de Mamão – (bateria), [Azimuth (base)] Wilson da Neves

¹⁷ NASSIF, 2013.

(bateria), Zé Bodega (saxofone tenor), Aurino (saxofone barítono), Márcio Montarroyos e Formiga (trompetes), Edson Maciel (trombone), Ariovaldo e Orlandivo (Percussão), Jaime Alem, Nair Cândia, Lucinha Lins, Marcos Cândia, Jurema Cândia, Márcio Lott (Vocais) e Peter Dauelsberg [possivelmente foi arregimentador da] Seção de cordas. Durval Ferreira também acumulou as funções de produtor e diretor artístico¹⁸.

Em setembro de 1978 Victor Assis Brasil participou do 1º Festival Internacional de Jazz de São Paulo/Montreux, que foi realizado entre os dias 11 e 18 de setembro no Palácio das Convenções do Anhembi e reuniu um grande número de importantes músicos brasileiros e estrangeiros. A TV Cultura transmitiu “ao vivo” o festival e vários shows estão hoje disponíveis na internet. É o caso, por exemplo, do show do compositor e multiinstrumentista Hermeto Pascoal junto com o saxofonista tenor norte americano Stan Getz¹⁹; do pianista, violonista e compositor brasileiro Egberto Gismonti²⁰; do saxofonista Nivaldo Ornellas, do trombonista Raul de Souza^{xxv}, do guitarrista Hélio Delmiro, do trompetista Márcio Montarroyos, dos pianistas Wagner Tiso e Luiz Eça, do Zimbo Trio, do cantor e compositor Milton Nascimento, do guitarrista britânico John McLaughlin^{xxvi}, do pianista Chick Corea, do saxofonista Benny Carter, do contrabaixista Ray Brown, do trompetista Dizzy Gillespie^{xxvii}, do compositor Astor Piazzolla^{xxviii}, entre outros.

¹⁸ Conforme ficha técnica do disco.

¹⁹ Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=RJL_uZNxcKU (Acesso em 29 mai. 2013)

²⁰ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=3gequidMvk> (Acesso em 29 mai. 2013)

Programação Geral

PALÁCIO DAS CONVENÇÕES DO ANHEMBI: Espectáculos de 16.00 e 21.30
do 11 somente às 21.30

ARTISTAS PROGRAMADOS:

DIA 11	NELSON AYRES ASTOR PIAZZOLLA E GRUPO DIZZY GILLESPIE TEXAS BRU BAND BENNY CARTER
DIA 12	WAGNER TISO E GRUPO AL JARREAU E GRUPO ETTA JAMES E GRUPO
DIA 13	LUIZ EÇA E GRUPO AZMUTH Grupo Jazz At The Philharmonic com: ROY ELDRIDGE, ZOOT SIMS, RAY BROWN MILT JACKSON Harry Edison Jimmy Rowles Mickey Roker
DIA 14	RAUL DE SOUZA (Trombone) FRANK ROSOLINO (Trombone) GEORGE DUKE TRIO MILTON NASCIMENTO E GRUPO
DIA 15	LARRY CORRYELL PHILIP CATHERINE PAULO MOURA E GRUPO ROBERTO COSMONTI E GRUPO AHMAD JAMAL TRIO
DIA 16	TAJ MAHAL E GRUPO STAN GETZ VICTOR ASSIS BRASIL E GRUPO
DIA 17	HERMETO PASCHOAL E GRUPO PATRICK MORAY (Tecladista) CHICK COREA
DIA 18	MARCIO MONTABRANHOS E GRUPO BANDA DE FREVO DO RECIFE DE JOSÉ MENEZES JOHN McLAUGHLIN E GRUPO

Figura 1i: Cartaz e Programação Geral do 1º Festival de Jazz de São Paulo/Montreux.

Neste mesmo ano vários destes músicos se apresentaram no festival de Montreux, na Suíça, quando os shows foram gravados e lançados em disco, como é o caso da dupla Hermeto Pascoal e Elis Regina. Foi em 1978 também, em Montreux, que os produtores Claud Nobs e Marco Mazzola criaram a Noite Brasileira, que “(...) na década de 2000, perdeu parte de sua relevância artística, atingido também pela crise econômica que abateu a indústria fonográfica. Shows (...) mostraram que o evento passou a apostar em modismos, premido pela necessidade de conquistar novas plateias. (CALADO, 2013). O escritor José Domingo Raffaelli publicou um artigo, a respeito da Noite Brasileira em Montreux, em que conta que alguns shows “(...) foram estrepitosamente vaiados por desagradarem inteiramente ao público e à exigente crítica europeia. Com o passar

dos tempos, em face do fracasso dos artistas nacionais, a Noite Brasileira foi definitivamente cancelada em Montreux.” (RAFFAELLI, 2012)

Ainda nesse mesmo ano de 1978 Victor gravou a faixa *Patrulhando (Mara)* no disco *Linha de Passe*²¹ do compositor, violonista e cantor João Bosco. Em entrevista a Rodrigo Ferrari, em 2007, João Bosco conta de quando conheceu o saxofonista e de quando da gravação da faixa:

“RF: Você tocou naquele teatro municipal de Ouro Preto?

JB: Várias vezes! Várias vezes... E vi o Vinícius lá várias vezes... Com o Toquinho, se apresentando lá, com a Marília Medalha... Eu conheci o Victor Assis Brasil...

RF: Quantos músicos do Rio iam se apresentar lá?

JB: Olha... eu conheci Victor Assis Brasil lá. Na noite em que eu conheci o Victor eu até me aproximei dele, eu já tava envolvido com música lá... Aí eu disse pra ele... “Um dia, no Rio de Janeiro, eu vou te procurar e te convidar pra você fazer alguma coisa...” e ele... “Pô, com o maior prazer!”... E ele nem sabia o que eu fazia! E no disco “Linha de Passe” eu cumpri a minha promessa! E ele também! Ele toca comigo uma canção chamada “Mara”, minha e do Aldir... Ele toca, só eu e ele... O solo é dele, o contracanto é dele... Isso em 78. Você vê que a minha promessa se cumpriu! E a dele também!” (BOSCO, 2007).

A entrevista de Ferrari (2007) é endossada por uma outra, de Almir Chediak, constante do *Songbook João Bosco 3*, de 2003, em que o compositor e violonista também conta de como conheceu o saxofonista :

“Almir: *em 1978, Linha de Passe.*

João Bosco: Foi outro sucesso. Tem *Boca de Sapo*, tem *Linha de Passe*, tem uma gravação minha com Victor Assis Brasil, que conheci em Ouro Preto, quando estudava engenharia. Ele tocou com o quinteto dele no centro acadêmico da minha faculdade. Fiquei fascinado pelo som da banda do Victor. Quando ia gravar uma canção chamada *Mara*, liguei pra ele e a música ficou com violão, voz e sax-alto.” (CHEDIAK, 2003, pág. 16)

²¹ RCA Victor, 1979, relançado em CD em 2004.

Em 1979 o lp *Victor Assis Brasil Quinteto* foi gravado em conjunto com o guitarrista Hélio Delmiro, o pianista Fernando Martins, o contrabaixista Paulo Russo e o baterista estadunidense Ted Moore. Todas as seis faixas do disco são composições de Victor e intencionam homenagens em seus títulos, exceto a última, *Lydian Dreams*. A primeira faixa, *Tema pro Einhorn*, faz menção ao compositor e gaitista Maurício Einhorn^{xxix}. Em *Balada pa Nadia* o escritor José Domingo Raffaelli aguça nossa curiosidade quando afirma “que [Victor a] escreveu sob forte impacto emocional”. Nesta podemos ouvir um quarteto de saxofones na introdução, embora não haja menção à participação de nenhum outro saxofonista na capa nem na contracapa do lp, nem tampouco indicação do uso de *overdub*^{xxx}.

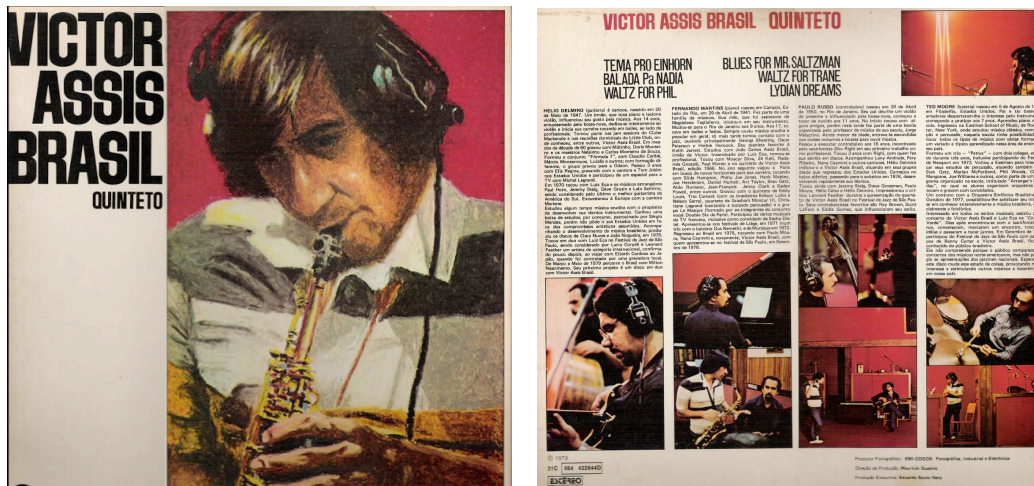


Figura 1j: Capa e contracapa de *Victor Assis Brasil Quinteto*, de 1979.

A faixa *Waltz for Phil*, uma valsa jazz, é uma “composição de Victor Assis Brasil em homenagem ao também saxofonista Phill Woods.” (ASSIS, 2007). Até o momento não encontramos nenhuma referência ou citação que explique o nome dado à faixa *Blues for Mr. Saltzman*. *Waltz for Trane* é uma clara referência ao saxofonista estadunidense John Coltrane não só pelo nome, mas por

características musicais também. A introdução de andamento acelerado, uma das características de Coltrane, tem também estruturas – baseadas em intervalos de terças – de uma das suas mais famosas composições, *Giant Steps*.

1.6 – Pedrinho

O escopo central deste trabalho é o último disco gravado por Victor Assis Brasil chamado *Pedrinho*, de 1979. A escolha foi baseada no nosso julgamento quanto à importância deste por encerrar as experiências, vivências, estudos, a vida musical – e por que não a pessoal também? –, enfim, toda a maturidade de Victor Assis Brasil.

Pedrinho foi lançado em 1980 pela EMI Odeon em lp e cassete e teve a direção e produção de Maurício Quadrio – que segundo Aramis Millarch era “diretor de projetos especiais da Odeon” (MILLARCH, 1980). A capa é de Tadeu Valerio e J. C. Mello^{xxxi}, as fotografias são de Wilson Montenegro, o texto do encarte interno é de José Domingos Raffaelli e a aquarela da contracapa, do baterista Paulo Lajão, que tocou com Victor nos anos 70 e é citado na entrevista que transcrevemos:

VAB: Quando eu termino parece que eu tô arrebitado.

AM: Por isso que você gostava de tocar com um cara chamado Hélio Delmiro, né?

VAB: A bom, esse aí é meu irmão.

AM: Não, aliás todo pessoal que toca com você, o aquele, como é, *Lazão*, como é... como é o nome do cara?

VAB: Ted Moore?

AM: Não, aquele brasileiro lá *Jão*... como é?...

VAB: Paulo Lajão?

AM: Paulo Lajão.

VAB: (...) quando eles vieram aqui.

AM: Ele não tá tocando mais aqui agora?

VAB: Não, ele tá em Paris.” (BRASIL, 1979).

Em endereço na internet pudemos encontrar algumas informações a respeito do baterista carioca radicado em Paris que, inclusive, podem esclarecer dúvidas a respeito das gravações da trilha sonora da novela *O Grito*, de 1975:

“Nascido no Rio de Janeiro (Lapa). Ele chega a Copacabana, no Beco das Garrafas, o templo da bossa nova, onde encontra os grandes mestres da bateria do samba e da bossa nova: Edson Machado, Dom Hum, [Milton] Banana... Ele participa das jam sessions no Beco. Em seguida é convidado a gravar com Vitor Assis Brasil, Sergio Barroso e Aluisio Milanez. O regime militar se instala e os músicos são forçados ao exílio na Europa e nos Estados Unidos, mas Paulo é menor [de idade] e precisou ficar no país. Dez anos depois Paulo tinha 26 anos. Vitor Assis Brasil retorna e convida Paulo a se juntar a seu quarteto com Mauricio Einhorn, Ary Piassarolo e Paulo Russo. O quarteto conhece um grande sucesso, excursiona por todo Brasil e grava para a TV Globo – o tema da novela *O Grito*. No fim dos anos 70 ele acompanha duas grandes cantoras, Leny Andrade e Nanna Cayimi, e depois fundará o trio dança-contrabaixo-bateria “Prologo” com Paulo Russo e sua esposa Virginia Do Canto. Mais tarde, em Paris, Lajão é convidado a tocar com Tania Maria, Sacha Distel, Cesarius, Jean-Pierre Mas e Jean-Louis Chautemps. Ela grava com Jeremy Steig e acompanha Chet Baker e Claudio Roditi. Em 1994, ele grava com sua esposa Virgina o disco “Yoyo” com Claudio Queiroz “Cacau” ao sax e flauta e Gilles Naturel ao contrabaixo. Atualmente Paulo Lajão apresenta regularmente seu projeto “Samba Total” em quinteto com Danielle Vigilucci (sax alto), Jean Baptiste Laya (violão) e Manu Falla (contrabaixo) no Blue Note em Paris. Paulo Lajão gravou seu primeiro álbum solo ViMaElia Sim Sinhô em 2011 nos estúdios *de La Halle du Rock*. Paulo Lajao evoca uma musica de inspiração na qual tudo se articula em torno do sentimento e da improvisação instrumental, com um resultado que ele qualifica de espiritual.”^{xxxii}

Os músicos que participaram da gravação do disco são: Jota Moraes^{xxxiii} ao

piano, piano elétrico²² e vibrafone, Paulo Russo^{xxxiv} ao contrabaixo e Ted Moore^{xxxv} à bateria.

A terceira faixa do lado A (no caso do lp de 1980) é a que dá nome ao disco além de fazer menção ao irmão mais novo do compositor (MILLARCH, 1980). É uma composição muito diferente do que ele havia gravado até então em toda sua discografia por não conter nenhum solo improvisado, mas principalmente por se tratar de um duo de saxofone soprano e vibrafone, instrumento que só aparece na discografia nesta faixa. A outra composição de Victor incluída no disco chama-se Penedo, cujo nome, provavelmente faz alusão à cidade fluminense^{xxxvi}. É uma composição em compasso ternário – uma característica de Victor – em andamento rápido e vigoroso. A execução ao saxofone soprano deixa o ouvinte ainda mais atento à performance, talvez pelo timbre e tessitura do instrumento.

As outras cinco faixas são todas canções. Duas delas de compositores brasileiros : *Nada será como antes*, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, e *O Cantador*, de Dori Caymmi e Nelson Motta ; as outras três, de compositores norte americanos são: *It's all right with me* e *Night and day*, de Cole Porter; *S'Wonderful*, de George e Ira Gershwin.

Procuraremos fazer melhores apresentações, explanações e análise no capítulo destinado às análises.

²² Curiosamente o instrumento não consta da ficha técnica nem tampouco do encarte do disco, em detrimento de sua clara aparição na introdução da faixa *Nada será como antes*.



Figura 1k: Capa e contracapa de *Pedrinho*, 1980.

Em lançamento póstumo o selo Imagem²³ editou em CD uma gravação ao vivo de um show realizado por Victor Assis Brasil e Luiz Eça no Museu de Arte Moderna que foi distribuído pela Eldorado Distribuidora Fonográfica. Ao que nos

²³ CAYMMI, 2001, Pág. 589.

parece isso aconteceu na cidade do Rio de Janeiro, mas o encarte não traz a data da gravação, nem o ano de lançamento nem nenhuma outra informação técnica. Na capa há uma foto de Victor e Luiz, aparentemente enquanto realizavam o concerto. Na contra capa há, além do nome dos músicos, o nome das onze faixas com seus respectivos compositores, numeração de registro e tempo de duração.



Figura 11: Capa de Luiz Eça e Victor Assis Brasil *Ao vivo no Museu de Arte Moderna* – do encarte não constam datas ou ficha técnica.

1.7 – Coda

O saxofonista brasileiro participou dos festivais de Monterey em 1979, no estado americano da Califórnia e da sua edição brasileira, realizada em 1980 no auditório do Maracanazinho na cidade do Rio de Janeiro, que o jornalista Lula^{xxxvii} adjectivou de complicado. Na entrevista por nós transcrita Victor comenta sobre sua participação no Monterey Jazz Festival em 1979:

“VAB: Aconteceu o seguinte: eu recebi um telegrama do *Jymmy Lyons*, que é o organizador do festival de Monterey (...) e... o cara me mandou um telegrama dizendo: olha, você vai ganhar tanto e tem que *tá* no palco às oito e quinze.

AM: Quanto era o tanto? Só pra saber.

VAB: Setecentos dólares. (...)

VAB: Não, daí recebi o telegrama dizendo inclusive a hora que eu tinha que *tá* no palco pra tocar com Dizzy Gillespie. Eu me lembro, tinha até no telegrama lá: oito e quinze lá. Inclusive eu tenho um artigo do *Leroy Frederich* que eu vou te dar, se você quiser tirar um xerox...

DM: Tem aí?

VAB: Tem. Tem aqui na mala. Pra você saber o que é que foi o festival de Monterey. Foi uma loucura, né? Fizeram sacanagem com a gente, músico estrangeiro e músico americano também. Foi uma brincadeira de mau gosto.

AM: Mas conta, isso é importante...

VAB: Mas isso eu não gostaria que fosse publicado.

AM: ...profissionalmente. Não?

VAB: Não. Não porque vai ter esse festival agora em agosto...

DM: *Pô*, mas ninguém lê jornal no Paraná.

VAB: Não, *num* lê o que, bicho? *Peraí*” (BRASIL, 1979).

Esta edição brasileira do festival recebeu destaque internacional (ainda que discreto) na revista *Billboard* de setembro de 1980²⁴. Segundo esse artigo, o festival foi o primeiro realizado e serviu como um laço de união entre as duas cidades irmãs. A ideia teria partido de Harold Jovien, dono da *Premiere Artists and Productions*, que teria contactado os produtores brasileiros Roberto Mulyaert e Walter Longo para que fizessem a produção local. O trompetista Clark Terry, o trombonista Slide Hampton e o saxofonista Richie Cole foram os estrangeiros com quem Victor tocou - juntamente com uma seção rítmica também brasileira - nesta

²⁴ TIEGEL, 1980. Pág. 49.

edição brasileira do festival em 16 de agosto daquele ano. Algumas das outras atrações, que se apresentaram de 14 a 17 de agosto foram o guitarrista John McLaughlin, o grupo Weather Report, o vocalista Al Jarreau, o pianista McCoy Tyner, o pianista George Duke e o percussionista brasileiro Airto Moreira. O público esperado por Jovien estava entre 8500 e 11000 pessoas por noite, um número aquém da capacidade de 13000 pessoas do auditório do Maracanazinho.



Vitor - Lenita Bruno e Lulla



Slide Hampton - Victor -
Clark Terry e Richie Cole

Figura 1m: Participação de Victor Assis Brasil no Rio/Monterey Jazz Festival em 1980.

Fonte: <http://www.cjub.com.br/hjazz34.html> Acesso em 24 mai. 2013.

Outra gravação feita como *side man*^{xxxviii} feita por Victor foi a décima e última faixa do disco *Alumbramento* do cantor, violonista e compositor Djavan, em 1980. Da ficha técnica encontrada na página do compositor na internet consta:

Djavan	violão/guitar e vozes/vocals
Luizinho Avelar	piano elétrico/electric piano e Clarinete/clarinet
Sizão	baixo/bass
Paulo César	bateria/drums
Chico Batera	percussão/percussion
Eduardo S. Neto	Piano elétrico/electric piano
Jorginho	flauta Unisono/flute unison
Arranjed by	Djavan, Jorginho, Ricardo Pontes, Copinbo, Jaime
Araújo	flautas/flute
Swab Toninho	trompas/trump
Serginho	trombone de pisto/bass trombone
Victor Assis Brasil, Mauro Senise, Léo	saxofone/saxophone
Bidinho e Paulinho	trompetes/trumpets
Parescbi, Vidal, Jsé Alves, Arnold, Eduardo Hack, Walter Hack, José Lana, Andréa, Pissenko, Faini Piers, Miranda Iura	violinos/violins
Arlindo Penteado, Stembany, Murilo Lourdes e Natbécia	violas/viols

Quadro 1b: Ficha técnica.

Alguns possíveis erros foram cometidos na tradução para o inglês nesta ficha técnica. O “clarinete” de Luizinho Avelar muito provavelmente faz referência

a um clavinet, instrumento de teclado, e não de sopro. A tradução correta de trompa é *french horn*^{xxxix} e a de trombone de pisto^{xl}, *valve trombone* – e não trombone baixo (*bass trombone*) como consta da ficha; na tradução do nome “viola” a grafia permanece a mesma. A indicação “Unisono”, na flauta, possivelmente faz menção ao uso de *overdub* e neste caso a grafia correta seria uníssono. O uso mais atento dos plurais poderia eliminar alguns problemas com relação à execução e aos instrumentistas, principalmente no caso da(s) flauta(s) e do(s) saxofone(s). O nome Léo, nos créditos aos saxofonista muito provavelmente indica a participação do saxofonista carioca Léo Gandelman.

1.8 – Publicidade e propaganda

Encontramos até o momento três edições da revista americana *Billboard* que fizeram menção ao saxofonista brasileiro. A primeira delas é a edição de 7 de maio de 1966. Em sua coluna *From the Music Capitals of the World*, na página 39, ela noticia a iminente ida de Victor a Viena, onde competiria no Festival Internacional de Jazz Moderno. A notícia ainda dá conta da agenda do presidente do Clube, Jorge Guinle, que se encontrava em Hollywood e ainda fala do lp *San Remo '66* (1966) lançado pelo selo Fermata. Trata-se de uma coletânea de sucessos que vai desde as cantoras Mary Poppins a Nara Leão, passando por *Help!*, dos Beatles, *Escreva uma carta de amor*, de Roberto Carlos, *Swinging Mozart*, do grupo francês *The Swingles Singers* e *The sound of music*, da trilha sonora do filme “A noviça rebelde”^{xli}. Segundo a revista o lp alcançara o topo das paradas de sucesso naquela semana.

Rio De Janeiro Jazz Event Ties Into Monterey

LOS ANGELES—The first annual Rio Jazz Monterey Festival recently took place as a tie between the Monterey Jazz Festival and a jazz festival held in Rio De Janeiro at the Maracanazmho Auditorium.

Harold Jovien, owner of Premiere Artists and Productions here, says he suggested a sister city tie-in between the Brazilian and Monterey Festivals to producers Roberto Mulyaert and Walter Longo to link the new festival with one already established and well known. He says the festivals were linked primarily by name. There was no financial tie-in.

Jimmy Lyons, the originator, host and producer of the annual Monterey Jazz Festival, acted as announcer for a group of musicians who have performed at his festival throughout the years such as: Clark Terry, trumpet; Slide Hampton, trombone; Dickie Cole, reeds; and Victor Assis Brasil, reeds. A Brazilian innum section backed them during their group performance Aug. 16.

Other jazz artists who performed at the festival, which ran from Aug. 14-17, were: John McLaughlin, guitarist; Weather Report; Al Jarreau, vocalist; McCoy Tyner, pianist; George Duke, keyboardist; and Airtio Moreira, percussionist.

Brazilian artists appearing included the jazz group Banda Black Rio and keyboardist Hermeto Pascoal.

Jovien says between 8,500 and 11,000 attended the festival each evening from 9 until about 2 a.m. He estimates that the auditorium holds a capacity of 13,000.

Al Jarreau's Secret: Be Unique, Outrageous

Jazz Vocalist's Popularity Widening Out

By ELIOT TIEGEL

LOS ANGELES—"You have to do a continual workshop with yourself, discover what's unique about you, perform it—and be outrageous."

That's the philosophy, and the successful one behind Al Jarreau, the distinctive vocalist, whose musically outrageous career is building solidly around the world.

Jarreau, the man with the complete bag of vocal tricks and an "orchestra in his throat," is riding the crest of broadening popularity in the U.S. five years after his first Warner Bros. LP introduced his mind-boggling vocal style to recordings.

Jarreau is an extension of the jazz vocalist and he credits Eddie Jefferson, Jon Hendricks and Betty Carter as paving the way for his expanding on their concepts and giving jazz singing multi-dimensional elements never heard of before.

Al sings, scats, talks, whispers, rambles, glides, soars and imitates instruments, all within the legit framework of a composition.

Having worked his way up from playing small clubs in Milwaukee and Los Angeles to the prestigious Greek Theatre here, Jarreau today is discovering new things he can do with his voice.

"I'm finding that the things I have been doing are really refining themselves and are broader than I thought they were," he says. Like what?

"There are ways I color the music with sounds that are in the falsetto range that five years ago I was much more tentative about using that high range."

Rio De Janeiro Jazz Event Ties Into Monterey

LOS ANGELES—The first annual Rio Jazz Monterey Festival recently took place as a tie between the Monterey Jazz Festival and a jazz festival held in Rio De Janeiro at the Maracanazmho Auditorium.

Harold Jovien, owner of Premiere Artists and Productions here, says he suggested a sister city tie-in between the Brazilian and Monterey Festivals to producers Roberto Mulyaert and Walter Longo to link the new festival with one already established and well known. He says the festivals were linked primarily by name. There was no financial tie-in.

Jimmy Lyons, the originator, host and producer of the annual Monterey Jazz Festival, acted as announcer for a group of musicians who have performed at his festival throughout the years such as: Clark Terry, trumpet; Slide Hampton, trombone; Dickie Cole, reeds; and Victor Assis Brasil, reeds. A Brazilian innum section backed them during their group performance Aug. 16.

Other jazz artists who performed at the festival, which ran from Aug. 14-17, were: John McLaughlin, guitarist; Weather Report; Al Jarreau, vocalist; McCoy Tyner, pianist; George Duke, keyboardist; and Airtio Moreira, percussionist.

Brazilian artists appearing included the jazz group Banda Black Rio and keyboardist Hermeto Pascoal.

Jovien says between 8,500 and 11,000 attended the festival each evening from 9 until about 2 a.m. He estimates that the auditorium holds a capacity of 13,000.

"I couldn't get them to happen. I'm finding greater flexibility. It's really going for it and finding it can happen."

A large part of getting it to happen is to reach for it. "This broadened vocal range is evident on his new LP and will be emphasized during an upcoming national tour which starts this month and ends in November. Al will be playing 3,000-4,000 seat halls and will wind up on Broadway in his first showcase there at the conclusion of the tour."

He speaks of preparing special

playing the cabaca, an African shaker-like instrument.

Scat singing—connecting syllables, introducing his own cello solo, racing great neck through a phrase, these are all part of a musical palette with which he colors his music.

When he writes music he's conscious of the melody line because he knows that by the time he gets through with a song he'll have done so many things to it that his voice will be raw. "I'm just willing to ask my voice to do more, to reach out," he explains.

counts in that native tongue, playing around with the sound of five. Sounds are Al's best friend, although he has a powerful way of interpreting a lyric.

An interesting aside to this man's career is that American audiences have been late in discovering him. The Europeans, his first, especially in Germany, Holland, France and the Scandinavian countries.

"What is deceptive," Al says, "is that these countries don't have a huge, sprawling market like we have here. You do well in eight to 10 cities in Germany and you are a national success. Three television shows put you in front of a lot of people."

Al acknowledges that the Europeans have taken jazz and jazz related things to heart "in a way that is a bit embarrassing for American jazz lovers."

Al believes it is Europe's older culture and long history in the "slowly brewed arts" which accounts for their fast pickup on his music. "They have a long history that makes them more appreciative of things developing. It's not instant coffee. Americans are motivated by a have it now attitude. The Europeans are willing to sit and listen to a piece of music; it doesn't have to be instantaneous."

Instantaneous. That's the buzz word. Al Jarreau is instantaneous skill and art. In the U.S. he's scored in such places as New York, L.A., Washington, Detroit, San Francisco, New Orleans, Philadelphia and Atlanta. Other parts of the country are slowly discovering his music.

For a musician whose craft is based on instantaneous improvisation and for a people who flock to instantaneous new fads or trends, there still seems a way to go before music and mass audience come together.

Rest assured Al's working on it.



Al Jarreau: You have to reach for things and not be afraid to be outrageous.

material for the Broadway show and he also has high hopes of recording "Groovin' High," the old Dizzy Gillespie tune which he has already performed on the "Soundstage" television program. He's written lyrics for this fast moving melody express and will quickly scat the melody with its fast changes for you.

Jazz singing, he admits, is a difficult trade to ply. "You have to have been there and heard that music played. It's not easy to put that overcoat on."

Al credits Jon Hendricks and Betty Carter with having a "musician's sense of chordal structure and changes that I only hear in the finest of horn players. That's what I strive for, that fine sense of chordal structure, how notes fit against each other and are strung out together in a way that is more than merely a string of notes."

Improvisation is a key to Al's music—on disk or in-person. He's been writing his own music for only seven of the 25 years he's been singing professionally. He usually collaborates with his pianist, Tom Canning.

There is room in each composition for improvisation and solos by Al and his musicians. The sound effects are not premeditated, says the man who can imitate the sound of a cello, flute, bass, guitar, saxophone and various percussive instruments.

Percussion sounds are his favorite and he accompanies himself by

He does strive to structure his tunes more in the lower level, although as he's said he's creeping up into the higher registers all the time.

Al feels compelled to do his own writing and it's not just for the money. "If I'm part of the creative process I'm going to be able to identify with it more," he comments. "I'll know it from the mustard seed and it'll show in the performing of that song."

It's also easier for him to write his own song since he can mold the sections where he can inject his personal touch, those lightning fast elements which make him the most distinct vocal stylist in music today.

And the fact that more than just the jazz community is digging his work is comforting to this dedicated musician.

In-person he involves his audience in several ways, including having them come in on parts of his songs. Knowing the boss will be throwing them improvised curves during the performance, the backup band's credo is "everybody on your toes."

And people in the audience can affect the improvisation. Explains Al: "A lady with a red hat may cause me to turn a phrase like I've never done before, or I may go right to that person and sing to her. Even if it's a lady giving you a flower, it's what makes each night different. That flower could affect the way I sing the next line in the song. Or someone shouts something and I use it in the song."

Al has a lot of fun with "Take Five." In Germany he naturally

Survey For Week Ending 9/13/80

Billboard Jazz LPs

Week	Rank	Artist, Label & Number	Week	Rank	Artist, Label & Number
1	1	ONE ME THE NIGHT George Benson Warner Bros. W 3453	26	45	HOW TO BEAT THE NIGHT George Benson Warner Bros. W 3453
2	2	SNAPSHOT AND BLUES Columbia W 3453	27	28	SEVEN George Benson Warner Bros. W 3453
3	4	LOVE APPROACH Columbia W 3453	28	27	EVERY GENERATION George Benson Warner Bros. W 3453
4	5	THIS TIME Al Jarreau, Warner Bros. W 3453	29	28	ONE ON ONE George Benson Warner Bros. W 3453
5	3	ONE ON ONE George Benson Warner Bros. W 3453	30	26	BODY LANGUAGE George Benson Warner Bros. W 3453
6	7	MAGNETIC MADNESS John McLaughlin, Columbia W 3453	31	22	INFLUENCE George Benson Warner Bros. W 3453
7	6	BEYOND George Benson Warner Bros. W 3453	32	30	FOR AND CAME George Benson Warner Bros. W 3453
8	6	ROUTES George Benson Warner Bros. W 3453	33	26	ANGEL OF THE NIGHT George Benson Warner Bros. W 3453
9	25	SPYRO CYRA George Benson Warner Bros. W 3453	34	25	WOLFE George Benson Warner Bros. W 3453
10	14	ROCKS, PERLES AND SAND George Benson Warner Bros. W 3453	35	22	HOW WE MAY BEGIN George Benson Warner Bros. W 3453
11	12	STEVENS PRICE George Benson Warner Bros. W 3453	36	34	DETENTE George Benson Warner Bros. W 3453
12	13	HIGHWAY George Benson Warner Bros. W 3453	37	34	ROBERTA BLACK FISHING George Benson Warner Bros. W 3453
13	11	SPLENDID IDEAL George Benson Warner Bros. W 3453	38	26	AMERICAN GARAGE George Benson Warner Bros. W 3453
14	18	HOWARD PLANO George Benson Warner Bros. W 3453	39	22	AMERICAN GARAGE George Benson Warner Bros. W 3453
15	18	ONE BAD NIGHT George Benson Warner Bros. W 3453	40	27	SARGLY George Benson Warner Bros. W 3453
16	6	PARTY OF ONE George Benson Warner Bros. W 3453	41	38	RYTHM AND SON George Benson Warner Bros. W 3453
17	25	THE SWING OF DELIGHT George Benson Warner Bros. W 3453	42	31	NATURAL INCIDENTS George Benson Warner Bros. W 3453
18	26	THERE AND BACK George Benson Warner Bros. W 3453	43	25	HORSHORN George Benson Warner Bros. W 3453
19	22	MONSTER George Benson Warner Bros. W 3453	44	25	ONES OF THE EARTH George Benson Warner Bros. W 3453
20	23	QUANTUM George Benson Warner Bros. W 3453	45	21	JOURNALS George Benson Warner Bros. W 3453
21	5	CALLING George Benson Warner Bros. W 3453	46	46	PROSTITUTE George Benson Warner Bros. W 3453
22	19	ONE ON ONE George Benson Warner Bros. W 3453	47	27	TAP STEP George Benson Warner Bros. W 3453
23	4	NIGHT CRUISER George Benson Warner Bros. W 3453	48	26	LOOK IN YOUR HEART George Benson Warner Bros. W 3453
24	26	ADJECTIVE George Benson Warner Bros. W 3453	49	26	EXPOSURE FOR THE CITY George Benson Warner Bros. W 3453
25	17	A BRAZILIAN LOVE STORY George Benson Warner Bros. W 3453	50	48	EMPIRE JAZZ George Benson Warner Bros. W 3453

© Copyright 1980, Billboard Publications, Inc. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

Figura 1o - Revista *Billboard* de 13 de setembro de 1980. Em destaque a notícia sobre a edição carioca do Festival de Jazz de Monterey. (TIEGEL, 1980).

A última notícia sobre Victor publicada na revista *Billboard* – da qual temos conhecimento – foi na edição de 20 de dezembro de 1980, que trouxe ainda uma

[illegible]

O disco *Victor Assis Brasil Quinteto* é destaque entre os *Top Albuns* da edição. (TOP ALBUNS PICKS, 1980)

Um fato um tanto quanto curioso que percebemos até o momento no decorrer desta pesquisa é que em todas as capas dos lps e nos relançamentos feitos posteriormente em cd, há uma foto de Victor na capa.

Em *Desenhos*, (1966) a arte é em preto e branco e a silhueta da pose é evidenciada – aparecem o rosto, o braço e uma parte do saxofone alto de Victor, cuja pose é de performance. Seu nome e o nome do disco estão na parte superior do encarte e em fontes maiores e do que a dos outros instrumentistas.

No lp *Trajeto* (1968) o nome do disco é escrito com fontes maiores em relação ao de Victor; além desses dois elementos, há também uma foto de todos os integrantes do grupo, com Victor ao centro.

Na capa de *Esperanto* (1970) – relançado com o título *The Legacy* (1999) – há uma foto do busto de Victor com o saxofone alto apoiado no ombro direito ocupando grande parte área nessa parte do álbum. Na contra capa está a foto de Victor segurando o saxofone alto, ao lado do amigo e produtor Roberto Quartin, que tem um cigarro entre os dedos.

Em *Victor Assis Brasil toca Antonio Carlos Jobim* (1970) Victor aparece recostado segurando o saxofone soprano na capa ; na contra capa ele aparece junto com Tom Jobim em uma foto feita, aparentemente, dentro de um estúdio. Em sua reedição, a capa de *Jobim* (1999) tem novamente a silhueta de Victor realçada numa foto ao centro da capa, desta vez porém, na contra capa não há nenhuma foto.

Tanto no álbum de 1974, *Victor Assis Brasil ao vivo* quanto na sua reedição em 1991 há um corte horizontal nas capas; na de 1974 a foto de Victor está na parte superior do encarte e cujo corte é bem simétrico, ao passo que em 1991 a simetria do corte não é tão perfeita mas é compensada pelo tamanho maior da foto localizada na parte inferior. Na contra capa deste também há uma foto que nos parece de uma performance ao vivo que mostra os integrantes do quinteto, mais uma vez com o saxofonista ao centro; seu nome está escrito também na contra capa, no sentido vertical e com letra grandes.

A capa de *Victor Assis Quinteto*, de 1979 é a única entre as fotos de capa

em que foi modificada através de processo posterior. Ela traz Victor as saxofone soprano do lado direito em aparente instante de gravação, pelo portar dos fones de ouvido. Na contra capa há mais uma pequena foto de Victor e mais uma de cada integrante do quinteto com uma sintética biografia de cada um deles.

A capa do álbum *Pedrinho* (1980), é um tanto quanto melancólica: nela o saxofonista está apoiado à porta, cabisbaixo, com um cigarro entre os dedos, segurando o estojo do saxofone alto ao lado do piano. Ao fundo, a varanda e o céu azul. A foto está numa moldura como que representando um negativo fotográfico. Traz ainda o indicativo da posição do quadro fotográfico (11, precedido por uma seta e seguido de um quadrado) e da marca do filme, Kodak.

Glossário do capítulo 1

ⁱ “**Aramis Millarch** (12-07-43 / 13-07-92) foi um dos mais importantes jornalistas e críticos de música e cinema. Recebeu o Prêmio Esso de Jornalismo e participou dos principais festivais, concursos e prêmios de âmbito nacional em que a arte ou a cultura eram objeto de discussão. Foi também um dos fundadores e o primeiro presidente da Associação dos Pesquisadores da Música Popular Brasileira.” (Fonte: www.millarch.org)

ⁱⁱ **Frederick Taylor** desenvolveu a Teoria da Administração Científica, que diz respeito a técnicas de racionalização do trabalho operário. A principal característica dos estudos de Taylor é a organização científica do trabalho enfatizando tempo e métodos. Era-lhe primordial alinhar máxima produção a mínimo custo. (Ferreira, A. A. *et al*, 1970).

ⁱⁱⁱ “While the early use of the saxophone in France and the United States has been examined, the initial arrival of the saxophone in Brazil continues to be a topic of discussion.” (...) “Mário de Andrade affirms the presence of the saxophone in Brazil by 1885 in his celebrated *Dicionário Musical Brasileiro*.” Tradução do autor.

^{iv} **Comping**. A palavra mais comumente associada ao pianista enquanto acompanhante é a palavra *comping*. Sir Roland Hanna na maioria das vezes explicou que *comp* deriva do termo acompanhamento, enquanto outros músicos dizem que o termo vem da palavra complemento. Em qualquer dos casos, *comping* de refere à apresentação rítmica da harmonia em relação ao solista ou ao tema escrito de um arranjo, e o piano e seus [possíveis] substitutos (geralmente a guitarra e o vibrafone) são chamados de instrumentos *comping*. Tradução do autor.

The word most often associated with the pianist in the accompanying role is *comping*. Sir Roland Hanna explained that *comp* derives from the term *accompaniment*, while other musicians said that it comes from the word *complement*. In any case, *comping* refers to the rhythmic presentation of harmonies in relationship to the soloist or the written theme of an arrangement, and the piano and its substitutes (generally the guitar and the vibes) are called *comping* instruments. (MONSON, 1996. p. 43)

^v O termo **linha** é comumente usado de forma ilustrativa pelos músicos. Por ele entende-se as notas tocas pelo contrabaixista. Como se, escritas no pentagrama, as notas fossem unidas, uma a uma, por um traço reto, como que formando uma linha. Ver CARVALHO (2006).

^{vi} **Jam session** é uma *performance* informal, por músicos de *jazz*, que improvisam coletivamente. “*Informal performed by jazz musicians improvising collectively.*”

Oxford Concise Dictionary of Music. Tradução do autor.

A jam session, uma prática em conjunto aparentemente descompromissada, – em um primeiro momento apenas – foi desde o começo dos anos 20, nos Estados Unidos, uma ferramenta muito importante, tanto para o crescimento das características individuais de improvisador do músico quanto para moldar os caminhos que seriam percorridos pelo próprio jazz. Isso talvez tenha acontecido porque alguns adeptos destes procedimentos foram nomes como o do saxofonista alto Charlie Parker e o do trompetista Dizzy Gillespie, os fundadores do bebop, e em quem, acreditamos, Victor Assis Brasil tenha encontrado muita empatia musical, colocando em prática as premissas teórico-práticas do jazz, sobretudo, a prática da improvisação. Segundo João Carlos Assis Brasil “seus [saxofonistas] favoritos eram Cannonball Adderley, Phil Woods e John Coltrane.” Tanto os dois primeiros, saxofonistas alto, quanto o último, saxofonista tenor, são ícones em seus respectivos instrumentos e, talvez por consequência disto, dos estilos musicais liderados por Charlie Parker, Dizzy Gillespie e Miles Davis (PINTO, 2011). Whitehead (2011), relata como o bebop foi cunhado, nesse sentido, por Parker e Gillespie: A partir dos anos 20 os músicos de Jazz tinham sua educação [musical] na estrada, com músicos mais experientes ou em pares. Os *beboppers* Charlie Parker e Dizzy Gillespie aprenderam em bandas como as de Jay McShann's e Cab Calloway, e começaram a dar forma à sua nova música em *jam sessions* informais. Em cada configuração alguns ajustes eram feitos, ideias eram trocadas e pares eram revistos; fraquezas eram expostas e eliminadas ou compensadas (WHITEHEAD, 2011). Tradução do autor.

“From the 1920s on, jazz musicians mostly got their education on the road, from more experienced players or outstanding peers. Beboppers Charlie Parker and Dizzy Gillespie apprenticed in big swing bands like Jay McShann's and Cab Calloway's, and began to shape their new music at informal jam sessions. In either setting, ideas were exchanged and peer-reviewed; weaknesses were exposed and eliminated or compensated for.”

vii **Sérgio Porto** (1923 – 1968) foi radialista, escritor e compositor, também conhecido pelo pseudônimo Stalislav Ponte Preta, pseudônimo que homenageia o personagem Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade. Trabalhou nos jornais Diário Carioca, Última Hora e nas rádios Mayrink Veiga e Guanabara. Escreveu a primeira publicação brasileira dedicada ao jazz americano intitulada *Pequena História do Jazz* e o sucesso *Febeapá*, uma paródia satírica ao regime militar.

viii **Lúcio Rangel** (1914 – 1979). Musicólogo, crítico e jornalista, tio de Sérgio Porto. Foi editor responsável pelo lançamento da *Revista da Música Popular*, periódico que encabeçou a abertura das discussões sobre a música popular, principalmente a brasileira. Escreveu nos jornais *A Manhã*, *Diário de São Paulo*, *Estado de Minas* e *Jornal do Brasil*, no qual publicou uma série de artigos chamado *Biblioteca Mínima da Música Popular Brasileira*.

^{ix} **Aloysio de Oliveira** (1914 – 1995). Dentista, cantor, produtor, compositor; integrou o conjunto vocal Bando da Lua, acompanhou Carmen Miranda em sua ida aos EUA, onde trabalhou com Walt Disney como consultor, dublador, narrador e em trilhas sonoras. De volta ao Brasil, trabalhou na rádio Mayrink Veiga e na gravadora Odeon, pela qual lançou o disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto. Fez parte da comitiva brasileira que apresentou a bossa nova ao mundo no Carnegie Hall de Nova Iorque em 1962. No ano seguinte fundou a gravadora Elenco, que, além de se destacar por seu catálogo de artistas, revolucionou a linguagem visual na indústria fonográfica brasileira através da arte das capas de seus LP's. Ao lado de Tom Jobim compôs clássicos da bossa nova como *Dindi*, *Inútil Paisagem* e *Só tinha de ser com você*.

^x **Eleazar de Carvalho** (1912 – 1986). O maestro brasileiro fez doutorado em música na Washington University e em humanística pela Hofstra University. Foi professor de regência na Juilliard School de Nova Iorque e da Yale University, lecionando a Zubin Meta, Cláudio Abbado, Seiji Ozawa e Gustav Méier. No Brasil foi diretor artístico e regente titular das Orquestras Sinfônica do Estado de São Paulo, Sinfônica Brasileira, Sinfônica Municipal de São Paulo, Sinfônica da Paraíba, Sinfônica do Recife e Sinfônica de Porto Alegre. (Fonte: www.orquestra.ce.gov.br)

^{xi} **Hans-Joachim Koellreuter** (1915 – 2005), flautista, maestro, professor e pensador alemão. Formou-se flautista pela Academia Superior de Música de Berlin, onde também estudou composição com Paul Hindemith e regência com Hermann Scherchen. A ascensão política de Adolph Hitler o faz mudar para o Rio de Janeiro, onde deu aulas de piano a Tom Jobim e conheceu o compositor Heitor Villa Lobos e o escritor Mário de Andrade. Com estes, em 1939, fundou o movimento Música Viva, que tinha o nacionalismo como fio condutor de seus ideais de evolução artística; o grupo publicou uma revista homônima. Nas décadas de 1940-50 ajudou a fundar a Orquestra Sinfônica Brasileira, a Escola Livre de Música de São Paulo além de fundar e dirigir a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Depois ainda trabalhou na Alemanha, Itália e Índia, onde fundou a Escola de Música de Nova Deli. Também foi professor visitante do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo e diretor do Instituto Goethe de 1975 a 1981.

^{xii} O pianista clássico, de jazz e compositor **Friedrich Gulda**, foi um dos melhores pianistas austríacos. (...) Gulda fez seu primeiro concerto de jazz no Birdland em Nova Iorque, seguido pela performance no Festival de Jazz de Newport. Depois disto, Gulda formou a Eurojazz Orchestra, um combo de jazz e uma big band que tocava tanto jazz quanto composições eruditas. Em 1966, dez anos depois sua aparição no Birdland, Gulda organizou uma competição de jazz em sua cidade natal. Classical and jazz pianist and composer, Friedrich Gulda was one of Austria's premiere pianists. (...) Gulda played his first American jazz concert at

Birdland (N.Y.C.), followed by a performance at the Newport Jazz Festival. After this, Gulda formed the Eurojazz Orchestra, a jazz combo and big band which drew from both jazz and classical compositions. In 1966, ten years after his Birdland appearance, Gulda organized a modern jazz competition in his native city. (Fonte: www.allmusic.com acessado em 23/05/2013)

^{xiii} The second place winners were Jiri Mraz (Czechoslovakia), bass; Jan Hamer Jr. (Czechoslovakia), piano; Lenart Aberg (Sweden), tenor saxophone and Włodzimierz Nahorny (Poland), alto saxophone (since there wasn't a second-place trombonist, the jury awarded the prize to one more saxophonist); Manfred Josel (Austria), drums; and Randal Brecker (United States), trumpet. (CONOVER, 1966) Tradução do autor.

^{xiv} O trompetista carioca **Claudio Roditi** morou quando criança em Varginha e Santos (SP). De volta do Rio de Janeiro no início da década de 1960, estudou com Aurino Ferreira e participou das *jam sessions* no Beco das Garrafas. Em 1976 mudou-se para Boston, onde estudou no Berklee College; em 1976 mudou-se para New York e tocou com Herbie Mann, Arturo Sandoval, Charlie Rouse e Paquito D'Rivera. Em 1988 foi convidado por Dizzy Gillespie a integrar a United Nations Orchestra; em 1992 gravou uma homenagem a Dizzy Gillespie com Doc Cheatham, Jon Faddis, Wynton Marsalis, Red Rodney, Wallace Roney e Charlie Sepulveda, além do próprio Dizzy. Em 1996 atuou como sideman do pianista Horace Silver no álbum "The Hardbop Grandpop" (Impulse 192). Roditi tem 24 álbuns autorais e aparece frequentemente na lista dos dez melhores trompetistas em atividade na eleição anual dos leitores da revista Down Beat.

^{xv} In six categories - piano, bass, drums, saxophone, trumpet, and trombone - first-place winners each received \$1,000 (in equivalent Austrian currency) and a partial scholarship to the Berklee School of Music in Boston, Mass. Six second-place winners received \$ 600 each. Gulda also got the winning pianist a brand-new piano and the winning drummer a full set of drums. (CONOVER, 1966). Tradução do autor.

^{xvi} Omitting the winners for a moment, here are my notes (without ratings) on a few finalists. The notes may show why some contestants didn't win assuming the jury's reactions were similar to mine. Altoist Filho Victor Assis, of Brazil, played in a passionate Charlie Parker style. (...) Claudio Roditi, Brazilian trumpeter might be more at home with the gentle beauty of Brazilian music than with the different demands of jazz. (CONOVER, 1966). Tradução do autor.

^{xvii} O pianista carioca **Francisco Tenório** Cerqueira Júnior gravou seu único disco, Embalo, em 1964. Foi um dos pianistas mais requisitados no período do samba jazz. Em 1976 acompanhou os cantores e compositores Vinícius de Moraes e Toquinho numa turnê na Argentina. Pelas roupas que trajava e pela barba que

usava foi preso torturado e executado pelo regime militar argentino em Buenos Aires. (fonte: www.rededemocratica.org)

^{xviii} **Leonard Bernstein** (1918 – 1990). Foi pianista, maestro e um dos mais importantes compositores americanos do século XX.

^{xix} **Stephen Joshua Sondheim** (1930 -) O compositor, escritor e letrista é uma das personalidades mais premiadas na televisão americana. Foi o vencedor do prêmio Pulitzer em 1985 com a peça teatral *Sunday in the park with George* e do Oscar de melhor canção original em 1991 com *Sooner or Later*.

^{xx} **West Side Story** é um musical americano estreado em 1957 e baseado na obra *Romeo and Juliet*, do escritor inglês William Shakespeare (1564 – 1616), que conta a história da disputa entre dois grupos étnicos rivais do subúrbio de Nova Iorque. O fio condutor é a relação amorosa entre Tony, membro do grupo de origem judia, os *Jets*, e Maria, irmã do líder do grupo rival de origem porto-riquenha, os *Sharks*. O clima sombrio e inóspito dos cenários, a sofisticação musical de Bernstein e os problemas sociais como pano de fundo fizeram com que *West Side Story* marcasse o teatro musical americano na segunda metade do século XX. (Fonte: www.westsidestory.com/)

^{xxi} **Chorus**. Em seu significado mais usual, é o refrão de uma canção ou hino, aquela parte que é repetida, sempre com a mesma música e texto, a cada verso. No jazz, é qualquer exposição, ou, mais particularmente, qualquer reexposição de um tema, com variações. Os temas usados pelos músicos de jazz como base para variação incluem canções populares, blues, canções religiosas, marchas, *rags*, e ostinatos. Tradução do autor.

(1) In general usage the refrain of a song or hymn, that section which is repeated, always with the same tune and text, after each verse; (2) In jazz any statement or, more particularly, any restatement with variations, of a theme. *Forms. (i) structural models*. The themes used by jazz musicians as the basis for variations include popular songs, blues, religious song, marches, rags, and ostinatos (KERNFELD, 2002).

^{xxii} **Johnny Alf**, pseudônimo de Alfredo José da Silva (1929 – 2010). O pianista e compositor foi um dos fundadores da bossa nova. Começou a estudar piano com a patroa de sua mãe, trabalhou no escritório de contabilidade de uma companhia de estradas de ferro e participou do fã clube Sinatra-Farney.

^{xxiii} **Egberto Gistonte Amin** (1944 -) iniciou a carreira em 1968 em um festival de canções e no ano seguinte gravou seu primeiro disco, homônimo. Multinstrumentista, compositor, arranjador e cantor, possui mais de 40 discos autorais.

^{xxiv} **Francisco Tenório Cerqueira Júnior**, pianista brasileiro, um dos profissionais brasileiros mais requisitados pelos artistas na década de 1970, desapareceu misteriosamente em Buenos Aires no dia 27 de março de 1976, enquanto acompanhava os artistas Toquinho e Vinícius de Moraes em show na Argentina. Na ocasião, deixou no hotel um bilhete no qual estava escrito: *Vou sair pra comprar cigarro e um remédio. Volto Logo. Nunca mais voltou.* Dez anos após o seu desaparecimento, Cláudio Vallejos, torturador e ex-integrante do serviço secreto da Marinha Argentina revelou que ele tinha sido abordado por homens que trabalhavam para o regime militar. Sequestrado, torturado e morto com um tiro na cabeça, Francisco Tenório tinha 33 anos e deixou, na ocasião, quatro filhos e a esposa grávida de oito meses. Fora visto a última vez no ano de 1977 em uma prisão em La Plata, segundo entrevista de Elis Regina dada a Folha de São Paulo em 3 de junho de 1979.

^{xxv} **Raul de Souza** (1934 -) é um dos mais importantes trombonistas brasileiros; seu primeiro disco, *À vontade mesmo* (RAC Victor, 1965), é elencado como um “daqueles discos como representantes do sambajazz”. (SARAIVA, 2007. Pág. 11)

^{xxvi} **John McLaughlin** (1942 -). O Guitarrista ficou famoso por liderar a Mahavishnu Orchestra, que experimentava sonoridades jazzística, indianas e do rock. Nos anos de 1960 fez parte do grupo de Miles Davis juntamente com o pianista Chick Corea e o baterista Tony Williams. Adotou o nome Mahavishnu depois de tornar-se adepto do ensinamento do filósofo indiano Sri Chinmoy. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=ioDE3w43T_4 (Acesso em 30 mai. 2013)

^{xxvii} **Dizzy Gillespie** é o pseudônimo de John Birks Gillespie (1917 – 1993) foi um dos mentores do bebop nos anos 40, ao lado do saxofonista Charlie Parker. Também foi responsável pela tentativa de inserção dos ritmos brasileiros e caribenhos à música americana. (Fonte: www.diziegillespie.org)

^{xxviii} O argentino **Ástor Pantaleón Piazzolla** (1921 – 1992) foi bandeonista e o mais importante compositor de tangos da segunda metade do século XX. Morou em Nova Iorque, onde estudou piano com Bela Wilda, aluna do compositor russo Sergei Vasilievich Rachmaninoff. (Fonte: www.piazzolla.org)

^{xxix} **Maurício Einhorn** é o pseudônimo do gaitista Moisés David Einhorn (1932 -). Carioca de ascendência judaica e filho de gaitistas que atuou nas rádios Tupi e Mayrink Veiga. Gravou e tocou com Vitor Assis Brasil, Chico Buarque, Eumir Deodato, Os Cariocas, Gilberto Gil, Elis Regina, Nara Leão, Maysa, Raul Seixas, Maria Bethânia, Elba Ramalho, Zizi Possi, Elizabeth Cardoso, Luiz Melodia, Tito Madi, Pery Ribeiro, Olívia Hime, Lúcio Alves, Tom Jobim, Baden Powell, Edu Lobo, Hermeto Pascoal, Paulo Moura, Sebastião Tapajós, Sérgio Mendes, Sivuca,

entre outros. Alguns de seus parceiros são Johnny Alf, Eumir Deodato, Sebastião Tapajós e Durval Ferreira. Entre suas composições estão *Estamos aí*, *Tristeza de nós dois*, e *Batida diferente*.

^{xxx} A palavra “**overdub**” é um termo genérico usado para descrever um tipo de operação de gravação cujo significado usado ultimamente é a sobreposição de dois ou mais elementos iguais ou não. É o procedimento de gravação no qual um elemento gravado é tocado enquanto um segundo elemento (ou talvez o mesmo elemento seja gravado novamente – um grupo vocal ou instrumental) é gravado ao mesmo tempo que o primeiro em uma máquina de gravação diferente, agrupando os dois. Ambas as fontes são posteriormente sincronizadas em uma única faixa. Tradução do autor.

“The word “overdub” is a kind of generic term used to describe different kinds of recording operations whose ultimate goal is the superimposition of two or more elements, similar or dissimilar. True overdubbing is a recording procedure in which a record element is played back while a second element (or perhaps the same one over again – an instrumental or vocal group) is then recorded *together with it* on a separate recording machine, coupling the two. Both sound sources are ultimately locked together on one track.” (SEBESKY, 1994)

^{xxxi} A dupla também trabalhou em importantes discos como *De Volta Ao Começo* (Gonzaguinha, 1980), *Almanaque* (Chico Buarque, 1982), *Anima* (Milton Nascimento, 1982), *Ney Matogrosso* (Ney Matogrosso, 1982), *Caminhos do Coração* (Gonzaguinha, 1982), *Tubarões Voadores* (Arrigo Barnabé, 1984), *Milton Nascimento Ao Vivo* (Milton Nascimento, 1983), *Chico Buarque* (Chico Buarque, 1984).

^{xxxii}

<http://www.swotee.com/14940/touslesderniersjeudisdumoisdubresilienavectiaodo-brasiletpaulolajaoinslescombustibles14rueabel75012parisfrance>. (Acesso em 31 mai. 2013) “Né à Rio de Janeiro (Lapa). Il arrive à Copacabana, au « Beco das Garatas », le temple de la bossa nova, où il rencontrera les grands maîtres de la batterie samba et bossa nova: Edson Machapo Do Hum, paulo Banana... Il participe aux jam sessions No Beco. Il est ensuite invité pour enregistrer avec Vitor Assis Brasil, Sergio Barroso et Aluisio Milanez. Le régime militaire s’installe et les musiciens sont contraints à l’exil en Europe et aux Etats-unis, mais Paulo est mineur et doit rester au pays. Dix ans après, Paulo à 26 ans. Vitor Assis Brasil est de retour, et invite Paulo à rejoindre son Quartet avec Mauricio Einhorn, Ary Piassarolo et Paulo Russo. Le Quartet connaît un grand succès, tourne dans tout le Brésil et enregistre pour TV Globo – thème « Novela O Grito ». A la fin des années 70, il accompagne deux grandes chanteuses, Leny Andrade et Nanna Cayimi, puis il fondera le trio danse-contrebasse-batterie « Prologo » avec Paulo Russo et sa femme Virginia Do Canto. Plus tard, à Paris, Lajao est invité à jouer avec Tania Maria et Sacha Distel et joue avec Cesarius, Jean-Pierre Mas et Jean-

Louis Chautemps. Il enregistre avec Jeremy Steig et accompagnera Chet Baker et Claudio Roditi. En 1994, il enregistre avec sa femme Virginia le disque « Yoyo », avec Claudio Queiroz « Cacau » au sax et flute et Gilles Naturel à la contrebasse. Aujourd'hui Paulo Lajao présente régulièrement son projet « Samba Total » en Quintet avec Danielle Vigilucci (sax alto), Jean Baptiste Laya (guitare) et Manu Falla (contrebasse) au Blue Note à Paris. Paulo Lajao enregistre son 1er album solo ViMaElia Sim Sinhô en 2011 aux Studios de La Halle du Rock. Paulo Lajao évoque une musique d'inspiration où tout s'articule autour du sentiment et de l'improvisation instrumentale, pour un résultat qu'il qualifie de "spirituel".

^{xxxiii} **Jota Moraes** é o pseudônimo de João do Amor Divino Moraes Pontes. Nasceu em 1948 em Caçapava, SP. Começou tocando bateria e posteriormente passou a tocar acordeão em festas e bailes. Começou a tocar vibrafone em conjunto formado com seus irmãos, o *The Brother's Quartet*. Foi diretor musical, compositor, arranjador e instrumentista do Projeto Saci, que visava a alfabetização do nordeste brasileiro através do rádio e da televisão. Trabalhou com diversos cantores brasileiros, entre eles Ivan Lins, Elizeth Cardoso, Simone, Caetano Veloso, Emílio Santiago, Elis Regina, Gal Costa, Maria Bethânia, Chico Buarque, Nana Caymmi, Djavan, Miúcha, Zizi Possi, Ney Matogrosso e Gonzaguinha. "Este é o seu primeiro disco de jazz. Segundo ele representa o reinício de sua carreira de jazzman, pois considera que todo instrumentista brasileiro tem influência jazzística. Todo disco instrumental é importante, pois tira o músico do anonimato, esperando que nos anos 80 muita coisa relevante aconteça." (RAFFAELLI, 1980)

^{xxxiv} O contrabaixista carioca **Paulo Russo** (1950 -) começou a tocar profissionalmente no grupo de Zito Righi (que usava o pseudônimo de Bob Fleming), com quem fez sua primeira gravação. Antes do guitarrista Hélio Delmiro indica-lo a Victor ele havia acompanhado as cantoras Nana Caymmi e Leny Andrade, assim como Paulo Moura, Jeremy Steig e Hélio Delmiro (RAFFAELLI, 1980). Possui grande domínio técnico do instrumento e sonoridade inconfundível.

^{xxxv} **Tedd Moore**. Baterista estadunidense nascido em Filadélfia em 1951 é pós graduado pela *Eastman School of Music*. Veio ao Brasil em 1977 após firmar um contrato com a Orquestra Sinfônica Brasileira; gravou *Victor Assis Brasil Quinteto* em 1978 além de ter participado do 1º Festival de Jazz de São Paulo com Victor a também com o quarteto de Benny Carter. Foi integrante da Rio Jazz Orchestra e regressou aos Estados Unidos em 1979, após o fim do seu contrato com a orquestra (RAFFAELLI, 1980).

^{xxxvi} "A imigração finlandesa em Penedo, então [1927] distrito de Resende, diferencia-se basicamente das demais que vêm para o Brasil. Não buscam aqui esses nórdicos, riquezas materiais, nem 'fazer' o Brasil, como era comum aos povos ibéricos; não deixam sua terra por perseguições políticas, nem fogem de neuroses raciais ou religiosas. São, na época, pessoas de posição definida na

Finlândia: técnicos agrícolas, técnicos em desenho de arquitetura, construtores, ginastas, lavradores, massagistas, professores e outros. Vivem uma vida sem maiores dificuldades materiais, entre amigos e a família. São de raízes protestante-luteranas. Alegres, em grupos, se reúnem e cantam suas canções natalinas e hinos religiosos. Sensíveis, tocam instrumentos musicais, piano, violino, órgão, ‘kantele’(espécie de cítara). Tocam e cantam. (PRAÇA, 1998)”

^{xxxvii} No endereço <http://www.cjub.com.br/hjazz34.html>, acessado em 24 mai. 2013, o autor do texto não assina ou se identifica de outra maneira a não ser no corpo do texto como “Lula” (ainda que na legenda da foto em que aparece ao lado da cantora Lenita Bruno seja grafado Llulla). Mesmo com o indicativo de que Lula “escrevia uma coluna na Tribuna da Imprensa” não conseguimos identifica-lo até o momento.

^{xxxviii} **Side man.** Adjetivo usado para qualificar a participação como coadjuvante, como artista não principal, em algum disco ou gravação.

^{xxxix} **Trompa.** O instrumento foi aperfeiçoado na França no séc. XIX. Do francês, “cor d’harmonie”. (JACQUES, 2009. Pág. 195)

^{xl} **Pisto.** Uma corruptela da palavra pistão, ou do espanhol *piston*. Palavra largamente usada por instrumentista de sopro da família dos metais cujos instrumentos têm tal mecanismo.

^{xli} *Sound of Heart* foi traduzido como **A Noviça Rebelde** no Brasil e como *Música do coração em Portugal*. O filme dirigido por Robert Wise e estrelado por Julie Andrews ganhou o Oscar de melhor filme em 1966. Baseado em um musical da Broadway, conta a história de uma ex-noviça que vai trabalhar na casa de um rico viúvo, pai de sete filhos, e acaba se apaixonando por ele. O pano de fundo é a invasão nazista à capital austríaca, Salzburgo.

Capítulo 2 – Do método analítico e dos critérios de seleção

2.1 – Do método analítico

Para os fins analíticos deste trabalho usaremos os recursos e critérios apresentados por Paulo Tiné no artigo “*“So what” de Miles Davis: uma proposta para análise de improvisação idiomática*”¹. Nele o autor propõe processos de redução melódica, cujo intuito é maximizar o aspecto melódico dos solos improvisados, expondo as escolhas do improvisador que corroboraram a construção da frase musical.

No modelo apresentado o autor não utiliza o conceito de frase usualmente empregado em análises estruturais que, geralmente, se aplica como unidade de medida estritamente associada à capacidade respiratória do intérprete. Segundo o compositor austríaco Arnold Schönberg (1874-1951), por exemplo,

“O termo frase significa, do ponto de vista da estrutura, [é] uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar num só fôlego. Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula. (...) o conteúdo essencial está concentrado em uma só voz.” (SCHOENBERG, 1996)

Outro exemplo é o de Allan F. Moore para quem frase é “um segmento de melodia formado a partir de um ou mais motivos que acaba normalmente coincidindo com a respiração”² (apud ATAS, 2011, p. 1).

O conceito do compositor e teórico estadunidense Leon Stein (1910-2002) está mais voltado à medida que a frase deve ocupar dentro da estrutura, assim sendo, é ela que deve adequar-se à estrutura e não o contrário. Segundo ele, “a despeito da ambiguidade do termo, é possível estabelecer uma norma

¹ TINÉ, 2013.

² “a segment of melody formed from one or more motifs, its end normally coinciding with the taking of breath (whether actual or nominal).” Tradução do autor.

baseando-se nos seguintes termos: 1) a frase convencional é, geralmente, de quatro compassos; 2) a frase é a menor unidade terminada por uma cadência; 3) ela está associada a uma ou mais frases; 4) é a estrutura básica das formas homofônicas e é utilizada em certas estruturas polifônicas”³.

À luz destes conceitos, Tiné ressignifica o conceito de frase, melhor aplicando-o à análise da improvisação na música popular; no caso, na música instrumental. Para este contexto, “pode-se considerar como frase tudo que está separado entre respirações”⁴. Assim se estabelece o critério para o analista dividir a frase quando da respiração do intérprete, tornando a análise muito mais fiel às ideias do improvisador.

Para nossa análise nos apropriaremos também da simbologia proposta pelo autor supra citado. O arco representará a frase; a barra de compasso representará a divisão entre as seções; os números arábicos indicarão os intervalos melódicos em relação às fundamentais dos acordes – exceto quando apontado – sendo “*t*”, a tônica do acorde; a letra *b* representará a bordadura¹; os braços indicam arpejos; os arcos pontilhados indicam escalas e os tracejados, aproximações. A indicação “+” representará uma nota de aproximação cromática, “+d”, dupla aproximação diatônica e/ou cromática, e “d++” representará um pequeno conjunto de aproximações interpoladas, como nos exemplos abaixo:

³ STEIN, 1962. Tradução do autor.

⁴ TINÉ, 2013.



Figura 2: Exemplos de aproximações baseadas em LIGON (2001).

Ao longo das análises lançamos mão de outros recursos visuais na tentativa de melhor expor – como acima exemplificado – tanto os elementos musicais utilizados pelo improvisador quanto as *ligações*, as *conexões* entre os elementos, conforme percebidas nos solos. Principalmente a partir das considerações e afirmações de Bert Ligon⁵ sobre os tons de passagem (*Passing Tones*), consideramos e utilizamos como parte do método analítico estes procedimentos oriundos da bibliografia teórica a respeito do jazz e a partir da nossa percepção quanto às orientações estéticas e estilísticas de Victor.

⁵ LIGON, 2001.

2.2 – Dos critérios de seleção

Como já esplanado no Capítulo I desta dissertação, a escolha do álbum *Pedrinho* (1979) foi baseada no nosso julgamento quanto à importância deste por encerrar as experiências, vivências, estudos, enfim, a vida musical de Victor Assis Brasil por ser o último gravado pelo saxofonista.

Dada a proposta principal deste trabalho, que é analisar a improvisação musical do saxofonista, a presença de solo improvisado é o primeiro critério de seleção adotado para a escolha dos fonogramas a serem analisados. Em decorrência desta imposição, o fonograma *Pedrinho* não foi considerado e não faz parte deste trabalho, pois, sendo uma *peça* em que não há *choruses*, ou outras estruturas⁶ improvisadas, não apresenta matéria prima básica para os fins a que este trabalho se propõe. Portanto, dos sete fonogramas que compõe o disco, seis foram analisados.

⁶ Frases, motivos, períodos ou sentenças. (SCHOENBERG, 1996)

Glossário do capítulo 2

ⁱ **BORDADURA:** “É a nota posicionada entre uma nota do acorde e sua repetição. Ocupa tempo fraco ou parte fraca do tempo. Sua característica é a de estar a uma segunda superior ou inferior. Alguns autores consideram Bordadura também quando estão em distância de intervalos maiores do que a segunda.” (BRISOLLA, 2006. Pág. 93). Chamada de *target note* (Ing., nota alvo) no vocabulário do jazz (LIGON, 2001, pág. 199-249).

Capítulo 3 – Análises

3.1 – It's Alright With Me – from “Can-Can” (Cole Porter)

A¹ I IV

||: Cm | Cm^{7ma} | Cm⁷ | Cm⁶ | Cm | Cm⁷ | Fm⁷ | / ||

VII (II V) IV II V

|| Bb⁹ | / | Gm^{7(b5)} | C⁷ | F⁷ | / | Dm^{7(b5)} | G⁷ :||

A² I IV

||: Cm | Cm^{7ma} | Cm⁷ | Cm⁶ | Cm | Cm⁷ | Fm⁷ | / ||

VII (II V) V/VII V/III III (I)

|| Bb⁹ | / | Gm^{7(b5)} | C⁷ | F⁷ | Bb⁹ | Eb | / :||

B (II V) +II (II V) III

|| Gm^{7(b5)} | C^{7(b9)} | F#^o | / | Fm^{7(b5)} | Bb7^(b9) | Eb^{7ma} | / ||

A¹

||: Am | Am^{7ma} | Am⁷ | Am⁶ | Am | Am⁷ | Dm⁷ | / ||

|| G⁹ | / | Em^{7(b5)} | A⁷ | D⁷ | / | Bm^{7(b5)} | E⁷ :||

A²

||: Am | Am^{7ma} | Am⁷ | Am⁶ | Am | Am⁷ | Dm⁷ | / ||

|| G⁹ | / | Em^{7(b5)} | A⁷ | D⁷ | G⁹ | C# | / :||

B

|| Em^{7(b5)} | A^{7(b9)} | D#^o | / | Dm^{7(b5)} | G^{7(b9)} | C#^{7ma} | / |

|| Em^{7(b5)} | A^{7(b9)} | D#^o | / | Dm^{7(b5)} | G^{7(b9)} | Bm^{7(b5)} | E⁷ ||

A'

||: Am | Am^{7ma} | Am⁷ | Am⁶ | Am | Am⁷ | Dm⁷ | / ||

|| G⁹ | / | Em^{7(b5)} | A⁷ | D⁷ | / | G⁹ | / ||

|| C^{7ma} | C⁷ | F^{7ma} | F⁷ | D⁹ | G⁹ | C⁶ | E⁷ :||

Esta canção de Cole Porterⁱ fez parte do musical “Can-Can”ⁱⁱ e, como muitos outros *standards* da música popular estadunidense, faz parte do repertório jazzístico (MONSON, 1996, p. 106).

It's Alright with Me foi composta na forma AABA, cada uma com oito compassos, totalizando 32 compassos, forma característica do *standard* de jazz; apesar do *leadsheet* encontrado no *The Standards Real Book* trazer uma grafia diferente, na qual a canção tem 64 compassos, entendemos que tal escrita teve os valores rítmicos das notas alterados por razões meramente espaciais, afim de melhor conter o texto da canção e facilitar a leitura.

Na tonalidade de Dó Menor, a música começa – parte **A**¹ – com o acorde Im, que muda sua nota da ponta (a mais aguda, superiormente grafada em relação às outras) cromaticamente para baixo até alcançar o grau Im, no sétimo compasso. O nono compasso acomoda o acorde Bb⁷⁽⁹⁾ (bVII) que aponta para um F⁷, o grau IV maior que, por sua vez, aponta para o acorde Cm, o grau Im. Tanto o F⁷ quanto o Cm são antecidos pela interpolação de suas respectivas cadências do tipo II-V: Gm^{7(b5)}-C⁷[F⁷] e Dm^{7(b5)}-G⁷[Cm]. Na parte **A**² o início da cadência é o mesmo, diferindo da parte anterior pela sucessão de dominantes secundários¹ que retornam ao grau I: C⁷ – F⁷ – Bb⁷ – Eb⁶.

A parte **B** também pode ser entendida como uma série de dominantes secundárias em uma sequência que aponta para o relativo da tonalidade: Eb. A sequência desses dominantes secundários, se omitirmos – hipotética e provisoriamente – as interpolações e os acordes substituídos é:

$$\mathbf{C^7 - F^7 - Bb^7 - Eb^6}$$

Com os acordes menores interpolados a cadência se expande para:

$$\mathbf{Gm^{7(b5)} - C^7 - F^7 - Fm^{7(b5)} - Bb^7 - Eb^6}$$

¹ FREITAS, 1995. Pág. 75-81. TINÉ, 2011. Pág. 20-21.

Entendendo que o acorde dominante **F⁷** possui a nona menor, quando suprimimos a fundamental obtemos o acorde **F#^{o7}**, como explica FREITAS (1995, pág. 54-55). Assim, a cadência na parte **B** fica:

| Gm^{7(b5)} | **C⁷** | **F#^{o7}** | / | Fm^{7(b5)} | **Bb⁷** | **Eb⁶** | / |
 | Gm^{7(b5)} | **C⁷** | **F#^{o7}** | / | Fm^{7(b5)} | **Bb⁷** | Dm^{7(b5)} | G⁷ |

Acima, os acordes em negrito representam a sucessão das dominantes secundárias.

3.1.1 - *It's Alright With Me* por Victor Assis Brasil

O solo improvisado de Victor Assis Brasil é caracterizado pela grande fluidez das frases, desenvoltura técnica e, na nossa percepção, pelo flerte com estilos latino-americanos característicos da América Central, tanto rítmica quanto melodicamente. Todavia, depois de submetermos o solo improvisado ao processo de redução mencionado (TINÉ, 2013), encontramos uma grande quantidade de elementos similares que se repetem, estabelecendo-se quase como ponto de referência ao solista. Em algumas partes – acordes dominantes e cadências – o solista faz uso recorrente de determinadas frases, arpejos, padrões e escalas.

Lidamos então com a probabilidade destes elementos recorrentes contribuírem para nossa percepção de fluidez e domínio técnico do saxofonista que, habilmente, mescla, intercala, alterna tais elementos de tal forma que apenas através do referido processo fomos capazes de percebê-los.

3.1.2 – O solo Improvisado

No início do solo – primeiro **A** – a caracterização dos acordes $Am^{(maj7)}$, Am^7 e Am^6 é associada ao emprego das escalas menores harmônica e melódica:

$Am^{(maj7)}$ = escala menor melódica;

Am^7 = escala menor harmônica;

Am^6 = escala menor melódica.

Nas demais seções **A** da canção apenas a escala menor harmônica foi notada.

The image displays two musical staves for Sax. Alto. The top staff shows a melodic line starting with a C^{\flat}_9 chord, followed by a scale labeled 'esc. Am harm.' (minor harmonic scale) and ending with an Am^7 chord. The bottom staff, labeled 'A' in a box, shows a sequence of chords: Am^7 , $Am^{(maj7)}$, Am^7 , Am^6 , Am^7 , Am^6 , and Dm^7 . The scales indicated are 'esc. Am mel.' (minor melodic scale) for the first, third, and fifth chords, and 'esc. Am harm.' (minor harmonic scale) for the second and fourth chords. The staff includes various musical notations such as accidentals, slurs, and fingering numbers (3, 9, 5321, 9).

Figura 3.1a: Escalas menores harmônica e melódica no início do solo (comp. 3-12).

Na cadência $Em^{7(b5)} - A^{7(b9)} - Dm^7$, encontrada ao final das partes **A**, **A²** e **A'**, Victor utiliza com frequência uma escala que é precedida de um arpejo diminuto. Por sua vez, o acorde diminuto inicia-se sempre a partir da nota $D\acute{o}\#$. Esta combinação – escala e acorde diminuto – é muito característica do jazz, principalmente a partir de Charlie Parker. (CHRISTIANSEN, 2002, pág. 4)

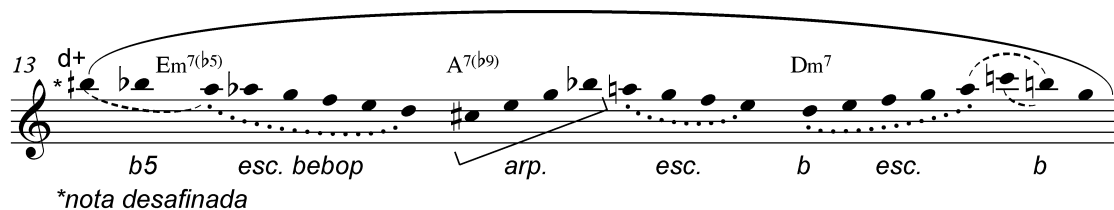


Figura 3.1b: Escala bebop e arpejo diminuto (comp. 13-16).

Nas duas figuras seguintes está representado um padrão, uma sequencia melódica, que

“[...] é uma técnica comum de desenvolvimento melódico, que garante que certos elementos de previsibilidade e coesão existam. Uma sequencia geralmente ocorre como resultado da transposição de um motivo. Cada recorrência do motivo começa em uma nota diferente, mas segue de perto, senão exatamente, a estrutura intervalar estabelecida no motivo inicial.” (LAWN, HELLMER, 1996, pág. 69)ⁱⁱⁱ.



Figura 3.1c: Padrão melódico (comp. 21-23).

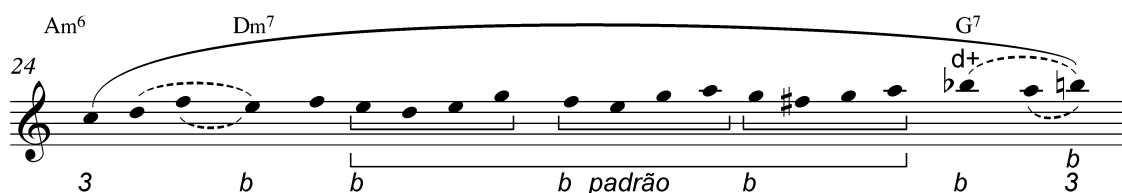


Figura 3.1d: Padrão melódico “errado” (comp. 24-27).

Nesta figura 3.1d o padrão melódico está alterado (ou seria mais um erro de digitação?), pois a sequência presume as notas Fa, Mi, Fa, La no segundo bloco de notas.

No compasso 28 há uma outra conhecida combinação de escala e acorde diminuto (CHRISTIANSEN, 2002, pág. 4), aqui porém, a nota fundamental do acorde é acrescentada a este arpejo, em nada modificando sua estrutura ou sonoridade.

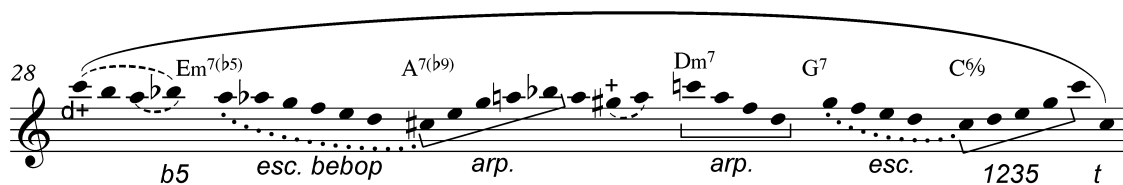


Figura 3.1e: Escala *bebop* e arpejo diminuto (comp. 28-33).

Tal como nas figuras 3.1c e 3.1d, a figura 3.1f contém a representação de uma sequência melódica, um padrão que “fornece continuidade à melodia e proporciona ao ouvido a oportunidade de predizer o que pode vir a seguir.” (LAWN e JEFFREY, 1996, pág. 70).

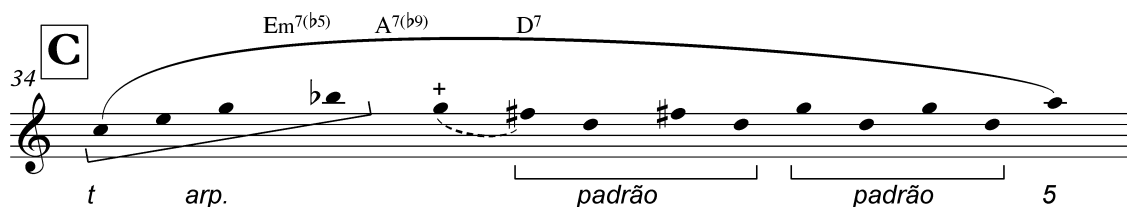


Figura 3.1f: Padrão melódico (comp. 34-38).

A figura a seguir exemplifica do uso de um padrão melódico específico e recorrente ao longo da peça. É, basicamente, um arpejo de C^{maj7} caracterizado pelo início sempre a partir da nota Sol, a quinta justa.

Essa sequencia, entretanto, não é a mesma encontrada nas figuras 3.1c, 3.1d e 3.1f. Trata-se de um arpejo de C^{maj7}, empregado no acorde C^{6/9} cujas ocorrências são espaçadas, espalhadas pelos *choruses* improvisados.

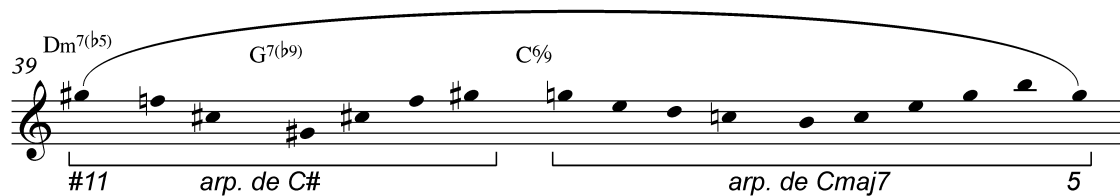


Figura 3.1g: Substituição G por Db (comp. 39-42).

As figuras 3.1g e 3.1h também exemplificam o uso da substituição harmônica, uma prática comum na improvisação em música popular instrumental.

“Os princípios de substituição harmônica e embelezamento – mudança ou adição de acordes de uma progressão para criar interesse e dissonância – são extremamente usados por *performers*, arranjadores e compositores. Os *performers* usam estes princípios [...] para adicionar cromatismo em suas improvisações e, assim, aumentar a tensão.” (LAWN e JEFFREY, 1996, pág. 111).^{iv}

“No contexto do jazz e da música popular brasileira, o acorde de 6^a aumentada é considerado um substituto da dominante, ou seja, ele representa o V grau. [...] nas cadências do gênero jazzístico o substituto de dominante prepara para o I grau. Há uma explicação para essa denominação que se apoia no compartilhamento do mesmo trítone entre o acorde dominante e o do subV.” (TINÉ, 2011, pág. 85).

Victor utiliza algumas vezes o recurso de substituição de acordes dominantes no decorrer deste solo. Encontramos três ocorrências de substituição do acorde dominante G⁷ pelo acorde Db – como na figura abaixo – e uma vez o acorde dominante C⁷ foi substituído por F^{#7}.

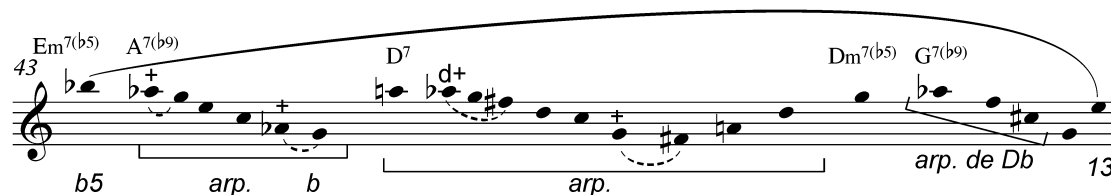


Figura 3.1h: Substituição G por Db (comp. 42-48).

Na sequência podemos notar mais uma vez o emprego das escalas menores harmônica e melódica associadas à *mudança de cor* dos acordes Am^{maj7} , Am^7 e Am^6 .

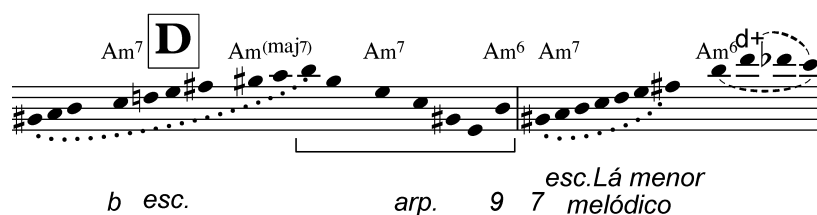


Figura 3.1i: Escala menor e melódica (comp. 50-55).

Outros dois arpejos diminutos foram encontrados (figuras 3.1j e 3.1k) com a mesma estrutura de construção melódica representada na figura 3.1b: uma escala sucedida de um arpejo. Uma particularidade deste segundo caso (figura 3.1k) é que, após a escala sobre o acorde dominante (G^7), encontramos o arpejo diminuto (B° , que se inicia a partir da nota Sol#, no caso) situado meio tom abaixo do acorde vigente, a propósito do seu uso na função dominante (TINÉ, 2011, pág. 31). Pensamos ser este um outro artifício para *colorir* a melodia, torná-la mais interessante a partir da adição de elementos outros que não somente as notas da escala.

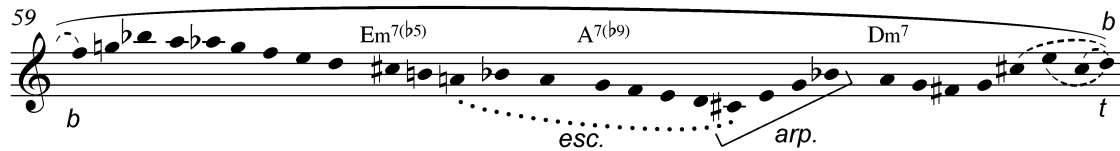


Figura 3.1j: Escala *bebop* e arpejo diminuto (comp. 59-62).

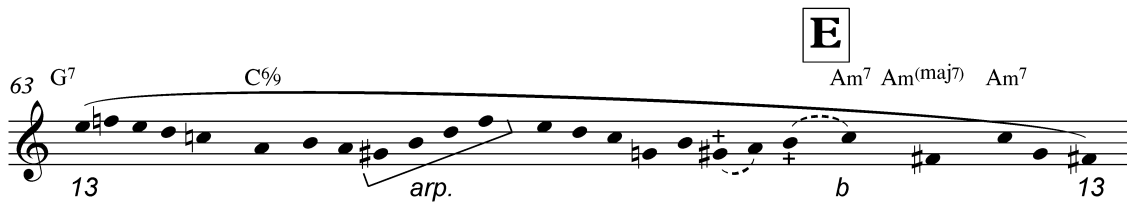


Figura 3.1k: Frase e outro arpejo diminuto (comp. 63-67).

No primeiro pentagrama da figura 3.1l pudemos observar o que pensamos ser um flerte com os modos das escalas associadas aos acordes Am^{maj7} , Am^7 e Am^6 . A despeito do uso associado das escalas no começo do solo, aqui as aproximações cromáticas – a partir das notas Sol sustenido e Sol – são complementares à construção melódica, e não fundamentais para a determinação do procedimento harmônico adotado, como o eram anteriormente. A nota Sol sustenido aproxima-se da nota Lá, pertencente ao acorde vigente; a nota Sol aproxima-se da nota Fá sustenido, que é parte do trítone Dó – Fá sustenido, que se destaca no fim do primeiro pentagrama.

As caixas ligadas pela seta destacam uma recorrência, o reuso literal do mesmo fragmento melódico apenas quatro compassos à frente.

Figura 3.1l: Escalas menores harmônica e melódica (comp. 65-71).

Na figura 3.1m, o mesmo arpejo diminuto de B, a partir da nota G sustenido, encontra-se sobreposto a um acorde meio diminuto. Neste acorde, esta substituição da nota Lá pela nota Sol sustenido, confere nova *coloração* à melodia improvisada.

Figura 3.1m: Frase e arpejo diminuto (comp. 72-80).

Aqui na figura 3.1n podemos perceber a recorrência das repetições literais. O mesmo arpejo de C^{maj7}, sobreposto ao acorde de C^{6/9}, como demonstrado na figura 3.1g é visto novamente no compasso 86.

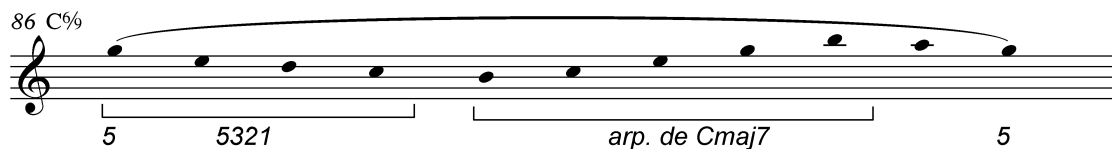


Figura 3.1n: Padrão sobre o ajeço de C^{ma7} (comp. 86-87).

Logo em seguida, no compasso 88, mais uma sequencia melódica de quatro notas, como nas figuras 3.1c e 3.1d.

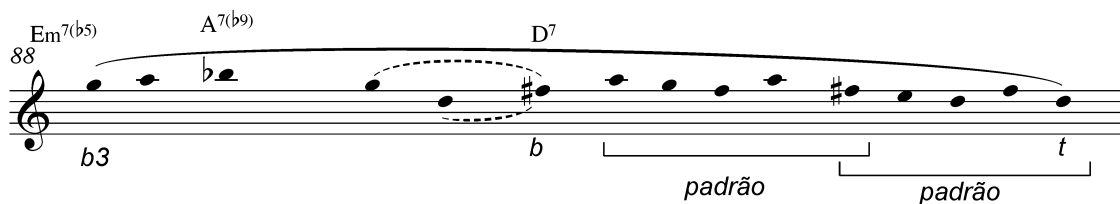


Figura 3.1o: Padrão melódico (comp. 88-91)

No compasso 92 pudemos observar mais uma substituição harmônica recorrente: a que envolve o trítono G – Db, assim como demonstrado anteriormente nas figuras 3.1g e 3.1h.

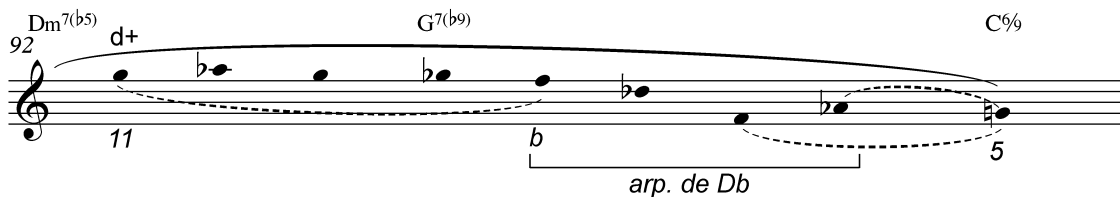


Figura 3.1p: Substituição G por Db (comp 92-93).

No fragmento abaixo há a condensação de alguns procedimentos observados até então neste solo: escala *bebop*, emprego da escala menor melódica sobre o acorde $A\text{m}^{\text{maj}7}$ e a sequência melódica sobre Lá menor.

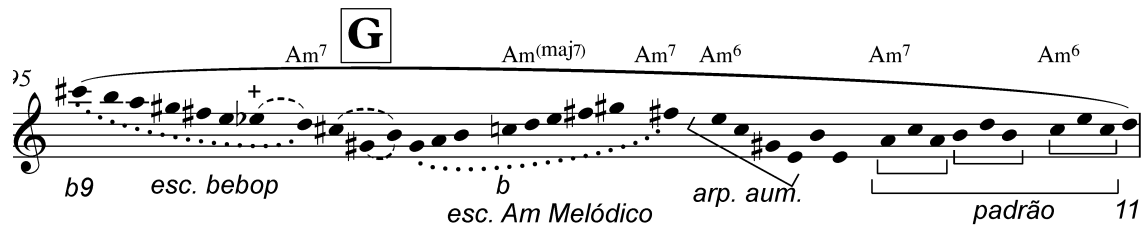


Figura 3.1q: Escala bebop, escala menor melódica e sequência melódica (comp. 95-101).

Na figura 3.1r, além da sequência melódica – ornamentada pelo meio tom descendente na sua estrutura –, encontramos a sobreposição dos arpejos de $D\text{m}$ e de $B\text{m}^{7(b5)}$, ambos sobre o acorde de G^7 , que trazem um ganho em *colorido sonoro*: a nota Lá.

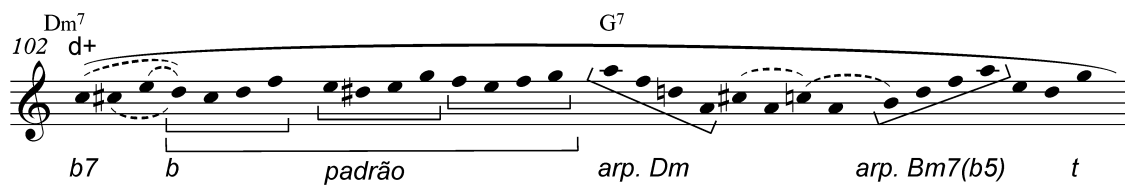


Figura 3.1r: Padrão melódico (comp. 102-105).

Encontramos na sequência, duas ocorrências de escalas *bebop* e de arpejos diminutos (Figuras 3.1s e 3.1t). Ambas foram já encontradas e demonstradas no exemplo da combinação entre escala e acorde diminuto – muito característica do jazz, principalmente a partir de Charlie Parker. (CHRISTIANSEN, 2002, pág. 4).

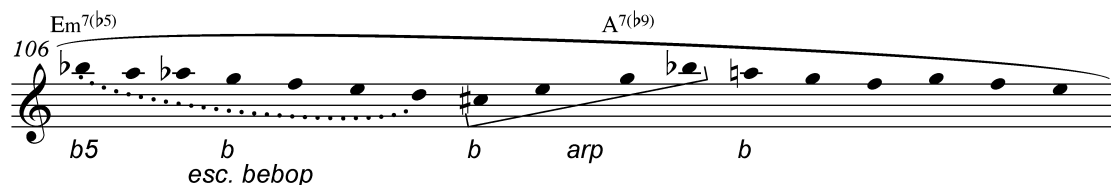


Figura 3.1s: Escala *bebop* e arpejo diminuto (comp. 106-107).

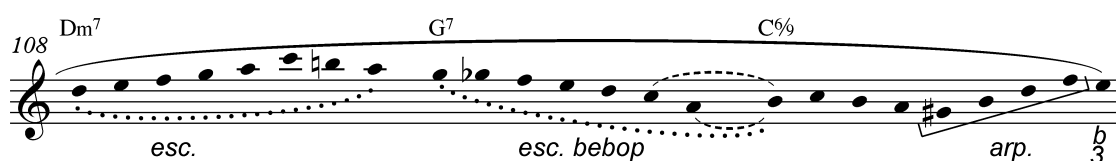


Figura 3.1t: Frase e arpejo diminuto (comp. 108-110).

Abaixo, um exemplo de um longo período de utilização da sequencia como repetição motivica. Percebe-se uma grande interação da seção rítmica neste momento, respondendo à previsibilidade do movimento melódico.

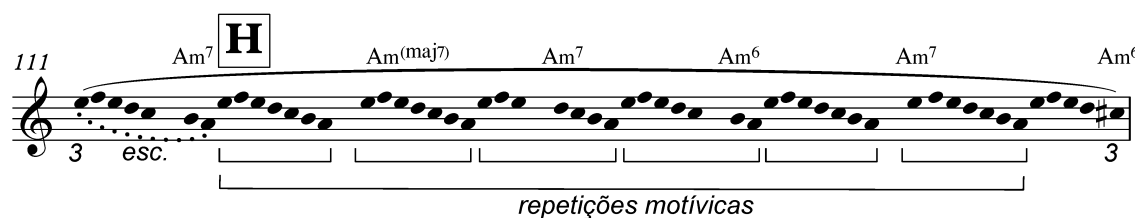


Figura 3.1u: Padrão melódico com repetição literal (comp. 111-116).

Em seguida estão outros dois exemplos de sobreposição de arpejos que não os dos acordes em vigência, e que nem por isso caracterizam-se como substituições, mas que, por outro lado, são tão *outsides* quanto as substituições por compartilhamento do mesmo trítono.

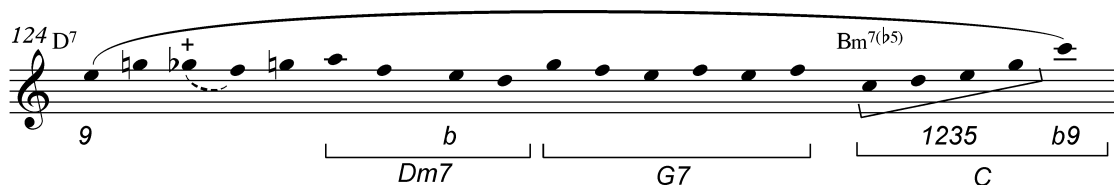


Figura 3.1v: Substituição (comp. 124-126).



Figura 3.1w: Padrão sobre o arpejo de C^{maj7} (comp. 134-136).

No caso representado pela figura abaixo encontramos dois fragmentos de escalas, que não a escala *bebop*, precedendo o acorde diminuto. No compasso 147 a escala nos parece pertencer ao acorde G⁷, dominante de C. Com a substituição da fundamental pela nona menor gerando o acorde diminuto, a cadência parece apontar sua resolução para outra direção, o acorde A^{7(b9)}. Christiansen em seu livro *Essential Jazz Lines in the Style of Charlie Parker* (2002, pág. 5) escreve da ampla utilização deste artifício pelos grandes solistas improvisadores.

O arpejo diminuto do compasso 152 não é precedido de uma escala – na nossa opinião –, mas sim por um arpejo de Bb^{7(#11)}, que é o arpejo substituto da dominante (E⁷) em que se insere o arpejo diminuto (C#-E-A-Bb).

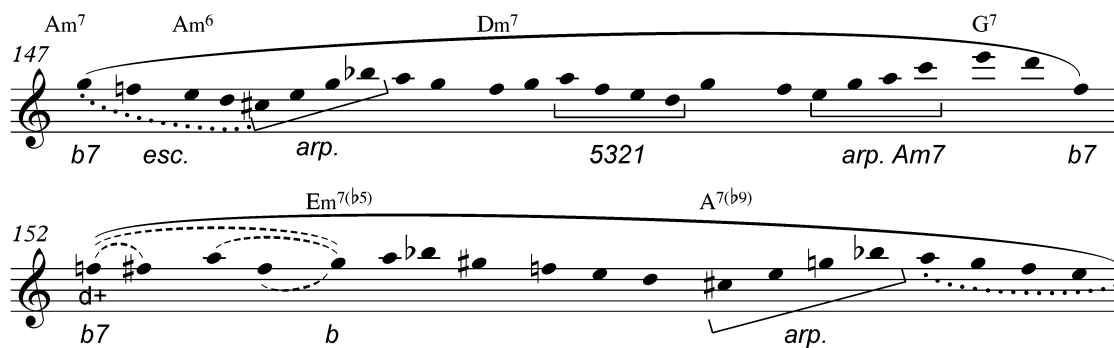


Figura 3.1x: Escala e arpejo diminuto (comp. 147-154).

Outras repetições literais também foram notadas na parte final do fonograma, quando há a tonicização² em C⁷, o modo mixolídio.

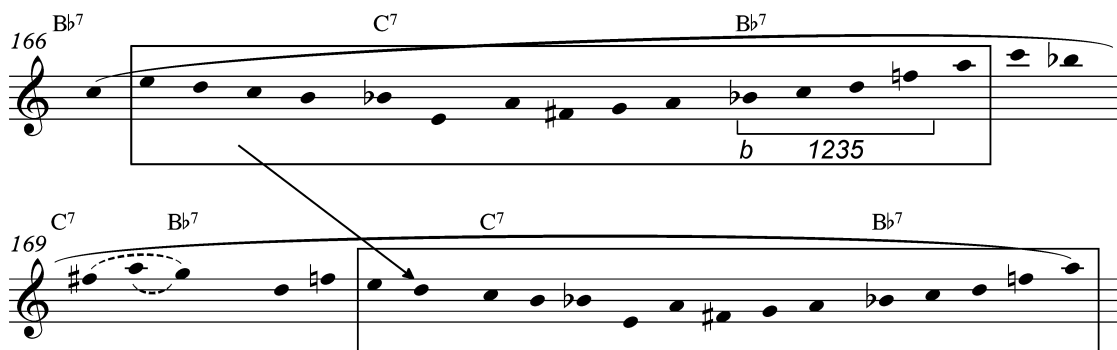


Figura 3.1y: Repetição literal (comp. 166-172).

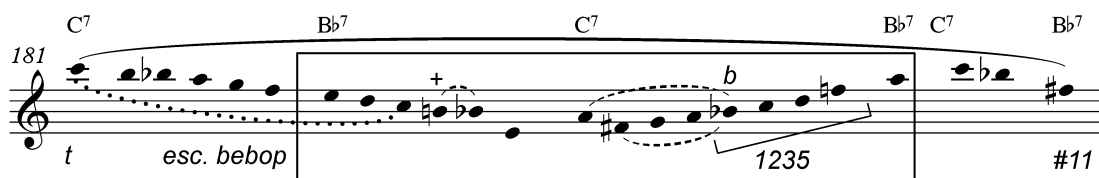


Figura 3.1z: Repetição literal (comp. 181-186).

² Ver FREITAS, 2010, pág. 403-405.

Esta parte final onde existe a tonicização ainda guarda outras substituições harmônicas e escalas alteradas (Figuras 3.1aa e 3.1ab).

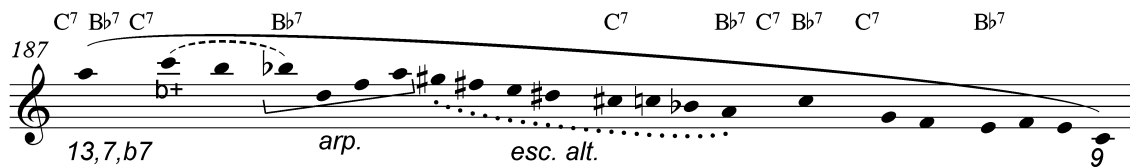


Figura 3.1aa: Escala alterada (comp. 187-193).

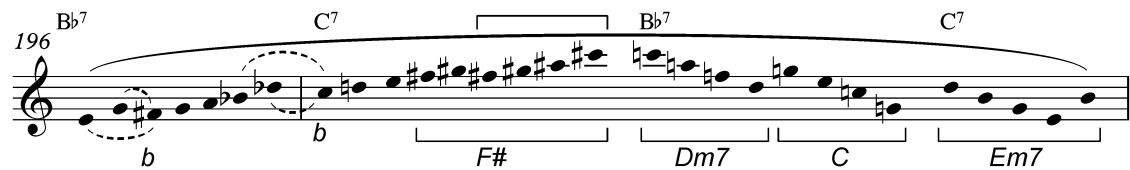


Figura 3.1ab: Substituição (comp. 196-199).

Abaixo estão representados dois padrões melódicos: o padrão envolvido pela caixa aparece transposto após a inserção de um fragmento de escala *bebop*. Já o padrão seguinte tem repetições sequenciais (ou quase, não fora o segundo grupo de notas) no campo harmônico de Fá Maior, expondo a sonoridade característica do baião – o modo mixolídio – no trecho final, quando há uma tonicização em C⁷.

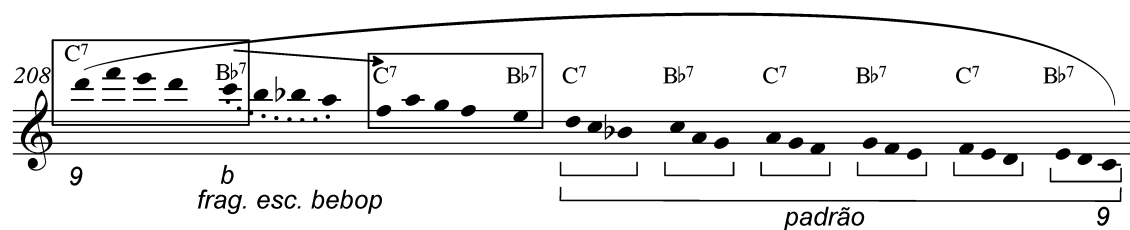
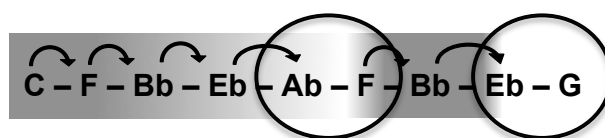


Figura 3.1.ac: Padrões melódicos (comp. 208-217).

3.1.3 – Do ciclo de terças em *It's Alright With Me*

No último **A'**, como é comum ao standard, se repete todo o início das outras seções **A**, diferenciando-se deles apenas na terminação. Esta canção, no entanto, conta com uma particularidade comum à “música da Europa oitocentista e também de alguns domínios contemporâneos das músicas populares, como combinações harmônicas inovadoras, diferenciadas, expressivas, intensas e surpreendentes” (FREITAS, 2010, pág. 219): ao invés das comuns cadências dos tipos II-V-I, III-VI-II-V-I, IVm-V-I e outras mais comuns, aqui Porter utiliza uma progressão em terças do tipo maior-maior, indo de Ab para F, e de Eb para G.



Freitas ainda afirma que “tais *combinações* se fizeram aceitas no campo da *realização artística* e se consolidaram como um *hábito* inculcado em nosso *gosto, imaginação, e intuição musical*” (idem).

Nos chama a atenção a escolha desta canção para integrar o disco justamente pela ocorrência destes ciclos de terça na composição de Cole Porter. A declarada devoção de Victor pelo jazz e por John Coltrane (segundo seu irmão, João Carlos) acaba aproximando ainda mais estes elementos.

Acerca dos ciclos de terça temos, cronologicamente neste caso, a composição de Porter, a inovação de Coltrane e a aparente perseguição aos fios da meada, por parte de Victor. Nos parece clara a busca de Victor pelas inovações melódico-harmônicas de Coltrane – e não só neste caso –, cujo símbolo de “*modernidade*”³⁶ e “*vanguarda*” colocariam-no em um patamar artisticamente mais elevado.

3.1.4 - *It's Alright With Me* por outros

Quando da procura de outras gravações instrumentais desta canção, encontramos algumas com as quais a gravação de Victor Assis Brasil tem características em comum. As duas em que mais notamos semelhanças foram as dos saxofonistas tenor Sonny Rollins³ e Johnny Griffin⁴. Em comum existem a ausência de qualquer tipo de introdução à melodia; o anacruse melódico do saxofone, aparentemente, é a medida temporal em que a sessão rítmica orienta-se quanto ao andamento da música. O andamento das três gravações também é muito próximo: um *fast tempo*, à la Charlie Parker, característico do bebop. Além destas semelhanças há também a constante mudança de condução rítmica na parte **B** e a existência de uma seção final de solos improvisados. Outra curiosidade diz respeito ao baterista Max Roach, coadjuvante nas duas gravações de 1956, fato que pode ter *imposto* uma maneira peculiar no tratamento rítmico. Além disso, nas gravações de Rollins e Assis encontramos o uso do baixo pedal na parte **B**.

Outras duas gravações – com menos semelhanças – são as dos também saxofonistas tenor Ike Quebec⁵ e Zoot Sims⁶. Ambas são introduzidas por solos improvisados: no caso de Quebec, o solo é da caixa da bateria, já no de Sims o solo é de saxofone. O que ambas têm em comum entre si e com a de Victor é o frequente uso do baixo pedal na parte **B**. Segundo Carvalho (2006, p. 29) o baixo pedal “pode atuar, tanto tensionando uma determinada passagem harmônica, como criando um efeito de inércia ou repetição.”

Na gravação do saxofonista alto Sonny Criss⁷, há alguns solos improvisados entre as frases da melodia – tocada ao vibrafone –, assim como na de Victor. O baixo pedal em ostinato^{vi}, característica de muitas gravações desta canção, está presente também na de Criss.

³ *Sonny Rollins Quartet*, Prestige (PRLP 7020), 1956.

⁴ *Introducing Johnny Griffing*, Blue Note (BLP 1533), 1956.

⁵ *Blue and Sentimental*, Blue Note, 1961.

⁶ *Kenny Drew Trio With Zoot Sims*, Storyville (D) STCD 8244, 1978.

⁷ *Sonny Criss Plays Cole Porter*, London Records, (LTZ-P15094), 1956.

Outras duas gravações para as quais atentamos são do tenorista Illinois Jacquet⁸ e do cantor e pianista Dick Farney⁹; o primeiro por ser saxofonista e o segundo por ser brasileiro. Os arranjos usam instrumentos de orquestra de concerto européia, estão em andamento muito mais lento em relação aos demais comentados, e têm um caráter intimista, ao contrário do que se percebe em andamentos mais acelerados.

⁸ *The Bosses of the Ballad: Illinois Jacquet and string play Cole Porter*, Argo (LP746), 1964.

⁹ *Dick Farney Show*, RGE, 1961.

3.2 – Nada Será Como Antes (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)¹⁰ –
 Álbum *Clube da Esquina*. EMI-Odeon, 1972.

Antecedente

I | / | / | (ii/VI) | (V/VI) | VI | II | / |

G#m⁷ | / | / | F#m⁷ | B⁷ | E^{maj7} | A^{maj7} | / |

Consequente

IV | / | V (cadência modal(eólio)) | / | I (cadência modal (dórico)) | IV |

C#m⁷ | / | Am⁷ | / | G#m⁷ | C#/G# |

I (VII+) | I | I(VI+) | VI | II | II |

G/G# | F#/G# | F/G# | E^{maj7} | A^{maj7} | A^{maj7} |

Quadro 3.2: Análise harmônica de *Nada Será como Antes*.

Trecho gravado por Victor Assis Brasil.¹¹

¹⁰ Marco Túlio de Paula Pinto credita erroneamente a composição a Milton Nascimento e Fernando Brant. (PINTO, 2011a, pág. 87 e PINTO, 2011b, pág. 46).

¹¹ A composição original não está completamente representada na gravação em *Pedrinho*, na qual foram omitidos os compassos nos quais a melodia não possui texto.

Antecedente									
Fm ⁷		/		/		Ebm ⁷		G# ⁷	
C# ^{maj7}		F# ^{maj7}		/					
Consequente									
Bbm ⁷		/		F#m ⁷		/		Fm ⁷	
Bb/F									
E/F		Eb/F		D/F		C# ^{maj7}		F# ^{maj7}	
F# ^{maj7}									

Quadro 3.3: Harmonia transposta de *Nada Será como Antes*.

Esta canção composta por Milton Nascimento e Ronaldo Bastos^{vii} é uma das vinte e uma canções gravadas no LP duplo *Clube da Esquina*, em 1972. O nome do disco ainda serve comumente para a identificação do grupo de pessoas – compositores, instrumentistas, poetas – ligadas à produção musical mineira, que expressa numa sonoridade específica, cujo material sonoro é, relativamente, de fácil identificação: diz-se comumente do *peçoal do Clube da Esquina*.¹²

Apesar do paralelo com tais temas, não cremos que a escolha da canção para integrar *Pedrinho* tenha sido por motivos outros que não musicais. Acreditamos que as particularidades dos planos tonais e da métrica formal da canção tenham sobrepujado quaisquer outras possíveis motivações quando da sua escolha. Parece-nos mais plausível o contexto musical – no sentido da performance –, os procedimentos melódico-harmônicos e a forma musical. Como relata Tiné:

“A partir do final da década de 50 e início dos anos 60 tanto o jazz – a partir da fase *Cool* – como a música brasileira – a partir da Canção de Protesto – passaram a fazer uso, por caminhos e procedimentos diversos, de um modalismo que se transpõe do nível melódico ao nível

¹² NUNES, 2004.

harmônico, ou seja, houve a transposição de uma polarização diatônica em torno de uma determinada nota da escala para uma polarização em um determinado grau de um campo harmônico.” (TINÉ, 2011, pág. 121)

O perfil vanguardista de Victor – não no sentido do apreço pelo *avant-garde jazz* de Anthony Braxton e Ornette Coleman, mas no que se refere a estar à frente, estar na vanguarda, trazer novidade – nos faz acreditar que ele tenha escolhido a canção por sua característica de predominância modal. O rompimento do modalismo com os procedimentos harmônicos do *Swing* pertenceu à vanguarda dos jazzistas estadunidenses, entre eles John Coltrane, por quem Victor cultivava enorme apreço musical.

Para melhor entender estas características da canção – do trecho dela gravado em *Pedrinho* –, dividimo-la em duas partes. A primeira com oito compassos – aos quais chamamos de antecedente – e a segunda com 12 doze compassos – o consequente. Na antecedente a cadência harmônica parte de um $G\#m^7$, o grau Im^7 , e depois *caminha* pelo ciclos das quintas, com uma cadência do tipo ii-V-I que leva ao grau VI, o acorde $D\#^{maj7}$. Esta cadência foi a única característica tonal que encontramos na canção, o ii-V-I do grau VI.



Na parte **B** encontramos duas cadências modais¹³, uma eólia e outra dórica. O grau IV, $C\#m^7$, que *caminha* para o grau I, $G\#m^7$, é interpolado pelo grau V, $D\#m^7$. Por não apresentar a tipologia de acorde dominante, este grau V caracteriza uma cadência modal eólia: $D\#m^7 \rightarrow G\#m^7$. Este último I, $G\#m^7$, por sua vez, descende em intervalo de quinta até o grau IV, $C\#/G\#$, circunstância que também não caracteriza a relação dominante-tônica, dada a tipologia do acorde – menor com sétima menor. Eis então a cadência modal dórica.

Melhor visualizando temos:

¹³ TINÉ, 2011, pág. 121-126. GUEST, 1996, pág. 57-58.

Cadência modal eólia: V | I
D#m⁷ | G#m⁷

Cadência modal dórica: I | IV |
G#m⁷ | C#/G# |

No nono compasso do consequente temos duas *tipologias harmônicas* que são *tríades não diatônicas sobre baixos diatônicos*¹⁴. Ainda segundo Tiné essas são “tríades que, hipoteticamente, não possuiriam modos ou escalas correspondentes.” Tiné tem exemplos com tipologias idênticas às encontradas na canção de Milton Nascimento (pág. 114, ex. 92):

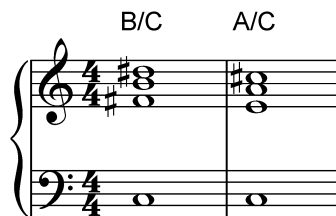


Figura 3.2a: Tríades não diatônicas. (TINÉ, 2011, pág. 114, ex. 92).

O acorde maior com a nona menor no baixo é o encontrado no compasso 17 da nossa transcrição; e o acorde maior com a terça menor no baixo está no compasso seguinte. Segundo Tiné¹⁵, as possibilidades de escalas para estes acordes são:

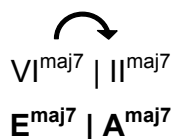
¹⁴ Idem, pág. 114-117.

¹⁵ Idem.



Figura 3.2b: Possibilidades de relação escala/acorde.

Por fim, a parte **B** termina com uma cadência plagal, cuja sonoridade também nos parece ser “advinda do modo frígio.” (TINÉ, 2011, pág. 121)



3.2.1 – *Nada Será Como Antes* por Victor Assis Brasil

Na gravação de Victor um *riff* ao piano dá início à música. As três vozes que compõe o *riff* estão dispostas de maneira a suprimir a fundamental de um acorde do tipo menor com sexta, no caso, G#^{m6}.



Figura 3.2c: *Riff* do piano na introdução.

Dois compassos depois, a bateria subdivide o tempo em colcheias no chimbau com acentos na segunda metade do segundo tempo (com o chimbau aberto); o bumbo também faz essa mesma acentuação, além do primeiro tempo do compasso.

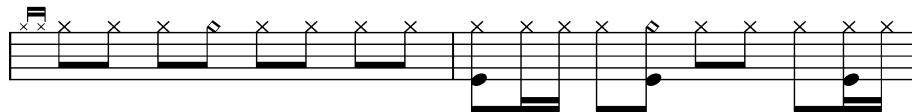


Figura 3.2d: Levada da bateria na introdução.

O contrabaixo inicia uma frase melódica no quinto compasso e, junto com toda a sessão rítmica, todos *invadem* a exposição da melodia com esses elementos. No conseqüente os elementos da condução de samba aparecem no contrabaixo. Na segunda exposição da melodia essa formatação rítmico-harmônica se repete, precedendo o solo improvisado do pianista, que dura dois *choruses*.

O *chorus* do saxofone inicia com uma escala modal que alcança a 5ª de uma tríade de Cm^7 . Com a inserção desta tríade temos a sequência Gm^7 , Cm^7 , Fm^7 . Poderíamos considerá-la como um outra cadência modal eólia, como a original da composição, ou seja, o acorde Cm^7 *resolvendo* no acorde Fm^7 . Porém, como apenas as notas Lá bemol e Dó são tocadas, o acorde não se caracteriza – lembrando que aqui referimo-nos apenas ao solo improvisado do saxofone. Portanto, trata-se de uma sobreposição do acorde Cm^7 ao acorde Fm^7 , resultando na ênfase das extensões de sétima menor (Mi bemol), nona (Sol) e décima-primeira (Si bemol).

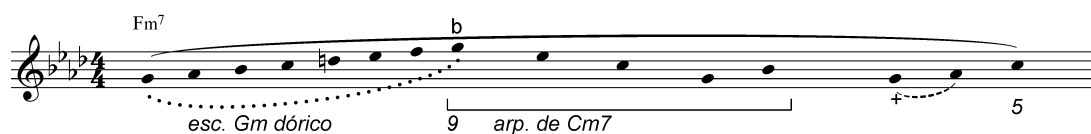


Figura 3.2e: Início do solo improvisado. (comp. 1).

Na sequência podemos observar o uso do arpejo de Ab – arpejo da escala relativa maior da tonalidade vigente – em duas situações diferentes. Na primeira (Fig. 3.2f e Fig. 3.2g) ele está sobreposto ao acorde $G\flat^{maj7}$ e evidencia a nota Dó, formando um intervalo de quarta aumentada em relação à fundamental. Sobreposto ao acorde $B\flat m^7$ o arpejo de Ab evidencia as notas mais distantes da fundamental do acorde, como a sétima menor e a nona. Ainda podemos perceber o uso de arpejos pertencentes aos acordes, um padrão 1235, e ainda um fragmento da escala diminuta (comp. 9).

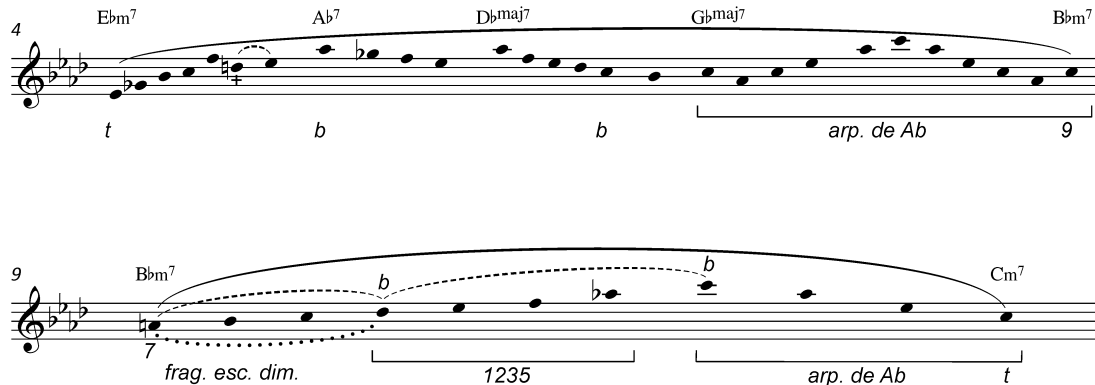


Figura 3.2f: Arpejo de Ab. (comp. 4-12).



Figura 3.2g: Arpejo de Ab. (comp. 4-12).

Os compassos 11 e 12, apesar das nuances criadas pelo solista com artifícios harmônico-melódicos – padrão 1235 em $E\flat$, escala de Gm^7 , e aproximações cromáticas – revela-se uma escala de Fá Maior em toda sua duração. As quatro primeiras notas – percebemos esta mesma estrutura em

‘*Swonderful* com certa frequência – conduzem à bordadura que, também como percebido antes, trata-se de um padrão 1235 de Eb sobreposto ao acorde de Cm⁷. O fragmento da escala de Gm⁷, que é seguido de um arpejo de Cm e finaliza na nota Fá soa como uma cadência II-V-I sobreposta ao acorde Cm⁷ vigente.

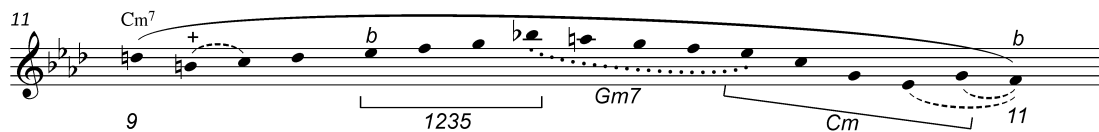


Figura 3.2h: Cadência em Fá Maior. (comp. 11 e 12).

Utilizando novamente uma frase de aproximação (Fig. 3.2i), o solista chega à tônica do acorde, construindo, a partir um padrão 1235, um arpejo menor com sétima maior e nona. Em seguida há uma mudança (eu seria um erro?) quanto à natureza do acorde, que passa a ser maior e cria, assim, uma contradição com a harmonia. Esta contradição é uma possível explicação para a última nota Lá da frase estar desafinada (com a frequência mais baixa, esta nota está mais próxima de um Lá bemol).

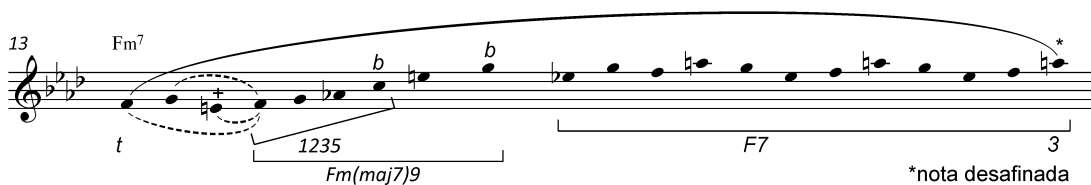


Figura 3.2i: Mudança da natureza do acorde. (comp. 13 e 14).

O trecho seguinte mostra a repetição de um fragmento de escala cromática e uma outra sequência de intervalos de quarta justa, desta vez, porém, em sentido descendente.

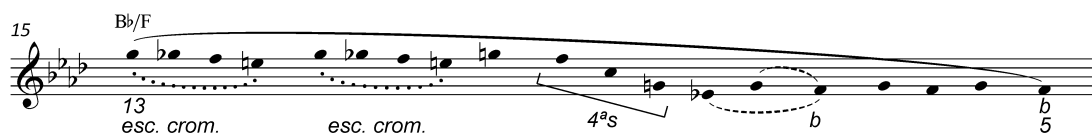


Figura 3.2j: Repetição literal (comp. 15).

As aproximações cromáticas no acorde Eb/F são as mesmas encontradas mais adiante no compasso 42 e em 'Swonderful e It's Alright with me.

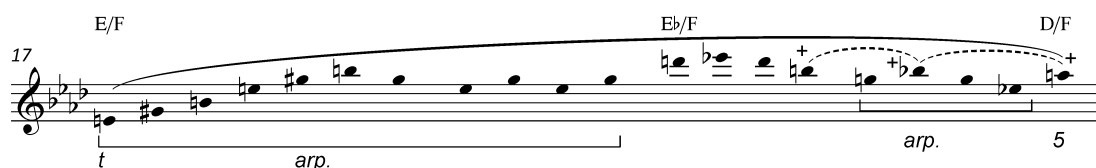


Figura 3.2k: Arpejo (comp. 17-18).

Os padrões 1235 aparecem novamente no compasso 19, porém, em uma sequencia diferente: F-B-C. Note-se a substituição da fundamental (Fá) pela noma menor (Sol bemol). Dois intervalos de trítono – que a priori são coincidências – nos chamaram a atenção: o primeiro entre os dois primeiros padrões (F e B), o segundo entre o terceiro padrão e o acorde vigente, Gb^{maj7}. Essas distâncias entre os padrões do tipo 1235 distanciam a frase melódica da harmonia proposta e encaminham – ainda que sem lugar de chegada – a harmonia em outros sentidos (caminhos), criando uma sobreposição de tonalidades.



Figura 3.2l: Padrão 1235 com sobreposição de tonalidades (comp. 19-20).

Mais adiante, nos compassos 35-37, também encontramos a mesma estrutura de padrões 1235. Aqui, entretanto, um problema técnico nos pareceu ser obstáculo para que o primeiro padrão tivesse as quatro notas.

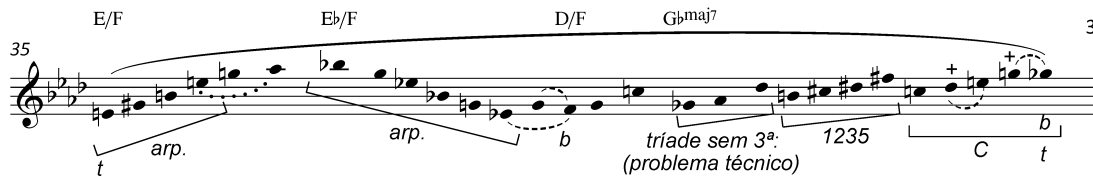


Figura 3.2m: Padrão 1235 com problema técnico. (comp. 35-37).

A repetição prolongada de duas notas vizinhas não é uma característica percebida em Victor Assis Brasil, porém, neste fonograma encontramos duas passagens em que isto acontece, como mostram as Figuras 3.2n e 3.2o.

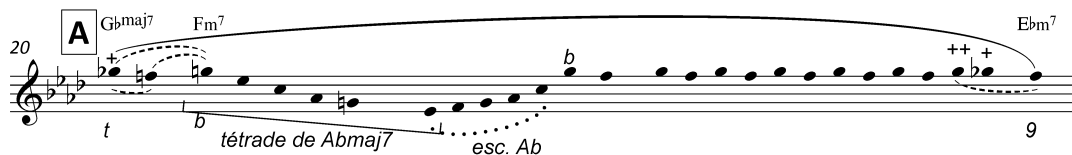


Figura 3.2n: Repetição prolongada de notas vizinhas (comp. 20-24).

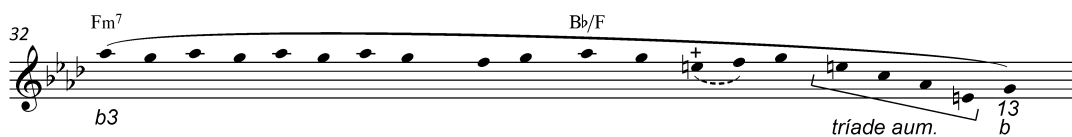


Figura 3.2o: Repetição prolongada de notas vizinhas (comp. 32-34).

A seguir podemos perceber o entrelaçamento de arpejos diferentes dos pertencentes aos acordes vigentes, que o solista usa frequentemente como artifício para *colorir* as melodias.

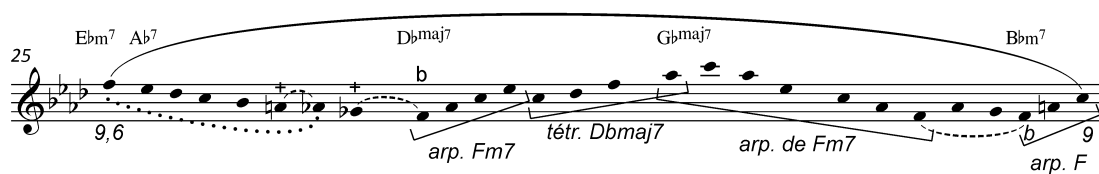


Figura 3.2p: Arpejos entrelaçados. (comp. 25-28).

No compasso 40 todas as notas da frase parecem *orbitar* em torno da nota Sol, inclusive com o apontamento cromático – à la *Charlie Parker* – que se faz presente na última frase.

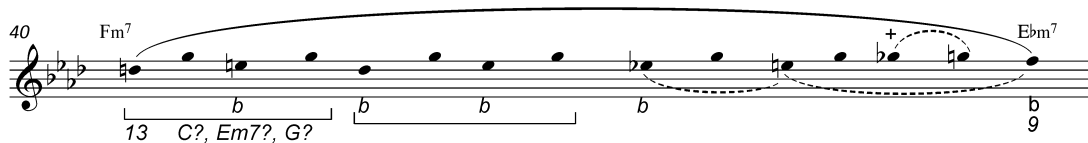


Figura 3.2q: Órbita em torno de Sol com padrão 1424. (comp. 40-41).

A caixa na figura abaixo destaca uma frase encontrada também em 'Swonderful, além de outro arpejo sobreposto a um acorde diferente: Ab sobreposto a Bbm⁷.

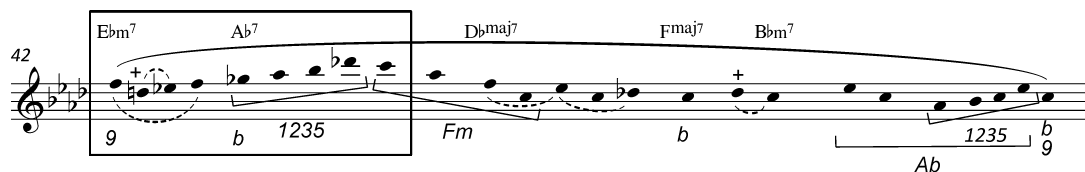


Figura 3.2r: Frase idêntica em 'Swonderful (comp. 42-47).

Nos últimos compassos percebemos o uso de arpejos dos acordes, numa aparente tentativa de amenizar as extensões, *acalmar* as coisas, para retornar à melodia. A repetição de um motivo melódico transposto aparece pela primeira vez.

53

Bb/F E/F Eb/F Eb/F Gbmaj7


b7 b Fm7 b arp. arp.


mesmo padrão melódico

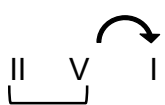
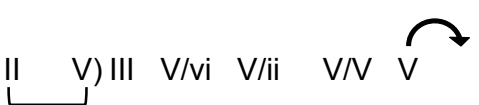
4ªs 9


Figura 3.2s: Sem extensões no retorno à melodia (comp. 53-57).

3.3 – 'S Wonderful – from “Funny Face” (George Gershwin and Ira Gershwin, 1927)

A¹ | V^{o9}/II 
 ||: Eb⁶ | / | E^o | / | Fm⁷ | Bb⁷ | Eb⁶ Cm⁷ | Fm⁷ Bb⁷ ||

A² | V^{o9}/II 
 ||: Eb⁶ | / | E^o | / | Fm⁷ Bb⁷ | Eb⁶ Cm⁷ | Am⁷ D⁷ ||

B (I  VI 
 || G7M | Am7 D7 | G7M Em7 | Am7 D7 | G7 | C7(9) | F7 | Bb7 ||

A' | +II 
 | Eb⁶ | Gb^o | Fm⁷ | Bb⁷ | Eb⁶ Cm⁷ | Fm⁷ Bb⁷ :||

Quadro 3.3: Harmonia e análise de 'S Wonderful.

A¹

||: C⁶ | / | C^{#o} | / | Dm⁷ | G⁷ | C⁶ Am⁷ | Dm⁷ G⁷ ||

||: C⁶ | / | C^{#o} | / | Dm⁷ | G⁷ | C⁶ Am⁷ | F^{#m}⁷ B⁷ ||

B

|| E^{7M} | F^{#m}⁷ B⁷ | E^{7M} C^{#m}⁷ | F^{#m}⁷ B⁷ | E⁷ | A⁷⁽⁹⁾ | D⁷ | G⁷ ||

A'

|| C⁶ | / | C^{#o} | / | Dm⁷ | G⁷ | C⁶ Am⁷ | Dm⁷ G⁷ :||

Quadro 3.4: Harmonia transposta de 'S Wonderful.

Esta canção tem música de George Gershwin^{viii} e letra de seu irmão mais velho Ira Gershwin^{ix}; foi composta para o musical da Broadway *Funny Face*^x, de 1927. Como bem nota Ingrid Monson, versões de canções da Broadway formam uma parte importante do repertório jazzístico (MONSON, 1996, p. 106).

Em busca de algum outro material, além de nossa transcrição, que servisse de base para um cotejamento, lançamos mão das partituras disponíveis em *The Standards Real Book*¹⁶ e em *Broadway Musicals : show by show, 1917 – 1929*¹⁷, cujas partituras estão anexadas a este trabalho. O *leadsheet*^{xi} encontrado em ambos dispõe de um recitativo^{xii} de vinte e quatro compassos que antecede a melodia gravada por Victor; na edição da *Broadway Musicals* há ainda uma introdução que antecede este recitativo. Esta parte não foi encontrada em gravações como as de Gene Kelly, Doris Day, João Gilberto, Helen Merrill, Julie London, John Pizzarelli, Diana Krall e Victor Assis Brasil. Até o momento encontramos apenas duas gravações que contêm o recitativo: a primeira é *Ella*

¹⁶ The Standards Real Book – A Collection of some of the Greatest Songs of the 20th Century. Sher Music. Petaluma. 2000.

¹⁷ Broadway musicals, show by show 1917 – 1929 / by Stanley Green, 1991.

Fitzgerald Sings The George & Ira Gershwin Songbook, de 1959 ; a outra gravação é a do disco *Ella in Japan*, de 1964.

Nos *leadsheets* de 'S Wonderful que usamos para cotejamento, a tonalidade é a de Mi bemol maior, tanto no *The Standards Real Book* quanto no *Broadway Musicals*. Victor a toca em Dó maior (Lá maior na transposição para o saxofone alto) e Ella (1959) canta em Si bemol Maior.

Na estrutura da canção propriamente dita, a melodia e a harmonia são simétricas, repetindo-se a cada dois compassos na figura musical e em acordes que ocupam dois compassos e, depois, um compasso – sem contar os acordes interpolados. O primeiro acorde de Eb^6 tem duração igual à do E^o que o sucede: dois compassos. Na sequencia, a progressão $Fm^7 - Bb^{9sus} - Eb^6$ divide à metade a simetria anterior ocupando cada um, um compasso, se considerarmos que a progressão IV-II-V ($Cm^7 - Fm^7 - Bb^7$) indica a volta ao acorde I, Eb^6 .

Toda a estrutura de oito compassos que forma a parte **A** da canção se repete no segundo **A** (**A**²) e, ao final, no último compasso, a progressão II-V ($Am^7 - D^{7(b9)}$) aponta para a ida ao terceiro grau maior, G^{maj7} , na parte **B**. A estrutura de II-V se mantém também na parte **B**, que tem nos dois primeiros compassos a sequencia $G^{maj7} - (Em^7) - A^{m7} - D^7$, ou seja, I-(IV)-II-V; a repetição dessa sequencia é literal nos dois próximos compassos e, nos quatro últimos de **B**, a sucessão de acordes dominantes ($G^7 - C^7 - F^7 - Bb^7$) retorna à tonalidade de Mi bemol, o último **A**.

No último **A** o acorde diminuto agora dista de uma terça menor em relação à fundamental, portanto, ao invés do E^o do primeiro **A** agora temos um Gb^o , que, assim como o E^o também antecede cromaticamente o Fm^7 da sequencia $Fm^7 - Bb^{7(13)} - Eb^6$, o II-V-I final.

3.3.1 – ‘S Wonderful por Victor Assis Brasil

Nesta gravação de Victor Assis Brasil há uma introdução de oito compassos com motivos melódicos que duram quatro compassos. Neles a sessão rítmica expõe um *riff*^{xiii} em que o contrabaixo tem uma nota pedal com a mesma acentuação rítmica da bateria e do piano. A abertura de vozes executada pelo piano na cadência harmônica tem a nota da ponta (a mais aguda) descendendo por cromatismo. Há uma pausa no primeiro tempo do oitavo compasso (*break solo*), quando o saxofone antecede o *tema*^{xiv} com uma escala ascendente sobre o grau V da tonalidade, alcançando a nota da melodia e construindo a primeira frase ao longo dos dois primeiros compassos. Em toda a exposição do tema a melodia original é seguida quanto à altura, mas não quanto à rítmica e com algumas pequenas frases improvisadas entre as seções da melodia original.

No compasso 15 a frase improvisada parte da quinta do acorde para uma sequência de intervalos de quarta justa: Mi, Lá, Ré e Sol; em seguida, há arpejos dos acordes de F e E⁷, com a adição da nona aumentada neste último (ou, talvez, um erro de digitação?) como podemos melhor ver na figura abaixo.

The figure shows two staves of musical notation in G major. The first staff (measures 9-12) features a melodic line starting with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and ending with a half note. Chords are indicated above: A⁶ (measures 9-10), F# (measure 11), and 5 (measure 12). The second staff (measures 13-16) continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. Chords are indicated above: Bm⁷(add11) (measure 13), E⁷(add13) (measure 14), A⁶ (measure 15), C (measure 16), F (measure 17), and E⁷ (measure 18). The notation includes various musical symbols like 'esc. E⁷', '4^{as}', 'arp. F', and 'arp. E⁷(#(9))'.

Figura 3.3a: Redução do primeiro A (comp. 9-16).

A próxima frase improvisada na exposição do tema aparece no compasso 32, sobre o acorde dominante de $E^{7(b9)}$, que precede a volta ao último **A**; é um arpejo sobre a escala alterada¹⁸.

Figure 3.3b shows two staves of music. The first staff contains the chords $G\#7(b9)$, $C\#MA7$, $G\#7/C\#$, and $D\#m7/C\# G\#7/C\#$. The second staff contains $C\#7$, $F\#9$, $B7(add13)$, and $E(b9)$. Scale degrees are indicated below the notes: $b9$, $11,t$, $5,9$, $b6$, 5 , $\#9$, and $b9$. A bracket labeled "arp. esc. alt." covers the final notes of the second staff.

Figura 3.3b: Redução da exposição da parte **B** do tema.

No compasso 39 começa o solo improvisado. No acorde A^6 aparecem padrões melódicos 1235¹⁹ que se repetem num ciclo, ou seja, padrões dessa tipologia sobre os acordes de A, C e F. Porém, no último compasso, antes do início do *chorus*^{xv}, a sequência de notas está disposta em intervalos de 5ª justa, o que parece indicar um *caminhar em marcha a ré*.

Figure 3.3c shows a single staff of music. The chords are A^6 , $F\#$, $Bm7$, $E7(add13)$, A^6 , and A^6 . Scale degrees are indicated below the notes: 5 , 3 , $b3$, t , $b7$, 5 , 1235 , 1235 , 1235 , and *ciclo de 5ª*. A bracket labeled "arp." covers the first four notes.

Figura 3.3c: Redução do início do solo (comp. 33-41).

¹⁸ Aebersold, Jamey. Jazz Handbook. 2010. Pág. 12.

¹⁹ Os números representam os graus da escala.

Logo no começo do solo a primeira inserção que Victor faz contém as mesmas estruturas melódicas usadas por John Coltrane^{xvi} no antológico solo de *Giant Steps*, como mostram as figuras a seguir.



Figura 3.3d: Início do solo de VAB.



Figura 3.3e: Trecho de *Giant Steps* (DEMSEY, 1996, p. 50).

As figuras 3.3d e 3.3e são correspondentes ao segundo e terceiro compassos da música: |**G** Bb⁷ |**Eb** |. É curioso notar que Victor se apropria dessa pequena estrutura de maneira quase literal, isto é, sem transpôr a *tonalidade*. O sax alto de Victor (em Eb) toca os mesmos acordes que o sax tenor (em Bb) de Coltrane: |**A** C⁷ |**F** |.

Nos primeiros quatro compassos do primeiro *chorus* podemos perceber uma ênfase em três notas, construindo um motivo nos dois primeiros compassos e se repetindo nos dois compassos subsequentes. Há também um flerte, uma tensão temporária na sonoridade das frases pelo uso da quarta aumentada, como no compasso 42 – com a nota Ré# –, e no compasso 45 com a nota sol natural.

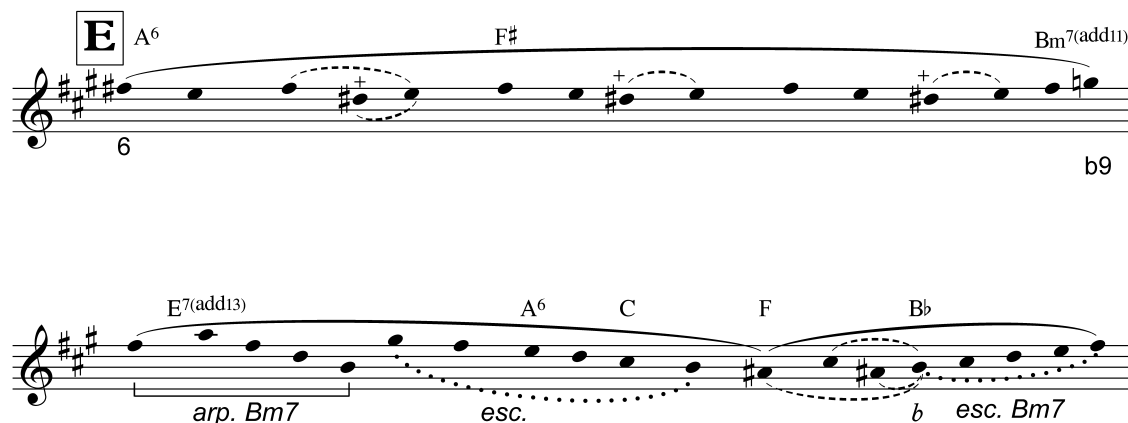


Figura 3.3f: Redução do primeiro A, primeiro *chorus*.

No compasso 45 há um prolongamento do acorde do compasso anterior com a inserção de uma tríade de Bm^7 , o que resulta numa interpolação deste acorde antes do acorde $E^{7(13)}$, completando uma cadência do tipo II – V – I, ($Bm^7 - E^{7(13)} - A^6$). O acorde de E^7 é caracterizado no terceiro tempo do compasso 46 com a nota Sol# – terça maior –, quando começa uma escala descendente.

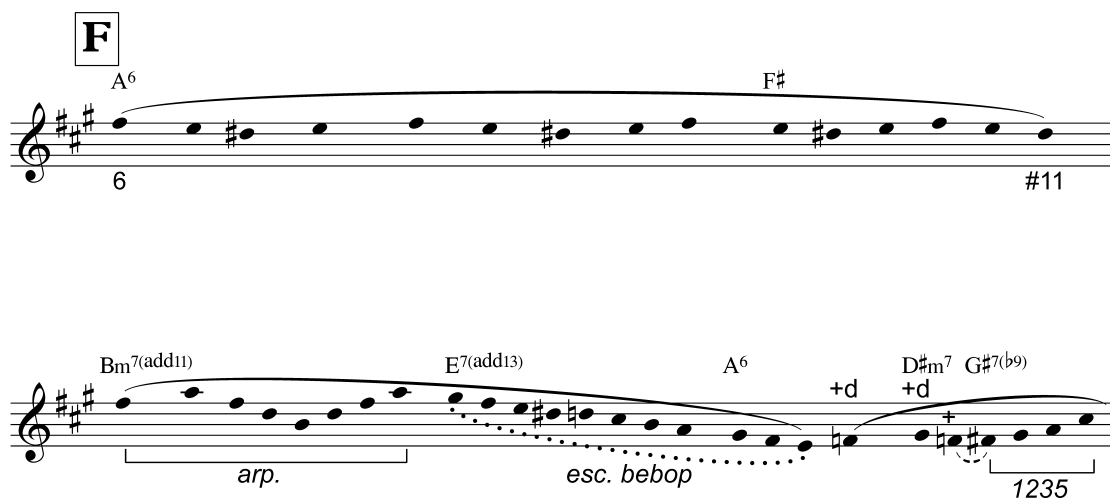


Figura 3.3g: Redução do segundo A, primeiro *chorus* (comp. 49-56).

Os quatro primeiros compassos deste segundo **A** são uma variação da ideia inicial do *chorus*, como que uma aliteração com as notas escolhidas anteriormente. Na sequência reaparece o arpejo de Bm⁷ e a escala; porém, desta vez trata-se de uma escala *bebop*^{xvii} construída sobre uma escala mixolídia de Mi, que termina no quinto grau do acorde então vigente, A⁶. Neste mesmo acorde, porém, há uma nota Fá (natural) ocupando a segunda metade do compasso, que, sendo a 13^a menor do acorde – e, portanto, não pertence a ele – antecede a dupla aproximação cromática numa tensão de longa duração, precedendo o último acorde deste último **A** (G#^{7(b9)}), no qual é arpejada uma téttrade a partir da sétima menor (Fá#), cuja nota alvo é o Sol#, quinto grau da “nova tonalidade”. Esse arpejo mais nos parece um padrão melódico do mencionado 1235, também muito encontrado no jazz de maneira geral e especificamente na música de Coltrane.

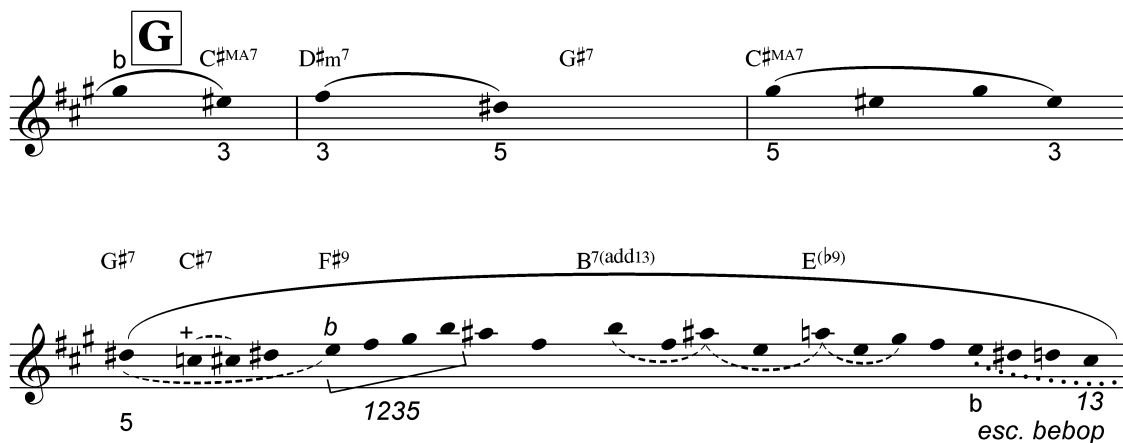


Figura 3.3h: Redução do **B** do primeiro *chorus* (comp. 57-64).

Na parte **B** da canção o centro tonal²⁰ é baseado na tonalidade de Dó sustenido maior e nos quatro primeiros compassos a estrutura predominante é a cadência II – V – I dessa região tonal – pois dura apenas quatro compassos. A

²⁰ Entendendo que existem algumas nomenclaturas para descrever tal fenômeno, citamos : “Assim, o que se entende aqui por lugares de chegada, *grosso modo*, equivale àquilo que em nossa disciplina é conhecido como “meta tonal”, “ponto de fechamento” ou “centro tonal” como diz Meyer (2000).” (FREITAS, 2010, pág. 2)

partir do 5º compasso, no qual o acorde de C# já não tem mais a sétima maior e sim menor – o que faz dele um acorde dominante –, o centro tonal muda para Lá maior, uma vez que o acorde C#⁷ dá início à cadência III – VI – II – V (C#⁷ – F#⁹ – B⁷⁽¹³⁾ – E⁷⁽⁹⁻⁾).

A frase inicial dessa parte se aproxima das frases que deram início ao primeiro e segundo **A**'s no que diz respeito ao pequeno número de notas escolhidas, repetindo-as ou apresentando-as em alternância de alturas ou ainda sugerindo hemíolas^{xviii} ou articulações rítmicas mais simples.

A terceira frase, que se inicia no compasso 61, no acorde G#⁷, com a nota Ré sustenido, dá início a uma longa frase que só se finda no último **B**, no fim do *chorus*. A dupla aproximação cromática no seu início (notas Dó, Dó sustenido, Ré sustenido e Mi) também pode ser interpretada como um fragmento de uma escala de Dó alterada; esta mesma escala, a partir da nota Mi, torna-se uma escala de Fá#, a partir da sétima. A partir do acorde B⁷⁽¹³⁾ o solista realiza uma descida cromática a partir da nota Si (Si – Si bemol – Lá – Lá bemol (sol sustenido) interpolando outras notas do acorde até alcançar a terça do acorde de E⁷⁽⁹⁻⁾, em que começa uma escala bebop sobre o modo dórico – cujo cromatismo está entre a terça menor e a quarta – que, por sua vez, se funde à escala do acorde de A⁶, já no último **A** deste *chorus*.

Partindo do pressuposto de que podemos “(...) considerar frase tudo que está separado entre respirações” (TINÉ, 2014), a frase supra citada há de ser esta:

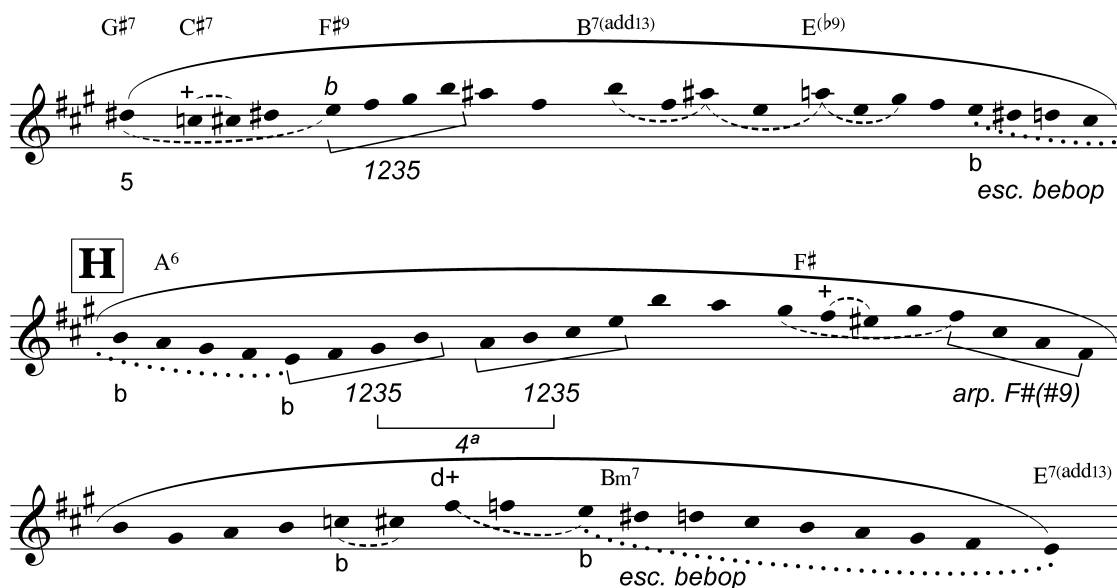


Figura 3.3i: Padrões, ciclos e escalas (comp. 61-70).

Esta última parte da frase é recorrente neste solo. Aparece outras vezes de forma literal, mesmo que a cadência harmônica seja outra.

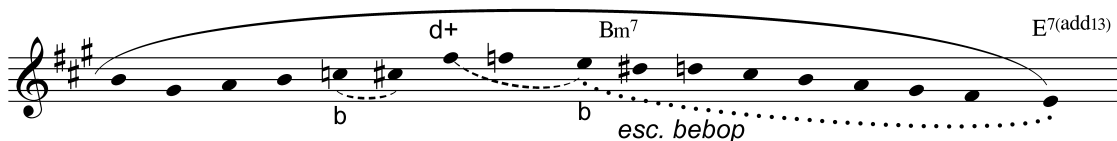


Figura 3.3j: Motivo mais usado no solo (comp. 68-70).

No fim do primeiro *chorus*, entre os compassos 70 a 72, há novamente uma referência ao ciclo das quartas e ainda uma cadência do tipo II-V-I.



Figura 3.3k: Cadência interpolada e ciclo (comp. 70-72).

No começo do segundo *chorus* há uma característica interessante na aproximação cromática do compasso 76: o uso da sétima maior no acorde menor com sétima (compasso 76).

A utilização do arpejo de Bm⁷ nos compassos 77 e 78 traz ao acorde E⁷⁽¹³⁾ a sonoridade das notas Fá# e Lá, respectivamente a 9ª e a 11ª notas do acorde. Na segunda parte deste mesmo compasso 78 aparece o acorde Eb, entre E⁷⁽¹³⁾ e A⁶. Nos parece uma substituição antecipada do acorde A⁶ e uma tentativa de aproximação a uma sonoridade *outside*, ou seja, algo “fora” do acorde e/ou da harmonia. Este conceito é usado no jazz como símbolo de “modernidade”.

O primeiro **A** finaliza com uma escala bebop em E⁷.

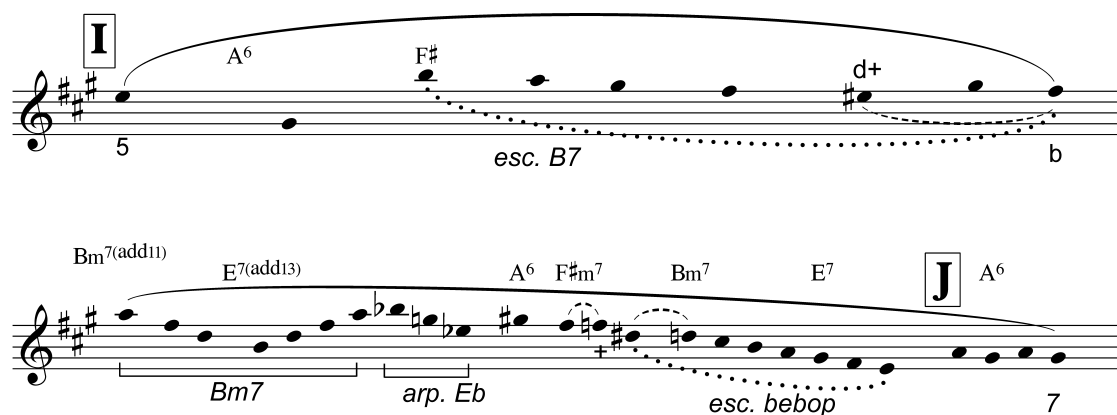


Figura 3.3I: Escala bebop (comp. 73-81).

Nos quatro primeiros compassos da parte **B** deste segundo *chorus* (que corresponde à letra K da partitura da transcrição) as frases são construídas a partir da escala de Do sustenido maior – que aqui assume o papel de tônica –, exceto pelo arpejo diminuto no acorde D#m⁷. Na segunda parte deste **B** as frases também são todas *in*, isto é, formadas a partir de notas dos acordes.

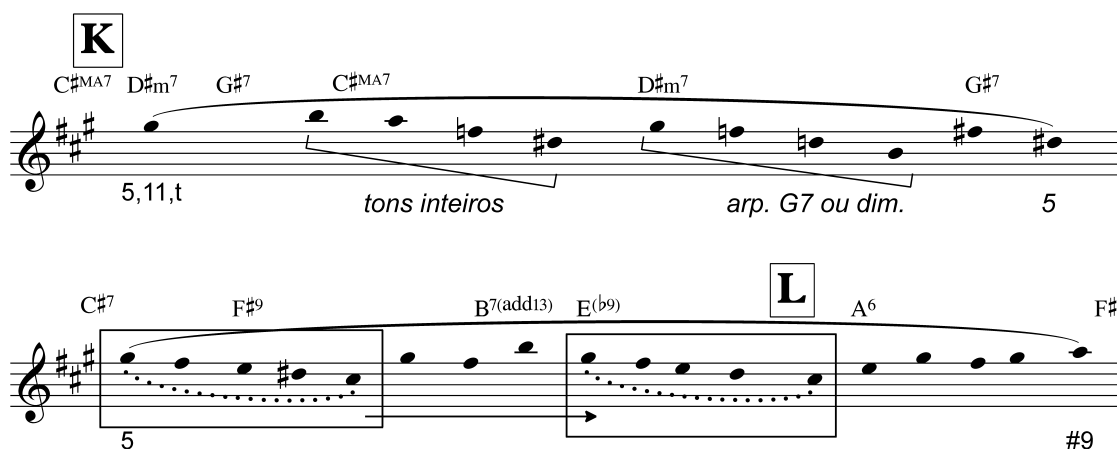


Figura 3.3m: Arpejos e recorrência (comp. 89-96).

No último **B** do segundo *chorus* destacamos o uso do arpejo de B⁷ no acorde F#m⁷ (comp. 99 e 100), a escala *bebop* (comp. 102 e 103), o uso do motivo melódico 1235 (comp. 103 e 104), o ciclo de quartas e o *outside* quando o motivo em Eb é tocado no acorde E⁷.

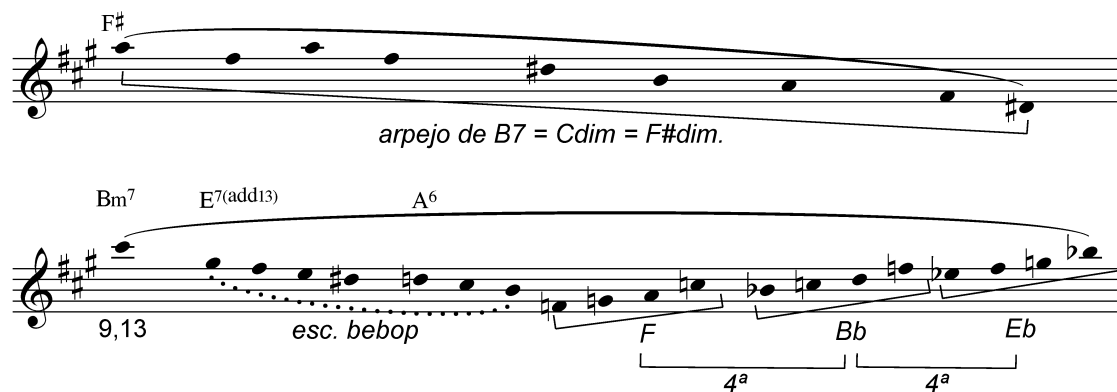


Figura 3.3n: Ciclo de quartas (comp. 97-104).

No começo do terceiro *chorus* há um arpejo de F#m⁷ sobre o acorde de A⁶, que se conecta com a mesma frase vista nos compassos 82 e 83 (Fig. 3.3i e 3.3j), inclusive, sobre os mesmo acordes. Uma escala *bebop* termina a segunda sessão (representada pelo arco na Fig. 3.3o).

O padrão do tipo 1235 neste trecho é utilizado em acordes que não correspondem a eles próprios. Como podemos ver na figura 3.3o, o padrão 1235 de Ré Maior é usado sobre o acorde Bm⁷⁽¹¹⁾; Nos compassos 111 e 112 os padrões desta mesma estrutura são usados assim: C sobre o acorde A⁶, F sobre o acorde C, Bb sobre o acorde F e Eb Maior sobre o acorde E⁷ (último arco, Fig. 3.3o).

Figura 3.3o: Redução do A do terceiro *chorus* (comp. 105-112).

Nas partes **A**² e **B** do terceiro *chorus* as frases são construídas sobre as notas dos acorde, exceto por uma aproximação cromática no compasso 128.

No último **A** deste terceiro *chorus* Victor usa mais uma vez a substituição do acorde E⁷⁽¹³⁾ por Eb⁷. Na sequencia os arpejos C#m⁷ e Bm⁷ estão sobrepostos ao acorde A⁶.

Figura 3.3p: Segunda parte, parte B, segundo *chorus* (comp. 133.136).

No início do quarto *chorus*, logo no primeiro compasso, o arpejo de C#m é sobreposto ao acorde A⁶, conectando o arpejo à repetição da frase vista nas figuras 3.3i a 3.3j e destacada na redução do respectivo trecho (Fig. 3.3q).

Victor parece ter considerado todo o compasso 144 (acordes F e E⁷ da fig. 3.3q) como o “compasso da dominante”, o compasso que antecede a volta à tonalidade. Posto isto, há uma substituição do acorde E⁷ por seu SubV²¹, Bb⁷.

Figure 3.3q: A do quarto *chorus* (comp. 137-144).

O segundo **B** do quarto *chorus* também começa, mais uma vez, com a frase descrita em figuras anteriores, e contém ainda um arpejo de Am^{7ma} sobreposto ao acorde Bm^{7(add11)}, e finaliza com uma escala *bebop*.

²¹ FREITAS, 1995. Pág. 61-66. TINÉ, 2011. Pág. 85-86.

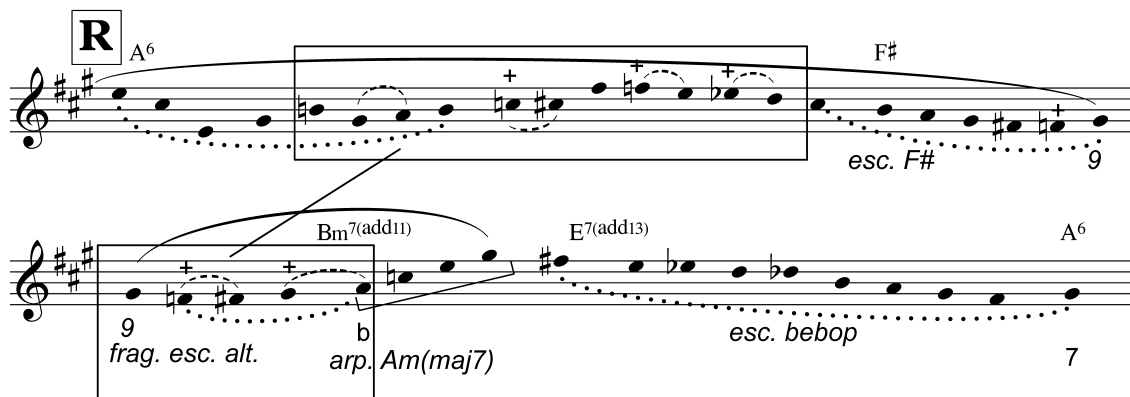


Figura 3.3r: Destaque para trecho transposto (comp. 145-152).

Na letra U do *leadsheet* da transcrição começa a reexposição, com mudanças mínimas em relação à primeira exposição, no começo da música.

Depois da reexposição há uma outra seção de improvisação do saxofone – que, como no cotidiano do músicos, chamamos de *Especial* –, diferentemente do que é usual no jazz, com a forma predominante de Tema – Solo - Tema. Sua duração de 57” é consideravelmente grande em relação à música toda, que tem 2’47”. No *Especial*, porém, o solo improvisado não é sobre a cadência harmônica da música, mas sim sobre uma estrutura harmônica fixa²², como um *Turn Around*.

Bm ⁷	E ⁷	C#m ⁷	F# ⁷
II	V (I)	II	V (II)
└──────────┘		└──────────┘	

De um modo generalista o *Especial* se caracteriza pela cadência harmônica característica, pelo uso de notas pertencentes aos acordes para a construção das frases – assim como pelas muitas aproximações cromáticas entre elas – e pelo uso de arpejos que não os dos acordes em que foram sobrepostos. Um arpejo

²² TINÉ, 2011. Pág. 94.

diminuto aparece por três vezes sobre o acorde $C\#m^7$ e a frase que se repetiu em todos os *choruses* também consta do *Especial*.

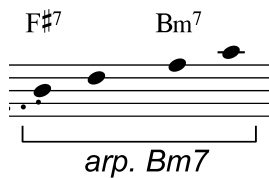


Figura 3.3s: Arp. não pertencente ao acorde (comp. 204-205).

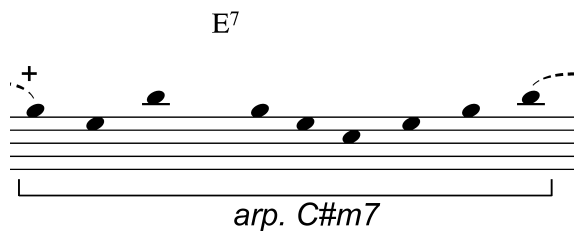


Figura 3.3t: Arp. não pertencente ao acorde (comp. 221-222).

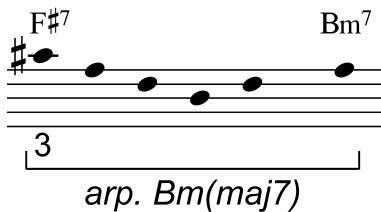


Figura 3.3u: Arp. não pertencente ao acorde (comp. 223-225).

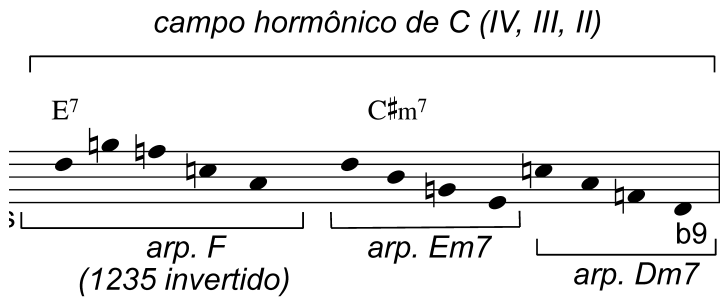


Figura 3.3w: Arp. não pertencente ao acorde (comp. 226-227).

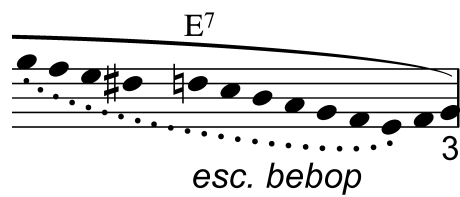


Figura 3.3x: (comp. 233-234).

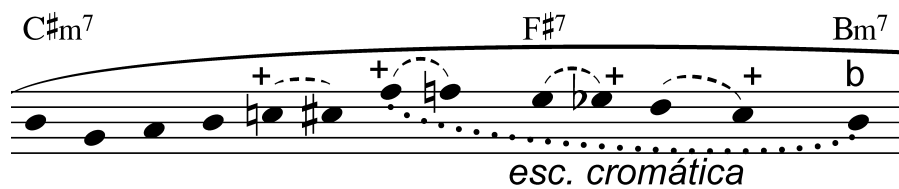


Figura 3.3y: Última reaparição da frase.

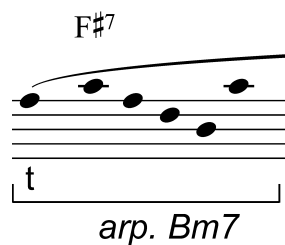


Figura 3.3z: Arpejo não pertencente ao acorde (comp. 244).

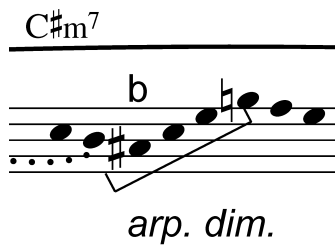


Figura 3.3aa: (comp. 247).

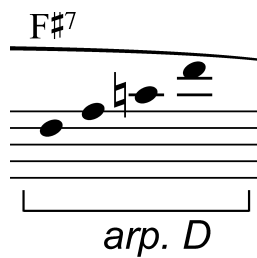


Figura 3.3ab: Arpejo não pertencente ao acorde (comp. 248).

A música acaba, então, com a resolução da cadência harmônica II-V-I, ou seja, $Bm^7 - E^7 - A^{maj7(\sharp 11)}$, com uma fermata da seção rítmica neste último acorde em que há uma cadência de saxofone.

3.4 – Penedo (Victor Assis Brasil - 1979)

Gm⁷		/		/		/	
Em⁷		/		/		/	
C#m⁷		/		/		/	
G^{7sus}		A^{7sus}		B^{7sus}		C^{7sus}	

Quadro 3.5: Harmonia do solo improvisado de *Penedo*.

Em⁷		/		/		/	
C#m⁷		/		/		/	
Bbm⁷		/		/		/	
E^{7sus}		F#^{7sus}		G#^{7sus}		A^{7sus}	

Quadro 3.6: Harmonia transposta do solo improvisado de *Penedo*.

*Penedo*²³ e *Pedrinho* são as duas composições de Victor que estão incluídas no disco que é o objeto deste trabalho. Também são as únicas interpretadas ao saxofone soprano. Ambas fazem parte da grande porção de composições do músico em compasso ternário, ou pulsação ternária – como é o caso de *Penedo*, grafada por nós em compasso $\frac{6}{8}$. Há uma lista percentualmente grande de composições de Victor com essa característica como, por exemplo: *Berceuse*, *2815 Cherry St.*, *Elba*, *Para o Paulo*, *Valsa do bem querer*, *Valsa do reencontro*, *Waltzing* e *Waving*.

A composição *Penedo* é estruturada em quatro segmentos de quatro compassos cada um. Os três primeiros segmentos acomodam um acorde cada, e o último segmento tem quatro acordes, um em cada compasso. As fundamentais de cada acorde dos três primeiros segmentos formam um acorde menor com quinta diminuta: C# – E – G, mais uma aparição de ciclo de terças nas obras de Victor Assis Brasil.

O plano harmônico da composição tem caráter modal, uma vez que os três primeiros acordes são menores com sétima menor – um em cada segmento de quatro compassos – e, no último segmento, há quatro acordes do tipo Sus. Assim, mesmo com a cadência plagal $C^{7sus} \rightarrow Gm^7$ não se estabelece um plano tonal.

A música começa com a bateria conduzindo um padrão que se aproxima do samba. O deslocamento do tempo forte entre a caixa e o prato de condução induz o ouvinte a não perceber de pronto a fórmula do compasso; apenas com a entrada do piano e do contrabaixo no quinto compasso é que se assegura um ponto de referência ao tempo.

O solo improvisado de saxofone inicia logo após a apresentação do tema principal da música, numa continuidade e fluidez tais que, novamente, exigem atenção do ouvinte quanto à percepção da forma. Ainda há um solo de piano e outro de bateria – que duram apenas 24 compassos.

²³ Como já mencionado no capítulo I, o nome da composição provavelmente alude à cidade fluminense.

Na reapresentação do tema ocorre uma variação no andamento. Um *rallentando*²⁴ conduz a um segmento de 20 compassos em $\frac{3}{4}$, obviamente em andamento bem mais lento, em que o saxofone toca uma melodia diferente da melodia inicialmente apresentada – provavelmente improvisada. A melodia volta a ser apresentada novamente numa mudança abrupta do tempo, que retorna à pulsação anterior. Mais sete compassos da reapresentação da melodia e o saxofone volta a soar improvisadamente até o fim do fonograma, em *fade out*. A respeito do solo de Victor nesta música, Fernando Trocado diz que

“Há um certo predomínio da improvisação baseada em uma combinação de fragmentos – sejam elas previamente estudados ou criados a partir de princípios. Reiteraões não são, nesse caso, feitas com muita insistência, dando rapidamente lugar a novas idéias. Os inícios dos chorus são, muitas vezes, marcados pelo surgimento de novas idéias, quase sempre fragmentos com caráter rítmico bastante intenso e, em geral, precedidos por [...] trechos de ritmo mais simples, principalmente sobre os acordes sus4. Isso reforça a percepção dos ciclos, auxilia na percepção, pelo ouvinte, de uma “organização” no improviso e promove maior segurança entre os próprios músicos quanto à forma. Mais uma vez a influência de John Coltrane pode ser sentida, tanto na concepção modal da harmonia quanto no fraseado, repleto de frases em grande velocidade que em Coltrane ficaram conhecidas como “sheets of sound”. (MAURITY, 2006, pág. 50)

Apesar de Maurity não precisar quais são os “fragmentos [...] previamente estudados”, nem os “criados”, ou a partir de quais “princípios” foram estes criados, nem quais são as “novas ideias”, nem tampouco qual[is] seja[m] a[s] “influência[s] de John Coltrane” em Victor Assis Brasil, seus escritos encaminham o leitor – sobremaneira o músico – para uma pálida ideia do que ele, Maurity, percebe acontecer nesta gravação, principalmente quanto à interpretação.

²⁴ Do verbo italiano *rallentare*, significa parar pouco a pouco, diminuir gradativamente a velocidade.

3.4.1 – O solo improvisado

O solo de saxofone começa com uma parada²⁵ da seção rítmica em que a frase abaixo representada é tocada pelo saxofone. A dominante A^{7(b9)} é sucedida por uma escala de Bb menor harmônica antes de encontrar seu alvo, a escala de D alterado, dominante de Gm⁷, o acorde do primeiro compasso da forma.

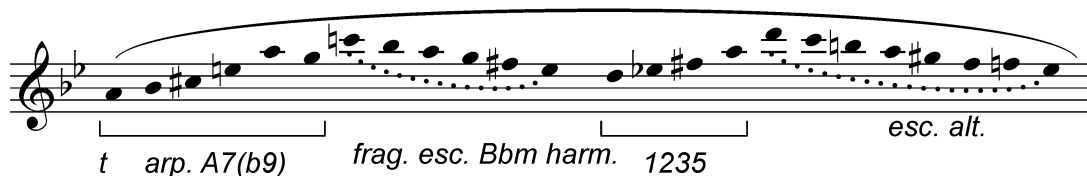


Figura 3.4a: Break solo.

Após a sobreposição do arpejo de Bb^{maj7(9)} ao acorde Gm⁷, outra escala alterada aparece, desta vez, ligada a outra escala, a do acorde vigente (Fig.3.4b).

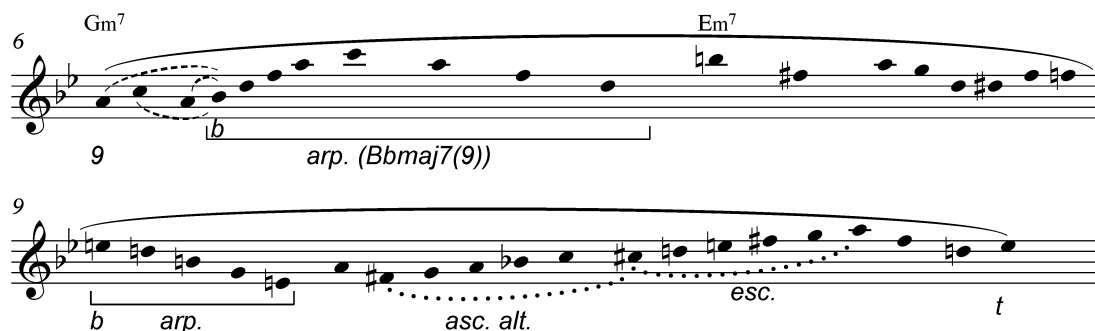


Figura 3.4b: Sobreposição e escala alterada (comp. 6-10).

A utilização tanto da sétima maior na escala menor, quanto da escala blues, em muito nos lembra a sonoridade de Jullian “Cannonball” Adderley em suas gravações entre 1958 e 1959 – anos em que gravou os álbuns *Kind of Blue* e

²⁵ Também conhecida entre os músicos como *break solo* ou *pick up solo*.

Milestones (Miles Davis), *New bottle, old wine* (Gil Evans), *Miles and Monk at Newport* (Thelonious Monk), muitas vezes ao lado de John Coltrane – mas principalmente no antológico solo em *Autumn Leaves*, gravado no disco *Somethin' Else* (Blue Note, 1958. BLP1595).

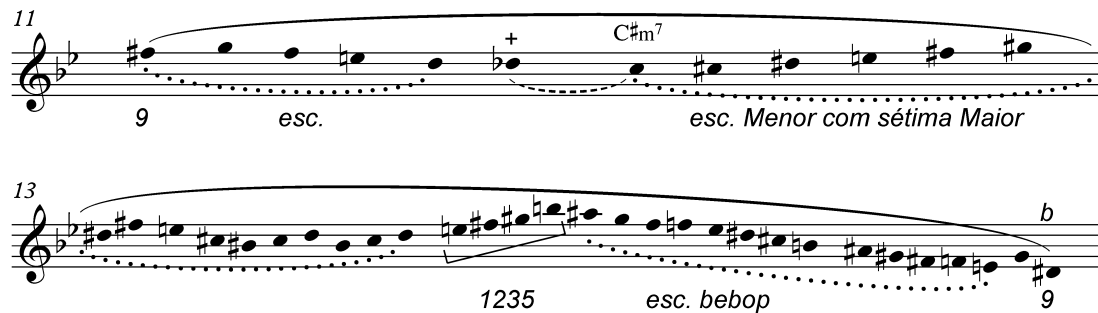


Figura 3.4c: Escala menor com sétima maior e escala blues. (comp. 11-15).

O uso recorrente de arpejo que não os dos acordes vigentes também foi notado nesta faixa. Ao acorde G^{7sus} Victor sobrepõe o arpejo de F; ao acorde A^{7sus} , o arpejo de G, ao acorde B^{7sus} , o arpejo de A, e ao acorde C^{7sus} é sobreposto o arpejo de Dm^7 . Este procedimento, além de evitar algumas notas dos acordes, aumenta ganho em *colorido sonoro* uma vez que acrescenta a 9ª aos acordes e evidencia suas tensões: 4ª e 7ª. Acreditamos ainda que um arpejo de Bb^{maj7} foi sobreposto ao acorde C^{7sus} , como é a lógica percebida nos outros acordes, nos quais empregou-se uma tríade maior um tom abaixo. A supressão de sua fundamental, contudo, resultou no arpejo de Dm^7 .

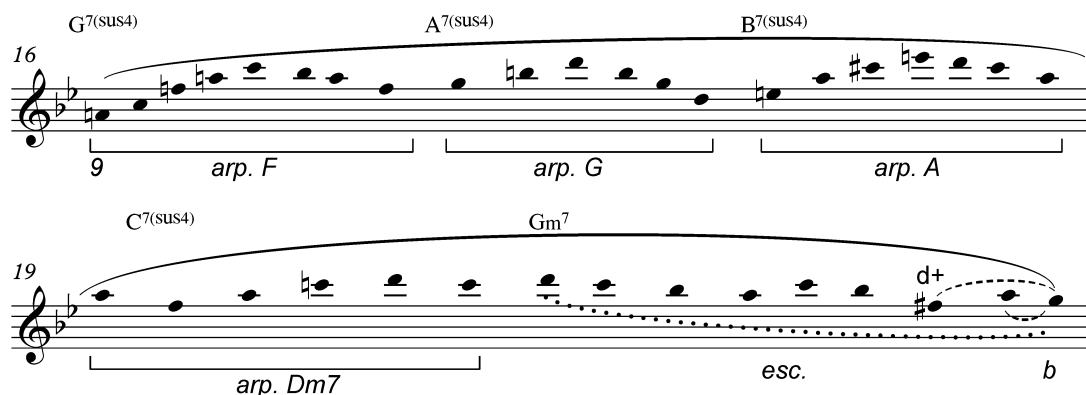


Figura 3.4d: Triades maiores um tom abaixo. (comp. 16-20).

A figura 3.4e reitera a percepção supra citada na figura 3.4c, quando notamos a semelhança entre a sonoridade de Brasil e Adderley por meio das escalas bebop e menor com sétima maior.

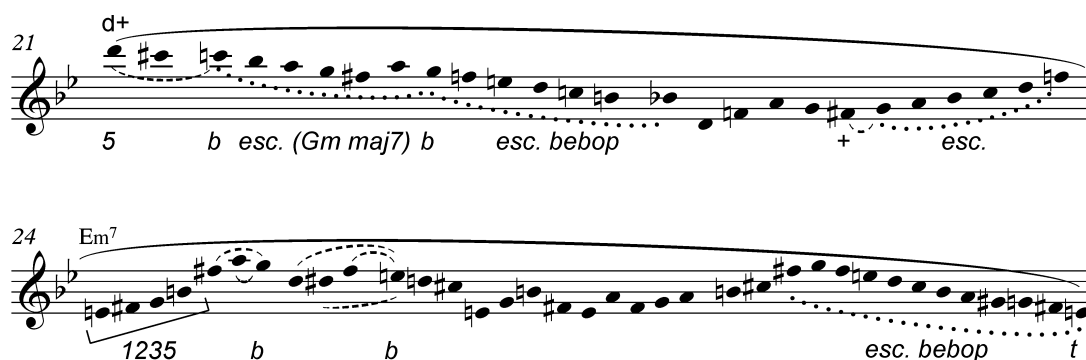


Figura 3.4e: Reiteração a respeito da sonoridade em Adderley (comp. 21-26).

Assim como anteriormente, ao acorde G^{7sus} foi sobreposto um arpejo de Fá, e somada a nota Ré, a quinta do acorde em questão. Nos acordes seguintes, A^{7sus} e B^{7sus} , também podemos notar a aplicação da tríade maior um tom abaixo. A sobreposição do arpejo de Bb ao acorde C^{7sus} , aqui foi camuflada pela supressão da fundamental e da terça do arpejo, procedimento que resultou no arpejo de F, que, inclusive, avança sobre o acorde seguinte, Gm^7 .

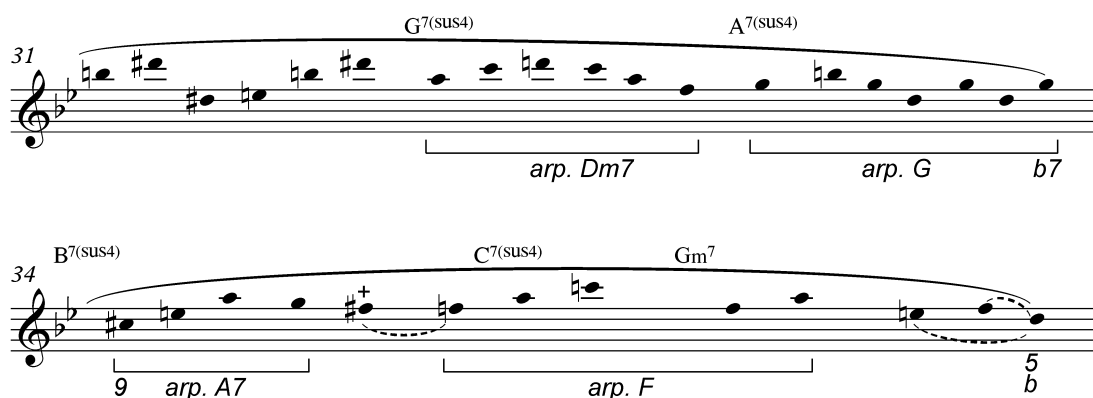


Figura 3.4f: Triades maiores um tom abaixo (comp. 27-33).

Mais um procedimento de sobreposição foi notado, agora no compasso 45, em que o arpejo de G#m7 é sobreposto ao acorde de C#m7.



Figura 3.4g: Sobreposição (comp. 45-46).

A figura abaixo revela a recorrência da prática de sobreposição de arpejos maiores um tom abaixo nos acordes Sus, uma outra escala *bebop* e um motivo melódico que é repetido no mesmo compasso, uma oitava acima.

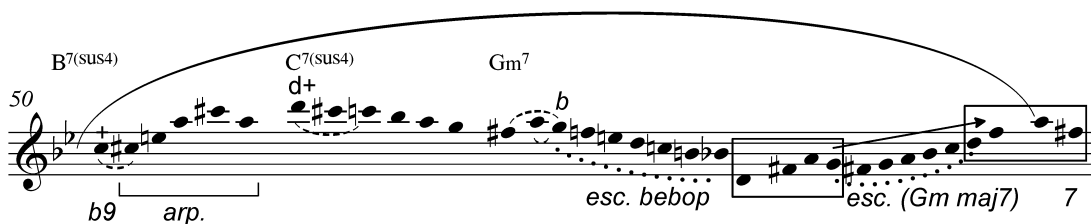


Figura 3.4f: Repetição de motivo uma oitava acima (comp. 50-54).

Na grande frase representada na figura abaixo encontra-se mais uma vez um padrão melódico, uma sequência em que “cada recorrência do motivo começa em uma nota diferente, mas segue de perto, senão exatamente, a estrutura intervalar estabelecida no motivo inicial.” (LAWN e JEFFREY, 1996, pág. 69).

Neste caso cada recorrência se dá a partir de uma nota do acorde, primeiro descendente em grupos de quatro notas – a partir da nota Si – depois, ascendentemente em grupos de três notas – a partir da nota Mi. Diferentemente dos grupos de quatro notas, os grupos de três notas, apesar de também estarem dispostos de maneira a configurar uma sequência, utilizam apenas notas pertencentes ao acorde vigente.

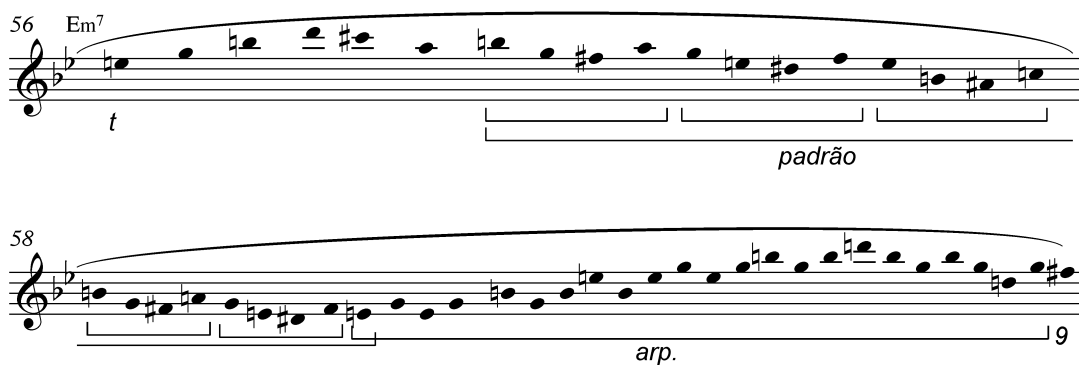


Figura 3.4i: Sequências de três e quatro notas (comp. 56-59).

Na figura abaixo está representada uma frase em que num único movimento descendente mesclam-se duas escalas muito parecidas: a escala blues em E e a escala de C# dórico, o segundo grau de B. Observando atentamente a indicação do arco pontilhado podemos perceber a diferença e semelhanças entre as duas escalas.

No segundo pentagrama, antecipando o arpejo de G – até então usado sobre o acorde A^{7sus} – o solista toca uma nota não pertencente ao acorde de G^{7sus} , um Si natural.

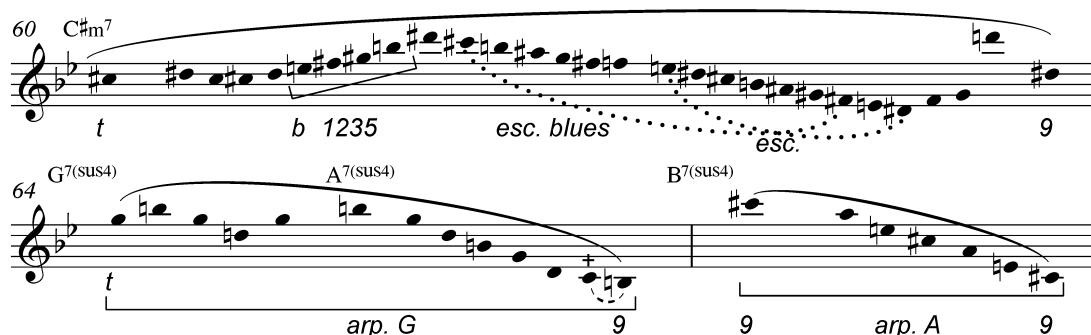


Figura 3.4j: Escalas e nota não pertencete ao acorde (comp. 60-66).

O mesmo acontece novamente alguns compassos depois, no *chorus* seguinte, quando de uma antecipação do arpejo de G sobrepondo-o ao acorde G^{7sus} , o que evidencia a nota Si, não pertencente a este acorde.

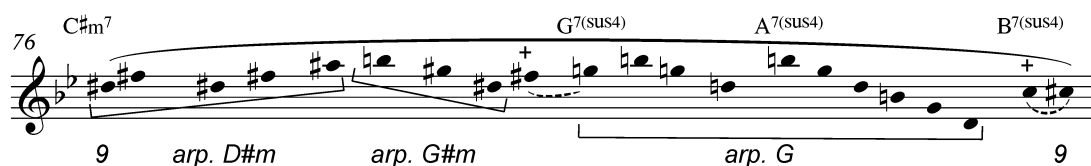


Figura 3.4k: Recorrência de nota não pertencente ao acorde (comp. 76-81).

Nos compassos 83 e 96 a sobreposição do arpejo de D^7 ao acorde B^{7sus} também resultou no destaque da terça menor em relação à fundamental, nota que também não pertence ao acorde do tipo Sus. No compasso 83, além da terça menor, destacou-se também a nona menor.

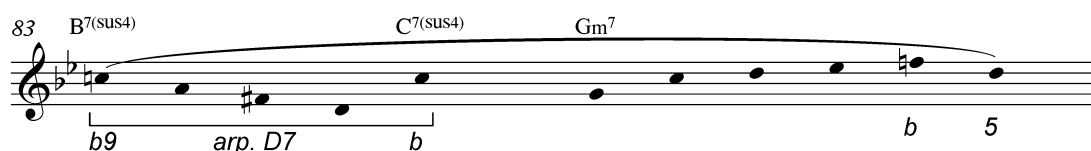


Figura 3.4l: Recorrência de nota não pertencente ao acorde (comp. 83-84).

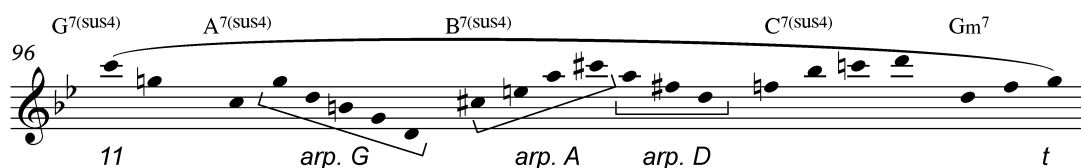


Figura 3.4m: Recorrência de nota não pertencente ao acorde (comp. 96-100).

Pela primeira vez durante as análises foi notada uma escala em intervalos de quarta como no compasso 101. Sobre o acorde Em^7 o solista utiliza uma escala E dórico. Após o término da frase inicia-se a seguinte (compasso 105) com a mesma escala disposta com os mesmos intervalos de quarta, porém desta vez, a escala parte do registro médio do instrumento e vai até o início do registro agudo.



Figura 3.4n: Escala em intervalo de quartas (comp. 101-104).



Figura 3.4o: Escala em quartas, escala bebop e padrão 1235 (comp. 105-111).

No compasso 112 está mais um exemplo mal sucedido de sobreposição de arpejos em intervalos de terça – quando evidencia-se a terça, não pertencente ao acorde Sus.

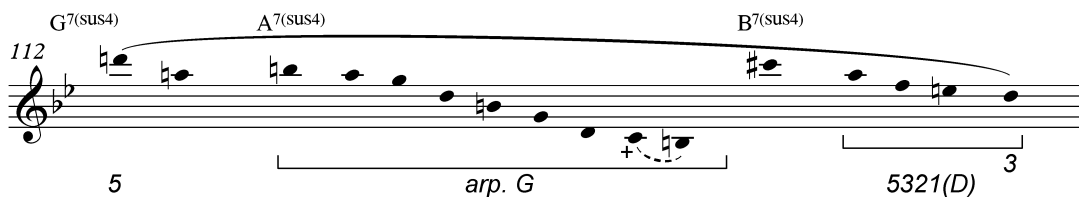


Figura 3.4p: Recorrência de nota não pertencente ao acorde (comp. 112-114).

Observa-se na frase iniciada no compasso 115 uma repetição literal no mesmo segmento, na vigência do mesmo acorde Gm^7 . Também há uma sequência de quatro notas que “segue de perto, senão exatamente, a estrutura intervalar estabelecida no motivo inicial.” (LAWN e JEFFREY, 1996, pág. 69). A primeira nota de cada segmento obedece o ciclo das quintas e, por consequência, a tríade maior que vem a seguir. Note-se o possível e provável erro no terceiro segmento, no qual as notas deveriam ser, conforme a lógica da sequência, Si, Mi, Dó# e Lá.

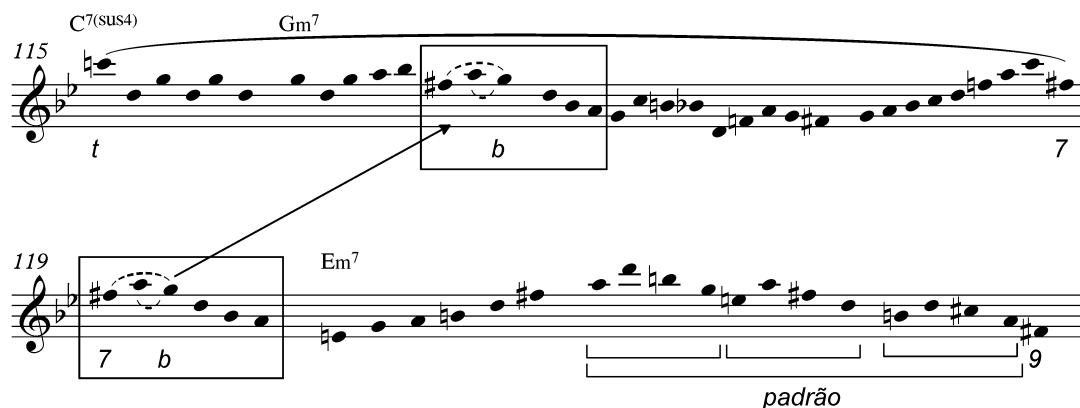


Figura 3.4q: Repetição literal e sequência (comp. 115-122).

Nota-se a seguir a fusão de dois procedimentos supra mencionados: a sobreposição de arpejos maiores um tom abaixo sobre os acordes Sus, e a

sequencia que, mais uma vez, “segue de perto, senão exatamente, a estrutura intervalar estabelecida no motivo inicial.” (LAWN e JEFFREY, 1996, pág. 69).

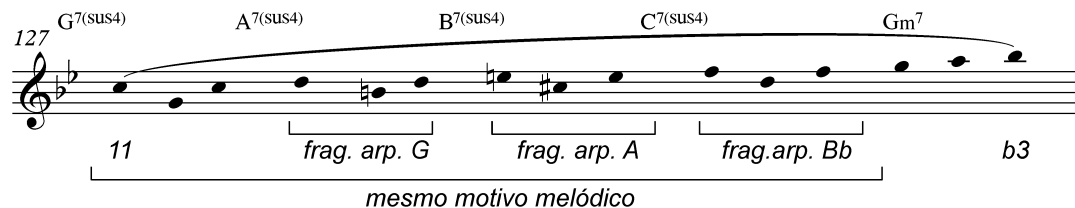


Figura 3.4r: Fusão de sequencia e sobreposição. (comp. 127-131).

Neste último *chorus*, este excerto nos revela uma porção *out-side* no solo, quando Victor toca um sequencia com quatro grupos, cada um com três notas dispostas em intervalos de quinta. As primeiras notas de cada grupo formam um acorde diminuto, assim como as segundas e terceiras notas, obviamente.



Figura 3.4s: Sequencia em quintas formando acordes diminutos (comp. 135-138).

3.4.2 – Discussão

A eloquencia tanto da composição quanto do solo é um elemento marcante neste fonograma. Harmonicamente, os elementos vistos aqui não trouxeram grande novidade mediante o que já havíamos percebido nos outros solos, a não ser nas frases supra analisadas e comentadas – como é o caso dos compassos 111 e 135, em que há a primeira aparição de escalas dispostas em intervalos de

quartas e a sequencia em intervalos de quinta formando acordes diminutos, respectivamente.

Pensamos que a prática da sobreposição de acordes tenha levado Victor a cometer alguns possíveis erros, sobretudo nos acordes Sus, nos quais este procedimento evidencia a terça em relação à fundamental, nota que não pertence ao acorde.

3.5 – O cantador (Dori Caymmi e Nelson Motta – 1967)

A	<p>I V I II (VI II V I)II V</p> <p> C^{maj7} G^{sus} C^{maj7} C/D Bm⁷ Em⁷ A^{sus} D^{maj7} G^{sus} </p> <p>IV V I V</p> <p> F^{maj7} G/F C^{maj7} G^{7sus} </p>
B	<p>I V (v i II V</p> <p> C^{maj7} / G/F / Bm⁷ Em⁷ F#m^{7(b5)} B⁷ </p> <p>I)III IV II V</p> <p> Em⁷ Am⁷ Dm⁷ G^{7sus} </p>

Quadro 3.7: Harmonia e análise de *O Cantador*.

A	<p> A^{maj7} E^{sus} A^{maj7} A/B G#m⁷ C#m⁷ F#^{sus} B^{maj7} E^{sus} </p> <p> D^{maj7} E/D A^{maj7} E^{7sus} </p>
----------	--

B	A ^{maj7} / E/D / G ^{#m7} C ^{#m7} D ^{#m7(b5)} G ^{#7}
	C ^{#m7} F ^{#m7} B ^{m7} E ^{7sus}

Quadro 3.7: Harmonia transposta de *O Cantador*.

O Cantador tem música de Dori Caymmi e texto do “ciumento Nelson Motta, então parceiro frequente de Dori, que (...) acabou tomando para si a missão [de conceber o texto]”, que teria sido de Edu Lobo (SMARÇARO, 2006, pág. 76).

A primeira apresentação pública de grande destaque de *O Cantador* foi no 3º Festival da TV Record, em 1967. Interpretada por Elis Regina – que recebeu o prêmio de melhor intérprete –, concorreu com *Domingo no Parque* (Gilberto Gil), *Roda Viva* (Chico Buarque), *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso) e *Ponteio* (Edu Lobo/Capinam) (idem, pág. 38).

Smarçaro ainda afirma que *O Cantador*

“tornou-se uma das mais conhecidas e gravadas [canções] do repertório de Dori, não só no Brasil, mas principalmente nos Estados Unidos. O músico Sérgio Mendes, com o grupo Brasil ‘66, gravou a primeira versão em inglês, com letra de A. Bergman e M. Bergman, no disco “Look Around”, de 1968, lançado pela A&M. Essa versão fez com que a música se tornasse conhecida naquele país e depois fosse gravada em inúmeras versões, vocais e instrumentais, por figuras importantes do jazz e muitos outros intérpretes, tais como, Sarah Vaughan, Carmen McRae, Dianne Reaves, Tuck & Patty, Al Jarreau, Earl Klugh, Natalie Cole, Diane Shuur, Gene Harris, Will Downing, Maureen McGovern, Barbara Montgomery, Joanie Sommers, Mark Murphy, Lou Watson, Carla Cook e Cyrus Chestnut, só para citar alguns. Aqui no Brasil, a gravação mais popular foi a de Elis Regina, mas também existem versões do próprio Dori, Joyce, Luiz Eça, Victor Assis Brasil, Leila Maria e Flora Purim, entre outros.” (SMARÇARO, 2006, pág. 38)

Gilberto Mendes, em seu texto sobre a Bossa Nova, chamado “De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda”, escreve que

“A leveza rítmica, a mobilidade de ‘O Cantador’, com aquela explosão num arrebatador transporte meio tom acima, meio tom abaixo da mesma frase melódica final, também não teriam sido possíveis sem o uso que a BN fez das modulações distantes.” (CAMPOS, 2005, pág. 137)

Ainda sobre os aspectos estilístico e harmônico, Smarçaro acrescenta que

““O Cantador”, nos remete ao lado mais mineiro de Dori, das toadas e canções típicas de Minas Gerais. Elas se enquadram parcialmente na categoria regional desta primeira fase, possuindo em comum principalmente o violão em evidência e a harmonia com poucas tensões.” (idem, pág. 57)

Para fins analíticos dividimos a canção em duas partes, **A** e **B**, como mostra o quadro 3.5. As duas partes se caracterizam por apresentar digressões²⁶ harmônicas; a parte **A** tem uma digressão no grau II e a parte **B**, no grau III. Isso quer dizer que, temporariamente, o compositor trata o acorde D^{maj7} como grau I e, portanto, a sequência $Bm^7-Em^7-A^{sus}-D^{maj7}$ se desdobra numa cadência do tipo VI-II-V-I. O mesmo acontece com a sequência $Bm^7-Em^7-F\#m^{7(b5)}-B^7-Em^7$ – a digressão no grau III da parte **B** –, que tem a tipologia v-i-II-V.

3.5.1 - O solo improvisado

Este é o solo mais curto do disco, com apenas um *chorus* em que o saxofone improvisa, com 1’10” (um minuto e dez segundos). Esta curta duração parece concordar com a atmosfera de simplicidade da canção e, no disco como um todo, representa um ponto de calma e tranquilidade em detrimento dos andamentos mais rápidos e das complicações técnico-musicais das outras faixas.

²⁶ Ato ou efeito de se distanciar; ato de se afastar do local em que es estava; subterfúgio utilizado com o propósito de ocultar a real intenção; evasão.

Victor inicia o solo explorando a sonoridade do intervalo melódico mais simples, a oitava. Com muita sutileza o acorde dominante – A^7 – é usado apenas como alternativa às notas do acorde vigente, causando um leve efeito de tensão e relaxamento.

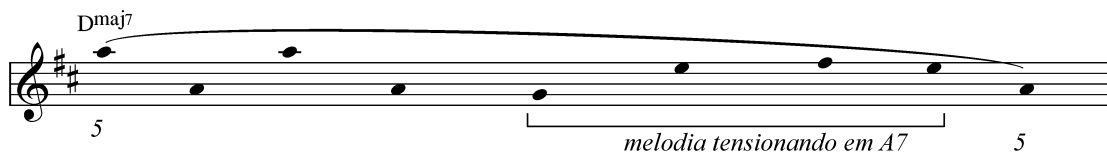


Figura 3.5a: Oitava, tensão e relaxamento (comp. 1).

No segundo compasso podemos notar novamente a relação de tensão e relaxamento devido à sobreposição das tríades maiores de E e A aos acordes em vigência. Este procedimento de sobreposição foi, até agora, percebido como artifício de incrementação, soma, sofisticação; aqui entretanto, nos parece que além do ganho de *colorido* sonoro – como exemplo, a adição da nota Sol# no acorde D^{maj7} –, conseguiu-se atribuir um caráter terno e simples com a cadência dominante-tônica.



Figura 3.5b: Simplicidade na cadência dominante-tônica (comp. 2-4).

Na figura 3.5.c fica explícito o movimento em quartas ascendentes com a interpolação do arpejo de Bm, formando a cadência $F\#m^7 - Bm - Em^7 - A^7$.

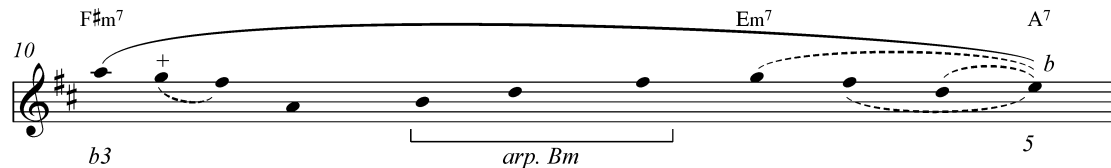


Figura 3.5c: Movimento em quartas ascendentes (comp. 10-11)

Os compassos 12 a 15 guardam a passagem mais afoita, enérgica, se pudermos assim chamá-la. Depois da sobreposição do arpejo de $F\#m^7$ ao acorde de D^{7sus} podemos observar, em destaque na caixa (Fig. 3.5d), uma alusão ao material melódico da música *Groovin' High*, de John “Dizzy” Gillespie, em destaque na figura 3.5e. O movimento descendente das quatro primeiras colcheias combinado com as aproximações cromáticas do segundo grupo, mais o intervalo de sexta menor no final da frase, nos remeteram à melodia de *Groovin' High*.

O desenvolvimento de um motivo²⁷ melódico em quatro partes demonstra a preocupação e, ao mesmo tempo, a habilidade do solista quanto às escolhas das notas que compõem as linhas melódicas. Aqui podemos observar um motivo com quatro elementos bem simples. Os três primeiros têm movimento ascendente e o último, conclusivo, um movimento descendente.

A aparição da nota Ré no acorde A^7 , ou seja, a quarta justa, nos parece uma antecipação do acorde seguinte, D^{maj7} . Todavia seu uso causa certo desconforto, uma vez que não se trata de um acorde do tipo *sus*²⁸, causando o choque da quarta justa do saxofone com a terça maior da seção rítmica.

²⁷ “Qualquer sucessão rítmica de notas pode ser usada como um motivo básico, mas não pode haver uma diversidade muito grande de elementos.” (SCHOENBERG, 1996, pág. 36).

²⁸ O termo *sus* é uma abreviação de suspensão. Acorde desta tipologia “suspendem”, suprimem a terça afim de não qualificar o acorde como maior ou menor.

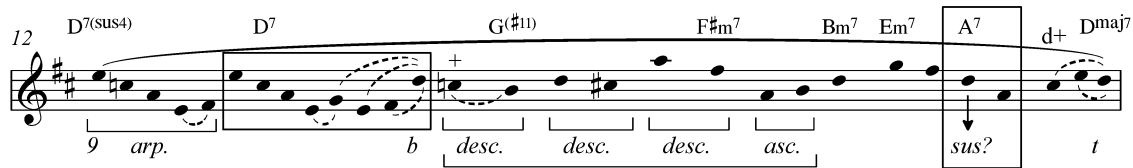


Figura 3.5d: Alusão a Groovin' High; desenvolvimento de motivo melódico (comp. 12-15).

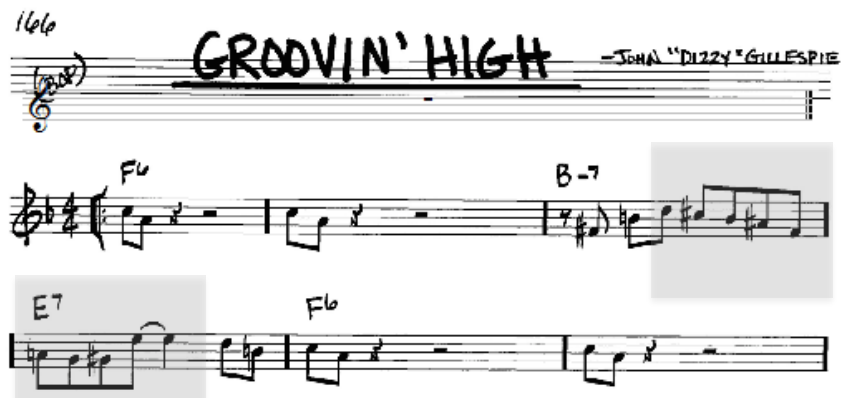


Figura 3.5e: Groovin' High – John “Dizzy” Gillespie (The New Real Book).

Destacado pelas caixas na figura 3.5f está um fragmento de escala do acorde vigente, repetido literalmente no mesmo compasso. Também encontramos um longo arpejo do padrão 1235 de E sobreposto aos mesmos acordes.



Figura 3.5f: Repetição literal e arpejo (comp. 16-19).

Na figura 3.5g observamos a transposição, um tom acima, da mesma bordadura utilizada nos acordes $F\#m^7/E$ e $G\#m^{7(b5)}$. Na caixa, destaca-se uma

sequencia de três notas separadas por intervalo de quarta justa, intervalo que tem se mostrado frequente nos solos de Victor.

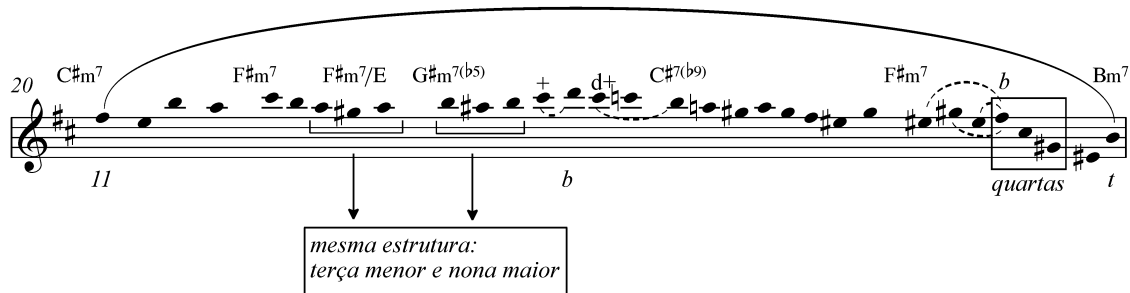


Figura 3.5g: Transposição e intervalos de quarta justa (comp. 20-24).

Mais uma sequencia foi notada no final do solo, como demonstra da figura abaixo.

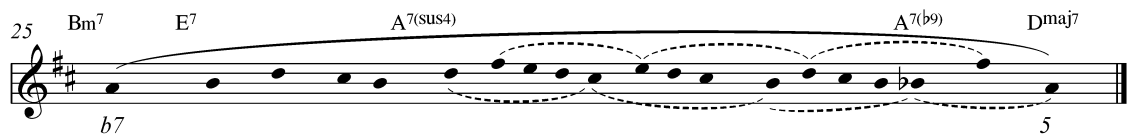


Figura 3.5h: sequencia no final do solo (comp. 25-29).

3.6 – Night and Day – From “Gay Divorcee” (Cole Porter, 1932)

frase a

$\begin{array}{ccccccc} -VI & & I & & -VI & & I \\ Db^{maj7} & | & / & | & F^{maj7} & | & / & | & Db^{maj7} & | & / & | & F^{maj7} & | & / & || \end{array}$

frase b

$\begin{array}{ccccccc} ii/iii & & iv & & iii & & -iii & & II & & V & & I \\ Bm^{7(b5)} & | & Bbm^7 & | & Am^7 & | & Abm^7 & | & Gm^7 & | & C^7 & | & F^{maj7} & | & / & || \end{array}$

frase c

$\begin{array}{ccccccc} -III & & I & & -III & & I \\ Ab^{maj7} & | & / & | & F^{maj7} & | & / & | & Ab^{maj7} & | & / & | & F^{maj7} & | & / & || \end{array}$

Quadro 3.9: Análise harmônica (transposta) de *Night and Day*, álbum *Pedrinho*.

<p>frase a</p> <p>$Bb^{maj7} \mid / \mid D^{maj7} \mid / \mid Bb^{maj7} \mid / \mid D^{maj7} \mid / \parallel$</p> <p>frase b</p> <p>$G\#m^{7(b5)} \mid Gm^7 \mid F\#m^7 \mid Fm^7 \mid Em^7 \mid A^7 \mid D^{maj7} \mid / \parallel$</p> <p>frase c</p> <p>$F^{maj7} \mid / \mid D^{maj7} \mid / \mid F^{maj7} \mid / \mid D^{maj7} \mid / \parallel$</p>
--

Quadro 3.10: Análise harmônica transposta de *Night and Day*.

Esta canção foi composta para a comédia musical em dois atos chamada *Gay Divordee*, que tem música e letra de Cole Porter. Estreada em 1932 na Broadway em New York, tendo Fred Astaire como um dos protagonistas, o musical conta a história de um dançarino que se apaixona por uma pretendente ao divórcio.

O nome da canção é tão associado ao de Porter que o primeiro filme sobre sua biografia, lançado em 1946 sob a direção de Michael Curtiz, chama-se *Night and Day*. Existem quase que incontáveis gravações da canção, entre elas cinco de Frank Sinatra – incluindo uma com arranjo de Nelson Riddle – uma de Ella Fitzgerald (1956), uma de Sérgio Mendes and Brasil '66 (1967), uma do grupo irlandês U2 (1990), uma de Tonny Bennett (1992) e uma de Bebel Gilberto (2007). Em filme, a canção consta de vinte e uma produções, entre elas o sucesso comercial de Hollywood, *Jumanji* (1995). Entre as produções para a televisão que incluem alguma interpretação da canção estão o clássico *The Muppet Show*

(1981), o famoso seriado estadunidense *Friends* (1997) e a telenovela brasileira *Chocolate com Pimenta*, de Walcyr Carrasco (2003).

Uma particularidade da canção é quanto à sua forma, não usual para a época em que foi composta, quando a grande maioria das canções tinha a forma AABA, com 8 compassos cada parte. *Night and Day*, entretanto, tem uma forma binária dividida pelas frases abab (seção A) e cb (seção B), com os mesmos 8 compassos em cada frase num total de 48, contra os 32 mais usuais à época, gerados pela repetição adicional de A. Em comum com outras canções compostas para musicais da Broadway – ‘*Swonderful*, por exemplo –, *Night and Day* possui um recitativo de 16 compassos que antecede a forma que não consta da gravação de Victor Assis Brasil.

No *The Standards Real Book* encontramos a canção da tonalidade de Mi bemol e em *Pedrinho*, em Fá. Além desta diferença encontramos outra que julgamos muito mais significativa e diz respeito aos planos tonais da peça. Conforme já demonstrado no Quadro 3.9, as cadências do tipo II-V-I da parte **A** foram substituídas por um acorde maior com sétima maior que dista uma terça maior em relação à tônica. Ou seja, se transpusermos para a tonalidade adotada na gravação de Victor, segundo o *The Standards Real Book* teremos:

$C^{\#maj7} | C^{7(\#5)} | F^{maj7} | F^6$

ou ainda,

$Gm^{7(b5)} | C^{7(\#5)} | F^{maj7} | F^6$

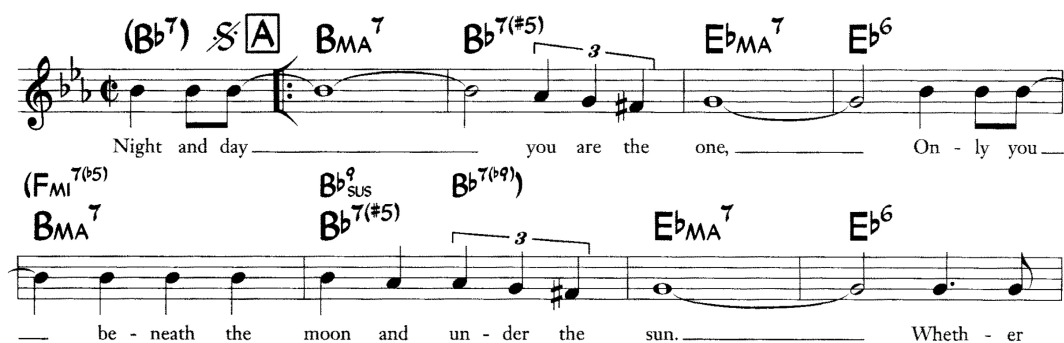


Figura 3.6a: *Night and Day*, parte A – *The Standards Real Book*.

Entretanto, Victor usa dois acordes do tipo maior com sétima maior para compor a parte **A**:

$$Db^{maj7} \mid / \mid F^{maj7} \mid / \mid$$

Este tipo de “relação de terceira”²⁹, ou de medianes, também é observado na parte **C** (original) da canção, em que há:

$$Ab^{maj7} \mid / \mid F^{maj7} \mid / \mid$$

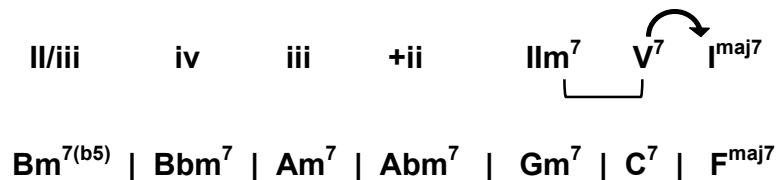
Curioso notar que, ancorados no grau I, F, e dispostos em sequencia, os três acordes formam uma tríade maior de Db.

$$Db - F - Ab$$

A frase **b** consiste de uma sequencia cromática descendente que parte do grau +IV ($Bm^{7(b5)}$) até alcançar, no grau ii, a cadência ii-V-I. O acorde $Bm^{7(b5)}$ pode ser analisado como sendo o segundo grau da mediantes Am^7 , o iii grau. Em seguida, o acorde Bbm^7 é a subdominante menor e o Am^7 , que vem em sequencia, o grau iii. Substituindo o acorde D^7 está o acorde Abm^7 , acorde de

²⁹ FREITAS, 2014, pág. 126

aproximação cromática, que antecede a cadência ii-V-I da tonalidade. Assim temos na parte **B**:



3.6.1 – “Recitativo”

O fonograma se inicia com um solo improvisado de saxofone, executado *a cappella*^{xix}. Ao contrário dos originais de ‘*Swonderful* e da própria *Night and Day*, das quais foram suprimidos os recitativos iniciais nas gravações em *Pedrinho*, este solo improvisado inicia a música como que num paralelo, fazendo as vezes do *recitativo* da canção.

Alguns elementos musicais deste “recitativo” nos remetem também à ideia de cadência^{xx} assim como adotada (mais comumente) por intérpretes solistas da música de concerto europeia. A ausência do pulso como unidade métrica, o uso expressivo de rubatos^{xxi}, as sequencias de acordes e a nota longa final – como indicação de que se pode seguir a partir daquele ponto, e também como ponto de partida para toda a “orquestra” tocar junta novamente – são os elementos que nos remetem a este procedimento.

No mais, este *recitativo* tem uma particularidade harmônica que aproxima a música de Victor Assis Brasil da sonoridade e das inovações da música de John Coltrane: o uso do ciclo das terças maiores, como veremos no decorrer das próximas análises.

O “recitativo” inicia com uma escala composta por notas do campo harmônico de Bm e se divide em duas partes, ascendente e descendente, que se polarizam numa relação dominante-tônica. A porção ascendente – Bm – cria uma

tensão que pede, aponta para uma resolução – F#m. Assim se dá a cadência modal.

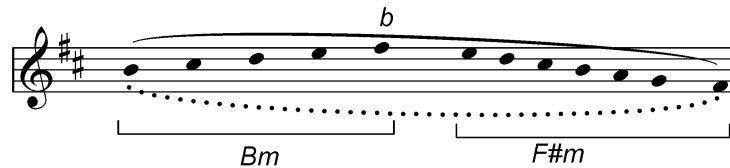


Figura 3.6b: Cadência modal: Bm7 – F#m.

A seguir temos a segunda frase deste *recitativo*, como mostra a figura abaixo. Considerando-se que o arpejo de Gm⁷ é o anti-relativo de Bb e, por isso, contém as notas deste, exceto sua própria tônica – a sobreposição de arpejos relativos e anti-relativos é artifício de enriquecimento melódico que temos percebido nos solos de Victor –, podemos dizer que quase a metade da primeira frase está alocada na escala de Bb maior.

O primeiro arpejo de Gm⁷ é alcançado através de uma aproximação cromática para o sétimo grau menor, a nota Fá. Depois de outra aproximação cromática – desta vez, porém, dupla: Dó, Si, Si bemol – aparece um arpejo de Bb^{maj7} que antecede uma escala Dom-Dim^{xxii} em movimento descendente iniciada, mais uma vez, por dupla aproximação cromática – notas Sol, Sol sustenido e Lá. A finalização desta segunda frase, imitando a primeira, termina num arpejo de F#m⁷.

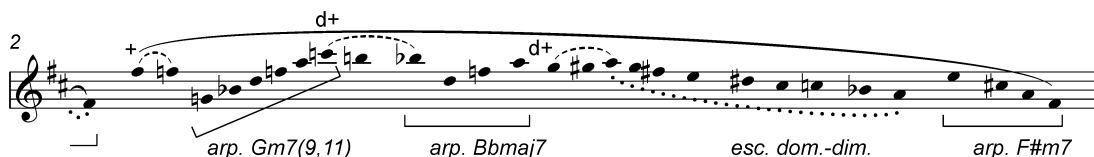


Figura 3.6c: Segunda frase do *recitativo*.

A figura (3.6d) que contém as duas frases seguintes é uma cadência resolutive pertencente ao ciclo da quintas. Da mesma maneira que no exemplo acima, o arpejo de $F\#m^7$ é o anti-relativo de D e, por isso, contém as notas deste, exceto sua tônica, por isso podemos dizer que a primeira frase, até a sua resolução na nota Ré por aproximação cromática descendente, está em Ré maior. Na sequência está o acorde de resolução: G, que contém a décima primeira aumentada.

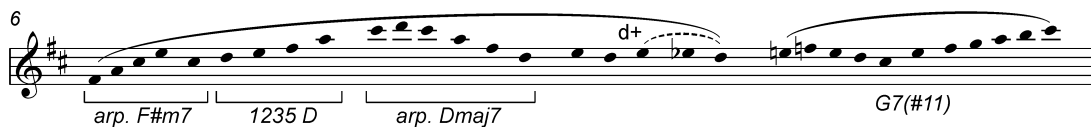


Figura 3.6d: Ciclo da quintas.

A última frase deste recitativo começa com uma escala cromática descendendo a partir da nota Dó até a nota Fá. Depois de um arpejo de Eb^{maj7} outro arpejo aumentado antecede o arpejo de F aumentado, que resolve na nota Sol.



Figura 3.6e: Cromatismo e finalização.

Transcrevendo uma possível cadência harmônica deste recitativo teremos:

Frase 1:	Bm F#
Frases 2 e 3:	Bb F# D
Frases 3 e 4:	G Eb F

Considerando-se o acorde F um possível substituto para B – por sua relação tritônica –, teremos, nas frases 3 e 4, a sequência **G | Eb | B**. Exceto pela cadência da primeira frase, as tônicas das outras duas cadências formam uma tríade aumentada, justamente a matéria prima das substituições que deram origem aos *coltrane changes* de John Coltrane.

3.6.2 – O solo improvisado

Tanto pela interpretação de Victor quanto pela cadência rítmica de samba, a melodia da canção nos parece muito distante – na memória – em relação à melodia original. Seja por isso, pela criatividade e cuidado na escolha das notas, ou ainda pelo *disfarce harmônico* da re-harmonização de Victor, o solo improvisado começa sem que se perceba de imediato.

Na primeira frase (comp. 15 a 22) percebemos mais uma vez o uso do padrão melódico 1235 e da sobreposição de arpejos que não os dos acordes em vigência. Aqui os casos são de um Gm^7 – no qual o solista *imbu*te novamente um padrão 1235 descendente – sobreposto ao acorde Bb^{maj7} e do arpejo de E sobreposto ao acorde de D^{maj7} . Com esta última sobreposição o acorde ganha o *colorido* da nona, da sexta e da décima primeira aumentada.

O procedimento de sobrepor grupos de notas – mais comumente acordes maiores e menores – aos acordes é estudado por autores como Tiné (2011), Miller (1996) e Vashlishan (2008). Chamada de “Tríades na Camada Superior” (do inglês, Upper Structures),

“Esta técnica envolve tocar, na extensão mais aguda de um acorde, um outro acorde. Por exemplo, tocar um E^7 sobre um D^{maj7} para expor a 9ª, a 11ª aumentada e a 13ª de D^{maj7} é provavelmente a forma mais simples de se pensar “cromaticamente”. Isso é muito aparente no solo de John Coltrane em *Impressions* [...]. Nesse caso, Coltrane toca frases melódicas em A^7 e Bb^7 sobre Em^7 e Fm^7 , respectivamente, para criar os sons da 11ª e da 13ª” (VASHLISHAN, 2008, pág. 13).^{xxiii}

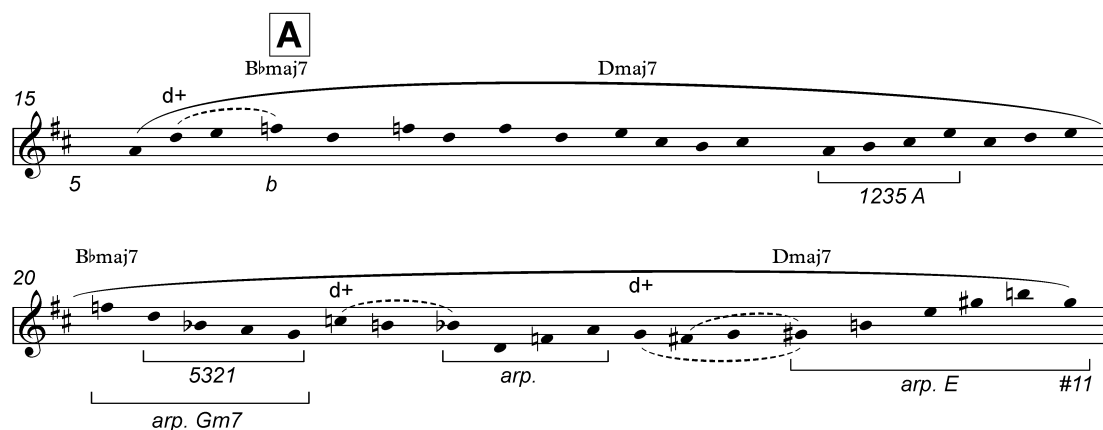


Figura 3.6f: início do solo improvisado (comp. 15-22).

Nas frases seguintes, que correspondem à parte **B** da canção, notamos algumas aproximações – diatônica no caso do acorde $F\#m7$, cromática no $Em7$ e mais uma vez diatônica nos acordes $Em7$ e $A7$, desta vez, porém, de forma intercalada.



Figura 3.6g: Comp. 23-27.

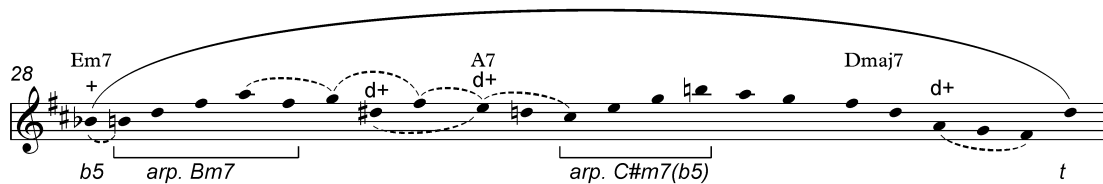


Figura 3.6h: Comp. 28-30.

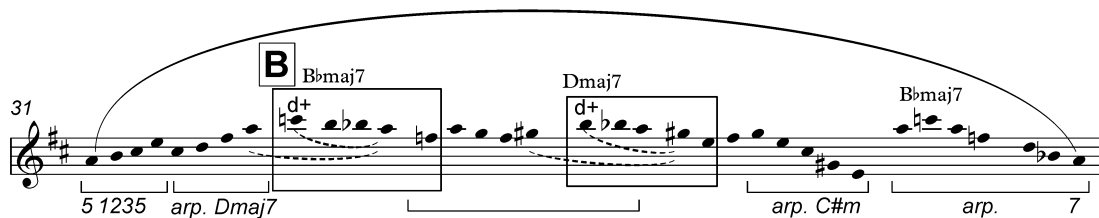


Figura 3.6i: Modelos melódicos (comp. 31-37).

Na frase que a figura 3.6i representa pudemos notar, logo no início, um padrão melódico típico em John Coltrane. Os dois arpejos que iniciam a frase representam os acordes de A e D, respectivamente. O que nos parece próximo à sonoridade de Coltrane é a menção ao intervalo de terça – uma conhecida frequente na música de Coltrane – nas duas notas que iniciam os arpejos (Lá – Dó sustenido).

A figura também revela um motivo melódico que aparece, pela primeira vez neste solo, transposto uma segunda menor abaixo e na mesma frase. No acorde de Bb^{ma}7 se inicia a partir da nona – nota Dó –, e no acorde de D^{ma}7, a partir da sexta – nota Si –, conferindo amplitude ao colorido melódico. Da mesma forma o faz, novamente, com a sobreposição do arpejo de C#m ao acorde D^{ma}7.

Esta sobreposição ganha uma sonoridade mais impactante, incisiva, quando inicia a frase representada na figura 3.6j com a décima primeira aumentada, seguida de uma aproximação – quase que uma escala, pelo seu tamanho – cromática que alcança, novamente, a nota Sol sustenido.

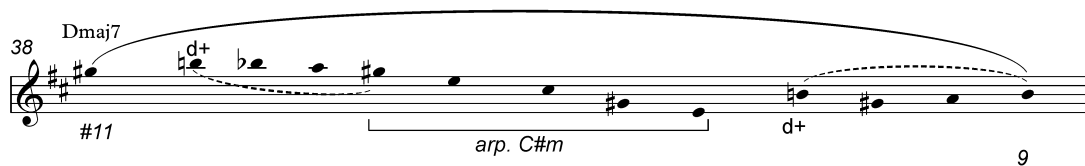


Figura 3.6j: Ênfase na décima primeira aumentada (comp. 38-39).

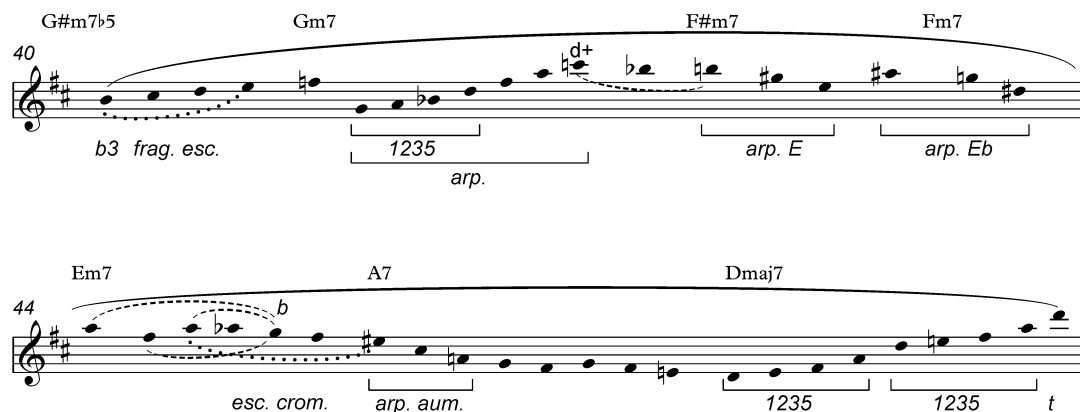


Figura 3.6k: Sobreposição de arpejos (comp. 40-46).

Na primeira parte da frase acima percebemos um outro tipo de sobreposição de arpejos, desta vez, um tom abaixo dos acordes em vigência: o arpejo de E sobreposto ao acorde de F#m⁷ e o arpejo de Eb sobreposto ao acorde de Fm⁷. A razão para tal escolha não nos parece ter uma explicação outra que a nota de chegada como alvo destes arpejos, que são a sétima menor em relação aos acordes vigentes – respectivamente as notas Mi e Ré sustenido (enarmonicamente, Mi bemol).

O arpejo aumentado, encontrado no acorde A⁷ é um outro elemento que nos remete à relação de afinidade de Victor para com Coltrane, por se tratar de um elemento musical amplamente explorado pelo último, principalmente na segunda fase de sua carreira, quando do lançamento dos álbuns Giant Steps e Countdown, ambas composições fundamentadas em intervalos de terças maiores, como no arpejo aumentado. A tese de doutorado de Jeff Bair (BAIR, 2003)³⁰ é a fonte na qual nos baseamos.

³⁰ Cyclic patterns in John Coltrane's melodic vocabulary as influenced by Nicolas Slonimsky's thesaurus of scales and melodic patterns: an analysis of selected improvisations.

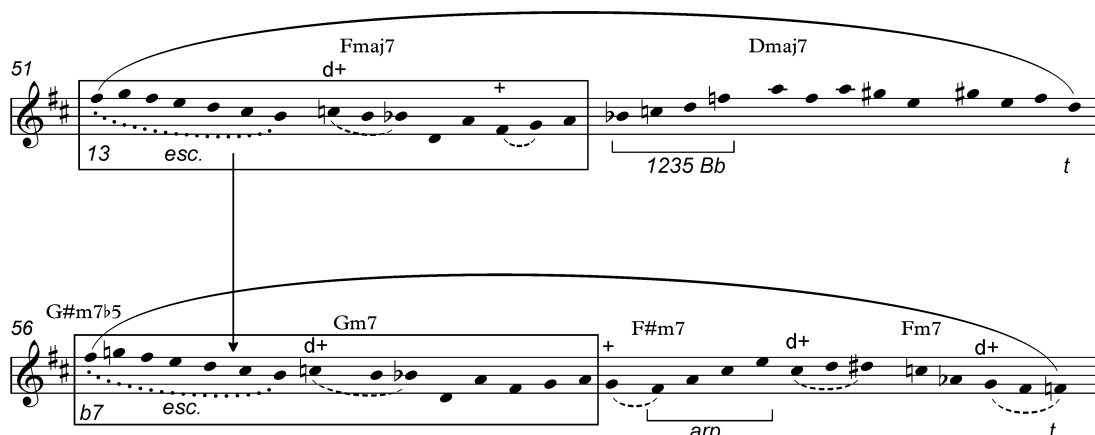


Figura 3.6l: Repetição literal (comp. 51-59).

Os quadros na figura acima destacam a repetição literal de uma parte da frase que encontramos em dois contextos harmônicos diferentes. O primeiro na parte **A** da canção – cadências em terças (F^{maj7} - D^{maj7}) e o segundo no início da parte **B** – descendente cromaticamente.

Abaixo, na figura 3.6m, encontramos uma antecipação harmônica com a inserção da dominante do acorde subsequente (F – Bb). Embora as notas encontradas não formem um arpejo *perfeitamente* dominante – com a sétima menor – a tríade do arpejo de Fá maior caracteriza a função. Este é um elemento que até então era ausente na nossa análise.

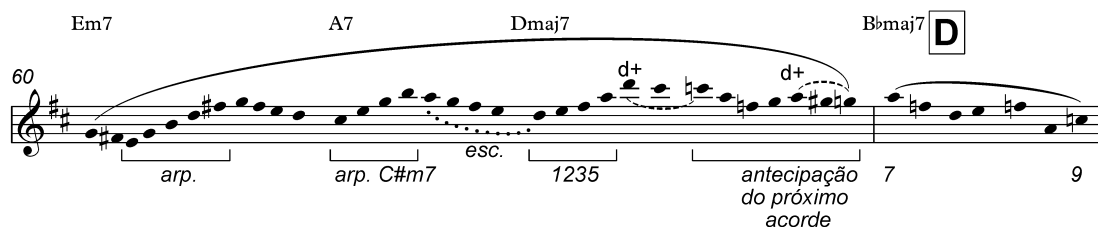


Figura 3.6m: Antecipação (comp. 60-63).

Em outra parte deste solo, mais adiante, encontramos um outro arpejo de F entre estes dois acordes, porém, nesta segunda vez na sequencia inversa. Ou seja, não mais entre os acorde de D^{maj7} e Bb^{maj7}, mas sim entre Bb^{maj7} e D^{maj7}.



Figura 3.6n: Sobreposição de arpejos (comp. 147-150).

Certamente que um solo inteiro não pode ser totalmente retirado de padrões pré-aprendidos pelo solista. Um solo bem construído não é totalmente improvisado, mas constituído de motivos herdados da tradição musical que são entrelaçados com conexões (frases) de fato improvisadas, variando a cada performance. (LAWN, HELLMER, 1996, pág. 246)

O verbete *improvisation* (improvisação) no The New Grove Dictionary of Jazz, na subdivisão *4. Techniques and procedures*, trata de duas *Técnicas de Improvisação* que pensamos adequarem-se à improvisação de Victor Assis Brasil. São: Improvisação Estereotipada (*Formulaic Improvisation*) e Improvisação Motívica (*Motivic Improvisation*). A improvisação estereotipada “é a construção de um novo material a partir de um conjunto diversificado de ideias fragmentadas (quer seja em resposta a um tema ou independentemente deste). A improvisação motívica é a construção de um novo material através do desenvolvimento de uma única ideia fragmentada (de novo, quer seja em resposta a um tema ou independentemente deste).” (KERNFELD, 2002, pág. 313-322)

Neste solo em *Night and Day* especialmente, notamos uma maior porção de *patterns*, padrões melódicos comumente usados no jazz. Segundo Marc Sabatella:

“Uma outra maneira de conseguir ideias para solos é usar padrões, ou frases curtas que você praticou antecipadamente e que sabe que vão

se encaixar nas mudanças de acordes em um ponto específico. Em geral, improvisar é muito mais do que simplesmente juntar padrões um depois do outro, mas praticar padrões pode ser uma boa maneira de desenvolver sua técnica, bem como seu ouvido, especialmente se você pratica seus padrões em todas as 12 tonalidades. Há vários livros, entre eles *Patterns For Jazz*, de Jerry Coker, que apresentam alguns padrões úteis.” (SABATELLA, 2000)

É relativamente comum no jazz que o solista instigue o ouvinte com enormes padrões melódicos, que varrem uma grande tessitura do instrumento, num arroubo de interlocução que confere o poder de prever o movimento seguinte ao interlocutor – poder que só o improvisador tem. A utilização destes *patterns* pré-aprendidos é comedida e, de certa forma, provocativa neste solo. A provocação de Victor consiste exatamente em negligenciar tais êxtases e poder ao público. As inserções de pequenas partes de alguns *patterns* de padrões reconhecíveis pelo ouvinte soam como que apenas *lembranças*, provocações. Quando o ouvinte reconhece um ou outro *patterns*, ele já não existe mais.

Nos quadros das figuras abaixo destacamos os padrões reconhecidos.

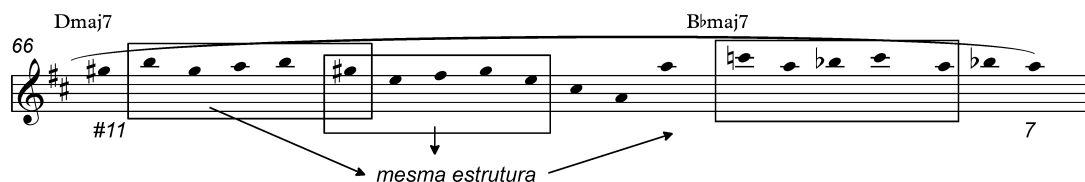


Figura 3.6o: Padrões (comp. 66-69).



Figura 3.6p: Padrão (comp. 70-77).

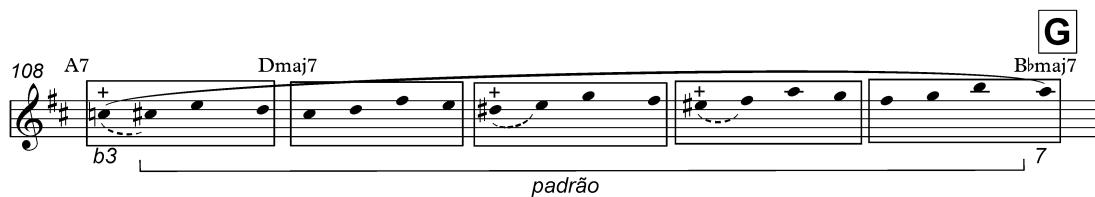


Figura 3.6q: Padrão (comp. 108-111).

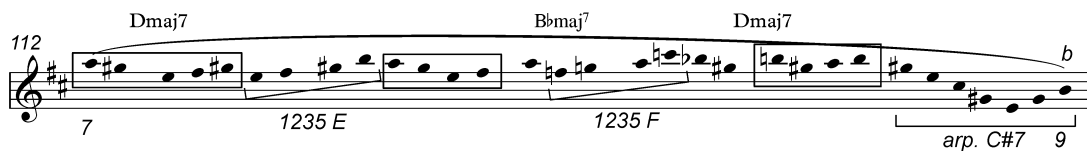


Figura 3.6r: Padrão (comp. 112-117).



Figura 3.6s: Padrões (comp. 155-158).

Ainda encontramos outra relação de terças conforme representado na figura abaixo. Trata-se novamente do padrão 1235. Desta vez a sucessão nas relações de terceira se dão pela sobreposição do padrão 1235 de F no acorde de Bb^{maj7} . Na sequência temos $D \Rightarrow F \Rightarrow Bb$, um acorde de Bb maior na primeira inversão.

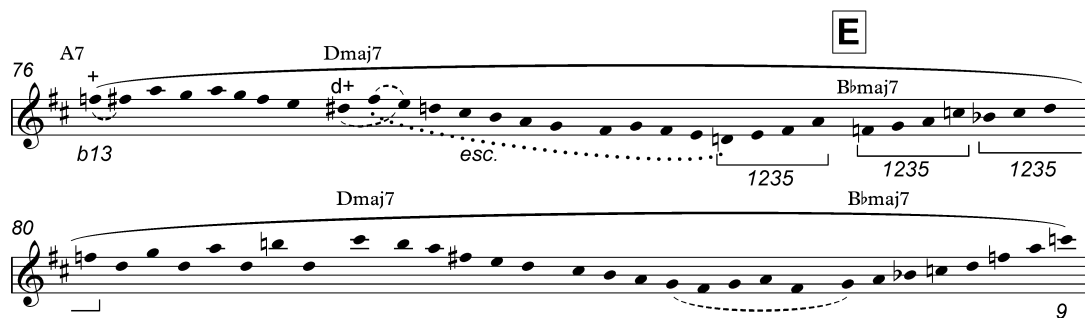


Figura 3.6t: Ciclo de terças (comp. 76-83).

Diferentemente de outros solos analisados, em *Night and Day* uma única escala alterada – Fá sustenido, descendente – foi encontrada concentrada em duas frases subsequentes, em acordes separados por intervalo de terça. Na primeira parte a frase se sobrepõe ao acorde de D^{maj7} e seu lugar de chegada não é a fundamental Fá sustenido, mas sim uma dupla aproximação para ela. Seu anacruse, entretanto, faz com que a nota Ré sustenido coincida com o primeiro tempo do compasso, criando um intervalo de segunda menor em relação à tônica do acorde, Ré. Na segunda frase o intervalo de segunda menor também é explorado com a nota Fá sustenido coincidindo com a nota Fá, fundamental do acorde vigente.

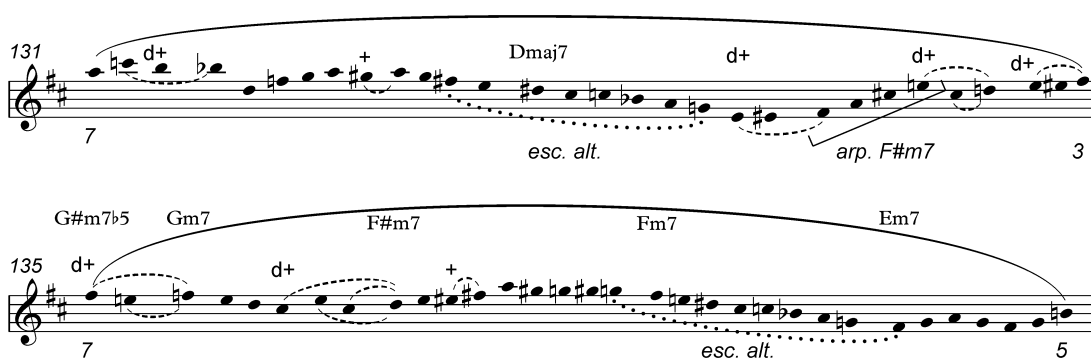


Figura 3.6u: Escala alterada (comp. 131-139).

ⁱ **Cole Porter** (1891-1964), foi um pianista e compositor estadunidense de origem rica que se estabeleceu entre os maiores compositores de música popular urbana do século XX por suas mais de 100 canções que fazem parte do nascimento do cinema falado. Por vontade da mãe, Porter inicia seus estudos musicais aos 8 anos; por vontade do avô, muda-se para Harvard para estudar Direito em Yale, mas, por vontade própria, transfere-se para a Escola de Música de lá. Com a entrada da cultura americana na Europa

do fim do século XVIII e começo do XIX, compôs muitas canções para piano e para musicais da Broadway, na qual estreou em 1916 com o musical *See America First*. Casou-se com Linda Lee Thomas, viúva de um banqueiro, com quem mudou-se para Paris. Nas festas organizadas pela esposa, Porter tocava suas canções para convidados como o pintor espanhol Pablo Picasso, o bailarino e coreógrafo russo Vaslav Nijinsky e o escritor estadunidense Ernest Hemingway. Trabalhou em musicais da Broadway entre as décadas de 1930 e 1950, entre outros, com Grace Kelly, Judy Garland, Gene Kelly, Fred Astaire e Frank Sinatra. Alguns de seus maiores sucessos são as canções *Night and Day*, *Beguine the beguine*, *I've Got You Under My Skin* e os musicais, *Gay Divorce* (1932), *Jubilee* (1935), *Kiss me Kate* (1948) e *Silk Stockings*, (1958).

(Fonte: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT868894-1655,00.html>. Acesso em 1 ago. 2014).

ⁱⁱ O musical **Can-Can** ficou em cartaz entre 1953 e 1955. É uma comédia musical situada em Paris, nos anos de 1890, que evidencia a problemática vivida pelas dançarinas da casa de espetáculos *Bal du Paradis*, no bairro boêmio de Montmartre, que teve seu alvará de funcionamento caçado por um rigoroso juiz de Direito. Os policiais enviados à casa afim de fechá-la, entreteram-se com a dança – sensual, em que as dançarinas exibiam suas pernas em movimentos insinuantes – e não cumpriram o mandato. O juiz, por sua vez, apaixona-se pela proprietária do *Bal du Paradis*. Can-Can recebeu o prêmio de melhor atriz para Gwen Verdon, e de melhor Coreografia, com Michael Kidd, em 1954. (Fonte: Internet Broadway Database (IBDb), disponível em <http://ibdb.com/production.php?id=2234> (acesso em 1 ago. 2014).

ⁱⁱⁱ The **sequence** is a common technique for melodic development and ensures that certain elements of predictability and cohesiveness exist. A sequence usually occurs as the result of the transportation of a motive. Each recurring statement of the motives begins on a different note but follows closely, if not exactly, the intervallic structure established in the initial motive. (Tradução do autor).

^{iv} The principles of **harmonic substitution** and embellishment – changing and/or adding chords to a progression to create added interest and dissonance – are extremely useful to the performer, arranger, and composer. Performers use the

principles [...] to add chromaticism to their improvisation and thereby heighten tension. (Tradução do autor).

^v O verbete **modernidade** é usado aqui (perigosamente, sabemos) na tentativa de explicitar o sentido comumente dado a ele por músicos, posicionando-o no *ambiente onde* a discussão acerca de sua utilização faz sentido: no ideário dos intérpretes, compositores, arranjadores, etc., que, quase via de regra, ficam à margem desta discussão. Representa ainda uma tentativa de ganho de vocabulário, de expressões, de *dilatação* das bordas dos *lugares onde* o verbete situa-se atualmente. Dada a característica plurisêmica deste, ancoramo-nos em excertos da literatura que, pensamos, corroboram para a melhor compreensão do sentido, do significado, da acepção, da interpretação que músicos comumente fazem do verbete.

No *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano, o verbete **modernidade**:

“Este adjetivo, que foi introduzido pelo latim pós-clássico e significa literalmente “atual” (de *modo* = agora), foi empregado pela Escolástica a partir do séc. XIII para indicar a nova lógica terminista, designada como *via moderna* em comparação com a *via antiqua* da lógica aristotélica.” (ABBAGNANO, 2007. Verboete *modernidade*).

É este o sentido – de atualidade, de não mais pertencer ao que *já é passado* – em que normalmente músicos utilizam o verbete. No mesmo autor ainda encontramos os contrapostos:

ANTIGOS E MODERNOS (...). A disputa sobre a superioridade dos Antigos ou dos Modernos nasceu na Itália com *Pensiere diversi* (1620) de Alessandra Tassoni, desenvolveu-se sobretudo na França e na Inglaterra e versou substancialmente sobre o conceito da história como progresso. A noção de progresso, aliás, origina-se precisamente dessa polêmica e, em particular, do *Diálogo dos mortos* (1683) de Fontenelle. Esse conceito, elaborado nessas discussões, fora já expresso por Giordano Bruno com a afirmação de que “somos mais velhos e temos mais idade do que nossos predecessores”, porque através do tempo o juízo amadurece (...); conceito este que Bacon exprimira com *ventas filia temporis*, extraído de Aulo Gélcio (...): “A Antigüidade”, dizia Bacon, “foi ‘antiga’ e mais velha em relação a nós, mas em relação ao mundo, nova e mais jovem; e assim como de um ancião podemos esperar muito mais conhecimento das coisas humanas e maior maturidade de juízo do que de um jovem — pela experiência e pelo grande número de coisas que viu, ouviu e pensou —, também da nossa época (se tivesse consciência das suas

forças e quisesse experimentar e compreender) seria justo esperar maiores coisas que dos tempos Antigos, sendo esta para o mundo a maioridade, ajudada e enriquecida por infinitos experimentos e observações" (*Nov. Org.*, I, 84). Esse conceito, repetido por Fontenelle, constituiu o primeiro núcleo da noção de *progresso* (v.). (ABBAGNANO, 2007. Verbetes *Antigos e Modernos*).

A ideia de Bacon é a tradução do *significado musical* dado ao verboete *modernidade*, encerrando a ideia por detrás de sua utilização pelos músicos: a de alcançar novos *territórios*, novos *caminhos*, *lugares* nunca antes conhecidos; contrapões aqueles que se arriscam, que *andam no fio da navalha*, àqueles que não o fazem, preferindo *lugares* já conhecidos.

“Esse termo [progresso] designa duas coisas: 1º- uma série qualquer de eventos que se desenvolvam em sentido desejável; 2º- a crença de que os acontecimentos históricos desenvolvem-se no sentido mais desejável, realizando um aperfeiçoamento crescente. No primeiro sentido, fala-se, por exemplo, do **Progresso** da química" ou do **Progresso** da técnica; no segundo sentido, dizemos simplesmente "o **Progresso**". Neste segundo sentido, a palavra designa não só um balanço da história passada, mas também uma profecia para o futuro.” (ABBAGNANO, 2007. Verbetes *Progresso*).

Considerando a liberdade – ou seja, a ausência de empedimento qualquer que cerceie, coíba, dissolva, apare, inferiorize, estreite de alguma forma o *fazer* artístico – como sendo a pedra fundamental para o pleno desenvolvimento de qualquer trabalho artístico, o *progresso* do artista sempre se dá no caminho desejável. Assim, tanto o primeiro quanto o segundo sentidos de **progresso** aludem ao ideário artístico-musical.

Encontramos em Bermam (1986) o excerto que, por hora, mais se aproxima desta nossa busca:

Ser moderno é encontrar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de si e do mundo – e, ao mesmo tempo, que ameaça destruir tudo que temos, tudo que somos. Os ambientes e experiências modernos cruzam todas as fronteiras da geografia e da etnicidade, da classe e da nacionalidade, da religião e da

ideologia; nesse sentido pode-se dizer que a modernidade une toda a humanidade. Mas trata-se de uma unidade paradoxal, uma unidade da desunidade ; ela nos arroja num redemoinho de perpétua desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é ser parte de um universo em que, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”. (BERMAN, 1986).

^{vi} **Ostinato**. Obstinado, persistente. Uma frase ou ritmo musical persistente. Um baixo ostinato é uma figura na qual o baixo é persistentemente repetido. “Obstinate, persistent. A persistent musical phrase os rhythm. A basso ostinato is a figure in the bass wich is persistently repeated.” (KENNEDY e KENNEDY, 2006). Tradução do autor.

^{vii} **Ronaldo Bastos** (1948) é natural de Niterói-RJ. Foi estudante de História e formou-se em Jornalismo. Iniciou sua parceria composicional com Milton Nascimento com “Três Pontas” e foi também parceiro de composições com Tom Jobim. Participou como letrista no disco Clube da Esquina e, em 1994, criou o selo musical Dubas. (Fonte: www.museuclubedadesquina.org.br).

^{viii} **George Gershwin** (1898 – 1937), famoso compositor de musicais estadunidense, era filho de imigrantes russos, nascido e crescido em Nova Iorque. Começou a demonstrar aptidão musical logo aos onze anos e aos 15 deixou a escola para trabalhar como demonstrador de músicas (song plugger) na região de Tin Pan Alley. Também começou a compor autodidaticamente, tendo sua primeira canção, *When You Want ‘Em, You Can’t Get ‘Em*, publicada em 1916. (GOLDBERG, 1961). (Fonte: <http://gershwin.com>).

^{ix} **Ira Gershwin** (1896 – 1983), letrista, irmão mais velho e parceiro do compositor George Gershwin. Adotou o nome de Arthur Francis (Arthur era o nome do irmão mais novo e Francis, o da irmã) e com ele escreveu as letras do musical *Two Little Girls in Blue*, em 1921. (Fonte: <http://gershwin.com>)

^x **Funny Face**. Musical estreado em Nova Iorque, em 1927 quando da inauguração do Alvin Theater, dos produtores Alex Aarons e Vinton Freedley. Foi o terceiro musical que os Gershwin escreveram para os atores Fred e Adele Astaire.

^{xi} **Lead sheet**. Uma partitura que mostra somente a melodia, a estrutura harmônica básica, e a letra (se houver) de uma composição. Muitas performances de jazz [e de outros estilos musicais] são realizadas a partir de *lead sheets*, que podem ser agrupadas em um livro de canções [como os *Song Books* de *Almir Chediak*]. *A score (...) that shows only the melody, the basic harmonic structure, and the lyrics (if any) of a composition. Many performances of jazz are realizes from lead sheets, which may be collected and bound together to form a Fake Book.* Oxford Concise Dictionary of Music. 2007. Tradução do autor.

^{xii} **Recitativo.** “Um tipo de escrita vocal, normalmente para uma única voz, que segue os ritmos e acentuações naturais do discurso, e também seus contornos em termos de altura. O “*stile recitativo*” esteve ligado ao desenvolvimento promovido pela Camerata florentina no final do séc. XVI (...) Durante o séc. XVII, a ária tornou-se elemento dominante da ópera e o recitativo, um veículo para diálogos, bem como um elemento de ligação entre as árias. (...) Mais tarde, a cadência no contínuo era protelada até o cantor ter concluído sua parte. No séc. XVIII [surgiu o] “recitativo obbligato”, em que a orquestra tem passagens independentes de caráter violento ou patético.(...) Em *Orfeu ed Euridice*, de Gluck (1762) e em suas óperas para Paris (1774-9), a orquestra acompanha do início ao fim. (...) do séc. XIX o recitativo desapareceu como forma independente, ao mesmo tempo que continuava a ser um meio essencial de expressão para passagens de um libreto em que o tratamento lírico não era adequado. O recitativo com acompanhamento de teclado não sobreviveu muito além do séc. XVIII, exceto quando foi artificialmente reativado, como em *The Rape of Lucretia* (1946), de Britten, e *The Rake’s Progress* (1951), de Stravinsky (SADIE, 1994)”. “O espírito do estilo barroco na música, na pintura e na arquitetura caracterizou-se pela teatralidade, pela grandiosidade e pelo efeitos de brilho. O barroco nasceu na Itália como consequência da Contra-Reforma, com o objetivo de reconquistar, através do impacto cultural, a influência da Igreja Católica. Na música, o barroco foi um período de muita produção, grandiosidade e efeitos espetaculares. A nobreza e as classes mais abastadas se interessaram bastante pela música profana, fazendo com que ela superasse a religiosa em importância e quantidade de produção. (...) Um elemento importante que marcou a música barroca foi a implantação de uma dramaturgia sonora, que se notabilizou não apenas através da ópera (...) como por suas influências na música religiosa, nos oratórios ou nas cantatas. (...) Havia também como característica do período o recitativo acompanhado, uma forma que tem a ver com a dramaturgia sonora, já que a melodia recitada tem um tom coloquial, com acompanhamento de cravo ou alaúde, como se o personagem de uma ópera ou cantata estivesse efetivamente contando uma história. As três grandes formas do estilo barroco foram a ópera, o oratório e a cantata, as três fazendo uso das ideias do período: declamação dramática (recitativo), canção-solo acompanhada (árias e arioso) coros e orquestra. (MEDAGLIA, 2008)”

^{xiii} **Riff.** Termo usado no jazz que significa uma curta e repetitiva passagem não improvisada. “Jazz term meaning a short, repetitive, but not improvised instrument passage.” Oxford Concise Dictionary of Music. 2007. Tradução do autor.

^{xiv} **Tema.** No jazz, *tema* geralmente se refere à melodia da música. Um tema é uma música ou uma melodia de fundamental importância em uma peça musical. “A theme is a complete tune or melody which is of fundamental importance in a piece of music.” (Naxos Classical Music Terminology Glossary. Disponível em <http://www.naxos.com/education/glossary.asp?char=S-U#>. Acesso em 22 jul. 2014)

^{xv} O **chorus** ou a música em si está usualmente na forma **AABA**, ‘A’ e ‘B’

ocupando normalmente 8 compassos, que é o padrão do período – dando forma ao padrão de 32 compassos – compasso perene. A seção ‘B’ é usualmente chamada de ponte na América do Norte enquanto no Reino Unido tende-se a referi-la como os “oito do meio”.

“The chorus or ‘the song itself’ is usually in AABA form, ‘A’ and ‘B’ normally occupying 8 bars, that pattern of period – giving rise to the form label 32 – *bar evergreen*. The ‘B’ section is usually called the *bridge* in North America while UK musicians tend to refer to it as the *middle eight*.” (TAGG, 2009. Pág. 202). Tradução do autor.

“Unidade formal do jazz. Improvisação solista baseada num tema de 12 (blues) ou 32 compassos (song).” (BERENDT, 1987. Pág. 357).

Entendemos que, atualmente, o(s) espaços(s) reservados à improvisação não se restringem à forma da música, mas, além disso, podem ocupar um ou mais espaços da própria forma.

^{xvi} Perto de Charlie Parker, não há saxofonista mais influenciador ou imitado que John Coltrane; perto de Miles Davis, talvez não haja figura de jazz mais influenciadora. Por volta dos 15 anos, Coltrane começou a tocar sax alto e de 1945 a 1946 ele fez uma *tournee* com uma banda da Marinha, seguida por *tournees* com King Kolax e Eddie “Cleanhead” Vinson. Gravou com Dizzy Gillespie em 1949, tocou em sua banda de 1949 a 1950 e em seu sexteto de 1950 a 1951. Depois disso tocou com Eark Bostic (1952) e Johnny Hodges (1953 – 1954), tempo em que se estabeleceu no saxofone tenor. Depois de passar duas semanas com Jimmy Smith, Coltrane recebeu e aceitou o convite de Miles Davis para substituir Sonny Rollins em seu quinteto. Coltrane ficaria no grupo até 1960 mesmo tendo sido demitido em 1957 por causa da sua famosa dependência de drogas, voltando em 1958 após deixá-las. Durante esse tempo Coltrane participou das gravações mais famosas de Davis, incluindo *Kind of Blue* e *Milestones*; lançou também algumas de suas gravações como líder incluindo *Blue Train* e *Giant Steps*; teve uma temporada muito celebrada com Thelonious Monk em 1957. Em 1960, Coltrane deixa o grupo de Davis e forma seu próprio quarteto com MacCoy Tyner, Elvin Jones, Reggie Workman (até 1961), e depois Jimmy Garrison no baixo. Durante este tempo Coltrane produziu muitas de suas melhores gravações, notavelmente “My Favorite Things” em 1969, na qual ele toca saxofone soprano, e *A Love Supreme* em 1964, que contém a mensagem espiritual que permeou os últimos anos de sua vida. Como Coltrane aventurou-se no Avant-Garde entre 1965 e 1966, o quarteto trocou seus membros, adicionando Pharoah Sanders, Alice Coltrane e Rashied Ali perdendo Tyner e Jones. Coltrane morreu de câncer no fígado com idade relativamente jovem, aos 40 anos. (DAVIS, 2012. Pág. 77)

JohnWilliam Coltrane (1926 – 1967). “Next to Charlie Parker, there is no more influential or imitated saxophonist than John Coltrane; next to Miles Davis, there is perhaps no more influential figure in jazz. Around the age of 15, Coltrane began playing alto saxophone, and from 1945 to 1946 he toured with a navy band, followed by tours with King Kolax and Eddie “Cleanhead” Vinson. He recorded with Dizzy Gillspie in 1949 playing with his big band from 1949 to 1950 and his sextet from 1950 to 1951. Thereafter he played with Eark Bostic (1952) and Johnny

Hodges (1953 – 1954), during this time he switched permanently to the tenor saxophone. After spending two weeks with Jimmy Smith, Coltrane received and accepted Miles Davis' offer to replace Sonny Rollins in his quintet. Coltrane would be in Davis' group on and off until 1960, famously fired in 1957 due to his drug addiction but rehired after kicking his habit in 1958. During this time Coltrane participated in several most famous Davis' recordings, including *Kind of Blue* and *Milestones*; released some of his own recording as a leader including *Blue Train* and *Giant Steps*; he had a much celebrated stint with Thelonious Monk in 1957. In 1960, Coltrane left Davis' group and formed his own quartet with MacCoy Tyner, Elvin Jones, Reggie Workman (until 1961), and then Jimmy Garrison on bass. During this time, Coltrane produced many of his finest recordings, notably "My Favorite Things" in 1969, on which Coltrane plays the soprano saxophone, and *A Love Supreme* in 1964, which contained the spiritual message that framed the later years of his life. As Coltrane ventured deeper into the Avant-Garde during 1965 and 1966, the quartet changes members, adding Pharoah Sanders, Alice Coltrane and Rashied Ali while losing Tyner and Jones. Coltrane died of liver cancer at the relatively young age of 40."

Tradução do autor.

^{xvii} A **escala bebop** é uma escala comum (maior, dórica ou mixolídia, usualmente) que tem um "meio tom" específico (não harmônico) adicionado, resultando numa escala de oito notas ao invés das sete usuais. A descoberta do uso dessa escala em solos improvisados bem como a designação do termo para a escala, são creditados a David Baker, que escreveu sobre as escalas e seu uso em seu livro *How to Play Bebop*. O desenvolvimento das escalas, historicamente, veio da necessidade do uso de uma escala de oito notas, ao invés da escala de sete notas, a propósito do preenchimento do compasso em fórmula 4/4 (que pode ser preenchido por oito colcheias). Em outras palavras, a escala *bebop* equalizará os quatro tempos do compasso ao invés dos sete tempos e meio resultantes do uso da escala de sete notas. A adição da nota cromática à escala maior é o meio tom entre o quinto e o sexto graus da escala maior. Na escala dórica, a nota adicionada está entre a terça e a quarta notas da escala, e na escala mixolídia ele está entre a sétima menor e a oitava.

"A common scale (major, dorian or mixolydian, usually), that has one specific chromatic tone (non-harmonic) added, causing the scale to have eight notes, rather than usual seven. The discovery of the scale's existence in improvised solos, as well as the designated term for the scale, are credited to David Baker, who has written much about the scale and its use in *HOW TO PLAY BEBOP*. The development of the scale, historically, came about as a result of the need to use an eight-note scale, instead of a seven-note scale, in order to fit a 4/4 time signature (which can be consumed by 8 eighth-notes). In other words, the bebop scale will equal four beats, instead of the three and one-half beats that result from using a seven-note scale. The added chromatic note in the major scale is the half-step between the fifth and sixth degrees of the scale. In the dorian scale the added note is the half step between the third and fourth degree, and in the mixolydian scale it's

the half step between the seventh degree and the octave of the first degree (COKER, pág. 33)". Tradução do autor.



^{xviii} A **hemíola** pode ser definida como a repetição, em um só período, de uma configuração idêntica em diferentes posições com respeito à pulsação. Essa compensação é o resultado da superposição de duas progressões aritméticas, uma rítmica e outra métrica, com diferentes proporções. É o caso com a hemíola tradicional ocidental que está geralmente numa proporção 3:2, e com sua extensão africana na proporção 4:3. (KHALFA, 1996, pág. 159)

“Figura de proporção rítmica (3:2). Artifício que simula três compassos binários em dois ternários, comum em danças barrocas como a SARABANDA e a COURANTE.” (DOURADO, 2004, pág. 160).

^{xix} A expressão **a cappella** se refere ao estilo de obras musicais religiosas executado nas capelas, nas quais os corais ou outros grupos vocais cantavam sem o acompanhamento de outro instrumento.

Style des œuvres musicales religieuses exécutées dans les chapelles n'admettant pas les instruments. Se dit d'une œuvre chorale exécutée sans accompagnement. Larousse Dictionnaire de Français disponível em http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/a_cappella/362. Tradução do autor.

^{xx} **Cadenza**. Um floreio inserido na cadência final de qualquer seção de uma ária vocal ou solo instrumental. A cadência final convencional consiste, harmonicamente, de três acordes: a 2ª inversão do acorde tônico, o acorde dominante, e o acorde da tônica em posição fundamental. A cadência começa no primeiro destes acordes. A orquestra volta a se juntar novamente apenas quando o solista, depois de uma exibição de virtuosismo vocal ou instrumental, indica por um longo trinado que está pronto para retomar a partir dos acordes finais, ou em qualquer outra passagem. (...) A cadenza pode assumir a importância de um movimento extra (por exemplo, os primeiros concertos para violino de Shostakovich, e o concerto de violoncelo de Walton). Claro que, com o crescimento de procedimentos aleatórios, a cadência improvisada voltou novamente a ter importância em si própria.

A flourish inserted into the final cadence of any section of a vocal aria or a solo of a instrumental movement. The conventional final cadence consists, harmonically, of 3

chords, the 2nd inversion of the tonic chord, and the dominant and the tonic chords in root position. The interpolated cadenza begins in the first of these chords, the orchestra joining again only when the soloist, after a display of vocal or instrumental virtuosity, indicates by a long trill that he or she is ready to be rejoined in the final chords or in any passage elaborated out of them. (...) Sometimes the cadenza assumes the importance of, effectively, an extra movement, (e.g. Shostakovich's first violins concert, Walton's cello's concert). Of course, with the growth of aleatory procedures, the improvised cadenza has come back into its own. Oxford – Concise Dictionary of Music. Tradução do autor.

^{xxi} O **rubato** é uma ferramenta de performance na qual a perseguição ao cumprimento rigoroso do tempo métrico é desconsiderado momentaneamente. Se realizado com sensibilidade musical instintiva, produz efeitos admiráveis no sentido da espontaneidade e liberdade. Mal realizado, o efeito é meramente mecânico.

A future of performance in which strict time is for a while disregarded. When this is done with genuine artistry and instinctive musical sensibility, the effects is to impart an admirable sense of freedom and spontaneity. Done badly, rubato merely becomes mechanical. Oxford – Concise Dictionary of Music. Tradução do autor.

^{xxii} A escala **Dominante-Diminuta** (ou **Dom-Dim**, em sua forma abreviada) é um desdobramento do trabalho do compositor francês Olivier Messiaen. O capítulo *Modes de transposition limitée* (Modos de transposição limitada) – 16º capítulo do livro *La technique de mon langage musical* (A técnica de minha linguagem musical) – é baseado na escala cromática de 12 sons do sistema temperado. Nela o compositor propõe dividir simetricamente os sons de forma que se obtenha grupos de notas separadas pelos mesmos intervalos. Assim, depois de algumas transposições, – que variam conforme a distribuição dos intervalos – esgotam-se as possibilidades de obtenção dela nos grupos. Messiaen particiona os grupos de notas em três modos, com suas respectivas transposições, de forma que a escala Dom-Dim encontra-se no segundo modo:



O agrupamento de notas no padrão semitom-tom do primeiro arco (notas Do, Ré Bemol e Mi Bemol) é transposto outras três vezes, dando origem à escala. A sobreposição das notas da escala gera, ora um acorde dominante, ora um acorde diminuto. Daí o nome Dominante-Diminuto.

^{xxiii} This technique involves playing on the upper extensions of a chord using a chord-on-chord mindset. For example, playing “E7” over a Dmaj7 chord to expose

the 9th, #11, and 13 of the Dmaj7 and is probably the simplest form of “chromatic” thinking. This is very apparent in Coltrane’s “Impressions” solo mentioned previously. In this case, Coltrane plays clear melodic phrases in A7 and Bb7 tonalities over the E-7 and F-7 harmonies respectively to create the 11th and 13th sounds. Tradução do autor.

4 – Discussão

A intenção primeira deste trabalho foi a busca por um conhecimento mais aprofundado acerca dos procedimentos e descrição dos processos de improvisação de Victor Assis Brasil. Para tanto delimitamos o campo de trabalho com o recorte em torno do álbum *Pedrinho*. Trabalhamos com a ideia de que este trabalho nos proporcionou uma síntese dos estudos e do conhecimento angareados por ele em sua carreira, uma vez que *Pedrinho* é seu último álbum gravado.

No primeiro capítulo, entretanto, tentamos nos aproximar do contexto histórico em que o músico esteve inserido. Longe da pretensão de ser uma biografia de Victor Assis Brasil, o capítulo se ateve em agrupar os acontecimentos que julgamos mais marcantes (além de outros nem tão marcantes assim) na vida de Victor, somando as poucas e esparsas informações conhecidas a seu respeito a outras que ainda não havíamos lido em textos acadêmicos.

Não obstante a importância histórico-cultural acerca da música de Victor, o escopo central deste trabalho é voltado à improvisação de Victor Assis Brasil. A proposta de analisar solos improvisados do álbum *Pedrinho* foi baseada na crença de que “a análise da música popular é [...] uma contribuição importante para a musicologia e estudos culturais em geral”¹, e, neste caso, a análise musical da música popular.

O ponto de partida para as análises foi o processo de transcrição dos fonogramas, dos objetos sonantes – como prefere Philip Tagg. Porém, diante das consabidas limitações da escrita musical tradicional da música européia, nos atentamos para tal problema, sobre o qual Hermilson Nascimento escreve:

¹ TAGG, 2003, pág. 17.

“A partitura durante muito tempo foi o único meio de registro e divulgação das obras [e] teve ao longo dos séculos também uma grande importância como suporte intelectual, no próprio desenvolvimento da estruturação musical. Ainda assim a música não está na partitura. Esta é um roteiro bem detalhado do que deve soar à audiência, no caso da música erudita, e sua valorização favorece uma espécie de culto ao compositor como vulto maior da expressão musical, em torno do qual devem se colocar os intérpretes no cumprimento daquilo que seria um ideal poético a ser atingido. A notação em partitura desse ideal se consagra então como “instância de representação do original” (Aragão, 2001: 16) de uma obra. Já na música popular a transmissão – compositor?-intérpretes – tende a se dar pessoalmente ou por registro em áudio; também por escrito como na prática erudita, mas com a diferença de que a “prescrição” tende a ser mais aberta, com coisas pensadas apenas aproximadamente, não por desleixo mas por cultura. (NASCIMENTO, 2004, pág. 2).

Certos da (apenas) proximidade da partitura com o objeto sonoro – ao invés da acuidade almejada – e sabendo que “a fonte primária do objeto de análise não é a partitura, mas o áudio, sendo a transcrição um a posteriori que se realiza a partir desse áudio”² e que, “portanto, a acuidade rítmica da transcrição é sempre passível de erros”³, lançamos mão do método de análise proposto no capítulo 2.

A delimitação harmônico-melódica do método proposto foi essencial para desvendarmos algumas práticas musicais envolvendo a improvisação de Victor. Pudemos perceber, com maior destaque, oito procedimentos musicais que, se não são reincidentes em todos os fonogramas, aparecem na maior parte deles com certa frequência. São eles: 1) aparição combinada de escala e arpejo; 2) recorrência de padrões melódicos específicos; 3) ocorrência de substituições harmônicas; 4) recorrência ou, em certos casos, a repetição literal de frases, motivos, sentenças, etc.; 5) sobreposição de arpejos; 6) recorrência do padrão fraseológico 1235; 7) ciclo de quartas e, 8) ciclo de terças.

Seguiremos com excertos que contém cada um destes oito elementos elencados, com a respectiva discussão.

² TINÉ, 2013, pág. 61-73.

³ Idem.

4.1 – Combinação escala-arpejo

A combinação escala-acorde diminuto é muito característica do jazz, principalmente a partir de Charlie Parker (CHRISTIANSEN, 2002, pág. 4). Apesar da afirmação de Christensen se referir exclusivamente a este tipo de combinação – escala-acorde diminuto – vimos a corriqueira aparição da combinação escala-arpejo em quase todas as músicas analisadas. É bem verdade que, principalmente em *Swonderful*, o arpejo diminuto destaca-se em número de aparições. O *Cantador* é a única faixa em que não encontramos a sequência escala-arpejo.

Acerca deste elemento musical, Berliner (1994, pág. 74) afirma que “padrões criados a partir de acordes diminutos e aumentados são mais ambíguos na sua suspensão do movimento harmônico”¹.

Com o agrupamento de todas as figuras (que contêm este elemento) em sequência podemos notar o uso recorrente do arpejo diminuto no acorde A^7 , quase sempre a partir da terça, Dó#. As únicas exceções estão nos compassos 72 e 108, nos quais o arpejo se inicia na nota Sol#, sobrepondo-se aos acordes $Bm^{7(b5)}$ e $C^{6/9}$.

Em cinco excertos de *It's Alright With Me* – de um total de sete –, os arpejos diminutos são antecidos por uma escala *bebop*. Os compassos 59, e 147 são as duas únicas exceções.

Todas as ocorrências desta relação – escala-arpejo – ocorrem nesta mesma sequência nesta faixa. Em outras faixas observaremos a inversão desta sequência.

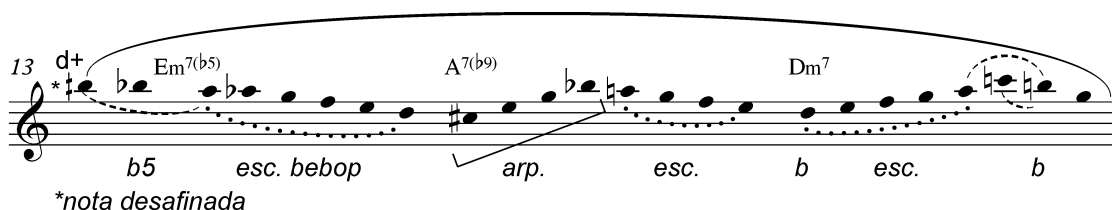


Figura 4.1a: Escala *bebop* e arpejo diminuto (*It's Alright With Me*, comp. 13-16).



Figura 4.1b: Escala *bebop* e arpejo diminuto (*It's Alright With Me*, comp. 28-33).

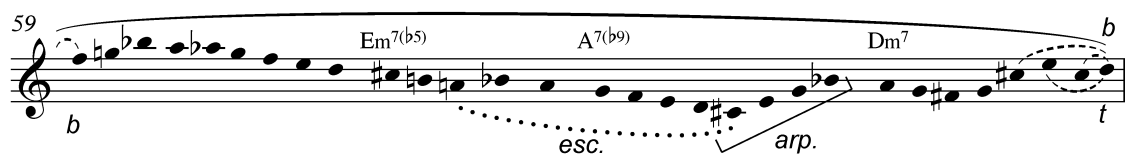


Figura 4.1c: Escala *bebop* e arpejo diminuto (*It's Alright With Me*, comp. 59-62).

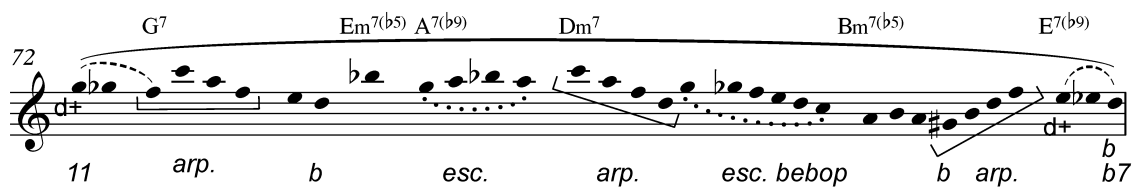


Figura 4.1d: Escala *bebop* e arpejo diminuto (*It's Alright With Me*, comp. 72-80).

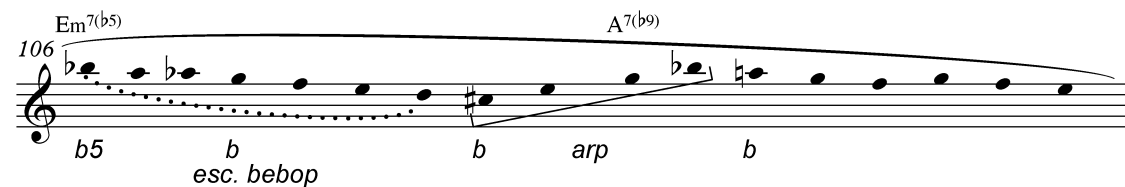


Figura 4.1e: Escala *bebop* e arpejo diminuto (*It's Alright With Me*, comp. 106-107).

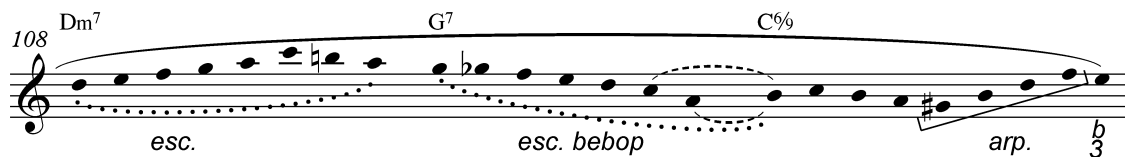


Figura 4.1f: Escala *bebop* e arpejo diminuto (*It's Alright With Me*, comp. 108-110).

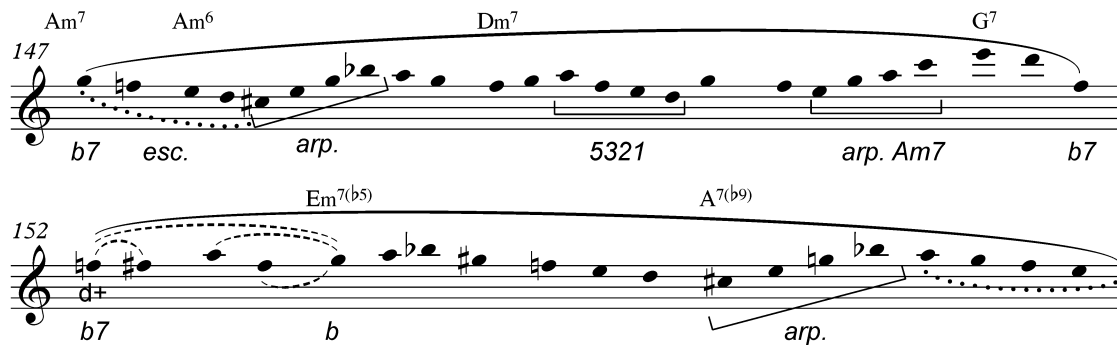


Figura 4.1g: Escala e arpejo diminuto (*It's Alright With Me*, comp. 147-154).

Na música *Nada Será Como Antes* encontramos quatro passagens em que há a sequência escala-arpejo. A primeira está no compasso 4; a segunda, no compasso 9, é apenas um fragmento de escala seguido por um padrão 1235 e, depois, por um arpejo de Ab.

No compasso 20 podemos notar, pela primeira vez, a inversão da ordem dos elementos. Aqui o arpejo de Ab^{maj7} antecede a escala, e não o contrário como anteriormente. No compasso 25 a escala agora é seguida por três arpejos, e não por somente um, como nos outros exemplos.

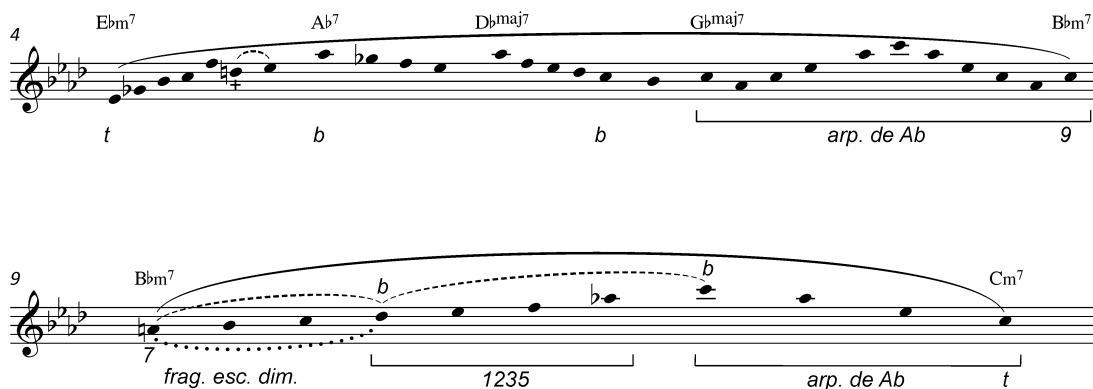


Figura 4.1h: Escala e arpejo de Ab (*Nada Será Como Antes*, comp. 4-12).



Figura 4.1i.: Escala e arpejo: *cadência* em Fá Maior. (*Nada Será Como Antes*, comp. 11 e 12).

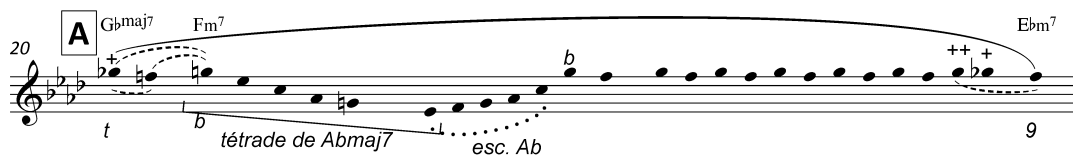


Figura 4.1j: Arpejo e escala: *inversão da ordem* (*Nada Será Como Antes*, comp. 20-24).

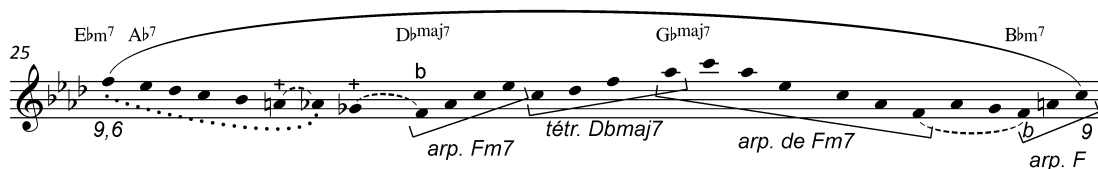


Figura 4.1k: Escala e arpejos (*Nada Será Como Antes*, comp. 25-28).

Em ‘*Swonderful*’ há sete sequências escala-arpejo (ou vice-versa). Em três delas a escala é alterada.

E A⁶ F[#] Bm⁷(add11)

6 b9

E⁷(add13) A⁶ C F B^b

arp. Bm⁷ esc. b esc. Bm⁷

Figura 4.1i: Arpejo-escala ('Swonderful', comp. 25-32).

F A⁶ F[#] #11

Bm⁷(add11) E⁷(add13) A⁶ D^{#m7} G^{#7}(b9)

arp. esc. bebop +d +d 1235

Figura 4.1m: Arpejo-escala ('Swonderful', comp. 33-40)

I A⁶ F[#] d+ b

esc. B⁷

Bm⁷(add11) E⁷(add13) A⁶ F^{#m7} Bm⁷ E⁷ **J** A⁶

Bm⁷ arp. Eb esc. bebop 7

Figura 4.1n: Arpejo-escala ('Swonderful', comp. 73-81).

L

A⁶ F[#] #9 arpejo de B7

Bm⁷ E7(add13) A⁶ 9,13 esc. bebop F B^b E^b 4^a 4^a

Figura 4.1o: Escala-arpejo ('Swonderful, comp. 97-104).

M

A⁶ F[#] arp. b b13 5 esc. de F[#] 5

Bm⁷ E7(add13) A⁶ C F E7 b arp. D esc. bebop C F B^b E^b 4^a 4^a 4^a

Figura 4.1p: Escala-arpejo, escala-arpejo ('Swonderful, comp. 105-112).

Q

A⁶ F^{#m7} arp. esc. crom. Bm⁷(add11) E7(add13) 5 11 t esc. alt. A⁶ C F E7 4^a 4^a 4^a

Figura 4.1q: Arpejo-escala ('Swonderful, comp. 137-144).

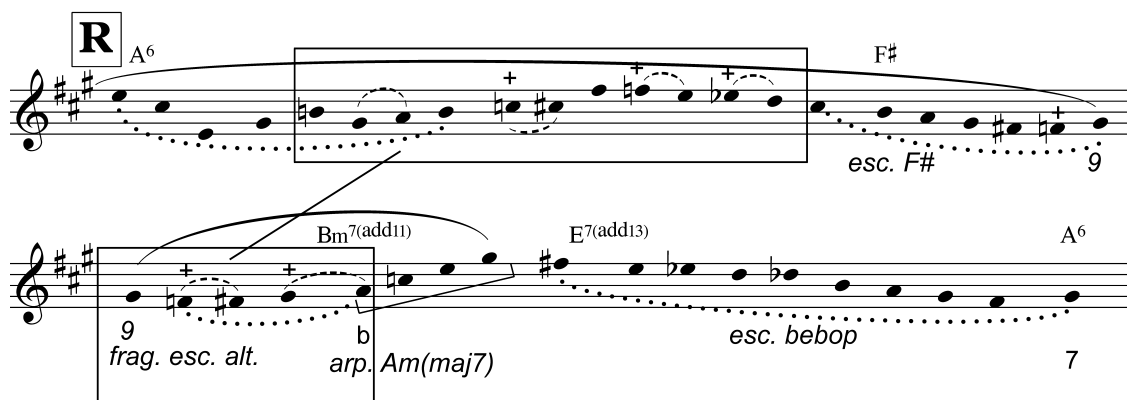


Figura 4.1r: Arpejo-escala ('Swonderful, comp. 145-152).

Em *Penedo* foram contadas cinco ocasiões em que há a sequência escala-arpejo. Aqui a variedade de escalas empregadas foi maior, como podemos observar.



Figura 4.1s: Arpejo-escala (*Penedo*).

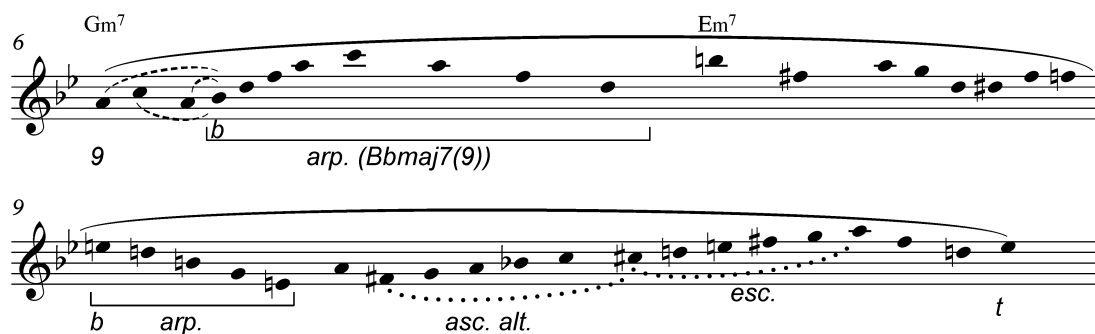


Figura 4.1t: Arpejo-escala (*Penedo*, comp. 6-10).

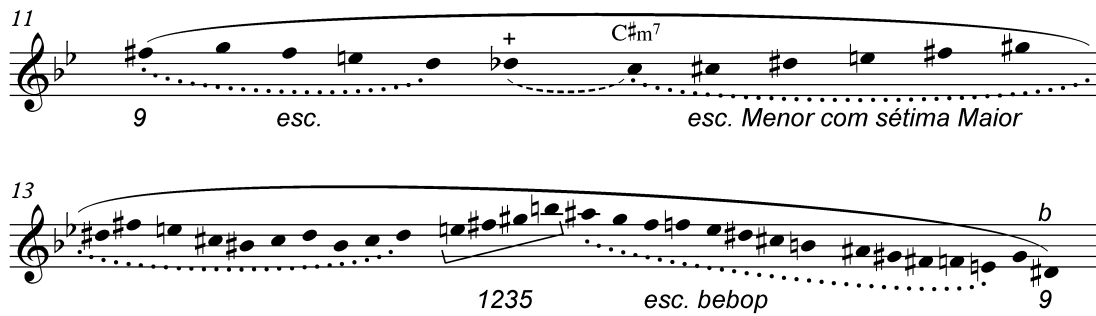


Figura 4.1u: Escala menor com sétima maior e escala *bebop*. (Penedo, comp. 11-15).

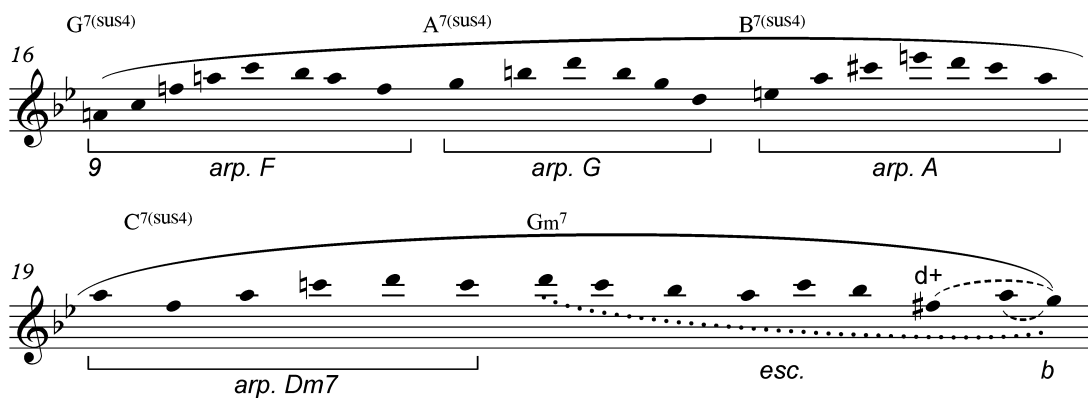


Figura 4.1v: Tríades maiores um tom abaixo. (Penedo, comp. 16-20).

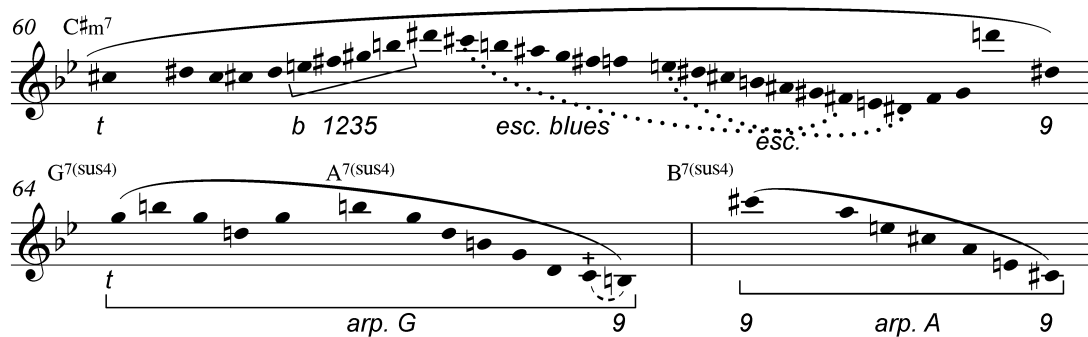


Figura 4.1w: Escalas e nota não pertencente ao acorde (Penedo, comp. 60-66).

Night an Day foi a faixa que apresentou a menor quantidade destas relações de escala-arpejo com apenas quatro ocorrências, no entanto, foi a única na qual encontramos uma escala dominante-diminuta (dom-dim) e outra cromática.

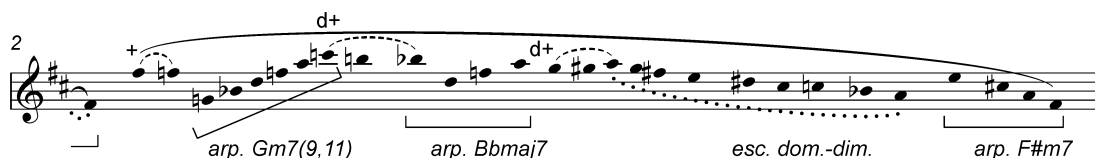


Figura 4.1x: Arpejo-escala (*Night and Day*, recitativo).



Figura 4.1y: Escala-arpejos (*Night and Day*, recitativo).

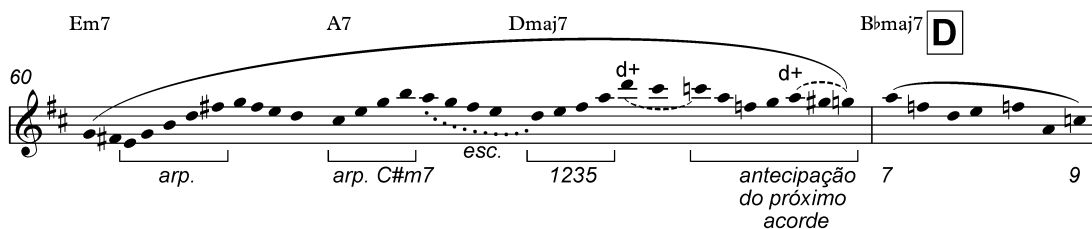


Figura 4.1z: Arpejo-escala, arpejo-escala (*Night and Day*, comp. 60-63).

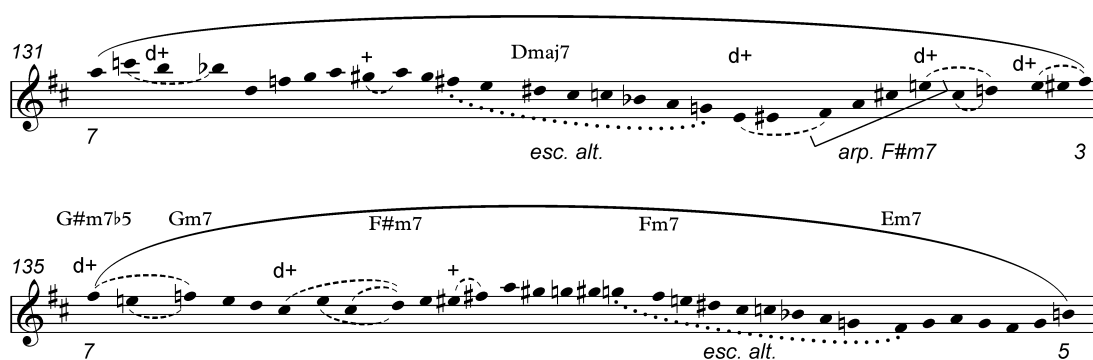


Figura 4.1aa: Escala-arpejo (*Night and Day*, comp. 131-139).

4.2 – Padrões

Este tipo de estrutura é comumente encontrado em solos improvisados por se tratar de um princípio musical inerente ao ofício de improvisador, cujo condicionamento é uma iniciação à prática profissional da arte, apesar das implicações da palavra *espontâneo*. Raramente se ouve um solo jazzístico que não contenha ao menos um fragmento de padrões melódicos, quer seja de uma melodia conhecida, de um solo conhecido de outro músico, de um material anteriormente improvisado ou de padrões previamente estudados individualmente. O improvisador *pré-escuta* o próximo evento musical e insere, justapõe o padrão de maneira clara e consciente. Os hábitos envolvidos neste processo são de audição e mecânicos. Neste último o instrumentista decide por tocar um padrão de notas – que ele sabe que funcionará por razões teóricas ou de experiência prévia – que é confortável à mão e aos dedos (COKER et al, 1970, *Introduction*).

Segundo Berliner, não há objeção quanto a emprestar padrões ou fragmentos de frases de outros músicos, “aliás, isto é esperado. Muitos estudantes começam a adquirir uma coleção de *blocos construtivos de material improvisatório* extraíndo estas formas que são percebidas como componentes discretos em solos praticados anteriormente [...]” (BERLINER, 1994, pág. 101).

Pudemos notar uma quantidade relativamente grande destes elementos principalmente em *It's Alright with Me*, na qual contamos dez referências a este procedimento. Em *Night and Day* há cinco padrões e em *Penedo*, quatro.

Talvez pelo andamento lento e o caráter lírico de *O Cantador* e *Nada Será Como Antes*, não tenhamos visto nenhuma ocorrência do procedimento nelas. E em *'Swonderful*, apesar do andamento acelerado, também não encontramos nenhum tipo de padrão; há, porém, uma frase que se repete inúmeras vezes e que, pensamos, segue algumas das premissas de Coker no que se refere à *pré-escuta*, à assimilação prévia e ao conforto mecânico.



Figura 4.2a: Padrão melódico (*It's Alright With Me*, comp. 21-23).

No trecho abaixo a sequência de notas não segue o padrão, talvez, por uma deficiência técnica, deixando a aplicação do argumento de Coker um tanto *desconfortável*.

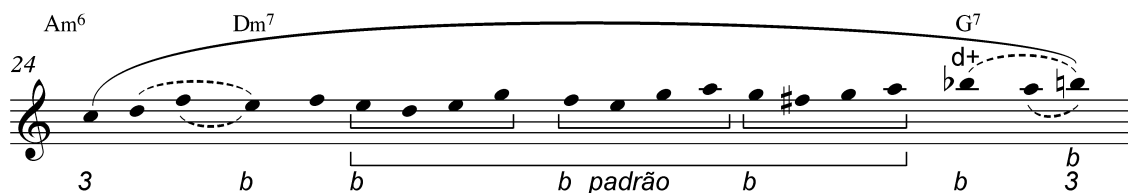


Figura 4.2b: Padrão melódico "errado" (*It's Alright With Me*, comp. 24-27).

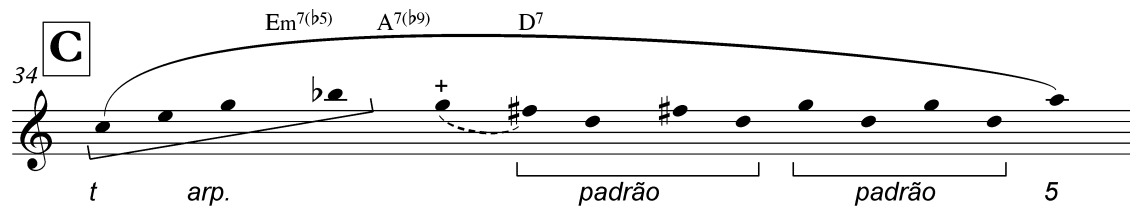


Figura 4.2c: Padrão melódico (*It's Alright With Me*, comp. 34-38).

Nos três segmentos abaixo o padrão não é escalar, mas melódico. Note-se a repetição literal do arpejo sobre o acorde de C^{maj7} , que sempre parte da quinta – nota Sol – e tem como alvo a própria quinta no final da frase.

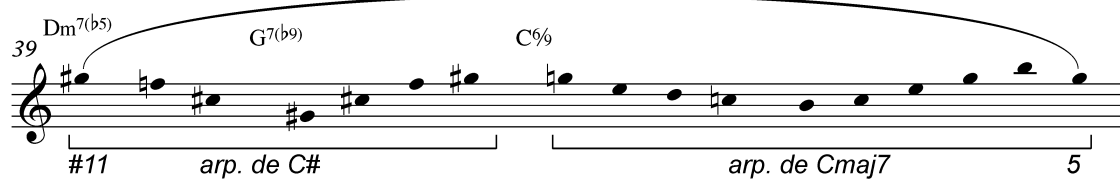


Figura 4.2d.: Substituição G por Db (*It's Alright With Me*, comp. 39-42).

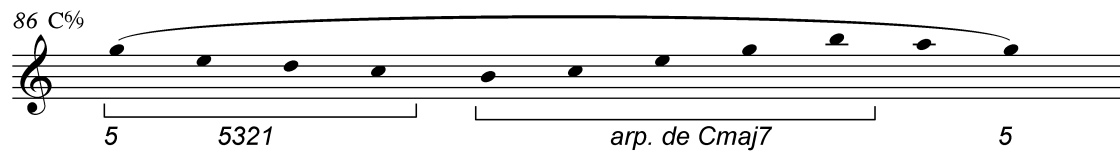


Figura 4.2e: Padrão sobre o ajejo de C^{maj7} (*It's Alright With Me*, comp. 86-87).

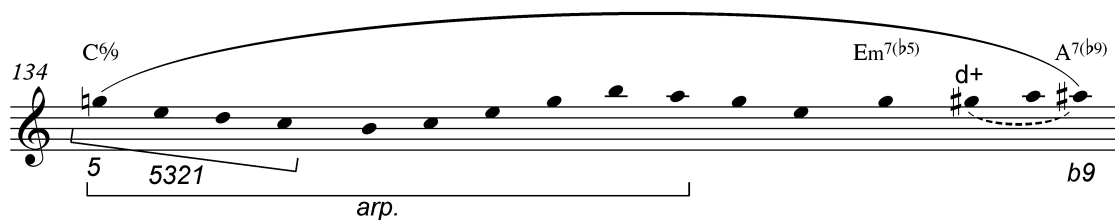


Figura 4.2f: Padrão sobre o ajeito de C^{ma7} (*It's Alright With Me*, comp. 134-136).

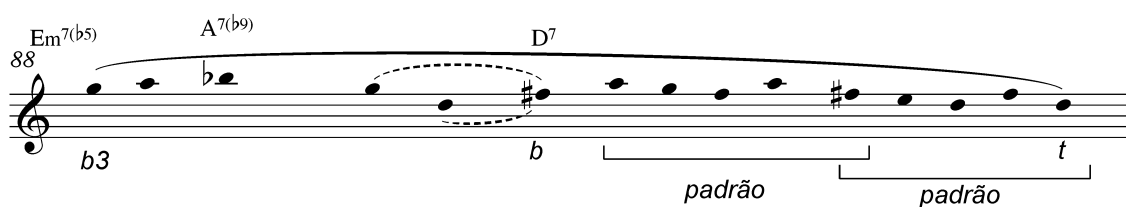


Figura 4.2g: Padrão escalar (*It's Alright With Me*, comp. 88-91).

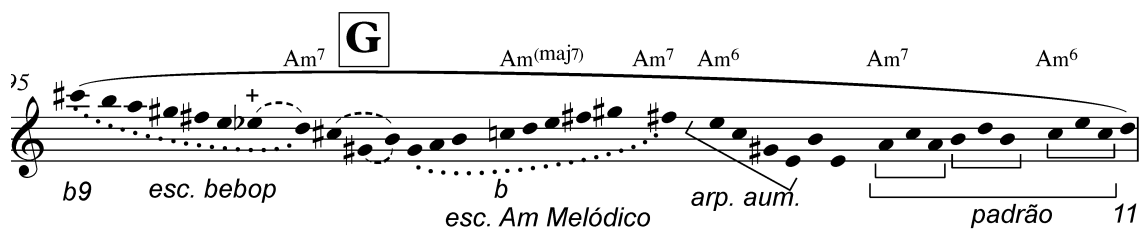


Figura 4.2h: Padrão escalar no final da frase (*It's Alright With Me*, comp. 95-101).

Nas duas frases abaixo estão representados dois padrões – um em cada frase – que também não segue à *risca* a tipologia proposta no fragmento gerador do padrão, não obstante a clara referência à repetição do fragmento.

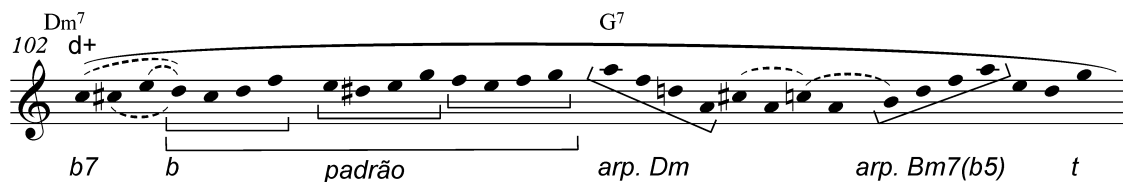


Figura 4.2i: Padrão melódico (*It's Alright With Me*, comp. 102-105).

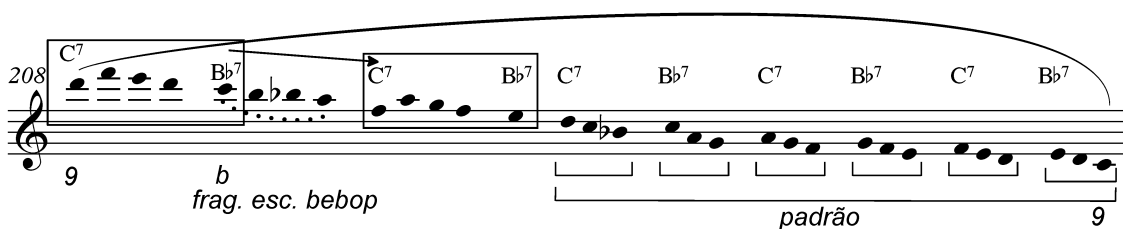


Figura 4.2j: Padrões melódicos (*It's Alright With Me*, comp. 208-217).

Outra vez o argumento de Coker quanto ao conforto técnico do padrão não se aplica. Na frase a seguir o padrão tocado – que não segue a lógica que o primeiro fragmento propõe – é muito mais desconfortável tecnicamente do que o de fato executado. Seguindo a lógica dos dois primeiros fragmentos, o terceiro seria Mi-Do-Si-Ré e não Mi-Si-Lá#-Do. A inserção do Lá# requer o uso da mão direita, dificultando e impondo mais limites à velocidade da execução.

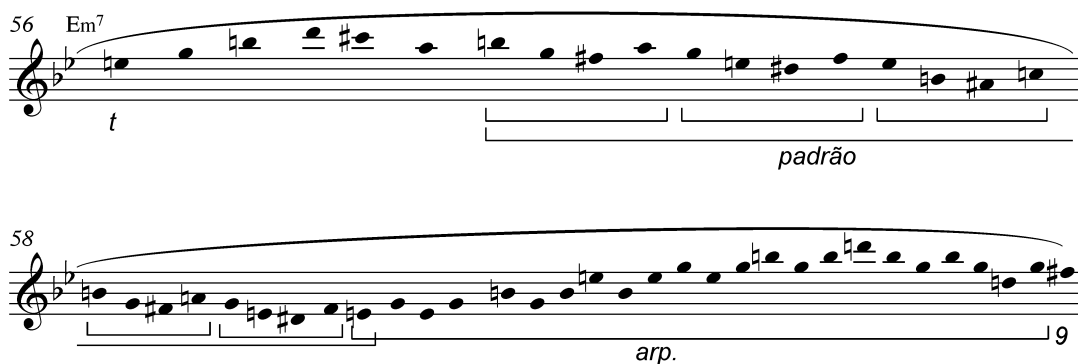


Figura 4.2k: Padrões de três e quatro notas (*Penedo*, comp. 56-59).

No terceiro fragmento do padrão da frase abaixo, a sequência lógica exige uma nota Mi ao invés da nota Ré tocada. Não vemos aqui nenhuma dificuldade técnica para que houvesse a troca.

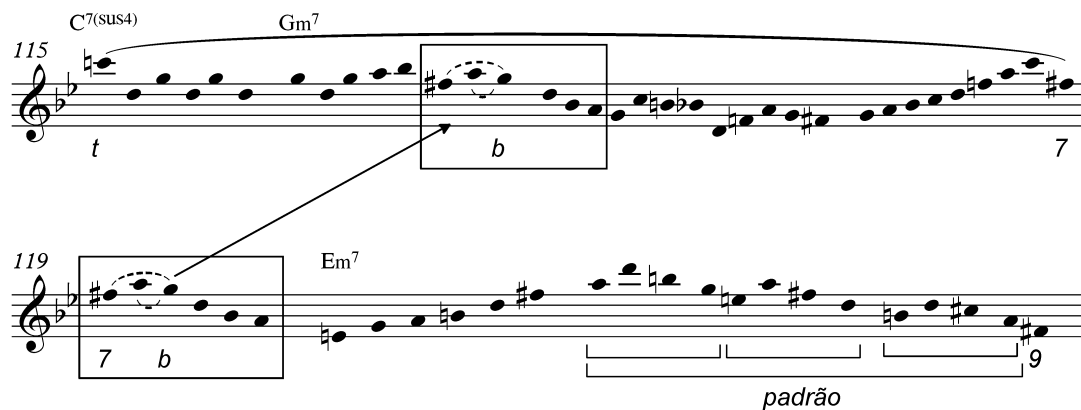


Figura 4.2l: Padrão (Penedo, comp. 115-122).



Figura 4.2m: Padrão escalar (Penedo, comp. 127-131).

A padronização na frase abaixo se dá de maneira a organizar uma estrutura de três notas que, por sua vez, constroi um arpejo diminuto em cada um dos *graus* da *tríade*.



Figura 4.2n: Estrutura de arpejo diminuto em padrão em quintas (*Penedo*, comp. 135-138).

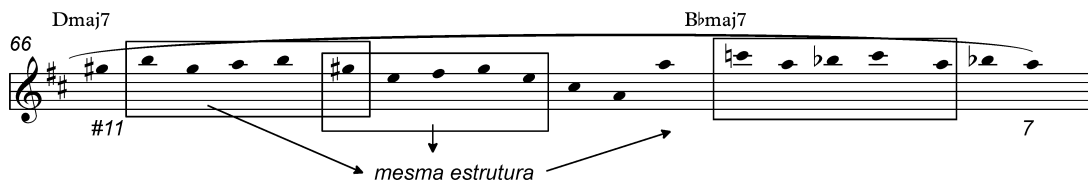


Figura 4.2o: Padrões (*Night and Day*, comp. 66-69).

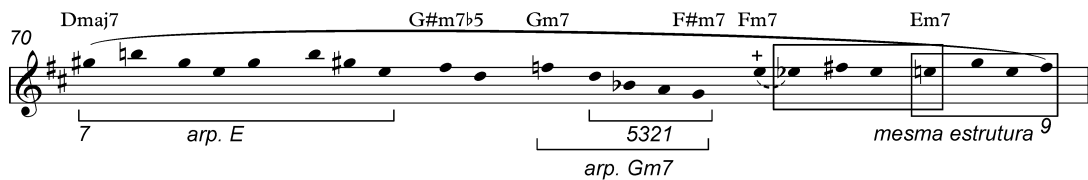


Figura 4.2p: Padrão (*Night and Day*, comp. 70-77).

Nas duas frases abaixo pudemos notar repetição da mesma estrutura organizacional em dois padrões distantes cerca de 50 compassos um do outro. Destacamos nos círculos as notas em comum às duas frases.

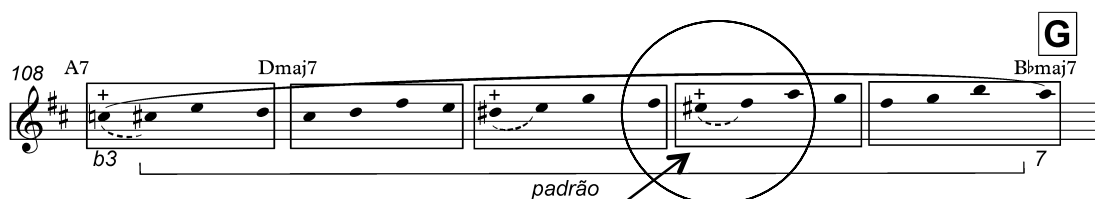


Figura 4.2q: Padrão (*Night and Day*, comp. 108-111).



Figura 4.2r: Padrões (*Night and Day*, comp. 155-158).

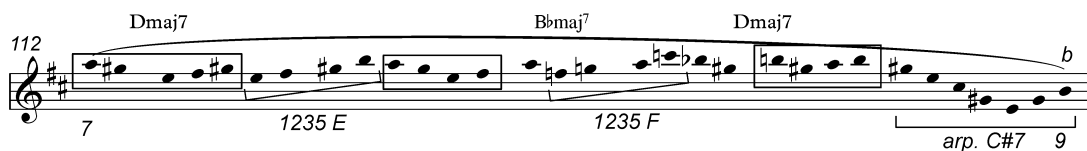


Figura 4.2s: Padrão (*Night and Day*, comp. 112-117).

4.3 – Substituições

Substituir acordes é uma prática comum na música popular, principalmente àquela mais ligada às práticas do jazz, principalmente a partir de uma determinada época. Berliner trata este procedimento como sendo uma tradição em que

“Músicos ornamentam movimentos com diferentes tipos de substituição de acordes desenhando, num elaborado conjunto de regras e com pequenas amostras, aquelas estruturas e procedimentos que têm sido passados de geração a geração entre artistas de jazz.” (BERLINER, 1994, pág. 84).ⁱⁱ

Sob outra perspectiva, Freitas afirma que

“Nos mundos da teoria da música popular, [a] ideal [do] (...) “estado de Devir”, [da] (...) “condição de anseio”) associado ao fenômeno da “escala alterada” se faz notar na destacada importância que este tópico da velha harmonia assume na *jazz theory* que, renomeando mais uma vez aquilo que (nos tempos do *Ancien Régime*) se chamava “*Accord de sixte superflue*”, converteu suas transcrições do “acorde de dominante substituta” em um de seus assuntos obrigatórios favoritos. Já no repertório de *jazz*, ou jazzisticamente orientado, a incidência do agora “**SubV7**” é reconhecidamente notória e seu uso assumidamente *inflacionado* transformou-se em uma espécie de *trejeito* estilístico-identitário que marcou época. Tal *inflação* (*superabundância*, *emprego excessivo*) é um processo que se instala pouco a pouco e, em diferentes doses, pode ser notado em vários gêneros e estilos tonais.” (FREITAS, 2010, pág. 452)

Os princípios teóricos de substituição de acordes são muito úteis tanto ao instrumentista *performer*, quanto ao compositor e ao arranjador, que podem encontrar na *paleta* de fontes autores como, por exemplo, Baker (1983), Lawn e Hellmer (1996), Coker (1997), Beuttner (2005) e Freitas (2010). Baker elenca alguns dos possíveis motivos pelos quais o músico possa usar tal ferramenta:

1. Aliviar a monotonia de *repetições intermináveis* de uma progressão harmônica
2. Introduzir tensão a uma situação estática
3. Para tornar uma linha de baixo mais *forte*
4. Promover maior desafio e interesse às estruturas verticais nas quais se improvisa
5. Tornar uma música mais fácil ou difícil
6. Para mudar a textura harmônica de simples para complexa e/ou vice-versa.

Os autores Lawn e Hellmer discutem sobre a *substituição de mediantes*, a *substituição de submediante* e a *substituição de trítone*. (LAWN et al, 1996, pág. 111-115). Esta última foi a que destacamos na performance melódica de Victor Assis Brasil e, *grosso modo*, este tipo de substituição é aquele no qual um acorde dominante – que tem um intervalo de trítone entre a terça maior e a sétima menor – pode ser substituído por outro acorde da mesma tipologia que tenha o mesmo intervalo. Berliner endossa:

“O artista também tem a opção de substituir um novo acorde com uma fundamental diferente para o acorde original. Acorde geralmente podem servir como substitutos eficazes uns para os outros quando estão perto o suficiente para relacionarem-se através de tons comuns a fim de executar a mesma função dentro da estrutura da peça, preservando “linhas essenciais, da progressão original”. Às vezes, os acordes substitutos podem ter o efeito de modificar uma parte distinta do progresso convencional, como quando acordes menores substituem acordes diminutos.” (BERLINER, 1994, pág. 84).ⁱⁱⁱ

A substituição mais recorrente nas faixas analisadas foi a do acorde G^7 por $C^\#$, como se pode ver nas figuras abaixo.

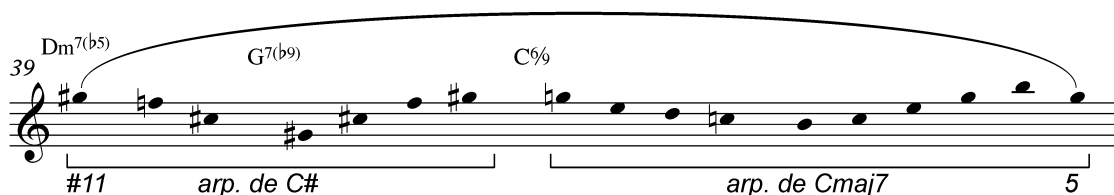


Figura 4.3a: Substituição G por Db (*It's Alright With Me*, comp. 39-42).

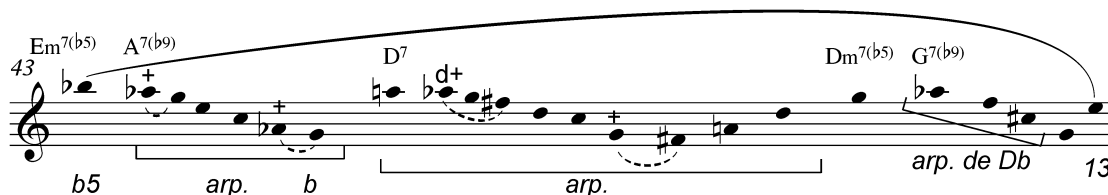


Figura 4.3b: Substituição G por Db (*It's Alright With Me*, comp. 42-48).

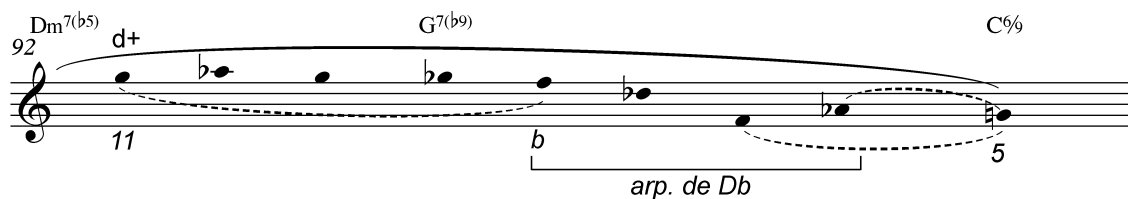


Figura 4.3c: Substituição G por Db ('Swonferful, comp 92-93).

Em seguida estão outros dois exemplos de sobreposição de arpejos que não os dos acordes em vigência, e que nem por isso caracterizam-se como substituições, mas que, por outro lado, são tão *outsides* quanto as substituições por compartilhamento do mesmo trítono.

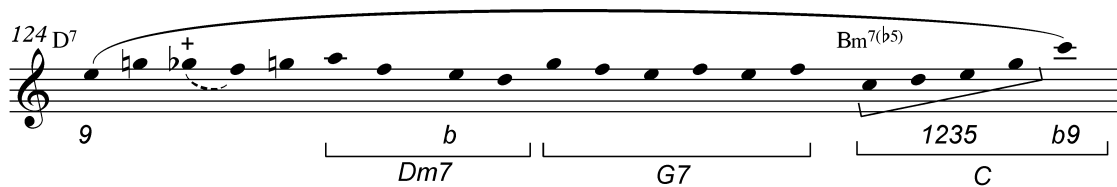


Figura 4.3d: Substituição ('Swonferful, comp. 124-126).

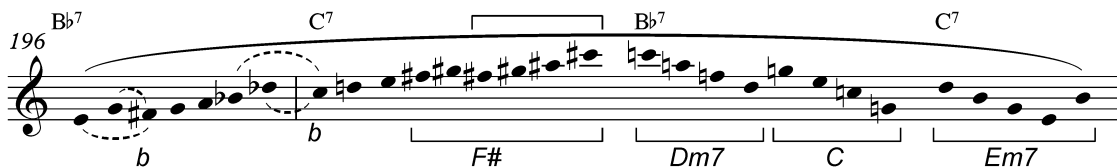


Figura 4.3e: Substituição ('Swonferful, comp. 196-199).



Figura 4.3f: Padrão 1235 com sobreposição de tonalidades (*Nada Será Como Antes*, comp. 19-20).



Figura 4.3g: Substituição por cadência ii-V-I ('Swonderful, comp. 70-72).

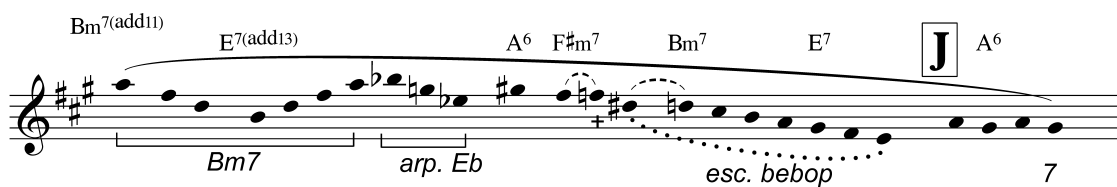
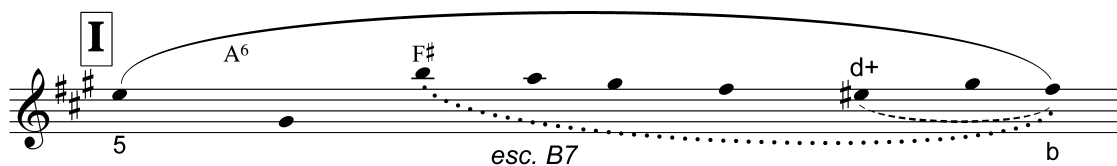


Figura 4.3h: Ssubstituição meio tom abaixo ('Swonderful, comp. 73-81).

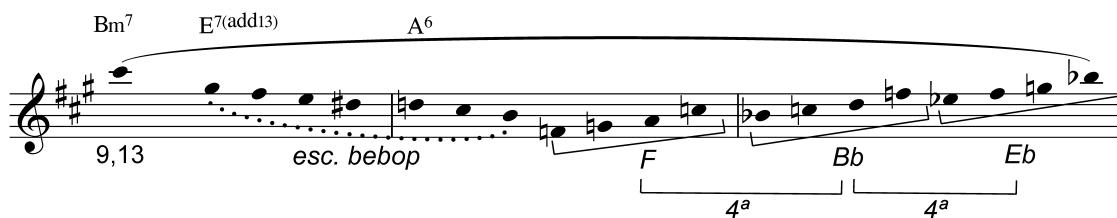
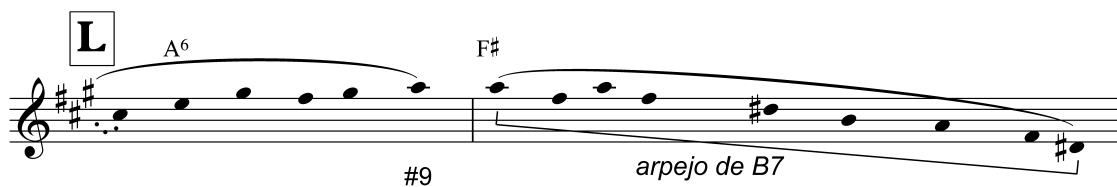


Figura 4.3i: Padrão 1235 com sobreposição de tonalidades ('Swonderful, comp. 97-104).

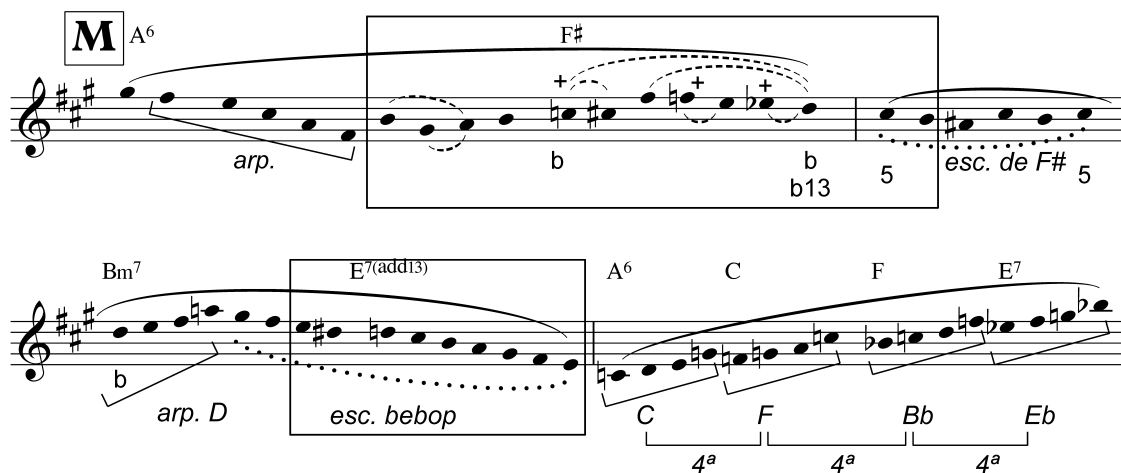


Figura 4.3j: Padrão 1235 com sobreposição de tonalidades ('Swonderful, comp. 105-112).

Nas faixas *Penedo*, *O Cantador* e *Night and Day* não encontramos substituições harmônicas.

4.4 – Recorrências

Tanto enquanto transcrevíamos os solos quanto no decorrer das análises, percebemos frases, trechos, fragmentos de estruturas que se repetem de forma literal – e às vezes de forma transposta – nos solos de Victor. Enquanto pensávamos ser este um procedimento de transposição do material previamente estudado, como defente Coker (COKER et al, 1970, *Introduction*), nos deparamos com a ideia de Vashlisham, que, se não é mais apropriada ao caso, complementa a de Coker. A nomenclatura usada pelo primeiro para explicar sua teoria se refere a um tipo de movimento mais próximo dos movimentos *naturais* do corpo. Ele chama de *Fingering Tendencies* e discorre:

“Tendências quanto ao dedilhado são comuns em qualquer instrumento, quando o músico acaba tocando uma frase favorável [tecnicamente] por isto ser um tipo de “última saída” devido, em alguns casos, a ser esta a primeira escolha lógica, cedendo à pressão do andamento muito rápido.” (VASHLISHAN, 2008, pág. 20) ^{iv}

Encontramos, em todas as músicas de andamento rápido gravadas em *Pedrinho*, repetições não muito numerosas, como as da figura abaixo; mas – como veremos mais adiante – há outras que permeiam boa parte dos solos que analisamos.

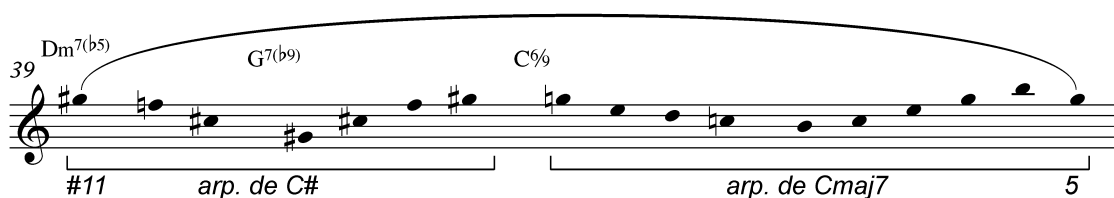


Figura 4.4a: *Fingering Tendencies* ('Swonderful, comp. 39-42).

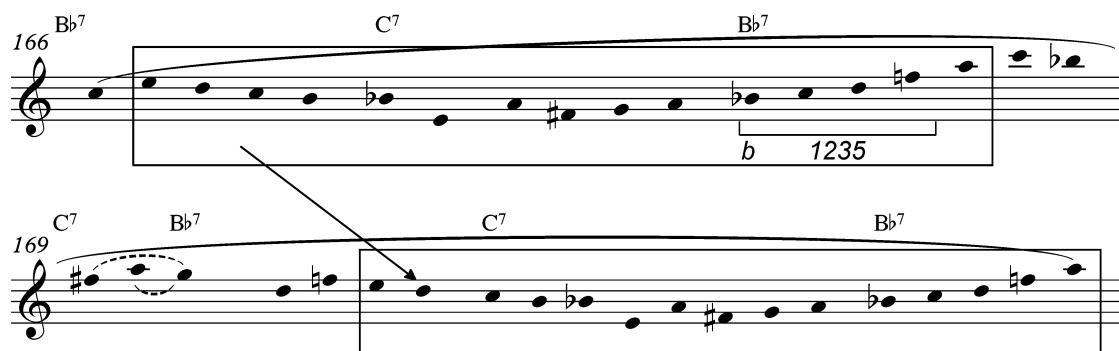


Figura 4.4e: *Fingering Tendencies (It's Alright With Me, comp. 166-172).*

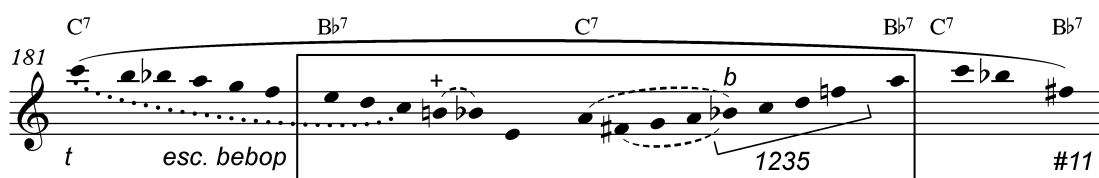


Figura 4.4f: *Fingering Tendencies (It's Alright With Me, comp. 181-186).*

Nas duas frases a seguir destaca-se a repetição de notas vizinhas, tanto pelo número de vezes que se repetem quanto pelo tempo que dura a repetição.

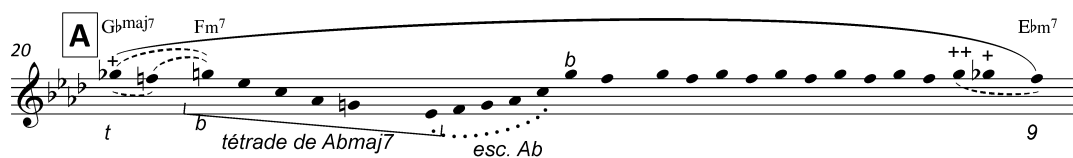


Figura 4.4g: *Repetição prolongada de notas vizinhas (Nada Será Como Antes, comp. 20-24).*

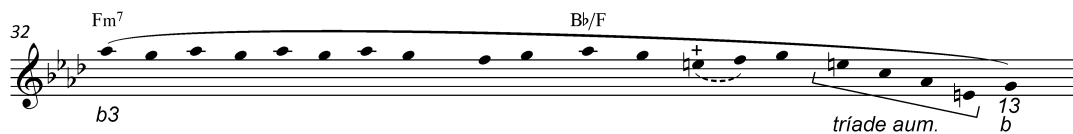


Figura 4.4h: *Repetição prolongada de notas vizinhas (Nada Será Como Antes, comp. 32-34).*

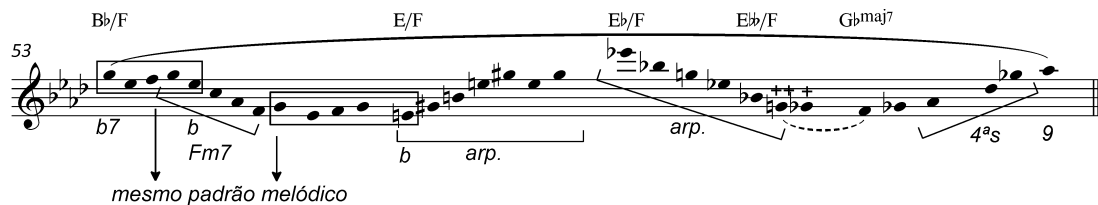


Figura 4.4i: Repetição com diferença de oitavas (*It's Alright With Me*, comp. 53-57).

Abaixo está a frase que tem o maior número de repetições. Aparece por várias vezes de forma literal, mesmo que a cadência harmônica seja outra, como podemos ver nas figuras abaixo.

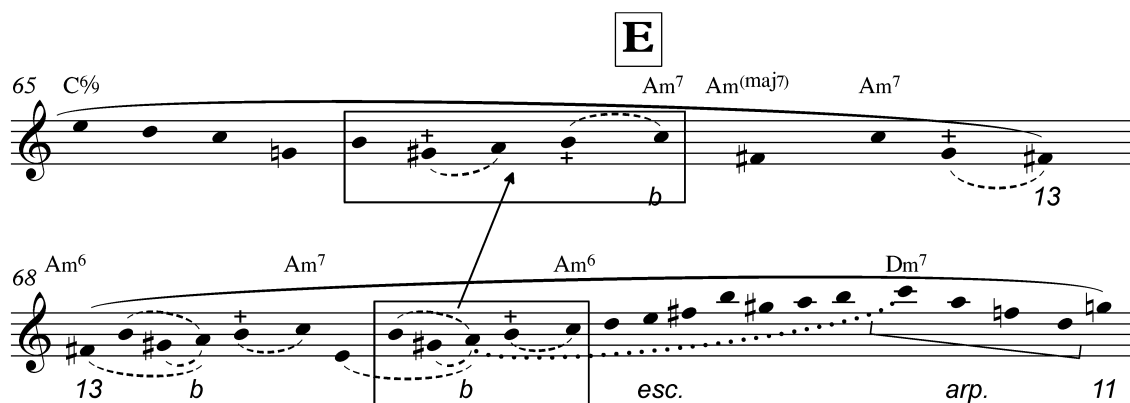


Figura 4.4j: *Fingering Tendencies* (*It's Alright With Me*, comp. 65-71).

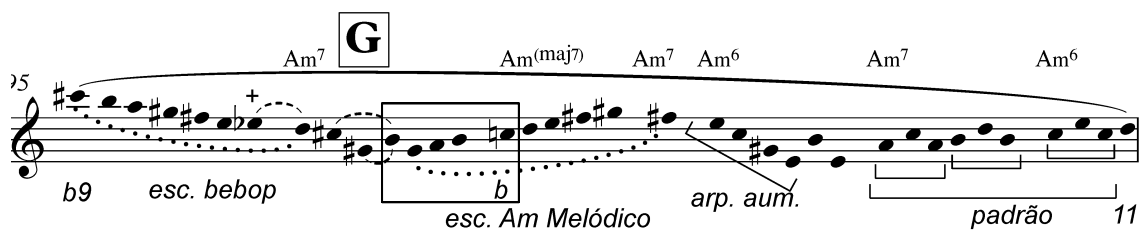


Figura 4.4k: *Fingering Tendencies* (*It's Alright With Me*, comp. 95-101).

Na figura abaixo o motivo aparece novamente em *Nada Será Como Antes*, transposto uma terça menor acima:



Figura 4.4l: Cadência em Fá Maior. (*Nada Será Como Antes*, comp. 11 e 12).

E mais uma vez em *Nada Será Como Antes*, transposto, de novo, uma terça menor acima:

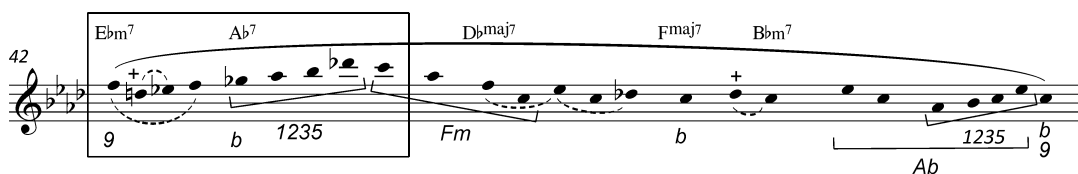


Figura 4.4m: Frase idêntica em 'Swonderful (*Nada Será Como Antes*, comp. 42-47).

A mesma frase, novamente transposta, aparece o maior número de vezes – sete no total – em 'Swonderful:

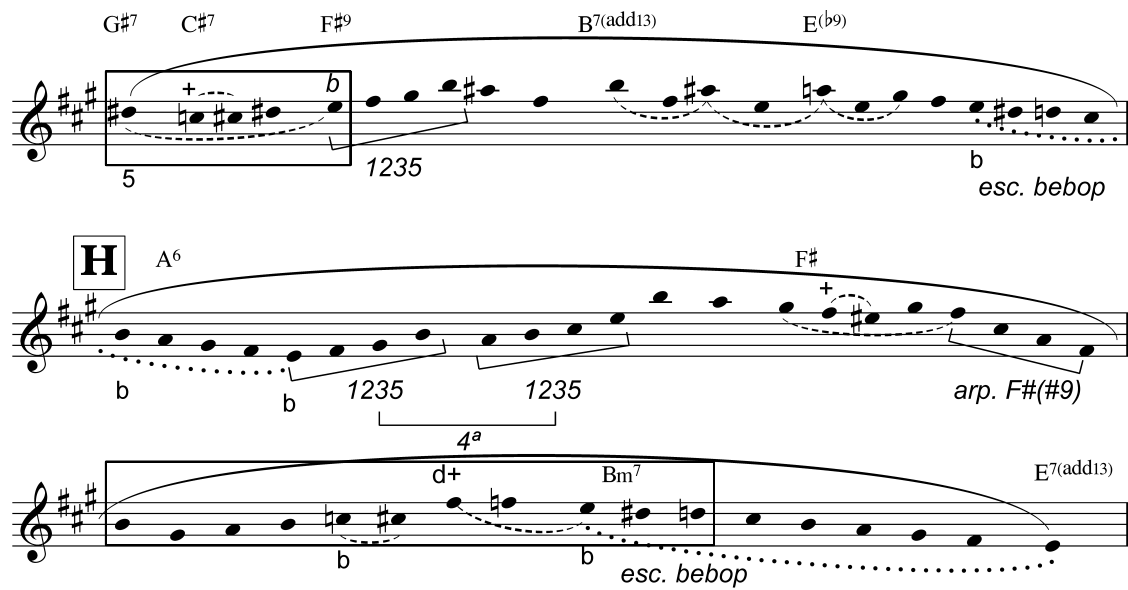


Figura 4.4n: Repetição ('Swonderful, comp. 61-70).

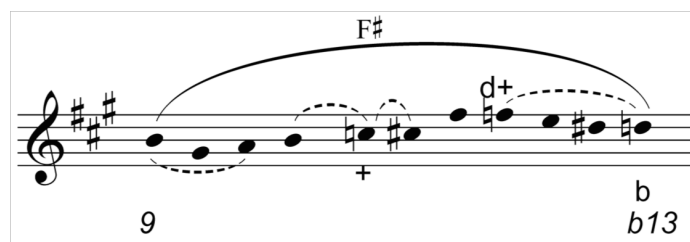


Figura 4.4o: 'Swonderful, comp. 82-83.

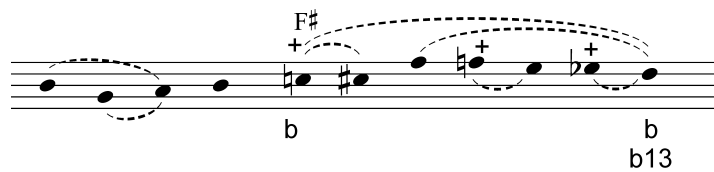


Figura 4.4p: ('Swonderful, comp. 106-107).



Figura 4.4q: 'Swonderful, comp. 137-138.



Figura 4.4r: 'Swonderful, comp. 145-147.



Figura 4.4s: 'Swonderful, comp. 235-236.

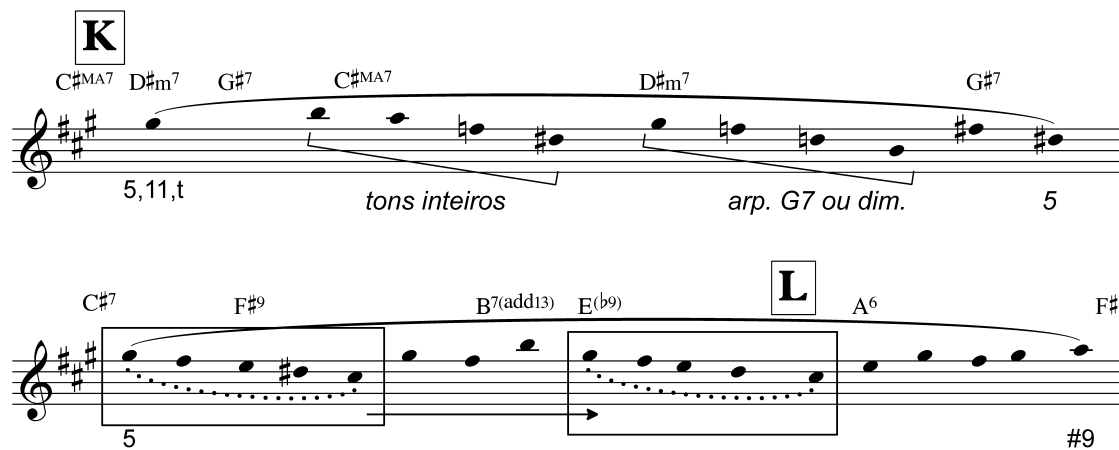


Figura 4.4t: 'Swonderful.

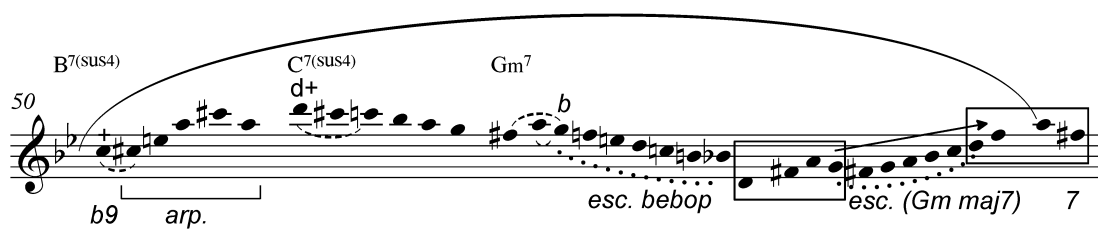


Figura 4.4u: Repetição de motivo uma oitava acima (*Penedo*, comp. 50-54).

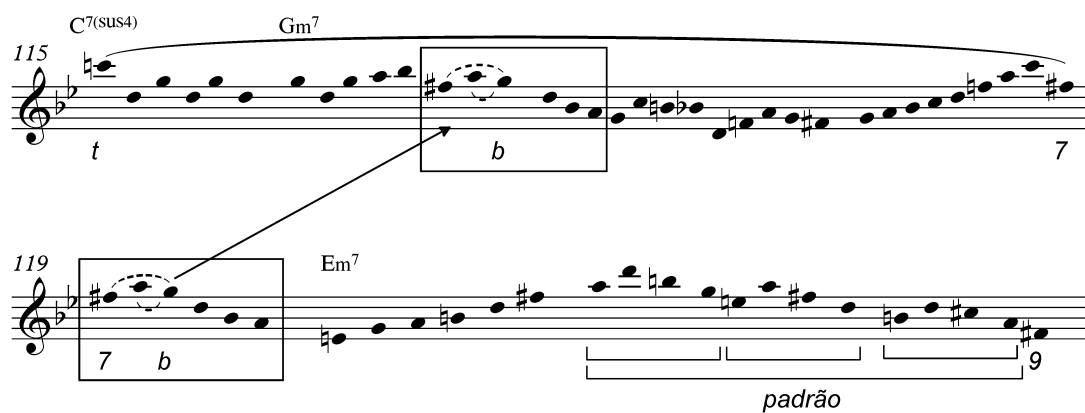


Figura 4.4v: Repetição literal e sequencia (*Penedo*, comp. 115-122).



Figura 4.4w: Repetição literal e arpejo (*O Cantador*, comp. 16-19).

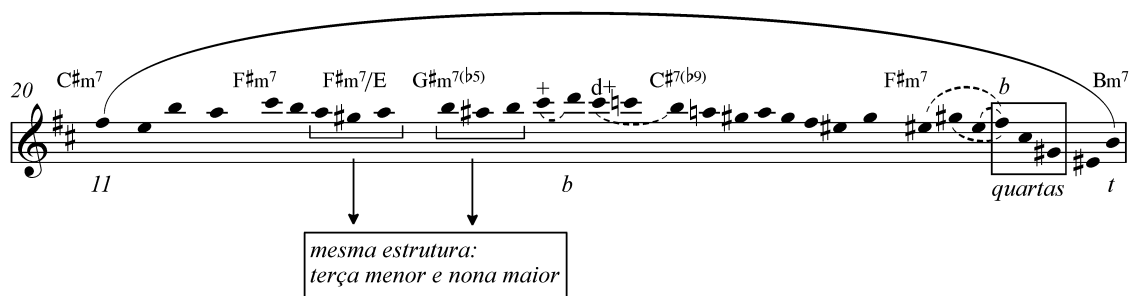


Figura 4.4x: Estrutura melódica (*O Cantador*, comp. 20-24).

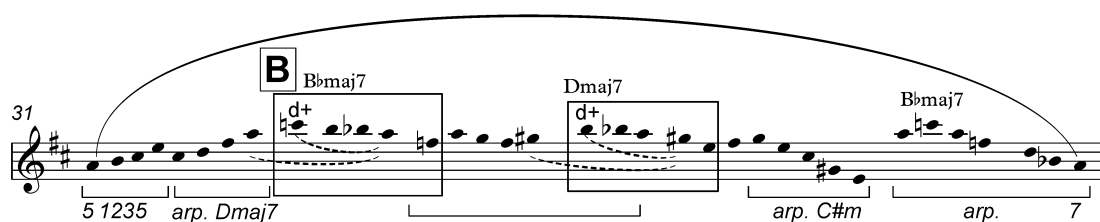


Figura 4.4y: Estrutura melódica (*Night and Day*, comp. 31-37).

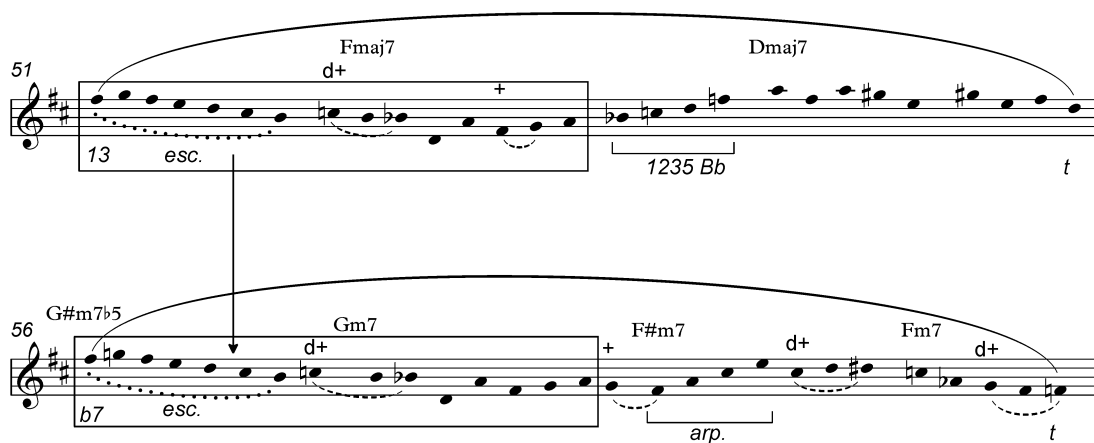


Figura 4.4z: Repetição literal (*Night and Day*, comp. 51-59).

4.5 – Sobreposição de arpejos

Uma recorrente nas gravações de Victor Assis Brasil em *Pedrinho* é a sobreposição de arpejos. Victor utiliza este recurso de algumas maneiras diferentes, sempre *colorindo* a melodia *com sons* mais contrastantes do que os indicados nos acordes.

O procedimento mais comum é quando da utilização das “*tensões diatonicamente disponíveis*”⁴ em detrimento da utilização das notas da tríade. Essas “tríades na camada superior (TCS) visam a obter as extensões dos acordes (...)”⁵. Mas há alguns outros tipos de sobreposição, como os de um tom abaixo, um tom acima, quarta acima, meio tom, com sobreposição de tonalidades e o que chamamos de cadencial; cada um deles com um tipo de *colorido* diferente.

Reunimos os procedimentos de sobreposição de arpejos conforme a natureza de seu uso. Dividimo-los, então, em procedimentos do tipo: a) um tom abaixo, b) um tom acima, c) terça acima, d) terça abaixo, e) quarta acima, f) quinta acima, g) meio tom, h) misturado, i) tonalidade e j) cadencial. Este último foi assim nomeado por conter movimentos dentro do círculo das quintas e por sugerir movimentos cadenciais, principalmente do tipo II-V (ou ii-V, ou ainda ii-v).

Como entedemos que as sobreposições de terça acima e quinta acima são tríades na camada superior, não discorreremos sobre elas no decorrer do capítulo.

a) um tom abaixo:

Geralmente empregado por Victor nos acordes do tipo Sus, este tipo de sobreposição evidencia a nona, a quarta e a sétima menor. É também visto em acordes menores, nos quais evidencia a sétima, a nona e a décima primeira.

⁴ FREITAS, 2010, pág. 3-4

⁵ TINÉ, 2011, pág. 87.

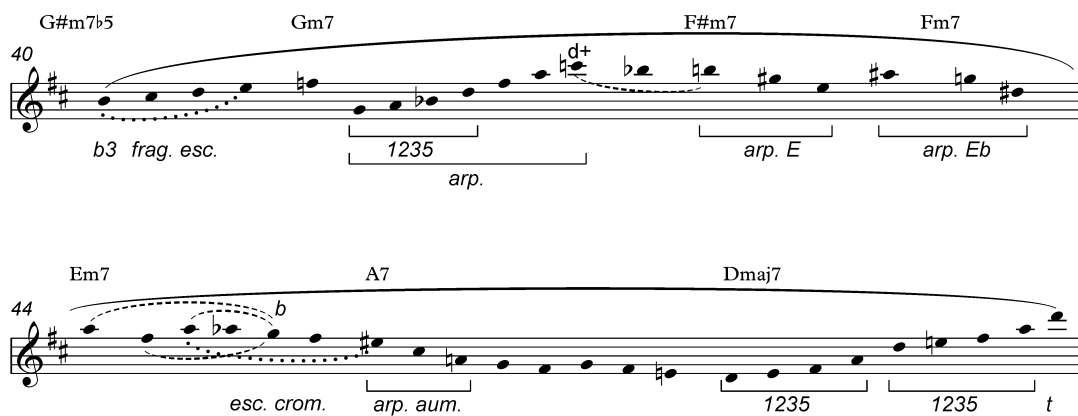


Figura 4.5a: Sobreposição de arpejos um tom abaixo (*Night and Day*, comp. 40-46).

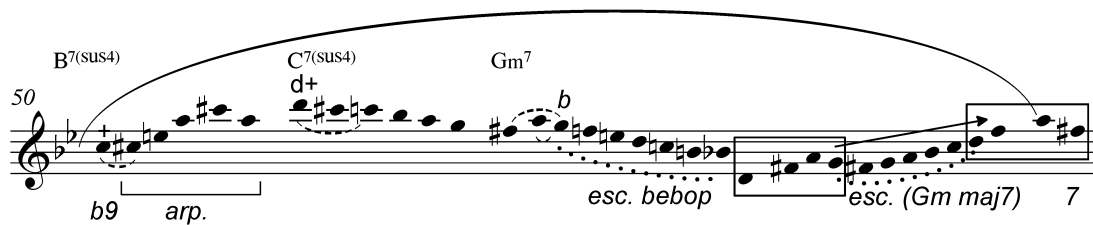


Figura 4.5b: Arpejo de A, um tom abaixo (*Penedo*, comp. 50-54).

Na frase abaixo o emprego do arpejo menor com sétima maior trouxe a nona menor ao acorde $Bm^{7(add11)}$, uma tensão não disponível⁶ para o acorde da cadência ii-V-I.

⁶ FREITAS, 2010, pág. 271-273.

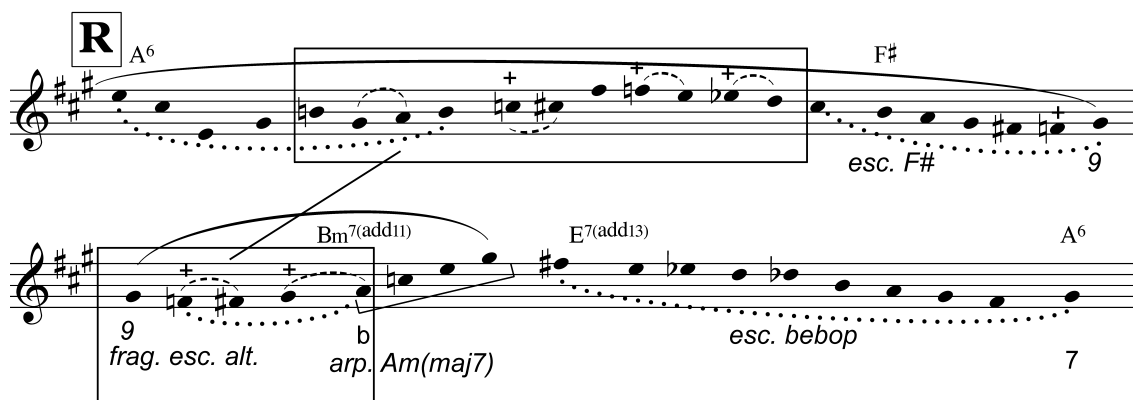


Figura 4.5c: Arpejo de A^{maj7} sobreposto em Bm^7 ('Swonderful, comp. 145-152).

Abaixo, a sobreposição do arpejo de F ao acorde G^7 também trouxe uma nota comumente evitada no acorde dominante, a 4^a justa.

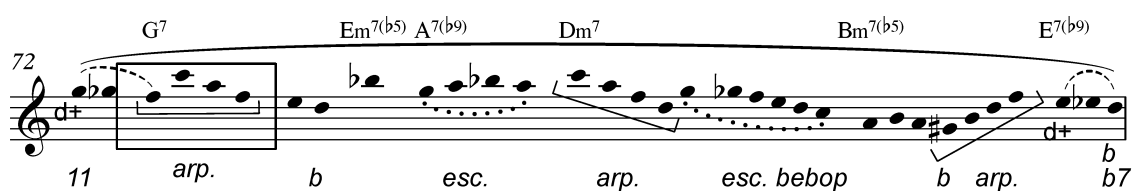


Figura 4.5d: Arpejo de Fá sobreposto ao acorde G^7 ; arpejo diminuto antecipado

(*It's Alright With Me*, comp. 72-80)

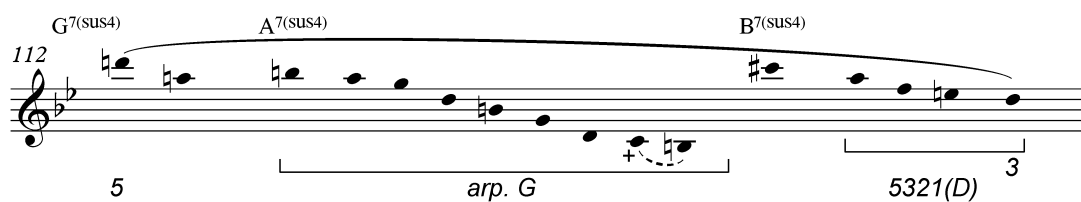


Figura 4.5e: Arpejo um tom abaixo (*Penedo*, comp. 112-114).

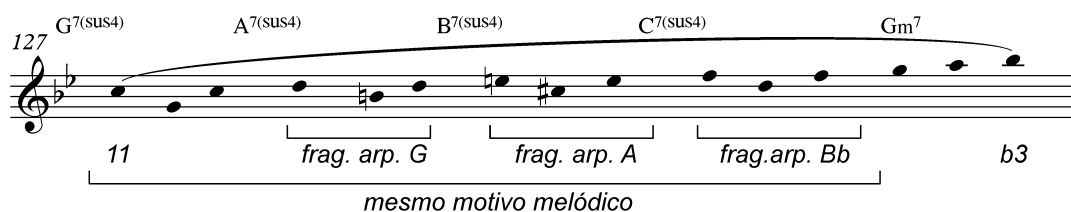


Figura 4.5f: Arpejos um tom abaixo (*Penedo*, comp. 127-131).

b) um tom acima

Com a sobreposição da tríade maior um tom acima sobre um acorde do tipo maior com sétima maior, *ganha-se* o som da 9^a, da 11^a aumentada e da 13^a, como no caso abaixo.

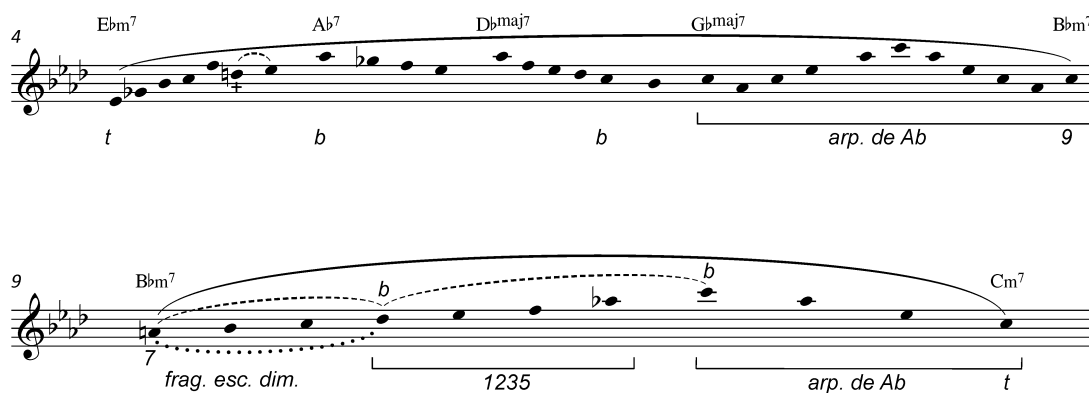



Figura 4.5g: Arpejo de Ab sobreposto a Bbm⁷ (*Nada Será Como Antes*, comp. 4-12).



Figura 4.5h: Arpejo de A sobre C# (*O Cantador*, comp. 2-4).

70 

c) terça acima

Em7 A7 Dmaj7 Bbmaj7 **D**

60

arp.

arp. C#m7

esc.

1235

antecipação do próximo acorde

7

9

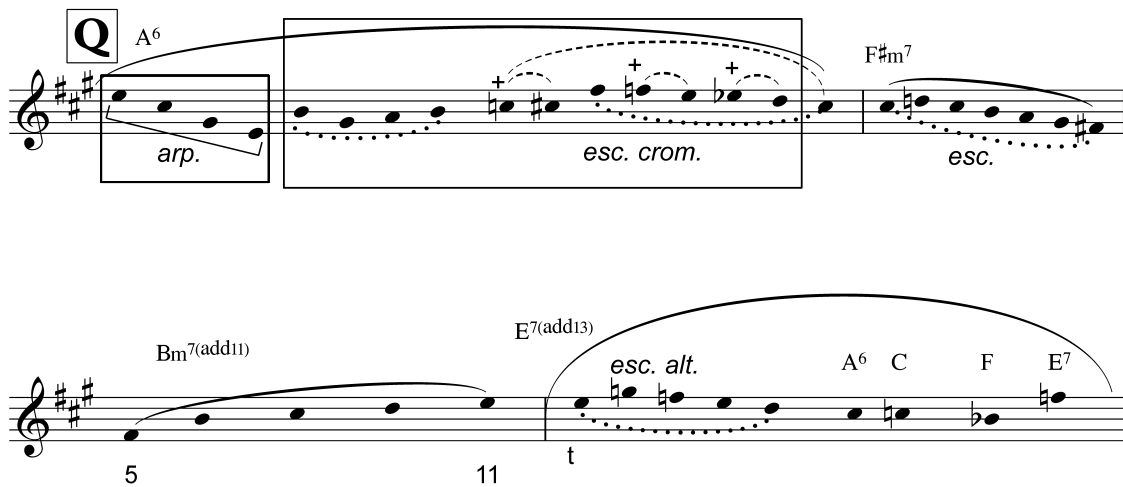


Figura 4.5m: Arpejo de C#m sobreposto em A (comp. 137-144).

d) terça abaixo

Com este tipo de sobreposição a única sonoridade acrescentada é a da 13ª. cremos que as dificuldades de execução são gigantescas em comparação com os benefícios que a sobreposição agrega, haja vista uma única menção a este procedimento.

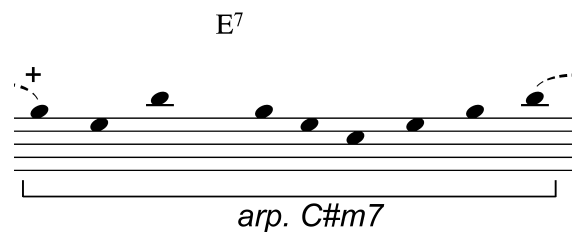


Figura 4.5n: Arpejo de C#m⁷ sobre E⁷ ('Swonderful', comp. 221-222).

e) quarta acima

As duas vezes em que vimos este procedimento são distintas: na primeira (abaixo) pensamos haver uma espécie de *intenção cadencial*, uma vez que o arpejo inserido, Bm, dista uma quinta acima do acorde Em⁷, que, por sua vez, *caminha* para o acorde de A⁷.

No excerto seguinte há uma espécie de antecipação do acorde Bm^7 que se *mistura* ao anterior, $F\#^7$. A terça maior de $F\#^7$ - Lá# - passa a fazer parte do arpejo do acorde seguinte.

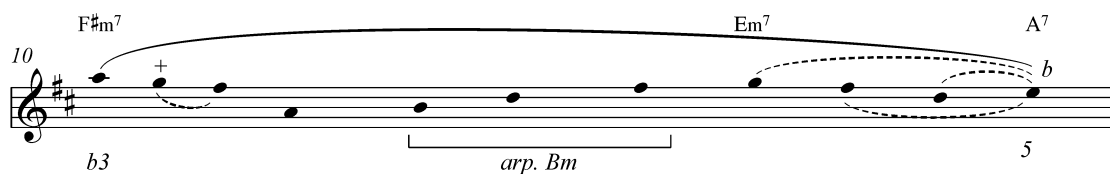


Figura 4.5o: Arpejo de Bm sobre $F\#m^7$ (O Cantador, comp. 10-11)

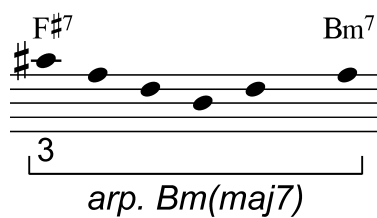


Figura 4.5p: Arpejo de Bm^{maj7} sobre $F\#^7$ ('Swonderful, comp. 223-225).

f) quinta acima

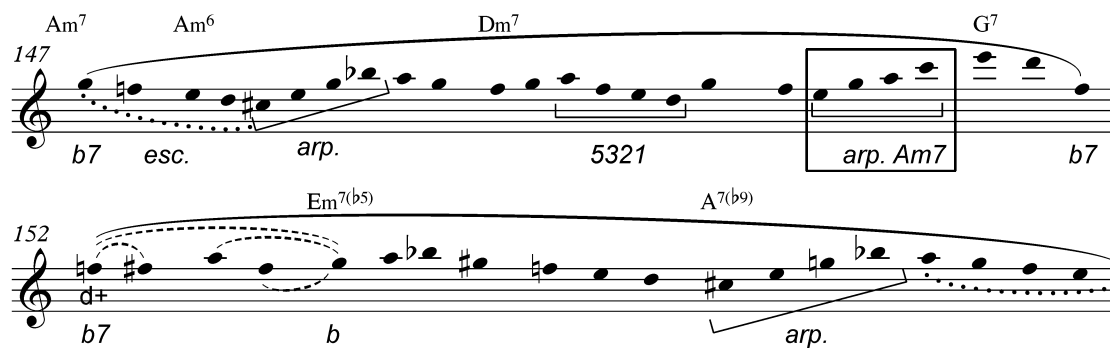


Figura 4.5q: Arpejo de Am^7 sobreposto ao acorde Dm^7 (comp. 147-154).

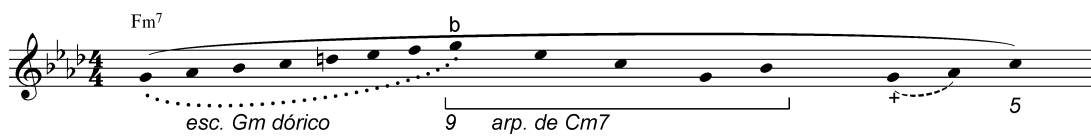


Figura 4.5r: Arpejo de Cm⁷ sobreposto ao acorde Fm⁷ (*Nada Será Como Antes*, comp. 1).

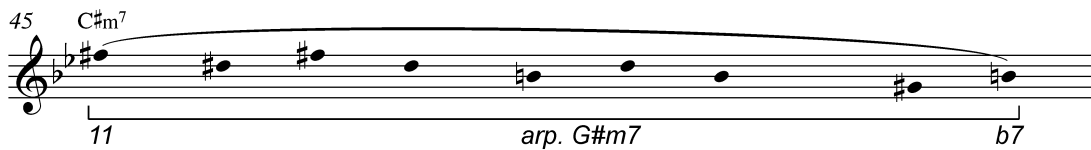


Figura 4.5s: Arpejo a partir da quinta (*Penedo*, comp. 45-46).

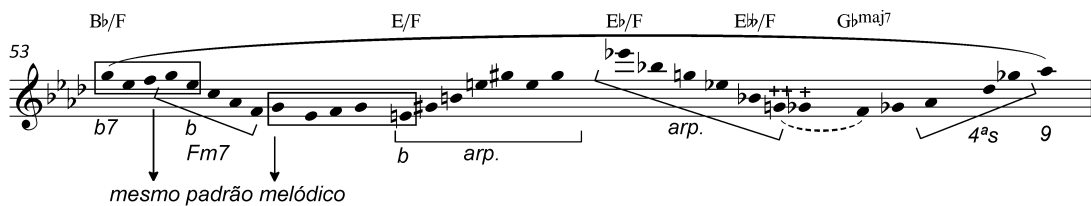


Figura 4.5t: Arpejo de Fm⁷ sobre Bb/F (*Nada Será Como Antes*, comp. 53-57).

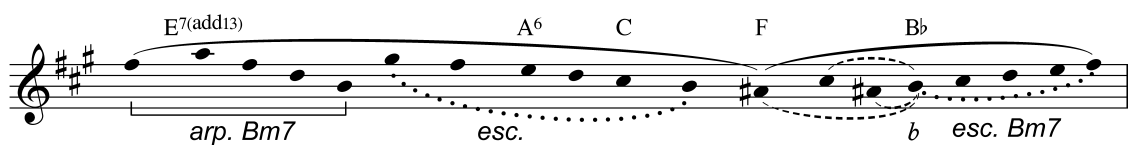
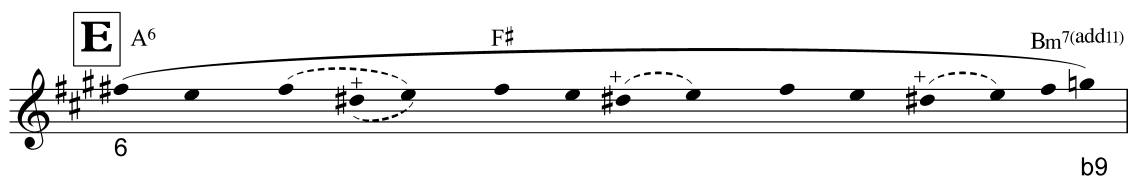


Figura 4.5u: Arpejo de Bm⁷ sobre E⁷ (*'Swonderful*).

g) meio tom

A sobreposição do arpejo de C#m, meio tom abaixo do acorde vigente, D^{maj7}, acrescenta a sonoridade da 9ª e da 11ª aumentada.

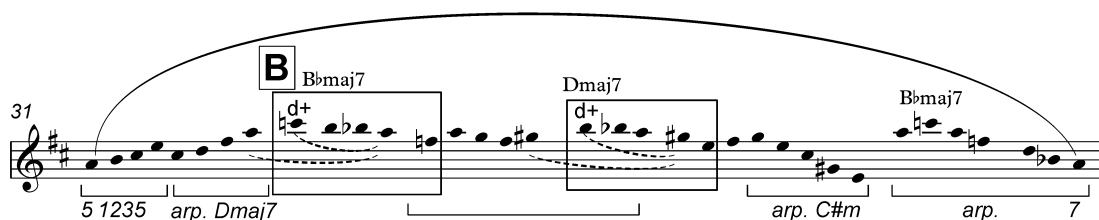


Figura 4.5v: Arpejo de C#m sobre D^{maj7} (*Night and Day*, comp. 31-37).

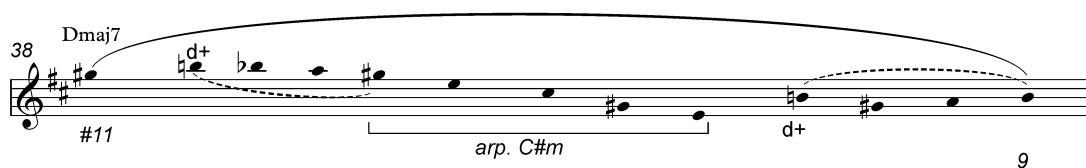


Figura 4.5w: Arpejo de C#m sobre D^{maj7} (*Night and Day*, comp. 38-39).

h) sobreposição de tonalidades

Como já visto anteriormente, esta sobreposição de arpejos maiores é entendida como uma sobreposição de tonalidades.

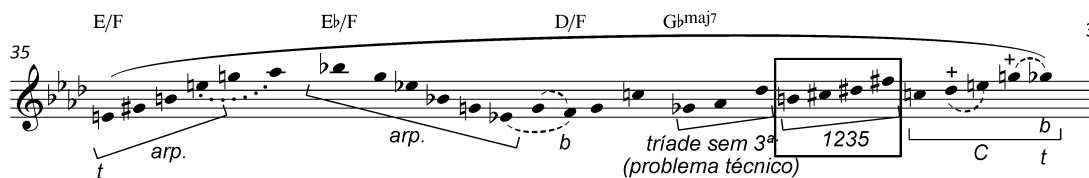


Figura 4.5x: Arpejo de B sobre Gb^{maj7} (*Nada Será Como Antes*, comp. 35-37).

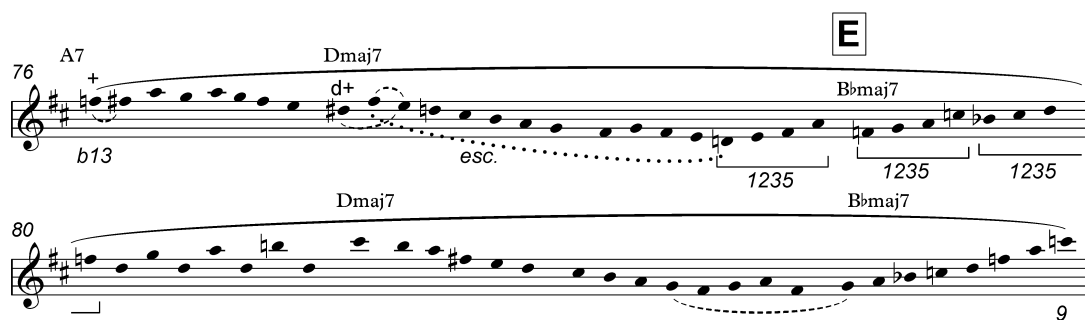


Figura 4.5y: Sobreposição de tonalidades (*Night and Day*, comp. 76-83).

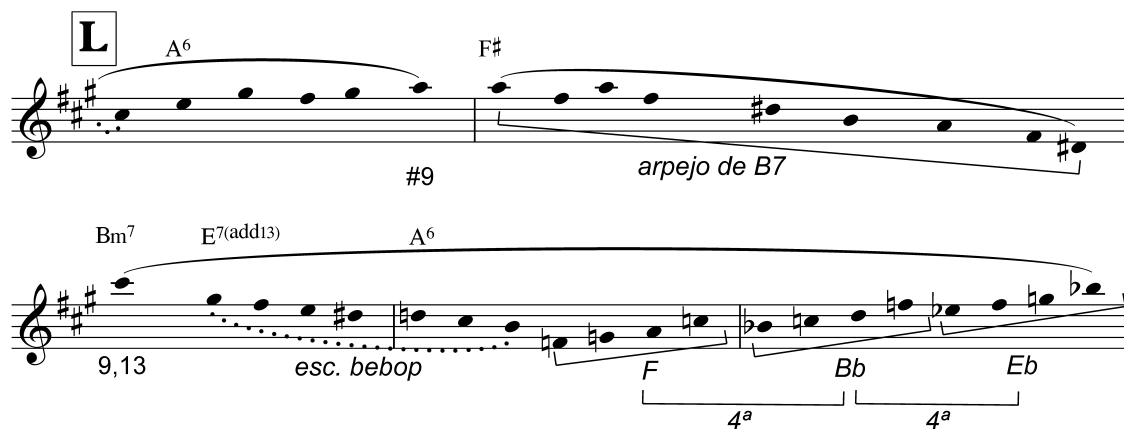


Figura 4.5z: Arpejos de F, Bb e Eb sobrepuesto em A (*'Swonderful*, comp. 97-104).

i) cadencial

Na figura abaixo vemos um movimento cadencial no ciclo das quintas – D#m → G#m – e, assim como já visto em outros tipos de sobreposição, o emprego de uma nota não pertencente ao acorde (embora seja uma das tensões disponíveis): a terça maior no acorde *Sus* (a nota Si no acorde G^{7(sus)}).

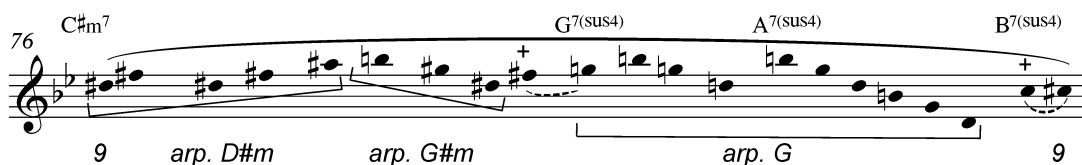


Figura 4.5aa: Arpejos de D#m e G#m sobre C#m⁷ (Penedo, comp. 76-81).

Assim como no caso acima, a nota Ré – a terça maior do acorde – não pertence ao acorde B^{7(sus)}, e aparece com a sobreposição do arpejo de D⁷ ao referido acorde.

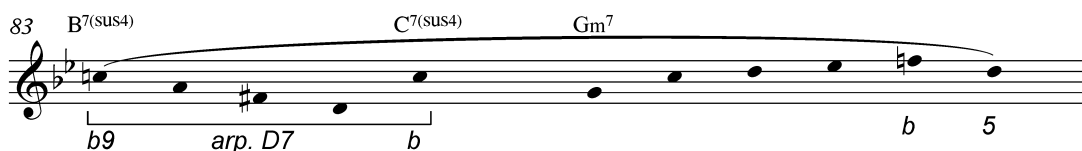


Figura 4.5ab: Recorrência de nota não pertencente ao acorde (Penedo, comp. 83-84).

Nas duas figuras abaixo podemos notar movimentos cadenciais advindos da sobreposição de arpejos. Na primeira figura vemos o arpejo de A *resolvendo* no arpejo de D (ambos sobrepostos ao acorde B^{7(sus)}); na segunda, o arpejo de Dm cria o mesmo movimento.

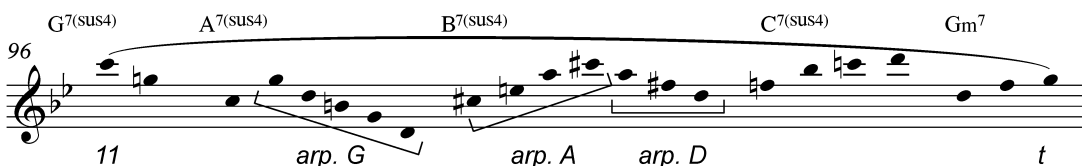


Figura 4.5ac: Arpejos um tom abaixo com movimento cadencial (Penedo, comp. 96-100).

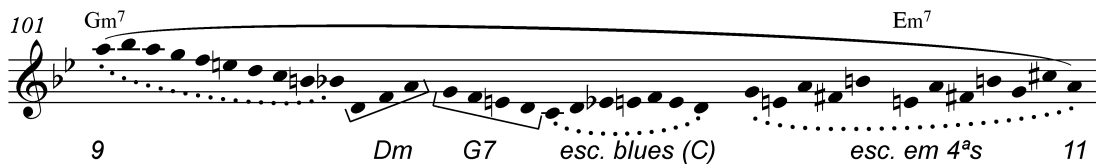


Figura 4.5ad: Arpejo de Dm criando movimento cadencial (*Penedo*, comp. 101-104).

j) vários tipos de sobreposição

Neste sub-tópico relacionamos todas as frases em que há mais de um tipo de sobreposição de arpejos e que, a fim de preservar a estrutura musical – a frase – não foram separadas das frases que lhes deram origem.

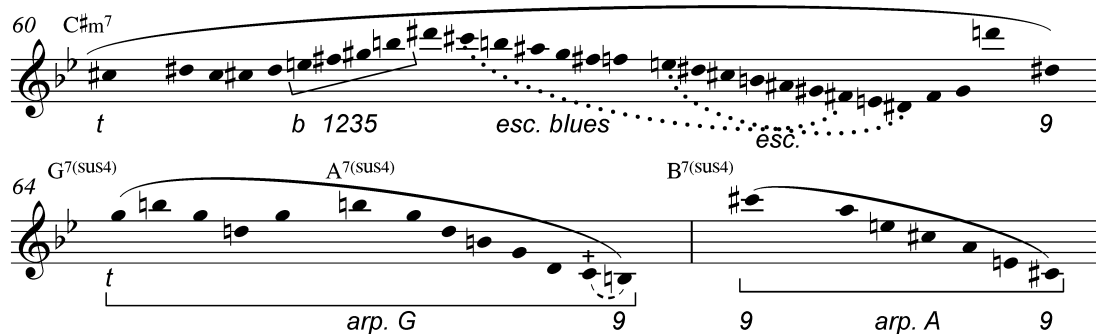


Figura 4.5ae: Arpejos um tom abaixo (*Penedo*, comp. 60-66).

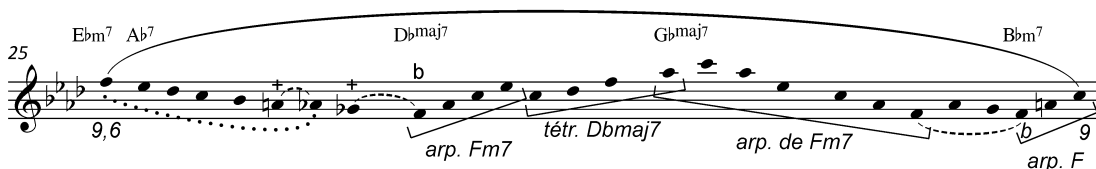


Figura 4.5af: Arpejo de Fm7 sobrepostos nos acorde Db^{maj7} e Gb^{maj7}
(*Nada Será Como Antes*, comp. 25-28).

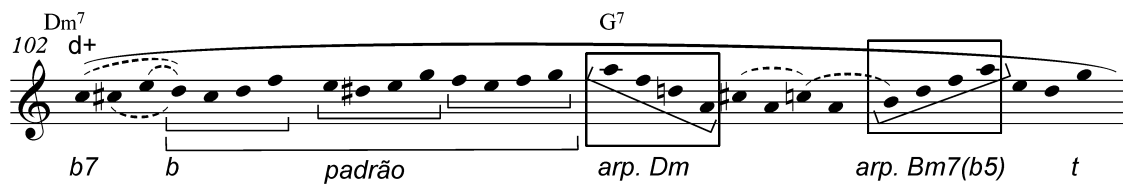


Figura 4.5ag: Arpejo de Bm^{7(b5)} e Dm sobrepostos ao acorde G⁷ (*It's Alright With Me*, comp. 102-105).

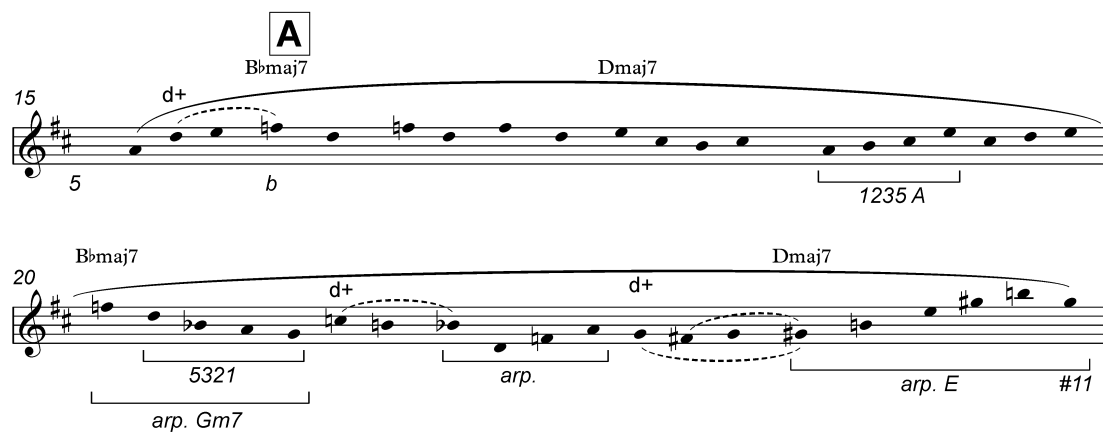


Figura 4.5ah: Arpejos de Gm⁷ e E (*Night and Day*, comp. 15-22).

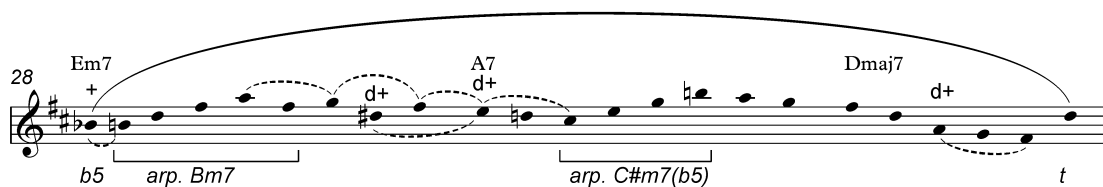


Figura 4.5ai: Sobreposição de arpejo com movimento cadencial (*Night and Day*, comp. 28-30).



Figura 4.5aj: Arpejos de Dm⁷ e F sobre Bb^{ma}7 (*Night and Day*, comp. 147-150).

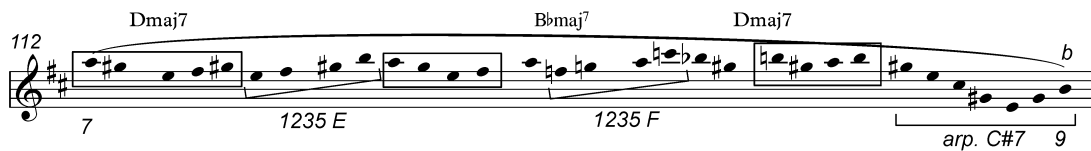


Figura 4.5ak: Arpejo de E sobre D^{ma7}, F sobre Bb^{ma7} e C#⁷ sobre D^{ma7} (*Night and Day*, comp. 112-117).

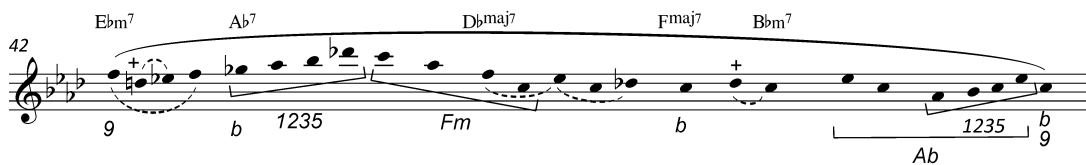


Figura 4.5al: Arpejo de Gb sobre Ab⁷, Fm sobre Db^{ma7} e Ab sobre Bb^{ma7} (*Nada Será Como Antes*, comp. 42-47).

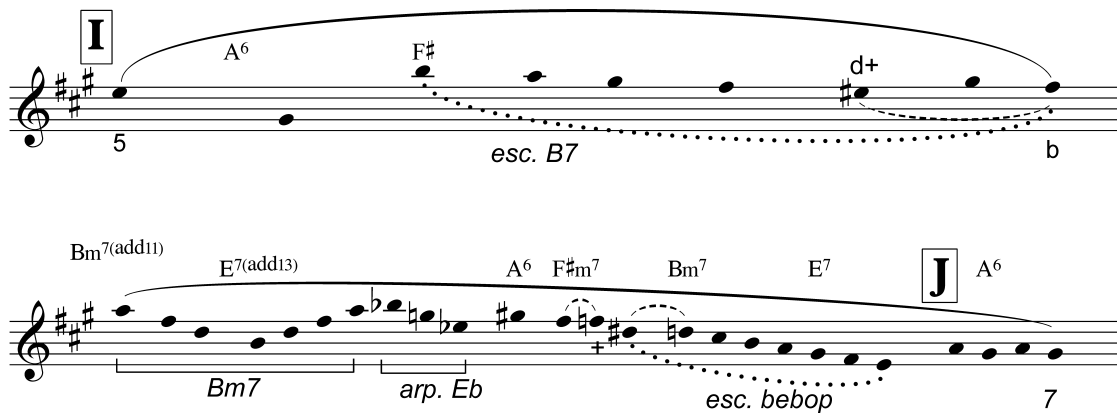


Figura 4.5am: Arpejos de Bm7 e Eb sobre E⁷ (*'Swonderful*, comp. 73-81).

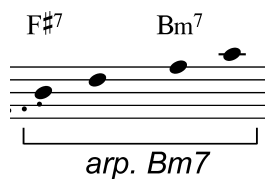


Figura 4.5an: Arpejo de Bm invadindo dois acordes (*'Swonderful*, comp. 204-205).

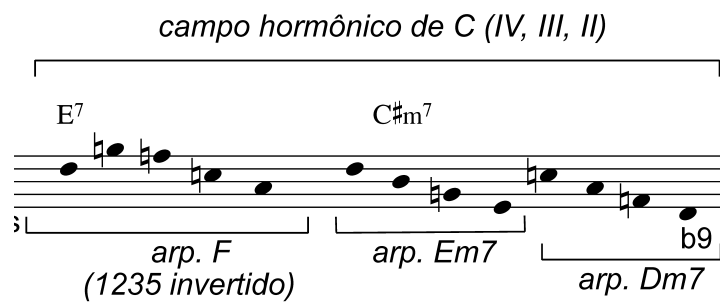


Figura 4.5ao: Arpejo de F sobre E⁷, Em⁷ e Dm⁷ sobre C^{#m7} ('Swonderful, comp. 226-227).

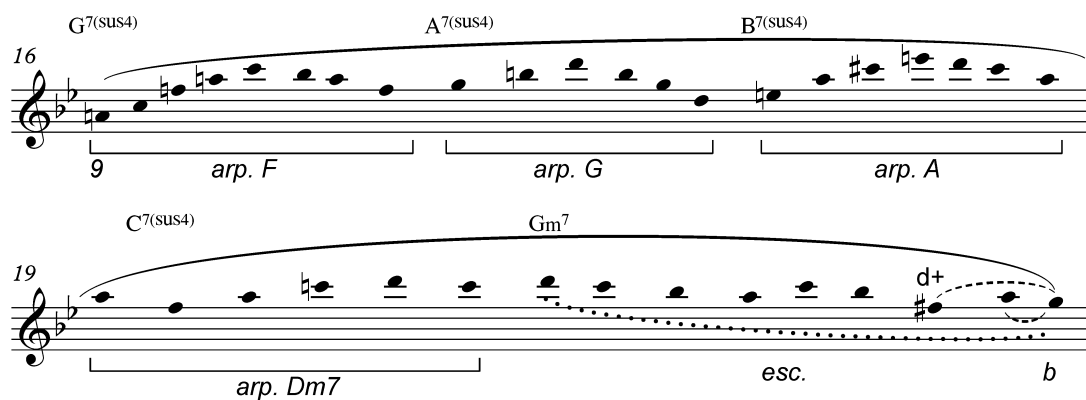


Figura 4.5ap: Arpejos de F, G e A um tom abaixo, e de Dm⁷ um tom acima da fundamental
(Penedo, comp. 16-20).

Reparemos a diferença em relação aos arpejos sobre G^{7sus} nos compassos 16 e 31: suprimindo-se a fundamental de Dm⁷ temos F.

31 $G^7(sus4)$ $A^7(sus4)$

arp. Dm^7 arp. G b^7

34 $B^7(sus4)$ $C^7(sus4)$ Gm^7

9 arp. A^7 arp. F 5 b

Figura 4.5aq: Arpejos sobre tríades maiores, um tom abaixo (*Penedo*, comp. 27-33).

4.6 – Padrão 1235

Este padrão melódico de quatro notas por nós chamado de Padrão 1235 – também espargido como tetracorde – é derivado de uma sequência de intervalos de quinta justa que dão origem à escala pentatônica. Assim, partindo da nota Dó obtém-se: Dó, Sol, Ré, Lá e Mi; reorganizando esta sequência de forma ascendente poderemos então obter duas escalas pentatônicas: a maior – Dó, Ré, Mi, Sol e Lá – e a menor – Lá, Dó Ré, Mi e Sol. Em comparação com um padrão de cinco notas, o padrão de quatro notas *cabe* melhor dentro das subdivisões binárias da música ocidental. Provavelmente por isso a tipologia 1235 tenha ganhado força entre os improvisadores. Bergonzi (1994), em sua abordagem *simples e pragmática* ao estudo da improvisação afirma que, em geral,

“(...) procura-se por melodias que se *encaixem* e *soem bem* nos acordes. É claro que improvisação é uma forma de arte subjetiva e *soar bem* ou *bom* é um conceito individual. Sem a pretensão de impôr-se estilisticamente, o modelo aqui descrito pode ser considerado um *meio* para um *fim*.”⁷

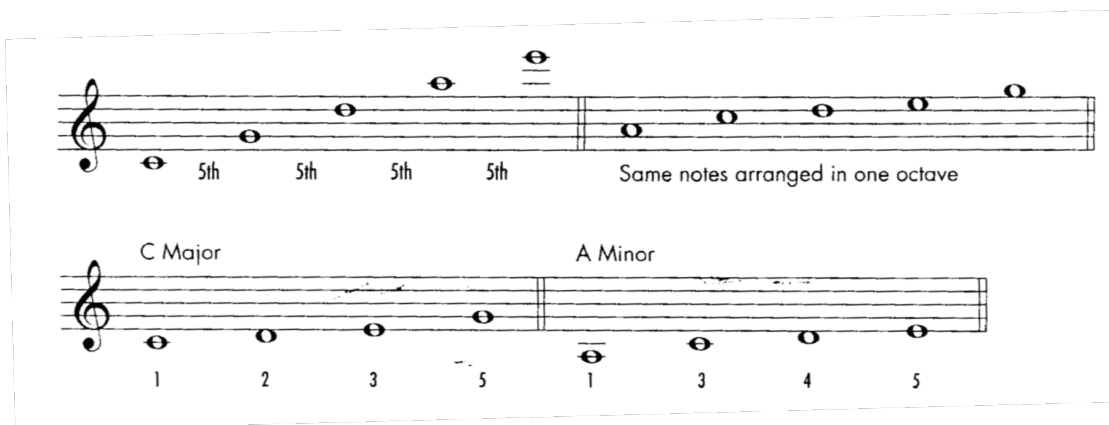


Figura 4.6a: Explicação teórica de Bergonzi (1994, pág. 8).

⁷ BERGONZI, 1994, pág. 7.

Esta estrutura é comumente conhecida entre os músicos como *Coltrane Licks*, ou *Coltrane Patterns* desde seu uso extensivo pelo saxofonista John Coltrane, principalmente no antológico solo em *Giant Steps*, no álbum homônimo⁸. Jamie Holroyd⁹ descreve este padrão – que ele chama de *John Coltrane Jazz Patterns* – como sendo “fácil de agarrar quando o tempo [andamento] é muito rápido e as progressões harmônicas são complexas.” Matt Warnock¹⁰ refere-se ao “mais famoso e mais usado pattern” como sendo uma surpresa para os alunos que se deparam com a frequência com que Coltrane utiliza o “motivo principal de quatro notas” na construção do solo. Na literatura há ainda inúmeras menções a *Giant Steps*, seus *licks* e harmonias.

A título meramente ilustrativo separamos alguns *choruses*¹¹ que pensamos melhor exemplificar o emprego do padrão 1235 neste disco. Nas figuras abaixo estão destacados os padrões 1235.

Figura 4.6b: Primeiro *chorus* de *Giant Steps*.

⁸ Apesar da estreita relação deste elemento com Coltrane, acreditamos que esta é uma constante no jazz que foi enfatizada e ganhou mais expressão a partir de *Giant Steps*. Para mais, ver BAIR (2003).

⁹ Disponível em: <http://www.freejazzlessons.com/jazz-patterns/> Acesso em 2 nov. 2014.

¹⁰ Disponível em: <http://mattwarnockguitar.com/six-licks-to-giant-steps> Acesso em 2 nov. 2014.

¹¹ Do *take* que foi escolhido para o lançamento do disco, em detrimento de outros que são conhecidos mas não estão incluídos no lançamento da Atlantic Records (SD 1311) de 1960.

Figure 4.6c shows the third chorus of the Giant Steps piece, spanning measures 34 to 46. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is accompanied by a series of chords: BMaj7, D7, GMaj7, Bb7, EbMaj7, Amin7, D7, GMaj7, Bb7, EbMaj7, F#7, BMaj7, Fmin7, Bb7, EbMaj7, Amin7, GMaj7, C#min7, F#7, BMaj7, Fmin7, Bb7, EbMaj7, C#min7, and F#7. The melody features a complex sequence of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The chords are indicated above the staff, and some measures are highlighted with a grey background.

Figura 4.6c: Terceiro *chorus* de Giant Steps.

Figure 4.6d shows the fourth chorus of the Giant Steps piece, spanning measures 50 to 62. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is accompanied by a series of chords: BMaj7, D7, GMaj7, Bb7, EbMaj7, Amin7, D7, GMaj7, Bb7, EbMaj7, F#7, BMaj7, Fmin7, Bb7, EbMaj7, Amin7, GMaj7, C#min7, F#7, BMaj7, Fmin7, Bb7, EbMaj7, C#min7, and F#7. The melody features a complex sequence of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The chords are indicated above the staff, and some measures are highlighted with a grey background.

Figura 4.6d: Quarto *chorus* de Giant Steps.

A partir deste ponto elencaremos os padrões 1235 encontrados nos fonogramas de *Pedrinho*. O *Cantador* não tem padrões 1235.

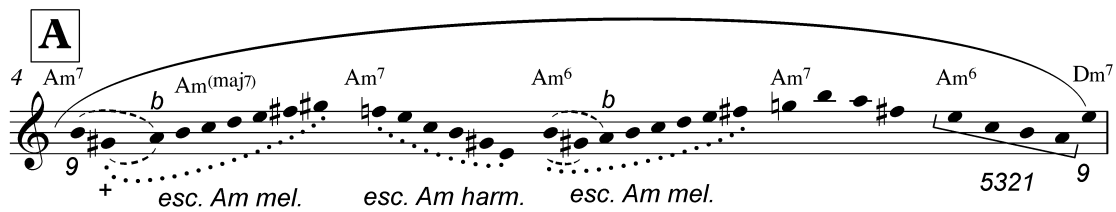


Figura 4.6e: Padrão 1235 em *It's Alright With Me* (comp. 4-12).



Figura 4.6f: Padrão 1235 em *It's Alright With Me* (comp. 28-33).



Figura 4.6g: Padrão 1235 em *It's Alright With Me*, (comp. 86-87).

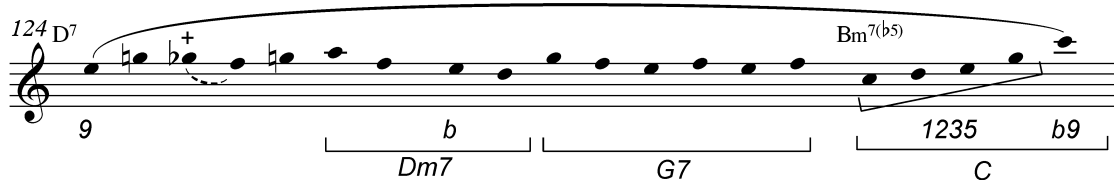


Figura 4.6h: Padrão 1235 em *It's Alright With Me* (comp. 124-126).

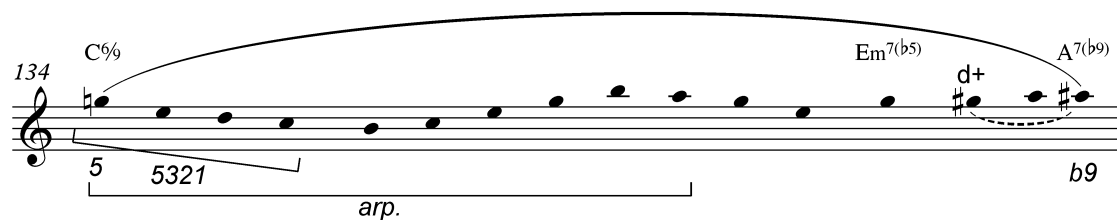


Figura 4.6i: Padrão 1235 em *It's Alright With Me* (comp. 134-136).

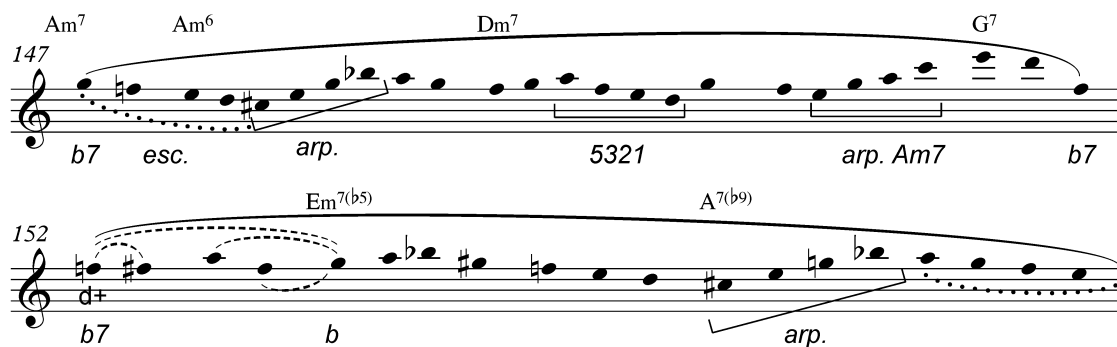


Figura 4.6j: Padrão 1235 em *It's Alright With Me* (comp. 147-154).

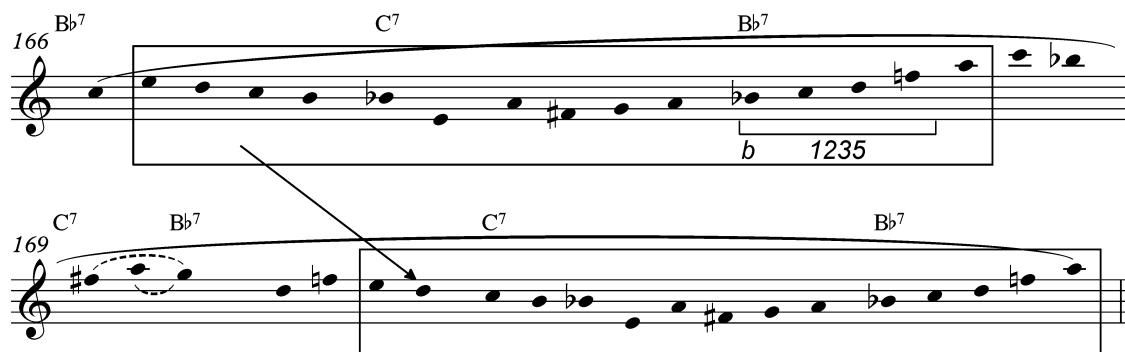


Figura 4.6k: Padrão 1235 em *It's Alright With Me* (comp. 166-172).

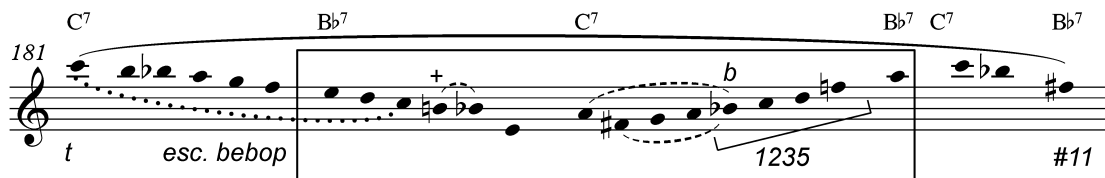


Figura 4.6l: Padrão 1235 em *It's Alright With Me* (comp. 181-186).

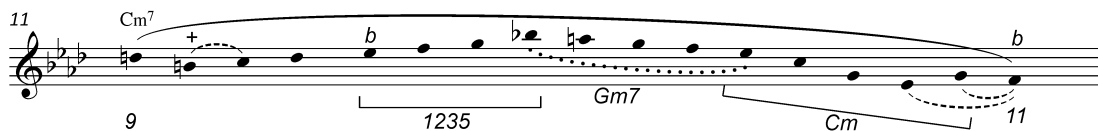


Figura 4.6m: Padrão 1235 em *NadaSerá Como Antes* (comp. 11 e 12).

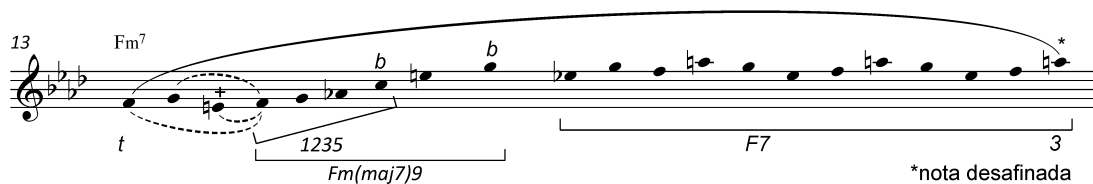


Figura 4.6n: Padrão 1235 em *NadaSerá Como Antes* (comp. 13 e 14).



Figura 4.6o: Padrão 1235 em *NadaSerá Como Antes* (comp. 19-20).

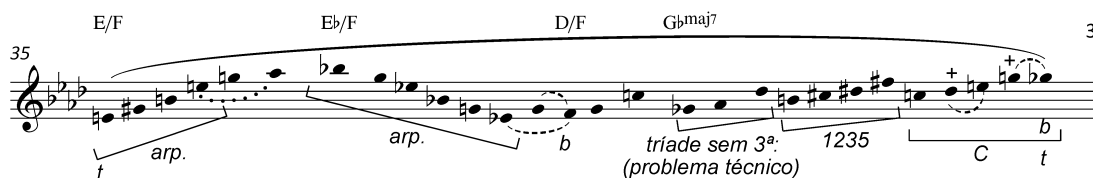


Figura 4.6p: Padrão 1235 em *NadaSerá Como Antes* (comp. 35-37).

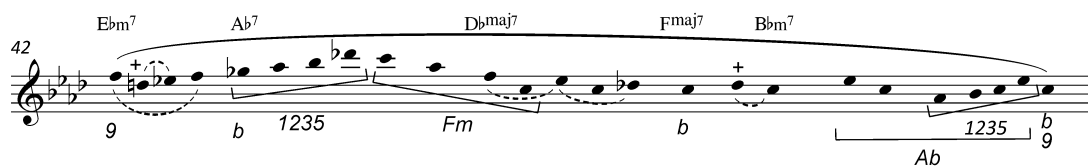


Figura 4.6q: Padrão 1235 em *Nada Será Como Antes* (comp. 42-47).

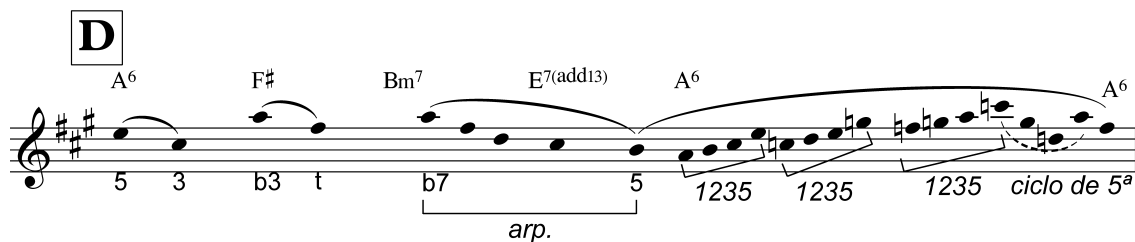


Figura 4.6r: Padrão 1235 em *Swonderful* (comp. 33-41).

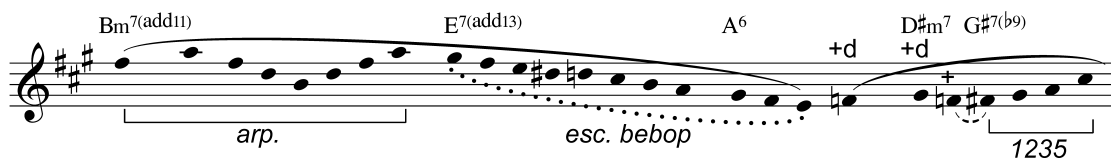


Figura 4.6s: Padrão 1235 em *Swonderful* (comp. 52-56).

Figure 4.6t shows three staves of music in G major. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a slur over measures 5, 12, 3, 5, and a final measure with a flat (b) and the instruction "esc. bebop". Chords G#7, C#7, F#9, B7(add13), and E(b9) are indicated above the staff. The second staff starts with a box labeled 'H' and a treble clef. It has a slur over measures 12, 3, 5, and a final measure with a sharp (F#) and the instruction "arp. F#(#9)". Chords A6 and F# are indicated. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a slur over measures 12, 3, 5, and a final measure with a flat (b) and the instruction "esc. bebop". Chords Bm7 and E7(add13) are indicated. The instruction "d+" is also present.

Figura 4.6t: Padrão 1235 em Swonderful (comp. 61-70).

Figure 4.6u shows two staves of music in G major. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a slur over measures 9 and 13, and a final measure with a sharp (F#) and the instruction "arpejo de B7 = Cdim = F#dim.". The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a slur over measures 9, 13, and a final measure with a flat (b) and the instruction "esc. bebop". Chords Bm7, E7(add13), and A6 are indicated. The instruction "9,13" is also present. The staves are divided into two sections by a bracket labeled "4ª".

Figura 4.6u: padrão 1235 em Swonderful (comp. 97-104).

Figure 4.6v shows two staves of music in G major. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a slur over measures 105-112, and a final measure with a flat (b) and the instruction "arp. D". Chords Bm7 and E7(add13) are indicated. The instruction "esc. bebop" is also present. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a slur over measures 105-112, and a final measure with a flat (b) and the instruction "esc. bebop". Chords A6, C, F, and E7 are indicated. The staves are divided into two sections by a bracket labeled "4ª".

Figura 4.6v: Padrão 1235 em Swonderful (comp. 105-112).



Figura 4.6w: Padrão 1235 em *Penedo* (break solo).



Figura 4.6x: Padrão 1235 em *Penedo* (comp. 12-15).



Figura 4.6y: Padrão 1235 em *Penedo* (comp. 24-26).



Figura 4.6z: Padrão 1235 em *Penedo* (comp. 60-63).



Figura 4.6aa: Padrão 1235 em *Penedo* (comp. 109-111).

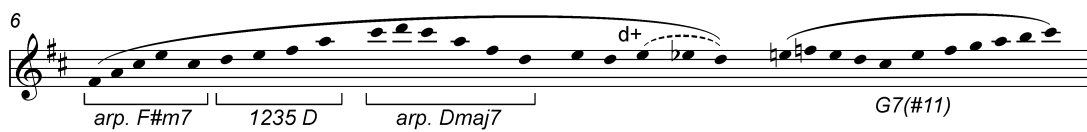


Figura 4.6ab: Padrão 1235 em *Night and Day* (recitativo).

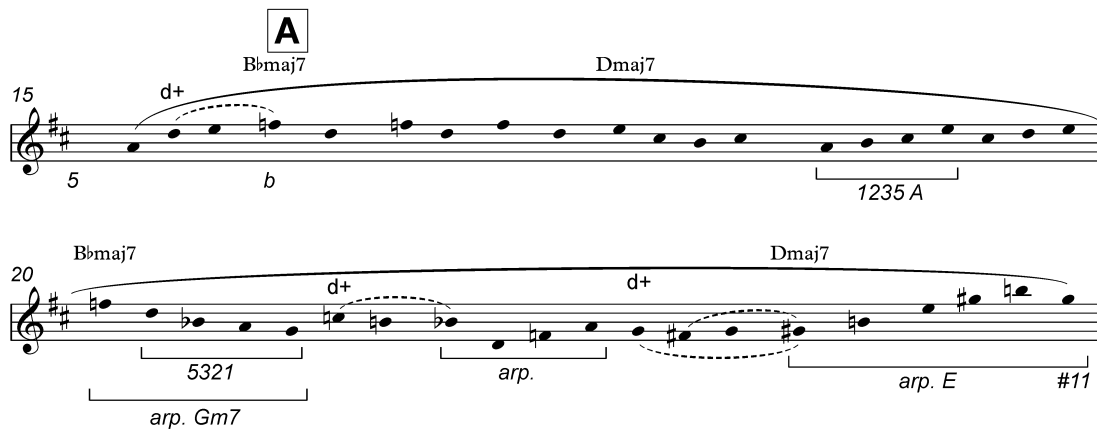


Figura 4.6ac: Padrão 1235 em *Night and Day* (comp. 15-22).

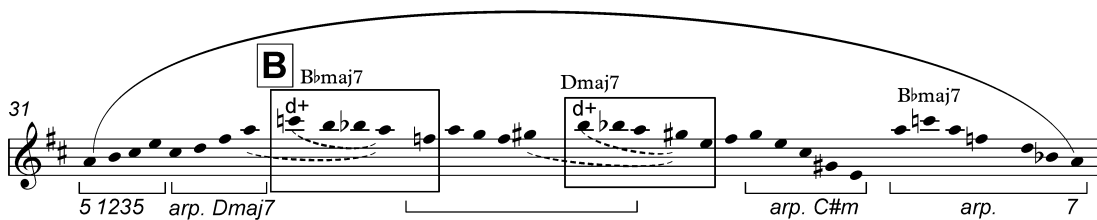


Figura 4.6ad: Padrão 1235 em *Night and Day* (comp. 31-37)

Figura 4.6ae: Padrão 1235 em *Night and Day* (comp. 40-46).

Figura 4.6af: Padrão 1235 em *Night and Day* (comp. 51-59).

Figura 4.6ag: Padrão 1235 em *Night and Day* (comp. 60-63).

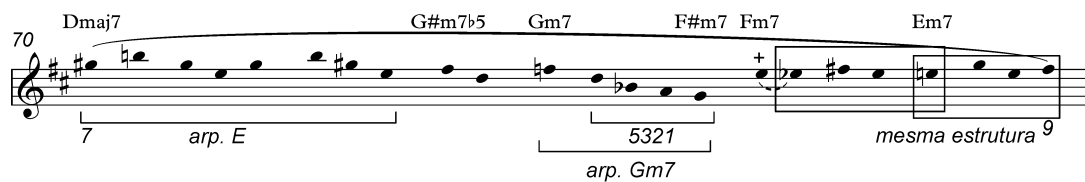


Figura 4.6ah: Padrão 1235 em *Night and Day* (comp. 70-77).

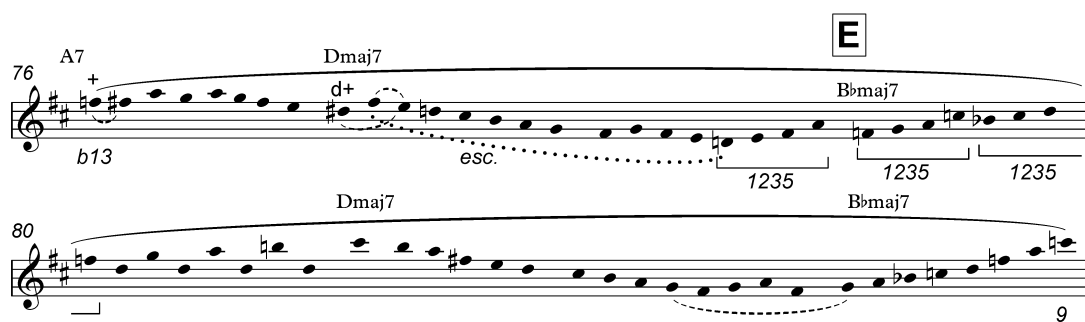


Figura 4.6ai: Padrão 1235 em *Night and Day* (comp. 76-83).

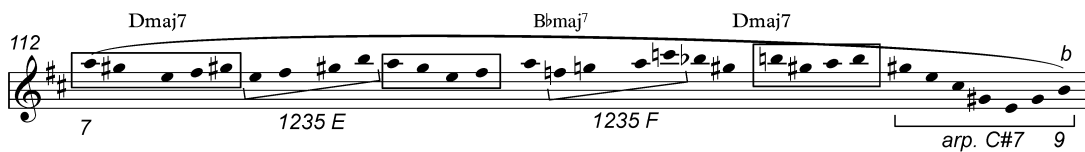


Figura 4.6aj: Padrão 1235 em *Night and Day* (comp. 112-117).

4.7 – Ciclo de quartas

Encontramos ao longo das análises uma frequente alusão ao ciclo das quartas ascendentes que são, notadamente, diferentes: o primeiro é o uso cadencial, ou seja, quando – ou por substituição ou por interpolação – os acordes são dispostos de maneira a formar uma cadência do tipo ii-V-I, por exemplo. O outro uso do ciclo de quartas é enquanto inserção melódica. O terceiro uso é um meio de sobreposição de tonalidades, geralmente apresentadas pelo padrão 1235. Talvez o emprego mais conhecido deste na música popular brasileira seja na introdução de *Chorinho pra ele*, de Hermeto Pascoal, de 1977¹².



Figura 4.7a: Introdução de *Chorinho pra ele*, de Hermeto Pascoal (*Slave Mass*. WEA, 1977).

Neste caso, embora o movimento melódico seja ascendente, a sobreposição de tonalidades se dá pelo movimento descendente dos acordes, que os distancia uma quinta justa abaixo. Freitas (2010) discorre acerca deste *mito*:

“Um dos fundamentos primários do moderno *mito* da tonalidade harmônica ancora-se na tese de que, se o acorde de *dó maior* for assumido como I grau, os acordes de *fá maior* localizado quinta justa

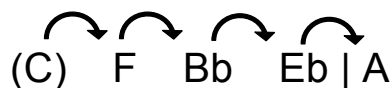
¹² Hermeto Pascoal voltou a utilizar este artifício em *Rebuliço*, gravada em 1987 no disco *Só não toca quem não quer*, porém, em *tonalidade menor*.

abaixo, e de *sol maior*, localizado quinta justa acima, ladeiam esse I grau como complementos que, contrastando, definindo e reafirmando, concorrem para o objetivo comum de estabelecer essa *tônica* da tonalidade maior. Na tonalidade menor este esquema dos três acordes básicos inter-implicados pela vizinhança de quintas justas é praticamente o mesmo exigindo apenas alguns ajustes específicos.” (FREITAS, 2010, pág. 32)

Assim, a cada *tônica* estabelecida – geralmente pelo padrão 1235 – *gera-se* uma nova tonalidade.

A música na qual encontramos o maior número de procedimentos como este foi *'Swonderful*, com quatro no total.

Na frase abaixo (Fig. 4.7b) podemos notar aquilo que pensamos ser a primeira tentativa – não tão bem sucedida – da efetiva aplicação deste procedimento. Percebe-se a ausência do padrão 1235 de C na comparação com a frase seguinte (comp. 109-112). A barra de compasso (deixada propositalmente) ajuda-nos a perceber, agora sim, o fragmento do ciclo das quintas que *conduz* à resolução do acorde E^7 (substituído por Eb^7). A *cadência* então fica:



Os quatro acordes alocados antes da barra de compasso são, de certa maneira, *substitutos* de acordes que, na lógica do ciclo das quintas, antecederiam, *resolveriam* na *tônica* da canção, A.

Re-substituindo hipoteticamente estes acordes, teremos o ciclo das quintas em sua *forma pura*:



Mas

“Por que a “comunidade epistêmica” da música popular “tortuosa” tem tanta simpatia pela teoria da “substituição”? As respostas são igualmente claras e altissonantes: *retorcidas*, tais “qualidades expressivas” são “perfeitas” para *entortar* (sujar, confundir, escurecer, deslocar, tencionar, misturar, intensificar, complicar, subjetivar, etc.) a *perfeição indesejada* de relações *demasiadamente normais, objetivas e conclusivas* do tipo: “(V7/V7)VI”, “V7I”, e “V7x”. Tais relações de quintas justas podem então sofrer “substituições” dando lugar a relações *incomuns, alteradas* (cromáticas), *menos conclusivas*, mais sensibilizadas (afetadas), *mais intensas* e mais “nossas” do tipo: “(SubV7/V7) → VI”, “SubV7 → I”, e “SubV7 → x”. (FREITAS, 2010, pág. 169).

O ponto no qual foi mais visto este procedimento em ‘Swonderful foi o acorde A⁶ e na sequência A – C – F – E7, que resolve no grau I, A. Vejamos os exemplos abaixo:

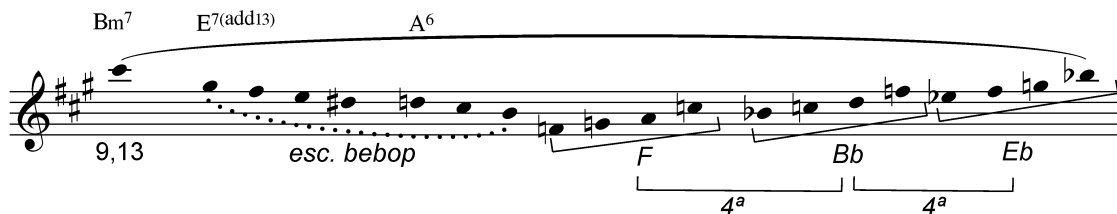


Figura 4.7b: Padrão 1235 com sobreposição de tonalidades em ‘Swonderful (comp. 101-104).

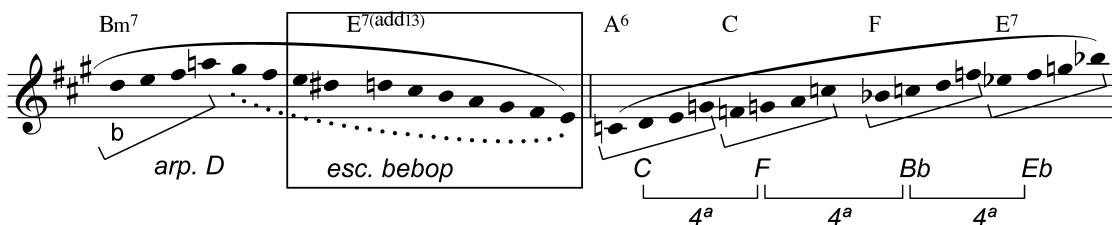


Figura 4.7c: Padrão 1235 com sobreposição de tonalidades em ‘Swonderful (comp. 109-112).

Na figura abaixo o ciclo das quintas aparece como que num movimento retrógrado, contrariando a cadência $C \rightarrow F$ e, melodicamente, expondo-o na sequência das notas Dó, Sol, Ré e Lá, até alcançar a nota da melodia, um Fá#.

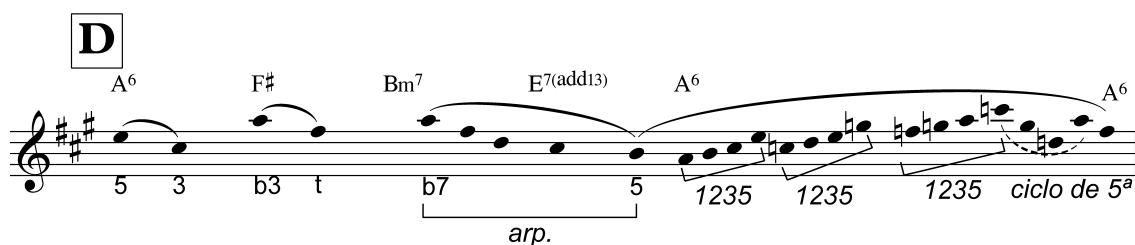


Figura 4.7d: Padrão 1235 com sobreposição de tonalidades em 'Swonderful (comp. 33-41).

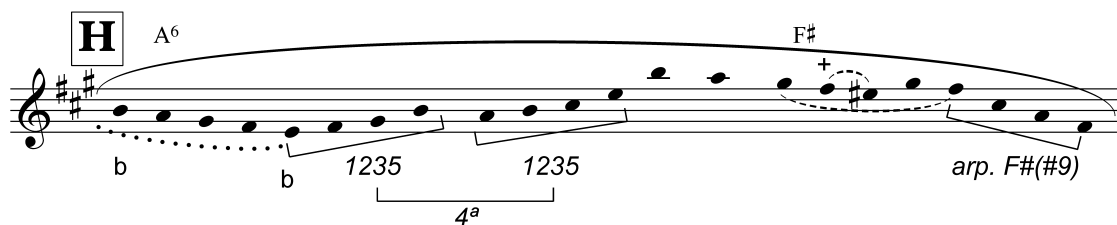


Figura 4.7e: 'Swonderful, comp. 65-67.



Figura 4.7f: Sobreposição de tonalidades em *Nada Será Como Antes* (comp. 19-20).

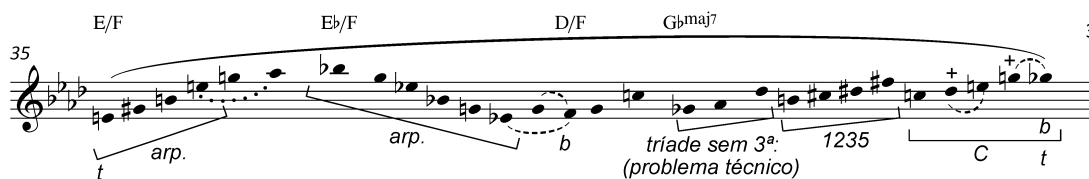


Figura 4.7g: Sobreposição de tonalidades em *Nada Será Como Antes* (comp. 35-37).

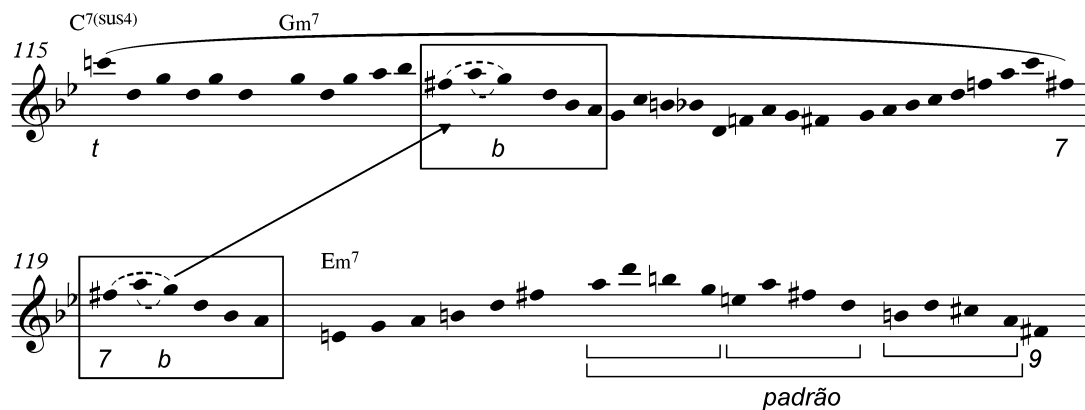


Figura 4.7h: Sobreposição de tonalidades em *Penedo* (comp. 115-122).

A sequência abaixo agrupa todas as doze notas da escala cromática – organizada em quatro grupos com três notas cada, cuja sequência forma acordes diminutos – numa possível alusão aos doze tons.

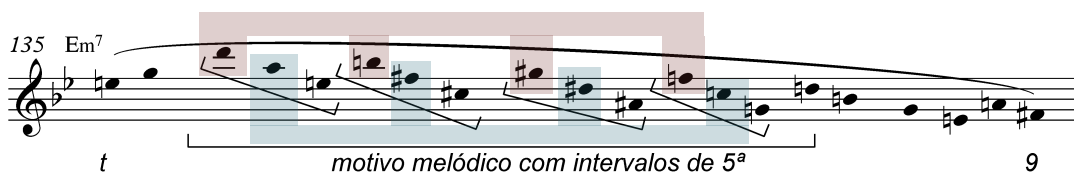


Figura 4.7i: Sequencia em quintas formando acordes diminutos (*Penedo*, comp. 135-138).

Interpolação

A interpolação de acordes em ciclos de quarta ascendentes (ou, neste caso, de quinta descendente) foi percebida também como um instrumento para a *implantação* de cadências, principalmente do tipo ii-V-I.

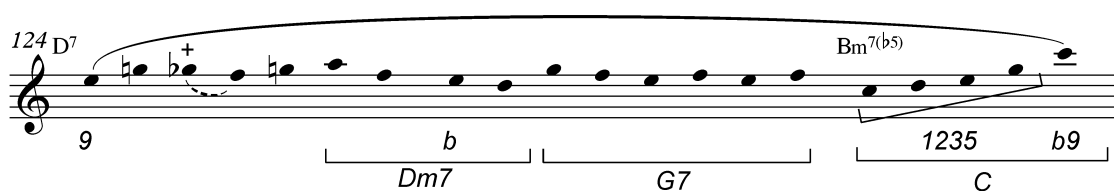


Figura 4.j: Interpolação em 4^{as} (*It's Alright With Me*, comp. 124-126).

Na figura abaixo está representada, além da interpolação de acorde pelo ciclo de quartas, uma caracterização melódica deste ciclo pela sequência das notas Mi, Lá, Ré e Sol.



Figura 4.7k: Ciclo de 4^{as} em '*Swonderful* (comp. 70-72).

Intervalo melódico

Sequências melódicas aludindo o ciclo de quartas foram vistas com mais frequência em '*Swonderful*', apesar de também terem sido encontradas em *Nada Será Como Antes*, *Penedo* e *O Cantador*, como mostram as figuras a seguir. A única faixa em que não percebemos nenhuma alusão ao ciclo das quartas ascendentes foi *Night and Day*.

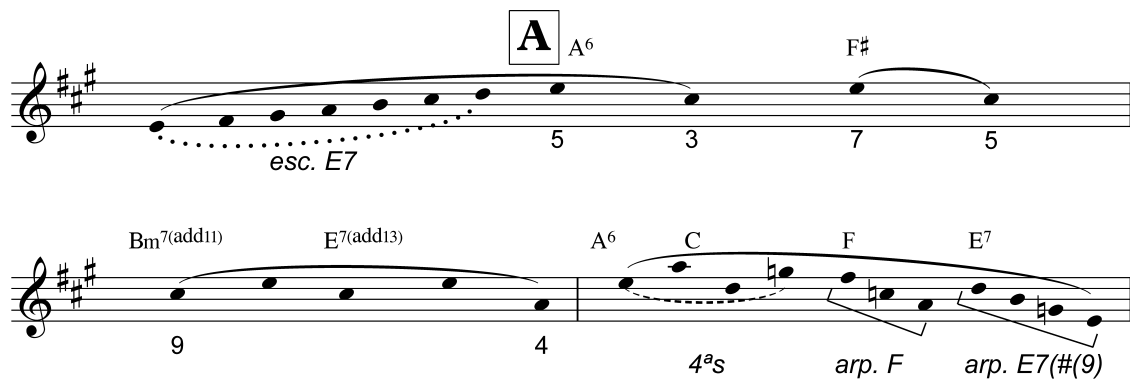


Figura 4.7l: Intervalo melódico quartal em 'Swonderful, (comp. 9-16).



Figura 4.7m: Intervalo melódico quartal em 'Swonderful, (comp. 70-72).

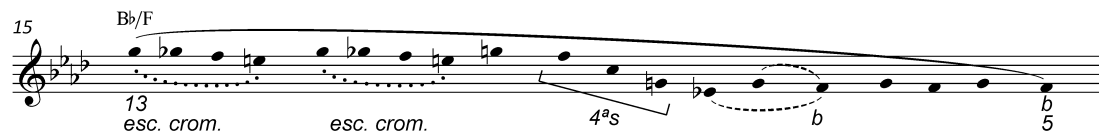


Figura 4.7n: Intervalo melódico quartal em Nada Será Como Antes (comp. 15).

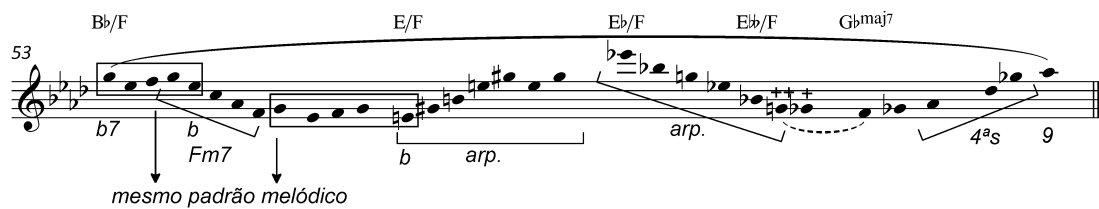


Figura 4.7o: Intervalo melódico quartal em Nada Será Como Antes (comp. 53-57).

4.8 – Ciclo de terças


As harmonias do ciclo das terças “carregam consigo alguns epítetos que sintetizam algo de sua valorosa presença na cena musical moderna e contemporânea.”¹³ Um dos epítetos da música popular urbana é, sem dúvida, relacionado ao saxofonista estadunidense John Coltrane, famoso por suas especulações no campo dos planos tonais, inclusive no tocante à utilização do ciclo das terças. Demsey (1996) e Bair (2003) relacionam os ciclos de terças em Coltrane com o *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* do escritor, maestro e musicólogo russo Nicolas Slonimsky (1894-1995). Calcados nos dois primeiros autores procuramos averiguar, através de comparações, as semelhanças que *reconhecemos* em alguns procedimentos musicais – no universo do ciclo das terças – de Coltrane e Victor.

Acreditamos que a recepção dos elementos de Coltrane por Victor o instigaram à apropriação e aplicação destes “passos de gigante” em direção à *modernidade*, à *vanguarda* da música popular de orientação jazzística. Contudo, estas apropriações e aplicações ainda eram muito incipientes quando da gravação de *Pedrinho*. Esta constatação baseia-se na comparação do *vocabulário melódico* – como diz Bair – entre os dois saxofonistas. Coltrane constroi grandes frases, enunciados, estruturas grandes e complexas baseadas no ciclo de terças¹⁴, enquanto notamos em Victor grande avidez e pouca eloquência e intimidade com o ciclo.

No recitativo de *Night and Day* talvez esteja a maior investida de Victor no ciclo das terças. Transcrevendo uma possível cadência harmônica deste recitativo teremos:

¹³ FREITAS, 2014, pág. 127.

¹⁴ BAIR, 2003, pág. 34-56.

Frase 1:	Bm F#	
Frases 2 e 3:	Bb F# D 	
Frases 3 e 4:	G Eb F 	

Nas Frases 3 e 4, se considerarmos o acorde F um possível substituto para B – por sua relação tritônica –, teremos então a sequência **G | Eb | B**. Exceto pela cadência da Frase 1, as tônicas das outras duas cadências formam uma tríade aumentada, uma sequência de dois intervalos de terça maior, justamente a matéria prima das substituições que deram origem às *Coltrane Changes*.

Retomando um pouco das análises vistas anteriormente, vimos uma modificação (reharmonização) nos planos tonais de *Night and Day* que julgamos muito significativa. As cadências do tipo II-V-I da parte **A** foram substituídas por um acorde maior com sétima maior que dista uma terça maior em relação à tônica. Ou seja, se transpusermos para a tonalidade adotada na gravação de Victor, segundo o *The Standards Real Book* teremos:

$$C\#\text{maj}7 \mid C^{7(\#5)} \mid F\text{maj}7 \mid F^6 \quad \text{ou ainda,} \quad Gm^{7(b5)} \mid C^{7(\#5)} \mid F\text{maj}7 \mid F^6$$

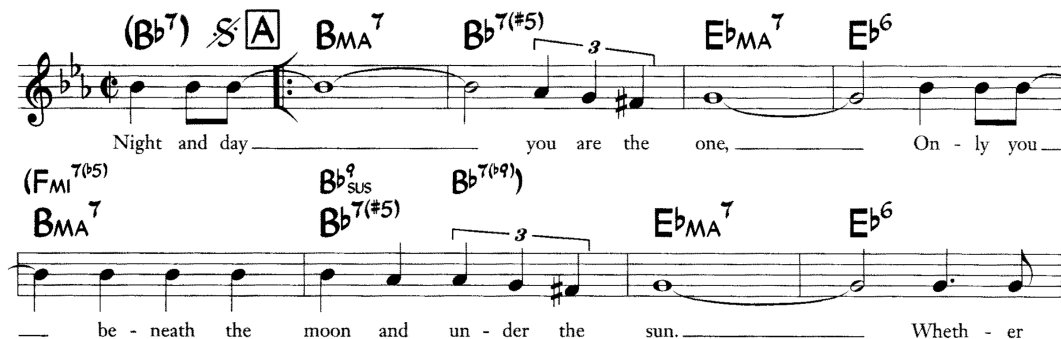


Figura 4.8a: *Night and Day*, parte A – *The Standards Real Book*.

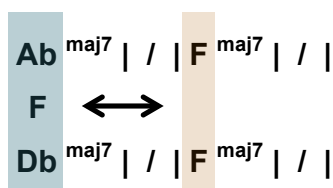
Entretanto, Victor usa dois acordes do tipo maior com sétima maior para compor a parte **A**:

Db^{maj7} | / | F^{maj7} | / |

Este tipo de “relação de terceira”¹⁵, ou de medianes, também é observado na parte **C** (original) da canção, em que há:

Ab^{maj7} | / | F^{maj7} | / |

Curioso notar que, ancorados no grau I, F, e dispostos em sequência, os três acordes formam uma tríade maior de Db.



Na figura abaixo podemos ver que, em substituição ao acorde de F#m⁷ o arpejo de E dista uma terça menor do Gm⁷ que o antecede.

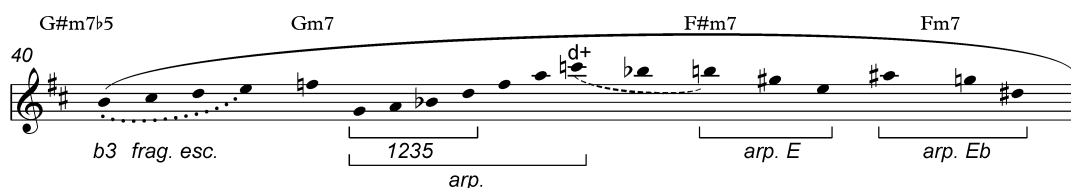


Figura 4.8b: Relação de terça em *Night and Day* (comp. 40-43)

¹⁵ FREITAS, 2014, pág. 126

A mesma relação entre os mesmos acordes é vista nos compassos abaixo, aqui porém, o arpejo de E sobrepõe-se ao acorde D^{maj7}.

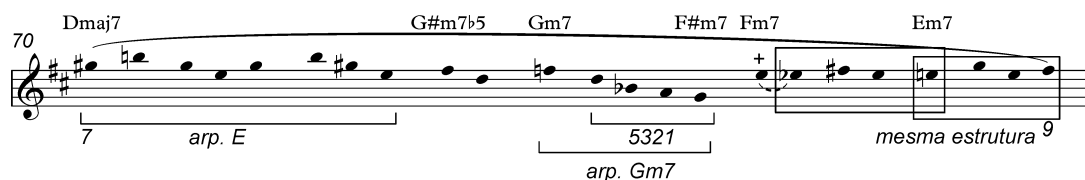


Figura 4.8c: Relação de terça em *Night and Day* (comp. 70-77).

A interpolação do padrão 1235 de Bb também o posiciona uma terça abaixo do acorde D^{maj7} seguinte.

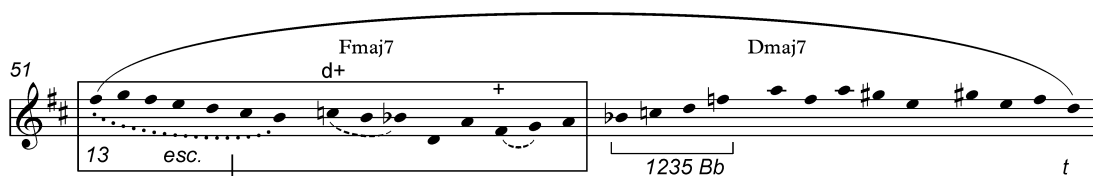


Figura 4.8d: Relação de terça em *Night and Day* (comp. 51-55).

Nos compassos 147-150, os arpejos de Dm⁷ e C#m⁷ orbitam em torno do arpejo de F que foi interpolado, uma vez que distam terça menor e terça maior, respectivamente.



Figura 4.8e: Relação de terça em *Night and Day* (comp. 147-150).

Este último excerto de *Night and Day* evidencia a relação de terças com arpejos sobre os acordes vigentes.

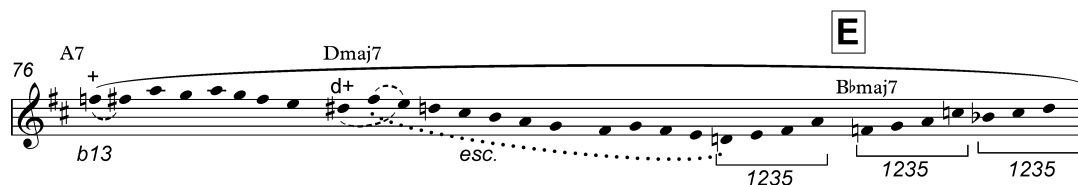


Figura 4.8f: Relação de terça em *Night and Day* (comp. 76-80).

Em *It's Alright With Me* há duas frases cujo conteúdo melódico traz consigo relações de terças. Na primeira, a sobreposição – por distanciamento tritônico – do arpejo de F# sobre C e dos arpejos de Dm⁷ e C sobre Bb criam as relações de terça maior descendente – F# ➔ D – e de terça menor ascendente – C ➔ Em.

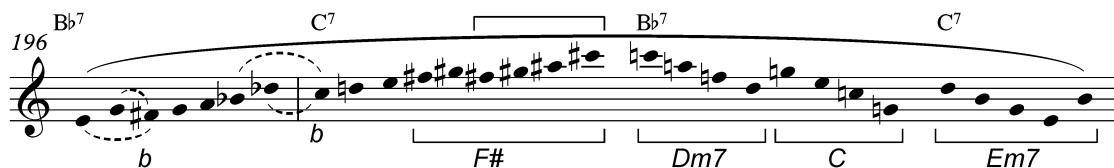


Figura 4.8g: Relação de terça em *It's Alrigh With Me* (comp. 196-199).

Na frase seguinte a alusão ao ciclo de terças se dá por uma frase de aproximação à nota alvo. A primeira tem como alvo a nota Dó no acorde Bb⁷, e a segunda aponta a nota Mi do mesmo acorde, repetido à frente. Assim, a transposição da frase é feita em intervalo de terça maior.

O eixo traçado sobre a tríade de F na segunda inversão com os padrões 1235 de A, C e F, além de criar uma sobreposição de tonalidades, releva a progressão que chamamos 3-4-5, ou seja, a relação de terça (3) menor entre A e C, a relação de quarta (4) justa entre C e F e, na sequência, conecta-se à melodia em quintas (5).

Outra relação por substituição pode ser vista na figura abaixo, na qual temos um intervalo de terça maior ascendente entre Bm⁷ e Eb⁷, substituto de E⁷.

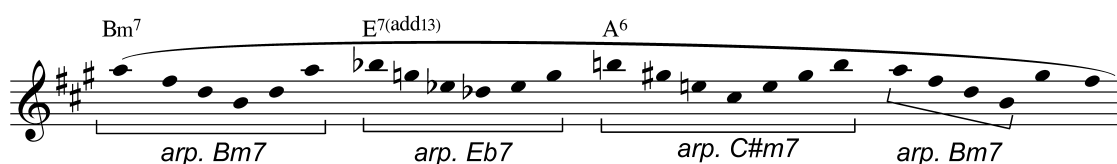


Figura 4.8k: Relação de terça em 'Swonderful (comp. 133.136).

Em *It's Alright With Me*, no último **A'** – como é comum ao standard – repete-se todo o início das outras seções **A**, diferindo-se apenas na terminação. Esta canção, no entanto, conta com uma particularidade comum à “música da Europa oitocentista e também de alguns domínios contemporâneos das músicas populares, como combinações harmônicas inovadoras, diferenciadas, expressivas, intensas e surpreendentes” (FREITAS, 2010, pág. 219): ao invés das comuns cadências dos tipos II-V-I, III-VI-II-V-I, IVm-V-I e outras mais comuns, aqui Porter utiliza uma progressão em terças do tipo maior-maior, indo de Ab para F, e de Eb para G.



Freitas ainda afirma que “tais *combinações* se fizeram aceitas no campo da *realização artística* e se consolidaram como um *hábito* inculcado em nosso *gosto, imaginação, e intuição musical*” (idem).

Nos chama a atenção a escolha desta canção para integrar o disco justamente pela ocorrência destes ciclos de terça na composição de Cole Porter. A declarada devoção de Victor pelo jazz e por John Coltrane acaba aproximando ainda mais estes elementos e estes músicos.

Acerca dos ciclos de terça temos, cronologicamente neste caso, a composição de Porter, a inovação de Coltrane e a aparente *perseguição aos fios da meada*, por parte de Victor. Nos parece clara a busca de Victor pelas inovações melódico-harmônicas de Coltrane – e não só neste caso –, cujo símbolo de “*modernidade*” e “*vanguarda*” colocariam-no em um patamar artisticamente mais elevado.

A progressão harmônica modal de *Penedo* por si só já é uma sequência em terças menores, entretanto, não há menção a elas nas melodias improvisadas. Retomando, com as distâncias de terças:

Gm⁷		/		/		/	
Em⁷		/		/		/	
C#m⁷		/		/		/	
G^{7sus}		A^{7sus}		B^{7sus}		C^{7sus}	

Quadro 4.8: *Harmonia* de *Penedo*.

Glossário do capítulo 4

ⁱ “(...) other patterns created by diminished and augmented chords are more ambiguous in their temporary suspension of harmonic motion.” Tradução do autor.

ⁱⁱ (...) players ornament core movements with different types of chords substitutions, drawing, in part, on an elaborate rule system, only sampled here, whose structures and procedures have been passed from generation to generation among jazz artists. Tradução do autor.

ⁱⁱⁱ The artist also has the option of substituting a new chord with a different root for the original chord. Chords can usually serve as effective replacements for on another when they are closely enough related through common tones to perform the same function within the piece’s structure, preserving « essencial lines of the original progression ». At times, substitute chords can have the effect of modifying a distinctive portion of the conventional progress, as when minor chords substitute diminished chords. Tradução do autor.

^{iv} “Fingering tendencies are common with any instrument when the player ends up playing a favorable phrase enough times to the point where it becomes type of “last resort” or in some cases the logical first choice when pressed for time at fast tempos. This is noticeable in both Liebman and Coltrane’s playing, typically in faster situations.” Tradução do autor.

5 – Notas conclusivas

As discussões acerca das relações entre a música brasileira e o jazz são alvo de grande volume de trabalhos que, no intuito de clarificar estes meandros, se valem de muitas expressões que adjetivam tais relações. Em detrimento da presença de elementos e procedimentos inerentes à música popular brasileira – sobretudo do samba e do baião – a *fama* de jazzísta permeou toda a carreira de Victor. Quaisquer que tenham sido os motivos para tanto, não acreditamos que ele tenha se ocupado de questões identitárias e/ou culturais que possam ter intervindo em suas escolhas estéticas – que espantam tanto os chorões quanto os “tinhorões”, por ceder aos domínios do imperialismo cultural –, mas sim, que estas escolhas foram orientadas somente por um deslumbramento ante questões estritamente musicais.

Tendo nas análises dos solos improvisados de Victor Assis Brasil do álbum *Pedrinho* o escopo central deste trabalho, encontramos muitos procedimentos que são descritos por autores como Aebersold (2010), Bair (2003), Baker (1983, 2006), Bergonzi (1994), Berliner (1994), Coker (1970), Damsey (1991), Lawn e Hellmer (1996), Ligon (2001), Monson (1996) e Owens (1996) como advindos de dois ícones do jazz: Charlie Parker (1920-1955) e John Coltrane (1926-1967).

Os elementos encontrados nos solos de Victor comprovam a relação entre o jazz e a MPB através de sobreposição de elementos destes dois gêneros musicais. As sobreposições se dão em muito maior número no sentido jazz/mpb; é muito mais notória a existência de elementos advindos do jazz aplicados em ritmos brasileiros. É bem verdade que, pelas características do método analítico adotado – que, em detrimento do ritmo, supervaloriza a melodia – não foi possível encontrar elementos que pudessem comprovar a sobreposição destes em sentido contrário, ou seja, mpb/jazz. *Trocando em miúdos*, isto que dizer que procedimentos rítmicos da música brasileira, que podem ter sido sobrepostos a

um contexto jazzístico, não foram mensurados.

Entretanto, há uma quantidade significativa de elementos que comprovam a relação dos dois gêneros na música da Victor Assis Brasil. No capítulo 4 vimos reunidos elementos presentes nos solos em *Pedrinho* que comprovadamente advém das práticas jazzísticas.

5.1 – Relações *elementares*

A combinação escala-acorde diminuto é muito característica do jazz, principalmente a partir de Charlie Parker (CHRISTIANSEN, 2002, pág. 4). Apesar da afirmação de Christensen se referir exclusivamente a este tipo de combinação – escala-acorde diminuto – vimos a corriqueira aparição da combinação escala-arpejo em quase todas as músicas analisadas. A procedência *parkeriana* destes elementos foi demonstrada no subcapítulo 4.2 através dos muitos excertos contendo a combinação escala-acorde.

Substituir acordes é uma prática comum na música popular, principalmente àquela mais ligada às práticas do jazz, principalmente a partir de uma determinada época. Berliner trata este procedimento como sendo uma tradição em que

“Músicos ornamentam movimentos com diferentes tipos de substituição de acordes desenhando, num elaborado conjunto de regras e com pequenas amostras, aquelas estruturas e procedimentos que têm sido passados de geração a geração entre artistas de jazz.” (BERLINER, 1994, pág. 84).

Sob outra perspectiva, Freitas afirma que

“Nos mundos da teoria da música popular, [a] ideal [do] (...) “estado de Devir”, [da] (...) “condição de anseio”) associado ao fenômeno da “escala alterada” se faz notar na destacada importância que este tópico da velha harmonia assume na *jazz theory* que (...) converteu suas transcrições do “acorde de dominante substituta” em um de seus assuntos obrigatórios favoritos. Já no repertório de *jazz*, ou jazzisticamente orientado, a incidência do agora “**SubV7**” é reconhecidamente notória e seu uso assumidamente *inflacionado*

transformou-se em uma espécie de *trejeito* estilístico-identitário que marcou época. Tal *inflação* (*superabundância, emprego excessivo*) é um processo que se instala pouco a pouco e, em diferentes doses, pode ser notado em vários gêneros e estilos tonais.” (FREITAS, 2010, pág. 452)

Os princípios teóricos de substituição de acordes são muito úteis tanto ao instrumentista *performer*, quanto ao compositor e ao arranjador, que podem encontrar na *paleta* de fontes autores como, por exemplo, Baker (1983), Lawn e Hellmer (1996), Coker (1997), Beuttner (2005) e Freitas (2010). Baker elenca alguns dos possíveis motivos pelos quais o músico possa usar tal ferramenta:

1. Aliviar a monotonia de *repetições intermináveis* de uma progressão harmônica
2. Introduzir tensão a uma situação estática
3. Para tornar uma linha de baixo mais *forte*
4. Promover maior desafio e interesse às estruturas verticais nas quais se improvisa
5. Tornar uma música mais fácil ou difícil
6. Para mudar a textura harmônica de simples para complexa e/ou vice-versa.

Os autores Lawn e Hellmer discutem , entre outras, a *substituição de trítono*. (LAWN et al, 1996, pág. 111-115). Esta última foi a que destacamos na performance melódica de Victor Assis Brasil. Berliner endossa:

“O artista também tem a opção de substituir um novo acorde com uma fundamental diferente para o acorde original. Acordes geralmente podem servir como substitutos eficazes uns para os outros quando estão perto o suficiente para relacionarem-se através de tons comuns a fim de executar a mesma função dentro da estrutura da peça, preservando “linhas essenciais, da progressão original”. Às vezes, os acordes substitutos podem ter o efeito de modificar uma parte distinta do progresso convencional, como quando acordes menores substituem acordes diminutos.” (BERLINER, 1994, pág. 84).

Há muitos procedimentos de substituição neste disco – como pudemos ver no subcapítulo 4.3 –, mas talvez a substituição que deixe mais latente as relações de gênero em *Pedrinho* esteja em *Night and Day*, na qual há, além das substituições de acordes, a relação por ciclo de terças, uma marca *Coltraneana* em *Pedrinho*.

As harmonias do ciclo das terças “carregam consigo alguns epítetos que sintetizam algo de sua valorosa presença na cena musical moderna e contemporânea.”¹ Um dos epítetos da música popular urbana é, sem dúvida, relacionado ao saxofonista estadunidense John Coltrane, famoso por suas especulações no campo dos planos tonais, inclusive no tocante à utilização do ciclo das terças. Acreditamos que a recepção dos elementos de Coltrane por Victor o instigaram à apropriação e aplicação destes “passos de gigante” em direção à “modernidade”, à “vanguarda” da música popular de orientação jazzística. Contudo, estas apropriações e aplicações ainda eram muito incipientes quando da gravação de *Pedrinho*. Esta constatação baseia-se na comparação do *vocabulário melódico* – como diz Bair – entre os dois saxofonistas. Coltrane constrói grandes frases, enunciados, estruturas grandes e complexas baseadas no ciclo de terças², enquanto notamos em Victor grande avidez e pouca eloquência e intimidade com o ciclo.

Os Padrões melódicos são um outro elemento comumente encontrado nos solos de Victor e foram esmiuçados no subcapítulo 4.2. Este tipo de estrutura é comumente encontrada em solos improvisados por se tratar de um princípio musical inerente ao ofício de improvisador, cujo condicionamento é uma iniciação à prática profissional da arte, apesar das implicações da palavra *espontâneo*. Raramente se ouve um solo jazzístico que não contenha ao menos um fragmento de padrões melódicos, quer seja de uma melodia conhecida, de um solo conhecido de outro músico, de um material anteriormente improvisado

¹ FREITAS, 2014, pág. 127.

² BAIR, 2003, pág. 34-56.

ou de padrões previamente estudados individualmente. O improvisador *pré-escuta* o próximo evento musical e insere, justapõe o padrão de maneira clara e consciente. Os hábitos envolvidos neste processo são de audição e mecânicos. Neste último o instrumentista decide por tocar um padrão de notas – que ele sabe que funcionará por razões teóricas ou de experiência prévia – que é confortável à mão e aos dedos (COKER et al, 1970, *Introduction*). Segundo Berliner, não há objeção quanto a emprestar padrões ou fragmentos de frases de outros músicos, “aliás, isto é esperado. Muitos estudantes começam a adquirir uma coleção de *blocos construtivos de material improvisatório* extraíndo estas formas que são percebidas como componentes discretos em solos praticados anteriormente [...]” (BERLINER, 1994, pág. 101).

Outro elemento nitidamente jazzístico encontrado neste álbum é o padrão *coltraneado* 1235. Não que Coltrane o tenha inventado, mas sim que tenha feito dele uma *assinatura*. Esta estrutura é comumente conhecida entre os músicos como *Coltrane Liks*, ou *Coltrane Patterns* desde seu uso extensivo pelo saxofonista John Coltrane, principalmente no antológico solo em Giant Steps, no álbum homônimo. Jamie Holroyd³ descreve este padrão – que ele chama de *John Coltrane Jazz Patterns* – como sendo “*fácil de agarrar quando o tempo [andamento] é muito rápido e as progressões harmônicas são complexas.*” Matt Warnock⁴ refere-se ao “*mais famoso e mais usado pattern*” como sendo uma surpresa para os alunos que se deparam com a frequência com que Coltrane utiliza o “*motivo principal de quatro notas*” na construção dos solos. Na literatura há ainda inúmeras menções a Giant Steps, seus *liks* e harmonias.

Fica clara a tentativa de apropriação deste elemento musical por parte de Victor quando olhamos – no subcapítulo 4.6 – para a quantidade de realizações deste. Mesmo em não havendo grande eloquência e intimidade na utilização deste, o elemento jazzístico se faz notoriamente e *coltraneanamente* presente nos solos.

³ Disponível em: <http://www.freejazzlessons.com/jazz-patterns/> Acesso em 2 nov. 2014.

⁴ Disponível em: <http://mattwarnockguitar.com/six-licks-to-giant-steps> Acesso em 2 nov. 2014.

Pensamos haver ainda mais elementos jazzísticos sobrepostos a contextos de música brasileira – no caso, samba e baião – do que os que foram elencados no capítulo 4 – como a escala blues, por exemplo, que não teve um subcapítulo dedicado a ela –, mas estes representam o mais numerosos. E é possível que haja também elementos rítmicos que o método analítico utilizado não contempla e que enriqueceriam sobremaneira as análises.

5.2 – O Estilo

Tanto pelo cunho técnico quanto pelo histórico deste trabalho, tivemos a certeza do (não) posicionamento de Victor ante questões estilísticas e/ou identitárias. cremos – tanto através das análises, quanto da entrevista e mesmo pela sua discografia – na sua exclusiva preocupação com elementos e procedimentos musicais em detrimento de "rotulações" quaisquer. O interesse (e por vezes o deslumbramento) antes questões estritamente musicais é que guia a trajetória estilística do saxofonista.

5.3 – Ferramentas

Um dos objetivos iniciais deste trabalho – o de fornecer ferramentas para estudo de improvisação – encerra-se nos capítulos 3 e 4, nos quais pudemos elencar os elementos e procedimentos musicais utilizados nos solos. Ora, levando as considerações de Coker e Beliner⁵, estão assim postas as ferramentas com as quais o estudante desenvolverá suas habilidades como improvisador: *justapondo, inserindo, emprestando e adquirindo material improvisatório* a partir dos elementos elencados.

⁵ O improvisador *pré-escuta* o próximo evento musical e insere, justapõe o padrão de maneira clara e consciente. Os hábitos envolvidos neste processo são de audição e mecânicos. (COKER et al, 1970, *Introduction*).

(...) não há objeção quanto a emprestar padrões ou fragmentos de frases de outros músicos, “aliás, isto é esperado. Muitos estudantes começam a adquirir uma coleção de *blocos construtivos de material improvisatório* extraindo estas formas que são percebidas como componentes discretos em solos praticados anteriormente [...]” (BERLINER, 1994, pág. 101).

Por fim, a presença de elementos musicais "*modernos*", a tentativa de estar na vanguarda da música instrumental brasileira – através da *importação* de procedimentos jazzísticos ligados à fraseologia do bebop de Charlie Parker e às inovações harmônicas de John Coltrane – e a expressada predileção por elementos e procedimentos advindos de práticas jazzísticas nos faz crer e, mais importante que isto, entender os porquês que fazem jus à fama de *jazzman* de Victor Assis Brasil.

Bibliografia

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Tradução Alfredo Bossi. 5ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AEBERSOLD, Jamey. *Jazz handbook*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 2010.

_____. *Charlie Parker All "Bird"*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 2010. v.6.

ALBIN, R. C. *Dicionário da música popular brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

ASSIS, J. Jazz com vigor. *O Tempo*. Belo Horizonte, 11 set. 2007.

ATAS, R. Sarah. Setting the terms: defining phrase in popular music. *Music theory online: a journal of the Society for Music Theory*, v.17, n.3. Disponível em:<<http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.3/mto.11.17.3.attas.pdf>> Acesso em: 12 jul. 2014.

BAIR, Jeff. *Cyclic patterns in John Coltrane's melodic vocabulary as influenced by Nicolas Slonimsky's Thesaurus of scales and melodic patterns: an analysis of selected improvisations*. 2003. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – University of North Texas, 2003.

BAKER, David. *Jazz Improvisation: a comprehensive method for all musicians*. Alfred Publishing, 1983.

BERENDT, J. E. *O jazz do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BERGONZI, Jerry. *Inside Improvisation. Series: "Melodic Structures" v. 1*. Advance

Music, 1994.

BERKMAN, F. *Appropriating universality: the Coltranes and 1960s spirituality*. *American Studies*, v.48, n.1, 2007. p. 41-62.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti e Marcelo Macca. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERLINER, P. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BORELLI, M. Victor Assis Brasil. In: *Victor Assis Brasil*. Disponível em: <http://assisbrasil.org/vitorbio.html>. Acesso em: 12 mar. 2013.

BOSCO, J. Depoimento. [17 jan. 2007]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Rodrigo Ferrari. Disponível em: <<http://www.joaobosco.com.br/>>. Acesso em: 31 mai. 2013.

BRASIL, V. A. Depoimento. [19 nov. 1979]. Curitiba. Entrevista concedida a Aramis Millarch. Disponível em: <<http://www.millarch.org>> Acesso em: 11 mar. 2013.

_____. *Partituras. Seleção Paulo Assis Brasil*. Rio de Janeiro: Compasso Produções Artísticas, 2001, v.1.

BUETTNER, A. R. von. *Expansão harmônica: uma questão de timbre*. São Paulo: Vitale, 2005.

CALADO, Carlos. *Claude Nobs (1936–2013): criador do Festival de Montreux*

promoveu a música brasileira. [12 jan. 2013]. Disponível em: <
<http://www.carloscalado.com.br/2013/01/claude-nobs-criador-do-festival-de.html> Acesso em: 30 mai. 2013.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARVALHO, J. A. L. L. *Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do Maxixe para o Samba*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

CASTRO, Rui. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CAYMMI, S. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

CHEDIAK, A. *Songbook João Bosco vol. 3*. Lumiar Editora: Rio de Janeiro, 2003.

CHRISTENSEN, Corey.; BOCK, Kim. *Essential Jazz Lines: in the style of John Coltrane*. Pacific: Mel Bay Publications, 2002.

COKER, J. *Elements of the jazz language for the developing improvisor*. Los Angeles: Alfred Music, 1997.

COKER, J. *et al. Patterns for Jazz: for Bass Clef Instruments*. Miami: Studio Publications Recordings, 1970.

CONOVER, W. *Viennese Cooking*. Down Beat Magazine. Elmhurst, ago.1966.

COSTA, E. R. C. [Encarte]. In: BRASIL, V. A. *Victor Assis Brasil*. Rio de Janeiro:

Magic Music (CID), 1974. 1 LP(43m.49s). MM 3010.

DAMSEY, David. Chromatic third relations in the music of John Coltrane. *Annual Review of Jazz Studies* 5. p.145-180,1991.

_____. *John Coltrane Plays "Giant Steps"*. Hal Leonard, 1996. (Artist Transcription Series)

DAVIS, John S. *Historical dictionary of Jazz*. Plymouth: Scarecrow Press, 2012.

DOURADO, H. A. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

FERREIRA, A. A.; Pereira, M. I.; Reis, Fonseca, A. C. *Gestão empresarial: de Taylor aos nossos dias*. São Paulo:Thomson Pioneira. 2002.

FIGUEIREDO, A. C. S. *Improvisação no saxofone: a prática da improvisação melódica na música instrumental do Rio de Janeiro a partir de meados do século XX*, 2004. Tese (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2004.

FREITAS, P. S. R. de. *Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. 1995. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Estadual Paulista, 1995.

_____. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. 2010. Tese. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2010.

_____. Ciclos de terças em certas canções da música popular no Brasil. *Permusi*, Belo Horizonte, v.29, p. 126, jan./jun. 2014.

GOLDBERG, Isaac. *Tin Pan Alley A Chronicle of the American Popular Music Racket*. New York: Frederick Ungar, 1961.

GREEN, Stanley. *Broadway musicals show by show : 1917– 1929 : a musical and historical look at Broadway's biggest hits, based on the best-selling book by Stanley Green*. Milwaukee: H. Leonard, 1991.

GUEST, I. *Arranjo: Método Prático*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. v.1-3.

HILDER, G. (1966). From the musica capitals of the world. *Billboard Newspaper*, p.39, 7 mai. 1966.

JACQUES, M. J. *Glossário do jazz*. 2. ed. São Paulo: Biblioteca 24x7, 2009.

JAZZ Event ties into Monterey: Rio de Janeiro. *Billbord Newspaper*, Los Angeles, 13 set. 1980. p.49.

JOBIM, A. C. [Encarte]. In: BRASIL V. A. *Jobim*. Rio de Janeiro: Atração Fonográfica, 1997. 1 CD.

KENNEDY, Michael; KENNEDY, Joyce. *Oxford concise dictionary of music*. 5. ed. New York: Oxford University Press Inc., 2007.

KERNFELD, B. *The New Grove Dictionary of Jazz*. 2.ed. New York: Macmillan Publishers Limited. 2002.

KHALFA, J. *A natureza da inteligência: uma visão interdisciplinar*. Tradução Luiz

Paulo Rouanet. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.

KRAUSHE, V. *Música popular brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Tudo é história, 79).

LAWN, Richard; HELLMER, Jeffrey L. *Jazz: theory and practice*. Los Angeles: Alfred Music Publishing Co., 1996.

LIGON, Bert. *Jazz theory resources: Tonal, Harmonic, Melodic and Rhythmic Organization of Jazz*. Houston: Houston Publishing, 2001. v.1-2.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n.34, p.63-70, nov. 1992.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

MAURITY, Fernando Trocado. *Improvisação em Victor Assis Brasil*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

MEDAGLIA, J. *Música, maestro: do canto gregoriano ao sintetizador*. São Paulo: Globo, 2008.

MILLARCH. Aramis. A batalha de Assis. *Estado do Paraná*, Curitiba, 27 abr. 1975. p. 44.

_____. Jazz não jaz. Vive, hoje, no Guaíra. *Estado do Paraná*, Curitiba, 3 jun. 1977. *Caderno Almanaque*, p. 1.

_____. O nosso jazz. *Estado do Paraná*, Curitiba, 27 abr. 1980.p. 27.

MILLER, Ron. *Modal jazz composition and harmony*. Rottenburg: Advance Music, 1996.

MONSON, Ingrid Tolia. *Saying something in jazz: jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

MOURA, Roberto M. *Sobre cultura e mídia*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. Um original de música popular e suas atualizações: entre permanências e diferenças. In: CONGRESSO DA IASPM LATINOAMERICANA, 5., 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2004.

NASSIF, Luis. *A morte de Emílio Santiago*. [20 mar. 2013]. Disponível em:<<http://www.advivo.com.br/comentario/re-a-morte-de-emilio-santiago-57>>. Acesso em: 1 mai. 2013.

NUNES, Thais dos Guimarães A. A sonoridade específica do Clube da Esquina. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5., 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2004.

OWENS, Thomas. *Bebop: the music and its players*. Cary: Oxford University Press, 1996.

_____. *Charlie Parker: techniques of improvisation*. 1974. Tese (Doutorado em Música) – University of California, Los Angeles, 1974.

PINTO, Marco Túlio de Paula. *A confluência de elementos de música clássica e jazz em composições de Victor Assis Brasil: propostas interpretativas*. 2011a.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011a.

_____. Victor Assis Brasil: a importância do período na Berklee School of Music (1969-1974) em seu estilo composicional. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, p.45-57, jun. 2011.

PRAÇA, T. Nariz da Índia. [Mai./jun. 1998]. Disponível em: <<http://www.penedo.com/penedo/historia/>>. Acesso em: 31 mai. 2013.

QUARTIN, R. Victor Assis Brasil. In: BRASIL, V. A. *Jobim*. Rio de Janeiro: Atração Fonográfica, 1997. 1 CD.

RAFFAELLI, J. D. *Victor Assis Brasil*. Disponível em: <<http://assisbrasil.org/>>. Acesso em: 1 abr. 2013.

_____. [Encarte]. In: BRASIL, V. A. *Pedrinho*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1980.

SABATELLA, M. *Uma introdução à improvisação no jazz*. Edgewater: The Outside Shore , 2000. Tradução de Claudio Brandt. Florianópolis: 2005.

SADIE, S. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SARAIVA, Joana. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. 2007. Dissertação. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2007.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SEBESKY, D. *The contemporary arranger: the definitive edition*. Alfred Publishing, 1994.

SMARÇARO, J. C. C. *O Cantador: a música e o violão de Dori Caymmi*. Dissertação. Universidade de Campinas. Campinas, 2007.

SPIELMANN, D. *“Tarde De Chuva”: A contribuição interpretativa de paulo moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70*. 2008. Dissertação - Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2008.

STEIN, L. *Structure and style: the study and analysis of musical form*. Evanston: Sammy-Birchard Company, 1962.

TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice. Tradução Martha Ulhôa. In: *Em Pauta*, Porto Alegre, v.14, n. 23, 2003.

_____. *Everyday tonality: towards a tonal theory of what most people hear*. New York; Montréal: The Mass Media Music Scholars' Press, 2009.

THE STANDARDS Real Book: a collection of some of the greatest songs of the 20th century. Petaluma: Sher Music. 2000.

TIEGEL, E. (1980). Rio de Janeiro jazz event ties into Monterey. *Billboard Newspaper*, p.49, 13 set. 1980.

TINÉ, PAULO J. de S. *Harmonia: fundamentos de arranjo e improvisação*. São Paulo: Rondó, 2011.

_____. “So what” de Miles Davis: uma proposta para análise de improvisação

idiomática. *Música Popular em Revista*. Campinas, ano 2, v. 1, p. 61-73, jul.-dez. 2013.

TOP ALBUNS PICKS – Billboard's Recommended LP's. (1980). *Billboard Newspaper*, p.93, 20 dez. 1980.

VAN REGENMORTER, Paula J. *Brazilian Music For Saxophone: A Survey Of Solo And Small Chamber Works*. 2009. Dissertação. Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, 2009.

VASHLISHAN, M. *The origins of David Liebman's approach to jazz Improvisation*. 2008. Dissertação. William Paterson University. Wayne. 2008.

WHITEHEAD, K. *Why jazz?: a concise guide*. New York: Oxford University Press, 2011.

VIEIRA, F. *Músico Victor Assis Brasil ressurge em CD inédito*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 ago. 2009. *Caderno Ilustrada*.

WOIDECK, C. *Charlie Parker: his music and life*. Michigan: The University of Michigan Press, 2001.

WOLFE, M. H. *Stan Getz: forgotten bebop tenor saxophonist*. 2009. Tese. University of Illinois, Urbana-Champaign, 2009.

Páginas da internet consultadas:

Disponível em: <<http://assisbrasil.org/>>

Disponível em: <<http://composers.com>>

Disponível em: <<http://gershwin.com>> Acesso em: 3 jun. 2013.

Disponível em: <<http://ggnnoticias.com.br/blog/lucianohortencio/victor-assis-brasil-0-genio-pouco-conhecido-dos-brasileiros>> Acesso em: 9 jun. 2014.

Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723, GYN0-5273-230146,00.html>> Acesso em: 28 mai. 2013.

Disponível em: <<http://musicosdobrasil.com.br/victor-assis-brasil>>

Disponível em: <<http://ronnieross1.tripod.com/id47.html>> Acesso em: 1 mai. 2013.

Disponível em: <<http://taru.art.br/escritos/rogeriocoimbra/index.html>>

Disponível em: <<http://tubbs1935.webs.com/discoaddendumpart1.htm>> Acesso em: 1 mai. 2013.

Disponível em: <<http://www.ccmq.com.br/>> Acesso em: 28 mai. 2013.

Disponível em: <<http://www.cjub.com.br/hjazz34.html>> Acesso em: 24 mai. 2013.

Disponível em: <http://www.choromusic.com.br/compositores_px_biografia.htm> Acesso em: 26 jun. 2013

Disponível em: <<http://www.coltranechurch.org/#!/about2/c4nz>> (Acesso em: 10 jul. 14

Disponível em: <<http://www.diziegillespie.org>>

Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2012/03/pixinguinha-o-mestre-do-catumbi.html>> Acesso em: 26 jun. 2013

Disponível em: <<http://www.ejazz.com.br/detalhes>>

Disponível em: <<http://www.heinz-trainer.com>>

Disponível em: <<http://www.jiggswigham.com/english.html>> Acesso em: 1 mai. 2013.

Disponível em: <<http://www.memoriamusical.com.br/pesquisa/detalheDisco.asp?iidMidia=6875>> Acesso em: 12 abr. 2014

Disponível em: <<http://www.mib.sonatori.org/victor.html>>

Disponível em: <www.museuclubedaesquina.org.br>

Disponível em:

<http://www.ombmg.org.br/ombmgv2/modules/xoopsfaq/index.php?cat_id=7#q16>

Disponível em: <<http://www.orquestra.ce.gov.br>> Acesso em: 25 mai. 2013.

Disponível em: <<http://www.paulomoura.com>>

Disponível em: <<http://www.piazzolla.org>> Acesso em: 30 mai. 2013

Disponível em:

<http://www.rededemocratica.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=4193:

diplomatas-brasileiros-foram-informados-da-prisão-e-assassinato-de-tenório-

júnior> Acesso em: 25 mai. 2013.

Disponível em: <<http://www.sfgate.com/entertainment/article/Old-S-F-jazz-clubs-drew-music-greats-sleaze-3296953.php>>

Disponível em: <<http://www.westsidestory.com/>> Acesso em: 24 mai. 2013.

Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/rionosjornais/rj41.htm>>

Disponível em: <<http://www3.tvcultura.com.br>> Acesso em: 30 mai. 2013

Disponível em: <<http://www.freejazzlessons.com/jazz-patterns/>> Acesso em 2 nov. 2014.

Disponível em: <<http://mattwarnockguitar.com/six-licks-to-giant-steps>>

Discografia:

BRASIL, Victor Assis. *Desenhos*. Rio de Janeiro: Forma. 1966. 1 LP (45m42s).

_____. *Trajeto*. Rio de Janeiro: Equipe. 1968. 1 LP (38m45s).

_____. *Esperanto*. Rio de Janeiro: Forma. 1970.

_____. *Victor Assis Brasil toca Antonio Carlos Jobim*: Forma. 1970.

_____. *Victor Assis Brasil*. Rio de Janeiro: Magic Music (CID). 1974. 1 LP (43m49s).

_____. *Victor Assis Brasil Quinteto*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon. 1979. 1 LP (43m18s).

_____. *Pedrinho*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1980. 1 LP (37m08s).

- _____. *Victor Assis Brasil*. Rio de Janeiro: Magic Music (CID). 1991. 1 CD.
- _____. *Victor Assis Brasil*. Rio de Janeiro: Magic Music (CID). 1974. 1 LP (43m.49s).
- _____. *Jobim*. Rio de Janeiro: Atração Fonográfica, 1997. 1 CD.
- _____. *Jobim*. Rio de Janeiro: Atração Fonográfica, 2003. 1 CD (37m13s).
- _____. *The Legacy*. Rio de Janeiro: Atração Fonográfica, 1999. 1 CD.
- EÇA, Luiz; BRASIL, Victor Assis. *Ao Vivo no Museu de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Imagem, 1993. 1 CD.
- EÇA, Luiz; BRASIL, Victor Assis. *Ao Vivo no Museu de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Imagem, 1997. 1 CD (75m02s).
- O *GRITO*. Rio de Janeiro: Som Livre, 2001. 1 CD (31m10s)

It's alright with me

solo de Victor Assis Brasil - álbum *Pedrinho*

George Gershwin
Ira Gershwin

Sax. Alto

♩=250

A

Am⁷ Am(maj⁷) Am⁷ Am⁶

5 Am⁷ Am⁶ Dm⁷

9 G⁷ Em⁷(b⁵) A⁷(b⁹)

13 D⁷ Bm⁷(b⁵) E⁷(b⁹)

B

17 Am Am(maj⁷) Am⁷ Am⁶

21 Am⁷ Am⁶ Dm⁷

25 G⁷ Em⁷(b⁵) A⁷(b⁹)

29 Dm⁷ G⁷ C⁶/₉

2 **C** It's all right with me - solo de Victor Assis Brasil

33 Em^{7(b5)} A^{7(b9)} D⁷

37 Dm^{7(b5)} G^{7(b9)} C^{6/9}

41 Em^{7(b5)} A^{7(b9)} D⁷

45 Dm^{7(b5)} G^{7(b9)} C^{6/9}

49 Am⁷ **D** Am^(maj7) Am⁷ Am⁶

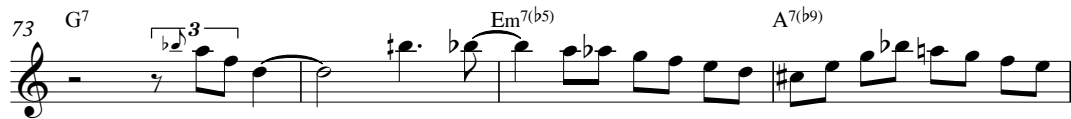
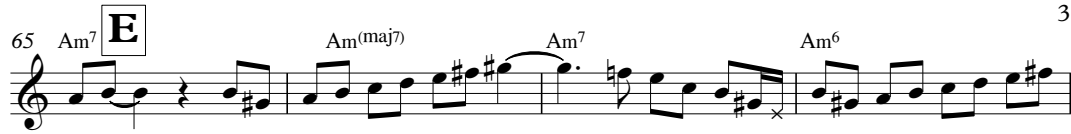
53 Am⁷ Am⁶ Dm⁷

57 G⁷ Em^{7(b5)} A^{7(b9)}

61 Dm⁷ G⁷ C^{6/9}

It's all right with me - solo de Victor Assis Brasil

3



4 **G** It's all right with me - solo de Victor Assis Brasil

97 Em^{7(b5)} A^{7(b9)} D⁷

101 Dm^{7(b5)} G^{7(b9)} C^{6/9}

105 Em^{7(b5)} A^{7(b9)} D⁷ 3

109 Dm^{7(b5)} G^{7(b9)} C^{6/9}

113 Am⁷ **H** Am(maj7) Am⁷ Am⁶

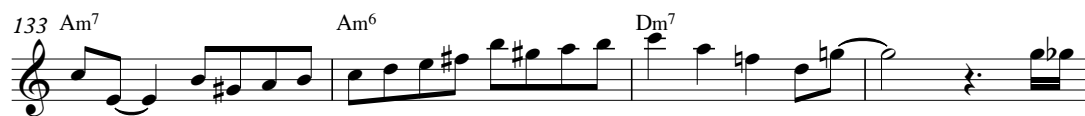
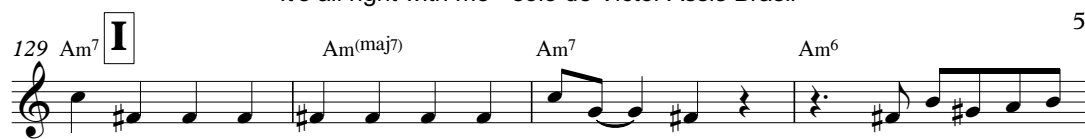
117 Am⁷ Am⁶ Dm⁷ 3

121 G⁷ Em^{7(b5)} A^{7(b9)}

125 Dm⁷ G⁷ C^{6/9} 3

It's all right with me - solo de Victor Assis Brasil

5



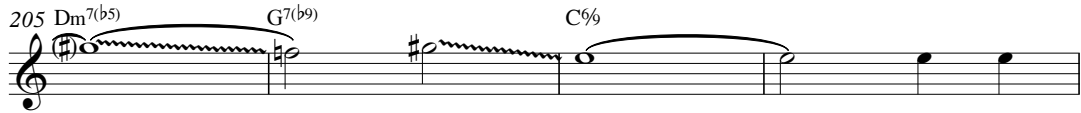
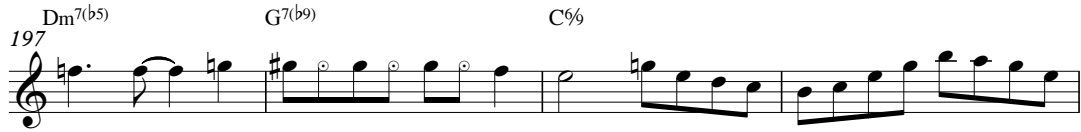
6

260

M

It's all right with me - solo de Victor Assis Brasil

7



N



It's all right with me - solo de Victor Assis Brasil

8

225 Am⁷ **O** Am(maj⁷) Am⁷ Am⁶

229 Am⁷ Am⁶ Dm⁷

233 G⁷ Em⁷(b5) A⁷(b9)

237 D⁷ Bm⁷(b5) E⁷(b9)

241 Am **P** Am(maj⁷) Am⁷ Am⁶

245 Am⁷ Am⁶ Dm⁷

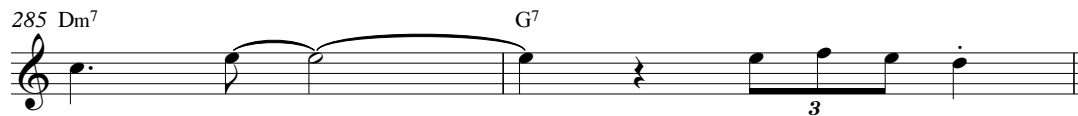
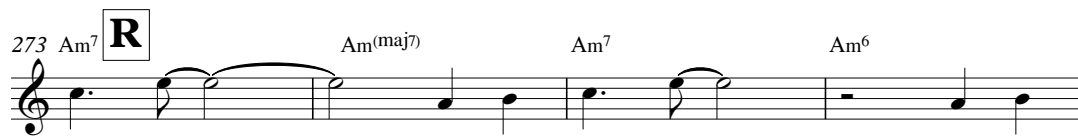
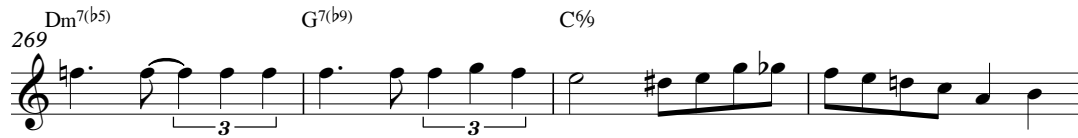
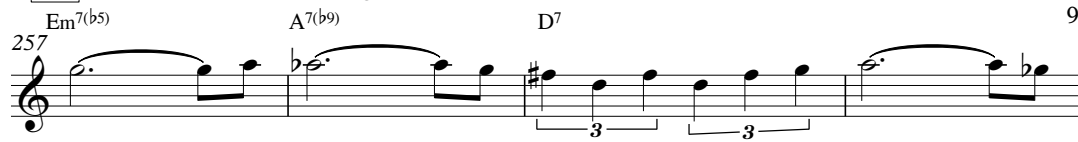
249 G⁷ Em⁷(b5) A⁷(b9)

253 Dm⁷ G⁷ C⁶/₉

Q

It's all right with me - solo de Victor Assis Brasil

9



Turn Around final It's all right with me - solo de Victor Assis Brasil

10
287 C⁷ B^{b7} C⁷ B^{b7} C⁷ B^{b7}

293 C⁷ B^{b7} C⁷ B^{b7}

297 C⁷ B^{b7} C⁷ B^{b7}

301 C⁷ B^{b7} C⁷ B^{b7}

305 C⁷ B^{b7} C⁷ B^{b7}

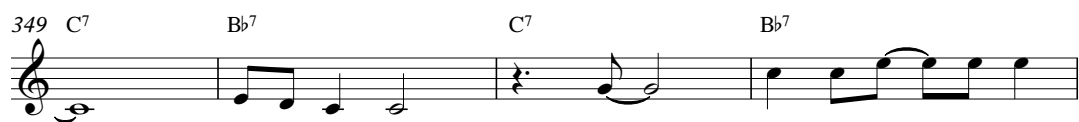
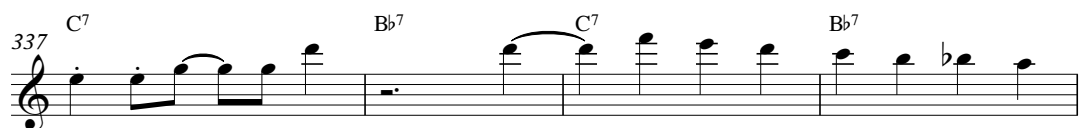
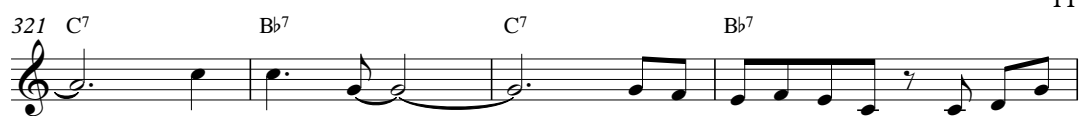
309 C⁷ B^{b7} C⁷ B^{b7}

313 C⁷ B^{b7} C⁷ B^{b7}

317 C⁷ B^{b7} C⁷ B^{b7}

It's all right with me - solo de Victor Assis Brasil

11



It's all right with me - solo de Victor Assis Brasil

12



Nada será como antes

solo de Victor Assis Brasil - álbum *Pedrinho*

♩=140

Milton Nascimento



Nada Será Como Antes - solo de Victor Assis Brasil

2

21 Fm^7 Ebm^7

25 A^b7 D^bmaj7 $G^bmaj7(add9)$

29 Bbm^7 Cm^7

33 Fm^7 B^b/F

37 F^b/F E^b/F E^bb/F G^bmaj7

41 Fm^7 Ebm^7

Nada Será Como Antes - solo de Victor Assis Brasil

45 3

$A\flat^7$ $D\flat^{maj7}$ $G\flat^{maj7}(\sharp 11)$

49 $B\flat m^7$ Cm^7

53 Fm^7 $B\flat/F$

56 $F\flat/F$ $E\flat/F$ $E\flat\flat/F$

59 $G\flat^{maj7}$

'Swonderful - solo de Victor Assis Brasil

2

41 **E** ^{1°}
A⁶ F^{#m7}

45 Bm⁷(add11) E⁷(add13) A⁶ F^{#m7} Bm⁷ E⁷

49 **F** A⁶ F^{#m7}

53 Bm⁷(add11) E⁷(add13) A⁶ D^{#m7} G^{#7}(b9)

57 **G** C^{#m7} D^{#m7} G^{#7} C^{#m7} D^{#m7} G^{#7}

61 C^{#7} F^{#9} B⁷(add13) E^(b9)

65 **H** A⁶ F^{#m7}

69 Bm⁷ E⁷(add13) A⁶ C F E⁷

'Swonderful - solo de Victor Assis Brasil

73 **I** 2° A⁶ F^{#m7}

77 Bm⁷(add11) E⁷(add13) A⁶ C F E⁷

81 **J** A⁶ F^{#m7}

85 Bm⁷(add11) E⁷(add13) A⁶ D^{#m7} G^{#7}(b9)

89 **K** C^{#m7} D^{#m7} G⁷ C^{#m7} D^{#m7} G⁷

93 C⁷ F^{#9} B⁷(add13) E^(b9)

97 **L** A⁶ F^{#m7}

101 Bm⁷ E⁷(add13) A⁶ C F E⁷

'Swonderful - solo de Victor Assis Brasil

4

105 **M** ^{3°} A⁶ F#m⁷

109 Bm⁷(add11) E⁷(add13) A⁶ C F E⁷

113 **N** A⁶ F#m⁷

117 Bm⁷(add11) E⁷(add13) A⁶ D#m⁷ G#⁷(b9)

121 **O** C#m⁷ D#m⁷ G#⁷ C#m⁷ D#m⁷ G#⁷

125 C#⁷ F#⁹ B⁷(add13) E(b9)

129 **P** A⁶ F#m⁷

133 Bm⁷ E⁷(add13) A⁶

'Swonderful - solo de Victor Assis Brasil

4°

5

137 **Q** A⁶ F^{#m7}

141 Bm⁷(add11) E⁷(add13) A⁶ C F E⁷

145 **R** A⁶ F^{#m7}

149 Bm⁷(add11) E⁷(add13) A⁶ D^{#m7} G^{#7}(b9)

153 **S** C^{#MA7} D^{#m7} G⁷ C^{#MA7} D^{#m7} G⁷

157 C⁷ F^{#9} B⁷(add13) E^(b9)

161 **T** A⁶ F^{#m7}

165 Bm⁷ E⁷(add13) A⁶

'Swonderful - solo de Victor Assis Brasil

6 **U** tema

169 **U** A⁶ F^{#m}7

173 Bm⁷(add11) E⁷(add13) A⁶ C F E⁷

177 **V** A⁶ F^{#m}7

181 Bm⁷(add11) E⁷(add13) A⁶ D^{#m}7 G^{#7}(b9)

185 **W** C^{#MA}7 D^{#m}7 G⁷ C^{#MA}7 D^{#m}7 G⁷

189 C^{#7} F^{#9} B⁷(add13) E^(b9)

193 **X** A⁶ F^{#m}7

197 Bm⁷ E⁷(add13) A⁶

'Swonderful - solo de Victor Assis Brasil

201 **Y** especial 7

Bm⁷ E⁷ C#m⁷ F#⁷

205 Bm⁷ E⁷ C#m⁷ F#⁷

209 Bm⁷ E⁷ C#m⁷ F#⁷

213 Bm⁷ E⁷ C#m⁷ F#⁷

217 Bm⁷ E⁷ C#m⁷ F#⁷

221 Bm⁷ E⁷ C#m⁷ F#⁷

225 Bm⁷ E⁷ C#m⁷ F#⁷

229 Bm⁷ E⁷ C#m⁷ F#⁷

'Swonderful - solo de Victor Assis Brasil

8

233 Bm⁷ E⁷ C#m⁷ F#⁷

237 Bm⁷ E⁷ C#m⁷ F#⁷

241 Bm⁷ E⁷ C#m⁷ F#⁷

245 Bm⁷ E⁷ C#m⁷ F#⁷

249 E⁷ C#m⁷ F#⁷ // **Z** Bm⁷ E⁷ A^{MA7}(#11) //

ad libitum

252

253

*nota (harmônico) não intensional

Penedo

solo de Victor Assis Brasil - álbum *Pedrinho*

Victor Assis Brasil



1º chorus



2º chorus



3º chorus



4º chorus



4

5° chorus

Penedo - solo de Victor Assis Brasil



6° chorus



7° chorus

Penedo - solo de Victor Assis Brasil

5



8° chorus



9º chorus

Penedo - solo de Victor Assis Brasil

161 Gm⁷

165 Em⁷

169 C[#]m⁷

171

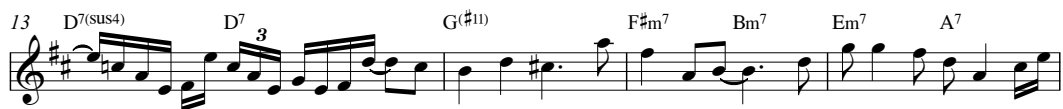
173 G⁷(sus4) A⁷(sus4)

175 B⁷(sus4) C⁷(sus4)

O cantador

solo improvisado de Victor Assis Brasil

Dorival Caymmi



17 Dmaj7

Dmaj7(#11)

21 C#m7 F#m7 F#m7/E G#m7(b5) C#7(b9)

25 F#m7 Bm7 E7 A7(sus4)

29 A7(b9) Dmaj7

284

Night and Day

solo de Victor Assis Brasil - álbum *Pedrinho*

Cole Porter

ad libitum

Sax. Alto

3

6

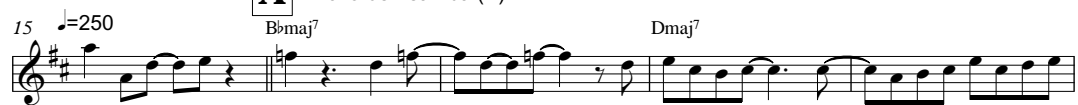
3

6

10

a tempo

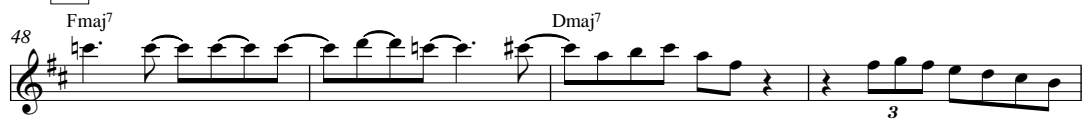
entrada do piano

A 1º chorus - samba (A)

C samba (B)

Night and Day - solo de Victor Assis Brasil

3



swing (A')



D 2º chorus - samba

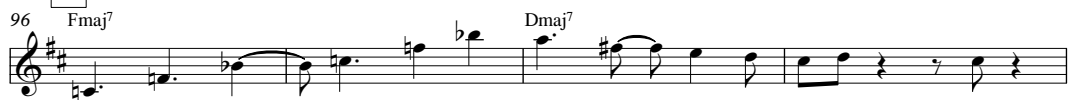


4

Night and Day - solo de Victor Assis Brasil

E samba

swing

**F** samba

swing



Night and Day - solo de Victor Assis Brasil

5

G 3º chorus - samba

112 B♭maj7 Dmaj7

116 B♭maj7 Dmaj7

120 G♯m7♭5 Gm7 F♯m7 Fm7

124 Em7 A7 Dmaj7

H samba

128 B♭maj7 Dmaj7

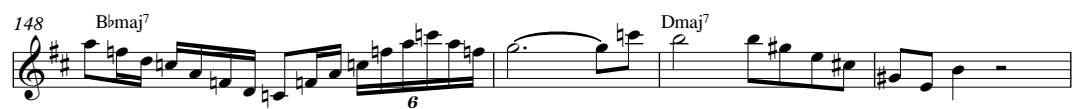
132 B♭maj7 Dmaj7

swing

136 G♯m7♭5 Gm7 F♯m7 Fm7

140 Em7 A7 Dmaj7

6 **I** samba Night and Day - solo de Victor Assis Brasil



It's All Right With Me

(from "Can-Can")

Cole Porter

Medium or Bright

[A] C_{MI} $(C_{MI}^{(add MA7)})$ C_{MI}^7 F^9 C_{MI}^6)

It's the wrong time _____ and the wrong place. _____ Tho' your

C_{MI} C_{MI}^7 F_{MI}^7 Bb^9

face is charm - ing, it's the wrong face. _____ It's not { her | his } face, _____

Bb^9 * $G_{MI}^{7(b5)}$ C^9 (C_{MI}^7) F^9)

— but such a charm - ing face that it's all right _____ with

$D_{MI}^{7(b5)}$ G^7 C_{MI} $(C_{MI}^{(add MA7)})$ C_{MI}^7 F^9)

me. It's the wrong song _____ in the wrong style. _____

(C_{MI}^6) F^9 C_{MI} C_{MI}^7 F_{MI}^7

— Tho' your smile is love - ly, it's the wrong smile. _____ It's not

Bb^9 * $G_{MI}^{7(b5)}$ C^9 F^9

{ her | his } smile, _____ but such a love - ly smile that it's all right _____

(Bb_{MI}^6) E_b)

Bb^{13} $SUS4-3$ E_b^6 **[B]** $G_{MI}^{7(b5)}$ $C^{7(b9)}$

— with me. _____ You can't know how hap - py I

(A_{Eb}^{o7}) $F\#^{o7}$ A_{Eb}^{o7} $F_{MI}^{7(b5)}$ $Bb^{7(b9)}$)

am that we met, I'm strange - ly at - tract - ed to you. _____

E_b^{MA7}

There's some - one I'm try - ing so hard to for - get. Don't
 you want to for - get some - one too? It's the
 wrong game with the wrong chips. Tho' your lips are tempt -
 ing, they're the wrong lips. They're not { her his } lips, but they're such
 tempt - ing lips that if some night you're free,
 dear, it's all right, it's all right with
 me. (It's the)

Chord symbols: $E^b_{MA}7$, $(B^b_{MI} \overline{D^b})$, $G_{MI}7(b5)$, $C7(b9)$, $C7(b9)$, F^9 , $F^{\#o}7$, $(D_{MI}7(b5))$, $F_{MI}7(b5)$, $B^b7(b9)$, $G7$, $D_{MI}7(b5)$, $G7$, $(C_{MI}(addMA7))$, $C_{MI}7$, F^9 , C_{MI}^6 , C_{MI} , $C_{MI}7$, $F_{MI}7$, B^b9 , $*G_{MI}7(b5)$, C^9 , F^9 , B^b9 , B^b9 , $E^b_{MA}7$, E^b7 , $A^b_{MA}7$, A^b7 , F^9 , B^b9_{sus} , E^b6 , $(G7)$

* Letter A, bars 11-12 and 27-28 and Letter C, bars 11-12 are written as they are most often performed.
 The original melody was written:

Chord symbols: $G_{MI}7(b5)$, C^9

'S Wonderful

(from "Funny Face")

George Gershwin
Ira Gershwin

Medium or Up Tempo *

(Verse) F_{MI}^7 Bb^9 G_{MI}^7 $C^{7(b9)}$ Eb_{MA}^7

He: Life has just be - gun. Jack has found his Jill.
She: Don't mind tell - ing you, In my hum - ble fash,

$(A_{MI}^{7(b5)})$ $D^{7(b9)}$ G_{MI}^7 Bb_{MI}^7 Eb^7)
 F_{MI}^7 $Bb^{7(\#5)}$ Eb_{MA}^7 $Bb^{7(\#5)}$ Eb_{MA}^7

Don't know what you've done, But I'm all a - thrill.
That you thrill me through With a ten - der pash.

(Ab_{MA}^7) $A_{MI}^{7(b5)}$ $D^{7(b9)}$ G_{MI}^7 $C^{7(b9)}$ SUS4 - 3
 A_{MI}^7

How can words ex - press Your di - vine ap - peal?
When you said you care, 'Mag - ine, my e - mosh.

(Ab_{MI}^6) $D^{7(b9)}$ G_{MI}^7 $C^{7(b9)}$ SUS4 - 3
 F_{MI}^7 $Bb^{7(b9)}$ SUS4 - 3 Eb_{MA}^7

You can nev - er guess All the love I feel.
I swore then and there Per - ma - nent de - vosh.

Bb^6 F^{13} SUS F^9 Bb^6 (Gb^9)
 F

From now one la - dy I in - sist, _____
You made all oth - er boys seem blah; _____

Bb^6 F^{13} SUS F^9 F_{MI}^7 Bb^9 SUS $Bb^{7(b9)}$
 F (un poco rit.)

For me no oth - er girls ex - ist. _____
Just you a - lone fill me with Aah! _____

(Medium or Up Tempo) $(G_{MI}^{7(b5)})$ $C^{7(b9)}$)
 Eb^6 $E^{\circ 7}$ %

'S won - der - ful! _____ 'S mar - vel - ous! _____

$(C^{7(\#5)})$ F^7)
 $F_{MI}^{7(11)}$ $Bb^{7(13)}$ Eb^6 C_{MI}^7 F_{MI}^7 Bb^7

You should care _____ for me! _____

* The verse is sometimes performed freely.

© 1927 WB Music Corp.(Renewed). All Rights Reserved. Used by Permission

'S aw - ful nice! _____ 'S par - a - dise! _____
 'S what I love _____ to see! _____ { You've My
 made dear, my life so glam - or - ous, _____
 it's four - leaf clo - ver time. _____
 You can't blame me for feel - ing am - o - rous. _____
 From now on my heart's work - ing o - ver - time. _____ } Oh!
 'S won - der - ful! _____ 'S mar - ve - lous! _____
 * That you should care for me! **(fine)** Solo on ABC
 After solos, D.S. al fine

Jazz performers often alter the phrasing like this:

(etc.)

* The last four bars are most often played as written in the chart. They were originally written as follows:

That you should care _____ for me!

Like a Lover

Music: Dori Caymmi

Lyric: N. Motta

English lyric: Alan & Marilyn Bergman

Med. Bossa

(O Cantador)

A CMA^7 G^7_{SUS} CMA^7

1. Like a lov - er, the morn - ing sun slow - ly ris - es and

D^9_C BMI^7 EVI^7 A^{13}_{SUS} A^9

kiss - es you a - wake. Your smile is soft and drow -

$(A^b7(b5))$ G^9_{SUS} FMA^7 C^9_E DVI^7 $G^7(b5)$

DMA^7 G^{13} $G^7(b5)$ FMA^7 G^7_F

sy as you let it play up - on your face. Oh, how I dream

CMA^7 G^7_{SUS} CMA^7 G^7_{SUS}

I might be like the morn - ing sun to you.

B CMA^7 FMI^6_C CMA^7 D^9_C

How I en - vy a cup that knows your lips, Let it be me,

D^9_C BMI^7 $B^7(b9)$ EVI^7

my love, And a ta - ble that feels your fin - ger tips,

$F\#MI^7(b5)$ B^{13}_3 $B^7(b5)$ EVI^7

Let it be me, Let me be your love, Bring an end to the

Alternate changes,
bars 1-4 of [A] & [C]:

2nd verse:

Like a lover, the river wind
 Sighs and ripples its fingers through your hair.
 Upon your cheek it lingers,
 Never having known a sweeter place.
 Oh, how I dream
 I might be like the river wind to you.

Night And Day

(from "The Gay Divorcée")

Cole Porter

Medium or Freely

(Verse) (B^{b7}) B^{b°7} B^{b7} C^{°7}/B^b D^{b°7}/B^b B^{b7}

Like the beat, beat, beat, of the tom - tom When the jun - gle shad - ows fall, Like the

B^{b°7} B^{b7} C^{°7}/B^b B^{b7} C^{°7}/B^b B^{b7}

tick, tick, tock, of the state - ly clock as it stands a - gainst the wall, Like the

F^{#MI}7 B⁷ E^{MA}7 G^{MI}7 C⁷ F^{MA}7 B^{°7}

drip, drip, drip, of the rain - drops When the sum - mer show'r is through, So a

E^{b6}/B^b B^{b+} B^{bMI} C^{/B^b} B^{/B^b} B^b A^{/B^b} A^{b/B^b} A^{/B^b} B^{b7}

voice with - in me keeps re - peat - ing you, you, you.

(Medium)* (B^{b7}) S [A] (F^{MI}7(b5) B^{b9}SUS B^{b7(b9)}) B^{bMA}7 B^{b7(#5)} E^{bMA}7 E^{b6}

Night and day _____ you are the one, _____ On - ly you _____

(F^{MI}7(b5) B^{bMA}7 B^{b9}SUS B^{b7(#5)} B^{b7(b9)}) E^{bMA}7 E^{b6}

_____ be - neath the moon and un - der the sun. _____ Wheth - er

A^{MI}7(b5) A^{bMI}7 G^{MI}7 G^{b°7}

near to me or far, _____ It's no mat - ter, Dar - ling, where you are _____ I

F^{MI}7 B^{b7(#5)} E^{bMA}7 (C^{#MI}7 F^{#7}) E^{b6}

think of you _____ night and day. _____ Day and night, _____

B

(F_{MI}^{7(b5)}) B_{MA}⁷ B_b⁹_{SUS} B_b^{7(#5)} B_b^{7(b9)} E_b^{MA}⁷ E_b⁶

Why is it so, That this long -

(F_{MI}^{7(b5)}) B_{MA}⁷ B_b⁹_{SUS} B_b^{7(#5)} B_b^{7(b9)} E_b^{MA}⁷ E_b⁶

ing for you fol - lows wher - ev - er I go? In the

A_{MI}^{7(b5)} A_b^{MI}⁷ G_{MI}⁷ G_b^{o7}

roar - ing traf - fic's boom, In the si - lence of my lone - ly room, I

F_{MI}⁷ B_b^{7(#5)} E_b^{MA}⁷ E_b⁶

think of you, night and day Night and

(E₆⁹(#11))

C G_b^{MA}⁷ E_b^{MA}⁷

day, un - der the hide of me, There's an

(E₆⁹(#11))

G_b^{MA}⁷ E_b^{MA}⁷

Oh, such a hun - gry yearn - ing burn - ing in - side of me. And its

A_{MI}^{7(b5)} A_b^{MI}⁷ G_{MI}⁷ G_b^{o7}

tor - ment won't be through 'Til you let me spend my life mak - ing love to you,

F_{MI}⁷ B_b^{7(#5)} E_b⁶

day and night. night and day. *(fine)*

Solo on ABC
After solos, D.S. al fine

Entrevista de Victor Assis Brasil ao jornalista Aramis Millarch – Acervo Aramis Millarch acessado em 11/03/2013. O arquivo de audio que contém a entrevista está no endereço <http://www.millarch.org>.

Em sua coluna no site Paraná Online de 23 de março de 2009, o jornalista, cronista e cartunista Dante Mendonça relata sua participação em uma entrevista que Victor Assis Brasil concedeu ao Aramis Millarch; imaginamos ser esta pelo uso do nome “Dante” e pela descrição feita por Aramis Millarch. Dante também conta da presença de Rose “(Polaca)” Rogoski que era “companheira e amiga de Victor em alguns de seus melhores dias quando ele aqui morou” (Aramis Millarch, jornal Estado do Paraná de 23 de setembro de 1990). Também em sua coluna do Estado do Paraná, Millarch afirma que Rose era secretária de Débora Dias, ex-primeira dama do estado do Paraná por ocasião do mandato de governador de Álvaro Dias.

A entrevista não conta com nenhuma identificação externa de data ou local em que foi feita. Porém, as falas de Aramis Millarch e Victor Assis Brasil indicam para sua realização no dia 19 de novembro de 1979. Pelos trechos que seguem podemos chegar a tal conclusão: “em 78, ano passado”, “ontem lá, domingo”, “Nesse dia vai ser o dia agora quinta-feira agora o dia do músico, né?”¹. Em outro trecho Aramis se refere ao local em que se passa a entrevista: “aqui na casa da Rose”. Várias outras vezes a cidade de Curitiba aparece nas falas, deixando claro que a entrevista se realizou lá.

Em alguns trechos o áudio está muito comprometido e, mesmo depois do esforço para o entendimento das falas, pode ser que ainda haja lacunas e/ou equívocos. Colocamos entre parênteses as palavras sobre as quais não temos certeza da pronúncia e indicamos com “(...)” os trechos ininteligíveis.

Doravante serão denominados Victor Assis Brasil por VAB, Aramis Millarch por AM, Dante Mendonça por DM e Rose Rogoski por RR.

¹ “O dia do Músico é comemorado em 22 de novembro, pois é a data na qual se comemora o dia de Santa Cecília, padroeira dos músicos.” Fonte: www.ombrmg.org.br

AM: Se você...

VAB: Tá gravando? Tá gravando?

AM: ... que tem uma certa formação erudita, você que é um instrumentista de jazz e, como você falou agora, gostaria até de reger uma orquestra, uma sinfonia...

VAB: Mas eu já escrevi muita coisa...

AM: ... qual seria a relação com Gershwin?

DM: Como que é? Repete.

AM: ... qual seria a relação com Gershwin?

VAB: Só seria. Por que o Gershwin, por exemplo, ele abriu um campo enorme pros instrumentistas de jazz, né? Mas só que, geralmente, as pessoas pensam: pô, o Gershwin, o concerto em Fá, e tal, só aquilo. E ele fez milhões de troços que muita gente não conhece, em termos de piano. Agora... não me considero um músico de jazz... mais, entende?

AM: Isso é importante.

VAB: Também.

AM: Também o que?

VAB: Não sei ainda. Mas não só mais músico de jazz. De jazz eu fui, sou, fui por 15 anos e continuo sendo, vou morrer tocando esse negócio que eu adoro, mas também tive uma formação clássica, né? Depois. Né? Entrei tão dentro da coisa que já também não sei classificar isso. Não sei te especificar, sei lá, o tipo de música que eu quero fazer, que dizer, eu tô fazendo, já escrevi muita coisa, piano e orquestra, concerto pra piano e orquestra, todas essas coisas eu já fiz.

AM: Você não tem nada, quer dizer, não tem nada...

VAB: Não foi tocado aqui porque não...

DM: ... você misturaria?

AM: Peraí peraí, repete!

VAB: Não! Eu misturaria.

DM: De maneira estrutural você misturaria as duas? O jazz e o erudito?

VAB: Primeiro eu acho que os dois, as duas músicas são eruditas, né? Pra começar. Então não dá pra misturar, é tudo a mesma coisa pra mim.

VAB: Eu acho que é erudito mesmo. Tocar jazz não é brincadeira. É difícil. Tem que estudar demais. Você tem que saber muita coisa de música. Então, poxa, nesse sentido acho que é erudito, né? Ah, não sei, não dá pra misturar por que não existe mistura. Na minha cabeça pelo menos, não existe. Nenhuma mistura. A gente pode tocar Chopin numa boa, mexer com a harmonia toda que ele me perdoa lá em cima. Frederico.

VAB: É. Mas... hum.

AM: Mas taí o Bach, Johan Sebastian Bach...

VAB: É a pessoa mais moderna que eu conheço.

AM: Eu acho, pra mim o Bach o mais importante de todos.

VAB: É o cara mais moderno que eu conheço até hoje

Mistura de vozes e ruídos.

VAB: Johnan Sebastian Bach.

AM: Eu sempre disse isso...

VAB: João Sebastião.

AM: Eu acho que... tudo desaparece segaixa a missa, quer dizer, a versão segundo São Mateus do Bach, está lá todas as estruturas tal... né?

VAB: Tá.

AM: Agora, a verdade é o seguinte: você tem um... uma visão... natural

Ruídos, conversa paralela e aparente desatenção de VAB.

AM: Você tem assim uma visão de... é... uma visão muito clara e muito consciente. Dele. De músico. De criador também. É... não te angustia assim, o fato de você... você tem uma obra muito maior do que você pode mostrar.

VAB: Mas eu tô tentando.

AM: Eu digo o seguinte: você, como tem um trabalho muito grande, claro, uma mínima parte dessa, sequer, não digo nem gravada, digo sequer apresentada.

Você falou na entrevista anos atrás...

VAB: Continua.

AM: Não tem condições de apresentar.

VAB: Continua sendo.

AM: ... uma grande orquestra, e você ter condições e tal.

VAB: Continua a mesma coisa.

AM: É claro que, por exemplo, o Dante, que é um cartunista, ele fica um mês em casa e ele desenha tudo que ele quer, eu sou jornalista, eu escrevo, quer dizer, agora você como músico pode compor mas não pode apresentar.

VAB: É.

AM: Como é que você fica assim, né?

VAB: Não, existe uma coisa também: como cartunista, como jornalista, como um escritor, como tal, eu guardo, eu escrevo a coisa e ouço tudo o que tá escrito, eu sei o que tá escrito. Tá tudo escrito. Eu não tive só chance de mostrar.

AM: Então tem que por o... opção de por a harpa, o oboé, aquelas coisas.

VAB: Tem muita coisa pra isso também, que eu escrevi. Só não tive a chance de mostrar. Mas tá tudo aqui na cabeça. Mesmo! Tá tudo guardadinho. Tá escrito inclusive. Então isso tudo nesse sentido, né? E não deram chance ainda, mas eu tô... talvez chegando lá.

AM: Você acha que vai chegar a oportunidade no Brasil de você fazer esse...

VAB: Vai! Vai. Eu sou um cara principalmente otimista. Mesmo! Não é por isso, não é brincadeira.

Corte no audio.

VAB: ... minha vida adulta inteira brigando por isso.

AM: Agora era bom até você esclarecer pra gente a dife... por que a Berkeley University em Los Angeles...

VAB: Ah não... em... em São Francisco.

AM: Que é uma universidade altamente... católica agora

VAB: Onde eu tive lá agora.

AM: E tem a Berklee...

VAB: De Boston.

AM: School of music de Boston, que é particular, inclusive.

VAB: Eu vou te explicar por quê.

AM: Vê nem... você podia explicar como...

VAB: A esperança.

AM: O que foi, o que representou esse estudo lá pra você, e acrescentando mais uma pergunta pra você falar bastante daí: é... como é que você viveu lá esse período? Se era bolsa... como é que... por que é uma coisa muito cara, que eu sei.

VAB: É, eu fui como bolsista, né?

AM: Quem te deu a bolsa?

VAB: Foi o Robert Shors, quer dizer, o Ibert, que é o dono da escola, o presidente. Mandaram a bolsa...

O áudio quase some, fica abafado e ininteligível por cerca de 2 segundos.

AM: ... o ensino nos Estados Unidos é muito caro, né?

VAB: Caríssimo. Pra nós então é um negócio... pô! Quase impossível, né? A gente...

O áudio desaparece novamente, fica abafado e ininteligível por cerca de 25 segundos. Eis alguns excertos desconexos desses 25 segundos:

VAB: Mas aí eu...

(...) consigo todo esse tempo...

(...) aí eu fui pra...

(...) o dia inteiro, começava às nove horas da manhã... terminava tipo... seis horas da tarde

O áudio volta ao padrão anterior.

VAB: ... da Globo lá... o outro faz.

AM: Inclusive ele teve problema por que ele conhecia...conheço bem por que eu tenho gravado o depoimento dele...

VAB: É outra história.

DM: O Guto.

AM: agora... o Guto Graça Melo. Mas...

DM: Ah é? Tem essa?

AM: ... no teu período lá, você chegou a formar, é... a trabalhar lá com algum grupo lá? Isso é uma coisa que é pouco conhecida de tua carreira.

VAB: Bastante. Bastante.

AM: Como é que era? Você tinha o grupo... você tocava...

VAB: Primeiro formei um grupo brasileiro.

AM: Quem eram os brasileiros?

VAB: Era o Claudio Roditti, era o Nelsinho Ayres, o Zeca Assumpção e o baterista era americano. E eu.

AM: Qual era o nome do quarteto?

VAB: É... Bus Blackred. Isso... a gente formou um grupo aí deram um nome né?... a empresária lá. Na época deu um nome de Os cinco né?

Várias vozes juntas, que dificultam a inteligibilidade.

VAB: Não, não, mas invariável... invariavelmente chamavam El cinco. O cara não sabe por o "s", né? Por o "s" é difícil, né? É El mesmo. Eu trabalhei com esse grupo dois anos lá e foi muito bom.

AM: Trabalhava onde, basicamente?

VAB: Na área de Boston, no Massachussets mesmo né? New England, todos os estados.

Uma música começa a ser ouvida ao fundo.

VAB: Chopin! Chopin! Chopin.

AM: Boston era uma cidade muito conservadora?

VAB: Nada. Pode esquecer essa história.

AM: É Philadelphia, né?

VAB: Eu pensava também. Não, Philadelphia também não é não. Boston é uma das cidades mais liberais, né? Cidade universitária. E hoje em dia nos Estados Unidos pô, Boston é Cambridge, onde eu morava. Perto... morava em frente da Harvard. E... poxa, essa história é... as pessoas pensam né?: poxa Boston, não sei o que. Não. Não tem nada de conservador, é uma loucura. Tem mais louco que no mundo. É tipo Berkeley, na California quando eu tive lá. Eu tive lá agora, há três semanas. É uma loucura, só tem louco, graças a Deus. Graças a Deus.

AM: Bom, vamos dar um pulinho agora, a gente... você, é... teu pedido agora... fora os Estados Unidos. Isso foi muito importante e eu gostaria que você contasse assim como é que surgiu, como é que foi, o que que aconteceu de fato. Nós não falamos inclusive, nem pessoalmente ainda, assim, nem particularmente ainda a respeito.

VAB: Aconteceu o seguinte: eu recebi um telegrama do Jimmy Lyons (04'39"879"), que é o organizador do festival de Monterey, Monterey pros americanos...

AM: Monterey...

VAB: Monterey... e... o cara me mandou um telegrama dizendo: olha, você vai ganhar tanto e tem que tá no palco às oito e quinze.

AM: Quanto era o tanto? Só pra saber.

VAB: Setecentos dólares.

AM: E mais a passagem e tal?

VAB: É. Passagem, hotel... Mas o cara mandou um telegrama dizendo: olha...

DM: Mas hotel fora o...

RR: o extra.

DM: O extra você tem que pagar?

DM e RR: risos.

VAB: Não, não. Paguei nada.

DM: Não, por que aqui em Curitiba o teatro (4'59"702'') você pagou, ou quase pagou.

VAB: Não, mas aqui eu paguei mesmo, mas lá eu não paguei.

Aparente pergunta ao fundo.

Mulher: Então tá alto.

VAB: (em conversa paralela, ou falando sozinho) pó, Chopin é maralindo

DM: E daí?

VAB: Não, daí recebi o telegrama dizendo inclusive a hora que eu tinha que tá no palco pra tocar com Dizzy Gillespie. Eu me lembro, tinha até no telegrama lá: oito e quinze lá. Inclusive eu tenho um artigo do Leroy Frederich (5'13"295'') que eu vou te dar, se você quiser tirar um xerox...

DM: Tem aí?

VAB: Tem. Tem aqui na mala. Pra você saber o que é que foi o festival de Monterey. Foi uma loucura, né? Fizeram sacanagem com a gente, músico estrangeiro e músico americano também. Foi uma brincadeira de mau gosto.

AM: Mas conta, isso é importante...

VAB: Mas isso eu não gostaria que fosse publicado.

AM: ...profissionalmente. Não?

VAB: Não. Não por que vai ter esse festival agora em agosto...

DM: Pô, mas ninguém lê jornal no Paraná.

VAB: Não, num lê o que, bicho? Peraí.

AM: A CIA taí.

VAB: Não, não, não. Não é isso não. Eu não tenho medo dessas coisas não. Isso é besteira pra mim. Foi super mal organizado, pessimamente organizado e não deram apoio nenhum pra gente.

DM: Quantas eram... 5' 37" 238''

VAB: Hum?

VAB: Mil, né? Talvez mil e quinhentas eram. Ano passado, setembro. Esse ano que o festival foi organizado.

AM: Eu tava lá.

VAB: Eu sei. Mas esse aí foi um negócio de brincadeira, né? De mal gosto.

AM: Agora, tá sendo organizado um no Rio e um em São Paulo, mas não tá bem certo ainda.

VAB: Não, tá certo. Tudo certo, eu tava lá.

AM: Quem é que tá organizando?

VAB: O Valter Longo.

AM: No Rio?

VAB: Não, São Paulo.

AM: São Paulo. Valter Longo?

VAB: É, e o Roberto Mulaér. Já organizaram, já convidaram todo mundo, só faltou...

AM: O Marlos Nobre não vai mandar nesse?

VAB: Não, não. Não tem nada a ver. O negócio é a divulgação americana.

AM: Mas voltando ao Monterey... não vamo tocar nisso...

VAB: É, e nem vou constranger...

AM: Marcaram uma hora pra você e...

VAB: É. O telef... o tele... o convite foi assim. De repente eu recebo um telegrama em casa, mandaram um telegrama dos Estados Unidos, quer dizer, antes teve uma cara do festival, né? Um organizador lá, um deles. Queria saber de mim mas eu estava trabalhando, tava tocando em um lugar e o cara não me achou e pediu o disco e eu dei os três discos que eu gravei, três cópias, tal. Aí semana que vem pintou um telegrama assim: olha, esteja lá dia... poxa, acho que uma semana antes de viajar, pô! Transar o negócio em uma semana. Chega lá oito e quinze no palco. Pra ganhar a fita, coisa e tal. Foi assim que aconteceu. Agora, achei de

uma importância muito grande, pra não pensar em mim nesse sentido, fui, acho, talvez, o primeiro brasileiro convidado pra sair sozinho com o instrumento na mão, chegar lá e atacar mesmo com o pessoal todo.

DM: Peraí, mas não tinha ninguém por traz?

VAB: Não, não. Como assim, ninguém por traz?

DM: Você sozinho? Não tinha orquestra e tal?

VAB: Não, não, não! Fui já pra tocar com o Dizzy Gillespie.

AM: No grupo do Dizzy Gillespie.

DM: A tá...

VAB: Stan Gets, o pessoal todo. Roy Haynes, todo mundo. Mas não saí daqui com conjunto, com berimbau, aquele negócio.

DM: Sei.

AM: Não saiu pra fazer jazz pra turista.

Aos 6' 48" falam todos juntos e depois há uma interrupção no áudio.

DM: O Jaime, o Jaime Lerner, ele tem a seguinte teoria: que o avião, os aviões não foram... não são adequados, eles não foram desenhados pra carregar berimbau, né? Aqui no Brasil, um avião que vem da Bahia, por exemplo, o maior problema é carregar berimbau em avião, é um saco, não tem um lugar pá... berimbau num cabe, né? Onde é que cabe um berimbau no avião?

VAB: Berimbau é esquisito.

DM: Hein?

VAB: É difícil.

DM: Dificílimo. E como é que vocês levam berimbau pra Europa, por exemplo?

Risos

VAB: Pois é, aí que tá o negócio. O saxofone eu boto debaixo do banco do avião e vamo nessa.

RR: Mas quando tu vem de férias dá uma saudade do bar dentro do avião.

VAB: Mas foi a primeira vez, eu acho, que convidaram um músico brasileiro sozinho pra fazer parte dum festival desse. E eu tive milhões de experiências boas lá. Péssimas também.

AM: Quais foram as boas e as péssimas?

VAB: Num vou... Eu num vou enfatizar nem... escrever, mas as boas eu posso te dizer. As péssimas foi a péssima organização do festival, né? Isso aí eu te dou a crítica do Leonard Feder pra você ler e você vai ver o que é que foi. As boas foi que eu desci a California inteirinha tocando com o grupo do Richie Cole, que é uma cara que, inclusive, vai tocar agora. Um altista, saxofone alto. Muito bom, uma cara conhecido lá. O grupo maravilhoso, músicos maravilhosos. Eu desci a California tocando, fui parar até... até São Francisco. Tipo oito, nove horas de viagem de carro descendo. É no norte da California, cê desce até São Francisco. Foi uma maravilha. Os músicos que eu vi tocando, principalmente a geração nova, garotada tipo 23, 24, 25 anos no máximo. Muita gente boa. Muita gente boa que eu não vou esquecer nunca mais.

AM: Agora você poderia fazer uma comparação muito importante por causa do teu as que sopra aqui, esse seu trabalho maravilhoso que você desenvolveu aqui...

DM: Repete!

AM: Esse trabalho que ele fez aqui.

DM: Não!

AM: (...) trabalho assim de ter que trabalhar como músico, laboratório mesmo... então o que eu acho que é muito importante você dizer qual é a diferença em que, vamos dizer, da formação do instrumentista, do músico, vamos dizer, nos Estados Unidos pro Brasil. Você, por exemplo, passou uma semana aqui em Curitiba tocando com músicos que eu conheço bem, pelo menos parte deles. A maioria não pode viver só de música, os que vivem não tem condições de estudar...

VAB: Problema de quê que você falou?

AM: Como é a comparação. Por que lá o cara vai estudar música...

VAB: Você falou em problema de formação, né?

AM: A formação é claro, por que lá você pega um garoto de 18 anos ele tem primeiro uma informação grande. E depois com as condições de trabalho. Aqui é ao contrário.

VAB: O problema é de formação e de informação. Não só aqui, mas poxa, em

centro São Paulo, Rio, qualquer cidade.

DM: Você falou, você falou antes de começar a entrevista...

VAB: O problema é de...

DM: ... é que de repente na Europa, nos Estados Unidos, um garoto de 16 já tá formado...

VAB: Na Europa não, nos Estados Unidos.

DM: Já tá formado musicalmente.

VAB: Eu vi isso. Vi e participei. Dei aula lá na... um pouquinho... na Universidade da Califórnia, em Berkley. Então, poxa, a gente vê garoto de... tem um disco, inclusive lá em casa... garotada de 11, 12 anos bicho, tocando tudo! Uma big band com uma média assim de 12, 13 anos de idade. Quer dizer: o cara quando chega com 16, 17 anos, poxa, ele é uma baita de um profissional, já é um profissional mesmo! Diferença estúpida, pô, né? Aqui a gente começa a pensar em música com 17 anos. Oi?

DM: Pergunta ininteligível ao fundo. (...) Califórnia, você deu aula?

VAB: Dei, dei aula na Universidade agora. Por que eu tava lá, tava na cidade inclusive, morando. Me pediram, então tudo bem.

DM: Uma outra coisa Victor: de repente um garoto na América, Estados Unidos, né, eu costumo chamar de América não sei por que. Aqui no sul não é América, é Brasil, Equador, não é América. Lá não. Nós não somos América. Mas de repente lá eles... pô, de repente um guri com 16 anos, de repente o cara tem um senso profissional, né?

VAB: Eles são, eles fabricados pra isso.

DM: São fabricados pra isso.

VAB: Quem tem talento... vai em frente. Quem não tem vai ser um profissional.

DM: Eles tem essa formação, de de repente ser um profissional. Por que é muito fácil de repente você... você tocar bem, você ser... mas o problema é você ser profissional, né?

VAB: Exato. Por isso que eu acho que... o que é um negócio importante... acho importante esse milagre nosso, brasileiro. Milagre brasileiro. O cara não ter a mínima possibilidade de informação, de conhecimento, é difícil! Você não vai

entrar no conservatório e sair tocando. Não vai... pode ler música, mas até aí pô, ler música a gente aprende. Então aparecem músicos fantásticos no Brasil sem saber como. Pô, o cara simplesmente sai tocando. É uma diferença danada quando você vê a coisa acontecendo do jeito que é. Os caras são feitos pá... para. Se você tiver talento, maravilha, se não tiver você é um grande profissional. No mínimo. Aqui a gente não tem nem condição nem de ser profissional. Ainda.

AM: Eu tenho um... nós temos um grande amigo comum que se chama José Domingos Rafaelli né? Que...

VAB: Grande amigo.

AM: Eu... bom, não vou falar no momento sobre ele, mas ele é um crítico de jazz importantíssimo. Conheceu reconhecida...fazer ele... de certa maneira por que ele tá no Rio...

VAB: Ele teve aqui, eu soube.

AM: Teve!

VAB: Eu telefonei até, tava aqui...

AM: Então, o José Domingos ele acompanha muito isso e... é um dos maiores...

VAB: Inclusive vou te dizer um negócio rapidinho, abrir um parênteses rápido: foi o Rafaelli que foi responsável por esse disco agora da ODEON, foi ele que deu a força. Eu não conhecia o pessoal da ODEON nem nada e foi ele que... que conseguiu isso. Através de... sei lá, falou com o produtor, o cara topou e ele fez o contato todo comigo e a criança pintou. Foi parido, né? O disco

AM: Eu fico muito feliz que você diga isso por que eu sabia, pelo lado dele mas...

VAB: É uma cara que eu tenho muito carinho, uma pessoa muito amiga.

AM: Inclusive isso que você falou me emociona até por tar...

VAB: Foi ele o responsável.

AM: Em dizer...

VAB: Por essa série de disco. Ele chegou pra mim e falou uma coisa, isso aí que quero que você publique, se puder: ele disse, olha Victor, eu quero que você faça uma carreira discográfica, de discografia aqui, né? Faça uma carreira fonográfica no Brasil. Ele me disse isso, e foi a única pessoa que me disse isso. De jazz mesmo, fazer a coisa toda, tudo que eu quiser fazer. Esse cara é fogo.

AM: O José Domingos é uma dos maiores amigos...

VAB: Mas ele fez a coisa absolutamente sem interesse nenhum, por que ele não me conhecia.

AM: É, mas ele é assim mesmo.

VAB: Pois é. Conheci depois, quando pintou a transação passei a conhecê-lo e tal.

DM: Conheci ele através da mídia, quer dizer, de uma palestra, recebi uma carta uma semana, recebi uma carta maravilhosa.

VAB: A é?

DM: Ele dizia que você ligou pra mim e que tava aqui em Curitiba.

VAB: Eu sei, você falou pra mim e eu até te perguntei onde é que esse cara tava.

AM: Ele é uma cara... bom, mas o... eu falei pelo seguinte: a gente pensa que o artista não tem oportunidade de pegar, chegar, falar, dar entrevista, conversar... é claro que isso é uma questão de... eu, por exemplo, que acompanho você, vendo vindo o teu convite agora um depoimento pessoal meu. Quando ele veio a primeira vez em Curitiba foi pela USIS, um grupo que eu até gostaria que você lembrasse dos nomes...

VAB: Ray Madalena, Maurice Martinez, Guilherme... Lula Nascimento...

DM: Não era o Lula?

AM: Não o metalúrgico.

VAB: Lula Nascimento. Ah, não, não. Ele não era líder essa época.

RR: Que nem o Jayme Falou que lá em... Brasília...casca tudo uma linda né...

VAB: Con Alma chamava o grupo. Con Alma.

AM: Foi em 60 mais ou menos e... 70... 68. Foi a primeira excursão que o Victor fez. Eles foram pra Cruzeiro da Urca.

VAB: Sessenta e pouquinhos.

AM: E tem um detalhe que eu digo aqui. Na época o...

DM: Você tem essa mancha na sua vida?

AM: Não! Pera um pouco, mancha não. Foi um trabalho muito bom. Mancha não.

VAB: Mancha? Como mancha? Aí eu te pergunto: como mancha?

AM: Eu te digo já. Era 68 mais ou menos.

Todos falam ao mesmo tempo, diminuindo a inteligibilidade.

AM: Aqui em Curitiba tinha um serviço de divulgação e que pegou simplesmente abandonou o Victor depois de um concerto, eu peguei e levei ele jantar no bar Palácio...

VB: Não pensa que eu esqueci disso.

AM: (...) jantamos juntos, cada um pagou sua conta inclusive, não teve mordomia nenhuma, dividimos, sentamos naquela mesa do puro, foi a primeira vez que conversei com o Victor.

RR: Ai, aquela mesa é boa, deixa totalmente legal.

AM: Depois passou (...) e ficou 10 anos. Quer dizer que não houve assim o menor... a menor atenção, inclusive. Tanto é que com relação às escolas de manza a Urca apenas deu uma ajuda pra ele... (trecho ininteligível) ... o que foi ótimo. Que eu sou a favor. Se as multinacional, se amanhã uma multinacional desse uma condição dele montar um grupo pra ele percorrer o Brasil inteiro, eu seria totalmente favorável.

VAB: Eu tô afim que alguém me patrocine.

AM: Exato. Agora é lógico que ele não vai pegar e ficar dizendo...

VAB: Eu vou fazer a minha coisa.

AM: (...) propaganda de uma coisa que não... Só estou dizendo isso porque quando eu falei que... (trecho ininteligível)

VAB: Trabalhei sim. No SIS, pô! Me deram a chance na embaixada americana na época. Na época foi ótimo.

AM: Vamos dizer, a bem da verdade, a embaixada americana...

VAB: Eles trabalham bem.

AM: (...) trouxe ao Brasil grandes músicos. Trouxe a Curitiba o Wood Herman. Eu não me lembro quando, por que eu não tava aqui. Trouxe o Sarle Bernigreen,

trouxe o Sax Toliver. Então a parte cultu... o Louis Armstrong. Quer dizer, eu acho que a cultura do povo não tem nada a ver com suas condições políticas. Ao contrário. Hoje você vê que...

VAB: Não, acho que música não é política.

AM: O povo americano, de certa maneira, tem tanta coisa... (trecho ininteligível)

DM: É comprometedor isso hein!

AM: Não é comprometedor. (trecho ininteligível) ... não dá! Pra mim, um dos maiores escritores do mundo chama-se Ernest Hemingway, é americano, e daí, mas era amigo do Fidel Castro.

VAB: Simplesmente morava em Cuba.

DM: Você soltou um enunciado aí meu comprometedor.

AM: Não tem comprometedor.

Todos falam ao mesmo tempo.

RR: Ele curtia muito mais Cuba não pelo sistema e pela beleza... ele vivia no golfo do México, ele curtia o golfo do México.

DM: Ele tinha uma puta casa em Cuba, não tinha?

AM: Não, mas ele era amigo do Fidel Castro.

VAB: Não tinha não, sabe por que bicho? Por que eu conheço a filha dele, a Margot, conheço.

AM: Transou com ela?

VAB: Eu conheço ela...

Todos falam ao mesmo tempo.

VAB: Não, eu conheço e, poxa, foi uma cara que eu sempre admirei.

AM: Pra mim um dos maiores escritores do mundo.

VAB: Não sei, pra mim tem outros, mas ela me falou muito da vida dele, pessoa. Como é que ele vivia em Cuba lá na... lá no... Golgstreet, aquele negócio todo. Todo aquele negócio todo. Onde ele viveu.

AM: Ele estava no Brasil ou nos Estados Unidos?

VAB: Aqui no Brasil.

RR: Pera um pouquinho.

AM: Não, mas não tem problema não, depois a gente faz... não tem problema. Você gravou... como se fala? Aqui no...

VAB: Mas é seguro aqui no Rio, lá...

AM: Ela é neta?

VAB: É, neta dele...

AM: Tem ela e a irmã, né?

VAB: Mas ela conhece bem o avô. E, poxa, me contou milhões de detalhes.

RR: Mas ela no começo de um... (impechman)

DM: É natural, né? Também faz parte do processo.

RR: Há uns três anos atrás ela (morreu)

DM: Victor, eu queria entrar em outro departamento agora. De repente é mentira, a gente tava acima de Registro. Registro na divisa aqui de Paraná e São Paulo. Vamos dar uma baixada de bola aqui pra baixo do registro. Eu queria... queria saber de você o seguinte: quais são as suas verdadeiras dúvidas, quais são as suas verdadeiras intenções com Curitiba?

AM: Que pergunta! Parece até o pai da noiva! O pai da moça!

VAB: Minhas verdadeiras intenções?

Todos falam e riem ao mesmo tempo.

DM: Tô querendo saber quais são as suas verdadeiras intenções com Curitiba.

AM: Ta falando como o pai de Curitiba.

VAB: Na verdade é o seguinte: o que pintou até agora, até domingo, em termos de trabalho faz parte da intenção futura que seria muito breve, né? Intenção num futuro muito breve, de dar continuidade a esses músicos todos daqui. Se pudesse eu ficava, sabe? Por que eu soube que muita gente procurou falar comigo através

até de uma amiga minha, me mandaram recado. Então, poxa, minha intenção é realmente continuar isso por que a gente não pode parar agora. Foi o primeiro grupo de música que eu peguei querendo fazer a toda hora música. Tá? Então se eu puder dar uma informação seria minha verdadeira intenção de ficar aqui. No sentido, pô, se desse pra ficar.

DM: E tu acha que daria pra ficar aqui?

VAB: Mas aí é com outro pessoal, né? Se me garantirem sei lá... o mínimo, né?

AM: Me diz uma coisa, eu trago isso amanhã por escrito, (trecho ininteligível)

DM: Eu disse também na minha coluna.

AM: Eu acho que a coisa mais importante que aconteceu esse ano foi a tua presença aqui não como o concertista, o solista, ou o grande músico que você é, ninguém discute isso, mas sim como o amigo, e simplesmente aquela pessoa simples e disposta a transmitir aos outros toda uma informação que você tem mas não num tom didático e professoral, mas num tom de amigo, de coisa e tal. Então eu acredito, vamos dizer, que você pudesse ficar... não é uma resposta, a resposta é você, é o futuro e as condições né? e... que você fique um mês, dois meses, três meses, que você vá, venha e tal, vou te dar um exemplo: O Roberto da Regina,

Outra música começa a ser tocar ao fundo.

que é o maior músico, maravilhoso e tal e coisa, por que eu não tenho... que eu não tenho assim muita... ele vem uma vez por mês e tem uma camerata, do tipo. Por que você não pode ser um instrumentista que, não digo vir todo mês, mas vir quando puder e ficar três dias, quatro dias, dois dias, enfim, não importa, não vamos estabelecer data. Pior coisa é data, horário, casamento, qualquer coisa que fixe as pessoas.

VAB: Agora vou te dizer uma coisa, Aramis, Curitiba sempre foi uma cidade que sempre me fascinou, você sabe disso. Desde a primeira vez que eu venho aqui, né. Toda vez que eu estive aqui eu fiz amigo, mas muitos amigos. Então assim, os amigos se renovam, né? É difícil, às vezes você na cidade e não consegue fazer nenhum amigo, né. Então de repente Curitiba passou a ter essa significação incrível pra mim, então eu tô pensando justamente nisso. Por que já foi feito alguma coisa aqui, já foi plantado alguma coisa, né? Mas acho que esses frutos só vão realmente... as coisas só vão realmente acontecer se a gente der continuidade e se o pessoal bancar a coisa aqui, seja qual for a instituição cultural.

AM: Eu acho que tem uma coisa muito importante que vai acontecer no (trecho ininteligível)

O áudio tem um fade out, vai até 0dB numa aparente edição posterior e recomeça em outro ponto da entrevista.

VAB: (...) né? Como pessoa e como músico, acho que por isso mesmo, talvez seja uma fase, mesmo, da vida dele, como ele já teve tantas, né?

AM: Claro.

VAB: Mas eu não tenho a mínima dúvida, a mínima dúvida que ele vai...

AM: Que ele vai...

VAB: (...)

AM: Desculpe...

VAB: Porque a música dele é muito grande.

AM: Agora uma opinião que eu queria que você desse...

VAB: Fazer aquele negócio de volta, fusion.

AM: Que não é nem rock, não é nada. É uma confusão.

VAB: Não, é comércio.

AM: É uma confu... comércio. E sobre... se você quiser dar uma opinião também, fica a teu critério, sobre a música que atualmente a Flora e o Airton nos Estados Unidos.

VAB: Eu não gosto. Estive com eles agora também, estive na casa deles o tempo todo, ouvi e falo pra quem quiser saber. E principalmente eu sei que eles não gostam.

AM: Eles não gostam?

VAB: Não. Acho que eles não gostam do que eles estão fazendo, né? Por que eu conheço demais também. Flora e Airton são amigos de muitos anos. Flora é uma pessoa maravilhosa, gosto muito. Airton, nem se fala.

AM: Aquele cara que fez parte do Banespa.

VAB: E eu amo como músico, sabe? Sei muito bem que eles não estão contentes. Isso é uma opinião minha. Eles podem contestar, qualquer um pode.

AM: Claro.

VAB: É a minha opinião.

AM: Agora...

VAB: Eu gostaria de vê-los. Né? Ver esse pessoal fazer uma coisa diferente.

AM: Na qua... você teve em contato agora, isso é uma pergunta pessoal até, mas com a irmã da Flora? Aquela menina que cê levou lá pra cantar tal...

VAB: Não, não conheço não.

AM: Menina muito bonitinha. Ia fazer carreira no municipal...você pode falar um pica-pau. A é... bom... eu... me diz uma coisa, atualmente você teve agora só na California. Quem que como é que você encontrou os brasileiros por lá? Fora a Flora o Airton...

VAB: Não conheci nenhum.

AM: Eu sei que você falou aquela dia, nós estávamos conversando com o Edu Lobo, você meio que me mostrou achei você muito pessimista com o som da costa oeste né? Como chama west cost sound. Por quê?

VAB: Não, não. Não fui tão pessimista com o west cost não. Talvez tenha me expressado mal.

AM: Não, é que cê tava mais ou menos e numa cê achou que não tinha nada...

VAB: Então, ele me... é... disso eu entendo, eu me lembro que eu falei. O negócio é que não tem tanta coisa acontecendo lá, né? Como acontece na costa leste. Mas tem uns músicos maravilhosos pintando lá. Maravilhosos, mesmo. Você cai de quatro. Mas não tem muita coisa acontecendo, foi isso que eu te disse. Pessimismo nesse sentido. Você vai pra Boston, Nova Iorque, Filadélfia, poxa, né? A diferença é estúpida.

AM: E dessa vez você ficou só na California. Que é o Rio de Janeiro dos Estados Unidos, né?

VAB: São Francisco.

AM: É pro... pro...pessoal entender. Por que Nova Iorque, vamos dizer, é uma espécie de São Paulo bem distante, pra você ter uma ideia ele leva do... de... de avião, 12 horas. De Nova Iorque a...

VAB: 5 horas.

AM: Bom, supersônico, mas...

VAB: A sim, tudo bem. A diferença entre São Francisco e Los Angeles, por exemplo, é exatamente entre Rio e São Paulo, só que Rio e São Paulo não acontece nada. Nossa terra né? A gente sabe disso.

AM: Pois é.

VAB: São Francisco acontece muito pouquinho, só que, mas tem um clube de jazz. Dois.

AM: Dois clubes?

VAB: Ótimos.

AM: Quais são os clubes de jazz de São Francisco.

VAB: É o Keys corner e o All american jazz. All american musica hall.

DM: Tocou nos dois já?

VAB: Não, só no Keystone.

AM: Como é que funcionam esse clubes de jazz lá hein?

VAB: Normalmente.

AM: É uma boate, é um particular...

VAB: É uma boate... uma boate como qualquer clube de jazz. O problema é que aqui o pessoal não soube fazer ainda um clube de jazz.

AM: Não há no Brasil nenhum clube de jazz, né?

VAB: Não.

AM: (...) há essa tentativa do 2001 lá do Tito Martino que é muito furada.

VAB: Não, não, não!

AM: Por isso que eu sou contra o nome desse clube de jazz...

VAB: Cê tem que... tem que fazer uma negócio chamado jazz club, jazz club. Tem

que fazer um troço modesto, modesto até certo ponto... e, poxa, não cobrar muito...

AM: Como no Scottish em Londres.

VAB: Lógico.

AM: Cê morou em Londres, né?

VAB: Não.

AM: Cê conhece Londres?

VAB: Não, não conheço não.

AM: Curioso né que você...

VAB: Morei em Paris.

AM: Poderia, você poderia ter ido a Londres...

VAB: Londres nunca fui.

AM: Eu Paris realmente não conheço nada de jazz, Paris eu realmente não conheço. Agora em Londres eu conheço bem, bem, quer dizer, duas vezes que eu fui lá e todas as vezes que eu puder ir lá eu... conhece? É o Ronnie Scott's. É um lugar que você vai, né...

VAB: Mas é o único clube que tem lá.

AM: Ah, é o único. Também é isso. Cê paga, quer dizer, uma entrada...

VAB: É a única coisa, quer dizer, é o único clube de jazz que tem em Londres.

AM: De jazz. O Ronnie Scott's é uma lugar que você paga, por exemplo, vamos supor que custaria assim o que? Cem cruzeiros. Você senta numa mesa e fica a noite inteira assistindo. Eu paguei a entrada e tomei uísque a vontade, como tomei aqui na casa da Rose, jantei, as duas vezes que fui lá e não gastei na... hoje, por exemplo, vamos dividir pela moeda de hoje, não gastaria mais que dois mil cruzeiros. Não gastaria mais que dois mil cruzeiros. Em compensação, se você vai no Batalasso você gasta isso. Então quer dizer, então realmente agora você falou certo.

VAB: É a concepção tá um pouco errada, quer dizer, os caras não tão sabendo...

AM: E no Rio nem não não há. Por exemplo tem o Cinco em bar que é um...

VAB: Não. Tem, mas é sofisticado e caríssimo.

AM: Caríssimo, tal e coisa.

VAB: Como tem outros que tem lá no Rio. Tem outros que morre uma grana... pô!

DM: Você toca no Atitude Bar?

AM: Tocou, né?

VAB: Toquei... to quei.

DM: Cê tocou em...

RR: cantarola uma melodia

VAB: Que que é (ele cita a melodia)

AM: Eu amanhã tô falando de uma pessoa, inclusive, Victor, eu quero até me desculpar se você brigou com ela, por que ela é muito amiga minha e ela falou muito bem de você.

VAB: Não briguei com ninguém.

AM: Não! Então eu tô dizendo que uma pessoa que mais acreditou assim pra colocar pro... num esquema profissional, não, não, veja bem, um esquema de... empresarial, vamos dizer, é a Gabi Lai.

VAB: Mas a Gabi não brigou comigo.

AM: A Gabi é uma ela me telefonou várias vezes inclusive falando, ah, eu quero espelho e tal. Então eu imagino que você não deve ter brigado.

VAB: Gosto demais... tudo isso é... quem sempre me ligou.

AM: Não, mas a Gabi é uma pessoa maravilhosa eu já tô falando bem dela...

DM: Quem é a Gabi?

AM: A Gabi ela foi presidente da Pró Música.

VAB: (...) quando eu trabalhei no Brasil, mesmo.

AM: É a única pe... exato.

DM: Parente do Laiber aqui.

AM: Não, não, não. Ela é uma mulher maravilhosa, a mulher que tem trazido os melhores músicos de jazz e ela é tão corajosa que top... ela e um cara chamado... é...

VAB: Estevan Herman.

AM: Estevan Herman, foram os caras que bancaram o João Gilberto nessa temporada complicadíssima e que eu acho que o João Gilberto deve ter tido suas razões de não se apresentar no Canecão. Por que o espetáculo dele não é por Canecão.

VAB: Negócio do som. Negócio do som.

AM: Não dá. O João Gilberto é...

VAB: Outra via não sei só de...

AM: O João Gilberto se tiver... olha me diga uma coisa, eu tenho um amigo meu chamado é... é... Miéxo Café. Miéxo Café tem um apartamento em São Paulo que dá metade do apartamento da Rose, a mulher dele tá muito doente e ele tem a maior coleção de 78 rotações do Brasil e toda a obra completa do Orlando Silva. Foi lá dentro que o João Gilberto aprendeu a ouvir o Orlando Silva. Então ele o João Gilberto vai a São Paulo só visita esse cara, o, visita não, conversa com ele. O João Gilberto é uma pessoa como você falou, é um gênio. Falou quando eu falei...

DM: Não falou que era gênio.

AM: Não, ele falou. Eu falei que era excêntrico.

VAB: Não era um gênio.

DM: Nem gênio nem excêntrico.

VAB: Nem excêntrico.

AM: O que que é o João Gilberto pra você?

VAB: Um puta músico. E isso não quer dizer que seja um gênio nem excêntrico. É a palav... são as palavras. Existem palavras. Né? Agora eu acho que existem palavras aqui que às vezes não representam...

DM: É o seguinte, eu acho que, eu acho que, eu acho que a gente tem que terminar com esse grupo que não vai ter espaço pra fita, o... o Victor que é que você tá pretendendo fazer atualmente no futuro agora?

VAB: Bom, eu tô chegando, né? Falei pra vocês. Chegando agora de lá, da matriz, né? O que eu já fiz aqui já me valeu assim por uns cinco, seis anos.

AM: Aqui em Curitiba, você tá dizendo?

VAB: É, aqui.

AM: Mas me diga um negócio, o que que fez você, alias, motivou você a vir a Curitiba, por que não foi o dinheiro, é claro...

DM: Peraí, cabou.

AM: Não, vamos falar que eu tenho a fita, depois eu te empresto.

DM: Não, mas o problema é que o meu precisa trocar também.

AM: Bom, qual que é, você, com seu conjunto pra vir pra cá seria difícil, caro e...

VAB: Tá rolando aí?

AM: Não, já vai gravar. Só pra te explicar. Aproveitando a... o intervalo, esse amigo o Miéxo Café, ele é desenhista, como o Dante, caricaturista, sabia disso?

DM: Quem?

AM: O Miéxo Café.

DM: É mesmo, nem conheço.

AM: É, não tem o teu talento. Ele é um desenhista.

Em 20' 16" eles parecem ouvir uma gravação que fala a respeito de João Gilberto do outro gravador que está na sala e acaba de ter a fita trocada. Falam algumas coisas enquanto ouvem. DM parece procurar algo na fita que ele não encontra. Outra música começa a tocar.

AM: Viu, me dia uma coisa.

A gravação é interrompida e recomeça a partir deste ponto.

DM: Negócio é o seguinte, vamos, vamos terminar essa outra pergunta aí, a

respeito do que você quer fazer.

AM: (...) sabe por que? Eu vou explicar.

DM: Então peraí, pergunta de novo.

AM: Não, é um minutinho só. Você como amanhã... esse negócio vai aproveitar pro fim de semana agora, né?

DM: Não, não sexta agora.

AM: Na outra?

DM: Na outra. Tem o seguinte: eu vou pegar o cara e mandar o cara tira tudo. Nome em inglês que você o cara não souber, tira tudo eu vou passar tudo pra você pra você editar. Você vai ter que ler tudo, você vai ter que ler e o cacete. Eu vou passar pra você tudo por que eu não vou conseguir editar esse negócio aí.

AM: Não, eu ajudo.

DM: Não, ajudo não. Você vai ter que editar mesmo por que eu não manjo bulhufas disso. O que tá pesando e tem que tirar e o cacete. Então vamos lá, vou fazer uma última pergunta viu Victor... o... Victor, uma pergunta difícil assim, pra terminar, né?

AM: Pra gente poder sair, tal.

DM: Exatamente. Então vai lá a pergunta: aquele esquema...

VAB: Tá...

AM: Victor você conseguiu...

DM: Pera, peraí, peraí.

AM: Victor, eu acho o seguinte, você já esteve aqui quatro, cinco vezes em circunstâncias diferentes (...), três vezes inclusive eu não gravei depoimento com você, na quarta gravei, hoje vim aqui não pra o depoimento, mas pra uma entrevista com meu querido amigo e companheiro Dante, na casa da Rose, que eu não conhecia...

RR: Você não conhecia a Rose ou a casa dela?

AM: Não, a casa del... esse apartamento maravilhoso, de bons fluídos, tal. Bom, então o que ocorre é o seguinte: a gente, eu pelo menos me sinto muito

emocionado e mesmo de a gente pegar e tá batendo esse papo por que... vai ter muito segmentos, agora, amanhã, depois, que amanhã ou depois não quer dizer fisicamente. Agora, falando eu falei agora há pouco da Gabi tal e coisa. Eu acho o seguinte: você é, vamos dizer, um instrumentista, uma compositor. Você como compositor é um compositor que não é um compositor de procurar aquela música fácil. Você faria uma música de sucesso, pegar e fazer a musiquinha, encontrar o letrista e até ganhar o disco de ouro. Não é isso que você está querendo.

VAB: Hum hum.

AM: Como você também poderia pegar e formar uma orquestra, formar um faria qualquer coisa. Então você, Victor Assis Brasil, você é Brasil pelo nome. É Assis e é Victor.

VAB: Hum hum.

AM: Então o... a... o teu trabalho assim, aquela... a importância que você... como você está assim em termos... o teu... pára, muito chato, né? Justifique. Como é o teu posicionamento dentro da música, do que tá no Brasil, do que pinta discoteque, rock, influência, enfim, todas as coisas. Quero que cê pegue e faça uma colocação tua.

VAB: A colocação minha acho que é a colocação geral. O que tá pintando nesse... você acabou de falar: discoteque, rock, fusion... aquele negócio, é o que acontece no mundo inteiro. Sem exceção. É sem exceção. Exceções nenhuma, né? Agora... eu acho que o Brasil, tava falando até pra Rose, existem dois países no mundo, na minha opinião, que tem música "própria". "Própria", forte. Uma, um país, é o Estados Unidos. O outro é o Brasil.

DM: E a América Latina, como um todo?

VAB: Eu acho fraquinho.

DM: América Latina?

VAB: Tem muita coisa...

AM: Tem exceções né?

VAB: Não, não, não. Exceções... peraí, peraí.

DM: Eu falei América Latina.

VAB: Isso que eu estou falando. O que existe na América Latina em termos de som... tudo bem, Argentina, Piazzola. Tá? Ponto. Tá? Agora existem coisa no

Peru, no Equador, na Venezuela, na Colombia que são todas orquestradas em termos de fo... em cima do folclore. Mas não existe uma música é... vamos disser assim... é... nacionalista.

AM: Uma música criada.

VAB: Não. Não é que seja nacionalista. O termo está errado.

AM: Uma música criativa?

VAB: É, criativa. Seria a nossa.

AM: Porque você não é um músico folclórico. Você é um músico que cria.

VAB: Não, mas eu também sou folclórico. Em termos de folclore brasileiro eu até conheço um pouco, mas também não me deram a chance de mostrar. Um dia desses... tudo bem. Mas eu acho que existem dois países no mundo inteiro. Eu conheço todo o mundo, praticamente. Só não conheço a Ásia. Nunca morei.

AM: Não foi ao Japão?

VAB: Não. Não. Só conheço a Europa bem e o Estados Unidos, tal. Então só acho que Brasil e Estados Unidos tem a sua “própria” música. Tanto é que, a gente poxa, a nossa música é toca no mundo inteiro à vontade, né? A toda hora. A gente fecha com essa. Por que tem muita coisa acontecendo no Brasil e é um fluxo, um negócio... sabe? Que é criado a toda hora. Não sei, desde a Bossa Nova, meu Deus, sem falar em chorinho, né? Isso aí foi o... a nossa época Chopiniana, né?

AM: Aliás que queria que você desse, antes de encerrar, a tua opinião antes de encerrar queria... a tua opinião sobre a Bossa Nova, o que ela representou pra você?

VAB: Representou tudo. Tudo por que foi a minha época, né? Foi a época que eu tive a influência. Minha época de começo de músico, né? De profissional e tal.

AM: Que dizer que Antônio Carlos Jobim quando você fez aquele disco dele foi uma referência, reverência ao...

VAB: Deve ter sido. Uma reverência mesmo. Por que o Tom é um cara que, fora amigo pessoal, respeito demais. O cara que faz Lúcia. Não preciso falar mais nada, né? Águas de março e coisa e tal.

AM: Eu tenho uma Lúcia na minha vida que...

VAB: Eu não tenho, mas você entendeu o significado da coisa, né? Tom é um cara

que...

DM: A tua Lúcia trabalhava o pai dela trabalhava em Correio?

AM: Não. Agora e o chorinho? Quando o chorinho...

VAB: Eu acho um jazz brasileiro. Por exemplo: se você quiser chamar alguma coisa de alguma coisa, eu costumo chamar nada de nada, mas se quiser que eu diga o que é que é o chorinho, pelo menos pra mim, acho que é um jazz brasileiro. Por que realmente é. O Pixinguinha adorava o Coleman Hawkins, né? Tocava bem o lance dele. Criou o nosso negócio. No caso foi um negócio carioca, bem urbano. E o chorinho tá mesmo. Graças a Deus que descobriram né? Por que estava morto há muito tempo.

AM: Agora você num, você, por exemplo, você nas tuas na nas tuas an...você alguma vez você pensou em fazer um aproximação do teu estilo de tocar com o chorinho?

VAB: Eu não... eu não penso em aproximações de música, né? Pra começar. Eu não sei se você se pro... sei lá, se você se propuser a fazer um negócio de aproximação você vai fatalmente dançar... nessa. Então, poxa, eu penso no que está acontecendo dentro da cabeça da gente musicalmente. Que eu conheço os estilo, poxa, é lógico. Reconheço mesmo. E... mas se você tentar aproximar coisa no sentido de eu vou tentar aproximar, eu vou fazer, não acontece. Te juro que não acontece. É forçado. Essa valsa Chopin que tá rolando agora, por exemplo me aproxima muito mais ainda disso aí. Ernesto Nazareth.

Entre 24'49" e 25'08" o áudio está muito comprometido.

DM: O negócio é o seguinte Victor...

VAB: Sou fã de Chopin.

DM: (...) Quero saber o seguinte: que que vai fazer daqui pra frente? Que tá pensando em fazer. O teus planos, com quem você tá afim de arrebentar aí? Tá afim de meter a cara, dar porrada.

VAB: É difícil bicho. Eu não sei ainda. Ainda não tá acontecendo por que cada semana, cada mês da minha vida acontece um troço.

DM: Você é um cara que é determinado? (...) determinado a que, por exemplo?

VAB: Fazer música.

DM: Só isso?

VAB: Música e gostar das pessoas, né? Do ser humano, do próximo.

AM: E viver cada momento como nunca mais? Como diria o Vinícius?

VAB: É... pode ser também. Pode até... a gente pode até plagiar o Vinícius agora. Mas o meu negócio é... principalmente, vamos dizer assim, tá, vou terminar. É lógico que o meu negócio é fazer música o dia inteiro, mas, se não for movido pelos seres hu... sei lá, nosso próximo, o ser humano, nosso próximo, que é o ser humano, eu não teria motivação nenhuma de viver.

AM: Não, mas continue por que eu tenho ainda aqui... eu gosto de só pedir uma coisa Victor, eu nunca vi ninguém com um momento da coisa tocar com tanta vontade como você tem tocado esses dias.

VAB: É. Quem me motivou... sabe? Foi essa gente daqui, Curitiba, pra tocar assim. Eu tava tocando lá, um tempão, meses sem parar. Fiquei dois dias se tocar. Na Califórnia. Dois. Dois dias sem tocar bicho, isso eu contei, o resto eu toquei. Então o que eu acho é que as pessoas... que existem... tão me motivando mesmo...

DM: Tá vendo, que palavras bonitas são... (trecho ininteligível).

VAB: risos. Tá rolando uma coisa aqui, e vai pintar. Vai pintar. Agora, só preciso da ajuda de vocês. Se depender de mim tudo bem. Vou dar força e fazer o que puder, se puder. Se tiver condições, que eu acho que tem alguma, pra dar uma... realmente um alô, uma força geral mesmo, em todo mundo aqui.

AM: Não, mais do que ning... Mais do que, sim. Por que sabe que... a gente sempre... você tendo, cê pega o teu, o teu instrumento, ou vai o dia daquela dia olha, foi uma das coisas mais bonito, o Dante não tava lá sábado. Quando você tocou piano e o Edu Lobo cantou Pra dizer adeus”.

VAB: É, eu lembro.

AM: Realmente eu nunca vi alguém tocando piano com tanta emoção que o próprio Edu, apesar da zorra do, do... do, do... do...

VAB: Confusão.

AM: (...) produtor, aquela confusão, aliás eu acho...

DM: Agora eu acho sabe quem gosta do Victor? Minha opinião do Victor, eu acho que ele é um cara passional. Ele é típico cara que toca uma música como o “Doca Estrito” matou a... a como é que é? A...

VAB: Meu comparação é meio m...

AM: É...

DM: (...) mas e daí é apaixonado, ele toca uma música, sabe o cara matou a...

AM: Não, não, não. A comparação não é feliz.

DM: Não, que, como não é feliz? É um negócio apaixonado, aquele negócio louco, aí o cara fica (...) puta, daquela puta dor do cara que pegou o revólver assim páh phá.

AM: Não.

DM: Ele é assim. Sabe? Tem um negócio de "lively"

AM: Talvez nem tenha sido o Toddy que tenha matado ela.

DM: Aramis, vou te contar um troço Aramis. Pô eu tenho um... um troço que eu tava vendo o Victor tocar, um troço que mais me... sabe, me tocou, é o seguinte: por que me toca profundamente, por isso que, por que, eu quando desenho, pra mim desenho é um troço apaixonado pra mim.

AM: E ele é um excel... é o melhor cartunista que nós temos aqui.

DM: Quando quando eu vou desenhar... sabe por que? Por que eu sou um péssimo desenhista, entende?

VAB: Ele vai fazer um... Sabia? Esse bicho vai fazer um... caricatura. Sei lá, um desenho.

DM: Eu vou chegar lá e...

Em 2'26" todos falam juntos.

DM: Eu sou um cara apaixonado. Esse apaixonadismo aí é incrível pelo seguinte: por que ele me pega e você encontra um músico por exemplo, sabe? Quando eu desenho Aramis, eu faço um desenho subo em cima da cadeira, só que eu desenho entende? Sabe? Esses "troço" assim né? Sei lá, acho que as pessoas acham que é mise en scène. Não é mise en scène. É paixão pelo troço, entende? Ele pega no teu corpo, ele extravasa o troço. Aí de repente eu vejo um cara tocar um... porra o cara tá aqui tocando com toda aquela passividade como quem tivesse assim... é como trepar, porra. Sabe? Trepar? Eu não admito uma pessoa que trepe assim, sabe?

AM: É, tem que trepar “grande”...

DM: Porra, trepar é negócio louco, é uma loucura, gente.

AM: Eu, por exemplo, fico sem trepar umas três semanas, mas quando for pra trepar tem que ser... violento, né? Aliás hoje eu ia fazer isso.

DM: Não, de repente, de repente Victor, acho ridículo, eu tava vendo você tocar, ele... de repente o cara pega o violão, aqui e tal, como tivesse... sabe?

AM: Tocando um punheta.

VAB: Assinando o ponto.

DM: Pô... sabe? O cara não vibra, os músculos da cara que não entra, não tem..

VAB: Pô, eu fico numa tensão filha da mãe, pô.

DM: É isso aí que eu nu...

AM: Ah é.

VAB: Quando eu termino parece que eu tô arrebetado.

AM: Por isso que você gostava de tocar com um cara chamado Hélio Delmiro, né?

VAB: A bom, esse aí é meu irmão.

AM: Não, aliás todo pessoal que toca com você, o aquele, como é, Lazão, como é... como é o nome do cara?

VAB: Ted Moore?

AM: Não, aquele brasileiro lá Jão... como é?...

VAB: Paulo Lajão?

AM: Paulo Lajão.

VAB: (...) quando eles vieram aqui.

AM: Ele não tá tocando mais aqui agora?

VAB: Não, ele tá em Paris.

AM: Aliás, você pode brigar até com os músicos, por que briga é uma coisa salutar. Briga que eu digo é divergência, é coisa e tal. Mas é uma coisa altamente criativa, né?

VAB: É. Tem que ter esse got. Gots é a palavra. A palavra é essa, got. Vamo toca onde? A é?

VAB: Quando chega no trampo...

DM: Então vem cá, deixa comigo.

VAB: Chegar no campo, vamo dividir a bola. Não tenha medo do beck bicho.

DM: A raivo...

VAB: Não tenha medo do beck, bicho. Divide a porra da bola.

DM: (...) raiva. Quando cê tem que pegar um troço cê faz com raiva

VAB: Por isso que eu fiquei puto em 68, ano passado, tava aqui em Curitiba, quando o Bras... negócio de Copa do Mundo, que eu vi aqueles bunda moles todos da seleção brasileira, ninguém dividindo porra nenhuma, com medo...

DM: É bem isso aí.

VAB: (...) pessoal andando de salto alto dentro do campo, malandro.

DM: Rebolando.

AM: Qual é teu time?

VAB: Fluminense.

VAB: Bosta.

DM: Aliás o... (...) assumir esse negócio.

VAB: Tá ruim demais. Mas tudo bem, bicho.

DM: Mas tem que ser. Clássico.

VAB: Mas eu acho que, inclusive eu faço uma analogia, sempre com esporte, que eu fiz muito antes de ser músico, né?

AM: Sei. Que esporte você praticou?

VAB: Todos. Futebol, natação.

DM: Não, o surpreendente pra mim é o cara que joga baseball. Po que pra mim o cara...

VAB: Baseball é o cacete!

DM: Não, você tem um outro lar, você...

VAB: Nadei, nadei, Eu nadei bastante.

RR: É o desenho mais lindo que eu tenho em casa.

VAB: Mas fiz futebol por isso que sou Fluminense.

VAB: Pra valer.

RR: (...)

AM: Não, não, mas é... eu não (...)

RR: Não, a assimetria é incrível.

VAB: É o troço mais lindo.

AM: Mas é lindo. Não mas eu curto Portinari (...)

VAB: Não, mas é uma maravilha isso aí, seja lá de quem for.

DM: Eu aqui desenharia o Victor, tranquilo.

VAB: Pô!

DM: Você acha melhor fazer o Victor? Aumenta o ombro.

VAB: Aumenta o ombro e o nariz. O nariz também.

AM: Dante, vou te fazer uma chantagem agora, por que ninguém trazer um litro de uísque pra Rose é uma ofensa. Agora nós temos, você tem que fazer um belo desenho do Victor...

DM: E trazer pra Rose.

AM: E trazer pra Rose.

DM: Eu já prometi pra ela.

VAB: Nada. Por favor.

DM: Vou desenhar o desenho separado pra Rose.

RR: O Victor é assim meu amigo...

AM: Eu vou te contar: eu... a gente tava falando da coisa pouco assim aquele troço que tem que ser feito com amor, com entusiasmo. Isso que é importante.

VAB: Mesmo dentro da dor. Mesmo dentro da dor!

AM: Ah, principalmente... sabe de uma coisa? Eu fiz um artigo há pouco tempo atrás...

VAB: (...) tem que tocar com amor. Por que aí é que (...)

AM: Eu acho que o homem cria na época de maior crise. E... e... não tem dúvida. Quanto mais você, por e... com problemas tá, pode até dar uma exemplo: eu saí on... fiquei escrevendo até o meio dia e meia, saí, eu queria ver um filme que era só hoje que passava, filme profundamente amargo, só passava hoje, do "Jaque Lemon" lá...

VAB: Aquele do... sei qual é.

AM: Alex e a cigana. (...) estranhíssimo, tal, de um diretor independente. Então, eu vejo naquilo ali...

VAB: Pessoal da... essa corporação independente é o troço mais organizado que tem lá dentro. A é. Eu conheço (...)

AM: Em Nova Iorque (...) geração Nova Iorque.

VAB: Geração independente é foda. A mais organizada que tem. É um label.

Eles ouvem a gravação a partir de outro gravador.

RR: Você tem que fazer um desenho da (...)

Os diálogos se misturam ao áudio do outro gravador e a conversa fica ininteligível até 29'52"486, quando o áudio "original" vai a 0dB, numa aparente edição posterior, e se inicia novamente.

AM: (...) por que amanhã o nosso vai tá aí e eu faço muita questão assim de

preparar por que o, o no... cê, você nunca tocou com o nosso, por exemplo, né?

VAB: Já.

AM: Já?

VAB: Mas, mas em termos profissionais.

AM: Ah, mas sabe que eu noto como baixista e flautista de jazz ele... inclusive pianista também.

VAB: Desconheço.

AM: Ah, mas ele é sensacional. O Paulo Moura, por exemplo ficou entusiasmado. Por que ele toca clássico, claro, e é atualmente o primeiro, segundo flautista do país...

VAB: okay, é um dos melhores flautistas do Brasil.

AM: (...) mas o que ele gosta mesmo é tocar música popular e jazz. Então eu tava triste de não vê-lo (...) mas, felizmente ficou, ele deve chegar amanhã ou depois, eu tô aqui com um problema de ordem pessoal de não poder promover uma coisa oficial lá em casa mas a gente vai dar um jeito de se encontrar e fazer alguma coisa. E eu acho, por exemplo, que o Norton, por exemplo...

RR: Aqui.

AM: Não, não é aqui, é a gente se encontrar, bater papo, não precisa nem tocar música. Aí é como dizem: aí é na cabeça. O que eu acho...

VAB: Pois é. A gente só leva o cimento, depois (...)

AM: O que ocorre é o seguinte: com o Norton, por exemplo, eu já tinha tado muito com ele ontem, irmã dele teve lá em casa (...) o... o Norton, por exemplo é uma pessoa, também, ele vem todo mês pra cá (...) tem família, mas assim, não é por isso. É que ele tá formando um grupo aí, de flautistas, que houve aí um grupo (...) te falei até, então eu acho que é difícil. É a mesma coisa que você dizer que vai viajar com alguém ou vai viver com alguém e vai ser feliz. Não sabe se vai ser feliz ou não vai. (...) é o tipo da... por exemplo. Agora, eu acredito, que esse essa semana que você passou aqui, na minha opinião de jornalista velho de guerra aqui desta cidade, que acompanha (...), que a coisa mais importante pra algumas pessoas, não tô dizendo que é pra cidade toda, mas é pra cidade na função...

VAB: Acho que se fosse importante pra uma pessoa...

AM: Já valia a pena.

VAB: Exatamente.

AM: Não. Não pode se dizer que é pra toda cidade, é claro, mas isso vai se multiplicar. Você é como se fosse um germe, um germe no bom sentido, um...

Mais uma interrupção abrupta no áudio.

AM: (...) que se multiplica no bom sentido.

DM: Germe ou verme?

AM: Não, não. Germe. É uma coisa positiva.

VAB: Uma questão de patente.

AM: É. Não, não. O que eu quero dizer é o seguinte: quando eu vejo um músico como o Lúcio, aquele guitarrista, um músico de uma humildade enorme que, há duas semanas...

VAB: Cara maravilhoso.

AM: (...) me pe... procurou três, quatro vezes que não tinha dinheiro pra ver o Sérgio Mendes. Sérgio Mendes tem excelentes músicos, não sou nada contra o grupo dele e tal, apenas acho que é um esquema diferente, mas, a coisa tava tocando ontem lá, domingo, que foi o único dia que eu pude ver, por razões (...) mas eu, senão ficaria toda a noite lá, mas você pegou e, e ele pegou, tocou com você, depois passou pra um outro e fez questão de passar a guitarra pra um outro companheiro, aquilo foi um gesto lindo, por que ele queria que o outro participasse também. Entende?

VAB: Mas o que eu acho que houve principalmente aqui em Curitiba, exatamente foi isso. A participação em massa de todo mundo e da humildade de todo mundo. E foi a primeira vez que me deixaram ser humilde.

VAB: Tem essa também. Por que geralmente as pessoas tem medo de se aproximar de mim. Tipo, realmente tem, os músicos tem. Não é só aqui não. Não é só aqui não. Lá fora também.

AM: Mas é que Rio é uma “sauna”, né?

VAB: Não, não. Não tô falando de Rio só não.

AM: Lá no exterior também?

VAB: Também, também. Os caras tem medo de chegar perto e, sei lá, me tocar, sei lá, como é que é bicho?, aquele negócio. Aqui foi um negócio bom por que pintou um clima tão bom que deu um sentido de aproximação incrível.

RR: Tinha que ter ficado domingo na (...)

AM: Uma coisa que era importante...

VAB: ... e eu fiquei emocionado, continuo emocionado e vou dar essa palestra quinta-feira, não sei que tipo de coisa vai ser, que me pediram inclusive, músicos me pediram. Nesse dia vai ser o dia agora quinta-feira agora o dia do músico, né?

AM: Exato.

VAB: Então vamo aproveitar, já que eu tô aqui, né?

RR: Pra pedir alguma ansiedade.

VAB: Vai ser num... Não sei onde vai ser ainda. Não sei onde vai ser ainda.

DM: (...) vai ser o jantar (...)

VAB: Sim. Não através... Depois do jantar a gente vai transar onde é que vai ser.

AM: É melhor requebrar os trans... antes do jantar.

VAB: Hein?

AM: Agora eu vou pedir pro Jorginho relacionar os músicos que ele lembra que participaram e isso tem uma coisa muito importante que consta...

VAB: Ah, pois é. Eu também acho, também acho.

AM: ... que consta inclusive... que tem muito coisa nessa fita que vai ter que...

VAB: Isso. É isso aí. É isso aí.

AM: ... que vai ter que...

VAB: Não, eu também faço questão.

² “O dia do Músico é comemorado em 22 de novembro, pois é a data que se comemora o dia de de Santa Cecília, padroeira dos músicos.” Fonte: www.ombmig.org.br

AM: Então vamos focalizar, deixar um aviso lá... a colocar principalmente (Lenon, leia você mesmo aqui.)

VAB: Isso é importante mesmo, muito importante.

AM: Agora eu queria focalizar principalmente a participação do Victor. Que a essa...

VAB: Não, não. Principalmente a participação dos outros.

AM: Não, do Victor com os músicos, não é o Victor Assis Brasil, o Victor músico como era... qualquer outro fez.

DM: Victor, então em todos esses dias, guitarristas: Claudio, Lucio, Cabelo, Nei, Hamilton.

DM: Bateristas: Mauricy, Negreti, Tiquinho, Hugo, Chiminazzo, né?

RR: É, o João Chiminazzo.

DM: Baixistas: Carlinho, Zi, Delem, Boldrine e Selpa. Pianistas: Gebrança, Claudio Prado, Cesar, Zé Acácio (...) volta. Alaor e Celso Pirata.

AM: Aliás eu... eu acho que, por exemplo, poucas vezes se reuniu assim... eu vou dizer o seguinte, são todos instrumentistas, alguns profissionais, outros amadores, mas quer dizer, foram profissionais que nunca tinham tido oportunidade de pegar e trabalhar... oportunidade de pegar e fazer um trabalho, vamos dizer, é... tão espontâneo. Você, olha, eu te digo uma coisa do meu ponto de vista: nunca houve um instrumentista de tua dimensão que ficasse assim, vamos dizer, tão aberto, que a pessoa pode vim, dar uma canja e tal. Você não deu canja, você realmente fez um workshop, quer dizer, um laboratório de música, laboratório de música. Tô falando este termo em inglês por que é o termo que você usa internacionalmente. Mas é o trabalho que eu realmente inclusive os músicos teve aqui alguns músicos alemães, inclusive o próprio Alberto Smanisdósky quando esteve aqui, eu dei uma carona pra ele, ele perguntou se nós fazíamos muito workshop (...) eu expliquei pra ele que nem o pessoal sabia o que era workshop, é... nunca havia e coisa. Então você realmente pode uma coisa se você não tivesse outra coisa você foi a primeira pessoa no Paraná que fez um workshop, quer dizer, um trabalho laboratório sem ser professor, sem, sem querer, usando um palavrão agora que não vai no ar, chamado caga-regra, de dizer faça isso, faça aquilo, que você nem teria tempo e nem você não vai ensinar um guitarrista a tocar...

VAB: Por que a gente, a gente não caga regra bicho. Por que a gente não tem tempo, tem mais o que fazer, tem que estudar, tem que dar pros outros. Então você não pode botar a banca, é isso que eu quis dizer.

DM: O, Victor, agora isso é indemérito pra ninguém. Conte pra nós assim quais são os músicos que mais te impressionou, te impressionaram.

VAB: Só teve um, ninguém me impressionou. Foi o baterista. O Mauricy. Mauricy, né? Foi o único que me impressionou. Em termos de músico mesmo, profissional.

AM: Eu achava bom o Victor explicar melhor isso.

VAB: Como acabar isso?

RR: Não, tá (...) Talvez um...

AM: (...) explicar isso pra não dar mais...

DM: (...) isso no sentido não... ele acabado assim no sentido profissional, quer dizer, ele...

VAB: Não, não, não, não, não, não, não, não, não.

RR: Ele é um músico.

VAB: Tô falando em termos artísticos.

AM: Mas o que o Victor quer dizer é o seguinte...

VAB: Existiram outros também?

AM: Todos os músicos...

VAB: um músico profissional.

AM: ... tem potencial, tem valor, tem coisa. Agora, o Mauricy é um músico que ele poderia pegar agora do lado dele e tocar no conjunto dele.

VAB: É isso aí, é isso aí. Eu pegava ele e levava comigo.

AM: É o que eu... sabe? Quero deixar bem claro por que todos os músicos tem valor...

VAB: Não, não, não, não... evidentemente, é claro.

VAB: É lógico.

AM: Pra num deixar...

VAB: Vocês me perguntaram quem me impressionou mais... é o único músico que realmente eu pegaria. Agora, mas poxa, os outros, poxa, todos são competentes.

AM: Não, claro.

Todos falam ao mesmo tempo.

AM: ... na sexta-feira inclusive, às seis da manhã apareceu lá na (...) do meu pai até tal, que é o Glauco. O Glauco por exemplo é um músico de grande...

VAB: Existem... o Lúcio, o...

Em 34' 25" o áudio fica abafado e de difícil inteligibilidade até 34' 43", quando Aramis e Dante conversam sobre assuntos profissionais enquanto Victor e Rose sussurram uma conversa ininteligível. A entrevista propriamente dita só é retomada em 35' 05".

AM: ... mas eu sou jornalista antes de tudo...

DM: Aramis, é um lance que não dá, sabe, pô, o nosso stand do jornal, a precariedade que tem lá.

AM: Eu sei.

DM: Sabe, eu queria fazer isso...

AM: Por isso que eu tô gravando.

AM: Ô... Victor, a gente tá aqui, você, uma pessoa tão maravilhosa e eu fico cada vez mais feliz de vê-lo assim com a cuca tranquila, legal. A gente tem momentos piores, momentos melhores na vida da gente, tal. Agora, eu gostaria assim que você pegasse, é... você falou assim, em passant da situação do músico. A pergunta é um pouco pessoal Victor, que você perdoe mas afinal, eu acho importante o teu depoimento inclusive serve de símbolo e ajuda aos músicos nossos aqui, por que os nossos músicos (...) O Alaor, que é um dos maiores flautistas, maiores, poucos flautistas nós temos, roubaram a flauta dele, estamos fazendo uma campanha se a gente consegue, aliás precisamos até cobrar da fundação pra ver se vão dar...

DM: Vão dar.

AM: Vão dar? Então, tá bom, valeu a pena nossa...

AM: Fiquei satisfeito de você ter assinado comigo essa... ãn?

VAB: Foi via jornal?

AM: Claro, eu e o Dante, eu tava com medo que o Dante não quisesse...

AM: Bom, mas Victor, é o seguinte, nossos músicos aqui são muito mal pagos. Esse Almor por exemplo...

VAB: Aliás não me faz diferença nenhuma.

AM: ...chegou a tocar numa zona aí, quer dizer, numa zona, numa casa aí de coisa, ganhava cinquenta cruzeiros. Quando eu penso isso, isso não tem muito tempo (...) um músico assim quando ganha bem, talvez um ou outro ganhe três mil cruzeiros pra tocar num casamento e tal, mas esse é ocasião especial, mas normalmente ele ganha o que? Olha, o que paga melhor é o Bebedouro, que eu prestigio, gasto uma nota minha por mês lá, tenho todas minhas notas, tal e coisa, fiscais e tal, mas por que eles estão pagando músicos razoavelmente bem e que é importante. Agora, eu, o músico precisa viver. Ele tem que pagar o aluguel, ele tem que pagar seus compromissos...

VAB: Tem a família.

AM: ...tem a família e tem... então, agora o que eu digo o seguinte: você, como músico, você, o... a tua experiência na no exterior, tal. Os músicos de jazz no que você conhece, mas aqueles, tantos os jovens como os mais... os famosos é claro, o cara quando chega no final ele tem um outro (...) mas e... qual é a diferença assim, não tô falando em músico de jazz, tô falando do músico no exterior é... não o comercial apenas, que tem o cara que grava o dia inteiro e ganha duzentos, trezentos mil por mês.

VAB: Certo.

AM: Mas tipo um músico que faça um trabalho pessoal, como você faz, ou, talvez o seu seja muito pessoal, mas um trabalho razoável, honesto, com uma dignidade. Eu tô me alongando na pergunta mas pra dizer o seguinte: dá pra ter uma, uma dignidade, não acho que (...) enfim, uma coerência profissional e ter um faturamento que permita tocar, (...), poder jantar fora, enfim, ter aquelas necessidades que um cara que trabalha merece.

VAB: Eu acho que pode sim. Tô falando daqui né? Aqui dentro né? Panorama brasileiro né?

AM: Rio e São Paulo né que é o...

VAB: Vamos dizer...

AM: Mais no Rio...

VAB: É, mas vou te dizer uma coisa: é um pouco difícil e a luta é demais, quer dizer, pra você chegar até aí, que é o mínimo, né? Agora um mínimo de decência, né? De vida. Você tem que dar um duro muito grande pra conseguir chegar e pagar teu aluguel, pagar sua conta de luz (...) telefone, aquele negócio. É difícil, muito difícil. E eu só espero que essa situação melhore. E eu acho que a tendência é agora é melhorar, realmente é melhorar, mas ainda é muito difícil.

AM: Por exemplo, onde...

VAB: Você vive, mas muito duramente.

AM: Ontem o Jornal do Brasil publicou que a Phonogram entregou um cheque pro Chico Buarque, e foi muito satisfeito, né? Afinal o Chico Buarque é um grande compositor e tal...

VAB: Grande poeta, né?

AM: Um grande poeta, completo. Compositor não. Compositor é... mas é um poeta né? Um bom músico, brasileiro e tal. Então ele recebeu um cheque de dezesseis milhões. Falou que tinha por direito autoral, isso é muito importante. Mas...

VAB: Direito autoral?

AM: Direito autoral e venda de disco, enfim, toda aquelas transas que ele tem lá.

VAB: Ahã.

AM: Mas é claro, ele é um uma exceção, como é o Roberto Carlos. Agora um Meira por exemplo, esses músicos mais regionais que trabalham, que são requisitados, pagos na hora. Agora você por exemplo, você tem é... você é muito arregimentado, uma coisa que você podia até contar, você denúncia.

VAB: Não sou.

AM: Como que funciona a máfia da arregimentação pra gravação em disco.

VAB: Não conheço a máfia. Eu não sou arregimentado.

AM: Raramente é convidado?

VAB: Raramente. Raramente.

AM: Apesar de você que você é capaz de tocar teu instrumento pra qualquer músico.

VAB: Raramente. Pois é.

AM: Agora uma pergunta: você se recusaria a tocar numa gravação de um...

VAB: Evidentemente que não. De qualquer um mesmo. Eu sou um profissional.

AM: Por que a im...

VAB: O negócio é que foi a imagem que foi criada uma imagem em cima de mim. Foi aquele garoto que voltou lá de fora, ganhou até mil prêmios num sei quê, num sei aonde, chegou aqui os caras fizeram já a imagem que o Victor Assis Brasil só toca saxofone e ponto.

AM: E você não se recusaria tocar por exemplo se a Alcione, não, preciso de um solo de saxofone...

VAB: Não! De jeito nenhum! Pelo amor de Deus!

AM: Um sambão. E você vai me pagar aquilo que a Ordem do Músicos estabelece você iria fazer?

DM: Se ela entrasse...

VAB: Verdadeiramente...

RR: Entra, entra...

VAB: Já toquei muita coisa nos últimos dois ou três anos, já toquei com muita gente, gravei com muitas pessoas aí populares e tal. Eruditas...

RR: Acho que...

AM: Não, mas por exemplo...

DM: ... ser Chacrinha.

AM: Não, não, um Victor Martins, por exemplo, aliás, um Ivan Lins, quando ele vai gravar eles sempre diz ó, eu preciso de um solo de gaita, eu quero o Maurício Einhorn. Por que? Por que ele acha que o Maurício fica melhor que o Rildo Hora.

VAB: É uma questão de hábito.

AM: Não, não só por isso. É por que...

VAB: ... estão as pessoas que estão em cima fazendo a mesma coisa.

AM: Agora eu por exemp...

VAB: É uma questão também não tem coragem de chamar.

AM: Eu por exemplo.

VAB: Isso eu sinto muito.

AM: Eu acho por exemplo que um dos melhores discos, não por você ter participado só, melhor disco...

VAB: O do Emílio?

AM: O do Emílio é o melhor disco que ele fez foi aquele primeiro, que tem uma música chamada somos iguais por que somos iguais, do Durval Ferreira, que tem um solo teu, se eu não me engano, eu não sei se é nessa ou na outra.

VAB: É na outra.

AM: Bom, também...

VAB: Arranjo do Laércio Freitas.

AM: Laércio Freitas, o autor do Capim Gordura, mas que é um excelente músico um tecladista de...

VAB: Arranjador também ótimo, maravilhoso.

AM: Eu eu acho então, você veja, a gente vai convivendo com esse negócio e você vê e ir vendo por exemplo músicos, compositores, cantores, mesmo o Lúcio Alvez por exemplo, né? Um músico maravilhoso.

VAB: Esse cara é maravilhoso.

AM: Eu tive na casa dele...

VAB: É um os caras que mais me deram força até hoje. Por que o Lúcio trabalhava, agora não sei se trabalha ainda, na TV Educativa...

AM: Trabalha, um dia, um músico, aquele programa lá.

VAB: É, isso daí.

RR: Terminou...

VAB: Vamos dizer, o Lúcio, quer dizer, pô, o cara que é um sujeito profissional ele, né? Ele tem a minha idade só de profissional...

AM: Claro, tá com cinquenta e três anos... cinquenta e dois.

VAB: Né? Um cara que me deu uma força sempre, um cara maravilhoso, um cara que você fala porra bixo, vamo lá, quer dizer, que entendo músico. Sabe o problema da gente. Por que também pô, é dele o problema também, pô.

AM: Agora eu vou dizer uma coisa pra você: a minha maior alegria foi da sábado agora abrir o Jornal da Tarde, tinha um estudo lá sobre a pré bossa nova, tal e coisa, e tava falando que o disco do Lúcio Alves que mais tá vendendo há cinco anos é um disco do Lúcio Alves que chama Lúcio Alves interpreta Dolores Duran. Esse disco que foi gravado quando a Dolores Duran morreu há vinte anos atrás, saiu de catálogo, um dia eu levei ele pra casa da rádio pra eu copiar em fita que eu não tinha ele, em 59, 60, eu nem tava aqui, se tava aqui nem comprava disco, e chegou em casa um diretor de marketing da Odeon. Eu pus esse disco na radiola, e o cara disse: pô mas que disco maravilhoso, é isso que é a música que a Odeon devia ter. (...) acabamos com um litro de uísque, tal, eu... é, então, a gente só bebe quando a gente tá feliz. Então ele chega a falar (...) sabia da onde que é esse disco? Tá aqui, é da Odeon. Mas como é que pode? E tal.

Pois é. Como é que pode? Daí eu aproveitei. Por causa da burrice das pessoas que não sabem o que tem e tal. Resultado: o disco, três meses depois foi reeditado com contra-capas minha e em todos os lugares que eu fui do Brasil, todas as lojas que eu encontrei eu encontro esse disco. Tá em catálogo. É uma capa Lúcio Alves interpreta. Só mudaram a capa e a contra-capas é minha.

DM: Contra-capas é tua mesmo?

AM: Claro. Tá lá faz três anos. Foi num ano em que eu ganhei, passei num concurso da universidade que eu não quis assumir, recebi um salário atrasado que eu comprei um Corcel 75, cê veja só, que agora cê vai comprar outro tem aí... sai meio caro... (...) Mas a maior alegria que eu tive foi de ter provocado a reedição de um disco do Lúcio Alves que até hoje tá vendendo. Faz 4 anos, 5 anos. Por que? Por que tem qualidade, por que... não importa. (...) Tô insistindo. O Sérgio Vitale reeditou o primeiro LP dele "Não goste mais de mim". Ele pode não gostar, mas é um disco romântico, mas tem que fazer. Então... falei em Lúcio agora, contei essa história pra você por que eu fiquei feliz quando você falou do Lúcio (...) são irmãos da gente, entende?

VAB: Você conta a qualquer hora.

AM: Você vê o Lúcio, por exemplo, raramente lembrado por que tem um detalhe: o Lúcio é um tremendo violonista. Claro, ele não é um virtuose do violão, ele não é o

Turíbio Santos.

VAB: Mas nem o João Gilberto é virtuoso.

AM: É, mas o João Gilberto é um gênio, excêntrico e maravilhoso, né?

VAB: Não sei não. Não concordo muito.

AM: Você não é muito mais o João Gilberto.

VAB: Adoro o João. Adoro. Mas não acho que seja gênio nem excêntrico. Excentricidade é uma coisa muito relativa, né?

AM: Não, é... depende do que...

VAB: Você quer ser excêntrico você é, né? mas às vezes você até não é.

AM: Bom, mas como estamos gravando aqui a fita, depois a gente continua esse papo em... em termos disso. Eu acho era importante você fazer uma colocação Victor, como instrumentista que você é e... eu acho que... como é que você se considera? Mais compositor, instrumentista... como é que você se colocaria? (...)

VAB: Eu acho que eu comecei como instrumentista, né? Continuo sendo. Mas eu me talvez um pouquinho mais, não sei se essa afirmação vai durar, não sei, mas pelo menos agora, ou talvez, pelo menos esses dois ou três anos, ou quatro, eu me considero mais como compositor. Essa é uma faceta realmente que a maioria das pessoas não falam, nem sabem, né? Me rotularam de saxofonista, ponto. Mas eu me considero mais como compositor.

AM: É que o pessoal entendo como...

VAB: E... piano também eu toco.

AM: E muito bem.

VAB: Mas aí é que tá. O pessoal não vai me chamar pra tocar piano. Por que o Victor Assis Brasil faz o que? Toca saxofone. Saxofone alto ainda por cima (...) o resto dos saxofones (...)

AM: Aliás é bom pra você explicar pra nós todos a família dos saxofones. O saxofone alto é o saxofone médio?

VAB: Médio, é, exatamente.

AM: O saxofone barítono é o comprido.

VAB: O soprano seria o soprano, né? O que eu mais gosto, de voz, tudo. Tem o soprano, tem o alto, tem o tenor, que seria o médio, né? O barítono, e tem o baixo, que é raramente usado.

AM: O baixo é aquele enorme?

VAB: O baixo você não consegue nem segurar. Tem que botar num tripé e...

AM: E no Brasil é... você, você toca todos se for necessário?

VAB: Não, toco.

AM: Você tem todos, inclusive?

VAB: Não, não. Só tenho, por enquanto tenho dois. Já tive três, mas pode ser quatro amanhã, talvez.

AM: Isso é um pouco técnico, assim, nem tenho ideia, é gravação, mas qual a diferença do som de cada um?

VAB: Eu acho que a gente pode fazer uma analogia com a voz humana, né? Tem a voz soprano, a contralto, contralto é o alto, saxofone alto, né? Tem o tenor, você pode pensar em (...) e tem o barítono. A gente fala não, mas a voz humana é a mesma coisa. Praticamente o range, a extensão é a mesma.

DM: Agora eu quero fazer uma pergunta pra animar esse papo que o troço tá...

Aparentemente há aqui uma troca de gravadores. O som da gravação fica diferente.

DM: Agora uma pergunta aí pra animar um pouco o papo que o troço muito assim tá... muito técnico. O negócio é o seguinte: o pessoal que vê o teu show, o pessoal que vê você tocar, Sabe aquela geração pirada, né?

AM: Aliás cê não falou sobre discothèque, sobre o rock...

DM: Exatamente. A geração rock aí, os piradão tal... aliás ouvi comentários incríveis depois do jazz session (...) e todo mundo assim: esse cara é muito louco, esse cara é pirado, saca? Esse cara é muito doido. Pô e aí a gente vê assim de repente num papo como a gente tá agora que você não é nada disso. Quer dizer, a tua loucura é realmente é em cima da música. De repente você tem uma puta mise en scène no palco, você dá um... pô, você é... é lindo de ver você tocar por que você de repente agita a coisa, né?

AM: Eu acho que nem é mise en scène.

DM: ...eu acho ótimo ouvir o Vítor tocar, além de ouvir... bom ouvir é outro papo... mas...ouvir o que ele tá falando até agora ... mas... dizem que você é muito louco, tal, eu não acho você louco, acho você uma pessoa normal, tal, mas de repente você fica diferente tocando...

AM: quer dizer que ele se transforma...

DM: é... quando toca você se transforma...

VAB: é que os outros são pessoas normais, todas normais...

RR: existe aquela... ele é muito impulsionado pelo som, então ele tá, sabe, o som não é profissional...

VAB: o louco se amarra, é rotulado... até rotula quando fica um negócio muito difícil...

DM: é outra nomenclatura.

VAB: a nomenclatura é uma coisa... uma disparidade...

AM: outra coisa, você é casado quantas vezes?

VAB: Isso eu não respondo.

AM: isso é um lado particular...

VAB: não, não respondo.

DM: vamos respeitar...

AM: não ele não vai ficar zangado se perguntar, agora, apenas é um direito dele não responder, certo? Você conhece o Vítor, mas tudo bem. O importante é o seguinte, esse teu trabalho como músico, assim, você acha, agora é uma pergunta política... nós tamos numa época que se fala "é esse negócio, é discoteca, tal, é o rock"... eu inclusive faço uma revista em que falo do reggae coisa e tal... acho que qualquer radicalismo leva ao exagero, acho que tanto o marxista, o extremado, como o nazista são dois fdp, entende? Eu acho que as pessoas devem procurar uma posição honesta, não quer dizer de centro, aquele que pula no meio, mas uma posição coerente, então na música é o mesmo troço, pô, então eu adianto que você não pode negar, por exemplo que a, que a bossa ... que a discoteca é um fato de marketing, é uma coisa comercial, é um trabalho permanente..., agora eu queria saber de você até aonde você admite que um músico faça aquilo chamado, que o Raulzinho, o grande e querido amigo, o grande músico de jazz, enfim até aonde você admite que o cara pegue e aceite instrumento elétrico, o cara aceite a contribuição eletrônica...

VAB: desde que ele precise de grana... até o momento que ele precise de dinheiro... de repente tem gente que precisa de dinheiro... não tem às vezes estrutura pra segurar a barra...

Corte na gravação

VAB:... não, de jeito nenhum...

AM: É meu irmão também, adoro ele, agora o que ele tá fazendo é lamentável...

VAB: agora, há três semanas atrás...

DM: Pera aí, quem?

VAB: Raulzinho...Raul de Souza... agora mesmo, três semanas atrás... pouco tempo... eu acho que, sei lá, ele não... não vou dizer “não faça isso”, não que ele não deva fazer isso, é o lance dele, sei lá, é como ele tá vivendo... do jeito que ele tá querendo, sei lá... ou não tá querendo

AM: Ele falou pra mim...

VAB: mas eu acho que ele merece, sabe?

AM: Ele falou pra mim...

VAB: eu também não gosto da música que ele faz, nem ele, principalmente.

AM: O primeiro disco dele, o “Collor”, é um disco bonito, o segundo, bonito...

VAB: Tipo o Jorge Tuder

AM: É isso, agora o Jorge Tuder fez um disco comercial com um certo nível, né, o “Brasil Nova Terra”, agora o próprio Raulzinho falou quando teve aqui em setembro passado pra um festival... “agora eu vou partir pra ganhar dinheiro como o Sérgio Mendes”, o pior é que ele não tá ganhando dinheiro como o Sérgio Mendes ainda, e tá fazendo uma coisa que o Sérgio Mendes talvez não tinha capacidade de fazer o que ele faz... ou tinha, não vamos discutir...

VAB: Eu não quero comparar ninguém com ninguém, né?

AM: É, cada um na sua.

VAB: Mas o Raul é um cara que eu gosto, eu conheço, o Sérgio eu não conheço... do Raul eu gosto como se fosse irmão...

AM: Um cara muito simples, muito amigo...

VAB: Maravilhoso... muda nunca... sempre a mesma coisa...

AM: Ele tocava aqui no Passeio Público... inclusive é importante, é informação pra colocar... o Raulzinho tocou aqui no Tropical, ele tocava ali e tinha um detalhe, ele, como ele tocava ali muita música... bolero, romântica, aquela música... e daí ele pegava o pedalinho, ia pra uma ilha e fazia umas músicas pro búfalo... na época tinha um búfalo lá... e ele gravou uma música no primeiro LP dele chamado "Collor", que nunca foi lançado no Brasil, chamada "White búfalo" se não me engano, "Búfalo branco", e ele me confirmou numa entrevista que foi uma música dedicada aos búfalos do Passeio Público, já que os búfalos que frequentavam lá na década de 50 naturalmente não entendiam a música dele, e o Paulo ? (nome 1:30:01), que Deus o tenha, morreu assassinado, tal, ele... não sei se você sabia dessa história, então o Raulzinho é realmente um músico extraordinário, e ele tá fazendo um trabalho excelente, independente dos méritos artísticos ou não...

VAB: É, é muito bom, achei bom também, foi tipo assim Marcos Pereira...

AM: É isso, de outra forma, Marcos Pereira instrumental

VAB: É, todas as capas iguais, aquele negócio todo...

AM: Agora, uma grande acusação que se faz ao jazz, é que acham uma coisa muito elitista, como se o jazz tivesse que...

VAB: Uma coisa o quê?, não entendi.

AM: Acusação, uma grande acusação, uma coisa que fosse americana... eu não sei, eu por mim acho que o jazz, como...

VAB: Mas quem faz acusação?

AM: É pessoas que falam, eu disse o seguinte, eu faço uma pergunta ou uma, uma consideração, o jazz é antes de tudo uma forma de se expressar, então você pode tocar qualquer tema que é uma maneira tua...

VAB: É, vou te explicar então, sei lá, vou te dar uma opinião minha...

(problema na gravação, muito barulho, depois continua)

AM: ...porque a verdade é a seguinte, quando eu quero explicar uma coisa, o Tito, por exemplo, o Tito eu me orgulho de ter trazido ele umas duas ou três vezes a Curitiba, foi muito simpático e falando diretamente na crônica, ele é o único que tem um clube de jazz que é o ? (nome 1:31:40)

VAB: E que não funciona, né?

AM: Pois é, agora, ele teve um problema...

(barulho na gravação atrapalha o entendimento, até continuar)

AM: ...a tua colocação sobre o jazz...

(estão tentando acertar alguma coisa no gravador e há muito ruído)

AM: Agora é muito importante você fazer a tua colocação de como você vê o jazz, entende? Porque essa tua colocação, eu acho que nós, eu, o Jorginho, tudo bem, e as correntes são tantas...

VAB: É uma maneira muito simples...

AM: Há milhares de formas...

VAB: Eu cheguei há, há dois dias atrás, se não me engano, lá no teatro, lá no TUC, comecei a tocar uma valsa de Chopin... eu coloco o jazz assim, fazendo o que eu acho, em termos harmônicos e melódicos, uma valsa de Chopin que eu adoro, coloco o jazz simplesmente nessa base... vai ser flexível assim no inferno né? É o que eu acho que é o jazz. Eu tô ouvindo aquele disco do Jack Jones agora...

AM: uma coisa com harmonia escrita, bonitinha...

VAB: mas, poxa, eu também acho que isso é jazz, sabe, e poxa, eu ouvir uma coisa como música clássica exatamente, tudo funciona

AM: O que ocorre é que para as pessoas o jazz tem que ter uma categoria, claro, tem os temas...

VAB: Existe uma história, existe uma, uma terminologia, existe uma coisa toda...

AM: Uma cronologia?

VAB: Uma cronologia jazzística e tudo, é lógico, é uma música que tem tradição, uma música ímpar talvez, talvez o jazz mesmo no século XX é uma música de mais criação, é o que tem de mais criativo em termos de música, porque se você analisar, se você pensar em termos de música clássica, você para, tipo em 1936, 40, quando Ravel e Debussy morreram, né? Eles morreram, Bartok, esse pessoal todo... agora o jazz não, o jazz partiu daí, anos 20, 30... ? (nome 1:34:48) fez aquele solo no ? (nome 1:34:51) foi em 1932, sei lá, quando ele tocava piano... é um marco definitivo...

DM: Quem mesmo que você falou?

VAB: ? (nome 1:35:00) com aquele tema que é super Raveliano, aí já dá pra começar a ver a evolução...

AM: Mas tem que ver que o Ravel foi assim uma pessoa...

VAB: Não, eu sei, ligado ao Gershwin, eu tô sabendo, mas o músico de jazz entrou nessa, aí é que tá a importância, e daí a evolução, que foi rapidíssima. Poxa em 50 deu um pulo danado com Charlie Parker, né? Foi enorme o pulo, né? Foi definitivo e a partir daí pegou tudo, foi uma mudança brusca, bem radical, até então não existiam grandes músicos nesse estilo, dentro dum esquema mas que estava um pouco, na minha opinião, tava um pouco andando assim devagar, né? Compassado, mas com Gershwin, com Charlie Parker mudou tudo, aí o jazz começou a entrar numa evolução incrível, pô, hoje em dia você vê o que já se pintou, o que já se fez em termos, né.

AM: Agora, uma coisa que temos conversado com você, uma coisa que a gente fica sem entender, por exemplo, como é que pode, mas às vezes...

VAB: Começa...

AM: Começa, mas tem uma fase...

VAB: Você tá falando dessa agora...

AM: Pera aí, vamos analisar primeiro...

VAB: O que já se fez em 50, coisa e tal?

AM: Na fase que eu diria, com Bill Evans...

VAB: ? (nome 1:36:52)

AM: ? (nome 1:36:53)

VAB: Não, é obra-prima, isso é obra-prima...

AM: Não, não esquece ? (nome 1:36:58)

VAB: Os quatro discos que ele fez com Bill Evans, pra mim, na minha opinião, são obras-primas, definitivamente.

AM: Agora, o que o Miles Davis faz hoje...

VAB: Mesmo antes dele fazer isso, ele já tinha feito ? (nome 1:37:11)...

AM: Pra mim também, definitivo...

VAB: Definitivo.

AM: ? (nome 1:37:18) gravou com ele, ? (nome 1:37:20)

VAB: Mas ele só aumentou, né.

AM: Exato, ele foi o idealizador...

VAB: Ele e o Bill, né. Naquela época, né, 49...48...49...capa preta, aquele negócio. Mas a carreira do Miles, por exemplo, eu segui bastante, eu conheço toda. A parte do ? (nome 1:37:43) ele entrou naquela da eletrônica, do rock, não sei o que, mas é o tal negócio, né, poxa, eu dou um, poxa, um direito meu...respeito demais, eu posso não gostar, não gosto de ? (nome 1:38:03) pra frente... ? (nome 1:38:05) foi o último disco antes do ? (nome 1:38:07).

AM: Antes do ? (nome 1:38:08) teve o ? (nome 1:38:10) Morris.

VAB: Sim, eu sei.

AM: Mas aí ele já era maluco, depois o ? (nome 1:38:13)...

VAB: Pois é, agora o Miles chegar e tocar num concerto com 3 guitarristas, 20 bateristas, 40 qualquer coisa...

- *(pergunta inaudível)*

VAB: Não, pelo menos em... pode não ter, pelo menos eu não gosto, mas aí não vai desrespeito nisso, respeito o cara como, como eu sei quem é, como eu conheço o Miles. Uma vez ele chegou pra mim, eu tava tocando lá em Nova York, no teatro com o Airton Moreira e tal, e ? (nome 1:38:45), ele chegou pra mim e falou assim: "Ei!" Aquela voz, né. " ? (frase em inglês 1:38:53)", e foi embora com duas lours desse tamanho do lado, né.

DM: O que quer dizer isso, hem? O que ele falou?

VAB: Ele falou "gostei de você demais", não sei o que, esse negócio, né.

AM: Você chegou a ser amigo dele? Ele é um cara muito difícil, né? O temperamento dele é...

VAB: É... mas eu acho que esse negócio é relativo, de você ser difícil ou não. Acho relativo isso de ser difícil ou não, acho que tem muito charme nisso... tem seu charme talvez. O Miles é um cara sofrido, eu acho...

AM: Doente, eu digo hoje, gravemente.

VAB: É, Miles é um cara sofrido, eu vi ele levar um tiro no pé, no calcanhar...

DM: Opa... onde?

VAB: Lá em Boston.

RR: (Ô Aramis, pega almofada e encosta aqui, ó, pega a almofada ali e encosta aqui que ele fica mais cômodo.)

(barulho de acomodação nos lugares)

AM: Mas como é que foi esse negócio dele levar um tiro?

VAB: Literalmente. Ele tava trabalhando do outro lado. Existe um lugar... ? (nome 1:40:13) em Boston, é o melhor clube que tem lá, mas ao mesmo tempo tem outro clube, aquele...

(gravação interrompida por algum tempo)

VAB: você pega o primeiro e depois...

(gravação interrompida por algum tempo)

VAB: sei lá qual foi o problema dele, sei que um cara deu um tiro nele, ele foi direto pro hospital, dali, diretinho...

DM: No pé?

VAB: Pegou no pé, né, era pra acertar na cabeça, eu acho.

AM: Bem, o Airton me disse isso lá em casa, com todas as letras, que o Miles Davis é, realmente, que um dia ele foi tocar num clube, que ele não entendia porquê, muito vagabundo, tal,...

VAB: Um grego... Marcia Grega...

AM: Isso, Marcia Grega, exatamente, só que no caso... (ininteligível 1:41:10) o Miles tem suas transas, tal e coisa, que o Miles, é, é, como se diz, é um negócio muito pesado, bom, mas, voltando assim a, como o Miles é uma coisa muito

(expressão ininteligível 1:41:28)...

VAB: Como o Miles é (mesma expressão 1:41:31) ?

AM: Não, não, eu acho muito importante, mas a

(os interlocutores falam todos ao mesmo tempo)

AM: Bom, o Miles chegou a te convidar pra você trabalhar com ele?

VAB: Não, não, o ? (nome 1:41:46) sim.

AM: O ? (nome 1:41:48) foi depois, isso foi agora..

VAB: É, agora.

AM: Mas ele não... essa tua experiência que você voltou a ...

VAB: Eu te digo uma coisa, se me chamasse na época eu não trabalharia porque a gente tem a convicção musical própria e, no caso, na época, que ele poderia ter me chamado, não tinha nada que ver comigo, né, já tava numa fase de, de eletrônica e de muito rock e, realmente, eu não aceitaria fazer um trabalho desse, com a maior tranquilidade.

AM: Eu particularmente considero o teu trabalho um trabalho de Vitor Assis Brasil, eu acho que você desenvolve um trabalho teu, agora, você, vamos dizer, com quem você se aproxima mais no teu trabalho?

VAB: Olha, primeira coisa, te digo logo de cara, em termos de jazz, né,...

AM: Claro...

VAB: Coltrane... é muito tipo meu pai... John Coltrane... é tipo meu pai, sabe.

AM: Falecido em 69, faz 10 anos exatamente que morreu...

VAB: Não, foi 66.

AM: É, 66... faz 13.

VAB: O pior é que eu perdi a apresentação dele, na cidadezinha em que eu morava, em Graz, lá na Áustria, o cara vinha pra lá, mas eu tinha que voltar pro Brasil, voltei em outubro, me lembro disso, e o cara vinha na semana que vem, né.

DM: (pergunta ininteligível)

VAB: Qual?

DM: (ininteligível)

VAB: Ah! Lá na PUC? Ah, não, esse aí foi lá na... foi na PUC no Rio Grande do Sul, Porto Alegre, eu tava tocando, mesmo, tava com um grupo tocando, trabalhando, fazendo concerto, tal, e eu tinha "escrevido" não sei porque, um réquiem, o Coltrane não sabia porque eu tinha escrito e logo botar um nome desse... e de repente eu tava tocando no meio do palco, né, comecei a chorar convulsivamente, e saí do palco, mas antes de sair do palco eu dei uma olhada pra esquerda, assim, pro meu lado esquerdo, e vi a figura do Coltrane do meu lado... isso aí as pessoas podem acreditar ou não, mas eu vi, né.

AM: Não, eu acredito nisso.

VAB: Eu também. Aí eu saí, fui pro camarim e fiquei assim um tempão sem conseguir tocar porque tava realmente chorando e, num sentido muito emocional, né... eu vi a figura dele, agora, aí é o seguinte, no dia seguinte, eu fui pro hotel, aquela coisa toda, peguei o jornal assim, comecei a ler, tal, o cara tinha morrido exatamente naquele minuto... deram a notícia, direitinho, e aí foi um negócio que, sabe, que eu não esqueci, não... aconteceu a mesma coisa com um negócio do ? (nome 1:44:46)...

DM: ? (nome 1:44:48) ?

VAB: É, foi em Petrópolis isso, de repente, eu toco de um jeito, eu sei o jeito que eu toco, poxa, de repente eu comecei a tocar igual o cara, mas nunca foi o estilo, inclusive, eu gosto, adorava ele, mas nunca toquei nada parecido com ? (nome 1:45:06)... e aí também no dia seguinte eu soube da hora que o cara morreu, tipo fuso horário, essa coisa toda, foi no mesmo minuto.

DM: Pelo amor de Deus, no dia que você estiver escrevendo alguma coisa, não faça a minha caligrafia aí, pô.

VAB: (risos) Aconteceram essas coisas.

AM: Olha, isso aconteceu, o Airton, voltando com o exemplo, quando eles fizeram a gravação agora, do LP e fizeram uma homenagem a um cara bom de jazz, ? (nome 1:45:37), que tinha morrido há pouco tempo, e fizeram um negócio meio no escuro, tal, e não é depoimento só do Airton, todos que participaram, ele, Ernesto, mais de 20 pessoas sentiram uma coisa, tanto é que no disco há um momento muito espiritual...

VAB: Por exemplo o Oliver Nelson, o Oliver Nelson tava gravando...

AM: Bob Nelson...?

VAB: Oliver Nelson, ele tava gravando um som no meio do estúdio, aí de repente ele parou, isso eu soube, não sei se foi verdade, eu soube, de repente ele parou e começou a escrever um arranjo pro Kennedy, John Kennedy, né. E o cara tinha morrido no ato, naquela hora ele tinha sido assassinado em Dallas e ele tava gravando em Los Angeles, se não me engano. Ele parou o que tava fazendo e não sabe, né, não explica... começou a escrever um negócio pro Kennedy, aí pintou aquele disco "Kennedy in memoriam", sabe qual é, né? Que é uma maravilha, disco maravilhoso que o Oliver fez, né.

DM: Quer dizer que numa dessa, numa dessa o jazz nasceu num terreiro de umbanda lá nos Estados Unidos.

VAB: Acho que umbanda ou espiritismo, acho que o lance espiritual é muito forte em termos de música.

AM: New Orleans é uma cidade, vamos dizer assim, num filme ? (nome 1:47:11) mostra bem isso. Eles falam muito em macumba o filme todo.

VAB: É sobre vodu.

AM: Exato, vodu, né. E New Orleans tem a mesma formação da Bahia, a sensação que eu tive quando estava em Orleans, pra mim a cidade mais maravilhosa que conheci, é que eu tava na Bahia, então...

VAB: Eu não conheci, pois é.

AM: É, é que eu tava na Bahia, então o povo lá age, assim, como se você fosse baiano, e coisa e tal, agora, essa transa espiritual na música é uma coisa muito presente.

VAB: Eu acho que existem, sim, centenas, mas eu acho que se existe é o próprio espírito da música, né, pra transmitir, porque você só faz isso na vida, vamos dizer que você desenvolva a capacidade de transmissão, sei lá, de que, mas é um troço puro, né, completamente você pros outros, dando pros outros, né, e evidentemente a gente deve desenvolver de algum jeito uma... alguma coisa nesse sentido, né, não sei explicar direito.

DM: Uma vez teve uma pesquisa pra saber se o Dr. Leocádio gostava de jazz...

AM: Dr. Leocádio é um espírita do Paraná, muito famoso.

VAB: Deve gostar.

DM: Devia, né.

AM: Você falou em John Coltrane, né, agora fora o John Coltrane teve algum outro instrumentista que tenha realmente marcado você ou ele foi o...

VAB: Teve, sim, a lista seria enorme, não, ele foi realmente o que mais me tocou e continua me tocando mais. Tem muita gente que eu gosto, meu Deus, é só você dizer os nomes que eu vou dizendo...

AM: Não, não, o importante é...

VAB: É difícil a lista, né.

AM: Agora, eu quero colocar um pouco as coisas no Brasil...

DM: Antes, o seguinte, queria retornar uma pergunta que o Aramis te perguntou e a gente interrompeu. É o seguinte, é que de repente as pessoas, aliás, muitas pessoas acham que jazz, por exemplo, é uma coisa colonizada, que jazz de repente também é coisa do, não só, o... de repente o Brasil assim colonizado economicamente, mas de repente o Brasil colonizado culturalmente...

VAB: Eu acho que quem fala isso tá falando uma burrice, tá... tá falando uma burrice, tá indo de encontro com uma forma de arte, sabe, eu te pergunto um troço também agora, por exemplo, por que não Chopin? Chopin é tocado no mundo inteiro, em Cuba, aqui, na China, na Tailândia, nos Estados Unidos, na Austrália... e por que não pode ser arte? Arte é arte, ponto. Quando Picasso pintou a ? (nome 1:50:10), por exemplo, ele fez milhões de outras coisas, então eu acho que arte é arte. Poxa, eu adoro ele, adoram na Polônia, sei lá bicho, na Costa Rica, né, aqui, então, acho que esse tipo de coisa, colonialismo, sabe, em termos de colonialismo cultural, místico, sei lá o que for, em termos de música, quem fala isso tá muito por fora, não sabe nem o que que é arte, porque arte é um troço que não se explica, se sente.

AM: Vitor, agora volto naquele ponto que eu acho, entre tantas coisas que a gente tem o maior respeito e admiração por você. Você é o único dos músicos brasileiros que, vamos dizer, embora você tenha participado eventualmente de gravações, arregimentado pra aquele primeiro disco daquele cara que eu gosto muito, o Emílio Santiago...

VAB: Eu gosto, gostei daquele negócio, gostei...

AM: Eu achei maravilhoso, e outros discos que você participa, mas pra mim se você quisesse você estaria hoje rico, ou pelo menos muito tranquilo, fazendo não uma música comercial, uma música menos, vamos dizer, menos tua e um pouco mais dos outros. O que fez com que você resolvesse ficar nesse caminho, se

realmente aquilo que eu chamaria de "lobo solitário" de uma fase brasileira de jazz?

VAB: Primeiro eu não acredito que exista uma linguagem brasileira de jazz, né, como não acredito que exista uma maneira americana de jazz, nem africana, nem europeia, mas que existe uma linguagem universal mesmo, absolutamente universal, né.

AM: O Esperanto... o nome do teu LP... Esperanto...

VAB: Nem sei, nem dei esse nome, eu não sabia, deram, né.

DM: Quem deu o nome de esperanto pro disco?

VAB: Não sei, não sei, não sei mesmo até hoje.

AM: Talvez um quartinho (?) ou algum amigo...

DM: Pera aí, pera aí, uma pergunta aí. Porque o negócio é o seguinte, uma editora de um amigo nosso... Dionísio Silva, ele editou um livro pela, pela... bom, eu tô numa editora, bom...

RR: O Dionísio?

DM: É o Dionísio, é...

RR: Lá do sul?

DM: É, exatamente, é de Santa Catarina, exatamente. Acontece o seguinte, os caras de repente na editora fazem um absurdo, né, você entrega os originais pra editora, eles colocam não o nome do livro, mas de repente a capa do livro que é uma coisa significativa, de repente os caras dão pro departamento de arte da editora, os caras fazem a capa... um exemplo desses... colocaram no livro dele, assim, no livro, no primeiro livro editado lá pela editora, colocaram um gaúcho tomando chimarrão, sabe, como que tivesse um gaúcho contando história, e o livro seria mais ou menos isso, história, mas só que não eram bem histórias ligadas ao mate, o cara tomando... sabe aquela história de... aquelas historinhas assim de gaúcho, não era bem isso, mas de repente o editor, o capista, ele inventou de fazer aquilo. Eu queria saber o seguinte: existe esse tipo de ingerência, por exemplo, na hora da produção do disco, de repente você não ter controle da capa do disco, do nome... os caras de repente tomam conta da tua obra, assim você de repente, os caras tomam conta...

VAB: Não, nesse sentido gráfico existe, sim, no sentido gráfico existe.

AM: Mas um LP que você teve, assim, ultimamente um trabalho de que você

participou, que foi respeitado, tal, foi esse disco que tá aí, que foi o último da Odeon...

VAB: Não sei se eu fui respeitado... foi um trabalho em que me deram total liberdade, inclusive técnica, na verdade gravação, exatamente, me deram, assim, olha, quantos ? (1:54:05) você quer? Sei lá... xis, ene, e me deram mesmo, aí eu fiz, como outro disco que vai sair agora... vou mixar agora quando voltar pro Rio... vou mixar outro disco que tá demais, achei muito melhor que o primeiro, primeiro que eu digo é esse agora...

AM: Tava lá naquela noite que você lançou aquele disco...

VAB: Eu lembro, eu lembro, mas eu gravei temas nesse último disco, por exemplo, como "So wonderfull", como ? (nome em inglês 1:54:34), como "Cantador"...

AM: Dory Caymmi.

VAB: Isso, eu adoro, uma das que eu mais gosto, brasileiras, como "Nada será como antes", do Milton, algumas coisas minhas também, "Pedrinho", aquele negócio todo...

AM: "Pedrinho" não tinha gravado ainda?

VAB: Nunca, nunca, primeira vez, gravei só com vibrafone, soprano e vibrafone.

DM: (pergunta ininteligível)

VAB: Jotinha Moraes, Jota Moraes, grande músico. Então, poxa, esse, esse disco, por exemplo, vai aparecer um outro tipo de esquema, né, porque o produtor, Maurício Quadro, chegou pra mim e falou "olha, eu quero um disco de jazz", primeiro, quinteto, né, e foi mesmo bicho, tipo protótipo, né, aquele negócio, e no outro a gente vai fazer um outro tipo de coisa, agora, o outro que eu vou gravar pra Odeon, que vai ser o terceiro, aí vão me dar carta branca, aí já não sei mais o que vai acontecer.

AM: Ô, esse primeiro parece que ia ser lançado no exterior, né?

VAB: Não, vai ser, vai, inclusive lá nos Estados Unidos agora, tive uma pro..., chama-se... tem uma gravadora chamada ? (nome em inglês 1:55:46) que ganhou o prêmio de melhor gravadora de jazz do ano...

AM: Iner?

VAB: Iner, é, yes, desculpe, de repente eu transformo, foi gravado, quer dizer, aqui e vai ser lançado lá em janeiro ou fevereiro, né, no começo do ano lá, e o cara me,

eu falei com o cara pessoalmente, o dono da gravadora, e o cara falou “poxa, esse disco, poxa, fiquei louco com esse som e vamo botá esse negócio pra quebrar aqui”. Então vai ser um negócio, um passo importante pra mim.

AM: É o teu primeiro disco lá?

VAB: Ah é, vai ser, vai ser.

AM: Agora, ô, isso é muito importante, lógico, o disco ajuda a pessoa, certo?

VAB: Ajuda, só ajuda. Ajuda você a ter trabalho.

AM: Agora, a propósito, agora chegamos naquele ponto importante. Você... eu tinha feito a pergunta antes, voltamos e tal. Você mantém uma coerência, uma honestidade artística, profissional, muito grande. Eu li há uns 6 ou 7 anos atrás na fase que me recordo de você, que você tem, teria se somasse, mais de mil músicas...

VAB: Não, mil não, duzentas e cinquenta, por aí.

AM: Agora... você tem isso escrito?

VAB: Tudo. Evidentemente... eu que escrevi...

AM: Não, não, quero pra ter ideia...

VAB: Não, não, não, não, tenho catalogado, pelo menos duzentas músicas pelo menos, tenho...

AM: Agora... mas são pra orquestra, outras pra quinteto...

VAB: Muita coisa pra orquestra de câmara, muita mesmo... muita canção, sei lá...

AM: Mas você... letra nunca fez.

VAB: Não, é inclusive um troço que eu gostaria de ter experiência, né...

AM: Encontrar talvez um parceiro ideal...

VAB: É, não, não sei, eu não pensei em parceiro ideal, alguém, sei lá, botar letra na música, nunca tive a experiência. A única experiência talvez que eu não tive até hoje.

DM: O Aramis sabe de letra, ele fala do que ele conhece, eu não conheço. Então o negócio é o seguinte, eu queria perguntar o seguinte, assim, coisa assim, bem...

eu queria saber o teu processo de criação como é que é.

VAB: Não sei te explicar, não sei, se eu soubesse te explicar o negócio seria muito, muito... é uma coisa que...

DM: De repente cê tá em casa ouvindo uma música, de repente pinta outra...

VAB: No ônibus, no avião, escrevi muita coisa no avião...

AM: Você não precisa do instrumento na mão?

VAB: Não, não, às vezes preciso mas muitas vezes não preciso.

DM: Eu saí lá do show lá do clube, né, domingo à noite, saí fazendo assim com a boca (faz som com a boca), o som, o som de sax, aí eu pensei, pô eu também posso ser compositor, eu tô fazendo, assim, uma melodia, fazendo um troço assim (faz som com a boca) pô, isso podia pegar bem em sax. Você já se flagrou de repente, assim, sozinho fazendo um som com a boca, assim, imitando um som de sax, de repente criando uma linha melódica e tal... deve acontecer isso com você...

VAB: Acontece mas sem parar, né, minha cabeça vira, tá sempre assim virando, né...

DM: Você faz assim? (faz som com a boca)

VAB: Não, eu não preciso cantar.

DM: É na cabeça mesmo?

VAB: Ah, mas é lógico, o som já...

DM: Aliás outro dia, outro dia você... a gente tava no Passeio Público, um domingo aí, sábado à tarde, né, o Jaime, tal...

VAB: Lembro, né...

DM: Você trouxe umas pautas lá..., a pauta do Vitor parece... restaurante chinês, parece, né...

RR: Hebraico, né?

DM: O que é... é pauta?

VAB: É... partitura que eu escrevi.

AM: A propósito, você estudou, porque, apesar de você ter sido autodidata, mas você estudou?

VAB: Estudei.

AM: Você conhece música profundamente?

VAB: Conheço.

AM: Você se considera um maestro, um regente?

VAB: Eu quero ser um regente, mas não um regente daqui... um regente mesmo. Isso é difícil dizer se eu me considero um maestro, eu conheço mesmo, mas aqui no Brasil todo mundo é maestro, né, como é que eu vou fazer...

(ruído de alguém mexendo no microfone e fazendo comentário sobre isso. De 2:00:40 até 2:01:58 há muito barulho, ficando impossível de se compreender o teor da conversa.)

AM: sobre a tua formação musical, assim de, experiência musical e quando você descobriu o jazz, enfim, quais pessoas fizeram a cabeça de você nesta área, tal...

VAB: Olha, fui autodidata até 69, né, quer dizer, não, aliás, não, minto, em 66 eu já fui pra Viena e pra Graz, né, Graz, estudei lá na Áustria...

AM: Mas vamos voltar um pouquinho pra trás, você é carioca, de que dia?

VAB: É 28 de agosto de 45, Rio de Janeiro.

AM: E você tem, o teu irmão João é irmão gêmeo de você?

VAB: É... irmão gêmeo.

AM: E vocês começaram a fazer música desde... é isso que eu pergunto... quando começaram a fazer música?

VAB: Tipo, desde que a gente se conhece como gente, né, eu acho... por aí, desde garotinho.

AM: Bem, eu sei lendo tuas biografias que o primeiro instrumento teu com o João Donato foi o acordeon.

VAB: Não, é, bom, isso aí eles chutam, né, no duro meu primeiro instrumento foi gaita de boca.

AM: Gaita de boca?

VAB: Foi, inclusive continuo tocando, comprei uma agora lá nos Estados Unidos, comecei tirando solo de pistonistas como ? (cita 3 nomes 2:03:11).

AM: Era bom você dizer esses nomes bem claramente.

VAB: ? (cita os nomes novamente 2:03:20), essa gente toda... ? (nome 2:03:25), esse negócio, sabe, ? (nome 2:03:28)... tinha 12 anos nessa época.

AM: E o piano? Teu irmão estudava piano clássico, e você também estudava piano?

VAB: Não, eu nunca estudei não.

AM: Nunca?

VAB: Nunca.

AM: Tua tia, como é que é o nome da tua tia que te deu um saxofone?

VAB: É Luíza.

AM: Irmã do teu pai?

VAB: É irmã da minha mãe.

AM: Essa tua família Assis Brasil é a mesma do sul?

VAB: É toda do sul mesmo, só tem essa família, só tem uma. Qualquer Assis Brasil que pintar deve ser meu parente de algum jeito, às vezes a gente não sabe quem, mas que é, é.

AM: Agora seria muito importante você contar e bem livremente, assim, lembrando o que você puder como, como é que foi, assim, vamos dizer, quando você pegou essa tua tia que te deu o saxofone, pode contar algo sobre isso?

VAB: Não, isso foi um negócio tipo mágico, né, porque até então eu tocava gaita de boca e bateria, tocava mesmo, até hoje toco um pouco, mas, pintou mesmo (diz algo ininteligível) ela me deu um saxofone, Weril, até, né, brasileiro, daqueles, né, você chama ele vem correndo, ruim demais o instrumento, mas, tinha recurso, né, bem mais recurso do que uma gaita de boca e uma bateria, e eu peguei esse instrumento e realmente saí tocando a primeira música, me lembro, saí tocando, me deu o instrumento, eu peguei, eu não sabia como fazer, saí tocando ? (nome da música 2:05:09), sabe qual é, né? (faz o som da música com a boca) e saí

tocando também, não sei como explicar mas saí tocando. Aí que eu vi, poxa, com tanto recurso com o dedo e nunca tido chance antes, aí foi que eu comecei a estudar mesmo, né, sozinho.

DM: Pegou um instrumento Weril...

VAB: Pois é, Weril, não deixou de ser viril também, né.

AM: Mas nessa época você tinha uma turma, evidentemente, isso influi muito.

VAB: É, eu sei, influi bastante, nessa época a gente tinha chance, por exemplo, tava no auge assim do Beco das Garrafas, né, e eu era garoto, guri, inclusive não poderia nem tocar de noite, né, nessa época foi a chance que eu tive de tocar com profissionais, os profissionais da época, né, continuam profissionais, caras que tocavam jazz no Brasil.

AM: Quem eram eles?

VAB: O Cipó, Arino, Tenório, Alzinho, Airton, todo mundo tocava no Beco nessa época, né, lá no Rio.

AM: Mas isso foi antes do clube do jazz...

VAB: Foi, foi antes, foi aí que eu iniciei, vamos dizer...

AM: Porque o clube do jazz, se me lembro muito bem, foi criado em 64, mais ou menos, 65.

VAB: Mais ou menos.

AM: Porque eu tentei fazer um parecido, só que tinha um pessoal que gostava mas não tinha músicos, por isso eu digo pra você, era, os grandes articuladores, o mentor foi o Jorginho, mas era o Ricardo Cravo Albin, o Paulo Santos, aquele pessoal todo.

VAB: Pois é, mas o Jorginho dava muita força mesmo...

AM: Ele tinha prestígio, né.

VAB: Não só prestígio, né, mas ele gostava, ele gosta, continua gostando, né, além de ser amigo antigo, né, de muitos, muitos anos, foi um cara que conseguiu uma passagem pra mim com o Itamaraty.

AM: Essa questão da passagem é importante. Dizem que foi o clube, mas na verdade foi o Jorge mesmo que conseguiu?

VAB: É, vamos dizer que foi todo mundo, né, eles escreveram uma carta na época, né, tipo requerimento, coisa assim, e todos assinaram. O Jorge, evidentemente, tinha um prestígio maior, né, em termos sociais, aquela coisa, mas foi através do clube mesmo, de jazz daquela época, que foi 65, que eu fui em 66 pra, pra Europa.

AM: O Sérgio Porto também fazia parte.

VAB: O Sérgio também, o Sérgio também.

DM: Você tinha 24 anos, 23.

VAB: Não, menos.

AM: Menos, menos, porque tu tem 34. Isso aconteceu em 65, faz 14 anos.

VAB: É, por aí.

AM: Agora, você era o mais jovem ali da turma que tocava, mas você era autodidata, você não tinha tido professor ainda.

VAB: Não, não.

AM: Mas fala em alguma biografia tua...

VAB: Que eu estudei com o Paulo Moura?

AM: É, mas eu não entendi, porque o Paulo Moura é clarinetista, grande músico, tudo bem...

VAB: Isso é papo furado.

AM: Você nunca teve aula com ele, então?

VAB: Eu tive uma, ele me mostrou como botar a mão no saxofone, e foi a única coisa, nunca mais depois estudei com ele, estudei sozinho. É porque as pessoas falam, aquele negócio.

DM: É folclórico também no Rio isso.

VAB: Ah é, também é, mas ele sabe.

AM: Em Viena, quando você foi... o Felipe ? (sobrenome 2:08:55) tinha estado no Brasil já antes.

VAB: Várias vezes.

AM: Várias vezes, inclusive gravou uma música. Ele conhecia você daqui, ou não, você já tinha conversado com ele?

VAB: Não, não, o Guba eu conheci lá, através de Viena em 66 é que eu comecei a ter uma intimidade muito grande com ele, inclusive tem um fato, eu posso até registrar entre parêntesis, que me marcou, foi um negócio que me marcou demais na minha vida, foi o dia em que ele foi à casa de uma amiga minha, eu levei ele lá, e a gente tocou assim 5 horas de dueto sem parar. Não foi gravado, até hoje lamento isso.

AM: Ele no piano e você...

VAB: É saxofone e piano, ele piano e eu saxofone.

AM: Esse festival de Viena, o de Berlim se realiza até hoje, o de Viena não teve uma continuidade, né?

VAB: Não foi não, só teve esse, o primeiro e último, uma pena. Foi uma pena, tinha uns 400 músicos, né, que, poxa, são famosos hoje, né, no mundo inteiro, como em Berlim também.

AM: Quem é dos mais famosos que estavam lá?, dois ou três...

VAB: Ah, milhões, Miroslav Vitor, ? (nome 2:10:15), ah meu Deus, tanta gente, o Randy ? (sobrenome 2:10:19), ? (cita outro nome)...

AM: O Miroslav Vitor na época estava...

VAB: Não, todo mundo, o Miroslav e o ? (nome 2:10:27) estavam em Praga, foram de Praga pra Viena, né, fazer o festival. Depois, aquele negócio, o Miroslav ganhou em primeiro lugar, melhor contrabaixista, o German ? (sobrenome 2:10:42) ganhou o segundo lugar, mas... deixa eu lembrar... tinha tanta gente... tinha um cara, rapaz, pera aí eu lembro já, ele ganhou o primeiro lugar de piston, já sei, Franco, um cara suíço, italiano, suíço-italiano, esqueci o sobrenome dele, mas maravilhoso, um pistonista que tocava na época, que ? (nome 2:11:20) tava tocando mesmo, não tava fazendo comércio como tá agora, o cara tocava tipo igual o ? (nome 2:11:26)... daqui a pouco me lembro o nome dele.

AM: Em que mês que foi esse festival?

VAB: Foi julho.

AM: E no mesmo ano você foi a ? (nome de lugar 2:11:43), logo em seguida?

VAB: É, aí fiquei morando lá em Viena, né, me fixei, vamos dizer, em Viena.

AM: Nessa época morava lá também o Arthur Moreira Lima, ou ele tava na Rússia?

VAB: Não, o Arthur já tinha saído, já tinha ido pra Rússia.

DM: Você ficou quanto tempo lá em Viena?

VAB: Quanto tempo? Uns 9 ou 10 meses.

AM: Como é que você vivia lá, você tinha bolsa?

VAB: Não, não tinha nada, eu me virava.

DM: Como músico, você vivia como músico, tocando?

VAB: É, como músico iniciante, né.

AM: Lá tinha o mesmo grilo que tinha nos Estados Unidos, nos Estados Unidos é muito rigoroso...

VAB: Não, não, lá era um troço, era mais flexível, né, mas aí também nos Estados Unidos é muito... a gente pensa que é um negócio, e não é muito, não, não é assim tão rígido como a gente pensa porque, poxa, por exemplo, eu não era nem profissional nos Estados Unidos quando eu estudava, era estudante, e sendo estudante lá eu entrei pra ? (algum nome 2:12:44) nos Estados Unidos, então é o tal negócio, pagou, entrou. É folclore, né.

AM: A tua participação em Viena já foi uma sensação, né, brasileiro, um garoto brasileiro vai lá e pronto, agora a grande sensação que eu me lembro, tem um recorte da época, foi quando você chegou e ganhou o primeiro lugar em Berlim, como solista em Berlim, como é que foi isso?

VAB: Bom, isso foi realmente, foi um negócio impressionante porque também tinha... era um concurso também de jazz, né, então tinha músicos amadores, profissionais, e tinha um júri formado pelo ? (nome 2:13:24), pelo...

AM: ? (nome 2:13:25)?

VAB: É... aquele sax-alto... ? (nome 2:13:27) tocava com ? (nome 2:13:28) tocou muitos anos com ele, gente desse porte, né.

AM: ? (nome 2:13:30)?

VAB: Não, não tava, mas ele tava coordenando o festival.

AM: Ele era um dos organizadores, né?

VAB: Era. Eu cheguei lá sem saber, poxa, eu saí de Viena, quem me convidou foi... a história foi a seguinte... um cara chamado Christian Shultz, que é um pianista que tá tocando com o Passport agora...

AM: O grupo Passport?

VAB: É, ele é o arranjador, coisa e tal...

AM: Ah, ele teve em minha casa, sei quem é ele.

VAB: O Christian é um dos melhores amigos...

AM: Eles estiveram aqui em Curitiba (não dá para entender o que ele fala)

VAB: O Christian é um dos melhores amigos que eu tenho, pessoalmente falando, né, um dos melhores amigos mesmo, e foi o primeiro amigo que eu tive no exterior, Christian Shultz, e esse cara foi que chegou pra mim e, a gente tava morando junto em Graz naquela época, né, eu estudava na academia de jazz que tinha lá...

DM: Como é o nome da academia?

VAB: Não sei, academia de música de Graz, é a segunda cidade, cidade cultural da Áustria sem ser Viena, né, e a gente tava morando junto lá, aí o Christian chegou pra mim e disse: "pô bicho, vai ter um festival lá em Berlim, nem sei o que, vamos nessa que você vai ganhar o prêmio", foi assim que ele falou pra mim. Ah é, então vamos nessa. Aí a gente viajou, né, pegamos o carro e...

DM: Pertinho, né?

VAB: Umas 8 horas, né, até Berlim umas 8 horas... inclusive teve milhões de detalhes curiosos aí, interessante se tudo...

DM: Por exemplo?

VAB: Por exemplo, eu não fui receber meu prêmio, eu tava muito louco.

AM: O que que era o prêmio?

VAB: O prêmio era uma taça, uma medalha, não sei o quê.

AM: Não tinha dinheiro?

VAB: Não, não tinha grana, não tinha, e isso aconteceu, né, foi ele que recebeu por mim, né, no palco, eu tava em cima batendo papo com uns caras e me anunciaram lá em baixo. No Philharmonic Hall de Berlim que são, sei lá, 2.500 pessoas ou mais, né...

AM: É onde ensaia também a Orquestra Filarmônica, né?

VAB: É, é, a Filarmônica de Berlim, maravilhoso, um estouro de lugar, né, incrível, só que eu me esqueci, nem tava sabendo que tinha sido anunciado, né, mas eu tava em cima batendo papo com milhões de músicos, todo mundo, aquele negócio todo, e me anunciaram lá em baixo, e o público todo batendo palma, eu não sabia o que tava acontecendo e o Christian desceu pra ver o que que era e acabou indo lá no palco e recebeu, era uma taça, né, eu tenho até hoje.

AM: Agora, você não falava alemão na época?

VAB: Não, não, mas entendia... e o inglês é universal, né.

DM: Aliás, você fala quantas línguas?

VAB: Só três.

DM: Só três, só?

AM: Português, inglês, francês?

VAB: É, e um pouquinho de alemão.

AM: Quando você saiu daqui você já tinha feito aquela cultura, aquele negócio, a necessidade obrigou?

VAB: É, você conversa com os músicos, todos eles falam inglês, é linguagem universal, agora quando você entra assim...

DM: Aramis, repete a pergunta...

AM: Não, tava falando que quando você foi pra lá já falava inglês e francês, chegando lá o alemão, embora difícil, aprendeu o necessário pra sobreviver.

VAB: É, exatamente. Eu adoro Goeth, mas só em português, né.

AM: Na minha experiência de ouvir clube de jazz, hoje é diferente, né?

VAB: Não, tinha muito pouco, tinha dois clubes... o que funcionava na Alemanha, na época, em Berlim, era rádio, a rádio de Berlim, aí sim, era o núcleo de música, era onde realmente tinha os melhores músicos, o Albert ? (nome 2:18:10), aquela gente toda, e era lá que funcionava, era a rádio de Berlim, então eles têm essa atenção, inclusive Viena também tinha rádio.

AM: Rádio na Alemanha era coisa assim com 1.000, 2.000 funcionários.

VAB: A rádio era um esquema TV Globo, inclusive Viena, Áustria, Europa central em geral.

AM: É, todas as rádios, essa de Berlim inclusive eu conheci, é um negócio impressionante... Baden Baden... uma cidade de 50.000 habitantes tem uma rádio que tem 2.000 funcionários, uma loucura, uma orquestra assim de 100 pessoas.

VAB: Eles podem, por exemplo, não sei como é que tá, mas deve tá ainda tudo a mesma coisa, não sei, não vou lá desde 66, 67.

AM: Eu te garanto que está com mais mordomia e mais gasto do que antes, quando estive lá dois anos atrás, mordomia não, é condições de fazer um trabalho bom.

VAB: Mas já tinha, os músicos viviam basicamente da rádio, né, então lá por exemplo na rádio Berlim, na rádio de Viena, por exemplo, tinha auditório assim, auditório principal uma coisa impressionante, uma sala de concerto, os caras gravavam ao vivo o programa de rádio, por exemplo, né, então tinha banda da rádio, tinha orquestra da rádio, então, poxa, bota música nisso, né.

AM: Agora, Vitor, o problema é o seguinte, se você, quando volta pro Brasil, ainda mais você, com a tua sensibilidade, você quer voltar ao Brasil, claro, as coisas da terra, amigos, tal, mas musicalmente qual foi o choque...

DM: Eu queria perguntar o seguinte: você ficou quanto tempo fora do Brasil?

VAB: Não, agora tô voltando...

DM: A primeira vez que você saiu...

VAB: Fiquei um ano na Europa.

DM: Aí você voltou...

VAB: Aí em 68 fiquei um ano aqui no Brasil, aí comecei a fazer... aí ganhei aqueles prêmios e o pessoal falou "poxa, quem é esse cara", aquele negócio, fiquei reconhecido...

AM: Tem um detalhe aí, o teu primeiro disco foi feito...

- *(ruído intenso de 2:20:37 até 2:22:10 sendo possível compreender apenas que o Vitor fala de algo que fez no ano de 68, o Aramis pede a opinião dele sobre Roberto Barros, e ele está respondendo)*

VAB: ...é um cara de posses, família rica, mas é um cara que me ajudou mesmo, ajudou milhões de pessoas, no sentido não de ajudar, mas de dar a chance, ele brincou de ser produtor e conseguiu milhões de coisas, né, aqueles suplementos na forma, os discos de capa dupla, né...

AM: Foi o primeiro no Brasil a fazer, e eu te digo até os discos, o Luis Carlos Vinhas com "Novas estruturas", o Quarteto em Cy com a formação original, as quatro irmãs, a original, o teu, e tem um quarto que é do ? (nome 2:22:56) se não me engano, agora, depois ele veio a produzir em 71 você tocando Vitor Assis Brasil interpretando Tom Jobim pela Continental... esse disco inclusive...

VAB: Isso aí foi engraçado, vou te contar, eu tava voltando, vim passar 3 meses no Brasil, em 70, de férias, eu tava estudando lá nos Estados Unidos, vim passar 3 meses aqui, aí o Roberto chegou e me chamou "pô, vamos fazer um disco", falei "poxa, vamo embora"... (ruído muito forte)... dia tal, sei lá, você deve ter a data, eu não me lembro...

AM: Foi 71...

VAB: Não, foi 70, foi 70...(ruído muito forte)... mas aí a gente gravou o disco do Tom na seguinte base, né, que que vai ser? Bom... música ? (nome 2:23:48), Machado e Salvador, São Salvador, isso aí, vamos fazer o que, "Bonita" do Tom que é, sei lá, passa no estúdio...

(de 2:24:05 a 2:24:20 ruído intenso, não dá para entender.)

VAB:... elaborei um pouquinho mais no dia seguinte, né, tipo vai pra casa, trabalha de madrugada e vamos ver o que que acontece. E aconteceu, né. E isso foi bom porque foi um trabalho assim com completa liberdade, né, realmente, totalmente livre, né, mas os músicos também seguraram, né, aquele negócio, músicos mesmo, né, e a gente (expressão ininteligível 2:24:45), ele gostou demais e eu acho que esse cara foi importante na minha vida porque ele me abriu mil coisas, na época então, fazer música instrumental no país era um negócio muito mais difícil do que hoje, muito mais difícil, eu tava de férias aqui, não vim a trabalho, vim passar 3 meses com a família, aquele negócio, mas ele topou e bancou a coisa, né, me convidou e... fomos de novo, então gravei 3 discos pra ele, uma na ? (nome de gravadora 2:25:20) e duas na etiqueta dele mesmo, né.

AM: Inclusive aconteceu uma coisa curiosa porque ele segurou muito tempo, ele não lançou, ficou esperando...

VAB: Não, houve falha de exposição, de promoção, de tiragem, foi muito pouco, eu por exemplo não tenho, só tenho 2 discos meus.

AM: Agora tem uma coisa, quando o ? (nome 2:25:50) esteve aqui ele me contou que ele sabia que ele tinha 400 discos gravados, mas porque, a verdade é a seguinte, porque cada concerto de um músico de jazz é um LP, porque cada apresentação nunca se repete. Um cantor pode pensar... tem que estudar senão desafina, mas... ainda ontem recebi em casa um disco do Duke Ellington com 5 peças que ele tinha feito em 66 num estúdio lá... é muito comum, né... (há uma conversa sobreposta, não dá pra entender)

VAB: Comprei agora há 3 semanas lá nos Estados Unidos, lá em São Francisco, um disco do John Coltrane que chama-se ? (nome 2:26:44), que são todas as baladas que ele gravou, fora aquelas baladas...

(voz ao longe, bem abafada, parece dar explicação sobre o nome do disco)

VAB:... eles estão reeditando, estão lançando coisas que ficaram nas prateleiras, estão fazendo isso muito com os músicos que já morreram, aquele negócio, que foram significativas, aquela coisa toda...

AM: Isso é ótimo de certa maneira porque é documento, né, como um artista como você que toca aqui em Curitiba, toca em todos os lugares possíveis que te dêem oportunidade, porque, bom, vamos assim em termos, misturando um pouco biografia com a tua opinião, mas as coisas seguintes, você, quando você voltou pro Rio, até então você não tinha formado um grupo ainda, um grupo do Vitor Assis Brasil...

VAB: Não, porque não tinham me dado chance...

AM: Pois é, como foi esse primeiro grupo teu?

VAB: Olha, deixa eu me lembrar, foi o Aluísio Aguiar...

AM: Onde ele está agora?

VAB: Tá em Los Angeles, não, tá em Nova York agora.

AM: É músico?

VAB: É, um grande músico, tava em Los Angeles, agora mora em Nova York.

AM: Toca o que?

VAB: Piano. Sérgio Barroso de baixo...

AM: Esse é famoso, tá no Rio, né?

VAB: É. Claudio Caribé, bateria, e Claudinho Roditti, piston.

AM: Como é o nome dele?

VAB: Claudio Roditti. Então era um quinteto, né, a gente ensaiava, mas ensaiava mesmo, assim tipo sábado e domingo ia lá pra casa do Aluísio, no Flamengo, e ensaiava enquanto todo mundo tava na praia, aquele negócio todo, a gente tava ensaiando a tarde toda, tipo 5 horas por dia, ou mais, então a coisa ficou muito junta, né, daí ter saído esse disco “Trajeto”, que é talvez o disco que eu goste mais, e eu não tenho esse disco, nem gravação, não tenho nada.

AM: Nem em fita?

VAB: Nada, mas foi um troço hiper na audição, quando o Helinho Belmiro estreiou, a primeira vez que ele tocou comigo, chamei pra ele tocar o... gravar o ? (nome 2:28:56)

AM: O Hélio me contou isso, na gravação feita lá em casa... o disco “Grandes emoções” foi ele, a primeira gravação, não sei se foi a primeira gravação dele, mas parece que...

VAB: Tocando música mesmo...

AM: Não profissional porque não pode se dizer que (expressão ininteligível 2:29:10) no Brasil seja profissional, mas...

VAB: Acho que foi profissional.

AM: Agora intercalando assim a tua carreira, acho que pondo na ordem correta, se fala muito em jazz, tal, e os nossos editores ficam assim naquela confusão... porque jazz é um mundo... hoje uma menina me telefonou, isso não vem ao caso mas só pra dar um exemplo, pedindo pra um trabalho escolar e ela queria que eu fizesse uma síntese em uma hora a evolução do jazz... eu disse “olha menina, isso é impossível, eu vou pegar um disco do Leonardo ? (sobrenome 2:29:42) e copiar pra você, que é a maneira mais didática”. Agora como é que você, por exemplo, poderia dizer, porque você faz um jazz teu, como o Tito Martino faz o dele em São Paulo, com o Brazilian Jazz, falando de gente que faz jazz no Brasil, ou tenta fazer jazz. Eu sei que talvez por uma questão de ética você não gostaria de falar de teus companheiros, mas eu acho que sinceramente era bom você dar

uma opinião tua, se você quiser...

VAB: Sobre?...

AM: Sobre esse pessoal que é esforçado, por exemplo, tem o Tito Martino e o Tradicional Jazz Band dele, de São Paulo.

VAB: Eu não gosto, por exemplo, honestamente não acho bom o som, eu conheço, é o dono do ? (nome 2:30:20), né?

DM: Por que você não gosta?

VAB: Musicalmente. Gosto muito deles como pessoas...

AM: Vocês brigaram? Com o Tito...

VAB: Não sei, eu não brigo com ninguém, só que eu não gosto, em termos de música eu não gosto, agora tem gente que tá fazendo muita coisa, começando a fazer muita coisa, agora, eu acho que essa coisa de música instrumental recebeu um impulso, de uns 3 anos ou 4 pra cá, muito grande que não tinha tido ainda...

Sites consultados:

www.millarch.org

www.ombmg.org.br

www.tabloidedigital.com.br