

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Bacharelado em Música



Trabalho de Conclusão de Curso

**A IMPROVISACÃO MUSICAL NA BOSSA NOVA: estratégias de preparação
para a performance na *Jam Session* do Centro de Artes da UFPEL**

Rafael Antunez Martins

Pelotas, 2018

Rafael Antunez Martins

**A IMPROVISACÃO MUSICAL NA BOSSA NOVA: estratégias de preparação
para a performance na *Jam Session* do Centro de Artes da UFPEL**

Trabalho de conclusão apresentado ao Centro
de Artes da Universidade Federal de Pelotas,
como requisito parcial à obtenção do título de
Bacharel em Música – Habilitação em Violão.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Velloso

Pelotas, 2018

Rafael Antunez Martins

**A IMPROVISACÃO MUSICAL NA BOSSA NOVA: estratégias de preparação para
a performance na *Jam Session* do Centro de Artes da UFPEL**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para
obtenção do grau de Bacharel em Música – Habilitação em Violão, Centro de Artes,
Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 7 de março de 2018.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Rafael Velloso (orientador)

Doutor em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Thiago Colombo de Freitas

Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia

Prof. Me. Guilherme Tavares

Mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná

Agradecimentos

Em primeiro lugar, à minha mãe e ao meu irmão pelo apoio incondicional de sempre.

Ao meu orientador, Rafael Velloso, pelos conhecimentos e pela incansável colaboração/dedicação à esta pesquisa.

Aos colaboradores, Prof. Menan Duwe, Gabriel Caldeira, Bruno De Cesaro e Cecília Tres pela disponibilidade, dedicação e parceria.

Aos professores, Thiago Colombo e Guilherme Tavares, por aceitarem o convite para participar da banca e também pelos conhecimentos e experiências transmitidos durante o curso, nas aulas de violão e em outras disciplinas.

Ao professor Márcio de Souza pelos conhecimentos, experiências e por me incentivar a seguir o meu próprio caminho na música.

A todos os colegas, demais professores e funcionários com os quais tive a oportunidade de conviver durante o curso, compartilhando ótimos momentos, experiências e conhecimentos.

Aos meus amigos, por existirem.

Obrigado.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo estudar as estratégias de preparação utilizadas por quatro músicos colaboradores, participantes da *Jam Session* do Centro de Artes da UFPel, para a realização de uma performance final gravada, voltada à improvisação musical idiomática no contexto da Bossa Nova. Para tanto, foi sugerido um esquema de exercícios baseados no modelo ou arquétipo desenvolvido por Cortes (2012). Ademais, foi feita uma revisão crítica de autores como Gainza (1983), Faulkner e Becker (2009), Monson (1996) e Hobsbawn (1990) a fim de instrumentalizar as análises dos dados e as pesquisas teóricas e práticas desenvolvidas de forma concomitante. Quanto ao instrumento de coleta de dados, foi aplicada a técnica de observação participante e um questionário voltado à auferição dos resultados obtidos.

Palavras-chave: improvisação musical; bossa nova; jazz; *jam session*.

Abstract

This research aims to study the preparation strategies used by four collaborating musicians, participants of the Jam Session of the Arts Center of UFPel, for a final recorded performance, focused on musical improvisation idiomatic in the context of Bossa Nova. For this, a scheme of exercises based on the model or archetype developed by Cortes (2012) was suggested. In addition, a critical review was made of authors such as Gainza (1983), Faulkner and Becker (2009), Monson (1996) and Hobsbawn (1990) in order to instrumentalize the theoretical and practical researches that assisted on the final data analysis. As for the data collection instrument, the participant observation technique was applied and a questionnaire was used to contextualized the results obtained.

Key words: musical improvisation; bossa nova; jazz; jam session.

SUMÁRIO

Introdução.....	7
1. Objetivos e Metodologia.....	11
2. Referencial Teórico.....	16
2.1 Definição de Improvisação Musical.....	16
2.2 <i>Jazz Theory</i>	19
2.3 <i>Jam Session</i>	22
2.4 A Estética e os Elementos Musicais na Bossa Nova.....	24
3. “O Barquinho”: Transcrições de Solos.....	28
4. Análise das Etapas de Preparação.....	35
Considerações Finais.....	37
Referências.....	40
Discografia.....	41
Vídeo.....	41
Índice do CD Anexo.....	42
Anexos.....	43

Introdução

O tema desta monografia é a improvisação musical a Bossa Nova. O meu interesse pela improvisação musical surgiu há mais de quinze anos e desde lá venho estudando com professores de dentro e fora da UFPel (Hamilton Pereira, Thiago Colombo de Freitas, Guilherme Tavares, Márcio de Souza, Negrinho Martins, Marcus Teixeira – EMESP de SP – e Rafael Velloso). Hoje, no campo profissional, atuo como professor de música e também como instrumentista (violonista e guitarrista).

Buscando uma aproximação entre o tema e um ambiente prático, do qual a improvisação fizesse parte, a pesquisa desenvolveu-se no âmbito da *Jam Session* do Centro de Artes, mais conhecida como *Jam* do CA – grupo de estudos que faz parte do projeto unificado do Núcleo de Música Popular da UFPel (NuMP). O recorte concentra-se em exercícios criados por mim, baseado no esquema ou “arquetipo” desenvolvido por Almir Cortes (2012), a partir das pesquisas que realizou no campo da *Jazz Theory*¹. O foco das análises está nas estratégias de preparação utilizadas por quatro colaboradores e frequentadores da *Jam* do CA para a realização de uma performance final. Para auxiliá-los, foram disponibilizadas duas referências²: o esquema de exercícios construído especialmente para esta pesquisa e uma gravação de um standard³ da Bossa Nova, o tema “O Barquinho”⁴ de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli.

Diferentemente da preparação para a improvisação voltada geralmente para a prática de escalas, arpejos e frases, a partir de standards ou *play alongs*⁵ –

¹ Este assunto será abordado no capítulo 2, tópico 2.2.

² Trataremos do esquema de exercícios no capítulo 3, tópico 3.1. A referência sonora escolhida por mim e pelos colaboradores, e que serviu de base para a preparação, foi a faixa n. 1 do disco *Bossa Jam Session*, gravado no ano de 2003 pela gravadora Albatroz Music. Os protagonistas deste álbum foram os guitarristas Eddy Palermo e Roberto Menescal (CD em anexo).

³ Músicas de gêneros musicais variados que são bastante conhecidas e tocadas de forma improvisada no meio jazzístico.

⁴ Tema standard da Bossa Nova, composto por Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli e que foi gravado pela primeira vez em 1961. A história que motivou a criação da canção não é contada pela sua letra, pois “a música nasceu, na verdade, depois de um assustador acidente marítimo quando seus autores praticavam pesca submarina em Cabo Frio, do qual foram salvos por um barco de pescadores” (CHEDIAK, 2004, p. 144).

⁵ Áudios gravados que servem como base para a prática da improvisação. São elaborados geralmente sem algumas das linhas de instrumento, para que o instrumentista ou cantor pratique preenchendo essa lacuna. Gravados com instrumentos como bateria, baixo, piano e/ou guitarra, os *play alongs* foram criados na década de 1980 por Jamey Aebersold, um importante nome da literatura do jazz.

formato bastante explorado nos cursos e métodos de Jazz norte-americanos –, optamos por uma abordagem da improvisação musical a partir do processo criativo dos músicos, analisando a preparação e performance num ambiente com uma interação específica: a *jam session*. Neste contexto, o improvisador assume diferentes papéis, como acompanhador e/ou solista. Ademais, outros pontos importantes devem ser levados em consideração pelos músicos que participam deste campo de performance: negociação do repertório; as relações sociais com outros músicos e o papel recreativo ou profissional assumido pela improvisação. Nessa direção, é pertinente que se estabeleça uma relação com a área de pesquisa em etnomusicologia que reúne sociólogos, antropólogos, historiadores e músicos como Robert Faulkner e Howard Becker do livro “*Do you know...? The Jazz Repertoire in Action*” (2009), Ingrid Monson de “*Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*” (1996) e Eric Hobsbawn, autor de “História Social do Jazz” (1990). A partir dessa proposta de estudo etnográfico, com base na performance e na observação participante⁶, passamos a dialogar de forma complementar aos estudos da *Jazz Theory* sobre improvisação, estabelecendo um contraponto com a proposta de Violeta de Gainza, autora do livro “*La Improvisacion Musical*” (1983), e a experiência prática de performance, de análise e reflexão colaborativa.

Sobre o contexto em que esta experiência foi conduzida, no ano de 2011, época em que ingressei no curso Bacharelado em Violão da UFPel, a música não contava com um espaço complementar às disciplinas para a prática da improvisação. Passados alguns anos, a criação do curso de Bacharelado em Música Popular justificou o aumento das demandas dos alunos de instrumento ligados à música popular e a contratação de novos professores especializados na improvisação, além da criação de disciplinas e projetos como a *Jam* do CA que surgiu no ano de 2016. Inicialmente, criada como parte do projeto de ensino Laboratório de Improvisação e Arranjo, foi oferecida aos discentes inscritos nas disciplinas de Improvisação I e II durante dois semestres consecutivos. Ao notar a

⁶ “Na observação participante o pesquisador deixa sua condição de espectador externo e passivo e passa a participar do grupo ou da comunidade que investiga [...] A vantagem dessa técnica, tornando-se o pesquisador integrante do grupo, consiste no transcurso natural das atividades do grupo, na ausência de constrangimentos e inibições, ou de tentativas de ‘representar’ ” (UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAÍ, 2011, p. 52).

maior e crescente participação de músicos externos ao curso, o coordenador do projeto, Prof. Rafael Velloso, decidiu em comum acordo com os integrantes dos projetos modificar o perfil para uma ação dentro do projeto unificado Núcleo de Música Popular, o qual passou a configurar-se como uma ação extensionista.

Assim, a *Jam* do CA – da qual fazem parte discentes e docentes dos cursos de bacharelado em música da UFPel, além de músicos não vinculados à universidade – tornou-se um espaço destinado à prática de música instrumental e vocal do repertório Jazzístico e brasileiro. Além de estar atraindo cada vez mais adeptos de fora do curso, não há nesse ambiente a figura “tradicional” do professor, mas sim a do músico que atua com seus companheiros utilizando os recursos disponíveis. Deste modo, acreditamos que a utilização dos exercícios e a proposta de uma preparação consciente para a performance tenham sido suficientes para atender à necessidade de desenvolvimento da capacidade de adaptação às situações que foram propostas.

Tais exercícios foram criados tendo como base as propostas de criação e estudo do repertório específico da Bossa Nova, cujos elementos principais são os aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos do estilo. Cortes (2012), em sua tese sobre improvisação na música brasileira instrumental, denominou de arquétipo ou modelo um conjunto de ações que visa explorar os principais elementos musicais (melódicos, harmônicos e rítmicos), com a finalidade de desenvolver a improvisação. Influenciado pelos estudos realizados durante uma trajetória de pesquisas no campo do Jazz – o qual contribuiu no embasamento da música instrumental brasileira –, o autor sugere a aplicação deste modelo em três gêneros musicais brasileiros: choro, frevo e baião. Tais procedimentos serão utilizados no presente trabalho a fim de elaborar os exercícios, ainda que adaptadas ao contexto da Bossa Nova.

Este trabalho foi estruturado em seis capítulos. No **Capítulo 1 – Objetivos e Metodologia** descreveremos a estrutura metodológica do trabalho, como as etapas de realização da pesquisa, problema de pesquisa, objetivos gerais e específicos, modelos de coleta de dados utilizados e apresentação do questionário.

O **Capítulo 2 – Referencial Teórico** foi dividido em quatro tópicos. Inicialmente, em **Definição de Improvisação Musical**, faremos uma breve revisão crítica deste conceito a partir das definições propostas por Gainza (1983) e Cortes

(2012), buscando refletir sobre o processo criativo na prática musical improvisada e apontar algumas considerações sobre as experiências realizadas no que se refere ao aprendizado e desenvolvimento da música como linguagem. No tópico seguinte, **Jazz Theory**, discutiremos algumas questões acerca do Jazz e *Jazz Theory*, abordagens práticas e teóricas da improvisação musical e ainda sobre uma possível relação da música brasileira com a *Jazz Theory*, a partir de autores como Brown (1991) e Cortes (2012), que recorreu em sua tese de doutorado a autores tradicionais da literatura Jazzística norte-americana como Haerle (1980), Levine (1995), Baker (1989), Coker (1991), Crook (1991) e Aebersold (1992) - alguns destes autores serão trazidos às discussões e reflexões deste tópico. No tópico **Jam Session** traremos uma perspectiva etnomusicológica, a partir do trabalho de autores como Faulkner e Becker (2009), Monson (1996) e Hobsbawn (1990), com uma reflexão sobre os músicos e o papel destes num dado contexto social – atividade recreacional ou profissional, dentre outros desdobramentos. Em **A Estética e os Elementos Musicais na Bossa Nova** falaremos sobre a estética da Bossa Nova e as transformações que justificaram sua criação no contexto social e político do fim dos anos 1950, analisando as razões pelas quais os bossa-novistas elaboraram uma música diferente da que era produzida até então. Além do nome dos principais artistas do movimento, mencionaremos alguns fatos que contribuíram no processo de criação e estabelecimento da Bossa Nova como um novo gênero musical, o qual está diretamente relacionado à improvisação.

Ademais, no **Capítulo 3 – Esquema de Exercícios** descreveremos alguns elementos que foram utilizados nos exercícios desenvolvidos – levadas, exercícios rítmicos e harmônicos – no contexto idiomático da Bossa Nova, explicando os pontos mais importantes. No **Capítulo 4 – “O Barquinho”: Transcrições de Solos** realizaremos uma análise descritiva dos principais elementos musicais, melódicos, rítmicos, harmônicos utilizados na gravação do standard “O Barquinho”, tanto na introdução, no tema, bem como nos improvisos do guitarrista Eddy Palermo e do pianista Adriano Souza. Já no **Capítulo 5 – Relato Sobre os Encontros** apresentaremos um breve relato acerca dos três ensaios que foram realizados durante toda a pesquisa. Na parte final deste trabalho, em **Considerações Finais**, retomaremos alguns pontos importantes discutidos no referencial teórico, relacionando-os às análises que serão realizadas e aos resultados obtidos.

1. Objetivos e Metodologia

O objetivo do trabalho é estudar as estratégias que foram desenvolvidas pelos colaboradores durante o processo de preparação, por meio de uma proposta de exercícios previamente estipulada para a realização de uma performance final gravada. Com a temática da improvisação, as experiências anteriores dos colaboradores foram trazidas para o trabalho no qual refletimos a interferência do processo de preparação na criatividade e na expressão musical deles, dentro de um contexto de improvisação idiomático da Bossa Nova.

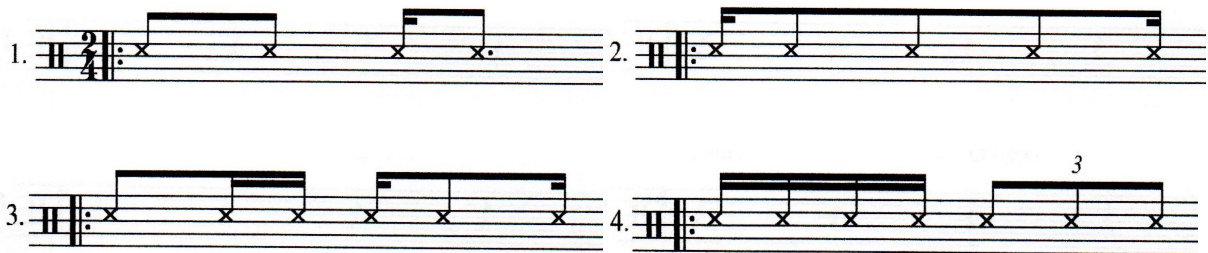
A fim de montar os exercícios e planejar as questões a serem propostas nas entrevistas, realizou-se a revisão crítica da literatura sobre improvisação em práticas coletivas com base na obra de autores como Gainza (1983), Faulkner e Becker (2009), Monson (1996) e Hobsbawn (1990). A partir desta revisão crítica passamos à discussão existente no campo da improvisação entre a teoria e a prática, alguns conceitos de improvisação, a concepção e criação da *Jazz Theory* e as *jam sessions*. Depois, com base no modelo trabalhado por Cortes (2012), propusemos estratégias de preparação a serem utilizadas por quatro colaboradores e frequentadores da *Jam* do CA, além das análises dos exercícios, dos improvisos e, ao final, das respostas dos quatro colaboradores.

Partindo da premissa de que um esquema de exercícios é insuficiente para abordar adequadamente uma linguagem complexa como a da Bossa Nova, o objetivo principal dos encontros de preparação foi auxiliar os colaboradores com este material gravado (referência sonora), oferecendo também algumas ferramentas complementares ao estudo da improvisação musical no gênero. O esquema de exercícios⁷ foi dividido em 4 partes:

Enunciado. Foi sugerido aos colaboradores que praticassem 4 levadas, 4 padrões rítmicos e 4 sequências harmônicas de forma intercalada, utilizando a sua própria metodologia de estudo. Sugerimos também o uso da referência sonora que foi disponibilizada juntamente com os exercícios de “O Barquinho”, visto que nela poderiam encontrar padrões, articulações, acentuações, escalas, arpejos e cromatismos que poderiam ser utilizados em um improviso na Bossa Nova. De modo

⁷ Ver Anexo A – Esquema de Exercícios (na íntegra).

Proposta Rítmica para Solo. Algumas figuras rítmicas foram tiradas do tema “O Barquinho”, as quais comumente são utilizadas no Samba e na Bossa Nova. Na proposta rítmica para solo foram utilizadas figuras de semicolcheias, de colcheias, de colcheias pontuadas e tercinas (quíálteras). Seguem alguns trechos da proposta:



Propostas Harmônicas para o Acompanhamento. Estes exercícios foram criados a partir dos principais encadeamentos harmônicos de “O Barquinho”. Inicialmente pensamos em sugerir encadeamentos harmônicos que passassem por diferentes graus e tonalidades. Contudo, isso foi inviabilizado pelo curto tempo de preparação; por isso optamos em manter os quatro itens que resumem bem as seqüências harmônicas presentes no standard. As quatro progressões utilizadas foram:

1. F#m7 B7(9) | Bb7M ||

O B7(9) tem função de dominante substituto [o ‘F7’, dominante de Bb7M, é substituído pelo ‘B7(9)’].

2. Em7 A7(9) | Ab7M ||

O A7(9) tem função de dominante substituto [o ‘Eb7’, dominante de Ab7M, é substituído pelo ‘A7(9)’].

3. Dm7 G7(9) | Em7 A7(b9) ||

A cadência II – V é seguida de outra cadência II – V sem que haja resolução entre elas.

4. Dm7 G7(b9) | C7M ||

A cadência II – V – I resolve em tonalidade maior.

O trabalho foi dividido em três etapas. Na etapa inicial, definimos quais seriam os colaboradores da pesquisa, levando em conta a assiduidade e envolvimento com a *Jam* do CA, instrumentos musicais diversificados (um de cada tipo), além do tempo que teriam disponível para a pesquisa. Inicialmente, para a definição dos dias, horários e locais dos ensaios, foram realizadas duas reuniões

para a apresentação da proposta aos sete músicos que colaborariam com a pesquisa, no entanto, apenas quatro permaneceram.

Na segunda etapa, onde foi adotada a técnica de observação participante, aplicamos a proposta dos exercícios, discutindo os experimentos e resultados em dois encontros preparatórios. Assim, acompanhamos semanalmente os processos de preparação dos quatro colaboradores, da fase inicial até a gravação final, por meio de anotações (cadernos de campo) e gravações (áudio).

Já na terceira e última etapa, onde ocorreu o terceiro e último ensaio, realizamos as gravações da performance final (gravada em vídeo). Contamos, ainda, com a colaboração do Prof. Rafael Velloso que operou a filmadora durante todo o ensaio. De modo a não prejudicar a espontaneidade e desenvoltura dos colaboradores durante as gravações optamos por gravar o encontro em poucos arquivos, tendo somente depois editado e escolhido a gravação que seria utilizada no trabalho.

O questionário foi elaborado a partir do problema e dos objetivos da pesquisa. Para a elaboração das questões e posterior aplicação, optamos pelo modelo de entrevistas estruturadas⁸, de acordo com o qual cada um dos quatro colaboradores recebeu um questionário contendo nove perguntas – foi estipulado um prazo de aproximadamente um mês para o envio das respostas pela internet, em arquivo digital (Word). As entrevistas foram realizadas no dia 15 de dezembro de 2017. A única observação foi a de que desenvolvessem consideravelmente as respostas, dada a importância do seu conteúdo. Os quatro colaboradores assinaram e autorizaram a colocação dos seus nomes no presente trabalho⁹.

Dentre as questões abordadas no questionário, ressalte-se a maneira como vivenciaram o processo de preparação, a relação deles com as referências disponibilizadas, a bagagem trazida por meio de experiências anteriores (conhecimento de base), reflexões frente às questões técnico-musicais idiomáticas da Bossa Nova e, além disso, do reflexo deste processo na expressão musical dos quatro colaboradores, que foram:

⁸ Na entrevista dirigida, padronizada ou estruturada “[...] o pesquisador obedece a um roteiro previamente estabelecido, em geral com perguntas fechadas, que será seguido com todos os entrevistados selecionados. O propósito desse tipo de entrevista é obter dos entrevistados respostas que possam ser comparadas com o mesmo conjunto de perguntas, cujas diferenças vão indicar as diferenças entre os pesquisados” (UNIVALI, 2011, p. 53).

⁹ Ver Anexo D – Termo de autorização do uso da imagem.

- Colaboradora I. Cecília Frighetto Tres (Canto) – Médica residente do curso de Medicina da UFPel;
- Colaborador II. Gabriel Garcia Caldeira (Guitarra) - Discente do curso Bacharelado em Música Popular da UFPel;
- Colaborador III. Menan Medeiros Duwe (Piano) - Docente do curso Bacharelado em Música da UFPel;
- Colaborador IV. Bruno De Cesaro (Bateria) - Discente do curso Bacharelado em Música Popular da UFPel.

2. Referencial Teórico

2.1 Definição de Improvisação Musical

Muitos livros tratam de conceitos¹⁰ específicos acerca da improvisação no Jazz, na música erudita ou popular, priorizando a comparação entre eles e apresentando novos conceitos. Tal abordagem, contudo, não será tomada neste trabalho justamente porque foge do escopo da pesquisa, que propõe uma visão prática da improvisação musical, a partir da definição de Gainza (1983) que, em *“La Improvisacion Musical”*, adota uma visão ampla do tema como uma linguagem, voltada ao exercício da criatividade por meio de jogos improvisatórios, lúdicos, além de relacionar a improvisação a outras áreas.

Gainza (1983) define a improvisação musical como “toda execução musical instantânea produzida por um indivíduo ou grupo. O termo improvisação designa tanto a atividade em si como o seu produto” (p. 11, tradução nossa)¹¹. Ao contrário dos autores do verbete do Dicionário Musical Grove, Gainza (1983) traz uma definição mais livre e fluida, voltada à importância da improvisação como expressão musical, incluindo os jogos improvisatórios como práticas a serem adotadas no ensino de pessoas de qualquer idade.

A autora também estabelece uma relação epistêmica com outras áreas do conhecimento, pois aborda a improvisação como uma forma de linguagem. Ressalta a importância da relação existente entre a improvisação em sentido amplo e a improvisação da língua falada. Entende que em ambos os casos é imprescindível que tenhamos o hábito do improviso a partir de ideias simples e curtas, que evitem certa complexidade, assim como fazemos na fala no dia a dia; mesmo que a improvisação musical seja tratada, em alguns casos, como um campo extremamente complexo. Afirma, portanto, que uma prática musical por meio dos “jogos

¹⁰ A improvisação musical tomou várias formas ao longo da história da música ocidental, desde a música eclesiástica do século XV, onde se improvisava a partir de cânticos nos motetos, às fugas improvisadas de Bach, variações de Mozart, improvisação livre, etc. A definição mais recorrente em trabalhos acadêmicos é de que a improvisação musical pode ser entendida como a criação de uma obra musical no momento da performance. Engloba também qualquer modificação ou ajuste feito pelo intérprete no ato de tocar. Diferencia-se da composição, por ser esta atemporal (WEGMAN, p. 1-24).

¹¹ “[...] toda ejecución musical instantánea producida por um individuo o grupo. El término ‘improvisación’ designa tanto a su actividad misma como a su producto”.

improvisatórios” pode desenvolver uma relação pessoal entre o instrumento e a pessoa, a qual exercita:

[...] seu ouvido – o sentido específico da arte dos sons – assim como sua sensibilidade e seu sentido estético; sem desprezar suas faculdades intelectuais, sua imaginação e sua memória, ao mesmo tempo que adquire e reafirma conhecimentos e experiências (1983, p. 8, tradução nossa)¹².

Menciona o caso em que transcreveu o improviso feito por um bebê de apenas 20 meses enquanto este brincava, tendo constatado grande complexidade rítmica e prosódica nos elementos identificados a partir da fala espontânea da criança. A partir disso, a autora realizou uma transcrição melódica na partitura e identificou diversos elementos, tais como: tema (tonalidade maior); compasso binário e composto; caráter dramático expressivo; cromatismos e etc. (Ibidem, p. 17).

Em analogia ao caso mencionado, quando iniciei os estudos de improvisação com 15 anos de idade em uma escola de música – o primeiro contato com o violão foi aos 13 anos –, não eram exigidos pré-requisitos musicais – teóricos, técnicos ou estéticos – para se improvisar naquele ambiente, mas sim certas pré-disposições – intuição, emoção, criatividade, etc. Durante essa fase era comum “tirar” solos de ouvido, imitar posições de mão esquerda (acordes), escalas e trechos de músicas, além de realizar exercícios lúdicos envolvendo ritmos e principalmente improvisar de forma livre e intuitiva pelo instrumento. Passados alguns anos e sentindo a necessidade de aprofundar o conhecimento musical, passei ao estudo teórico de técnica (guitarra e violão), de harmonia e de outras áreas.

Assim, ambos os casos – o improviso do bebê de 20 meses e o meu desenvolvimento inicial da música – mostram a importância do improvisador “praticar a improvisação” em diferentes situações (vocal e/ou instrumental). Nesse sentido, concordamos com a visão de que a criança, o adulto ou o idoso devem, em algum momento do seu aprendizado, expressarem-se com a música interna que carregam dentro de si (Ibidem, p. 7).

Em uma perspectiva similar à de Gainza, Albino (2009, p. 161) na sua dissertação de mestrado intitulada “A Importância do Ensino da Improvisação

¹² “[...] su oído – el sentido específico del arte de los sonidos – como así mismo su sensibilidad y su sentido estético; sin olvidar sus facultades intelectuales, su imaginación y su memoria, al mismo tiempo que adquiere y reafirma conocimientos y experiencias”.

Musical no Desenvolvimento do Intérprete”, constatou que os alunos da ACARTE (Academia Adventista de Arte) que:

[...] participaram do curso de improvisação, sem conhecimento musical harmônico prévio, puderam desenvolver aquilo que chamou de “subsídios”, de forma intuitiva, por meio dos jogos improvisatórios, o que, segundo o pesquisador, forneceu uma base para a fase seguinte do aprendizado musical dos jovens.

Em um estágio mais avançado, terminada a fase inicial onde o estudante tem o primeiro contato com a improvisação, entendemos que o pensamento intuitivo e empírico deva aliar-se ao pensamento racional e lógico. Apoiar-se somente na intuição como um único caminho para se improvisar – tomando-a como concepção musical – poderá limitar o desenvolvimento do improvisador, gerando frustrações, principalmente em situações específicas envolvendo a performance.

Ao pensarmos, por exemplo, na improvisação Jazzística no contexto de uma *jam session*, geralmente pressupõe-se um certo grau de aptidão por parte do improvisador, o qual se utiliza de uma bagagem musical para aquela performance. Cortes refere-se à bagagem ou rol de materiais musicais, experiências, conhecimentos, habilidades motoras, entre outros elementos ou materiais trazidos para o momento da performance pelo improvisador, denominando-a conhecimento de base (*knowledge base*), o qual irá influenciar as escolhas do improvisador que, ao mesmo tempo, está inserido num determinado contexto cultural, relacionando-se também com os ouvintes (KENNY e GELLRICH apud, 2012 p. 35).

Acerca de um contexto específico de improvisação idiomática¹³, Cortes (2012, p.35) coloca a seguinte questão: “Se a progressão harmônica encontra-se definida e os elementos musicais são previamente estudados, onde estaria a improvisação?” Para o autor a “improvisação reside na maneira de articular esses elementos no momento da performance, nas escolhas feitas pelo solista, nas conexões que ele realiza entre os elementos estudados e aquilo que o ouvinte espera como resultado final”.

Durante o processo de preparação, os colaboradores tiveram a possibilidade de desenvolver, além do conhecimento de base, alguns elementos musicais disponibilizados nas referências (esquema de exercícios e referência sonora), os

¹³ “Aquele que almeja utilizar apenas elementos de um determinado ‘idioma’ musical” (CORTES, 2012, p. 257). Exemplos de idiomas ou linguagens musicais: Bossa Nova; Jazz; Rock e etc.

quais foram interpretados como fontes importantes para a improvisação idiomática na Bossa Nova. Na parte final do trabalho retomaremos as questões aqui formuladas.

2.2 *Jazz Theory*

No universo das rodas de músicos é comum ouvirmos histórias de grandes instrumentistas e cantores que dispensaram parcial ou totalmente o estudo teórico da improvisação musical. Contudo, acreditamos que tal estudo deva vir em um momento de maturação adequado à formação do improvisador.

Conforme foi mencionado anteriormente, passados alguns anos do meu primeiro contato com a improvisação fui sentindo a necessidade de buscar outros conhecimentos, tanto por meio de professores, músicos e, mais recentemente, de autores e pesquisadores, tendo encontrado muitos livros e métodos de Jazz, em grande parte norte-americanos. O campo da *Jazz Theory* levanta algumas questões importantes, com as quais me deparei na fase inicial desta pesquisa, a saber: Qual a relação entre Jazz e *Jazz Theory*? *Jazz Theory* é um conceito, uma teoria ou um tipo de metodologia? Pode a *Jazz Theory* ajudar no desenvolvimento da improvisação musical, em especial no contexto da Bossa Nova?

Para tentar respondê-las, trazemos à discussão a definição de André Hodeir¹⁴ acerca do que vem a ser o Jazz. Citado pelo crítico musical Lee B. Brown (1991) no ensaio “*The Theory of Jazz Music, It Don’t Mean a Thing*”, Hodeir utiliza as proposições negativas¹⁵ para definir o Jazz segundo o que ele não é. Afirma que o Jazz não pode ser definido por qualquer relação com tonalidade, sistema métrico, forma, som ou pela própria improvisação, exceto pelo ritmo que teria maior importância pela autenticidade no caso do Jazz. Em resposta à tal definição, Brown argumenta que “se qualquer elemento musical descoberto no Jazz pudesse também ser encontrado em outro lugar, então não poderia nem mesmo ser parte da definição de Jazz” (apud Brown 1991, p. 115, tradução nossa)¹⁶. Mesmo parecendo confusa, a

¹⁴ Violinista, compositor, arranjador e musicólogo francês.

¹⁵ Proposição de Richard Middleton: *Understanding Popular Music*. As proposições negativas buscam definir alguma coisa segundo o que ela não é.

¹⁶ “[...] If any musical element discoverable in jazz can also be found elsewhere, then it cannot even be part of a definition of jazz”.

crítica de Brown contribui no estabelecimento de uma distinção importante entre gênero (s) e os elementos musicais recorrentes no (s) mesmo (s).

Hobsbawn (1990, p. 41) comenta sobre a impossibilidade de se estabelecer uma definição única para o Jazz. Segundo ele:

[...] não existe uma definição precisa ou adequada de Jazz, a não ser em termos muito genéricos ou não musicais, que de nada ajuda quando o objetivo é reconhecer a música escutada. Como vimos, Jazz não é um gênero autocontido ou imutável. Não é uma linha divisória, mas uma vasta zona fronteira que o separa da música popular comum, em grande parte marcada pelo Jazz e a ele misturada em vários níveis. Não há um limite fixo que o separe de tipos anteriores de música folclórica, das quais emergiu.

Como foi dito anteriormente, muitos livros norte-americanos tratam da improvisação musical no Jazz. Na tese de Cortes (2012) foram encontrados renomados autores que serviram de referência à sua pesquisa referentes ao campo da *Jazz Theory*. Dentre alguns autores como Haerle (1980), Levine (1995), Baker (1989), Coker (1991), Crook (1991) e Aebersold (1992), e com exceção dos livros de teoria do Jazz (Haerle e Levine), Cortes (2012) comenta que todos os demais são focados em exercícios técnicos e práticos sobre improvisação, geralmente com enunciados seguidos de exercícios, trazendo diversas escalas utilizadas por improvisadores do gênero *Bebop*, progressões Blues de 12 compassos e “*Rhythm Changes*”¹⁷ por exemplo (2012, p. 84).

Recentemente tive a oportunidade de estudar alguns livros de Baker (1989) e Aebersold (1992) com abordagens de improvisação distintas. “*How To Play Bebop For All Instruments*” e “*How to play bebop for all instruments, learning the bebop language*”, ambos de Baker, são voltados ao fornecimento de elementos musicais (materiais) para a improvisação idiomática no *Bebop*. Lembro de ter estudado um tópico referente às possibilidades de aplicação da Escala *Bebop* Dominante¹⁸, onde o autor propõe que se inicie a partir de notas diferentes da escala. Também propõe diversas frases diatônicas e outras baseadas em arpejos e resoluções utilizando a

¹⁷ A música “I Got Rhythm” de George Gershwin serviu de fonte para essa progressão harmônica que foi muito popular no *Bebop*, porém, não tanto quanto à Blues de 12 compassos. Dentre as características mais importantes das “*Rhythm Changes*” ou “Progressões *Rhythm*”, estão as sequências I – VI – ii – V (SABATELLA, 2005, p. 33-34).

¹⁸ A Escala *Bebop* Dominante é formada pelas sete notas do Modo Mixolídio (1-2-3-4-5-6-b7), acrescida de uma sétima maior, formando uma escala de oito notas. Tal formação intervalar gera um cromatismo entre a sexta, a sétima menor, a sétima maior e a oitava (1-2-3-4-5-6-b7-7M->1).

Escala Alterada¹⁹ por exemplo – em progressões harmônicas II-V com resolução em acordes maiores e menores. Já Aebersold (1992), além de fornecer materiais técnicos, amplia a abordagem em “*How to Play and Improvise*” ao levantar aspectos musicais referentes ao percurso melódico na improvisação, citando, por exemplo, os pontos de tensão e relaxamento, além de explicar como funcionam os dois hemisférios do cérebro, configurando-se um manual interessante, curioso e até lúdico, justamente por trazer inúmeros conselhos, muitos deles informais, sobre como pensar e agir ou quando não tocar durante uma performance improvisada. Mesmo adotando uma visão extramusical em boa parte do livro, Aebersold também propõe exercícios práticos.

Acerca da influência da literatura do Jazz na Música Instrumental Brasileira, sabe-se que a realidade musical do Brasil da década de 1960 não contava com escolas ou centros especializados no ensino de música, mas sim com um aprendizado baseado na prática, por meio da imitação; era uma época em que se trocava informações com outros músicos e colegas, além de transcrições de solos, etc. (PINTO apud CORTES, 2012, p. 1). Um dos principais centros mundiais em improvisação, a *Berklee School of Music*²⁰, foi importante tanto para o Jazz como para a formação de músicos brasileiros que, em meados de 1970, foram buscar uma qualificação, baseando-se na robustez e sistematicidade da literatura e da metodologia jazzística. Assim, ao retornarem para o Brasil, os músicos ajudaram a construir o que passamos a chamar de Música Instrumental Brasileira. Acerca do contato de músicos brasileiros com a literatura jazzística, Cortes (2012, p. 2) menciona que:

[...] existe uma grande quantidade de material musical transcrito, analisado e sistematizado nesta área, assim como um mercado editorial norte americano sólido [...] Após adquirir o conjunto de habilidades e repertório via *Jazz Theory*, parte destes músicos direcionou sua atenção para gêneros brasileiros e adaptou de forma empírica a metodologia aprendida. No entanto, percebe-se que ao estudar os gêneros presentes na literatura do Jazz, como o *swing*, *bebop*, *hard bop*, *cool*, etc, tais músicos acabaram incorporando, mesmo que de forma inconsciente, aspectos inerentes a este ‘idioma’, como contornos melódicos peculiares (padrões, frases, ‘licks’), recursos de articulação e figuras rítmicas recorrentes.

¹⁹ A palavra alterada refere-se às notas não diatônicas. A Escala Alterada (1-b9-#9-3-b5-#5-b7) geralmente é tocada sobre acordes Dominantes Alterados que apresentam tensões compatíveis: b9, #9, b5, #5 e suas combinações.

²⁰ Escola fundada no ano de 1945 em Boston, estado de Massachusetts, Estados Unidos. Estudaram lá os músicos brasileiros Hélio Delmiro, Roberto Sion, Zeca Assumpção, Célia Vaz e alguns mais recentes como Ricardo Silveira, Matheus Starling, dentre muitos outros.

Tendo em vista as questões que foram apresentadas, a visão dos autores neste tópico e os objetivos da pesquisa, é importante mantermos uma visão mais aberta acerca do Jazz, distante de definições meramente conceituais e teóricas, qual seja a de uma visão ampla, focada tanto na prática, teoria e, ao mesmo tempo, conectada a diferentes contextos – musical, social, político, histórico, etc. No caso da *Jazz Theory*, a mesma pode ser vista como um vasto campo – prático e teórico –, dotado dos mais variados materiais/abordagens sobre Jazz, incluindo pesquisas acadêmicas/não acadêmicas sobre Jazz e a tendência de pensarmos a prática musical através de contextos igualmente práticos, como é o caso, parcialmente, deste trabalho. Em relação à música brasileira, o campo da *Jazz Theory* exerceu e ainda tem exercido fortes influências na nossa música, como, por exemplo, na Bossa Nova. Um importante nome nessa relação entre Música Brasileira e *Jazz Theory* é o do músico Nelson Faria, um dos importantes autores que abordam o tema da improvisação na música brasileira, tendo morado alguns anos nos Estados Unidos e, posteriormente, incorporado e adaptado ideias do campo da *Jazz Theory* nos seus livros.

2.3 Jam Session

As iniciais da palavra *Jam* deram origem à expressão “*Jazz After Midnight*”, que foi associada às *jam sessions* ou “sessões depois da meia noite”, onde músicos reuniam-se por diversão fora do horário de trabalho e em locais variados, para a experimentação de ideias por meio da improvisação no Jazz e no Rock. Tendo surgido nos Estados Unidos a partir dos anos 1930, a ideia de uma *jam session* ou *jamming* ainda é atual e faz referência a um repertório baseado em standards e *lead-sheets* (partituras simples cifradas), geralmente com um tema e uma base harmônica pré-estabelecidos (SCHULLER, 2001). Neste tópico apresentaremos uma abordagem sociocultural das *jam sessions*, a partir de uma visão etnomusicológica²¹ – área bastante explorada nas pesquisas em música – de autores como, Hobsbawn (1990), Faulkner e Becker (2009) e Monson (1996).

²¹ Sociologia da música.

No livro “História Social do Jazz”, que aborda o Jazz como um fenômeno social e histórico, Hobsbawn apresenta relatos de músicos e apreciadores que participavam das *jam sessions* em meados dos anos 1930 e 1940 nos Estados Unidos. O autor ressalta o equilíbrio que era buscado pelos músicos ao conciliarem atividades ligadas ao trabalho e lazer, sem que uma excluísse a outra, além da relação mantida com o público nesses ambientes musicais. A “música por interesse” levava em consideração o caráter experimental adotado nas *jam sessions*, onde músicos podiam propor novas ideias musicais que futuramente poderiam ser postas à prova, para um público geralmente formado por apreciadores de Jazz e outros músicos. Já a “música comercial”, ligada diretamente ao mercado, à indústria e à noção de trabalho musical, estabelecia uma relação diferente com os ouvintes. Em tais relatos também foram observados aspectos referentes à cooperação e à concorrência que prevalecia entre músicos improvisadores nas *jam sessions* (1990, p. 92).

A dissertação de mestrado de Becker apresentada em 1949, referente à análise de alguns músicos da cidade de Chicago, deu origem ao livro “Do You Know..? The Jazz Repertorie in Action”. Neste livro, os autores Faulkner e Becker (2009) abordam questões envolvendo a prática dos músicos de Jazz, mais especificamente de quais são os critérios utilizados para a seleção do repertório e a relação das experiências anteriores ou conhecimento de base, os tipos e funções dos ambientes musicais onde a improvisação é presente, a motivação dos músicos, etc. Com base na fenomenologia, o livro trabalha com quatro elementos principais: músicas, executantes, situações de execução e repertório de trabalho.

A questão lançada pelos autores é a seguinte: Como os músicos fazem para tocar juntos se não se conhecem? Para respondê-la, foi desenvolvido um relato etnográfico baseado na observação e análise de diferentes situações de performance envolvendo os músicos. Os autores observaram que as competências dos músicos, ditadas pelas experiências anteriores ou conhecimento de base, é que irão definir o tipo de repertório que será tocado, além de uma hierarquia com papéis específicos, como os de liderança. A comunicação é um outro elemento importante a ser considerado, tendo em vista que a música cumpre com determinadas funções sociais. Um exemplo claro poderia ser um grupo de músicos improvisando em uma *jam session*: nesse caso, o ato da performance ou execução está diretamente ligada

ao público e aos próprios músicos, onde há uma espécie de meritocracia ligada ao nível de proficiência ao instrumento.

A ideia da negociação do repertório ocorre em uma rede ampla que envolve personagens, elementos variados, escolhas, performance, resultados, etc. No contexto do repertório Jazz, comumente são utilizados alguns recursos como canções (standards), o Blues (como forma e idioma musical), o uso de formas AABA, formato *chorus*, *lead sheets* (folhas guia) e *fake books* (coletâneas que formam os *Real Books* de Jazz).

Ingrid Monson (1996), em seu livro “*Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*”, apresenta diversos estudos acerca da influência da seção rítmica, base ou “cozinha” (instrumentos baixo, bateria e piano) nos improvisos dos solistas de Jazz – estes foram a base da sua pesquisa. Quanto à metodologia, assim como Faulkner e Becker (2009), realizou uma série de entrevistas com músicos atuantes no cenário musical nova iorquino, os quais são parte de uma rede social de contatos do meio jazzístico envolvendo donos de casas de shows, produtores, agentes, *barmans*, etc.

O nome do livro “*Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*”, que significa “dizendo algo” (*saying something*), foca no papel principal do solista de Jazz que se lança em uma performance para mostrar as próprias ideias, aquilo que irá propor ou “dizer” enquanto participa de uma *jam session*. Segundo Monson (1996), é aí que surge a “interação”. Dentre as questões pertinentes desenvolvidas pela autora, vale mencionar também os papéis que são desempenhados pelos músicos durante a interação, os quais levam para o momento da performance características atreladas às suas personalidades e que determinam a espontaneidade e o sucesso do evento musical.

2.4 A Estética e os Elementos Musicais na Bossa Nova

A Bossa Nova é considerada um gênero da Música Popular Brasileira, tendo surgido no final dos anos 1950, mais precisamente a partir de 1958. O seu marco mais importante foi a gravação do álbum *Chega de Saudade* em 1959, quando João Gilberto, juntamente com Tom Jobim e Vinícius de Moraes, mostraram ao mundo um

jeito diferente de cantar, tocar violão e fazer arranjos. A bossa foi impulsionada por importantes músicos de classe média, os bossa-novistas, que moravam no Rio de Janeiro, como João Gilberto (1931), Vinícius de Moraes (1913 – 1980), Tom Jobim (1927 – 1994), Carlos Lyra (1939), Roberto Menescal (1937), Newton Mendonça (1927 – 1960), Ronaldo Bôscoli (1928 – 1994) e Nara Leão (1942 – 1989) [PRASS, 2005, p. 14].

No início dos anos 1950 houveram avanços importantes no universo da comunicação e que certamente contribuíram para o sucesso da Bossa nos anos que a precederam. A chegada do *Long-play*²² ao Brasil e a inauguração da TV Tupi de São Paulo em 1950, onde transmitiu-se naquele ano o primeiro programa de televisão da América Latina, foram fundamentais para o fomento de um mercado de bens culturais²³ (CABRAL, 2001, p. 98-99).

Em um ambiente de desenvolvimento e modernização políticos, impulsionados pelo governo de Juscelino Kubitschek (1956 – 1960) e pela construção de Brasília por Oscar Niemeyer (1907 – 2012) e Lúcio Costa (1902 - 1998), os adeptos da Bossa Nova acreditavam numa consciência que caminhasse nessa mesma direção; da busca pelo novo. Para tanto, defendiam uma estética mais direta, sem tantos excessos; queriam um modelo diferente da música produzida até então. Os bossa-novistas criticavam a música tocada pelas rádios, em especial pela Rádio Nacional, de cantores como Ângela Maria e Cauby Peixoto, cujos arranjos eram feitos com violinos e outros instrumentos de corda, utilizando a voz com interpretação operística, vestindo figurinos excessivamente formais e luxuosos, além dos gestos considerados antiquados durante as performances. Tal consciência – no fim dos anos 1950 – também se fazia presente no *Cool Jazz*²⁴, com inovações de

²² “Três anos depois de lançado nos Estados Unidos pela Columbia, o *long-play* apareceu no Brasil em 1951, numa iniciativa de uma gravadora nacional, a Sinter. Tal novidade iria revolucionar o mercado musical, baseado até então na venda de discos de 78 rotações por minuto apresentando apenas duas músicas. Os primeiros *long-plays*, de 33 rotações, tinham 10 polegadas e ofereciam o máximo de 8 faixas” (Ibidem, p. 98-99).

²³ “Os bens culturais imateriais estão relacionados aos saberes, às habilidades, às crenças, às práticas, ao modo de ser das pessoas. Desta forma podem ser considerados bens imateriais: conhecimentos enraizados no cotidiano das comunidades; manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2009).

²⁴ Tendo surgido no final de 1940, “o estilo *Cool Jazz* foi descrito como uma reação contra os andamentos acelerados e as complexas ideias melódicas, harmônicas e rítmicas do *Bebop*. Essas ideias foram apreendidas por muitos músicos da Costa Oeste americana, e esse estilo por isso

procedimentos musicais mais comedidos, econômicos, porém, sem perder a intensidade e a riqueza rítmica do gênero que o precedeu: o *Bebop*²⁶ (NAVES, 2008, p. 24).

Em contrapartida, autores como Santos (apud CORTES, 2012, p. 14-15) afirmam que, mesmo que a Bossa Nova de “Chega de Saudade” tenha tentado modernizar a música, tal objetivo não culminou numa “ruptura musical” propriamente dita.

[...] A análise das canções do LP CHEGA DE SAUDADE também oferece dados contundentes. Observou-se que grande parte dos procedimentos identificados no LP já estavam presentes na produção de músicos brasileiros anteriores. A novidade do LP estaria na reunião deles, bem como na execução impecável de João Gilberto e os arranjos bastante elaborados de Tom Jobim. [...] Não houve de fato uma ruptura musical com CHEGA DE SAUDADE. A importância do LP estaria muito mais na sua repercussão do que nos procedimentos ou práticas musicais empregados.

Nesse sentido, a Bossa Nova foi fruto de um projeto, com uma estética própria, dotado de procedimentos de escolha, tendo modificado e reinterpretado elementos musicais do Samba e do Choro, presentes também em outros gêneros tradicionais da época. Outras mudanças, como o uso da formação piano, baixo e bateria, passaram a fazer parte do nosso contexto instrumental da Bossa Nova.²⁷ Um outro fato político importante, o qual possibilitou a entrada de produtos da cultura norte-americana no Brasil, foi a política da boa vizinhança (1933 – 1945) criada pelos Estados Unidos e firmada com países da América Latina, incluindo o Brasil, e que durou até 1945 com o fim da segunda Guerra Mundial (CORTES, 2012, p. 15-16).

Assim, João Gilberto modificou a rítmica das levadas de Choro e Samba tocada originalmente por vários instrumentos de percussão. Nas suas execuções, dividiu as levadas em duas partes ou vozes. Tocando acordes em bloco²⁸, os dedos *indicador (i)*, *médio (m)* e *anelar (a)* da mão direita passaram a imitar o tamborim,

também é chamado *West Coast Jazz*. Essa música é geralmente mais relaxada que o *Bebop*” (SABATELLA, 2005, p. 9).

²⁶ O *Bebop* surgiu no começo de 1945 e “é geralmente considerado marco do começo do Jazz moderno. Esse estilo surgiu diretamente dos pequenos grupos de *Swing*, mas deu ênfase muito maior à técnica e à harmonias mais complexas, por oposição a melodias cantáveis” (Ibidem, p. 8).

²⁷ Referente à instrumentação – instrumentos usados com mais frequência na formação de grupos musicais – e não à música instrumental brasileira.

²⁸ Os dedos da mão direita (mão das levadas) tocam todas as notas ao mesmo tempo. Também é chamado de toque plaquê.

chamados por João de “as meninas”, sendo o surdo executado pelo dedo *polegar* (*p*) da mão direita, “o garoto” segundo ele. (FRANÇA apud NAVES, 2008, p. 25). Com uma linguagem mais direta, João Gilberto e outros músicos passaram a economizar nas performances com o uso do banquinho e do violão, emprego do canto coloquial²⁹ como recurso vocal, com estilo comedido desde a performance até o *design* da capa dos discos, além de outras características.

Parece que a Bossa Nova fracassou na tentativa de se tornar uma nova Música Popular Brasileira. Mesmo que os bossa-novistas de classe média tenham tentado buscar um reconhecimento semelhante ao do samba, pela questão da elitização desse tipo de música, a Bossa Nova não figurou por muito tempo como um gênero popular. A Bossa Nova mudaria a imagem dos músicos brasileiros para melhor, isto sim, por haver proporcionado sucesso internacional e influenciado as gerações seguintes (Ibidem, pág. 26).

²⁹ Refere-se à linguagem falada; popular.

3. “O Barquinho”: Transcrições de Solos

De alguns anos para cá a Bossa Nova tem estado presente na minha vida musical – seja dando aulas, tocando profissionalmente ou improvisando em *jam sessions*. Recentemente, quando iniciei as pesquisas para este trabalho, tive o primeiro contato com o modelo de exercícios sugerido por Cortes (2012) em sua dissertação de mestrado acerca da Música Instrumental Brasileira em gêneros urbanos (Frevo, Baião e Choro). Assim, buscando uma associação entre “O Barquinho” e o modelo de Cortes (2012), elaboramos os exercícios a partir das estruturas rítmicas e harmônicas presentes em uma versão escolhida do standard, a faixa nº 1 do disco Bossa Jam Session (2003), do qual tomei conhecimento em 2017 e serviu também como referência sonora aos colaboradores.

Passamos agora à análise das principais partes de “O Barquinho”, iniciando pela introdução:

O barquinho

Transcrito por Rafael A. Martins

Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli

♩ = 90

Introdução

17M
C7M(9)

5 bIII7M
Eb7M(9)

9 IIm7
Dm7(9) bII7M
Db7M(9)

13 I7M
C7M(9)

A introdução de “O Barquinho” apresenta uma convenção rítmica onde todos os instrumentos – duas guitarras, piano, baixo e bateria – tocam o mesmo ritmo e ao mesmo tempo. Tal divisão rítmica é empregada com frequência em arranjos e composições de Bossa Nova e Samba. Quanto à harmonia, o acorde C7M(9) indica a tonalidade de Dó maior. O acorde seguinte, o Eb7M(9), levando em consideração os acordes que o sucedem, caracteriza-se como um acorde de empréstimo modal³¹ (Dó Eólio). Se observarmos toda a progressão harmônica, sem os acordes Eb7M(9) e Db7M(9), teríamos os graus I – II – I do campo harmônico maior. Já o acorde Db7M(9) da introdução (compasso 11) substitui o trítono do V grau (G7), mesmo que possua um intervalo de 7M, podendo também ser classificado como um acorde de aproximação cromática descendente. Depois (compasso 13), há uma resolução com o retorno para o I grau, C7M(9). É importante mencionar que a estrutura harmônica a partir da qual a introdução foi construída é chamada de cadência II – V ou II – V – I (com resolução), considerada a mais importante no Jazz e utilizada com frequência em temas de Bossa Nova.

Segue o tema “O Barquinho” na tonalidade de Dó maior:

³¹ Recurso de harmonia em que acordes de tonalidades maiores ou menores são trocados por outros da tonalidade homônima. Os mais comuns são do tom menor para o maior.

I7M C7M F#m7 V7/IIIIm7 B7(9)
 5 bVII7M Bb7M(9) IIIIm7 Em7 V7/IIIm7 A7(9)
 9 bVI7M Ab7M(9) IIIm7 Dm7 3 V7 G7(9) 3
 13 IIIIm7 Em7 V7/IIIm7 A7(b9) 3 1. IIIm7 Dm7 V7/IIIm7 G7(b9) 2. IIIm7 Dm7 V7 G7(b9) 3
 19 IIIIm7 Em7 V7/IIIm7 A7(b9) 3 IIIm7 Dm7 V7 G7(b9)

Quanto à instrumentação, o tema da música foi executado por duas guitarras (a principal no registro mais agudo) e o acompanhamento pelo baixo e bateria. O piano não participou do tema em Dó maior. Tal procedimento, no qual mais de um instrumento executa uma mesma linha melódica, é conhecido como dobramento³². No transcorrer dos *chorus*³³ 1 e 2, os instrumentos mantiveram as mesmas funções, exceto a segunda guitarra, que a partir do compasso 13 passou também a tocar a harmonia, no mesmo ritmo da linha melódica.

Abaixo, o improviso do guitarrista Eddy Palermo sobre o tema em Dó maior (*chorus* 1):

³² É utilizado geralmente para reforçar determinada linha melódica ou algum trecho específico da música, como introduções por exemplo. Tal procedimento é bastante comum na Música Popular Brasileira.

³³ Refere-se à progressão de acordes da música, em que uma repetição equivale a um *chorus*.

The musical score is written in 2/4 time and consists of four staves of music. The first staff (measures 1-4) features a C7M chord, a triplet of eighth notes, and an F#m7 chord. The second staff (measures 5-8) features a Bb7M(9) chord, an Em7 chord, and an A7(9) chord. The third staff (measures 9-12) features an Ab7M(9) chord, a triplet of eighth notes, a Dm7 chord, and a G7(9) chord. The fourth staff (measures 13-16) features an Em7 chord, an A7(b9) chord, a Dm7 chord, and a G7(b9) chord. The music is characterized by frequent use of triplets, slurs, and chromaticism.

A partir da transcrição do improviso do guitarrista Eddy Palermo³⁴ foi possível analisar alguns elementos, como frases, sequências diatônicas e cromatismos, variações rítmicas e técnicas utilizadas. Palermo construiu 4 longas frases ao longo do improviso, formadas pelo uso recorrente de semicolcheias, pausas de semicolcheias e pausas de colcheias. Fez também o uso das tercinas (quíalteras) geralmente no início das frases; estas semelhantes a um impulso para criar mais movimento. Outra técnica utilizada por Palermo, comum em gravações de guitarristas do *Bebop* como Barney Kessel e Herb Ellis, é a “técnica chamada ‘*enclosure*’, em que uma nota alvo é precedida por notas meio tom abaixo e acima, algo como uma apoiatura sucessiva” e onde “o cromatismo é usado pra enfatizar ou retardar uma nota específica” (SABATELLA, 2005, p. 30). Ademais, é recorrente o uso de escalas diatônicas, arpejos, bordaduras e padrões melódicos durante o improviso. Segue a continuação do improviso (*chorus 2*):

³⁴ “Eddy Palermo é uma das maiores referências de guitarra Jazz na Itália. Admirador de música brasileira, já tocou com Nico Assumpção, Roberto Menescal e Toninho Horta. Com técnica impecável e sonoridade magnífica, Palermo cria solos belíssimos, de muito bom gosto” (GUITAR PLAYER, 2008).

Chord progression and measure markers:

- Measure 1: C7M
- Measure 5: B \flat 7M(9)₃
- Measure 9: A \flat 7M(9)
- Measure 13: Em7
- Measure 17: Em7

Other chord changes indicated in the score:

- Measure 2: F \sharp m7₃
- Measure 3: B7(9)
- Measure 6: Em7
- Measure 7: A7(9)
- Measure 10: Dm7
- Measure 11: G7(9)
- Measure 14: A7(\flat 9)
- Measure 15: Dm7
- Measure 16: G7(\flat 9)
- Measure 18: A7(\flat 9)
- Measure 19: Dm7
- Measure 20: G7(\flat 9)

Em seguida há uma retomada da introdução, porém com algumas alterações:

Chord progression and measure markers:

- Measure 1: I7M / C7M
- Measure 5: \flat III7M / E \flat 7M(9)
- Measure 9: VII7M -> da tonalidade de Fá maior (na sequência o tema modula para Fá) / E7M(9)

Neste trecho ocorre a retomada da introdução, porém com uma mudança na progressão harmônica (compasso 9): o E7M(9), um acorde de aproximação cromática ascendente, aproxima-se de forma cromática e ascendente para o acorde seguinte, F7M (acorde da próxima página), estabelecendo assim a nova tonalidade de Fá maior.

Na sequência, o improviso do pianista Adriano Souza sobre o tema em Fá maior (*chorus 1*):

The musical score is written in 2/4 time and F major. It consists of four systems of two staves each. The top staff is the 'Melodia (Tema)' and the bottom staff is the 'Improviso piano elétrico'.

- System 1 (Measures 1-4):**
 - Measures 1-2: Melody starts with a whole rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5. Chord: F7M.
 - Measure 3: Melody has eighth notes B4, A4, G4, F4. Chord: Bm7.
 - Measure 4: Melody has eighth notes E4, D4, C4, B3. Chord: E7(9).
- System 2 (Measures 5-8):**
 - Measure 5: Melody has eighth notes B3, A3, G3, F3. Chord: E♭7M(9).
 - Measure 6: Melody has eighth notes E3, D3, C3, B2. Chord: Am7.
 - Measure 7: Melody has eighth notes A2, G2, F2, E2. Chord: D7(9).
 - Measure 8: Melody has a whole note D2. Chord: D7(9).
- System 3 (Measures 9-12):**
 - Measure 9: Melody has eighth notes C2, B1, A1, G1. Chord: D♭7M(9).
 - Measure 10: Melody has eighth notes F1, E1, D1, C1. Chord: Gm7.
 - Measure 11: Melody has eighth notes B0, A0, G0, F0. Chord: C7(9).
 - Measure 12: Melody has a whole note G0. Chord: C7(9).
- System 4 (Measures 13-16):**
 - Measure 13: Melody has eighth notes F0, E0, D0, C0. Chord: Am7.
 - Measure 14: Melody has eighth notes B0, A0, G0, F0. Chord: D7(♭9).
 - Measure 15: Melody has eighth notes E0, D0, C0, B0. Chord: Gm7.
 - Measure 16: Melody has a whole note A0. Chord: C7(♭9).

O improviso do pianista Adriano Souza (piano elétrico) demonstra a função secundária assumida pelo piano em relação à melodia principal (guitarra). Foram

realizados contracantos e contrapontos juntamente com a melodia principal (tema), além do uso de algumas notas da própria melodia, cromatismos e o emprego constante de hemíolas³⁵ com pausas na formação das frases; tudo dentro de um contexto idiomático da Bossa Nova. O uso de uma articulação marcada e de deslocamentos de pausas em alguns trechos (a partir do compasso 5, folha seguinte) proporcionaram uma função mais rítmica ao piano. Tal função secundária se mantém durante todo o improviso. Segue a continuação do improviso (*chorus 2*):

Melodia (Tema)

Continuação do improviso piano elétrico

5

9

13

F7M Bm7 E7(9)

E♭7M(9) Am7 D7(9)

D♭7M(9) Gm7 C7(9)

Am7 D7(♭9) Gm7 C7(♭9)

The musical score is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of four systems of music. Each system has two staves: the top staff is the 'Melodia (Tema)' and the bottom staff is the 'Continuação do improviso piano elétrico'. The piano line is characterized by complex rhythms, including triplets and syncopation. Chords are indicated above the melody line. The score is divided into four systems, each with a melody line and a piano line. The piano line features complex rhythms, including triplets and syncopation.

³⁵ Recuso da polirritmia onde o acento rítmico é deslocado para outros tempos do compasso.

4. Análise das Etapas de Preparação³⁶

Neste item descreveremos, em linhas gerais, como se deram os três encontros realizados³⁷ durante a pesquisa, os quais foram fundamentais para o estudo do processo de preparação dos colaboradores:

Encontro 1 (07/12/2017). No primeiro encontro os colaboradores tiveram pouca autonomia e espontaneidade frente às propostas, que foram apresentadas aos poucos e acompanhadas de ideias e dúvidas. As principais questões levantadas foram as relativas à função dos instrumentos (quem faria a introdução; tocaria o tema, harmonia e melodia), ordem dos improvisos (onde cada um improvisaria) e sobre as variações dos elementos melódicos e harmônicos dos exercícios (se as levadas poderiam ser modificadas). Como foi o primeiro encontro e os exercícios foram apresentados nesse dia, optamos por conversar e esclarecer dúvidas quanto aos exercícios. Depois disso, marcamos os demais encontros e passamos para a parte prática, na qual tocamos “O Barquinho” algumas vezes. Estavam presentes: Rafael Antunez Martins (Violão); Cecília Frighetto Tres (Canto); Gabriel Garcia Caldeira (Guitarra); Menan Medeiros Duwe (Piano) e Bruno De Cesaro (Bateria).

Encontro 2 (14/12/2017). O segundo encontro foi mais proveitoso do que o primeiro. Havendo uma experiência inicial, mais ideias foram surgindo e pudemos experimentá-las tocando sem que houvessem arranjos ou escolhas fixas, mas apenas algumas convenções. Tendo a parte prática prevalecido, o segundo encontro foi bastante produtivo e agradável. Os colaboradores propuseram novas ideias a partir do estudo prévio do esquema de exercícios, propondo a elaboração de uma introdução semelhante à da gravação. Testamos diferentes alternativas, como mudanças de andamentos para gerar contrastes (lento e rápido), entre outras soluções encontradas e que foram aproveitadas no encontro seguinte. Compareceram neste dia: Rafael Antunez Martins (Violão); Gabriel Garcia Caldeira (Guitarra) e Menan Medeiros Duwe (Piano).

³⁶ As quatro entrevistas encontram-se na íntegra em Anexo C – Repostas do Questionário Pelos Colaboradores.

³⁷ Ao todo foram três ensaios: dois realizados na segunda etapa e outro na terceira – este último ocorreu no mesmo dia da performance final gravada.

Encontro 3 (21/12/2017). O terceiro e último encontro ocorreu no mesmo dia da gravação da performance final. Somadas às duas experiências anteriores, havendo mais tempo para a preparação, realizamos a sessão com o intuito inicial de mesclar andamentos, acelerando no início dos improvisos e, ao final, retornando ao andamento inicial. Testamos os improvisos de bateria em algumas frases e o formato *chorus* com os demais. Além disso, recuperamos uma ideia do ensaio anterior referente à introdução, criada a partir de notas do tema, a qual repetimos por diversas vezes, dentre outras ideias. Todos os colaboradores estavam presentes nesse dia: Rafael Antunez Martins (Violão); Cecília Frighetto Tres (Canto); Gabriel Garcia Caldeira (Guitarra); Menan Medeiros Duwe (Piano) e Bruno De Cesaro (Bateria).

Quadro do Processo de Preparação. Segue a tabela que foi criada com base nas respostas dadas pelos colaboradores, contendo os materiais que foram ou não utilizados por eles durante o processo de preparação:

ESQUEMA DE EXERCÍCIOS	
Levadas de Bossa Nova	Todos utilizaram
Proposta Rítmica Para Solo	Todos utilizaram
Propostas Harmônicas Para o Acompanhamento	Cecília (Canto) e Bruno (Bateria) não utilizaram
REFERÊNCIA SONORA	Todos utilizaram
OUTROS MATERIAIS	Nenhum utilizou

Considerações Finais

A escolha pela temática da improvisação musical no contexto da Bossa Nova foi um desafio natural e estimulante, visto que faz parte da minha realidade acadêmica e profissional. Dentre as discussões desenvolvidas, optamos por um viés interdisciplinar a fim de ampliar as reflexões e possíveis resultados encontrados. Nesse sentido, foram trazidos ao trabalho alguns autores dos campos da educação, performance, análise e etnomusicologia,

Pensada como uma forma de linguagem ou idioma, a improvisação musical configura-se como um meio de expressão da criatividade por meio da prática dos “jogos improvisatórios”. Em analogia à linguagem falada, a improvisação pode ser praticada com ideias simples, assim como fazemos habitualmente no dia a dia ao falarmos. Acerca dos jogos improvisatórios, Gainza (1983, p. 15) explica que os mesmos são capazes de criar uma “relação pessoal” entre instrumento e voz, permitindo que o improvisador exercite o seu ouvido, sensibilidade, características estéticas do que cria e ouve, intelecto, imaginação, memória, além de criar novas experiências – conhecimento de base (GAINZA, 1983, p. 15).

As entrevistas demonstraram que todos os colaboradores trouxeram conhecimentos de base (*knowledge base*) próprios ou bagagem de materiais, experiências, conhecimentos, habilidades etc., anteriores ao processo, a qual emergiu nas performances dos ensaios e na gravação final. Segundo Cortes (2012), essas influenciam diretamente as escolhas do improvisador no momento da performance (KENNY e GELLRICH apud). Para Faulkner e Becker (2009), esse conhecimento define as escolhas de repertório em diferentes níveis, bem como certos graus de liderança no grupo. No entanto, não foi verificado esse tipo de hierarquia entre os colaboradores.

Em relação ao esquema de exercícios, todos utilizaram os exercícios rítmicos (células rítmicas ou levadas e variações) e parcialmente os exercícios harmônicos (Cecília e Bruno não utilizaram). Todos afirmaram, em algum nível, ter utilizado a referência sonora de “O Barquinho” (como forma de conhecer melhor a estrutura da música e/ou aproveitar ideias do arranjo). Quanto às questões de preparação via *Jazz Theory*, nenhum dos colaboradores utilizou outro material deste

campo que não fosse o esquema de exercícios elaborado para esta pesquisa. Dois colaboradores afirmaram que o esquema de exercícios transformou a sua expressão musical e os outros dois disseram o contrário. Por fim, foi perguntado “se a experiência de preparação interferiu na criatividade deles”. Todos os colaboradores responderam que sim, em maior ou menor grau.

Atividades de transcrição foram realizadas e se mostraram de grande valia para o estudo e a compreensão do esquema de exercícios, estrutura – harmônica, rítmica e melódica – de “O Barquinho” e das improvisações idiomáticas de Eddy Palermo (guitarra) e Adriano Souza (piano elétrico). Ressalte-se a nossa opção pelas análises descritivas, de modo a não desviarmos do nosso objeto, qual seja o processo de preparação dos colaboradores.

Como a ideia da referência sonora de “O Barquinho” surgiu da minha escolha e dos colaboradores, somado ao fato de todos gostarem e/ou conhecerem o gênero Bossa Nova, tal ponto de partida contribuiu para que o processo fosse o mais natural e agradável possível. Nessa direção, a Bossa Nova configura-se como um gênero musical mais “real” frente ao contexto social do qual fazemos parte – Brasil, RS, Pelotas, *Jam* do CA da UFPel – e que se relaciona com o campo da *Jazz Theory*, principalmente em relação ao uso de materiais (formato *chorus*, standards de Jazz (*real books*, escalas, improvisação, metodologia da literatura, etc.).

A prática musical em *jam sessions* constitui-se como uma experiência fundamental no desenvolvimento do improvisador. Além de proporcionar o contato com diferentes músicos e linguagens, gera benefícios musicais e extramusicais. Ao assumirem diferentes papéis, como solistas e/ou acompanhadores, os improvisadores formam novas experiências e desenvolvem aspectos de cooperação (Hobsbawn, 1990, p. 92). A *Jam* do CA, mesmo estando inserida em um ambiente acadêmico, configura-se como uma atividade de laboratório de caráter experimental, e que se aproxima da definição de “música por interesse” – músicos que tocam porque gostam –, ao contrário de um “ambiente comercial”, o qual está ligado diretamente à noção de trabalho musical. (Faulkner e Becker, 2009).

Ao meu ver, o trabalho ajudou a esclarecer pontos positivos e negativos. As transcrições das improvisações deveriam compor o esquema de exercícios e, juntamente com o conteúdo da gravação, terem sido mais úteis aos músicos. Assim, os elementos musicais dos improvisos (escalas, figuras rítmicas, de articulação e

fraseado), fundamentais na formação de “sotaque” em improvisação idiomática, foram pouco explorados. A questão envolvendo os materiais musicais e o pouco tempo de preparação interferiu no processo de internalização de novos materiais musicais, algo que geralmente envolve um bom tempo de estudo, tendo afetado o desenvolvimento criativo dos colaboradores. Porém, o fato de termos trabalhado com diferentes formações ao longo dos três encontros, sem escolhas fixas, possibilitou um maior desenvolvimento da criatividade a nível de grupo, o que também contribui na formação do músico.

Referências

AEBERSOLD, Jamey. **How to play and improvise**. 6. ed. rev. New Albany: 1992.

ALBINO, César Augusto Coelho. **A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete**. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009. BAKER, David N. **How to Play Bebop For All Instruments: the bebop scales and other scales in common use**. California: Alfred, 1989.

_____. **How to Play Bebop For all Instruments, Learning the Bebop Language: patterns, formulae and other linking materials**. California: Alfred, 1989.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Conheça as Diferenças Entre Patrimônios Materiais e Imateriais**. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/cultura/2009/10/conheca-as-diferencas-entre-patrimonios-materiais-e-imateriais>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

BROWN, Lee B. **The Theory of Jazz Music**: “it don’t mean a thing...”. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1991, p. 115.

CABRAL, Sérgio. **A MPB na Era do Rádio**. São Paulo: Lazuli, 2001, p. 98-100.

CHEDIAK, Almir. **Songbook: As 101 melhores canções do século XX**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004, p. 144.

CORTES, Almir. **Improvisando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira**. 285p. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284407>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

FARIA, Nelson. **The Brazilian Guitar Book**. Califórnia, Petaluma: Sher Music, 1995.

FAULKNER, Robert R.; BECKER, Howard S. **Do You Know...? the jazz repertoire in action**. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

GAINZA, Violeta Hemsy de. **La Improvisación Musical**. Buenos Aires: Ricordi, 1983.

GOMES, Robertinho. **GP LIÇÕES: Eddy Palermo**. Revista Guitar Player, 2008. Disponível em: <<http://www.guitarplayer.com.br/?area=licao&id=766>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

HOBBSAWM, Eric John. **A História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MONSON, Ingrid Tolia. **Saying Something: jazz improvisation and interaction**. Chicago: University Press, 1996.

NAVES, Santuza Cambraia. **Os 50 Anos Bossa**. Revista Ciência Hoje, v. 41, Março 2008, p. 24-27.

PORTAL CLUBE DE JAZZ. **Bebop 1940**. Disponível em: <http://www.clubedeJazz.com.br/oJazz/historia_bebop40_01.php>. Acesso em: 08 fev. 2018.

PRASS, Luciana. **Uma Estética Musical que Rompeu com o “Excesso”**. Revista IHU on-line, n. 139, 2005, Unisinos.

SABATELLA, Marc. **Uma Introdução à Improvisação no Jazz**. Traduzido por Cláudio Brandt. 2005. Disponível em: <<http://www.Jazzbossa.com/sabatella/>>. Acesso em: 28 jan. 2018.

SCHULLER, Gunther. **Jam Session: jam**. In: Grove Dictionary of Music. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14117>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

UNIVERSIDADE VALE DO ITAJAÍ. Ensino superior. **Produção acadêmico-científica: a pesquisa e o ensaio**. Itajaí, v. 7, n. 9, p.53-54, 2011. Disponível em: <<https://www.univali.br/vida-no-campus/biblioteca-backup/Documents/Produ%C3%A7%C3%A3o%20Acad%C3%AAmico-Cient%C3%ADfica%20-%20A%20Pesquisa%20e%20o%20Ensaio.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

WEGMAN, Rob C. et al. **Improvisação: música de arte ocidental**. In: Grove Dictionary of Music. p. 1-30. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/13738pg2>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

Discografia

PALERMO, Eddy e MENESCAL, Roberto. **Bossa Jam Session**. Brasil: Albatroz Music, 2003 (CD). Faixa 1.

Vídeo

MARTINS, Rafael Antunez. **Improvisação Musical na Bossa Nova: estratégias de preparação para a performance na Jam Session** do Centro de Artes da UFPEL. Centro de Artes. Universidade Federal de Pelotas, 2018, 1 CD. Editado e gravado em disco físico.

Índice do CD Anexo

- 1.** O Barquinho (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli)
- 2.** Batida Diferente (Durval Ferreira e Mauricio Einhorn)
- 3.** Só Danço o Samba (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
- 4.** Agarradinhos (Roberto Menescal e Rosalia de Souza)
- 5.** P'ruzé (Roberto Menescal)
- 6.** Samba Da Creuza (Eddy Palermo)
- 7.** Preciso Aprender A Ser Só (Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle)
- 8.** Vagamente (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli)
- 9.** Samba De Verão (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- 10.** Eu Sei Que Vou Te Amar (Tom Jobim e Vinicius De Moraes)
- 11.** Wave (Tom Jobim)
- 12.** A Rã (Caetano Veloso e João Donato)
- 13.** Bye Bye Brasil (Chico Buarque e Roberto Menescal)

Anexos

Anexo A – Esquema de Exercícios

UFPEl - Centro de Artes

Trabalho de conclusão: “A IMPROVISACÃO MUSICAL NA BOSSA NOVA: estratégias de preparação para a performance na *Jam session* do Centro de Artes da UFPEL”

Autor: Rafael Antunez Martins

Proposta

A gravação escolhida que servirá de referência será a faixa 1, “O Barquinho” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), do disco *Bossa Jam Session* (2003). Os protagonistas são os guitarristas Eddy Palermo e Roberto Menescal

Discografia

PALERMO, Eddy e MENESCAL, Roberto. **Bossa Jam Session**. Rio de Janeiro: Albatroz, 2003 (CD). Faixa 1.

Partitura


CHEDIAK, Almir. **Songbook**: as 101 melhores canções do século XX. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004, p. 144.

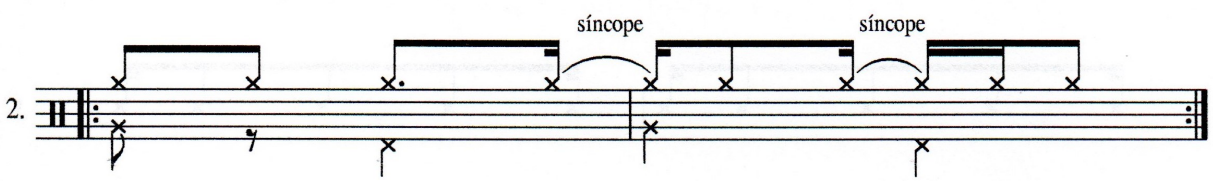
ESQUEMA DE EXERCÍCIOS SOBRE A IMPROVISACÃO MUSICAL NA BOSSA NOVA:

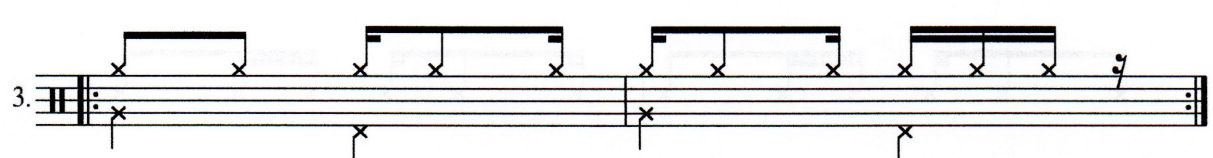
1. Inicie o exercício com as levadas I, 2, 3 e 4 junto com os padrões rítmicos 1, 2,3 e 4, utilizando as sequências harmônicas 1, 2, 3 e 4. As sequências harmônicas estão no padrão II – V, resolvendo em tonalidades maiores e menores, além de um exercício II – V sem resolução.
2. Utilize a gravação de “O Barquinho” como referência para o estudo, buscando padrões utilizados nas improvisações, articulação, acentuações, bem como as escalas, arpejos e cromatismos. Estas são ferramentas que poderão contribuir, porém, não são obrigatórias. Faça uso da sua criatividade.
3. Cada colaborador poderá praticar as improvisações pelo tempo que desejar, escolhendo, em parte, a própria metodologia do seu estudo. Este guia tem como objetivo oferecer algumas ferramentas para a improvisação musical no contexto da bossa nova, aliada ao Jazz.

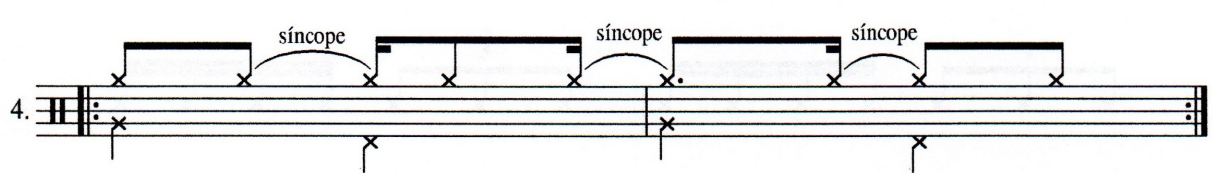
LEVADAS DE BOSSA NOVA

Levada semelhante à da introdução da gravação de "O barquinho"

1. 

2. 

3. 

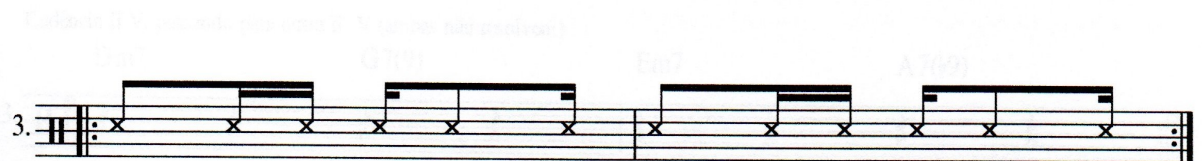
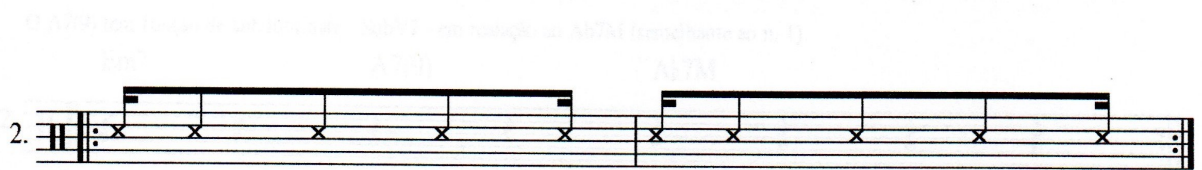
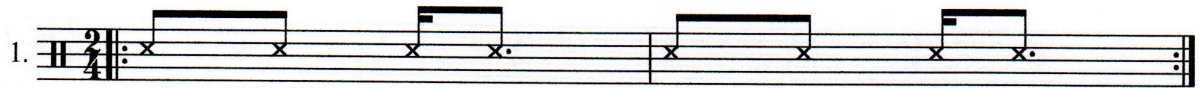
4. 

*As Variações 2, 3 e 4 foram tiradas do livro "Brazilian Guitar Book" de Nelson Faria.

PROPOSTAS

PROPOSTA RÍTMICA PARA SOLO

FAMMENTO



PROPOSTAS HARMÔNICAS PARA O ACOMPANHAMENTO

O B7(9) tem função de dominante substituto [o 'F7', dominante de Bb7M é substituído pelo 'B7(9)']

1. $F\sharp m7$ $B7(9)$ $B\flat 7M$

Idem. O A7(9) tem função de dominante substituto [o 'Eb7', dominante de Ab7M, é substituído pelo 'A7(9)']

2. $Em7$ $A7(9)$ $A\flat 7M$

A cadência II - V é seguida de outra cadência II - V sem que haja resolução entre elas

3. $Dm7$ $G7(9)$ $Em7$ $A7(\flat 9)$

A cadência II - V - I resolve em tonalidade maior

4. $Dm7$ $G7(\flat 9)$ $C7M$

O barquinho

Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli

I7M
C7M

F#m7

V7/IIIIm7
B7(9)

Di-a de luz, fes-ta de sol E um bar - qui-nho a deslizar No ma - ci - o azul-do mar
Vol-ta do mar des-mai - a o sol E o bar - qui-nho a deslizar E a von - ta-de de can-tar!

bVII7M
Bb7M(9)

IIIIm7
Em7

V7/IIIIm7
A7(9)

5 Tu-do é ve-rão o amor se faz Num bar - qui-nho pe-lo mar Que des - li - za sem pa-rar...
Céu tão a-zul, i-lhas do Sul Eo bar - qui-nho-co-ra-ção Des-li - zan-do na can-ção

bVI7M
Ab7M(9)

IIIm7
Dm7

V7
G7(9)

9 Sem in - ten-ção, nos-sa can-ção Vai sa - in-do des-se mar E o sol Bei-ja o
Tu-do issoé paz Tu-do is - so traz U - ma cal-ma de ve-rão e en - tão O bar -

IIIIm7
Em7

V7/IIIIm7
A7(b9)

IIIIm7
Dm7

V7/IIIIm7
G7(b9)

IIIIm7
Dm7

V7
G7(b9)

13 bar - co e luz Di-as tão a - zuis! di - nha cai O bar-
qui - nho vai A tar

IIIIm7
Em7

V7/IIIIm7
A7(b9)

IIIIm7
Dm7

V7
G7(b9)

19 qui - nho vai A tar - di - nha cai O bar...

Fade out

Anexo B – Questionário

UFPel - Centro de Artes

Trabalho de conclusão de Curso: “IMPROVISACÃO MUSICAL NA BOSSA NOVA: estratégias de preparação para a performance na *Jam Session* do Centro de Artes da UFPEL”

Autor: Rafael Antunez Martins

Questionário

- 1. Descreva o processo de preparação para a presente pesquisa.**
- 2. O material de estudo lhe ajudou de alguma forma?**
- 3. Quais elementos mais lhe auxiliaram na preparação?**
- 4. Você utiliza as gravações no seu estudo musical, se sim de que forma e com qual objetivo?**
- 5. Como você se relacionou com a referência sonora escolhida?**
- 6. Você já havia pensado nesse contexto musical da Bossa Nova?**
- 7. Você já tinha observado as variações de levadas, harmonias características, padrões rítmicos, bem como as relações que possuem?**
- 8. O esquema de exercícios contribuiu na transformação da sua expressão musical?**
- 9. A experiência de preparação interferiu na sua criatividade?**

Anexo C – Repostas do Questionário Pelos Colaboradores

Colaboradora I. Cecília Frighetto Tres (Canto)

1. Descreva o processo de preparação para a presente pesquisa.

A pesquisa foi realizada com um grupo que há cerca de 10 meses reúne-se semanalmente para praticar improvisação musical em standards de Jazz e Bossa Nova. Cerca de um mês antes da gravação da música fui convidada para participar da pesquisa o que foi muito interessante pelo fato de termos um material de estudo e ensaios voltados para a música em questão.

2. O material de estudo lhe ajudou de alguma forma?

Sim, com certeza o material foi muito útil, uma vez que pessoalmente eu não tinha acesso aos padrões rítmicos por escrito. Nunca havia estudado para improvisação desta forma.

3. Quais elementos mais lhe auxiliaram na preparação?

Os exercícios de padrão rítmico e a gravação é claro.

4. Você utiliza as gravações no seu estudo musical, se sim de que forma e com qual objetivo?

Sim, utilizo gravações para meu estudo, gravações com vocal e até apenas instrumental para poder cantar por cima do tema.

5. Como você se relacionou com a referência sonora escolhida?

Muito bem, gosto muito de Bossa Nova, é um estilo musical que me encanta e o qual já existem registros pessoais prévios do seu funcionamento, tanto que eu

não conhecia a música na primeira vez que ouvi, mas já compreendi ela como um todo.

6. Você já havia pensado nesse contexto musical da Bossa Nova?

Sim, mas fazer parte da pesquisa me deu muito mais informações e conhecimento sobre a Bossa Nova, o que ajuda muito na hora da interpretação.

7. Você já tinha observado as variações de levadas, harmonias características, padrões rítmicos, bem como as relações que possuem?

Já havia compreendido essa variação instintivamente, entretanto, nunca parei para estudá-las, além das harmonias que são bem complexas. Após a realização da pesquisa ficou muito mais interessante ouvir e cantar Bossa Nova.

8. O esquema de exercícios contribuiu na transformação da sua expressão musical?

Totalmente, por que agora sei que existem esses padrões e variações que me auxiliam muito para a interpretação musical, inclusive em outros estilos musicais, nos quais se pode brincar com a variação rítmica.

9. A experiência de preparação interferiu na sua criatividade?

Interferiu sim, penso inclusive que quero estudar outros estilos musicais da música brasileira como baião por exemplo, e ao entender seus padrões rítmicos poder improvisar livremente deixando fluir a criatividade.

Colaborador II. Gabriel Garcia Caldeira (Guitarra)

1. Descreva o processo de preparação para a presente pesquisa.

O processo de preparação se deu mediante a realização dos exercícios propostos pelo pesquisador, somado ao conhecimento prévio que eu possuía sobre o tema “improvisação”. Basicamente foquei-me em realizar os exercícios que me foram apresentados nesse trabalho, e fazer ligações com conteúdos que eu já havia estudado anteriormente.

2. O material de estudo lhe ajudou de alguma forma?

Sim. Principalmente no aspecto rítmico da improvisação.

3. Quais elementos mais lhe auxiliaram na preparação?

Os exercícios que tratavam das levadas básicas da Bossa Nova. Auxiliou-me tanto na parte da improvisação melódica quanto na noção de acompanhamento rítmico.

4. Você utiliza as gravações no seu estudo musical, se sim de que forma e com qual objetivo?

Infelizmente não utilizo, mas é uma ótima abordagem de estudo.

5. Como você se relacionou com a referência sonora escolhida?

Minha relação com a referência sonora foi ótima, pois se trata de um gênero musical que me agrada muito, tanto para ouvir, como para tocar. Logo, participar dessa pesquisa tornou-se algo muito natural e prazeroso.

6. Você já havia pensado nesse contexto musical da Bossa Nova?

Sim. Creio ser um dos principais gêneros musicais do mundo, e de uma riqueza rítmica e harmônica impressionante.

7. Você já tinha observado as variações de levadas, harmonias características, padrões rítmicos, bem como as relações que possuem?

Sim, bastante. A Bossa Nova, por ser derivada do samba, possui uma seção rítmica robusta e diversificada. Para quem gosta de tocar o gênero, é essencial prestar atenção nas levadas e acentuações, pois estes dão todo o “sotaque” no momento da execução. Além disso, a Bossa Nova possui um forte conteúdo harmônico, baseado em acordes com muitas dissonâncias, substituições e modulações harmônicas.

8. O esquema de exercícios contribuiu na transformação da sua expressão musical?

Com certeza. Todo conhecimento a que estamos expostos nos afetam de alguma maneira e nos transformam em alguma proporção. Acredito que essa experiência foi bastante enriquecedora, e o contato com exercícios focados no aspecto da improvisação me ajudaram a ter uma visão mais organizada e coesa do assunto.

9. A experiência de preparação interferiu na sua criatividade?

De certa forma sim, mas a interferência foi muito positiva. O contato com os exercícios me forçou a extrair o máximo de ideias num panorama delimitado pelo próprio exercício, consequentemente exigiu mais criatividade da minha parte.

Colaborador III. Menan Medeiros Duwe (Piano)

1. Descreva o processo de preparação para a presente pesquisa.

No primeiro momento eu segui a proposta de estudo de aplicar as sugestões de levadas às propostas harmônicas, escolhendo *voicings* de acompanhamento ao piano para cada acorde (sem incluir os baixos dos acordes, considerando que eles seriam tocado pelo baixista), priorizando uma montagem fechada que soasse mais rítmica. Isso envolveu também algumas escolhas de tensões para os acordes. Esse

processo foi bastante proveitoso porque ao terminar esses exercícios eu já tinha os pedaços da música automatizados, bastando somente juntá-los na sequência.

Em seguida eu escolhi *voicings* de mão esquerda para praticar improvisações sobre as mesmas propostas harmônicas. Para improvisar, mapeei a escalas que poderia usar em cada sequência (pensando nas regiões tonais, ex.: F#m B7(9) com as notas de Mi maior e o devido apoio melódico nas notas dos acordes, etc.). Procurei utilizar a proposta rítmica número 1 para criar melodias, mas esse estudo se mostrou mais difícil que improvisar livremente, então passei a exercitar melodias com um ritmo mais livre, e as vezes me prendia a célula proposta para verificar se já havia me familiarizado o suficiente com as mudanças harmônicas. Só pratiquei a célula n.1 e não atingi uma proficiência satisfatória com ela.

Em seguida veio o primeiro encontro, e acabamos ensaiando com uma formação bastante diferente do que eu esperava (somente piano, bateria e violão). O primeiro estudo de *voicings* não me serviria porque teria que desempenhar funções de baixo e tocar o tema. Aprendi o tema no ensaio lendo a partitura e aproveitei os *voicings* de uma mão que eu tinha planejado, além de outros que eu tenho costume de usar ou pude montar na hora. A instrumentação reduzida foi uma boa oportunidade de explorar texturas variadas do piano.

Depois desse ensaio eu mudei a minha perspectiva de estudo, me foquei em automatizar o tema – treinando junções do ritmo do acompanhamento com o ritmo da melodia –, e improvisar sobre o acompanhamento harmônico da mão esquerda. Também pratiquei um pouco o acompanhamento com baixo na mão esquerda e acordes na mão direita. Nesse momento eu utilizei predominantemente a partitura da música, sem voltar para as sugestões de levadas ou células rítmicas (mas aproveitando a ideia de separar partes de progressões harmônicas da música para praticar, procedimento que faz parte do meu estudo cotidianamente). Nesse momento eu ouvi algumas vezes a gravação para conhecer as escolhas de arranjo, que os demais participantes do projeto já conheciam.

O encontro final ocorreu com um grupo de músicos maior que o primeiro, e situações diferentes de acompanhamento surgiram. Tínhamos 3 instrumentos na base harmônica (guitarra, piano e violão) e nenhum baixo. Procurei fazer um acompanhamento mais espaçado temporalmente escolhendo alguns ataques da clave rítmica para tocar, complementando outros instrumentos. Busquei também

montar acordes num registro mais agudo. Além disso, procurei preencher os baixos. A função de tocar o tema nesse ensaio ficou mais reduzida com a presença de mais instrumentos e uma cantora.

2. O material de estudo lhe ajudou de alguma forma?

Sim, me ajudou da forma como descrevi acima, foi muito útil para me familiarizar com o tema e praticá-lo.

3. Quais elementos mais lhe auxiliaram na preparação?

A separação das progressões harmônicas. As propostas de levadas também foram um exercício interessante. As células rítmicas praticamente não me ajudaram (talvez pudessem me ajudar se eu tivesse mais tempo de preparação).

4. Você utiliza as gravações no seu estudo musical, se sim de que forma e com qual objetivo?

Muito pouco neste processo, somente para me familiarizar com o arranjo. Em outros casos eu uso as gravações para conhecer os elementos que fazem parte da música de forma predominante ou que são atribuídos especificamente por intérpretes.

5. Como você se relacionou com a referência sonora escolhida?

Ouvi poucas vezes para conhecer de maneira geral.

6. Você já havia pensado nesse contexto musical da Bossa Nova?

Já, mas toco muito raramente neste contexto.

7. Você já tinha observado as variações de levadas, harmonias características, padrões rítmicos, bem como as relações que possuem?

Já, principalmente as suas possibilidades no piano.

8. O esquema de exercícios contribuiu na transformação da sua expressão musical?

Não. Poderia contribuir se tivesse mais tempo de envolvimento com a metodologia.

9. A experiência de preparação interferiu na sua criatividade?

Acho que a experiência de preparação esteve num nível de familiarização com os materiais musicais e pouco no nível da criatividade (que está sempre presente quando escolhemos *voicings*, criamos melodias praticando para improvisar, fazemos um junção rítmica de melodia com acompanhamento, etc.). Já os encontros foram laboratórios de experimentação muito ricos: lidar com o que havia disponível em relação a formação instrumental e propostas apresentadas foi um ótima oportunidade criativa.

Colaborador IV. Bruno De Cesaro (Bateria)

1. Descreva o processo de preparação para a presente pesquisa.

Os estudos foram apresentados aos músicos de maneira simples e direta, com algumas ideias musicais para podermos nos basear. Com isso, tivemos um bom ponto de partida do que seria almejado pelo Rafael. Como ritmista, estudei as células rítmicas entregues a mim e pensei através delas uma maneira musical de as pôr no contexto.

2. O material de estudo lhe ajudou de alguma forma?

Dentre todo o conteúdo entregue aos participantes da pesquisa, os quais não utilizei muito, fez-se importante a minha experiência com o estilo musical desde pequeno, o que torna difícil de separar esse conteúdo e o meu contato desde a infância.

3. Quais elementos mais lhe auxiliaram na preparação?

Sem dúvida o que estudei mais daquele material foram as células rítmicas, porém não adianta nada tê-las à perfeição da execução e não saber aonde encaixar sem um treinamento perceptivo. Pode-se ouvir na gravação que não usufruiu delas nas levadas, mas sim de similares que soam de acordo com o que “O Barquinho” pede.

4. Você utiliza as gravações no seu estudo musical, se sim de que forma e com qual objetivo?

Eu sempre dividi minha rotina de estudos em duas partes que considero importantíssimas: tocar o próprio instrumento e ouvir bastante músicas. Isso faz com que a percepção musical aumente por pressupor para aonde a música vai se desenvolver. Nunca tive o costume de tocar com *playbacks*, logo, não usei nenhum ao longo do processo.

5. Como você se relacionou com a referência sonora escolhida?

O que falar de “O Barquinho”? Ouvi essa música pela primeira vez ainda quando criança, meu irmão mostrou-me uma regravação desta canção feita por Leny Andrade, gostei muito logo de cara, algum tempo depois que eu acabara conhecendo a faixa original e outras versões. Com isso, tornou-se muito bom tocar esse standard da música brasileira, ainda mais que eu tenho o grande Wilson das Neves como referência da bateria nacional.

6. Você já havia pensado nesse contexto musical da Bossa Nova?

O colaborador optou por não responder.

7. Você já tinha observado as variações de levadas, harmonias características, padrões rítmicos, bem como as relações que possuem?

Os padrões rítmicos apresentados são ótimos para estudar, desenvolve uma base sólida de padrões do estilo musical. É como uma estrutura base para um prédio, é uma base, mas ainda será melhor desenvolvida sobre ela.

8. O esquema de exercícios contribuiu na transformação da sua expressão musical?

O acréscimo de células referências, para mim, ampliou-se. Durante as gravações, reparei a importância do preenchimento dos instrumentos, um completando o outro fazendo levadas distintas. Isso dá uma presença maior, principalmente tratando-se de música instrumental.

9. A experiência de preparação interferiu na sua criatividade?

Referente ao material de apoio, pode-se dizer que cumpriu com o propósito. Auxiliou-me, mas não houve sequer um problema de “podar” minha criatividade, muito pelo contrário, ajudou-me como se propôs. Ainda consegui pensar em algumas coisas semelhantes ao que estavam em nossa disposição, porém com uma linguagem própria minha.

Anexo D – Termo de autorização do uso da imagem

Termo de Autorização

Autorizo, para os devidos fins acadêmicos, o uso da entrevista realizada por Rafael Antunez Martins no seu trabalho de conclusão do curso Bacharelado em Música, com Habilitação em Violão, pela Universidade Federal de Pelotas.

Autorizo o uso da entrevista em mídia impressa (periódicos, anais de encontro de música ou afins, revistas, livros, etc.), mídia eletrônica, Internet (sites) e banco de dados.

Fica autorizada a publicação do vídeo da gravação final no site do Núcleo de Pesquisa em Música Popular (NuMP) da UFPel.

Concordo com os termos citados, sem que haja qualquer ônus a Rafael Antunez Martins, ao Centro de Artes da UFPel ou a terceiros.

Aceita que eu coloque o seu nome no trabalho ou prefere o anonimato?

() Aceito que coloque o meu nome

() Prefiro ficar anônimo

Nome: _____

N. da identidade: _____ Órgão Emissor: _____

Assinatura: _____

Pelotas, _____ de _____ de 2017.

Termo de autorização

Autorizo, para os devidos fins acadêmicos, o uso da entrevista realizada por Rafael Antunez Martins no seu trabalho de conclusão do curso Bacharelado em música, com habilitação em Violão, pela Universidade Federal de Pelotas.

Autorizo o uso da entrevista em mídia impressa (periódicos, anais de encontro de música ou afins, revistas, livros, etc.), mídia eletrônica, Internet (sites) e banco de dados.

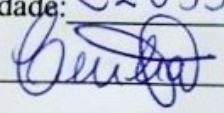
Fica autorizada a publicação do vídeo da gravação final no site do Núcleo de Pesquisa em Música Popular (NuMP) da UFPel.

Concordo com os termos citados, sem que haja qualquer ônus a Rafael Antunez Martins, ao Centro de Artes da UFPel ou a terceiros.

Aceita que eu coloque o seu nome no trabalho ou prefere o anonimato?

☒ Aceito que coloque o meu nome

☐ Prefiro ficar anônimo

Nome: Beúlia Frighetto Trer
N. da identidade: 2109932885 Órgão Emissor: SSP
Assinatura: 

Pelotas, 28 de Janeiro de 2018.

Termo de autorização

Autorizo, para os devidos fins acadêmicos, o uso da entrevista realizada por Rafael Antunez Martins no seu trabalho de conclusão do curso Bacharelado em música, com habilitação em Violão, pela Universidade Federal de Pelotas.

Autorizo o uso da entrevista em mídia impressa (periódicos, anais de encontro de música ou afins, revistas, livros, etc.), mídia eletrônica, Internet (sites) e banco de dados.

Fica autorizada a publicação do vídeo da gravação final no site do Núcleo de Pesquisa em Música Popular (NuMP) da UFPel.

Concordo com os termos citados, sem que haja qualquer ônus a Rafael Antunez Martins, ao Centro de Artes da UFPel ou a terceiros.

Aceita que eu coloque o seu nome no trabalho ou prefere o anonimato?

☒ Aceito que coloque o meu nome

☐ Prefiro ficar anônimo

Nome: Gabriel Garcia Caldeira

N. da identidade: 8101618604 Órgão Emissor: SSP/RS

Assinatura: Gabriel Garcia Caldeira

Pelotas, 28 de Janeiro de 2018.

Termo de autorização

Autorizo, para os devidos fins acadêmicos, o uso da entrevista realizada por Rafael Antunez Martins no seu trabalho de conclusão do curso Bacharelado em música, com habilitação em Violão, pela Universidade Federal de Pelotas.

Autorizo o uso da entrevista em mídia impressa (periódicos, anais de encontro de música ou afins, revistas, livros, etc.), mídia eletrônica, Internet (sites) e banco de dados.

Fica autorizada a publicação do vídeo da gravação final no site do Núcleo de Pesquisa em Música Popular (NuMP) da UFPel.

Concordo com os termos citados, sem que haja qualquer ônus a Rafael Antunez Martins, ao Centro de Artes da UFPel ou a terceiros.

Aceita que eu coloque o seu nome no trabalho ou prefere o anonimato?

☒ Aceito que coloque o meu nome

☐ Prefiro ficar anônimo

Nome: MENAN MEDEIROS DUKE

N. da identidade: 5.243.210 Órgão Emissor: _____

Assinatura: [assinatura]

Pelotas, 28 de JANEIRO de 2018.

Termo de autorização

Autorizo, para os devidos fins acadêmicos, o uso da entrevista realizada por Rafael Antunez Martins no seu trabalho de conclusão do curso Bacharelado em música, com habilitação em Violão, pela Universidade Federal de Pelotas.

Autorizo o uso da entrevista em mídia impressa (periódicos, anais de encontro de música ou afins, revistas, livros, etc.), mídia eletrônica, Internet (sites) e banco de dados.

Fica autorizada a publicação do vídeo da gravação final no site do Núcleo de Pesquisa em Música Popular (NuMP) da UFPel.

Concordo com os termos citados, sem que haja qualquer ônus a Rafael Antunez Martins, ao Centro de Artes da UFPel ou a terceiros.

Aceita que eu coloque o seu nome no trabalho ou prefere o anonimato?

☒ Aceito que coloque o meu nome

☐ Prefiro ficar anônimo

Nome: Bruno de Cesaro

N. da identidade: 1124638048 Órgão Emissor: SSP

Assinatura: Bruno de Cesaro

Pelotas, 21 de dezembro de 2017.