

# A composição e interpretação de Victor Assis Brasil em *Pro Zeca*: hibridismo entre o baião e o *bebop*

**Leonardo Barreto Linhares** (Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix, Belo Horizonte, MG)  
leonardo.linhares@metodistademinas.edu.br

**Fausto Borém** (UFMG, Belo Horizonte, MG)  
fborem@ufmg.br

**Resumo:** Estudo sobre o reconhecimento de elementos composicionais e interpretativos característicos do baião e do *bebop* na Introdução e Tema da música *Pro Zeca* de Victor Assis Brasil (1945-1981), a partir de três fontes primárias: (1) a *lead sheet* editada que reproduz o manuscrito autógrafo do compositor (ASSIS BRASIL, sem data a), (2) uma *lead sheet* manuscrita de caligrafia anônima (ASSIS BRASIL, sem data b) e (3) a *lead sheet* editada da transcrição a partir da gravação do compositor (ASSIS BRASIL, 1974), incluindo sua improvisação, que está publicada às p.39-44 nesse volume de *Per Musi*. Fundamentada por referenciais históricos e teóricos das práticas de performance da música brasileira (GIFFONI, 1997; SIQUEIRA, 1981; SÉVE, 1999) e do *jazz* (GRIDLEY, 2006; LAWN, 1995; HOBBSAWM, 1990, BAKER, 1987), esta análise comparativa revela um hibridismo entre elementos do *bebop* e do baião, no qual as características desses dois gêneros populares de países diferentes às vezes permanecem distintas e às vezes se entrelaçam em uma síntese.  
**Palavras-chave:** Victor Assis Brasil; hibridismo musical; baião; *bebop*; música popular; análise musical.

## The composition and interpretation by Victor Assis Brasil in *Pro Zeca*: hybridism between the Brazilian baião and bebop

**Abstract:** Study about the recognition of compositional and interpretive elements typical of *bebop* and *baião* in the Introduction and Theme of *Pro Zeca* by Brazilian composer and saxophonist Victor Assis Brasil (1945-1981) departing from three primary sources: (1) the edited lead sheet that reproduces the composer's autograph (ASSIS BRASIL, sem data a), (2) an anonymous lead sheet manuscript (ASSIS BRASIL, sem data b) and (3) the lead sheet of the transcription based on the composer's recording (ASSIS BRASIL, 1974) included at the end of this article. Resorting to historical and theoretical references of performance practices in jazz (GRIDLEY, 2006; LAWN, 1995; HOBBSAWM, 1990, BAKER, 1987) and Brazilian music (GIFFONI, 1997; SIQUEIRA, 1981; SÉVE, 1999), this comparative analysis reveals hybridization between *bebop* and the Brazilian *baião*, in which the characteristics of these popular genres from two different countries sometimes remain separate and sometimes are interwoven into a synthesis.

**Keywords:** Victor Assis Brasil; musical hybridism; Brazilian *baião*; *bebop*; popular music; music analysis.

### 1- Introdução

A música popular instrumental brasileira é considerada como uma das mais ricas do mundo no que diz respeito à diversidade de estilos, tanto composicionais quanto de interpretação. Essa riqueza, que reflete a formação sócio-cultural brasileira, inclui aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos e elementos estilísticos, tanto autóctones quanto estrangeiros, absorvidos e reutilizados por meio de citações, justaposições, transformações e sínteses. Muitos dos compositores e intérpretes populares que contribuíram para essa miscigenação cultural, ainda não são devidamente estudados. Muitos não são mesmo co-

nhecidos pelo público de hoje por terem caído no ostracismo, pela mudança de valores musicais ou tendências na mídia. O compositor e saxofonista Victor Assis Brasil exemplifica bem este quadro.

Ainda é emergente a pesquisa sobre a música instrumental brasileira, especialmente se comparada ao volume de estudos sobre as canções brasileiras, que têm o atrativo do conteúdo de suas letras ou das relações texto-música. Entre os trabalhos acadêmicos sobre Victor Assis Brasil, destaca-se a dissertação de mestrado *Improvisação em Victor*

*Assis Brasil* de Fernando Trocado MAURITY (2006), na qual o autor transcreve as partes improvisadas de saxofone e as cifras das músicas *Blues for Mr. Saltzman* (Victor Assis Brasil), *O cantador* (Dori Caymmi e Nelson Motta), *Penedo* (Victor Assis Brasil) e *Nada será como antes* (Milton Nascimento) para, em seguida, analisar o estilo improvisatório do compositor-instrumentista. Ele afirma que Victor Assis Brasil praticava uma "música transnacional" (MAURITY, 2006, p.80), tendo buscado uma sistemática interação estilística entre as músicas brasileira e a norte-americana, que inclui citações (por exemplo, trechos de *Giant Steps* de John Coltrane e de *Chorinho pra ele* de Hermeto Pascoal na sua *Blues for Mr. Saltzman*) e misturas estilísticas, como jazz modal e bossa na canção de trabalho *O cantador*, jazz e samba em *Night em day* de Cole Porter, jazz e baião em *It's all right with me*, também de Cole Porter (MAURITY, 2006, p.48-52, 78-79).

Baseado na teoria da fricção interétnica do antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira, Acácio Piedade defendeu o conceito de *fricção de musicalidades* ao tratar do "jazz brasileiro". Segundo essa abordagem, a interação entre a música instrumental brasileira e a norte-americana, ao contrário da perspectiva do também antropólogo Darcy Ribeiro em que haveria uma "... transmissão, aculturação ou assimilação. ...", estaria mais propensa a envolver "Um sistema intersocietário que exhibe, em seu cerne, uma desigualdade. ..." e que seria permeado por uma "luta de classes" (PIEADADE, 1985, p.199). Apesar de acreditar que a musicalidade brasileira usufrui e supera o que chama de *paradigma bebop*,<sup>1</sup> PIEADADE (1985, p.200) argumenta que essas "musicalidades dialogam mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças."

No presente artigo, procuramos mostrar, ao analisarmos *Pro Zeca* de Victor Assis Brasil, que apesar de o embate entre a música norte-americana e a música brasileira existir nessa música, há também, e principalmente, uma imbricação estilística cuja síntese no tecido musical resulta em um hibridismo complexo e sofisticado. Mais do que isso, apesar de justamente colocar lado a lado os gêneros norte-americano do *bebop* e brasileiro do baião, acreditamos que a música de Victor Assis Brasil está longe de, sonoramente, refletir valores culturais superiores ou inferiores, ou mesmo, uma "luta de classes". Recentemente, buscando refinar o conceito de hibridação em música, o próprio PIEADADE (2011) propõe uma hibridação "homeostática" (em que a memória auditiva já reconheça as musicalidades como não concorrentes) e uma hibridação "contrastiva" (em que há uma fricção de musicalidades).

Após uma breve biografia de Victor Assis Brasil, o presente artigo apresenta uma análise descritiva e comparativa de elementos estilísticos contidos na Introdução e Tema de sua música *Pro Zeca*, a partir de três fontes primárias: (1) a *lead sheet*<sup>2</sup> que reproduz o manuscrito autógrafa deixado pelo compositor (ASSIS BRASIL, sem data a),

editada no volume 1 da coleção denominada *Victor Assis Brasil*, organizada por seu irmão Paulo Assis Brasil, (2) uma *lead sheet* manuscrita de caligrafia anônima que tem sido bastante utilizada no meio da música popular (ASSIS BRASIL, sem data b), cedida a Fausto Borém pelo pianista e pesquisador Rafael dos Santos da UNICAMP e (3) a *lead sheet* preparada pelo primeiro autor do presente artigo a partir de sua transcrição da única gravação de *Pro Zeca* deixada pelo compositor, no disco ao vivo *Victor Assis Brasil - 1974* (ASSIS BRASIL, 1974). Os elementos desta última fonte primária predominam na edição final da *lead sheet* da música (veja às p.39-44 desse volume de *Per Musi*), uma vez que ela reflete diretamente as práticas de performance e considera, além da melodia e harmonias do Tema e de uma longa Introdução, elementos musicais não tradicionalmente codificados em *lead sheets*, como as convenções da seção rítmica do grupo, trechos relevantes da linha do baixo e práticas de performance específicas do saxofone, como inflexões, articulações, ocorrência de *swing*<sup>3</sup> e efeitos diversos.

O fato de a *lead sheet* autógrafa ser em Ré, e não em Sol como as outras duas, provavelmente reflete uma notação que favorece o registro mais grave do sax alto (afinado em Mi bemol), enquanto que a notação em Sol, favorece o sax soprano (afinado em Si bemol) mais agudo e utilizado na gravação. Exceto para o Ex.1 e o Ex.2, a numeração de compassos dos exemplos musicais segue a numeração de compassos da *lead sheet* da gravação (veja às p.39-44 desse volume de *Per Musi*). A análise de elementos de gêneros musicais específicos levou em consideração os referenciais teóricos de GRIDLEY (2006), HOBBSAWM (1990), BAKER (1987) e LAWN (1995) para o *bebop*, e de GIFFONI (1997), SIQUEIRA (1981), SÉVE (1999), ANDRADE (1928) e SANDRONI (2001) para o baião. Não foram consideradas nesse estudo outras gravações de *Pro Zeca* realizadas por outros músicos de renome como o guitarrista Hélio Delmiro e o *Trio Bonsai*.

## 2 - Victor Assis Brasil

O saxofonista e compositor Victor Assis Brasil nasceu em 28 de agosto de 1945 no Rio de Janeiro. Seu primeiro instrumento foi a gaita. Aos 17 anos começou a tocar saxofone alto, tendo Paulo Moura como professor. Logo, começou a participar das *jam sessions* no *Little Club* no beco das garrafas em Copacabana e a realizar shows em faculdades e colégios da zona sul do Rio de Janeiro. Em 1965, tocando no *Clube do jazz e da bossa*, foi ouvido pelo maestro e pianista Friederich Gulda e convidado para participar de concursos internacionais de *jazz*. Obteve o Primeiro Lugar no festival de Berlim e um Terceiro Lugar no Concurso Internacional de Jazz de Viena. Em 1966, gravou seu primeiro disco, *Desenhos*, hoje raro de ser encontrado. Em 1969, voltou ao exterior graças a uma bolsa oferecida pela *Berklee School of Music*, em Boston, Estados Unidos. Nos cinco anos que ficou por lá, aprimorou sua técnica, estudou composição e arranjo e teve a oportunidade de tocar com grandes nomes do *jazz* norte-americano como o trompetista Dizzy Gillespie, o

pianista Chick Correa e o contrabaixista Ron Carter. Em 1973, quando voltou ao Brasil, era um músico mais conhecido no exterior do que em seu próprio país. Iniciou uma fase de intensa agenda de shows ao lado de músicos como o trompetista Márcio Montarrojos, o contrabaixista Zeca Assumpção e o baterista Chico Batera entre outros, compondo e gravando. Victor deixou um legado de oito discos: *Victor Assis Brasil ao vivo* (1974); *Desenhos* (1966); *Trajeto* (1968); *Victor Assis Brasil toca Antônio Carlos Jobim* (1970); *Esperanto* (1970); *Victor Assis Brasil Quinteto* (1979); *Pedrinho – Victor Assis Brasil Quarteto* (1980); *Luiz Eça e Victor Assis Brasil no museu de arte moderna* (1993). Deixou um bom número de composições em diversos estilos, para várias formações instrumentais, a maioria delas ainda inédita. Victor Assis Brasil morreu prematuramente em 14 de abril de 1981, aos 35 anos, em decorrência de problemas circulatórios causados por uma periartrite nodosa.

A música *Pro Zeca*, objeto de estudo do presente artigo e uma homenagem do compositor ao amigo contrabaixista Zeca Assumpção, foi provavelmente composta em 1974 e faz parte do disco *Victor Assis Brasil* (1974), gravado ao vivo no Teatro da Galeria no Rio de Janeiro com os seguintes músicos: Victor Assis Brasil no saxofone soprano, Márcio Montarrojos no trompete, Paulo Russo no contrabaixo acústico, Lula na bateria e Alberto Farah nos teclados eletrônicos.

### 3 – Aspectos composicionais do baião e bebop em Pro Zeca

Em novembro de 1974, num depoimento a Tárk de Souza na *Revista Veja* (SOUZA, 1974), Victor Assis Brasil afirmou que seu estilo composicional misturava jazz e música brasileira. Para muitos amantes das músicas brasileira e norte-americana, uma primeira audição da

gravação de *Pro Zeca* por Victor Assis Brasil já é suficiente para deixar no ouvido a sensação de uma mistura estilística entre os gêneros baião e bebop.

Uma das principais diferenças formais entre as três fontes primárias de *Pro Zeca* está na introdução que antecede a apresentação do Tema. A *lead sheet* de caligrafia anônima é em Sol e traz uma introdução simplificada: apenas uma levada do baixo por quatro compassos que se repete e deixa clara a atmosfera do baião (Ex.1).

O manuscrito de Victor Assis Brasil é em Ré (e não em Sol, como na gravação) e traz uma introdução de 12 compassos (Ex.2), que se inicia com uma levada de baião por quatro compassos transposta para a clave de Sol. Este *ostinato* é seguido por um fragmento motivico derivado do Tema (c.5). O fragmento seguinte sugere o modo de Ré Mixolídio, modo bastante encontrado na música nordestina (SIQUEIRA, 1981). Aqui se observa o típico arpejo que ascende da tônica à dominante e desce por semitom sobre o quarto grau alterado (Dó – Mi – Sol – Fá#, no c.7). Todo este material tipicamente brasileiro é seguido por uma sequência de sextinas de grande afinidade com o jazz, afinidade que é visível tanto pelo aspecto virtuosístico das *licks* de caráter improvisatório quanto pelo cromatismo e notas *outside*<sup>4</sup> nela contidos (c.7-8) que, só ao final, resolvem na tônica Ré (c.9).

A *lead sheet* baseada na gravação de Victor Assis Brasil (publicada integralmente neste volume de *Per Musi*) é em Sol e traz uma introdução ampliada, de 23 compassos (Ex.3), mais elaborada do que as outras do ponto de vista formal, melódico e harmônico, constituindo uma seção autônoma. Essa introdução é dividida entre os dois estilos: jazzístico nos 15 primeiros compassos e no estilo do baião nos 8 compassos finais. As progressões harmônicas



Ex.1 - Introdução simplificada de *Pro Zeca* de Victor Assis Brasil: *lead sheet* anônima.



Ex.2 - Introdução de *Pro Zeca* de Victor Assis Brasil: manuscrito do compositor.

**Trumpete**  
(Lento *ad libitum*)

c.1 C 9/G D/G B m7 Bm7M(11) E7(b10) A m7

IV V ii V ii

c.7 D<sup>7</sup><sub>9</sub> B7(13) B7(b13) B7 Em7(9) Em7(9) A m7

V

**Linha do baixo**  
(Baião)

c.13 A m7 A7(13) (sem harmonia)

ii V/V V

Ex.3 - Introdução expandida de *Pro Zeca* de Victor Assis Brasil: *lead sheet* da gravação do compositor.

sofisticadas (como o IV grau na cadência subdominante-dominante no c.2: um acorde de Dó com nona e baixo em Sol por empréstimo modal de Sol Dórico) com notas longas precedidas de *volate* e a rítmica variada sugerindo improvisação são claramente jazzísticas. Essa ambientação é subitamente interrompida por uma levada de baião no baixo por oito compassos (a mesma que aparece na *lead sheet* anônima), preparando a apresentação do Tema.

A métrica do Tema é no compasso binário 2/4, característica marcante do baião (GIFFONI, 1997; ALBIN, 2005; ROCCA, 1986), ao contrário da métrica quaternária que predomina no *bebop* (como mostram as diversas transcrições das músicas do ícone do *bebop* Charlie Parker; AEBERSOLD e SLONE, 1978). A forma utilizada por Victor em *Pro Zeca* pode ser descrita como uma canção binária **AAB coda**, muito próxima da forma **AB**, típica do baião (diferindo pela repetição da *Seção A* e finalização com uma pequena *coda*). Mas haveria também uma proximidade com a forma canção ternária **AABA**, muito utilizada no *jazz* (GRIDLEY, p.13), se consideramos a *coda* como uma recapitulação abreviada da *Seção A* (afinal trata-se de material temático quase idêntico), o que nos daria a forma **AABA'**. Por outro lado, a forma de apresentação **Tema – Improviso – Tema** é ternária e mais característica do *jazz* norte-americano. Por questões de espaço, restringimos esta análise somente ao *Tema* de *Pro Zeca*, deixando a análise do *Improviso* para um próximo artigo. De toda maneira, percebe-se que o esquema formal da improvisação nesta gravação da música, dura seis *choruses*, sendo que cada um deles é dividido em duas partes assimétricas, tanto em número de compassos quanto em relação à linguagem harmônica. Primeiro, a improvisação acontece sobre 16 compassos de G<sub>2</sub><sup>7</sup>(13), a mesma har-

monia da *Seção A*. Depois, a improvisação se dá sobre 12 compassos apenas, utilizando-se a progressão da *Seção B*, mas com apenas um acorde por compasso (procedimento comum no *jazz*, que visa facilitar a criação melódica no processo improvisatório).

Uma comparação entre as três *lead sheets* (a *lead sheet* autógrafa foi aqui transposta para Sol) mostra diferenças estilísticas na harmonização da *Seção A* do Tema de *Pro Zeca* (Ex.4). Na *lead sheet* anônima, observa-se a utilização dos acordes do Iº grau de Sol Mixolídio (G7), IVº grau de Sol Eólio (Cm/G) e o IIº grau de Sol Lídio (A/G). A escolha destes acordes reforça características harmônicas do baião, e faz alusão a uma progressão típica citada por Guerra-Peixe (CASCUDO, 1984 p.97). A única diferença é que o IVº grau é menor em *Pro Zeca*, e não maior, devido a um empréstimo modal de Sol Eólio. Na *lead sheet* baseada no manuscrito autógrafo de Victor Assis Brasil, o ritmo harmônico é o mesmo, porém a progressão tem uma natureza mais jazzística, pois parte da tônica (G7) para a o segundo grau (A7) e retorna cromaticamente à tônica passando pela sexta napolitana (Ab7+). Finalmente, na *lead sheet* baseada na gravação, observa-se que os músicos optaram por um pedal com o acorde de G<sub>2</sub><sup>7</sup>(13) em toda a sua extensão, caracterizando o modo de Sol Mixolídio e uma estaticidade harmônica recorrente na música nordestina, típica dos repentes e emboladas, mas também encontrável em baiões.

As notas alteradas do Tema de *Pro Zeca* - Dó # (c.46-47 e 52 no Ex.4 acima) e Mi b (c.48, prolongada no c.49 no Ex.4 acima) podem ter origem tanto no idioma harmônico jazzístico quanto do baião. Na *lead sheet* autógrafa, o Dó # é harmonizado com o acorde de A7,

Lead sheet anônima: G7 -----  
 Lead sheet do autógrafo: G7 -----  
 Lead sheet da gravação: G<sub>2</sub><sup>7</sup> (13) -----

**Tema**  
**Seção A**

----- G/A ----- Cm7/G -----  
 ----- A7 ----- Ab 7+ -----

----- G7 ----- G/A ----- Cm7/G ----- G7 -----  
 ----- G ----- A7 ----- Ab 7+ ----- G -----

----- G<sub>2</sub><sup>7</sup> (13) -----

Ex.4. Diferenças de harmonização da Seção A do Tema de *Pro Zeca* de Victor Assis Brasil nas três *lead sheets* da música

mas em ambas *lead sheets* anônima e da gravação é harmonizado com acordes da tônica Sol, o que nos remete ao IVº grau alterado ascendentemente. Este Dó # pode, e deve, na verdade, ser compreendido como nota escalar do modo Lídio-Mixolídio em Sol. Esse modo foi chamado de *Modo Nacional* por SIQUEIRA (1981, p.3-4) e, no meio da música popular brasileira, é tido como o mais nordestino dos modos.

Na *lead sheet* anônima, o Mi bemol é harmonizado com Cm7, caracterizando-se como simples nota desse acorde. Na *lead sheet* autógrafa, o Mi bemol é harmonizado com Ab7+, que pode ser entendido como um acorde característico do modo de Sol Frígio. Na *lead sheet* da gravação, o Mi bemol é harmonizado com G<sub>2</sub><sup>7</sup> (13), podendo ser entendido como alteração do acorde (#5) ou como resultado de um empréstimo modal de Sol Eólio.

Em relação aos materiais escalares, a linha melódica do Tema baseia-se claramente nos dois modos mais comuns na música nordestina: o Mixolídio (em Sol) e o Lídio-Mixolídio (também em Sol), como mostram as frases dos c.40-43 e c.44-47 no Ex.4 acima. Aqui, pode-se pensar em uma interseção com o jazz, pois o modo Lídio-Mixolídio é também muito utilizado nas improvisações do bebop, sendo comumente chamado de Lídio b7 (Lídio com sétima menor).

A linha melódica do Tema de *Pro Zeca* tem nas semicolcheias contínuas sua principal característica rítmica, gerando uma movimentação que não é comum nas linhas melódicas dos baiões tradicionais, mas sim no bebop. Entretanto, do ponto de vista rítmico das linhas de acompanhamento, essa figuração pode ser uma referên-

cia à atividade incessante de semicolcheias no triângulo do baião ou ao canto repetitivo das emoladas e repentes nordestinos. Em relação ao andamento, bastante rápido na gravação de *Pro Zeca* (semínima = 152 aproximadamente), Victor Assis Brasil se afasta do caráter dançante e mais relaxado do baião e reforça uma das principais características do bebop, ou seja, o virtuosismo instrumental. Entretanto, o "baião acelerado" ocorre em alguns exemplos históricos da música instrumental brasileira, como em *O ovo*, uma das mais conhecidas músicas do alagoano Hermeto Pascoal.

As sincopas são elementos rítmicos muito comuns aos dois gêneros musicais. Na Seção A de *Pro Zeca*, podemos perceber a ocorrência de sincopas comuns, bastante recorrentes no jazz, mas na Seção B, percebe-se nitidamente a função temática das chamadas sincopas brasileiras (ANDRADE, 1928; SANDRONI, 2001), que aparecem conectadas entre si formando uma longa sequência nos c.2-4 do Ex.5.

Do ponto de vista da harmonia, a utilização de acordes com 4ª (diferentemente da 4ª suspensa, que resolve descendentemente) nos remete a um tipo de harmonização muito utilizada por músicos da era do pós-bebop, como os pianistas Bill Evans e Herbie Hancock, e pelo próprio Victor Assis Brasil, como no acorde D<sub>4</sub><sup>7</sup> (9) que aparece nos c.83-87 e finaliza a Seção B de *Pro Zeca* (ver Ex.5 acima). Do ponto de vista melódico, notas de aproximação são um recurso cromático muito utilizado por Charlie Parker, tanto na apresentação de temas quanto nas improvisações, recurso do qual Victor Assis Brasil lança mão na melodia do Tema de *Pro Zeca*, como no c.10 do Ex.5 acima.

**Tema - Seção B** sequência de síncopas brasileiras

The musical score consists of three staves of music in treble clef. The first staff starts at measure c.75 with a  $G_2^7(13)$  chord. Above the staff, a dashed line indicates a sequence of chords:  $A m7$ ,  $D7$ ,  $B m7$ ,  $E m7$ ,  $A m7$ , and  $D7$ . Below the staff, brackets labeled 'ii' and 'V' group the  $A m7$  and  $D7$  chords, and the  $A m7$  and  $D7$  chords respectively. The second staff starts at measure c.79 with  $B7(13)$  and  $B7(b13)$  chords, followed by  $E m7$ ,  $A m7$ , and  $D_4^7(9)$ . A bracket labeled 'ii' is under the  $E m7$  and  $A m7$  chords, and a bracket labeled 'V' is under the  $A m7$  and  $D_4^7(9)$  chords. The third staff starts at measure c.84 with  $D_2^7(9)$ ,  $D_2^7(9)$ ,  $D_2^7(9)$ , and  $D_2^7(9)$  chords, followed by  $G_{4\#}^7(9)$ . A circled note is shown in the first measure of this staff.

Ex.5 – Seção B do Tema de *Pro Zeca* (lead sheet da gravação) com sequência de síncopas brasileiras (c.76-78), progressões ii – V (c.76, 78, 82-83), acordes com 4ª (c.83-87) e nota de aproximação (Dó# no c.84).

O processo de transcrição das cifras de *Pro Zeca* interpretadas por Victor Assis Brasil revelou acordes com um nível de detalhamento maior e mais complexo do que aparece nas duas *lead sheets* até então disponíveis da música. Isto reflete incrementos harmônicos durante sua realização, o que é um procedimento característico tanto das práticas de performance do jazz quanto de alguns estilos da música popular brasileira. Assim, transcrevendo a gravação de *Pro Zeca*, encontramos acordes com extensões<sup>5</sup> como  $E7(b10)$  na Introdução (c.5 do Ex.3 acima),  $G_2^7(13)$  em toda a Seção A do Tema (Ex.4 acima), a progressão jazzística típica incorporada pela bossa nova  $B7(13)$  indo para  $B7(b13)$  e o acorde  $G_{4\#}^7(9)$  na Seção B do Tema (c.79-80 e c.87 do Ex.5 acima), cujas notações expressam melhor as progressões harmônicas escolhidas pelo pianista. A notação desses acordes com as extensões de 2ª maior e 4ª justa (que geralmente são escritas uma oitava acima, como 9ª e 11ª, e que resolvem descendentemente) visam explicitar a condução das vozes implícitas na progressão harmônica a que estão ligados (*voicing*).

A utilização de acordes sem a terça ou a quinta como o  $G_2^7(13)$  em quase toda a duração do Tema (em toda a Seção A do Tema, Ex.4 acima) demonstra a prática comum do jazz de utilizar uma harmonia mais "aberta", deixando os instrumentos melódicos mais livres para adicionar extensões à melodia, evitando-se assim choques harmônicos não desejáveis ou, para usar o jargão jazzístico, com "notas ruins" (*bad notes*).

O Tema de *Pro Zeca* apresenta o arpejamento ascendente do acorde de 1º grau com sétima menor (c.44 do Ex.4 acima), uma característica harmônico-melódica marcante do baião (tanto no modo Mixolídio quanto Lidio-Mixolídio), que tem origem na referência pioneira do tema de *Baião*

de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira de 1946, que popularizou o gênero nacionalmente. Por outro lado, arpejos são também utilizados nos temas e improvisações do *bebop*, mas geralmente estão associados a harmonizações com mais extensões e cadências.

Seguindo uma tradição composicional da música erudita que se tornou muito comum no jazz mais sofisticado, Victor Assis Brasil constrói a introdução com material temático que irá aparecer no Tema: as tríades arpejadas descendemente (mostradas nas setas do Ex.6). Outro procedimento jazzístico que ocorre na comparação entre estas passagens é o procedimento de substituição de acordes (mostrados nos círculos do Ex.6): mais complexos para o andamento lento – os acordes  $C9/G$ ,  $D/G$ ,  $Bm7M(11)$  e  $E7(b10)$  na Introdução e mais simples para o andamento rápido do Tema – os acordes  $Am7$ ,  $D7$ ,  $Bm7$  e  $Em7$ .

Um procedimento harmônico muito recorrente na linguagem do jazz é a chamada progressão ii – V, que muitas vezes não se resolve na tônica esperada. Victor Assis Brasil lança mão de variações deste encadeamento (alterando a natureza maior e menor dos acordes, e às vezes, resolvendo-os) tanto na Introdução (c.2-3, 4-5, 6-7 e 13-14 no Ex.3 acima) quanto na Seção B do Tema (c.76 e 78 do Ex.6 acima; ocorrendo também nos c.81-82, não mostrados aqui).

Os c.73-74 ao final da Seção A funcionam como uma ponte para a Seção B do Tema e trazem dois elementos típicos dos temas e improvisações do *bebop* e alheios ao baião tradicional (Ex.7): a presença de uma *blue note*, o Si bemol sobre um acorde de Sol maior (com 2ª, 7ª e 13ª) e a utilização da escala pentatônica de Sol menor (um tipo de escala muito recorrente no jazz desde o surgimento

do blues e incorporada à virtuosidade do bebop especialmente pela facilidade de execução em andamento rápido para construir este fragmento melódico.

Um elemento de virtuosidade rítmica do bebop, bastante observável na música de Charlie Parker (como na música *Parker's Mood*) é a utilização de quiálteras em tercinas, quintinas, sextinas etc., elemento que se tornou muito presente também na música de Victor Assis Brasil, como em alguns trechos da Introdução e nas Seções A e B do Tema de Pro Zeca (Ex.8).

#### 4 – Aspectos interpretativos do baião e bebop em Pro Zeca

Um dos primeiros aspectos da interpretação de Victor Assis Brasil na sua gravação de Pro Zeca a chamar a atenção é a instrumentação escolhida: o conjunto instrumental básico dos chamados *small combos* do gênero bebop: teclado eletrônico (substituindo o piano), contrabaixo elétrico, bateria, saxofone soprano e trompete. A escolha dos an-

damentos também se relaciona diretamente com o jazz. Na Introdução, o andamento lento (semímina = 52 aproximadamente), o caráter *ad libitum* na realização rítmica e os *glissandi* criam uma atmosfera que nos remete ao *cool jazz*. Na apresentação do Tema, o andamento rápido (semínima = 152 aproximadamente) é característico do bebop. Aqui, o *swing* típico das semicolcheias é mais sutil devido ao andamento, mas torna-se perceptível ao longo dos fraseados ligados e suas acentuações. Nesses fraseados observa-se que a articulação predominante é o *legato* típico do bebop (Ex.9), que proporciona maior agilidade e comodidade na construção das frases. Mas, esporadicamente essa articulação é interrompida por notas curtas, cujo *staccato* remete à rítmica do baião, especialmente na interpretação da sequência de sincopas brasileira (Ex.9).

As fórmulas de acompanhamento do conjunto são exemplares do hibridismo entre o baião e o bebop em Pro Zeca. Por exemplo, nos c.42-45 da Seção A, observa-se lado a lado, a típica marcação rítmica da zabum-

**Introdução**  
c.1

**Tema - Seção B**  
c.75

Ex.6 – Utilização de material temático e substituição de acordes entre a Introdução e a Seção B do Tema de Pro Zeca (lead sheet da gravação)

c.73

Ex.7 - Blue note no final da Seção A de Pro Zeca (lead sheet da gravação)

The image shows two staves of musical notation. The first staff is titled "Parker's Mood de Charlie Parker" and features a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. It includes a melodic line with slurs and fingerings (3, 5, 3, 3) and a chord symbol "A m7". The second staff is titled "Introdução de Pro Zeca" and features a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. It includes a melodic line with slurs and fingerings (3, 3) and chord symbols "c.6 A m7" and "D<sup>7</sup><sub>9</sub> etc.". Below these are two more staves for "Seção A de Pro Zeca" and "Seção B de Pro Zeca". The third staff is titled "Seção A de Pro Zeca" and features a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. It includes a melodic line with slurs and fingerings (5) and chord symbols "c.68 G<sup>7</sup><sub>2</sub>(13)" and "G<sup>7</sup><sub>2</sub>(13) etc.". The fourth staff is titled "Seção B de Pro Zeca" and features a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. It includes a melodic line with slurs and fingerings (5) and chord symbols "c.82 A m7" and "D<sup>7</sup><sub>4</sub>(9) etc.".

Ex.8 – Quiálteras na música de Charlie Parker e em *Pro Zeca* de Victor Assis Brasil (*lead sheet* da gravação)

The image shows two staves of musical notation. The first staff is titled "Seção A de Pro Zeca" and features a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. It includes a melodic line with slurs and accents (>) and a measure number "c.57". The second staff is titled "Seção B de Pro Zeca" and features a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. It includes a melodic line with slurs and accents (>) and a measure number "c.75".

Ex.9 – Articulação *legato* do *bebop* e *staccato* do baião em *Pro Zeca* (*lead sheet* da gravação)

ba no baião e a rítmica evasiva típica do *comping* dos teclados no jazz (Ex.10).

Os padrões de acompanhamento do Tema na bateria apresentam uma complexidade rítmica maior, o que é mais característico da música popular brasileira do que do jazz (excetuando-se aqui, claro, as improvisações). Além da ocorrência de síncopas com diferentes deslocamentos em relação à pulsação, observa-se a utilização sistemática de uma célula que imita a *levada* típica de semicolcheias contínuas do triângulo no baião: primeiro no prato de condução no início do Tema que é, depois, transferida para a caixa ao longo do acompanhamento.

## 5 – Conclusão

A música *Pro Zeca* do compositor e saxofonista carioca Victor Assis Brasil é exemplar do hibridismo na música instrumental brasileira. Composta em 1974, faz parte do processo de influências mútuas entre a nossa cultura musical e a música norte-americana, processo que se acentuou muito na década de 1960 com a exportação

da bossa nova e consequente intercâmbio entre músicos dos dois países. Victor Assis Brasil, que estudou na *Berklee School of Music*, integra nessa música elementos harmônicos, melódicos, rítmicos e estilísticos de composição e de práticas de performance do baião e do jazz, especialmente do *bebop*.

Em *Pro Zeca*, pode-se observar os seguintes elementos estilísticos do baião: melodia baseada no arpejamento do modo Mixolídio (remanescente do tema de Luiz Gonzaga na música *Baião*), acompanhamento com levadas e acentuações de baião no contrabaixo, teclado e bateria, síncopas brasileiras, articulação em *staccato*, harmonia simples ou estática comum em gêneros nordestinos.

Por outro lado, em *Pro Zeca*, pode-se observar os seguintes elementos estilísticos do *bebop*: formação instrumental, introdução lenta de caráter improvisatório, tema e improvisação, andamento rápido, materiais melódicos virtuosísticos, utilização de seqüências grupos de semicolcheias, fraseados em *legato* e com *swing*, harmonias

**comping do jazz**

**zabumba do baião**

c.42       $G_4^7 (9, 13)$        $G_2^7 (13)$

Teclado eletrônico

**Sol no contrabaixo**

The image shows a musical score for three instruments: Zabumba do Baião, Teclado eletrônico (Electronic Keyboard), and Sol no Contrabaixo (Double Bass). The score is in 2/4 time and consists of three measures. The top staff is for the Zabumba do Baião, the middle for the Electronic Keyboard, and the bottom for the Double Bass. Above the score, the title 'comping do jazz' is underlined with a dashed line. Below the score, the title 'zabumba do baião' is underlined with a dashed line. The measure numbers 'c.42', 'G<sub>4</sub><sup>7</sup> (9, 13)', and 'G<sub>2</sub><sup>7</sup> (13)' are placed above the first, second, and third measures respectively. The Electronic Keyboard part features complex chords and melodic lines, while the Double Bass part provides a steady rhythmic accompaniment.

Ex.10 – Integração dos acompanhamentos típicos do baião e do *bebop* na Seção A de *Pro Zeca* (lead sheet da gravação)

mais complexas com extensões, encadeamentos ii – V, acordes substitutos, notas de aproximação e cromatismo, acompanhamento de teclado no estilo *comping*, utilização de escala pentatônica, *blue note* e quiálteras.

Além disso, e reforçando a ideia de hibridismo, aparecem elementos comuns aos dois gêneros: uma forma que lembra tanto a forma binária do baião quanto a forma ternária do *bebop*, a utilização melódica e harmônica dos modos Mixolídio e Lídio-Mixolídio, utilização de grupos de semicolcheias contínuas (temas virtuosísticos de *bebop* ou fraseados repetitivos dos repentes nordestinos), uma sessão rítmica provendo acompanhamento rítmico-harmônico (alternância e simultaneidade do *comping* com levadas da música brasileira), alternância de acentuações do fraseado no tempo e fora do tempo, e utilização de arpejos em construções melódicas.

A escuta desses elementos do baião e do *bebop* podem ocorrer simultânea ou separadamente, de forma que o hibridismo a que estão associados permite, às vezes, sua pronta identificação e às vezes requerem uma escuta mais analítica de suas partes constituintes. A improvisação que segue à apresentação do tema merece uma análise à parte, o que deverá, baseando-se em uma primeira escuta, confirmar os procedimentos composicionais e estilísticos utilizados.

Finalmente, pode-se constatar em um compositor brasileiro e sua música - Vitor Assis Brasil e *Pro Zeca* - uma característica marcante da nossa cultura: o jogo-de-cintura para, a partir de seus valores, dialogar com valores de culturas estrangeiras e dar mais um passo no que poderíamos chamar de formação continuada da música brasileira.

## Referências

- AEBERSOLD, Jamey; SLONE, Ken. *Charlie Parker Omnibook*. EUA: Atlantic Music Corp., 1978.
- ALBIM, Cravo. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/default.asp>. Acessado em 16 set. 2006.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: J. Chiarato & Cia, 1928. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/index01.html>. Acessado em 12/11/2006.
- ASSIS BRASIL, Victor. Pro Zeca. In: *Partituras, v.1*. Coleção de manuscritos organizada por Paulo Assis Brasil. Rio de Janeiro, 2001. 30p.
- \_\_\_\_\_. *Pro Zeca*. Sem data, n.2 (manuscrito anônimo).
- \_\_\_\_\_. *Pro Zeca*. In: *Victor Assis Brasil ao vivo*. Rio de Janeiro: Companhia Industrial de Discos, 1974 (gravação em LP).
- \_\_\_\_\_. *Site oficial*. Disponível em <http://www.victorassisbrasil.com.br/> Acessado em 10 out. 2006.
- BAKER, David. *How to play Bebop*. USA: Alfred Publishing Co., 1987.
- CASCUDO, Luíz da Câmara. *Dicionário do folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.
- GIFFONI, Adriano. *Música Brasileira para Contrabaixo*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.
- GRIDLEY, Mark C. *Jazz Styles: history and analysis*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 2005.
- HOBBSAWN, Eric J. *A história social do jazz*. Trad. de Ângela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LAWN, Richard. *The jazz ensemble director's manual: a handbook of practical methods and materials for the educator*. Oskaloosa: C.L. Barnhouse Company, 1995.
- MAURITY, Fernando Trocado. *Improvisação em Victor Assis Brasil*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006. (Dissertação de mestrado)
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Musica Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades*. In: Rodrigo Torres (ed.) *Música Popular em América Latina: Actas del Ilo. Congreso Latinoamericano del IASPM*. Santiago de Chile: Fondart, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades*. Opus. v.11. Dez, 1985. In: [www.anppom.com.br/opus](http://www.anppom.com.br/opus) (Acesso em 28 de fevereiro de 2009).
- \_\_\_\_\_. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, v.23. Belo Horizonte: UFMG, 2011.p.103-112
- ROCCA, Edgard. *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.
- SÉVE, Mário. *Vocabulário do Choro - Estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.
- SIQUEIRA, José de Lima. *Sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura – Diretoria Geral de Cultura, 1981.
- SOUZA, Tárík de. Um sax a mais. *Revista Veja*. n.324. São Paulo: Editora Abril, 1974, p.83.

## Leitura recomendada:

- ADOUR, Fábio da Câmara. *Perfil conceitual de harmonia*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. (Tese de doutorado).
- LINHARES, Leonardo Barreto. *Pro zeca de Victor Assis Brasil: aspectos do hibridismo na música instrumental brasileira*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. (Dissertação de Mestrado).
- FABRIS, Bernardo Vescovi. *Catita de K-Ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. (Dissertação de Mestrado).
- HOBBSAWN, Eric J. *A história social do jazz*. Trad. de Ângela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- PASCOAL, Hermeto. *Calendário do Som*. Ed. A. P. Quartim de Moraes. Apresentação de Sérgio Cabral. São Paulo: Editora Senac, 2000a.
- SYLLOS, Gilberto, MONTANHAUR, Ramon. *Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Lumiar editora, 2002.

## Discografia recomendada:

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

\_\_\_\_\_. *Desenhos*. Rio de Janeiro: Forma, 1966.

\_\_\_\_\_. *Trajeto*. Rio de Janeiro: Equipe, 1968.

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

\_\_\_\_\_. *Esperanto*. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1970.

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

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

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

\_\_\_\_\_. *The Legacy*. Rio de Janeiro: Atração, 1999.

## Notas

- 1 PIEDADE (1985, p.199-200) define assim seu conceito de *paradigma bebop*: ". . .uma mesma musicalidade jazzística que torna possível o diálogo entre um trompetista sueco, um pianista tailandês e seu público, numa *jam session* em Caracas; enfim, algo como uma língua comum."
- 2 *Lead sheet* é o tipo de partitura mais comum na música popular. Geralmente inclui apenas a melodia, os acordes anotados como cifras e, se for o caso, a letra da música. Algumas vezes, inclui convenções rítmicas e instrumentação.
- 3 *Swing*, em diversos estilos do jazz, denomina a prática de realização rítmica em que o primeiro de dois ritmos idênticos e consecutivos (geralmente duas colcheias) é tocado mais longo e com mais ênfase do que o segundo, semelhante um grupo de tercinas com as duas primeiras notas ligadas. O termo *swing* é utilizado de uma forma abreviada, aplicado a qualquer estilo musical, significando "balanço" ou "ginga". Pode significar também um estilo do jazz surgido em meados de 1930, quando surgiram grandes grupos instrumentais denominados *big bands* dirigidos por *band leaders* como Duke Ellington e Count Basie.
- 4 O tremo "*outside*" ou "*out*", especialmente no *free jazz*, significa improvisar com notas não harmônicas (ou harmonias fora do campo tonal) de forma que soem "modernas" e não "convencionais" ou "erradas" e pode também envolver rítmicas que sugerem aleatoriedade e aumento de tensão.
- 5 No vocabulário da harmonia popular, o termo "extensão", que no Brasil também passou a ser conhecido pela corruptela "tensão", significa uma nota dissonante adicionada a um acorde por motivos colorísticos ou para realizar uma função harmônica ou contrapontística.
- 6 O multi-instrumentista e compositor Hermeto Pascoal utiliza recurso semelhante na notação das cifras, que chama de *cifragem universal*, para explicitar a condução de vozes em sua harmonização. Veja sua utilização extensiva nas 366 peças do seu *Calendário do som* (Editora Senac, 2000).

**Leonardo Barreto** é saxofonista e flautista graduado pela Faculdade de Música da UFMG e mestre em performance pela mesma instituição. É professor em Tempo Integral da Faculdade de Música do Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix, onde também orienta dois projetos de extensão. É integrante do quarteto "Violões e Cia" e do trio de choro "3X0", que vêm se apresentando em casas de Shows, teatros de Belo Horizonte e outras cidades. Atua como músico de estúdio e de palco, se apresentando e gravando ao lado de nomes como Elza Soares, Celso Adolfo, Gilvan de Oliveira, Serginho Silva, Trio Amaranto, Cléber Alves, Geraldo Vianna, Andersen Vianna e trilhas sonoras para o "Grupo Corpo". Ministra cursos e Workshops sobre música popular com ênfase em improvisação e choro através da FUNARTE e outras instituições culturais. Lecionou na escola de música "Pró-Music" durante dois anos e atuou como professor de saxofone do curso de extensão da UFMG por quatro anos. Participou de cursos e workshops ministrados pelos músicos Vinícius Dorin, Guinga, Sérgio Santos, Proveta e Léo Gandelman.

**Fausto Borém** é Professor Titular da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde criou o Mestrado em Música e a *Revista Per Musi*. É pesquisador do CNPq desde 1994 e seus resultados de pesquisa incluem um livro, três capítulos de livro, dezenas de artigos sobre práticas de performance e suas interfaces (composição, análise, musicologia, etnomusicologia e educação musical) em periódicos nacionais e internacionais, dezenas de edições de partituras e apresentação de recitais nos principais eventos nacionais e internacionais do contrabaixo. Recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior como solista, teórico, compositor e professor. Acompanhou músicos eruditos como Yo-Yo Ma, Midori, Menahem Pressler, Yoel Levi, Fábio Mechetti, Luiz Otávio Santos, Arnaldo Cohen, Antônio Menezes e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, Grupo UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa, Maurício Tizumba e Túlio Mourão. Suas gravações incluem o CD *Brazilian Music for the Double Bass*, o CD e DVD *O Aleph* de Fabiano Araújo Costa, os CDs da Orquestra Barroca do Festival Internacional de Juiz de Fora de 2005 a 2009 (com Luiz Otávio Santos), a *Suite for Flute and Jazz Piano* de Claude Bolling (com Maurício Freire, Tânia Mara e Eduardo Campos) e *No Sertão* (com o violista Roberto Corrêa) e *Cidades Invisíveis* (com o saxofonista Daniel d'Olivier).