



> PROA | DEBATE

> REFLEXÕES E POSSIBILIDADES PARA UMA AUTONOMIA ESTÉTICA DA IMPROVISAÇÃO BRASILEIRA*

RAMÓN DEL PINO

> Doutorando em Música pela
Universidade Estadual de Campinas

* APRESENTAÇÃO EM VÍDEO DISPONÍVEL EM:

[HTTPS://YOUTU.BE/UWKWB8SZQIS](https://youtu.be/uwKwB8SZQIs)

O presente debate foi realizado com o intuito de refletir e discutir acerca da improvisação brasileira, principalmente suas particularidades e possibilidades de autonomia estética. Essa discussão tem estreita relação com meu projeto de doutorado¹ em andamento desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Música da Unicamp, sendo esta uma das motivações que me levaram a realização desse diálogo. Investigo a improvisação brasileira enquanto prática decolonial, autônoma e particular, tencionando desvelar suas “representações”, nos termos de Hall², e seus aspectos musicais. Dessa forma, tanto a pesquisa quanto este debate emergem de uma intenção comum: compreender a improvisação brasileira enquanto prática autônoma. A proposta também está vinculada à oportunidade de organizar o dossiê “Música enquanto prática decolonial”³ da Revista PROA ao lado dos professores e amigos João Casimiro Cohon (UFG) e Leonardo Pellegrin Sanchez (UFPE). Assim, ambos, debate e dossiê, têm a intenção de compreender aspectos do âmbito musical a partir da perspectiva da crítica decolonial.

Importante estabelecer, para melhor compreensão, a acepção do termo “improvisação brasileira”. Tanto em meu trabalho de doutorado quanto no presente debate, o

1 Sob orientação do Prof. Dr. Manuel Falleiros.

2 HALL, S. The Work of Representation. 1997.

3 O dossiê “Música enquanto prática decolonial” está publicado neste mesmo volume da Revista PROA (v.1, n.10, 2020).

termo se refere à improvisação manifesta na *música instrumental brasileira*, isto é, uma prática musical informada pelo jazz, mas que também carrega outros materiais estéticos, sonoros e sociais. O termo “improvisação” aqui utilizado guarda relação com a improvisação jazzística, porém, o termo “brasileira”, como complemento dessa improvisação, sugere a possibilidade dessa prática performática estar além, ou conter elementos outros, da jazzística, e essa reflexão é tópico primeiro deste diálogo.

Para compor o debate, foram convidados dois importantes músicos e professores, o Professor Dr. Hermilson Garcia do Nascimento, mais conhecido como Budi Garcia e o Professor César Roversi. Budi Garcia é professor da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), instituição pela qual graduou-se em Música Popular, e onde desenvolveu suas pesquisas de mestrado e doutorado. Abordando temas da música popular brasileira, Garcia tem expressivo trabalho acadêmico no campo da performance, guitarra elétrica e improvisação. Além da carreira acadêmica, Budi Garcia tem relevante atuação no cenário musical, atuando como guitarrista e arranjador. César Roversi é bacharel em saxofone, além de arranjador e compositor. Atuou como professor em importantes instituições de ensino musical de São Paulo, entre elas o Conservatório de Tatuí⁴ e a Faculdade Mozarteum. Como integrante do grupo Mente Clara, Roversi desenvolveu uma improvisação com características acentuadamente brasileiras, sendo o referido grupo um laboratório de improvisação sobre gêneros brasileiros⁵. Roversi gravou, em 2014, seu primeiro disco autoral “Entre Linhas”.

Roversi gentilmente abriu sua residência no paulistano bairro Aclimação no dia 13 de março de 2020. Nesse debate, entre os assuntos abordados, falamos sobre grandes improvisadores brasileiros que contribuíram para o desenvolvimento de uma improvisação brasileira, refletimos sobre estratégias e possibilidades para a construção de improvisos que articulem elementos brasileiros e discutimos de que forma poderíamos levar tal questão e prática estética para o ensino musical nacional, sendo esse ponto bastante relevante para o estabelecimento de uma improvisação brasileira.

Ramón: A primeira pergunta que coloco para vocês é a seguinte: como que a improvisação jazzística influencia vocês, de modo particular, e como que essa improvisação está inserida na música instrumental brasileira, de modo geral, hoje em dia?

César Roversi: Particularmente falando, o que eu faço é pegar os materiais que

4 Nome oficial da instituição: Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”.

5 Informações retiradas do site do artista. Disponível em: < <http://www.cesarroversi.com.br/> > Acesso em: 19/03/2020.

são usados no jazz, materiais de harmonia e sobreposições, e aplicar na música brasileira, pensando no ritmo que eu estou tocando. Então, o que eu faço é uma mistura entre material e estilo. Eu pego esses materiais usados no jazz e vou praticando. Se é samba, eu pego trechos de sambas conhecidos, melodias já compostas, e tocando nessa mesma rítmica, aplicando essa rítmica nesse material. E fica uma troca. Eu pego esses materiais e vou colocando em cima dessas rítmicas, em questões de sobreposições harmônicas, aquelas *upper structures*, politonalismo, polimodalismo. Em forma de gerar tensões que foram coisas que eu descobri tirando solos de jazz e analisando. Só que eu só consigo aplicar isso se a base que estiver tocando for uma base que já tenha essa experiência jazzística, porque abre espaço para você colocar materiais de maior tensão, do que os usados tonalmente, por exemplo. Se eu for fazer isso com regional de choro, é bem difícil dar certo, porque a maneira que a base toca parece que é um dificultador para colocar esses materiais que são extraídos do jazz. Se a base for bateria, baixo e piano, já fica mais fácil, porque na hora que apresento essa sonoridade, eles já abrem os caminhos para eu poder aplicar esses materiais.

Budi Garcia: Eu vou tentar traduzir, em palavras, uma percepção dessa questão, de uma sonoridade ou de uma alternativa de sonoridade para improvisação. Acho que me trouxe muita transformação, ao longo da minha trajetória, o fato de eu ter tido essa sensibilidade. De ver casos específicos de artistas que também estão no campo, conseguindo um efeito de uma espécie de autonomia, uma alternativa de sonoridade, ou uma forma de trabalhar a música tendo improvisação. Mas acho que um primeiro ponto seria que não fosse tão o foco expressivo na improvisação, mas a improvisação faz parte da concepção da música como um todo. O tamanho da ênfase que se dá, a prática em si, da improvisação, dentro de uma concepção musical um pouquinho mais ampliada. Eu venho, na minha trajetória, tirando cada vez mais o foco dela como projeto em si.

Eu tenho tentado muito mais, definindo um jeito, ou tipo de filiação, ou que tipo de coisa que me seduz mais como músico de uma forma mais ampla. E aí, trabalhar improvisação ali. Eu acho que o jeito de você tocar uma melodia, supondo que você não tenha espaço para improvisar, em determinada situação, já é um convite para eu trabalhar a improvisação, de uma forma alternativa. Acho que o Miles [Davis]⁶ fazia isso muito bem, o jeito de tocar melodia já era, apresentava a melodia e já abria para um outro solista, porque o jeito de explorar essa interpretação já pode trazer essa plasticidade que a gente costuma ter na improvisação. Agora, claro que esse apelo dos materiais está ali. As sonoridades estão impregnadas de valor também. Valor simbólico. Os músicos da antiga falavam assim: ‘puta! que frase empenada’. Justamente porque ela

⁶ (1926-1991), trompetista e compositor estadunidense.

tinha um negócio ali, que o material traz. Ou seja, um foco em desenvolver materiais prestigiados, coisas ricas, que tem esse grau de tensão, tensões propositais. Isso é muito atraente. Mas eu venho tirando o pé desse acelerador, não é aí que eu estou buscando, embora não perca de vista, lançar mão dessas coisas também. Mas, já fico pensando em outras coisas, em claro/escuro, cheio/vazio, atividade rítmica ou uma coisa mais fluída. Ou uma coisa que fere o tempo, que propõe figurações, entendeu? Eu costumo pensar, hoje em dia, em critérios assim, um pouco mais... é difícil, na verdade, controlar isso sempre. Aí eu acho que talvez a gente consiga, se é de interesse do músico isso, porque, para uns, isso não faz sentido, se distanciar de uma matriz, ou de uma sonoridade mais catalogada, assim digamos, como sendo do jazz, ou de um período, ou de um lugar.

Ramón: Pensando na consolidação de uma improvisação particular brasileira, eu gostaria de saber quais seriam os improvisadores brasileiros que contribuiram ou contribuem para o desenvolvimento de uma estética de improvisação, com características próprias. Quem vocês podem citar como improvisadores brasileiros, que contribuíram para esse desenvolvimento?

Roversi: Acho que o Zé Bodega⁷, um saxofonista que tinha uma coisa muito brasileira e também, às vezes buscava esses elementos até na sonoridade do instrumento, no timbre. Até tem um episódio interessante, tem uma gravação do “Teclas Pretas”⁸, ao vivo, que ele faz uma introdução, ele até cita um trecho do “Um Americano em Paris”⁹, e no meio da cadência ele usa *dom-dim*¹⁰, naquela época. Ele deve ter ouvido muita coisa, para tocar daquele jeito, ter aquela sonoridade, com esses materiais, que fazia essa analogia ao jazz. Essa é uma pessoa que teve essa coisa brasileira, de referência, apoiada muito pelo choro. É irmão do Severino Araújo¹¹, tocava na [Orquestra] Tabajara, na época era ele, o K-Ximbinho¹² no primeiro alto, era um super naipe. O K-Ximbinho tocando choro era meio “tercinado”. Se você for ver aquela “Catita”, a apresentação do tema já é um pouco mais “tercinado”. Ele tinha o seu estilo característico. Da atualidade, Vinícius Dorin¹³ é um cara que tem uma personalidade muito forte, ele tem muito essa coisa dos estilos brasileiros, usando materiais jazzísticos. Ele ouvia muito jazz, ti-

7 José de Araújo Oliveira (1923-2003), conhecido como Zé Bodega, saxofonista pernambucano.

8 Choro composto por Pascoal de Barros.

9 Composição de George Gershwin.

10 Material escalar bastante utilizado no universo jazzístico.

11 (1917-2012), maestro, compositor e clarinetista, foi regente da Orquestra Tabajara.

12 Nome artístico de Sebastião de Barros (1917-1980), clarinetista, saxofonista e compositor potiguar.

13 (1962-2016), saxofonista e compositor paulista.

nha um conhecimento enorme de repertório, de pessoas tocando jazz, ele e o próprio Hermeto [Pascoal]¹⁴, que está inserido nisso muito fortemente. O Proveta¹⁵ também, eu visualizo ele mais no clarinete, com essa personalidade mais forte na música brasileira, sem apresentar referências no som, né? Eu acho que ele tocando sax alto, por exemplo, eu percebo uma influência forte de Charlie Parker¹⁶, Phil Woods¹⁷. No clarinete eu não consigo perceber muito. Então, se você juntar ele tocando alto e clarinete, você percebe essa fusão dos dois estilos, o estilo brasileiro, essas duas vertentes da música.

Budi: Até pegando esse gancho do Proveta, a questão do instrumento acho que é um pouco determinante. Eu toquei com Proveta em 1989. Eu me lembro dele comentar que naquele momento ele estava com a ideia fixa em Charlie Parker, estava estudando mesmo, se dedicando a entender a maneira do Parker trabalhar. Que, de fato, não é só uma questão do instrumento, porque Parker tem um tamanho maior do que esse. A maneira que ele construiu para si acabou sendo uma maneira que ampliou a linguagem do jazz e firmou esse paradigma *bebop*, como gosta de falar o Acácio Piedade¹⁸. Então eu vejo, observando o Proveta ao longo desse tempo, dele ter encontrado no clarinete uma maneira de chegar nessa pronúncia mais brasileira, pessoal, de abordar a improvisação e a música como um todo.

Como eu estava dizendo na primeira fala, acho que o tanto que você consegue se esquivar de uma determinante jazzística, no improviso, tem a ver com como você trata também a improvisação na sua música. Falei do Nivaldo Ornelas¹⁹ [momento anterior ao registro da entrevista], não sei se no “Forró em Santo André”, ou no “Forró Brasil”, acho que “Forró em Santo André”, daquele “Ao vivo em Montreaux”, que o Hermeto [Pascoal] está com Cacau²⁰ e com o Nivaldo, naquele grupo. O Cacau mandando um baita de um solo, bem jazzístico, com aqueles procedimentos melódicos de cromatismo, cercar as notas de chegada e tal. Aí sai o Cacau e entra o Nivaldo nas notas longas, começa mudar o clima, jogar um contraste. Então você percebe que o cara está mirando alguma forma de, primeiro criar algo de interesse depois de um solo que já tinha sido brilhante, naquela vertente. O termo que me vem à mente é limite, ele se impõe muitos

14 (1936-), multi-instrumentista e compositor alagoano.

15 Nome artístico de Nailor Azevedo (1961-), saxofonista e clarinetista paulista, líder da Banda Mantiqueira.

16 (1920-1955), saxofonista e compositor estadunidense.

17 (1931-2015), saxofonista, clarinetista e compositor estadunidense.

18 Pesquisador, musicólogo e docente na UDESC.

19 (1941-), saxofonista, flautista e compositor mineiro.

20 Nome artístico de Cláudio de Queiroz (1953-), saxofonista, flautista e compositor carioca.

limites, ele não se dá uma liberdade total de improvisação. Mas eu lembro do Nivaldo também em um outro contexto, que é o de soar *cantabile*, melódico.

Claro que tem um pouco essa coisa dos mineiros e tal. Quando ele toca com Toninho [Horta]²¹, alguns improvisos são bem representativos disso daí. Tem uma música chamada “Luiza”, por exemplo, do “Moonstone”, um disco do Toninho, que ele faz um solo super melódico. Acho que essa coisa de melódico versus, entre aspas versus, textural ou mais pelos materiais. Os materiais aparecem ali, não é que eles não estejam ali, mas não é uma coisa que você sente, como por exemplo, esse lance do [John] Coltrane²², [solfeja o padrão de digitação 1235, utilizado pelo saxofonista no emblemático improviso de “Giant Steps”] é um maneirismo, é um procedimento, um jeito e tal. Então você não tocar isso, esse é só um exemplo, ou alguma outra coisa que esteja tão no imaginário, tão na cabeça de todo mundo, como sendo típica, ou própria do jazz, são jeitos de soar mais rítmico, explorar as coisas de nota repetida, ou soar mais melódico, ou florear uma melodia, em vez de substituí-la completamente por uma melodia improvisada. Acho que são estratégias que os caras pensaram entendeu, pode não ser academicamente, mas acho que os caras pensaram. Então acho que o Baden consegue isso, buscar uma referência mais da música clássica, no barroco, no estudo de violão que ele fez. E quando ele pega pentatonismo, por exemplo, ele fica com uma sonoridade mais africana, ele não escorrega muito para o blues.

E aí é que tá, eu me arriscaria agora, estou lembrando do Hélio Delmiro²³, que já usa certos maneirismos, cromatismos e outros “ismos”, “jazzísmos”, se for possível falar assim. Mas, do jeito que ele aborda, já aclimata o troço, para uma realidade brasileira. O som dele é mais magrinho, a corda é mais leve, ele já tem aquele *bend*²⁴ de corda dupla, característica, ou outras acentuações. Então, mesmo que ele não tenha pensado em fugir do modelo jazzístico, e pelo contrário, ele tenha perseguido o Wes [Montgomery]²⁵, perseguido o [George] Benson²⁶, algo não deu muito certo no plano e esse “não deu muito certo” é o que deu certo. Ele consegue ter uma marca de músico brasileiro, mesmo com todo interesse pelo jazz. O Zé Menezes²⁷, um cara que quando ele vai solar,

21 (1948-), guitarrista e compositor mineiro.

22 (1926-1967), saxofonista e compositor estadunidense.

23 (1947-), guitarrista e compositor carioca.

24 Técnica utilizada na guitarra para alteração de afinação.

25 (1923-1968), guitarrista estadunidense.

26 (1943-), guitarrista e cantor estadunidense.

27 José Menezes de França (1921-2014), multi-instrumentistas e compositor cearense.

o improvisado dele é um ornamento da melodia, não tem essa preocupação de expandir a sonoridade harmônica, da harmonia do tema que ele tá improvisando, por exemplo. É mais o troço brejeiro, acho que tem isso no Paulo Moura²⁸, com aquela rítmica meio flutuante que derrapa e volta, quase João Gilberto. Cada um à sua maneira acho que tem uns caras que vão buscando um jeito de escapar de uma comparação direta, com alguma coisa mais de jazz.

Roversi: Inclusive tem uma história que Paulo Moura viajou para algum lugar, deve ser Estados Unidos, e foram falar para ele: “você é brasileiro e está tocando *bebop*, você tem que tocar a sua música”. Aí ele voltou e foi para o morro aprender. Na época, essa coisa de ir pro morro era ir pro samba. Teve um show em Tatuí, não sei se você [Ramón] viu isso. Que ele tocou metade *bebop* e metade brazuca, ele tocando os temas do Charlie Parker mesmo. Improvisando *bebop* no clarinete, não tocou sax. Mas tem uma coisa muito legal, que quando ele vai para o samba ele abandona mesmo o *bebop* na improvisação, ele vai para um outro lugar. É um cara que tem isso muito forte, ele sabe separar muito bem o negócio. Quando ele vai pro *bebop* ele faz *bebop*. É lógico que tem ainda essa referência, está em você, uma hora ou outra você vai acabar tocando. O Zé Barbeiro²⁹ é um cara que não tem nada de jazz, e ele improvisa o tempo todo, não é um solista, mas ele está com um cantor, está improvisando, 7 cordas [instrumento cordofone, típico no choro], acompanhando solista, ele está improvisando. Tanto é que quando eu toco com ele, eu fico com o ouvido ali no violão direto para aprender essa coisa. Por que é uma improvisação, um jeito diferente, né?

Mas, se a gente estiver falando sobre improvisação de uma maneira geral, é também improvisação, uma improvisação que ele está criando uma coisa o tempo todo. E são melodias lindas. Ele tem um negócio muito legal, que eu nunca vi violonista nenhum fazendo, que você tá tocando e ele começa a improvisar junto com você no agudo. Quando você vai ver ele está nas primeiras cordas, fazendo umas melodias, e você também improvisando. Fica até um início de improvisação simultânea, uma coisa muito legal, você está conversando contrapontisticamente, literalmente contrapontisticamente, que é o grande lance do choro, na época do Pixinguinha³⁰, também na proposição do Pixinguinha. Então, ele está improvisando o tempo todo, de uma maneira muito brasileira, às vezes ele coloca uma nota blues mesmo, com um *bendizinho*. Toda a

28 (1932-2010), clarinetista, saxofonista e compositor paulista.

29 Nome artístico de José Augusto Roberto da Silva (1952-), violonista e compositor paulista.

30 Nome artístico de Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973), saxofonista, flautista, arranjador e compositor carioca.

trajetória dele é muito brasileira. Tem também o [Alessandro] Penezzi³¹ que é a mesma coisa. O Fábio Peron³², mesmo, é um cara que começou ouvindo Jacob [do Bandolim]³³. Agora, dois, três anos para cá, é que ele está tocando *standard* para ampliar essa coisa. O próprio Hamilton de Holanda³⁴. Acho isso muito interessante, são pessoas, são solistas, no caso do Zé [Barbeiro] acompanhador, mas também improvisador, são improvisadores que, ao contrário disso que a gente estava falando, tem o seu início na música brasileira especificamente.

E voltando aquele assunto, que você [Budi] apresentou sobre improvisação dentro da melodia, o Jacob fazia muito. Benedito Lacerda³⁵ tem improvisações sobre melodias que são geniais, e é muito legal porque você explora de uma outra maneira. Isso, inclusive, deveria ser inserido nas escolas de música, como mais uma maneira de improvisação, e que ninguém tem uma abordagem assim em qualquer escola do Brasil. Acho isso uma grande perda. E a própria forma do Pixinguinha tocar, que é a improvisação contrapontística. Inclusive, isso foi um projeto do meu primeiro CD, que foi: “onde é que está esse jeito do Pixinguinha tocar, do Pixinguinha improvisar, que nenhum saxofonista pegou?” Como assim, que nenhum... você tem coisas pontuais, você tem Pedro Paes³⁶, que toca muito bem nessa forma, inclusive ele transpõe isso do tenor para o clarone muito bem. Acho que o clarone passa a ser até mais interessante do que o tenor. Hoje em dia você tem uma escola de sax tenor que é um som muito para frente, que isso é do jazz. Pixinguinha é o contrário, você tem que tocar acústico, com violão, cavaquinho, bandolim e pandeiro.

E aí o clarone tem um som mais contido, a extensão é muito maior que o sax tenor, é muito mais fácil controlar os agudos do clarone. Isso eu acho uma evolução, um passo à frente, tirar isso e colocar no clarone. E, por exemplo, o Proveta também toca assim, não quero fazer uma propaganda, mas foi uma experiência que vale ser dita, ele fez uma música para esse meu trabalho, que ele chegou e falou: “leva o tenor”, eu cheguei lá para gravar e ele estava com um tenor também, ele falou: “a gente vai fazer tudo de tenor”. É legal que a gente se conversou nessa história de dois timbres iguais, no mesmo instrumento, e hora um fazendo a melodia o outro sai, sempre fica fazendo esse

31 (1974-), violonista, arranjador e compositor paulista.

32 (1990-), bandolinista e compositor paulista.

33 Nome artístico de Jacob Pick Bittencourt (1918-1969), bandolinista e compositor carioca.

34 (1976-), bandolinista e compositor brasiliense.

35 (1903-1958), flautista e compositor carioca.

36 Clarinetista, saxofonista e compositor brasiliense.

movimento de contraponto e melodia. E muito legal isso, que também é uma forma de improvisação, que a gente pode explorar criativamente, de tantas maneiras, e que foi se perdendo, foi deixado para trás. Como seria isso tocando outros estilos? Tocando no baião, no frevo? Como seria se a gente pegasse essa forma de tocar, e não é só uma forma de improvisação, é uma forma de apresentar a composição de uma forma diferente, que não seja só melodia ou improvisação em cima da harmonia, que seja coisas conversadas, juntas. Acho que essa é uma maneira muito rica de improvisação, que ela não é explorada, que eu não vejo ser explorada, nem as pessoas tocando, e nem em forma de aprendizado.

Ramón: Nesse sentido, falamos aqui, na utilização de materiais jazzísticos, ou idiomáticos do jazz, que o César citou como uma estratégia para a utilização na improvisação brasileira, trazer esses materiais para a rítmica brasileira. A citação de Paulo Moura, em um show específico, a apresentação de duas possibilidades distintas de improvisação, uma focada no padrão jazzístico e outra em uma improvisação brasileira, particular. Budi falou de um pensamento de outras possibilidades de improvisação, e agora, César falou sobre recolher no repertório do choro essas possibilidades de improvisação, tanto contrapontística quanto essas improvisações de linhas melódicas enquanto acompanhamento. Tendo isso em mente, é possível pensar em uma improvisação que seja estruturada em elementos brasileiros? Eu gostaria de saber quais seriam as estratégias para a elaboração dessa improvisação, e quais seriam suas particularidades.

Budi: Primeiro vou fazer uma justificativa geral para a resposta que vou dar, que está me ocorrendo agora. Talvez em outro momento eu desse outra. O soar brasileiro, eu acho que é muito delicado e pode se dar de diferentes maneiras. Não há garantia de que você, se dedicando a tocar jazz com muito afinho, consiga fazer como se fosse um nativo. Qual seria um retrato de Brasil? Difícil de defender essa ideia, né? Agora, eu acho que em contextos mais permeáveis, cabe uma mistura mais aberta. Em contextos mais fechados, mais de resistências de seus aspectos culturais, essa margem de negociação muda. Acho o frevo muito menos aberto às possibilidades de mistura, com presença acentuada de elementos que são na cara oriundos do jazz, ou de uma outra prática importante. Acho que ele tem um protocolo mais fechado, você precisa de fato evitar muito determinadas maneiras de frasear, porque se não você vai sair do estilo.

Já o baião é mais permeável, ele é mais aberto. Você pode fazer um negócio dissonante, você pode fazer um negócio politonal, você pode distanciar e voltar. Então, com certeza, uma dose de cuidado, com determinada postura desse tipo, ela vai ser mais necessária no choro ou no frevo, do que no baião ou na bossa [nova], ou em uma

canção moderna. Acho que um pouco da consistência do resultado dessa brasilidade, se tentada, seria definir bem o contexto. Como você quer deixar o contexto, a sonoridade? Aquela sua fala primeira foi interessante, César, no sentido de, no perfil de acompanhamento ele ser mais receptivo, ou não, a jogar uma estrutura harmônica mais arrojada, e tudo o mais. Se você “empena” muito um negócio, cujo contexto médio de sonoridade harmônica seria mais recuado, você já está abrindo para que soe menos dentro de um som reconhecido como brasileiro, entendeu?

Agora, se você já está em um contexto mais aberto, aí talvez você tenha que ser mais radical nos elementos. Como você vai soar brazuca, em um negócio *pop*, e pode, é possível. Se nós somos multiculturais, se tem mistura lá no choro, na criação do choro já tem mistura de polca, de mazurca, esse som do piano erudito, mesmo que ligeiro. Mas essa música para piano, em meados do século XIX é muito influente, não só aqui no choro, mas também depois, vai ser notada no tango, e na música cubana, e em outras manifestações, mesmo nos Estados Unidos. Aliás, se você pegar Scott Joplin³⁷ e pegar Ernesto Nazareth³⁸, você vai ver uma série de encontros ali. De que maneira eles estão fazendo uma adaptação dessa herança europeia? O cara, dentro de um contexto que já não soa tradicional brasileiro, soar brasileiro. Como é que pode os Mutantes e o Sérgio Dias, ou o Arnaldo Batista, soar brasileiro em um contexto de Rock? Ou o Milton Nascimento³⁹?

Tem essa história do Jim Capaldi, baterista de um grupo inglês chamado “Traffic”, que veio para o Brasil, casou com uma baiana, morreu no Brasil inclusive. Foi entrevistado quando chegou, e perguntaram para ele sobre o rock brasileiro, o que ele achava de interessante. E ele respondeu Milton Nascimento. Aí o jornalista, ou a jornalista, não sei: “mas Milton Nascimento não é rock, né?, é MPB”, Capaldi responde: “você não entende nada de rock”. Por que ele via no Milton algo de interesse? Porque Milton usa violão, o Milton usa percussão, vai pegar aquele Milton [dos anos] 1970, lá do desenho e tal, Naná Vasconcelos, ali com carta branca, para tocar o que quiser. Zé Rodrix tocando ocarina, tocando outras coisas. O ser brasileiro, ser um roqueiro de primeira mão, ali no Milton, passa por essa transa aqui com a América Andina, que ele buscou, ou a presença de um hispanismo, que de alguma maneira está ali, desde o Clube da Esquina⁴⁰. Você vê, “Dos Cruzes”, você vê Mercedes Sosa⁴¹ participando dos

37 (1868-1917), pianista e compositor estadunidense.

38 (1863-1934), pianista e compositor carioca.

39 (1942-), cantor e compositor carioca.

40 Movimento musical brasileiro surgido na década de 1960 em Minas Gerais.

41 (1935-2009), cantora e ativista argentina.

discos dele, entendeu? Acho que você tem que ter muita lucidez. Qual o contexto dado? Dentro desse contexto você tem que ser seletivo. Então, se o contexto for mais aberto, você usar rítmica brasileira, o conter os materiais avançados de harmonia, já seria uma receita de soar brasileiro.

Mas por outro lado, é proibido um músico brasileiro usar uma sobreposição de tríade menor do terceiro grau, em um dominante? Um bemol três menor, que vem da alterada? Não, não é proibido. Como é que a gente pode fazer isso não soar, necessariamente, um maneirismo jazzístico? É cirúrgico o negócio. É complicado, são questões que a gente precisa ir tirando camadas para ver se a gente consegue clarear um pouco.

Roversi: Bom, estou achando maravilhosa, essa conversa. Dá para ter uma visão ampla. Infelizmente isso só acontece assim: “tenho um trabalho que preciso fazer”. Eu vou tentar falar mais estreitamente assim. Até para ter materiais diferentes aí. Acho que a gente já tem uma improvisação brasileira estruturada. Tem muita pesquisa, mas o que a gente não tem de fato é, essas pesquisas sendo utilizadas no ensino.

Budi: Impactando em uma mudança, né?

Roversi: Tem muitas dissertações de mestrado e teses de doutorado, aliás, é o que mais tem, eu acho. Porque está sendo muito difícil eu ver pessoas falando sobre jazz, em suas pesquisas acadêmicas. Eu vejo o contrário. Minha mulher está fazendo uma pesquisa do Milton [Nascimento], uma dissertação baseada no Milton, sobre uma outra questão, que a gente não falou aqui, que é a negritude do Milton. Como isso influenciou na vida musical dele. Uma coisa muito pouco falada, principalmente por ele. Então assim, a gente vê pesquisas sendo feitas de várias maneiras. E essas informações estão aí. Elas estão aí para quê? Elas estão aí só para a gente pegar um diploma e dar aula. Não pode ser isso. Isso não é uma crítica a quem está fazendo, a crítica é na verdade ao contrário. Por que esses trabalhos não estão sendo utilizados? Então se não tem, em uma suposição, uma maneira de improvisação brasileira, é porque ninguém está querendo. Ou ninguém está querendo se apoderar disso, porque tem, em material. Não é talvez tão organizado, como nos Estados Unidos, que você tem vários tipo de *playbacks*, mas você tem, por exemplo, Choro Music.

Choro Music são *playbacks* de pessoas brasileiras tocando. Seria a versão brasileira, a versão do choro, do Jamey Aebersold⁴². É a mesma coisa, vem o cdzinho e tal. Você tem acesso, na internet, aos áudios. E quem usa isso, quem estuda isso? Eu vejo muito pouco. Alias, eu vejo muito mais crítica do que elogios. Eu tenho certeza de que

⁴² (1939-), saxofonista, educador e editor estadunidense, responsável por uma série de *play-a-long*, amplamente utilizados no ensino de jazz.

muitos músicos, nos Estados Unidos, não gostam do Aebersold. É uma coisa que a gente vê uma crítica [ao Choro Music], só que esse material é aceito no mundo inteiro, porque eles [quem utiliza o material da Choro Music fora do Brasil] não têm a profundidade que a gente tem da música brasileira. Só não é aceito no Brasil. Então você tem um jeito de improvisar. Pô, Pixinguinha é um jeito de improvisar. Tem uma música, chama “Juriti”, a música inteira é só a improvisação, do Pixinguinha com o Benedito [Lacerda]. Então você tem, você tem pouco, mas tem. Vai ver o Zé Bodega, tem coisa lá. Vai ver o Jacob, pega as gravações ao vivo do Jacob, tem ele improvisando muito, não sobre a melodia, vai para outro lugar. Gravando não tem muita coisa, gravando em estúdio. O que não tem é uma escola que pegue esse material, escola no sentido [metodológico e não da instituição], não tem uma escola. Tatuí já teve. Que pegue esse material e monte um curso sobre improvisação de brasileira.

Ramón: César, vou pegar esse gancho, você pode até continuar a resposta. Mas, é justamente a questão de uma escola de improvisação, e escola não instituição, mas um método pedagógico, metodológico, para ensino de uma improvisação brasileira. Ou que essa improvisação esteja sistematizada. Então, gostaria de saber de vocês, tanto enquanto improvisadores quanto professores, se vocês reconhecem a intenção de uma escola de improvisação, a vontade de elaboração de uma escola de improvisação sistematizada. E na possibilidade dessa escola, o que poderia ser utilizado enquanto ferramenta metodológica e pedagógica para que conseguíssemos efetivar uma escola de improvisação brasileira.

Roversi: Então, Tatuí teve isso, uma época.

Ramón: Tatuí não tem mais?

Roversi: Não creio que tenha.

Ramón: Acho que estudei no final dessa época.

Roversi: A gente não tinha uma coordenação que nos instigasse, ou organizasse isso. Mas o papel da coordenação para se ter esse contexto foi a contratação dos professores, que através da conexão fora da escola, acabou se organizando. Por que tinha grupos, montados fora da escola, de professores só para fazer o som. Não de uma maneira didática. E os professores conversavam ali fora. Mas na hora que ensinar, passava o conhecimento da vivência, que era todo mundo do mesmo estilo. A única crítica que eu tenho sobre isso, é que não era uma escola brasileira, que se abrangesse todos os [gêneros], ou sua maioria, que a gente tem muito estilo diferente. Mas, era seguindo a direção para se chegar na música do Hermeto, que é a mistura de tudo isso. Só que o

Hermeto, na minha opinião, tem uma sonoridade muito nordestina. Ele vai fazer um choro, soa um choro nordestino. É que nem o choro do Dominginhos⁴³, é diferente do choro carioca. Então você vê lá, elementos, que levam você até o Nordeste. Não se tinha uma organização para se tratar da música brasileira de uma forma mais abrangente. Mas foi um lugar. A escola do Ibirapuera também. Não se fala muito sobre improvisação exatamente, mas as pessoas saem com um embasamento brasileiro muito forte, ele só não é voltado para a improvisação. Por que é um projeto para atender a população carente, e as pessoas vão lá sem saber nada. E eu acho isso ótimo, porque eles dão um embasamento muito profundo, que é o alicerce mesmo, para se construir depois a improvisação. E aí o material a ser usado eles já têm. Que é esse conhecimento de como se toca determinados estilos.

E a improvisação, no meu conceito, é a criação embasada em toda sua experiência. Depois, o material que você vai escolher para desenvolver essa improvisação não vai mudar a sua característica, ela só vai oferecer outros elementos de sonoridade, de cores, de intenções, para deixar essa sonoridade mais rica e mais embasada. Acho que a gente tem mesmo que se preocupar é na formação do músico, para que a improvisação siga essa formação. E os materiais [didáticos, devemos usar] essas coisas que a gente tem de teses e dissertações, que tem muita informação. As coisas que a gente tem mais prática, por exemplo, os livros da Choro Music. Os livros do David Ganc e do Mário Sève. Ali eu só tenho uma crítica, que eles não colocam articulação, que é um fator determinante para soar, no estilo. O Mario Sève, não sei se é em parceria com o David, tem um livro muito legal que chama “Vocabulário do Choro”, mas também não tem a articulação. Mas são materiais, mais dirigidos à prática né.

Budi: Eu acho assim, nós temos uma característica cultural, muito peculiar. E ela não é autocelebrativa, ela costuma ser autodepreciativa, de uma forma geral. E na música não é muito diferente. O brasileiro acha que tudo tem uma oferta melhor, de mais qualidade, de uma alternativa, se não for daqui. Isso foi com o jazz dos anos 40, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, houve um culto ao jazz, um consumo dessa música bastante acentuado. Isso está muito mal colocado quando se discute bossa nova, porque colocam tudo no mesmo pacote, e, para mim, não é assim que se dá a coisa. O que eu acho que acontece é que a música brasileira vem acumulando um interesse pela americana, depois, sobretudo o surgimento dessa tal fase dita época de ouro. Em uma proposta de periodização da música brasileira, eles defendem que, de 1928/29 a 1945, a gente tem essa época de ouro. Nesse período, você vê o fox brasileiro, você vê figuras

43 José Domingos de Moraes (1942-2013), sanfoneiro e compositor pernambucano.

como a do Custódio de Mesquita⁴⁴, compondo “Nada Além”, compondo “Mulher”, e o Pixinguinha escrevendo blocado e tudo mais.

Esse é um momento de uma maior presença da música americana, acho da música americana e não do jazz, o jazz, sim, vai aparecer na música. Na bossa [nova] acho que não, na bossa há uma retomada dos interesses mais defensivamente brasileiro. Acho que o violão do João Gilberto é isso, acho que a composição do Jobim⁴⁵ é isso. Acho que a sonoridade dos arranjos do Jobim, e dos caras que vieram dessa experiência, e perceberam esse tipo de coisa, é isso. Mas a gente não tem apreço pela coisa brasileira, ou teve e já tem muito tempo que isso não faz escola. Essa escola de improvisação brasileira só é possível, acho que nessa fase mais recente porque nós estamos, aí o gancho decolonialista, um pouco cansados dessa conversa de que, o que é de fora é melhor. Acho que essa experiência, da MPB dos anos 1970, para mim, a melhor canção da Via-Láctea, pode ser que em outro planeta tenha uma música mais legal. Não tem nada melhor que Chico Buarque, Sueli Costa, os discos do Jobim dos anos 1970, ou os do Milton, na minha compreensão. Não é Beatles, não é Bob Marley, e não é nada disso. É a canção brasileira. Então agora, a gente com a posição política, pode sim ter um terreno mais aberto, há que se constituir. Agora, falta uma vontade política. Tem que ser uma corrente, aquilo que você [César] estava dizendo, se a gente pudesse fazer, se a gente pudesse se encontrar mais, discutir mais, fazer fóruns, fazer registros, bate papo. Primeiro de uma forma um pouco mais relaxada talvez, depois, indo para as forças-tarefa, para as frentes específicas.

Mas, o que eu acho que soa, como maior carência desse projeto, de se consolidar uma coisa que esteja, como você [César] também já falou, hoje aqui mais cedo, de que não vê nas escolas essa prática, é a gente adotar isso como desafio. A gente tem que produzir material didático, e esse material didático tem que partir da fonografia. Não é dos materiais. Como é que se faz uma linha de 7 cordas? Como é que isso soa, a falta de articulação, em um negócio cuja articulação é importante para a pronúncia? É importante não ter esse tipo de lacuna. Então, acho que a gente, indo nas gravações de referência, a gente, em vez de ficar com essa cultura, que também é americana de transcrições integrais de solos, aí publica um livro de transcrições. Não. Pequenos trechos. Olha como foi essa solução de V I [quinto grau para o primeiro grau]. Você pode até pegar: “olha aqui o Paulo Moura, naquele improvisado de ‘Copacabana’ com Dick Farney, que tem um negócio aqui de *dom-dim*, ou alterada”. A gente, acho, estaria muito mais apto a reconhecer um trecho de um cara como ó: “isso aqui é uma improvisação brasileira”, mesmo

⁴⁴ (1910-1945), pianista e compositor carioca.

⁴⁵ Antônio Carlos Jobim (1927-1994), pianista, arranjador e compositor carioca.

que meio intuitivamente, do que propriamente formular um método. Que base teórica seria essa, de uma improvisação brasileira? Ela tem que ser o reflexo de uma investida naquilo que a gente ouve e reconhece como sendo brasileira.

O Egberto Gismonti⁴⁶ improvisando, com aquela rítmica, eu acho ele um grande *swingman*. Acho isso, o que talvez tenha faltado? Você (César) deu o exemplo de Tatuí, lá, tudo bem, tem uma coisa dessa Escola Jabour, ou dessa inspiração Hermeto. Mas porque que a gente não imagina que as escolas do nordeste pudessem produzir essas inteligências sobre o que é deles? E também ter o choro, ter a canção, a bossa. Os caras, lá, é que são bons mesmo para discutir como é o acento do frevo. Se é para você fazer o improviso do frevo, vê lá o que que os caras estão falando. Aí, o cara no Sul codificar aquelas coisas fronteiriças, aqueles ritmos ternário. Acho que não é um lugar que deva responder por tudo. Então, no Rio, os caras tem que ser bons no choro mesmo, e isso está sendo feito. Agora, não acho que deve sair da cartola, nem dos materiais, tão somente. Acho que precisa sair de estéticas, pequenas transcrições, aí acho que a gente produziria uma massa de inteligência, em cima disso aí, que prepararia uma geração que aí sim, seria uma primeira geração de brasileiros bem formados. Se o cara quiser ou não soar, até porque isso é uma outra coisa da gente considerar. Será que isso faz parte? Qual o peso disso hoje, para o jovem músico. Será que ele leva isso tão a sério? Como eu, por exemplo, levava. Ou então, o que era brasileiro nos 1960, nos anos 1990 e o que é brasileiro nos anos 2000. Então é um tema, que você [Ramón] está se dedicando a ele, é importante que outros trabalhos, também se somem. Mas acho a gente precisa transcrever exemplos de acentuação, não é para falar da harmonia, ou se o cara está usando tal escala, isso tudo mundo sabe, essa teoria. Mas e as outras teorias? E as teorias rítmicas, de acentuação, de articulação, de ornamentação? Como a gente prepara um cara para improvisar contrapontisticamente. Primeiro reconhecendo que isso é uma prática importante em um determinado momento da música brasileira. O Baden, esse negócio dos afro-sambas, essa negritude também diferente que ele buscou, como é que ele representa isso? É aquele som próximo ao cavalete? É uma interface com o violão clássico, que no violão brasileiro é importante, mais do que ficar ouvindo guitarristas de jazz. Quem ouvia guitarrista de jazz era o Roberto Menescal⁴⁷, é outra categoria de violão. Baden é diferente. O Baden sacou: “deixa eu sair desse negócio, se eu quiser soar brasileiro, é outra parada”. Sei lá.

Roversi: Essa questão que você falou sobre o brasileiro achar que tudo que vem de fora é melhor, mais bonito, mais importante. Eu concordo, mas eu queria colocar

46 (1947-), multi-instrumentista e compositor carioca.

47 (1937-), violonista e compositor capixaba.

minha visão, mais estreita nisso. Eu acho que o brasileiro tem essa coisa colonial, não de fora do Brasil, mas só vindas dos EUA e europeus. Por exemplo, África é de fora do Brasil e não é aceito, é aceito com preconceito. A América Latina toda, a salsa entra aqui com resistência, e só a salsa. Quantos brasileiros sabem falar inglês, e quantos sabem falar espanhol. Eu conheço muita gente que tem o inglês perfeito e odeia a língua espanhola. A gente é o maior país do continente, e a gente não conversa com o nosso continente. A gente conversa com outro continente, tanto musicalmente quanto na palavra. Eu acho que nessa questão, o brasileiro tem ainda uma mente colonializada, ele ainda gosta da visão, tanto de música, quanto de ensino, inclusive, dentro da faculdade, que é essa questão eurocentrada, ou americanizada, no sentido da música.

Budi: 100% de acordo.

Ramón: A justificativa para pensar, no meu doutorado, a improvisação brasileira enquanto uma prática decolonial, é justamente essa. A discussão gira em torno de centro e periferia, a América Latina sendo entendido como uma periferia. É por isso que nós, enquanto brasileiros, não vamos buscar musicalidades, nem africanas, nem latino-americanas, porque são outras periferias. A gente precisa se vincular a, primeiramente, música europeia, e depois de certo momento, esse ocidente é ampliado para os EUA. A gente sempre vai buscar como referência esses lugares centrais. Trago um pouco dessa perspectiva justamente como um modo de repensar essa improvisação que pode ser feita no Brasil, e trazer autonomia para ela. Essa questão de sempre valorizarmos mais o que vem de fora, dentro do campo da decolonialidade, tem o conceito que é *inferioridade subalterna*. Em um momento em que a gente vai pensar em um curso de música, e vai pensar a improvisação, a probabilidade de a gente colocar o Aebersold é muito maior que o Choro Music. Sempre esses materiais que vem do centro, porque vamos partir da ideia de que eles são melhores do que o nosso. Isso também bate em outro conceito decolonial que é a *colonialidade do saber*. O conhecimento gerado, produzido e divulgado, a partir do centro, sempre vai ocupar maior lugar nessas periferias. E o maior problema é como a chegada desses materiais e dessa *colonialidade do saber*, passam a invisibilizar e apagar os procedimentos e metodologias próprias. Então, a gente abandona [as nossas] improvisações. A possibilidade de improvisação do Pixinguinha é apagada, em um momento em que a gente tem outras possibilidades de improvisação, e com maior relevo, maior divulgação e mais valorada. Vou fazer algumas perguntas mais pessoais, que é justamente sobre essa valorização da improvisação. Primeiro, na carreira de vocês qual é a importância da improvisação e como vocês valoram essa prática, na performance de vocês?

Roversi: Acho que eu estou, atualmente, seguindo outro caminho. Meu primeiro trabalho solo foi sobre o choro, e uma improvisação muito restrita ali. Depois eu percebi alguns impeditivos que eu não pude transcender, em relação a formação característica de choro, para abrir mais a improvisação. Então, montei um trio que chama “Código Ternário”, onde se mantêm esses elementos da música brasileira, mas partindo do choro, e aonde a gente conseguiu levar a improvisação para uma forma mais aberta, podendo inserir mais esses materiais que a gente falou no começo, de uma maneira brasileira. Eu sempre trabalhei com grupos de formação de jazz, e depois na vida, na experiência profissional, no momento que eu fui gravar o disco, eu estava tocando choro com regionais de choro: “agora é o momento de eu registrar outra coisa”. E aí eu fui fazendo o processo contrário, agora estou para fazer outro disco, com baixo acústico, bateria e piano, com trabalhos de música brasileira, samba, baião, frevo.

Na verdade, eu me dei conta que eu toco samba, baião, frevo, maracatu, essas coisas do norte. Mas a coisa do sul eu toco muito pouco, elas estão inseridas mais em questão de arranjo, mas não improvisação. Acho legal a gente se reconhecer nisso, e assumir mesmo. Tanto quanto coisas que eu carrego dos meus estudos e influências norte-americana, que eu não vou negar. Eu acho bonito, acho interessante. Gosto de tocar, da minha maneira. Não sou um jazzista, nunca consegui tocar o jazz, da maneira tradicional, e aceito isso também, mas eu gosto de ter essa música inserida. E agora eu vou, nos meus 40 anos, partir para o que eu estudei nos meus 20, que era só baixo, bateria e piano e fazendo essa improvisação característica dos EUA, tema-improviso-tema. Improvisar na harmonia do tema. Minha formação foi assim, eu vim de banda do interior. Eu sou de Leme, lá tocava muito maxixe, polca, dobrado brasileiro. Depois, quando eu fui para Tatuí foi que eu conheci o jazz mais profundamente. Depois veio a questão da música brasileira através do Hermeto, depois a necessidade de separar, para conseguir aquela música. Separar e entender os estilos, e improvisar, tanto tocar no tema quanto improvisar nesses estilos separados. E depois, para eu embasar, eu fui procurar algo que me tocasse mesmo, e o que eu achei foi o choro para dar esse embasamento. Só que o choro, para mim, foi uma coisa muito marcante, porque é uma música muito gostosa de tocar, juntando isso com o momento que eu vim para São Paulo, e conheço as pessoas do choro daqui e que abriram as portas para mim. E foi onde eu pude praticar muito, onde tinha liberdade de colocar improvisação, isso tocando na noite, achava isso muito legal.

Foi um processo assim, começar de uma mistura muito grande e ir afunilando. Passar um tempo entendendo esse embasamento, de um estilo muito brasileiro. E depois esse funil vai se abrindo de novo, através do “Código”, esse trio, e agora eu sinto que

estou preparado para fazer o trabalho, nos moldes que eu gostaria quando eu estudava nos meus vinte anos e tal. Um processo meio longo, não sei se precisava de tudo isso, mas acho que foi o caminho. E esse projeto deve sair esse ano, pretendo colocar todo esse conhecimento adquirido, tanto dos estudos quanto da prática, e ver o que sair. A gente está em uma busca. Acredito que a música seja isso, você vai em busca de coisas que você acredita, e depois, no registro desses sons, apresenta todo esse conteúdo.

Budi: Eu devo tudo o que aconteceu comigo em música a minha afinidade, a minha facilidade, ao que eu consegui fazer, com a improvisação na música. Eu sou um cara que se exprime tocando, mais do que de qualquer outra forma, e eu sempre tive a improvisação dentro da minha prática. Mas como eu falei lá atrás, vem deixando de ser assim, com o tempo, talvez porque a gente vai se percebendo melhor da real potência que tem dessas coisas, e vendo que tem gente que faz muito bem e muito melhor e que você vai precisar ter outros elementos, para apresentar um trabalho. Tem a ver com isso sabe, tem a ver também um pouco com esse mal estar de uma comparação direta com os caras do jazz. Mas será que eu preciso tocar desse jeito, com essas coisas? A única forma de improvisar é assim? Eu acho que não. E eu toco um instrumento harmônico, diferentemente do César. Então, isso que você fala do Zé Barbeiro, esse é um lance que me atrai muito, eu gosto de fazer isso acompanhando cantor. Essa improvisação mais ampla, não como improvisação *chorus frase*, o cara apresenta um enunciado, e depois se vale daquele enunciado harmônico correspondente para fazer variações, para fazer novas melodias, sobre esse ciclo. Não isso, ou não só isso. Acho que essa ideia de que essa improvisação é sim coletiva, tem que ficar cada vez mais clara, não é só quem está com o foco, o holofote, é quem está improvisando, todos estão improvisando. Então, tem gente que improvisa de forma mais ou menos interativa com o que se está tocando, enquanto ele está solando. Às vezes tem grandes caras inclusive, mas ele está na dele, ele não arreda o pé, se o cara derruba uma árvore do lado dele a frase não vai mudar em nada.

E tem outros caras que já é o contrário, caiu a folha, o cara já sacou, já aproveitou, já reagiu, interagiu com aquilo. Então a prontidão, que veio da prática da improvisação, foi a minha maior conquista, e foi o meu maior trunfo, entendeu? Quando eu esbarrei com os caras que eu toquei, os caras: “pô, esse moleque é legal, põe ele na chapa quente que ele se vira”. E eu defendo isso como uma coisa, ainda hoje e para todo o sempre, importantíssima para a formação de um músico, não para que ele tenha carreira de *jazzman*, que seja jazz brasileiro, que seja jazz indiano, que esse jazz - já explicando, porque eu fico meio puto com essa generalização, mas já me tornei escravo dela, tem que ficar vigiando - jazz no sentido de música que tem bastante energia depositada no fato de se ter improvisação. Então, acho que a gente precisa sim construir uma consci-

ência, porque como diz aquele verso: “e o que foi feito é preciso conhecer, para melhor prosseguir”⁴⁸. Então é isso, tem que conhecer, tem que mapear essa coisa na música brasileira, tem que levantar essa inteligência. E tem que permitir que as pessoas experimentem essas práticas.

Acho que passa por isso, esse negócio de construir a brasilidade em cada instrumento, passa pelo som. O Sivuca⁴⁹ usar aquela vozinha aguda, cantando junto com as frases, é um jeito, tudo isso está no meio. O Jan Garbarek⁵⁰, por exemplo, ele deu um jeito de soar, de improvisar de outra forma, que não fosse na escola do pós-John Coltrane, ou pós-Michael Brecker⁵¹. O cara é brasileiro, mas ele pode estar ligado a tudo que estiver rolando. Mas, se ele tiver esse embasamento, esse cuidado que a gente não teve historicamente, só para me justificar porque que eu falei aquele negócio que a gente valoriza o que é de fora. Acho que na pesquisa está rolando isso, não conversa ainda com a prática pedagógica, mas acho que isso pode mudar, e acho que a gente devia fazer um esforço coletivo, quem sabe até um grande projeto, quem sabe até com patrocínio privado, um instituto, um troço quente, de fora do Brasil inclusive, para a gente juntar, 20, 30 músicos. Pegar esses caras bons de ouvido, vamos fazer, vamos transcrever.

Por que a musicologia tem que dar esse aparato, a gente como pesquisador, ou professor, ou artista. Artista não é bobo não cara. O Jobim fez o que fez porque estava olhando no entorno. O Heraldo [do Monte]⁵², com esse negócio da guitarra, o que a guitarra virou? Virou instrumento do Rock: “não, eu quero tocar a minha música, como que eu vou poder fazer isso? Então, eu vou desplugar esse negócio”. O que ele fez nos discos do Som da Gente⁵³, ele usou cada vez menos guitarra elétrica, ele usou bandolim, ele usou viola, ele usou doze cordas, ele usou cavaquinho. Era um projeto de música, antes de ser um projeto do guitarrista. Então, acho que a gente tem que formar melhor os nossos músicos, que aí eles vão ser melhores improvisadores. A gente tem que conhecer melhor nossa música, eu acho que isso aí é uma dívida cultural que a gente tem que resgatar. E junto com essa consciência, vai vir uma profundidade, na direção da improvisação ou de outras coisas.

48 “O que foi feito de vera”, composição de Fernando Brant, Milton Nascimento e Márcio Borges.

49 Severino Dias de Oliveira “Sivuca” (1930-2006), multi-instrumentista, arranjador e compositor paraibano.

50 (1947-), saxofonista e compositor norueguês.

51 (1949-2007), saxofonista e compositor estadunidense.

52 (1935-), multi-instrumentista, arranjador e compositor pernambucano.

53 Importante selo independente para o registro de produções instrumentais no Brasil.

Ramón: Aproveitando o gancho do *Heraldo*, como vocês reconhecem a importância do “Quarteto Novo” para a prática de uma improvisação brasileira. Pelo menos enquanto narrativa e discurso, talvez, foi o primeiro momento em que teve uma busca mais efetiva de uma improvisação que soasse brasileira, utilizando recursos de manifestações culturais brasileiras e buscando o distanciamento desse paradigma *bebop*, ou dessa linguagem de improvisação jazzística. Então, qual a importância do “Quarteto Novo” para essa improvisação?

Roversi: Acho que era um momento da música brasileira, que era um ponto de resistência. Era uma época que o pessoal estava vindo da Berkeley, essa sistemática norte-americana, sendo imposta, não imposta, mas sendo usada no Brasil, como o certo a fazer. E aí os caras pegam e falam isso: “não é por aí, tem isso aqui também, que é nosso”. Cada um tem a sua busca. O que não pode acontecer é ser imposta uma busca como verdade, e principalmente se essa verdade for de uma cultura exterior. E eu acho que era o que estava acontecendo e o “Quarteto Novo” veio para quebrar isso aí. E ainda bem que teve essa resistência, porque a gente pode pegar coisas ali, muitas coisas como referência, e [o Quarteto Novo] não deixou uma linha brasileira se quebrar. Ao mesmo tempo, eu adoro o Victor Assis Brasil⁵⁴, eu acho que é um músico sensacional, talvez o maior músico de jazz, brasileiro. E hoje acontece uma coisa muito interessante, que são: algumas escolas fazem intercâmbio com escolas dos EUA, famosas, Juilliard, Berkeley. Eles recebem as pessoas, alunos, professores, e cada um dá uma palestra, e falam: “aqui, a nossa música é tal”. E chega na hora do brasileiro falar, ele vai falar do quê?

As pessoas estão percebendo a importância que a música brasileira é, para o mundo, e a importância que é ter um brasileiro em uma escola dos EUA, e as pessoas interessadas em saber de nós, o que nós temos para dizer sobre a nossa música, e chega lá nós não sabemos dizer. Então o “Quarteto Novo”, até J.T. Meirelles⁵⁵, que é uma mistura, Moacir Santos⁵⁶, toda essa galera, a gente precisa ter um nível igual de importância, na improvisação também. Não só o Moacir Santos como arranjador, mas o que se tem feito com a música dele, que eu acho que é muito pouco. Acho que o “Quarteto Novo” é um ponto ali, de uma época, mas acho também que a importância disso, nos dias atuais ela não pode ser extremada, ela tem que ser dividida, dar espaço também para outros tipos de improvisação. Por que o “Quarteto Novo” é uma coisa muito específica, e muito seguindo os parâmetros do nordeste, acho que a gente tem que somar isso a outros pontos também importantes, em outras épocas da história da música brasileira.

⁵⁴ (1945-1981), saxofonista e compositor carioca.

⁵⁵ João Theodoro Meirelles (1940-2008), saxofonista, arranjador e compositor carioca.

⁵⁶ (1926-2006), multi-instrumentista, arranjador e compositor pernambucano.

Budi: Eu acho isso, sim. E acho que isso também tem uma razão de ser. Acho que era o que tinha mais chance de ser efetivado naquele momento. Vou explicar: a música centrada no mercado fonográfico, na cidade do Rio de Janeiro, já estava bem desenvolvida do ponto de vista harmônico, melódico e tudo mais. Só você pensar, por exemplo, o Dorival Caymmi, com o “Sábado em Copacabana” [canta um trecho da canção, depois pega um violão que estava na sala do César, para mostrar o que está querendo dizer], as duas 9ª aqui, na dominante, uma canção do Caymmi dos anos 1940, então ela [a canção] já estava muito pronta, já com a cola para o jazz grudar. A música nos anos 1940, no Brasil, era só você por segundos cadenciais antes das dominantes, por um ou outro substituto, ampliar o ritmo harmônico, já estaria dentro daquela sonoridade jazzística. O que eu acho que o “Quarteto Novo” percebeu é o que seria mais potente naquele projeto de uma improvisação brasileira, seria aquilo que fosse, já de início, mais radicalmente distinto do que pudesse soar jazzístico, então eles foram para o Nordeste. Assumiram essa como uma frente que já era um dado, ela seria mais independente da sonoridade jazzística, que estava disseminada nos trios de bossa nova.

Vai sair um *songbook* do Heraldo esse ano, e eu fiz um texto de apresentação, fiz uma entrevista com ele, e uma com o Amilton Godoy⁵⁷. O Amilton fala isso bem abertamente, fala: “bicho, essa era a cultura nossa, era o nosso estágio, não estávamos prontos para esse negócio de soar brasileiro, de ter essa autonomia”. Ele localiza isso como uma coisa que eles não estavam prontos. Em 1960, quando ele viu o Heraldo tocar, ele falou: “nossa, nós temos um baita guitarrista, sabia tocar jazz, dentro do estilo e tal”, e ele fala: “ser um bom músico era tocar como um músico americano”, esse era o norte, isso não tem tanto tempo assim. Esse é um testemunho vivo desse momento, sessenta anos atrás, apenas. Por isso que eu falo, agora que nós estamos prontos, talvez. Mas a semente do “Quarteto Novo” acho que foi muito... O Airto [Moreira]⁵⁸ é sensacional, o Airton é um cara muito influente até no trabalho posterior do Hermeto, creio. Então, acho que era o que eles tinham que fazer mesmo, era o mais distante do que ia soar blues, ou o que ia soar esses cromatismos *bebop*.

Agora, concordo, e acho que tem que emancipar, não pode ser, ainda, nós estarmos nesse estágio de que para soar brasileiro tem que ser nordestino, ou tem que ser choro e frevo, tem que ser típico, se não a gente vai ser tragado pelo modelo americano. Nós temos que aprender a surfar nesse mar aí, entende? Por isso que eu acho que nessa, eu acho o Heraldo, o Hélio, o Paulo Moura e alguns caras assim, e o próprio Victor Assis Brasil, embora ele... ele é o cara que chegou mais perto do que seria o estatuto do jazz-

57 (1941-), pianista e compositor paulista.

58 (1941-), baterista, percussionista e compositor catarinense.

man, mas eles todos tem um tempero, todos eles tem um negócio, que fez eles serem o que são, se fosse cópia ninguém dava bola para esses caras não. E a gente desenvolver todas essas coisas. Acho que o Brasil, aquilo que você disse [César], esse *apartheid* com o mundo hispânico, com a América espanhola, nós só estamos perdendo com isso.

Roversi: Muito.

Budi: Nós só estamos perdendo com isso. Técnica e cultura. Você vê a guitarra que os caras, em torno do novo tango, do [Astor] Piazzola⁵⁹, aquele Oscar Ruiz⁶⁰, o Horacio Malvicino⁶¹, o que eles tocavam de guitarra, tinham de leitura, de técnica para tocar aquelas coisas nos quintetos ali. Se a gente tivesse visto isso mais de perto, do que ficar copiando só blues, jazz etc., a gente já era outro país.

Roversi: Estava prestando atenção no que você estava falando, e essas citações, desses músicos, acho que tem uma coisa em comum, que é importante para a sua pesquisa [Ramón], todos eles ou vieram disso, ou passaram por um período, ou com um instrumento ou com a música, de raiz. Por exemplo, essa coisa que você [Budi] falou, de ser muito fechado, que a gente tem que aprender a sair disso. Essas pessoas, que propuseram essa saída, por exemplo o Heraldo com viola, bandolim, o Hermeto tocando o oito baixos, quando era criança, enfim, várias outras pessoas, tiveram esse contato, por determinado tempo, ou com um instrumento, ou com um estilo de música, nesse sentido de ser fechado. Acredito que, quem buscou isso entendeu que precisa de um alicerce, e quem já veio com isso se aproveitou disso, para colocar o negócio em movimento.

Budi: Interessante isso que ele [César] está falando, eu concordo, e vejo isso como um aspecto determinante. Olha, Paulo Moura teve esse negócio de subúrbio, fiz um trabalho com ele, há uns vinte e tantos anos atrás, eu até tinha escrito arranjo, e ele falou isso mesmo, ele falou que o Rio era uma cidade acolhedora, para você ter ideia, para você meditar sobre o seu estilo, sobre o seu toque, sua forma de fazer música e tudo mais. Então, ele com o samba, com o choro também, era um cara saidinho, ele conseguiu. O Hélio produziu um monte de disco de samba, ele teve um apelido de, novo Baden, filhote do Baden, alguma coisa assim. O Baden, que não precisa dizer mais nada, que fez essa trajetória, depois ainda teve a pesquisa de ir para a Bahia, de ir para os terreiros. Então, acho que para chegar em um alto nível desse, de síntese, por mais que tenha presença do jazz, porque todos eles também se dedicaram e tocaram muito bem. Eu falava isso na vinda [para o encontro], o Hermeto reflete muito claramente

⁵⁹ (1921-1992), bandoneonista e compositor argentino.

⁶⁰ (1938-), guitarrista e compositor argentino.

⁶¹ (1929-), guitarrista argentino.

todo o percurso que ele fez pelo jazz, mesmo sobre base rítmica brasileira, se você pegar ele tocando piano sobretudo, outros instrumentos não, mas o Hermeto tocando piano mostra claramente que estudou jazz a fundo. O Heraldo estudou, tocou com o Walter Wanderley⁶², tocou com Walter, depois tocou com Dick Farney⁶³, tocava jazz, o próprio Amilton Godoy fala isso, aqui nas boates em São Paulo, Stardust, Michel, naquela época, tocava jazz, mas tocava bem. Então, mesmo com todo o contato com o jazz, os caras tinham um contraponto violento, de formação, de vivência pessoal ou de experiência com música aprofundada, com a coisa forte de Brasil, senão acho que fica mais difícil para o cara conseguir atingir essa condição.

Ramón: Bom, obrigado pela disponibilidade.

Budi: Agradeço também o convite, adorei o papo.

Roversi: Pô, imagina, e boa sorte!

⁶² (1932-1986), organista pernambucano.

⁶³ Farnésio Dutra e Silva (1921-1987), conhecido como Dick Farney, cantor, pianista e compositor carioca.