

## **Existe uma improvisação brasileira? O paradigma criativo de Nailor Azevedo “Proveta”.**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

*Manuel Silveira Falleiros  
UNICAMP – manufall@unicamp.br*

**Resumo:** Este artigo pretende discutir as estratégias criativas usadas pelo músico improvisador Nailor Azevedo “Proveta”. Nailor é um expoente na música brasileira por sua produção em diversos campos como arranjo, composição e improvisação. Através da análise de um solo improvisado sobre a composição “Só Louco” de Dorival Caymmi buscamos analisar os recursos criativos envolvidos na concepção de seu solo improvisado, assim como os elementos de coesão musical presentes no mesmo. Com isso, acreditamos contribuir com novos paradigmas para a improvisação brasileira, que venham servir como alternativa para as soluções massificadas recorrentes nas publicações sobre ensino de improvisação.

**Palavras-chave:** Improvisação. Música brasileira. Processo Criativo.

**There is a Brazilian improvisation? The creative paradigm of Nailor Azevedo "Proveta".**

**Abstract:** This paper discusses the creative strategies used by improviser musician Nailor Azevedo "Proveta". Nailor is an exponent of Brazilian music for his production in various fields such arrangement, composition and improvisation. Through analysis of an improvised solo on the song "Só Louco" by Dorival Caymmi we analyze the creative resources involved in the conception of his improvised solo, as well elements of musical and aesthetic cohesion present on it. We believe present new paradigms for Brazilian improvisation that can serve as an alternative to the massificated solutions, presents in publications on teaching improvisation.

**Keywords:** Improvisation. Brazilian Music. Creative Processes.

### **1. A Construção da Originalidade.**

Nailor Azevedo “Proveta” é saxofonista, clarinetista, arranjador e compositor. Suas obras têm sido destaque no cenário da música popular brasileira. Contudo, o fato mais peculiar de sua poética é a presença constante da improvisação musical em suas obras. Nailor não realizou estudos formais sobre improvisação, como também não fez uso da metodologia comumente empregada derivada geralmente das publicações norte-americanas sobre o jazz. Ao invés disso, Nailor construiu uma forma original de improvisação musical ligada às suas concepções e alto refinamento técnico.

A formação musical de Nailor passa por uma escola típica observada no país, em especial, entre os instrumentistas de sopro: o aprendizado através das corporações musicais, quer dizer, as Bandas de Música<sup>1</sup>. Além desta experiência musical, Nailor, logo na infância, já havia memorizado um repertório formado por uma miscelânea de estilos musicais.

Este trabalho de aprendizado de um repertório, decorando músicas e assim como transcrevendo também, trouxeram, segundo o próprio Nailor, vantagens no seu desenvolvimento musical. Uma delas, muito importante para a improvisação é o reflexo de produzir com precisão no seu instrumento, uma música que se encontra na memória.

Nailor estava pronto para a lição considerada por ele a mais importante das que recebeu de seu pai, que foi o conceito melódico de improvisação.

“‘Você toca uma melodia; quando você voltar [fizer a repetição do tema], você toca uma outra melodia, mas fique perto da primeira’, a lição dele era assim. [...] ele sabia que a improvisação era uma melodia. Então ele falava assim: ‘Fica perto da primeira, não fica longe porque você não consegue voltar mais’, foi a primeira e a última aula que eu tive de improvisação”.<sup>2</sup>

Neste momento de sua formação, Nailor já havia absorvido os elementos que viriam a nortear sua forma de construir a improvisação: a compreensão intuitiva da construção de uma linha melódica; o repertório em quantidade, que formava seu campo de amostras; o desenvolvimento da habilidade de reproduzir precisamente o que estava em sua memória; e um conhecimento musical trazido por intermédio de figuras de linguagem, metáforas.

## **2. Análise**

Estes conceitos são observáveis em suas improvisações mais recentes. Como exemplo apresentaremos a análise de seu solo improvisado sobre a música “Só Louco”<sup>3</sup> de Dorival Caymmi.

Segundo Nailor, este solo improvisado<sup>4</sup> tem a intenção de articular elementos com a melodia original e atmosfera geral da composição. Nailor utiliza múltiplos elementos da composição para construir sua improvisação. No entanto, para este artigo, nos deteremos apenas no aspecto da construção melódica no que se refere ao desenvolvimento motivico e ao contorno melódico.

Segundo Schoenberg (1991: 37) as duas maneiras básicas de desenvolvimento do motivo são: a repetição e a variação. Na repetição, o motivo pode ser transposto para os vários graus da escala, ou de outras escalas; algumas notas podem ser modificadas contanto que não se perca sua raiz; os intervalos melódicos podem ser invertidos; o ritmo é mantido e o

contorno melódico também, guardadas as pequenas alterações que não corrompam sua característica.

Na variação, o motivo é desenvolvido de uma maneira mais profunda. O ritmo pode sofrer uma transposição, quer dizer: seus valores podem ser aumentados ou diminuídos proporcionalmente, o que chamamos de *aumentação* e *diminuição*. Mas os ritmos também podem ser alterados desproporcionalmente, contudo, em todos estes casos costuma-se manter o contorno melódico, para efeitos óbvios de identificação.

Para melhor esclarecer o que podemos considerar, portanto de forma geral, como desenvolvimento motivico, apresentamos, pontualmente, os tipos de modificações que o motivo pode sofrer. Quanto ao **ritmo**, as transformações podem se dar: a) Alterando simetricamente as durações (aumentação, diminuição), b) Alterando assimetricamente as durações, c) Deslocando a acentuação interna, d) Acrescentando ou retirando notas, e) Deslocando sua posição no compasso. Quanto ao contorno melódico, as transformações podem ocorrer: a) Transpondo, b) Modificando os intervalos, sua direção, c) Adicionando notas, ou ornamentos, omitindo notas.



Figura 1: Motivo do tema da canção “Só Louco” de Dorival Caymmi

É sobre o motivo do tema da composição de Dorival Caymmi que Nailor irá apoiar o desenvolvimento fraseológico de seu improviso. Apresentaremos a seguir a transcrição de seu solo separada em 7 excertos para melhor focalizar os elementos presentes na análise.



Figura 2: Excerto número 1, solo transcrito de Nailor Azevedo em “Só Louco”.

Abaixo a sequência do processo de desenvolvimento do trecho acima em colchete:



Figura 3: Processo de desenvolvimento melódico do trecho indicado.

Acima, na **Figura 3**, é possível observar passo-a-passo o processo de transformação da célula inicial até o desenvolvimento encontrado no solo de Nailor. Encontramos uma aumentoção por transposição rítmica, alargando o material, a alteração intervalar e adição de uma nota de passagem (fá). No compasso 4 de sequência, ocorre uma adição de nota: o *fá sustenido* de ritmo curto, fazendo papel de nota de passagem entre as duas notas principais. Ocorre um deslocamento rítmico, fazendo com que a acentuação passe da segunda para a primeira nota.

Cabe salientar que o sustenido aplicado na nota inicial, sol, se deve ao fato de que o trecho todo (**Figura 2**) se encontra construído na, conforme demonstrada no terceiro compasso da figura acima, se baseou no uso da escala Dominante-Diminuta (ré-ré#-fá-fá#-sol#-lá-si-do). Portanto, fez-se necessária tal alteração intervalar no desenvolvimento do motivo, no intuito de que este se adequasse ao ambiente harmônico corrente da frase. O contorno melódico do motivo é mantido por todas as fases do processo de desenvolvimento apresentado na **Figura 3**.



Figura 4: Excerto número 2, solo transcrito de Nailor Azevedo em “Só Louco”.

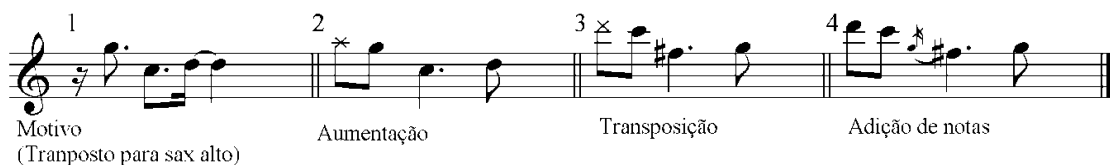


Figura 5: Processo de desenvolvimento melódico do trecho a.

Observamos uma aumentoção assimétrica no compasso 2 da **Figura 5**, acima. No compasso 3, vemos uma transposição de intervalo (uma quarta justa acima) e mudança na escala também, afinal a aparição do fá sustenido. Já no compasso 4, ocorrem duas adições de notas, uma anterior ao motivo e outra trataremos como um ornamento (apojatura) em relação à nota principal. Novamente o contorno principal foi mantido.



Figura 6: Processo de desenvolvimento melódico do trecho **b**.

Como visto na **Figura 4** (trecho “a” e “b”) a última nota do trecho **a** é a mesma no início do trecho **b**: cabe lembrar que este procedimento de concatenação das frases é uma habilidade que geralmente é praticada conscientemente entre improvisadores. No desenvolvimento a acentuação é preservada e nota-se apenas a ocorrência de uma diminuição rítmica.



Figura 7: Processo de desenvolvimento melódico do trecho **c**.

No trecho “c” observamos duas alterações rítmicas: uma diminuição assimétrica e um efeito de *fermata* da última nota. Além disso, ocorre o deslocamento rítmico mudando a acentuação. No compasso 3 notamos uma transposição na equivalência de uma quarta e quinta abaixo, mas também uma alteração na escala com o aparecimento do sol sustenido. No compasso 4, ocorre uma ampliação intervalar: a última nota se distancia ainda mais da penúltima, enfatizando a ideia de suspensão da frase.



Figura 8: Processo de desenvolvimento melódico do trecho **d**.

Na **Figura 8**, observamos uma transposição (praticamente uma oitava abaixo), a aumentação e o deslocamento rítmico que muda a acentuação, e uma [ultima alteração intervalar, no compasso 4.

Além do desenvolvimento motivico, é de suma importância para demonstrarmos como se dá a construção original da improvisação de Nailor, esclarecer a importância do contorno da melodia em sua improvisação. Segundo Ernst Toch (1977: 61) a linha da melodia geralmente se comporta segundo certos padrões. Mesmo a unidade melódica mais simples é formada por sequência de sons que se encaminham em direção ascendente e descendente. Toch afirma que muitas vezes o que determina a qualidade da melodia é um contorno sinuoso, ou em onda, que se forma por consequência do fato. Este contorno dá vida à melodia e é capaz de construir ideias de repouso, agitação e clímax.

Ainda segundo Toch, a linha melódica, em sua relação de ascendência e descendência, se comporta de maneira compensatória em relação aos intervalos entre as notas, quer dizer, um grande salto melódico ascendente geralmente vem seguido de um movimento descendente menos amplo, em graus mais conjuntos; e vice-versa. Schoenberg também nos fornece uma versão deste conceito:

“Uma melodia bem equilibrada progride em ondas, isto é, cada elevação é compensada por uma depressão; ela atinge o ponto culminante, ou clímax, através de uma série de pontos culminantes menores, interrompidos por recuos. Os movimentos ascendentes são compensados por movimentos conjuntos em direção oposta.”<sup>5</sup>

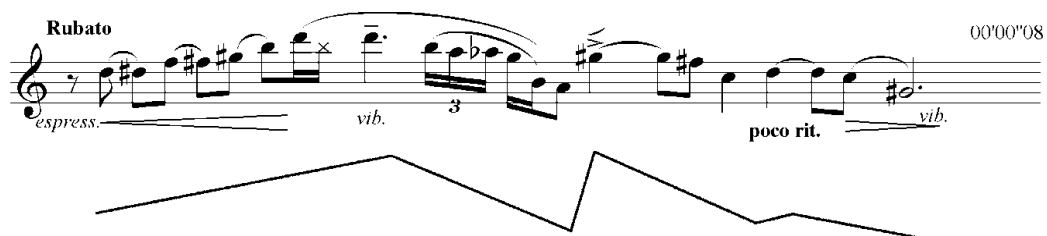


Figura 9: Desenho esquemático representativo de contorno melódico do Excerto 1.

A frase se inicia com um movimento ascendente em graus conjunto e se detém na nota ré, e em seguida descende bruscamente. Devido à descida exageradamente brusca, a linha toma novamente a direção ascendente como uma resposta à queda anterior.

Segundo Toch (1977: 95) um tipo especial de *preparação* (*wind-up*, “dar corda” em português) que antecede um salto ascendente. Esta *preparação* se figura como uma concentração de energia antes do grande salto. O salto é seguido por um retrocesso descendente de caráter mais suave, nos intervalos e nos ritmos. É o que podemos verificar na frase número 2, logo acima. O desenho em forma de *mordente* indica a ideia de *preparação*:

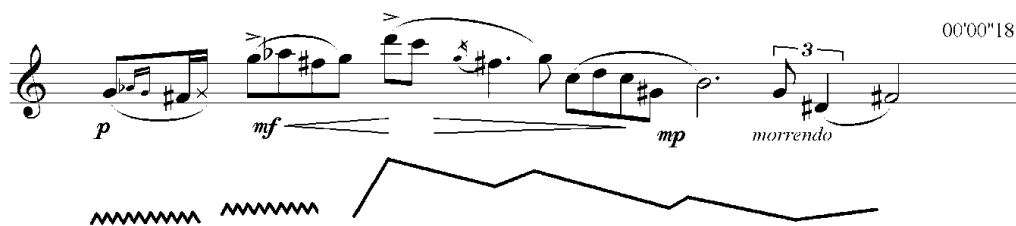


Figura 10: Desenho esquemático representativo de contorno melódico do Excerto 2.

Ao longo de todo o solo de Nailor, encontramos de forma variada e combinada, os mesmos tipos de contornos melódicos, já descritos anteriormente: *preparações*, *saltos compensados*, *contornos lineares*

Nailor, na construção de seu solo improvisado, baseia-se principalmente na ideia de variação da melodia original obtida através da manipulação do motivo escolhido. Também notamos a preocupação no equilíbrio melódico, pois suas melodias apresentam um contorno que respeita as indicações que descrevem uma melodia musical consistente, como apresentamos.

### 3. Uma improvisação brasileira?

A partir desta análise pudemos demonstrar como Nailor constituiu a partir dos elementos de seu aprendizado uma maneira distinta da comumente observada no que se refere às técnicas de improvisação<sup>6</sup>. Estas técnicas e matérias são peculiares para a improvisação, pois são mais comumente referentes às práticas composicionais. Este caminho escolhido deliberadamente por Nailor também serviu para se desvencilhar da forte influência dos

métodos de ensino de improvisação baseados no aprendizado de clichés melódicos e escalas e o treinamento de sua aplicação em determinadas progressões harmônicas. Nailor se preocupou ao longo de sua formação à buscar uma forma de integrar as influências de seu aprendizado a fim de explorar uma forma de improvisar relacionada mais à estética da música brasileira. Este pode ser um caminho apontado por Nailor, e atualmente difundido de maneira tímida entre os improvisadores brasileiros, para o desenvolvimento de uma expressão musical que dialogue mais proximamente com os elementos peculiares música brasileira.

Nos parece que aquilo que Nailor vivenciou em seu aprendizado musical, que formou suas concepções sobre a improvisação como um desenvolvimento melódico, acabou-se por se reproduzir, na suas obras de maturidade artística. Em seu improviso, Nailor não está apenas combinando notas, mas está lidando com símbolos referentes a sua própria experiência de vida.

### Referências:

FALLEIROS, Manuel Silveira. *Anatomia De Um Improvisador: O Estilo De Nailor Azevedo “Proveta”*. 151f. Campinas, 2006. Dissertação de Mestrado em Música. UNICAMP.

MORENO, Tutty, *Forças D’alma*. CD. Rovi Music ID: MW0000606281. Malandro Records, 2000.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

TOCH, Ernst. *The Shaping forces in Music: An Inquiry into the Nature of Harmony, Melody, Counterpoint, and Form*. New York: Dover, 1977.

---

<sup>1</sup> “Banda de Música” – adotamos este termo para designar as bandas civis de instrumentos de sopro e percussão que contavam, geralmente, com um quadro de professores responsáveis pela instrução teórica musical e aprendizado prático de instrumento.

<sup>2</sup> Nailor Azevedo, em entrevista concedida se encontra em: FALLEIROS, Manuel Silveira. *Anatomia De Um Improvisador: O Estilo De Nailor Azevedo “Proveta”*. 151f. Campinas, 2006. Dissertação de Mestrado em Música. UNICAMP.

<sup>3</sup> O fonograma se encontra no álbum *Forças d’alma*, sob direção do baterista Tutty Moreno, interpretado por Rodolfo Stroeter ao contrabaixo e André Mehmari ao piano; pelo selo “Sons da Bahia” em 1998 e Malandro Records em 2000, gravado no Teatro ACBEU, Salvador-Bahia, Masterizado no Estúdio Mosh - São Paulo, S.P., em Abril de 1998.

<sup>4</sup> O solo completo pode ser encontrado na seguinte dissertação de mestrado: FALLEIROS, Manuel Silveira. *Anatomia De Um Improvisador: O Estilo De Nailor Azevedo “Proveta”*. 151f. Campinas, 2006. Dissertação de Mestrado em Música. UNICAMP.

<sup>5</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

<sup>6</sup> Aqui nos referimos, baseados em entrevista concedida por Nailor, aos métodos, principalmente de editoras norte-americanas, especializados em ensino de improvisação.