

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Isabella Amaral de Araújo

**A IMPROVISACÃO DE LÉA FREIRE JUNTO AO QUINTETO “VENTO EM
MADEIRA”**

Uberlândia, 2017.

Isabella Amaral de Araújo

**A IMPROVISACÃO DE LÉA FREIRE JUNTO AO QUINTETO “VENTO EM
MADEIRA”**

Monografia apresentada em cumprimento parcial de avaliação das disciplinas Pesquisa em Música 3 e TCC, do Curso de Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), sob orientação do Prof. Dr. Raphael Ferreira da Silva.

Uberlândia, 2017

Resumo

Este trabalho teve por finalidade investigar a construção de alguns solos improvisados da flautista Léa Freire em seu trabalho atual junto ao quinteto “Vento em Madeira”. Foram transcritos dois solos improvisados realizados durante apresentação no programa Instrumental SESC Brasil, tendo estes sido realizados sobre as músicas “Viva Júlia”, de Thiago Costa, e “A Coisa Ficou Russa”, de Léa Freire. Posteriormente, foram feitas as análises dos solos considerando elementos da música de concerto e da música popular, devido às influências de ambas vertentes na formação da instrumentista. A partir destes procedimentos foi possível identificar os elementos melódicos mais recorrentes utilizados nos solos, bem como algumas características que podem servir para elucidar o processo criativo de Freire.

Palavras chave: música brasileira popular instrumental; flauta transversal; improvisação; Léa Freire.

Sumário

Introdução	2
Capítulo 1 – Biografia de Léa Freire	4
1.1 – Quinteto Vento em Madeira	7
Capítulo 2 – Análise	8
2.1 – Ferramentas Analíticas	8
2.2 – Transcrições e análises dos solos de Léa Freire	9
2.2.1 – Transcrição do solo improvisado sobre “Viva Júlia”	9
2.2.2 – Análise do solo improvisado sobre “Viva Júlia	10
2.2.3 – Transcrição do solo improvisado sobre “A Coisa Ficou Russa”	16
2.2.4 – Análise do solo improvisado sobre “A Coisa Ficou Russa”	17
Considerações Finais	23
Referências	24

Introdução

Este trabalho teve por objetivo o estudo de alguns dos processos de construção de solos improvisados da flautista Léa Freire (São Paulo, 26 de fevereiro de 1957).

Léa Freire possui extensa discografia como flautista e compositora, tendo colaborado com alguns dos mais expressivos nomes da música brasileira popular, seja vocal ou instrumental. O processo de transcrição e análise de alguns de seus solos improvisados contribuiu para uma compreensão tecnicamente orientada de parte de seu *modus operandi* musical, compreensão esta que acreditamos ser de suma importância para a formação do instrumentista e intérprete de música instrumental brasileira.

No decorrer desta pesquisa foi possível perceber que alguns indivíduos têm, em seu “fazer musical”, características que muito se destacam, como, no caso de Léa Freire, a valorização dos arranjos e a busca por melodias equilibradas e coerentes.

A elaboração de um trabalho como este, cientificamente direcionado, acerca da produção contemporânea realizada na música popular é importante componente do processo de construção da bibliografia que trata de músicos, compositores e intérpretes populares no Brasil.

Esta monografia está dividida em dois capítulos, sendo o primeiro uma revisão bibliográfica da carreira de Freire, contando com informações encontradas no *website* oficial do quinteto “Vento em Madeira”, em reportagem do jornal “O Estado de São Paulo” e também informações fornecidas pela própria artista em entrevista realizada por nós e em outra entrevista, dada ao programa “Brasilis”, da rádio Cultura FM. Neste capítulo há também informações sobre o grupo do qual Léa participa atualmente, o quinteto “Vento em Madeira”.

No segundo capítulo constam as transcrições e análises dos dois solos selecionados, feitos sobre as obras “Viva Júlia”, de Thiago Costa, e “A Coisa Ficou Russa”, de Léa Freire. Os solos foram realizados durante o programa “Instrumental SESC Brasil”, e estão disponíveis na página do mesmo no *YouTube*. Neste capítulo apresentamos também os elementos musicais selecionados para fundamentar as análises.

Por fim, na conclusão, é feita a discussão dos elementos percebidos através da análise, destacando os padrões mais recorrentes e identificando relações melódico-harmônicas mais utilizadas.

Capítulo 1 – Biografia de Léa Freire

A renomada flautista e compositora Léa Silvia de Carvalho Freire nasceu na cidade de São Paulo, em 26 de fevereiro de 1957. Iniciou seus estudos musicais tendo aulas de piano, estudando com Ercília Boggi, Amilson Godoy e Cyro Pereira, dentre outros. Além da flauta e do piano, estudou brevemente outros instrumentos, como violão, flauta doce, saxofone soprano, bateria e percussão.

Em entrevista ao programa “Brasilis”, da rádio Cultura FM, Léa cita como algumas de suas maiores influências na música brasileira nomes como: Egberto Gismonti, Radamés Gnatalli, Tom Jobim, Villa Lobos, Moacir Santos, Mozart Terra, Guilherme Vergueiro, Jacob do Bandolim, Pixinguinha, dentre outros. Ela também conta que seus estudos no Centro Livre de Aprendizagem Musical (CLAM)¹ – onde, até 1978, lecionou flauta, solfejo e violão – foram de grande influência para sua formação.

Freire tocou com inúmeros nomes da música brasileira, das mais diversas vertentes, dentre eles: Alaíde Costa, Filó Machado, Nelson Ayres, Marlui Miranda, Hermeto Pascoal, Arismar do Espírito Santo, Yamandu Costa, Rosinha de Valença, Arrigo Barnabé, Itiberê Zwarg, Nenê, Nailor “Proveta” Azevedo, Nico Assumpção, Elton Medeiros, Manezinho da Flauta, Guilherme Vergueiro, Michel Freidenson, Thomas Clausen, Leny de Andrade, Bocato, Guello e Mozar Terra.

A primeira aparição de Léa Freire em um disco foi no LP “Naturalmente” (1980), de Guilherme Vergueiro; desde então a artista conta com mais de 150 participações enquanto instrumentista e/ou produtora. No final do ano de 1997 criou a editora e o selo Maritaca, pelo qual lançou o seu primeiro CD, Ninhal. Como artista principal ou colaboradora Léa lançou diversos discos, a saber:

- Ninhal (1997)
- Quinteto (1999)
- Antologia da Canção Brasileira – vol. 1 (2005)
- Antologia da Canção Brasileira – vol. 2 (2005)
- Water Bikes (2007)

¹ Centro Livre de Aprendizagem Musical (CLAM) é o nome da escola de música criada por Amilton Godoy, Luiz Chaves e Rubinho Barsotti, integrantes do Zimbo Trio.

- Cartas Brasileiras (2007)
- Vento em Madeira (2011)
- Brasiliana (2013)
- Arraial (2017)
- Orquestra à Base de Sopro de Curitiba e Léa Freire

O destaque alcançado por Léa Freire no cenário da música brasileira é notável. No ano de 2011, a compositora e flautista recebeu uma homenagem da “Casa do Núcleo”, em São Paulo, onde aconteceu a “Semana Léa Freire”. O evento contou com uma exposição contando um pouco de sua trajetória musical e com apresentações de Léa acompanhada de artistas parceiros, como pode ser observado em notícia publicada no jornal O Estado de São Paulo (2011):

Figura 1 - Notícia publicada no jornal O Estado de São Paulo, em 24 de maio de 2011, que trata da homenagem recebida por Léa

Música. Homenagem



A ALMA DO INSTRUMENTAL

Com quase 40 anos de carreira, Léa Freire ganha merecido tributo

Lucas Nobile

“Quando começam a homenagear assim, a gente tem que começar a se preocupar”, brinca Léa Freire, acostumada com a rotina de um país que presta tributos a seus artistas apenas quando eles partem daqui ou estão perto de morrer. Este, definitivamente, não é o caso da flautista, compositora e arranjadora nascida em São Paulo. Aos 54 anos, ela segue em plena forma musical e ganha homenagem na Casa do Núcleo.

No centro cultural idealizado pelo pianista Benjamin Taubkin, a flautista inaugura o projeto Residência na Casa com a *Semana Léa Freire*, de quinta até domingo, apresentando-se com diferentes formações marcantes em sua carreira e uma exposição iconográfica, que contará sua trajetória com fotogra-

fias, matérias de jornais e revistas, capas de discos, catálogos de seu selo Maritaca e vídeos.

Assunto não falta para a exposição e para as apresentações que Léa fará no centro cultural.

TIME FORA DE SÉRIE E TEMAS ORIGINAIS

● O rigor da tradição camerística europeia e a informalidade da alma brasileira. Quando essas duas características musicais se combinam na medida certa, somadas a composições criativas e de bom gosto, o resultado é um disco capaz de tocar diferentes pessoas em qualquer lugar do mundo. Isso é o que ocorre com

Afinal, em 2012 ela completa 40 anos de uma carreira que – embora tenha acompanhado artistas de grande nome, como Alaiide Costa, Arrigo Barnabé e Hermeto Pascoal – construiu-se natu-

ralmente com especial devoção à música instrumental. “Sempre vai ser difícil fazer e viver de música instrumental no Brasil, mas nunca estamos sozinhos. Sempre tem alguém para levar essa

tocha adiante. Na oficina que tenho feito pelo País inteiro, vejo um interesse enorme dos jovens pela música, principalmente os adolescentes, quando encasqueiam com algum instrumento, aí é aquela obsessão típica da idade. É bonito ver isso, largam até o videogame”, diz Léa.

Nesse sentido de compartilhar com os outros sua bagagem acumulada, Léa dará duas oficinas de percepção musical, amanhã e quinta-feira, com duas horas de duração, no valor de R\$ 10. “Essa parte da percepção é o que eu acho de mais importante para eles. Tem muito aluno começando querendo praticar aqueles exercícios de técnica. Eu acho válido, mas quero ensinar que música não se faz só com os dedos, mas com os ouvidos”, conta.

Diferentes formações. Na semana dos merecidos tributos,

o disco homônimo que acaba de ser lançado pelo Quinteto Vento em Madeira. Formado inicialmente para interpretar as composições do álbum *Cartas Brasileiras*, de Léa Freire, em formação menor, acabou-se chegando a um time de instrumentistas, compositores e arranjadores fora de série. Com Léa (flauta), Teco Cardoso (sax e flauta), Edu Ribeiro (bateria), Tiago Costa (piano) e Fernando Demarco (contrabaixo), em nove temas o grupo mapeia o Brasil, passeando com extrema naturalidade por seus diversos

gêneros e estilos. O quinteto não se restringe às fronteiras continentais do País, revelando também a bela composição *Copenhague*, dedicada ao pianista dinamarquês Thomas Clausen. Com temas próprios, como *10:31, Choro na Chuva*, *Frango no Trevo* e a joia rara *Vento em Madeira*, além de *Luz Negra* (Nelson Cavaquinho), o grupo demonstra entrosamento e precisão absurdos, sem deixar de ser emotivo. E ainda conta com a luxuosa e indispensável participação de Mônica Salmaso em quatro faixas. /L.N.

AGENDA

● 26 a 29/05

Exposição iconográfica. Quarta a sexta, das 13h30 às 19 h; sábado e domingo, das 15 h às 20 h.

● 25 e 26/05

Oficina de percepção musical. Quarta e quinta, das 15 h às 17 h. R\$ 10 (por dia).

● 26 e 29/05

Quinteto Vento em Madeira. Teco Cardoso (sax e flauta), Tiago Costa (piano), Fernando Demarco (contrabaixo) e Edu Ribeiro (bateria). 21 h. R\$ 20.

● 27/05

Léa Freire convida Bocato. Bocato (trombone), Michel Freidenson (piano), Djalmir Lima (guitarra), Pichu Borrelli (baixo acústico) e Edu Ribeiro (bateria). 21 h. R\$ 20.

● 28/05

Léa Freire convida Quinteto. Teco Cardoso (sax e flauta), Benjamin Taubkin (piano, na foto), AC Dal Farra (bateria) e Pichu Borelli (baixo). 21 h. R\$ 20.



Léa se apresentará com três dos grupos mais relevantes de sua trajetória artística. Na quinta e no domingo, ela toca com o Quinteto Vento em Madeira, com quem acaba de lançar um disco homônimo (*veja no quadro*).

Na sexta, ela divide o palco com Bocato, com o qual ela lançou dois belos álbuns em 2005 (*Antologia da Canção Brasileira Vol. 1*) e 2006, com um segundo volume. “Esse encontro também foi muito bom. Nele, decidimos gravar umas baladas, um repertório mais dolente, que é muito mais difícil de tocar, não tem como enganar. Com o andamento lento, qualquer errinho aparece”, diz Léa sobre o encontro com o trombonista paulista que dispensa apresentações.

Já no sábado, a flautista se apresenta com o Quinteto, grupo com o qual registrou um disco de mesmo nome, em 1999, em Nova York. Na formação, músicos que sempre estiveram presentes no caminho de Léa, como Teco Cardoso (sax e flauta), Benjamin Taubkin (piano), AC Dal Farra (bateria) e Pichu Borelli (baixo).

Fonte: Acervo do Jornal O Estado de São Paulo. (<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20110524-42952-nac-43-cd2-d10-not>)

Atualmente, aos 60 anos, Léa integra o “Quinteto Vento em Madeira”, ao lado do baterista Edu Ribeiro, do pianista Tiago Costa, do baixista Fernando Demarco e do saxofonista e flautista Teco Cardoso.

1.1 Quinteto Vento em Madeira

O quinteto “Vento em Madeira” foi criado, inicialmente, apenas para a adaptação e gravação das faixas do CD “Cartas Brasileiras”, da flautista Léa Freire. Segundo Teco Cardoso, saxofonista do grupo, ele e os músicos Edu Ribeiro (bateria), Fernando Demarco (contrabaixo), Tiago Costa (piano) e Léa Freire (flautas) se juntaram para a missão de “condensar composições, arranjos e orquestrações elaboradas para uma formação menor sem perder a essência”.

O Quinteto lançou três CDs, o primeiro intitulado “Vento em Madeira” (2011) – nome de uma das músicas de Léa Freire, que deu nome ao grupo –, o segundo intitulado “Brasileira” (2013) - nome de uma música do pianista Tiago Costa - e o terceiro intitulado “Arraial”, título vindo de “Arraial na Rumaica”, música de Thiago Costa. Todos os álbuns contaram com a participação da cantora Monica Salmaso e foram lançados pelo selo de Léa, a Maritaca.

Freire, em entrevista ao programa “Brasilis”, da rádio Cultura FM, fala de suas vontades para o trabalho com o grupo:

Eu queria fazer, pessoalmente, uma coisa que juntasse toda a bagagem musical [...]. De tanto estudar erudito, de tanto ouvir orquestra [...], tem um repertório de coisas de tudo quanto é lugar do mundo e do Brasil que eu queria juntar. Por que que não pode você suingar na música erudita? Por que que você não pode fazer rallentando na música popular? [...] pode tudo! Então, já que pode, vamos experimentar. Então eu comecei a experimentar [...] com esse quinteto. E esse povo, eles absorvem isso numa facilidade impressionante, né, o que é uma coisa difícil: você ter gente fazendo as duas linguagens (FREIRE, 2013, transcrição nossa).

Capítulo 2 – Análise

2.1 – Ferramentas Analíticas

Para alcançar os objetivos propostos neste projeto de pesquisa, os procedimentos metodológicos utilizados buscaram uma abordagem dividida em três etapas, a saber:

- Em um primeiro momento, foi feito um levantamento artístico-biográfico acerca da flautista Léa Freire, para que houvesse uma compreensão maior das influências existentes no processo criativo da musicista. Foi realizada também uma entrevista com Freire para auxiliar no processo de conhecimento do trabalho e das vivências da mesma.

- Na segunda etapa da pesquisa, foi realizada a transcrição de dois solos improvisados por Freire em um show do quinteto “Vento em Madeira”, registrado pelo programa Instrumental Sesc Brasil. As faixas que contêm os solos selecionados são “Viva Júlia” e “A Coisa ficou Russa”, ambas disponíveis na página do programa no YouTube. Foi utilizado, para auxiliar no processo de transcrição, o software *Transcribe*².

- Por fim, foram feitas as análises dos solos, buscando a identificação dos elementos e procedimentos mais recorrentes, de forma a elucidar o processo criativo de Freire junto ao Quinteto Vento em Madeira. Aqui, utilizamos modelos de análise musical provenientes tanto da música de concerto quanto da música popular.

² *Transcribe* é um *software* desenvolvido pela empresa *Seventh String*, que permite diminuir o andamento de uma música sem alterar as alturas ou distorcer os sons.

2.2 – Transcrições e análises dos solos de Léa Freire

2.2.1 – Transcrição do solo improvisado sobre “Viva Júlia”

Viva Júlia - Solo de Léa Freire

Comp: Thiago Costa

♩ = 100

Flauta

Chords and musical notations in the score:

- Measures 1-6: G, G/B, A/C#, Cm⁶, G/B, Em⁹(add11)
- Measures 7-11: E7(#11add9), D/E, D/F#, E/G#, A, E/G#, Em⁷(add9)
- Measures 12-16: Em⁷(add9), D/F#, A/C# (triplet), Am⁷, Bm⁷
- Measures 17-22: A(add9)/C#, Cm⁶, G, G/B, Cm, D7(#9)
- Measures 23-28: A^b(add9), G13(sus4), Bbsus4(13/b9)
- Measures 29-36: Cm⁷/B^b, Cm⁷, A^b/C, Bdim(b13), Cm⁷/B^b, Cm⁷, Fm⁹, A7(#11add13), A^b7, Eb⁹/G
- Measures 37-42: Fm⁹, Eb⁹/G, A^b+7, Dm11(add9), (triplets), A^b7, Eb⁹/G
- Measures 43-49: D^b7(#11add9), (triplets), G

2.2.2 – Análise do solo improvisado sobre “Viva Júlia”

A música “Viva Júlia”, do pianista “Thiago Costa”, tem início com uma introdução feita pelo piano e pelo saxofone, acrescentada de contrabaixo acústico e alguns efeitos na bateria. O tema é exposto, inicialmente, pela flauta transversal, à qual se junta o saxofone soprano logo em seguida. São feitos três solos improvisados: flauta, piano e saxofone.

Buscamos, com esta análise, compreender como se dá a utilização dos elementos melódicos e quais as relações melódico-harmônicas estabelecidas por Freire. Para isso, analisaremos aqui o primeiro solo, com duração de 54 compassos.

Este solo improvisado de Freire pode ser dividido em três seções, sendo que a primeira se estende até o compasso 24 de nossa transcrição. Neste trecho é possível notar um equilíbrio no desenho melódico, com temas ascendentes e descendentes que se alternam. Sobre isto, Schoenberg³ diz:

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. (SCHOENBERG, 1991).

A primeira ideia do solo, que é construída a partir de variações de um motivo, tem duração de onze compassos. Nos dois primeiros a flautista faz uso dos arpejos ascendente e descendente do acorde de G, presente na progressão harmônica. No compasso seguinte, ainda fazendo uso do mesmo elemento, podemos ver um arpejo descendente de A.

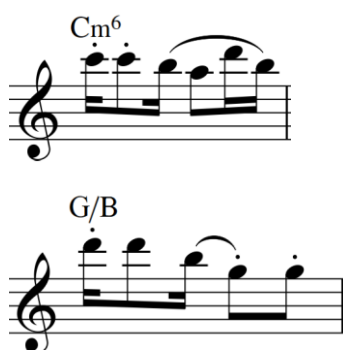
Exemplo 1 – Arpejos ascendentes e descendentes na primeira frase:



³ Apesar de tratarmos aqui de um trecho da obra “Fundamentos da Composição Musical”, cujo foco é a composição e um repertório romântico/clássico e não a improvisação e o repertório popular, alguns trechos são também válidos aqui e serão utilizados para fundamentar teoricamente as análises.

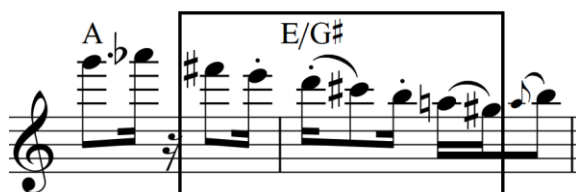
No quarto compasso tem-se uma sincopa (repetição variada do ritmo visto no segundo compasso) com a fundamental e a sexta do acorde Cm^6 , passando por uma nota de aproximação (si). Na metade do segundo tempo, há a antecipação das notas ré e si, pertencentes ao acorde seguinte, G, que é executado na primeira inversão.

Exemplo 2 – Motivo rítmico e repetição variada presentes nos compassos 02 e 04:



No sexto compasso tem-se a fundamental e a décima primeira acrescentada do acorde $Em^7_9(11)$. No segundo tempo do compasso 07 de nossa transcrição há a repetição da nota sol#, décima primeira aumentada do acorde de D. Posteriormente há um cromatismo, em que a flautista passa pelas notas dó e dó# para chegar ao ré, fundamental do acorde. Rapidamente é feita a mudança de nota para o sol sustenido, nota que está no baixo do acorde seguinte (E) seguido por um cromatismo até a sétima menor do acorde, tocado no primeiro tempo do compasso nove. No segundo tempo deste compasso e no primeiro e segundo tempos do compasso seguinte, há um motivo melódico em graus conjuntos descendentes na tonalidade de lá maior que se inicia no sexto grau (fa#).

Exemplo 3 – Motivo melódico em graus conjuntos descendentes nos compassos 09 e 10:



Nos compassos 10 e 11 há uma variação motívica: primeiro aparecem as notas do#, si, lá, sol# e si – colcheia, três semicolcheias, colcheia; a seguir aparecem as notas mi, fá#, sol, lá e fá#. O ritmo encontrado é o mesmo, mas o desenho melódico realizado é oposto: descendente depois ascendente.

Neste trecho é possível ver um equilíbrio no desenvolvimento motívico que está presente na construção de muitos solos improvisados. Segundo Toch (1977, apud FALLEIROS, 2006, p.76), “a linha da melodia geralmente se comporta segundo certos padrões. Mesmo a unidade melódica mais simples é formada por sequências de sons que se encaminham em direção ascendente e descendente”.

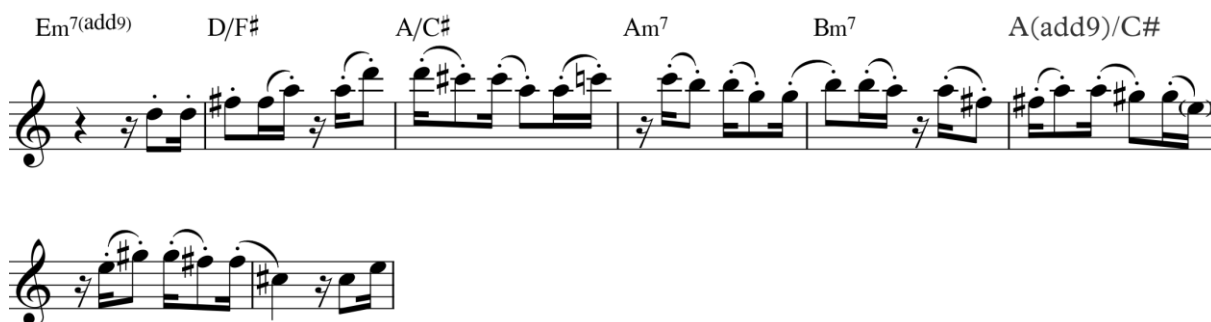
Ainda sobre isto, Lawn e Hellmer (1993) defendem que “o alcance e o contorno desempenham um papel importante na maioria das boas melodias [...]. A direção da maioria das melodias está em constante mudança”.

Exemplo 4 – Gráfico do motivo presente nos compassos 10 e 11:



Entre o segundo tempo do compasso 12 e o primeiro tempo do compasso 19, é possível ver uma nova ideia, composta por uma repetição motívica: a flautista faz os arpejos dos acordes presentes na progressão harmônica do *chorus*, sempre com a mesma configuração rítmica.

Exemplo 5 - Repetição motívica presente nos compassos 12 a 19:



Entre o segundo tempo do compasso 19 e o compasso 20, há uma mudança rítmica, mas a flautista continua com o arpejo (usando a nona como nota de passagem) do acorde que vem dos compassos anteriores, A⁹/C#.

No compasso 21 há a apresentação de uma nova ideia, utilizada para finalizar a primeira seção do solo improvisado: insere-se uma melodia descendente construída por graus conjuntos que se inicia na nota fá e termina na nota si. Há um salto de terça menor até o ré, a partir do qual a flautista reafirma a escala tocada com um arpejo descendente e depois ascendente de sol maior.

Exemplo 6 – Melodia descendente por graus conjuntos e arpejos presentes nos compassos 21 a 25 (primeiro tempo):



Nestes compassos é possível perceber uma mudança na energia da música executada pela seção rítmico-harmônica, que cresce e cria uma tensão. A finalização da seção pela solista é acompanhada pelos demais músicos, que retornam à intensidade e energia anteriores.

Dando início à segunda seção, os compassos 25 e 26 trazem o acorde de sol maior. Na melodia pode-se perceber a apresentação de uma ideia de dois compassos que finaliza no primeiro tempo do compasso seguinte. A seguir é apresentada uma “resposta” a esta ideia, também com duração de dois compassos, como uma variação.

Neste trecho podemos considerar a existência de uma sentença, formada por antecedente (compassos 25 e 26) e consequente (compassos 29 e 30). Estas estruturas, descritas por Almada (2006), são provenientes da obra “Fundamentos da Composição Musical” (SCHOENBERG, 1991), e foram pensadas inicialmente para o contexto da música de concerto. Aqui, estes conceitos são flexibilizados, uma vez que estamos trabalhando com um contexto de música popular improvisada.

De acordo com Almada (2006):

[...] No caso do período, a ideia principal e sua repetição (conhecidas, respectivamente, por antecedente e consequente) são separadas pela

ideia contrastante, seguindo-se o desfecho (ALMADA, 2006).

Este tipo de variação proporciona ao solo improvisado coesão, ao mesmo tempo em que o mantém dinâmico e interessante. Segundo Lawn e Hellmer (1993),

uma boa melodia geralmente apresenta repetição que proporciona coesão. Estudos demonstraram que, para que os ouvintes possam apreciar sua experiência musical, deve haver uma certa percentagem de previsibilidade na música. Por outro lado, também deve haver um elemento de surpresa para o ouvinte ser cativado e envolvido na experiência. Uma melodia forte possui um equilíbrio entre o elemento de variedade, ou surpresa, e previsibilidade, ou continuidade, através de repetição e outros dispositivos (Lawn e Hellmer, 1993, tradução nossa).

Exemplo 7 – Sentença (antecedente e consequente) presente nos compassos 25 a 30:

No compasso 30 há outro motivo descendente por graus conjuntos, que termina em um cromatismo e é finalizado no primeiro tempo do 31.

Exemplo 8 – Motivo descendente e cromatismo presentes no compasso 30 e primeiro tempo do 31:

Nos compassos 33, 34 e 35, a solista faz uso de um padrão melódico: no primeiro tempo há as notas ré, dó, mi bemol e ré; no tempo seguinte o mesmo motivo transposto um tom abaixo, à exceção do ré – meio tom abaixo de mi bemol; no tempo seguinte a transposição (novamente um tom abaixo) é exata, seguida de uma finalização para a frase.

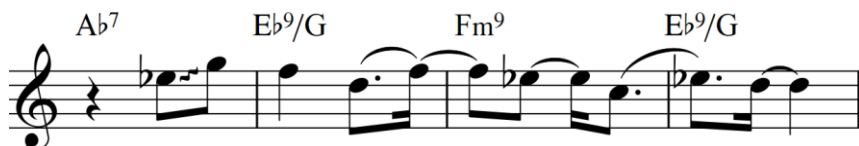
Exemplo 9 – Padrão melódico presente nos compassos 33 a 35:



No fim do compasso 38 e nos compassos 39 e 40 há um padrão escalar com base nos acordes tocados – Cm⁷ e A^{7(#11)}₁₃.

No compasso 41 a instrumentista dá início à terceira seção do solo, na qual ela vai, a partir dos elementos rítmicos, diminuindo a quantidade de notas por tempo no improviso, para finalizá-lo. Os quatro primeiros compassos desta seção consistem em um padrão melódico com saltos de segundas e terças: há um salto de terça maior ascendente e uma segunda maior descendente; a seguir, um tom abaixo: salto de terça menor ascendente e segunda maior descendente; por fim, finalizando a frase: salto de terça menor ascendente e uma segunda maior descendente.

Exemplo 10 – Sequência presente nos compassos 41 a 44:



Do compasso 46 até o final do solo a melodia segue, majoritariamente, em movimentos descendentes. Depois do arpejo de si bemol visto no compasso 45 (um tom acima do acorde Ab^{7M}), há um motivo executado em tercinas no compasso 46 que se inicia na nota lá (quinta do acorde) e vai até sol (décima primeira do acorde). A flautista faz um grande salto para a nota ré (fundamental), que se prolonga até o compasso seguinte. Nos compassos 48 e 49 há outro trecho descendente, este em terças (ré, si, dó, lá, etc.) com a mesma configuração rítmica.

Exemplo 11 – Motivos em tercinas presente nos compassos 46 a 49:



Os últimos quatro compassos do solo improvisado são compostos por mais dois trechos em graus conjuntos: o primeiro, também composto por tercinas (somadas a quiálteras), inicia-se na nota mi bemol (nona do acorde) e termina na nota lá bemol (quinta do acorde). O último padrão inicia-se na nota dó (sétima maior) e termina na nota lá, nona do acorde de sol maior, primeiro do próximo solo improvisado.

Exemplo 12 – Motivos em graus conjuntos presentes nos compassos 50 a 53:



2.2.3 – Transcrição do solo improvisado sobre “A Coisa Ficou Russa”

A Coisa Ficou Russa - Solo de Léa Freire

Léa Freire

♩ = 180

Chord changes and measure markers:

- Measures 1-4: Dm, D/F#, Ab7M(#11), Bb7M(#11)
- Measure 5: Bm7(b5)
- Measures 6-7: E7(b9)/B
- Measures 8-9: C+, Am7/C
- Measures 10-11: A7/C#, A7/C#
- Measures 12-13: Bb°/D, Dm7
- Measures 14-15: Bm7(b5), E7(b9)/G#
- Measures 16-17: Gm7, A7(b9)
- Measures 18-19: Dm/F, D/F#
- Measures 20-21: Ab7M(#11), Bb7M(#11)
- Measures 22-23: Bm7(b5), E7(b9)/B
- Measures 24-25: C+, Am7/C
- Measures 26-27: A7/C#, A7/C#
- Measures 28-29: Bb°/D, Dm7/C
- Measures 30-31: Bm7(b5), E7(b9)/G#
- Measures 32-33: Gm7, A7(b9), Dm

2.2.3 – Análise do solo improvisado sobre “A Coisa Ficou Russa”

A música “A Coisa Ficou Russa”, de Léa Freire, tem início com uma introdução feita pelo piano e pelo saxofone barítono, acrescentada de contrabaixo e efeitos realizados no prato da bateria. A flauta entra para expor o tema com o saxofone, se juntando aos instrumentos já presentes. O primeiro solo improvisado, com duração de trinta e três compassos, foi realizado pela flautista Léa Freire e é o foco desta análise. Posteriormente, improvisam também o saxofonista Teco Cardoso e o pianista Thiago Costa.

O solo de Léa Freire nesta música gira, principalmente, em torno de construções motivicas realizadas a partir de graus conjuntos e arpejos. O equilíbrio descrito por Lawn e Hellmer (1993) e encontrado no improviso sobre a obra Viva Júlia, analisada anteriormente, também pode ser visto aqui. A variação entre trechos ascendentes e descendentes é também muito frequente em “A Coisa Ficou Russa”.

No primeiro compasso a flautista apresenta um motivo de três notas, composto por segundas: fá, sol e lá. A seguir, nos compassos 02 a 08, pode-se perceber a repetição e a transposição do motivo: fá sustenido, sol e lá; lá bemol, si bemol e dó; si natural, dó e ré; dó sustenido, ré e mi; ré, mi e fá; mi, fá sustenido e sol sustenido; fá sustenido, sol sustenido e lá; sol sustenido, lá e si; lá, si e dó; si, dó e ré; e, por fim, dó, ré e mi. A flautista varia entre segundas menores e maiores para ajustar as notas à harmonia, mas a ideia principal se mantém desde o primeiro até o oitavo compasso.

Exemplo 1 – Motivo encontrado no compasso 01:



Exemplo 2 - Repetições/transposições motivicas encontradas nos compassos 02 a 08:



A partir do compasso de número 09 é apresentada uma frase cromática descendente, usada para proporcionar equilíbrio ao contorno melódico do solo que, até então, vinha sendo construído quase todo em movimentos ascendentes. A frase tem início na nota sol (sétima do acorde) e vai até a nota ré (fundamental), no compasso 12.

No décimo terceiro compasso uma nova ideia é inserida, composta por um movimento de segunda ascendente e depois descendente, um salto de terça ascendente e outro movimento de segundas descendentes. As notas utilizadas neste motivo são: mi, fá, mi, sol, fá sustenido, fá natural, mi e ré. Nos dois compassos seguintes o motivo se repete transposto, com as notas: dó sustenido, mi, ré fá, mi, ré dó si e, depois, lá, dó, si, ré, dó, si bemol e lá.

Exemplo 3 – Motivo presente no compasso 13:



Exemplo 4 - Transposições motivicas presentes nos compassos 14 e 15:



No segundo tempo do compasso 15 tem-se uma célula rítmico-melódica descendente em graus conjuntos, que começa na nota dó (que seria a décima primeira do acorde de Gm), vai até a nota sol (fundamental), salta uma terça menor

até o si bemol e continua em graus conjuntos até o ré. No segundo tempo a instrumentista inverte o movimento fazendo um arpejo de lá maior, com as notas dó sustenido (terça), mi (quinta), sol (sétima) e si bemol (nona menor).

No compasso 17, em que ouvimos o acorde de Dm/F, vê-se a transposição do arpejo anterior, com as notas lá (quinta), ré (fundamental), mi (nona) e fá (terça). O compasso seguinte é também composto por um arpejo, desta vez de D/F#, e as notas escolhidas por Léa são: lá, (quinta), ré (fundamental), fá sustenido (terça), lá (quinta) e ré (fundamental). Neste compasso também é interessante observar que a seção rítmico-harmônica muda a forma de tocar, aumentando a energia da música executada.

No compasso 19 há um motivo descendente de quatro notas em graus conjuntos: dó, si bemol, lá bemol e sol. Este motivo se repete, transposto, três vezes: si bemol, lá bemol, sol e fá; lá natural, sol, fá e mi; e, por fim, com uma pequena variação: sol, fá, mi, ré e dó.

Exemplo 5 – Motivo descendente presente no compasso 19:



Exemplo 6 – Variações e transposições motivicas presentes nos compassos 19 e 20:



Posteriormente, nos compassos 21 e 22, evidenciando novamente o equilíbrio do contorno melódico (LAWN e HELLMER, 1993), Freire faz o movimento inverso, novamente executando um motivo e repetindo com transposições: ré, mi, fá; mi, fá, sol; fá, sol, lá; sol, lá, si; lá, si, dó sustenido; si, dó sustenido, ré; dó sustenido, ré, mi.

Exemplo 7 – Motivo ascendente e transposições presentes nos compassos 21 e 22:



No segundo tempo do compasso 22, no compasso 23 e primeiro tempo do 24, novamente se inverte o movimento para se manter a simetria do solo: são feitos contornos melódicos descendentes por intervalos de segundas e terças, transpondo grupos de quatro notas. No compasso seguinte pode-se ver um arpejo ascendente de lá maior, com as notas dó sustenido (terça), mi (quinta), sol sustenido (sétima maior) e si (nona). No terceiro tempo há um movimento descendente por graus conjuntos, indo de si bemol até mi.

Exemplo 8 – Arpejo de lá maior e motivo em graus conjuntos descendentes presentes nos compassos 25:



No vigésimo sexto compasso encontramos mais um arpejo de lá maior, com as notas sol (sétima menor), si bemol (nona menor), dó sustenido (terça), mi (quinta) e sol (sétima menor). A frase é finalizada com um movimento descendente cromático – fá sustenido, fá, mi, ré, dó sustenido – seguido de um salto de terça menor ascendente e uma segunda maior descendente.

Exemplo 9 – Arpejos presentes nos compassos 25 e 26:



No terceiro tempo do compasso 27 é iniciado um trecho em que a flautista insere um novo elemento ao solo, fugindo dos graus conjuntos e arpejos que

compunham a melodia até então: grandes saltos. Freire faz uma sequência de saltos de quinta em tercinas, utilizando as notas fá (quinta do acorde), si bemol (fundamental), lá (quinta do acorde de Dm7/C), mi (nona), sol (décima primeira), ré (fundamental) e fá (terça menor). No terceiro tempo há um salto de terça maior (mi – dó) seguido pela nota si no primeiro tempo do compasso 28, fundamental do acorde de Bm7(b5).

Exemplo 10 – Saltos de quintas em tercinas presentes no terceiro tempo do compasso 27 e no compasso 28:



A última frase do solo improvisado é construída, novamente, por graus conjuntos, repetição de notas e um arpejo. No compasso 30 tem-se uma passagem em graus conjuntos e um salto de terça menor, com as notas fá, mi e sol (nona aumentada, tensão disponível do acorde executado). A seguir há um motivo descendente (fá, mi, ré e dó sustenido) e depois ascendente (ré, mi). Neste momento a solista retorna ao padrão de segundas descendentes: si bemol, lá, sol, fá, mi, ré, dó sustenido.

Esta última nota (dó sustenido) é utilizada para um arpejo de lá maior (acorde que vemos no compasso seguinte): dó sustenido (terça), mi (quinta), lá (fundamental) e sol (sétima menor). Para finalizar o solo, Freire escolhe as notas fá, mi e ré (fundamental do acorde de Dm, que inicia o próximo chorus).

Exemplo 11 – Arpejo de lá maior e graus conjuntos descendentes presentes nos compassos 31 a 33:



Capítulo 3 – Considerações Finais

A partir da entrevista realizada com Léa Freire foi possível perceber que a flautista, compositora e arranjadora possui uma enorme bagagem musical, fruto de sua experiência e de suas vivências no decorrer da carreira. Em vídeo produzido para divulgação do álbum “Arraial”, do quinteto “Vento em Madeira”, Freire fala sobre a música instrumental:

[...] a música instrumental é para você pensar o que você quiser, é para você sentir o que você quiser, é para você criar seu próprio enredo, é para você experimentar aquilo, é você mesmo (FREIRE, 2017, transcrição nossa).

A partir das análises, das pesquisas acerca da carreira, formação e experiências da musicista e também da entrevista realizada, foi possível notar que Freire possui influências da música popular e de concerto em suas obras, incluindo-se aí os solos improvisados que foram transcritos e analisados neste trabalho. Foi, portanto, possível e necessário utilizar para fundamentar a análise autores de ambas as vertentes.

No trabalho que estudamos da flautista com o quinteto “Vento em Madeira” torna-se evidente a presença mais recorrente de alguns elementos rítmico-melódicos, como os arpejos, motivos em graus conjuntos e pequenos saltos. Apesar disso, Léa Freire não prioriza o uso de padrões ao improvisar, e sim de notas que comporão uma melodia equilibrada e um solo interessante. Sobre isso, ela diz:

[...] mas é isso, eu acho que improvisar é pra você conversar e falar o que tá na sua cabeça, logo, todos esses “licks”, esses negócios assim não fazem parte do meu projeto de improvisação. (FREIRE, 2017, transcrição nossa).

Este trabalho, além de poder ser um componente para o acervo ainda escasso de trabalhos acadêmicos que tratam da música instrumental brasileira, fez com que fosse possível compreender um pouco de como se dá o processo criativo de Léa Freire. A presente monografia mostra a importância das influências e da vivência para além das análises técnico-musicais no que diz respeito ao trabalho da flautista.

Referências

ALMADA, Carlos de L. **A estrutura do choro**. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

FALLEIROS, Manuel Silveira. **Anatomia de um improvisador: o estilo de Nailor Azevedo "Proveta"**. Campinas - SP, 2006.

FREIRE, Léa. **Entrevista**. In: Programa Brasilis. São Paulo: Rádio Cultura FM, 08 jun. 2013. Disponível em: <<http://culturafm.cmais.com.br/brasilis/lea-freire-em-entrevista-exclusiva>> Acesso em: 25 maio. 2016.

FREIRE, Léa. **Entrevista**. In: Arraial, Vento em Madeira. 2017. Disponível em: <<https://vimeo.com/207685355>> Acesso em: 25 jun. 2017.

FREIRE, Léa. **Entrevista de Isabella Araújo**. 2017.

KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin. **"Improvisation"**. In: PARNCUTT, Richard/MCPHERSON, Gary E. The science & Psychology of Music Performance. New York: Oxford University Press, 2002.

LAWN, Richard J.; HELLMER, Jeffrey L. **Jazz Theory and Practice**. Los Angeles: Alfred Publishing Co. Inc., 1993.

NOBILE, Lucas. **A Alma do Instrumental**. Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, 24 maio 2011. p. 43. (Caderno 2). Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20110524-42952-nac-43-cd2-d10-not>> Acesso em: 25 maio. 2016.

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.

WESTBROOK, Peter. **The flute in jazz: window on world music**. In: Flutist Quarterly, 2009. Disponível em: <<http://go.galegroup.com/ps/i.do?v=2.1&it=r&sw=w&id=GALE|A243878589&prodId=AONE&authCount=1&u=capes&selfRedirect=true>> Acesso em: 25 maio. 2016.