



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Reflexões sobre composição e improvisação na atuação de Léa Freire

Mariana Marcela de Santana Duarte

João Pessoa
Dezembro de 2017



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Reflexões sobre composição e improvisação na atuação de Léa Freire

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Música na área de concentração em Etnomusicologia e na Linha de Pesquisa “música, cultura e performance”.

Mariana Marcela de Santana Duarte

Orientadora: Adriana Fernandes

João Pessoa
Dezembro de 2017

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

D812r Duarte, Mariana Marcela de Santana.
Reflexões sobre composição e improvisação na atuação
de Léa Freire / Mariana Marcela de Santana Duarte. -
João Pessoa, 2017.
130 f. : il.

Orientação: Adriana Fernandes.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Música instrumental - Protagonismo feminino. 2.
Música popular instrumental brasileira (MPIB). 3. Léa
Freire - Compositora. 4. Léa Freire - Improvisação. 5.
Etnomusicologia. I. Fernandes, Adriana. II. Título.

UFPB/BC

CDU 785(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Dissertação: "Análise sobre composição e improvisação na atuação de Léa Freire".

Mestrando(a): Mariana Marcela de Santana Duarte

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Dr.ª Adriana Fernandes

Orientadora/UFPE/UFPB

Dr.ª Eurides de Souza Santos

Membro Interno do Programa/UFPB

Dr.ª Nívia Cristiane Pereira da Silva

Membro Externo ao programa/UFPB

João Pessoa, 15 de Dezembro de 2017

*A sua luz é luz dos seus encantos.
A sua luz é luz do seu Axé!!*

In memorian

Maria Daluz

Para

Dadá

Wilma

Ricardo

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-graduação em Música (PPGM), ao corpo de professores que compõe o programa que fizeram ser possível oferecendo todo suporte e apoio no processo de realização desta pesquisa e a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) por viabilizar a bolsa de estudos.

A minha orientadora Adriana Fernandes, que aceitou o desafio de me acompanhar nos últimos meses e refazer, remontar minha experiência acadêmica, gratidão por acreditar em mim!

A Léa Freire por toda inspiração e influência musical, que não mediu esforços desde o primeiro contato, minha eterna gratidão e respeito.

A Oxum, dona do meu caminho e força, geradoras da energia e amor que circula e renova em representação de água todas as faces do universo.

A minha família, que mesmo sem entender certas escolhas da minha vida, respeitam e me oferecem todo o amor que posso merecer em vida.

Ao meu pai Ricardo e meus irmãos João Pedro, Wallace, Marquinhos, amor que me alimenta, fortalezas dos meus dias, os homens que jamais duvidaram de uma palavra dita por mim.

A minha mãe Wilma, mulher negra e dona de uma força e amor só dela, alfabetiza a mais de vinte e seis anos as crianças das comunidades, e com isso me mostra que teoria sem prática não é realização.

A minha Dadá, força geradora da minha família, a mulher mais sábia que já encontrei em terra e jamais teve ou precisou de um diploma.

A minha tia Wilza, que me tem como filha sempre que preciso, me ensina e motiva todo dia, me lembra nos momentos mais difíceis da força feminina guardada em nós.

A minha avó Maria Daluz, dona das decisões, histórias e segredos mais fantásticos. Expulsa de convento na adolescência e cantora de rádio quando adulta. Quem disse que eu podia cantar e tocar aos nove anos. Quem me ensinou que nunca se deve negar comida ou um lugar para quem precisa. Ano passado virou luz e arte!!

As minhas amigas e amigos Renan, Dani, Léa, Maria Juliana, Michel, Tânia, Lais de Assis, Anna Perla, Sérgio, Pablo, Rainere, Kalyne, Gabriel, Murilo, Pedro, Lucas, Rodrigo, Arnold, Liliane, Jailson, Naldinho, Ellen que felizmente são muitos e que tiveram a paciência de esperar. Também queria oferecer a todas as minhas amigas e amigos que não puderam ter a oportunidade que tive de conseguir ser da periferia, estudar e chegar a universidade. As (os)

que se foram deste plano, estão representadas(os) por mim. Aqui, faço por mim e por eles!!

RESUMO

Impulsionando o crescimento de pesquisas sobre a atuação feminina, especificamente, na área da Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB), o tema nasce com a motivação e busca pelo debate interdisciplinar sobre trajetória e formação de carreira musical feminina. Vale ressaltar que os fazeres musicais atuais têm sido culturalmente pautados partindo da experiência e (pre)domínio masculino. Trata-se de uma pesquisa exploratória com abordagem qualitativa, pois parte de um estudo de caso cujo foco é o fazer musical de Léa Freire. Flautista, arranjadora e compositora, nascida em São Paulo, em 1957, sua formação percorreu uma gama de estilos musicais, envolvendo a vivência com a música europeia, o jazz e a diversidade dos gêneros brasileiros. Atuante na cena paulistana e cidades vizinhas, Léa Freire estabeleceu parcerias sólidas com renomados músicos como Joyce Moreno, Arismar do Espírito Santo, Filó Machado, Nelson Ayres, Hermeto Pascoal, Teco Cardoso, entre outros. Atualmente, com uma editora musical própria, cujo selo se chama Maritaca, a compositora lança além de sua produção, os trabalhos de muitos músicos brasileiros. O estudo discorre sobre a trajetória da artista e os aspectos históricos da MPIB para uma compreensão da música enquanto conceito e comportamento sociocultural, dialogando com a literatura sobre feminismo, não só na arte, como também na cultura brasileira. A pesquisa objetiva tecer uma reflexão sobre a atuação da mulher na criação da música instrumental na cena urbana, bem como averiguar o processo compositivo e de improvisação musical da protagonista. Com dados recolhidos e analisados sobre seu fazer musical ligados à música popular instrumental brasileira, pretende-se fomentar estudos sobre e/ou realizados por mulheres, desenvolvendo uma reflexão musical que problematiza o percurso e construção das carreiras femininas em consequência aos padrões, modos do fazer e de visibilidade musical pautadas por/nas experiências masculinas.

Palavras chave: Léa Freire; Música popular instrumental brasileira; Feminismo; Compositora; Improvisadora.

ABSTRACT

Boosting the growth of researches about women actuation, specifically, in the Brazilian Instrumental Popular Music (BIPM), the theme emerges with the motivation and search for the interdisciplinary debate over the trajectory of female musical career. It is noteworthy that musical performances in the realm of BIPM have been culturally guided by male experience (pre)dominance. It is an exploratory research with a qualitative approach. It is a case study with focus on Lea Freire and her music activities. Flautist, arranger and composer, born in São Paulo in 1957. Her studies cover a range of musical styles, involving European music, jazz and the diversity of Brazilian music. Working in São Paulo and neighboring cities, Léa Freire established a solid partnership with named musicians such as Joyce Moreno, Arismar do Espírito Santo, Filó Machado, Nelson Ayres, Hermeto Pascoal, Teco Cardoso, among others. Currently, with her own musical production company, called Maritaca, the composer launches besides her own production, the works of many Brazilian musicians. The study describes the trajectory of Lea Freire and historical aspects of Brazilian Instrumental Popular Music for an understanding of music as a concept and as sociocultural behavior, dialoguing with a feminist literature, not only in art, but also in Brazilian culture. The research aims to study about women's role in the creation of instrumental music in the urban scene, as well as to analyze elements of composition and improvisation in Freire's works. Data was gathered from public documents, interviews with her and analysis of her work. It is intended to encourage more studies about women musicians, exploring ways that problematize the path and construction of women's careers, models of production and musical visibility ruled by male experiences.

Keywords: Léa Freire; Brazilian Instrumental Popular Music; Feminism; Women Composer; Women Improviser.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Quarteto Novo.....	11
Figura 2: Joyce.....	21
Figura 3: Badi Assad	21
Figura 4: Tania Maria	22
Figura 5: Louise Woolley	22
Figura 6: Maria Beraldo Bastos	22
Figura 7: Marina Beraldo Bastos	22
Figura 8: Aline Gonçalves	22
Figura 9: Silvia Goes	22
Figura 10: Lilian Carmona.....	22
Figura 11: Carol Panesi.....	22
Figura 12: Kalu Coelho.....	23
Figura 13: Luísa Lacerda	23
Figura 14: Elodie	23
Figura 15: Luisa Toller	23
Figura 16: Bianca Gismonti	23
Figura 17: Vera Figueiredo	23
Figura 18: Renata Montanari	23
Figura 19: Claudia Castelo Branco	23
Figura 20: Andrea Ernest Dias.....	24
Figura 21: Mariá Portugal	24
Figura 22: Léa Freire	30
Figura 23: Léa Freire	32
Figura 24: Música Instrumental Brasileira - vol 1. Cadernos de composição “Quinteto” - Teco Cardoso e Léa Freire.....	35
Figura 25: Música Instrumental Brasileira - vol 2. “Caderno de Composição” - Mozar Terra.....	35
Figura 26: Léa Freire e Amilton Godoy	36
Figura 27: Léa Freire, Tiago Costa, Monica Salmaso, Edu Ribeiro, Fernando DeMarco, Teco Cardoso	40
Figura 28: Léa Freire e Arismar do E. Santo	42
Figura 29: Charlie Parker e Miles Davis.....	68
Figura 30: Montclair Women’s Big Band.....	71
Figura 31: Jazzmin’s Big Band	76

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Músicos que gravaram e lançaram CDs pela Maritaca.....	p. 33
Tabela 2: Nomes dos músicos e CDs que Léa Freire participou.....	p. 36
Tabela 3: Informações sobre a música Vento em Madeira.....	p. 53
Tabela 4: Instrumentação de Vento em Madeira.....	p. 53
Tabela 5: Instrumentação de Vento em Madeira.....	p.54
Tabela 6: Informações sobre a música Caminho das Pedras.....	p.57
Tabela 7: Instrumentação de Caminho das Pedras.....	p.57
Tabela 8: Informações sobre a música Nove Luas.....	p.60
Tabela 9: Instrumentação de Nove Luas.....	p.60
Tabela 10: Informações sobre a música Maré.....	p.63
Tabela 11: Instrumentação de Maré.....	p.64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 – A MPIB	20
1.1. A MPIB: ENTENDENDO O AMBIENTE MUSICAL	20
1.2. O TRÂNSITO DE GÊNEROS MÚSICAIS – HIBRIDISMO NA MÚSICA BRASILEIRA.....	25
1.3. CARACTERÍSTICAS MÚSICAIS, ARTISTAS, PROTAGONISTAS DA MPIB 27	
1.4. AS “MÚSICAS” DA MPIB.....	30
CAPÍTULO 2 – LÉA FREIRE	37
2.1- LÉA FREIRE	37
2.1.1- Maritaca Produções Artísticas	40
2.2 - “EU SOU MÚSICA”: A COMPOSITORA	44
2.2.1- Registro de suas composições em CDs (Discografia).....	46
2.3- IMPROVISACÃO: A CEREJA DO BOLO!	49
CAPÍTULO 3 – ANÁLISES	52
3.1- VENTO EM MADEIRA.....	52
3.2- CAMINHO DAS PEDRAS.....	62
3.3- NOVE LUAS	65
3.4- MARÉ	68
CONCLUSÃO DAS ANÁLISES:	72
CAPÍTULO 4: IMPROVISAR, A CRIAÇÃO DA MUSICISTA(O)!.....	73
4.1- CONTEXTUALIZANDO O UNIVERSO.....	73
4.2- IMPROVISANDO NA MPIB.....	77
APONTAMENTOS FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS.....	88
ANEXOS.....	92

INTRODUÇÃO

Seguindo os passos da maioria dos músicos formados na Paraíba, iniciei minha carreira nos grupos de sopro, bandas sinfônicas, orquestras, grupos de câmeras e comecei a descobrir os repertórios, e as maneiras de atuação recorrentes eram: tocar em um naipe ou ser solista em banda sinfônica ou orquestra, mas sempre transitando por estar em naites de sopros. Dentro da formação que tive na graduação em música na Universidade Federal da Paraíba, percorri quatro anos experimentando sensações e reflexões sobre trajetória e carreira na música. Vários questionamentos me faziam tentar entender o que aconteceria quando eu, enquanto mulher instrumentista, terminasse o curso. Quais as possibilidades em desenvolver uma carreira, quais lugares e grupos poderiam atuar, o que exatamente se tem de opções em uma vida profissional em música.

Inquieta com esta atuação, comecei também a atuar como cantora em alguns trabalhos e sempre estive disposta a experimentar outras formações. Comecei a fazer arranjos, compor, caminhar por um percurso de criação, que saltou como um refúgio, algo diferente. Foi exatamente nesse contexto que me deparei com algumas dificuldades e estranhezas por parte de colegas de profissão, havendo poucos momentos de incentivo para uma formação musical multifacetada, e com esta inquietação, iniciei uma busca por outros ambientes.

Já contando com experiência participativa interessante em música de tradição oral, a vivência com a música popular urbana se dava apenas através das Bandas sinfônicas e *big bands*, fazendo com que me sentisse “ilhada” nestes contextos. Foi quando me deparei com a obra do multi-instrumentista alagoano Hermeto Pascoal que, me fez refletir sobre as possibilidades de trabalhos e padrões pré-estabelecidos que foram passados como sendo um dos únicos caminhos.

Por meio de Hermeto Pascoal, conheci muitos outros compositores, que dentro do ambiente da música instrumental são citados como grandes referências ou como costumam chamar: os “mestres”. Citados como multi-instrumentistas, compositores, arranjadores, improvisadores, criadores, esse novo caminho foi surpreendente aos meus olhos.

Comecei várias horas de escuta de discos, conhecendo muitas composições, identificando harmonias densas, formações diversas nas gravações, sendo que improvisação e experimentação estavam presentes nas músicas. Assim, tive interesse em saber mais, visitando suas biografias, histórias de formação musical, como eram seus estudos de composição, harmonia, arranjo, improvisação.

Movida pela empolgação sentida por esta maneira de fazer e pensar a música, decidi iniciar estudos nesta linha, tocar esse repertório, ir para shows, conviver com músicos. Residindo no nordeste do Brasil percebi que a maioria dos grupos musicais eram compostos por homens e quase todos que estão consolidados, são da região sudeste do país.

Com isso, iniciei minha busca por mulheres que atuavam neste segmento. Não encontrando muitas respostas montei um grupo instrumental com mulheres e começamos a vivenciar a atuação no Nordeste e a trocar experiências com os grupos formados por homens. Com a inserção no ambiente musical da MPIB, comecei a conhecer as mulheres que atuavam, suas carreiras e produções.

Foi estreitando as buscas e escolhendo ficar no ambiente das sopristas que cheguei aos discos de Léa Freire. Conhecendo sobre sua obra a cada dia me deparava com novas informações sobre seus fazeres musicais. Em consequência desse interesse conheci mulheres atuantes da cena, como Laís de Assis, Vanessa Melo, entre outras e percebi o tamanho das produções e da multiplicidade de carreiras. Dentro deste universo de investigação e inquietação, optei por desenvolver esta pesquisa de mestrado com intuito de demonstrar que as mulheres existem na MPIB e que os estudos podem sim contribuir para a divulgação e quebra desta invisibilidade das mulheres na música.

O universo musical, tanto no que concerne à produção quanto aos estudos sobre estas produções, têm sido, por longo tempo, uma prerrogativa masculina. Contudo, nas últimas décadas, pesquisas originadas no campo dos estudos culturais, da antropologia, da musicologia e da história têm mostrado novos caminhos para se pensar tanto o trajeto feminino ao longo das transformações e da consolidação de várias narrativas que permeiam a música ocidental, quanto às implicações que as relações de gênero têm sobre a política e a produção musical mundial (Mello, 2007, p. 1).

O presente estudo busca trazer um olhar reflexivo sobre o fazer musical feminino, ou seja, a trajetória da mulher na música popular instrumental brasileira. Trata-se de uma pesquisa exploratória, um estudo de caso sobre a compositora, improvisadora e multi-instrumentista Léa Freire, de São Paulo. Dentro de uma proposta interdisciplinar, que rege a etnomusicologia, o trabalho busca refletir a partir da literatura dos estudos de etnomusicologia feminista e da musicologia sobre a Música Popular.

A temática que tem a mulher como atriz social da cena musical urbana, pretende somar às discussões sobre os fatores socioculturais que a conduzem para a condição histórica de subalternidade. Percebendo as características e produções entre homens e mulheres na música popular urbana feita no Brasil, apresento alguns caminhos que possibilitem discussões e possam

apontar fatores que contribuem para essas diferenças, e se de alguma maneira os fazeres musicais interferem um no outro. Para esta reflexão unir forças com os ideais cultivados nos estudos já realizados sobre o tema, fez-se necessário um mergulho em definições teóricas e metodológicas, tendo como objetivo estabelecer um diálogo entre estas questões teóricas e as atuações, e trajetórias destas musicistas.

Léa Freire é uma mulher multi-instrumentista e compositora atuante na cena musical urbana nacional e internacional, com carreira consolidada na música popular instrumental brasileira. Este texto traz dados que mostram o contexto histórico e social – para compreender a construção da MPIB – partindo do olhar da fala da protagonista sobre sua carreira e na fala extraída de entrevistas realizadas durante a pesquisa de campo.

Sabemos que, a mulher vem a cada dia repensando as características dicotômicas que lhe são atribuídas socialmente. Estas dicotomias que acompanham a história e a história das mulheres por séculos, como por exemplo razão/emoção, força/delicadeza, doméstico/profissional, público/privado, entre tantas, estão sendo repensadas e bastante discutidas no âmbito das artes, analisando quais influências que tais dicotomias exercem sobre a construção da vida artística de uma mulher, e nesta análise, as esferas pública e privada estão frequentemente sendo quebradas.

Sendo mais específica e entrando na área de música, sobretudo da Música Popular Instrumental Brasileira, percebi, com esta pesquisa, o quão é grande e distinto os universos do masculino e do feminino. No âmbito da educação musical como é dimensionado o padrão de comportamento de uma musicista, e ainda estreitando mais, percebo a dimensão da predominância masculina nos ambientes e palcos. Com isso, acredito ser necessário trazer um diálogo que aponte para reflexões dentro do campo da etnomusicologia feminista, pois esta mudança de perspectiva, migrando do olhar masculino e caminhando pela ótica feminina, pode nos revelar questões relevantes e possíveis fatores que contribuem e perpassam esta invisibilidade.

Essa pesquisa preocupou-se em aproximar o máximo com as necessidades e situações vividas no contexto urbano brasileiro. Isso porque a MPIB é um movimento musical específico brasileiro e, também, por acreditar que referenciais teóricos de pesquisadoras e pesquisadores latino-americanos oferecem materiais que se aproximam diretamente com as questões encontradas.

No primeiro capítulo, apresento uma breve história da música popular instrumental brasileira a qual me refiro no decorrer do texto pela sigla MPIB. Apresento sobre o que se encontra em livros, em pesquisas, articulando com relatos de músicos, e como são as principais

características musicais e processos de aprendizagem dos músicos deste segmento. São levantados fatos históricos que permitiram traçar um paralelo com a trajetória de Léa Freire e apontar as possíveis diferenças e peculiaridades deste tipo de formação musical.

No segundo capítulo, discorro sobre a biografia de Léa Freire. O texto é todo pautado nas entrevistas realizadas com a mesma e de matérias recolhidas pela internet, onde ela protagoniza a fala da sua trajetória e carreira. Neste, também se encontra sua discografia e minhas impressões de sua atuação como compositora e improvisadora.

O terceiro capítulo dedico à análises de algumas de suas composições. Foram quatro escolhidas do CD Cartas Brasileiras, são elas: 1) Vento em madeira; 2), Caminho das pedras;

3) Nove luas; e 4) Maré. Entre muitas composições de Léa Freire, essas foram escolhidas porque fazem parte de um disco que ela menciona como um marco na sua trajetória e por estarem presentes na edição do seu primeiro songbook, lançado em 2016. As análises tiveram como objetivo uma maior compreensão e aproximação com o universo musical de Léa Freire.

O quarto capítulo, aponta para futuras discussões que se entrelaçam com esta minha que discorre sobre a prática da mulher na improvisação pelo viés dos estudos feministas e de gênero. Quero trazer para as pesquisas acadêmicas não só um olhar para essa prática, como os possíveis motivos pelos quais a improvisação não está inserida nas carreiras da maioria das musicistas. Assim, início o capítulo com um breve relato sobre a história da improvisação na música ocidental para deixar claro de que improvisação eu me refiro. Em seguida pontuo algumas questões que se destacaram no decorrer da pesquisa de mestrado, na medida que fui tomando conhecimento da trajetória de Freire e de tantas outras mulheres.

No último capítulo traço possíveis considerações e reflexões finais sobre esta pesquisa, demarcando com o trabalho focado em Léa Freire práticas relativas à música realizada por mulheres (Léa Freire, minha orientadora e eu).

TRAJETÓRIA DA PESQUISA: SUPORTES TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

Esta pesquisa cresceu da motivação e busca pelo debate, divulgação e conhecimento da atuação feminina na música popular instrumental brasileira. A discussão em torno das questões históricas, sociológicas e estéticas da música popular brasileira não é uma novidade, transpassam várias décadas de estudos historiográficos.

Tendo a música como uma representação desta interação arte e sociedade, e com intuito de esclarecer ou se aproximar ao máximo do entendimento dessa pesquisa, que a escolha dos

suportes teóricos e metodológicos foram norteados para oferecer um caminho consistente para as discussões. Essas teorias vão no decorrer do texto sendo relacionadas, elencadas, esclarecendo o percurso dessa pesquisa.

As discussões sobre música popular, histórias tidas como iniciais até os tempos atuais, percorrem e buscam explicações de sua origem, sua causa social e étnica. Também colocam em questão a procura de uma música que represente esta sociedade, o país, que abarque a nação brasileira. Mas foi à década de 1960 que Napolitano associa como sendo o momento que consolida e nasce um moderno pensamento sobre a música feita no Brasil. Também é nesta década que se apresenta uma afirmação por revalorizar a música rural, sendo contrária ao pensamento cosmopolita da Bossa Nova e do Tropicalismo.

No campo da música popular instrumental brasileira, existe uma dificuldade de discorrer sobre uma definição concisa. Direcionar o olhar para o que seria o popular já se apresenta como algo que está coberto de diferentes significados. Discussões do que poderiaser ou significar essa palavra “popular” encontramos nas pesquisas de Ulhoa, que remetem à uma oposição com a música chamada clássica ou erudita, como também tem uma conotação de divisão de classe.

Popular tem um sentido dúbio, pois tanto pode ter uma conotação qualitativa, relativa a povo e nação, quanto quantitativa, relativa ao use de algo por um grande número de pessoas. A própria noção de popular - que surge enquanto categoria na sociedade ocidental somente no século passado e começa a ser utilizada consistentemente no Brasil neste século - vai se modificando ao longo do tempo. Inicialmente tinha o sentido de "povo", popular seria a cultura tradicional das classes populares ou subalternas. No Brasil, a concepção de música popular, até meados deste século, se relacionava com a noção de cultura tradicional, era música caracterizada por sua transmissão oral e função circunscrita a comunidades ou áreas culturais relativamente homogêneas, rurais na maioria. Nestes termos popular se opunha a erudito enquanto tradição letrada e urbana. Com a consolidação dos meios de comunicação de massa, as tradições musicais orais e comunitárias, onde produtor e consumidor se confundem passaram a ser designadas de música folclórica e o termo música popular passou a distinguir as práticas musicais veiculadas pela mídia, produtor e consumidor distanciados (Ulhoa, 1997, p. 80).

Voltar o olhar para a MPIB se mostra nesta pesquisa como mais uma ferramenta para entender o universo em que a artista Léa Freire está inserida, como sua produção se relaciona com a prática e troca social.

Entrando e aproximando o leitor do universo da MPIB, tomo como base as pesquisas realizadas por Bastos (2005), Cirino (2005), Piedade (2005), que tratam diretamente desse segmento musical e das práticas envolvidas:

A denominação “música instrumental” tem sido utilizada com certa frequência pela mídia, por vendedores de CDs, por estudiosos, aparece na indústria fonográfica nas representações verbais dos músicos. Na maioria das vezes em que tal denominação é

empregada, vem relacionada a uma música diversificada e com muitas vertentes e segmentações. Apesar de tais vertentes não serem claramente definidas ou delimitadas são sempre evocados e utilizadas nas diferenciações entre os músicos e as músicas. Embora haja uma enorme variedade de músicas instrumentais, ainda não existe um consenso sobre o termo música instrumental e seu real alcance. Os músicos instrumentistas que pertencem a essa comunidade musical concordam com tal designação, no entanto demonstram ter consciência de não representar ainda toda a diversidade das músicas instrumentais (Cirino, 2005, p. 1).

Para compreender o que antecede a trajetória e desenvolvimento histórico da música popular no Brasil, se fez necessário o conhecimento das pesquisas realizadas por Aragão (2006), Saldanha (2008), Tagg (2006), Travassos (2000), Trotta (2001), Ulhôa (1997), que abordam temas como construção de musicalidades, brasilidade, hibridismo, construção musical e como esta se insere socialmente.

É do senso comum a afirmação de que a música popular (comercial) é heterogênea e híbrida, uma bricolagem de elementos tradicionais retirados do seu contexto. No entanto, essa hibridação esteve sempre presente na música brasileira popular, desde os encontros étnicos que geraram as manifestações artesanais que Mário de Andrade chamou de danças dramáticas. Essas práticas aparecem embrionárias nos autos jesuítos e depois nas festas e ocasiões de folga escrava colonial. Posteriormente, com a declaração de independência do império luso, aparece a necessidade da construção de representações que sintetizassem uma noção de nação. Não obstante todo o esforço integrado de intelectuais e políticos no projeto de modernização técnico-estética nacional popular não se consegue uma unidade hegemônica homogênea. Estudiosos como Alfredo Bosi (1992) e Renato Ortiz (1988) têm sido unânimes em ressaltar a pluralidade de elementos presentes na cultura brasileira. É lugar comum dizer que somos Brasil e não um único Brasil. E essa é uma trajetória que compartilhamos com a América Latina como um todo, como menciona Canclini (ARAGÃO, TROTTA, ULHÔA 2001, p. 350).

Também para contribuir com o entendimento da MPIB, cito algumas musicistas atuantes na cena. O intuito de trazer essa informação para a pesquisa é gerar um maior conhecimento destas ressaltando as suas atividades e suas presenças, como também, gerar questionamentos. Pretende-se apontar e incentivar futuras pesquisas que envolvam os parâmetros dos estudos feministas e de gênero em música, como também refletir sobre os espaços que essas mulheres têm acesso e que mulheres são essas.

E quando olhamos para a atuação feminina, também nos deparamos com vários questionamentos sobre as relações de construção e ideal de trajetória e carreira da mulher, não só como intérprete, também como compositora, arranjadora, improvisadora, estas que herdamos desde o início do século XX. Padrões que estão sendo repassados por anos e que envolvem modelos e ideais de comportamento musical, que é reflexo e resultado do papel da mulher na sociedade.

Para pensar, entender e traçar uma ligação com a trajetória de Freire, recorri às pesquisas

sobre carreira, imagem, inserção, produção feminina, prática, entre outras questões, encontradas na produção de Cunha (2013), Cusick (1994), Fonseca (2013), Koskoff (2014), Linhares (2016), McClary (2002), Mell (2005), Neiva (2006), Nogueira (2013), Rosa (2015). Refletindo com base nas teorias e pensamentos das pesquisadoras citadas, esta pesquisa, além de apresentar-se com o viés de estudo de caso, também aponta reflexões para futuras pesquisas com um recorte aprofundado em etnomusicologia feminista. Sendo uma pesquisa descritiva, essa escolha permitiu dialogar com diferentes maneiras de estudos e formas de analisar os dados, proporcionando flexibilidade na condução da pesquisa.

No âmbito de pesquisas mais recentes no Brasil, aponto os estudos da Isabel Nogueira (UFRGS), Tânia Neiva (UFPB) e Laila Rosa (UFBA), como os que ressalto como referências mais pontuais para esta pesquisa por encontrar uma produção científica com uma atenção para as questões atuais locais.

Assim como a forma com que se estrutura a pesquisa e o conhecimento em música, o gênero pode também ser visto como construção social. Assim, quando observamos que a maioria dos livros produzidos sobre os temas de história da música trazem essencialmente compositores homens, brancos, heterossexuais e pertencentes às classes sociais de destaque, se observa que não é mera casualidade que exista uma invisibilidade feminina. Não se pode, observando isto, entender apenas que as mulheres não compuseram, não fizeram parte da história da música. Sim, atuaram e compuseram, mas talvez seus lugares de atuação fossem menos valorizados socialmente, para não falar da prática existente onde as composições de mulheres fossem assinadas por homens para garantir seu selo de qualidade (Nogueira, 2015, p. 4).

Estas pesquisas ganharam uma grande proporção nos últimos vinte anos no Brasil, e conta com várias pesquisadoras, além destas citadas aqui, com uma ativa produção científica. Suas pesquisas forneceram um importante suporte no entendimento sobre espaços, cenário musical, invisibilidade, relações de poder, silenciamento, historiografia, formação e produção feminina em música, entre outros. Essa proposta de uma etnomusicologia feminista não só fortalece os estudos acadêmicos com temas voltados para o fazer musical da mulher, como fortalece uma reflexão que visa suprir as necessidades e compreensão desse fazer no âmbito brasileiro.

Assim, busca-se a desconstrução dos cânones e padrões normativos, priorizando outras formas de abordagem da música em sociedade, observando seus processos e construção de significado. Estas possibilidades abrem novas perspectivas, chamando a atenção para a proposição de novos pontos de escuta (Travassos, 2005), a partir das margens, onde não seja necessário a busca de modelos civilizatórios aos quais vincular-se. Contrário à ideia de um centro geográfico gerador e irradiador de ideias musicais, buscamos pensar que as práticas musicais adquirem significados diferentes em cada lugar e região, e onde o rótulo “música de concerto” não abarca em todos os locais e épocas necessariamente os mesmos significados sob sua égide (Nogueira, 2015, p. 305).

Esta pesquisa teve como escolha metodológica partir da história da trajetória musical de Léa Freire. As informações que dão norte para o tema foram direcionadas e discutidas tendo como referencial o que foi recolhido nas entrevistas, matérias, sites, informações encontradas na internet. Partir da narrativa da musicista estudada foi tomada como mais uma ferramenta no entendimento das questões sobre MPIB, pois a experiência pessoal confrontada com os fatos sociais de um determinado grupo de pessoas, neste caso o ambiente da MPIB, revelou-se instigante e revelador.

Essa escolha teve o intuito de gerar uma maior aproximação possível do entendimento da prática da MPIB, porém com a afirmação de que o norte da pesquisa seria conduzido pelo olhar e pelas atividades de Léa Freire. Assim, não só um estudo de trajetória com um diálogo apenas com os estudos científicos publicados estaria sendo desenvolvido e sim, um texto que carrega o cuidado e uma preocupação de dar voz a artista em questão, deixar que ela nos conte sua história.

Não só, os relatos e situações expostas nas entrevistas são ferramentas reveladoras, as composições, sua experiência com a atuação administrativa, como produtora, também contribuem para a aproximação. Nesse contexto que escolhi realizar as análises de quatro composições de Freire, numa perspectiva mais geral, mesclando sensações auditivas com abordagens mais técnicas, para impulsionar uma abertura no que se refere a abordagens ou métodos de análises. Assim, espera-se uma aproximação de um relato que atinja diversos nichos de leitores, sem restringir essa pesquisa aos pesquisadores e profissionais de música, tendo em vista as ligações entre história oral e sociedade, como explica Linhares:

A história oral de vida, portanto, coloca o decurso existencial de um sujeito determinado, em intersecção com a sociedade na qual ele se insere, buscando entender em que condições se dão as relações entre homem e sociedade, as quais produzem determinados resultados culturais (Linhares, 2016, p. 25).

A etnografia, o ato de descrever, é uma consolidada ferramenta de análise nas pesquisas em Etnomusicologia. Ela é utilizada aqui com o ideal de trazer o máximo de conteúdo recolhido na pesquisa de campo, para a base de construção desse texto.

Para Geertz (1978, p. 17-20), o pesquisador exerce a função da descrição, onde ele imerge nas particularidades de um local ou de uma pessoa. Utilizando-se de um olhar analítico e estando consciente de não tomar como geral ou único as características ou elementos

observados, a pesquisadora pode produzir um resultado partindo das informações obtidas nos relatos, entrevistas, música, manifestações deste local ou pessoa. Foi tomando como base esse pensamento de Geertz, que o texto foi construído partindo da fala de Freire e confrontando com o material recolhido no decorrer da pesquisa.

O exercício de catalogação da realidade, já é em si, uma prática de uso do acontecimento passado para explicar as relações sociais. Quando os eventos culturais são submetidos à documentação (por meio de anotação ou de gravação audiovisual) tem-se memória (s) disponíveis para estudo. A recordação de fatos e atos, seja esta reminiscência coletiva ou individual, é ferramenta científica, que recebe crédito, por nos transmitir o passado de (forma sistematizada ou não), a fim de que possamos entender melhor o mundo em que vivemos no momento presente (Linhares, 2016, p. 26).

É nesse entrelaçamento de história de vida e ciência que é estabelecido o objetivo desta pesquisa. Com finalidade em contribuir para as diversas estratégias e reinvenções dos papéis das mulheres na sociedade enquanto musicistas e assim abrir o entendimento com movimento da esfera local para o global, instigando a troca com estudos de outros países.

CAPÍTULO 1 – A MPIB

Este capítulo é dedicado a contextualização do gênero musical que Léa Freire está inserida. Chamado de Música Popular Instrumental Brasileira, e por alguns estudiosos como Piedade (1997), de Jazz brasileiro, a MPIB é um segmento musical que carrega variadas questões sobre sua prática e sobre as trajetórias das musicistas e músicos que estão inseridos nela.

Discorro aqui informações obtidas nas pesquisas encontradas sobre a MPIB, relatos e falas de musicistas e músicos e minhas impressões sobre a prática. Por não fazer parte de um circuito que contempla um número considerado grande de público, a MPIB está integrada a um movimento de músicos que caminham na contramão da indústria cultural. Ficando nos eixos, espaços e cenários musicais chamados de “alternativos”. Na maioria das vezes os nichos atingidos são de musicistas e músicos que estão inseridos na prática. Assim, trago informações dessa cena musical abaixo para aproximar o leitor desse ambiente e dá suporte para o entendimento da trajetória de Léa Freire e dos questionamentos da atuação de uma musicista inserida na MPIB.

1.1. A MPIB: Entendendo o ambiente musical



Figura 1: Quarteto Novo Fonte: <http://radiobatuta.com.br/programa/quarteto-novo/>

Neste capítulo traço pontos do contexto histórico da música popular instrumental brasileira, elencando algumas características que fazem parte do cenário musical e estabeleço um paralelo com os estudos relacionados a gênero. O intuito é não só esclarecer o ambiente e

prática musical, como refletir sobre o contexto e como esta maneira de fazer música dialoga e está inserida no âmbito social.

Sobre aspectos históricos, sabemos que a música brasileira tem como caráter misturas de gêneros e estilos, é bastante ampla e tem como uma das características históricas a busca e construção da identidade do povo brasileiro. Esta busca é claramente percebida quando se observa a grande e diversificada produção musical do final do século XVIII ao início do século XX, onde nos relatos dos livros de história da música (Napolitano, 2013; Severiano, 2008), a criação dos gêneros partiam da fusão de diversas estruturas rítmicas encontradas no país.

Para tratar sobre a história da música instrumental brasileira, é necessário remeter mesmo superficialmente, aos primeiros registros históricos sobre a trajetória da música instrumental. Um ponto em comum entre os historiadores é que a modinha e o lundu estão nas raízes da música popular brasileira (Kiefer 1986 *apud* Bastos 2006).

Segundo Mozart de Araújo (1963, *apud* Kiefer, 1986) a modinha brasileira teria uma característica rítmica acentuada que lhe é vital, característica compartilhada pela maior parte da música popular urbana do Brasil. É claro que a modinha não é música instrumental, porém seu lirismo melancólico constitui uma importante faceta da musicalidade brasileira que se faz presente no choro e na MI ¹, aparecendo ali claramente em temas e improvisos. Para Oneyda Alvarenga (1950), o lundu deu à música brasileira características musicológicas importantes, como a sistematização da síncope e o emprego da “sétima abaixada”, ou seja, acordes de sétima menor. O lundu-dança foi desembocar, juntamente com elementos de outras danças, no maxixe, gênero que foi expoente máximo da dança urbana brasileira (Bastos, 2006, p. 2).

Segundo Bastos (2006), o maxixe é outro ponto de grande importância na construção da música popular desembocando mais tarde no samba de gafieira. O maxixe se deu na segunda década do século XIX, em seguida foi decaindo até quase desaparecer com a chegada do *foxtrot* no Brasil e com o surgimento do samba.

Em seguida passando pelas transformações e influências da modernidade, a música popular brasileira se mostra cada dia mais aberta às novas criações e inserções. Essas inserções não só estão cheias de aspectos da globalização e da facilidade de comunicação pós era do rádio, como ainda se mostra preocupada com a afirmação da identidade brasileira. Nesse contexto do século XX surge a Bossa Nova assumindo uma grande representatividade da música brasileira, com um dos mais conhecidos gêneros musicais. Fica certa a consolidação da Bossa como um gênero que apresenta uma nova maneira de se pensar a música na época, de tocar, de harmonizar ou de cantar uma canção, citando como maior representante o músico João Gilberto.

¹Música Instrumental

Identificada como gênero que reuniu músicos amantes do jazz americano, da música brasileira e da música europeia chamada de “erudita”, a bossa nova é tida como uma grande influência mundial, sendo responsável pelas trocas de música brasileira com músicas feitas em diversos países, principalmente nos países norte-americanos.

Ao mesmo tempo em que a bossa nova se tornava conhecida no mundo, toda uma geração de instrumentistas influenciados pelo jazz se envolvia com este gênero no Brasil. Estes instrumentistas formaram grupos que tocavam um repertório de bossa nova e jazz instrumental, sendo que muitos eram na formação clássica jazzística de trio (piano, contrabaixo e bateria), como o Tamba Trio, Zimbo Trio, Milton Banana Trio, Jongo Trio, Bossa Três, Sambalanço, e outras formações, como o Quarteto Novo (de Hermeto Pascoal), samba-jazz e os Copa 5 (Bastos, Piedade, 2016, p. 5).

Estes intercâmbios ou trânsitos musicais foram cada vez mais intensos e a música brasileira ficou cada vez mais influenciada e motivada a dialogar com gêneros musicais de fora do Brasil. Uma grande união que aconteceu nesta época foi com o Jazz norte americano, como foi citado acima, influenciando não só na sonoridade, construção harmônica, como também na formação instrumental das bandas.

Com nascimento atribuído a meados da década de 1960, a música popular instrumental brasileira ou o “jazz brasileiro” assim denominado nos estudos de Piedade (1997) e De Menezes Bastos (1994), não só se apresenta com características do jazz e da bossa-nova, como também com elementos de diversos gêneros do país:

O jazz brasileiro, assim, surgiu nos anos 60, no contexto da bossa-nova, com as versões instrumentais deste repertório, principalmente nos trios de piano. A partir deste momento, quando predomina o diálogo entre bossa-nova e jazz norte-americano, a música instrumental consolida-se com a incorporação de aspectos da musicalidade de outros gêneros, ao mesmo tempo mantendo uma linguagem peculiarmente própria, mais direta-mente relacionada aos mundos do jazz internacional e da música brasileira, constituindo uma característica que PIEDADE (1997) chama de fricção de musicalidades, e que envolve a questão da identidade nacional e da globalização (Piedade; Bastos, 2007, p. 7).

Relatado por Bastos (2006), foi na década de 1980 que o jazz brasileiro entra no circuito internacional de festivais de jazz e a partir desse momento as obras de Hermeto Pascoal e de Egberto Gismonti têm tido uma grande importância na consolidação da MPB, principalmente enquanto estruturas musicais como forma, modelo e temas, estilos e estruturas.

Com a maturidade do jazz brasileiro nos anos 80, os anos 90 representaram um período de impressionante crescimento e vigor. Atualmente, a produção da MPB gira em torno de gravadoras que são, na maioria das vezes, administradas pelos próprios músicos (por ex. Núcleo Contemporâneo, Maritaca, entre outras). Ou seja, a MPB

continua inscrita em um circuito alternativo, havendo um mercado restrito para o gênero no Brasil” (Bastos, Piedade, 2006, p. 5).

Não só pela influência da bossa nova e do jazz americano que a MPIB tem visibilidade, mas existe uma forte presença da música feita no Nordeste em muitas composições, gêneros e subgêneros ligados a cultura nordestina, como maracatu, coco, baião, xote, ciranda, frevo. São também vários os nomes de músicos nordestinos representando a MPIB mundialmente, como Heraldo do Monte, Sivuca, Moacir Santos, Naná Vasconcelos, Dominginhos, Hermeto Pascoal, entre outros.

Possivelmente esse trânsito de músicos nordestinos, além de estar ligado ao processo comercial e de oportunidades de ascensão de carreira no Sudeste, também contribuiu bastante com as trocas musicais que foram feitas no início do século XX, com as primeiras formações instrumentais no país. Podemos encontrar alguns relatos deste intercâmbio musical também no livro de Severiano (2008), citando estes momentos no capítulo dedicado à biografia do músico Pixinguinha.

Na época, início do século XX, havia uma espécie de mecenato, e o relato abaixo expõe um momento desse interesse dos “mecenass” na música e nos músicos do nordeste. Pixinguinha foi um dos músicos que foi patrocinado para ir ao nordeste estudar e levar informações de estruturas musicais para o sudeste, e assim convidava também músicos do nordeste para ir trabalhar tocando no Rio de Janeiro.

Em 1921, os Oito Batutas realizaram uma temporada em Salvador e Recife. A excursão foi patrocinada por Arnaldo Guinle, que incumbiu Pixinguinha e João Pernambuco de fazerem uma pesquisa sobre os temas populares nordestinos. Essa, aliás, era a segunda pesquisa encomendada à dupla pelo mecenass. A primeira, em 1919, cobrindo os estados de Minas e São Paulo, foi um fracasso porque os “pesquisadores” nada anotaram. Aborrecido com o fato, o doutor Arnaldo chegou a declarar que “não queira mais negócio com os dois”. Mas voltou atrás, e segundo Donga, “agora Pixinguinha trouxe tudo escrito direitinho”. Infelizmente, não se tem notícias do paradeiro desse trabalho (Severiano, 2008, p. 244).

Assim, o trânsito de músicos e musicalidades compõe esta consolidação de influências e encontro de ritmos entre o Nordeste e o Sudeste do país. Estes relatos de intercâmbio e busca de melhores condições de trabalho no Sudeste estão presentes até hoje na fala e no desejo de ascensão de carreira de muitos músicos, e não se pode afirmar com certeza se são resquícios desta época que podem ter ficado na prática e no imaginário das gerações musicais e se realmente esta oportunidade ainda se dá até os tempos atuais.

Na tentativa de ampliar as buscas sobre a trajetória histórica da MPIB, além de livros de história e das pesquisas de Piedade (1997) e De Menezes Bastos (1994), encontrei também as pesquisas

realizadas por Bastos (2006) e Cirino (2005), onde pude ter acesso a maiores informações.

Para falar da enorme “gama de estilos e ritmos” que estão presentes na mpib, temos que nos reportar ao século XIX. No que se refere ao aspecto histórico, os grupos de choromeleiros, o “choro” e as assim chamadas “bandas de música” são visto como consenso dos participantes da comunidade musical como sendo as primeiras manifestações de música instrumental propriamente nascidas no Brasil. O final de século XIX, quando então nasce o choro, é entendido pelos instrumentistas como o momento crucial no surgimento do que hoje se conhece genericamente como música instrumental (Cirino, 2005, p. 5).

Apesar de a música brasileira instrumental constituir uma tradição relativamente recente, seu crescimento e difusão se deram de forma mais acelerada em determinados períodos (Cirino, 2005). Esse crescimento é percebido junto a produção ao vivo e fonográfica, ligada a indústria de entretenimento e cultural, como também a já citada utilização de diversas estruturas rítmicas, não só os do Norte e Nordeste do Brasil como as músicas de tradição oral do Sudeste e Centro-oeste, como violas caipiras, congadas, guaraneas entre outros, e para Cirino (2005), o jazz como um dos maiores influenciadores da MPIB.

Percebe-se que a MPIB é o gênero que têm como possibilidade esse acesso a mescla e experimentações desses gêneros musicais, assim, não se assemelha com os outros gêneros que foram se desenvolvendo no Brasil. Se afastando de uma representatividade única brasileira, portanto se afasta do ideal identitário que percorre a historiografia musical do país. Sem essa preocupação com a representação, a MPIB fica às margens, ou seja, fica inserida em um universo distante ou contracorrente dos gêneros musicais mais conhecidos no Brasil, citando como exemplo o Samba.

A MPIB possibilita acessar a mescla, o heterogêneo. Ela evidencia o resolvido e o não resolvido da sociedade brasileira, nela os vários estilos e gêneros são componentes igualitários, nela se expõe a tensão entre tradicional e moderno, popular e erudito, brasileiro estrangeiro, oral e escrito, harmonia e dissonância. Talvez porque tais categorias podem remeter ao seu antípoda, o erudito pode ser popular e vice-versa, o tradicional pode ser moderno e vice-versa. Esta é a nossa principal questão de fundo na medida em que a MPIB é expressão de uma fricção não só de musicalidades (PIEDEDE, 2003), mas também das próprias tensões presentes na sociedade brasileira. Isso é o interessante e que chama atenção. A MPIB como símbolo nacional apresenta justamente a noção do Brasil não único, de um Brasil contraditório e plural (Cirino, 2005, p. 6-7).

É em concordância com a citação acima que destaco esse olhar para a prática na MPIB, por propor esse novo pensamento, um fazer musical que separa-se das ideias sociais musicais herdadas do início do século, onde os gêneros musicais estariam passando e sendo alicerçados pela busca de uma chamada “identidade brasileira”. Inserindo a MPIB em um circuito

desmembrado, desligado, da grande maioria dos outros gêneros consagrados no país, como o choro, por exemplo.

1.2. O trânsito de gêneros musicais – Hibridismo na música brasileira

Vistos os breves relatos históricos citados no decorrer do texto, fica claro a dimensão e por vezes tentativas de definição da música instrumental (MI). Segundo Cirino (2005), embora existam vários segmentos nomeados como música instrumental, a sigla MI ainda não alcançou um consenso e nem uma noção precisa da sua dimensão e limites. Portanto, nesse entrelace dos gêneros musicais e na dificuldade de definição, fica difícil afirmar com clareza e solidez o contexto que a MPIB tenha sido gerada.

Desenvolvendo um pouco esse pensamento e atentando para a dimensão da MI, se voltarmos o olhar para a música popular de tradição oral, principalmente tratando do nordeste do país, vamos perceber esta dificuldade de definição. A sigla MI abrangeria grande parte dos gêneros musicais nordestinos, pois a maioria da música feita no Nordeste tem como característica uma formação instrumental, que pode ou não acompanhar o canto. Existe muita complexidade para se definir e ainda historiar a MI, mas questões que envolvem hibridismo musical são necessárias na construção deste entendimento.

Não abstendo das definições e surgimento do termo hibridismo nos estudos biológicos e sociais, mas deixando claro que não é meu foco neste momento, aqui utilizo o termo hibridismo no contexto e definição dentro do campo de estudos em arte. Compactuando com as ideias encontradas nas pesquisas de Kern, temos:

Começamos, então, pela dissemelhança. A noção de hibridismo ressurge com força contemporaneamente, no interior de estudos pós-coloniais, não apenas, mas principalmente nos de crítica literária. A disseminação do conceito para outras áreas (história, artes, etc.) ocorre rapidamente. O conceito veiculado atualmente apresenta uma especificidade: trata-se de hibridismo com duas fortes facetas: uma política, outra estética. Em outras palavras, o hibridismo com o qual hoje lidamos configura-se, tanto como um modo de agir (seja pela ação pura e simples, seja pelo discurso) quanto como um modo de construir (resultando em uma série de objetos culturais que largamente consumimos), e sua finalidade é sempre política e, mais do que isso: agonística: ou vencer o opressor, se tomamos o conceito positivamente, ou derrotar o oprimido se o tomamos pelo contrário, de maneira negativa (Kern, 2004, p. 56- 57).

Na linha deste pensamento de Kern (2004), traço um paralelo com o fazer musical na MPIB. Citei acima a MI, para se ter a dimensão e tamanho da subjetividade e incerteza de se falar ou

afirmar sobre a música instrumental brasileira, mas com intuito de fundamentar e gera um melhor esclarecimento sobre o universo da MPIB.

Seguindo no campo específico deste capítulo, uma das características não só facilmente percebida no escutar das músicas, como também citadas por todos os músicos envolvidos na prática, é a mistura de gêneros e liberdade para criar em um largo universo musical, como já citado. Este universo é cultivado com o entrelaçamento e criações sem censura dos músicos, na MPIB as diversidades são manejadas com uma expectativa de gerar algo diferente, um novo resultado.

Para entender a MPIB importa não região de fronteira entre “erudito” e popular, mas a relação resultante entre esses polos, seus produtos e a forma com que são recepcionado pela própria comunidade musical e pela sociedade em geral. Dadas as especificidades da MPIB e do trabalho de seus representantes essa “recriação” pode ser entendida como uma exigência dos músicos, das audiências e indústria fonográfica. A recriação que se objetiva na “nova versão pessoal” é uma espécie de reconstituição, uma recombinação, porém com novas informações, pois está submetida à ação da personalidade do músico. O músico que imprime sua personalidade, fazendo da criação a nova versão que transcende a versão original, está realizando uma das tarefas mais importantes para comunidade musical da MPIB: ser original e pessoal através da recriação e recomposição. Este é o primeiro e principal produto da MPB. (Cirino, 2005, p. 4)

Para essas misturas encontradas chamo de hibridismo musical na MPIB, pois é no entrelace dessas técnicas e usos de gêneros musicais que observo um outro modelo de pensar a prática na música. Quando existe a liberdade para passear por um universo onde a música de tradição oral se une aos conceitos encontrados na música clássica europeia, estes que por muitos anos seguem sendo o padrão hegemônico musical, se configura uma ruptura de valores e quebra dos paradigmas musicais estabelecidos no Brasil durante o século XX.

Porém, utilizo dessa expressão e definição no intento de abarcar e explicar a prática musical, consciente dos “bons e maus” olhares sobre esse termo no decorrer histórico dos estudos sociais. O processo de hibridismo pode ser perigoso se cair em referências erradas, ou seja, quando se torna instrumento da cultura hegemônica e dos que estão no poder. Contudo, se o processo é conduzido pelos que estão nas posições menos favorecidas, com intenções “subversivas”, o conceito aparece em todas as suas boas qualidades (Kern, 2004).

Entre os músicos que estão inseridos na MPIB, muito se fala sobre estas misturas de gêneros e estilos, nos seus relatos sempre estão presentes a fala que suas obras estão submersas em liberdade, esta “liberdade” é explicada e entendida como uma maneira de afirmar a utilização das diversas estruturas rítmicas e gêneros brasileiros.

Com o avanço dos estudos sociais, os estudiosos viram que não poderiam negar a mistura de traços culturais existentes, começando a encarar que a civilização era composta de

traços de variadas origens e que estes, possuem uma importância significativa dentro da construção de um patrimônio cultura, gerando riqueza e dinamismo (QUEIROZ,1989). Por isso, reconhecer que para uma análise e reflexão sobre música brasileira requer-se um olhar voltado para as questões históricas étnico-raciais do país. Reconhecendo este hibridismo e dinamismo como uma grandes características encontrada na MPIB, faço essa ponte com estes conceitos sociológicos para se pensar e reconhecer as características da música feita pelos músicos e musicistas da MPIB.

1.3. Características musicais, artistas, protagonistas da MPIB

Tendo como conhecimento que não é comum encontrar muitos relatos históricos da MPIB, acredito que é relevante falar um pouco sobre a prática desses músicos e musicistas. Para isso coloco neste texto pontos que considere que se destacam como características comuns entre os músicos. Já foi destacado nos textos acima sobre as várias facetas dos músicos, onde todos são citados como intérpretes, compositores, arranjadotes, improvisadores, colocando-os em contato com a liberdade de executar, de atuar, de criar e recriar.

A importância dada ao músico popular como protagonista da “recriação” pode ser entendida a partir do lugar onde se situa dentro de uma rede na qual a MPIB está entrelaçada. Os vértices desta rede se articulam em três polos: brasileiro e estrangeiro, popular e erudito, tradicional e moderno. (...) A maneira que a MPIB relativiza esses três polos acima expostos nos permite pensar a “recriação” como uma espécie de antropofagia onde as próprias noções são “fagocitadas” onde interessa “os outros”. Por outras palavras a MPIB nos permite questionar, tal qual o movimento modernista de 1922, se estas oposições realmente existem (Cirino, 2005, p. 26).

Início pelo envolvimento que é encontrado entre os músicos e a música feita, percebe-se uma busca pelo maior contato e percepção possível com o som, entrega e conhecimento completo pela música executada. A palavra *som* é um ponto bastante interessante e peculiar entre os músicos, na fala em geral se exalta com frequência a importância de aproximação máxima com a música. Entendo esta fala como o máximo de estudo da música que vai ser executada, não só de suas características, mas o contato constante com o som proporciona a junção do corpo do músico ao som executado, sentir o som no corpo.

Assim, os músicos desta prática desenvolvem muitos estudos de percepção auditiva e colocam como o ponto mais importante para se chegar a ser um músico de “verdade”. Então, comumente se encontram na fala deles a importância de se desenvolver os estudos de música primeiro pela percepção sonora. Visando obter uma capacidade de reprodução de melodias ouvidas ou criadas instantaneamente, alguns afirmam que quando se obtém esta capacidade, a

execução não irá depender do instrumento que você toque, assim podendo ser executada em qualquer instrumento.

Relatos quando envolvem dedicação, são sempre explicadas com citações de várias horas de contato com a música, eles estão sempre tocando, sozinhos e(ou) em conjunto. Como resultado desta dedicação o Compact Disc (CD) entra na MPIB como um elemento de muita importância para a carreira dos músicos. Sabe-se que o CD é um dos últimos elementos físicos da indústria cultural e tem como maior objetivo a venda de um produto. Na MPIB ele se apresenta como resultado e consolidação desta dedicação e interação musical, dos estudos, dos ensaios, e principalmente resultado das apresentações ao vivo, em palco.

No contexto da produção da MPIB, a execução ao vivo é extremamente importante e considerada pelos seus praticantes como fundamental dentro da cadeia produtiva. Em outras palavras, segundo membros da comunidade musical da MPIB, não possível fazer um disco se o produto da gravação não for amplamente experimentado e amadurecido pelos integrantes do conjunto (Cirino, 2005, p. 26).

Nas questões musicais, também se percebe algumas diferenças, comparando a MPIB com a MPB, Bastos (2006) coloca a ausência de letra no canto como um ponto bastante importante de distinção entre estes gêneros musicais, pois a utilização da voz existe na MPIB, apenas o que não é colocado como principal é o texto, como ocorre nas canções da MPB.

A voz na MPIB exerce um outro papel, com a distinção colocada no universo musical entre cantor e instrumentista, a MPIB escolhe usar a voz como mais um instrumento, quebrando diretamente a relação hierárquica existente entre cantor e instrumentista.

O esforço de retirar o peso da hierarquia cantor/instrumentista está muito presente na consagração do termo “música instrumental”, que aponta inicialmente para a exclusão do canto. Porém, como vimos, na MI a voz aparece como um outro instrumento, dobrando a melodia ou fazendo contracantos, o que parece deixar o canto no mesmo patamar hierárquico que os outros instrumentos. Aparentemente, a diferença marcante entre a MPB e a MI está na ausência de letra, ou seja, na exclusão da canção. Paradoxalmente, há cantores e cantoras que são tidos como artistas da MI, como Joyce e Dori Caymmi. Apesar de comporem e cantarem canções, estes artistas vivem imersos muito mais no universo da MI do que no da MPB. No caso de grande parte das composições e interpretações de Toninho Horta, por exemplo, podemos dizer que a voz está bastante presente. Estes artistas transitam no mundo da canção, mas mantêm um lastro indelével de pertencimento à MI: dentre tais marcas, podemos ressaltar o destaque dos músicos acompanhantes e suas improvisações, a concepção harmônico-melódica das canções, os arranjos que empregam técnicas e formas jazzísticas, etc. Portanto, mesmo na instrumentalidade da MI é possível o uso da voz, ainda que quase sempre como uma parte instrumental, mas também ocorrendo que uma canção (com letra, evidentemente) seja entendida como uma peça musical na concepção da MI (Bastos, Piedade, 2006. p. 2).

A presença da letra gera uma relação de significado imediato, fixo, com o ouvinte e de acordo com Bastos (2006) e Cirino (2005) os músicos da MI não querem estas características nas suas criações, preferindo uma abertura mais ampla quando se refere ao campo da interpretação. Assim, a letra se mostra como algo que retira do som dos instrumentos a atenção devida, resumindo a atenção e aspectos daquela música somente ao seu texto.

Um outro ponto comum entre eles são experiências diversas e(ou) formações longas dentro de outros gêneros musicais, a bossa nova e o choro são citados como uma grande escola na suas trajetórias. Outro elemento característico é a não distinção e a utilização de padrões de estudos tradicionalmente encontrados na música europeia chamada de “erudita”, como escrita em partituras, convenções teóricas, estudos técnicos. É de destaque na pesquisa de Cirino o arranjo e a improvisação como outros dois elementos bastante importante, citando o arranjo como uma ponte de encontro entre o popular e erudito.

Arranjo e improvisação são fundamentais para entender a MPIB na medida em que expõe aspectos que colocam em diálogo composição e interpretação, tradição oral e escrita, criação e recriação. No que tange o improviso, outras questões se colocam para o músico na medida em que se trata de uma atividade que se dá literalmente no curso da performance musical, e justamente por isso requer técnicas específicas para o seu bom desempenho (Cirino, 2005, P. 39).

Chegando no universo da improvisação, para os músicos da MPIB este momento é imprescindível, momento em que se manifesta não só a liberdade musical, como também o momento em que eles identificam para apresentar todo o conhecimento por eles obtidos. Mas o improviso também é tido e colocado como um desafio, pois ter discernimento para criar uma melodia instantânea, desenvolver e terminar bem, não significa algo fácil de ser executado, porque coloca-os sempre em contato com o erro.

Sobre a relação com o erro, encontrei em várias falas de vídeos e entrevistas de músicos, também na fala de Léa Freire, uma maneira de olhar para o erro bem distinto de como encontrada no estudo de alguns outros gêneros. O erro na MPIB é colocado como descoberta, que pode levar o músico a experimentar outras maneiras sonoras e descobrir outros caminhos para seus temas e improvisos.

Isso porque não basta utilizar os preceitos “básicos pra você tocar bem”, é preciso saber colocar as ideias para propor coisas novas, é preciso aprender com o erro e saber incorporá-lo na improvisação, utilizando-o a favor da criação. O erro é sempre lembrado pelos entrevistados como algo muito relativo porque abre perspectivas de novas ideias e a partir dele pode surgir uma outra atitude (Marques *apud* Cirino, 2005, p. 44).

Para concluir o olhar neste universo, por mais liberdade e mistura que tenha citado no texto, fica claro que o hibridismo que se encontra nas músicas se dá também pela vasta formação e constante pesquisa sonora destes músicos. Suas atuações nos mais diversos segmentos musicais, sempre são feitas com muita preocupação e cuidado, com critérios de escolhas e utilização que tem total ligação com sua personalidade, formação e atuação profissional.

1.4. As “músicas” da MPIB

Ao esboçar um resumo do contexto histórico musical da MPIB, inicialmente tinha decidido fazer um texto que apresentasse alguns nomes de músicos que são tidos como representantes importantes, na tentativa de aproximar o leitor deste universo. Logo em seguida percebi minha total menção a apenas nomes masculinos, todos os adjetivos usados comumente são expressões de grandeza, e um em específico que mais me chama atenção é serem chamados de mestres.

Além de perceber uma maior visibilidade dada aos homens pelos meios de comunicação, percebi a minha própria negligência em mencionar mulheres, e num âmbito geral, em entrevistas e divulgações a participação delas se passa despercebidamente por exemplo quando estão compondo a banda do artista em questão. Nestes pensamentos e indagações, decidi adicionar neste capítulo um momento para mencionar os nomes de algumas das várias mulheres encontradas e que estão produzindo ativamente dentro da MPIB.

Tendo consciência que a busca feita por internet e pesquisas em discos não contemplam toda as mulheres que estão em atividade, pois nem todas têm acesso e oportunidade de registrar suas produções, abaixo exponho nomes e fotos de artistas que passeiam por este universo compondo, executando e improvisando:

1. Joyce (Violonista)



2. Badi Assad (Violonista)



3. Tania Maria (Pianista)



4. Louise Woolley (Pianista)



5. Maria Beraldo Bastos (Clarinetista)



6. Marina Beraldo Bastos (Flautista)



7. Aline Gonçalves (multi-instrumentista)



8. Silvia Goes (Pianista)



9. Lilian Carmona (Baterista)



10. Carol Panesi (Violinista)



11. Kalu Coelho (Violonista)



12. Luísa Lacerda (Violonista)



13. Elodie (Violonista)



14. Luísa Toller (multi-instrumentista)



15. Bianca Gismonti (Pianista)



16. Vera Figueiredo (Baterista)



17. Renata Montanari (Violonista)



18. Claudia Castelo Branco (Pianista)



19. Andrea Ernest Dias (Flautista)



20. Mariá Portugal (baterista)



Todas as artistas acima têm uma assídua atuação musical dentro e fora do Brasil e é exaltando suas trajetórias que conduzo este texto para uma reflexão sobre visibilidade e reconhecimento feminino.

Para adentrar neste tema, utilizamos os ideais e reflexões dos estudos de gênero e feminismo. Contar a história das mulheres não é uma tarefa fácil, pois a sociedade ocidental é pautada nos moldes patriarcais e possui uma ciência produzida e moldada por homens. Os estudos de gêneros consolidaram essa ideia de que a ciência existe dentro de padrões que são formulados partindo da dicotomia masculino e feminino da sociedade. Bleir (1988), Harding (1996), Jordanova (1993), Keller (1992) são algumas das pesquisadoras que consolidaram os estudos de gênero, repensando a relação gênero/ciência, questionando as definições vigentes de neutralidade, objetividade e racionalidade. Assim, esses estudos propõem uma reformulação do universo da ciência, por ser incorporado de visões definidas pelo mundo dos homens brancos ocidentais, membros das classes dominantes.

Levando em consideração que a reconstrução desses pensamentos precisam demonstrar a participação das mulheres na construção da ciência no geral, estes estudos são de grande ferramenta para se instigar e contribuir com uma tomada de pensamento que rompa com esses moldes “masculinos” no âmbito local, regional, nacional e internacional, pontuando o nordeste do Brasil. Sabe-se do desenvolvimento e consolidação das pesquisas, mas ainda encontram-se números reduzidos de estudos do feminino e de feminismo na área de música nesta região brasileira.

Para Piedade (2010) uma vez ciente desta lacuna na literatura, nos registros históricos e metodologias científicas, não se pode negar a importância da participação feminina em função de uma simples ausência de relatos, visto que a ausência pode ser traduzida aqui pela palavra invisibilidade, ou seja, a construção histórica e cultural desta ausência.

Unindo forças aos estudos de gênero os estudos feministas também surgem com esse propósito e mais, reivindicam que estes pensamentos científicos dialoguem e aproximem a vida cotidiana das diversas mulheres e suas interações sociais. Um dos pontos importantes deste desafio de recriar o formato na ciência, segundo Rago (1987), seria a criação de novas epistemologias que contemplem essa nova maneira de olhar e de se fazer ciência, assim sair do âmbito acadêmico e atingir as variadas esferas sociais. Pois a necessidade de que a vida das mulheres se revelem em todos estes ambientes, é caminhar para refazer, recriar, deixando claro que não é que não existem mulheres e sim, que suas histórias estão sendo negligenciadas, invisibilizadas.

Sobre este descuido da história, um dos fatores que Rago (1987) atribui a este advento é que, além de todo desenvolvimento histórico científico está pautado dentro de um conceito universal de homem, é necessário deixar claro que este conceito é do homem branco-heterossexual-civilizado-do-primeiro-mundo onde as práticas masculinas são mais valorizadas e hierarquizadas em relação às femininas, dialogando e contribuindo para fortalecer os binarismos normativos afirmando que as práticas masculinas são mais relevantes. Essas atitudes colocam em destaque a esfera pública que está intimamente ligada ao masculino, e inferiorizando a esfera privada, que está historicamente atribuída às mulheres.

No campo da música não é diferente. Se, fizermos um breve apanhado histórico sobre os livros existentes sobre música no Brasil logo se percebe a escassez de publicações e relatos de histórias e biografias de mulheres artistas. Para Nogueira (2015) a forma com que se estrutura a pesquisa e o conhecimento em música, o gênero pode também ser visto como construção social. Assim, quando observamos que a maioria dos livros produzidos sobre os temas de história da música trazem essencialmente compositores homens, brancos, heterossexuais e pertencentes às classes sociais de destaque, observa-se que não é meracausalidade que exista ausência feminina. Não se pode, observando isto, entender apenas que as mulheres não compuseram, não fizeram parte da história da música.

A invisibilidade é um fator importante que contribui diretamente para a eliminação da produção musical dessas mulheres. Suas obras ficam apenas num contexto mais íntimo, onde a maioria das pessoas que têm acesso são amigos, colegas de profissão, familiares, suas obras não ganham com facilidade e rapidez uma extensão por vezes mundial, como nota-se em várias produções masculinas.

A presença da mulher musicista nem sempre foi valorizada pela literatura especializada, possivelmente por se tratar de uma historiografia prioritariamente escrita por homens. Ou talvez porque, dadas algumas circunstâncias sociais, a participação pública da mulher como musicista se fez muita restrita, ao longo do século XIX, e só gradativamente se ampliou ao longo do século seguinte.

Ou mesmo porque, em função dessas circunstâncias, as mulheres atuaram mais fora do palco dos teatros, destacando-se como professoras de música ou como intérpretes, no espaço de suas casas (FREIRE, PORTELA, 2013, p. 2).

Uma das grandes questões geradas pela invisibilidade feminina na arte passa pela não nomeação ou devidamente atribuição de valor aos aportes femininos dentro da criação e desenvolvimento da arte. Esse aporte negligenciado por séculos, impulsiona muito mais para que se tenha uma crença firme que não existem mulheres dentro da produção de conhecimento e desenvolvimento da arte. A busca por demonstrar que essas mulheres existem e que elas produzem tanto quanto os homens é mais uma ferramenta para evidenciar este reconhecimento devidamente merecido e produzido por elas.

Quanto à atividade de musicista profissional, exercida prioritariamente por homens e em espaços públicos, apresentou modificação gradativa na segunda metade do século XIX, com a presença paulatina de mulheres musicistas no palco. Assim registra o anúncio do Jornal do Comercio, de 29 de setembro de 1861, sobre a apresentação de “uma distinta professora de piano”, no Theatro Lyrico, “pela primeira vez, onde foi devidamente aplaudida, exibindo mais esta prova de seu talento”. Observa-se que a pianista é apresentada como “professora de piano”, possivelmente para justificar sua presença no palco, e também como “distinta”, provavelmente para destacar sua condição social e moral (Freire; Zecca; Penello, 2012 *apud* Portela, Freire, 2013, p. 8).

Assim, esta pesquisa não só quer somar com os estudos feministas, mas aportar na historiografia da música no Brasil, agregando valor e potencial para fundamentar e reivindicar a atenção para estas protagonistas dentro da MPIB. Em todo e qualquer lugar que existem mulheres vai existir uma contribuição destas, a visibilidade vai estar ligada ao fato de se o meio vai permitir ou não esta produção.

Na música não é diferente, estas mulheres contribuíram bastante no desenvolvimento teórico-estético musical, na produção e execução, na atuação, na criação de performances e de ideais artísticos. Mas a partir do momento em que não se atribui o devido reconhecimento à estas mulheres, acontece um apagamento do aporte de conhecimento desenvolvido por elas ao longo de anos de atuação dentro da música. Para Neiva (2015):

Aceitar a noção de que a dominação masculina está presente em todas as coisas, todas as relações, em todas as produções pelo menos no mundo ocidental é assumir que nele o modo de raciocínio, de interação e de criação também são regidos por uma lógica na qual o masculino é mais importante, sobressai-se, tem mais prestígio; uma lógica binária de opostos na qual o masculino representa tudo aquilo que é certo, claro, reto, justo, objetivo, verdadeiro, para cima; e o feminino o seu contrário, ou seja: errado, escuro, torto, injusto, falso, para baixo (NEIVA, 2015, p. 3).

Assim escolher citar o nome das mulheres que estão atuando na MPIB é mais uma ferramenta não só de demonstração, mas de reconhecer e afirmar a contribuição destas para o desenvolvimento desse campo. Também instigar os estudos nesse segmento musical que se mostra majoritariamente representado por homens, reconhecer este aporte feminino sem nenhum tipo de distinção, menor produção ou menor valor do que qualquer produção e contribuição masculina, é existir.

A discussão que envolve gênero e arte é polêmica e gera muita resistência(...). As discussões desestabilizam, provocam vertigem nas nossas formas mais tradicionais de ver e pensar arte e nem sempre é fácil aceitar ou deixar-se contaminar por um pensamento que desacomoda: “porque discutir gênero se as mulheres já conquistaram todos os espaços que reivindicavam?”, “mas a mulher já não está sendo valorizado através da sua crescente exposição através das imagens?”, “se meu trabalho como artista é visível ou não, isso não é uma questão de escolha ou ‘talento’ pessoal?”. Afinal de que mulheres estamos falando? E, como temos construídos significados a partir de “imagens de mulher?” (Grupelli 2005, p. 7).

Outro fator importante para o debate é o processo da educação formal, educação privada e educação musical, que transmitem esses valores femininos criados pela sociedade patriarcal. Mesmo sabendo que a música adentra a esfera da educação na vida das mulheres com o propósito de construir a moral, transformar a mulher numa moça de “bons dotes”, aumentar suas chances de contrair um matrimônio, tendo como maior representação dessa educação o aprendizado do piano, estes valores são “suavemente” mantidos até os dias de hoje na educação formalizada de música. Esta realidade foi aplicada e ainda se observa no contexto de mulheres brancas e classe média ou alta, onde gozam de condição de privilégios.

Uma colocação importante encontrada nas pesquisas de Rosa (2010), é que mesmo que historicamente as mulheres estiveram fora da cultura escrita, elas exercem funções de protagonismos e lideranças em várias culturas de tradição oral. Portanto, identifica-se uma historiografia que invisibiliza, tendo como referência e modelo para estudos selecionar setores sociais privilegiados, ou seja, a história tradicional e escrita inclina-se a classes dominantes. Por isso destacamos, que as características aqui discutidas no texto sobre educação e conjuntura das mulheres, são pensadas e estudadas partindo do que se está posto como construção social, sob a ótica do patriarcado, raça e de classe social.

Por fim, para trazer uma reflexão não aprofundada, mas importante, assim como na bruxaria, as culturas religiosas femininas permaneceram, de forma geral, no âmbito do chamado 'paganismo', em que divindades femininas e música se situavam fora da oficialidade das escrituras sagradas e dos sermões, eminentemente masculinos (Rosa, 2010, p. 10). Um dado peculiar é essa anulação e invisibilidade da mulher nos âmbitos das classes mais favorecidas e uma participação efetiva e não negada, protagonizando as tradições orais e pagãs.

CAPÍTULO 2 – LÉA FREIRE

O presente capítulo é dedicado a trajetória da multi-instrumentista, compositora, improvisadora e arranjadora Léa Freire, baseando-se em entrevistas, sites, matérias publicadas. Procurei apontar os pontos principais da sua trajetória e carreira no que concerne a esta pesquisa. Constituindo paralelos com alguns momentos históricos musicais, neste caso a MPIB, pretende-se chegar próximo de um delineamento do contexto em que Freire está inserida e como se deu sua carreira. Portanto este texto utiliza-se também da perspectiva de história oral.

A entrevista que realizei com Léa Freire, foi pelo aplicativo de rede chamado skype que nos conectou da sua casa em São Paulo (capital) até a minha casa em João Pessoa. As perguntas seguiram um roteiro pré-concebido, mas a deixei o mais livre possível, evitando interferir na sua fala ou, nos temas que foram surgindo. Tive como objetivo que ela se lembrasse do máximo de dados e situações que ela acreditasse ser relevante na sua trajetória.

Sabe-se que a história de vida é muito importante para se traçar uma trajetória, pois na fala podem ser colocados momentos que elucidem situações ou características de formação bem mais específicos, como relatos de infância, familiares, escolares, hábitos que contribuíram para o desenvolvimento e escolhas da sua carreira. Assim, pode-se ter acesso ao universo, que contribuiu para a formação de sua identidade, que em maior ou menor grau constituiu a artista Léa Freire.

É pelas lentes da sua trajetória que pontuo o objetivo deste capítulo de contribuir para a reflexão sobre as questões de visibilidade feminina na música, especificamente na MPIB. Também, abordo as diferentes maneiras e possibilidades de carreiras para mulheres dentro do universo da música, situando Léa Freire como um exemplo dentro destas reflexões.

2.1- Léa Freire

“É muito bom a gente fazer da vida o que quer, e se isso der samba ou jazz, é desse jazz que eu quero mais é ser feliz” (Léa Freire, 1996).

A musicista Léa Freire nasceu em São Paulo, em 26 de fevereiro de 1957. Sua formação é marcada pela intensa vivência dos mais variados estilos musicais, que envolvem desde a música europeia, passando pelo jazz até os gêneros brasileiros.

Freire têm como referências compositores eruditos brasileiros como Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Souza Lima, já na adolescência e durante seus

estudos de piano conheceu a obra de Bach, Debussy, entre outros. Também se interessou pelo Rock'n roll e depois o jazz. Em seguida passou pela bossa-nova, choro, onde ela pôde experimentar vários caminhos da música brasileira. Dessas experiências, iniciou uma etapa onde uniu o popular ao erudito, o formalismo à improvisação, desenvolvendo uma relação musical própria, em meio a tantas diferenças.



Figura 22: Léa Freire Fonte: <http://www.maritaca.art.br>

Adentrando em um esboço detalhado sobre sua trajetória, sua carreira musical ébanhada por experiências diversas e inicio este momento do texto retratando o que foi contado por ela na entrevista cedida à esta pesquisa.

Sua vida musical iniciou em casa, com incentivo da família, sua mãe e tia tocavam piano, seu pai violão, seus dias eram sempre com muita música. Aos 7 anos iniciou seus estudos em piano, que foi citado como peça principal da casa para sua família, que mesmo com a chegada da televisão e as “disputas de atenção” com o novo objeto, o piano continuava sendo o principal, passando muitas horas nos estudos.

A flauta doce entra nos relatos sendo citada nos estudos musicais entre 11 e 15 anos, na escola que Léa Freire estudou, no período citado por ela como “ginásio”, era obrigatório estudar flauta doce, e assim o fez. No decorrer dos estudos em flauta doce, seu pai comprou uma flauta transversal e lhe presenteou. Este foi o primeiro contato com esse novo instrumento iniciando seu estudo também na adolescência.

Aos 16 anos, Léa Freire ingressou no Centro livre de Aprendizagem Musical, conhecido como CLAM em São Paulo. Queria estudar piano com o Amilton Godoy, mas não conseguiu vaga na época, assim decidiu por ingressar no curso de violão.

E com 16 eu entrei o CLAM, que é a escola do centro livre de aprendizagem musical do Zimbo trio, por sinal agora tá fazendo 44 anos a escola, eu entrei no primeiro ano da escola(...) Então eu fui estudar violão lá, estudei violão e acabei dando aula de violão, depois de flauta e de solfejo (FREIRE, 2017).

Freire é autodidata em flauta transversal, e começa a relatar seus contatos com esse instrumento em meio aos relatos de sua adolescência e início de estudos no CLAM. Na sua vivência fica claro o aprendizado de vários instrumentos simultaneamente. No início da sua formação, é interessante frisar a importância da influência e incentivo familiar, também do estudo formal em música. Outra característica, é de se iniciar muito jovem, começando ainda criança e já com esse viés de estudos em vários instrumentos.

Léa Freire também estudou canto, quando fez parte de um coral que ingressou aos 13 anos, e permanecendo nele até os 30 anos. Essa experiência com canto e repertório erudito para canto por mais de 15 anos, vai se somar às demais experiências e ela, na entrevista, ressalta a importância de se ter contato e conhecimento de um repertório o mais amplo possível já desde suas primeiras vivências.

Eu sempre gostei dos eruditos e sempre ouvi os eruditos, quando eu era menina, o pessoal via que eu tinha talento pra música e sempre me levavam pra tudo que era concerto. E aí depois eu cantei num coral, que eu tinha esquecido de falar, com 13 anos entrei no coral e saí com trinta e tantos, foram mais de 15 anos cantando em coral que já é outro repertório também, né? ... e bem legal. Então eu acho que quanto maior o seu repertório e quanto mais você quiser se aprofundar dentro do que você faz dentro daquela sua aldeia, como aquela história do poeta, cante a sua aldeia. Quanto mais pra fora você vai e pra dentro também, você não pode fazer uma coisa sem a outra (FREIRE, 2017).

Na escola CLAM, formou-se em violão e lá tornou-se professora. Também lecionou flauta transversal e solfejo. Um outro momento relatado, que contribuiu para a sua formação, após a experiência de ser professora no CLAM, ela foi para Boston estudar na Berklee College of Music. Na entrevista nos conta que não gostou muito do método de estudo aplicado pela escola, e decidiu sair daquela instituição.

Passou um tempo morando nos Estados Unidos onde relata que teve oportunidade de ver e conhecer os músicos de jazz que ela mais apreciava, e que eram suas referências, como por exemplo Bill Anderson, Bill Evans, Ron Carter, como alguns desses nomes. Mas foi neste universo do jazz que ela me contou que descobriu que o que queria mesmo era tocar música brasileira, e decidiu-se voltar para o Brasil.

Retornando ao país, ela logo ingressou na cena paulistana e voltou a tocar e trabalhar com muitos músicos, e algum tempo depois, por questões pessoais não reveladas nessas entrevistas, decidiu trabalhar com outra área e deixou a vida musical por 11 anos.

Eu voltei pro Brasil e comecei a fazer e tocar com várias pessoas, abandonei a música depois por 11 anos pra trabalhar num negócio da empresa, e aí claro que fiquei doente, aí voltei, mas já com receita médica, tem que tocar, sabe? (risos) eu toco por questões de saúde, meu médico que mandou (risos) (FREIRE, 2017).

2.1.1- Maritaca Produções Artísticas



Figura 23: Léa Freire Fonte: http://www.clubedejazz.com.br/noticias/noticia.php?noticia_id=107

Após estes 11 anos fora da vida musical profissional, Léa Freire retorna no ano de 1997 e abre uma editora e selo de música instrumental brasileira com nome de Maritaca Produções Artísticas.

Maritaca é uma referência às diversas espécies de aves da família dos psitacídeos. No site oficial da editora encontramos a seguinte definição: “A Maritaca Produções Artísticas é uma editora e selo que busca registrar as obras e as interpretações de músicos extremamente criativos através da produção de livros de partituras e de CDs”. A Maritaca já lançou mais de cinquenta discos e dois livros de partituras. Dois dos discos foram feitos através de leis de incentivo, como a Lei Rouanet. Todos os outros foram trabalhos independentes.

Também realizou muitas parcerias com artistas que gravaram seus discos e foram distribuídos pela Maritaca. Atualmente, a Maritaca só lança trabalhos dela, Léa Freire e, eventualmente, de Arismar do Espírito Santo. Os nomes de artistas que lançaram seus trabalhos pela Maritaca e que pude encontrar no site são:

Tabela 1 – Músicos que gravaram e lançaram CDs pela Maritaca

Músicos (a)	Instrumento
Alessandro Penezzi	Violão
Alex Buck	Bateria
Arismar do Espírito Santo	Multi-instrumentista
Benedito Lacerda	Flauta
Bocato	Trombone
Caito Marcondes	Piano
Carlos Roberto de Oliveira	Piano
Edu Ribeiro	Bateria
Elizabeth Woolley	Canto
Eva Gomyde	Piano
Fábio Torres	Piano
Filó Machado	Violão
Guello	Percussão
Heloísa Fernandes	Piano
Jurandir Santana	Guitarra
Laércio de Freitas	Piano
Léa Freire	Flauta
Mané Silveira	Multi-instrumentista
Mozar Terra	Piano
Nailor“Proveta” Azevedo	Multi-instrumentista
Nenê	Bateria
Paulo Braga	Piano
Paulo Flores	Flauta
Paulo Paulelli	Baixo acústico
Roberta Valente	Pandeiro
Rodrigo y Castro	Flauta
Sílvia Góes	Piano
Teco Cardoso	Saxofone
Theo de Barros	Violão

Músicos (a)	Instrumento
Thiago Espírito Santo	Contra baixo
Tibô Delor	Baixo acústico
Vinícius Dorin	Multi-instrumentista
Zeli	Contra baixo
Zé Barbeiro	Violão 7

Fonte: <http://www.maritaca.art.br>

Observando a tabela acima, percebe-se o quanto que a gravadora e selo contribuíram para a produção de música instrumental brasileira. Pela diversidade de instrumentos gravados, várias formações e também pela soma de influências, estilos e gêneros musicais explorados por estes músicos. Em uma entrevista feita em 2005 com Léa Freire pela página Clube de jazz, ao ser indagada pelo motivo de ter tido a iniciativa de criar a Maritaca, ela diz:

Resolvi montar um selo por vários motivos. Primeiro porque hoje a nossa tecnologia permite fazer música num preço que antigamente só era suportado por grandes companhias. Possibilitou que vários selos independentes surgissem no mercado. Outro motivo foi porque eu sempre senti muita falta no mercado brasileiro de música de qualidade. Sempre, dos anos 70 para cá, o nível da música brasileira gravada pelas grandes gravadoras ficou muito aquém daquilo que eu queria ouvir e senti falta no mercado de música de qualidade. Sendo músico, sei que existe um monte de compositores maravilhosos e músicos sem espaços para gravar. E terceiro porque me formei em Administração de Empresas, fui diretora financeira durante dez anos e resolvi juntar as duas carreiras. Resolvi fazer um selo e editora. A editora porque não só não existe música brasileira gravada como não existe partitura (FREIRE, 2005 disponível: http://www.clubedejazz.com.br/noticias/noticia.php?noticia_id=107 acessado em: 12-09-2017).

Existem também dois livros de partituras publicados:

- 1- Música instrumental brasileira, vol.I - Cadernos de composição “Quinteto” - Teco Cardoso e Léa Freire (Fig. 24);
- 2- Música Instrumental brasileira - vol 2. “Caderno de Composição” - Mozar Terra (Fig. 25)



Figura 24. Fonte: <http://www.maritaca.art.br/partbooks.html>



Figura 25. Fonte: <http://www.maritaca.art.br/partbooks.html>

Os livros de partituras acima foram citados como publicações que tiveram como objetivo preencher uma lacuna existente no mercado brasileiro de partituras e facilitar o acesso, aos compositores contemporâneos brasileiros da música popular. Já entre os *Compact Disc* (CD) que foram lançados pela Maritaca, foram encontrados seis que são de autoria de Léa Freire, catalogados no site da produtora e vários em que Léa Freire faz participações. Listo abaixo os trabalhos que tiveram sua participação. Aqueles que tiveram sua autoria deixopara um momento específico no texto:

Tabela 2: Nomes dos músicos e CDs que Léa Freire participou

Músicos (a)	CDs
Alex Buck	Luz da Lua
Arismar do E. Santo	Estação Brasil 10 anos Foto do Satélite
Bocato	Antologia da Canção brasileira - vol.I e II
Claudio Celso	Swell
Filó Machado	Jazz de Senzala
Theo de Barros	Theo
Tibô Delor	No tom da história
Zeli	Em movimento

Fonte: <http://www.maritaca.art.br>

2.2 - “Eu sou música”: A compositora



Figura 26: Léa Freire e Amilton Godoy Fonte: <http://www.dgproducoesartisticas.com.br/show/amilton-godoy-e-lea-freire-2/>

A compositora, Léa Freire iniciou suas primeiras vivências no ano de 1975, na companhia e trocas musicais com o músico Filó Machado. Relatou que eles estavam sempre juntos e tocavam em todos os lugares que podiam, tocavam em praças, em vários espaços públicos da cidade de São Paulo.

A composição caminhava paralelo aos estudos dos instrumentos. Compôs nos anos que passou nos Estados Unidos, mas, foi no retorno ao Brasil quando começou a tocar com o músico Teco Cardoso, que recebeu forte apoio para gravar e tocar suas composições.

Eu comecei a compor em 75 por aí, quando eu andava muito com o Filó (Filó Machado) pra cima e pra baixo, a gente ficava tocando nas pracinhas, nas escadarias da 9 de julho, coisa hoje impensável né? Você levar uma flauta pra um lugar desses você volta com nada (risos) e também hoje está sujo, mas naquele tempo dava. E tinha de tudo, mendigo que gostava, os que não. E aí eu compus algumas coisas por lá, depois que eu fui pra Berklee eu continuei compondo, mas sempre com uma certa insegurança né? Depois mais tarde, o Teco Cardoso, que a gente toca juntos até hoje, ele foi meu aluno no CLAM, e já fizemos vários quintetos juntos, e quem sempre gostou das coisas que eu compunha era ele, sabe? Ele me deu muita força com esse lance de composição. Aí falei, ah vou fazer um disco, quando eu voltei a tocar que se chama Ninhal, e dei a sorte da Joyce está passando no estúdio onde eu estava gravando, ouviu a faixa sem letra, pois uma letra e gravou na hora, que é a Samba de Mulher (Freire, 2017).

Uma das grandes parceiras de composição mencionada é a compositora, cantora e violonista Joyce. Elas se conheceram na gravação do primeiro disco de Léa Freire, intitulado Ninhal e gravado pela Maritaca. Sua primeira parceria com Joyce foi a música chamada “Samba de Mulher”, primeira faixa do CD, onde Joyce criou a letra. Até hoje nutrem esta parceria, gravaram várias músicas lançadas em CDs.

Na verdade foi o que deu certo, porque depois que ela fez Samba de Mulher, aí eu fiquei nossa! Mandeí duas fitas pra ela depois e ela letrou tudo em torno de uma semana, uma coisa impressionante. Ela gravou várias, gravou umas cinco, seis, dessas parcerias iniciais, e depois mandei mais algumas coisas e tal, ela tá sempre na ativa. A Joyce é uma pessoa que eu admiro muito. Porque não é só a cantora mesmo, porque ela é compositora, ela escreve muito bem porque ela é jornalista também e improvisa, não tem medo de nada assim, é uma coisa bem bacana (Freire, 2017).

Voltando o olhar para as suas parcerias composicionais com pessoas do sexo feminino, além de Joyce, encontramos no disco Ninhal música com a compositora e cantora Claudia Ferrete, “Tanto Canto”. Quando indaguei sobre as parcerias femininas, ela citou citadas a pianista Silvia Goes, a baterista Lilian Carmona, que tinham um grupo que era só de mulheres e em tom de brincadeira comentou que poucos homens participaram, citando o Arismar do E. Santo como sendo um dos poucos que chegou a tocar junto com elas.

Aí tem a Silvia Góes que eu admiro muito, Lia Carmona que são companheiras, a gente até tocava no programa da Ana Maria Braga, quando ainda era na record. Miriam Muria que fazia o contrabaixo, teve o grupo Carem que só montamos com mulheres, tinham pouco homens que tinham alvará pra tocar com a gente, um deles é o Arismar do E. Santo, que é parceirão até hoje, ainda faço alguns discos dele, e enfim (Freire, 2017).

Referindo-se ao ato de compor, perguntei se ela faz algum paralelo ou enxerga conexão de suas músicas com os acontecimentos de sua vida. Léa Freire expôs que esse paralelo, essa conexão é necessária. Que essa experimentação e utilização de suas vivências cotidianas contribuem diretamente nas suas composições. A utilização de características

musicais de gêneros brasileiros, ela frisou bem que sempre foi apaixonada pela música brasileira como um todo, mas que não se priva de gêneros e estruturas rítmicas de outros países. Confirmando sua fala na entrevista, nos conta um processo composicional que aconteceu, onde iniciou uma música como um frevo e terminou escrevendo o final uma marcha rancho.

2.2.1- Registro de suas composições em CDs (Discografia)

Léa Freire participou de várias gravações, não só como instrumentista, mas também, na produção. Na sua produção autoral contabilizei dez discos gravados. Abaixo discorro brevemente sobre seus discos e listo por ordem cronológica. Em seguida separei um momento para falar do quinteto Vento em Madeira, atual grupo que Léa Freire integra como flautista e que também possui uma produção ativa de shows e gravações de CDs.

1º CD – Ninhal (1996)

Ninhal é o primeiro disco de música autoral de Léa Freire. Gravado entre os anos de 1994 e 1996, e lançado pela Maritaca no ano de 1997, reúne mais de cinquenta músicos. Contém onze músicas onde pode-se encontrar um passeio por diversos gêneros musicais, como samba, frevo, valsa, salsa e baladas. Marca também a primeira parceria com a violonista e compositora Joyce, a música “Samba de Mulher”. Outras parcerias que foram destaque por Freire, são com Jean Garfunkel e Cláudia Farrete. O disco conta com as participações de músicos ativos no cenário da MPIB, como: Filó Machado, Sizão Machado, Teco Cardoso, Tutty Moreno, Banda Mantiqueira, entre outros.

2º CD – Quinteto (1999)

O CD Quinteto é uma parceria de Léa Freire com o músico Teco Cardoso. Gravado em Nova York no Kampo Studios em setembro de 1998 e lançado no ano de 1999, pelo Núcleo Contemporâneo². A banda que integrou a estreia contou com os músicos Benjamim Taubkin (piano), AC Dal Farra (bateria) e Sylvio Mazzucca Jr (baixo). Contém oito músicas que são interpretadas por Freire e Cardoso, dividindo os temas ou solos entre flautas e saxofones. Este disco reúne composições de Léa Freire, uma parceria sua com Joyce,

² Núcleo Contemporâneo é uma gravadora, produtora e distribuidora dirigida pelo pianista paulistano Benjamim Taubkin.

composições de Benjamim Taubkin, e releituras de dois conhecidos *standards*, “*In a sentimental mood*” de Duke Ellington e “*Giant Steps*” de John Coltrane.

3° CD - Cartas Brasileiras (2005)

Gravado entre os anos de 2005 e 2006, Cartas Brasileiras reúne mais de cinquenta músicos. Contém onze músicas onde pode-se encontrar uma forte demonstração de variados gêneros musicais, com uma expressiva mudança de melodias e ritmos. Um disco que é classificado por Freire com caráter sinfônico, tem como características o passeio por diversas formações instrumentais e também uma mudança constante de solistas. De Léa Freire encontram-se quatro arranjos (“Vento em Madeira,” “Caminho das Pedras,” “Nove Luas e Maré”) e duas músicas onde ela toca flauta baixo (“Isabella” e “Rabisco”), pelos críticos é considerado um disco de uma compositora, fazendo menção ao fato dela não tocar todas as músicas.

4° CD – Walterbikes (2006)

O Walterbikes é fruto do encontro de Léa Freire com o músico Thomas Clausen, pianista dinamarquês que em 2006 realizou uma turnê pela Europa e Brasil com Léa Freire e Teco Cardoso. Foi gravado em Copenhagen, na Dinamarca em 2006 e teve os três músicos como produtores. Possui dez músicas, onde as composições são divididas entre Léa Freire e Thomas Clausen, e duas faixas são releituras de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, Tom Jobime Chico Buarque (Chega de Saudade e Retrato em Branco e Preto). O CD conta com a participação dos músicos Fernando Demarco (baixo) e Afonso Correa (Bateria) e foi lançado no Brasil pela distribuidora Tratore em 2008.

5°CD - Amilton Godoy e a música de Léa Freire (2013)

Lançado em 2013 e distribuído pela Tratore, “Amilton Godoy e a música de Léa Freire”, é um disco gravado pelo pianista paulistano Amilton Godoy, onde interpreta composições de Léa Freire. O disco possui onze músicas e todas foram escritas por Freire para piano solo. Desse disco resulta a publicação de partituras compiladas em um Song book que estão disponíveis na internet.

6° CD- A Mil Tons (2017)

Mais uma parceria de Amilton Godoy e Léa Freire, o disco A Mil Tons faz o caminho contrário do disco anterior, Amilton Godoy e a música de Léa Freire, neste, Freire interpreta as composições de Godoy. Músicas feitas para esse encontro, conta com dez composições em dueto de piano e flauta, onde Léa Freire toca flauta em C (dó), G (Sol) e a flauta contrabaixo. O disco tem direção musical de Amilton Godoy, foi gravado no estúdio Gargolândia em São Paulo e lançado em 2017.

2.2.2 - Vento em Madeira



Figura 27: Léa Freire, Tiago Costa, Monica Salmaso, Edu Ribeiro, Fernando DeMarco, Teco Cardoso.

Fonte: <http://www.maritaca.art.br/>

O quinteto Vento em Madeira, além de Léa Freire (flautas), é formado pelos músicos Teco Cardoso (sax e flauta), Tiago Costa (piano), Fernando DeMarco (baixo acústico), Edu Ribeiro (bateria) e conta com a participação de Mônica Salmaso. Com quase dez anos de existência, Vento em Madeira é um dos mais expressivos e atuantes grupos instrumentais brasileiros. Tem como característica e citado na fala de Léa Freire, demonstrar toda a liberdade e bagagem que os músicos possuem, interpretando composições de todos eles, e passeando por várias influências do gêneros musicais brasileiro e de outros países, como o samba, as músicas de tradição oral brasileira, jazz, e a música europeia. Com o quinteto Léa Freire lançou três CDs, em 2011, "Vento Em Madeira" foi eleito pelos críticos como o melhor álbum em uma pesquisa nacional, o segundo chama-se "Brasiliiana", que foi eleito um entre os melhores álbuns em 2013 lançados no Brasil. Este ano lançaram o trabalho intitulado "Arraial".

1° CD – Vento em Madeira (2011)

Primeiro CD do quinteto, Vento em Madeira foi gravado em outubro de 2009 no estúdio Sollua. Tem como produtor musical Teco Cardoso e direção geral de Léa Freire. Possui nove músicas gravada com composições de Edu Ribeiro, Teco Cardoso, Tiago Costa. De Léa Freire são quatro músicas: “Vento em Madeira,” “Copenhague,” “Choro na Chuva” e “Mamulengo”. O disco conta com a participação de Mônica Salmaso. Foi lançado em maio de 2011 e distribuído pela Tratore.

2° CD – Brasiliana (2013)

O disco Brasiliana, segundo trabalho do quinteto, lançado dois anos após o primeiro foi gravado na Maritaca e distribuído pela Tratore. Reúne dez músicas, e de Léa Freire encontram-se as intituladas “Labirinto,” “Espiral,” “A coisa ficou Russa,” “Turbulenta,” e a parceria com Teco Cardoso, “Dança das Pipas”.

3° CD - Arraial (2017)

Último disco lançado pelo quinteto Vento em Madeira, Arraial também faz parte do selo Maritaca, liderado por Léa Freire. Possui nove faixas e tem quatro composições de Freire, que são: Samba de Lana, Temperança, Ares de Bolero e Pintou um Grilo. Arraial segue com a ideia percebida nos anteriores, que é de participação conjunta nas criações e arranjos e também conta com a participação de Mônica Salmaso.

2.3- Improvisação: A cereja do bolo!



Figura 28: Léa Freire e Arismar do E. Santo

Fonte: <https://samba.catracaivre.com.br/sp/samba-sp/gratis/arismar-do-espirito-santo-e-lea-freire-no-parque-da-vila/>

A improvisação é uma das importantes características da prática da MPIB. Os artistas que fazem parte desse universo são improvisadores, as músicas que são compostas na sua grande maioria, reservam um momento para a improvisação, tornando-se este um momento “esperado” pelo público. Quando indagada sobre a prática de improvisação na entrevista, Léa Freire com muita felicidade usa a seguinte metáfora: “Ah, a improvisação é a cereja do bolo!” (Freire, 2017).

Pra mim a improvisação é tocar aquilo que tá na minha cabeça. Se eu tô ouvindo, eu quero ser capaz de tocar aquela melodia e não outra. Eu não estudei a improvisação somente pelo lado da harmonia, de escalas e tal, que isso pra mim era muito chato. Eu estudei improvisação na percepção musical, então, tirar música de ouvido sem instrumento você decora as notas e depois vai para o instrumento e vê se é aquilo mesmo, se for, beleza, se não for, você corrige aquele pedaço que tá errado e vai tirar o resto de novo sem instrumento. Aí você vai desenvolvendo a sua percepção, aí você vai ser capaz de sair solfejando as melodias que você quer tocar, se você solfeja, você toca em qualquer instrumento (Freire, 2017).

Seus estudos de improvisação, como Freire relata acima, não apenas se construíram por métodos, estudos de escalas e harmonia, ela destaca com ênfase a importância dos estudos de percepção musical, enfatizando-o como o mais importante dos estudos a ser feito pelo músico. Para Léa Freire a união dos estudos, tendo consciência e importância da vivência na prática e na percepção musical é o que leva o músico a verdadeiramente fazer música.

Assim é recorrente identificar na sua fala, a ligação desses caminhos de estudos que proporciona um aperfeiçoamento técnico que estimule ou até mesmo desenvolva uma liberdade musical, associada diretamente ao ato de improvisar, adquirida no decorrer das vivências musicais em conjunto. Léa Freire acredita que o “erro”, se referindo ao ato de executar, tem que ser encarado de uma maneira que leve o músico a consciência e busca pela sua personalidade musical, e não algo que o reprima ou censure.

Quanto mais você conversa, melhor você conversa, idem na improvisação, quanto mais você improvisa, melhor você improvisa, porque você vai descobrindo o que não deu certo, entendeu? E o erro ensina mais que o acerto, porque o erro ele grita dentro de você e aí você diz: Nossa isso aqui é melhor ou não, você erra e aí percebe... Nossa eu errei mas ficou tão melhor, né? ...ou seja, isso aí é o novo mandando recado pra você, falando: Olha, tem essa saída por aqui também que podese bem legal, entendeu? (Freire, 2017).

Sobre uma definição de improvisação, Freire associa à um diálogo, se referindo aos trechos musicais como temas e motivos que representam perguntas e respostas, fazendo analogia de sons e textos se referindo a interpretação. Concorde que a prática, o aperfeiçoamento musical está ligado ao desenvolvimento em conjunto, não apenas com estudos onde o músico é preparado para ser solista.

O improvisador faz parte de um conjunto, onde ele vai receber e doar sons, e tudo que ele for tocar vai dialogar ou está ligadodiretamente com aquela interação.

Improvisação é conversa, né? Um sugere um tema, faz uma pergunta e você sai respondendo. Tipo nossa conversa aqui, mesma coisa é na música, o cara pergunta pra você o que você faria com esse *chorus*? E você começa a responder musicalmente e ele pode gostar ou não, e botar algo também ali no meio, um motivorítmico ou melódico (FREIRE, 2017).

Esta visão do músico e da musicista de fazer parte integral do conjunto e interagir musicalmente contanto uma história faz parte da ideia de colocar ou fazer uma conexão sonora com as experiências vividas por este músico e musicistas. Na fala de Léa Freire a vida não está separada das melodias improvisadas por ela, enfatizando a importância dos estudos conciliados à vida social.

Vai juntando as suas histórias, com as coisas que você vive, eu acho que você tem que estudar muito, mas tem que viver muito também, senão você fica sem assunto, certo? (FREIRE, 2017).

Esse “assunto” citado por Freire é entendido como um motivo ou tema tocado pelo músico que leva o desenvolvimento da improvisação. Seria o início do diálogo também citado por ela acima e que representa essa metáfora na explicação dos momentos da improvisação musical. Este, que é conduzido por uma base harmônica pré-estabelecida, é encarado como um momento de máxima criação e libertação de “padrões formais” obtidos no estudo acadêmico em música.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISES

Neste texto apresento as análises de quatro composições de Léa Freire com intuito de gerar uma maior aproximação do leitor com um pouco da obra da artista e seu universo sonoro. O critério de escolha foi por essas composições terem sido arranjadas por Freire para o CD *Cartas Brasileiras*. Uma outra finalidade é explicitar os elementos utilizados na composição para detectar procedimentos relacionados com hibridismo e talvez elementos que possam remeter ao universo feminino.

A metodologia usada foi a descrição detalhada do processo de escuta do disco original, em primeiro plano descrevendo o que mais saltou aos ouvidos de características gerais, podendo ser sensações auditivas, descrições de termos musicais, mas com essa ideia de complementação. O segundo momento, utilizei as partituras para a descrição de elementos mais técnicos ou checagem de elementos mais específicos musicais.

O acesso às partituras de Léa Freire foi por meio de internet, onde pude obter e realizar o *download* do *songbook* que traz onze composições escritas no modelo padrão para piano e foi publicado em 2014.

As composições de Léa Freire que são apresentadas aqui estão no disco intitulado “*Cartas Brasileiras*”, que foi gravado nos estúdios Comep Paulinas, Som da Gente e Trilha Certa em 2005, em São Paulo e lançado em 2007 no auditório do Ibirapuera (SP). Com 11 faixas e descrito pela compositora como um CD com caráter sinfônico, *Cartas Brasileiras* reuniu vários músicos expressivos do cenário da MPIB paulistano, tais como: André Mehmari, Edu Ribeiro, Proveta, Toninho Carrasqueira, Teco Cardozo, Zé Pitoco, entre outros, apresentando uma diversificada formação instrumental em cada música do CD. Escolhi quatro das onze faixas que também podem ser escutadas em versão para piano na interpretação do Amilton Godoy, no seu disco intitulado *Amilton Godoy e a música de Léa Freire*.

3.1- Vento em Madeira

Vento em madeira é a primeira música que compõe o CD “*Cartas Brasileiras*” e leva o nome de um dos grupos que Léa Freire participa como flautista, arranjadora e compositora atualmente. Foi gravada em 2005, teve como regente Gil Jardim e é uma das músicas com maior número de participações de músicos em sua gravação, são trinta e cinco músicos.

A composição toda instrumental e de longa duração (6'57'') sugere uma temática que gira em torno de um compilado e união de gêneros musicais brasileiros, que podem ser identificados por suas estruturas rítmicas a cada seção. (Em anexo a versão escrita para piano)

Analisando esta composição a partir da gravação, observei a seguinte instrumentação: piano, violinos, violas, violoncelo, baixo acústicos (camerata de cordas), flautas, clarinete, clarone, oboé, fagote, sax soprano, trompa, percussão, zabumba.

Com referência a forma de Vento em Madeira, ela apresenta introdução e seções que são marcadas na partitura por letras que começam pela A e seguem até a Q. Para uma aproximação com esses momentos da música, optei por discorrer sobre cada seção(letra) com intuito e busca de clareza desses elementos.

Iniciando pela introdução, nela encontramos a maioria da instrumentação proposta por Léa Freire para a gravação do CD, camerata de cordas (violino, viola, cello, contrabaixo), madeiras (flautas, clarinetes, oboé, clarone, fagote), metais (Trompa) e percussão. Ela está na tonalidade de Mi bemol maior e inicia com andamento cômodo, um *andantino* (semínima = 100), o compasso é simples e binário (2/4).

A composição inicia com o motivo 1 sendo executado pela flauta e o piano, e no sexto compasso juntam-se à camerata de cordas. Esse motivo 1 é uma das frases principais da música, pois é dela que inicia todo o desenrolar da composição. Ele é composto ritmicamente por colcheias (pontuadas ou não) e semicolcheias, e tem como característica rítmica as figuras de sínkopas (dentro do pulso), que levam a música a um balanço rítmico já nesse momento inicial. Melodicamente o motivo tem um contorno descendente e tendência à repetição de notas. Esse motivo aparece na introdução executado pela flauta, variando apenas de alturas intervalares, onde a última exposição é colocada uma oitava abaixo da primeira vez que é executada.

Motivo 1:



As cordas quando entram com uma função de acompanhamento, obedecendo um caminho de base harmônica aparenta um efeito de resposta, já iniciando um diálogo no início. Toda introdução é executada com a formação instrumental flauta, piano e camerata de cordas, ao todo são 25 compassos na tonalidade inicial, que é Mi bemol maior. A intensidade sonora

se apresenta como “mezzo” forte, intensidade que gera uma presença e têm a função expositiva da música.

Seção A inicia com a exposição do motivo 2, ainda na formação instrumental da introdução, compasso binário. Este motivo caracteriza a aparição de um novo momento gerado a partir da ideia rítmica-melódica base vinda da introdução, mas as agora com síncope entre pulsações.

Motivo 2:



Esta seção possui 16 compassos, se apresenta com dinâmica também decorrente, até então vinda meio forte, equalizada, decaindo sua intensidade para chegar à seção A. Preparando o ouvinte para a nova ideia melódica, a flauta, o piano, camerata juntam-se na demonstração, violinos, violas, cellos fazem o acompanhamento em pizzicato e os baixos acústicos executando a base harmônica.

Esta seção não só apresenta um novo motivo importante, como também apresenta um movimento de vozes crescentes que prepara e gera expectativa para a chegada da seção B.

Chegando na seção B, em compasso binário o motivo 2 reforça um acompanhamento enquanto a flauta faz um movimento melódico em semicolcheias com intervalos descendente. Em um andamento ainda cômodo, essas semicolcheias se apresentam como uma “ornamentação” ou com uma função de variação do movimento rítmico gerando um contraste rítmico. Nessa sensação de adorno no motivo 2, as cordas e piano continuam na sua função de base.

Um novo elemento que surge nesta seção, é a presença da percussão, que entra executando uma estrutura rítmica de marcha rancho, gênero musical encontrado na cultura popular brasileira. Realizada em 16 compassos, a flauta entrega o protagonismo das semicolcheias para os violinos no compasso 9 da seção, proporcionando uma primeira aparição solista dos violinos que executam um trecho de movimento escalar em movimento ascendente que finaliza esta seção.

Sendo o final desse trecho dos violinos, a seção C, inicia com a saída da flauta, piano e percussão, ficando apenas as cordas em toda a seção, um momento que apresenta novos elementos melódicos.

A aparição de colcheias no contratempo e tercinas geram uma sensação de contraste com as semicolcheias do acompanhamento e ao mesmo tempo se completando nas texturas sonoras, e na quebra do ritmo proposto. Também observo um momento de chegada, a movimentação das semicolcheias indo para os agudos dos violinos da seção B desembocaram na leveza das colcheias e tercinas das cordas da seção C. Volta-se pela primeira vez a citação do motivo 1 no final desta seção, só que dessa vez tendo como solista cordas e oboé.

Nesse final da seção C, é o motivo 1 que reaparece com o oboé concluindo no início da seção D, que pela primeira vez aparece um número maior de instrumentos e volta a ter a marcha rancho como estrutura rítmica principal. Nos primeiros compassos da seção um destaque para a aparição de mais de uma flauta, que junto aos outros compõem um momento musical de intensa massa sonora.

Nesta seção as cordas também se apresentam como solistas, a intensidade cresce bastante, e com o andamento em marcha leva o ouvinte a perceber um balanço rítmico que na mistura de timbres se complementam.

Seção E, momento novo que inicialmente aparenta ser a chegada da seção anterior, mas a percussão entra com uma estrutura rítmica Afro, que marca essa novidade, permanecendo as cordas e o piano. Nesta seção é exposto um motivo rítmico diferente do que vinha sendo ouvido. Aqui, as cordas fazem um acompanhamento em tercinas e o piano e flauta fazem um motivo rítmico melódico derivado das tercinas.

Ao escutar, os motivos se entrelaçam, esta inserção de motivos ternários em binários, marca o primeiro momento da música com uma mudança rítmica melódica que possui caráter de nova parte. A seção ao todo são 22 compassos, o ritmo afro pode ser percebido nos primeiros doze compassos e quando inicia a volta ou reexposição do motivo 1, percebe-se a transformação dele em células rítmicas que assemelham-se ao Maracatu. A acentuação do tambor grave, característica do maracatu começa a ficar em evidência na escuta, nos últimos dez compassos.

Ao fim da seção, volta o protagonismo da flauta caminhando até a reexposição do motivo 1, e o maracatu vai se transformando até a volta da Marcha Rancho, gerando no ouvinte uma sensação de chegada, completude de um círculo.

Motivo em quiáltera:



Ao perceber essa sensação de “fechamento” da seção E, me deparei com uma seção feita apenas pelas flautas e piano. O terceiro motivo rítmico que aparece no desenrolar da seção B, volta na seção F executado pelas flautas. Trecho curto comparado aos outros, oito compassos com repetição, e nela, entra o pandeiro tocando uma estrutura rítmica de coco, gênero musical do nordeste do Brasil. Encontra-se uma indicação de dinâmica na partitura, onde Léa Freire pede para que a primeira vez seja tocado o trecho *mezzo forte* e na repetição seja com a dinâmica *piano*.

Motivo 3:



Sonoramente a seção G está inserida em um momento distinto na composição, onde o motivo exposto acima será a nova base desse caminho proposto. A percussão segue em ritmo de coco e quando se une ao pandeiro, fica em evidência a chegada do Zabumba e a célula rítmica do Baião fica em evidência.

Nos oito compassos que seguem, a flauta junto aos violinos continua nas semicolcheias dialogando e somando ao baião executado pela percussão. Depois dos oito compassos as cordas entram como protagonistas, executando um trecho que não se encontra na partitura publicada, fazendo parte do arranjo feito para a gravação do CD.

Sobre esse momento, são aproximadamente 24 compassos onde podemos ouvir uma quebra das semicolcheias vindas por parte das cordas, em uma melodia em quiálteras e que gera uma sensação de passeio, um caminhar pelas frases e melodias executadas pelos outros instrumentos e que estão em constante diálogo com essa melodia tercinada das cordas.

Ao final desta seção marcada por uma parada em fermata (com som), o motivo 1 reaparece para fechar a ideia, mas não tem função de conclusão.

Depois da fermata, a seção H inicia um diálogo baseado na célula rítmica que chamo de motivo 3. O piano inicia junto a percussão e os instrumentos vão aos poucos aparecendo, marcando um trecho de efeitos curtos. As cordas executam esse motivo em pizzicato e os sopros respondem com o mesmo caráter em staccato. Auditivamente remete a um suspense de ainda dentro do universo da fermata, como se esse momento estivesse inserido nessa grande pausa.

A seção I e J, se mostram como trechos peculiares, iniciam com as cordas mais agudas, violinos e violas em pizzicato e uma resposta-acompanhamento das cordas graves, cellos e baixos. Nesse momento um outro motivo rítmico toma evidência e dialoga diretamente com o motivo 3, e é executado pelas cordas graves (cellos e baixos), segue abaixo.

Um dos momentos de aparição de protagonismo das cordas graves, tocado o trecho abaixo numa dinâmica forte e expressiva. No arranjo encontrado na gravação do CD, esse trecho tem dois momentos contrastantes, este primeiro, grave e forte, e como resposta ou diálogo, volta o motivo 3 sendo executado pelo piano e percussão. Esse jogo de trechos gera a sensação de suspense para a chegada de um novo motivo ou retomada do motivo 1. Na partitura o motivo 3 vem escrito na seção J, e por isso optei por descrever as seções juntas.

Motivo 4:



Trecho que gera surpresa, pois a seção anterior apontava para uma retomada do motivo 1, na seção K o que acontece é a entrada das cordas como protagonistas e executando uma melodia baseada em semínimas, leves, e com interpretação em *tenuto*. Dinâmica forte, e participação de uma massa sonora grande, essa seção reúne um dos poucos momentos com todos tocando juntos.

Muito diálogo dos sopros com as cordas, percebe-se momentos em uníssonos, trechos em semicolcheias que soam como ornamentos, *staccatos* tocados pelos instrumentos de sopros. Seção que retrata bem esse caráter sinfônico do arranjo para o CD.

Em um constante crescente dos instrumentos nessa seção K e com a reexposição do motivo 1, fica clara a ideia que esse motivo seria o que podemos classificar como principal ou gerador da música.

Na seção L, o piano solo entra fazendo um motivo rítmico com deslocamento de tempo, que por vezes na audição tira a certeza do pulso binário da música. Ele executa sozinho por 8 compassos numa dinâmica forte e apenas na região grave do piano, mão esquerda.

No compasso 9 da seção, ele insere como contraponto a parte médio aguda do piano, por mais oito compassos preparando para o solo de flauta e pandeiro que será tocado em estrutura rítmica de Baião, sendo oito compassos com repetição.

Motivo piano solo 1:**Motivo piano solo 2:****Trecho inteiro:**

Na seção M está indicada na partitura que é o momento para improvisação, oito compassos com repetição, e com motivos rítmicos oriundos da seção L. Na gravação de estúdio nesse momento a divisão rítmica citada antes feita pelo piano é dividida com os sopros, fazendo uma base para a improvisação da flauta, e encontrando um certo destaque para a sonoridade do oboé.

O pandeiro também é um instrumento muito presente nas seções que está inserido. Nesta seção M, faz um diálogo não muito incisivo, mas está junto com a flauta a seção inteira. Improviso ritmado executado pela flauta, em estrutura rítmica que percebe-se parecido com o Coco de Roda, sendo ainda mais importante a presença sonora do pandeiro por ser um dos instrumentos bem característicos desse gênero musical.

Chegando na seção N, observa-se uma continuação da seção de improviso, mas a execução da melodia principal é tocada por todas as flautas. O motivo rítmico encontrado é o motivo 3 e as flautas fazem uma frase em intervalos de terças onde a grande maioria delas são terças menores. As flautas executam com um efeito no som, onde retira a característica do timbre “original” do instrumento. O som com efeito sonoro tem semelhança com o som da letra “Z”, o flautista fala e sopra ao mesmo tempo.

Seguindo deste momento de improvisação, inicia-se uma seção executada pelas cordas graves da camerata, em estrutura rítmica de Baião, a estrutura rítmica de coco que vinha anteriormente desembocar ou gera um baião com bastante efeito sonoro. Em dinâmica forte, os cellos e contrabaixos executam o seguinte motivo rítmico:



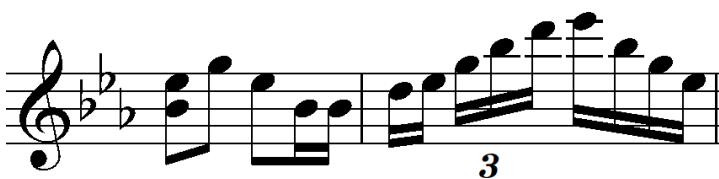
Acima dessa base sonora, os instrumentos de sopro tocam citações de trechos do motivo 3 um de cada vez, em momentos diferentes. Essa união serve como uma base para um improviso que dessa vez é executado pelo pandeiro e percussão, em total diálogo que se assemelham a perguntas e respostas.

Desembocando na seção P, acontece uma reexposição da seção C, com melodia diferente, mas com o mesmo motivo rítmico e acompanhamento. Seção que também marca o encontro de todos os instrumentos, intensa massa sonora, e todos tocando forte, com vigor. Esta seção é repetida duas vezes, começando a apontar para uma certa sensação de conclusão, primeiro momento que anuncia a chegada.

Neste momento de repetição do motivo 1, na seção Q, o tema principal da música reaparece e é tocado três vezes. Na terceira vez ele é tocado com uma variação rítmica baseada em quiálteras. Essas levam a seção para reexposição do motivo feito pelo piano na seção L, citado acima.

Depois de 13 compassos tocados com dinâmica crescente, os músicos fazem um piano súbito no compasso 14, indicado na partitura como *poco apressado* para recomençar o crescente caminhando aos compassos finais. Com todos os instrumentos, os compassos finais são marcados por uma diminuição no andamento, um *rallentando*, chegando a um fortíssimo em fermata.

Tema principal com variação rítmica em quiáltera:



A improvisação percebida na música Vento em Madeira acontece na seção M, em dois chorus de 16 compassos. Têm como característica ser uma improvisação rítmico-melódica, com a flauta sendo o instrumento solista, sendo acompanhada por piano, pandeiro e zabumba. O piano executa uma base de acompanhamento que se repete em todo o chorus, e a flauta entra com o pandeiro e o zabumba com função de instrumentos solistas.

Auditivamente, percebe-se uma ênfase no diálogo da flauta e da base percussiva (pandeiro e zabumba), a percussão por mais que esteja executando um ritmo base, gera uma sensação de que em algum momento assumiria a postura de instrumento principal da improvisação. Não chegando a esse protagonismo, o pandeiro executa inicialmente estrutura rítmica reconhecidamente como sendo do funk, logo depois executa estruturas rítmicas encontradas no maracatu e em seguida estruturas de embolada.

A improvisação feita pela flauta, além de ser o instrumento solista, ela executa uma melodia em estrutura rítmica e melódica em formato de tema, essas, não tem ligação com tema principal da música, mas gera uma sensação de não ser um improviso por ter essa construção de tema. No segundo chorus, na repetição, a flauta continua com a mesma frase rítmica melódica, reexpondo a ideia do primeiro chorus. Junto a ela, o piano inicia com a camerata de cordas e o oboé, dando mais força e mais sonoridade à estrutura rítmica que o piano vinha executando sozinho.

Nesse momento pode-se ouvir uma construção mais livre da melodia da flauta, com utilização de outras células rítmicas, deixando a improvisação mais ritmada, escalas ascendentes e descendentes em andamento mais acelerado, efeitos no som, conhecido como técnicas expandidas sonoras, uma variedade de materiais sonoros. Esse momento leva para o retorno da música escrita, uma continuação que auditivamente é possível reconhecer como um desenvolvimento que caminha, prepara para o final do chorus.

Ritmicamente encontra-se uma complementação sonora entre piano e percussão, mais do que um diálogo entre eles. Todos tocam em conjunto fazendo estruturas rítmicas que se complementam, gerando a sensação de “balanço”. A melodia também exerce uma função de complementação rítmica, tocando com estruturas que utilizam síncopas e semicolcheias, por vezes soando como mais uma composição, um novo tema.

Tabela 3: Informações sobre a música Vento em Madeira

Composição	Léa Freire
Arranjo	Léa Freire
Título	Vento em madeira
Meio de gravação	Estúdio
Duração total	6'57''
Gênero musical	MPIB
Tonalidade	Mil bemol maior
Compasso	Compasso binário – 2/4

Tabela 4: Instrumentação de Vento em Madeira

Instrumentos	Introdução	A	B	C	D	E	F	G
Flauta							X	X
Piano	X	X	X		X	X	X	X
Violinos								
Violas								
Violoncelos								
Baixo acústico								
Flautas								
Clarinete								
Clarone								
Oboé								
Sax soprano								
Trompa								
Fagotes								
Percussão								
Pandeiro								

Tabela 5: Instrumentação de Vento em Madeira

Instrumentos	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q
Flauta										
Piano										
Violinos										
Violas										
Violoncelos										
Baixo acústico										
Flautas										
Clarinete										
Clarone										
Oboé										
Sax soprano										
Trompa										
Fagotes										
Percussão										
Pandeiro										

3.2- Caminho das Pedras

Caminho das pedras é uma valsa brasileira. Sabe-se que o gênero musical valsa é derivado de uma dança e sua ascensão se deu na Europa. Escrita como valsa brasileira, a composição além de ter as características comuns a valsa europeia, compasso ternário (3/4), ritmo tercinado, fazendo referência à dança, encontramos a junção de aspectos que são remetidos como características da música brasileira, como por exemplo o a instrumentação principal (bandolim, violão de 6 e 7 cordas) coincidir com a sonoridade do gênero musical Choro.

Estes já podem ser encontrados no início, o motivo 1 é todo exposto e executado pelo bandolim, acompanhado no início pelo violão 7 cordas, em seguida unindo-se ao violão de 6 cordas. Esse motivo está em colcheias, com movimentos descendentes repousando em semínima e mínima, demonstrando o início da música nos 21 compassos iniciais, que é a seção 1 da composição.

Motivo 1:

Uma das músicas do CD que a flauta não exerce a função de solista, mas sim o bandolim, e essa instrumentação inicial é reconhecida nas características sonoras do gênero musical choro. Com andamento escrito na partitura semínima igual a 90, em tempo andantino, a valsa se apresenta com dinâmica sonora mezzo forte, mas que obedece a um movimento ligado à frase melódica. Crescendo e decrescendo de acordo com a inclinação da melodia, o bandolim se mostra com liberdade e leveza na interpretação.

Na seção B, a melodia principal que estava sendo executada pelo bandolim, se transforma em um momento novo executado pelo clarinete, onde também feito de colcheias, mas agora com movimento contrário, intervalos descendentes.

Possui oito compassos, com repetição, com anacruse no compasso anterior que é tocado pelo clarinete e que apresenta a ideia inicial de colcheias, motivo 1. Percebe-se também uma execução que preza pela leveza e liberdade, pois o auditivamente o bandolim não está em uma métrica rígida e nem em uma constância de dinâmica, os mesmos motivos são repetidos com caráter de solo, ficando claro a função de acompanhamento das cordas dedilhadas (bandolim, violão de 7 e 6 cordas). Quando se expõe o motivo 2, a interpretação fica ainda mais livre, onde se pode perceber a utilização de vários ornamentos e variações rítmicas modificando os motivos originais.

Motivo 2:

Ainda em andamento cômodo e em valsa, esse novo motivo tem intenção de nova melodia e texto. A dinâmica também aparece como um aliado da interpretação, onde os solistas respeitam e criam dentro desse movimento ascendente e descendente que marca a diferença de motivos, caminhando por várias vezes junto ao movimento melódico do fraseado.

Em mais 8 compassos com repetição, a seção C é executada pelo clarinete solando uma melodia baseada no motivo 2. Mas nesta seção ele desenvolve a melodia e executa ornamentos e variações rítmicas que auditivamente se aproximam de tercinas. Soando como um momento de desenvolvimento da seção B. Este desenvolvimento é acompanhado pela camerata de cordas, onde se escuta uma resposta melódica dos violinos ao motivo tocado peloclarinete.

Dinâmica na mesma ideia que a citada acima, interpretação livre e mantendo o caráter, contrastando e demonstrando sensações diferentes de timbres, nesse jogo de solos entre bandolim e clarinete, apresenta-se uma combinação marcante de timbres, instrumentos que fazem parte do universo do choro.

Na seção D, a que está na gravação do disco, não se encontra na partitura publicada. Depois das seções acima citadas, os instrumentos concluem a ideia parando totalmente em fermata, em pausa. Em seguida inicia um trecho novo, que identifico aqui como o momento de improvisação. Em busca de explicar auditivamente, esse trecho me remeteu ao que chama-se na música barroca ou clássica de cadenza, que é definida por ser um momento da música virtuosístico, breve e geralmente se apresenta perto do final da composição. Trecho rítmicamente movido, diferente da ideia inicial, possui vinte e dois compassos, que iniciam com as cordas graves (cellos e baixos) em ritmo de semicolcheias e dinâmica forte, e caracteriza um trecho bem-marcado. Os violinos e violas entram e seguem este mesmo caráterem conjunto as cordas graves, dinâmica forte e ritmo com prodominância em semicolcheias. A camerata de cordas executa sozinha esse trecho por dez compassos, entra em semicolcheias precisas e incisivas, gerando um contraste com a melodia mais tranquila e doce inicial.

Um momento de vigor e dinâmica forte, que explora do graves aos agudos da camerata, e no ponto culminante dessa seção o clarinete faz um contraponto, com semicolcheias e quiálteras junto ao piano que aparece pela primeira vez na música. E eles constroem uma seção bastante diferente da música inteira, forte, com vigor de cada instrumento, todos juntos e com textura sonora sinfônica.

Tabela 6: Informações sobre a música Caminho das Pedras

Composição	Léa Freire
Arranjo	Léa Freire
Título	Caminho das Pedras
Meio de gravação	Estúdio
Duração total	5'03''
Gênero musical	MPIB
Tonalidade	Do menor
Compasso	Compasso ternário – 3/

Tabela 7: Instrumentação de Caminho das Pedras

Instrumentos	A	B	C	D
Piano				
Bandolim				
Clarinete				
Violão 6 cordas				
Violão 7 cordas				
Violinos				
Violas				
Cellos				
Baixo acústico				
clarinetes				

3.3- Nove Luas

Na música Nove luas, a introdução inicia com as cordas friccionadas, calmamente, com pouca dinâmica, em *piano*, que vai crescendo de acordo com a intensidade de “efeitos” sonoros. Pode-se perceber que nestes “efeitos” estão sendo utilizados harmônicos, pizzicato, e notas longas que sonoramente juntas causam uma sensação de descrição de uma paisagem sonora. Neste caso, a sensação é que estes “efeitos” da introdução descrevem os sons e ruídos de uma noite, por exemplo, possivelmente referindo-se ao nome da música.

Nove luas inicia gerando essa paisagem sonora, e nessa, o piano entra depois que as cordas decrescem sonoramente, fazendo um movimento melódico e harmônico que acelera e diminui, colaborando com a sensação descrita acima dos efeitos dos instrumentos.

Têm uma introdução de 18 compassos partindo do motivo rítmico inicial da música, que é colcheia com fermata e grupo de quatro fusas, que faz intervalos cromáticos e aparece em outros momentos da música.

Motivo 1:



A seção A inicia com o motivo citado acima, cromático e descendente, o solo compostos por mínimas, semínima e colcheias é executado pelo saxofone alto. Como acompanhamento, nos primeiros 8 compassos as cordas executam pizzicatos, com pouca dinâmica, *piano*, suave e tranquilo. Em seguida crescendo gradativamente, a sua dinâmica chega ao momento de repetição com uma presença sonora presente e dinâmica já no forte.

O andamento é cômodo, marcado na partitura como um andante (semínima=86). Na reexposição do motivo 1 o solo do saxofone ainda é muito presente, mas as cordas exercem um papel muito importante no diálogo e complemento melódico. Com uma apresentação livre o solista reafirma uma intensidade firme e presente. O movimento leva para a chegada do motivo principal da música que por conter uma fermata, causa suspense na sua aparição.

Dando continuidade ao modelo melódico da primeira seção, esse novo que chamo de B, tem como característica distinta o andamento. Escrito na partitura, sinalizado pela compositora, as cocheiras que antes ornamentavam a melodia entre a mínima e a semínima, agora são tocadas mais expressivas, onde na partitura é sinalizado com a expressão *com alegria*, expressando uma iniciativa de velocidade, *pouco acelerando*.

O solo se apresenta com caráter ainda leve, promovido pela velocidade e a sonoridade das colcheias. Mudando de tonalidade, a segunda parte por mais que desenvolva o motivo 1, se apresenta com bastante movimento. Enquanto que o acompanhamento, ainda fica para Camerata de cordas, mas o acompanhamento movido também gera a sensação aproximada de uma dança.

A dança vai ficando clara no decorrer da música, e as colcheias aparecem com essa função sendo executadas por todos os instrumentos, causando por vezes a sensação de dança embalada pela sensação noturna, ornamentos e efeitos, pegando uma ponte de conexão com o título da música. A dinâmica sonora é forte, presente, intensa. Todos os instrumentos caminham juntos na mesma textura sonora.

Depois das duas seções serem expostas, inicia-se uma improvisação realizada pelo saxofone alto, logo em seguida, ao término, executam uma fermata e retornam a tonalidade

inicial da música. As cordas continuam numa função de acompanhamento harmônico, proporcionando uma base sonora que deixa o saxofone livre para percorrer harmonia proposta.

A sessão de improvisação na música Nove Luas se apresenta de uma maneira diferente das outras músicas analisadas até aqui. A improvisação, acontece no final da exposição de todas as sessões e tem caráter que segue mais para uma conclusão, como uma Coda. Têm como instrumento solista o saxofone alto que é acompanhado pela camerata de cordas e piano. Inicia depois de uma parada em fermata ao final das duas primeiras sessões, uma fermata.

O saxofone por mais que esteja livre para criar, ele não deixa de remeter na sua construção melódica e rítmica a mesma intenção que vem construindo na sua interpretação dos motivos, remetendo em alguns momentos a intervalos ou melodias encontradas no tema. Explora também possibilidades de mudanças de andamento, ora executa frases mais lentas e ora mais movidas ou andadas. Essa escolha de movimentação sonora, auditivamente se apresenta como mais uma ferramenta ou material de criação possível dentro do universo da improvisação.

Além de contar com os materiais musicais característicos do gênero valsa (rítmos ternários e tercinas), neste improviso temos um exemplo das várias possibilidades que o músico pode explorar num momento de criação, ele utiliza de variações e divisões rítmicas, como mesclar tercinas, colcheias e semicolcheias, gerando maior movimento na música. Assim, ele quebra com o caráter do tema, mas mesmo em alguns momentos em que o solo remete a citações do tema, não perde essa ideia de movimentação e novas inserções de melodias, que utilizando de ornamentos não abandona seu caráter de liberdade e criação.

As frases da improvisação do saxofone, dialogam diretamente com as colcheias que são citadas acima dando continuidade à essa ideia de dança. Assim que termina sua ideia melódica, o saxofone retorna a executar motivo 2, a seção B.

Concluindo o motivo 2, juntamente com a fermata, ele executa um trecho final da obra que ainda não tinha aparecido, e está na tonalidade inicial, podendo ser associado como um trecho de finalização ou uma coda.

Motivo 2:



Tabela 8: Informações sobre a música Nove Luas

Composição	Léa Freire
Arranjo	Léa Freire
Título	Noves Luas
Meio de gravação	Estúdio
Duração total	3'45''
Gênero musical	MPIB
Tonalidade	La menor
Compasso	Compasso ternário – 3/4

Tabela 9: Instrumentação de Nove Luas

Instrumentos	A	B	Improvisação
Piano			
Sax alto			
Violinos			
Violas			
Cellos			
Baixo acústico			

3.4- Maré

Maré é uma valsa lenta, iniciada pelo violão de seis cordas, que dentro da sonoridade do acorde de La menor, desenvolve uma introdução com dinâmica *pianíssimo*. O acorde de La menor se mostra como uma cama harmônica para uma melodia de expressivas colcheias, em que pelo mesmo instrumento é executado o solo e o acompanhamento.

A introdução contém seis compassos e é executada numa intensidade leve suave, faz uma preparação para o momento inicial onde vai ser mostrado o motivo 1. Mas antes do motivo ser exposto o clarinete entra fazendo uma melodia em colcheia juntamente com a Camerata de cordas, construindo um momento com caráter de introdução junto também ao violão. Suave e tranquila a introdução é toda construída com uma intenção de dinâmicas que passeiam entre crescente e decrescente acompanhadas pelo movimento melódico decrescente, fazendo ter a sensação de um movimento de ir e voltar, nos trazendo a sensação de descrição da maré, título da música.

A sessão A é introduzida, quase imperceptível junto a introdução, surgindo dela sutilmente. Tendo como instrumento solista o violão de 6 cordas, o motivo rítmico melódico principal é exposto na tonalidade de Sol sustenido menor, em valsa, com as cordas fazendo o acompanhamento.

Motivo 1:



A melodia toda é escrita com a dinâmica crescente e decrescente, e segue esse modelo rítmico do motivo 1. Um ponto para se destacar é o solo iniciar do segundo tempo, tendo o primeiro tempo entregue aos violinos, que faz uma semínima que é complementada pelas que seguem, expostas acima, gerando uma sensação de diálogo.

Depois dessa exposição, feita nos 10 primeiros compassos, o clarinete retoma a melodia que ele apresenta na introdução, nesse caso se mostra como uma preparação para o retorno da exposição do motivo 1. No compasso 15 a camerata assume o papel do solo, tendo como protagonistas as cordas graves, cellos e baixos.

Seguindo os mais 10 compassos que desenvolveram a ideia do motivo 1, chegamos na seção B, onde a melodia principal é executada pelas cordas. Seção inteira interpretada pela camerata de cordas e com o violão tomando a função de acompanhamento. Uma das características desse momento são recorrentes movimentos por intervalos de terças no acompanhamento, e que também mantém a característica da dinâmica decrescente e crescente. Seção B possui dezesseis compassos e continua na tonalidade de Do sustenido menor. Esse momento da música deixa explícito, a ligação do desenvolvimento musical com o seu nome, pois esta composição está o tempo todo expondo sua textura sonora numa dança que vai e volta, não só sua dinâmica, mas também com os intervalos de movimentos opostos recorrem, iconicamente e metaforicamente lembrando as ondas do mar. No arranjo feito para o disco existe todo um diálogo entre os instrumentos, onde os solos passeiam entre eles livremente, podendo ser reconhecido diversas vezes nesse caminhar.



Na seção C, o violão volta a conduzir o tema solo. Junto a ele encontramos o clarone executando uma linha melódica que responde ao tema. A ideia rítmica melódica do motivo 1 é retomada e o momento solo ficando nas mãos do violão, clarone e clarinete, explorando o timbre grave do clarone e a extensão aguda do clarinete.

Depois desta seção se desenvolver em dezoito compassos, nos últimos pode-se perceber uma preparação para uma nova seção. Esta é iniciada com a função de *chorus* para a improvisação. A improvisação é realizada pelo violão, enquanto os outros instrumentos seguem desenvolvendo as ideias musicais das seções anteriores. O *chorus* tem doze compassos e ao terminar volta a ideia do motivo 1, para iniciar os compassos que vão levar ao fim.

A sessão de improvisação da música Maré, acontece depois que tema e motivos são apresentados, depois da exposição da forma. Possui dezesseis compassos e têm como instrumento solista o violão de seis cordas e como acompanhamento a camerata de cordas e o clarinete. Auditivamente a sessão é suavemente introduzida seguindo um fluxo sonoro que os violinos geram com notas longas, que assumem uma função de preparo ou espera do momento da improvisação.

O violão levemente, com pouca intensidade, retoma o papel de solista ligando os motivos de acompanhamento que executava quando o clarinete fazia a melodia principal. Acontece um decrescendo que ao escutar, dá a sensação de lentamente ir caminhando para o final, quando o violão em uma sequência de tercinas (que é uma das características da valsa), executa sua improvisação.

A improvisação feita pelo violão, mantém o caráter “doce” e “suave” da música, mantém uma dinâmica piano, se movimenta por semicolcheias em um movimento que gera contraste no andamento (hora mais movido e mais lento), entre as semicolcheias e as tercinas. Mesmo sua dinâmica em piano, consegue um destaque sendo acompanhado por vários instrumentos. A melodia executada traz novos elementos melódicos e rítmicos, deixando claro a liberdade que é desenvolvida, mas sem perder a ligação e proposta de soar ou afirmar características de valsa.

Um outro elemento a se destacar é a participação do clarinete no chorus de improvisação. Ele cede espaço para o violão ser protagonista, mas fica executando uma base sonora que inicialmente não têm caráter de acompanhamento, mas em constante movimentação da dinâmica com decrescendo percebe-se uma frase melódica que não se encaixa com as cordas

e nem com o violão. Esse procedimento, gera uma sensação de outro improviso acontecendo simultaneamente, um cruzamento de protagonismos ou de solos, ora se destaca a frase melódica do violão ora o clarinete. Mesmo com esses enlaces de instrumentos em solos, percebe-se que esse acompanhamento ainda o caráter de acompanhamento base.

Terminando o chorus, o violão conduz para retomar a última sessão da música, que é a sessão D. Este improviso se mostra diferenciado por não assumir um caráter de solista e sim somar na textura sonora que está sendo construída por todos os outros instrumentos e não perder a proposta de dinâmica em movimento crescente e decrescente, que vem sendo mostrada na música inteira.

Tabela 10: Informações sobre a música Maré

Composição	Léa Freire
Arranjo	Léa Freire
Título	Maré
Meio de gravação	Estúdio
Duração total	3'51'
Gênero musical	MPIB
Tonalidade	Sol# menor
Compasso	Compasso ternário – 3/4

Tabela 11: Instrumentação de Maré

Instrumentos	Introdução	A	B	C	Improvisação
Violão 6 cordas					
Violinos					
Violas					
Cellos					
Baixo acústico					
Clarinetes					
Clarone					

Conclusão das análises:

Percebe-se que as informações sonoras e composicionais das músicas acima analisadas são diversas. Nelas, podem-se encontrar a representação dessa busca e experimentação citada na fala de Freire sobre suas composições. A mistura e utilização de técnicas composicionais e estruturas rítmicas de diversos gêneros musicais do Brasil e de alguns outros países marcam suas composições e se apresentam com grande clareza e expressividade.

Dentro desse contexto e estilo de compor essa mistura além de ser mais uma maneira ou recurso na busca de criação, mostra-se como um elemento representativo que afirma a utilização do que aponte como sendo hibridismo dentro da MPIB. Onde os motivos melódicos e rítmicos, os diversos timbres e grupos sonoros, somam nesta maneira de compor. A escolha dessas músicas também se deu na busca de demonstrar e discutir essas utilizações híbridas. Pontuando que não afirmo o resultado da mistura como sendo o foco dessa análise, e sim o processo de construção e como Freire agrega os gêneros musicais escolhidos. Nas falas das entrevistas encontra-se Freire referindo-se à não afirmação de um único caminho musical, e que a sua trajetória é pautada por essas experimentações e influências. Então com esse olhar para as composições, busquei demonstrar como essa escola é refletido nas suas composições.

CAPÍTULO 4: IMPROVISAR, A CRIAÇÃO DA MUSICISTA(O)!

4.1- Contextualizando o universo

No segundo capítulo, dedico uma reflexão ao campo da improvisação na Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB). No decorrer do relato da pesquisa foram mencionadas algumas características das práticas musicais pelas musicistas e músicos atuantes na MPIB, entre elas a improvisação. Com objetivo de traçar um entendimento dessa prática partindo da trajetória de Léa Freire, traço um paralelo reflexivo sobre o contexto da prática de improvisação na MPIB com a atuação feminina.

Sabe-se que a prática de improvisar percorre a história de qualquer produção sonora, sendo uma característica comum nas mais diversas formas musicais e culturais no mundo. Com uma ampla e embaralhada definição, várias pesquisas de estudiosos e de praticantes da improvisação mostram suas visões partindo de distintas experiências, pois, esta, se modifica e se transforma de acordo com o local e a cultura. Para este texto foco nas práticas de improvisação encontradas na música ocidental, principalmente no âmbito da música popular.

A historiografia musical brasileira percorre um entrelaçamento de práticas e correntes musicais que passeiam pela chamada música de conservatório (herança europeia denominada de música erudita) e pela música popular. São nítidas as trocas e diferenças entre esses fazeres.

No âmbito da música popular, a prática de improvisação está inserida, e é encontrada em diversas manifestações e expressões musiciais brasileiras. Encontra-se tanto nas culturas chamadas de tradição oral ou rural, como nas músicas feitas nas regiões urbanas.

No ocidente, dentre as representações mais expressivas que se utilizam do procedimento de improvisação é a prática de Jazz norte-americano que aparece quase de imediato no senso comum. No entanto, a música de concerto europeia, chamada de música erudita, precisa participar desta discussão neste trabalho porque tem estreita relação com o que estou chamando aqui de música popular instrumental brasileira.

Este diálogo visa um entendimento, dos gêneros musiciais brasileiros, do Jazz e da música europeia para desembocar numa maior proximidade de conceito no que se refere a prática de improvisação no universo da MPIB. Destacando a improvisação como uma prática comum aos gêneros brasileiros citados nas análises, considerando sua diversidade e complexidade. Também ressalto a prática de improvisação dentro do universo da música erudita porque este procedimento não é muito enfatizado quando se fala sobre história da música europeia, embora ele exista.

As primeiras práticas ou técnicas de improvisação relatados na história da música ocidental são percebidas na Idade Média e Renascimento. São encontradas como técnicas desses períodos ornamentação de melodias, adição de uma ou mais melodias sobre uma linha melódica pré-estabelecida, tema com variações, improvisação livre que era criada utilizando figurações idiomáticas do instrumento por meio de escalas e acordes. No período Barroco (séc.XVII), além do desenvolvimento das técnicas apontadas no Renascimento, tem início a prática das cadências, que vão atingir seu ápice no período Clássico (séc.XVIII). O período Barroco é uma época de grande valorização da ornamentação. Com isso os compositores passam a escrever versões ornamentadas das obras, sendo esperado que o intérprete improvisasse a ornamentação durante a execução (Cortes, 2012, p.26).

Foi no período Romântico (séc.XIX), que se pôde perceber uma mudança nesses contextos. Houve uma ascensão da escrita musical, uma tendência a expandir e detalhar essas cadências e ornamentações já na partitura. Assim, o compositor ganha uma ênfase maior e fica sob sua responsabilidade esse detalhamento, limitando o papel do músico apenas à execução. Com isso a improvisação começa a perder espaço e sua prática entre os músicos da música de concerto europeia vai se escasseando.

No entanto, a partir de 1800 e no âmbito da música europeia, adquiriu um “mau nome”. Improvisar passou a ser considerado uma prática musical inferior. Esta foi uma mudança de vulto: o improviso havia sido uma forma suprema de demonstração de talento e uma arte praticada por vultos maiores da cultura ocidental como Mozart, Beethoven, Chopin e Liszt, todos eles virtuosos improvisadores e praticantes das sessões que em jazz são conhecidas como “cutting sessions” – concursos de habilidade musical que colocam os intérpretes em confronto direto. Franz Liszt terá mesmo considerado que se expandia demasiado tempo na interpretação de música anotada, por comparação com a ex temporização virtuosa (Montuori, 2003). Dois acontecimentos são apresentados por Goehr (1992) como estando na origem desta subalternização da improvisação: a noção do gênio compositor e o surgimento do copyright. Estes dois acontecimentos limitaram as possibilidades de divergência em relação ao sistema, ao standard, e remeteram a improvisação para as margens da música clássica (Pina, 2005, p. 96).

Pela ótica das pesquisas de Pina (2005), o nascimento da partitura foi um momento decisivo e que gerou mudanças incisivas na base da construção e pensamento da história da música europeia. Não só a ideia de gênio do compositor começa a ser a base da produção dessa música, mas a separação do intérprete da prática da improvisação foi um elemento importante na mudança musical. O intérprete que antes tinha também como ofício a busca por uma criação na execução, depois dessa separação vai sendo restringido a executar apenas o que se encontra na partitura. Assim para Pina (2005), a visão de gênio do compositor subjugou a subjetividade e a criatividade do intérprete sendo associada ao sistema de “copyright” (direito autoral).

O prazer da música passa a assentar na inspiração do compositor, e não mais na do intérprete, de quem se espera uma execução rigorosa do “plano”. Goehr (1992, p.28) cita o músico francês Couperin que se refere às “dores” sentidas pela falta de respeito com que eram tratados pelos intérpretes os ornamentos por ele tão cuidadosamente trabalhados. Estas mudanças permitiram ainda outra inovação na arte musical: se a música se encontrava escrita, era agora possível monitorizar e controlar de forma rigorosa a sua execução. A orquestra passava a funcionar como uma burocracia, liderada pelo compositor, o qual transmitia a sua visão ao maestro, que por seu turno coordenava o solista, o primeiro violino, os líderes de secção e assim sucessivamente, num modo de funcionamento com evidentes semelhanças com o processo da máquina burocrática. A ênfase na orquestra como burocracia não pretende retirar brilho à sua função nem transmitir uma noção de que a sua gestão é uma prática simples. Quanto ao primeiro ponto, é inegável que o prazer estético da música não se perdeu com esta mudança. Em segundo lugar, diversas investigações tem ilustrado a complexidade da gestão de coletivos musicais (PINA,2005, p. 96).

Sem aprofundar, trago as pesquisas de Pina (2005) como momento introdutório no texto, como uma provocação que impulse a análise e reflexão de como é enxergada a prática da improvisação. Acredito que isso elucide o fato que, nos dias atuais, a improvisação não esteja inserida em alguns âmbitos musicais e seja considerada como algo dissociado da prática de tocar um instrumento. O que se pretende trazer nessa reflexão é que, apesar dos ganhos no rigor e na exaltação do “gênio” humano, algo se perdeu no processo. O que se ganhou em rigor e controle, perdeu-se em surpresa e criatividade. A criatividade passa a ser um domínio do gênio visionário e inspirador, mas um terreno vedado aos executantes (Pina,2005). Ainda sobre o percurso da improvisação na história da música de concerto europeia, temos:

Na música do século XX, surgiram algumas propostas envolvendo um tipo de improvisação que não estava mais subordinada aos parâmetros harmônico-melódicos da peça, ou mesmo que abandonaram por completo a abordagem tonal, incorporando também “ruídos” e recursos visuais. Os procedimentos adotados neste período se distanciam muito da improvisação “idiomática” (Cortez, 2012, p. 28, 29).

Adentrando no contexto do Jazz norte americano, encontra-se também na pesquisa de CORTEZ um relato da história da improvisação. O autor descreve que no jazz por volta de 1910, dentro do gênero jazzístico que ficou conhecido por rótulos como “*New Orleans*”, “*Dixieland*” ou mesmo “*Old Time*”, nota-se um tipo de improvisação coletiva envolvendo contraponto, que muito se assemelha à prática do choro.

Este estilo era composto por uma base formada geralmente por piano, banjo, tuba e bateria sobre a qual era executada a melodia principal ao trompete, dialogando com os contrapontos da clarineta e do trombone. Percebe-se aqui a predominância de uma estrutura harmônico-melódica bem próxima aos gêneros populares urbanos encontrados nas décadas de 1920 a 1950 nas Américas. Um processo que lembra o que aconteceu no Brasil com o gênero

choro, que foi considerado a “autêntica música brasileira”, segundo Cortez e no Jazz foi com o “*Dixieland*” essa relação de autenticidade.

Sobre a tomada de prática que expressa a individualidade do músico, foi no surgimento do *bebop*, pela metade da década de 1940, que o solo individual se consagra como algo imprescindível do jazz. E esses jazzistas inicia um outro momento de expansão do jazz, sendo responsabilizados pelos desenvolvimentos harmônicos e por ampliar as possibilidades de usos de escalas. Um exemplo e referência desse período do Jazz temos o saxofonista Charlie Parker, considerados por muitos o “criador” do *bebop*.



Figura 29: Charlie Parker e Miles Davis Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8PYIsrfjMBQ>

Para Cortez , muito do que ficou cristalizado como “língua” do jazz vem desse período, juntamente com alguns elementos e procedimentos que se desenvolveram nos estilos seguintes, especialmente o *cool jazz* e o *hard bop*, que surgiram por volta do mesmo período, na década de 1950. Nas décadas seguintes (1960 em diante) houve uma fase mais “ousada” dentro do universo jazzístico, representada pela denominação de *free jazz*, que tem como destaque a utilização de procedimentos envolvendo atonalismo, dissolução da “levada” ou do pulso regular, incorporação explícita do ruído, etc (CORTEZ,2012).

Características importantes de pontuar, são também as dos estilos *cool jazz* e *hard bop*, em que no primeiro encontra-se uma preferência por utilização de uma menor quantidade de notas nos improvisos. Já para o *hard pop* são utilizados adjetivos como estilo mais pesado no jazz, e esses estilos têm em comum a utilização de traços modais nas composições e improvisações, que ficou conhecido como modal jazz.

4.2- Improvisando na MPIB

A definição de improvisação não é algo conciso e único, sabe-se dos múltiplos significados e maneiras de ser praticada dentro dos mais diversos universos musicais. Por isso limito aqui reflexões que façam esse paralelo da história da improvisação com o universo da MPIB.

Se formos pensar uma definição de improvisação pelo conceito da palavra, procurar em dicionários de língua portuguesa, a palavra improvisar é associada a uma decisão, ideia ou ação tomada de imediato, sem planejamento, algo emergencial. Remete a um momento urgente - o agora, e exige uma solução instantânea que por sua vez, requer uma capacitação intelectual e criativa. Sendo que na língua portuguesa o termo improvisado está muito mais ligado ao imprevisto, ao não esperado, ao não planejado, do que propriamente à arte de improvisar. Também comumente carrega uma imagem de ineficiência, de erro - algo que não deu certo, que foi mal feito ou mal planejado e que precisa ser corrigido imediatamente. (Albino, 2009)

No ambiente musical, a prática de improvisação tem uma ideia distinta. É associada a uma predisposição do músico criar, ou seja, a improvisação proporciona a experiência com a criação ao músico, e não só, se apresenta como mais uma ferramenta musical. Entre várias definições uma encontrada na pesquisa de Albino, temos:

O improviso musical reporta-nos à ideia de habilidade, experiência, conhecimento musical. Está ligado ainda a um tipo de pensamento rápido, chamado de pensamento lateral, pensamento divergente, intuitivo, criativo, pensamento maquínico, ou seja, várias nomenclaturas para um tipo de pensamento que não é proveniente do pensamento lógico, racional-linear (Albino, 2009, p. 61).

Reportando-se à MPIB, a prática está relacionada aos estudos das atividades de improvisação ligadas à construção rítmico-melódica sobre uma progressão harmônica, ou sequência de acordes, pré-estabelecida. A criação acontece em tempo real com sua execução, levando em consideração o uso de elementos musicais recorrentes no gênero selecionado, e da interação com outros. Tal abordagem pode ser considerada como “improvisação idiomática” (BAILEY, 1975), ao passo que faz uso de elementos e procedimentos que, ao serem combinados, representam o “idioma” de um determinado gênero musical (Côrtez, 2012).

Para que essa interação de gêneros aconteça, o músico previamente já estabelece o contato com diversos e distintos gêneros, e se tratando da MPIB, com gêneros encontrados no Brasil nas esferas ditas popular e erudita, bem como com jazz ou outro gênero de fora do Brasil. Esse contato que é associado à interação que proporciona ao músico uma gama de possibilidades de criação na hora da improvisação. Assim, para estudiosos desse tema,

cabe ao músico esse estudo prévio, de não só experiência com diversos gêneros, mas como um entendimento maior sobre o material musical utilizado em cada.

Com estudos paralelos, o músico internaliza e aperfeiçoa esses materiais musicais, conseguindo executar os momentos de improvisação dentro de um contexto, que é chamado de elementos idiomáticos de cada gênero (Côrtes, 2012). Estes vão, por sua vez, delimitar as escolhas do improvisador, e que estando inseridos num contexto cultural, estabelecem uma ligação direta com a expectativa dos ouvintes. Assim, é possível refletir sobre as implicações contidas na relação entre a “bagagem” musical e o contexto cultural no momento da improvisação.

Em seguida de relato de momentos históricos do contexto da prática da improvisação no ocidente, deixo claro também que este texto não contempla todos os contextos e práticas, pois destaco a consciência da dimensão do tema. A prática que esta pesquisa se debruça é da Música Popular Instrumental Brasileira.

Almeida (2016) explica que, expressões como “espontaneidade”, “imprevisto”, “inesperado”, “extemporaneidade”, são comumente associados à improvisação na música popular, e embora possam ser entendidas como legítimas, pois é inegável que haja presença do fator intuição no momento da performance, não se pode negar uma articulação com vários elementos previamente apreendidos, relacionados a aspectos harmônicos, melódicos, estilísticos. Sem dúvida, as ações de “analisar” e “criar” com base nos materiais apreendidos perpassam filtros individuais que certamente imprimem personalidade e criatividade ao processo de elaboração. É nesta perspectiva que lidamos com a improvisação nesta pesquisa por identificar que a prática utilizada na MPIB é dentro deste contexto.

Voltando ao universo específico da MPIB, já foi explicado que a prática de improvisação utilizada segue o formato de base complementada por melodias. Uma outra característica marcante é a importância da percepção auditiva e do estímulo da constante criação. Percebe-se na escuta uma escolha recorrente por experimentação e utilização de combinações de diversos conteúdos musicais.

4.3- Sobre improvisar na MPIB, onde estão as mulheres?

Conhecendo previamente este universo da improvisação, aqui apresentado, falta analisar quem normalmente está associado ao procedimento de improvisação. O imaginário remete a uma presença masculina, não só por os homens terem uma maior visibilidade, como também porque a história remeter aos referenciais masculinos em diversos momentos da historiografia musical. Assim, discorro aqui sobre a prática de improvisação utilizada na MPIB pelo olhar da trajetória e experiência de Léa Freire.

Improvisação é compor, compor ao vivo, fazer ali, entendeu? claro que você vai desenvolvendo sua linguagem e vai se virando naquilo que você aprendeu, que nem nós agora, estamos aqui conversando, cadê nosso roteiro, cadê o script né?...Tamos improvisando, é isso, estamos improvisando dentro de uma linguagem que a gente conhece. Quanto mais você conversa, melhor você conversa, idem na improvisação, quanto mais você improvisa, melhor você improvisa (Freire, 2017).

Esta fala de FREIRE, expõe a relação acima citada sobre o acúmulo de conteúdos, experiências e de uma gama de materiais sonoros. Porém esse material ou conteúdo não é relacionado apenas aos estudos formais e encontrados em livros, essa experiência adquirida para Freire, é resultado da exposição da(o) instrumentista a um ambiente musical intenso e que ela(e) na prática, na experimentação chegue a desenvolver suas habilidades.



Figura 30: Montclair Women's Big Band Fonte: <http://napavalleyregister.com>

E a definição ou classificação se o improviso é bom ou ruim, não passa pelas habilidades técnicas do músico e sim pela forma que ele escolhe como aplicar essas habilidades e informações. Freire exemplifica usando uma metáfora onde relaciona a improvisação com a fala, com uma conversa, onde explica que duas pessoas só irão desenvolver um determinado tema ou assunto se conversarem o suficiente para gerar reflexões.

Expondo sua crença que a musicista ou o músico se desenvolvem na prática, interagindo o máximo com o meio musical, Freire tece uma crítica aos estudos formais de música, envolvidos apenas por livros, citando a sistematização do ensino da música como uma ferramenta que não incentiva e nem facilita o desenvolvimento da criação e da improvisação nos estudantes.

Nas pesquisas de Almeida e Cortez, sobre a não inserção da improvisação dentro das estruturas formais é atribuída ao desenvolvimento histórico da improvisação, onde com ascensão da partitura e o da figura do compositor essa ferramenta de criação ficou restrita à quem escreve, como explicado acima. Portanto não só é associado a essa restrição e sim também ao desenvolvimento técnico do intérprete que caminhou para a busca da técnica “perfeita” e do virtuosismo. Assim, não é de interesse desse modelo de fazer música, por se tratar de uma prática que está associada a experimentação, e onde têm experimento tem margem pra erro.

O ato de errar é algo não admitido nos estudos formais da música conservatorial, os músicos dedicam o tempo aos estudos para não errar as notas, ritmos e indicações escritos na partitura. Esse procedimento segue no caminho oposto desenvolvido pelos estudantes de música que inserem a prática de improvisação na sua vida musical. As musicistas e os músicos que se propõem a praticar improvisado estão em uma relação sempre direta com o erro. O erro, passa a ser mais uma possibilidade de execução e experimentação. Sobre essa pesquisa sonora em que o erro faz parte do estudo e se mostra como mais uma possibilidade de criação, Léa Freire diz:

Porque você vai descobrindo o que não deu certo, entendeu? E o erro ensina mais que o acerto, porque o erro ele grita dentro de você e aí você diz: Nossa isso aqui é melhor ou não, você erra e aí percebe... Nossa eu errei mas ficou tão melhor, né? ...ou seja, isso aí é o novo mandando recado pra você, falando: Olha, tem essa saída por aqui também que é bem legal, entendeu? (Freire, 2017).

O tema requer cuidado e estudos em outras áreas que não fazem parte desse momento da pesquisa, mas, um ponto citado não só por Freire como por alguns outros músicos da MPIB, é a segurança e tranquilidade do intérprete na hora da execução. Existe um destaque nela sobre a ausência do medo. Relaciono ou interpreto esse medo como uma referência à pressão sofrida pelos músicos que trilham o caminho pela busca do virtuosismo. O medo do ambiente desconhecido que é o da criação, consequentemente leva a musicista e o músico a não se pré-disporem com naturalidade dentro do universo da improvisação.

Quando se olha para o ambiente da improvisação, a atuação da mulher é mais delicada, é notório um número reduzido de mulheres, comparado ao dos homens. Por mais que no decorrer do texto já foram mencionados estudos e pesquisas que falam sobre invisibilidade, falta de oportunidade, formações de carreiras que não abrangem todas as possibilidades, esse tema ainda se revela como necessário e sedento de reflexão. Quando indagada sobre esse tema, Freire responde com humor, mas ressalta que percebe um maior medo por parte das mulheres.

Porque você quando tá improvisando com uma certa tranquilidade, sem medo, por exemplo mulher tem muito medo de improvisar, não sei o que é... parece que vai ficar com bolinha verde, vai nascer espinha, num sei (risos) E não vai acontecer nada, juro! Sabe? (risos) Acontece nada, tá tudo bem! Acontece menos que botar sal na comida, sabe? (risos)

Sobre o medo citado acima por Freire, trago para o texto a reflexão encontrada nas pesquisas de Nogueira (2015), que nos esclarece sobre a história da formação da mulher ao longo dos séculos. Acredito que tal medo pode ser um dos vários fatores atribuídos historicamente às possíveis oportunidades ou falta delas para o desenvolvimento da mulher dentro desse universo.

Em que pese a grande valorização da prática musical feminina no começo do século XX, há que ressaltar-se que esta recaía principalmente sobre a atividade amadorística. Era desejado que as mulheres aprendessem música para incrementar seus dotes como moça casadoira, e, com isto, aumentar suas chances de contrair um matrimônio considerado vantajoso. Após o casamento, a concepção positivista sobre educação coloca a mulher como responsável pela primeira educação dos filhos, ficando a seu cargo a boa formação moral das crianças. Para isto, a mulher deveria ter uma boa formação religiosa, artística, moral, e despender seu tempo livre com atividades edificantes, como música, bordado e boa literatura. Desta forma, a mulher configura-se como novo público leitor, ao qual as publicações dirigiam seus olhares. As revistas e ilustradas anunciam assim a chegada nas livrarias dos novos títulos em francês, publicam poemas, incentivam a atividade literária feminina e anunciam os lançamentos musicais em partituras para canto e piano de fácil leitura, fazendo da mulher uma encantadora flor que desabrocha seus encantos exclusivamente no âmbito do lar (Nogueira, 2015, p. 307-308).

Importante ressaltar que esta reflexão está contextualizada no âmbito das mulheres brancas de classe média, tendo foco traçar um paralelo junto ao que foi dito acima sobre a construção histórica da improvisação. A menção da inserção da improvisação e o percurso histórico dos Gêneros Brasileiros, do Jazz e da Música Europeia, ou seja, como se deu e pra quem se deu esta prática musical, está diretamente ligada a construção de uma carreira e formação musical dos majoritariamente atribuída aos homens. Isso porque, está historicamente introjetado e naturalizado associar ou ter como referência de imagem um homem representando esse artista que improvisa, como também quando atribui-se uma referência ao “gênio” compositor.

A historiografia da formação musical feminina é marcada por elementos que impulsionam ou levam as mulheres primeiramente a escolherem atuações ou carreiras semelhantes ao ambiente do “lar”, ao âmbito privado.

Ao mesmo tempo, a atividade musical profissional é vista como algo não desejável para as moças de boa família, posto que aproximava a mulher do mundo que ficava além das paredes da casa. Ainda que o espaço urbano fosse costumeiro e cotidiano para as mulheres escravas, as imigrantes e as muitas trabalhadoras, era proibido para aquelas que pertenciam às classes média ou alta e que baseavam sua trajetória de vida

na manutenção deste status social. Para estas, a possibilidade do desenvolvimento da atividade musical profissional era vista como não desejável, por sua proximidade ao mundo fora da casa e a suposta perda de sua respeitabilidade (NOGUEIRA, 2015, p. 308).

Destaco essa última frase “ao mundo fora da casa e a suposta perda da sua respeitabilidade” para complementar a reflexão desenvolvida. Se tomarmos o pensamento que foi historicamente desenvolvido a destinação de ambientes ou espaços a prática da improvisação, logo é percebido que a maioria das mulheres instrumentistas não teriam acesso a eles, ou dificilmente teriam na mesma proporção que os homens, por se tratar de ambientes que rompem com essa ligação do privado ao qual as mulheres estavam ‘naturalmente’ conectadas. Estas, são percebidas em menor número nos espaços formais, como escolas, por exemplo, que restringem o acesso, contribuindo ainda mais para esse distanciamento. Ressalto aqui, que aponto alguns dos vários fatores de opressão apontados como estruturais da sociedade e que separa a mulher das práticas profissionais.

Encontramos uma ampla discussão sobre essas divisões de espaços na música, pensando no ambiente da música de concerto europeia e jazz, no livro “*Música, Género y Educación*,” de Lucy Green. Neste livro, explica quais lugares estão destinados a atuação feminina, como são vistas essas mulheres na música, e como, esses espaços estão colocados com uma intenção social pré-estabelecida que comunga com as diferenças estruturais do patriarcado.

Para a autora, essas diferenças de espaços e de atuações estão ligadas às definições de aceitação e de ameaça à feminilidade construída socialmente. Nogueira(2015) quando traça uma reflexão com Green(2001), coloca que já a prática do ensino toma uma outra conotação social, pois, está ligado diretamente com o ato materno, onde a mulher transmite o conhecimento e ainda cuida, como um “prolongamento do ato da maternidade”. Assim, a aceitação de uma mulher em ser professora na sua carreira musical podemos afirmar que socialmente seria mais aceitável ou “desejado”. Já as instrumentistas, ainda nas reflexões apontadas por Green, são analisadas ou vistas socialmente de forma diferenciada.

As mulheres instrumentistas são parcialmente transgressoras, porque estão mais próximas de um trabalho intelectualizado, enquanto as mulheres compositoras e improvisadoras são totalmente transgressoras deste ideal de feminilidade socialmente imposto. O trabalho intelectual é visto assim como transgressor do modelo de contenção, posto que não seria algo compatível com o feminino (Nogueira apud Green, 2015, p. 332).

Traçando uma ponte com o mundo da improvisação, que é considerado majoritariamente como um trabalho intelectualizado e espaço do masculino, aponto mais um fator que pode contribuir nas tentativas de entendimento e resposta sobre o porquê da significativa disparidade em quantidade ou visibilidade de mulheres na prática de improvisação.

Então, observo que não se revela tão simples o distanciamento da mulher na sua construção musical da prática de improvisação. Abro um espaço aqui para fazer esse paralelo da construção social da mulher, onde destaco que os fatores estruturais da sociedade transpassam os mais variados ambientes e espaços de formação.

Estas características que definem o que a mulher seria ou é capaz de realizar, para Green (2001) é definida pelas questões estruturais do patriarcado. E, nas suas pesquisas ela destrincha vários fatores que contribuem e continuam perpassando essas ideias de controle. Sobre a análise das mulheres instrumentistas, que num primeiro plano não são vistas apenas como instrumentistas (mas como mulheres que tocam), como um homem, a aceitação dessa mulher também passa pela escolha do seu instrumento e de como será sua performance.

Existe uma maior aceitação para as atuações que corroborem com os ideais das mulheres recatadas que não colocam em questão sua feminilidade também é um fator a se apontar. Elementos dessa feminilidade são as características apontadas por Green atribuídas às mulheres pela sociedade patriarcal, como já citado anteriormente, como a necessidade de uma educação no ambiente do lar. Então, Green aponta que a instrumentista é transgressora por atuar diretamente na quebra desses fatores, caminhando para uma atuação que busca equiparar-se com a atuação masculina, ao menos no que se refere à oportunidades de escolhas.

Olhando para o Brasil, apesar de semelhanças com alguns países, para Freire e Portela, foi a partir do início do século XX, principalmente como professoras de música, mas também como intérpretes e compositoras, que as mulheres obtiveram, gradativamente, reconhecimento e prestígio. Ao longo desse período, pouco a pouco elas saíram para a exposição pública, atingindo, por vezes, projeção internacional, inclusive atuando mais nitidamente como compositoras.

O crescimento da participação de mulheres compositoras, campo de atuação em que o predomínio da atuação masculina pode ser observado ao longo do tempo, é mais perceptível a partir de meados do século XX, expandindo-se até a atualidade. A atuação de mulheres musicistas se deu, no período de tempo aqui abordado (século XIX à atualidade), através de conflitos e contradições, com paralelo na luta feminista em prol da conquista de direitos como cidadãs. (Freire, Portela, 2013, p. 3).

Essas análises estão dentro do âmbito urbano, partindo de uma referência de mulheres que têm acesso à educação e desenvolvimento pessoal. Sabe-se que a quantidade de mulheres que nem chegam a ter acesso a educação é ainda significativo, e que necessita de um estudo específico que trate e reflita dentro de seu contexto e demanda.

Em busca de pesquisas que falassem dentro do atual contexto brasileiro na MPB e conhecendo suas abordagens, optei por abrir um espaço para ~~impulsos~~ ^{impulsos} baseadas na minha experiência e atuação musical.

Atualmente no Brasil, em continuidade à ascensão feminina do meio do século passado, nota-se uma maior visibilidade da atuação feminina nos espaços da música instrumental.



Figura 31: Jazzmin's Big Band Fonte: <https://www.facebook.com/jazzminsbigband/>

Olhando para as instrumentistas de sopro, com a tradição herdada no Brasil de bandas de músicas, várias mulheres têm acesso e contato com os instrumentos oferecidos por essas bandas. Consequentemente se olharmos em número, dá pra afirmar que existem muitas, mas ainda é nítida as diferenças de visibilidade e desenvolvimento artístico. Um número ainda reduzido se apresenta com as mesmas características de carreira que os vários homens músicos no Brasil. Dentro da prática de improvisação exposta aqui e expressa como idiomática, é forte a disparidade e falta de mulheres transitando não só nos ambientes de *Jam sessions*, *big bands*, formações recorrentes como trios, quartetos, nos cursos ou formações acadêmicas.

Assim, fica clara a importância do destaque e olhar para a atuação de Léa Freire, dentro dessa reflexão. A sua prática de improvisação está inserida na sua trajetória e formação musical, presente na sua atuação e nas suas composições, como foi visto no capítulo das análises. Portanto, esse capítulo mostra-se como uma provocação, uma virada de olhar para a inserção da mulher nessa prática, a desnaturalização da falta de mulheres inseridas na MPIB. Afinal, se existimos, precisamos nos fazer presentes e reconhecidas.

APONTAMENTOS FINAIS

*Yo tampoco se como vivir... estoy
improvisando*

(Poesia grafite de rua, Acción
Poética Escobar)

Nestes dois anos vivendo essa pesquisa, as descobertas que foram revelando-se foram compondo reflexões e ideias iguais a um *chorus* de improvisação. A cada leitura ou imersão na trajetória de Léa Freire unindo aos campos de estudos citados, tudo se transformava.

Trazer para o ambiente acadêmico a trajetória de Léa Freire além de ter se mostrado como algo desafiador, se mostrou como uma surpresa, pois, virou algo que modificou os espaços em que era conversado ou apresentado o tema.

Desde que me deparei com Freire, existe uma forte relevância em mostrar sua carreira e obra para o máximo de pessoas possíveis. E, se ainda possível trazer para o ambiente de pesquisas acadêmicas, é a realização não só de uma pesquisa, como de união da vida de musicistas práticas e teóricas (como Freire, eu e minha orientadora) com o universo da pesquisa.

Pensar os espaços de atuação feminina, pensar criação, carreira, formação musical, estavam o tempo inteiro na minha busca como musicista e aluna da universidade. Mas como compor esses vários ambientes musicais e de que maneira contribuir para algo foi o que me norteou na decisão de fazer o mestrado.

Ciente da ausência de respostas e de que iria adentrar um universo amplo e complexo, vários ganhos e perdas, uniões e rupturas foram necessárias para desenvolver e escolher as ideias aqui expostas. A trajetória de Léa Freire por si já apontava vários caminhos para trilhar a pesquisa. Revelar suas experiências e obra em diversos momentos se mostrou impulsionar outras reflexões, outros contextos, remetendo a descoberta de outras trajetórias e carreiras, e foi nesse contexto de expansão do olhar, que deparei-me com a complexidade de apontar as questões da construção de carreira de uma musicista.

Está revelado que a pesquisa teve como objetivo através da trajetória de Freire discutir as questões acima e apontar, impulsionar futuras reflexões dentro do universo do fazer musical feminino e da MPIB. E porque na MPIB? Uma das perguntas que mais ouvi durante a pesquisa. Não só pelo fato de ser uma pesquisa norteadada por uma musicista

intérprete, compositora, improvisadora, como um fator também decisivo, foi que a música popular instrumental brasileira existe dentro de um contexto pouco disseminado nas regiões do país. Um gênero musical alternativo associado ao Sudeste, Sul e a um público específico, comparado aos outros gêneros musicais consagrados no Brasil.

Porém, se na história da música brasileira encontra-se pouca menção à atuação feminina, olhar para um espaço que já carrega essa distinção dentro do panorama brasileiro musical, se mostrou como uma demanda diferente, que poderia nos revelar outros elementos e características que pudessem contribuir para o entendimento desse universo na música brasileira.

Também, contribuir para a rede de trocas e ajuda já estabelecida por várias outras pesquisas no âmbito da etnomusicologia feminista que mantém firme o trânsito de reflexões nas várias regiões do Brasil, bem como a ligação com os outros países que compõem nosso continente latino-americano.

Vivenciar a trajetória de Freire é nos colocar em contato com uma esfera que excede o ambiente científico e escrito, nos remete a experiência pessoal, sensorial, do corpo, a música feita e nascida da prática. Assim, gerar para o leitor esse contato, estimula o pensamento e visão da necessidade de constatar um, dos vários fazeres musicais, que melhor nos represente, que demonstre essa ligação com a criação viva e cotidiana e que nos coloque em diálogo com os vários outros.

Nessa troca de visões, creio que gera um impulso e incentivo da criação de distintas e possíveis trajetórias e narrativas musicais no universo feminino, que mexam nas estruturas não só de modelo como dos moldes musicais pautados nas experiências masculinas, consequentemente uma mudança nos moldes epistêmicos. Dando margens para inserir os mais diversos mundos artísticos da mulher nos seus vários contextos sociais.

Concluo voltando o olhar para o contexto que estou inserida, mulher negra periférica, artista da música popular, com acesso a formação acadêmica. Mesmo entendendo as diferenças dos marcadores raciais e sociais que me separam de Freire, escolho utilizar do lugar e espaço de fala conquistado, por menor que pareça, para instigar esta reflexão. Com intenção de contribuir em uma possível tomada de novos pensamentos dentro do cenário musical não só do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, como do Estado da Paraíba. Estado que é conhecido pelos elevados e recorrentes casos de machismos e casos de violência contra mulher

(feminicídios) no país. Registrando aqui a significativa quantidade de mulheres artistas da Paraíba que não conseguem nem decidir por serem artistas. Problematicar, refletir é necessário e emergente.

Assim, a trajetória de Léa Freire aqui consolida as contribuições citadas ao longo do texto, atingindo também o público em geral da música, demonstrando com sua obra a certeza da intensa e significativa produção das musicistas brasileiras. As artistas do Brasil são muitas, ativas em suas carreiras e produções artísticas.

Sim, (re)existimos!

REFERÊNCIAS

ALBINO, César. **A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete**. Dissertação. São Paulo. UNESP, 2009.

ALMEIDA, Isac. **“Ligando os pontos”**: caminhos para a improvisação no jazz em diálogo com a música instrumental brasileira. Dissertação. Pará, UFPA, 2016.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia mestiza/ Rumo a uma nova conciencia. **Revista Estudos Feministas**. Tradução de LIMA, Ana Cecília Acioli. Florianópolis, Vol. 13(3), Set-dez., p.704-719, 2005.

BAILEY, Derek; SMEDBERG, Sven. **Improvisação**. E comercial, 1975.

BASTOS, Marina Beraldo Bastos; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 11, 2007.

BASTOS, Marina Beraldo e PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro. **II Simpósio de Pesquisa em Música, Curitiba**, 2005. *Anais...*, Curitiba: DeArtesUFPR, 2005, p. 257267.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

CIRINO, Giovanni. **Narrativas musicais**: performance e experiência na música popular instrumental brasileira. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). São Paulo, USP, 2005.

CORTES, Almir. Improvisando em Música Popular: **Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira**. Tese. São Paulo, UNICAMP, 2012.

CUNHA, Laura Cardoso. **Feminaria Musical II**: O que (não) se produz sobre música e mulheres no Brasil nos Anais dos encontros das associações musicais brasileiras. Recife, nov. 2014.

CUSICK, Suzanne. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. **Perspectives of New Music**. Vol. 32, No. 1 (Winter), 1994. Pp. 8-27. Disponível em: www.jstor.org/stable/833149 . Acessado em: 11/05/2016.

DE MENEZES BASTOS, Rafael José. Esboço de uma antropologia da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. **Anuário Antropológico**, v. 18, n. 1, p. 9-73, 1994.

FREIRE, Vanda. PORTELA, Angela. Mulheres **Compositoras** – da invisibilidade a projeção internacional. São Paulo, ANPPOM, 2013.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara. 1989.

GONÇALVES, Eliane. **Pensando o gênero como categoria de análise**. Estudos de Gênero, Goiânia, n.7, p.41-60, 1998.

GREEN, Lucy. **Música, género y educación**. Madrid: Ediciones Morata, 2001.

GROSZ, Elizabeth. **Jacques Lacan: A Feminist Introduction**. New York: Routledge, 1990.

GRUPPELLI, Luciana. **Gênero, visualidades e arte: temas contemporâneos para educação**. Cultura Visual, Gênero, Educação e Arte. UFRGS, 2005.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 12ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução: Marcelo Brandão, São Paulo, 2013.

KERN, Daniela. **O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato**. MÉTIS: história & cultura – v. 3, n. 6, p. 53-70, jul./dez. 2004.

KOSKOFF, Ellen. **A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender**. Chicago: Editorial Advisors, 2014.

LINHARES, Maria Juliana. **O fazer artístico de Escurinho sob perspectiva etnomusicológica**. Dissertação de mestrado. Paraíba, UFPB, 2016.

MADEIRA, Vento. Disponível em: Acesso em: 25/09/2017

MCCLARY, Susan. **Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality**. With a new introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MELLO, Maria Ignez C. **Iamurikuma: Música e Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu**. Tese de doutorado em Antropologia Social. PPGAS/UFSC, 2005. Tese disponível em pdf no site . Acesso em 08 DEZ. 2015.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. **Revista eletrônica de musicologia**, v. 11, p. 1, 2007.

MERRIAM, Alan P. (1964). **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970 – 1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. Autêntica, 2013.

NEIVA, Tânia. A musicologia feminista de Susan McClary e a crítica de Suzanne Cusick. Comunicação XXV **Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música** . Vitória. 2015.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts**. 2a ed. Illinois: University of Illinois Press, 2005.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology**: twenty-nine issues and concepts. 2a ed. Illinois: University of Illinois Press, 2005.

NETTL, Bruno. **Theory and method in ethnomusicology**. Londres: Free Press, 1964.

NOGUEIRA, Isabel; CAMPOS, Susan (orgs.). **Estudos.de gênero, corpo e música**. Série Pesquisa em Música no Brasil. 1a ed. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, v. 3.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Música instrumental brasileira e fricção de musicalidades**. Antropologia em Primeira Mão, n. 21, 1997.

PINA, Miguel et al. A arte dos improvisadores: a busca da estandardização na música e nas organizações. **Organizações & Sociedade**, v. 12, n. 32, p. 93-104, 2005.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e música*: Questões de uma antropologia sonora. In: Revista de Antropologia. São Paulo, USP, 2001, v.44 n°1.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Identidade cultural, identidade nacional no Brasil. **Tempo social**, v. 1, n. 1, p. 29-46, 1989.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. **Masculino, feminino, plural. Florianópolis: Ed. Mulheres**, p. 25-37, 1998.

ROSA, Laila. Pode Performance Ser no Feminino?. **Ictus-Periódico do PPGMUS/UFBA**, v. 11, n. 2, 2010.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.25-56.

ROSALDO, Michelle Z. A mulher, a cultura e a sociedade: uma revisão teórica. In: ROSALDO, Michelle Z. e LAMPHIRE, Louise (orgs.) **A mulher, a cultura e a sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979, pp. 33-36.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila, 1990, Pp. 1-27. Do texto original: **Gender: An Useful Category of Historical Analyses**. Gender and the Politics of History. New York: Columbia University Press, 1989.

SEGATO, Rita Laura. **Os percursos do gênero na antropologia e para além dela**. Série Antropologia. Brasília, 1998.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

TRIVIÑOS, Augusto. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987.

ULHÔA, M., ARAGÃO, P. & TROTTA, F. “Música Híbrida – matrizes culturais e a interpretação da música brasileira”. **Anais do XIII Encontro da ANPPOM**: 348- 354. MADEIRA, Vento em. Disponível em: <http://www.ventoemmadeira.com/pt/> Acesso em: 25/09/2017

ULHÔA, Martha Tupinambá; ARAGÃO, Paulo; TROTTA, Felipe. Música Híbrida–matrizes culturais e a interpretação da música brasileira. **Anais do XIII Encontro da ANPPOM**, p. 348-354, 2001.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. Universidade Nove de Julho São Paulo. **EccoS Revista Científica**, vol. 3, núm. 1, junho, 2001, pp. 105-122.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. Universidade Nove de Julho São Paulo. **EccoS Revista Científica**, vol. 3, núm. 1, junho, 2001, pp. 105-122.

ANEXOS

1.1 Ficha técnica dos discos de Léa Freire:

1º CD – Ninhal



Produção: Sizão Machado - Mixagem: Sizão Machado e Miné (In Sonoris)
 Masterização: Áudio Mobile Digital Audio Services Ltda.
 Remasterização : Estúdio Reference - Homero Lotito
 Fotos: Tarcísio Drago
 Arte Final: Orlando Pedroso/CO2 Gráficos - Gravado no Studio InSonoris de Jan/94 a Set/96.

Músicas:

1. Samba de Mulher (Léa Freire & Joyce)
2. Da Tequila (Léa Freire)
3. Fererê (Léa Freire)
4. Freevo (Léa Freire & Joyce)
5. Cruces (Léa Freire)
6. Casa da Sogra (Léa Freire & Joyce)
7. Tanto Canto (Léa Freire & Cláudia Ferrete)
8. Vatapá (Léa Freire & Joyce)
9. Oásis (Léa Freire & Joyce)
10. Maria Rita (Léa Freire)
11. Let's do it (Léa Freire & Jean Garfunkel)

Participações Especiais:

Banda Mantiqueira, Quarteto Livre, Pepe Rodrigues, Felipe Cubano, Filó Machado, Joyce, Jean Garfunkel, Teco Cardoso, Mozar Terra, Edson Alves, Lis de Carvalho, Fábio Fernandes, Edson Guillard, Cláudia Ferrete, Pirulito, Sizão Machado, Roberto Lazzarine, Tutty Moreno, Rubinho Ribeiro, Maria Rita Machado, Joana Garfunkel, Gisele Sater, Paulo Garfunkel, Luiz Bastos, Paulo Campos, Ricardo Gomes, Turquinho Filho, Ramires e grupo, Théo da Cuíca.

2º CD – Quinteto



Músicas:

1. Sorriso do Gordo (Léa Freire)
2. Risco (Léa Freire)
3. Pena Que a Vovó Não Está Aqui (Benjamim Taubkin) + Giant Steps (John Coltrane)
4. Fé (Léa Freire)
5. Vatapá (Das Carnival) (Léa Freire & Joyce)
6. Oxaguiã (Léa Freire)
7. In a Sentimental Mood (D. Ellington, Mills, Kurtz)
8. Maré (Léa Freire)

Produzido por Teco Cardoso, co-produzido por Léa Freire.

Gravado no Kampo Studios de Nova York, 30 de setembro de 1998

Engenheiro de gravação: Davis Robbins - assistente: Bobby Ley

Mixado no Fantasy Studios - San Francisco em 13 e 14 de julho de 99

Engenheiro de Mixagem: Stephen Hart

Masterizado na Cia de Audio em São Paulo - 26 de agosto de 1999

Engenheiro de masterização: Carlos Freitas

Assistentes: Renato Grego e Flávia Toyama

Fotos: Cristian Knark

Design Gráfico: Nuno Bittencourt

Músicos: Léa Freire (Flautas), Teco Cardoso (Flautas e Saxofones), Benjamim Taubkin (Piano), Sylvio Mazzuca (Contrabaixo), A. C. Dal Farra (Bateria).

3º CD - Cartas Brasileiras



Músicas:

01. Vento em Madeira (Léa Freire)
02. Bis a Bis (Léa Freire)
03. Caminho das Pedras (Léa Freire)
04. Isabella (Léa Freire)
05. Nove Luas (Léa Freire)
06. Vila Ipojuca (Léa Freire)
07. Maré (Carta Marítima) (Léa Freire)
08. Choro na Chuva (Léa Freire)
09. Espiral (Carta Celeste) (Léa Freire)
10. Rabisco (Léa Freire)
11. Domingo de Manhã (Léa Freire)

Gravado nos estúdios Comep Paulinas, em fevereiro de 2005 por Homero Lotito e Pepeu Som da Gente, em agosto de 2005 por Homero Lotito e Mazzei

YB, em agosto de 2005 por Luca Raele e Trilha Certa, em novembro de 2005 e fevereiro de 2006 por Homero Lotit.

Mixado no estúdio Trilha Certa, em janeiro e fevereiro de 2006 por Homero Lotito, Teco Cardoso, Gil Jardim e Léa Freire

Masterizado no estúdio Reference, de março a maio de 2006 por Homero Lotito, Teco Cardoso, Gil Jardim e Léa Freire.

Direção musical Teco Cardoso

Produção executiva Rita Cabral

Direção de arte, fotos temáticas e ilustrações Marcílio Godoi

Projeto gráfico e coordenação editorial Memo Editorial

Fotos dos artistas Eni Cunha e Dani Gurgel

Músicos: Gil Jardim (regência), Mônica Salmaso (voz e tamborim), Mozar Terra (piano), Paulo Braga (piano), André Mehmari (piano), Tiago Costa (piano), Paulo Bellinati (violão de 6 cordas), Webster Santos (violão de 6 cordas), Izaías Bueno Almeida (bandolim), Israel Bueno de Almeida (violão de 7 cordas), Igor Sarudiansky (1º violino spalla), Irina Kodin (1º violino), Matthew Thorpe (1º violino), Paulo Calligopoulos (1º violino), Paulo César Paschoal (1º violino), Soraya Mancini Landim (1º violino), Lev Veksler (2º violino spalla), Abner Mancini Landim (2º violino), Cesar Augusto Miranda (2º violino), Cristian Sandu (2º violino), Gerson Nonato de Souza (2º violino), Kátia Spassova R. Costa (2º violino), Horácio Schaefer (viola spalla), Olga Vassilenical (viola), Peter Pas (viola), Vladimir Klementiev (viola), Alceu de Almeida Reis (cello

spalla), Heloísa Torres Meirelles (violoncelo), Íris Regev (violoncelo), Marialbi Trisolio (violoncelo), Ney Vasconcelos de Carvalho (1º contrabaixo), Neymar Dias (2º contrabaixo), Sylvinho Mazzucca (baixo), Teco Cardoso (flauta-sax), Carmen Garcia (flauta), Suzy Schwarz (flauta), Léa Freire (flauta baixo), Antônio Carlos Carrasqueira (flauta), Nailor Aparecido Proveta (clarinete-sax), Montanha (clarinete/clarone), Luca Raele (clarinete-requinta), Luiz Nivaldo Filho (clarone), Joel Hostinger (oboé), Sérgio Antônio Burgani (clarinete|requinta), Tiago José Garcia (clarinete), Ronaldo Araújo Pacheco (fagote), Marcos Fokin (fagote), Mário Sérgio Rocha (trompa), Vagner Rebouças da Silva (trompa), Daniel Alcântara (flugel), Luiz Carlos Guello (percussão), Zé Pitoco (zabumba), Edu Ribeiro (bateria), Liuba Klevtsova (harpa), Ricardo de Figueiredo Bologna (vibrafone), Victor Alcântara (sax soprano), Walmir Gil (trompete), François de Lima (trombone), José Alexandre (baixo).

4º CD – Walterbikes**Músicas:**

1. Samba Do Gui Gui (Léa Freire)
2. Rabisco (Léa Freire)
3. Choro Nr 2 (Thomas Clausen)
4. Chega De Saudade (Tom Jobim & Vinicius de Moraes)
5. If You Wish (Thomas Clausen)
6. Bis a Bis (Léa Freire)
7. Cultura (Thomas Clausen)
8. Retrato em Branco e Preto (Tom Jobim & Chico Buarque)
9. Alegria (Thomas Clausen)
10. Valsa em Ré Menor (Thomas Clausen)

Músicos: [Flauta C / C Flute] Léa Freire (Flauta em C, G, Baixo) Teco Cardoso (sax soprano, alto, Thomas Clausen (Piano elétrico), [Baixo / Bass] Fernando de Marco (Baixo), Afonso Correa (Bateria)

Produzido por / Produced by:

Léa Freire | Teco Cardoso | Thomas Clausen
Gravado no / Recorded at Sun Studio, Copenhagen, Dinamarca Denmark

Nos Dias 26, 27 e 28 de Junho de 2006 / on June 26-28, 2006

Gravação e Mixagem / Recorded and mixed by Bjarne Hansen

Assistente de Gravação / Recording Assistant Andreas Hviid

Masterizado por / Masterized by Homero

Lotito no / at Reference Estudio, São Paulo

Direção Artística da Maritaca / Artist Director, Maritaca - Léa Freire

Produção Executiva Brasil / Executive Producer, Brazil - Rita Cabral

Produzido por / Produced by:

Léa Freire | Teco Cardoso | Thomas Clausen

Gravado no / Recorded at Sun Studio, Copenhagen, Dinamarca Denmark

Nos Dias 26, 27 e 28 de Junho de 2006 / on June 26-28, 2006

Gravação e Mixagem / Recorded and mixed by Bjarne Hansen

Assistente de Gravação / Recording Assistant Andreas Hviid

Masterizado por / Masterized by Homero

Lotito no / at Reference Estudio, São Paulo

Direção Artística da Maritaca / Artist Director, Maritaca - Léa Freire

Produção Executiva Brasil / Executive Producer, Brazil - Rita Cabral

Produção Executiva Dinamarca / Executive Producer Denmark - Moema Terra Vieira

Design Gráfico e tratamento de imagens / Graphic Design and image treatment Marcilio Godoi

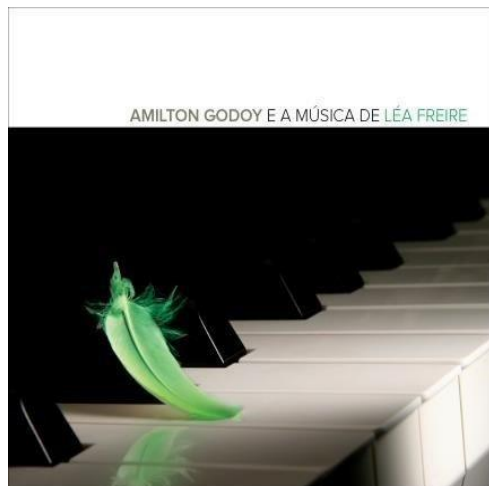
Fotos / Photos - Teco Cardoso

Coordenação Editorial e Montagem / Editorial Coordination and Electronic Editing Memo Editorial

Texto de Contracaixa / Cover Text - Marcilio Godoi

Versão para o Inglês / Translation Mônica Kalil

5º CD - Amilton Godoy e a música de Léa Freire



Músicas:

1. A coisa ficou Russa
2. Nove Luas
3. Labirinto
4. Caminho das pedras
5. Brincando com Theo
6. Choro na chuva
7. Mamulengo
8. Copenhaguen
9. Turbulênta
10. Maré
11. Vento em Madeira

Gravadora: Maritaca
Distribuidora: Tratore
Lançamento: 2013

Músicos: Léa Freire e Amilton Godoy

6 ºCD - A Mil Tons



Músicas:

1. Choro
2. Teus olhos
3. Pouca encrenca
4. O Batráquio
5. Santa Cecília
6. Caucaia do alto
7. Quem diria
8. Três irmãos
9. Teste de som

Gravadora: Maritaca
Distribuidora: Tratore
Lançamento: 2017

Músicos: Léa Freire e Amilton Godoy

1º CD - Vento em Madeira



Músicas:

1. Dez e Trinta e um (Edu Ribeiro)
2. Copenhagueun (Léa Freire)
3. Choro na chuva (Léa Freire)
4. Viva Júlia (Tiago Costa)
5. Frango no frevo (Teco Cardoso)
6. Luz negra (Nelson Cavaquinho)
7. Mamulengo (Léa Freire)
8. A fuga da zabumba (Teco Cardoso)

Ano: 2011

Direção Geral – Léa Freire

Produção musical – Teco Cardoso

Gravado em Outubro de 2009 no Estúdio

Sollua por Alberto Ranellucci

Mixado e masterizado no Referece

Estúdio, por Homero Lotito e Teco Cardoso

Produção executiva – Rita Cabral

Assistente de produção – Victor Labate

Fotografia locação – Mônica Salmaso e Teco Cardoso

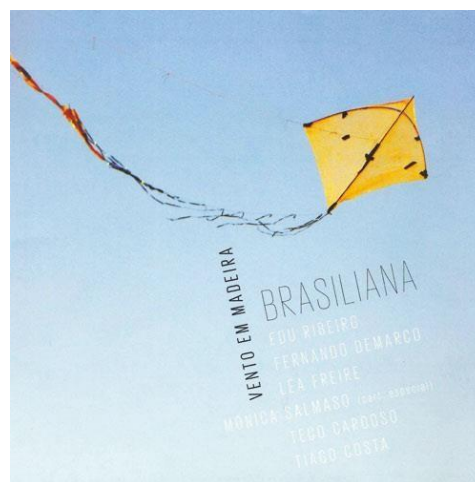
Fotógrafa contracapa – Dani Gurgel

Projeto Gráfico – Marcilio Godoi

Montagem Memo Editorial

Produção Gravação e Shows – Rita Cabral e Andréa Costa

2º CD - Brasiliana



Músicas:

1. Felipe na Área (Tiago Costa)
2. Brasiliana (Tiago Costa)
3. Espiral (Léa Freire)
4. Labirinto (Léa Freire)
5. Angulosa (Teco Cardoso)
6. Dança das Pipas (Léa Freire e Teco Cardoso)
7. Turbulenta (Léa Freire)
8. Nívea (Edu Ribeiro)
9. A Coisa Ficou Russa (Léa Freire)
10. Brazilianinha (Tiago Costa)

Ano: 2013

Produtor – Teco Cardoso

Produção Executiva – Léa Freire

Produtor Fonográfico – Maritaca

Design Gráfico – Ruth Freihof | Passaredo Design

Designer Assistente – Phil ValleR

Foto Capa – Myriam Vilas Boas

Fotospipas – Myriam Vilas Boas (capa e encarte)

Fotos músicos – Marco Rempel

Estúdio Sollua – 17 a 19 de julho de 2012

Engenheiro de Som – Homero Lotito

Assistente Gravação – Rafael Altério

Mixagem Rainbow Studios Oslo – Jan

Erik Kongshaug / Masterização –

Reference Master Estudio – Homero

Lotito / Afinador Piano – Olivio Valarini Jr

3º CD - Arraial



Músicas:

1. Samba da Lana (Léa Freire)
2. Azul Cobalto (Tiago Costa)
3. Maracatim (Edu Ribeiro)
4. Temperança (Léa Freire)
5. Sete Almas (Teco Cardoso)
5. Ares de Bolero (Léa Freire)
6. Pintou um Grilo (Léa Freire)
7. Zezé (Léa Freire)
8. Arraial Na Rumaica (Tiago Costa)

Gravadora: Maritaca
Distribuidora: Tratore
Ano:2017

1.2- Entrevista

Entrevista utilizada como referência na escolha dos temas:

O início:

1. Como foram os primeiros contatos, seu início na música? Quando? Onde, em que cidade?
2. Tem familiares músicos, incentivadores?
3. Como era a relação com a família?
4. Quais lembranças marcam sua relação com a música na sua infância?
5. Como foi a escolha do instrumento? Sua relação com o ensino e aprendizagem do instrumento, o início se deu de forma institucionalizada ou autodidata?
6. Como conciliava com os estudos formais? Interferiu ou ajudou? Quando se deu a decisão de ser uma profissional em música? Como foi relação com a escolha da música como profissão?
7. Como foi sua vivência cultural, foi a shows, concertos, recitais, teve contato na infância com ambientes musicais, como influenciou na sua vida musical?
8. Quais são, quais eram suas preferências musicais? Mudou algo, se sim, o quê? Como foi se dando o contato com os diversos estilos, tipos de música?
9. Como foi seu primeiro show? Com quem ou qual banda?
10. Qual foi o primeiro repertório de show?
11. Quais grupos você participou e quais foram os primeiros? Algum se mantém ou alguma parceria? Quais músicos que você tocou que destacaria com uma importante contribuição para sua carreira?

- Composições

12. Como foi a primeira relação com a criação musical, composição, como foram surgindo as primeiras?
13. Seu interesse e descoberta pela composição foi gradativa ou sempre lhe acompanhou nas vivências com o instrumento?
14. Estudo formal em composição? Onde?
15. Que referências te inspiram a compor? Tem influência de outras artes também, tipo literatura, pinturas, etc?

16. Como funciona seu processo de compor, você parte de um mote melódico ou pensa na harmonia primeiro? O processo é rápido ou lento, existe algo que envolva o tempo e maturação da obra?

Junção música erudita e popular?

17. Você escreve pra várias formações? Quais você destacaria?

18. Você define os estilos da sua música ou você prefere deixar sem rótulos? Pq?

19. Você identifica diferentes características culturais nas suas composições? Se sim, quais? Se sim, Como você olha para esse processo? Você poderia pontuar, falar dos aspectos dessas características? Essas características são passadas nas suas composições e (ou) improvisações?

20. Se o Nordeste for citado, como se deu esse contato com a música nordestina? Você tem como referência alguém da música nordestina? Quem?

21. Você traz pras suas composições suas experiências e sensações de vida? Circunstancias da vida, rotina interferem nas suas composições?

22. Quais suas parcerias que você gostaria de destacar?

23.Como você vê a produção da música instrumental no Brasil? Tem algo a colocar sobre, mercado, aceitação, público?

Improvisação:

24.Em que momento começou sua relação com a improvisação? Você chegou estudar improvisação em alguma escola? Se sim, quem foi seu professor?

25.Como você ver o estudo da improvisação, o que você acredita?

26.Quem são suas principais influências e referências na improvisação?

27.Como você enxerga sua experiência como improvisadora?

28.Como você enxerga a diversidade da música brasileira?

29.Sobre a Maritaca, o que você conta, como iniciou?

30. Sua experiência com a produtora?

Ensino da música:

31. Como é sua experiência dando aulas de música? Quais as principais fatores que você acreditar ser de importância no ensino e aprendizado da música?

32. Como você ministra suas oficinas? Com que frequência? O que você sente dentro dessa experiência? Quer destacar algum festival ou projeto que você ache relevante dentro dos workshops e oficinas ministradas?

33. Como você define a música instrumental brasileira?

34. Quais discos você destaca como seus trabalhos mais relevantes?

35. Nas horas vagas o que você gosta de fazer? Quer destacar alguma atividade que você sinta que soma e influencia na sua produção artística?

36. Qual a função da arte? Da sua arte?

37. O que você quer passar com sua obra? O que gostaria que ficasse com sua trajetória?

Transcrição da entrevista realizada com Léa Freire em: 24/03/2017 as 14h via Skype

Mariana: Expliquei a ideia da dissertação, e pedi pra ela falar sobre a trajetória dela, tudo que ela gostaria de destacar.

Mariana: Você tem familiares músicos? Como foi seu início na música?

Léa Freire: Foi pela família, minha mãe toca piano, minha tia toca piano, meu pai um pouco de violão. Então tinha bastante música em casa, o piano era um dos equipamentos mais importantes que tinha na casa, era o piano. Mas já mesmo naquela época, tava começando a televisão, a televisão era branco e preta e só funcionava depois das 6 da tarde, das 6 às 11 mais ou menos e acabava a programação, fora isso ficava tocando o guarani na TV tupi, ficava um índio assim e tocando ... (risos) E aí era muito louco para vê a televisão quando era menina, eu tinha 7 anos quando comecei a estudar piano. Então eu comecei estudando piano, estudei 11 anos de piano na escola marcante de la ferro, na verdade estudava 1 hora por semana numa sala, mas mesmo assim consegui fazer 6 anos de piano, passei nos exames. Quando eu tinha 11 anos no ginásio, era obrigatório tocar flauta doce, todo mundo tinha flautadoce, então dos 11 aos 15 também tocava flauta doce, até que meu pai me deu uma flauta transversal na base de troca, eu te dou essa flauta e você me dá esse apito, sem querer falar mal da flauta doce, mas eu devia tocar mal...(risos)

E com 16 eu entrei o CLAM, que é a escola do centro livre de aprendizagem musical do Zimbo trio, por sinal agora tá fazendo 44 anos a escola, eu entrei no primeiro ano da escola, então você vê que...faz tempo. É ...eu tinha 16, eles estão fazendo 44 anos, e eu tô com 60 e hoje em dia eu toco com o Hamilton Godoy, que é o pianista do Zimbo Trio, que foi o trio que fundou a escola. Então eu fui estudar violão lá, estudei violão e acabei dando aula de violão lá, depois de flauta e de solfejo e foi ótimo que aí aprendi a ler.

E depois fui pra Berklee, a de Boston, mas não me adaptei lá com o método da escola, não gostei e fui morar em Nova York, e nesse tempo ouvi todo mundo que eu gostava, o Bill Anderson, Bill Evans, Ron Carter, todo o povo do jazz, eu fui pra lá pra descobrir que eu queria mesmo era tocar música brasileira. Sabe? (risos) O jazz é lindo, mas é pra pras pessoas que nasceram nesses lugares aí, no jazz. Mas você pode usar muitas coisas do jazz né? Mas eu não quero deixar de ser brasileira, eu gosto muito.

E aí eu voltei pro Brasil e comecei a fazer e tocar com várias pessoas, abandonei a música depois por 11 anos pra trabalhar num negócio da empresa, e aí claro que fiquei doente,

aí voltei, mas já com receita médica, tem que tocar, sabe? (risos) eu toco por questões de saúde, meu médico que mandou. (risos)

E aí em 97 eu abri a Maritaca que é a gravadora, hoje a gente está com mais de 50 títulos, destes somente dois foram pela lei Rouanet, os outros 48 não, e parceria com vários artistas que fizeram seus próprios CDs, e foram eventualmente distribuídos pela Maritaca distribuídos. Maritaca hoje só faz minhas coisas, eventualmente um ou outro Cd do Arismar ou de alguma outra pessoa, mas é raro.

E em 2005 eu comecei a escrever pra orquestra, e aí eu fico me divertindo, alternando entre as coisas que eu gosto de fazer e as outras coisas que eu também gosto de fazer... (risos) Bom, é isso.. o resumo é isso.

Mariana: Um resumo mesmo, porque sabemos que tem muita coisa e então, sobre a Maritaca, posso usar as informações que estão lá?

Léa Frire: Claro, está desatualizado, porque esse negócio de site dá muitas despesas e aí completou, se você não tiver em cima, não tiver uma pessoa constantemente lá alimentando, dando o feedback, que é uma coisa que eu não, eu quero tocar piano, entendeu? (risos)

Maiana: Você sempre foi muito pra shows, desde crianças, pra concertos? Sobre essa junção da escola erudita e popular na sua trajetória?

Léa Freire: As pessoas tem gavetas pra meias e outras pras calcinhas, eu boto tudo na mesma gaveta. Eu sempre gostei dos eruditos e sempre ouvi os eruditos, quando eu era menina, o pessoal via que eu tinha talento pra música e sempre me levavam pra tudo que era concerto. E aí depois eu cantei num coral, que eu tinha esquecido de falar, com 13 anos entrei no coral e saí com trinta e tantos, foram mais de 15 anos cantando em coral que já é outro repertório também, né? E bem legal.

Então eu acho que quanto maior o seu repertório e quanto mais você quiser seaprofundar dentro do que você faz dentro daquela sua aldeia, como aquela história do poeta, cante a sua aldeia. Quanto mais pra fora você vai e pra dentro também, você não pode fazer uma coisa sem a outra, melhor. Que aí você percebe que a fronteira não existe, a fronteira você cria e é bom criar uma fronteirinha pra depois você saber quando ultrapassou ela, entendeu? É como se fosse uma meta, você põe aquela meta e olha pra cerquinha ali e diz queeu quero chegar lá, mas quando você chega lá não tem cerca nenhuma, óbvio, mas você sabe que ultrapassou aquele objetivo então você está indo pra alguma coisa, entendeu? Cumprindo etapas, é bom pra você se organizar e ter foco, mas no geral você é... a gente no coral cantavaBenedict B. (?), eu tinha um cabelo quando tinha 12 anos bem loiro, tinha um rabo de cavalo branco loiro assim, sabe? Era bem loira, e minha mãe me vestia lá com um lençol branco e já era o hemerson, sabe? Cantávamos várias coisas, em inglês, alemão, sânscrito (risos)

Mariana: Quando foi o início, os primeiros contatos com a composição?

Léa Freire: Eu comecei a compor em 75 por aí, quando eu andava muito com o Filó (Filó Machado) pra cima e pra baixo, a gente ficava tocando nas praticinas, nas escadarias da 9 de julho, coisa hoje impensável né? Você levar uma flauta pra um lugar desses você volta com nada (risos) e também hoje está sujo, mas naquele tempo dava. E tinha de tudo, mendigo que gostava, os que não. E aí eu compus algumas coisas por lá, depois que eu fui pra Berkle eu continuei compondo, mas sempre com uma certa insegurança né? Depois mais tarde, o Teco Cardos, que a gente toca juntos até hoje, ele foi meu aluno no CLAM, e já fizemos vários quintetos juntos, e quem sempre gostou das coisas que eu compunha era ele, sabe? Ele me deu

muita força com esse lance de composição. Ai falei, há vou fazer um disco, quando eu voltei a tocar que se chama Ninhal, e deia sorte da Joyce está passando no estúdio onde eu estava gravando, ouviu a faixa e sem letra, pois uma letra e gravou na hora, que é a samba de mulher. Essa foi nossa primeira parceria, temos várias e ainda precisamos fazer mais. Porque eu tinha maior dificuldade com esse negócio de letrista, porque eu falava: Ninguém vai ficar falando mal de mulher nas minhas músicas, não vai, entendeu?!!(risos) ... que vira e meche nego vinha falar mal de mulher, eu falei: Não, vai não! Não vai rolar...(risos) Não, mas era coisa de amor...de amor não, não, faz o seu samba aí de amor....

Mariana: O tema que você mencionou, é crucial para discussões que estamos tendo por aqui, e como era você mulher no meio desses músicos?

Léa Freire: Sargento Freire era meu apelido (risos)

eles são todos maravilhosos, mas precisam de limites, entendeu? Aí é você que tem que por o limite, basicamente é isso... e eu dei sorte, porque eu tocava bem, naquela época pra minha idade pra tudo, aí as pessoas tem um certo respeito né. O Filó era um dos que ficava me defendendo, dizia sempre: ô bicho você quer ficar no pé dela, enchendo o saco dela, primeiro você toque que nem ela.(risos) Na hora que você tiver tocando que nem ela, aí você vai lá...é isso, basicamente.

E aí isso ia dando uma forcinha também, e o sargento ia botando limite também. Tem uma história de um compositor famoso que disse pra mim, nossa galega tu toca que parece um homem, e aí eu falei, sua mãe também, e ele como assim? Eu, sua mãe também parece um homem. Ele: Mas eu tô tentando te elogiar... eu: vai tentando, vai, tenta aí...vai elaborando, porque parecer homem não é elogio.(risos)

Esperasse que isso mude, mas também num tô nem aí, eu quero é tocar. Teve um outro músico também que falou, na época eu tinha um namorado, e ele disse: eu vou chamar você porque a gente precisa fazer uns negócios, aí eu falei: e eu você não vai chamar? Ele: ha mais ele precisa trabalhar eu: e eu não preciso, não vou trabalhar nunca, vou viver nas suas costas por acaso, posso ir lá na sua casa? Vou ficar lá, morando lá. Ele me chamou e tocamos juntos muitos anos. (risos) somos amigos e adoro ele. Você tem que criar seus espaços e seguir sem mágoas. Porque não é fácil pra ninguém, então!!

Mariana:E as parcerias com mulheres, veio a Joyce, como era, você tinha essa vivência?

Léa Freire: Na verdade foi o que deu certo, porque depois que ela fez o samba de mulher, aí eu fiquei nossa! Mandeí duas fitas pra ela depois e ela letrou tudo em torno de uma semana, uma coisa impressionante. E ela gravou várias, gravou umas 5, 6 dessas parcerias iniciais, e depois mandei mais algumas coisas e tal, ela tá sempre na ativa. A Joyce é uma pessoa que eu admiro muito. Porque não é só a cantora mesmo, porque ela é compositora, ela escreve muito bem porque ela é jornalista também e improvisa, não tem medo de nada assim, é uma coisa bem bacana, gosto muito dela e fora isso, tem meus parceiros músicas, músicos, a Joyce mesmo diz que músico é uma palavra que não tem feminino, eu posso falar eu sou música, mas é meio petulante né não? (risos) num é meio assim, me achando, tipo eu sou música... risos

Aí tem a Silvia Goes que eu admiro muito, Lia Carmona que são companheiras, a gente até tocava no programa da Ana Maria Braga, quando ainda era na record, Miriam Muriaque fazia o contrabaixo, teve o grupo Carem que só montamos com mulheres, tinham pouco homens que tinha alvará pra tocar com a gente, um deles é o Arismar do E. Santo, que é parceirão até hoje, ainda faço alguns discos dele, e enfim...

Mariana: Sobre improvisação?

Léa Freire: Eu acho que é a cereja do bolo, pra mim a improvisação é tocar aquilo que tá na minha cabeça. Se eu to ouvindo, eu quero ser capaz de tocar aquela melodia, eu não outra. Eu não estudei a improvisação somente pelo lado da harmonia, de escalas e tal, que isso pra mim era muito chato. Eu estudei improvisação na percepção musical, então tirar música de ouvido sem instrumento.

Você decora as notas e depois vai pra o instrumento e vê se é aquilo mesmo, se for, beleza, se não for, você corrige aquele pedaço que tá errado e vai tirar o resto de novo sem instrumento. Aí você vai desenvolvendo a sua percepção, então você já é capaz de sair solfeando as melodias que você quer tocar.

Se você solfeja aí você toca em qualquer instrumento aquilo que tá na sua cabeça, certo? Se você toca aquilo que tá na sua cabeça você tem uma personalidade que é única que é sua e que não é aquela que tá no livro. Porque a coisa mais comum é pessoa é que as pessoas que estudam todas nos mesmos livros e aí não aguentam porque é muito chato, e aí todas só estudam o começo dos livros e aí saem tocando tudo igual.

Aí vem aquela mesma frase, e você ouve duzentas vezes a mesma frase.(risos) você vê muito isso em quem estuda na Berklee, por exemplo... e não.

Improvisação é compor, compor ao vivo, fazer ali, entendeu? claro que você vai desenvolvendo sua linguagem e vai se virando naquilo que você aprendeu, quem nem nós agora, estamos aqui conversando, cadê nosso roteiro, cadê o script né?... tamos improvisando, é isso, estamos improvisando dentro de uma linguagem que a gente conhece. Quanto mais você conversa, melhor você conversa, idem na improvisação, quanto mais você improvisa, melhor você improvisa.

Porque você vai descobrindo o que não deu certo, entendeu? E o erro ensina mais que o acerto, porque o erro ele grita dentro de você e aí você diz: Nossa isso aqui é melhor ou não, você erra e aí percebe... Nossa eu errei mas ficou tão melhor, né? ...ou seja, isso aí é o novo mandando recado pra você, falando: Olha, tem essa saída por aqui também que é bem legal, entendeu?

Mariana: Você respondeu sobre minha próxima pergunta, sobre colocar a vida nas melodias improvisadas, e aí acho que é isso...

Léa Freire: Sim é isso, porque quando você improvisa dessa maneira, porque improvisação é conversa né? Um sugere um tema, faz uma pergunta e você sai respondendo. Tipo nossa conversa aqui, mesma coisa é na música, o cara pergunta pra você o que você faria com esse chorus? E você começa a responder musicalmente e aí ele pode gostar ou não de alguma coisa e botar algo, um motivo ritmo melódico ou harmônico ali no meio. Porque você quando tá improvisando com uma certa tranquilidade, sem medo, por exemplo mulher tem muito medo de improvisar, não sei o que é... parece que vai ficar com bolinha verde, vai nascer espinhas, num sei (risos) E não vai acontecer nada, juro! Sabe? (risos) Acontece nada, tá tudo bem! Acontece menos que botar sal na comida, sabe? (risos)

Aí você vai tentando e vai aprendendo e é uma diversão, porque é uma coisa muito próximo da meditação, você tá olhando pra dentro de uma maneira tão profunda, você fica ligado pelo seu ouvido, lá no meio, no fundo. Você vai lá dentro e fica vivendo aquela melodia, seguindo ela. E quando você termina, pra mim é uma dose cavalgar de endorfina. Ficou muito bem!

Mariana: E qual sua relação com estudo da linguagem, já que estamos no Brasil e estamos fazendo essa conexão e associação das escolas, já que temos essa diversidade de ritmos, e quando você vai tocar, como você encara, tem que ser dentro do estilo?

Léa Freire: Eu procuro me aprofundar, agora por exemplo eu peguei um baião e transformei num afoxé, um ijexá... tentei transformar(risos) que não é assim também. (risos) E aí eu fui ouvir um monte de coisas na internet, hoje em dia essa chance de se ouvir as coisas na internet é uma maravilha né? Porque antes da internet, não tinha nada, só tinha um livrinho com os ritmos brasileiros, que o pianista, já falecido, Mozart Terra, tinha um xerox do xerox (risos). Que esgotou, só ele tinha. Já tava quase branco a xerox (risos) Não tinha mesmo.

Hoje não, você pega e bota lá na internet, ijexá, afoxé, sei lá...bota Bahia no you tu be e nossa, tem lá, tem tudo. Você encontra muita coisa, explicando tudo como se faz. Aí eu vou atrás, e fico lá pesquisando. As pessoas mencionam, por exemplo, os orixás e aí eu vou atrás. Entendeu? Porque eu quero entender como é que é, sabe? Agora mesmo, eu vou fazer um arranjo pra o Guinga de uma música que fala de Nana, quem me protege é Nana, e aí fui atrás de Nana e fui ver os pontos dos orixás, ver os pontos de Nana. E assim eu já aprendi um monte de outras coisas. Porque eu acho que você não vai ser especialista em ritmo brasileiro nunca, porque se você acha que conhece 800, tem 800.000 mil ritmos, entendeu? (risos) Porque cada cidadezinha tem algo novo ou diferente. Então você vai pegando o que é possível e vai incorporando com o que você tem do lado de cá também né? Então é isso!

Mariana: Então suas composições tem toda essa influência do brasileiro né, do Brasil como um todo?

Léa Freire: É eu gosto muito, eu fui pra Olinda em 2009, mais ou menos, que teve o Porto Musical lá. Eu vou também como pessoa jurídica, pela Maritaca, e aí eu cheguei uma semana antes do carnaval e tinha aqueles blocos que descem em Olinda, e tinha um bloco de marchinha, uma orquestrinha, com flautas, violinos. É uma coisa muito, muito doce, que fica contrastando com a violência dos maracatus, né? Que descem derrubando as paredes, 830 tambores... (risos) E aí eu lembrei de um monte de marcha rancho, e fui atrás das marchas rancho, e aí ficou nesse projeto marcha rancho e depois ficou num lance que não tem nada a ver, e aí acabou virando uma marcha rancho em três, e tinha também haver com o projeto da Venezuela, o Duda mel, eles tocando e tal, eles tocando o russo Shostakovich ... aí estourou uma coisa com a outra, sabe? E aí acabou virando “A Coisa Ficou Russa”, que começa com sinos batendo em São Petersburgo e vira uma marcha rancho em três. (risos)

Vai juntando as suas histórias, com as coisas que você vive, eu acho que você tem que estudar muito, mas tem que viver muito também. Senão você fica sem assunto, certo? É... o lance da composição é algo que eu mais gosto, porque ela pode melhorar a performance, pode melhorar o improviso, ela pode ajudar muito no resultado final, sabe?

Mariana: E como você vê a historiografia da MPIB? Como você encara essa falta de registros da música instrumental?

Léa Freire; Veja bem, isso é uma vantagem! Na verdade a música inst. brasileira ela é fortíssima, porque ela sobrevive a tudo. E ela existe em todos os lugares, porque ela é anárquica, ela não tem uma fonte definida, ali ou ali... ela brota em tudo que é qualquer lugar (...) então ninguém manda na música instrumental brasileira...

Você olha e tem o choro, que é uma grande representação, o frevo e tal, mas você olha mais e vê que tem um monte de outras coisas, muitas coisas tipo cirandas de vários lugares... que se percebe que não estão nessas classificações, nos meios mais conhecidos, nos

meios que divulgam, como a grande mídia. Então dessa maneira, você tá sempre sujeito a descobrir coisas novas, tipo alguém tocando violão ao contrário (risos) por exemplo. Porque esses meios não tem uma regra, algo que diga como se faz. Tipo no samba, o sambista bota uma camisa listrada e uma calça branca, o jazzista fuma de noite um cigarro (risos)...entendeu? Essas coisas não existem, cada um é cada um e é isso, e faz. Então eu tava vendo um grupo de choro outro dia em Curitiba que era um índio, um judeu, um outro que tinha lá, uma mina e um mulato, mas acho que era peruano. Então era uma mistura (risos) tocando choro. Então, uma situação totalmente democrática. (risos)

Então a música instrumental ela é democrática, porque ela não tem nenhuma *mainstream*, sabe? Aquela corrente principal de onde derivam? Não, ela tem várias correntes menores, que dá tudo, botam tudo e misturam com tudo. Então, apesar de tudo, a música instrumental sobrevive por causa disso. E a história não existe, porque quem é que vai escrever? Né?

Então você vai ter sempre uma história restrita a aquilo que a pessoa tem oportunidade de conhecer né? Então você vai ver várias histórias, e é bom que tenham várias histórias, pra que as pessoas saibam que as verdades são relativas né? E aí vão ter histórias não concordantes, por exemplo o que falam sobre o nascimento do samba e do choro. Uns dizem que vem da Bahia, que são coisas urbanas e tem gente que diz que não, que é rural. Que são de quando as orquestras vieram pra cá, quando os fazendeiros importava os professores de música e os instrumentos e obrigavam os escravos a fazerem orquestras pra eles na fazenda.

Então, já existem livros que falam sobre isso entendeu? Então não precisa ser verdade de um ou de outro. Eu não estou nem aí. O que me interessa é o que aconteceu, quem foi o primeiro ou quem leva a taça, eu não tô nem aí. Eu sei que houve orquestra na rural, eu sei que ouvir toda história do Rio de Janeiro, eu sei que houve na Bahia. Pra mim isso é mais importante que os troféus, os títulos.

Então quando começa parecer essas histórias do frevo, não sei aonde, do boi, de Parintins, e tal, eu acho lindo. Porque você vai lá e vai ter um monte de adjetivos atrelados. O que interessa é o fato. E a música que vem dali, aí você pega os áudios e descobre tudo que eles fazem, então é isso que me interessam. Eu acho que a música instrumental ela tem uma linguagem universal, que não tem a Babel todas as línguas envolvidas no lance.

Então, é uma coisa que falar profundamente pra você naquele espaço, no âmago, lá dentro. É uma coisa que sensibiliza e que você pode criar um enredo se você quiser. Você pode entender o que você quiser. É super democrática porque não existe certo e errado. Sabe? Até o compositor pode fazer aquela bula pra te ajudar, ajudar ouvir, é uma forma de dirigir sua audição. Mas se você não sabe de nada e ouvir aquela música você vai criar o seu próprio enredo, a sua própria história, o seu próprio script. Que é o que é mais legal, eu acho bem legal! É isso!

Mariana: E sobre as oficinas Léa, voltadas para a percepção, como você ver a questão do ensino?

Léa Freire: Coisas básicas, né? A música se faz com os ouvidos e não com os dedos. Então a música é um sentido que tem mais a ver com ouvido do que com o tato. E que o tato é uma ferramenta para representar do lado de fora o que está dentro da sua cabeça. Música é pra ser feliz! Não é pra sofrer, sem sofrimento, sem chicote. É pra fazer bem pra alma e deixar você mais criativo e não menos. Eu acho uma sacanagem esse ensino do papel, que se tirar o papel o cara não é mais músico. Isso aí a linha de montagem de escravo de orquestra. O cara é formado para tocar numa orquestra e ponto. Pra ser escravo do maestro... Não!

Porque esse cara que é um escravo do maestro, ele está ali tocando Beethoven com o rádio ligado no funk, no sertanejo, sabe? Ele no fundo odeia o Beethoven, sabe?

Isso não é bom pra música. Não é bom pra ele. Não é bom para o maestro, não é bom pra ninguém. Então a pessoa tem que gostar do que faz, se ela gostar do que faz ela vai fazer melhor, sabe? Eu acho que a orquestra precisa de pessoas que repitam, mas gostaria muito mais que as pessoas entendessem e não irem fazer um trabalho escravo. Não curto não! Então a música pra ser feliz! A música é feita com os ouvidos! A música feita para sensibilizar as pessoas! Torna seres humanos mais sensíveis, porque todo o ambiente onde se escraviza o que faz é dessensibilizar. Então é isso! Curso de instrumento em si, essa coisa da ginástica, eu dispenso. Não tenho interesse a não ser que eu quisesse dar aula de algum instrumento, aí eu ia lá me interessar pela técnica e eu iria desenvolvê-la uma maneira que não gerasse problemas.

Mariana: Você acha que a arte tem alguma função? A sua arte quer passar algo?

Léa Freire: Olha! Sim. O lance da política, né? Arte pela arte! Arte em função da religião? Enquanto música instrumental é muito difícil você definir exatamente, É só a bula né! Quem for ver quem for ler a bula é que vai saber se você está querendo fazer alguma coisa contra ou a favor.

Sim eu tenho uma causa, que é a causa da sensibilidade e da reflexão. Eu acho muito importante as pessoas refletirem, as pessoas têm muito medo de pensar também. Tanto quanto tem de improvisar, e preferem obedecer ao invés de refletir. Então tem esse espaço também da meditação que acalma o que bota o equilíbrio.

Que a música instrumental com a audição, que é o sentido menos privilegiado de todos os sentidos, pra que ele te conforte e te acalme e te coloque no eixo.

A minha música pretende que as pessoas sejam mais sensíveis e que esse lado do feminino que não tem nada a ver com esse lado frágil e muito pelo contrário, que ele esteja presente de uma forma natural. Nem se expondo nem se escondendo, nem nada, somos todos seres humanos e somos todos iguais. Pode ter todas as classificações, mas antes de tudo, somos seres humanos. E se existe o feminino na minha música? Existe sim, mas não é uma coisa pra que se torne diferente. A ideia é que seja igual, no mesmo nível. É isso!

Mariana: Você gostaria de colocar algo que eu não perguntei?

Léa Freire: Estamos falando a 40 minutos e acho que já falei de tudo né? (Risos) mas teria uma coisa. A gente está viajando agora estamos fazendo um projeto que a visitação nas escolas. Então eu levo os projetos que eu faço pras escolas de música em geral, inclusive do estado, no caso do projeto Guri, do Conservatório de Tatuí, da EMESP.

Então a gente vai e faz uma oficina-aula-show de música instrumental brasileira. Porque eu quero passar esse bastão, e dizer: olha nós estamos fora da mídia mas existe essa seita secreta da música instrumental brasileira (risos) que é bem legal né? E não tem pré-requisito, sabe? É só tocar!

E é tão variado que você pode tocar desde jazz até o folclore mais folclórico, isso vai ser música instrumental brasileira, e está tudo bem entendido? E existe esse tipo de música! E aí você passa esse bastão e disse: está vendo, é legal, você curtiu? Dá pra fazer, De repente se você tiver interessado existem canais pra você conseguir fazer também.

Então a gente vai nessas escolas onde já tem gente dando música e seria mais ou menos a ideia de ir até aonde o povo está. Então eu vou lá com o Vento em Madeira e com Amilton Godoy, que temos ácido, eu chamo ele de meu médico, ele é muito gente boa e toca muito e tem muita história pra contar também.

Enfim, eu gosto muito do que eu faço. Eu também acredito que a música instrumental por todas as dificuldades que ela passa as pessoas que se dedicam a isso se dedica por causa da paixão. Não tem ninguém ganhando milhões e no Brasil principalmente quem faz porque

ama. Então é uma coisa boa também, mas é uma coisa bem difícil, porque quem é meia boca não fica, só fica quem ama muito. É isso!!

Mariana: Agradecimentos

Léa Freire: Agradece e se despede.

1.3- Partituras

Vento em Madeira**Lea Freire**

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into five systems, each with a measure number at the beginning of the first staff.

- System 1 (Measures 1-5):** The melody in the right hand begins with a quarter rest, followed by a half note G4, and continues with eighth and quarter notes. The left hand provides a steady eighth-note accompaniment.
- System 2 (Measures 6-10):** The melody continues with quarter and eighth notes. The left hand accompaniment remains consistent.
- System 3 (Measures 11-15):** The melody features a half-note chord at the start, followed by quarter notes. The left hand continues with eighth notes.
- System 4 (Measures 16-20):** A key signature change to one flat (F major) is indicated by a double bar line and the notation $A\flat/C$. The melody includes a half-note chord and quarter notes. The left hand continues with eighth notes.
- System 5 (Measures 21-25):** The score concludes with five measures, each marked with a double bar line and a repeat sign ($\%$). The melody consists of half-note chords, and the left hand continues with eighth notes.

Vento em Madeira- (cont.)**-2-**

26 **A**

30

34

38

42 **B**

mf

Vento em Madeira- (cont.)**-3-**

46 *cresc. poco a poco*

50

54 *f* *mp*

58 **C** E/G# Eb/G F#m7/A Ab7

62 Db/Ab G7sus4 (b9) C/G F#sus4 F#7

Vento em Madeira- (cont.)**-4-**

66 **B^{Maj}7/F[#] D/F[#] G7/F C/E F7/E^b**

70 **B^b A^b/C A^b B^b7sus4 A^b/C**

74 **D C^m7 G7^(b9)/C**

79 **C^m7 G7^(b9)/C B^bm7/D^b**

84 **E^bsus4 A^bMaj7 G7^(#5) G7^(b9)/F Em7**

Vento em Madeira- (cont.)**-5-**

88 Am7 Am7/G F#° $\frac{3}{4}$ B7 E E/G#

92 E^b/G F#m7/A A^b D^b/A^b

96 ^(b9) G7sus4 C/G F#7sus4 F#7 B^{Maj}7/F# D/F#

100 G/F C/E F/E^b

104

The image shows a piano score for the piece 'Vento em Madeira- (cont.)'. The score is written for piano (p) and consists of five systems of music. Each system has a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score includes various chords and melodic lines. The first system (measures 88-91) features chords Am7, Am7/G, F#°, B7, E, and E/G#. The second system (measures 92-95) features chords E^b/G, F#m7/A, A^b, and D^b/A^b. The third system (measures 96-99) features chords ^(b9)G7sus4, C/G, F#7sus4, F#7, B^{Maj}7/F#, and D/F#. The fourth system (measures 100-103) features chords G/F, C/E, and F/E^b. The fifth system (measures 104-107) continues the melodic and harmonic development. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Vento em Madeira- (cont.)**-6-**

109

109 110 111 112

113

F

1ª vez *mf*
2ª vez *p*

113 114 115 116

117

117 118 119 120

121

G

121 122 123 124

125

cresc. poco a poco

125 126 127 128

Vento em Madeira- (cont.)**-7-**

129

mf *cresc.*

133

137

f *rall...*

141

mf

144 **H**

a tempo

Vento em Madeira- (cont.)**-8-**

147 I

150

153

156 J

159 K E/G# E7/G

Vento em Madeira- (cont.)
-9-

162 $F^{\#}m7/A$ A^b D^b/A^b 3

165 $G7^{(b9)}_{sus4}$ 3 C/G 3 $F^{\#}_{sus4}$ $F^{\#}7$ $B\text{Maj } 7/F^{\#}$ $D/F^{\#}$

169 $G7/F$ C/E $F7/E^b$ B^b

173 A^b/C A^b B^b_{7sus4} $E^b\text{Maj } 7^{(\#11)}$ X

177 **L**

The musical score is written for piano and features a complex harmonic progression. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 162-164) includes chords $F^{\#}m7/A$, A^b , and D^b/A^b . The second system (measures 165-168) includes $G7^{(b9)}_{sus4}$, C/G , $F^{\#}_{sus4}$, $F^{\#}7$, $B\text{Maj } 7/F^{\#}$, and $D/F^{\#}$. The third system (measures 169-172) includes $G7/F$, C/E , $F7/E^b$, and B^b . The fourth system (measures 173-176) includes A^b/C , A^b , B^b_{7sus4} , $E^b\text{Maj } 7^{(\#11)}$, and a final measure marked with an 'X'. The fifth system (measures 177-180) begins with a box labeled 'L' and contains a series of chords in the bass staff.

Vento em Madeira- (cont.)**-10-**

181



185



189



193



197



Vento em Madeira- (cont.)**-11-**

201 M *Para Improvisos repetir / senão seguir* $E\flat_7$ $F_7^{(\sharp 11)} / E\flat$

205 $E\flat_{\text{sus}4}$ $E\flat_{\text{Maj}7}$

208 $D\flat_7^{(\sharp 11)}$ N

*1ª vez **mf***
*2ª vez **mp***

211

214

Vento em Madeira- (cont.)**-12-**

217 **O**

221

225 **P**

p *cresc. até letra Q*

228

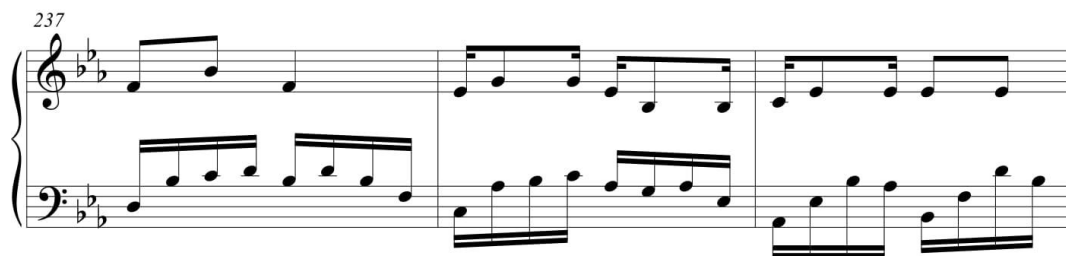
231

Vento em Madeira- (cont.)**-13-**

234



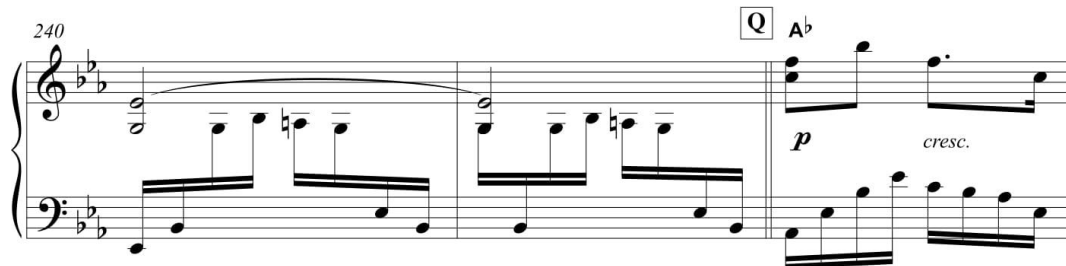
237



240

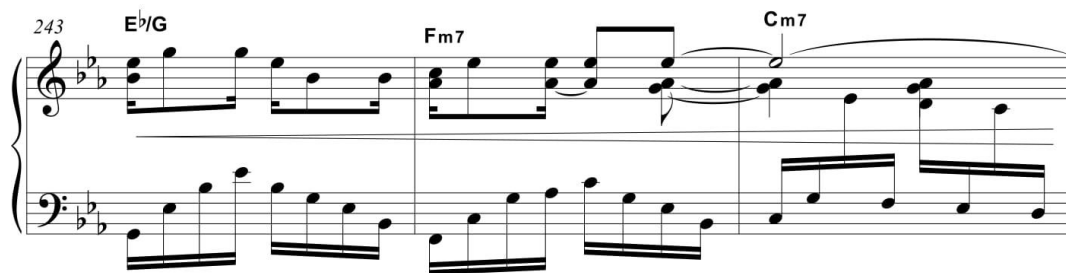
Q A^b

p *cresc.*



243

E^b/G Fm7 Cm7



246

‰ ‰ ‰



Vento em Madeira- (cont.)**-14-**

249

3

252

3

255

p subito poco apressando

3

258

3

261

rall. *fff*

3

Caminho das Pedras

Lea Freire

Valsa Brasileira

♩ = 90

1 A^b7 $G7^{(b9)}$ $Cm7/E^b$

4 $G7^{(b9)}/D$ $C7^{(b9)(\#5)}/E$ $F7/E^b$

7 B^bm7/D^b $Fm^{(Maj7)}/C$ $G7^{(13)(b9)}/D$

10 $C7^{(\#11)(b9)}$ A^b7 $G7^{(b9)}$

13 $C7^{(b9)(\#5)}$ $F7$ D^b6

Caminho da Pedras - (cont.)

-2-

16 B^b/D D° A^b/E^b D° D^bMaj7 $Fm7/C$

19 B^bm7 A^{aug} $G7^{(13)(b9)}$ $D^b7^{(\#11)(\#9)}$ $C7^{(b9)}$ $Fm^{(Maj7)}$

22 $F7^{(13)(b9)}$ $F7^{(b9)(\#5)}$ B B^bm7 $E^b7^{(b9)}/D^b$ E/E^b
a tempo

25 $A^{(add9)}sus4$ A^b D^bMaj7 $G7^{(13)(b9)}$

28 $D^b7^{(\#9)}$ $C7^{(b9)}$ 1. $Fm^{(Maj7)}$ $F7^{(b9)(\#5)}$

The musical score is written for piano in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 16-18) features chords B^b/D , D° , A^b/E^b , D° , D^bMaj7 , and $Fm7/C$. The second system (measures 19-21) includes B^bm7 , A^{aug} , $G7^{(13)(b9)}$, $D^b7^{(\#11)(\#9)}$, $C7^{(b9)}$, and $Fm^{(Maj7)}$. The third system (measures 22-24) starts with $F7^{(13)(b9)}$ and $F7^{(b9)(\#5)}$, followed by a repeat sign, then B , B^bm7 , $E^b7^{(b9)}/D^b$, and E/E^b . A tempo change to 'a tempo' is indicated at measure 23. The fourth system (measures 25-27) contains $A^{(add9)}sus4$, A^b , D^bMaj7 , and $G7^{(13)(b9)}$. The fifth system (measures 28-30) begins with $D^b7^{(\#9)}$ and $C7^{(b9)}$, followed by a first ending bracket containing $Fm^{(Maj7)}$ and $F7^{(b9)(\#5)}$.

Caminho da Pedras - (cont.)

-3-

31 2. $Fm^{(Maj7)}$ C $Fm7$ $C7^{(\#11)(b9)}$ $C7^{(b9)}$ *espress.*

34 A^b/E^b $D7^{(b9)}$ D^bMaj7

37 1. B^bm7 $G7sus4$ $G7^{(13)(b9)}$ $G7$ D^b7 $C7^{(\#11)(\#9)}$

40 2. B^bm7 $Fm^{(Maj7)}/A^b$ $G7^{(\#5)}$ $D^b7^{(\#11)}$ $C7$ Fm/D^b D^bm E $C7^{(b9)}$

43 $Maj7^{(9)}$ $Fdim(6)$

The musical score is written for piano in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). It consists of five systems of music. The first system (measures 31-33) features a first ending bracket over measures 31 and 32, with a second ending starting at measure 33. Chords include $Fm^{(Maj7)}$, C , $Fm7$, $C7^{(\#11)(b9)}$, and $C7^{(b9)}$. The second system (measures 34-36) includes chords A^b/E^b , $D7^{(b9)}$, and D^bMaj7 . The third system (measures 37-39) includes chords B^bm7 , $G7sus4$, $G7^{(13)(b9)}$, $G7$, D^b7 , and $C7^{(\#11)(\#9)}$. The fourth system (measures 40-42) includes chords B^bm7 , $Fm^{(Maj7)}/A^b$, $G7^{(\#5)}$, $D^b7^{(\#11)}$, $C7$, Fm/D^b , D^bm , E , and $C7^{(b9)}$. The fifth system (measures 43-44) includes chords $Maj7^{(9)}$ and $Fdim(6)$. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *espress.*

Maré

Lea Freire

Valsa Lenta
♩ = 63

1 *pp* Am⁽⁹⁾ G⁽⁹⁾ E/G⁽⁹⁾ D^(b9) D#/G

7 *p* D/F[#] C#/F E^(#11)Maj7 G⁽⁹⁾m7/D[#] D^(b9)m7

11 G⁽¹¹⁾m7 E^(#11)Maj7 /G[#] G⁽¹¹⁾m7 E^(#11)Maj7 /G[#]

15 *p* G[#] E/G[#] D^(b9) D#/G D/F[#] C#/F

19 E^(#11)Maj7 E^(#11)Maj7 D^(b9) D^(b9)m7 G⁽¹¹⁾m7 E^(#11)Maj7 /G[#]

Maré - (cont.)

-2-

23 $G^{\#}m7^{(11)(9)}$ $G^{\#}m7^{(11)(9)}$ $E^{(\#11)}Maj7/G^{\#}$ $E^{(\#11)}Maj7/G^{\#}$ $E^{(\#11)}Maj7/G^{\#}$ *mp*

27 $G^{\#}m7^{(11)(9)}$ $E^{(\#11)}Maj7/G^{\#}$ $G^{\#}m7$ $E^{(\#11)}Maj7/G^{\#}$ $E^{(\#11)}Maj7/G^{\#}$

31 $G^{\#}m7^{(11)(9)}$ $E^{(\#11)}Maj7/G^{\#}$ $G^{\#}m7$ $E^{(\#11)}Maj7/G^{\#}$ $E^{(\#11)}Maj7/G^{\#}$

35 $G^{\#}m7^{(11)(9)}$ $E^{(\#11)}Maj7/G^{\#}$ $G^{\#}m7$ $A^{\#7(13)(\flat9)}$ $A^{\#7(\#5)}$

39 $D^{\#7sus4}$ $A^{\#7(13)(\#11)}$ $G^{\#}m7^{(11)(9)}$ $E/G^{\#}$ $D^{\#7(\flat9)}$ $D^{\#}/G$

The image shows a piano score for the piece 'Maré - (cont.)'. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes various chords and melodic lines. The first system (measures 23-26) features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff, with a mezzo-piano (mp) dynamic marking. The second system (measures 27-30) continues the melody and bass line. The third system (measures 31-34) also continues the melody and bass line. The fourth system (measures 35-38) introduces a new chord, A#7(13)(b9), and the fifth system (measures 39-42) concludes with a final chord, D#/G.

Maré - (cont.)

-3-

43 $D/F\sharp$ $C\sharp/F$ $E\text{Maj}7$ $E\text{Maj}7^{(\sharp 11)}$ $B/D\sharp$

47 $C\sharp m7^{(11)(9)}$ $F\sharp7$ $C\sharp^o/B$ $B\ 6$ $A\text{Maj}7^{(\sharp 11)}$ $B7/A$ $F\sharp m7$

51 $G\sharp m7^{(11)(9)}$ $E\text{Maj}7^{(\sharp 11)}/G\sharp$ $G\sharp m7^{(11)(9)}$ $E\text{Maj}7^{(\sharp 11)}/G\sharp$

55 $G\sharp m7^{(11)(9)}$ $G\sharp m7^{(11)(9)}$ $G\sharp m7^{(11)(9)}$ $G\sharp m7^{(11)(9)}$

Nove Luas

Lea Freire

Valsa "Dolente"

1 $\text{♩} = 86$



Nove Luas - (cont.)**-2-**

21

Measures 21-24. Treble clef: Melodic line with a slur over measures 21-24. Bass clef: Simple accompaniment of quarter notes.

25

Measures 25-28. Treble clef: Melodic line with a slur over measures 25-28. Bass clef: Simple accompaniment of quarter notes.

29

Measures 29-32. Treble clef: Melodic line with a slur over measures 29-32. Bass clef: Simple accompaniment of quarter notes.

33

Measures 33-36. Treble clef: Melodic line with a slur over measures 33-36. Bass clef: Simple accompaniment of quarter notes. The word *rall.* is written above the bass clef staff in measure 34.

37

Measures 37-40. Treble clef: Melodic line with a slur over measures 37-40. Bass clef: Simple accompaniment of quarter notes. The word *rall.* is written above the bass clef staff in measure 38.