

O Hibridismo entre o samba e o jazz: aspectos interpretativos na música *Aos pés da cruz*, pelo Paulo Moura Quarteto

*The Hybridism between samba and jazz: interpretive aspects in
Aos pés da cruz, by the Paulo Moura Quartet*

Cléber José Bernardes Alves¹
Maurício Freire Garcia²

¹ Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
clebersaxalves@gmail.com

²Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
mgarcia@ufmg.br

Resumo:

Este artigo apresenta uma análise de aspectos interpretativos característicos do samba e do jazz na música *Aos Pés da Cruz*, de autoria de Marino Pinto e Zé da Zilda, gravada em 1969 pelo Paulo Moura Quarteto. Este estudo desenvolveu-se através de transcrição da gravação em forma de partitura cifrada, conforme BERLINER (1994), e de referenciais analíticos, segundo GRELLA (1992). A transcrição incluiu os seguintes trechos: a introdução, o tema (piano e saxofone alto), a improvisação do saxofone alto, a harmonia cifrada, a linha do baixo e padrões rítmicos do piano e da bateria. A performance individual de cada músico revelou um hibridismo entre o samba e o jazz, marcado pelas variações rítmicas, harmônicas e melódicas dos dois gêneros.

Palavras-chave: Paulo Moura Quarteto; hibridismo contrastivo na música; samba-jazz; *swing* de jazz.

Abstract:

This paper presents an analysis of interpretive aspects typical of *samba* and jazz in *Aos Pés da Cruz*, by Marino Pinto e Zé da Zilda, recorded in 1969 by the Paulo Moura Quartet. This study was made through a transcription of the recording into a score with melodies and

chords, as proposed by BERLINER (1994), and the use of analytical techniques developed by GRELLA (1992). The transcription includes the following parts: introduction, theme (piano and alto sax), alto sax improvisation, harmony, bass line and rhythm patterns played by the piano and drums. Individual performance of each musician revealed a hybridism between *samba* and *jazz*, marked by variations in rhythm, harmony and melodies from both genres.

Keywords: Paulo Moura Quartet; contrasting hybridism in music; samba-jazz; jazz swing.

1 – Introdução

Nas décadas de 1960 e 1970, estava em crescimento no Brasil uma produção musical associada a várias vertentes musicais como a Bossa Nova, o Samba-jazz e o Clube da Esquina. Esses novos movimentos se desenvolveram paralelamente ao que ocorria no meio musical dos EUA, em especial o jazz. Este gênero influenciou a música brasileira atingindo inúmeros personagens do contexto musical do país. Dialogaram com a música norte-americana, compositores, arranjadores e intérpretes populares importantes, como Tom Jobim, João Gilberto, Milton Nascimento, Baden Powell, Sérgio Mendes, Carlos Lyra, Dori Caymmi, João Donato, e Paulo Moura, clarinetista, saxofonista, compositor e arranjador.

Paulo Moura participou, como arranjador e instrumentista, de LPs marcantes, como: *Edison Machado é Samba Novo* (1964), de Edison Machado; *Embaló* (1964), de Tenório Jr; *Você ainda não viu nada* (1963), de Sérgio Mendes, e outros, que foram determinantes para o desenvolvimento dos ritmos do samba e do jazz, formando uma nova concepção no Rio de Janeiro: o samba-jazz¹.

Nesse período, Moura incorporou, tanto na interpretação do instrumento como nos arranjos, as formas musicais brasileiras da época, articuladas com a sonoridade do jazz, sob influência do Conjunto *Jazz Messengers*, de Art Blakey (1919-1990), de Horace Silver (1928-2014) e

¹Músicos importantes que desenvolveram o gênero do samba-jazz reuniam-se no Beco das Garrafas, famosa casa noturna situada no bairro de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro, fundada no final da década de 1950.

seu quinteto, e do quinteto de Cannonball Adderley (1928-1975). Essas influências orientaram, de forma determinante, a produção de três de seus discos, lançados entre 1968 e 1971 pela gravadora Equipe. Segundo Grynberg (2011), esses CDs fazem parte de um período artístico de referência na carreira de Paulo Moura, como líder e solista. São eles: *Mensagem*, com o Paulo Moura Hepteto, de 1968; *Paulo Moura Quarteto*, de 1969; e *Fibra*, ambos de 1971.

Embora Paulo Moura tenha uma produção musical bastante diversificada, este texto aborda somente a fase do samba-jazz, gênero do qual o artista foi um dos pioneiros. Neste artigo, foi feita uma análise da música *Aos pés da cruz*, um samba-canção de autoria de Marino Pinto e Zé da Zilda. Trata-se de uma obra do gênero samba dos anos de 1940, tendo sido gravada por Orlando Silva, em 1942, por João Gilberto, em 1959, e outros intérpretes importantes da música popular brasileira. A gravação de João Gilberto no disco *Chega de Saudade* traz um refinamento da harmonia com uma atmosfera mais intimista, lançando o estilo da Bossa Nova. Dez anos depois, o Paulo Moura Quarteto formado por Wagner Tiso, no piano, Paschoal Meirelles, na bateria, Luiz Alves, no contrabaixo acústico, e Paulo Moura, no sax alto, realizou o registro dessa canção em uma versão instrumental², que segue a sonoridade intimista da interpretação de João Gilberto.

Viveu-se no Brasil naquele período um frutífero momento promovendo-se uma clara miscigenação/hibridação cultural entre gêneros musicais, como o samba e o jazz. Atualmente, o hibridismo é muito usado nos estudos musicais, principalmente quando se trata do enfoque na linguagem musical e nas transformações ou mudanças advindas da aproximação ou diálogo entre gêneros diferentes.

Segundo Ferreira (1975, p. 722), híbrido é definido por:

Do grego *hybris*, "ultrage" pelo latim *hibryda*; a miscigenação, segundo os gregos violava as leis naturais. Adjetivo, 1. originário do cruzamento de espécies diferentes. 2. Que se afasta das leis naturais. 3. Gramática; diz-se de vocábulo composto de elementos de línguas diversas, como, p. ex: monóculo, em que o primeiro vem do grego e o segundo procede do latim. 4. Animal ou vegetal híbrido.

²A primeira versão instrumental da música *Aos pés da cruz* foi feita em 1963 por Miles Davis no LP *Quiet nights*, arranjado e conduzido por Gil Evans.

Piedade (2011) pontua que o termo híbrido tem origem no campo da biologia, tendo sido usado para designar cruzamentos de espécies diferentes. Nesse caso, o geneticista Mendel (1822-1884), no século XIX, propôs que as plantas podiam ser melhoradas através do hibridismo, ficando mais resistentes e férteis. No campo da cultura, o hibridismo tem sido usado para designar processos que se apropriam de diversas formas de cultos, ícones e filosofias. Nessa perspectiva o híbrido surge como mediador entre duas ou mais culturas que se encontram ou se confrontam em um determinado território.

O processo de hibridização passa por instabilidades enquanto coloca em contato elementos diversos e potencialmente conflitantes. Essa instabilidade parece interferir no sistema de referência de uma determinada cultura. Para Burke (2006), “no hibridismo tem papel fundamental a inovação e uma recusa à imitação pura e simples” (Burke, 2006). Considerando a globalização e a fluidez da informação, o hibridismo parece ser bastante adaptável às análises culturais.

Considerando o contexto cultural do samba e do jazz, abordados neste texto, ressalta-se a formação cultural dos dois países, o Brasil e os EUA, em que se observam fatores comuns: a raiz africana e a cultura europeia ocidental. Mas, essas culturas apresentam também diferenças, como a língua e a religião dominante. Nos EUA, de origem anglo-saxônica, fala-se inglês e a religião que predomina é a protestante anglicana. E no Brasil, de origem latina, fala-se português e a religião predominante é a católica. A influência da raiz africana é responsável por características como os ritmos e os cantos que foram em maior ou menor grau preservados nas diásporas. No campo da música, disso resultou o *blues* nos EUA, e os estilos latinos, como o samba, no Brasil.

No campo da música, PIEDADE (2011) propõe dois tipos de hibridismo: homeostático e contrastivo. O autor explica:

De início, vamos identificar dois tipos de hibridismo: chamemos de hibridismo homeostático aquele que pressupõe o corpo híbrido como domesticado, equilibrado, onde há uma real fusão, ou seja, A deixa de ser A enquanto tal e B deixa de ser B enquanto tal para que se encontrem em conjunção na construção de um novo corpo estável, C, o híbrido; no outro tipo de hibridismo não há fusão, nem equilíbrio, A não pode deixar de ser

A, e nem B pode fazê-lo, ambos estando dispostos em um corpo que não é C, mas AB. Em AB, é importante que A se mostre como A e que B se mostre como B. Mais propriamente, A necessariamente se afirma enquanto A perante B e vice-versa. A é contrastivo em relação a B no corpo AB, cujo cerne é justamente esta dualidade. Se este corpo AB, no qual a identidade de A e B se apresentam conjunta e contrastivamente, pode ser chamado de híbrido, então podemos falar aqui de um hibridismo contrastivo (PIEDADE, 2011, p. 104).

Ao relacionar a produção musical de Paulo Moura, especialmente ao que diz respeito ao samba-jazz e características culturais vinculadas ao hibridismo, duas perguntas orientam a análise musical, tema deste artigo: (1) Haveria elementos de samba e de jazz na música *Aos pés da cruz*, interpretada pelo Paulo Moura Quarteto? (2) Como o samba e o jazz estariam articulados nessa gravação?

2 – Análise

A música popular envolve um conjunto de diálogos de diferentes territórios. Essas diferenças geram fenômenos que podem ser interpretados sob várias perspectivas, como a sociológica, a filosófica, a cultural, a religiosa, a política, dentre outras. Essa música de caráter popular vem se transformando a cada performance, dando origem a novos movimentos musicais.

Na música popular brasileira, assim como no jazz, além da transmissão aural, se desenvolveu uma prática musical onde a partitura guia tem papel relevante. Conforme BOWEN (1993, p. 147):

No jazz, a *lead sheet* (partitura guia), é uma tentativa de unir as qualidades essenciais do trabalho, ou seja, um lugar de intersecção teórica entre todas as performances. Essas performances não compartilham um lugar comum; é possível tocar a peça sem seguir tudo o que está na partitura guia.

Assim, na música popular brasileira, é possível haver várias interpretações a partir de uma mesma partitura guia ou da partitura cifrada que é aqui apresentada. As melodias no choro, no samba e na música popular, em geral, sempre aceitam variações. Muitas vezes, essa partitura guia pode ser feita a partir de uma primeira versão, de uma gravação, ou de um manuscrito do compositor para uma performance ao vivo da obra.

Nesse estudo, a análise musical foi desenvolvida a partir dos referenciais de Dante Grella (1992). No caso, foi realizada uma análise paramétrica e comparativa de elementos estilísticos do samba e do jazz, contidos na música *Aos pés da cruz*. Foram considerados os seguintes elementos musicais: melodia (interpretação e fraseado); harmonia (harmonização, reharmonização e modulação); e, trechos relevantes da linha do baixo, relacionados ao ritmo da bateria e do piano. Também foram consideradas as práticas de performance específicas do saxofone, como articulações, fraseado, sonoridade, e outros efeitos.

A fonte primária utilizada foi o áudio dessa música do disco Paulo Moura Quarteto, de 1969, cuja transcrição reflete diretamente as práticas de performance desenvolvidas por esse grupo. As transcrições da performance da música analisada, indicações de setas, frases "*straight eighths*" e "*inaudible*", e as subdivisões da tercina com linha pontilhada, que permitiram a elaboração das Figuras 2, 3, 4 e 5 e a partitura às p.46-50, foram feitas por Clifford Korman. A partitura do saxofone às p.51-52, a harmonia e a parte do baixo da música foram transcritas pelo primeiro coautor do presente artigo. Além disso, levou-se em consideração a performance de João Gilberto, cujo caráter intimista é identificado nas gravações do Paulo Moura Quarteto. A Figura 1 ilustra as diversas variações melódicas entre essas performances considerando como fonte primária a versão do João Gilberto.

Melodia por Wagner Tiso

Melodia por João Gilberto

6



Figura 1: Variações melódicas e harmônicas entre João Gilberto e Wagner Tiso, Parte A (8 c.)

A performance do Paulo Moura Quarteto se desenvolve com muita liberdade e uma sintonia muito refinada na maneira de tocar e ouvir o que está acontecendo entre os membros do grupo. A forma híbrida entre o samba e o jazz é identificada no modo como a melodia se relaciona com a base rítmica e harmônica desenvolvida na performance. Há momentos em que a melodia é interpretada em *swing* de jazz, e em outros, como samba. Na seção rítmica, o piano e o contrabaixo dialogam tanto com a melodia como com a bateria, ora tocando samba, ora tocando o *swing* de jazz. Em momento algum, a bateria deixa de tocar com a síncope/caráter de samba. A instabilidade produzida por essa variação é um fator característico do hibridismo.

Na gravação, a forma da música se apresenta do seguinte modo: Intro – A – B – Improviso de sax – Improviso de piano – Interlúdio e coda. No caso, Intro (5 compassos); A (16 compassos); B (16 compassos); chorus de improv-sax (32 compassos); chorus de improv-piano (16 compassos); interlúdio (16 compassos), e coda (4 compassos).

A melodia da parte A é interpretada pelo piano de Wagner Tiso, predominantemente no caráter do *swing* de jazz. Tiso remete à melodia deixando, contudo, de tocar notas que pertencem ao texto da música, se comparada à versão do João Gilberto. Ele usa notas de passagens cromáticas típicas do estilo *bebop*³ interpretadas com a articulação do jazz gerando um fraseado jazzístico. A instabilidade provocada na parte A foi identificada entre o piano e a bateria. Assim, a bateria toca com o caráter de samba, enquanto o piano toca em *swing* de jazz, e o contrabaixo dialoga tanto com o piano quanto com a bateria.

Segundo a legenda abaixo, as figuras que se seguem apresentam passagens nos gêneros indicados.

-  Interpretação com o *swing* de jazz
-  Interpretação no gênero samba

³Jerry Bergonzi desenvolveu o método Inside Improvisation Vol. 3 – *Jazz Line* para tratar de notas de passagens cromáticas do estilo *bebop*.

The image shows a musical score for three instruments: Piano (PNO.), Bass (BASS), and Drums (DR.). The Piano part is in the top system, showing a melody with chromatic passages circled in red. The Bass part is in the middle system, showing a bass line with triplets. The Drums part is in the bottom system, showing a drum pattern. The score is labeled with measures 10, 11, 12, 13, and 14. The Piano part includes chords: Fm7(9), Bb7, Em7, A7, Dm11, and Galt 'STRAIGHT 8THS'.

Figura 2: Parte A (c. 10-13). Melodia interpretada com passagens cromáticas em *swing* de jazz e articulação característica do jazz.

No trecho que vai do quarto tempo do c. 29 até a entrada do c. 31, Moura e Alves interpretam com o *swing* e a articulação do jazz. Quando Alves retorna ao ritmo de samba (c. 31), Moura reage voltando ao samba, permanecendo até o c. 33. Na anacruse para o c. 33 (fig. de colcheia), ele usa o efeito *bend*⁴ típico do jazz.

⁴Uma variação na nota (frequentemente microtonal) para cima ou para baixo, durante o curso de uma nota. Em instrumentos de sopro curvas são produzidas a partir da variação da pressão dos lábios produzida ao tocar uma única nota, o *bend* tem como resultado sonoro a variação da afinação dessa nota.

The image displays a musical score for Figure 3, covering measures 27 to 33. It is arranged in two systems. The first system (measures 27-29) features a saxophone (A. Sax.) part with a melodic line, a piano (PNO.) part with chords, a bass (SABES) part with a walking bass line, and a drum (DR.) part with a consistent swing rhythm. Chords for measures 27-29 are G7, Gm6, Am7, D7(b9), and Ab13. The second system (measures 30-33) continues the arrangement with chords Gm7, Em7b5, A7b9, Dm6, and Dm7M(9). The saxophone part includes a triplet in measure 32, and the piano part features a triplet in measure 33. The drum part maintains the swing rhythm throughout.

Figura 3: Parte B (c. 29 ao c. 33). Melodia interpretada por Paulo Moura.

Dos compassos 34 ao 38, acontece algo similar ao exemplo anterior. Do c. 34 à metade do c. 36, Moura toca no *swing* e articulação de jazz dialogando com o contrabaixo de Luís Alves. Da metade do c. 36 até o final da melodia, no c. 38, Moura toca novamente com o caráter de samba usando o efeito *lay back*⁵, enquanto Luís Alves continua com o *swing* de jazz até a improvisação. Tiso dialoga tanto com Moura quanto com Alves.

⁵Elemento comum na linguagem jazzística, em que as notas são tocadas um pouco após a batida do tempo de uma forma descontraída, também pode significar um atraso intencionalmente da batida.

The image shows a musical score for a jazz ensemble. It is divided into four staves: Saxophone (SAX.), Piano (PNO.), Bass (BASS), and Drums (DR.). The saxophone part features a melodic line with a trill at the end. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The bass part has a walking bass line. The drum part shows a complex rhythmic pattern with measures 34 through 39. Chord changes are indicated above the saxophone staff: G7(13), G7(b13), Gm7, C7(9), and F#sus7. A section labeled 'PONTE' is marked above the piano staff. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Figura: 4 – Alternância dos gêneros musicais entre Moura, Tiso e Alves com Meirelles.

A partir da improvisação, Moura, Tiso e Alves interpretam e dialogam com o *swing* e a articulação de jazz (c. 52 a 55). Moura usa a escala *bebop*⁶ dominante (c. 54 e 55). Meirelles permanece no ritmo de samba, mas sem mostrar o padrão (clave) do samba. Ele toca de uma forma mais desconstruída, aberta sem perder a síncopa do samba, dialogando com mais liberdade, interagindo com os demais membros do grupo.

⁶Conforme Bergonzi (1996, p. 9), “Escala *bebop* são escalas de acordes com notas de passagem cromática, adicionadas. [...] Quando essas notas de passagem são adicionadas à uma escala diatônica, certas notas, então, se sobressaem na escala” (Tradução do autor).

The image shows a musical score for four instruments: A. Sax., PNO., SAXS, and DR. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a double bar line and a percentage sign (%). The second measure is marked with a double bar line and a percentage sign (%). The third measure is marked with a double bar line and a percentage sign (%). The fourth measure is marked with a double bar line and a percentage sign (%). The saxophone parts (A. Sax. and SAXS) feature melodic lines with various articulations and dynamics. The piano part (PNO.) features a rhythmic accompaniment with a 'INAUDIBLE' section. The drums part (DR.) features a rhythmic accompaniment with various articulations and dynamics. The score is written in G major and 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked with a double bar line and a percentage sign (%). The score is divided into four measures. The first measure is marked with a double bar line and a percentage sign (%). The second measure is marked with a double bar line and a percentage sign (%). The third measure is marked with a double bar line and a percentage sign (%). The fourth measure is marked with a double bar line and a percentage sign (%).

Figura 5: Interpretação dos gêneros musicais conforme fig. 4 e utilização da escala *bebop* dominante.

4 – Considerações finais

O Paulo Moura Quarteto traz uma versão instrumental da música *Aos pés da Cruz*, em que é possível ouvir uma transformação estilística através das inflexões melódicas, fraseados, reharmonizações, modulações e interações rítmicas. Na análise musical realizada percebe-se a presença tanto do samba como do jazz, e diálogos entre esses gêneros musicais, os quais provocam instabilidade e geram o que chamamos hibridação.

Nessa análise, o hibridismo entre o samba e o jazz pode ser visto em quatro situações: (1) o baixo em *walking* (ritmo de jazz) junto com a bateria em ritmo de samba; (2) o piano em ritmo de jazz, e a bateria em ritmo de samba, com o baixo tocando, ora em ritmo de samba, ora em ritmo de jazz; (3) nas diferenças de articulação e fraseado da melodia, tocadas pelo piano e saxofone; (4) nas conduções rítmicas e harmônicas do piano. Essas interações demonstram o universo estilístico do samba-jazz, tão característico na produção musical de Paulo Moura, no período de 1968 a 1971.

A partir dos dois tipos de hibridismo, homeostático e contrastivo, propostos por PIEDADE (2011), é possível identificar o hibridismo contrastivo no tema analisado. Desse modo chamando o jazz de A e o samba de B, A é contrastante em relação a B no corpo AB. Se este corpo AB não gera um novo elemento independente, mas segue sustentando a instabilidade de seus elementos, então, é possível denominá-lo, segundo esse autor, como um hibridismo contrastivo.

Referências

1. BERLINER, Paul (1994). **Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation**. The University of Chicago.
2. BOWEN, José A. (1993). “The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances”. **The Journal of Musicology**, California, Vol. 11, No. 2, p. 139-173.
3. GRELLA, Dante. (1992). **Análisis Musical: Una Propuesta Metodologica**. Apostila, Rosário, Argentina.
4. GRYNBERG, Halina. (2011). **Paulo Moura: um solo brasileiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 253 p.
5. PIEDADE, Acácio. (2011). “Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos”. **Per Musi: Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, no. 23, p 103-112, jan.-jul., 2011.

Referências de áudios

1. GILBERTO, João. **Chega de Saudade**. Odeon, LP/1959. Disponível em: <http://discosdobrasil.com.br>. Acesso em: 10 set. 2015.
2. DAVIS, Miles. **Quiet Nights**. Columbia Records, LP/1963. Disponível em: [/www.youtube.com/watch?v=HHdZwIkaayY](http://www.youtube.com/watch?v=HHdZwIkaayY)
3. MOURA, Paulo. (2007). **Paulo Moura Quarteto**. Atração Fonográfica (CD da Coleção Galeria Jazz Brasil). Disponível em: <http://discosdobrasil.com.br>. Acesso em: 10 set. 2015.

Notas sobre os autores

Cléber José Bernardes Alves possui bacharelado (1998) e mestrado (2002) em música popular na habilitação saxofone pela Musikhochschule Stuttgart (Universidade de Música em Stuttgart, Alemanha). Doutorando em performance musical pelo Depto de Pós-graduação em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais, orientador Dr. Maurício Freire Garcia. Foi pesquisador visitante pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG 2004/05 e 2007). É Professor assistente na Escola de Música da UFMG. Coordenador desde outubro de 2013, da Geraes Big Band da Escola de Música da UFMG. Tem atuado como músico, intérprete, compositor, arranjador e diretor musical. Tem lançados em CD os trabalhos autorais, de composição e performance: *Temperado – Cléber Alves Quintet* (Edition Musikat, 1998 - Stuttgart), *Saxophonisches Ensemble B* (chez musiek, 1999 - cologne), *Revinda* (independente, 2005), *Ventos do Brasil* (independente, 2010).

Maurício Freire Garcia, considerado pelo *Boston Globe* como “um músico especial”, é um dos mais destacados flautistas de sua geração. É Professor Titular da Escola de Música da UFMG, onde foi diretor por dois mandatos. Graduado pela mesma instituição em 1987, é o único flautista a receber o título de doutorado, com honras, no *New England Conservatory*, EUA. Desde 2003 tem atuado como 1º Flautista Solista convidado da OSESP e mantém uma ativa carreira como solista e camerista. Trabalhou com importantes regentes, solista e compositores como Kurt Mazur, Kristoff Penderecki, EijiOwe, Nelson Freire, Bruno Canino, Sofia Gubaidulina, TheaMusgrave, Ezra Sims e H. J. Koellreuter. Entre seus professores destacam-se James Galway, Paula Robison, Fenwick Smith, Expedito Vianna e Artur Andrés.

ANEXOS

AOS PÉS DA CRUZ

PAULO MOURA QUARTETO

ZE DA ZILDA/MARINO PINTO

♩ = 60

Am7(9) Gm7(9) Am7(9) Esus7(9) Asus7(9) Csus7

ALTO SAX

PIANO

BASS

DRUM SET

A

♩ = 132

Fus7 Em7b5 A7b13 Dm7 G7 Cm7 F7

A SAX.

PIANO

BASS

DR.

6

7

8

9

rc.

'STRAIGHT 8THS'

Fm7(9) Bb7 Em7 A7 Dm11 Galt

A. SAX.

PNO.

BASS

DR.

Fm7(9) Bb7 Em7 A7 Dm11 Galt "STRAIGHT 8THS"

10 11 12 13

Cm7 Cm7/Bb Am7b5 D7(b9) Gm7 Ab13 Gm7

A. SAX.

PNO.

BASS

DR.

Cm7 Cm7/Bb Am7b5 D7(b9) Gm7 Ab13 Gm7

14 15 16 17

Csus7 C7 Cm7(9) G#m7 C#7(9)

A. SAX.

PNO.

BASS

DR.

Csus7 C7 Cm7(9) G#m7 C#7(9)

18 19 20 21

8

Gm7 Em7b5 A7b9 → Dm6 Dm7M(9)

A. SAX.

PNO.

BASS

DR. 22 CRASH 8 HH: 23 24 25

G7 Gm6 Am7 D7(b9) Ab13

A. SAX.

PNO.

BASS

DR. 26 27 28 29

Gm7 Em7b5 A7b9 Dm6 Dm7M(9)

A. SAX.

PNO.

BASS

DR. 30 31 32 33

4

A. Sax. G7(13) G7(b13) Gm7 → C7(9)

PNO.

BASS G7(13) G7(b13)

DR. 34 35 36 37 RC.

A. Sax. F#sus7

PNO. PONTE

BASS

DR. 38 39

A. Sax. Cm7 F7 Bm7b5 E7(b9) Am7 D7 Gm7 C7
CHORUS DE IMPROVISACAO

PNO. SAX ALTO

BASS Cm7 F7 Bm7b5 E7(b9) Am7 D7 Gm7 C7

DR. 40 41 42 43

Chord progression: Cm7 → F7 Bm7b5 E7 Am7 Ab7

A. SAX.

PNO.

BASS

DR.

44 45 46 47

Chord progression: Gm7 Gm7/F Em7b5 A7 Dm7 Dm7M(9)

A. SAX.

PNO.

BASS

DR.

48 49 50 51

Chord progression: G7(13) Gm7 C7(9)

INAUDIBLE

A. SAX.

PNO.

BASS

DR.

52 53 54 55

AOS PÉS DA CRUZ

PAULO MOURA QUARTETO

TRANSCRIÇÃO SAX ALTO
POR CLÉBER ALVES

ZE DA ZILDA/MARINO PINTO

6-60 F#m7(9) Em7(9) F#m7(9) C#sus7(9) F#sus7(9) Asus7

6-20 **A** = 132 15 **B** Em7 C#m7b5 F#7b9

24 Bm6 Bm7M(9) E7 Em6 F#m7 B7(b9)

29 F13 Em7 C#m7b5 F#7b9 Bm6 Bm7M(9)

34 E7(13) E7(b13) Em7 A7(9)

38 PONTE CHORUS DE IMPROVISACÃO SAX ALTO Dsus7 Am7 D7 G#m7b5 C#7(b9) F#m7 B7 Em7 A7

44 Am7 D7 G#m7b5 C#7(b9) F#m7 F7

48 Em7 Em7/D C#m7b5 F#7b9 Bm7 Bm7M(9)

52 E7(13) Em7 A7(9) F#m7

2

56 Am7(9) D7 G#m7b5 C#7(b9) B7

59 Em7 A7 Am7(9) D7(9) G#m7b5 C#7(b9)

62 F#m7 B7#9 F13 Em7

65 C#m7b5 F#7b9 Bm7 Bm7M

68 E7(13) Em7 A7

72 D6(9) CHORUS:PIANO IMPROVISACAO. 73-86 14 A7(9) SAX ALTO

88 Am7(9) D7(9) G#m7b5 C#7(b9) F#m7 B7#9 Em7(9) A7(9)

92 Am7(9) D7(9) G#m7b5 C#7(b9) F#m7 B7(#9) F7(13)

96 Em7 C#m7b5 F#7b9 Bm7 Bm7M

100 E7(13) Em7 A7(9)

104 D6(9) G#m7b5 C#7(b9) F#m7 B7(b9) Fm7(9) rit.