

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE MÚSICA

Programa de Pós-Graduação Em Música

João Gabriel Cunha Machala

COMO ARTICULA RAUL DE SOUZA?

Uma Investigação Acerca das Singularidades da Articulação no Trombone de Vara em Performances do Artista

Belo Horizonte

2021

João Gabriel Cunha Machala

COMO ARTICULA RAUL DE SOUZA?

Uma Investigação Acerca das Singularidades da Articulação no Trombone de Vara em Performances do Artista

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Mauro Rodrigues

Coorientador: Prof. Dr. Marcos Flávio

Área de concentração: Performance

Belo Horizonte

2021

M149c Machala, João Gabriel Cunha.

Como articula Raul de Souza? [manuscrito]: uma investigação acerca das singularidades da articulação no trombone de vara em performances do artista / João Gabriel Cunha Machala. - 2021.
159 f., enc. + 1 CD.

Orientador: Mauro Rodrigues.

Linha de pesquisa: Performance Musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Souza, Raul de, 1934-. 3. Música para trombone. 4. Música - Análise, apreciação.
I. Rodrigues, Mauro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **João Gabriel Cunha Machala**, em 31 de agosto de 2021, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Mauro Rodrigues

Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Alciomar Oliveira dos Santos

Universidade de Brasília

Prof. Dr. Sérgio de Figueiredo Rocha

Universidade Federal de São João del-Rei

Prof. Dr. Marcos Flavio de Aguiar Freitas

Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 03/09/2021, às 22:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **SERGIO DE FIGUEIREDO ROCHA, Usuário Externo**, em 08/09/2021, às 08:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Flavio de Aguiar Freitas, Professor do Magistério Superior**, em 08/09/2021, às 11:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alciomar Oliveira dos Santos, Usuário Externo**, em 10/09/2021, às 14:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0930452** e o código CRC **65DB8198**.

Referência: Processo nº 23072.245286/2021-45

SEI nº 0930452

*Ao gigante, mestre Raul de Souza,
objeto dessa pesquisa,
que, além das entrevistas, cedeu seu lar, sua companhia,
amizade sincera, conhecimento, mil histórias
e muita sabedoria.*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Mauro Rodrigues, grande mestre e orientador, por ter acreditado na minha pesquisa e acolhido minha proposta, ajudando fundamentalmente no trabalho e abrindo caminho para a vida acadêmica deste instrumentista.

Ao Professor Dr. Marcos Flávio pela colaboração no trabalho, presença importantíssima nas bancas e nos ensinamentos.

Aos professores Dr. Sérgio Rocha, Dr. Alciomar Oliveira e Dr. Pedro Motta pelas importantes contribuições e toda atenção dedicada a esta dissertação.

Aos meus pais, Daniel e Eunice, por estarem sempre ao meu lado, incentivando e apoiando em todos os aspectos importantes da minha vida, sobretudo na música. Sem eles nada seria possível.

Ao meu irmão Gustavo pela amizade, por toda influência e pelos conhecimentos passados durante a infância e adolescência, que me levaram a esta escolha profissional.

À minha irmã Luísa, por toda ajuda nas edições dos trabalhos audiovisuais envolvidos nesta pós-graduação e por toda amizade, parceria verdadeira e muitas risadas.

À minha esposa Júlia, por todo carinho, amor, e suporte na vida. Sobretudo, à paciência para escutar sobre todo o desenvolvimento deste trabalho, me orientando e aconselhando em diversas situações acadêmicas.

Aos queridos Rafael Pansica, Gustavo Bracher e Samy Erick, por todo apoio, colaboração e amizade.

Ao querido amigo feito nos tempos de Engenharia Elétrica, Fellipe Miranda, por toda contribuição e paciência durante as ligações para debates sobre sonologia, que muito me auxiliaram nos experimentos deste trabalho.

A todos os meus amigos que fazem a vida ser mais leve e com sentido.

A todos os meus colegas de profissão, em especial aos companheiros dos metais, Breno Mendonça e Wagner Souza, que com todo conhecimento e sabedoria prática me auxiliaram na minha caminhada musical.

À toda equipe do Programa de Pós-Graduação da UFMG e especialmente à CAPES, por ter me dado a oportunidade de ser um de seus bolsistas, podendo me debruçar com mais tranquilidade sobre essa pesquisa.

A todos os meus Professores e colegas do mestrado, pelos debates, conversas e experiências engrandecedoras.

Ao Professor Hélio Azevedo, que, desde cedo, percebeu meu direcionamento para a música popular e me introduziu aos grandes trombonistas do gênero.

Ao maestro Edgar Andrade, por me ensinar as primeiras notas no trombone de vara e mostrar a música como um caminho de vida possível.

Ao Professor e amigo trombonista Sérgio Coelho, pelas conversas e ajuda direta nessa pesquisa.

Ao Professor Mark Mulley pelos ensinamentos e conhecimentos transmitidos ao longo dos anos em que fui seu aluno.

À família e amigos de Raul de Souza, em especial, Rosângela Souza, que me recebeu em sua casa e contribuiu diretamente com essa pesquisa.

“O músico não pode parar de tocar... Se ele parar ele pode ter um problema do coração, depressão, quer dizer...acaba morrendo.”
(RAUL..., 2010, n.p.).

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo principal analisar como o trombonista Raul de Souza articula com o trombone de vara. A partir de entrevista com o próprio Souza, hipóteses sobre sua forma de articular são criadas, e o trabalho mergulha numa discussão sobre a eficiência da tradução silábica como forma de descrever a articulação utilizada por um trombonista. A partir disso, uma discussão sobre fonética articulatória e dois diferentes experimentos com algumas sílabas articulatórias utilizadas na literatura do trombone de vara são realizados. A pesquisa, então, segue em frente com a transcrição silábica de alguns solos de Souza, em que foram inferidas, através da escuta, as sílabas utilizadas pelo músico durante as performances. A partir destas transcrições, uma avaliação das combinações silábicas utilizadas pelo músico é feita, atentando-se às semelhanças e diferenças de sua forma de articular com a proposta no método *doodle tonguing*, sistematizado por Mcchesney (1992). No final do texto, outras características do músico também são observadas e contextualizadas a partir de análises de performances do trombonista J.J Johnson, realizadas em *Bourgeois III* (1986) e *Lancaster* (2009), levando a importantes considerações sobre a singularidade musical de Raul de Souza.

Palavras-chave: Articulação. Trombone de Vara. Raul de Souza. *Doodle tonguing*. Música Popular. J.J Johnson.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze how the trombonist Raul de Souza articulates with the slide trombone. Based on an interview with Souza himself, hypotheses about his form of articulation are created, and the work delves into a discussion about the efficiency of syllabic translation as a way of describing the articulation used by a trombonist. From this, a discussion on articulatory phonetics and two different experiments with some articulatory syllables used in the slide trombone literature are carried out. The research, then, goes ahead with the syllabic transcription of some solos by Souza, in which the syllables used by the musician during performances were inferred through listening. From these transcripts, an evaluation of the syllabic combinations used by the musician is made, paying attention to the similarities and differences in their way of articulating in the doodle tonguing method, systematized by Mcchesney (1992). At the end of the text, other characteristics of the musician are also observed and contextualized from the analysis of performances by trombonist J.J Johnson, carried out in Bourgois III (1986) and Lancaster (2009), leading to important considerations about the musical uniqueness of Raul de Souza .

Keywords: Articulation. Slide Trombone. Raul de Souza. Doodle tonguing. Popular Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ligadura de expressão representando execução em trecho “legato”.....	55
Figura 2 – Ligadura de expressão representando trecho de ligadura de expressão entre as notas Dó e Si Bemol e entre as notas Lá e Sol.....	55
Figura 3 – Sinalização de tenuto para expressar trecho tocado com as notas em valor integral.....	56
Figura 4 – Notas com ponto de diminuição.....	56
Figura 5 – Representação equivalente à Figura 4.....	56
Figura 6 – Diversos acentos musicais distintos.....	57
Figura 7 – Representação sonora dos ataques das notas.....	57
Figura 8 – Sinal sonoro de “Da” tocado com as ferramentas de análise estudadas.....	61
Figura 9 – Trecho musical e seu sinal sonoro executado com o trombone de vara.....	65
Figura 10 – “TA” falado e “TA” tocado (Emitida como na primeira sílaba da palavra “tato”).....	67
Figura 11 – “DA” falado e “DA” tocado (Emitida como no princípio da palavra “dado”).....	68
Figura 12 – Articulação com a sílaba “RA” falada e tocada (Emitida como na segunda sílaba da palavra “baralho”).....	68
Figura 13 – Sílaba “TA” articulada em série harmônica da primeira posição do trombone de vara (Emitida como no princípio da palavra “tato”).....	69
Figura 14 – Sílaba “DA” articulada em série harmônica da primeira posição do trombone de vara (Emitida como no princípio da palavra “dado”).....	70
Figura 15 – Sílaba “RA” articulada em série harmônica da primeira posição do trombone de vara (Emitida como na sílaba da palavra “baralho”).....	70

Figura 16 – Articulação com a sílaba “AH”, sem utilização da língua, também chamada de articulação natural na literatura do instrumento.....	71
Figura 17 – Articulação com a sílaba “GA” falada e tocada (Como pronunciada na primeira sílaba da palavra “GATO”).....	72
Figura 18 – Articulação com a sílaba “Ka” (Pronunciada como a primeira sílaba da palavra “CARRO”).....	72
Figura 19 – Staccato duplo com a célula “DA-GA”.....	73
Figura 20 – Staccato duplo com a célula “TA-KA”.....	73
Figura 21 – Duplo legato de Mcchesney (1992) - <i>Doodle tonguing</i>	74
Figura 22 – Articulação simples da sílaba “BA” (Emitida como na primeira sílaba da palavra “baralho”).....	74
Figura 23 – Articulação dupla da célula “DA-BA”.....	75
Figura 24 – Graves em <i>Dont ask my neighbors</i> (Anexo 4). Compassos 65 e 66.....	83
Figura 25 – Grave em <i>Dont ask my neighbors</i> (ANEXO 4). Compasso 48.....	83
Figura 26 – Saída de solo na fundamental do acorde em <i>Saídas e bandeiras</i> (Anexo 4). Compasso 10.....	84
Figura 27 – Saída de solo na fundamental do acorde em <i>Fim de sonho</i> (Anexo 4). Compasso 72.....	84
Figura 28 – Região médio grave em <i>Caso antigo – introdução</i> Compassos 1 ao 5.....	85
Figura 29 – Uso de glissandos em <i>Don't ask my neighbors</i> (Anexo 4). Compasso 36.....	87
Figura 30 – Aplicação de Glissando não perfeito em <i>Aquelas coisas todas</i> (Anexo 4). Compassos 7 ao 10.....	87
Figura 31 – <i>Scoop</i> em <i>Don't ask my neighbors</i> (Anexo 4). Compasso 16.....	88
Figura 32 – <i>Scoop</i> em <i>Saídas e bandeiras</i> (Anexo 4). Compassos 1 ao 3.....	88
Figura 33 – <i>Scoop</i> em <i>Caso antigo – solo</i> (Anexo 4). Compassos 4 e 5.....	88

Figura 34 – <i>Fall off</i> em <i>Don't ask my neighbors</i> (Anexo 4). Compasso 71.....	89
Figura 35 – <i>Fall off</i> em <i>Fim de sonho</i> (Anexo 4). Compassos 60 a 63.....	89
Figura 36 – <i>Fall off</i> em <i>Caso antigo – Solo</i> (Anexo 4). Compassos 2 e 3.....	89
Figura 37 – Uso das sílabas “da” e “ra” em <i>Saídas e bandeiras</i> (Anexo 4). Compassos 7 e 8.....	91
Figura 38 – Uso das sílabas “da” e “ra” em <i>Don't ask my neighbors</i> (Anexo 4). Compassos 14 e 15.....	91
Figura 39 – Trecho com variação rítmica da melodia e das sílabas articulatórias em “Fim de Sonho” (Anexo 4). Compassos de 1 a 32.....	92
Figura 40 – Uso da articulação natural “ah” em <i>Aquelas coisas todas</i> (Anexo 4).....	94
Figura 41 – Uso da articulação natural “ah” em <i>Caso antigo – solo</i> (Anexo 4) Compassos 2 e 3.....	94
Figura 42 – Uso da articulação natural “ah” entre harmônicos de mesma numeração em <i>Don't ask my neighbors</i> (Anexo 4). Compassos 30 a 33.....	94
Figura 43 – Uso da articulação natural “ah” entre harmônicos de mesma numeração em <i>Fim de sonho</i> (Anexo 4). Compassos 45 e 46.....	95
Figura 44 – Grupetos em <i>Fim de sonho</i> (Anexo 4) no compasso 36.....	95
Figura 45 – Grupeto em <i>Don't ask my neighbors</i> (Anexo 4) no compasso 70.....	96
Figura 46 – Grupeto com auxílio da sílaba “ra” em <i>Caso antigo – solo</i> (Anexo 4). Compasso 7.....	96
Figura 47 – Célula “da-ba-da-ba” em <i>Aquelas coisas todas</i> (Anexo 4). Compasso 5.....	97
Figura 48 – Célula “da-ba-da-ba” em <i>Fim de sonho</i> (Anexo 4). Compasso 70.....	97
Figura 49 – Uso da <i>ghost note</i> em <i>Aquelas coisas todas</i> (Anexo 4). Compasso 8.....	97

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Análise de dados das sílabas faladas e tocadas.....	62
--	----

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	23
1 INTRODUÇÃO	25
2 RAUL DE SOUZA	29
2.1 Introdução de uma biografia.....	29
2.2 Biografia	30
2.2.1 <i>Origem</i>	30
2.2.2 <i>A música na infância</i>	31
2.2.3 <i>O trombone</i>	31
2.2.4 <i>O início da vida profissional</i>	32
2.2.5 <i>As primeiras gravações</i>	35
2.2.6 <i>Curitiba e a volta para o Rio: Raulzinho à vontade mesmo</i>	35
2.2.7 <i>Do trombone de pisto para o trombone de vara</i>	36
2.2.8 <i>Consagração internacional</i>	37
2.2.9 <i>Viva Volta</i>	40
2.2.10 <i>O novo milênio</i>	40
2.2.11 <i>As últimas notas</i>	41
2.3 O Som e a articulação de Raul de Souza	42
2.3.1 <i>O gigante do trombone brasileiro</i>	42
2.3.2 <i>Trombonistas referência</i>	43
2.3.3 <i>O timbre</i>	44
2.3.4 <i>A articulação</i>	44
3 A FONÉTICA ARTICULATÓRIA E O TROMBONE DE VARA	49

4 EXPERIMENTOS COM AS SÍLABAS ARTICULATÓRIAS	55
4.1 Revisão sobre as sinalizações articulatórias em partituras	55
4.2 Experimento com o ataque das sílabas “DA” E “TA” (Experimento 1).....	58
4.3 Metodologia do Experimento 1	58
4.4 Análise e discussão de resultados.....	61
4.5 Experimento com a conexões articulatórias de sílabas distintas (Experimento 2) 64	64
4.6 Metodologia do experimento 2.....	66
4.7 Análise e discussão de resultados.....	66
5 TRANSCRIÇÃO SILÁBICA DE SOLOS DE RAUL DE SOUZA	77
5.1 Metodologia para transcrições silábicas	79
5.2 Metodologia para análises das transcrições.....	82
5.3 Análise das transcrições de Raul de Souza	83
5.3.1 Raul de Souza e o gosto pelos graves	83
5.3.2 Raul de Souza e o uso do vibrato.....	86
5.3.3 O uso de scoops, fall off e glissando.....	86
5.3.4 As sílabas mais utilizadas por Raul de Souza	90
5.3.5 A sílaba “ah”	93
5.3.6 O duplo Stacatto de Raul de Souza.....	96
5.3.7 A articulação de Raul de Souza.....	98
6 CONCLUSÃO	101
REFERÊNCIAS	105
ANEXOS	109

PRÓLOGO

Ao escutar Raul de Souza pela primeira vez, ainda na adolescência, fiquei encantado. Como seria possível tocar o trombone de vara com tamanha velocidade, utilizando-se, para tanto, de articulação tão leve e com tanta fluência na improvisação? Desde então minha busca musical foi guiada pelo som de Souza e de outros grandes que me tiraram o chão, como os americanos Frank Rosolino, Bill Watrous, Carl Fontana e J.J Johnson. Durante muito tempo considerei tocar de tal maneira algo impossível. Um segredo não revelado pelos trombonistas improvisadores. Naquela época, sem a possibilidade de ter contato direto com um instrumentista com essas características, a alternativa foi ouvir muita música e buscar por métodos estrangeiros que explanassem o tema. Ao longo dos anos de estudos que se seguiram me pareceu que, dentre outros vários fundamentos importantes para a performance com o trombone de vara, as propriedades de flexibilidade e, sobretudo, de articulação, eram a chave para explicar como estes trombonistas podiam performar com tamanha agilidade e fluência. Em busca de compreender mais a fundo o assunto, em 2019, um ano após ter tido a oportunidade de tocar e gravar com Raul de Souza, surgiu o tema desta dissertação, que em muito me auxiliou no desenvolvimento dessas características em performance.

1 INTRODUÇÃO

A finalidade deste estudo é tentar entender qual processo de articulação é utilizado no trombone de vara pelo músico brasileiro Raul de Souza. A articulação, tema chave em qualquer análise na área de performance musical, é ponto determinante na execução do trombone de vara (WULFECK, 2018).

Como o instrumento não é composto por chaves ou pistos, a única forma de evitar o efeito *glissando* quando se executa notas de mesma numeração de harmônico¹ é por meio de movimentos realizados com a língua, que interrompem o fluxo de ar e geram o efeito de troca de uma nota para a outra (SOUZA, 2017). Os vários métodos e artigos pesquisados sugerem algumas estruturas de articulação, que, quase sempre, relacionam o movimento a ser executado pelo músico através de fonemas linguísticos que podem representá-lo (AYERS, 2004; FISCHER, 1936; GAGLIARDI, 1936). Dentro da música de concerto, algumas estruturas fonéticas parecem já estar consolidadas e se concentram a um restrito grupo de sílabas, com encaixes simples, aplicados para cada situação determinada, sem muita variação, como descrito por Peretti (1928), Fischer (1936) e Gagliardi (1936). No entanto, pouco se encontra sobre o assunto na área de trombone popular.

Alguns materiais norte-americanos, utilizando-se de maior quantidade de sílabas diferentes e de suas combinações, já conseguem trazer à tona um tipo de abordagem articulatória chamada *doodle tonguing*, muito bem estruturada em *Doodle studies and etudes* (MCCHESENEY, 1992), que se encaixa adequadamente para a linguagem de trombone no Jazz e pode trazer maior velocidade de execução para o trombonista dentro do estilo (WULFECK, 2018).

Mas e o trombone popular brasileiro? Quais seriam suas características articulatórias próprias? Entre os trombonistas do Brasil, o músico Raul de Souza merece destaque. Souza é uma das maiores referências do instrumento no país e no mundo ao se tratar de trombone popular, sendo o trombonista brasileiro com maior produção fonográfica (FREITAS, 2017). Em pesquisa bibliográfica realizada, apenas escasso material foi encontrado sobre a biografia

¹ Ao considerar as notas de uma mesma série harmônica, o primeiro harmônico da série poderá ser indexado como harmônico número 1, o segundo, como harmônico número 2 e assim sucessivamente. Cada nota de uma série harmônica terá então sua própria numeração. Em uma dada posição do trombone de vara é possível executar apenas as notas de uma única série harmônica. Conforme se desloca a vara para outras posições, novas séries harmônicas são possíveis de serem tocadas. Assim, as notas no instrumento podem ser identificadas como função da posição da vara (que determinará qual a série harmônica em questão) e da numeração do harmônico desta série, que poderá ser alterado com a variação da frequência labial do músico.

do músico em artigos, teses e dissertações, e nada sobre sua técnica com o instrumento. O fato de o trombonista ter excelente capacidade de executar trechos rápidos e, ao mesmo tempo, manter a articulação aparentemente suave, características semelhantes às descritas em Wulfek (2018) parecem mostrar que sua técnica articulatória pode ser mais parecida com a descrita em *Doodle studies and etudes* (MCCHESENEY, 1992) do que as relatadas em outros métodos de música analisados (PERETTI, 1928; GAGLIARDI, 1936). Se não muito parecida com a articulação descrita em McChesney (1992), é possível ao menos supor que o trombonista deva usar maior número de diferentes sílabas e suas combinações do que os outros métodos supracitados.

Esta dissertação irá tentar desvendar a estrutura silábica utilizada por Raul de Souza para se articular com o trombone de vara. Para isso, se recorrerá a um método de transcrição silábica a ser desenvolvido nesta dissertação, processo semelhante ao que Mcchesney (1992) realizou para descrever a articulação do *doodle tonguing*. O intuito é chegar a uma descrição mais próxima e objetiva do que seria a articulação utilizada por Souza, a fim de entender como ela difere da articulação aplicada em Mcchesney (1992) e de outros métodos tradicionais.

Para tanto, no capítulo 2, pretende-se iniciar a pesquisa com a construção de material biográfico sobre Raul de Souza a fim delimitar sua importância no meio acadêmico e tentar encontrar em sua trajetória elementos que apresentem suas influências musicais, buscando hipóteses para sua forma de articular com o instrumento.

Após a apresentação do objeto de pesquisa, será tratado, no capítulo 3, o assunto da fonética aplicada ao trombone, a fim de verificar se os movimentos que um músico executa com seu aparelho fonador podem ser descritos através de fonemas articulatórios ou sílabas, como se faz comumente em métodos em toda a literatura para trombone de vara (OLIVEIRA, 2010; MCCHESENEY, 1992; AYERS, 2004; PERETTI, 1928).

Em pesquisa bibliográfica, pouco foi visto sobre a validade quantitativa desta forma de representação. Apesar de fonemas diferentes apresentarem sons distintos quando falados, o impacto do uso de fonemas diferentes quando se toca o trombone ainda deixa dúvidas se esses realmente geram diferenças sonoras para quem toca ou escuta (DIAZ, 2011). Em busca de validação para este processo descritivo via fonética, serão realizados dois experimentos no capítulo 4. O primeiro deles será um experimento quantitativo sobre o ataque de notas com as sílabas mais comuns aplicadas na literatura do trombone de vara, iniciadas com as consoantes “D” e “T” (AYERS, 2004; FASKE, 2013). O segundo trará uma análise qualitativa sobre os diferentes graus de conectividade ou legato que sílabas articulatórias distintas podem trazer para a performance com o instrumento.

O capítulo 5 irá realizar transcrições silábicas para cinco fonogramas distintos performados por Raul de Souza. Nesta etapa, serão adicionadas sílabas articulatórias sobre as notas transcritas de Souza, recurso similar ao utilizado por Mcchesney (1992). O capítulo seguirá com uma análise da forma de articulação de Raul de Souza a partir das sílabas transcritas, comparando-a com o *doodle tonguing* sistematizado por Mcchesney (1992). Além disso, outros elementos característicos de performance de Raul de Souza serão discutidos, traçando paralelos com as características performáticas de J.J Johnson observadas em Burgois III (1986) e Lancaster (2009).

O capítulo 6 irá reportar as conclusões da dissertação sobre as diferenças articulatórias propiciadas pelo uso de sílabas distintas e apresentar novos caminhos de pesquisa para aprofundar o assunto. Concluindo, será ressaltada a importância de Raul de Souza para o trombone popular brasileiro e reafirmada sua maneira única de articular com o trombone de vara.

2 RAUL DE SOUZA

2.1 Introdução de uma biografia

Neste capítulo, primeiramente será apresentada uma breve biografia sobre Raul de Souza e sua carreira musical. O intuito é apresentar dados sobre sua vida pessoal e sobre eventos importantes em sua trajetória, construindo um material não muito extenso, mas que demarque a importância de Souza para o trombone e a música brasileira. Na segunda parte será abordada a relação do objeto de pesquisa com seu instrumento. Um olhar mais técnico e pessoal sobre como Souza enxerga suas próprias características sonoras e articulatórias também será apresentado.

Durante pesquisa bibliográfica realizada neste trabalho foi necessário recorrer a fontes de diferentes formatos, uma vez que pouco foi encontrado sobre Raul de Souza em publicações científicas. Na categoria audiovisual foram pesquisados o documentário: *Mosaicos: a arte de Raul de Souza* (RAUL..., 2009), algumas entrevistas cedidas por Raul aos programas gravados pela “Sesc TV” (RAUL..., 2014; RAUL..., 2015; RAUL..., 2018), disponíveis no *Youtube* e o curta-metragem *Viva Volta* (VIVA..., 2005), de Heloísa Passos. Ainda em formato audiovisual, mas como conteúdo pago, também foram retiradas informações do material de entrevistas contido na *Masterclass O Segredo da Música com Raul de Souza* (MASTERCLASS..., 2019), produzido pelo músico Sandro Haick. Em formato de texto presente na internet, extraiu-se algumas informações do site oficial de Raul de Souza (RAUL DE SOUZA, n.d.), da página da Yamaha (YAMAHA, 2021), marca da qual Raul foi *endorsement*, e do site *Discogs* (DISCOGS, 2020), do qual foram confirmadas fichas técnicas de alguns álbuns do artista. A ausência de material em formato de texto físico sobre o músico fez com que apenas um livro fosse utilizado como fonte: *Trombone por Raul de Souza: estudos criativos para trombone* (Souza, 2009), de autoria do instrumentista, que apresenta uma breve biografia e também sua discografia.

As fontes mencionadas acima contêm informações biográficas sobre Raul de Souza e trechos de performance, bem como depoimentos do próprio músico sobre diversas etapas de sua carreira e sua relação com o instrumento e a música. No entanto, é importante observar que algumas informações e narrativas presentes nestas referências apresentam algumas pequenas diferenças entre si, que na maioria das vezes pouco interferem no todo biográfico, como pequenas variações de datas e alguns personagens. Essas divergências podem ser explicadas devido à diversas passagens da vida de Souza não terem sido publicadas oficialmente e, muitas

vezes, terem sido reproduzidas e passadas adiante de maneira informal e não oficial. Até mesmo Raul de Souza, em alguns momentos, traz histórias com pequenas variações, algo completamente normal ao se lembrar de situações de sua infância e juventude, há mais de 70 anos atrás. Na ausência de uma biografia mais completa, a que aqui se construiu pretende apontar quais das fontes dentre as citadas serviram de referência para cada informação ao longo do texto. Além disso, é importante deixar claro que uma descrição de um fato segundo uma referência escolhida aqui não tem propriedade suficiente para desqualificar as outras possíveis variáveis da história que podem ser vistas em outros materiais. Na maioria das situações, escolheu-se referenciar o texto por meio de fontes audiovisuais e entrevistas em que Raul de Souza foi narrador de sua própria história.

No intuito de se conseguir material ainda mais próprio para solucionar a pergunta deste trabalho e escrever a biografia do músico, o autor realizou entrevista pessoal com Raul de Souza, em São Paulo, em setembro de 2019 (Anexo 3). Nesta entrevista Raul de Souza depôs sobre sua vida, sua história musical e sua relação técnica e afetiva com o trombone.

2.2 Biografia

2.2.1 Origem

O trombonista Raul de Souza, batizado como João José Pereira de Souza, nasceu no ano de 1934, em Campo Grande, bairro suburbano localizado na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. Apesar da carteira de identidade indicar seu nascimento no dia 23 de agosto daquele ano, há certa dúvida sobre a data de seu aniversário. À época era comum o atraso para registrar os recém-nascidos em cartório, e, segundo Dalva, irmã de criação de Raul, o trombonista veio à vida no dia 22 de agosto de 1934 (Anexo 3).

Eulina da Conceição Pereira de Souza, mãe de Raul de Souza, foi a segunda esposa de João Nascimento de Souza. Em seu primeiro casamento, João Nascimento teve 10 filhos, 5 homens e 5 mulheres. No segundo, com Eulina, vieram mais dois filhos, Raul de Souza e seu irmão, falecido há alguns anos. Além dos dois garotos, Dona Eulina também criou uma menina chamada Dalva, vinda de uma família sem condições financeiras mínimas e que se tornou irmã de criação do trombonista (Anexo 3).

Ainda criança, Raul de Souza mudou-se para o bairro de Bangu, também zona oeste da cidade, onde cresceu. Nesse período seu pai já havia se aposentado da marinha e estudava para ser pastor. Quando marinheiro, João Nascimento trabalhava como folguista de navio a vapor,

e, provavelmente, era militar de baixa patente, já que sua aposentadoria não era nada expressiva (Anexo 3). Por volta dos 10 anos de idade, Souza já ajudava os pais entregando marmita para os funcionários da Fábrica de Tecidos Bangu,² onde veio a trabalhar pouco tempo depois, ainda adolescente (VIVA..., 2005).

2.2.2 A música na infância

Após o trabalho com a entrega das marmitas, ainda criança, Raul se dirigia para a Escola Getúlio Vargas, situada próxima à Estação Bangu. Mais tarde, após a aula, era comum que passasse em casa e tomasse um banho para dar uma volta no botequim próximo, onde colocava uma ou duas músicas na máquina de som do estabelecimento. Raul ainda não tinha rádio em casa e se deleitava ao escutar Harry James (1916-1983) e Tommy Dorsey (1905-1956). Em uma destas audições se surpreendeu ao ouvir Louis Armstrong (1901-1971) com sua voz única e tocando coisas distintas da melodia. Armstrong improvisava (Anexo 3).

Antes disso, suas primeiras lembranças musicais se remetem ao tempo de criança quando ia à igreja acompanhado da mãe, por volta dos seus 4 anos, e tentava acompanhar o ritmo das músicas que escutava no culto (VIVA..., 2005). Raul não possuía músicos na família e foi o primeiro a se enveredar por este caminho profissionalmente (Anexo 3).

2.2.3 O trombone

Raul de Souza relata que por volta de seus 14 anos tinha um amigo na igreja que frequentava: Genário, que já tocava um pouco de trompete e cujos irmãos tocavam trombone. Um deles, Geraldo, mais velho que Souza, chegou a ensinar um pouco ao garoto, e o prometeu que lhe daria seu instrumento assim que adquirisse um novo para si. Infelizmente, Geraldo veio a falecer em um acidente e seu encontro com o trombone foi adiado.

Por volta dos 16 anos, Raul de Souza e Genário foram até a Fábrica de Tecidos Bangu, onde havia uma banda de música³. Eles queriam entrar para o conjunto, formado em sua maioria por militares aposentados na época. Genário, que já sabia ler um pouco de música, foi para o

² Importante fábrica de tecidos nacional que funcionou dos anos de 1889 a 2004 na cidade do Rio de Janeiro.

³ As bandas de música são instituições tradicionais brasileiras. Quase como uma banda sinfônica em sua constituição, possuem em sua instrumentação trompetes, saxofones, clarinetes, flautas, tubas, sax horns, trombones, entre outros instrumentos de sopros e vários percussivos, muitas vezes se assemelhando à formação das bandas militares. Estas bandas atuam como berço musical para vários instrumentistas do país e são fundamentais como forma de manifestação cultural do Brasil interiorano (COSTA, 2011).

trompete, e, Raul de Souza começou com a tuba, instrumento que estava disponível. Neste princípio musical, o músico afirma que acompanhava o grupo principalmente de ouvido, até aprender um pouco como ler as partituras.

Raul de Souza tocava a tuba, mas não se apaixonou pelo instrumento. Em pouco tempo, dois ou três meses, pediu um trombone de pisto emprestado na banda para praticar. Continuou tocando tuba na fábrica, mas o que aprendia com um tubista mais experiente de sua bancada tratava logo de repassar para o trombone de válvulas em casa, aproveitando-se do sistema mecânico similar. Com o trombone, finalmente se sentiu bem e nunca mais o quis deixar. Ao ser perguntado pelo gosto dos graves, que pode ser observado em suas performances com o trombone ao longo da vida, Raul de Souza admite que pode ter se originado de seu início musical como tubista, na Fábrica de Bangu. O músico permaneceu por volta de dois anos na banda, até completar seus 18 anos, quando foi para o serviço militar obrigatório (Anexo 3).

2.2.4 O início da vida profissional

Enquanto tocava tuba na banda da fábrica e estudava trombone de pisto em casa, Raul de Souza começou a frequentar os regionais⁴, grupos de choro de Bangu, onde aprendeu de ouvido complicadas melodias para o trombone, muitas vezes executadas por flautistas, e se desenvolveu na arte do acompanhamento, construindo contracantos improvisados.

O trombonista se aventurava de ouvido, muitas vezes sem saber o tom da música e sem conhecimento teórico prévio sobre qualquer tipo de formação de uma escala em seu instrumento. Raul de Souza afirma que, nesse período junto aos regionais, adquiriu técnica e perfeição com o instrumento (Anexo 3).

Certo dia, voltando para casa com o trombone após uma procissão em Bangu, escutou um som de saxofone, diferente, bonito. Um vizinho tocava o instrumento. Souza não acreditava que podia ser o mesmo músico, era bonito demais. O trombonista saiu de seu rumo e foi na direção do som. A música vinha da casa de Cecílio, aniversariante do dia, pai de um colega com quem tocava choro. Cecílio acompanhava Pixinguinha (1897-1973) em seu regional e, para seu espanto, era o próprio que tocava saxofone naquele momento. Raul de Souza, em entrevista, faz uma descrição admirada do mestre, como quem fala de um grande ídolo (Anexo

⁴ Nome popular dado aos grupos de choro consolidados na década de 1920 no país (FREITAS apud CAZES, 1999).

3). Pixinguinha estava lá de chapéu na cabeça, terno e gravata, há várias horas tocando sem parar, um copo de cerveja e outro de pinga sempre acompanhando o saxofonista. Cecílio e a esposa contaram que Pixinguinha gostaria de conhecê-lo. Raul de Souza, apesar de apreensivo, logo se apresentou. Este pediu ao trombonista que tocasse algo. Souza puxou a melodia de *Lamentos*, composição de Pixinguinha, que disparou fazendo contracantos. Tocaram mais algumas e quando Raul de Souza se despediu, o homem falou para ir procurá-lo no centro da cidade.

Porra, olha que maravilha. Minha mãe não vai acreditar nisso, não sabe nem quem é esse cara. Eu estou tocando e estou pensando. E a hora passando. Toquei mais uma. E fui tocando. E ele atrás de mim. Aí eu falei: ‘Senhor Pixinguinha, eu tenho que me ir embora’, ‘Não, tudo bem. Vai me procurar na cidade. Sai desse Bangu’ (Anexo 3).

Raul de Souza foi atrás de Pixinguinha na semana seguinte. O saxofonista havia lhe passado o endereço dos estúdios Continental e Copacabana. Vestiu um terno e partiu. Era a primeira vez que saía sozinho de casa. Chegando lá, não encontrou o mestre do choro, mas se deparou com um ensaio da Orquestra Tabajara, de Severino Araújo (1917 – 2012). Descontente por não ter encontrado Pixinguinha, desceu ao bar logo abaixo dos estúdios para comer algo e trocou umas palavras com um homem com um violão pendurado no braço. Nelson Cavaquinho (1911-1986) falou que não via Pixinguinha por ali há tempos. De toda forma, ao ver o jovem de 16 anos com um trombone na mão, sem ter encontrado o que procurava, pagou o lanche de Raul de Souza e disse que fosse até a rádio Nacional para se inscrever em um show de calouros. Cavaquinho contou a Raul de Souza também sobre a rádio Tupi, que organizava mais outro concurso de música, este apresentado por Ary Barroso, chamado “Calouros em Desfile” (Anexo 3; MASTERCLASS..., 2019).

Raul de Souza o fez. Venceu os concursos de ambas rádios. No programa de Ary Barroso, teve a oportunidade de ser acompanhado pelo Regional do Canhoto, melhor regional da época, segundo o próprio trombonista, formado por músicos como Dino Sete Cordas (1918-2006), Orlando Silveira (1925-1993), Altamiro Carrilho (1924-2012), entre outros (MASTERCLASS..., 2019). Não satisfeito, voltou a se inscrever no programa “Calouros em Desfile”, pouco tempo depois, após o prêmio ter se acumulado por mais algumas edições. Ganhou mais uma vez. Nesta segunda ocasião, Raul de Souza, então João José Pereira de Souza, recebeu de Ary Barroso um novo nome: “João não é nome de trombonista, seu nome agora é

Raulito!”. Fazendo referência ao trombonista Raul de Barros⁵, muito conhecido na época (FREITAS, 2017). Raul de Souza adotou a nova identidade, vindo a alterar seu nome artístico futuramente para Raulzinho (MASTRCLASS..., 2019). Após ganhar o prêmio duas vezes, Souza foi convidado para participar de alguns shows com o regional do Canhoto, vindo a trabalhar com o grupo em apresentações na televisão (Anexo 3).

Pouco depois, ao completar seus 18 anos, teve que servir ao exército, experiência na qual tocou e aprofundou amizade com Edison Machado (1934-1990), baterista importante da música brasileira que também serviu no mesmo período. Durante os 10 meses que permaneceu em serviço se envolveu com a banda de música do quartel, onde um sargento tentou ensiná-lo a ler partituras. Raul de Souza afirma que pouco aprendeu e que permanecia tocando de ouvido e fazendo perguntas aos colegas de bancada.

Então, tudo o que eu aprendi, foi mais ou menos uma coisa por aqui, na gravação que tinha que ler, de qualquer maneira. Aí pedia informação para o trombonista do lado, de como é que aquilo ali. Pegava de ouvido. E assim eu fui aprendendo, mais ou menos, a ler. Mas nunca fui bom leitor, por esse motivo. Porque eu deixei de lado o que eu podia ter estudado. Também não era, porque eu fui pai com 17 anos de idade. E aí começou a complicar a minha vida. Que no lugar de eu aproveitar a minha juventude, eu já tinha que cuidar das crianças, não sei o quê (Anexo 3).

Durante tempo curto no serviço obrigatório do exército, Raul de Souza se envolveu com o samba de gafieira e passou a trabalhar em festas e bailes. Seus contracantos foram se tornando improvisações melódicas. Souza tocava novas melodias sobre a harmonia sem mesmo saber que aquilo poderia receber o nome de improvisação. No entanto, seu ouvido já sabia do que se tratava. O trombonista ia pessoalmente à Rádio Jornal do Brasil para escutar o programa de Paulo Santos. Conheceu assim o nome e o som de músicos expoentes do estilo na época, como Miles Davis (1926-1991), J.J Johnson (1924-2001) e Frank Rosolino (1926-1978) (Anexo 3). Após esta temporada nas forças armadas, tornou-se amigo de João Donato (1934-), por volta dos 20 anos, época em que ambos caíram na noite carioca. Normalmente tocavam depois dos shows “comerciais”⁶, pois as casas de música não os aceitavam no horário nobre. Os estabelecimentos diziam que o som era moderno demais, tanto as melodias e harmonias de Donato quanto os longos improvisos que faziam e que acabariam levando à estética da bossa nova e do samba jazz futuramente. Raul de Souza já estava completamente imerso na música.

⁵ Raul de Barros, também conhecido como “Rei da Gafieira”, foi um dos trombonistas brasileiros mais famosos da história. Durante a carreira acompanhou Ary Barroso, Pixinguinha, Radamés Gnattali, entre outros. Compositor do famoso choro “Na Glória” (FREITAS, 2017).

⁶ Shows que tinham por objetivo satisfazer o grande público e os donos dos estabelecimentos (MASTERCLASS..., 2019).

Ao ser perguntado sobre quando ocorreu a decisão de seguir a profissão, o trombonista afirmou que este momento não existiu. O mundo profissional da música naturalmente chegou ao seu caminho, e, mais do que isso, a vida não guardava outras opções para ele (Anexo 3).

2.2.5 As primeiras gravações

Poucos anos após conhecer Altamiro Carrilho, ao tocar com o Regional do Canhoto, Raul de Souza recebeu o convite do flautista para gravar seu novo disco. Os dois já haviam gravado juntos uma vez para o álbum de Zé Neto, irmão de Hermeto Pascoal (1939-), quando se deu a primeira gravação profissional de Souza. Desta vez, o convite de Carrilho chegou ao trombonista junto de um pedido de ajuda para montar o novo grupo, de preferência com músicos improvisadores. O álbum “Turma da Gafieira” (1955) veio ao mundo com um time repleto de músicos que posteriormente se consagraram como grandes estrelas da música instrumental brasileira. Altamiro Carrilho na flauta, Zé Bodega (1923-2003), Maestro Cipó (1922-1992) e Hélio Marinho nos saxofones, Santos no trompete (1922-2017), Paulinho e Britinho no piano, Edison Machado na bateria, Jorge Marinho de Contrabaixo, Sivuca (1930-2006) no acordeom e Baden Powell (1937-2000) e Nestor Campos (1920-1993) nas guitarras. Raul de Souza tinha apenas 21 anos. Após a gravação do disco, Raul foi premiado como um dos maiores músicos do ano pelo programa do radialista Paulo Santos. A “Turma da Gafieira” (1955) fez estourar o sucesso da música instrumental no Rio de Janeiro (Anexo 3; MASTERCLASS..., 2019).

2.2.6 Curitiba e a volta para o Rio: Raulzinho à vontade mesmo

Pouco tempo depois, Raul de Souza ficou sem trabalhar e passou por situação financeira difícil no Rio de Janeiro e se mudou para São Paulo, onde viveu durante alguns anos e conheceu o trombonista Edson Maciel,⁷ com quem desenvolveu grande parceria e amizade ao longo da vida. Com poucas oportunidades de trabalho, ao surgir um concurso para ser músico militar da aeronáutica em Curitiba, não pensou duas vezes (MASTERCLASS..., 2019; FREITAS, 2017). O ano era 1958, Raul se mudou e viveu durante 5 anos na capital paranaense. Sobre o tempo que lá ficou, relata casos cômicos e misteriosos, como quando improvisava sobre o hino nacional, tocava contrabaixo nos bares, ou tocava seu trombone para um búfalo (RAUL..., 2015).

⁷ Muitas vezes referenciado por Raul de Souza como “Maciel Maluco” (RAUL..., 2018).

Em 1963 deixou Curitiba e ajudou a organizar no ano seguinte o sexteto que daria origem ao grupo "Sérgio Mendes e Bossa Rio", que gravaria o antológico álbum: *Você ainda não ouviu nada*. O álbum foi gravado pelos músicos Hector Costita (1934-), Raul de Souza, Sergio Mendes (1941-), Edson Maciel, Aurino Ferreira (1926-2019) e Sebastião Neto (1931-2001). Os arranjos são de Tom Jobim (1927-1994), Moacir Santos (1926-2006), Sérgio Mendes e J.T. Meirelles (1940-2008) (Discogs). O disco foi um sucesso e surfou na onda crescente da Bossa Nova, com turnês na Europa e Estados Unidos. No mesmo ano Raul de Souza também gravou o disco "É Samba Novo" (1964), de Edison Machado (SOUZA, 2009). Em grande fase, ainda em 1964 recebeu convite de uma gravadora para produzir o disco de algum instrumentista, aproveitando o embalo do samba jazz no momento. Souza tentou convencer o amigo Edson Maciel, o Maciel Maluco, a gravar, mas este não aceitou. Acabou juntando um grupo de músicos e gravando o álbum *Os cobras*, com Paulo Moura (1932-2010) e Maestro Cipó, no saxofone, Hamilton Cruz no trompete, J.T. Meirelles no Sax Alto e Flauta, Aurino no barítono, José Carlos (Zé Bicão) de Baixo, Tenório Junior (1941-1976) de Piano e Milton Banana (1935-1998) de Bateria (MASTERCLASS, 2019; DISCOGS, 2020).

O momento era bom para Raul de Souza. Logo na sequência, mais um convite, dessa vez para gravar seu primeiro disco solo: *Raulzinho: à vontade mesmo*, lançado em 1965 e gravado com César Camargo Mariano (1943-) ao piano, Airto Moreira (1941-) na bateria e Humberto Clayber (1937-) de contrabaixo (MASTERCLASS..., 2019). Era momento de sucesso da bossa nova e da ascensão do gênero Samba Jazz (SOUZA, 2009).

Até mesmo o renomado trombonista Frank Rosolino chegou a escutar o álbum nos EUA, muito antes de Raul de Souza conhecê-lo (Anexo 3). O americano Conrad Herwig (1959-) também teve acesso ao trabalho de Souza no exterior alguns anos depois e, erroneamente supondo que Souza tocava trombone de vara na gravação, desenvolveu técnicas para conseguir realizar as virtuosas frases do músico ao trombone de pisto. Mais tarde, em 1998, Conrad Herwig gravaria um disco com Raul de Souza, chamado *Rio*, selando a história de admiração de Herwig pelo trombonista brasileiro (MASTERCLASS..., 2019).

2.2.7 Do trombone de pisto para o trombone de vara

Todas as gravações citadas acima foram feitas com Raul de Souza tocando trombone de pisto. O músico já tinha tido contato com trombone de vara anteriormente, por meio de seu amigo trombonista Nelsinho do Trombone (1927-1996), que o havia presenteado com um

instrumento do tipo. No entanto, não tivera vontade suficiente para trocar de instrumento até aquele momento (Anexo 3).

Entre 1966 e 1967, após uma temporada em Monte Carlo, tocando em cassinos e em eventos para a família real de Mônaco, Raul de Souza conheceu um trombonista francês. O músico usava um trombone de calibre mais largo, muito utilizado em orquestras atualmente. Experimentou e gostou do timbre mais grave. Com a ajuda de seu amigo e baterista brasileiro Wilson das Neves (1936-2017) que estava no país, Raul conseguiu preservar o dinheiro para adquirir o instrumento (Anexo 3). Raul de Souza comprou um trombone de vara, Bach 42, que seria seu instrumento por muitos anos a seguir (MASTERCLASS..., 2019).

Em 1968, de volta ao Rio, Raul de Souza montou um grupo de Funk, influenciado pelo som de James Brown. Raulzinho (nome artístico utilizado por Souza após o lançamento de seu primeiro álbum solo) atacava com seu “Octeto Impacto 8”. Na sequência ajudaria a montar o grupo de Roberto Carlos, acompanhado nos metais por Magno D’Alcantara no trompete e Nestico, no sax. O trabalho com Roberto, o “RC 7”, durou pouco, aproximadamente 3 meses (MASTERCLASS..., 2019). Ainda na década de 60 também participou de programas de televisão, acompanhando grandes artistas da época como Candeia (1935-1978) e Maria Bethânia (1946-), além de integrar o grupo “A Turma da Pilantragem” (SOUZA, 2009).

A situação política no Brasil no fim dos anos 60 era complexa. A chegada do AI-5 piorou a situação dos músicos e Raul decidiu partir para o México (SOUZA, 2009), aproveitando-se do convite de um amigo para formar um quinteto de samba que se apresentaria naquele país, o “SamBrasil” (MASTERCLASS..., 2019; YAMAHA, 2021). O músico partiu e por lá ficou cerca de três anos. Morou em Acapulco e trabalhou tocando em hotéis e eventos. Do México partiu diretamente para Los Angeles, para tocar com Flora Purim, esposa de Airtó Moreira, baterista e percussionista que havia gravado em seu disco de estreia em 1965. Durante esse período trabalhou em várias ocasiões com Flora e em diversas produções de Airtó Moreira (MASTERCLASS..., 2019; SOUZA, 2009). Após uma das turnês com a cantora, foi morar em Boston por um tempo, retornando a Los Angeles mais tarde, onde desenvolveria a carreira solo que o levaria a estabelecer seu nome como um dos maiores trombonistas do mundo por revistas renomadas como a *Downbeat* e a *New York Jazz Magazine* (SOUZA, 2009). O trombone de vara passaria a ser seu principal companheiro para o resto da vida.

2.2.8 Consagração internacional

Tornando-se conhecido entre os músicos americanos no início da década de 1970, o então Raulzinho recebeu convite para gravar o disco *Colors*, em 1974. Alterou seu nome artístico mais uma vez, tornando-se Raul de Souza. O disco teve participações de músicos consagrados do jazz, como Cannonball Adderley (1928-1975), Jack DeJohnette (1942-), Richard Davis (1930-) e Ted Lo (1950-). Além da participação de Adderley e dessa poderosa banda base, Raul de Souza queria adicionar uma pequena orquestra para o disco. Cannonball Adderley imediatamente sugeriu a ideia de J.J Johnson fazer os arranjos. A oportunidade de trabalhar com Johnson, considerado um dos maiores trombonistas da história, era um sonho e ao mesmo tempo, a consagração. Johnson pediu que Raul de Souza enviasse uma fita com algumas gravações e, caso gostasse, entraria como arranjador. Raul o fez e Johnson aceitou o trabalho, levando mais alguns músicos para gravar os arranjos, como Sahib Shihab (1925-1989) e Jerome Richardson (1920-2000). J.J Johnson e Raul de Souza não se tornaram grandes amigos, mas se deram bem. O respeito pelo trabalho de Souza estava ali. Johnson gostou do som e dos solos do trombonista e se espantou com o calibre de seu trombone Bach 42, que o próprio Raul apelidava de “Half Bass Trombone”, maior do que os instrumentos normalmente usados pelos jazzistas americanos (MASTERCLASS..., 2019). Em *Colors*, produzido por Airto Moreira, a música brasileira e o samba jazz de Raul de Souza passaram a receber um pouco do tempero do Soul e Funk americanos, que viriam a dominar a estética dos seus discos posteriores nos Estados Unidos. O álbum foi um sucesso (SOUZA, 2009). Atualmente, *Colors* é tópico de estudo na *Berklee College of Music*, em Boston (RAUL DE SOUZA, n.d.).

Algumas fontes relatam que Raul de Souza estudou na *Berklee College of Music* quando morou no exterior, como, de fato, está escrito em algumas edições de seu livro: *Trombone por Raul de Souza: estudos criativos para o trombone* (SOUZA, 2009). Em entrevista ao autor desta pesquisa, ele confirma o equívoco do livro. O trombonista deixa claro que havia uma verba a ser recebida por ele, bolsa supostamente oferecida pelos americanos a Sérgio Mendes e a outros músicos do Rio de Janeiro, que daria a possibilidade de Souza estudar nos EUA. O valor da bolsa nunca chegou. O trombonista, que já vivia por lá, tinha se tornado amigo de Phil Wilson (1937-), professor da *Berklee* na época. O músico tinha planos para fazer um curso de 6 meses com Wilson, no qual gostaria de estudar piano e harmonia. Infelizmente, sem receber o recurso, não pode estudar com o músico, muito menos na universidade americana (Anexo 3).

O disco *Colors* trouxe reconhecimento para Souza e foi parar nas mãos de Sonny Rollins (1930-). Rollins gostou e não tardou em convidar o músico para gravar seu novo álbum, intitulado *Nucleus*, também recheado da estética do Hard Bop e do Funk, de 1975 (RAUL DE SOUZA, n.d.). Raul vivia um bom momento nos EUA, chegando a tocar com outros grandes

nomes do Jazz, como Freddie Hubbard (1938 -2008), Stanley Clark (1951-), Ron Carter (1937-) e Jimmy Smith (1925⁸-2005) (SOUZA, 2009).

Pouco depois, a boa fase de Raul de Souza foi interrompida por um acidente. O músico foi atropelado e quebrou o fêmur. O trombonista suspeita que tenha sido um caso de racismo. Negro, imigrante nos EUA na década de 1970 e casado com uma americana branca, Souza acredita que possa ter gerado desconforto na vizinhança onde morava. O ferimento o deixou hospitalizado por quase três meses. Impossibilitado de tocar, perdeu a turnê do disco que havia recentemente gravado com Sonny Rollins. Ainda em cadeira de rodas, logo que deixou o hospital, Souza participou da gravação de um novo disco em Los Angeles, junto de músicos de várias partes do mundo, chamado *Caldera*, voltado para o Funk (MASTERCLASS..., 2019).

Vivendo um momento difícil entre as muletas, a cadeira de rodas e as dívidas com o sistema de saúde dos Estados Unidos, os músicos de Los Angeles se movimentaram para ajudar o trombonista brasileiro, organizando um show beneficente, apoiado pelo sindicato dos músicos da cidade. Até mesmo Sarah Vaughan compareceu para assistir ao concerto, que contou com participação de vários artistas da época. Apesar de debilitado fisicamente, Raul de Souza fez convite ao gigante do trombone, Frank Rosolino, e os dois se apresentaram juntos. Surgiu daí uma grande amizade, que resultaria num grande show no Anhembi anos depois, pelo Festival Internacional de Jazz de São Paulo/Montreux em 1978, pouco antes da morte de Rosolino (MASTERCLASS..., 2019).

Com o estilo do Funk em alta nos Estados Unidos, Souza gravaria mais um disco solo, *Sweet Lucy*, de 1977, com produção de George Duke (1946-2013) pelo famoso selo *Capitol*. O álbum conta com a participação emblemática do trompetista Freddie Hubbard. *Sweet Lucy* vendeu bem nos EUA, mas também circulou no Brasil e, segundo Raul de Souza, por algum tempo, sua música *Bottom Heath* chegou a servir de vinheta de abertura do programa Fantástico, da Rede Globo. Outra faixa de seu álbum também foi colocada em novela da emissora, mas Souza afirmou não ter recebido pelos direitos autorais em nenhuma das ocasiões (MASTERCLASS..., 2019). Ainda em *Sweet Lucy*, além de tocar trombone de vara, o músico também retorna em algumas faixas com o trombone de pisto, desta vez reinventado pelo próprio, com o nome de Souzabone. O instrumento, criado por Raul de Souza, com um pistão a mais do que os três tradicionais, é capaz de alcançar notas mais graves e acionar pedal de efeitos eletrônicos que alteram o som do instrumento.

⁸ Há dúvidas sobre o ano de nascimento de Jimmy Smith. As fontes se alteram quanto à data, havendo registros para o ano de 1925, bem como para 1928.

Em 1978, mais um álbum: Raul de Souza grava *Don't ask my neighbors*, ainda mais direcionado ao Funk e à música Pop, também produzido por George Duke e incluindo algumas composições de Wayne Shorter (1933-) (SOUZA, 2009). No ano seguinte, também pela *Capitol*, lançou seu último álbum feito nos EUA: *Till tomorrow comes*, mais voltado para o estilo *Disco*. Este, por sua vez, não obteve o mesmo sucesso dos anteriores. O Jazz parecia perder a força com a chegada dos anos de 1980 (SOUZA, 2009). Mesmo assim, o trombonista permaneceu mais alguns anos no hemisfério norte, deixando seu som em diversos álbuns de compositores brasileiros que iam gravar nos EUA, como Hermeto Pascoal, Milton Nascimento (1942-) e Toninho Horta (1948-).

Os discos solo de Raul de Souza gravados na década de 1970 foram espalhados por vários países e o músico se tornou o mais famoso e venerado trombonista brasileiro pelo mundo (MASTERCLASS..., 2009; FREITAS, 2017).

2.2.9 Viva Volta

Em 1986, após se divorciar da esposa com quem foi casado nos EUA (YAMAHA, 2021), Raul de Souza lançou seu disco *Viva Volta*, nome que faz alusão ao seu retorno ao Brasil (SOUZA, 2009). No álbum, além de tocar trombone, grava pela primeira vez saxofone (FREITAS, 2017), instrumento que continuou a tocar por muitos anos, nutrindo sua paixão pela música de John Coltrane (RAUL..., 2018).

Durante os anos 80 e 90, o músico continuou a gravar e tocar com grandes artistas brasileiros e internacionais como Egberto Gismonti (1947-), Djavan (1949-), Gilberto Gil (1942-), Toninho Horta (1948-), Maria Bethânia (1946-), Milton Nascimento (1942-), Ná Ozzetti (1958-), Lisa Ono (1962-), Salena Jones (1938-), Nelson Ângelo (1949-), Taiguara (1945-1996), Tom Jobim (1927-1994), entre outros (SOUZA, 2009; DISCOGS, 2020). Seu próximo álbum solo só veio ao mundo em 1993, quando lançou o disco *The other side of the moon* (SOUZA, 2009). Ao final da década de 90 o trombonista se mudou para França, onde casou-se com sua última esposa, Yolaine (YAMAHA, 2021).

2.2.10 O novo milênio

Considerado um dos maiores trombonistas do mundo pela crítica internacional (FREITAS, 2017), Raul de Souza seguiu fazendo shows pela Europa no princípio dos anos

2000, vários deles em colaboração com o Claire Michael Group, com quem lançou o álbum *Elixir*, em 2005 (SOUZA, 2009).

Seu afastamento dos palcos brasileiros já era notável. Nesta nova década, se aproximando dos 70 anos de idade, a figura do baixista Glauco Solter (1970-) teve grande importância na reativação da carreira do trombonista no Brasil, ajudando-o na organização de seus novos trabalhos, de 2004 até o fim da vida (RAUL..., 2018). Neste período, Solter, por vezes auxiliado por outros músicos, trabalhou junto de Raul de Souza em diversos processos musicais, ajudando-o na construção de harmonias e arranjos para suas novas composições (MASTERCLASS..., 2019).

Então, apoiado por uma nova geração de músicos e admiradores de seu trabalho, Raul de Souza seguiu em frente fazendo shows e vivendo em uma intensa ponte aérea entre a França e o Brasil. Com Glauco Solter e o grupo “Na Tocaia”, gravou o disco *Jazzmim*, de 2006 (MASTERCLASS..., 2019; SOUZA, 2009). Ainda em plena atividade, aos 74 anos, mais um lançamento: *Bossa eterna* (2008), gravado com o amigo João Donato e acompanhado dos músicos Robertinho Silva (1941-) e Luiz Alves (1944-). O álbum relembra os anos de ouro da Bossa Nova e do Samba Jazz, período em que a dupla de Souza e Donato deixou sua marca na história da música brasileira. Na sequência, ainda em 2008, mais um novo CD, dessa vez remetendo à atmosfera Soul e Funk dos seus álbuns gravados nos EUA (RAUL DE SOUZA, n.d.), intitulado *Soul and creation* (2008).

2.2.11 As últimas notas

Com a chegada da década de 2010, ainda morando na França, mas muito presente em sua casa em São Paulo, onde residia para temporadas e gravações no país, Raul de Souza lançou em 2012 o CD e DVD *O universo musical de Raul de Souza*, comemorando seus 60 anos de carreira. Incansável, gravou na sequência os álbuns *Voilà*, com o grupo “Na Tocaia” (2012), *Brazilian Samba Jazz* (2016), *Jobim’s Tribute* (2018) e *Blue Voyage* (2018), todos estes com apoio do selo SESC (RAUL DE SOUZA, n.d.). Na década de 2010, o reconhecimento de Raul de Souza como um grande mestre da música brasileira torna-se evidente, apesar de tardio (VIVA..., 2005). O músico passa a realizar várias gravações de entrevistas (RAUL..., 2014), sua história é detalhada em programas na televisão (RAUL..., 2009), e Souza torna-se embaixador do trombone brasileiro pela ABT (Associação Brasileira de Trombonistas), recebendo diversas homenagens de toda a classe musical (RAUL..., 2015). A participação do músico em trabalhos de trombonistas da nova geração também reforçam seu legado, como nas

ocasiões em que tocou com Jorginho Neto (JORGINHO..., 2016) e gravou uma faixa composta em sua homenagem, intitulada *Mestre Raul* (MESTRE..., 2019), junto ao trombonista João Machala.

Em 2019, aos 85 anos e ainda em boa forma musical, Raul de Souza lança mais um álbum: *Curitiba 58*, lembrando o ano de sua chegada na cidade para trabalhar pela aeronáutica.

Incrivelmente ativo e participando de vários shows, gravações e festivais em todo o mundo, em outubro de 2020, o músico declarou publicamente aposentadoria do trombone, por problemas de um câncer na garganta. Contudo, seu último álbum, intitulado *Plenitude*,⁹ já havia sido gravado, sendo lançado poucos meses depois desse anúncio. Brevemente após o lançamento, devido às complicações do câncer, Raul de Souza não resistiu, e acabou por falecer no dia 13 de junho de 2021, aos 86 anos de idade. Sua morte foi seguida por várias homenagens de diversos músicos brasileiros, em especial da classe dos trombonistas do país.

2.3 O Som e a articulação de Raul de Souza

2.3.1 O gigante do trombone brasileiro

Músico de *swing* notável e de personalidade musical única, o consagrado trombonista é referência não só para os que tocam seu instrumento, mas para todos os músicos, como ilustram o trombonista François de Lima e Zuza Homem de Melo (1931-2019) em documentário produzido pela TV Cultura (RAUL..., 2009). O colega de Raul de Souza, Hector Costita, saxofonista que também esteve presente na gravação do antológico álbum de 1965, *Você ainda não ouviu nada* de Sérgio Mendes & Bossa Rio, aponta que Raul de Souza tem muito da influência jazzística, mas, muito da linguagem brasileira também. “Raul é Raul!”, reforça François de Lima (RAUL..., 2009).

Patrícia Palumbo, pesquisadora e entrevistadora, não poupa palavras para definir o instrumentista como referência do trombone no Brasil e no Mundo em entrevista com o músico (RAUL...,2014). A apresentadora aproveita e pergunta qual seria a chave para definir o acento brasileiro de Souza na hora de tocar. A resposta de Raul de Souza se encaminha para a improvisação: “Interpretação melódica! Não é sair improvisando loucamente. Você tem uma

⁹ Gravado com os músicos Christophe Schweizer (1958-), Glauco Solter, Alex Corrêa e Matheus Jardim. Grupo intitulado como “Raul de Souza’s Generations Band” no encarte do álbum.

história pra contar... Eu acho que é isso aí que causou meu estilo ser diferente de todo mundo nos EUA” (RAUL..., 2014).

Para além do *swing*, da linguagem brasileira e de sua forma de improvisar, a desenvoltura técnica com seu instrumento também impressiona a crítica especializada, tendo sido Raul de Souza reverenciado por diversas vezes como um dos maiores trombonistas de todos os tempos (FREITAS, 2017).

A fim de compreender melhor sobre a forma que o trombonista pensa em seu som e na sua articulação com o instrumento, as próximas seções irão descrever como a técnica se integra na construção de sua música e nas suas especificidades como instrumentista.

2.3.2 Trombonistas referência

Músico autodidata,¹⁰ a escola de Raul de Souza foi sua estrada musical, que perpassa vários estilos como o Choro, a Gafieira, o Samba, o Jazz, o Funk, o Soul e a Bossa Nova. Para além dos estilos musicais que tocou ao longo da vida, investigar quais foram suas referências do instrumento pode ser fundamental para compreender mais do desenvolvimento técnico do trombonista e sobre sua articulação com o trombone de vara, tema central deste trabalho.

Ao ser perguntado sobre seus ídolos trombonistas (Anexo 3), o primeiro a vir à cabeça de Souza foi seu amigo Maciel Maluco. Raul de Souza o conheceu na década de 50, em São Paulo e, desde então, ficaram amigos. Raul de Souza ia ver Maciel tocar com o grupo Paris, um dos grupos mais famosos da capital paulista, e narra com admiração sobre o belo som de Maciel, com volume, qualidade sonora fantástica e muita facilidade para tocar notas agudas e super agudas. Souza se apaixonou pela performance do colega e afirma que não havia trombonista assim no Rio de Janeiro, pois Edson Maciel também improvisava. Souza deixa evidente a raridade de se ter um trombonista improvisador na época e até mesmo nos dias de hoje. Segundo Souza, ele e Edson Maciel se tornaram grandes amigos. Quando Raul de Souza foi para Curitiba, Maciel foi junto. Voltando para o Rio de Janeiro em 1963, moraram juntos por um tempo e gravaram com o grupo Sérgio Mendes & Bossa Rio, em 1964, com quem excursionaram pela Europa, Beirute e EUA (Anexo 3; SOUZA, 2009).

O outro grande ídolo citado por Raul de Souza é Frank Rosolino. Souza acompanhava a música de Rosolino mesmo antes de conhecer Edson Maciel, ouvindo os programas do

¹⁰ O termo autodidata será utilizado aqui como adjetivo para descrever determinado indivíduo que não estabeleceu vínculos com instituições formais ao longo da carreira, não tendo frequentado faculdades de música ou pertencido a conservatórios.

radialista Paulo Santos, quando tinha entre 18 e 19 anos. “Ficava absurdado”, afirmou Souza. Futuramente viraram grandes amigos da vida e tocaram juntos diversas vezes (Anexo 3).

2.3.3 O timbre

Raul de Souza definia seu timbre como azul. O músico afirma que J.J Johnson pensava da mesma forma, relacionando o som com uma cor (Anexo 3). O nome de seu disco, *Blue Voyage* (2018), faz referência a como o trombonista enxergava seu próprio timbre (Anexo 3; VIVA..., 2005). O trombonista Sérgio Coelho, ainda criança, conta que estudou algumas semanas com Raul de Souza na década de 90, e lembra-se da orientação do músico para que se tocasse com “ar quente” (MASTERCLASS..., 2019). Esta afirmação pode ser entendida como uma tentativa de soprar o instrumento mantendo-se a garganta aberta, em busca de se evitar um som nasal (AYERS, 2004). Freddie Hubbard, em nota na contracapa do disco *Sweet Lucy*, tece elogios ao amigo trombonista e aponta o som de Raul de Souza como um *warm sound*, o mesmo tipo de sopro que buscava ao tocar com o *flugelhorn*.

2.3.4 A articulação

O conceito de articulação para os instrumentos de metal possui muitas semelhanças com o aplicado na linguística (AYERS, 2004). A liberação do ar para o ataque das notas, a partir do silêncio, normalmente é feita por meio de golpes de língua. Ao trocar de uma nota para outra, a língua também pode ser utilizada, e o efeito de seu movimento cria a separação entre um som e o subsequente. Evento semelhante ao que acontece quando se fala, situação em que as consoantes auxiliam na percepção das sílabas diferentes de uma palavra. Em instrumentos com pistos, o sistema mecânico pode ser utilizado para articular de uma nota para outra, sem a necessidade da língua, caso o músico queira. No trombone de vara, ao se tocar uma sequência musical de harmônicos de mesma numeração, torna-se imprescindível o uso da língua para articular sem causar o efeito glissando.

Raul de Souza tocou trombone de pisto durante muitos anos. Iniciou a prática regular com o instrumento aos 16 anos e só foi utilizar o trombone de vara com frequência após a viagem que realizou para Monte Carlo, em 1967, quando já alcançava os 33 anos. Seu primeiro álbum solo com o trombone de vara só foi lançado em 1974, *Colors*. Apesar de tantos anos de familiaridade com os pistos e com o trombone de vara, ao tratar do assunto sobre articulação, Raul de Souza afirma que para si não há nenhum tipo de relação ou influência sobre o que toca

em um instrumento e o que toca em outro. O músico observa que com o trombone de pisto ele praticamente não faz uso da língua, deixa o ar correr, o que vai na sua articulação é o que ele faz ao manejar os pistos. Já no trombone de vara, tudo muda. Os movimentos articulatórios da língua passam a ser fundamentais (Anexo 3).

Mesmo assim, algum tipo de influência na forma de tocar o trombone de vara, vinda da sua performance com o de pistos, pode ter existido. Tendo começado desde a adolescência neste instrumento, é possível imaginar que se acostumou com uma articulação leve, com notas muito conectadas, que é o que acontece ao deixar o ar fluir sem intrusão da língua, como explicitou acima, deixando o ar correr. Ao adotar o trombone de vara como instrumento principal, é possível que ele buscasse um som parecido com o que já trabalhava há anos no trombone de pisto, desenvolvendo, então, uma articulação leve e macia neste instrumento, de muita conexão¹¹ entre as notas, como se pode observar em seus álbuns e gravações a partir da década de 70 (Anexo 2).

Ao tratar sobre sua articulação, Raul de Souza diz que a forma de articular é algo que vem com o instrumentista:

[...] a articulação é uma coisa que você tem com você. É o que você interpreta. Como se estivesse cantando, por exemplo. Não cantando, mas, é tipo contando uma história no instrumento. Eu, por exemplo. Tem coisa no saxofone que eu faço, diferente, nada a ver com Coltrane, nada a ver com Sonny Rollins, com ninguém. Sou eu. Uma coisa que eu estou adquirindo aos poucos. Mas é um instrumento completamente diferente do trombone. Completamente diferente. Nada a ver. Nem o de pisto, e nem o de vara (Anexo 3).

Ao direcionar o assunto para as sílabas articulatórias durante a entrevista (Anexo 3), tema tratado em vários métodos e pesquisas (AYERS, 2004; FASKE, 2013; MCCHESENEY, 1992), Raul de Souza parece familiarizado com o assunto. No entanto, afirma que não pensa muito nas sílabas quando executa o instrumento. Além disso, há tanto tempo performando com o instrumento, sua forma de articulação já se tornou tão natural, que, de fato, ao trombonista não era mais necessária reflexão para performar. Mesmo assim, Raul de Souza consegue explicar sua articulação cantarolando o seu procedimento: uma tradução silábica,¹² cantando o

¹¹ Ao termo “conexão” será atribuído, neste trabalho, o sentido de ligação entre as notas musicais que um instrumentista executa. Uma conexão pequena entre as notas indicará que a coluna de ar e, portanto, o som, sofrerá grande interrupção devido ao processamento articulatório. Uma conexão grande irá corresponder a pouca interrupção da coluna de ar e do som. Em música, quando se deseja que o *performer* interprete as notas de forma muito conectada, a notação musical do arranjador ou do compositor poderá indicar o uso do efeito legato. Para uma conexão menor, a indicação dos sinais de tenuto ou staccato poderá ocorrer (MED, 1996).

¹² Este termo será utilizado daqui em diante como o procedimento em que se traduz os movimentos do aparelho fonador do músico em função de sílabas ou fonemas que possam representá-lo. O capítulo seguinte irá aprofundar o tema.

que estaria executando com o trombone. O músico afirma que mistura várias sílabas para articular e deixa claro que ao menos três delas com consoantes diferentes são utilizadas para emitir o som quando ele toca (Anexo 3). As vogais das sílabas, ao cantarolar, também são alternadas, mesmo quando acompanhadas de mesma consoante, o que também pode levar a pequenas diferenças timbrísticas do som (AYERS, 2004; HEYNE; DERRICK, 2015).

Foi possível perceber durante a entrevista (Anexo 3) que, ao cantarolar e pensar na articulação com o instrumento, em trechos mais lentos, Raul de Souza dá preferência para as sílabas iniciadas pelas consoantes D e R, mas não se limita. Sílabas iniciadas com a letra P também aparecem. Quando acelera o andamento, Souza explica que mais uma consoante ganha presença em seu procedimento articulatório, a letra B. Ao ser apresentado sobre a articulação *doodle tonguing* descrita em (MCCHESENEY, 1992), Raul de Souza mostrou consciência do estilo, e relatou que entende este sistema como a forma dos americanos tocarem, considerando-o completamente diferente da aplicação articulatória que utiliza.

Raul de Souza dá mais exemplos sobre como a variação da velocidade de execução altera sua forma de articular em *Rio Louco*, composição sua, na qual a segunda parte possui maior quantidade de notas a se executar. Na primeira parte, utiliza-se das sílabas iniciadas pelas consoantes D e R. Quando as frases passam a ficar mais rápidas, faz misturas silábicas com as consoantes D, R, P, B acompanhadas de variadas vogais, em ordem não sistematizada, da forma que canta.

Misturo. Porque, por exemplo di, di, ri, do, di, ro, ra... Na segunda parte... pe, re, bu ,de, ba, da, ba, ra, ba ,de ,be, re, bu, de, bi, ri, be, de, be, de, be, de, be, de...pa,pa,pa,pa, pi,pi,bi,de,pi,ra. [...] Tudo, é. Então, por exemplo, quando chega a rapidez, aí vai e dificulta. Dificulta. Tem que ver no momento como eu vou colocar o ar. Se é du, di, pa, ra,bu, di, bi, di, di ou pi, bu, di, bi, ra, bo, do, do... São várias. De acordo com a tonalidade, às vezes (Anexo 3).

Sobre as quebras de harmônicos¹³, momento em que o trombonista pode trocar de nota sem glissar ao se trocar de notas de numeração harmônica distinta, mesmo sem utilização da língua (FISCHER, 1983), Raul de Souza diz que não utiliza tanto quando os movimentos não exigem rapidez, preferindo aplicar o golpe de língua a todas as notas.

Em poucos momentos durante a entrevista, sílabas iniciadas pela consoante G também apareceram quando Raul de Souza cantou, fazendo lembrar o procedimento de duplo staccato no trombone de vara (AYERS, 2004). O instrumentista parece não gostar muito dessa forma de articulação. Sua forma de articular o golpe duplo parece fazer mais uso da consoante B, como

¹³ Efeito também chamado de *Lip break* (FISCHER, 1983).

na associação DeBe – DeBe do trecho acima, ao invés das formas duplas tradicionais: DaGa-DaGa ou TaKa-TaKa¹⁴ (FISCHER, 1936; AYERS, 2004).

Durante a entrevista, Souza diz acreditar que o importante é misturar as sílabas. O músico aponta que permanecer em uma sílaba só quando se toca pode ser cansativo e dificultar a execução do instrumentista. Para o trombonista, manter a sonoridade e interpretação é fundamental, sem, no entanto, deixar de criar um sistema novo, variando a colocação da articulação de nota a nota:

Não, não. Vai fazendo várias interpretações diferentes, não precisa ficar num dig, dig, dig, Só. Botou o instrumento na boca, cria outro sistema. A todo o momento você tem que botar o instrumento para tocar. Cria uma outra coisa. A sonoridade, a mesma; a interpretação, a mesma. Mas a questão, de colocar nota por nota, muda. Sabe como é? Não permanece naquilo de...du, du, du, du, du di, du, du, du. Mistura as... Que é bem melhor. Você vai descansar com isso aí. Dá mais velocidade. Lógico (Anexo 3).

Apesar de afirmar que não carrega uma sistematização articulatória definida para si, pôde ser observado que, se efetivamente Raul de Souza tocar como cantarolou as sílabas em entrevista, seus movimentos articulatórios traduzidos silabicamente podem ser representados na maioria das vezes por fonemas iniciados pelas letras D e R quando executa trechos mais lentos, mas admitindo a presença da consoante P também em alguns momentos. Ao se acelerar as passagens musicais, a mistura aumenta, e as consoantes B, D e R e suas diversas combinações parecem tomar lugar. É importante dizer aqui que o músico não limita suas possibilidades articulatórias às formas citadas, e que essas impressões aqui colocadas vieram de análise feita pelo autor, a partir de observação de maior presença de tais sílabas em tradução articulatória expressa pelo próprio trombonista (Anexo 3).

Apesar de Souza não explicitar uma combinação articulatória como a apresentada por McChesney (1992), *Da uh La – Da uh La*, e dizer que isso pode variar para cada passagem ou tom do trecho musical, foi possível observar o uso de um encaixe silábico¹⁵ comum realizado pelo músico em alguns momentos durante a entrevista (Anexo 3). Souza, em diversas situações musicais que se necessitava de mais velocidade articulatória, cantarolou células formadas pela conjugação das sílabas “Ba Di Bi Ri - Ba Di Bi Ri”. No entanto, não se pode afirmar que se trata de sistematização realmente utilizada pelo músico ou apenas uma situação circunstancial.

Concluindo esta seção, Raul de Souza deixou claro que essa forma de articular é algo que veio com ele, que tem a ver com sua personalidade e até mesmo seu jeito de viver. Sistema

¹⁴ As vogais que acompanham as sílabas descritas nos métodos podem variar (AYERS, 2004).

¹⁵ Ao longo do trabalho será utilizado o termo encaixe silábico para expressar uma certa conjugação de sílabas em uma frase musical, como as células “Tu-Ku-Tu-Ku” (FISCHER, 1936) ou “Da-ul-La” (MCCHESENEY, 1992).

que, por meio da maneira como o próprio músico exemplificou, pode ser relacionado com o que ele canta. Perguntado sobre o que marcaria sua forma especial de tocar, Raul de Souza respondeu que seria sua sonoridade. A interpretação da sonoridade (Anexo 3). E o que seria a articulação senão o princípio da emissão sonora?

Todas essas comparações de sílabas faladas ou cantadas com as articulações executadas por um trombonista podem gerar dúvida se, de fato, os fonemas falados se tratam de formas sólidas de representação do que se toca com um instrumento. Ou, até mesmo, se suas variações sonoras poderiam ser percebidas por um ouvinte. Para esclarecer tais perguntas, uma análise mais profunda sobre a fonética articulatória no trombone de vara e alguns experimentos articulatórios serão conduzidos nos próximos capítulos.

3 A FONÉTICA ARTICULATÓRIA E O TROMBONE DE VARA

A articulação, tema central em qualquer análise na área de performance musical, é ponto determinante na execução do trombone de vara (WULFECK, 2018). Ayers (2004) explica que a língua é a "chave", o ponto mais importante para a articulação em instrumentos de metal.

Na literatura acadêmica e mesmo em diversos métodos tradicionais sobre articulação para trombone de vara, os movimentos que o instrumentista deve realizar com a língua para realizar a troca de uma nota para outra são na maioria das vezes descritos através de sílabas utilizadas na fala (FASKE, 2013; AYERS, 2004). No entanto, as sílabas mais comuns na literatura podem realmente descrever o movimento do músico durante a execução do instrumento? E, ao reproduzi-las com o instrumento, suas diferenças articulatórias são realmente significativas para quem escuta? Apesar de desenvolver todo seu texto em função do sistema silábico de representação de articulação para os instrumentos de metal, Ayers (2004) adverte que o ato de tocar é diferente do de falar, já que ao tocar as cordas vocais não vibram e o som deve ser produzido com o mínimo de obstrução possível, mantendo a glote aberta ao máximo.

Durante a fala, as diferenças sonoras das pronúncias de sílabas distintas são evidentemente perceptíveis por qualquer ouvinte, logo, os movimentos para sua execução também são distintos. Bem estabelecido no campo da fonética, é fato que os órgãos do aparelho fonador humano se movimentam de formas diferentes ao produzirem fonemas e sílabas diferentes (SILVA, 2009). Dado isso, é possível supor que fonemas possam descrever o movimento da articulação do instrumentista em diferentes situações. No entanto, é razoável se perguntar porque os métodos se utilizam de sílabas para descrever os movimentos da língua, já que o uso de vogais (parte constituinte da sílaba) prevê a vibração mais intensa das cordas vocais, que, como já foi dito, não deve acontecer ao se tocar instrumentos de metal (AYERS, 2004). De fato, não se fala (ou canta) e toca ao mesmo tempo (ao menos quando não se leva técnicas expandidas em consideração). Consequentemente, a descrição silábica não traduz com precisão o que acontece com o sistema fonador do músico ao executar o instrumento.

Tecnicamente, já que tocar trombone não envolve a pronúncia efetiva da vogal, talvez a representação mais fiel do movimento articulatório possa ser realizada como o fazem na área da fonética, por meio da descrição mais precisa do segmento consonantal (SILVA, 2009). Esta aplicação difere do uso de apenas uma consoante como forma representativa, o que não seria suficiente. A tradução do movimento para o instrumentista e para o falante através de uma única consoante é incapaz de descrever completamente a articulação em vários casos. Silva (2009)

mostra que o ponto de articulação de uma consoante se altera dependendo da vogal que a acompanha no momento da fala, fenômeno atribuído a uma propriedade articulatória secundária da consoante (ABERCROMBIE apud SILVA, 2009), gerando diferença no fonema. Repare que dependendo da vogal que acompanha a letra “D”, por exemplo, o ponto de toque da língua com o trato vocal e até mesmo a posição dos lábios pode se alterar. Ou seja, pode-se ter diferentes fonemas para uma mesma consoante. De fato, para o que ocorre com o instrumentista ao articular, a representação de um fonema consonantal que incluísse as descrições de articulação secundária seria preferível para descrever cientificamente a execução. Dessa forma estaria melhor descrito o movimento da língua e ficaria claro que não se pronuncia a vogal ao tocar, evitando o equívoco da vibração das cordas vocais ao se executar o instrumento.

Porém, a utilização de uma sílaba como tradução do movimento apresenta um tipo de representação quase completa do fonema consonantal, pois acrescenta a descrição secundária da articulação ao se utilizar da vogal subsequente, e não cria a necessidade do conhecimento da transcrição fonética restrita (LADEFOGED apud SILVA, 2009), o que poderia ser mais um elemento a dificultar o ensino. Tal uso silábico pode então ter se popularizado por essa facilidade, assim como Silva (2009) explica sobre o uso da "transcrição fonética ampla" em lugar da "restrita" quando da construção das tabelas fonéticas, simplificando as representações dos símbolos fonéticos ao eliminar sinalizações de articulações secundárias. Cabe aos instrumentistas e aos métodos identificarem que as sílabas trazem muitas informações, mas não descrevem tão bem o fenômeno como uma transcrição fonética restrita descreveria. As vogais auxiliam no entendimento de onde a língua deve tocar para articular as consoantes e onde ela repousa após a articulação (AYERS, 2004), mas não devem ser vocalizadas, pois podem restringir a passagem do ar através da glote. Para além disso, deve-se chamar a atenção que, dependendo do idioma natural do autor do método analisado, a descrição silábica de articulação pode induzir estudantes de outra nacionalidade ao erro, já que sílabas iguais são muitas vezes pronunciadas de formas diferentes em diferentes idiomas. Por isso a representação fonética restrita se aplicaria com mais rigor para a descrição do movimento do músico.

Além do mais, uma mesma sílaba também pode ser pronunciada com movimentos articulatórios diferentes, dependendo até mesmo de uma variação linguística dialetal. Silva (2009) deixa ainda mais evidente a importância da sinalização da articulação secundária, quando se trata da dentalização ou alveolização. A sílaba “ta”, por exemplo, no dialeto paulista é executada com o toque da língua no dente superior, enquanto no dialeto mineiro, o toque acontece na região alveolar. Essa diferença poderia ser sinalizada numa transcrição fonética restrita.

Entretanto, o toque da língua no dente ou na região alveolar pode ser realizado com a ponta (ápice) ou com a lâmina da língua e essa diferença não é tratada nas construções das transcrições silábicas na literatura articulatória do trombone de vara. Faske (2013) apresenta as consoantes “t” e “d” em seu texto e aponta o lugar de articulação destas consoantes para a região alveolar ao se tocar o instrumento. Contudo, ainda segundo Faske (2013), a língua pode alterar seu lugar de articulação, direcionando o toque mais para trás do dente superior, conforme o trombonista se encaminha para uma região mais grave. Até mesmo estas mesmas sílabas podem ser executadas em diferentes “graus” de intensidade segundo o autor, gerando uma variedade de possibilidades articulatórias diferentes. Ayers (2004) também apresenta uma discussão sobre o assunto quando apresenta duas diferentes escolas de pensamento sobre o lugar de articulação. Uma delas considera que a língua passa entre os dentes e toca levemente a ponta do lábio superior durante a execução, enquanto a outra considera o toque atrás dos dentes superiores apenas, diferentemente da região alveolar apontada em Faske (2013).

Essas abordagens apresentadas por Faske (2013) e Ayers (2004) mostram que a variedade de possibilidades de se movimentar a língua para a execução com o instrumento não pode ser completamente descrita através da fonética, nem mesmo com auxílio da transcrição fonética restrita. Para além das análises secundárias de articulação, existem mais detalhes não contemplados na transcrição fonética quando se toca um instrumento de bocal. A fonética é excelente para a descrição dos sons falados, mas deixa incompleta a tradução mecânica do movimento dos músicos. No entanto, ela pode ser útil como um guia. É fato que palavras diferentes como “tato” e “dado” são ouvidas de forma diferentes e devem ser articuladas de formas distintas. Por mais que um indivíduo possa falar a palavra “tato” diferentemente de outro falante, para além das características de articulação secundárias descritas, essa palavra continuará soando diferente da palavra “dado” e isso mostra evidências claras sobre variações na forma da pronúncia de uma palavra para outra em nível mais primário de articulação. Isso quer dizer que dois músicos podem interpretar de formas diferentes o movimento descrito por um mesmo fonema, mas algo em comum há de permanecer. Ou seja, a fonética não consegue transcrever completamente o movimento articulatório para o músico, mas a tradução via fonemas ou sílabas pode levar a um melhor entendimento de como se proceder ao tocar.

Ayers (2004), apresenta uma tabela com a pronúncia de algumas sílabas e mostra que o ponto de articulação da língua com sílabas que se iniciam com a consoante “t” acontece mais próximo dos dentes superiores do que ao utilizar a consoante “d”, quando se alcança mais a região alveolar. Depois segue, mostrando as consoantes, l, q e k, que possuem ponto de contato em partes da língua cada vez mais próximas da garganta. Por mais que existam vários elementos

que podem diferenciar uma articulação para além do ponto de toque, tais como a parte da língua que se faz o toque e até mesmo a posição precisa do toque, diferenças consistentes entre as articulações através da fonética são encontradas na literatura.

Os materiais pesquisados até aqui, em sua grande maioria, utilizam a representação silábica ou fazem uso de apenas uma consoante (sem vogal acompanhante) para exemplificar a articulação do trombonista, apesar dos problemas listados nesse texto sobre estas formas de representação. Ao longo da análise dos métodos de instrumento observados, pouca discussão sobre o assunto acontece, e os autores trazem no texto a sinalização silábica a ser utilizada pelo músico, sem muitas delongas, como em Peretti (1928), Gagliardi (1936) e Fischer (1936). Apenas Mcchesney (1992) faz análise sobre as sílabas articulatórias de forma um pouco mais aprofundada. Ayers (2004), apesar de fazer uma leitura profunda sobre o uso das sílabas articulatórias na articulação com o instrumento e a fonética, também não questiona se a descrição silábica é a melhor forma de representação gráfica para o movimento articulatorio do instrumentista.

Este capítulo aponta o modelo de transcrição fonética restrita das consoantes como sistema científico mais fiel para descrever a execução dos movimentos dos instrumentistas de metal, tal como se faz para a fala. No entanto, é importante deixar claro que mesmo a transcrição fonética restrita possibilita algumas diferenças na execução de fonemas representativamente idênticos, pois não consegue contemplar a variedade de locais possíveis do toque da língua, da intensidade do movimento e até mesmo com qual parte dela (o ápice ou a lâmina) se aplica o toque articulatorio (SILVA, 2009; FASKE, 2013; AYERS, 2004).

No entanto, se utilizadas as sílabas apenas como modelo simplificado de tradução do segmento consonantal com articulação secundária correspondente e evitada a produção de vibração das cordas vocais relacionada às vogais presentes, o sistema silábico pode ser utilizado sem maiores prejuízos (atentando-se ao idioma do método em questão) com a mesma qualidade de uma transcrição fonética restrita. Portanto, com estas ressalvas, será mantida neste trabalho a tradicional representação silábica (mas sempre tomando cuidado com a forma que devem ser pronunciadas), já que se trata da forma mais divulgada de ensino, métodos e literatura até então, evidenciando como os autores abordam o tema. É importante lembrar que esta descrição fonética não contempla por inteiro o movimento articulatorio do músico, mas, pode auxiliar na descrição do mecanismo. Sua eficácia como descrição articulatoria para o trombonista será investigada mais adiante neste trabalho.

Dentre as sílabas mais empregadas no ensino da articulação no trombone de vara, listamos algumas que aparecem em métodos comumente encontrados no Brasil (OLIVEIRA,

2010): tu, ku (FISCHER, 1936); “ta”, “ra”, (GAGLIARDI, [s.d.]); “du”, “gu” (GAGLIARDI, 1936; OLIVEIRA, 2010); “tu” (PERETTI, 1928); as mais usadas na literatura sobre trombone, segundo Faske (2013) “tah”, “dah”; as apresentadas por Ayers (2004) como mais usadas “ta”, “tu”, “te”, “ti”, “da”, “du”, “de”, “di” e as sílabas “da”, “ul” (pronunciado como “ru” em português), “la”, do método *doodle tonguing* (MCCHESENEY, 1992).

Ao tratar destas sílabas em seus métodos, poucos autores apresentam alguns motivos para utilizá-las. Estes motivos estão normalmente relacionados à sonoridade, velocidade de articulação e suas combinações facilitadoras para staccatos duplos, triplos e legatos. Como são sílabas que acabam por representar fonemas diferentes, de fato, ao menos quando faladas, possuem suas peculiaridades sonoras próprias.

No entanto, ao tentar reproduzir estes movimentos articulatórios com o trombone, não se tem a certeza se estas sílabas diferentes retornam resultados tão distintos em termos de som para o ouvinte. Contudo, entre pedagogos e trombonistas profissionais, é bem estabelecido na classe, dentro do senso comum, que estas articulações geram resultados distintos (DIAZ, 2011). É possível, portanto, delinear a hipótese de que o instrumento, que passa a ser mais um elemento para além do aparelho fonador do músico, possa reduzir as diferenças articulatórias que seriam percebidas durante a fala, sem apagá-las completamente, contudo. Ayers (2004) aponta diferenças qualitativas sobre sonoridade, sobretudo sobre os procedimentos mecânicos do aparelho fonador quando se toca aplicando sílabas distintas nos metais, comparando com a fonética da fala. Estas características colocadas em seu texto ficam mais no plano da execução do movimento articulatório do instrumento, mas, sem se questionar sobre o que escuta o ouvinte.

Diaz (2011) conduziu um experimento para verificar se uma mesma nota executada por um trombonista experiente, aplicando diferentes articulações, pode gerar diferenças de volume para o ouvinte, quando executadas com praticamente a mesma dinâmica. A hipótese utilizada é que ao se escutar duas notas iguais com mesmo volume, mas com ataques distintos, o ouvinte escutaria pequenas variações de intensidade, puramente devido à diferença articulatória. A análise foi feita com estudantes de música variados e com um grupo de alunos da classe dos metais. Em ambos os grupos os resultados foram considerados satisfatórios, corroborando a hipótese, apesar de se obter um grande desvio padrão para as variáveis medidas. Diaz (2011) concluiu que os alunos sentem uma diferença de intensidade ao escutar articulações diferentes, mostrando que o uso de articulações distintas pode ser percebido pelo ouvinte. O teste foi feito com as sílabas “da”, “pa” e “ta” e a ordem de percepção de intensidade entre essas foi a mesma da sequência aqui apresentada. As causas para essa ordem sequencial não foram esclarecidas

no artigo, mas o autor aponta que as diferenças timbrísticas durante o ataque da nota podem ser responsáveis por essa variação. Em um estudo para diferentes ataques de trompete (SPIEGELBERG apud DIAZ, 2011), foi possível observar que as diferenças de percepção dos ouvintes são dependentes da centróide espectral, duração e amplitude do ataque. Diaz (2011) reforça que mais estudos devem ser feitos com o intuito de entender melhor o efeito da centróide espectral no ataque, mas, parece que quanto maior o valor da centróide espectral, mais claro é percebido o timbre (SPIEGELBERG apud DIAZ, 2011). A sequência das sílabas apresentadas segue a mesma sequência de valor de centróide espectral no início do ataque, do menor para o maior, “da”, “pa” e “ta”. Diaz (2011) concluiu que, independentemente da dinâmica, articulações diferentes geram percepções de intensidade diferentes, reforçando a teoria que o uso de articulações distintas é parte importante para a construção da estilística do músico.

4 EXPERIMENTOS COM AS SÍLABAS ARTICULATÓRIAS

4.1 Revisão sobre as sinalizações articulatórias em partituras

Muitas partituras descrevem a característica articulatória das notas de um trecho musical, diferenciando a conexão entre elas com auxílio de alguns sinais gráficos. Em situações em que se espera a execução de ligadura entre as notas pelo intérprete, uma linha curva que conecta uma e outra, ou até mesmo sobre toda uma frase musical é apresentada, chamada de ligadura de expressão, como pode ser visto nas Figuras 1 e 2, representando o “legato” (MED, 1996). Neste caso, o intuito é realizar o trecho com grande conexão entre as notas, sem deixar pausa entre elas e sem acentuar a emissão da próxima nota da sequência.

Figura 1 – Ligadura de expressão representando execução em trecho “legato”



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 2 – Ligadura de expressão representando trecho de ligadura de expressão entre as notas Dó e Si Bemol e entre as notas Lá e Sol



Fonte: Elaborada pelo autor.

Em outros momentos, o compositor ou arranjador pode escrever o sinal de tenuto (MED, 1996) sobre as notas (Figura 3), sinalizando que essas devem ser tocadas com sua duração integral e com sustentação de volume, deixando o mínimo de pausa entre as notas tanto quanto for possível, mas demarcando claramente com a articulação a emissão da nota seguinte sem, entretanto, acentuá-la.

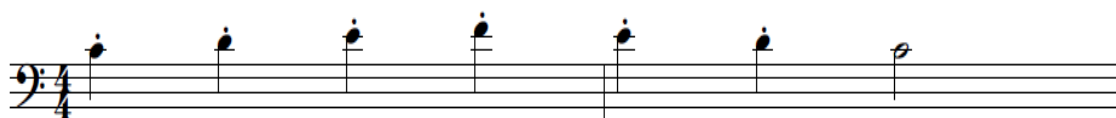
Figura 3 – Sinalização de tenuto para expressar trecho tocado com as notas em valor integral



Fonte: Elaborada pelo autor.

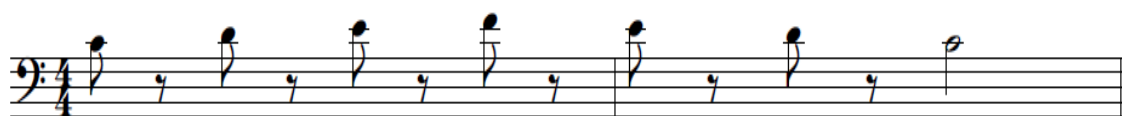
O sinal de notas com ponto de diminuição (MED, 1996) também é de comum utilização (Figura 4). Quando ocorre, é esperado que o músico execute uma nota e deixe um espaço de pausa antes da execução da nota seguinte. Muitas vezes, o ponto colocado acima da nota pode ser interpretado como uma nota com metade do valor de duração da que está representada na pauta, funcionando como uma abreviação para a notação do compositor (Figura 5).

Figura 4 – Notas com ponto de diminuição



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 5 – Representação equivalente à Figura 4



Fonte: Elaborada pelo autor.

Outros sinais articulatórios, como acentos crescentes, decrescentes, marcattos e o forte-piano (Figura 6), tratam mais da emissão da nota, seu volume, velocidade de ataque e decaimento de pressão sonora ao longo de sua duração.

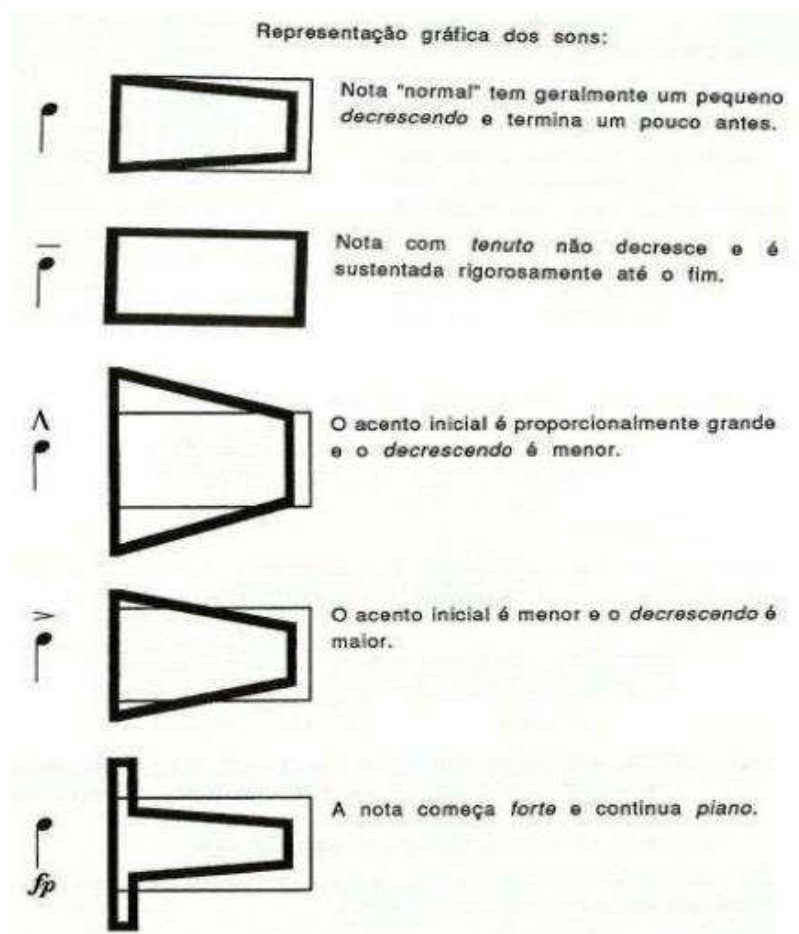
Figura 6 – Diversos acentos musicais distintos



Fonte: Elaborada pelo autor.

A Figura 7 a seguir, extraída do livro de Bohumil Med (1996, pp. 219-220), exemplifica em termos gráficos a intenção de cada sinal citado quanto ao ataque e sua duração para uma dada semínima. O comprimento dos retângulos de linhas mais finas representa o tempo de duração da nota de uma semínima integral, e sua altura, o volume médio previsto para a dinâmica do trecho. As Figuras de linhas de maior espessura sinalizam o som executado idealmente com o acento indicado.

Figura 7 – Representação sonora dos ataques das notas



Fonte: Med (1996).

A seguir será observado que características articulatórias distintas apresentadas nesta seção podem ser alcançadas com a aplicação de diferentes sílabas articulatórias e pressões sonoras durante a performance com o trombone de vara.

4.2 Experimento com o ataque das sílabas “DA” E “TA” (Experimento 1)

No primeiro experimento a ser conduzido nesse trabalho, não será colocado em questão se os movimentos gerados por diferentes sílabas articulatórias geram maior velocidade ou facilidade de execução para o instrumentista, mas sim se possíveis diferenças sonoras atreladas a articulação de cada fonema podem ser observadas por meio de ferramentas do campo da sonologia.

Para isso, o Experimento 1 objetiva realizar uma análise espectral dos sons produzidos pelo trombone quando se articula com os dois tipos de sílabas mais encontrados nos métodos, “ta” e “da” (FASKE, 2013), preocupando-se com a parte da emissão da nota. Além disso, pretende-se realizar uma comparação entre os sons produzidos com o instrumento e os produzidos com a fala, com a intenção de verificar se esses preservam características de ataque comuns. Diferenças de centróide espectral durante o transiente¹⁶ e de duração do ataque das duas sílabas serão as principais variáveis investigadas, já que estas foram citadas como possíveis responsáveis pela diferença de percepção dos ouvintes (SPIEGELBERG apud DIAZ, 2011). Essa análise pretende encontrar evidências sobre a validade da tradução silábica presente em parte da literatura do trombone de vara como sistema de tradução articulatória eficaz para o instrumentista.

4.3 Metodologia do Experimento 1

Para estudar as diferenças na emissão do som produzido pelo trombone com as duas articulações tidas como as mais utilizadas com o instrumento, “Tah” e “Dah” (FASKE, 2013), o autor deste capítulo, com auxílio de um gravador ZOOM H4, gravou uma série de sílabas “ta”, faladas, e executou o instrumento na sequência com a articulação correspondente. A nota escolhida para gravação foi um Si bemol 2. O mesmo foi feito para a sílaba “da”. A forma da articulação falada foi base para a execução das notas que se seguiram, quando o autor tentou

¹⁶ Intervalo entre o início do som e o momento no qual seu volume alcança estabilidade.

replicá-las tocando. Após a gravação foi utilizado o programa *Audacity* para a edição de áudio e o programa *Sonic Visualizer*¹⁷ para retirar os espectros das ondas sonoras gravadas, a fim de fazer as análises das articulações executadas.

Ao descrever a tradução silábica para articulação com o trombone, Ayers (2004) explica em sua dissertação que a consoante da sílaba aplicada diz respeito a qual ponto da boca a língua vai articular a nota e, a vogal, onde ela irá repousar após o toque. Durante o processo de ataque, atentando-se ao aparelho fonador do trombonista, o que se observa é que o som se inicia com a liberação de ar imediatamente após o toque da língua no ponto de articulação e se encerra quando a língua atinge o repouso, deixando o ar correr livremente para a continuidade do som.

No estudo, foram analisadas duas sílabas que possuem a mesma vogal (“ta” e “da”), a fim de se compreender a diferença quanto ao sinal sonoro das consoantes, apenas. Para tanto, buscou-se captar o momento do toque da língua até o seu repouso, chamado tempo de ataque, que poderia diferenciar uma execução da outra. Com esse intuito, buscou-se a ferramenta *Attack Start/End Times*, do plugin *Mir.Edu*¹⁸ de *Just Salomon*, disponível no site *vamp-plugins.org*. Esta ferramenta determina dois pontos. Um deles é o instante de tempo em que se considera o início do ataque nota. O outro trata-se de quando o ataque termina. Estes pontos são calculados através do *Adaptive Threshold Method* (PEETERS, 2004), e é baseado no volume sonoro da amostra. O intervalo de tempo entre eles é chamado o tempo de *Onset* (DIAZ, 2011) ou, como prefere Lerch (2012), tempo de ataque. Este tempo de ataque será uma variável fundamental do experimento, em que compararemos seus valores para as sílabas “da” e “ta”. Esse é um dos pilares para a diferença de percepção dos ataques distintos (SPIEGELBERG apud DIAZ, 2011), para além das características de timbre e de volume. É importante entender que por mais que o tempo de ataque possa excluir o instante inicial do toque da língua, já que o método marca o início da nota após surgir um primeiro sinal sonoro, é o caminho que esta executa ao deixar o ponto de toque e ir em direção ao repouso, responsável pela liberação do caminho do ar (AYERS, 2004), que ditará as diferenças sonoras.

A variável volume será isolada neste experimento. Para tanto, buscou-se analisar notas com intensidades semelhantes, com diferenças dentro de no máximo um desvio padrão da média das amostras coletadas. As que ficaram fora dessa região foram excluídas. Diaz (2011) mostra que mesmo ataques distintos de mesmo volume podem ser percebidos pelo ouvinte. Já

¹⁷ Plataforma construída para o estudo mais aprofundado das características de sinais de áudio. Para mais informações, cf. <https://www.sonicvisualiser.org/>.

¹⁸ Plugin que fornece algumas ferramentas de análise de áudio. Facilmente utilizado em conjunto com o programa *Sonic Visualizer*. Para mais informações, cf. <https://www.vamp-plugins.org/download.html>.

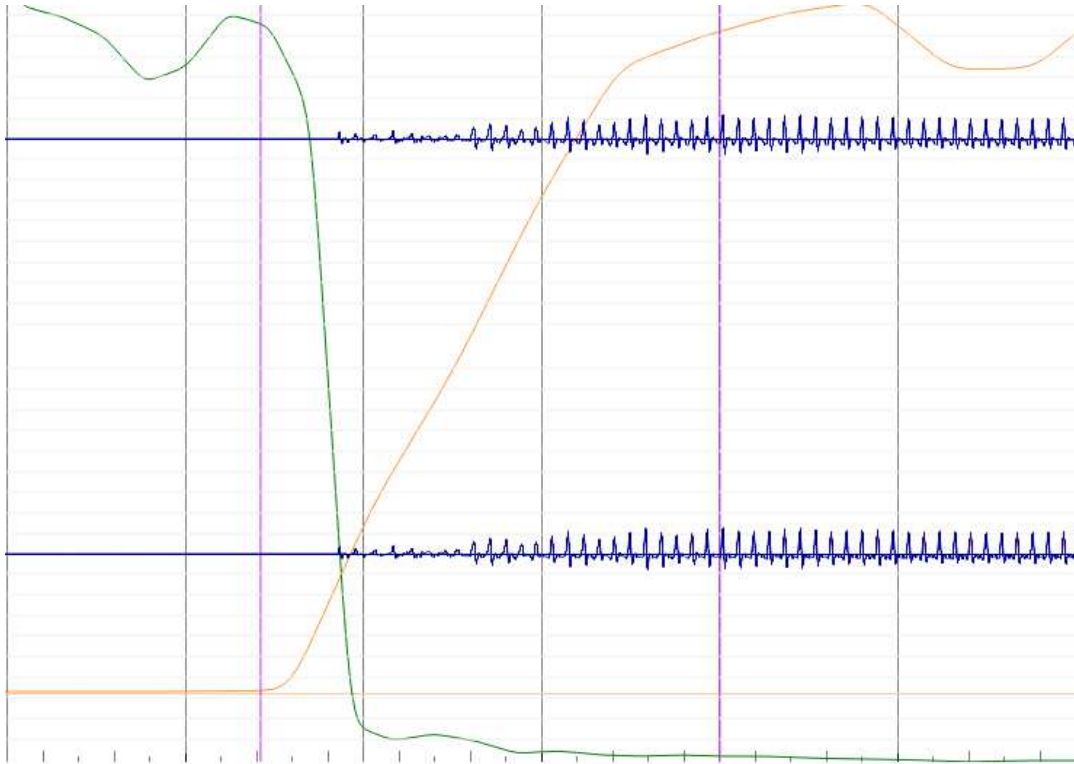
para a análise timbrística será utilizada a ferramenta *Spectral Centroid* (PEETERS, 2004), também do pacote de dados *Mir.Edu* de *Justin Salomon*.

A centróide espectral é uma variável que identifica o centro de massa da energia espectral de um sinal sonoro para cada instante de tempo. Quanto maior o valor da centróide (o centro de massa das frequências soando no instante) mais claro ou brilhante é notado o timbre (LERCH, 2012; SPIEGELBERG apud DIAZ, 2011). A região escolhida para análise da centróide espectral foi de aproximadamente 12 milissegundos. Repp e Linn (1988) em seu artigo que estuda transientes da fala aplicados à pronúncia de sílabas de formato CV (consoante-vogal), limitaram a análise de seus dados para o tempo de 25.6 milissegundos para analisar a intensidade sonora do transiente e 12.8 milissegundos para a análise espectral do transiente da fala, que poderia ser correspondente à pronúncia da consoante.

Foi feita então uma análise das amostras das sílabas tocadas com o instrumento e as faladas, com auxílio do software *Sonic Visualizer*.¹⁹ Os dados foram trabalhados numa planilha de **Excel**, de onde médias e desvios padrões das variáveis foram extraídos com a finalidade de realizar uma comparação entre as execuções das sílabas “Da” e “Ta”, faladas e tocadas. Na Figura 8 que segue se vê em azul o áudio estéreo da entrada da execução com o trombone. As linhas roxas representam o início e o final do ataque da nota, a curva verde, a centróide espectral, e a laranja, o volume para cada instante de tempo. Observe que a nota musical permanece soando após o fim do ataque e as curvas verde e amarela tendem à estabilização.

¹⁹ Cf. Figura 1 e as ferramentas do pacote *Mir.Edu* descritas anteriormente.

Figura 8 – Sinal sonoro de “Da” tocado com as ferramentas de análise estudadas



Fonte: Figura extraída pelo autor com o programa *Sonic Visualizer*.

4.4 Análise e discussão de resultados

A análise inicial trabalhou com 13 amostras para a sílaba “ta” falada, 13 amostras para “da” falada, 23 para “ta” tocada e 25 para “da” tocada. Após a exclusão das amostras que ficaram fora de um desvio padrão da média de volume para cada grupo estudado, chegou-se a um conjunto com 11 amostras para as sílabas “ta” falada, 12 amostras para a sílaba “da” falada, 19 amostras para “ta” tocada e 25 para “da” tocada.

O volume médio das sílabas “ta” ficaram dentro do alcance de um desvio padrão das sílabas “da” faladas, o que, de certa forma, torna a amostra não tão distante da homogeneidade. Já as amostras tocadas com o instrumento ficaram com valor idêntico de volume para as diferentes sílabas, o que trouxe mais segurança quanto à independência das outras variáveis estudadas (Tabela 1).

Tabela 1 – Análise de dados das sílabas faladas e tocadas

Grupo	Volume (dbs)	T. ataque (s)	0-12 ms(Hz)	12-24 ms (Hz)	Estab (Hz)
"Ta" falada	0.006 ± 0.001	0.060 ± 0.022	8627 ± 1717	4835 ± 766	1450 ± 139
"Da" falada	0.008 ± 0.002	0.078 ± 0.028	3658 ± 1306	2935 ± 567	1300 ± 78
"Ta" tocada	0.022 ± 0.007	0.059 ± 0.018	2250 ± 1577	1702 ± 567	957 ± 76
"Da" tocada	0.022 ± 0.009	0.087 ± 0.039	4471 ± 3441	1500 ± 230	890 ± 61

Fonte: Acervo pessoal do autor.

A tabela acima apresentou as médias de volume, tempo de ataque e centróide espectral para os intervalos de 0 a 12 ms, 12 a 24 ms, e logo após o fim do ataque (estabilidade), para os grupos de sílabas falados e tocados, com seus respectivos valores de desvio-padrão.

Os resultados apresentados deixam alguns sinais evidentes quanto ao tempo de ataque (LERCH, 2012). A sílaba “ta” falada apresentou tempo de ataque médio menor do que a sílaba “da” falada. A mesma relação foi encontrada para as sílabas executadas com o instrumento, mostrando que a execução com a sílaba “ta” pode ser considerada mais rápida segundo essa ferramenta. Além do mais, uma diferença maior do que 15-20 milissegundos durante o tempo de ataque é considerada suficiente para discriminação entre ataques distintos (HIRSH apud DIAZ, 2011). Isso mostra que possivelmente um ouvinte conseguiria perceber essa diferença de tempo de ataque apresentada pelas sílabas distintas. Mais do que isso, ao se comparar as sílabas “ta” faladas e tocadas, encontrou-se valor muito semelhante de tempo de ataque para ambas, mostrando que, segundo essa variável, a fala e a execução do instrumento são extremamente parecidas. Para a sílaba “da”, também foi encontrada relação muito próxima entre a fala e a execução com o instrumento.

Quanto às variáveis relacionadas com a centróide espectral, é possível observar diferença nítida para os primeiros 12 milissegundos do ataque para as sílabas “ta” e “da” faladas, o que pode indicar diferença de timbre para as duas pronúncias (LERCH, 2012; SPIEGELBERG apud DIAZ, 2011), provavelmente devido ao ataque com diferentes consoantes. A sílaba “ta” falada apresentou maior energia nas frequências mais agudas do que a sílaba “da” falada.

No entanto, quando da execução com o instrumento, tal relação não foi encontrada. Neste caso, a sílaba “ta” tocada apresentou menor energia nas regiões mais agudas no início do ataque. Essa relação não era esperada, já que Diaz (2011) encontrou maior média de centróide espectral para as sílabas “ta” tocadas do que “da” tocadas, e que este mesmo padrão foi

encontrado para as sílabas faladas no experimento apresentado aqui. Vale realçar que os dados da sílaba “da” tocada, para a centróide espectral nos primeiros 12 milissegundos do ataque, apresentaram um desvio padrão muito grande, de quase 77% do valor médio. Esse valor alto mostra que os dados relativos à centróide espectral tiveram grande variação, indicando que o valor médio encontrado para esta variável não deve ser considerado muito representativo para o grupo. O desvio para a mesma variável quanto à sílaba “ta” tocada foi muito alto também, 70%.

Os motivos para essa menor precisão para o valor médio de centróide espectral podem ser inferidos pela dificuldade em se precisar o início do ataque com o trombone e até mesmo em se captar variações tão pequenas de energia do espectro em tempo tão curto (os primeiros 12 milissegundos). Para as sílabas faladas a precisão foi muito maior. Com o instrumento, as análises ficaram mais “espalhadas”, não trazendo confiança suficiente para os resultados. A realização do mesmo experimento em uma sala acústica mais preparada pode ser essencial para fazer medição tão precisa. Já quanto ao tempo de ataque, os resultados foram satisfatórios e mostraram tempos de ataque semelhantes para sílabas do mesmo tipo, faladas e tocadas. Além do mais, a sílaba “ta” se mostrou mais rápida do que “da”, tanto quando falada ou quando tocada.

Este resultado sobre o tempo de ataque difere do quadro qualitativo apresentado por Ayers (2004), em que se considera a consoante “t” como tendo resposta mais lenta do que a consoante “d”. No experimento tratado aqui, a avaliação do que seria mais rápido tem relação com o tempo para se alcançar o quase pico de volume da amostra (PEETERS, 2004). Talvez, quando Ayers (2004) utiliza o termo *time response*, ele possa estar se referindo ao tempo para a nota alcançar o timbre característico do instrumento após o ataque. Ayers (2004) não deixa claro o significado de *time response* em seu texto. Nesse sentido, ao observar a tabela 1, percebe-se que para o tempo entre 12ms e 24ms, a sílaba “da” tocada apresenta valor mais próximo do encontrado no período chamado aqui de “estabilidade”. Isso quer dizer que, talvez, apesar do tempo de ataque (PEETERS, 2004) da sílaba “da” ser mais lento, “da” pode alcançar o timbre da estabilidade antes da sílaba “ta”. Porém, muito mais estudos são necessários para se fazer esta afirmação, sobretudo em razão do grande valor de desvio padrão encontrado para as variáveis relativas à centróide espectral nos referidos tempos analisados. Em um estudo exploratório inicial (MACHALA; RODRIGUES, 2020), foi feito experimento diferente do apresentado aqui, e relações entre harmônicos foram investigadas mais a fundo, porém, com poucas amostras e sem as ferramentas disponíveis por *plugins* como o *Mir.Edu de Justin Salomon*. Nesse estudo (MACHALA; RODRIGUES, 2020), os resultados encontrados

pareceram apontar para um comportamento mais ágil da articulação “da” para encontrar a estabilidade harmônica. O que é um fenômeno distinto da análise de tempo de ataque (LERCH, 2012), que diz respeito aos volumes. No entanto, haviam sido estudadas apenas três amostras para cada grupo de sílabas e sem cuidado atento às diferenças de volume entre elas. O experimento apresentado nesta dissertação fez análises mais robustas e com muito maior quantidade de amostras, além de ter contado com auxílio de ferramentas mais sólidas para se chegar aos tempos de ataque e ao comportamento espectral das frequências.

Concluindo esta seção, as análises feitas para as sílabas “ta” e “da”, tanto quando tocadas quando faladas, segundo a ferramenta *Adaptative Threshold Method* (PEETERS, 2004) que mede o tempo de ataque (LERCH, 2012), mostram que a articulação “ta” é mais rápida do que “da” para se alcançar o volume de estabilidade da nota pretendida. Além do mais, essa diferença de tempo pode ser percebida pelo ouvinte, já que foi superior a 15 milissegundos (HIRSH apud DIAZ, 2011).

Consequentemente, o uso desta sílaba (“ta”) pode auxiliar na execução de eventos articulatórios como os marcattos, mesopianos ou acentos decrescentes (Figura 7), uma vez que sua aplicação pode levar ao alcance de maior volume em menor tempo. Outro fato muito importante que os resultados encontrados indicam é que o tempo de ataque para se falar uma sílaba e se tocar a mesma sílaba são extremamente semelhantes. Ou seja, há uma correlação do que se fala e do que se toca quanto a essa variável.

Contudo, é importante realçar aqui que as amostras coletadas para este experimento foram executadas apenas pelo autor desse trabalho e, com um único instrumento, um trombone de vara *king 2b*. Portanto, a fim de se generalizar os efeitos de correlação entre as sílabas faladas e tocadas, mais trombonistas e instrumentos diferentes seriam necessários para se chegar a conclusões definitivas. Investigações e experimentos mais precisos utilizando-se da centróide espectral para as sílabas tocadas também precisam ser aprofundados para se entender melhor esse outro elemento responsável pela percepção dos ataques (SPIEGELBERG apud DIAZ, 2011).

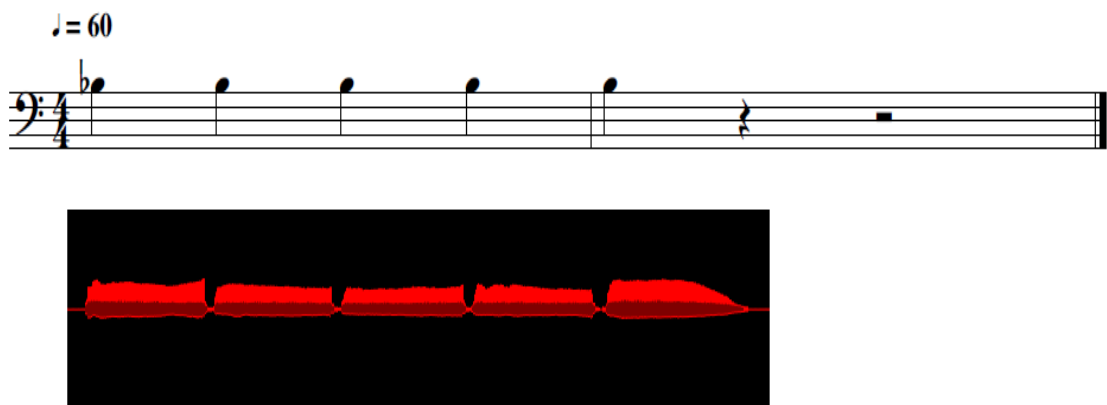
Trata-se de um único estudo de caso para apenas duas sílabas que podem ser utilizadas dentro do universo das articulações com o instrumento. Mas, de fato, os resultados são animadores e podem instigar o desenvolvimento de novos experimentos, traçando mais relações entre fonética e articulação com o trombone de vara.

4.5 Experimento com conexões articulatórias de sílabas distintas (Experimento 2)

Nesta seção, a fim de entender como a tradução silábica pode auxiliar na performance de outros eventos articulatórios, como as ligaduras de expressão, os tenutos e os pontos de diminuição, serão analisadas amostras visuais de conexões articulatórias entre notas musicais, executadas com sílabas distintas presentes na literatura do trombone de vara.

Quando se trata da conexão entre as notas, o procedimento mecânico do aparelho fonador a ser analisado será outro, diferente do analisado no experimento da seção anterior. Enquanto uma nota soa, para executar uma próxima nota, o músico deve suspender a língua em direção ao ponto de articulação. Durante a elevação da língua, o fluxo de ar é parcialmente obstruído, tornando perceptível uma rápida diminuição de volume durante o movimento (AYERS, 2004), criando uma separação parcial entre as notas executadas (Figura 9). Em alguns casos será observado que a interrupção parcial do volume se deve não só ao movimento da língua, mas também ao fechamento parcial da garganta, já que algumas sílabas possuem pronúncias de caráter gutural (SILVA, 2009).

Figura 9 – Trecho musical e seu sinal sonoro executado com o trombone de vara



Fonte: Elaborada pelo autor.

Durante a execução acima, é possível perceber que há pequenos espaços entre as notas tocadas. O tamanho da separação entre essas notas pode ser medido através de algumas ferramentas da área da sonologia (LOUREIRO *et al*, 2009). No entanto, pretende-se realizar no experimento 2 apenas uma observação qualitativa das separações entre notas de um mesmo trecho musical. A amostra qualitativa, nesse caso, tem apenas o intuito de evidenciar que o uso de sílabas articulatórias distintas pode deixar diferente espaçamento entre as notas executadas, dando ao trecho musical aspecto mais “legato” ou “tenuto” durante a performance.

4.6 Metodologia do experimento 2

As gravações foram captadas com um microfone SM 57, e os sinais sonoros foram retirados do programa *Sonic Visualizer*. As amostras foram tocadas pelo autor deste trabalho, com um trombone de vara King 2B, utilizando-se das sílabas articulatórias representadas nas partituras, executadas dentro de um mesmo andamento (60 bpm). É importante dizer que os resultados podem variar de trombonista para trombonista, já que o ponto de articulação (SILVA, 2009) pode variar um pouco para cada músico. De toda forma, algumas características fonéticas das sílabas são as mesmas para todo falante e, conseqüentemente, é possível esperar que os resultados sejam bastante semelhantes mesmo para indivíduos diferentes. O mais importante é observar que, para o mesmo músico, o uso de sílabas distintas pode gerar diferentes conexões entre as notas musicais devido a diferente procedimento do aparelho fonador do músico ao executar cada uma delas.

Os trechos musicais escolhidos para a coleta sonora no presente trabalho foram extremamente simples, com a possibilidade de serem executados numa única posição do instrumento, sem necessitar de movimentação da vara. A escolha pela simplicidade do trecho se deve ao objetivo de tornar a articulação do músico como centro de atenção do experimento. Durante a performance houve apenas uma única respiração antes de se tocar a primeira nota e o fluxo de ar emitido foi contínuo, sem interrupções ou oscilações de pressão sonora.

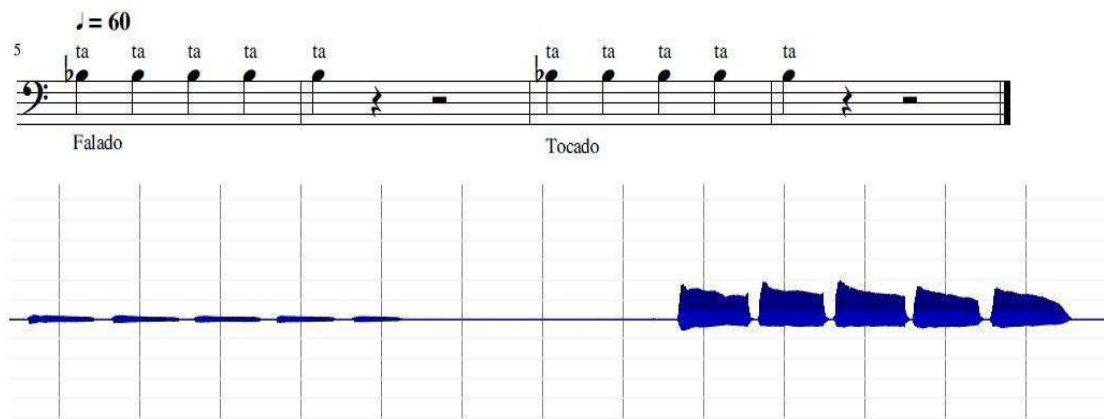
Dessa maneira, as separações observadas entre as notas derivam apenas da obstrução parcial da coluna de ar gerada pelo aparelho fonador do músico, seja pela atuação da língua, da garganta ou de ambas durante a execução. As sílabas articulatórias escolhidas para análise foram TA, DA, RA, AH, GA, KA, BA e LA. A escolha destas sílabas se deve ao fato de algumas serem as mais citadas na literatura (FISCHER, 1936; PERETTI, 1927; AYERS, 2004; FASKE, 2013) e outras terem sido mencionadas por Raul de Souza em entrevista (Anexo 3). Apesar de sílabas com a mesma consoante poderem ser conjugadas com diferentes vogais e trazerem mudanças sonoras, principalmente no que diz respeito ao timbre (HEYNE; DERRICK, 2015), são as consoantes que vão determinar a separação entre as notas (AYERS, 2004). Para não haver distinções quanto a variações ocasionadas pelas vogais, optou-se por executar todas as sílabas articulatórias acompanhadas da vogal “A”.

4.7 Análise e discussão de resultados

Primeiramente, as sílabas estudadas foram as mais utilizadas em estruturas simples (“TA”, “DA” e “RA”) (FASKE, 2013; GAGLIARDI 1936), caso em que a mesma sílaba é repetida ao longo de um único trecho musical. Posteriormente, foram trabalhadas as sílabas mais comumente encontradas em conjunções articulatórias duplas: Da-Ga-Da-Ga, Ta-Ka-Ta-Ka (AYERS, 2004), Da-Ra-La-Ra-La-Ra (MCCHESENEY, 1992) e Da-Ba-Da-Ba, que não é de uso popularizado pela literatura, mas que foi mencionada por Raul de Souza em entrevista (Anexo 3).

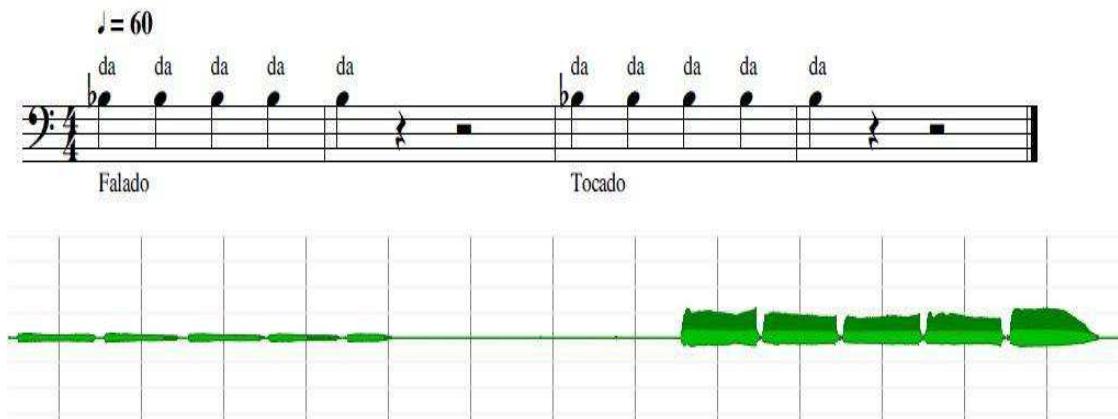
As Figuras 10, 11 e 12 a seguir representam sequências de articulação simples em que foram articuladas as sílabas primeiramente emitidas com a voz, sem frequência definida, seguidas do mesmo trecho executado com o trombone de vara.

Figura 10 – “TA” falado e “TA” tocado (Emitida como na primeira sílaba da palavra “tato”)



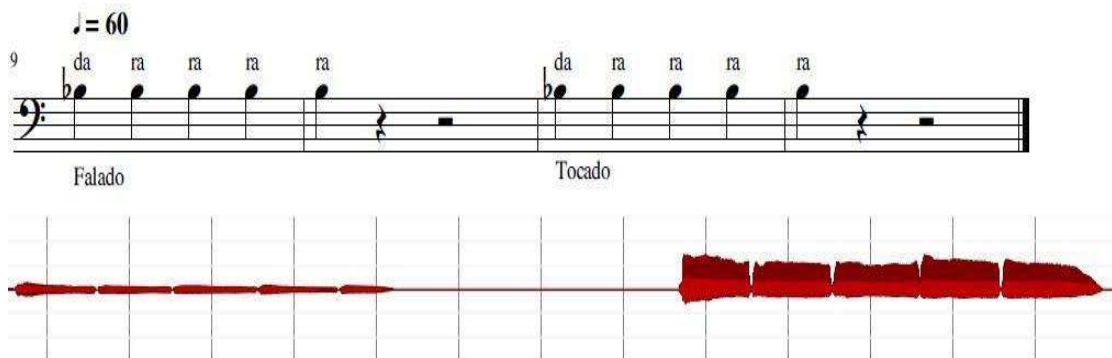
Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 11 – “DA” falado e “DA” tocado (Emitida como no princípio da palavra “dado”)



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 12 – Articulação com a sílaba “RA” falada e tocada (Emitida como na segunda sílaba da palavra “baralho”)



Fonte: Elaborada pelo autor.

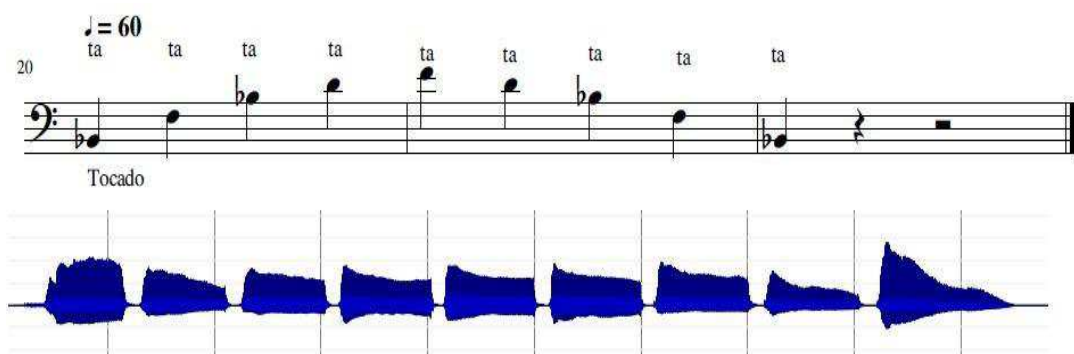
É possível observar nas figuras acima a existência de semelhança gráfica entre as ondas faladas e as tocadas quanto à separação entre as notas, evidenciando as relações entre o que se toca e o que se fala quanto a conexão dos sons. Entre as figuras articuladas de diferentes formas, fica claro que a sílaba “ta” é a que apresenta maior separação entre as notas tocadas e faladas, seguida pela sílaba “da” e, por último, a sílaba “ra”, que é a que apresenta maior grau de conectividade. No caso da sequência com a sílaba “ra” (Figura 12), e com a sílaba “ba” (em amostra na Figura 22), optou-se por tocar a primeira nota do trecho musical com a articulação “da”, pois as sílabas “ba” e “ra” são de difícil pronúncia ao efetuar o disparo do primeiro ataque, mas podem ser executadas com facilidade após a coluna de ar e o instrumento já estarem ativos.

De toda forma, o interesse das amostras é observar a conexão entre as notas, e, portanto, o ataque da primeira nota não compromete o objetivo do estudo.

É interessante notar que, embora as sílabas “da” e “ta” sejam utilizadas em muitos métodos como alternativas articulatórias semelhantes para se tocar de forma tenuta, a sílaba “da” apresentou maior duração e maior conectividade frente a sílaba “ta” e, por este motivo, ao menos para o autor deste trabalho, pode ser considerada mais indicada para representar o efeito tenuto especificado por Med (1996) na Figura 7. Já o trecho executado com a sílaba “ra”, que se apresenta na maioria das vezes na literatura como opção para se tocar o “legato” com o trombone de vara (GAGLIARDI, 1936; FISCHER, 1936), foi, de fato, o que apresentou maior conexão entre as notas. De toda forma, tal sílaba não seria boa representante para o sinal tenuto, já que não apresenta o ataque da nota seguinte com tanta clareza quanto as sílabas “da” e “ta”. Portanto, a análise das Figuras 11, 12 e 13 confirmam o que se esperava sobre a conectividade sonora das amostras de acordo com a literatura do instrumento.

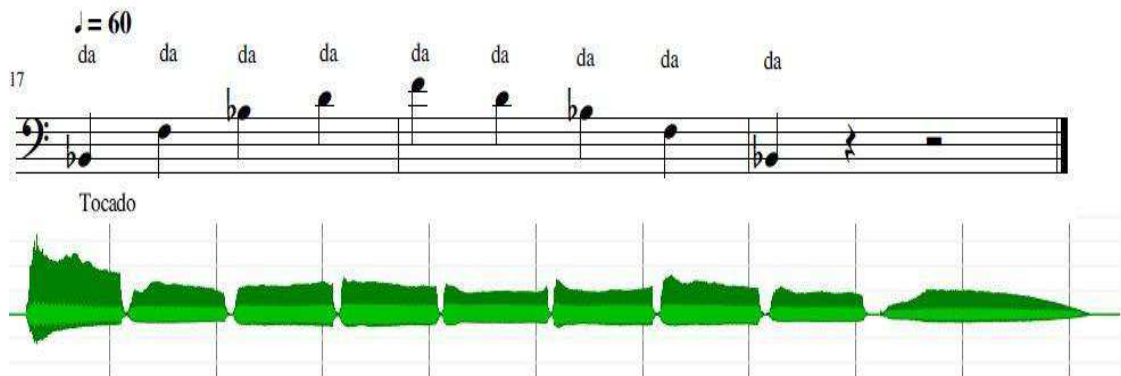
Nas figuras seguintes, o mesmo experimento foi conduzido com as mesmas sílabas, porém em exemplo musical distinto, em que foi executado trecho da série harmônica na primeira posição do instrumento, caso em que não há necessidade de movimentação da vara, apenas mudança de frequência de vibração labial e da coluna de ar. Os mesmos resultados podem ser observados para esta situação musical.

Figura 13 – Sílaba “TA” articulada em série harmônica da primeira posição do trombone de vara (Emitida como no princípio da palavra “tato”)



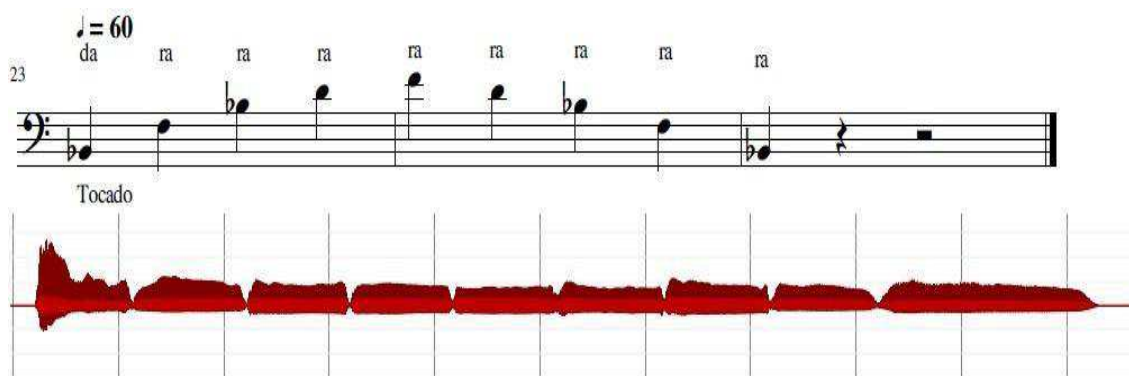
Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 14 – Sílabas “DA” articulada em série harmônica da primeira posição do trombone de vara (Emitida como no princípio da palavra “dado”)



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 15 – Sílabas “RA” articulada em série harmônica da primeira posição do trombone de vara (Emitida como na sílaba da palavra “baralho”)



Fonte: Elaborada pelo autor.

No caso em que se executa a série harmônica em uma posição do trombone de vara, em que há troca de notas de frequências distintas, mas, sem necessidade de movimentação da vara, é possível executar o mesmo trecho com uma articulação muitas vezes chamada de articulação natural, onde não há movimentação da língua durante a troca de nota (FISCHER, 1936). Atribuiu-se a sinalização silábica “AH” para esse procedimento, que ocorre sem utilização da língua. Nesse caso se observou a maior conexão possível entre os sons.

Figura 16 – Articulação com a sílaba “AH”, sem utilização da língua, também chamada de articulação natural na literatura do instrumento

The figure displays a musical score in bass clef with a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The score consists of nine measures, each containing a single note. The notes are labeled with the syllables "da" and "ah". The notes are: da (B2), ah (Bb2), ah (B2), ah (B2), ah (B2), ah (Bb2), ah (B2), ah (B2), ah (B2). Below the score is a spectrogram labeled "Tocado" showing the harmonic structure of the notes. The spectrogram shows a series of vertical lines representing the notes, with a continuous orange area below them representing the harmonic structure.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A utilização dessa articulação natural só ocorre, sem ocasionar o efeito glissando, quando o trombonista realiza seu uso ao tocar determinada nota e partir para outra que faz parte de um harmônico de diferente numeração, efeito que pode ser chamado de *lip-break* (FISCHER, 1983). No Brasil, o termo é comumente referenciado entre os trombonistas como “quebra de harmônico” ou “quebra de vara”. É importante dizer que esse tipo de articulação natural sem o glissando também pode ser obtido mesmo em trocas de notas pertencentes a séries harmônicas diferentes, desde que estas notas possuam numerações harmônicas distintas entre si. Como se vê, a articulação “AH” apresentou maior conectividade do que todas as outras vistas até então, como era de se esperar, já que o músico não precisa realizar intervenção com a língua para a troca das notas. Quanto às outras sílabas, o exemplo com a série harmônica continuou a apresentar as mesmas relações que foram encontradas anteriormente, quando articuladas em exemplo com uma única nota musical (Figuras 10, 11 e 12).

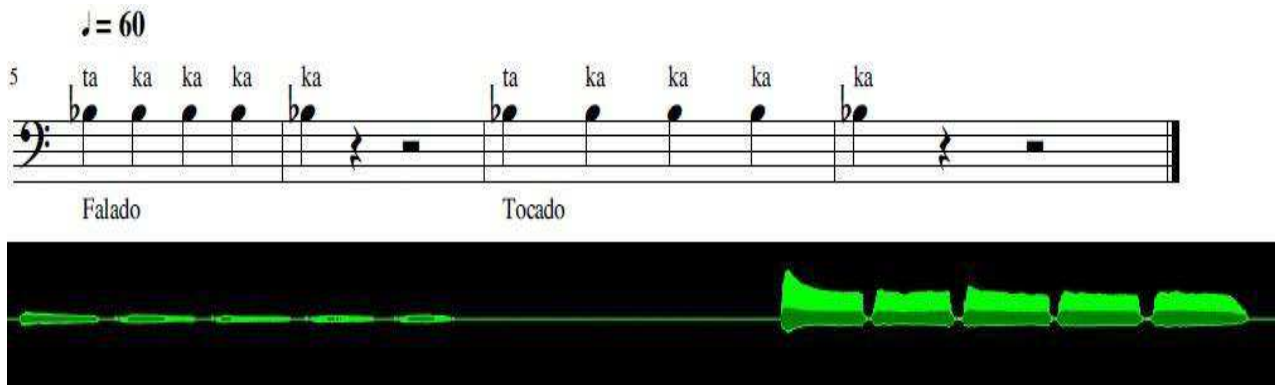
As próximas sílabas a serem analisadas, GA e KA são comumente utilizadas em estruturas de articulação que ficaram conhecidas como duplo staccato (FISCHER, 1936; AYERS 2004). Primeiramente veremos suas figuras quando articuladas de forma simples.

Figura 17 – Articulação com a sílaba “GA” falada e tocada (Como pronunciada na primeira sílaba da palavra “GATO”)



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 18 – Articulação com a sílaba “Ka” (Pronunciada como a primeira sílaba da palavra “CARRO”)



Fonte: Elaborada pelo autor.

Ambas estruturas possuem característica gutural (SILVA, 2009). A língua realiza toque num ponto de articulação mais próximo da garganta e a liberação do ar se dá também com a constrição do órgão. Conseqüentemente, o que se observa é a maior interrupção da coluna de ar, gerando maior separação entre as notas do que nas sílabas “DA” e “RA”. Observe que a sílaba “KA” parece interromper ainda mais o caminho do ar do que a articulação realizada com a articulação “GA”.

Abaixo são exibidas as figuras com as estruturas articulatórias completas de staccato duplo, constituídas pelas células “DA-GA” e “TA-KA”. Observe que a estrutura “DA-GA” apresenta um pouco mais de conexão dentro da frase musical como um todo do que a outra estrutura em questão.

Figura 19 – Staccato duplo com a célula “DA-GA”

♩ = 60

13 da ga da ga da da ga da ga da

Falado Tocado

Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 20 – Staccato duplo com a célula “TA-KA”

♩ = 60

17 ta ka ta ka ta ta ka ta ka ta

Falado Tocado

Fonte: Elaborada pelo autor.

Mais um tipo de articulação dupla será analisada na sequência, uma das estruturas utilizadas na linguagem denominada *doodle tonguing*, sistematizada por Mcchesney (1992), que prevê uma articulação também conhecida como duplo-legato. Em seu método, Mcchesney propõe a utilização desse exemplo articulatório para casos em que não haja quebra de harmônicos na sequência musical a ser executada pelo trombonista. As sílabas previstas pelo autor, trazendo-as para a língua portuguesa, podem ser interpretadas como Du-Ru-La para a estrutura analisada (sendo o “DU” utilizado para a primeira nota da sequência musical apenas). A sílaba “DU” é pronunciada como na primeira sílaba da palavra “Duração”; RU como na última sílaba da palavra “Abaporu” e a sílaba LA como na primeira sílaba da palavra “Lateral”. A fim de preservar as características associadas apenas com as consoantes das sílabas e seguindo o objetivo de manter a garganta mais aberta durante a execução (AYERS, 2004), foram articuladas para a amostra (Figura 13) as sílabas DA-RA-LA (DA como em “Dado”, RA

como em “Parábola” e LA como em “Lateral”). Nesse caso, não foi realizado experimento com a sílaba La em separado, pois tal pronúncia não é usual em formato simples, atuando apenas como “rebote” após aplicação da sílaba “ra” (MCCHESENEY, 1992).

Figura 21 – Duplo legato de Mcchesney (1992) - *Doodle tonguing*

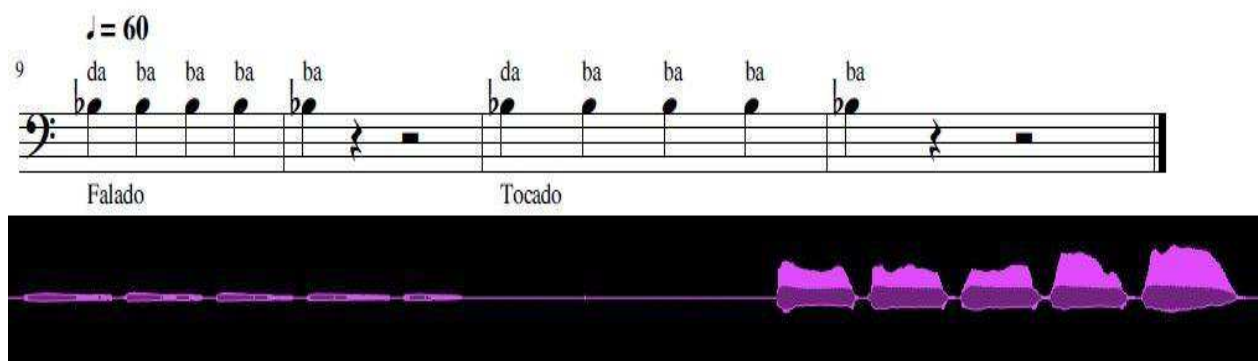


Fonte: Elaborada pelo autor.

É possível observar que das estruturas de articulação dupla mencionadas neste texto até então, a célula (RA-LA), utilizada no *doodle tonguing* (MCCHESENEY, 1992), é a que apresentou maior conectividade entre as notas.

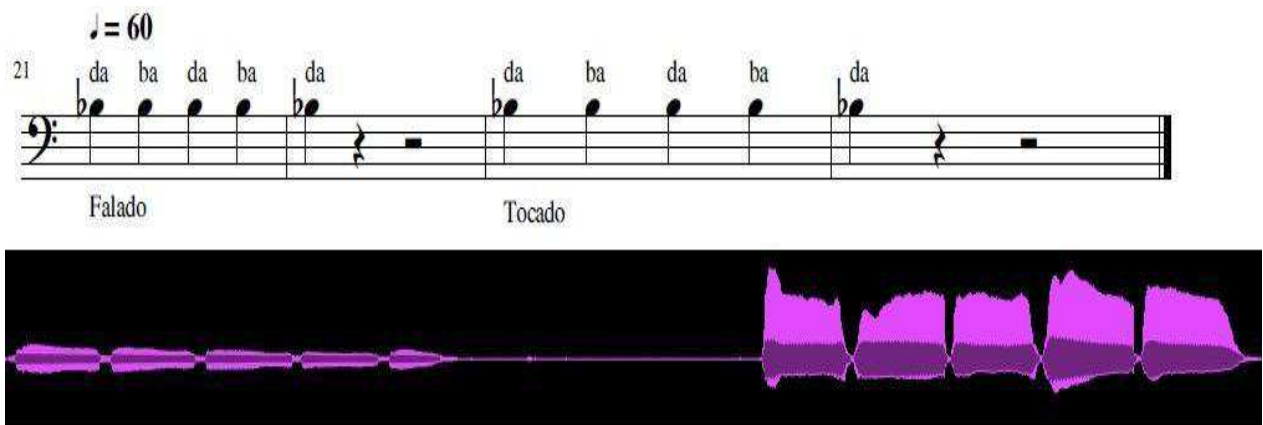
Por último, menos comum e não vista em outros métodos, mas citada por Raul de Souza em vocalizes durante entrevista pessoal (Anexo 3), segue-se amostra da sílaba “BA” articulada de maneira simples (Figura 22), e em forma dupla, com a célula “DA-BA” (Figura 23), que apresentou conectividade menor do que todas as outras estruturas duplas mencionadas (Figuras 19, 20 e 21).

Figura 22 – Articulação simples da sílaba “BA” (Emitida como na primeira sílaba da palavra “baralho”)



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 23 – Articulação dupla da célula “DA-BA”



Fonte: Elaborada pelo autor.

Tal fato pode ser compreendido devido à sílaba BA possuir caráter bilabial (SILVA, 2019), ocasionando o fechamento dos lábios antes de sua pronúncia e gerando maior interrupção do ar e uma emissão mais explosiva na sequência.

Concluindo a análise feita nesta seção, pode-se observar que entre as articulações utilizadas de maneira simples, quando uma única sílaba se repete ao longo do trecho, encontrou-se a seguinte ordem de conectividade, ou, maior índice de legato (LOUREIRO *et al*, 2009), para a execução deste autor: Ah > Ra > Da > Ta. Já para as células utilizadas em articulações duplas foi observada a seguinte ordem de conectividade: Ra-La > Da-Ga > Ta-Ka > Da-Ba.

As características articulatórias encontradas nessa seção mostram que, ao menos para o autor deste trabalho, as sílabas “ra” e “ah” podem ser melhores opções para realizar as ligaduras de expressão (MED, 1996). Já a sílaba “da”, pelo seu tipo de ataque (Experimento 1) e alta conexão entre as notas (Experimento 2), parece uma boa candidata para a melhor execução do tenuto. A sílaba “ta”, por sua vez, por deixar um espaço maior entre as notas, pode ser mais ágil para executar o efeito pretendido com os pontos de diminuição vistos em Med (1996) e aplicados em Fischer (1983). Entre as articulações duplas, que podem facilitar a velocidade de execução de trechos musicais para os instrumentistas de sopro (AYERS, 2004), a estrutura semelhante ao *doodle tonguing* (MCCHESENEY, 1992), “Da-ra-la”, quando é possível de ser executada, parece ser mais satisfatória para se tocar um trecho mais legato. Já para os trechos rápidos que pretendem articulação mais do tipo staccato, as células “ta-ka-ta-ka” ou “da-ga-da-ga” podem ser mais interessantes. Essas relações entre as sílabas articulatórias e os sinais musicais são apenas um exemplo de como o músico pode adequar as articulações para atender

ao texto musical. No entanto, como será visto na sequência, principalmente em contextos de música popular, essas diversas variações articulatórias poderão trazer muita diversidade interpretativa para o fraseado musical do instrumentista, sobretudo em contextos de improvisação e quando não há a presença de partitura.

Os estudos conduzidos nesse capítulo mostraram que, para um mesmo trombonista, é possível observar semelhanças entre as conexões das notas tocadas em um trecho musical e as conexões presentes na fala do músico ao se utilizar de mesmo procedimento articulatório. Entretanto, é evidente que análises com maior número de instrumentistas, mais amostras e com mais ferramentas matemáticas poderiam ajudar em conclusões mais sólidas sobre o assunto. Contudo, as relações visuais encontradas na performance deste autor corroboram o que já era divulgado quanto às variedades de ligadura e articulações entre as notas na literatura do trombone de vara (AYERS, 2004; FISCHER, 1936), mas não havia sido empiricamente investigado até então, mostrando que diferentes sílabas articulatórias trazem diferentes graus de conexão entre as notas e podem trazer aspectos mais ou menos “legatos” para a performance. Vale ressaltar aqui que os experimentos produzidos neste capítulo ainda possuem caráter exploratório e foram realizados por um único músico, não podendo servir como prova determinante das características articulatórias de cada sílaba ao serem executadas com o trombone de vara.

De toda forma, essa correlação articulatória entre o que se fala e o que se toca com o trombone, tanto quanto aos ataques das notas (Experimento 1, seção 4.2), e quanto à conexão entre elas (Experimento 2, seção 4.5), deixam as reflexões construídas sobre fonética articulatória no trombone de vara (capítulo 3) ainda mais fortes. Além disso, as correlações entre as diferentes sílabas e os graus de legato distintos obtidos em performance mostram que a utilização das sílabas como forma de se pensar e aplicar a articulação, ou até mesmo na maneira de se ouvir a articulação de outro músico, podem ajudar nos objetivos de performance de um trombonista. Com essas constatações em mãos, no próximo capítulo desta dissertação serão analisadas transcrições de performances de Raul de Souza, com auxílio de indicações silábicas sugeridas por este autor. Uma tentativa de explicar as características articulatórias de Raul ao tocar o trombone de vara.

5 TRANSCRIÇÃO SILÁBICA DE SOLOS DE RAUL DE SOUZA

Os experimentos apresentados no capítulo 4 e o estudo de Diaz (2011) mostram a possibilidade de os ouvintes perceberem diferenças nas articulações utilizadas por trombonistas ao se alterarem as sílabas de execução. Isto é uma generalização, já que nem todas as sílabas possíveis foram testadas nos estudos. No entanto, parece natural, assim como na linguagem, que outras sílabas também possam ser percebidas com suas características particulares por quem as escuta. Tendo isso em vista, parece seguro dizer que ao se tentar imitar um solo de um instrumentista, o trombonista pode escutar atentamente a articulação utilizada em uma gravação e tentar fazer uso de sílabas que podem trazer sonoridade articulatória mais parecida com a do músico de referência. Isso quer dizer que, ao se tirar um solo, uma atenção especial pode ser dada à fonética articulatória produzida para além dos sinais clássicos de ligadura e staccato, por exemplo. Uma espécie de imitação do que se escuta, uma busca para se desvendar os movimentos articulatórios realizados pelo músico durante a gravação.

O que se propõe aqui é um processo inferencial, no qual se escuta e se pressupõe uma articulação, depois se toca junto com o fonograma estudado e verifica-se se ainda há diferença sonora entre as articulações, realizando-se as mudanças necessárias para melhor adequação sonora. Isso não quer dizer que é possível determinar com extrema precisão as sílabas utilizadas pelo instrumentista referência, mas sim que, talvez, se possa buscar sonoridade articulatória semelhante utilizando-se das sílabas apresentadas pelo transcritor. No mínimo, um caminho articulatório que o transcritor buscou para encontrar sonoridade parecida, que pode ser considerada uma possível e hipotética transcrição fonética do trecho executado pelo músico referência, mas que não garante de forma alguma o procedimento realizado por este. Trata-se de uma tradução silábica. Assim como qualquer tradução entre idiomas distintos, erros podem acontecer e nem sempre será possível expressar com perfeição todo o conteúdo emitido em um texto, palavra por palavra. Entretanto, as traduções podem ter grande relevância se bem realizadas, trazendo muito do texto ou ao menos expressando muito bem o conteúdo de uma mensagem.

É importante relatar aqui que o processo de se conjecturar sílabas para se articular de maneira semelhante à Raul de Souza também não implica que tal músico fazia uso consciente de algum método articulatório durante suas performances. O ato de se notar as sílabas é um processo de tentativa de compreensão da articulação do músico referência a partir de um ponto sistemático do transcritor. De fato, todo trombonista necessita realizar algum procedimento articulatório para executar o instrumento. Todavia, muitas vezes um instrumentista poderá não

saber descrever como articula. O estudo da fonética articulatória com o trombone de vara é um procedimento de descrição do que é realizado pelo músico, não sendo necessário seu conhecimento para a execução da articulação com o instrumento. É também notável que, mesmo um trombonista com compreensão do sistema articulatório descrito por sílabas, provavelmente, ao longo de anos de performance, poderá executar o instrumento sem pensamento constante, ou reflexão metacognitiva sobre os movimentos que realiza com seu aparelho fonador, como explicitou Raul de Souza em entrevista (Anexo 3). A fim de compreender melhor essa independência entre a capacidade de descrever um fenômeno e executá-lo, pode-se recorrer novamente à linguagem falada, caso em que é fácil reconhecer que um indivíduo pode falar fluentemente um idioma mesmo sem ter conhecimento dos procedimentos que seu aparelho fonador realiza.

Sendo assim, realizar as transcrições²⁰ silábicas dos solos de Raul de Souza trata-se de método para compreender as características articulatórias desenvolvidas pelo próprio músico, com a finalidade de descrever de forma sistemática seus procedimentos à classe de instrumentistas interessados, sem a pretensão, no entanto, de afirmar que o músico estava envolvido cognitivamente em tal sistematização durante as performances (Anexo 3). Contudo, mesmo sem o pensamento sistematizado durante processo articulatório, algum procedimento foi executado por Souza com seu aparelho fonador. Portanto, como explicado em Silva (2009), para a linguagem e conforme mostrado nos capítulos anteriores por este autor, a tradução silábica pode servir de ferramenta excelente para a descrição articulatória do trombonista, mesmo que este não tenha consciência desta possível tradução ao articular.

Vale dizer também que as transcrições a serem analisadas neste capítulo buscam apresentar hipóteses de descrição silábica para a articulação utilizada por Raul de Souza em diferentes solos e estilos musicais, sem, no entanto, tentar classificar ou apontar sua forma de tocar cada gênero. O maior intuito aqui será analisar a fonética da articulação de Souza, buscando determinar os movimentos articulatórios utilizados por este e apresentando os padrões e encaixes silábicos mais comuns observados em suas performances.

Evidentemente, para além do gênero musical, o que os músicos acompanhantes tocam e improvisam também pode influenciar nas frases e na performance do trombonista, levando a variações de articulação em sua execução (SILVA, 2017). Essas inter-relações que acontecem dentro da performance são de fato assunto complexo e instigante, mas também escondem alguns

²⁰ Adotou-se aqui o termo transcrição silábica quase como sinônimo para tradução silábica, expressão utilizada ao longo desta dissertação. No entanto, preferiu-se o termo transcrição silábica, ao se tratar de uma tradução silábica feita através da audição da articulação de outro músico, com o intuito de realizar notação das sílabas em partitura.

pontos quase que indecifráveis para uma análise mais concreta. Portanto, não serão analisadas as motivações pessoais que levaram a escolha articulatória feita por Raul de Souza em cada momento, já que se trata de ponto indeterminado, devido às infinitas possibilidades de ação e reação que podem ocorrer dentro de um contexto de improvisação em música popular (SILVA, 2017). Como se pode afirmar que algo executado por um músico foi resposta a elemento sonoro performado por outro colega no palco? Quando as frases em questão não se tratarem de repetição intrínseca delas mesmas, no máximo pode ser possível, como ouvinte, supor, por sua conta e risco, uma conexão entre os sons. Certeza absoluta da relação sonora, tal como ação e reação, jamais poderá ser obtida, a não ser que se pergunte diretamente aos artistas analisados no caso de música improvisada ou, se arguindo objetivamente as intenções do compositor ou arranjador da obra em questão. Isto é, se o artista se lembrar de todos os eventos e sentimentos que ocorriam no momento exato de sua performance ou composição da obra.

Analisar profundamente a articulação de Raul de Souza de seu ponto mais simples e incipiente, que é o procedimento mecânico de emissão de cada uma de suas notas e suas conexões, já se trata de tarefa árdua. Estudar as relações de sua articulação com a performance improvisada dos outros músicos dentro de gênero musical específico seria proposta ainda mais difícil e que não traria muitas evidências da concretude da ação para além das expectativas do pesquisador. Além do mais, tentar descrever a fonética articulatória utilizada por Raul se trata de ponto de partida para que futuramente se realizem análises mais complexas envolvendo as diversas variáveis que fazem parte da performance em música popular. Fazendo uma analogia com a linguagem, trata-se de uma tentativa de se aprender as sílabas e frases de uma língua, para primeiramente saber ler, antes de se tentar analisar a filosofia por trás do conteúdo mais expressivo de autor daquele idioma que não se compreende.

5.1 Metodologia para transcrições silábicas

Como mencionado no capítulo 2, Raul de Souza apresentou como as sílabas mais utilizadas em suas performances com o trombone de vara as variantes “da”, “ra” e “ba” (Anexo 3). Souza também relatou a utilização das trocas de notas sem articulação com a língua, que serão representadas aqui como Mcchesney (1992) propõe, com a sílaba “ah”. Tendo em vista este conjunto de jogos de fonemas apresentados por Raul de Souza, observa-se que o trombonista apresenta uma espécie de técnica com múltiplas sílabas articulatórias, que se assemelha ao *doodle tonguing* (MCCHESENEY, 1992) neste sentido, mas com sílabas próprias.

Desse modo, por meio das sílabas apresentadas por Souza e por meio da escuta atenta aos processos articulatórios nas gravações analisadas, uma suposição de sílabas articuladas pelo trombonista pôde ser feita em diferentes solos e melodias. Optou-se por representar as sílabas hipoteticamente criadas sobre as notas transcritas na partitura, como o faz Mcchesney (1992). O processo de transcrição foi realizado primeiro por meio da audição e transcrição das notas musicais. Posteriormente, foi feita a tradução silábica, atribuindo a cada nota uma sílaba articulatória. Na sequência, o autor executou os trechos musicais junto com as gravações, realizando as devidas correções para que o som ficasse articulado de maneira mais próxima possível do músico referência. Reduções de velocidade de reprodução das faixas foram utilizadas apenas com a finalidade de transcrever as notas executadas por Raul de Souza. A fim de se escutar as articulações, a velocidade normal de reprodução foi considerada mais fiel, já que alterações de velocidade de reprodução podem causar alterações sonoras nos transientes em que se identificam as articulações. Característica básica da física acústica, alterações no domínio do tempo de um sinal geram alterações no espectro da frequência do mesmo. Nas situações em que se observou a estrutura articulatória e a sequência de posições executadas por Raul de Souza que levaram o autor a supor o uso de posição alternativa da vara, foi adicionado, para além da sílaba articulatória sobre a nota tocada, um número que representa a posição de onde se acredita que o músico executou a nota, como o fazem Mcchesney (1992) e Peretti (1927) em seus métodos.

Dessa maneira, ao tentar expressar as sílabas executadas por um trombonista numa transcrição, se recorreu a um processo de transcrição descritiva, que busca esmiuçar as características articulatórias do trecho, para além da representação das notas e do ritmo (SEEGER, 1958). Mcchesney (1992) realiza o mesmo procedimento ao apresentar sua sistematização para o *doodle tonguing* (MCCHESENEY, 1992; AYERS, 2004), técnica que se utiliza de múltiplas formas de se mover a língua para articular, possibilitando mais velocidade do que a articulação simples e de forma mais suave que técnicas de staccato duplo ou triplo (MCCHESENEY, 1992). Seu método apresenta uma forma personalizada de se executar este sistema, já que modos distintos de se aplicar o *doodle tonguing* vêm sendo utilizados há décadas por outros trombonistas como Carl Fontana e Bill Watrous (MCCHESENEY, 1992). Mcchesney (1992) propõe uma estrutura sistemática para a execução do *doodle tonguing*, que envolve várias regras e padrões para cada ocasião musical, utilizando-se de sílabas distintas, tais como “da”, “ul”, “la”, “ah”. Nesse caso, o autor propõe o uso da sílaba “ul”, mas esclarece que esta deve ser pronunciada como o fonema representativo da parte **dle** da palavra *huddle*, do inglês. Abrasileirando, algo parecido com “ru”. A sílaba apresentada como “ah”, representa uma troca

de nota quando não se usa a língua, já explicitada anteriormente nesta dissertação, comumente chamada de articulação natural ou tratada como um recurso de flexibilidade na literatura do instrumento (MCCHESENEY, 1992; DAVES, 1997). As sílabas “da” e “la” seguem representação semelhante à forma fonética pronunciada pelos brasileiros para as primeiras sílabas das palavras “dado” e “lado”.

No processo de edição de partitura para os solos de Raul de Souza, os sinais tradicionais de ligadura para trechos musicais não foram incluídos, já que a sinalização silábica prevê nível de detalhe articulatorio que vai além destas hastes de ligação. Um sinal de ligadura simples, tradicionalmente, apontaria que a troca de nota ou mesmo todo trecho sinalizado deveria ser executado de forma mais *legata*, mas não detalha qual seria o procedimento técnico a ser executado pelo músico, deixando em aberta a interpretação de como se produzir o efeito. Por isso, preferiu-se deixar apenas a sinalização silábica, aparentemente mais completa. Mcchesney (1992) faz a mesma escolha em seu material. De toda forma, alguns pontos de diminuição,²¹ *scoops*, *fall offs* (LANCASTER, 2009) e glissandos foram deixados nas partituras transcritas, pois tratam-se de eventos articulatorios que podem depender de diferentes pressões sonoras e estilística adotada pelo músico em dado momento, para além do efeito silábico. A transcrição rítmica da execução das frases de Raul de Souza foi esmiuçada ao máximo, para que se obtivesse precisão na edição, no entanto, em alguns momentos foi necessário realizar pequenas adequações para uma notação que facilitasse a leitura. Alguns sinais como mordentes ou apogiaturas também foram descritos com auxílio de fusas ou outras notações de curta duração para que as sílabas utilizadas no procedimento articulatorio ficassem evidentes nas partituras. Portanto, a escuta das transcrições junto ao áudio original é de suma importância para uma melhor compreensão do material.

Assim, foram produzidas transcrições descritivas (SEEGER, 1958) de trechos performados por Raul de Souza, junto de tradução silábica feita por este autor, para as músicas *Fim de sonho*, de João Donato e João Carlos Pádua, *Caso antigo*, de Toninho Horta, Ronaldo Bastos e Fernando Brant, *Aquelas coisas todas*, apenas de Toninho Horta, *Sáidas e bandeiras*, de Milton Nascimento e Fernando Brant e *Don't ask my neighbors*, de Skip Scarborough, na qual foi dada atenção especial à tradução das sílabas articulatorias utilizadas pelo trombonista. O motivo da escolha destas faixas, entre tantas de toda obra de Raul de Souza (Anexo 2), se deve ao fato destes fonogramas pertencerem a diferentes gêneros musicais, possuem

²¹ Em termos de tradução silábica, o ponto de diminuição também pode ser executado com o auxílio da silabação “tat” ou “dat”, onde o “t” mudo auxilia no corte da passagem do ar, encerrando a nota mais rapidamente.

andamentos distintos, diferentes fórmulas de compassos, músicos acompanhantes variados, o gosto pessoal do autor dessa dissertação pela performance de Souza em cada um destes fonogramas e, sobretudo, diferentes fases da carreira do músico. O intuito foi capturar, em tão variado repertório e período temporal, as características silábicas articulatórias presentes ao longo das variadas transcrições.

Com o intuito de manter nesse capítulo as figuras relativas tanto aos trechos mais representativos quanto aos aspectos articulatórios observados, optou-se por apresentar as transcrições completas apenas no Anexo 4.

5.2 Metodologia para análises das transcrições

A maior parte dos pontos que serão descritos nas análises que se seguem se concentram na forma articulatória de Raul de Souza, e serão comentados em maior parte com o auxílio dos textos de Mcchesney (1992) e Fischer (1983). A intenção, mais uma vez, será realizar comparação do que se viu nas transcrições de Raul de Souza com as técnicas previstas nestes métodos, a fim de se encontrar semelhanças e diferenças entre a aplicação articulatória de Raul de Souza e a destes trombonistas americanos.

Os apontamentos listados que não possuem caráter majoritariamente articulatório terão comentários que relacionam a performance de Raul de Souza com a de J.J Johnson. Johnson foi um famoso trombonista americano, reconhecido por ter desenvolvido uma nova forma de se tocar o instrumento, com muita agilidade e inventividade, adaptando a linguagem do *Bebop* para o trombone de vara. J.J Johnson é considerado referência para todos os trombonistas do Jazz moderno. Sua influência foi tanta que, mesmo indiretamente, pode-se dizer que todo trombonista de jazz improvisador, de alguma forma, foi influenciado por ele (BOURGOIS III, 1986; LANCASTER, 2009). J.J Johnson nasceu em 1924, 10 anos antes de Raul de Souza. O encontro pessoal entre os dois se deu 52 anos após o nascimento de Johnson, quando gravaram o álbum *Colors*, de Raul de Souza, oportunidade na qual o músico atuou como arranjador.

Como Johnson é citado muitas vezes como o pai do trombone do Jazz moderno (BOURGOIS III, 1986; LANCASTER, 2009), suas características observadas em teses e dissertações americanas podem trazer algumas comparações que deixarão o estilo de Raul de Souza, ainda que não definido, melhor especificado. Segundo Bourgois III (1986), J.J Johnson adaptou o *Bebop* para o trombone de vara. Da mesma forma, pode-se dizer que Raul de Souza e outros grandes de sua geração, adaptaram a linguagem do *Bebop* para o samba brasileiro, criando o gênero do Samba Jazz ao longo das décadas de 1950 e 1960 (SOUZA, 2009). Nesse

sentido, Souza é quem torna possível a linguagem do samba Jazz para o trombone tocado no Brasil, tendo participado de discos fundamentais do gênero, como os álbuns *Turma da gafeira* (1955), de Altamiro Carrilho, *Você ainda não ouviu nada* (1965), de Sérgio Mendes, *Os cobras* (1964), junto de Milton Banana, J.T. Meirelles e Paulo Moura, *É samba novo* (1964), de Edson Machado, e participado de vários trabalhos com o Zimbo Trio (SOUZA, 2009) e outros grupos do gênero. Seu próprio álbum de lançamento, *Raulzinho, à vontade mesmo* (1965), se ouvido atentamente, demonstra a presença da linguagem do *Bebop* aplicada ao trombone de pisto, adaptada ao gênero do samba. Alguns anos depois, Souza trocou do trombone de pisto para o trombone de vara, e conseguiu aplicar a mesma fluência em sua performance, abrindo as portas para uma forma de se tocar trombone de vara dentro deste gênero híbrido.

5.3 Análise das transcrições de Raul de Souza

5.3.1 Raul de Souza e o gosto pelos graves

Ao observar as transcrições realizadas neste trabalho (Anexo 4) foi possível perceber que Raul de Souza em diversos momentos faz uso de notas bastante graves para o instrumento. Em alguns casos, algumas delas nem mesmo são disponíveis para um trombone de vara sem chave ou rotor, como se pode ver nas Figuras 24 e 25, abaixo:

Figura 24 – Graves em *Dont ask my neighbors* (Anexo 4). Compassos 65 e 66



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 25 – Grave em *Dont ask my neighbors* (ANEXO 4). Compasso 48

46

da da ah da da da ra ra ra da

Fonte: Elaborada pelo autor.

Em outros momentos, as notas graves que Souza utiliza podem ser executadas por um trombone sem rotor, comumente chamado de “canela fina” dentro da comunidade de trombonistas brasileiros, que se encontram nos limites do instrumento, antes da região pedal. Nas figuras seguintes nota-se o uso dessas notas mais graves nos finais de seus solos improvisados, em que o músico opta por finalizar seu discurso na tônica do acorde, com grande potência nos graves (Figuras 26 e 27). Esta terminação nos graves e nas tônicas pode ser tida como uma característica bem regular de Raul de Souza. Além dos registros notados aqui, em outros fonogramas ou vídeos disponíveis na internet (FRANK..., 2013) o trombonista também pode ser visto fazendo uso das tônicas nas regiões graves para terminar seus solos ou cadências musicais improvisadas.

Figura 26 – Saída de solo na fundamental do acorde em *Saídas e bandeiras* (Anexo 4).

Compasso 10

9 ra ah da da da ra ra ra Bm/E

Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 27 – Saída de solo na fundamental do acorde em *Fim de sonho* (Anexo 4).

Compasso 72

71 F7M D7 Gm7 C7 F7M

da ra ra da ra da ra da ra da ra

Fonte: Elaborada pelo autor.

O gosto de Raul de Souza pelos graves do instrumento pode ter vindo de seus primeiros contatos com a música, quando começou a estudar tuba na banda da Fábrica de Bangu (Anexo 3). De toda forma, o uso do trombone com rotor, chamado por Raul de Souza de *half bass* trombone, muito presente nas orquestras sinfônicas atualmente, facilitava o procedimento, ajudando com que Souza pudesse trabalhar em tal região. Entretanto, apesar de utilizar este recurso com frequência, não é nessa região grave que se concentram seus solos na maior parte do tempo. Como mostrado acima, muitas vezes ele a utiliza apenas como recurso de finalização de um improviso. Seus solos transcritos nesta dissertação, a grosso modo, são executados na região média do instrumento, também sem uso excessivo de agudos. Pode-se considerar que Raul de Souza era um solista que não abusava destes extremos, optando na maioria das vezes pelos graves quando pretendia ir além da extensão média do trombone.

Em Bourgois III (1986), por meio de extensa análise dos solos de J.J Johnson, o autor considerou que, durante a maior parte das performances, o músico manteve seus solos entre as notas Ré 2 e Dó 4. Considerando os extremos mais observados, Johnson teve sua extensão variando entre as notas de Dó 2 e Mi 4. Comparado à quantidade de solos de Johnson analisados em Bourgois III (1986), esse trabalho analisou apenas pequena amostra da obra de Raul de Souza. No entanto, a fim de comparação, com intuito de situar a região do instrumento mais executada por Souza ao longo dos solos analisados, observou-se que Raul de Souza trabalhou, durante maior parte das performances, entre as notas Sol 1 e Si 3. Em termos dos extremos encontrados nas transcrições do Anexo 4, sua extensão ficou entre as notas Ré bemol 1 e Dó 4. A opção de Raul de Souza pela região médio-grave é realmente notável, como se pode ver em trecho da introdução da música “Caso Antigo” de Toninho Horta, em que executa o trombone nesta tessitura durante toda a sua apresentação (Figura 28):

Figura 28 – Região médio grave em *Caso antigo* – introdução Compassos 1 ao 5

Eb/G da da Fm7 ra da da ra ra
 2 Eb7M(#11) da ra Dm9(b5) ra da ra G7(#5) ah ra
 3 B/C# da da B/A# da da G#m7 da ra ra ra
 4 Bb6 da ah A b6 ra da ah Dbsus9 ra

Fonte: Elaborada pelo autor.

5.3.2 Raul de Souza e o uso do vibrato

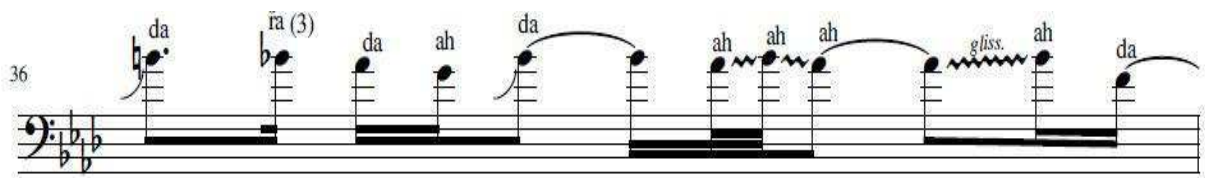
Assim como J.J Johnson (LANCASTER, 2009), Raul de Souza faz pouco uso de vibrato ao longo das performances analisadas neste trabalho. Seu som é trabalhado de forma mais direta e sustentada. Esta característica é um traço que Bourgois III (1986) classifica como aspecto de um trombonista de jazz moderno, que emerge com Johnson. Um diferenciador geracional, que se torna frequente a partir do surgimento do *Bebop*. A diferença é nítida ao se analisar trombonistas antecedentes, da era das *Big Bands* e do *swing*, período em que o vibrato era muito comum, às vezes com um caráter lírico, como aplicado pelo trombonista Tommy Dorsey (BOURGOIS III, 1986).

5.3.3 O uso de scoops, fall off e glissando

Os *scoop*, *fall off* e o “glissando”, são técnicas que trabalham o idiomatismo do instrumento (LANCASTER, 2009). O trombone, devido à sua constituição, é capaz de realizar o efeito glissando a partir do uso da vara, isto é, realizando a conexão entre duas notas distintas, quando estas possuem mesma numeração harmônica, sem nenhuma articulação, atravessando todo o campo das frequências que diferenciam o centro tonal de uma nota até a outra. Raul de Souza faz uso do glissando em várias ocasiões nas músicas selecionadas (figuras 28, 29 e 30),

sendo uma característica importante do trombonista, que, provavelmente, a executa em frequência maior do que a descrita por Bourgois III (1986) e Lancaster (2009) para J.J Johnson. Talvez, as raízes musicais de Raul de Souza, atreladas ao choro, ao samba e a música de gafeira, possam ter tido grande impacto no uso deste recurso. Até mesmo quando não é possível a realização de um glissando perfeito²² entre as notas tocadas, Souza tenta emular o efeito em algumas situações (Figura 30). A sinalização articulatória utilizada na descrição do glissando mostra a primeira das notas do efeito atacada com a sílaba “da” e a segunda, conectada pelo glissando, sinalizada com a sílaba “ah”, que não prevê utilização da língua.

Figura 29 – Uso de glissandos em *Don't ask my neighbors* (Anexo 4). Compasso 36



Fonte: Elaborada pelo autor.

**Figura 30 – Aplicação de Glissando não perfeito²³ em *Aquelas coisas todas* (Anexo 4).
Compassos 7 ao 10**

Fonte: Elaborada pelo autor.

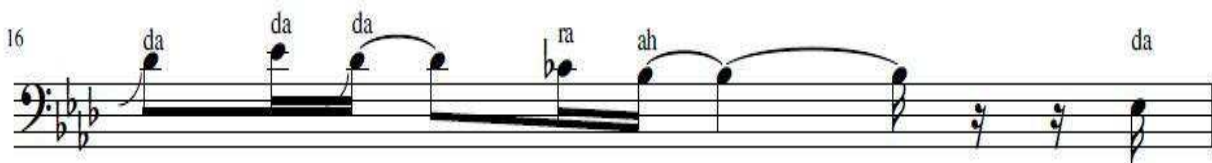
O efeito do *scoop* pode ser considerado tecnicamente semelhante ao glissando, mas executado de forma mais rápida e curta. Ao invés de se partir de uma nota de frequência bem

²² Chamou-se de glissando perfeito para o trombone de vara o efeito glissando executado entre duas notas que possuem mesma numeração harmônica.

²³ Nos compassos 7, 9 e 10, da Figura 30, observa-se o uso do efeito glissando entre notas que não são de mesma numeração harmônica. Mesmo assim Raul de Souza tenta emular um glissando perfeito entre elas.

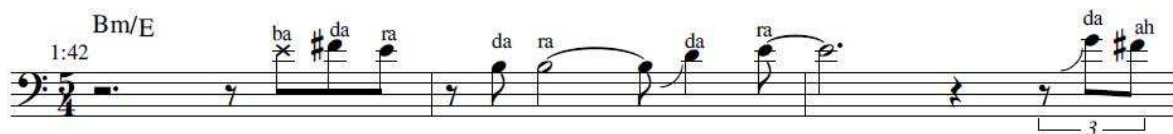
definida para alcançar outra sem o uso de articulação, neste caso, o músico ataca uma nota de frequência inferior, não muito bem definida, aproximadamente meio tom de distância ou menos (LANCASTER, 2009), e parte em direção à nota alvo, sem articular a nota de chegada. O efeito funciona quase como um ataque antecipado da nota desejada, caso em que o trombonista aplica o golpe de língua pouco antes da vara alcançar a posição estável da nota alvo, um glissando super curto. Raul de Souza faz uso deste efeito em todas as suas performances transcritas neste trabalho, sem exceção (Figuras 31, 32 e 33). J.J Johnson também fazia uso do mesmo recurso com constância, porém de forma mais curta em termos de duração do efeito (LANCASTER, 2009), se comparada às execuções de Souza observadas nesta dissertação.

Figura 31 – *Scoop* em *Don't ask my neighbors* (Anexo 4). Compasso 16



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 32 – *Scoop* em *Saídas e bandeiras* (Anexo 4). Compassos 1 ao 3



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 33 – *Scoop* em *Caso antigo – solo* (Anexo 4). Compassos 4 e 5



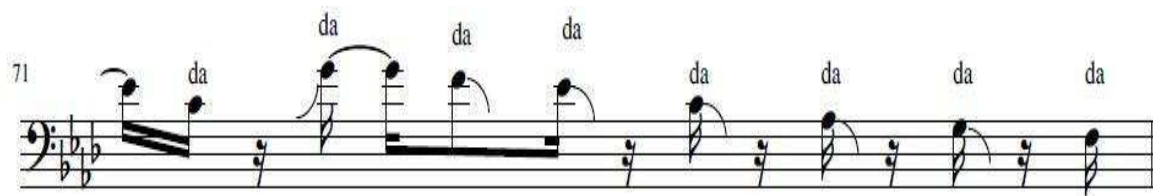
Fonte: Elaborada pelo autor.

O *fall off*, por sua vez, é um efeito que pode ser tratado como um *scoop* ao contrário. Nesse caso, o trombonista executa uma nota definida e faz um rápido glissando descendente de aproximadamente meio tom, não tendo uma nota alvo de frequência especificada para acabar o movimento (LANCASTER, 2009). Muito utilizado em *Big Bands* em ataques da seção de metais.

De acordo com Lancaster (2009), J.J Johnson fazia uso de *fall off*, mas aplicava-o de forma muito rápida, sem valorizar tanto a queda da nota. Raul de Souza fez uso do *fall off* em cinco das seis transcrições analisadas neste trabalho (Figuras 34, 35, 36). O *fall off* é parte do idiomatismo do trombone de vara e é raro observar um solo em que um trombonista não faça uso desta característica. A diferença é que Johnson tornou sua aplicação um pouco mais discreta (LANCASTER, 2009). Raul de Souza também o utilizava sem torná-lo foco de seus improvisos, como os trombonistas da fase “Tailgate” e do final do século XIX (BOURGOIS III, 1986). De toda forma, ao se escutar ambos os trombonistas, pode-se perceber que Souza valorizava este efeito mais que Johnson, no que diz respeito ao tempo de queda da nota.

Ao refletir sobre o procedimento articulatório em termos silábicos, este autor acredita que, ao se acrescentar a letra “u” ao final da sílaba pronunciada, o efeito do *fall off* possa ficar mais bem definido. Portanto, ao se realizar a troca da sílaba “da” pela sílaba “dau” e se fazer o deslocamento de vara necessário, pode ser que o efeito *fall off* possa ser realizado com maior facilidade. Nas transcrições realizadas optou-se por manter a sílaba pronunciada como enunciada ao longo de todo o texto, apenas com a vogal “a” e com auxílio da sinalização característica do efeito na literatura (Figuras 34, 35 e 36).

Figura 34 – *Fall off* em *Don't ask my neighbors* (Anexo 4). Compasso 71



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 35 – Fall off em *Fim de sonho* (Anexo 4). Compassos 60 a 63

60 da da da da ah ra da da da da ra ra da da da da ra ah da da ra

Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 36 – Fall off em *Caso antigo – Solo* (Anexo 4). Compassos 2 e 3

2 da ra da da da da da ra da ah da da da da ah da ah da ah ah

Fonte: Elaborada pelo autor.

Todas estas características consideradas idiomáticas por Lancaster (2009) estão presentes em ambos os trombonistas, Raul de Souza e J.J Johnson. No entanto, Souza parece trazer estes efeitos em maior quantidade e com maior intencionalidade em seus solos, de forma geral, do que Johnson. De toda maneira, o conteúdo dos solos de Raul de Souza, assim como os de Johnson, tem sua atenção principal voltada para as melodias criadas e seu contexto harmônico, não sendo centrados nestes efeitos. Essa é uma característica que os autores Lancaster (2009) e Bourgois III (1986) apontam como legado de Johnson para o trombone de vara moderno e que Raul de Souza também apresenta em suas características e as aplica no contexto da música brasileira. O que se observa na história do instrumento é que, com o passar dos anos, o uso de tais efeitos foram se tornando cada vez menos idiomáticos (LANCASTER, 2009).

5.3.4 As sílabas mais utilizadas por Raul de Souza

Entre todas as sílabas transcritas por este autor, as mais observadas nos solos de Raul de Souza de forma predominante foram as sílabas “da” e “ra” (Figuras 37 e 38), seguidas pela sílaba “ah”, em quantidade de traduções. O próprio Raul de Souza faz alusão ao uso das articulações “da” e “ra” em entrevista (Anexo 3), o que já sugeria algo nesta direção. De toda forma, a escuta dos solos com atenção à articulação de Souza parece confirmar a predominância destas duas sílabas em sua maneira de articular com o trombone de vara. Até aí, nada de muito

novo em relação aos métodos observados na literatura, já que estas são recorrentes nos textos. O que se tem de mais interessante nessa estruturação de Souza é que o trombonista faz uso da mescla destas duas sílabas articulatórias de forma aparentemente aleatória dentro de uma mesma frase, ou mesmo em pequenos trechos musicais. De toda maneira, em alguns casos, as combinações que Souza apresenta com estas sílabas podem revelar algumas estratégias de aplicação, como uma variação atrelada às posições da vara, à tonalidade da música ou ao estilo do gênero musical (Anexo 3).

Figura 37 – Uso das sílabas “da” e “ra” em *Saídas e bandeiras* (Anexo 4). Compassos 7 e

8



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 38 – Uso das sílabas “da” e “ra” em *Don't ask my neighbors* (Anexo 4).

Compassos 14 e 15



Fonte: Elaborada pelo autor.

No universo da música de concerto, é comum observar trechos musicais que são aplicados muitas vezes com uma única articulação, sem variações. O objetivo, muitas vezes, pode ser a busca pela uniformidade sonora ao longo de todo trecho, sem variações de nota para nota musical, tornando a execução do músico baseada em uma única forma silábica. Nesse contexto, uma das sílabas, “da” ou “ta”, pode ser muitas vezes utilizada repetidamente, como maneira única de se expressar durante um trecho longo de tenuto, sem variações (GAGLIARDI, 1936; FISHCER, 1936). A sílaba “ra” também pode ser utilizada da mesma maneira, mas nos contextos de legato (GAGLIARDI, 1936). O que se vê na aplicação de Raul de Souza é que

esse não tocou uma única frase com apenas uma sílaba articulatória em todas as transcrições analisadas. A mesma característica pode ser observada ritmicamente. As melodias observadas, ao serem tocadas uma segunda vez, com repetição do mesmo conteúdo melódico, jamais foram tocadas de forma idêntica quanto a seus desenhos rítmicos. Evidentemente, ao se repetir o trecho, Raul de Souza também parece realizar alteração articulatória para a frase, mostrando que seu uso silábico está desatrelado das notas da melodia, podendo variar de acordo com sua interpretação do momento ou da nova estrutura rítmica que propõe (Figura 39).

Figura 39 – Trecho com variação rítmica da melodia e das sílabas articulatórias em “Fim de Sonho” (Anexo 4). Compassos de 1 a 32

The musical score consists of five staves of music in bass clef, 4/4 time signature. The lyrics are written above the notes. The score includes various rhythmic markings such as slurs, accents, and rests. A large number '7' is placed above the first staff. A large number '6' is placed above the fifth staff. A '3' is placed below the first measure of the fourth staff, and '(Layback)' is written below the second measure of the fourth staff. A '3' is placed above the first measure of the fifth staff.

Staff 1: 7 da ra ah da da ra da da ra

Staff 2: 11 ra ra ra ra da ra da da da da ra ra ra ra da ra ra ra da da ra

Staff 3: 15 da ra ah ra da ra ra da da ra ra da da da da

Staff 4: 20 da ah ah da da da da da ra ra ra da ra ra ra da ra ah da
3 (Layback)

Staff 5: 24 da ah da da da ra da da da ra ra da ra da ra

Fonte: Elaborada pelo autor.

No que consiste em variação das sílabas aplicadas, esta estrutura utilizada por Souza remete ao sistema *doodle tonguing*, em que Mcchesney (1992) explicita que o uso de uma mesma sílaba articulatória por várias vezes consecutivas pode reduzir a velocidade do trombonista. Além do mais, as sílabas traduzidas para Raul de Souza nessa dissertação foram três das sílabas fundamentais (ao menos em termos das consoantes utilizadas) que aparecem na

sistematização de Mcchesney (1992). Contudo, o uso proposto por Mcchesney (1992) é muito mais sistemático, chegando a especificar uma ordem de execução das sílabas para diversos trechos musicais possíveis de serem enfrentados, a fim de se adquirir maior fluência com o instrumento. Como explicitado no parágrafo anterior, Souza parece não se ater a algum padrão articulatório sistemático. Ao menos não foi possível identificá-lo neste trabalho. Além do mais, mesmo em trechos com linhas melódicas semelhantes e, portanto, mecânica muito parecida, Souza performa com diferentes combinações de sílabas articulatórias a cada momento.

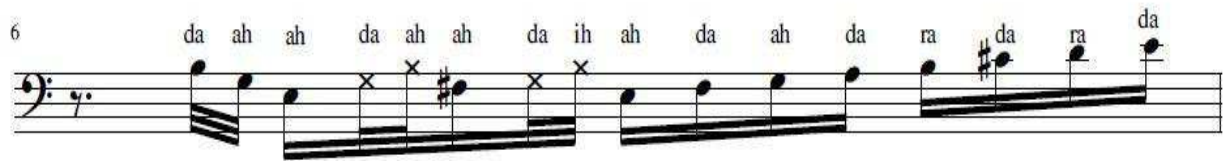
5.3.5 A sílaba “ah”

O uso das sílabas articulatórias “da” e “ra” nas transcrições indicam o uso de uma articulação leve e bastante conectada (como visto no Experimento 2) por Raul de Souza. No entanto, mais uma sílaba é fundamental na maior parte de seu processo articulatório e possibilita execução ainda mais fluida ao se mesclar com as outras. Como explicitado anteriormente, depois de “da” e “ra”, a sílaba “ah” foi a mais encontrada em quantidade. Esta sílaba prevê a ausência de golpe de língua para a execução da nota musical. É o exemplo da conexão por meio de articulação natural (Experimento 2, capítulo 4), quando o índice de legato alcança seu máximo no instrumento. Essa trinca de sílabas fornece majoritariamente as componentes de articulação de Raul de Souza (principalmente no que consiste a parte da consoante silábica, já que não se tem muitas evidências para afirmar as vogais utilizadas pelo instrumentista). Por meio dessa combinação o músico consegue gerar diversos efeitos, trabalhar com uma articulação extremamente leve, e manter a variação silábica ao longo da performance, evitando uma mesma estrutura articulatória repetitiva que pode se tornar cansativa para o ouvinte em algum contexto de música popular.

A sílaba “ah” é muito utilizada nos *lip breaks* (quebra de harmônico), técnica que além de conectar bem as notas, ajuda na velocidade e no descanso da língua (FISCHER, 1983). Em alguns momentos, seu uso pode gerar passagens extremamente rápidas, quando o trombonista se aproveita de trechos que contêm notas com numeração harmônica diferente umas das outras (Figura 40 e 41). Raul de Souza faz uso desta peculiaridade em diversos momentos, aproveitando-se dessa característica física da disposição das notas no instrumento. Essa utilização acaba por criar melodias que geram intervalos de quartas ou quintas, em que Souza aproveita as trocas entre notas de segundo, terceiro ou quarto harmônico, sem necessidade de utilizar a língua para articular (Figura 41). De toda forma, nem sempre Raul de Souza deixa de aplicar o golpe de língua nestas ocasiões. Trata-se de ferramenta que o músico vai utilizar

conforme a necessidade de agilidade da execução ou gosto sonoro. Ao mencionar o uso da técnica durante suas performances (Anexo 3), Raul de Souza fala que sua utilização depende do tom da música. O autor desta dissertação compreende que a explicação de Raul de Souza faz alusão à atenção para as notas em que se pode realizar a técnica²⁴, que nem sempre será possível.

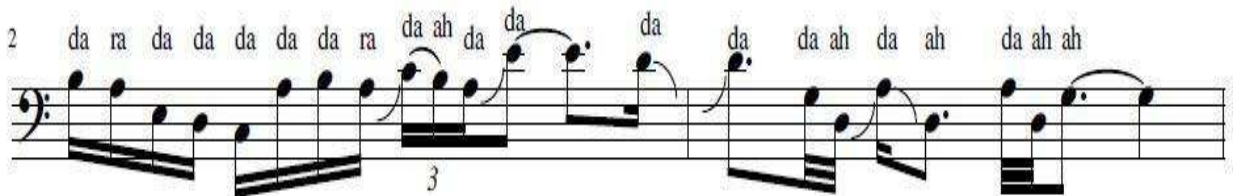
Figura 40 – Uso da articulação natural “ah” em *Aquelas coisas todas* (Anexo 4)



Compasso 6

Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 41 – Uso da articulação natural “ah” em *Caso antigo – solo* (Anexo 4) Compassos 2 e 3



Fonte: Elaborada pelo autor.

Em alguns casos, Souza explorou a articulação natural “ah” mesmo quando seu uso poderia gerar o efeito glissando, ao mover a vara entre duas notas de mesma numeração harmônica. No entanto, o trombonista realiza o movimento com velocidade e o glissando torna-se pouco audível, principalmente quando se tratam de notas que ocorrem em posições próximas. Ao utilizar este mecanismo, Raul de Souza privilegia a velocidade e a fluidez sonora em troca da clareza articulatória. Ao se utilizar menos golpes de língua repetitivos, maior a agilidade que o trombonista pode adquirir (MCCHESENEY, 1992). De toda forma, a escolha também pode

²⁴ A articulação natural “Ah” só pode ser utilizada sem gerar o efeito glissando quando aplicada entre notas que possuem numeração de harmônico distintas entre si.

vir pelo gosto da sonoridade que o efeito traz. O exemplo abaixo mostra a aplicação para a segunda nota do compasso 30 e para a terceira e quarta nota no compasso 31 (Figura 42).

Figura 42 – Uso da articulação natural “ah” entre harmônicos de mesma numeração em *Don’t ask my neighbors* (Anexo 4). Compassos 30 a 33

Fonte: Elaborada pelo autor.

Na sequência, a aplicação do mesmo efeito ocorre entre a primeira e segunda nota do compasso 45 (Figura 43):

Figura 43 – Uso da articulação natural “ah” entre harmônicos de mesma numeração em *Fim de sonho* (Anexo 4). Compassos 45 e 46

Fonte: Elaborada pelo autor.

O uso da sílaba “ah” também possui papel fundamental na realização dos grupetos, mordentes, e efeitos semelhantes (MED, 1996). A técnica utilizada é a mesma do *lip break* (FISCHER, 1983), porém o efeito é realizado passando-se por mais notas sequencialmente, articulando-se de forma natural (Figuras 44 e 45).

No entanto, nem sempre o autor dessa dissertação percebeu o efeito da mesma forma, inferindo-se que Souza fez uso de articulações que utilizam da língua para auxiliar no procedimento (Figura 46). Nas transcrições realizadas, optou-se por sinalizar as notas e o ritmo do grupeto, ao invés de apresentar apenas seu símbolo simplificado (MED, 1996). O intuito foi deixar evidente as sílabas articulatórias para se executar o efeito, de aplicação consideravelmente difícil devido à boa flexibilidade dos lábios e controle da coluna de ar exigidas para sua execução. Raul de Souza faz muito uso dos grupetos e mordentes ao longo dos solos observados. Nem sempre as notas dos grupetos foram possíveis de serem transcritas com precisão. Nesses casos, o autor deixou a cabeça da nota com um símbolo de não

identificação de sua frequência precisa, mas manteve seu posicionamento na pauta no local em que se acredita que foi executada a nota pretendida por Raul de Souza.

Figura 44 – Grupetos em *Fim de sonho* (Anexo 4) no compasso 36

36 da da ah ah ah da ah ah ah ra da da da ah ra da da ra ah

Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 45 – Grupeto em *Don't ask my neighbors* (Anexo 4) no compasso 70

70 da ah ra da da ah ah ah da ah da

Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 46 – Grupeto com auxílio da sílaba “ra” em *Caso antigo – solo* (Anexo 4).

Compasso 7

7 da da da ra ah ah ra da gliss. ah da da da

Fonte: Elaborada pelo autor.

5.3.6 O duplo Stacatto de Raul de Souza

A técnica do duplo staccato, como explicitada no experimento 2, prevê a utilização das células “da-ga-da-ga” ou “ta-ka-ta-ka” para sua aplicação (AYERS, 2004). Nenhuma dessas duas estruturas foram observadas nas audições dos solos transcritos de Raul de Souza. Souza, aparentemente, ao recorrer a este tipo de articulação dupla, utilizou em seus solos (Anexo 3) a silabação “da-ba-da-ba”. Em alguns casos, aplicou-a de forma invertida, articulando primeiramente a sílaba “ba”. Esta célula foi a mais difícil de ser escutada por meio de

procedimento auditivo, talvez pela própria natureza da silabação bilabial. A estrutura “da-ba-da-ba” foi aplicada nos casos em que o procedimento articulatório de Raul de Souza soava semelhante a uma articulação do tipo duplo staccato, mas claramente não era realizada com sons guturais provenientes das sílabas “ga” e “ka”. No entanto, os trechos apresentados nas Figuras abaixo (Figuras 47 e 48) podem adquirir sonoridade semelhante ao se trocar as sílabas “ba” pela articulação natural “ah” e adicionar mais pressão sonora durante a execução. As sílabas “ba” foram as escolhidas para a transcrição devido ao procedimento auditivo descrito no início deste capítulo e à discriminação do uso das mesmas por Raul de Souza em entrevista (Anexo 3). Contudo, deixaram algumas dúvidas durante a tradução. As sílabas “da” e “ra” foram mais fáceis de serem reconhecidas com os fonogramas.

Figura 47 – Célula “da-ba-da-ba” em *Aquelas coisas todas* (Anexo 4). Compasso 5



Fonte: Elaborada pelo autor.

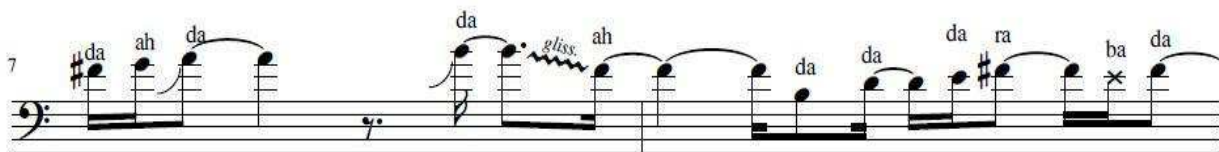
Figura 48 – Célula “da-ba-da-ba” em *Fim de sonho* (Anexo 4). Compasso 70



Fonte: Elaborada pelo autor.

Em outros momentos, ao aplicar um efeito em que a nota praticamente não tem frequência definida, mas serve de apoio para uma nota da sequência, contendo, entretanto, valor importante quanto à rítmica e sonoridade da frase, parece que o trombonista também utiliza a sílaba “ba” isoladamente, causando uma sonoridade de nota fantasma, também conhecida como *ghost note* entre os músicos (Figuras 49 e 32). O fechamento da passagem do ar devido ao movimento bilabial dos lábios para executar a sílaba “ba” pode ocasionar a ausência de frequência definida da nota musical, mas manter o efeito rítmico desejado.

Figura 49 – Uso da *ghost note* em *Aquelas coisas todas* (Anexo 4). Compasso 8



Fonte: Elaborada pelo autor.

Esse tipo de articulação, como pôde ser visto no experimento 2 do capítulo anterior, apresenta característica mais explosiva devido à sílaba “ba” ser pronunciada de forma bilabial (SILVA, 2009) e, aparentemente, demonstrou grau de conexão ainda menor que as estruturas típicas de duplo staccato (AYERS, 2004). A aplicação desta célula silábica foi muito menos notada em quantidade do que as combinações articulatórias com as sílabas “da”, “ra” e “ah” nos solos de Raul de Souza, sendo aparentemente um recurso utilizado pelo músico em trechos rápidos e com maior intensidade sonora. Essa estruturação não foi observada em nenhum método ou artigo da pesquisa bibliográfica dessa dissertação, podendo ser uma característica articulatória única deste trombonista.

5.3.7 A articulação de Raul de Souza

As três sílabas mais utilizadas por Raul de Souza, encontradas de acordo com a metodologia desse capítulo, foram as sílabas “da”, “ra” e “ah”. Essa trinca silábica está presente na sistematização do *doodle tonguing* (MCCHESENEY, 1992). Apenas a sílaba “la”, prevista no método americano, não foi encontrada na utilização de Raul de Souza. Por outro lado, a sílaba “ba”, aplicada por Souza, não aparece no vocabulário silábico presente em Mcchesney (1992).

Apesar do uso semelhante de algumas sílabas, as combinações articulatórias aplicadas por Raul de Souza parecem não apresentar o uso restrito de regras propostas por Mcchesney (1992). De toda maneira, como usam sílabas em comum, algumas características articulatórias de Raul de Souza também estão presentes no sistema *doodle tonguing*. Assim como a descrição que Mcchesney (1992) faz de seu sistema, a forma articulatória de Raul de Souza possibilita uma articulação macia e legata, e seu uso não repetitivo de padrões articulatórios também traz variação sonora para o ouvinte. Ao contrário do que muitos pensam, o *doodle tonguing* não propõe o uso repetido de uma mesma sequência silábica (Da-ra-la-ra-la) (MCCHESENEY, 1992). Ele varia sua proposta articulatória conforme os padrões e tonalidades das frases a serem

executadas pelo músico, a fim de manter maior clareza em várias passagens musicais, de acordo com regras sistemáticas propostas por Mcchesney (1992).

Mcchesney (1992) considera a articulação do *doodle tonguing* uma espécie de técnica de articulação múltipla, já que usa diferentes sílabas para sua aplicação, e por isso, possibilita maior velocidade de execução ao trombonista. Para além destas características, o trombonista aponta que essa articulação possibilita maior suavidade do que as técnicas de articulação conhecidas na literatura como duplo e triplo staccato (FISCHER, 1936; PERETTI, 1928). De fato, como foi observado no Experimento 2 dessa dissertação, as sílabas previstas para o *doodle tonguing* realmente apresentaram maior capacidade de gerar o efeito legato em relação às estruturas de duplo staccato, ao menos para este autor. Da mesma forma, Raul de Souza, ao longo dos solos transcritos, raramente apresentou frases musicais executadas com a mesma sílaba articulatória repetida. Consequentemente, sua forma articulatória também pode ser considerada do tipo múltipla e legata, o que favorece a execução de trechos musicais de forma suave e com mais velocidade pelo trombonista do que aconteceria se fizesse uso de sílaba única para articular. Entretanto, o uso da sílaba “la” em conjunção com a sílaba “ra” no *doodle tonguing* (MCCHESENEY, 1992) possibilita o efeito rebote, e pode acelerar ainda mais a articulação do que a combinação de Raul de Souza com as variantes “da” e “ra”.

Contudo, a fim de executar movimentos ainda mais ágeis com a articulação, em alguns casos foi observado que Raul de Souza recorreu a um tipo de articulação dupla não tão suave, mas aplicada de maneira singular, não observada em nenhum outro método por meio do uso das sílabas “da” e “ba” (não necessariamente combinadas nesta ordem). Como essa articulação é baseada em duas sílabas que possuem procedimento articulatório realizado por órgãos distintos quanto à sua dicção (SILVA, 2009), ela pode trazer velocidade semelhante às técnicas de duplo e triplo staccato previstas na literatura, mas com sonoridade distinta.

A articulação de Raul é, ao mesmo tempo, simples e sofisticada, diferenciando-se dos métodos de concerto para trombones e da sistematização americana do *doodle tonguing*. Trata-se de aplicação de sílabas em sequenciamento inesperado, uma mescla articulatória, variando de acordo com a música e com os aspectos físicos do instrumento, sem se ater às regras de funcionamento, em consonância com as observações do presente trabalho. Além disso, sua maneira de tocar traz aspectos tanto do trombone de jazz moderno quanto do uso de efeitos e conteúdo de seus solos (BOURGOIS III, 1986; LANCASTER, 2009), sem deixar de lado características tradicionais da música brasileira, da gafeira, do choro, do samba e da bossa nova.

Cada nota tem uma cor e cada acorde tem um horário. A cor do meu som: Azul (VIVA..., 2005, n.p.).

6 CONCLUSÃO

A presente pesquisa buscou discutir a forma com a qual Raul de Souza trabalha a articulação com o trombone de vara. Para tanto, foi realizada a construção biográfica da vida do músico e, por meio de entrevista pessoal (anexo 3), buscou-se identificar como Souza pensa a articulação com o instrumento e quais foram suas influências.

A partir de relato do próprio Raul de Souza sobre as sílabas que mais trabalha quando performa (Anexo 3), “da”, “ra”, “ba” e a articulação natural “ah”, a pesquisa direcionou seus esforços para encontrar validade científica na tradução silábica de movimentos articulatórios de um trombonista, auxiliada por estudos sobre a fonética e o instrumento (SILVA, 2009; AYERS, 2004). Foi feito então, com auxílio de ferramentas da sonologia (PEETERS, 2004), um primeiro experimento com as sílabas mais utilizadas no universo do trombone de vara (FASKE, 2013). Este experimento trouxe mais evidências de que o uso de sílabas articulatórias distintas pode realmente ocasionar variação sonora considerável na performance, para quem toca e quem escuta, fato tratado há muito tempo na literatura do trombone de vara (PERETTI, 1928; FISCHER, 1936; GAGLIARDI, 1936), mas sem muita atenção voltada à área experimental. Além disso, com pequenas ressalvas, também foi encontrado material bibliográfico que aponta que ouvintes estão de fato sujeitos à percepção das diferentes articulações quanto às diferenças de tempo de ataque e até mesmo à percepção de timbre devido a golpes de língua distintos com o instrumento (DIAZ, 2011; SPIEGELBERG apud DIAZ, 2011).

O segundo experimento realizado observou a conexão gerada entre notas musicais ao se performar diferentes sílabas articulatórias com o trombone de vara. Os resultados encontrados mostraram que é possível distinguir visualmente os sinais sonoros em programas, como o *Sonic*

Visualize, quando há aplicação de diferentes procedimentos do aparelho fonador do músico. Essas diferenças articulatórias observadas, tanto na fala quanto na execução com o instrumento, ajudaram a estabelecer relações entre o uso descritivo das sílabas articulatórias e as classificações de Med (1996) sobre os vários efeitos de ligado, tenuto, e acentos estabelecidos em música.

Apoiado em evidências sobre diferenças de sonoridade ao se utilizar articulações distintas, foram realizadas, então, transcrições de solos de Raul de Souza a fim de se escutar e se inferir as sílabas utilizadas pelo músico durante suas performances. Neste caso, o autor deste trabalho realizou um tipo de transcrição descritiva (SEEGER,1958), com o intuito de representar as sílabas articulatórias inferidas sobre as notas tocadas por Souza. Apesar de tentar descrever a forma de articular de Raul de Souza da maneira mais rigorosa possível de acordo com a escuta, as transcrições silábicas retratam como o autor desse trabalho escutou e percebeu as performances, podendo haver variações de ouvinte para ouvinte. Portanto, as transcrições presentes aqui não podem ser consideradas representações fiéis do que foi performado por Souza. De todo modo, tal procedimento ajudou a construir diversos apontamentos sobre como articula Raul de Souza, uma espécie de modelo articulatório baseado na audição das gravações do músico de referência.

Em seu método, Mcchesney (1992) propõe várias estratégias articulatórias em torno de certo grupo de sílabas, a fim de que se toque com articulação semelhante à de grandes trombonistas americanos de diferentes gerações, como Bill Watrous, Kai Winding e Carl Fontana, popularmente conhecida como *doodle tonguing*. Contudo, assim como foi feito nessa dissertação, o que Mcchesney (1992) apresenta em seu método é a sua versão interpretativa desta linguagem, não podendo, portanto, ser generalizada como forma única e definitiva da mesma. De toda forma, a sonoridade articulatória obtida com a execução sistemática de seu método realmente se aproxima do que pode ser ouvido em gravações dos músicos americanos citados e, portanto, possui validade ao menos como texto referencial para se refletir sobre esta linguagem. Posto isso, por meio das transcrições silábicas feitas aqui, foi possível comparar em termos mais objetivos a articulação de Raul de Souza com a sistematização do *doodle tonguing* apresentada por Mcchesney (1992).

As sílabas utilizadas por Souza nesse trabalho foram descritas como “da”, “ra”, “ah” e “ba”, utilizadas de maneira mesclada mesmo em pequenas frases, trazendo variedade articulatória para a sua interpretação. Esse uso variado das sílabas articulatórias pareceu possibilitar leveza e menos interrupções na coluna de ar do músico, trazendo o aspecto de legato para suas frases. Além do mais, em frases musicais que necessitavam de maior velocidade

articulatória do músico, a combinação variada destas sílabas pareceu algo essencial para se executar a performance. Neste sentido, o uso variado das sílabas também se apresenta como essência do *doodle tonguing* (Mcchesney, 1992) para o trombonista tocar de forma mais rápida e de forma legata. É interessante notar aqui que é esta variabilidade de sílabas articulatórias dentro de uma mesma frase, presente tanto nos solos transcritos de Raul de Souza quanto na metodologia de Mcchesney (1992), que se apresenta como grande diferencial desses para os métodos voltados à música de concerto desta bibliografia (PERETTI, 1928; FISCHER, 1936), no que se diz respeito à articulação com o trombone de vara.

Apesar do vocabulário silábico encontrado para Raul de Souza divergir do verificado em Mcchesney (1992) apenas quanto ao uso da sílaba “ba” – ausente em Mcchesney (1992) –, da sílaba “la” (não encontrada nas transcrições de Souza), as transcrições de Raul de Souza definitivamente não seguem as regras propostas por Mcchesney (1992). Enquanto as variações silábicas em Mcchesney (1992) se colocam muitas vezes em função da estrutura fraseológica encontrada, as variações de Raul de Souza vão além da estrutura da sequência de notas e ritmos a serem executados pelo músico, provavelmente dependendo de escolhas interpretativas desse em momento de performance. Ademais, a articulação “la”, não utilizada por Souza, é uma sílaba determinante na caracterização do *doodle tonguing*, e, portanto, seu não uso coloca sua maneira de articular fora do escopo desse estilo.

Para além da articulação, alguns outros elementos foram observados nos solos de Souza, como o uso de *scoops*, do *fall off* e do glissando. As aplicações destes elementos foram analisadas e comparadas com as performances de J.J Johnson (BOURGOIS III, 1986; LANCASTER, 2009). Observou-se que, apesar de ambos terem o conteúdo melódico e harmônico de seus solos como objetos centrais em suas performances e, portanto, poderem ser especificados como trombonistas modernos (BOURGOIS III, 1986; LANCASTER, 2009), Souza faz mais uso desses elementos do que Johnson. Outra comparação realizada foi a da região do instrumento em que Raul de Souza performa os solos analisados frente ao trombonista americano. Nos solos transcritos neste trabalho, Souza fez mais uso dos graves do que Johnson, mas não ficou tão distante do outro em termos absolutos de extensão dos agudos. No entanto, é notável que, de forma geral, Raul de Souza trabalha durante mais tempo em região mais grave que Johnson nas performances analisadas nessa dissertação, sendo condizente às características de seu instrumento, um trombone de rotor, calibre grosso, mais pesado do que o trombone tenor simples do outro trombonista, também chamado popularmente no Brasil de “canela fina”.

Apesar dos esforços experimentais realizados nesse trabalho, estudos futuros sobre diferentes articulações e suas características fazem-se necessários. Ampliar os experimentos

realizados nessa dissertação por meio de gravações com diferentes trombonistas pode tratar-se de caminho fundamental para uma amostragem mais segura e que possa trazer maior confiabilidade sobre as características peculiares de cada sílaba articulatória. Em um futuro em que tais estudos sejam conduzidos, talvez seja possível traçar características estáveis de parâmetros sonoros para cada sílaba aplicada com o trombone de vara. Dessa maneira, talvez um mapa articulatório de determinada gravação poderá ser obtido, realizando uma tradução programada das articulações aplicadas com o instrumento para uma forma silábica. Tal fato não parece inalcançável, já que traduções de falas gravadas convertidas diretamente para formato de texto já ocorrem em sistemas de empresas como a *Google* e estudos da sonologia para o índice de legato (LOUREIRO *et al*, 2009) já vêm sendo desenvolvidos com auxílio de ferramentas matemáticas. As correlações encontradas nesta dissertação para o que se fala e o que se toca apontam que esta tradução articulatória automatizada pode tornar-se realidade.

De toda maneira, com a tradução automatizada ou não, o procedimento simples de escuta de um fonograma com atenção especial dispensada ao processo articulatório de um músico referência, mostrou-se muito eficaz no que diz respeito à melhora da performance musical do autor deste trabalho. Tal procedimento reforçou o valor contido no trabalho secular das transcrições (SEEGER, 1958) como elemento importante para desenvolvimento de vários aspectos relacionados à sonoridade, incluindo a articulação como ponto chave na música. Durante o processo de transcrição, essa atenção voltada à articulação evidenciou aspectos que vão para além do ritmo e das alturas das notas, um processo em busca da sonoridade de Raul de Souza.

Esse envolvimento com a música do trombonista me possibilitou maior consciência ao tocar o instrumento. A audição regular de Raul de Souza, com a finalidade de transcrevê-lo, me fez procurar por uma articulação ainda mais leve, evitando a interrupção da coluna de ar durante as trocas de notas. Além do mais, foi interessante observar que, ao tentar timbrar como Souza, alterei minha própria forma de emitir o som, tentando fazer o ar percorrer todo o trombone, evitando a nasalização. Ademais, o uso das sílabas transcritas nesta dissertação possibilitou a realização de frases que, talvez, sem o seu uso, não aconteceriam com a mesma fluidez, ou mesmo não poderiam ser executadas por mim de outra maneira. Contudo, o ato de transcrição de Raul de Souza tratou-se de um processo que ampliou a minha própria percepção da música, permitindo-me apropriar de alguns princípios que circundam a performance do trombonista, para além de meramente copiar sua interpretação. Muito pelo contrário, o fato de não ter encontrado sistematização na maneira do músico articular é que tem me guiado na busca de meu próprio som.

Concluindo, o principal ponto desta dissertação foi evidenciar a mistura articulatória que Souza conduz ao tocar e como isso pode ser fator determinante na construção de seu som e estilo musical. Souza faz uso da articulação de maneira única, forma provavelmente desenvolvida ao longo do tempo de sua prática e de suas diversas influências musicais. Trata-se de uma escolha articulatória atrelada à sonoridade e às singularidades vivenciadas pelo próprio instrumentista ao longo de seu desenvolvimento. Uma articulação aparentemente livre de amarras estruturais que favoreceu a construção de seu estilo próprio, que, sem dúvida alguma, é referência para trombonistas de todo o Brasil e do mundo.

REFERÊNCIAS

AYERS, Angela Gillian. *Articulation in brass playing: the tongue – friend or foe?*. 2004. Dissertação (Master of Music) – University of Cape Town, Cape Town, 2004.

BOURGOIS III, Louis George. *Jazz trombonista J.J. Johnson: a comprehensive discography and study of the early evolution of his style*. 1986. Tese (Doctor of Musical Arts) – The Ohio State University, Columbus, 1986.

COSTA, Manuela Areias. Música e história: um estudo sobre as bandas de música cívica e suas apropriações militares. *Tempos Históricos*, v. 15, pp. 240-260, 2011.

DAVES, Michael. *15 minute warm-up routine*. New York: Hip-Bone Music, 1997.

DIAZ, Frank. The effect of attack consonants on perception of intensity in trombone onsets. *Journal of Band Research*, v. 65, n. 2, pp. 1-19, 2011.

DISCOGS (Estados Unidos da América). Raul de Souza. In: DISCOGS. *Discografia*. [Califórnia]: DISCOGS, 2020. Disponível em: <https://www.discogs.com/artist/97921-Raul-De-Souza>. Acesso em: 22 jul. 2021.

FASKE, Bruce Edward. *A matter of coordination: a pedagogical study of respiration, slide placement and articulation for the student trombonist and a synthesis of these processes for improved classroom instruction*. 2013. Tese (Doctor of Musical Arts) – The University of Alabama, Tuscaloosa, 2013. Disponível em: https://ir.ua.edu/bitstream/handle/123456789/1935/file_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 13 mar. 2021.

FIM DE SONHO. [Intérprete]: Raul de Souza. In: *Bossa Eterna*. [S.l.] faixa 3. Biscoito Fino, 2008. (CD de áudio).

FISCHER, Carl. *Arban's famous method for slide trombone and valve trombone*. New York: Carl Fischer Ink, 1936.

FISCHER, Carl. *Trombonisms: Bill Watrous & Alan Raph*. New York: Carl Fischer Ink, 1983.

FRANK Rosolino & Raul de Souza- Corcovado. [S.l.], 2013. 1 vídeo (06:37 min). Publicado por: Renato Landim. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gx1p2no8mgE>. Acesso em: 05 ago. 2020.

FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. *O estilo Zé da Velha no CD Só gafeira: práticas de performance do trombone no choro*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

GAGLIARDI, Gilberto. *Método de trombone para iniciantes*. São Paulo: Ricordi Brasileira, [s.d.].

GAGLIARDI, Gilberto. *Método de trombone de vara*. Manuscrito, Parte II, Livro III. Rio de Janeiro: [s.e.], 1936.

HEYNE, Matthias; DERRICK, Donald. Trombone players seem to use different tongue positions while playing sustained notes, depending on their native languages. *Proceedings of the Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Manchester, 2015.

JORGINHO Neto e Raul de Souza Teaser Do Ensaio Encontros instrumentais. [S.l.], 27 fev. 2016. 1 vídeo (06:29 min.). Publicado por: Jorginho Neto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nISSxSVRqJE>. Acesso em: 20 nov. 2020.

LANCASTER, Rodney Allen. *Transcription and analysis of selected trombone solos from J.J. Johnson's 1964 Recording Proof Positive*. 2009. Dissertação (Master in Music) – University of Miami, Coral Gables, 2009.

LERCH, Alexander. *An introduction to audio content analysis: application in signal processing and musical informatics*. New York: IEEE Press, 2012.

LOUREIRO, Maurício *et al.* O som entre as notas: representação das transições entre as notas em instrumentos monofônicos. In: *XIX Congresso da ANPPOM*, 2009.

MACHALA, João Gabriel Cunha; RODRIGUES, Mauro. In: BORÉM, Fausto (org.); CAMPOLINA, Eduardo (org.). *Diálogos musicais na Pós-Graduação: práticas de performance nº 5*. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, 2020.

MASTERCLASS o segredo da música com Raul de Souza. [S.l.], 2019. 32 vídeo-aulas. Publicado por: Masterclass OSM. Disponível em: <https://www.masterclassosm.com.br/raul>. Acesso em: 05 out. 2020.

MCCHESENEY, Bob. *Doodle studies and etudes: a complete course of study using doodle tonguing for the slide trombone*. California: Chesapeake Music, 1992.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

MESTRE Raul - João Machala (Feat. Raul de Souza). [S.l.], 15 mai. 2019. 1 vídeo (06:04 min). Publicado por: João Machala. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sR8TS0zRsuw>. Acesso em: 16 set. 2020.

OLIVEIRA, Antônio Henrique Seixas de. *Métodos e ensino de trombone no Brasil: uma reflexão pedagógica*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PEETERS, Geoffroy. A large set of audio features for sound description: (similarity and classification) in the CUIDADO project. *Ircam*, 2004. Disponível em: http://recherche.ircam.fr/anasy/peeters/ARTICLES/Peeters_2003_cuidadoaudiofeatures.pdf. Acesso em: 25 mar. 2021.

PERETTI, Serse. *Metodo para trombon de varas*. Buenos aires: Ricordi Americana, 1928.

RAUL de Souza bate papo instrumental Sesc Brasil. [S.l.], 2015. 1 vídeo (33:53 min). Publicado por: Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hNPaiSDvIo>. Acesso em: 17 jan. 2021.

RAUL DE SOUZA (Brasil). Discografia/biografia. In: Raul de Souza (Brasil), [S.l.;s.d.]. Disponível em: <https://rauldesouza.net/biographie-rauldesouza/>. Acesso em: 11 dez. 2020.

RAUL de Souza entrevista instrumental Sesc Brasil. [S.l.], 2014. 1 vídeo (21:48 min). Publicado por: Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OpZhSibokao&t=14s>. Acesso em: 13 out. 2020.

RAUL de Souza – Parte 1. [S.l.], 2009. 1 vídeo (10:23 min). Publicado por: louisamerican10. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1n_RE8v6Lo0. Acesso em: 29 set. 2020.

RAUL de Souza - parte 6 (parte final). [S.l.], 2010. 1 vídeo (04:16 min). Publicado por: louisamerican10. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cj-bBqGbCLk>. Acesso em: 19 jun. 2020.

RAUL de Souza programa Passagem de Som. [S.l.], 2018. 1 vídeo (25:30 min). Publicado por: Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GE1X3-Vqw6E&t=2s>. Acesso em: 22 nov. 2020.

REPP, Bruno; LIN, Hwei-Bing. Acoustic properties and perception of stop consonant release transients. *Journal of The Acoustical Society of America*, v. 85, n. 1, pp. 17-50, 1988.

SEEGER, Charles. Prescriptive and descriptive music-writing. *The Musical Quarterly*, v. 44, n. 2, pp. 184-195, 1958.

SILVA, Raphael Ferreira da. O contexto da improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica. *Opus*, v. 23, n. 2, pp. 9-29, 2017.

SILVA, Thais Cristófar. *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

SOUZA, Raul de. *Trombone por Raul de Souza: estudos criativos para o trombone*. Jundiaí: Keyboard Editora Musical, 2009.

SOUZA, Samuel Gomes de. *Caminhos da vara: o uso dos estudos melódicos de Rochut no Brasil e as possibilidades de movimentação da vara e de realizações das ligaduras nesses estudos*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

VIVA volta. Direção: Heloísa Passos. [S.l.]: Tina Hardy, 2005. 1 vídeo (15 min). Disponível em: https://portacurtas.org.br/filme/?name=viva_volta. Acesso em: 02 nov. 2020.

WULFECK, William. *Applying an effective practice framework to create a lesson syllabus for undergraduate jazz trombone students*. 2018. Tese (Doctor of Musical Arts) – University of Miami, Carol Gables, 2018.

YAMAHA (Brasil). Biografia de Raul de Souza. In: YAMAHA (Brasil). *Artistas*. [S.l.]: Yamaha, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uU6wxJyqddQ&t=350s>. Acesso em: 02 mai. 2021.

ANEXOS

ANEXO 1

DISCOGRAFIA SOLO DE RAUL DE SOUZA

Discografia retirada do site oficial do trombonista (RAUL DE SOUZA, n.d.) e do livro *Trombone por Raul de Souza: estudos criativos*, de 2009. A data de lançamento do álbum *Colors* foi alterada de acordo com as informações encontradas em outras fontes do trabalho (Anexo 3; MASTERCLASS..., 2019; SOUZA, 2009). O disco *20 preferidas de Raul de Souza* presente em discografia apresentada no site oficial e em Souza (2009) refere-se a um relançamento com faixas dos álbuns *Viva volta* (1986) e *The other side of the moon* (1993). Ao todo, somam-se 21 discos solos gravados, maior quantidade de álbuns produzidos por um trombonista brasileiro na história. O nome das gravadoras responsáveis por cada álbum varia nas fontes pesquisadas e podem não ser fiéis à realidade.

À vontade mesmo (RCA, BRASIL, 1965)

Os cobras (RCA, BRASIL, 1966)

International hot (RCA, BRASIL, 1968)

Colors (Milestone, EUA, 1974²⁵)

²⁵ Data retirada de entrevista pessoal (Anexo 3) e do livro de Raul de Souza (SOUZA, 2009). A data presente no site de Raul de Souza, 1968, é equivocada.

Sweet Lucy (Capitol, EUA, 1977)

Don't ask my neighbors (Capitol, EUA, 1978)

Till tomorrow comes (Capitol, 1979)

Viva volta (Top Tape, BRASIL, 1986)

The Other Side of The Moon (GBR, 1993)

Rio (Mix Casa/Eldorado, Brasil, 1998)

Elixir (Nocturne Tratore, 2005)

Jazzmim (Biscoito Fino, 2006)

Soul & creation (Fantasma Sound & Vision, 2008)

Bossa eterna (Biscoito Fino, 2008)

DVD O universo musical de Raul de Souza (Selo Sesc-Sp, 2012)

Voilà (Selo Sesc SP – Fnac Brasil, 2012)

Brazilian samba jazz (Encore Merci / Rue Stendhal 2016)

Jobim's tribute by Raul de Souza (Spotify Qobuz Kkbox Anghami Napster Youtube (Europe) – 2018)

Blue voyage (Selo Sesc, 2018)

Curitiba 58 (Gramofone + Cultural, 2020)

Plenitude (PAO records, 2021)

ANEXO 2

Fonogramas referentes às gravações utilizadas para as transcrições deste trabalho:

Caso antigo

Faixa gravada no álbum *Toninho Horta* (1980), de Toninho Horta.

Composição de Toninho Horta, Ronaldo Bastos e Fernando Brant.

Fim de sonho

Faixa gravada no álbum *Bossa eterna* (2008), de Raul de Souza.

Composição de João Donato e João Carlos Pádua.

Don't ask my neighbors

Faixa gravada no álbum *Don't ask my neighbors* (1978), de Raul de Souza.

Composição de Skip Scarborough.

Aquelas coisas todas

Faixa gravada no álbum *Terra dos pássaros* (1980), de Toninho Horta.

Composição de Toninho Horta.

Saídas e bandeiras

Faixa gravada no álbum *Milton* (1976), de Milton Nascimento.

Composição de Milton Nascimento.

ANEXO 3**TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA COM RAUL DE SOUZA - 06/09/2019 - SÃO PAULO**

A entrevista que se segue foi gravada na casa do trombonista Raul de Souza, em São Paulo, na Vila Mariana, no dia 6 de Setembro de 2019, conduzida pelo autor dessa pesquisa. A presente dissertação ainda estava em construção e vários objetivos e formas de se enxergar o trabalho foram mudando ao longo do projeto, mas a entrevista e seu valor permanecem. Todo o trecho gravado foi autorizado por Raul de Souza. Nenhum trecho transcrito sofreu alteração em relação ao áudio. A entrevista foi dividida em três partes, para que o entrevistado e o entrevistador pudessem ter algumas pausas.

Legenda

... – pausa, interrupção do discurso ou mudança de tópico

[...] – palavra/trecho incompreensível

(hipótese) – hipótese da palavra/trecho ouvido

[comentário] – comentários do transcritor

PARTE 1

JOÃO MACHALA: Eu lembro, uma vez que você me contou, que o seu dia de nascimento não é o dia que está na sua carteira, não é?

RAUL DE SOUZA: Eu acredito que não.

JOÃO MACHALA: Qual é o dia que está na carteira?

RS: 23 de agosto.

JOÃO MACHALA: 23 de agosto. De que ano, Raul?

RAUL DE SOUZA: 34.

JOÃO MACHALA: De 34. Mas o dia que você acha que é, é no dia 22, não é? Que, por coincidência, foi o dia que a gente fez o show lá, no ano passado, em Belo Horizonte.

RAUL DE SOUZA: Pois é, pois é.

JOÃO MACHALA: E de novo você foi parar em Belo Horizonte. Na mesma época, não é? A gente cantou parabéns para você, foi legal. Mas aí, quem te falou que era no dia 22?

RAUL DE SOUZA: Minha irmã de criação.

JOÃO MACHALA: Foi sua mãe que...

RAUL DE SOUZA: Não, irmã.

JOÃO MACHALA: Sua irmã que te falou?

RAUL DE SOUZA: Irmã de criação, a Dalva.

JOÃO MACHALA: Mas na sua casa, vocês comemoravam aniversário?

RAUL DE SOUZA: Sim. Sempre em 23. Sempre.

JOÃO MACHALA: Sempre em 23?

RAUL DE SOUZA: É. Mas, na minha cabeça, não... Porque essa coisa, quantas vezes eu já nasci? Já nasci várias vezes. A coisa da reencarnação e tal. Mas, eu fico confiante no dia 22, que registraram 23. Talvez tenha sido no sábado. Aí passou domingo, segunda-feira, ficou aquela história. Eu acho, não estou bem certo. A minha irmã de criação, a Dalva, me falou isso.

JOÃO MACHALA: Ah, é uma irmã de criação. Você teve quantos irmãos?

RAUL DE SOUZA: Ah, se contar... O meu pai, no primeiro casamento de meu pai, ele teve dez filhos. Cinco filhos e cinco filhas. Depois casou com a minha mãe, teve dois, eu e o meu irmão. Mas já falecido. Há alguns anos. Minha mãe criou essa menina, porque a mãe dela tinha vários filhos e filhas, e era muito pobre. Então eu não sei se foi minha mãe ou foi minha vó que pegou ela para criar, a Dalva.

JOÃO MACHALA: Ah, que legal. E você nasceu foi no Rio, Raul?

RAUL DE SOUZA: Rio. Campo Grande.

JOÃO MACHALA: Campo Grande?

RAUL DE SOUZA: No Rio.

JOÃO MACHALA: Campo Grande é o quê do Rio?

RAUL DE SOUZA: É um subúrbio.

JOÃO MACHALA: Entendi. E era longe do Centro?

RAUL DE SOUZA: Sim.

JOÃO MACHALA: Como é que você fazia para você ir parar lá no centrão?

RAUL DE SOUZA: Eu nasci em Campo Grande. Como o pai era estudante para ser pastor, ele mudava sempre de lugar. Morava dois anos, três anos num lugar, mudava para outro. [...] perto de Guaratiba. Campo Grande, Bangu. Por ali, não é? E o meu avô tinha comprado essa casa em Bangu, onde eu fiquei morando vários anos.

JOÃO MACHALA: Em Bangu. Então você nasceu em Campo Grande e depois foi para o Bangu?

RAUL DE SOUZA: Me criei em Bangu.

JOÃO MACHALA: Quando você foi para Bangu, você já era criancinha?

RAUL DE SOUZA: Criancinha. Tinha seis anos, quatro anos de idade, por aí. E comecei, já com dez anos de idade, a trabalhar. Meu pai não tinha dinheiro. O que ele ganhava na Marinha era muito pouco dinheiro.

JOÃO MACHALA: Ele trabalhava na Marinha?

RAUL DE SOUZA: Ele foi marinho. Ele foi folguista daquele navio louco, antigo, que botava carvão para poder o navio andar. E se aposentou por lá. Então ganhava não sei quanto, que eu nunca ouvi esse comentário.

JOÃO MACHALA: Você não sabia, você era criança.

RAUL DE SOUZA: Nunca comentou nada. Nem comigo, nem com a minha mãe. Então não tinha dinheiro, assim. E eu sempre tive uma coisa de ter minhas roupas. Não vou ficar esperando o meu pai me dar, porque não vai ter para isso. E comecei a trabalhar com dez anos. E levava marmitta para o pessoal que trabalhava na fábrica Bangu, porque na rua onde tem a casa do meu avô, que deu para a gente, era direto até o portão da fábrica Bangu. Direto. Então eu vinha de Padre Miguel, pegava lá umas três, quatro marmittas. Eu sei que eram quatro de cada uma. Eram oito.

JOÃO MACHALA: E saía para entregar.

RAUL DE SOUZA: Saía para entregar. Moleque. Com dez anos, 11 anos de idade, eu saía igual louco. Quando apitava 11 horas, apitava a fábrica, eu já estava no portão. Abria o portão, então todo mundo ia para lá, todos os garotos levando marmitta para o pessoal, para levar. Porque a minha escola começava às duas da tarde, até umas cinco horas, por aí. Cinco, cinco e meia. Escola Getúlio Vargas, porque era perto da estação de Bangu. E eu ia para casa, tomava um banho, passava no Butiquim, porque os caras sempre me davam um dinheirinho qualquer. Dois cruzeiros, dois mirreiros. E eu trocava aquele dinheiro, e botava duas músicas. Botava uma música do (Harry James), aquele trompetista americano. E tinha, eu acho que Tommy Dorsey, parece que tocava uma melodia.

JOÃO MACHALA: É mesmo? Eu comprei um disco do Tommy Dorsey outro dia.

RAUL DE SOUZA: É mesmo?

JOÃO MACHALA: Comprei, cara. Lá em Belo Horizonte. Eu achei o vinil lá. Legal para caramba.

RAUL DE SOUZA: Porra, meu. Brincadeira. Ele fazia uns acordes igual ao Mangelsdorff.

JOÃO MACHALA: É?

RAUL DE SOUZA: É. Ele fazia.

JOÃO MACHALA: Conseguia tocar mais de uma nota no trombone [Multifônicos]. Não sabia disso não.

RAUL DE SOUZA: Naquela época. Eu vi um DVD dele, um vídeo, assim, ele fazia... [Raul faz imitação de som]

JOÃO MACHALA: Olha só. E você curtia fazer isso. Você vendia para ajudar a sua mãe, seu pai, e aí pegava a gorjeta para você.

RAUL DE SOUZA: A gorjeta. E devolvia lá para esses dois caras. E um dia eu descobri...

JOÃO MACHALA: E tinham essas músicas na máquina de som?

RAUL DE SOUZA: Tinha. Louis Armstrong. Eu falei: “Porra, quem é esse negão?”, porque está a cara dele, assim.

JOÃO MACHALA: Ah, tinha a cara deles na caixinha?

RAUL DE SOUZA: É, nas caixinhas.

JOÃO MACHALA: Que barato.

RAUL DE SOUZA: Eu falei: “Olha só. Eu vou ouvir isso aí”. Aí comecei, comecei a ouvir. Uma voz engraçada. Ele fazia o solo. Falei: “Esse é diferente do outro lá. O outro só toca melodia. Esse aqui tem uma coisa diferente da melodia”. Ficava nessa coisa.

JOÃO MACHALA: Você já estava pensando nisso, já sentia isso.

RAUL DE SOUZA: Já. Aí, vamos embora. Fui crescendo. Já com 14, 15 anos, eu mesmo saí da igreja.

JOÃO MACHALA: Ah, porque você ia na igreja do seu pai, aquela coisa.

RAUL DE SOUZA: Porque tinha banda de música lá.

JOÃO MACHALA: Então o seu pai era da Marinha, mas ele também queria estudar para ser pastor.

RAUL DE SOUZA: É, mas tinha aposentado.

JOÃO MACHALA: Ah, já tinha aposentado. Seu pai já era um pouco mais velho, não é? Já estava no segundo casamento. Quando ele te teve, ele já era mais velho.

RAUL DE SOUZA: Já tinha uns 60, por aí. Mais ou menos. Por aí. E aí, é muito engraçado, porque agora você me fez lembrar, porque tinha eu e um amigo meu, da igreja, que tocava trompete. E ele tinha três irmãos que tocavam trombone. Os três. Mineiros.

JOÃO MACHALA: Eles eram mineiros? Olha, cara.

RAUL DE SOUZA: Mineiros. E eu não saía da casa deles. Fiquei morando na casa deles, sendo expulso pela mãe.

JOÃO MACHALA: Mas você não tocava? Isso que eu ia perguntar.

RAUL DE SOUZA: Não. Eu não tinha instrumento.

JOÃO MACHALA: Pois é. Como é que o trombone foi parar na sua vida?

RAUL DE SOUZA: Vai chegar lá. E aí o Geraldo, o mais novo da família, tinha 18 anos de idade, e eu já tinha 16 anos. E tinha um irmão que tinha a minha idade, que eu vim a ter o prazer de conhecer os dois, três filhos dele, que foram lá naquele show me conhecer.

JOÃO MACHALA: Lá em Belo Horizonte, mês passado?

RAUL DE SOUZA: É. Porque os dois são militares da aeronáutica.

JOÃO MACHALA: Os filhos dele?

RAUL DE SOUZA: É. E aí eu falei: “Você é o filho do Genário?”. “É, o meu pai é o Genário”. Eu digo: “O quê? Bicho, você me botou lá para trás, agora. Muitos, muitos anos atrás”. Porque eu e o pai dele, e eu, como sempre fui ativo, descobri a banda da fábrica Bangu. Eu falei para ele: “Vamos lá na banda da fábrica Bangu amanhã”, “Para quê?”, “Vamos tocar, ganhar um dinheiro lá. Eles vão aceitar a gente, ninguém sabe de nada”.

JOÃO MACHALA: E o povo da fábrica Bangu era de qual idade?

RAUL DE SOUZA: 60.

JOÃO MACHALA: Ah, era uma banda de aposentados da fábrica?

RAUL DE SOUZA: Aposentados da Marinha, da Aeronáutica, do Exército. Não era bem chegado nós dois, porque nós éramos moleques, os mirins da banda, os garotos da banda. Então tinham aqueles que me protegiam; outros queriam me foder. “Esse moleque aí”, não sei o quê. E aí, chegamos lá. Um dia desses, era uma quarta ou quinta-feira, no ensaio. Chegamos lá. Aí, estamos lá na porta, assim. De repente, o mestre da banda parou o dobrado que eles estavam tocando. Olhou para mim e perguntou: “O que vocês querem aqui?”. Eu falei: “Eu gostaria de tocar na sua banda”.

JOÃO MACHALA: Você já falou, desinibido.

RAUL DE SOUZA: “O que você toca?”, “Não toco nada. Qualquer instrumento”. Ele falou: “Porra, qualquer instrumento? Tem uma tuba ali”, “Legal. E esse menino?”, “Trompete”.

JOÃO MACHALA: E ele tocava mesmo o trompete? O outro já tocava?

RAUL DE SOUZA: Estudava um pouco, por causa da família, os irmãos e tudo. Mas eu não. Eu não tinha ninguém para me ensinar nada. Porque o Geraldo, o irmão dele mais velho, que era o segundo, depois vinha o João, e tinha um outro, o Sebastião. Que era o professor deles todos, que era o mais velho. O Geraldo começou a me ensinar, “Pega aqui”. Me deu o trombone para eu tocar, o trombone dele.

JOÃO MACHALA: Ah, o trombone dele. Já era um trombone de válvula?

RAUL DE SOUZA: De válvula, da igreja. E o Geraldo era mecânico da Viação Relâmpago. Uma grande viação que tinha no Rio de Janeiro. De ônibus americanos. Ele era mecânico lá. E sofreu um acidente e morreu, com 18 anos de idade. E tocava bem. Tocava trombone de válvula, tudo. Ele falou: “Quando chegar o meu trombone, eu passo esse aqui para você”. Para mim, isso foi a maior tristeza que ficou. Anos e anos e anos remoendo na minha cabeça. Como é que pode a pessoa morrer tão jovem assim?

JOÃO MACHALA: Naquela época. Você, novinho, ficou pensando sobre isso.

RAUL DE SOUZA: É, fiquei pensando. Eu não saí do cemitério. Porque eu morava mais ou menos perto do cemitério. Eu ia para lá e ficava sentado lá em cima, olhando e pensando, “Meu amigo foi embora. E agora, como é que vai ser?”.

JOÃO MACHALA: E esse era o mais velho da turma? Dos meninos.

RAUL DE SOUZA: Não, ele tinha 18 anos.

JOÃO MACHALA: Mas ele era um dos irmãos? Eu não entendi.

RAUL DE SOUZA: Dos irmãos. Do Sebastião e do João. E do Genário, esse meu amigo. O trompetista, que foi comigo lá para a banda. Aí, nessa coisa toda, fiquei tocando tuba na banda, com o Genário.

JOÃO MACHALA: E ele aceitou vocês, então? O maestro aceitou. “Vem cá”.

RAUL DE SOUZA: Aceitou. Não, não. “Toca aí”. Já lia (partituras) um pouquinho mais do que eu, o Genário. O irmão tinha ensinado ele a ler música. Mas não eu. Eu, nada. [...]. puta ouvido. E tinha um neguinho aqui que tinham duas tubas aqui, e tinha um neguinho aqui com uma tuba para cá. Eu não gostei daquela porra daquela tuba para lá. Saía o som. Saía aqui, não aqui. Eu já fiquei: “Porra, como é que esses caras têm essas tubas aí e eu não tenho? Vou querer uma porra daquela ali. Não quero mais esse aqui”. No primeiro dia eu fiquei de amigo do [...].

JOÃO MACHALA: E você ficou lá soprando e não apaixonou?

RAUL DE SOUZA: Não. Era para cá o som. Aí eu fiquei tocando aquele negócio e tal. Depois de uns dois, três meses, comecei a fazer amizade com o chefe do departamento que guardava os instrumentos. Para mim era militar. Todo mundo aposentado da Marinha, da Aeronáutica, de tudo, do Exército. Era militar. Não era civil, qualquer nota. Não era bem assim, não é? E aí,

o Marçal, o nome dele era Marçal. Eu digo: “Senhor Marçal, eu preciso de um trombone”. Ele disse: “Ah, eu acho que tem um trombone por aí. Eu vou ver”. Aí foi ver um trombone, de válvula. Horrível. Eu mandei arrumar, e fiquei tocando trombone nos bares de família, com regional. Comecei tocando ali, e coisa e tal. E aí começou a minha vida. Levava para casa o trombone, estudava ele. Até que eu ouvia as coisas no rádio, as músicas no rádio, e tocava.

JOÃO MACHALA: Mas o trombone chegou na sua mão como?

RAUL DE SOUZA: Emprestado.

JOÃO MACHALA: Emprestado. Você estava lá na banda, na tuba, e aí você viu um cara tocando.

RAUL DE SOUZA: Não, não. Eu pedi emprestado. Porque tinham três trombonistas, tinham dois bombardinos, dois saxes horn, e quatro tubas, comigo. Depois o clarinete, trompete, não sei o quê. Na banda, não é? E eu consegui esse trombone emprestado lá. Porra. Aí eu não larguei. Minha mãe já fez um saco. E fiquei com aquele trombone lá, dois anos, mais ou menos. Até eu ir para o quartel. Quando eu fui para o quartel, ficou difícil.

JOÃO MACHALA: Você foi para o quartel com 18 anos? Mas nesse tempo, até o quartel, você ficou brincando com o trombone? O maestro te deu umas dicas do jeito de tocar?

RAUL DE SOUZA: Nada. O que eu estudava com esse neguinho da tuba, eu passava para o trombone de válvula, mesma coisa.

JOÃO MACHALA: Porque os pistos são iguais. Eu tive um amigo que tocava tuba, e pegou um trompete, depois.

RAUL DE SOUZA: Pois é. Mesma coisa. A articulação é diferente, completamente. A embocadura, o som. A quantidade de volume de ar que você põe na tuba é diferente do trombone.

JOÃO MACHALA: Será que o seu gosto pelos graves veio daí?

RAUL DE SOUZA: Eu acho que veio daí.

JOÃO MACHALA: Eu pensei nisso. Começou com a tuba. Você gosta de tocar os graves, não é? Às vezes você pega o trombone, vai lá no “gravão”. Gosta de terminar as músicas no pedal. Tem uma história aí com a tuba que permaneceu.

RAUL DE SOUZA: Então, eu não fiquei muitos anos lá, tocando. Mas, eu acho, até que quando eu saí do quartel, do exército, ainda dava uma cancha lá. Ia lá, visitava o pessoal. Que eu tinha arrumado para mim uma tuba que [...] para cima, assim. E aí ficava lá. E tinha um cara que queria me matar. Tenente do Exército. Com uma tuba King. Ele tocava, fazia baile de carnaval com a tuba. E o cara lia tudo, Tenente do Exército. Imagina? Naquela época.

JOÃO MACHALA: E no exército você foi obrigado, não é?

RAUL DE SOUZA: Era obrigado, antigamente.

JOÃO MACHALA: Aí até os 18 você ficou tirando, escutando rádio.

RAUL DE SOUZA: É. 16, 17 anos. Tocava no regional já. No regional de jovens, da minha idade. Só que os pais desse pessoal também tocavam um violão, tocava cavaquinho. Então influenciaram os filhos.

JOÃO MACHALA: Esse regional era um encontro?

RAUL DE SOUZA: Não, lá em Bangu. Por exemplo, o Cecílio tocava no regional do Pixinguinha.

JOÃO MACHALA: O regional, seria o grupo de choro? O nome que vocês davam na época era regional?

RAUL DE SOUZA: Dois violões, cavaquinho, pandeiro, flauta.

JOÃO MACHALA: Regional era uma banda, um grupo do bairro, assim.

RAUL DE SOUZA: Uma banda. Formada dessa maneira. Regional, né? Dois violões, um cavaquinho, pandeiro, flauta. Então, e tinha o flautista, tocava a melodia. Eu fazia os contracantos.

JOÃO MACHALA: Ah, você já fazia os contracantos?

RAUL DE SOUZA: Eu ouvia o negócio da flauta e começava a fazer os contracantos. Pegava a melodia de ouvido e botava no meio e coisa e tal.

JOÃO MACHALA: E aí, o que vocês mais tocavam no regional?

RAUL DE SOUZA: Choro. Do Pixinguinha, e do Jacob do Bandolim. O bicho pegava. Era sério.

JOÃO MACHALA: E de ouvido?

RAUL DE SOUZA: Eu era de ouvido. Agora, os caras tocavam, a flauta tocava. O pessoal também, mais ou menos. Ninguém lia muita coisa ali não. A não ser o flautista.

JOÃO MACHALA: Mas como o seu ouvido era bom, você já ia de contracanto ali, sem precisar ler...

RAUL DE SOUZA: Aprendia todas as músicas de cor. Tocava, porque eu não tinha... O choro de flauta eu tocava no trombone. Então eu adquiri uma técnica, perfeição, completa. Quando veio, mudou todo o sistema de choro para o samba de gafieira, tocava na gafieira com 18 anos de idade.

JOÃO MACHALA: Você entende que veio depois, um pouco, essas [...]?

RAUL DE SOUZA: Foi. Foi indo. Aos pouquinhos foi indo. Eu via a alta criação de interpretação melódica. E no lugar de tocar melodia, tocava uma outra melodia, dentro do acorde. Porque para mim não era improvisação, não sabia que existia isso.

JOÃO MACHALA: Está tocando uma melodia diferente.

RAUL DE SOUZA: Diferente. Sabe como é que é? E assim, começou a criar essa coisa comigo, da improvisação. E aí ficou mal para mim, porque não era permitido tocar em lugar nenhum.

JOÃO MACHALA: Mas aí você estava no quartel. No quartel, você começou a se envolver com a banda de lá ou não?

RAUL DE SOUZA: A banda do Exército. Essa foi a primeira. E tinha um rapaz que queria me ensinar. Um Sargento queria me ensinar música e tudo. “Aqui ó, a divisão, não sei o quê” eu sei disso tudo. Eu sabia só de imaginação, né?

JOÃO MACHALA: Você não quis muito não?

RAUL DE SOUZA: Correto, correto, não. Então, tudo o que eu aprendi, foi mais menos uma coisa por aqui, na gravação que tinha que ler, de qualquer maneira. Aí pedia informação para o trombonista do lado, de como é que aquilo ali. Pegava de ouvido. E assim eu fui aprendendo, mais ou menos, a ler. Mas nunca fui bom leitor, por esse motivo. Porque eu deixei de lado o que eu podia ter estudado. Também não era, porque eu fui pai com 17 anos de idade. E aí começou a complicar a minha vida. Que no lugar de eu aproveitar a minha juventude, eu já tinha que cuidar das crianças, não sei o quê. O Rogério, que você conheceu. O Rogério nasceu, eu tinha 19 anos. Mas eu tinha um outro antes. Então tudo isso veio a atrasar um pouco a minha vida. Preocupação de cuidar desses dois caras aí.

JOÃO MACHALA: Só que você ainda morava com o seu pai.

RAUL DE SOUZA: Eu morava com o meu pai. Mas, depois disso, o bonito, a sorte que tive foi que um dia acabou... Tinha negócio de procissão. Você sabe o que é procissão?

JOÃO MACHALA: Sim.

RAUL DE SOUZA: Acabou a procissão da igreja de Bangu, e eu fui para casa. Com o uniforme. Parecia um Coronel. Andando pela rua, um moleque. Aquilo era elegantíssimo, elegante. Todo engomado. E aí comecei a escutar um som de saxofone, diferente do cara que morava lá. Tinha um senhor que tocava saxofone. Mas não tão bem assim. Eu falei: “Não pode o cara ter melhorado em uma semana. Toca dessa maneira em uma semana?”. Quando eu entrei na festa, era na casa do Cecílio, que era o pai do cara que tocava violão comigo, do regional, que eu participava. E aí, entrei na festa. Quando eu entrei na festa, quem estava? Pixinguinha. Com aquele chapéu na cabeça, e de terno e gravata. Doidão já. Oito horas da noite. Eu cheguei lá, e ele chegou para o almoço, ou chegou de manhã, não sei bem. Eu sei que ele estava tocando já, horas e horas sem parar. Tocava e pegava um copo de cachaça, tomava um gole de cachaça. Um copo de cerveja, tomava ali. De repente, eu entrei na festa e fui direto para a cozinha. Eu falei: “Eu acho que é o Pixinguinha esse daí. Não conheço, mas eu acho que é ele”. Entrei na

cozinha. Quando eu entrei na cozinha, a mulher do Cecílio, o dono da casa, que estava de aniversário aquele dia, me falou: “Olha, o Cecílio falou muito bem de você para o Pixinguinha”. Eu falei: “É o Pixinguinha?”, “É ele mesmo”, “O que ele falou?”, “Que você toca bem e ele quer te conhecer”. Eu falei: “É mesmo? Ele quer me conhecer?”, “Ele quer te conhecer”.

JOÃO MACHALA: E nisso você tinha uns três anos que tocava trombone.

RAUL DE SOUZA: É, mais ou menos. Eu falei: “Cacete, e agora? Bom, não tem nada. Vou tocar uma música dele lá e pronto, vou embora”. Aí, toquei. Ele mandou me chamar, eu fui lá. “Boa noite, senhor Pixinguinha”, “Toca aí, menino. O Cecílio falou que você toca bem”. Aí ele pegou o copo, deu um gole na cachaça lá. Toquei a música dele. (Cantarola *Lamentos*, do Pixinguinha) É, mas era no pique já. “Mande ele tocar diferente”. Aí ele pegou o saxofone e [...].

JOÃO MACHALA: “Morena tem pena...”.

RAUL DE SOUZA: É. Ele tocando atrás de mim, alopradamente. Falei: “Porra, olha que maravilha. Minha mãe não vai acreditar nisso, não sabe nem quem é esse cara”. Eu estou tocando e estou pensando. E a hora passando. Toquei mais uma. E fui tocando. E ele atrás de mim. Aí eu falei: “Senhor Pixinguinha, eu tenho que me ir embora”, “Não, tudo bem. Vai me procurar na cidade. Sai desse Bangu”. Ele falou: “Na Rio Branco com a Marechal Floriano, tem lá dois estúdios de gravação, Continental e Copacabana. Eu estou sempre lá”, “Tudo bem. Muito prazer. Boa noite, tchau”. Fui embora. Passa uma semana, botei um terno. Mande minha mãe fazer uma sacola para eu botar o trombone. Eu tinha um saquinho já, pequeno, porque trombone de válvula é pequeno. Aí fui lá. Entrei no trem. Primeira vez que eu saí de casa sozinho. Eu tinha 16 anos de idade. Que eu saía com o meu pai.

JOÃO MACHALA: Isso foi antes do quartel, ou depois?

RAUL DE SOUZA: Bem antes do quartel. Eu fui para o quartel com 18 anos.

JOÃO MACHALA: Então esse encontro com o Pixinguinha é antes do quartel?

RAUL DE SOUZA: 16 anos.

JOÃO MACHALA: Então você tinha pouquíssimo tempo que estava tocando trombone. Um ano, um ano e pouquinho.

RAUL DE SOUZA: Mais ou menos. Mas tocava choro para caralho já. Tocava tudo já, de choro. Coisa de flauta, que estava no meu ouvido, não é? Passava para cá. Não sabia nem em que tom que estava.

JOÃO MACHALA: Entendi. Então o seu filho ainda não tinha nascido, o seu primeiro?

RAUL DE SOUZA: Não, nasceu com 17 anos.

JOÃO MACHALA: Veio depois.

RAUL DE SOUZA: Depois. Comecei a tocar em clube lá do bairro.

JOÃO MACHALA: Então você ainda morava com o seu pai, estava lá, morava em casa. O seu dinheirinho vinha ali da marmita.

RAUL DE SOUZA: Do lugar das corridas que eu fazia, da marmita. O negócio da marmita acabou com 12 anos. Veio a coisa do choro, do estúdio, dos bailes que eu fazia com 14, 16 anos de idade.

JOÃO MACHALA: Já fazia uns bailes? Em Bangu mesmo?

RAUL DE SOUZA: Já. Casamento, aniversário.

JOÃO MACHALA: Ah, então ali já começou a coisa?

RAUL DE SOUZA: Até quando eu descobri um clube chamado Cruzeiro, em Realengo. Comecei a tocar lá. Foi quando eu conheci a mãe dos meninos, do Raul e do Rogério. E aí, foi muito engraçado. Eu cheguei lá no lugar que ele falou...

JOÃO MACHALA: Que o Pixinguinha falou.

RAUL DE SOUZA: É. Na Rio Branco com a Marechal Floriano, na esquina. Tinha um bar na esquina. E em cima que era o seu estúdio de gravação. Eu acho que tem até hoje. Aí eu fui lá. Na Copacabana e Continental. Aí eu comecei a ouvir uma orquestra. Severino Araújo, com o clarinete aqui. Eu olhei no buraquinho, assim, e falei: “Porra”. Aí eu vi um cabeção. Falei: “Porra, que cara engraçado”. Aí o cara: “Não pode ficar aí não”. O porteiro. “Estou olhando aqui a orquestra”. Aí eu falei: “Vim procurar o seu Pixinguinha”, “Pixinguinha morreu já, já faz anos”. Há anos que ele não ia lá. Mas pelo menos mandou eu ir lá procurar ele.

JOÃO MACHALA: E era qual orquestra?

RAUL DE SOUZA: Severino Araújo.

JOÃO MACHALA: Tabajara.

RAUL DE SOUZA: Que depois ele veio a gravar com o Bodega, com o Santos Trompete, tudo isso. Hélio Marinho.

JOÃO MACHALA: O Bodega já estava lá na Tabajara?

RAUL DE SOUZA: Já. Irmão do Severino.

JOÃO MACHALA: Sim. Mas eu falo assim, porque o Bodega é mais velho que você. Bem mais.

RAUL DE SOUZA: Sim. Muito mais.

JOÃO MACHALA: E você gravou com ele depois, logo em seguida. Alguns anos depois.

RAUL DE SOUZA: E aí, eu já tinha 20 anos de idade, quatro anos depois. A Turma da Gafieira. E aí eu fiquei assim, meio triste. Eu falei: “Pô, esse cara é doidão. Eu acho que até esqueceu”. Mas tudo bem. Desci e fui no bar. Não fui direto pegar o trem não, de volta. Fui no bar. Aí que

foi a minha sorte. Entrei no bar e pedi um guaraná. Logo, logo apareceu o Nelson Cavaquinho, com o violão pendurado no braço. Olhou para a minha cara e falou: “Ei, menino, você tem cara de... Você é trombone, não é? Você tem cara que toca bem”. Eu falei: “Isso mesmo. Cara que toca bem? Pô! Bom, pois é. Eu vim procurar o senhor Pixinguinha”, “Pixinguinha já morreu faz anos”. Porque ele desapareceu, ele sumiu daquele bairro” (Expressão comum na época, me parece).

JOÃO MACHALA: Mas não tinha morrido.

32'22''

RAUL DE SOUZA: Não. Ele desapareceu de lá. Porque eu acredito que nessa ocasião que ele desapareceu, ele ficou mais metido no subúrbio, em lugar de vir para o Centro, para a cidade, porque eu acho que um ano depois, dois anos depois, o Benedito Lacerda conheceu ele, e proibiu ele de beber. Começou a guardar o dinheiro dele. Porque o Benedito Lacerda era judeu. “Você não vai jogar teu dinheiro fora, na rua. Você está pobre já, não tem nada, não tem roupa. Nada. Não tem lugar para dormir. Nada disso. Vai comprar uma casa”. Em Irajá, sei lá onde foi que ele comprou a casa. Sei que ele comprou uma casa para o Pixinguinha, com o dinheiro do trabalho do Pixinguinha com ele, o regional. Porque senão, morria na rua. Para onde vai a cachaça, leva para lá.

JOÃO MACHALA: Terrível, não é?

RAUL DE SOUZA: Leva, leva. É porque é o lado esquerdo da espiritualidade. É por esse motivo que vai para o poço. Todos eles. Droga, bebida. Vai para o poço, porque vai para o outro lado, da esquerda. E essa experiência eu tive, várias vezes. Eu bebi muito na minha vida, bebi muito. Não de cocaína, disso, mas fumo maconha. Fumei muitos e muitos anos. Sempre me fez bem. Agora, a cachaça, não. A cachaça, eu tinha discussão com a mulher, briga com todo mundo, discussão, sempre a coisa de querer ser superior, sem ser superior. Mas [...] superior, com o motivo do álcool no cérebro.

JOÃO MACHALA: O efeito.

RAUL DE SOUZA: Eu não gostava. [...]. Me tornava quase insuportável. Eu sentia isso. Com o tempo eu fui... “Vou manear nessa atitude, porque não está sendo agradável para ninguém. Nem para mim, tão pouco”. Mas por isso que eu falo do Pixinguinha. O Benedito ajudou o Pixinguinha a ter o que ele teve antes de morrer. E aí, o Nelson começou a falar para mim: “Vem cá, [...], hoje, quinta-feira, vai na Rádio Nacional, que é aqui embaixo, e se inscreva num programa que tem ali, um programa de calouros, que tem aos domingos. Atravessa a rua, vai

na Rádio Tupi, e se inscreva no programa do Ary Barroso. Porque você vai ganhar um dinheiro bom aí”, “É mesmo? É sério?”, “Vai lá e se inscreva”. Eu quis pagar o guaraná, ainda bem que não pagou o guaraná. Não ia me sobrar quase nada para voltar para casa.

JOÃO MACHALA: O Nelson pagou para você?

RAUL DE SOUZA: O Nelson pagou. Pagou os lanches. “Eu pago isso aí. Não tem nada não. Vai embora. Boa sorte”.

JOÃO MACHALA: E ele te contou a boa.

RAUL DE SOUZA: Me contou a boa. Fui lá e me inscrevi na Hora do Pato, coisa e tal. E no programa do Ary Barroso. A Hora do Pato não foi muito dinheiro, mas 300 réis na época, alguma coisa assim.

JOÃO MACHALA: Que você teve que pagar?

RAUL DE SOUZA: Não, me pagaram.

JOÃO MACHALA: Ah, te pagaram pelo prêmio.

RAUL DE SOUZA: A Hora do Pato era o programa do Ary?

RAUL DE SOUZA: Não, era do Jorge Curi.

JOÃO MACHALA: Era um programa de calouros também?

RAUL DE SOUZA: É. Jorge Curi. Programa de calouros.

JOÃO MACHALA: Você se inscreveu nos dois?

RAUL DE SOUZA: Nos dois que ele falou para mim. Rádio Nacional e Rádio Tupi. Aí fui.

JOÃO MACHALA: O do Ary era qual?

RAUL DE SOUZA: Tupi. Aí eu fui lá. Me inscrevi na Rádio Tupi e fui para casa. Quando foi no domingo, voltei para a cidade, de novo, e ganhei o prêmio. Deu uns 200 e pouco. E fui no programa do Ary, que foi com o (regional do canhoto). Era o melhor regional da época. O (Altamiro) tocava na rádio de vez em quando. E o [...] veio a conhecer o Altamiro com eles lá.

JOÃO MACHALA: E esse programa do Ary revelou muita gente, não é? É engano meu ou a Elza também foi?

RAUL DE SOUZA: Eu acho que sim.

JOÃO MACHALA: Essa história é fantástica. E você acha que... Qual é a importância desse programa do Ary para você?

RAUL DE SOUZA: Para mim, mudou o meu nome.

JOÃO MACHALA: Mudou tudo, não é? Nesse sentido.

RAUL DE SOUZA: Mudou tudo. Me deu um prêmio, que eu ganhei lá, porra, me salvou meses e meses.

JOÃO MACHALA: É mesmo?

RAUL DE SOUZA: Porra. Era um prêmio, porque estava acumulado em três meses, que ninguém ganhava. E foi acumulando. Domingo, domingo, domingo. Acumulando. Três meses. Era um prêmio bom. Eu não me lembro o quanto eu ganhei, mas foi mais de três mil réis. Três mil réis nessa época podiam ser considerados 30 mil reais hoje, mais ou menos. Era o valor do dinheiro.

JOÃO MACHALA: Caramba. Era um super prêmio.

RAUL DE SOUZA: Era o valor do dinheiro, porque estava acumulado. Ninguém ganhava.

JOÃO MACHALA: E te revelou para muita gente, você acha?

RAUL DE SOUZA: Sim.

JOÃO MACHALA: Os músicos te conheciam, mudou isso?

RAUL DE SOUZA: Não. Vieram a conhecer. Eu acho que no segundo programa, porque a orquestra do Cipó, parece, tocava na Tupi. E também a do (Severino) tocava na Tupi, de vez em quando. Eu não me lembro bem quem é, quem estava lá tocando essa orquestra lá. Mas eu acho que era o Honorato.

JOÃO MACHALA: Honorato?

RAUL DE SOUZA: Também de Minas. Honorato no trombone, um negão. Primeiro trombone, fantástico. Fantástico.

JOÃO MACHALA: Mas além do dinheiro, esse prêmio te deu uma visibilidade, assim, no Rio?

RAUL DE SOUZA: Não, porque eu era garoto. Quem me viu naquela época guardou a lembrança. “Pô, tem um garoto aí de Bangu, não sei de onde ele é, que tocou um choro doido aí”. Que não foi brincadeira, eu revolucionei.

JOÃO MACHALA: Sim. Você improvisou?

RAUL DE SOUZA: Não. Só o choro.

JOÃO MACHALA: Mas do seu jeito, não é?

RAUL DE SOUZA: É. Só o choro.

JOÃO MACHALA: E até aí, a sua articulação com o trombone de pisto era... Você só tocava?

RAUL DE SOUZA: A maneira de interpretar. Porque eu não tinha rádio em casa para ouvir direito as músicas. O que eu toquei foi o que eu escutava do flautista que tocava comigo.

JOÃO MACHALA: Que era quem? Do regional?

RAUL DE SOUZA: Do regional. Morava lá perto.

JOÃO MACHALA: Era mais velho?

RAUL DE SOUZA: Mais velho. Morava lá perto de mim.

JOÃO MACHALA: E era bom?

RAUL DE SOUZA: Bom. Lia tudo.

JOÃO MACHALA: Então ele já foi uma referência ali para você. Novinho.

RAUL DE SOUZA: É. Eu não lia nada.

JOÃO MACHALA: Tirando a máquina lá, do som, que você colocava um trocado para escutar.

RAUL DE SOUZA: É. E daí eu comecei ouvindo a rádio, nos programas de rádio que tinham na época. Tinha um programa de rádio, de jazz comercial. Com cantores, com orquestra.

JOÃO MACHALA: E aí você já estava ganhando um dinheiro tocando, não é?

RAUL DE SOUZA: Nesse lado aí. Aí fui para o exército. Quando fui para o exército, ganhava um dinheiro no exército. Pouquinho.

JOÃO MACHALA: Mas lá você tocava na banda do exército?

RAUL DE SOUZA: Tocava na banda. Tocava trombone e tocava bateria. No conjuntinho. No conjuntinho da banda.

JOÃO MACHALA: Você podia escolher porque não era todo mundo, não é? O cara entrava, ele podia ficar só na fileira lá, e nada de banda.

RAUL DE SOUZA: Não, mas eu escolhi, porque eu já tocava. Tinha uma vaga, tinha a malandragem lá do bar, da fábrica Bangu, da tuba. Entrei tocando trombone, o terceiro ou o quarto trombone. E o pessoal ficava comigo, que eu tocava choro. E o Edson Machado, eu conheci o Edson Machado no mesmo quartel. O Edson fez um concurso para Cabo. Eu descobri que ele estava dando tiro de canhão. E eu falei: “Bicho, você vai ficar surdo. Canhão? Você está louco? Para com essa merda aí. Eu vou organizar, eu vou falar com o Tenente da companhia para a gente tocar no almoço do Comandante, com os oficiais. Porque nessa aí, eu vou descolar um documento para a gente poder sair à noite”. Aí eu consegui com o Comandante, ele deu para mim. Para mim e para ele. Bateria e trombone. Na hora do almoço, não tinha mais ninguém, violão, cavaquinho, ninguém para acompanhar, nada. Nós dois só. Improvisava um pouquinho. “Toca só aqui. Não vai tocar aqui que vai dar merda”. E assim foi. Ficamos tocando ali. Em lugar de ficar um ano, ficamos dez meses só. O Comandante dispensou a gente.

JOÃO MACHALA: Aí você saiu, e continuou tocando. Foi ganhando seu dinheiro dessa forma.

RAUL DE SOUZA: Continuei. Gafieira. 19 anos. Quando eu já conhecia o Altamiro, um dia ele falou para mim, eu já tinha 20 anos de idade.

JOÃO MACHALA: Você o conheceu nas rodas.

RAUL DE SOUZA: Lá no regional, porque eu andava rodando as rádios para acompanhar cantor.

JOÃO MACHALA: Nesse momento, você já tinha dentro de você, assim: “Vou ser músico. É isso”. Ou você só foi indo?

RAUL DE SOUZA: Não. Foi indo. A própria vida musical me levou para me tornar profissional.

JOÃO MACHALA: As amizades, as pessoas que você conheceu.

RAUL DE SOUZA: É. Porque não tinha como, não tinha como eu ir para outro lugar. Não tinham outras opções.

JOÃO MACHALA: Não tinham outras opções. E você já tinha um talento ali, já tinha ganhado um prêmio, o que reforçava isso.

RAUL DE SOUZA: É. Ganhei dois prêmios.

JOÃO MACHALA: Os dois prêmios da rádio.

RAUL DE SOUZA: Do Ary Barroso.

JOÃO MACHALA: Ah, do Ary você fez de novo.

RAUL DE SOUZA: Eu continuei. Passou três meses, eu me inscrevi de novo.

JOÃO MACHALA: Podia inscrever de novo, foi bicampeão.

RAUL DE SOUZA: Bicampeão. No terceiro, ele falou: “Não”.

JOÃO MACHALA: Deixa para os outros.

RAUL DE SOUZA: “Você vai participar do programa de televisão que está começando”. E aí dancei. Na televisão ninguém pagava nada. Vieram a pagar depois.

JOÃO MACHALA: Mas aí você foi? Você participou do programa?

RAUL DE SOUZA: Com o regional do Canhoto de novo.

JOÃO MACHALA: Como é que era o nome dele?

RAUL DE SOUZA: Canhoto. Regional do Canhoto. Famosíssimo. Foi quando eu conheci o Altamiro, também nessa ocasião.

JOÃO MACHALA: Ah. Aí o Altamiro gostou de você.

RAUL DE SOUZA: É. Ficamos juntos. E aí, um dia ele falou para mim: “Pô, Raulzinho, eu queria fazer uma gravação com música e improviso, porque eu não improviso. E você sempre comenta a respeito de Miles Davis, J.J. Johnson de não sei do quê, e outros músicos”.

JOÃO MACHALA: Como é que você estava sabendo dessas coisas, Raul?

RAUL DE SOUZA: Eu sabia porque eu ouvia no rádio. No rádio, por exemplo, o Paulo Santos tinha um programa de jazz no rádio. Eu ia sempre para lá, que eu saía de casa cedo, ia para a Rádio Jornal do Brasil. O programa começava às quatro da tarde e terminava às seis. Duas horas de programa. E eu ficava lá ouvindo todo mundo tocar. Até guardei os nomes do pessoal todo. Coltrane eu não sei. Talvez, não é?

JOÃO MACHALA: Sim, mas o Miles tocava?

RAUL DE SOUZA: Miles. O [...] não gostou. O Frank gostou dele.

JOÃO MACHALA: Quem que te mostrou?

RAUL DE SOUZA: O Paulo Santos, no programa.

JOÃO MACHALA: Muito legal. E aí vocês gravaram o... Aquele disco de improvisação da turma.

RAUL DE SOUZA: Da Turma da Gafieira. Mas gravamos um antes, até com o Zé Neto, o irmão do...

JOÃO MACHALA: Irmão de quem?

RAUL DE SOUZA: Um maluco que toca tudo. Como é o nome dele? Um barbudo, esse barba branca. Como é o nome dele, porra? Me fugiu o nome dele da minha cabeça. (Hermeto).

JOÃO MACHALA: Ah, tá. Irmão do Hermeto (Pascoal).

RAUL DE SOUZA: Irmão do Hermeto. Quer dizer, acho que é Zé Neto. Ele tocava acordeom.

JOÃO MACHALA: É mesmo? E gravou com vocês antes da Turma da Gafieira.

RAUL DE SOUZA: Gravou comigo. Mas o Altamiro não gostou. “Não gostei desse aí não”. “Vamos dar um tempo para ver o que vão fazer”. Aí eu comecei, disse: “Deixa comigo. As pessoas que eu conheço lá do ponto dos músicos, eu vou mandar procurar você. Aí você vai e resolve isso com eles aí”. Tudo bem, eu tinha 20 anos de idade já. Aí encontrei com o (Hélio Marinho), saxofonista. Arranjador fodido, bom para caralho.

JOÃO MACHALA: Já arranjava mesmo?

RAUL DE SOUZA: Já. O Zé Bodega ele conhecia. Eu não conhecia o Zé Bodega. Santos trompete, tocava comigo, e tomava umas cachaças de vez em quando. E o Machado. Jorge (Marinho), que eu também encontrava com ele de madrugada, na Lapa. Britinho, o meu pianista da noite, e Paulinho, pianista também. Bom. Um bom pianista. Dois grandes pianistas que gravaram. Os dois. Quando um não podia, o outro gravava.

JOÃO MACHALA: Aí vocês gravaram e foi sucesso, não é? Vendeu muito esse disco?

RAUL DE SOUZA: Vendeu, eu acho que sim. Porque o Altamiro é que pegava a parte do...

JOÃO MACHALA: O Altamiro já tinha um know-how, assim, não é?

RAUL DE SOUZA: Já. Com o regional e tudo.

JOÃO MACHALA: E depois desse você começou a gravar outras coisas, não é? Você gravou mais algum de conjunto antes do seu solo?

RAUL DE SOUZA: Depois disso aí, não. Depois disso eu gravei, eu ganhei um prêmio de melhor do ano, como músico, como um todo. Trombonista, improvisador, melhor do ano. Jazz, por exemplo. No programa do Paulo Santos. Eu e o Cazé... Já ouviu falar no Cazé?

JOÃO MACHALA: Não.

RAUL DE SOUZA: O Cazé é um saxofonista de São Paulo, do interior de São Paulo. Gênio. Gênio. Tanto ele como o irmão dele. Ele se chama Clóvis. Tocava tenor e clarinete. E o Cazé tocava clarinete e saxofone alto. Gênio.

JOÃO MACHALA: E você estudava muito, Raul?

RAUL DE SOUZA: Mais ou menos. Tipo, tonalidade que eu achava complicado, ré, bemol; lá bemol. Então assim, complicado. Eu tocava, depois eu ia descobrindo que tinha geração com uma nota. Tinha o lá bemol, tinha uma coisa com o ré bemol. O lá bemol tinha coisa com o fá. Que aí caía e dava fá, menor, no meio. Eu sentia que começava a fazer essa comparação. Não sabia bem o porquê. Sem nada.

JOÃO MACHALA: Sem professor. Mas sempre ali de ouvido, e tirando as músicas para tocar.

RAUL DE SOUZA: Sempre de ouvido. Nunca tive professor.

JOÃO MACHALA: E acompanhando de ouvido. No trombone de pisto? Mandando ver?

RAUL DE SOUZA: Trombone de pisto. É. Eu adquiri uma técnica, que eu e os caras que tocavam trombone de pisto nos Estados Unidos, eles ficavam apavorados comigo. Esse disco que eu gravei, *Raulzinho: à vontade esmo*, o Frank (Rosolino) descolou lá com não sei quem, comprou aqui e levou para lá. O Frank ouviu. É daí que o Frank me conhecia, dessa época.

JOÃO MACHALA: Interessante. O *À vontade* é o primeiro, ou você teve algum antes?

RAUL DE SOUZA: Tem a *Turma da gafeira*.

JOÃO MACHALA: É. Eu falo assim, como o seu nome lá na frente, gravadora. Foi o primeiro?

RAUL DE SOUZA: Não, não. Esse foi o primeiro. *Raulzinho: à vontade mesmo* foi o primeiro.

JOÃO MACHALA: Mas você fez muitos trabalhos antes do *À vontade*, não é? Você estava tocando com geral já. Você foi para Curitiba.

RAUL DE SOUZA: Sim. Fui para Curitiba ser militar. Foi quando eu comecei a tocar contrabaixo acústico.

JOÃO MACHALA: Isso. Aí você volta para o Rio, e aí você grava o *À vontade*?

RAUL DE SOUZA: Não. *O Sérgio* (Mendes) e *Bossa Rio*. Nesse período, entre a *Turma da gafeira* e o *Bossa Rio*, levaram-se nove anos. Porque foi gravado em 54 a *Turma da gafeira*. E depois *Sérgio Mendes Bossa Rio*.

JOÃO MACHALA: Você era novo demais na *Turma da gafeira*.

RAUL DE SOUZA: É, tinha 20 anos.

JOÃO MACHALA: E tocando barbaridade.

RAUL DE SOUZA: Tinha 20 anos ali.

JOÃO MACHALA: Mas é interessante, assim. Escutando a *Turma da gafeira*, eu vejo que tem muita coisa ali do *bebop* que você está debaixo do dedo, cara. Como? Impressionante.

RAUL DE SOUZA: É impressionante. Porque...

JOÃO MACHALA: Parece que, sei lá, parece que com 20, você já estava tocando num nível, assim, muito alto, cara. Com um ouvido apuradíssimo. Parece que você estava vivendo o jazz mesmo, assim. Muito novo.

RAUL DE SOUZA: É uma coisa louca. Louca, completamente.

JOÃO MACHALA: E você estava nos regionais. Mas aí, daqui dos regionais, para você ir gravar a *Turma da gafeira*, com aqueles solos, assim. O Charlie Parker baixou em você. O que era aquilo?

RAUL DE SOUZA: Não sei. Não sei explicar.

JOÃO MACHALA: Você escutava sem parar?

RAUL DE SOUZA: Não. Não tinha nada em casa para eu ouvir. Só quando eu escutava programa de rádio, do Paulo Santos, por exemplo. Que eu escutava o Frank Rosolino.

JOÃO MACHALA: Você passava muitas horas em casa? Brincando com o trombone, soprando e fazendo frases.

RAUL DE SOUZA: Olha, não. Eu tocava. Eu ouvia coisa no rádio, pegava a tonalidade do rádio. Eu não sabia em que tom estava, nem nada.

JOÃO MACHALA: Só achava ali e ia caminhando. No ouvido.

RAUL DE SOUZA: Mi bemol; Fá maior; Sí Bemol [...]. Nada. Nada, nada.

JOÃO MACHALA: Interessante. Raul, você quer dar uma pausa para beber uma água?

RAUL DE SOUZA: Eu quero um café.

PARTE 2

JOÃO MACHALA: Valendo. Segunda parte com Raul. Raul, agora eu vou tentar focar mais na parte do seu jeito de tocar. E aí eu queria perguntar a primeira coisa. Você me fala, se você quiser. Se não quiser, você não me fala. Você vai contando os casos. Você tocava no de pisto. Vou até aproveitar. Você falou que foi para Monte Carlo, e estava na bateria o senhor Wilson das Neves. E aí, lá, você teve a oportunidade de pegar um trombone de vara.

RAUL DE SOUZA: De vara. Emprestado de um amigo lá. É.

JOÃO MACHALA: Só que no quartel, em Curitiba, segundo você, você já tinha...

RAUL DE SOUZA: Já, já.

JOÃO MACHALA: Mas por que você queria? Eu lembro de uma vez que você ia me contar que o povo não achava muito legal aquela, o trombone de pisto, estava meio caído.

RAUL DE SOUZA: Não, não. Meio caído, não, não se usava isso em orquestra aqui. Sempre trombone de vara. O Nelsinho me deu um trombone, e falou assim: “Vai estudar”.

JOÃO MACHALA: Nelsinho era trombonista?

RAUL DE SOUZA: Nelsinho era trombonista, é. Arranjador e tudo. E o Nelsinho me deu o trombone e falou: “Quando você tiver dinheiro, paga; se você não tiver, não paga. Está tudo bem. O meu prazer é que você estude o trombone para tocar. Porque aconteceu a mesma coisa comigo aqui. Quando eu cheguei aqui tocando trombone de vara, os caras começaram a encher o meu saco, me chamando de máquina de escrever e não sei o quê”.

JOÃO MACHALA: Quando você chegou aonde, que eles falaram isso?

RAUL DE SOUZA: Quando o Nelsinho chegou no Rio.

JOÃO MACHALA: No Rio.

RAUL DE SOUZA: No Rio. Que Nelsinho era do interior, talvez, não sei.

JOÃO MACHALA: Isso era antes de você ir para Curitiba.

RAUL DE SOUZA: Sim, bem antes. “E aí eu fui obrigado a comprar um trombone e comecei a estudar. Foi bom. Eu comecei a estudar arranjo também, não sei o quê.” (Nelsinho falando)

JOÃO MACHALA: Você começou a estudar arranjo?

RAUL DE SOUZA: Ele, o Nelsinho. “E aí, por esse motivo, eu estou te dando este trombone, eu tenho dois trombones, e vou ficar com dois trombones. Te dou um trombone para você estudar e tocar. Quando você tiver dinheiro, você me paga; se não tiver, não paga. Está tudo certo”. E aí, nessa mesma ocasião, eu tinha feito um concurso para ir para Curitiba. Levei o trombone de vara para lá, trouxe para cá, e troquei pelo outro. O trombone que eu vim tocar, todos meus discos depois. *Raulzinho: à vontade mesmo, Sergio Mendes Bossa Rio* e outros [...].

JOÃO MACHALA: Tudo com o de pisto?

RAUL DE SOUZA: Com o de pisto. Com esse trombone que eu tinha trocado pelo trombone do Nelsinho.

JOÃO MACHALA: Sei. Você foi com ele para Curitiba.

RAUL DE SOUZA: É. E aí, conclusão. Quando eu comecei a usar a maneira de tocar, já tocando jazz, tocando música americana, eu comecei a fazer tipo uma ligadura no trombone.

JOÃO MACHALA: Isso com o de pisto?

RAUL DE SOUZA: Com o de pisto. Que o Maciel fazia isso com uma rapidez tremenda, de vara.

JOÃO MACHALA: O Maciel já fazia isso.

RAUL DE SOUZA: Já fazia.

JOÃO MACHALA: No de pisto você já pensava assim?

RAUL DE SOUZA: Já pensava assim, porque eu tinha que gravar com o Maciel, junto com ele, fazendo esse tipo de coisa junto, como eu fiz.

JOÃO MACHALA: Com o (*Bossa Rio*).

RAUL DE SOUZA: Com o (*Bossa Rio*). E também com o CD do Edson Machado, *Samba novo*. Tinha uma ligadura ali. O que eu fiz? Quer dizer, se eu tivesse estudado isso, seria um pouco mais difícil, porque a gente fazia isso na hora da gravação.

JOÃO MACHALA: Mas você fez isso, essa articulação, meio que conversando com o Maciel?

RAUL DE SOUZA: Não. O Maciel não falava comigo nada disso. O Maciel bebia e tocava comigo, só. Nunca me deu uma nota. Eu falava: “Maciel, como é o negócio do trombone?”, “Ah, isso aí resolve depois”. Nunca me deu nada.

JOÃO MACHALA: Entendi. Aí você ia colando com ele, com o de pisto, tentando tocar igual a ele?

RAUL DE SOUZA: É. E já sabia da história toda, já tinha essa malícia de ouvir os americanos tocarem e tudo. Falei: “Esse cara pode fazer aquilo ali, eu acho que aqui eu também posso fazer”. E ficava nessa coisa, nessa... Querendo descobrir uma maneira melhor, para facilitar em alguma coisa de (ligadura). (Cantarola sílabas conectadas simulando ligaduras) (Ligadura) dessa maneira, não é?

JOÃO MACHALA: Ligava, articulava...

RAUL DE SOUZA: É.

JOÃO MACHALA: No de pisto.

RAUL DE SOUZA: No de pisto. Depois, quando eu passei para o de vara, eu já sabia tudo já, nesse ponto.

JOÃO MACHALA: Entendi. E quando você tocava o trombone de pisto, vamos dizer assim, o que você canta na hora que você toca o de pisto? Você fala alguma...? Você só sopra?

RAUL DE SOUZA: Não, não. Só sopra. O que vai na articulação é o que eu toco no pisto. Por exemplo, a gravação que eu fiz agora, o disco novo, eu toquei duas músicas no de pisto, de válvula lá, no Souzabone. E coisa complicadíssima. Porque é rápido, super-rápido, lá com o solo de piano. Solo de trombone, solo de piano. Solo de trombone. E é uma coisa meio complicada. Ontem eu falei com o (Mário): “Como é que está isso aí? Eu preciso ouvir”. Porque eu acho que, para mim, isso é o direito. Mas como foi muito apressada a coisa, eu gostaria de tocar mais tempo. Porque eu não toco trombone de válvula há anos. Há anos que eu não toco. Então, eu sair daqui para pegar o de pisto, também não é tão fácil assim. Mas consegui tocar, da maneira que eu sempre toquei. Mas, a articulação é uma coisa que você tem com você. É o

que você interpreta. Como se estivesse cantando, por exemplo. Não cantando, mas, é tipo contando uma história no instrumento. Eu, por exemplo. Tem coisa no saxofone que eu faço, diferente, nada a ver com Coltrane, nada a ver com Sonny Rollins, com ninguém. Sou eu. Uma coisa que eu estou adquirindo aos poucos. Mas é um instrumento completamente diferente do trombone. Completamente diferente. Nada a ver. Nem o de pisto, e nem o de vara.

JOÃO MACHALA: Esses também são completamente...

RAUL DE SOUZA: Completamente diferente. São irmãos, mas irmãos meio inimigos.

JOÃO MACHALA: Sim. O trombone de vara, por exemplo, se você não falar algumas sílabas ali, umas consoantes, só sai (glissando), se você estiver na mesma varada. O que você usa para trocar de uma nota para outra? Porque, por exemplo, na escola, normalmente, se usa muito, por exemplo, você vai fazer do fá até o dó, você faz..." da, da, da, da (simulando a passagem fá, mi, ré dó)".

PARTE 3

JOÃO MACHALA: Mas aí, Raul, eu estava falando que o trombone, se está na mesma varada, se você não falar nada, sua língua não fizer nenhum movimento, só soprar, você vai tocar (glissando). Agora, se você, na escola... Era o que eu estava falando, normalmente as pessoas usam uma silabazinha. O professor fala assim...da, da, da, da, da, por exemplo, para você separar uma notinha da outra.

RAUL DE SOUZA: Perfeitamente.

JOÃO MACHALA: Eu, aprendi no início, a tocar assim, falando "P", pa, pa, pa... Aí depois eu mudei para "D". E hoje em dia eu já faço assim, por exemplo da, ra, li, ru, la, Eu misturei as sílabas.

RAUL DE SOUZA: Mas está certo. É por aí.

JOÃO MACHALA: Como é que você pensa? Você tem alguma sílaba que você gosta mais? Por exemplo, eu gosto do "DA". Qual você gosta?

RAUL DE SOUZA: Olha, para te explicar mesmo, eu não sei o que acontece ali. É porque, por exemplo, Cantarolando: pa , ba , di, ga, ra, ga, da ,da Fica uma, que você misturou, não é? Ainda tem mais uma, que eu misturo. São três, até.

JOÃO MACHALA: Quais são as que você mistura mais? Que você acha, assim.

RAUL DE SOUZA: Cantarolando Da, de... da ,di, du, ri... da , ri , du ,da, ra , di , du, dã...da , ri, ri, ri, ro , da, ra, di , ri, du , du, de São várias.

JOÃO MACHALA: D, R

1:46

RAUL DE SOUZA: É. São várias juntas. Quando chega rápido: ba, bu , de, be , re, bu , de, de ,he , ba, ri , bi, ri, bu, de, be, de, bu, de , be, de, bu , de , be

JOÃO MACHALA: Ah, você usa até um “B” também?

RAUL DE SOUZA: Um “B” também. É.

JOÃO MACHALA: Ah, você faz isso.

RAUL DE SOUZA: Quando é mais rápido, por exemplo.

JOÃO MACHALA: Quando é mais rápido.

RAUL DE SOUZA: É. Alguma coisa assim.

JOÃO MACHALA: Eu tenho estudado. Porque tem uns americanos, que eles usam, às vezes, aquele cara, eu acho ele bom, o (Bob McChesney). Não sei se você conhece ele. Ele tem uns livros, assim, que mudou o meu jeito de tocar, porque ele escreve as sílabas em cima, assim, e aí eu comecei a tocar. Eles chamam de *doodle*. Aquele *doodle*. Parece que os americanos, a escola deles passa por esse caminho do *doodle*, Carl Fontana parece que fazia assim. E o lance do estudo, que a gente vai fazer, é o seguinte. O seu jeito é muito especial, que você consegue tocar rápido, só que você toca um pouco diferente. Acho que as sílabas, talvez, que você pensa quando toca, são um pouco diferentes.

RAUL DE SOUZA: É diferente, completamente.

JOÃO MACHALA: Não é di, ru, li, ru, li, ru

RAUL DE SOUZA: Não, não. Nem sei como. Nem sei.

JOÃO MACHALA: Você canta, não é? Do jeito que você falou.

RAUL DE SOUZA: É.

JOÃO MACHALA: Tem uns bezinhos.

RAUL DE SOUZA: Tem um “B” no meio.

JOÃO MACHALA: E tem aquela coisa também, do trombonista às vezes usar uma... Quando você tem uma quebra de vara, por exemplo, dó, si, lá, sol, fá, mi, ré, dó, eu faria... Cantarolando da, da, ah, da, ah, da, ra, la (forma do *doodle tonguing*) Do si para o lá, por exemplo, você não precisa articular, não é? Só sopra.

RAUL DE SOUZA: Não. É.

JOÃO MACHALA: Você também aproveita isso?

RAUL DE SOUZA: Não, não. Eu vou articulando tudo.

JOÃO MACHALA: Você vai articulando?

RAUL DE SOUZA: Tudo, é. Então, por exemplo, quando chega a rapidez, aí vai e dificulta. Dificulta. Tem que ver no momento como eu vou colocar o ar. Se é du, di, pa, ra, bu, di, bi, di, di ou pi, bu, di, bi, ra, bo, do, do... São várias. De acordo com a tonalidade, às vezes.

JOÃO MACHALA: Com a tonalidade.

RAUL DE SOUZA: É.

JOÃO MACHALA: Você mistura mesmo.

RAUL DE SOUZA: Misturo. Porque, por exemplo di, di, ri, do, di, ro, ra... Na segunda parte... pe, re, bu, de, ba, da, ba, ra, ba, de, be, re, bu, de, bi, ri, be, de, be, de, be, de, be, de... pa, pa, pa, pa, pi, pi, bi, de, pi, ra

JOÃO MACHALA: Esse é o *Rio louco* (música de Raul de Souza).

RAUL DE SOUZA: *Rio louco*. Então vai ir solar, vai ter o fá sustenido lá, agudo. Entendeu como é?

JOÃO MACHALA: É. Sei. Por exemplo... da, di, ri, do Como é que você faz?

RAUL DE SOUZA: Pe, pi, ri, ro, ri, ro, ra. Mesma coisa. Pe, ri, ri, ro, ti, ro, ra... pa, pe, ri, re, ro, ra, pa, pe, po, pe... pe, re...

JOÃO MACHALA: Aí você está falando... pa, pi, po Você faz assim mesmo? É o seu jeito de cantar.

RAUL DE SOUZA: É. Pa, po, pe, pa, pe, pe, re, ra

JOÃO MACHALA: Isso que é a particularidade, não é? Sua.

RAUL DE SOUZA: Então é uma coisa que veio comigo.

JOÃO MACHALA: Você acha que tem a ver com o seu jeito de tocar o trombone de pisto?

RAUL DE SOUZA: Não. Trombone de pisto é uma coisa, de vara é outra. Completamente diferente.

JOÃO MACHALA: Te influenciou de alguma forma? Você acha que não?

RAUL DE SOUZA: Não. Dois instrumentos diferentes.

JOÃO MACHALA: Tudo diferente.

RAUL DE SOUZA: [...] não toco, não é?

JOÃO MACHALA: Você toca de forma muito...

RAUL DE SOUZA: Aqui, por exemplo, eu uso de pisto, não uso nada de língua, de nada. Só os pistos, só. Aqui já é outra, na vara já tem língua, tem staccatto, tem não sei o quê.

JOÃO MACHALA: Tem que usar tudo, não é?

RAUL DE SOUZA: Usar tudo.

JOÃO MACHALA: Então você não se prende às sílabas, você não pensa em nada disso, você só (faz).

RAUL DE SOUZA: Nada disso.

JOÃO MACHALA: E, provavelmente... Então, olha, só daqui dessa conversa, eu já vi que você fala d, r... da, ri, ro, ri, ru ,ri E o “B” também, não é? Da, re, bu , di , bu, de.

RAUL DE SOUZA: E o “B” também. É. Be, bu, di, bi, re, bu , di, be, po ,ra , de, re.

JOÃO MACHALA: Chique demais. Muito interessante, cara. Então você faz uma mescla aí. Eu não sei. Pelo jeito que você está falando, para mim parece que você usa muito o “D”, o “R”, o “B”. É por aí, não é?

RAUL DE SOUZA: É por aí.

JOÃO MACHALA: E eu acho que os americanos, na sistematização deles lá, eu vejo muito, pelo menos nos livros que eu já tive acesso, eles fazem...da, ri, lu, ri, lu, ri, lu, ri, lu, ri,da, ra, lu, ri, la r, l.

RAUL DE SOUZA: É, mas é pela maneira que eles tocam o jazz deles lá, e a escola que eles tiveram. Eu, por exemplo, eu fiz um pouco de amizade com o Phill Wilson, lá na *Berklee*. Com o Phill Wilson. E o senhor Sérgio (Mendes) ficou de mandar um dinheiro para mim para um curso que eu ia fazer com o Phill, de seis meses. Eu e o Phill, só. Porque se fosse entrar na sala junto com o professor americano, eu não ia entender nada. Mas com o Phill, me explicando em inglês, isso, aquilo e aquilo outro, tanto piano, quanto harmonia que eu queria estudar. Trombone, não. Trombone eu não precisava estudar com ele. Mais harmonia com ele.

JOÃO MACHALA: Sei. Estudar harmonia com o Phill.

RAUL DE SOUZA: Harmonia com o Phill. E o senhor Sérgio (Mendes) não mandou dinheiro nenhum. Entendeu? Nós ficamos... A bolsa, a bolsa que ele deu, ele deu uma bolsa para o pessoal no Rio de Janeiro, e o cara não aceitou. “Eu não quero bolsa de Berklee alguma. O que eu toco aqui, eu vou ensinar eles lá”. Foi o que eu ouvi o cara falar. Um guitarrista, até. Então, quando eu estava lá em Boston, quando eu cheguei em Boston, me disseram, o pessoal que estava na Berklee, me falaram: “Nós temos uma bolsa aí que o (Mendes) ficou de... Está no ar. Fala com ele. Você é amigo dele. Fala com ele”. E eu liguei.

JOÃO MACHALA: Para você pegar. E o Phill era professor.

RAUL DE SOUZA: É. Eu liguei [...]. Pois é. Fui no professor geral da escola, mas eu e ele tomávamos uísque comigo lá e me ensinava milhões de coisas, mas eu tinha que ter autorização, que eram mil dólares, que o Sérgio tinha que mandar para mim lá. Ele não mandou porra nenhuma, não mandou nada. Então eu fiquei sem estudar, porque aí sim. Eu ia estudar várias coisas com ele, trombone, coisa de (maneira) de como tocar dugui, dugui, não sei o quê, que eu não sei de porra nenhuma. Ia passar várias informações minhas para ele; e ele, para mim. No

caso, não é? Mais o acorde do piano, que é bonito, e eu queria estudar. Mas não tive esse privilégio, porque esse vagabundo não mandou o dinheiro.

JOÃO MACHALA: Entendi. Mas isso, Raul, assim, eu acho que é interessante é como você fez do seu jeito. Hoje, nós estamos aqui, os jovens, indo atrás de você para saber. Como o Raul de Souza fazia? Porque é tão diferente, que é uma outra escola. E essa escola, a gente quer consagrar ela. Porque, na minha cabeça, é o seguinte: se a gente vai colocar o trombone nas universidades do Brasil, que seja do jeito brasileiro de tocar.

RAUL DE SOUZA: Perfeitamente.

JOÃO MACHALA: Porque, copiar o deles lá, eles já estão fazendo.

RAUL DE SOUZA: Já estão fazendo há mil anos já.

JOÃO MACHALA: Já estão fazendo há mil anos. Então o nosso, agora, ele tem uma especificidade diferente. E eu acho que muito, não sei, posso estar enganado, e você me corrija, mas eu acho que essas sílabas aí que você usa, esse jeito, traz muito da sua personalidade, não é? Do jeito de tocar.

RAUL DE SOUZA: Também. E de viver. Tanto a personalidade da vida, como eu cheguei, aos meus 85 anos, com energia. Porque isso é super importante. Não quero falar de nada de ruim que eu fiz para mim, porque o que passou, passou. Negócio de droga, mais de bebida, principalmente. Eu bebi muito, muitos anos. E consegui parar. De uma hora para outra eu decidi parar. Fiz uma gravação com o Bob Farrell, lá de Nova York, trombonista. Gravei com ele. E aí, quando voltei para casa, no meio do caminho, eu falei com minha mulher: “Não bebo mais. Parei”. Ela ficou impressionada, porque não acreditou, não é? Da maneira que eu bebia, para parar assim, de repente. E parei. Tem 16, pra 17 anos já que eu não bebo nada de álcool.

JOÃO MACHALA: Olha, que maravilha.

RAUL DE SOUZA: Então isso me conservou, a coisa de parar de beber. Se não eu tinha morrido. Porque eu bebia uma garrafa de uísque por dia, mais não sei quantas garrafas de vinho. E eu não sentia nada. Mas como, um dia, eu tocando em um lugar, até dei uma canja lá com o meu cunhado, que é pianista, e ele estava lá, o médico dele estava lá, assistindo ele tocar e tudo. E estava vendo eu beber. Eu não estava tocando profissionalmente, estava dando uma canja. Eu pedi uma garrafa de uísque e estou bebendo na garrafa. De repente, quando terminou, no segundo (set), a garrafa estava pelo meio já. Eu dei uma canja e terminei a garrafa. Uma hora e meia, duas horas, de música. Terminei uma garrafa de uísque. Ele falou: “Não copia o Raul que vai morrer. Você tem problema no coração, que eu estou cuidando do teu coração faz anos, cuidado com ele. Não vai, não acompanha ele não. Porque ele é de outra geração. De outra coisa. Super forte. Um organismo super forte. Não copia ele não”. Então, quando ele falou isso,

que o meu cunhado me disse, ficou guardado aquilo na minha cabeça. “Por que o médico falou isso?”. Porque a questão do fígado, o fígado não reclama, ele incha e explode. Você fica completamente sem saber o que fazer. Porque inchou. Na hora que ele inchou, “Bicho, e agora? Como é que vai fazer?”. Ou você para, vira santo, vira padre, qualquer coisa, e vai cuidar do teu fígado. E nunca mais vai recuperar. Não vai ficar como era antes, não vai voltar de novo, não é?

JOÃO MACHALA: Cuidado com o corpo.

RAUL DE SOUZA: O bom é parar. Beber, como eu bebia, não é tomar um uisquezinho, vai tomar alguma coisa, uma cerveja. Isso não faz mal para ninguém. Agora, tomar uma garrafa de uísque por dia? Aí é só campeão. Mas eu não quero passar por esse campeonato de novo.

JOÃO MACHALA: Não, você já venceu ele. Mestre, deixa eu te perguntar mais umas coisinhas aqui. Dos trombonistas que foram seus amigos, que são os ídolos de todos nós, tem algum que você gostava mais de escutar do que os outros? Porque hoje, por exemplo, eu sei quais são os meus favoritos. É Raul de Souza, J.J Johnson, Carl Fontana, o Frank também. Então são esses, assim, esses são os do meu altar, são os que eu escuto todos os dias e que eu adoro. Quais foram os seus, assim? Você tem algum?

RAUL DE SOUZA: O primeiro, quando eu vi, e tocamos juntos, foi o Maciel. O Maciel, aqui em São Paulo, em 1954, quando eu conheci o Maciel. 1955, por aí. Eu tinha 22 anos de idade, mais ou menos. Conheci ele, ficamos amigos, coisa e tal. E aí eu fiquei morando aqui, não voltei para o Rio. Fiquei morando aqui. Ia ver ele tocar, dava uma canja com ele num grupo de Paris, um dos grupos mais famosos daqui de São Paulo. Tocava ele lá com voz de Wanderley, órgão, Gafieirão de bateria, e chocolate no contrabaixo. E o Maciel, naquele som bonito da época, um (puta) de um som, volume, uma qualidade sonora fantástica. Eu me apaixonei. E fiquei naquela coisa com o Maciel. Porque não tinha outro no Rio de Janeiro que eu pudesse ficar. Tinha o Nelsinho, tinha o Honorato, tinha o Astor, mas tudo trombonistas normais. O Manoel Araújo. Tudo trombonista normal, trombonista de pegar e fazer um solo, uma melodia, orquestra tocava...

JOÃO MACHALA: Bons trombonistas, mas que não iam para esse lado.

RAUL DE SOUZA: É. Não, não. Improviso? Aí já é uma coisa mais...

JOÃO MACHALA: É meio raro, não é, no trombone?

RAUL DE SOUZA: É raro. É. É complicado, é muito difícil. Então, quando eu conheci o Maciel, eu falei: “Porra, que louco esse aí”. E a sonoridade, a maneira de soprar, de colocar as notas, agudas, super agudas, com uma facilidade tremenda. Bonito, bonito. E ficamos muito amigos. Foi comigo para o quartel, lá para Curitiba, para o meu casamento, acabou ficando três

meses comigo lá. Voltou para cá porque o João Gilberto, que eu pedi para o João trazer ele para cá para o Rio, de Curitiba para cá. Eu saí do quartel, começamos a morar juntos no mesmo hotel. E aí, na mesma ocasião, gravamos o Sérgio (Mendes) (Bossa Rio), em 1964 dez anos depois. Fomos para a Europa juntos e tudo. Fomos para Beirute.

JOÃO MACHALA: Ah, curtiram para caramba também.

RAUL DE SOUZA: Curtimos. Infelizmente, mal acompanhados, porque tinha o Sérgio, que era o dono do conjunto, tinha o Aurino, que faleceu agora, há pouco tempo. Tocava barítono, mas tocava tenor também. Eu e o Maciel. E tinha o Rafael de Bourbon e Parma, que era o príncipe lá de Petrópolis, que tocava bateria. E o outro cara que tocava contrabaixo, não me lembro o nome agora.

JOÃO MACHALA: No (Bossa Rio)?

RAUL DE SOUZA: Não era (Bossa Rio) ainda não. Era um grupo.

JOÃO MACHALA: Ah, isso era antes disso?

RAUL DE SOUZA: Um sexteto de Sérgio (Mendes). Depois, na volta, sim. Na volta se tornou. Registramos o grupo como “Sérgio Mendes Bossa Rio”.

JOÃO MACHALA: Aí tinha o (Costita).

RAUL DE SOUZA: (Costita). Tinha o Neto no contrabaixo, e o (Edson Machado) na bateria.

JOÃO MACHALA: Mudou um pouco.

RAUL DE SOUZA: Mudou. O que estava em Miami. Eu mandei um telegrama para ele, porque na época tinha telegrama. Mandei um telegrama para ele: “Venha para cá para a gente organizar esse grupo aqui e tocar comigo e com o Sérgio (Mendes)”, que também não conhecia, não sabia quem era. Mas veio, e fizemos esse grupo aí para o Sérgio. Depois disso aí, foi para os Estados Unidos e se fez lá o Brasil 66, não sei o quê, 67.

JOÃO MACHALA: Sim. Então o Maciel foi uma grande referência.

RAUL DE SOUZA: Foi a grande. Mas antes do Maciel, nos programas do Paulo Santos, eu escutava o Frank. Sempre. Sempre escutava o Frank. Ele botava o Frank para eu ouvir.

JOÃO MACHALA: E o Frank, até hoje, deixa todo mundo maluco, não é?

RAUL DE SOUZA: Ah, porra...

JOÃO MACHALA: Até hoje.

RAUL DE SOUZA: Você já viu ele cantar?

JOÃO MACHALA: Já vi. Cantando para caramba. Nossa, é foda, não é?

RAUL DE SOUZA: O que ele faz. Disse que um dia o cigarro, acabou o cigarro. Na mão, assim, o cigarro acabou. Sumiu o cigarro.

JOÃO MACHALA: Era mágico.

RAUL DE SOUZA: Mágico. Muito, muito meu amigo o Frank.

JOÃO MACHALA: É, não é?

RAUL DE SOUZA: Ah, muito meu amigo.

JOÃO MACHALA: Ah, que isso. Aquele vídeo lá, para mim, eu acho que você e o Frank, em 78, é um dos vídeos mais legais da história do trombone. Do mundo. Aquele vídeo é um encontro de duas escolas do trombone. Igual eu estava falando. Ah, tem o jeito americano, que já está lá, consolidado na universidade. E o brasileiro, que você consolidou ele, para mim, só que ainda não está dentro da universidade. Agora, o objetivo é, assim, “se eles têm a escola deles, vamos ter a nossa”.

RAUL DE SOUZA: Mas vai ficar.

JOÃO MACHALA: E vai ficar, não vai?

RAUL DE SOUZA: Vai, vai ficar. Vai ficar. Porque tanto você, como um trombonista jovem, no caso posso falar que é jovem, mas com talento. E isso é super importante para o Brasil, que tem vários trombonistas aqui tocando o clássico, tocando isso, tocando aquilo. Mas, tem que ter uma, como se diz, um estilo próprio, coisa que você tem. Eu não conheço muitos trombonistas assim, jovens, mas você tem um estilo próprio. Tem lá o Coelho, tem o Serginho, trombone antigo, trombone lá do Rio.

JOÃO MACHALA: Ah, o Serginho.

21 minutos

RAUL DE SOUZA: Também trombone de válvula. Tem um outro aqui, o François, que são trombonistas diferentes, completamente. Toca, mas não tem um estilo, assim, que você possa dizer: “Pô, que legal”. Não tem, não é. Ele toca o trombone. Toca, lê, o Serginho também toca um pouco de piano também, o Serginho do Rio. Toca um pouco de piano, faz uns arranjos, mas ficou naquela coisa que ele aprendeu a tocar, não é? Não desenvolveu um outro tipo, um sistema diferente. “Aquele é o Serginho, aquele é o François, aquele outro”. Porque tem vários caras que eu vi na internet tocando trombone de válvula. Eu já vi. Vários. Uns quatro ou cinco. Mas, não tem. Não tem. Não tem uma coisa, assim, que diz assim: “Porra, esse cara aqui, aquele cara é outra coisa”. Não tem. Para mim, não é? Pode ser que eu esteja falando alguma coisa absurda, mas não estou não. Mas, bons trombonistas também. Isso não vai ao caso.

JOÃO MACHALA: Agradeço as palavras.

RAUL DE SOUZA: Mas essa tua aí é boa, é boa. Você me viu tocando contigo ali. Você viu uma diferença. Tem uma diferença de interpretação melódica, de interpretação da coisa, da criação da improvisação. Não é improvisar, você tem que criar o improviso, uma história, um

decorrer da melodia. E você escreveu a melodia e improvisou uma outra história. Isso que é importante. Para seguir em frente, esse tipo de ideia.

JOÃO MACHALA: Você está falando de construir uma personalidade.

RAUL DE SOUZA: Personalidade. É. É coisa que você tem, já.

JOÃO MACHALA: Obrigado, Raul! Bem, pensando naquela história aqui da articulação, para a gente encaminhar para o fim, eu poderia dizer, talvez... Bem, o que eu penso é o seguinte: quando você usa uma sílaba só na hora de tocar, por exemplo...da, da, da, da.. Repetir o "D". Chega uma hora que a língua trava, não é?

RAUL DE SOUZA: Lógico.

JOÃO MACHALA: Igual trava-língua. Você fica repetindo...

RAUL DE SOUZA: Não, não. Vai fazendo várias interpretações diferentes, não precisa ficar num dig, dig, dig Só. Botou o instrumento na boca, cria outro sistema. A todo o momento você tem que botar o instrumento para tocar. Cria uma outra coisa. A sonoridade, a mesma; a interpretação, a mesma. Mas a questão, de colocar nota por nota, muda. Sabe como é? Não permanece naquilo de...du, du, du , du, du di, du, du, du

JOÃO MACHALA: Mistura, não é?

RAUL DE SOUZA: Mistura as... Que é bem melhor. Você vai descansar com isso aí.

JOÃO MACHALA: Sim. E dá mais velocidade, não dá?

RAUL DE SOUZA: Dá mais velocidade. Lógico.

JOÃO MACHALA: Você fica da, ra ,bu, di, bu, de, bu, ... Tudo ajuda, não é?

RAUL DE SOUZA: Ajuda.

JOÃO MACHALA: E outra coisa que eu não sei... Eu já percebi, até tocando com você, e é uma coisa que eu percebi ao longo da minha vida de estudo, assim, e eu queria sua opinião sobre isso. Quando você vai tocar, se você toca mais leve, você acha que ajuda a articular mais rápido, por exemplo?

RAUL DE SOUZA: Depende. Depende da tonalidade. Você vai tocar uma música em (menor), por exemplo, é uma coisa mais carinhosa, na interpretação, é carinhosa, é maior, é uma coisa mais... Um pouco mais agressiva. Não é agressiva, agressiva, mas é um pouco mais agressiva, por ser maior. Não a qualidade de volume, o volume permanece o mesmo volume. Quer tocar um pouco mais forte? É diferente. Tanto faz menor, como maior. Você pode tocar um pouco mais forte. Não fortíssimo demais, mas não há necessidade. Porque o próprio trombone, pelo tubo que tem, pela campana, ele vai colocar na frente, porque a campana é aberta, não é igual trompete, por exemplo. Está saindo mesmo no mesmo volume, o mesmo volume. Não é soprar

uma música em menor, super forte. Não há a necessidade disso. Isso é uma interpretação melódica, que é o que eu falo sempre.

JOÃO MACHALA: E você acha que... Porque eu vejo, eu reparo em você tocando muito leve assim, quando tem um microfone. É um jeito que você construiu, assim, de... Não sei. Fica mais doce. O que você pensa disso? Você toca mais leve, fica mais fácil de articular. Você não é do tipo que chega e manda aquele...

RAUL DE SOUZA: Não, não. Não há necessidade disso. O J J, por exemplo. O J.J tocava macio, mas com volume. Já o Kay Winding, já era outra maneira de tocar, é outra coisa diferente. Aquele outro lá, o que morreu agora, há pouco tempo...

JOÃO MACHALA: O Bill (Watrous).

RAUL DE SOUZA: O Bill também. Muita nota. Superagudo, mas sem qualidade. Não tinha qualidade, uma coisa que saía da alma, uma coisa assim, como o Frank, por exemplo. Violeta, por exemplo. A Violeta, que ele toca, orquestra. Porra, ali o bicho pega. [...] depois fica no final, fica tocando, improvisando, improvisando. Ele fica brincando ali. Então é completamente diferente. Amoroso, o amor às notas, todas elas. Por isso que eu coloquei várias cores nas notas, até chegar ao ponto de *Blue voyage*, meu penúltimo CD. *Blue*, uma coisa, cor azul, que eu imaginei sempre. A minha sonoridade é azul, é o que eu vejo. Eu conversei muito com o J.J a respeito disso. Porque ele perguntou para mim: “Qual é a sonoridade que você imagina? No trombone, porque você tocava trombone de válvula, e passou para o trombone de vara, e meio baixo. É completamente diferente do trombone tenor. O que você imagina?”, “Não, é uma cor azul”, “Ah, legal. Eu também sempre imaginei uma cor na sonoridade, uma cor das coisas. Entendeu?”. J.J (Johnson). Então isso é muito importante, saber da... É por isso que é muito bom esse tipo de comunicação. Eu, com o Maciel, não tinha muita comunicação a respeito disso, porque ele não falava nada disso. A gente bebia. Bebia, bebia, bebia. De porre para cá, estava bom. Continuava, tudo de novo. Mas a gente nunca conversava a respeito disso. Porque não era o estilo dele, o perfil dele, de conversar a respeito dessas coisas. Porque era outra época também. Outra época. Não era como essa época de hoje, que nós estamos vivendo. Então eu fico muito agradecido de você escolher minha maneira de tocar para implantar no Brasil um estilo, e uma maneira de interpretar o trombone.

JOÃO MACHALA: Que isso, Raul. A gente que fica agradecido pelo seu legado.

RAUL DE SOUZA: Isso é super, muito importante. Muito importante. Para mim, agradeço de coração. E que tenha sucesso isso aí.

JOÃO MACHALA: Vai ter. Então, você acha, assim, só para a gente concluir. Você acha que o importante, o que marca a articulação de Raul de Souza é o quê? É a mistura das sílabas? Falando tecnicamente mesmo, o que você acha que marca o seu jeito?

RAUL DE SOUZA: Sonoridade. A interpretação da sonoridade.

JOÃO MACHALA: Do som.

RAUL DE SOUZA: Do som. Então, como eu estava falando antes, a coisa do maior, o tom maior. É uma coisa que não... Tem o amor, mas não tão apaixonado. Já o menor é a paixão. É a paixão, ao ponto até de fazer as pessoas chorarem. Quando eu toco uma balada, por exemplo, os caras choram. E agora, com esse disco novo aí, vão chorar mesmo.

JOÃO MACHALA: Vão chorar. Vão cair lágrimas. Raulzinho, mas sobre aquela coisa das sílabas todas que a gente falou, eu vou acabar tentando colocar isso no trabalho: quais são as sílabas de Raul de Souza? Você teria alguma que você fala assim: “As minhas são essas”, ou não? Ou você fala: “As minhas são todas”.

RAUL DE SOUZA: Não. São da maneira que eu toco. Porque quando você fala da menor e da maior, fica diferente, uma coisa e outra. Às vezes mistura as duas. Então eu não posso dizer para você para usar essa sílaba aqui, ou aquela outra ali, que é do Raul de Souza. É a maneira que eu uso, de repente, menor. Menor, de acordo com a minha acessibilidade no momento, eu uso uma maneira de coisa.

JOÃO MACHALA: Você usa algumas.

RAUL DE SOUZA: Algumas. Pois é. Se eu estou alegre, e toco uma balada, por exemplo, é uma interpretação alegre, mas não triste, melodicamente falando. É uma coisa diferente, diferente.

JOÃO MACHALA: Dessas sílabas todas aí, que você já falou hoje, você faz “D”, às vezes você usa “G” também... Com “B”, você faz uma grande mistura. O segredo é, você faz uma grande mistura, do seu jeito.

RAUL DE SOUZA: Uma mistura! Pois é!

JOÃO MACHALA: E se você fosse falar, assim, vamos supor que eu não soubesse tocar nada, e fosse fazer uma escala de dó maior, você ia falar para eu falar como?

RAUL DE SOUZA: Do, ri, ra, ri, ru, ri, ra, ri, ri Entendeu? E quanto mais para cima, por exemplo...do, di, du, ri, ri, du, ru, du, di O “D” está em evidência.

JOÃO MACHALA: O “D” está sempre em evidência.

RAUL DE SOUZA: Sempre em evidência.

JOÃO MACHALA: E o “R” também.

RAUL DE SOUZA: O “R” também.

JOÃO MACHALA: Essas são as mais...

RAUL DE SOUZA: É o que está mais perto.

JOÃO MACHALA: Quando você vai tocar mais devagar, são mais essas, não são? Da, di, ru, re, re, ri, ro

RAUL DE SOUZA: É.

JOÃO MACHALA: E quando vai rápido, aí você começa a usar um jogo do duplo, não é?

RAUL DE SOUZA: Isso.

JOÃO MACHALA: Aí você usa da, gui, du, gui, da, do, di...da, ba, du..

RAUL DE SOUZA: Di, bu, de, be, re, bu, de, ba, di, bu,de, be, de, ba, de, de... ra, do, re...de, re, du, ri...du, ri

JOÃO MACHALA: Então, na hora que precisa ser mais rápido, você precisa usar como se fosse o duplo, não é? Só que você não faz da, ga, da, ga, da, ga Porque isso fica duro, não é?

RAUL DE SOUZA: Não, isso não. Essa coisa de pa-ra-gu-da-da-ga-da-ga-da... O próprio instrumento tem que dar isso. Rápido. O instrumento dá, porque se for pensar na língua, você vai atropelar e não vai chegar ao ponto. Imagina? É por isso que tem a coisa do recurso... dó, ré, ou dó, ré aqui, (simulando outra posição)

JOÃO MACHALA: Você aproveita ali as posições. Sim, sim.

RAUL DE SOUZA: É aí que tem a... Eu fico vendo, de vez em quando, o Mangelsdorff, por exemplo. Aquela história dele, dos acordes. Se for tocar, porque dá uma coisa, por exemplo, aqui. É outra posição. A mesma nota. Aí que está o mistério.

JOÃO MACHALA: Mas então tem um jeito, não é? São os jeitos, assim. Quando é mais lento, você usa algumas, quando é mais rápido, você usa outras.

RAUL DE SOUZA: É. É por aí.

JOÃO MACHALA: É por aí, não é? Sua articulação seria isso? Uma mistura das sílabas de acordo com o momento, de acordo com a tonalidade.

RAUL DE SOUZA: Com a tonalidade. É.

JOÃO MACHALA: Tem “D”, tem “R”. Quando fica rápido, tem um “B” também, aparece.

RAUL DE SOUZA: É! Tem um “B” também. Aparece.

JOÃO MACHALA: Muito bom, Raul. Então é isso. O que eu vou fazer agora? Vou pegar um solo seu, vários, e vou começar a escutar, passar.

RAUL DE SOUZA: Isso, escuta, escuta.

JOÃO MACHALA: Quais sílabas que estão ali.

RAUL DE SOUZA: E tenta copiar algum solo. Aí você vai ter mais noção do que eu falo aqui, que eu falei aqui. Entendeu?

JOÃO MACHALA: Que dá para ouvir, não é? Se você reparar bem, dá para ouvir quais são as... Qual é a jogada. Com certeza. Mestre, muito obrigado.

RAUL DE SOUZA: Maravilha!

ANEXO 4

Partituras com os solos transcritos de Raul de Souza analisados ao longo desta dissertação (Anexo 2).

4.2 Partitura com os solos transcritos de *Caso antigo* (introdução)

Caso Antigo (Introdução)

Performance de Raul de Souza no álbum: "Toninho Horta" (1980)

♩ = 80

Transcrição: João Machala

Toninho Horta

Eb/G da da Fm7 ra da da ra ra
 Eb7M(#11) da ra Dm9(b5) ra da ra ah ra
 B/C# B/A# da da G#m7 da da ra ra ra
 Bb6 da ah A#b6 da ah ra D#sus9
 Eb/G da da Fm7 ra da ra ra ra
 Eb7M(#11) da ra Dm9(b5) ra da ra ra ra
 B/C# B/A# da da G#m7 ra da da ra ra
 Bb6 da ah A#b6 da ah B/A ra

4.3 Partitura com os solos transcritos de *Caso antigo (solo)*

Caso Antigo (SOLO)

♩ = 80 Performance de Raul de Souza no álbum "Toninho Horta" (1980)
 Transcrição: João Machala Toninho Horta

1:25

Em7M Bm/D

da da ra da ah da ah da ah ah ah da ah da ra

Am7M Am7 Am6 B/A Gm7M Gm7/F

2 da ra da da da da da ra da ah da da da da da ah da ah da ah ah

G/B Gm6/B♭ A7sus A7 D/A A♭7(♭5)

4 da ra da ah ra da ra ra da da ah ra da ra da

G(add9) F♯m7 Em7

6 da ah ra ra da da da da da da da

E♭7M(9) B♭(add9)/D

7 da da da ra ah ah ra da da da da da da da da

Cm7 C(add9)/B♭ Am7♭5 G♯m7

8 da da da da da da da da da

4.4 Partitura com os solos transcritos de *Don't ask my neighbors*

Don't Ask My Neighbors

Performance de Raul de Souza no álbum: Don't Ask My Neighbors (1978)

♩ = 72

Transcrição: João Machala

4 *A♭7M* da ra ah da *D♭m/A♭* da ra da da da ra *Skip Scarborough*

7 *A♭7M* da ra ah da da *D♭m/A♭* ra da da ah da ah da ah ah

9 *D♭7M* *A♭7M* da ra ra ra da *D♭7M* da ah ah *A♭7M*

13 *D♭7M* da ah *G♭sus7* da da ah da(5) ah *E♭sus7* da ra da da ra da

15 *A♭7M* da ra ah da da ra ra da ra da da

16 *D♭m/A♭* da da da ra ah da

17 *A♭7M* da da ah da ah da ra ah da ra

18 *D♭m/A♭* da da ah da ah ah ah da ah ah *D♭7M*

20 *A♭7M* da da da da da da da da ra ah *D♭7M*

22 *Cm7* *Fm7* da ah da ra ra da *D♭7M* da ah ra *G♭sus7* *E♭sus7* da

25 $A\flat 7M$ $E\flat sus7$ $D7\#9$
 ah da da da ah da da ra da da da ah da

27 $D\flat 7M$ $G\flat sus7$ $E\flat sus7$ $A\flat 7M$
 da ah da da ra da da ra ra da ah da da

30 $E\flat sus7$ $D7\#9$ $D\flat 7M$
 da ah da ah da ra ah da da ra da ah ah

32 $G\flat sus7$ $E\flat sus7$
 da ra

33 $A\flat 7M$
 da ra ra ah da ra da da ah da da ra da ra ra

34 $D\flat m/A\flat$
 da ra da da ra da ah ah ah da ra

35 $A\flat 7M$
 da ah da ra da ra ra da ra da ra ah ra

36 $D\flat m/A\flat$
 da ra (3) da ah da ah ah ah ah da

37 $D\flat 7M$ $A\flat 7M$
 da ah ah da da da ah ah da

39 $D\flat 7M$ $Cm7$ $Fm7$
 da ra ra ra ah da ah ra ra da da

41 $D\flat 7M$
 da ra ra ra da da ah da da da ra ra ra

42 G \flat sus7 da ra ra da ra E \flat sus7 da ra ra
A \flat 7M 3

43 ra ra da ra da da(1) *gliss.* ah da ah da
3 3

44 E \flat sus7 da da ra ra ra D7 \sharp 9 D \flat 7M da da ah da da ah da

46 G \flat sus7 E \flat sus7 A \flat 7M da da ah E \flat sus7 da da da ra ra D7 \sharp 9 da
D \flat 7M

49 ah ah da da ra da ah G \flat sus7 E \flat sus7

51 A \flat 7M da ra da ra da ra ah >da da ra >da
6 3

52 Fm7 da ah da ah ra ra ra da da da da ra ra

53 D \flat m7 ra ra ra da ah da da ra ra da da ah da ra da
3

54 E \flat sus7 da ra ra da ra da ah da ah ah ah ah da
3

55 A \flat 7M ah ah da da da da da da da da da da da da da da

56 E \flat sus7 da da da da da da da D7 \sharp 9 ah ah ah D \flat 7M

58 $G\flat sus7$ $E\flat sus7$

59 $A\flat 7M$ da ra da ra ra ra ah da ra da ra da ra ah *gliss.*

60 $Fm7$ *gliss.* ah da da ah da ra da da da ra da

61 $D\flat m7$ ra da ra da ra da ra ra da ra ah ah da

62 $E\flat sus7$ ra ra ra ra ra da ra ra ra da da(1) ah da ah ra

63 $A\flat 7M$ ah da da da da da da da ra ra

64 $E\flat sus7$ da ah ah ah ah ah da ra da da ah da $D7\#9$ da *gliss.*

65 $D\flat 7M$ ah da ah ra da ra $G\flat sus7$ $E\flat sus7$ da ra da ra ra da

67 $A\flat 7M$ da da ra ra da da da ra $Fm7$ da ra da ra ra da da da da da ra ra da ra

69 $D\flat m7$ da ra da da *gliss.* ah da da ah ra da da da ra ra da

70 $E\flat sus7$ da ah ra da da ah ah ah da ah da


3

71 $A\flat 7M$ da da da da da da da



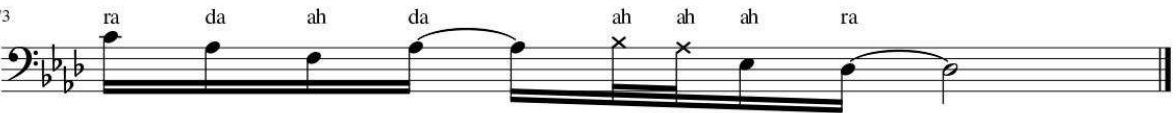
Musical notation for measure 71 in bass clef with a key signature of two flats. The notes are: G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B1 (quarter), A1 (quarter), G1 (quarter). The lyrics 'da' are placed above each note. There are slurs over the first two notes and the last two notes.

72 $E\flat sus7$ ra ra da ra ra ra da ra da ra da ra da da



Musical notation for measure 72 in bass clef with a key signature of two flats. The notes are: G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B1 (quarter), A1 (quarter), G1 (quarter). The lyrics 'ra ra da ra ra ra da ra da ra da ra da da' are placed above the notes. There are slurs over the first two notes and the last two notes.

73 $D\flat 7M$ ra da ah da ah ah ah ra



Musical notation for measure 73 in bass clef with a key signature of two flats. The notes are: G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B1 (quarter), A1 (quarter), G1 (quarter). The lyrics 'ra da ah da ah ah ah ra' are placed above the notes. There are slurs over the first two notes and the last two notes. There are 'x' marks above the notes for 'ah ah ah'.

4.5 Partitura com os solos transcritos de *Fim de sonho*

Fim de Sonho

Performance de Raul de Souza no álbum: Bossa Eterna (2008)

João Donato e João Carlos Pádua

♩ = 128

Transcrição: João Machala

F7M D7

TEMA da ra ah da da ra da

7

10 Gm7 C7 Cm7 F7 Bb7M Eb7 da ra ra ra ra ra da da da da da

13 Am7 D7b9 Gm7 C7 F7M Ab7 da ra ra ra ra ra da ra ra ra da da ra

16 Db7M C7 F7M D7b9 Gm7 C7 da ra ah ra da ra ra da da ra

19 Cm7 F7 Bb7M Eb7 ra da da da da da ah ah ah da da da

21 Am7 D7b9 Gm7 C7 F7M da da ra ra ra da ra ra ra da ra ah da

24 Cm7 F7 Bb7M E7 da ah da da da ra da da da ra ra (Layback)

32 Db7M C7 F7M D7 da ra ra ra da da da da

34 Gm7 C7 Cm7 F7 da ra ah ra da da ra da da

36 Bb7M Eb7 da da ah ah ah da ah ah ah ra da

3 3 3 6

37 Am7 D7 Gm7 C7 F7M A♭7
da da ah ra da da ra ah

SOLO D♭7M C7 F7M D7
40 da ra ra ra

42 Gm7 C7
da ra da ah ra ra

43 Cm7 F7 B♭7M E♭7
da ah ah da ra ra da da da dara ah ra da da ra ah da

45 Am7 D7
da ah da da ba da ah da ah ah ra ra ba da ra

46 Gm7 C7
da ra ra ra da ra ra ra da da ah da ah ah

47 F7M A♭7
da da ra da ra da ra da da ra

48 D♭7M C7
da da ra da ra da ra da da(6) ah da ra ah da

49 F7M D7 Gm7 C7
da da ah ra da da da da da da ra da

51 Cm7 F7
da ah ra ra da da ra da da ah da ah ra

52 B♭7M E♭7 Am7 D7
ah da da ah da ra da da da ra da da ra da

54 Gm7 da da da da ra C7 da F7M da da da da ra da

56 Cm7 ra da ah ra F7 da ah ra Bb7M da ah ra E7 da ah ra da ah

58 Am7 da ra da da ah ah da da ah ah ra da da D7

59 Gm7 ah da da ra C7 da da da da ra ra F7M da da da da da F7 ah ra da

61 Bb7M da da da ra ra da da E7 da da ra ah da da ra D7

63 Gm7 da ra ra ra da ra da C7 da ah da da ah da da ra

65 F7M D7 da ra Gm7 da ra ra ra ra ra C7 ra ra da ra da

67 Cm7 da da ra da F7 da ra ra Bb7M da da ah Eb7 da ra

69 Am7 da ra da ra ra D7 da ah ra ra da ah ra

70 Gm7 da ba da da ah ba da ah da da da F7M da ra D7 ra da

72 Gm7 ra da ra ra C7 da ra da ra F7M

4.6 Partitura com os solos transcritos de *Saídas e bandeiras*

Saídas e Bandeiras

Performance de Raul de Souza no álbum: Milton Nascimento (1976)

♩ = 125

Transcrição: João Machala

Milton Nascimento e Fernando Brant

1:42 Bm/E

ba #da ra da ra da ra da ah

4 da da ah da da ra da da ra da ah da

5 ra da ra da ra da #ra da da ah ah ah da ah ah da ah da da da ra da da #ra

Lay back Am9

7 da da da da ra ra da da ra ra ra ra da da Bm/E

9 ra ah da da da ra ra ra Bm/E