

BERNARDO VESCOVI FABRIS

**CATITA DE K-XIMBINHO E A INTERPRETAÇÃO DO  
SAXOFONISTA ZÉ BODEGA:  
aspectos híbridos entre o choro e o jazz**

Belo Horizonte  
Universidade Federal de Minas Gerais  
2005

BERNARDO VESCOVI FABRIS

**CATITA DE K-XIMBINHO E A INTERPRETAÇÃO DO  
SAXOFONISTA ZÉ BODEGA:  
aspectos híbridos entre o choro e o jazz**

Artigo de mestrado submetido ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Linha de Pesquisa: Estudos das Práticas Musicais.

Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém.

Belo Horizonte

2005

## **Dedicatória**

Dedico este trabalho à minha esposa, Cristiane de Almeida Peretti, a meus pais Valério Antônio Fabris e Tânia Maria Vescovi Fabris, à minha irmã Paula Vescovi Fabris, ao meu tio José Domingos Fabris, além de toda minha família que sempre apoiou meus ideais.

Este trabalho é especialmente dedicado à memória de minha avó paterna, Leonora Giro Fabris (1923-2005).

## **Agradecimentos**

Agradeço imensamente à dedicação e paciência do Professor Doutor Fausto Borém, orientador deste trabalho, assim como o apoio dos Professores Doutores Rafael dos Santos, Margarida Borghoff e Sandra Loureiro, pela disponibilidade e grande empenho pela participação como membros da banca.

Agradeço também aos músicos que me ajudaram neste desafio, Alvimar Liberato, Ricardo Boca, Alexandre Souza, Bo Hilbert, Néstor Lombida, Pablo Souza e Valéria Gazire, além dos professores e funcionários do Colegiado de Pós-Graduação em Música da UFMG.

Fabris, Bernardo Vescovi. *CATITA DE K-XIMBINHO E A INTERPRETAÇÃO DO SAXOFONISTA ZÉ BODEGA: aspectos híbridos entre o choro e o jazz*. 2005. (Artigo de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

### **Resumo**

Estudo sobre o reconhecimento de elementos musicais oriundos do *jazz* e do choro na obra *Catita* de Sebastião de Barros, o K-Ximbinho (1917-1980) e na sua interpretação pelo saxofonista José Araújo, o Zé Bodega (1923-2003), gravada no disco *Saudades de Um Clarinete*. A análise da partitura e da gravação é fundamentada por referenciais históricos e teóricos das práticas de performance do choro (ALMEIDA, 1999; SANTOS, 2001) e do *jazz* (GRIDLEY, 1987; HENRY, 1981). A influência mútua entre os elementos musicais identificados não impede que a obra seja reconhecida como choro, mas aponta para um fazer musical muito comum na música instrumental brasileira, observável tanto no nível da composição quanto da interpretação, que é o hibridismo de práticas populares sem que necessariamente um novo gênero musical seja criado. Este trabalho apresenta também a transcrição do solo de Zé Bodega em *Catita* e a partitura do choro *Catita*, a qual foi submetida a uma revisão harmônica.

**Palavras-chave:** Choro – Jazz – Saxofone – Performance - K-Ximbinho - Zé Bodega.

Fabris, Bernardo Vescovi. *K-Ximbinho's Catita and its performance by Brazilian saxophonist Zé Bodega: hybrid aspects between choro and jazz*. 2005. (Master-Essay in Music) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

### **Abstract**

Study about the recognition of musical elements derived from jazz and *choro* in the music *Catita* of Sebastião de Barros, known as K-Ximbinho (1917-1980), and performed by the tenor saxophonist José Araújo, known as Zé Bodega (1923-2003), recorded in the album *Saudades de Um Clarinete*. The analysis of the leadsheet of the music and its recording were related to historical and theoretician references about the performance of *choro* (ALMEIDA, 1999; SANTOS, 2001) and jazz (GRIDLEY, 1987; HENRY, 1981). The mutual influence between the identified musical elements didn't prevent the work to be recognized as a *choro*, but indicates a very common musical practice in the field of instrumental Brazilian music, perceived in its composition and performance, which is the mixing between distinct ways to produce popular music without necessarily creating a new musical gender. This work also presents a transcription of Zé Bodega's solo on *Catita*, and the leadsheet of *Catita* that had its harmony reviewed.

**Keywords:** Choro – Jazz – Saxophone – Performance - K-Ximbinho - Zé Bodega.

## Lista de exemplos musicais

Exemplo 1:	Inversão dos baixos na interpretação de <i>Catita</i> por Raphael Rabello no violão de sete cordas.....	07
Exemplo 2:	Apojaturas na partitura de <i>Catita</i> .....	08
Exemplo 3:	Bordadura na partitura de <i>Catita</i> .....	08
Exemplo 4:	Cromatismo na partitura de <i>Catita</i> .....	08
Exemplo 5:	Ênfase do contratempo em síncopa em <i>Catita</i> .....	08
Exemplo 6:	Ênfase do contratempo em bordadura em <i>Catita</i> .....	08
Exemplo 7:	Ênfase do contratempo em anacruses na coda de <i>Catita</i> retirada de sua partitura.....	09
Exemplo 8:	Seqüência de síncopas em <i>Catita</i> .....	09
Exemplo 9:	Baixo condutor harmônico presente na gravação de <i>Catita</i> ....	09
Exemplo 10:	Baixo melódico realizado na gravação de <i>Catita</i> .....	09
Exemplo 11:	Baixos na nota fundamental dos acordes e tensões harmônicas cifradas, presentes na gravação de <i>Catita</i> .....	10
Exemplo 12:	Cadências com os graus II/V, presente tanto na gravação quanto na partitura de <i>Catita</i> .....	10
Exemplo 13:	Escala pentatônica de Dó menor presente na partitura de <i>Catita</i> .....	11
Exemplo 14:	Material temático pentatônico utilizado por Benny Goodman e Charlie Christian em <i>Seven Come Eleven</i> .....	11
Exemplo 15:	Utilização de apojaturas por Zé Bodega na interpretação de <i>Catita</i> .....	12
Exemplo 16:	Arpejo descendente de Si bemol maior com 6ª realizado por Zé Bodega durante performance de <i>Catita</i> .....	13
Exemplo 17:	Valorização melódica do contratempo durante solo de Zé Bodega em <i>Catita</i> .....	13
Exemplo 18:	Síncopas no solo de Zé Bodega em <i>Catita</i> .....	13
Exemplo 19:	Quiálteras no solo de Zé Bodega em <i>Catita</i> .....	13
Exemplo 20:	Escala pentatônica descendente de Mi bemol maior no solo de Zé Bodega em <i>Catita</i> .....	14

Exemplo 21: Escala pentatônica de Dó menor com <i>blue note</i> da 5ª diminuída em meio tom durante solo de Zé Bodega em <i>Catita</i> .....	14
Exemplo 22: <i>Blue note</i> da 7ª diminuída em meio tom, durante solo de Zé Bodega em <i>Catita</i> .....	14
Exemplo 23: Utilização da <i>blue note</i> com a 5ª diminuída em meio-tom, realizada por Zé Bodega em <i>Catita</i> .....	14
Exemplo 24: Vibrato no estilo <i>cool</i> utilizado por Zé Bodega em <i>Catita</i> .....	15
Exemplo 25: Vibrato no estilo <i>hot</i> durante solo de Zé Bodega em <i>Catita</i> .....	15
Exemplo 26: <i>Glissando</i> indicado na partitura de <i>Catita</i> e realizado durante a performance de Zé Bodega.....	15
Exemplo 27: Portamento descendente durante solo de Zé Bodega em <i>Catita</i> .....	16
Exemplo 28: <i>Scoop</i> utilizado por Zé Bodega durante solo em <i>Catita</i> .....	16
Exemplo 29: Valorização de tensões harmônicas realizadas por Zé Bodega durante solo em <i>Catita</i> .....	16
Exemplo 30: Opção interpretativa de Zé Bodega.....	17
Exemplo 31: Melodia original do choro <i>Catita</i> .....	17
Exemplo 32: Discreta utilização de semicolcheias suingadas por Zé Bodega durante exposição do tema de <i>Catita</i> .....	18
Exemplo 33: Notas mortas realizadas durante a performance de Zé Bodega em <i>Catita</i> .....	19
Exemplo 34: Notas x durante performance de Zé Bodega em <i>Catita</i> .....	19
Exemplo 35: Presença do staccato na interpretação de Zé Bodega em <i>Catita</i> .....	25
Exemplo 36: Utilização da articulação de sopro por Zé Bodega.....	25
Exemplo 37: Utilização de articulação de meia língua durante solo de Zé Bodega em <i>Catita</i> .....	25
Exemplo 38: Interrupção do som através do controle do diafragma durante solo de Zé Bodega em <i>Catita</i> .....	25
Exemplo 39: <i>Release</i> da nota obtido através de intervenção da língua durante solo de Zé Bodega em <i>Catita</i> .....	25

Exemplo 40: Articulações de sopro, de língua, de meia-língua e interrupção do som com a língua durante solo de Zé Bodega em <i>Catita</i> .....	26
Exemplo 41: Utilização do <i>subtone</i> por Zé Bodega durante a exposição do tema de <i>Catita</i> .....	30

## SUMÁRIO

Dedicatória.....	iii
Agradecimentos.....	iv
Resumo.....	v
<i>Abstract</i> .....	vi
Lista de exemplos musicais.....	vii
1- INTRODUÇÃO.....	01
1.1 - K-Ximbinho e Zé Bodega.....	03
1.2 - O disco <i>Saudades de Um Clarinete</i> .....	04
2- ANÁLISE DE <i>CATITA</i> .....	05
2.1 - Aspectos formais.....	05
2.2 - Identificação dos elementos do choro em <i>Catita</i> .....	06
2.3- Identificação dos elementos do jazz em <i>Catita</i> .....	10
3- ASPECTOS INTERPRETATIVOS NA PERFORMANCE DE ZÉ BODEGA.....	12
3.1- Práticas de performance do choro em <i>Catita</i> .....	12
3.2- Práticas de performance do jazz em <i>Catita</i> .....	13
4- ASPECTOS TÉCNICOS DA INTERPRETAÇÃO DO SAXOFONE EM <i>CATITA</i> .....	19
4.1- Articulação.....	19
4.1.1 A Articulação no choro.....	22
4.1.2 A Articulação no jazz.....	23
4.1.3 A articulação na interpretação de Zé Bodega.....	24
4.2- Embocadura.....	26
4.3- Zé Bodega e os estilos de Coleman Hawkins e Lester Young.....	30
5- CONCLUSÃO.....	31
6- BIBLIOGRAFIA.....	32
7- ANEXO (Partituras).....	34

## 1. Introdução

A partir de uma audição do LP *Saudades de Um Clarinete*, gravado em 1980, sob o prisma do gênero choro, percebe-se não apenas aspectos comuns entre algumas de suas faixas e aquilo que se espera dos choros tradicionais, mesmo aqueles orquestrados, mas também aspectos que nos remetam à tradição do jazz. Isto nos leva a questionar a idéia de que este gênero tradicional brasileiro apresenta um único padrão estético. Neste artigo, busca-se compreender esta questão, tendo como pretexto dois importantes personagens da música popular brasileira: K-Ximbinho, enquanto compositor e Zé Bodega, enquanto intérprete. Outro importante fator que justifica esse estudo é a necessidade de divulgação, tanto para a classe acadêmica quanto para o público em geral, de músicos que foram menos privilegiados em estudos anteriores, mas que contribuíram de maneira significativa para o desenvolvimento da música no país. Assim, o estudo dos aspectos estéticos da música de K-Ximbinho no choro *Catita* e de suas questões técnico-interpretativas na performance de Zé Bodega busca explicar o amálgama musical no qual seria possível reconhecer elementos do choro e do jazz. Num contexto mais amplo, este estudo poderá servir de modelo para a compreensão da prática comum de hibridismo musical, muito difundida na música popular brasileira.

Nesse artigo, é apresentada uma análise descritiva e comparativa do material musical obtido através da partitura da música e da transcrição de sua gravação. A análise é dividida em duas partes. A primeira refere-se à composição de K-Ximbinho em si, onde serão identificados, na partitura, elementos do jazz e do choro em relação à sua forma, harmonia, melodia, rítmica e condução da linha do baixo. A segunda parte se refere às decisões interpretativas do saxofonista Zé Bodega, seja na apresentação do tema, seja no solo, especialmente transcrito para este estudo, onde são analisados aspectos do choro e do jazz à luz da performance.

Duas fontes primárias foram utilizadas: uma impressa e outra sonora. A partitura da música *Catita*, composta na década de 1970 e editada pela Irmãos Vitale em 1977, foi previamente revisada e corrigida, já que foram encontradas

diferenças relativas à harmonia utilizada, além da inserção de uma parte introdutória para este choro, presente na gravação de *Catita* mas que não consta em sua partitura. A faixa *Catita* do disco *Saudades de Um Clarinete* foi utilizada sob a forma de audição, que serviu para a realização de uma transcrição das linhas melódicas do saxofone tenor e do cavaquinho, além da linha do baixo realizada pelo violão de sete cordas. Esta gravação serviu também para o reconhecimento de práticas de performance geralmente não anotadas em partituras de música popular, como nuances de timbre, efeitos melódicos, ataques e articulações. Os dados retirados destes materiais foram relacionados às características tanto do choro quanto do jazz. Aplicado ao repertório pianístico por SANTOS (2001) no artigo *Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhoto e Manhosamente de Radamés Ganattali*, o referencial teórico de ALMEIDA (1999), sintetiza os elementos composicionais do choro, que pode ser caracterizado por quatro diferentes paradigmas: melodia, baixos, harmonia e ritmo. Boa parte dos choros para piano se comporta como reduções orquestrais, contendo todos os elementos característicos deste gênero em instrumentações mais complexas. Assim, o modelo analítico de SANTOS (2001) torna-se adaptável para a análise de choros em outras formações instrumentais. Já os elementos relacionados à composição e performance do jazz são reconhecidos com base nos estudos de GRIDLEY (1987) e de HENRY (1981). Finalmente, uma comparação entre as duas análises nos leva a um melhor entendimento da linguagem musical tanto na composição quanto na interpretação de *Catita*.

A disposição dos dados no artigo traz primeiramente uma contextualização histórica sobre os dois principais personagens deste estudo, K-Ximbinho e Zé Bodega, e sobre o disco *Saudades de Um Clarinete*. Segue uma análise formal do choro *Catita* e uma análise de suas características estilísticas em relação ao choro e ao jazz. Depois, são identificados os elementos melódicos e rítmicos identificados com os dois gêneros dentro da interpretação de Zé Bodega e discutidas questões técnicas para sua realização como apresentada na gravação do choro *Catita*. Finalmente, discute-se a interação entre as características reconhecidas nas análises.

## 1.1 K-Ximbinho e Zé Bodega

Nascido na cidade de Taipu, Rio Grande do Norte, no dia 20 de janeiro de 1917, e falecido na cidade do Rio de Janeiro em 26 de agosto de 1980, Sebastião de Barros, iniciou seus estudos em música ainda criança, tendo aulas de clarinete e solfejo. Se aventurando na banda da cidade, começou a ter contato com o choro e o jazz, gosto que em Natal, cidade para a qual mudou-se com a família, intensificou-se. Ao mesmo tempo em que tocava requinta e clarinete na *Banda da Associação de Escoteiros do Alecrim*, se apresentava com o grupo *Pan Jazz* pela cidade. Com o alistamento militar, teve a oportunidade de aprender a tocar também o saxofone na *Banda do Exército*, instrumento com o qual ganhou dos amigos o apelido carinhoso de K-Ximbinho.

Em 1938, ingressou na Orquestra Tabajara de Severino Araújo, com a qual se transferiu para o Rio de Janeiro, onde trabalhou como clarinetista, saxofonista e arranjador em diversas orquestras, tais como as do maestro Fon-Fon e a de Napoleão Tavares. Só em 1946 é que teve sua primeira composição gravada, *Sonoroso*, em parceria com Del Loro. Em 1951 inicia o curso de harmonia e contraponto com Hans Joachin Koellreutter e, em 1954, ao término dos estudos, inicia turnê como solista pela Europa. Ao voltar, tornou-se arranjador da gravadora Odeon e, mais tarde, da Polydor e da Rede Globo, além da Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio M.E.C.

Foi durante a sua estada na Orquestra Tabajara que K-Ximbinho conheceu o saxofonista e clarinetista Zé Bodega. K-Ximbinho já fazia parte da orquestra quando o regente Severino Araújo chamou o irmão, Zé Bodega, para viver no Rio de Janeiro e compor o naipe de saxofones da Tabajara. K-Ximbinho e Zé Bodega atuaram juntos nesta orquestra de 1945 a 1964, período áureo do choro e da Tabajara.

José Araújo, o Zé Bodega, era um dos quatro filhos de José Severino Araújo. Nascido no ano de 1923 no estado de Pernambuco e falecido no dia 23 de setembro de 2003 na cidade do Rio de Janeiro, Zé Bodega começou a tocar o

clarinete na cidade de Ingá, Paraíba, aos 15 anos. Sua formação foi decorrente da vivência de música que tinha em casa, seu pai era mestre da banda local onde pôde tocar e aprender não só com este, mas também com seu irmão Severino, que já se destacava como grande instrumentista e arranjador desde tenra idade. Zé Bodega tocava clarinete, mas se notabilizou no meio do choro brasileiro como saxofonista tenor, o mais famoso depois de Pixinguinha. Seu irmão, Severino Araújo, era grande entusiasta da maneira de tocar de Zé Bodega, e sempre que possível o elogiava como grande improvisador.

De sua discografia, constam três Lps de carreira, um gravado em 1949 ao lado do pianista Radamés Gnattali, onde gravou o choro *Bate-Papo* e a valsa *Caminho da Saudade*, ambas de Radamés, outro de 1952, ao lado do Trio de Trombones, onde interpretou os choros *Humildemente* e *Cadillac Enguiçado*, de Manoel Araújo, Astor Silva e José Leocádio, e o disco *Um Sax no Samba*, acompanhado pela Orquestra Tabajara.

Zé Bodega também participou de vários outros discos acompanhando artistas como Elizeth Cardoso, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Abel Ferreira, Raul Seixas, Martinho da Vila, Tim Maia, Eumir Deodato, Zé Menezes, dentre outros.

## **1.2 O disco *Saudades de um Clarinete***

Neste último registro fonográfico de sua carreira, K-Ximbinho apresenta um disco de composições próprias, onde além de ter tocado a maior parte dos seus choros, também exerceu as funções de arranjador e regente. A instrumentação contida no disco é revezada entre dois tipos de grupos instrumentais, a orquestra e o regional. No caso da orquestra, sua instrumentação é baseada na instrumentação das *big bands* de jazz, formação característica também da maior parte das orquestras de baile no Brasil, como é o caso da Orquestra Tabajara. No disco, esta orquestra é composta por um quinteto de saxofones (dois altos, dois tenores e um barítono), um trombone, um trompete, piano, baixo e bateria. Em uma das faixas, o naipe de sopros é substituído pelo quinteto Villa-Lobos, composto por flauta, oboé, clarinete,

fagote e trompa. A formação do regional é composta por cavaquinho, violão de seis cordas, violão de sete cordas, pandeiro e clarinete ou saxofone, dependendo da música.

O choro *Catita* que foi gravado com a formação de regional, tendo Zé Bodega como solista no saxofone tenor, será o objeto da pesquisa. Os músicos que participaram da gravação do choro *Catita* são: Daudeth de Azevedo (Neneco) no cavaquinho, Damázio Baptista Filho no violão de seis cordas, Raphael Rabello no violão de sete cordas, Jorginho no pandeiro, além do próprio Zé Bodega, já citado.

## **1. Análise de *Catita***

### **2.1 Aspectos formais**

“O choro tinha que apresentar três seções. Hoje eu acho que é desnecessário isso, em duas seções você demonstra o conteúdo melódico de uma composição popular como é o chorinho, e acho que na primeira seção a melodia já fica explicitada, estabelecida, esclarecida...” K-XIMBINHO em entrevista a Paulo Moura (1980).

Tradicionalmente, a forma do choro apresenta cinco seções, dispostas como no rondó, com um refrão e duas estrofes, contendo cada seção 16 compassos, formando o esquema  $\parallel : \mathbf{A} : \parallel \parallel : \mathbf{B} : \parallel \mathbf{A} \parallel : \mathbf{C} : \parallel \mathbf{A}$ . Esta forma pode variar em relação às repetições, dependendo do compositor, ou até mesmo da interpretação do instrumentista.

Historicamente, choros com formas mais simples parecem ter surgido durante a década de 1930, quando Pixinguinha compôs *Carinhoso* e *Lamentos*, ambos com apenas duas seções, mas com introdução e coda. É provável que esta mudança tenha se originado a partir dos modelos norte-americanos, já que esta é uma característica formal do jazz. Apesar destas modificações inovadoras, a prática da composição de choros com duas seções só se tornou freqüente a partir da década de 1950.

O choro *Catita* de K-Ximbinho é um choro em duas seções, mas com características distintas da maioria dos choros deste tipo. Cada um de seus períodos é composto de duas seções, contendo 8 compassos cada, totalizando 32 compassos. Uma coda, de 8 compassos é acrescentada na partitura editada pela Irmãos Vitale em 1977. Na gravação do LP *Saudades de um Clarinete*, além da coda, há também uma introdução de 4 compassos. Assim, *Catita* pode ser representado pelo esquema formal: **Intro { : || A B || || A C || : } Coda.**

Segundo GRIDLEY (1988, p. 383), a forma canção [A B] [A C] de 32 compassos é uma variante da forma canção [A A] [B A], de 32 compassos, que é uma das formas mais comuns do jazz. A forma de *Catita*, [A B] [A C] de 32 compassos, que é outra variação desta forma mais comum, também é encontrada em *standards* do jazz.

Quanto à Introdução e à Coda, estas estruturas formais não são estranhas ao choro, já que aparecem em algumas composições do gênero, inclusive em *Carinhoso* e *Lamentos*, choros de Pixinguinha citados anteriormente, mas que ainda assim são consideradas exceções à regra da forma rondó, mais comum.

Além do tema propriamente dito, há ainda uma característica formal no arranjo de *Catita* no LP *Saudades de um Clarinete* que não é comum ao estilo do choro, mas sim ao jazz. Trata-se das seções dedicadas aos solos improvisatórios (ou variações) sobre o tema ou harmonia do *chorus* pelos instrumentistas, cada *chorus* equivalendo a uma repetição completa da forma, exceto pela introdução e coda, quando houver.

## **2.2 Identificação dos elementos do choro em *Catita***

Baseado no referencial teórico de ALMEIDA (1999), foram identificados neste tópico, a ocorrência de elementos do choro contidos em *Catita* referente ao material composicional utilizado por K-Ximbinho. Os pontos identificados são relacionados aos quatro paradigmas citados por Almeida: 1) harmonia, 2) melodia, 3) ritmo e 4) baixos, nesta mesma ordem.

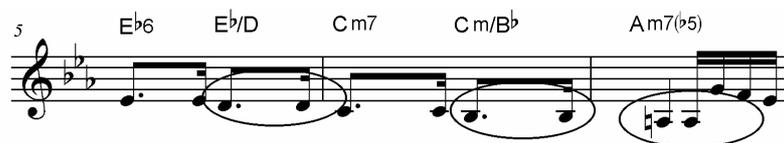
A maioria dos exemplos musicais citados neste artigo foi retirada da *leadsheet*<sup>1</sup> de *Catita*, cuja notação musical traz somente a linha melódica e as cifras de sua harmonia. A prática comum da música popular não inclui, portanto, a linha de condução do baixo e o os improvisos, por isso fez-se necessária a transcrição desses elementos da gravação de *Catita*, da qual foram retirados alguns exemplos citados neste estudo.

1) Quanto à harmonia do choro *Catita* de K-Ximbinho, é possível afirmar que este apresenta características do chamado choro moderno, onde há a utilização de acordes com sonoridade do jazz. Este tipo de choro desenvolveu-se no início na década de 1930, sendo Pixinguinha um de seus principais expoentes (SANTOS, 2001, p. 9).

Apesar da utilização de uma harmonia modernizada, K-Ximbinho ainda preserva uma das características do choro tradicional, como a utilização de baixos invertidos. No caso de *Catita*, o autor não indica as inversões na partitura, mas estas são perceptíveis ao se ouvir a gravação. As inversões dos baixos na condução desta voz são decisões tomadas pelo instrumentista que estiver realizando as linhas do baixo, que no caso do choro pode ser um violão de seis cordas, um violão de sete cordas ou, mais raramente, um contrabaixo.

Raphael Rabello, que toca o violão de sete cordas na gravação de *Catita*, realiza estas inversões em abundância durante a música, como mostra o Ex.1.

Ex.1 – Inversão dos baixos em *Catita* (Mi bemol maior com baixo em Ré, Dó menor com baixo em Si bemol e Lá menor com quinta diminuta e sétima menor, que por sua vez, pode ser considerada a primeira inversão do acorde de Fá maior com sétima menor e nona maior), na interpretação de *Catita* por Raphael Rabello no violão de sete cordas.



<sup>1</sup> *Leadsheets*, que são o tipo de partitura mais comum na música popular podem, às vezes, incluir detalhes como convenções rítmicas e uma segunda voz.

2) ALMEIDA (1999, p.105-131), cita cinco características básicas das melodias no choro: (1) apojeturas e bordaduras ornamentais e melódicas, (2) cromatismo, (3) ocorrência de arpejo maior descendente com 6ª, (4) utilização da escala menor harmônica descendente sobre a dominante e (5) valorização melódica do contratempo.

No choro *Catita* foram encontrados apojeturas (Ex.2), bordadura (Ex.3) e cromatismo (Ex.4).

Ex.2 - Apojeturas (c.27 e c.44) na partitura de *Catita*.



Ex.3 – Bordadura (c.5) na partitura de *Catita*.



Ex.4 – Cromatismo (c.16 e c.19) na partitura de *Catita*.

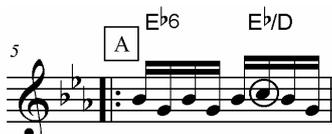


Também foi encontrada a valorização melódica do contratempo, que pode ocorrer em síncopas nas notas mais agudas de um grupo melódico (Ex.5), em bordaduras que podem ser enfatizadas (Ex.6), ou ainda em anacruses como nos motivos recorrentes da coda (Ex.7)

Ex.5 – Ênfase do contratempo em síncopa em *Catita* (c.18-19).



Ex.6 – Ênfase do contratempo em bordadura (c.5) em *Catita*.



Ex.7 - Ênfase do contratempo em anacruses na Coda de *Catita* retirada de sua partitura(c.39-44).

44).

Coda Am(b5) A<sup>b</sup>m6 G m7(♭5) C7(♭9) F m7(♭5) B<sup>b</sup>7

3) Ritmicamente, um choro tradicional pode apresentar ocorrência de quáteras, síncopas e alusões à síncopa. Embora *Catita* não apresente o primeiro elemento, há recorrências dos outros dois, como mostram os (Ex.5) e (Ex.6) acima, ou ainda, mais caracteristicamente, em seqüências de síncopas, como no Ex.8.

Ex.8 – Seqüência de síncopas em *Catita* (c.33-35).

F m7 B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7M C m7

4) Segundo SANTOS (2001, p.8), destacam-se três tipos de baixos no choro: (1) o baixo condutor harmônico, que acumula em si as características de linha de baixo, da harmonia e do ritmo; (2) o baixo melódico, de caráter mais livre, onde o intérprete pode criar melodias em contraposição à melodia principal, ou ainda dialogar com esta; e (3) o baixo pedal, mais comumente encontrado no choro em seções introdutórias ou durante transições.

O violonista Raphael Rabello, na gravação de *Catita*, utiliza os recursos de baixo condutor harmônico e baixo melódico, como mostram os c.1-6 (Ex.9) e c. 71-76 (Ex.10).

Ex.9 - Baixo condutor harmônico, típico do choro (c.1-6), presente na gravação de *Catita*.

1 E<sup>b</sup>6 C m7 F m7 D m7(♭5) E<sup>b</sup>6 E<sup>b</sup>/D C m7 C m/B<sup>b</sup>

Ex.10 – baixo melódico (c.71-76), realizado na gravação de *Catita*.

Am7(♭5) Am7(♭5) F m7 F m7 B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup> F m7 G dim E<sup>b</sup>7/G

### 2.3 Identificação dos elementos do jazz em *Catita*

1) Duas características da harmonia do jazz são mais acentuadas. A primeira está ligada a disposição dos acordes, que normalmente aparecem com a fundamental no baixo. Isto ocorre para que possam ser reconhecidas as extensões harmônicas (ou tensões)<sup>2</sup> utilizadas em cada um dos acordes. Este recurso é bastante utilizado em *Catita*, como exposto abaixo (Ex. 11):

Ex.11 - Baixos na nota fundamental dos acordes e tensões harmônicas cifradas presentes na gravação de *Catita* (c.9-13).

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Above the staff, chord symbols are written: F m7, F m7, B b7, E b, F m, G dim, E b/G, and A b6. The staff contains a sequence of notes: F2, F2, F2, B1, E1, F2, G2, E1, A1, B1, A1, G2, F2. The notes are mostly on the first line of the staff, with some below the staff (B1, E1, A1).

A segunda característica está relacionada à utilização de cadências com a progressão da subdominante relativa à dominante, o chamado II -V, que pode ou não ser resolvido. Este tipo de cadência pode acontecer no campo harmônico maior, sendo o acorde de IIº grau um acorde menor com sétima menor e o de Vº grau um acorde maior com sétima menor e nona maior, ou no campo harmônico menor, sendo o acorde de IIº grau um acorde menor com sétima menor e quinta diminuta e o acorde de Vº grau um acorde maior com sétima menor e nona menor, ou nona aumentada. Estas cadências são muito utilizadas pelo compositor, como no c.10, em que há uma cadência no campo harmônico de Mi bemol maior, e no c.14, uma cadência no campo harmônico de Sol menor (Ex.12):

Ex.12 - Cadências com os graus II / V, no campo harmônico de Mi bemol maior (c.10), e no campo harmônico de Sol menor (c.14), presente tanto na gravação, quanto na partitura de *Catita*.

The image shows two musical staves in treble clef with a key signature of two flats. The first staff is labeled '10' and shows a cadence between F m7 and B b7. The second staff is labeled '14' and shows a cadence between A m7(b5) and D 7(b9). Both staves show a sequence of notes: F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A35

podem ser a terça, a quinta e a sétima da escala maior abaixadas microtonalmente em até meio-tom.

A utilização da escala pentatônica não é exclusiva do blues ou do jazz, sendo encontrada em músicas de diversas culturas, como a chinesa, a japonesa e a africana. Mas como se trata de um elemento estranho à prática do choro tradicional, será incluído nesta análise como um elemento advindo possivelmente da música norte americana. A escala pentatônica é o material escalar básico para a construção da primeira frase do tema da música, que vai do 4º ao 8º compasso. (Ex. 13). Dada a limitada coleção de alturas (apenas 5) e intervalos da escala pentatônica, e sua grande utilização no jazz, é comum observar muita similaridade entre temas de diferentes compositores neste estilo. A influência do jazz em *Catita* torna-se evidente, por exemplo, se compararmos seu material temático inicial com o tema de *Seven Come Eleven*, composição dos norte-americanos clarinetista Benny Goodman e guitarrista Charlie Christian (Ex. 14, aqui transposta de Lá bemol maior para Mi bemol maior).

Ex. 13 - Escala pentatônica de Dó menor presente na partitura de *Catita*, (c. 4 - 8).

Ex. 14 – Material temático pentatônico utilizado por Benny Goodman e Charlie Christian em *Seven Come Eleven*, (c.8 – 11).

3) No jazz, a principal característica rítmica é a utilização das *swing-eights* (colcheias *suingadas*). Estas colcheias são escritas em grupos de duas colcheias, mas toca-se aproximadamente como uma tercina de colcheias,

---

<sup>2</sup> Tensão harmônica é uma corruptela brasileira para o termo em inglês *harmocic extension*.

sendo as duas primeiras ligadas como uma semínima. Por outro lado, no choro, é característica a realização rítmica sem *swing*. De fato, não há nenhuma indicação para a realização de *swing* na partitura de *Catita*. Entretanto, pode-se observar, como será visto mais à frente, uma interpretação ligeiramente suingada de Zé Bodega no início de sua gravação.

4) A principal característica do baixo no jazz é a utilização do recurso conhecido por *walking bass*. Este recurso é caracterizado por uma linha melódica improvisatória, na qual o baixista do grupo de jazz ressalta as principais notas de cada um dos acordes (tônica, terça, quinta e sétima), de forma não arpejada, tocando uma nota em cada tempo do compasso 4/4, ou uma nota a cada dois tempos, enfatizando os tempos fracos (segundo e quarto tempos). Este recurso não é encontrado no choro *Catita*, e sua utilização dentro do choro poderia implicar em sua descaracterização com a sugestão de uma métrica quaternária, e não binário.

### 3. Aspectos interpretativos na performance de Zé Bodega

#### 3.1 Práticas de performance do choro em *Catita*

Para a análise descritiva das decisões interpretativas escolhidas pelo saxofonista pernambucano Zé Bodega na interpretação de *Catita*, será usado o mesmo referencial teórico da análise do choro *Catita*, sendo levadas em consideração apenas as características melódicas e rítmicas do choro, respectivamente, uma vez que as características do baixo e da harmonia só tem sentido no contexto da instrumentação como um todo.

Apojaturas e bordaduras são recursos freqüentes no solo de Zé Bodega, como mostra o (Ex.15). É interessante observar, no c.70, o choque de segunda menor, pois sobre um acorde de dó menor com sétima menor (Si b) no baixo, ele utiliza uma bordadura com a sétima maior (Si natural).

Ex.15 – Utilização de apojaturas (c.70 e 73) por Zé Bodega na interpretação de *Catita*.

Ocorrência do arpejo maior descendente com 6ª, como indicado abaixo (Ex.16).

Ex.16 - Arpejo descendente de si bemol maior com 6ª (c. 90), realizado por Zé Bodega durante performance de *Catita*.



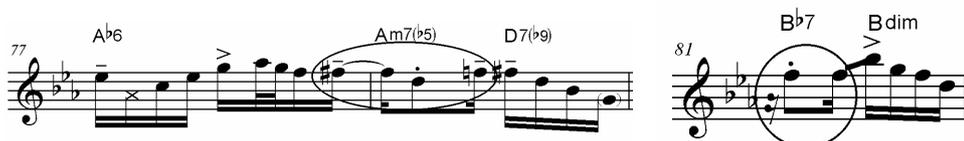
Valorização melódica do contratempo: é freqüentemente encontrado durante o solo de Zé Bodega como mostram os (c.71 e 76), Ex.17.

Ex.17 - Valorização melódica do contratempo, nota sol, (c. 71), e nota dó, (c. 76), durante solo de Zé Bodega em *Catita*.

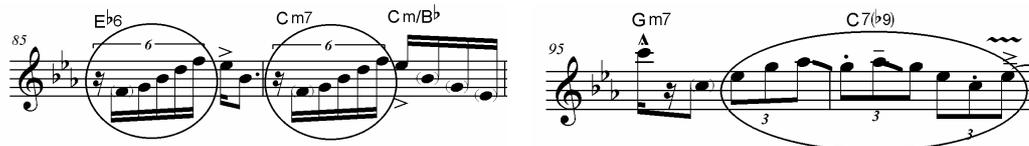


Em relação às ocorrências rítmicas, são encontradas durante a performance de Zé Bodega a síncopa, (Ex.18) e quiálteras, (Ex.19).

Ex.18 – Síncopas no solo de Zé Bodega em *Catita*, (c. 77-78) e (c.81).



Ex.19 - Quiálteras no solo de Zé Bodega em *Catita*, (c. 85-86) e (c.95-96).



### 3.2. Práticas do jazz na performance de Zé Bodega em *Catita*

Para caracterizarmos os elementos do jazz na interpretação de *Catita* por Zé Bodega, são analisadas apenas as características melódicas e rítmicas no seu solo. Foram encontrados os seguintes eventos melódicos característicos do

jazz na performance do saxofonista Zé Bodega: a utilização da escala pentatônica (Ex.20) e a utilização de notas *blue* (Exs.21, 22 e 23).

Ex.20 – Escala pentatônica descendente de Mi bemol maior no solo de Zé Bodega em *Catita* (c.76).



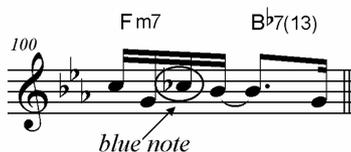
Ex.21 – Escala pentatônica de Dó menor com *blue note* da 5ª diminuída em meio tom durante solo de Zé Bodega em *Catita*, (c.88).



Ex.22 – *Blue note* da 7ª diminuída em meio tom, nota Ré bemol, sobre acorde de Mi bemol maior com sexta maior, durante solo de Zé Bodega em *Catita* (c.91).



Ex.23 - Utilização da *blue note* com a 5ª diminuída em meio-tom, realizada por Zé Bodega em *Catita* (c.100).



Foi também encontrada a aplicação de recursos interpretativos como o vibrato (Ex.24 e 25). Segundo GRIDLEY (1987, p.50), no jazz, o vibrato ou *lip trill*, é indicado pelo símbolo ( ~ ) e pode ser dividido em duas categorias: *hot* (quente), referente ao vibrato utilizado pelos instrumentistas, principalmente os de sopro, antes de década de 1940, e o vibrato *cool* (frio), utilizado após a década de 1940.

Zé Bodega utiliza um tipo de vibrato que se assemelha mais ao estilo *cool* (frio), e é mais comumente utilizado por ele em notas longas, ou que tenham o

seu fim (*release*) mais prolongado. Este estilo *cool* do vibrato em Zé Bodega tem como característica um aumento gradativo da velocidade e amplitude da nota conforme esta vai sumindo.

Ex.24 – Vibrato no estilo *cool* utilizado por Zé Bodega em *Catita*, (c.11).



Em alguns momentos, o solista utiliza um vibrato contínuo e intenso, se aproximando do estilo *hot* de vibrato, utilizado no jazz antes da década de 1940. No caso de Zé Bodega, este normalmente utiliza esta variedade de vibrato em notas de menor valor, como colcheias, conforme mostra o c.87, (Ex.25):

Ex.25 – Vibrato no estilo *hot* durante solo de Zé Bodega em *Catita*, (c. 87).



Outra característica melódica do jazz, encontrada na performance de Zé Bodega, foi o *glissando*. Este efeito é obtido através do deslizamento rápido dos dedos sobre as chaves do saxofone e é utilizado em grandes saltos melódicos. Este recurso foi pouco utilizado por Zé Bodega, e só é notável durante o tema, onde o intérprete preenche o intervalo existente entre as notas Dó e Fá, como mostra o Ex. 26.

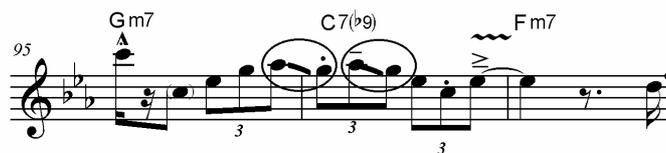
Ex.26 – *Glissando* indicado na partitura de *Catita* e realizado durante a performance de Zé Bodega, (c.36).



Foi também encontrado o *portamento* do jazz, conhecido em inglês como *pitch bend*. Este é um recurso expressivo deslizante como o *glissando*, mas que se diferencia deste por ser utilizado em intervalos curtos. Normalmente no jazz a

sua utilização se dá ao atacar uma nota um pouco acima ou abaixo de sua afinação real e deslizar até chegar na nota verdadeira. O *pitch bend* é simbolizado com a marca (  $\nearrow$  ), quando este se refere a uma nota ascendente, ou (  $\searrow$  ), para indicar uma nota descendente. Zé Bodega utiliza o portamento em vários momentos durante a sua interpretação. Conforme exposto nos c.95-96, (Ex. 27).

Ex.27 - Portamento descendente durante solo de Zé Bodega em *Catita*, (c. 95-96).



Outro tipo de *pitch bend* utilizado por Zé Bodega durante seu solo é o *scoop*, termo que faz referência ao movimento de uma “pá” ou “colher”. Este efeito tem por característica uma rápida alteração de frequência primeiro descendente e em seguida ascendente da nota, como mostra o c.73 (Ex.28).

Ex.28 – *Scoop* utilizado por Zé Bodega durante solo em *Catita*, (c.73)



Verificou-se também a valorização de tensões da harmonia durante o solo de Zé Bodega (Ex.29). A expressão tensão harmônica é uma corruptela brasileira para designar extensões harmônicas. Este recurso no jazz é largamente utilizado principalmente nos solos improvisatórios, onde o intérprete, dotado de liberdade melódica, ressalta notas que não estão indicadas na cifragem da música, alterando por muitas vezes o *colorido* destas harmonias. Zé Bodega durante o seu solo usa esta característica pontualmente.

Ex.29 - Valorização de tensões harmônicas realizadas por Zé Bodega durante solo em *Catita*, (c.92-96).



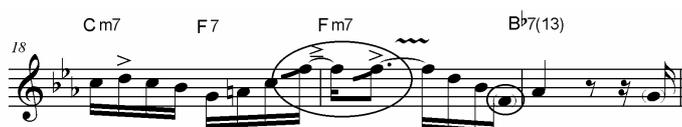
Nos compassos 92-96, ocorrem tensões não apresentadas na cifragem da música. No c. 92, Zé Bodega toca a nota Dó, que é a sexta maior do acorde de Eb/Db. Sobre o acorde de Ab/Bb, são ressaltadas a sétima maior e a sexta maior, as notas Sol e Fá, respectivamente. No acorde de Ab6, há a presença na melodia da nota Si bemol, que é a nona maior do acorde. No c. 94, há a inserção da sexta maior (Fá sustenido) sobre acorde de Am7(b5). No acorde de Gm7, ocorre uma décima-primeira (Dó) e uma nona maior (Lá). Finalmente, no c.96, há a presença da sexta maior (Lá) do acorde de C7(b9).

Refletindo o ponto de vista de K-Ximbinho que afirma (1980):

“Eu gosto do chorista que apresenta em primeiro lugar a melodia, mas dentro dessa apresentação, mesmo na primeira vez, mesmo dentro da melodia pura, ele demonstre um pouco de colorido, um pouco de bossa, que apenas não ficasse tão restrito à execução melódica do choro...”

Por fim, como características melódicas do jazz, é ainda encontrada uma variação rítmica e melódica do tema de *Catita* durante sua exposição (Ex.30), em oposição à linha melódica original do tema (Ex. 31).

Ex.30 - Opção interpretativa de Zé Bodega (c.18 –19).



Ex.31 - Melodia original do choro *Catita*, (c.18-19).



Como características rítmicas do jazz temos as colcheias suingadas (*swing-eights*), e a aplicação de notas *engolidas* (*swallowed notes*).

A utilização das colcheias suingadas dentro do repertório da música popular brasileira pode ser encontrado em abundância principalmente através de gravações de solistas de jazz, normalmente relacionado à literatura da bossa nova. Este tipo de hibridismo foi muito difundido a partir da década de 1960, quando alguns destes intérpretes gravaram discos com músicos brasileiros, como é o caso do saxofonista norte americano Julian “Cannonball” Adderley, que gravou um disco dedicado ao repertório da bossa nova ao lado do grupo do pianista brasileiro Sérgio Mendes, em 1962. Outro exemplo histórico é o disco *Getz / Gilberto* do saxofonista norte americano Stan Getz e do cantor e violonista brasileiro João Gilberto, em 1963. É interessante notar nestas gravações que as seções rítmicas de ambos grupos tocam em ritmo binário, enquanto que os solistas tendem a um pensamento quaternário próprio da tradição do jazz, exemplificando uma fusão entre as práticas de performance destes estilos.

Em relação à performance de Zé Bodega, ele utiliza o recurso das colcheias suingadas, no caso semicolcheias suingadas, de maneira quase imperceptível durante a exposição e reexposição do tema de *Catita* (Ex.32). Entretanto, isto não chega a descaracterizar *Catita* estilisticamente, pois prevalece a condução binária pela seção rítmica, incluindo aí as baixarias típicas do choro.

Ex.32 – Discreta utilização de semicolcheias suingadas por Zé Bodega durante exposição do tema de *Catita* (c.5).



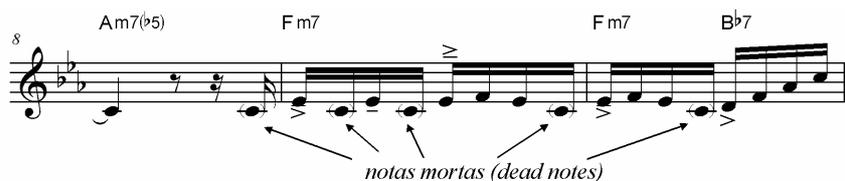
Já em relação às notas *engolidas* (*swallowed notes*), estas aparecem com frequência na interpretação de Zé Bodega.

As notas engolidas podem ser as notas mortas, (*dead notes*), também conhecidas por notas fantasma (*ghost notes*); ou as notas x, (*x - notes*). A

diferença entre a nota morta e a nota x, é que a nota x tem menor definição quanto à altura.

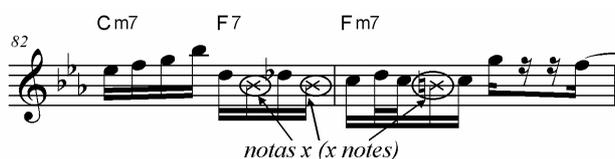
Ambas ocorrências foram percebidas no solo de Zé Bodega, Ex.33 (c.8-10), referente às notas mortas e Ex.34 (c.82-83), referente à utilização das notas x.

Ex.33 - Notas mortas realizadas durante a performance de Zé Bodega em *Catita*, (c. 8-10).



Musical notation for Ex.33, showing a saxophone line in G major (one flat). The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The piece is in 4/4 time. The notation shows a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4. Above the staff, the chords are labeled: Am7(b5) above the first measure, Fm7 above the second measure, Fm7 above the third measure, and Bb7 above the fourth measure. Arrows point to the notes G4, A4, B4, and C5, which are labeled as "notas mortas (dead notes)".

Ex.34 – Notas x durante performance de Zé Bodega em *Catita*, (c. 82-83).



Musical notation for Ex.34, showing a saxophone line in G major (one flat). The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The piece is in 4/4 time. The notation shows a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4. Above the staff, the chords are labeled: Cm7 above the first measure, F7 above the second measure, and Fm7 above the third measure. Arrows point to the notes G4, A4, B4, and C5, which are labeled as "notas x (x notes)".

#### 4. Aspectos Técnicos da Interpretação do Saxofone em *Catita*

Neste tópico são tratadas questões referentes à articulação e embocadura voltadas para a prática do saxofone. Sendo o saxofone um instrumento transpositor em si bemol, faz-se necessária que a exposição dos exemplos musicais aqui citados sejam transpostos, passando do tom de Mi bemol maior, (tom de *Catita*) para instrumentos em Dó, para Fá maior, tom transposto para instrumentos em Si bemol.

##### 4.1 Articulação

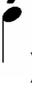
Para a identificação dos eventos musicais referentes à articulação neste tópico é utilizado o referencial teórico desenvolvido pelo estudioso estadunidense Robert HENRY no livro *The Jazz Ensemble: a guide to technique* (1981), sendo os dados retirados dele relacionados às práticas do choro e do jazz respectivamente.

A articulação é identificada por três características, o ataque, a ressonância da nota (*sustain*) e o seu fim (*release*). Em relação aos tipos de ataque, estes variam entre os mais ou menos marcados, aos quais podem estar associados adjetivos descritivos tais como leve, doce, pesado, agressivo, etc; a duração das notas, que podem variar desde uma realização mais curta (como no *staccato*), ou mais longa (como no *tenuto* e no *legato*); e o *release* ou cesura da nota, que pode ser obtida através do controle do fluxo de ar ou pelo contato da língua diretamente na palheta interrompendo a sua vibração.

Em relação à técnica do saxofone, os ataques podem ser divididos em quatro categorias distintas: (1) os produzidos por golpe de língua, aonde a língua vai de encontro à palheta (este toque deve ser rápido, de modo que a coluna de ar direcionada para dentro do instrumento não seja grande, mas apenas uma cesura); (2) o golpe de sopro, a palheta vibra em função simplesmente do deslocamento de ar, este obtido através de um impulso do diafragma e sem a intervenção da língua; (3) golpes de meia-língua, são golpes de língua intercalados por outros obtidos através do estreitamento ou obstrução parcial da cavidade bucal através da parte anterior da língua; e (4), a articulação de língua *doodle*, onde se acentuam as notas de tempo fraco em uma série de colcheias ou semicolcheias utilizando o fonema *doodle* (DU:DL), recurso relacionado exclusivamente ao jazz.

O fim das notas (*release*) é relacionado à maneira com que a nota termina, sendo duas as maneiras de cesura, uma em que não há intervenção da língua, através do controle do fluxo de ar, e outra na qual a interrupção do som se dá pela interrupção da vibração da palheta através da aplicação da língua em contato com a mesma.

A ressonância (*sustain*) da nota está diretamente relacionada à aplicação de fonemas e dos princípios dos dois pontos citados anteriormente, ataque e *release*. O somatório destes três elementos resulta nas diferentes articulações utilizadas na música. Para delimitar a aplicação destes tipos de acentos gráficos é utilizada a denominação sugerida por HENRY (1981, p. 24).

1. Acento horizontal (  ) - acento pesado, valor total da figura grafada.
2. Acento vertical (marcato) (  ) – acento pesado, dura menos do que a nota grafada (duro e curto). Popularmente conhecido como “chapéu”.
3. Acento vertical com staccato (  ) – Acento pesado, o mais curto possível (nota cortada).
4. Marca de staccato (  ) – curto sem ser pesado.
5. Marca de tenuto (  ) – articulação com golpe de língua, toca-se o valor grafado.

Tendo como ponto de partida estas orientações estabelecidas por Robert Henry, são grafadas com o sinal de tenuto todas as notas articuladas por intermédio de golpes de língua, e é acrescida a esta tabela o sinal de acento com tenuto (  $\geq$  ), para indicar uma nota com acento pesado, com valor total ao da nota grafada e atacado pelo golpe de língua.

Para a produção correta dos diferentes tipos de articulação, usa-se o recurso de fonemas para emití-las. No ensino tradicional do saxofone recomenda-se a utilização do fonema *tu*, ou *ta*. Já na música popular, o fonema mais utilizado é o *du*, ou *da* ficando o fonema *tu* reservado para eventos circunstanciais na interpretação do instrumentista, eventos estes referentes a acentos pesados ou marcados.

#### 4.1.1 A articulação no choro

Tanto no choro quanto no jazz são raros os casos em que as articulações de uma peça sejam grafadas na partitura, sendo a escolha e aplicação das mesmas determinadas pelo gosto e julgamento do intérprete.

Na prática, o choro tradicional é baseado na articulação em *legato*, dividido em dois tipos, o primeiro com notas separadas, onde para cada uma das notas há a intervenção do golpe de língua, muito próximo à articulação em tenuto ( - ), e o segundo através de notas ligadas, onde apenas a primeira nota de uma frase ou de um grupo de notas é atacada e as outras são ligadas sob a mesma coluna de ar sem cesuras. Normalmente estes dois tipos de articulação aparecem conjugados e intercalados por articulações *staccato* ( \* ). Esta mistura de tipos de articulação possibilita a efetiva performance dos choros, sendo raro, e até mesmo não aconselhável, utilizar apenas um destes tipos de ataque de maneira contínua para interpretar uma obra deste gênero.

Em relação aos fonemas utilizados para expressar este idioma podem ser usadas as sílabas *tu* ou *ta* e *du* ou *da*. A aplicação tanto destas sílabas quanto dos tipos de articulação fica a cargo do intérprete, que pode optar pelas sílabas iniciadas com *t* quando este quiser notas marcadas ou pelas sílabas iniciadas pela letra *d* para notas com o ataque menos agressivo.

A duração das notas no choro normalmente obedece à grafia da partitura, sendo exceção a esta regra a interpretação da síncopa, que normalmente é escrita em grupos de semicolcheia – colcheia – semicolcheia, devendo a colcheia escrita ser tocada como uma semicolcheia acentuada seguida de uma pausa de semicolcheia. Neste caso, a acentuação mais adequada para se obter este resultado sonoro é o *marcato* ( ^ ), articulação que prevê uma nota marcada e tocada com valor mais curto do que a de sua grafia.

Outro ponto a ser discorrido é sobre o fim do som (*release*), ou interrupção da emissão das notas, já anteriormente citado. No caso da prática do choro é mais comum a cesura do som através do controle do sopro, sendo a interrupção

causada pela língua na palheta muito pouco reconhecível em interpretações do gênero.

Em linhas gerais, a utilização da articulação (ataque e interrupção de som) no choro tradicional é mais próxima daquela utilizada na música erudita, onde há a preferência, por parte dos saxofonistas, de articularem com a língua e terem como resultado sonoro notas mais claras evidenciando contrastes de articulações quando desejado.

#### **4.1.2 A articulação no jazz**

Para Robert HENRY (1981, p. 21), a articulação em *legato* com golpes de língua, *tonguing* (ataque com a letra “D”), é a base para a maior parte das articulações de jazz. Apesar de se ter o golpe de língua como base da articulação deste gênero musical, outros ataques são freqüentemente usados. Assim como no choro, a decisão da utilização dos tipos de articulação fica a cargo do instrumentista, sendo imprescindível um conhecimento profundo do gênero a ser interpretado e, por conseguinte, de suas possibilidades técnicas e interpretativas.

Além da articulação com a língua, a articulação através do sopro, *breath articulation*, é tão ou mais difundida no meio jazzístico quanto a anterior. Segundo Henry (1981, p.22), este tipo de articulação é produzido por um movimento brusco do diafragma usando as sílabas em inglês *huh*, *hoo* ou *wah*. O resultado sonoro da aplicação deste recurso é um ataque menos definido e normalmente utilizado por solistas em inícios de frases, e quando utilizada em naipes, esta articulação é normalmente encontrada em séries de semínimas pontuadas ou colcheias pontuadas.

Outra articulação muito difundida no meio jazzístico é o de meia-língua, *half-tonguing articulation*, este recurso é alcançado através da sílaba *du-n*, onde *du* é um golpe de língua e a letra *n* é a obstrução parcial da cavidade bucal. Para os saxofonistas a sílaba *n* também pode ser alcançada através da interrupção

parcial da vibração da palheta com a língua, sua utilização é mais freqüente ao se articular notas mortas ou notas *x*.

A quarta e última articulação é do tipo *doodle* (*du:dl*), e trata-se de um recurso atingido ao se pronunciar este fonema, dando maior ênfase para a sílaba *dl* em detrimento da sílaba *du*. Este tipo de articulação serve para facilitar a velocidade e suavidade de certas passagens, tais como tercinas e passagens rápidas onde haja a presença de colcheias ou semicolcheias. Pelo fato de acentuar a segunda e quarta colcheias, ou semicolcheias em grupo de notas, a aplicação deste recurso fica restrita ao jazz, já que este tipo de acentuação é característica das *swing-eights*, colcheias suingadas, e sua aplicação na música brasileira é muito restrita.

A interrupção do som produzido pelos saxofonistas de jazz obedece aos dois tipos anteriormente citados, com e sem a intervenção da língua, sendo aplicada conforme o julgamento do intérprete. Para articulações longas, ou de duração real, tais como *tenuto* ( - ) e o acento horizontal ( ➤ ), estas são controladas pelo fluxo de ar através do diafragma, já as articulações curtas como *staccato* ( • ) e *marcato* ( ^ ), são interrompidas pela intervenção da língua na palheta.

A aplicação deste conjunto de características é conhecido no meio jazzístico com o nome de *slurred*, que literalmente significa, pronunciado indistintamente. A conjugação destes elementos resulta normalmente em um fraseado que ressalta a rítmica característica do jazz, o *swing*, em detrimento da inteligibilidade das notas separadamente.

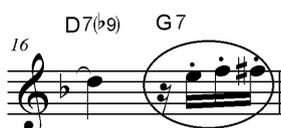
#### **4.1.3 A articulação na interpretação de Zé Bodega**

O tipo de articulação mais utilizada pelo saxofonista Zé Bodega, durante a performance do choro *Catita*, é baseado na articulação de *legato*. Este tipo de articulação é intercalado pelos acentos de *staccato* e *marcato*, sendo o golpe de língua, *tonguing*, e a articulação de sopro, *breath articulation*, os tipos de

articulação mais utilizados por ele, além da aplicação esporádica da articulação de meia língua, *half-tonguing articulation*.

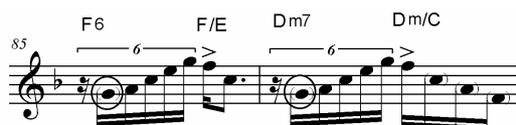
Relativa ao choro, é encontrada a articulação de *staccato*, como mostra o c.16 (Ex. 35):

Ex.35 – Presença do staccato na interpretação de Zé Bodega em *Catita*, (c.16).

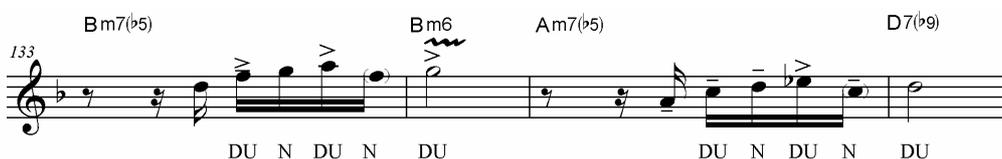


Quanto ao jazz são encontradas ocorrências da articulação de sopro, (Ex.36), e da articulação de meia língua, (Ex.37).

Ex.36 – Utilização da articulação de sopro por Zé Bodega. A nota sol no início de ambos os compassos é articulada a partir do deslocamento do ar através de impulso do diafragma, (c.85-86).



Ex.37 – Utilização de articulação de meia língua durante solo de Zé Bodega em *Catita*, (c.133-136).

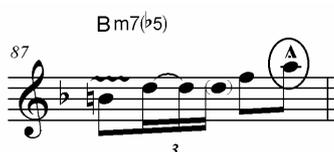


Quanto à interrupção do som, também são encontradas as duas maneiras anteriormente citadas. O (Ex.38), se refere à interrupção do som por meio do controle do diafragma, e o (Ex.39), ao som interrompido pela língua.

Ex.38 – Interrupção do som através do controle do diafragma durante solo de Zé Bodega em *Catita*. (c.91).



Ex.39 – *Release* da nota obtido através de intervenção da língua durante solo de Zé Bodega em *Catita*, (c.87).



Na interpretação de Zé Bodega, pode-se notar a alternância de estilos de articulação, havendo passagens melódicas referentes à interpretação no choro, e outras ao jazz, e muitas vezes estas articulações dividem uma mesma frase, iniciando com um estilo e finalizando com outro. Nos c.97-99 (Ex.40), as articulações de sopro e de meia-língua se referem à prática do jazz, enquanto que a articulação de língua grafada com *tenuto*, se refere à articulação do choro, esta última articulada com a sílaba *tu*.

Ex.40 - Articulações de sopro, de língua, de meia-língua e interrupção do som com a língua durante solo de Zé Bodega em *Catita*, (c.97-99).

articação de sopro (*breath articulation*)      interrupção do som através da língua

Gm7      C7      F7M      Dm7      Gm7      C7(13)

97

DU N DU

3

articação de língua (*tonguing*)      articação de meia língua (*half-tonguing articulation*)

Como considerações finais sobre as articulações utilizadas por Zé Bodega, existe uma característica de hibridismo dos dois gêneros musicais, choro e jazz, dentro da interpretação de *Catita*.

Apesar da dificuldade de se decodificar os tipos de ataque percebidos em sua performance, foi possível realizar a transcrição de sua interpretação aplicando os sinais gráficos sugeridos por Robert Henry (1981), e a partitura apresentada no final deste artigo tenta ser o mais verossímil possível no que se refere às transcrições das articulações e dos padrões rítmicos, que em alguns casos tiveram de ser grafados de maneira simplificada, devido o alto grau de liberdade rítmico-melódica obtido pelo intérprete durante o seu solo improvisado.

## 4.2 Embocadura

Dentro do universo da música popular, o desenvolvimento técnico do saxofone é deveras individualizado, já que a apreensão deste tipo de conhecimento, na maior parte das vezes, ainda não é feita de forma sistematizada. O desenvolvimento técnico destes instrumentistas se dá muitas vezes por meios

não convencionais e não verbalizados (GUEDES, 2003, p.2), e que podem ser apreendidos por meio do fazer musical e da convivência com outros músicos, a partir da observação visual ou apenas através da escuta cuidadosa de registros sonoros.

Tendo em vista esta peculiaridade no processo de aprendizagem dos músicos, neste caso saxofonistas populares, algumas práticas da técnica convencional foram se modificando e hoje temos paralelamente à técnica acadêmica, ou erudita, uma outra, que por falta de definição chamarei da técnica popular.

Esta técnica popular segue determinados padrões, principalmente no que se refere à embocadura. Sendo a boquilha o acessório responsável pela produção e qualidade do som do saxofone, a modificação da produção do som nela interfere no resultado final da sonoridade do instrumento, podendo causar uma grande instabilidade tanto na performance quanto na afinação e qualidade do som do intérprete.

Enquanto a técnica convencional para a prática do saxofone prescreve que se mantenha a mesma embocadura para toda extensão do instrumento, a prática do saxofone popular, muitas vezes, diverge desta prática. É comum notar, em um grande número de saxofonistas populares, que sua embocadura é alterada para cada uma das regiões do instrumento, apesar das limitações que esta prática possa vir a causar, limitações estas citadas anteriormente e enfatizadas pelo saxofonista estadunidense David Liebman, que em seu livro: *Developing The Saxophone Technique* (1992), constata que uma das causas da desafinação dos saxofonistas está diretamente ligada a esta embocadura equivocada, tendo como tendência a afinação alta para os registros agudos, e baixa para os registros graves.

No registro agudo, a tendência do saxofonista é a de apertar a boquilha, quase que a mordendo. Este “mito” surgiu com a premissa de que as notas do registro agudo são mais facilmente emitidas se o instrumentista assim o fizer, o que não é verdade, pois há outros fatores que corroboram para a difícil emissão de

agudos, como a espessura da palheta e seu tipo de corte, além da qualidade e ajuste do instrumento, que modificados podem resolver facilmente esta debilidade.

Já no registro grave e médio grave há a utilização de uma técnica conhecida no meio do jazz como *subtone*. Este recurso é alcançado quando o saxofonista relaxa o queixo (mandíbula) e o desloca um pouco para trás da posição normal da embocadura. A sonoridade produzida por esta técnica dá uma característica “aveludada” à região grave do instrumento, tendo uma amplitude de dinâmica que varia de pianíssimo a *mezzo-piano*. Outro resultado proveniente da aplicação desta técnica relativa à sua sonoridade é a de conjugar o som real do instrumento com um pouco de ar, dando uma característica “soprada” a seu timbre.

Este recurso foi muito difundido pelos saxofonistas de jazz, principalmente por aqueles ligados ao estilo *cool*<sup>3</sup> ou por saxofonistas que normalmente integravam *Big Bands* e que tocavam além do saxofone, a flauta e o clarinete, instrumentos nos quais a aplicação do *subtone* também é possível, como cita DELAMONT (1965, p.27):

“The subtone is the name given to an extremely soft tone which the player can produce in the chalameau register. It is not used sectionally, but is valuable for low “pretty” solos, and requires a microphone”

“O *subtone* é o nome dado a um som extremamente suave, o qual é produzido pelo instrumentista no registro de *charamela*. Não é usado em seções, mas é valioso para bonitos solos graves, e requer o uso de um microfone”.

No caso, Delamont se refere à utilização do *subtone* para o clarinete, este se apropria da terminologia de “registro de charamela”, que não é aplicada ao saxofone.

---

<sup>3</sup> O estilo *cool* não corresponde exatamente a um período dentro da história do jazz, mas sim a um modo de interpretar este tipo de repertório de forma suave ou abrandada.

Este recurso é importante para a interpretação de um determinado repertório, mas não é pré-requisito para se realizar a performance do mesmo, já que sua aplicação é arriscada, sendo importante para o intérprete saber que a aplicação do *subtone* pode ser feita, desde que o instrumentista atente para o fato de que este é apenas um recurso técnico e que deve ser aplicado pontualmente, de preferência, sem abalar a integridade da afinação do instrumento, como afirma Robert HENRY (1981, p.17):

“At times, the reeds find it necessary to play in subtones...this effect must be used with discretion and control. In addition, the rhythmic section must regulate their sound, volume in particular, so as not to force the horns to overblow and lose the balance of the ensemble”.

“Em ocasiões, as palhetas acham necessário tocar em *subtones*... Este efeito deve ser usado com discrição e controle. Além disso, a seção rítmica deve regular o seu som, volume em particular, isto para não forçar os sopros a tocar muito forte e, portanto, perder o equilíbrio do conjunto”.

Alguns fatores podem ter sido decisivos para o desenvolvimento e aplicação do *subtone*, como a dificuldade de se executar as notas da região grave em dinâmica piano, ou pura e simplesmente por uma questão estética do jazz, relativo a sua sonoridade. Mas o fato é que este tipo de embocadura e sonoridade se tornou comum tanto no jazz quanto no choro, principalmente após a forte influência das *Big Bands* americanas e de seus saxofonistas dentro da música brasileira.

A performance de Zé Bodega é baseada na prática da música popular, sendo identificado, a partir de sua performance, a utilização do *subtone* como recurso de sua interpretação, mesmo que pontual. Neste caso a embocadura mais *frouxa* na região grave do instrumento serve para evidenciar as notas mortas na exposição e reexposição do tema, como mostrado nos c.7-10 (Ex.41).

Ex.41 – Utilização do *subtone* por Zé Bodega durante a exposição do tema de *Catita*, (c.7-10).

The image shows a musical staff in G-flat major (two flats) with a treble clef. The key signature is G-flat major. The staff contains a melodic line starting at measure 7. Above the staff, the following chords are indicated: Am7(b5), Am7(b5), Fm7, Fm7, and Bb7. The notation includes various rhythmic values and articulations. A slur labeled 'subtone' covers the first two measures. Arrows point to several notes in the later measures, with the label 'notas mortas com subtone' below them. The notes indicated are: the first note of the third measure (F), the first note of the fourth measure (F), the first note of the fifth measure (F), and the first note of the sixth measure (Bb).

A aplicação deste recurso não é pré-requisito para o saxofonista que vá interpretar este ou outros choros com influência do jazz, mas revela uma decisão interpretativa escolhida pelo saxofonista pernambucano ao interpretar o choro *Catita*.

### 4.3 Zé Bodega e os estilos de Coleman Hawkins e Lester Young

A utilização do saxofone tenor dentro do universo do jazz é normalmente associada a dois estilos difundidos a partir da década de 1930 pelos saxofonistas americanos Coleman Hawkins (1904-1969) e Lester Young (1909-1959). Estes dois intérpretes do jazz estabeleceram diferentes padrões estéticos para a aplicação de vários paradigmas da interpretação como sonoridade, ornamentações, vibrato e fraseado, sendo cada um destes aspectos aplicado de maneira muito pessoal por ambos saxofonistas.

Com uma sonoridade mais densa e cheia, o tenorista Coleman Hawkins é conhecido por ter feito a ligação entre o jazz clássico, período que vai do início da década de 1920 até o final da década de 1930, e o jazz moderno. Em relação ao tipo de fraseado aplicado por Hawkins, este costumava ser intrincado harmonicamente, com uma grande quantidade de figuras rítmicas de menor valor como colcheias e semicolcheias, além de utilizar com frequência ornamentações como o trinado e o *pitch bend*. É também notória a presença acentuada do *subtone* na região grave do saxofone, ressaltando o timbre soprado advindo desta técnica. Este *subtone* de Hawkins era normalmente associado a um vibrato intenso quando utilizado em notas de maior valor como colcheias pontuadas, semínimas e mínimas.

Lester Young, por outro lado, apresentava uma sonoridade mais leve e menos cheia do que a de Hawkins, além de seu fraseado ser mais melódico e menos rítmico, e suas grandes frases serem mais simples tanto harmonicamente quanto em relação aos ornamentos. Young também utilizava o *subtone*, mas de maneira mais discreta e com um vibrato no estilo *cool*. Em linhas gerais, enquanto que Hawkins buscava uma sonoridade menos polida e mais agressiva, Lester Young tendia para um universo mais doce, leve e misterioso.

O saxofone é considerado um instrumento da família das madeiras pela sua produção de som, mas dispendo de recursos de dinâmica e possibilidades timbrísticas da família dos metais. Por isso, sua natureza híbrida permite diferentes abordagens de sonoridade. Se Hawkins buscava no saxofone tenor um instrumento próximo aos metais, Young já explorava seus recursos como um instrumento da família das madeiras.

Aparentemente, o saxofonista pernambucano Zé Bodega foi influenciado por esses dois estilos. A utilização do vibrato mais lento e a clareza e simplicidade harmônica com que Zé Bodega realiza as linhas melódicas em seus solos o deixa mais próximo de Lester Young. Já do ponto de vista da sonoridade, Zé Bodega desenvolveu um som mais aberto, cheio e áspero, mais próximo do estilo de Coleman Hawkins.

## **5. Conclusão**

A identificação e análise dos elementos musicais expostos neste artigo evidenciam uma forte influência de elementos do jazz tanto na composição de K-Ximbinho quanto na interpretação do saxofonista Zé Bodega.

A influência destes elementos não descaracteriza a peça como sendo um choro, mas aponta para um novo fazer musical muito comum na música instrumental brasileira, seja referente à sua composição ou interpretação, que é o hibridismo de práticas de gêneros populares.

Isto vem demonstrar que o choro não é uma forma estanque, mas sim passível de novas influências, sejam elas vindas de dentro ou fora do Brasil. O choro nada mais é do que um modo de tocar determinado repertório, isto desde o seu surgimento, visto que antes mesmo do choro existir como gênero musical, já existiam os chorões, e estes tocavam música européia, valsas, mazurcas, polcas, etc...Portanto, fica claro que delimitar ou estreitar as possibilidades interpretativas e composicionais do choro é deixa-lo preso ao passado, impossibilitando-o de ter um desenvolvimento natural ao incorporar novos “sotaques” comuns às novas gerações.

É importante preservar e pesquisar a prática do choro tradicional, afim de não perder a sua identidade, mas a inserção de novos valores é preciosa para o desenvolvimento deste gênero, e mesmo que se faça uma força contrária a da não utilização de novos recursos estilísticos, estes continuarão vindo, já que os músicos que integram os grupos de choro tem formações diversas, e as suas experiências individuais são transmitidas de diferentes maneiras para a prática do gênero em questão.

## 6. Bibliografia

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e Amarelo em Preto e Branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música, Universidade de Campinas, Campinas, 1999.

DELAMONT, Gordon. *Modern Arranging Technique: a comprehensive approach to arranging and orchestration for the contemporary stage band, dance band, and studio orchestra*. New York, EUA: Kendor Music Inc., 1965. 239 p.

GRIDLEY, Mark C. *Jazz Styles: history and analysis*: Englewood Cliffs New Jersey, EUA: Prentice Hall Inc., 1987. 446 p.

GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. *Introdução à Poética do Contrabaixo no Choro: o fazer do músico popular entre o quere e o dever*. 2003. 180 f. (Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 2004.

HENRY, Robert E., *THE JAZZ ENSEMBLE: a guide to technique*: Englewood Cliffs-New Jersey, EUA: Prentice-Hall Inc., 1981. 117 p.

K-XIMBINHO. *Catita*, Choro. Irmãos Vitale. São Paulo – Rio de Janeiro. 1977.

K-XIMBINHO (Interp. / Reg.). *Saudades de Um Clarinete*. São Paulo: Estúdio Eldorado, [s.d.] 1 disco de vinil, 33rpm (Estéreo).

K-XIMBINHO (Interp. / Reg.) *Saudades de Um Clarinete*. São Paulo: Gravadora Eldorado, [s.d.]. 1 cd (Estéreo).

LIEBMAN, David. *Developing the Saxophone Technique*: 1992.

SANTOS, Rafael dos. *Análise e Considerações Sobre a Execução dos Choros Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali, Per Musi*, Belo Horizonte, 3, 5-16, 2001.

### **Leitura recomendada:**

ADDERLEY, Cannonball (Interp.). *Cannonball's Bossa Nova: Cannonball Adderley and the Bossa Rio sextet of Brazil*. Hollywood, California: Capitol Jazz, 1999. 1 CD, digital, estéreo.

ALBRICKER, Marcos Vinícius Lopes. *A Big Band Brasileira: A contribuição de Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara*. 2000. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

BERENDT, Joachin E. *El Jazz: de Nueva Orleans a los años ochenta*. 4. ed. México, D.F., México: Fondo de Cultura Económica, 1998. 901p.

CANÇADO, Tânia Mara Lopes. *An Investigation of West African and Haitian Rhythms on the Development of Syncopation in Cuban Habanera, Brazilian Tango/Choro and American Ragtime (1791-1900)*. 1999. 241. Tese (Doutorado em Artes e Educação Musical) – Shenandoah Conservatory, Winchester, Virginia, Estados Unidos, 1999.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. 2. ed. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1998. 204 p.

GAVA, José Estevam. *A linguagem Harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Editora Unesp, 2002. 246 p.

GETZ, Stan; GILBERTO, João: *Getz / Gilberto: featuring Antonio Carlos Jobim*. Los Angeles: MGM Records, 1989. 1 CD, digital, estéreo.

GOODMAN, Benny; CHRISTIAN, Charlie. *Seven Come Eleven*. The Real Book, vol.1, p.378.

MARCONDES, Marco Antônio. *Enciclopédia da Música Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Art Editora / Publifolha, 1998.

**Anexo 1:** Partitura de Catita (partitura editada com revisão harmônica para instrumentos em Dó)

# Catita

K-Ximbinho

Intro Eb6 Cm7 Fm7 Bb7

Eb6 Eb/D Cm7 Cm/Bb Am7(b5) Fm7

5 Fm7 Bb7 Eb Fm7 Gdim Eb7/G Ab6 Am7(b5) D7(b9)

10 Gm7 C7(b9) F7 Bb Bdim Cm7 F7 Fm7

15 Bb7(13) Eb6 Eb/D Cm7 Cm/Bb Am7(b5)

20 Fm7 Fm Bb7 Eb6 Eb7(13) Eb/Db C Ab/C Ab6

25 Am7(b5) D7(b9) Gm7 C7(b9) Fm7 Bb7

30 Eb7M Cm7 Fm7 Bb7(13) Eb6 Eb7(9)

35 Coda Am(b5) Abm6 Gm7(b5) C7(b9)

39 Fm7(b5) Bb7 Eb7M Bbm7 Eb7

43

©Bernardo Fabris

**Anexo 2:** Transcrição do solo de saxofone tenor de Zé Bodega na faixa *Catita* no disco *Saudades de Um Clarinete* de K-Ximbinbinho.

**Solo de saxofone tenor de Zé Bodega em *Catita* (K-Ximbinho)  
Transcrição de Bernardo Fabris**

Intro Cavaquinho

F6                      Dm7                      Gm7

4 C7 **A** F6 F/E Dm7 Dm/C Bm7(b5)

8 Bm7(b5) Gm7 Gm7 C7 F *subtone* Gm

12 Adim F/A **B** Bb6 Bm7(b5) Am7

16 D7(b9) G7 C C#dim Dm7 G7 Gm7

20 C7(13) **A** F6 F/E Dm7 Bm7(b5)

24 Bm7(b5) Gm7 C7 F6 *subtone*

28 *F/Eb* **C** Bb/D Bb Bm7(b5) E7(b9) Am7

32 D7(b9) Dm7 C7 F7 Dm7

36 Gm7 C7(13) *Solo Cavaquinho* **31** **A** F6 F/E

70 Dm7 Dm/C Bm7(b5) Bm7(b5) Gm7

Catita

2

74 Gm7 C7 F Gm7 Adim E/A B B<sup>b</sup>6

78 Bm7(b5) E7(b9) Am7 D7(b9) G7 C7 C<sup>#</sup>dim

82 Dm7 G7 Gm7 C7(13) A F6 F/E

86 Dm7 Dm/C Bm7(b5) Bm7(b5) Gm7

90 Gm C7 F6 3 F7 F/E<sup>b</sup> C B<sup>b</sup>/D B<sup>b</sup>6

94 Bm7(b5) E7(b9) Am7 D7(b9) Gm7

98 C7 F7M Dm7 Gm7 C7(13)

A 101 F6 F/E DU N DU Dm7 Dm/C Bm7(b5) Bm7(b5) Gm7

106 Gm7 C7 F Gm7 Adim F7/A A B<sup>b</sup>6

110 Bm7(b5) E7(b9) Am7 D7(b9) G7 C7 C<sup>#</sup>dim

114 Dm7 G7 Gm7 C7(13) A F6 F/E

118 Dm7 Dm/C Bm7(b5) Bm7(b5) Gm7

*subtone*

Catita

C

122 Gm7 C7 F6 F7 F7/E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>/D B<sup>b</sup>6 3

DU N DU

126 Bm7(b5) E7(b9) Am7 D7(b9) Gm7

130 C7 F6 F7(9) Coda Bm7(b5)

DU N DU DU N DU DU N DU DU N DU N

134 Bm6 Am7(b5) D7(b9) Gm7(b5)

DU DU N DU N DU DU N DU N

138 C7 F7M Cm7 F7 Bm7(b5)

DU DU N DU DU N DU N

142 Bm6 Am7(b5) D7(b9) Gm7(b5)

3 DU N DU N DU DU N DU N

146 C7 F7M Cm7 F7 Bm7(b5)

DU DU N DU DU N DU N

150 Bm6 Am7(b5) D7(b9) Gm7(b5)

DU DU N DU N DU DU N DU DU N DU N

154 C7 F7M Cm7 F7 Bm7(b5) fading out...

DU DU N DU *mp* DU N DU N

158 Bm6 Am7(b5) D7(b9)

DU *ppp*

