

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA

CLÉBER JOSÉ BERNARDES ALVES

PAULO MOURA E A BOSSA NOVA INSTRUMENTAL
Análises e reflexões sobre práticas interpretativas e arranjos (1968-1969)

Belo Horizonte
2019

CLÉBER JOSÉ BERNARDES ALVES

PAULO MOURA E A BOSSA NOVA INSTRUMENTAL

Análises e reflexões sobre práticas interpretativas e arranjos (1968-1969)

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor.

Linha de Pesquisa: Performance Musical.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Freire Garcia

Coorientador: Prof. Dr. Mauro Rodrigues

Belo Horizonte

2019

A474p

Alves, Cléber José Bernardes.

Paulo Moura e a bossa nova instrumental [manuscrito]: análises e reflexões sobre práticas interpretativas e arranjos (1968-1969) / Cléber José Bernardes Alves - 2019.
309 f., enc.: il.

Orientador: Maurício Freire Garcia.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

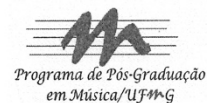
Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Moura, Paulo, 1933-2010. 3. Música popular - Brasil. 4. Arranjo (Música). 5. Performance musical. I. Garcia, Maurício Freire. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

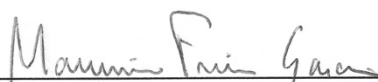
CDD: 780.2



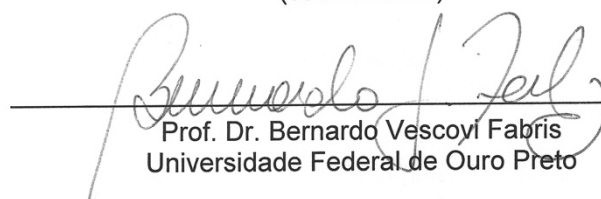
Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

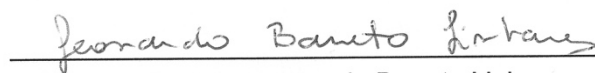


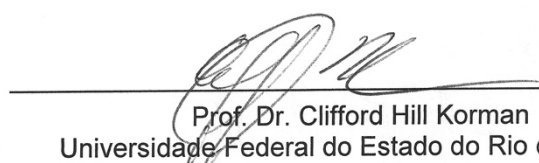
Tese defendida pelo aluno CLEBER JOSÉ BERNARDES ALVES, em 18 de outubro de 2019, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

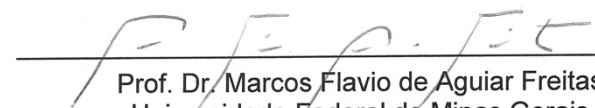

Prof. Dr. Maurício Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)


Prof. Dr. Mauro Rodrigues
Universidade Federal de Minas Gerais
(coorientador)


Prof. Dr. Bernardo Vescoyi Fabris
Universidade Federal de Ouro Preto


Prof. Dr. Leonardo Barreto Linhares
Universidade Federal de São João del-Rei


Prof. Dr. Clifford Hill Korman
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro


Prof. Dr. Marcos Flavio de Aguiar Freitas
Universidade Federal de Minas Gerais

Dedico este trabalho a José Ferreira Alves (im memoriam) e a Helena Bernardes Alves, pelo amor infinito, causa da minha existência, e o apoio imensurável ao universo da música.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha linda família. Em especial, aos meus filhos Philip Ley Alves e Danilo Luan Ley Alves e aos meus irmãos Carlos, Carla e Cibele, pelo carinho e apoio nos momentos de pressão e incertezas deste longo percurso.

À Gabriela Chistófar pelos momentos juntos, apoio e competência nas suas sugestões.

Ao Prof. Dr. Maurício Freire Garcia e ao Prof. Dr. Mauro Rodrigues pela generosa e atenta orientação, paciência e amizade.

A Halina Grynberg e Cliff Korman, pela entrevista, apoio, carinho e o primeiro acesso à vida e música de Paulo Moura.

À Daniela Spielmann, pela entrevista, carinho, apoio e generosidade em ceder toda a sua entrevista realizada com Paulo Moura.

A Wagner Tiso, pela entrevista e apoio.

Aos músicos Igor Neves, Matheus Garcia, Leandro Alves, André Queiroz e Cliff Korman, pela ajuda nas transcrições e editoração de partituras.

Aos professores da área de Música Popular da EMUFG, pelo estímulo e apoio.

A Profa. Dra. Glaucia Lucas pelas sugestões no capítulo 1, sobre o contexto histórico, artístico e social de Paulo Moura.

Aos músicos que ajudaram a colocar a música de Paulo Moura em cena, em diferentes momentos desta pesquisa: Igor Neves, André Queiroz, Pablo Souza, Ulisses Luciano, Pedro Mota, Wesley Carvalho, Lucas Bortolucci, Osmar Furtado, João Machala, Marcos Flávio, Humberto Junqueira e Tales Bibiano.

Aos amigos Nivaldo Ornelas, Juarez Moreira, Flávia, Chico Amaral, Marrege, Malluh Praxedes, Tavinho Bretas, Quaresma e Ivan, pelo carinho, apoio e os bate papos entre uma cerveja e outra e também a todos os músicos que em algum momento proporcionaram reflexões e insights nesse trabalho.

À Andréia Bernardon, pelo pilates, e ao Cristiano Furtado, pela meditação Zazen.

À Silvia Barbosa, pela valiosa revisão de texto.

E dedico em especial, a Paulo Moura e sua música, fontes de inspiração para este trabalho.

RESUMO

Esta tese apresenta uma investigação sobre as práticas de performance e arranjo do músico Paulo Moura, baseada na transcrição e na análise de sete registros fonográficos correspondentes aos álbuns *Paulo Moura Hepteto – Mensagem* (1968) e *Paulo Moura Quarteto* (1969). Tem como objetivo identificar uma construção idiomática do saxofone, com características brasileiras, na interpretação, na improvisação, assim como no arranjo. Aborda-se, inicialmente, a necessidade de uma sistematização de material para uma prática instrumental e a investigação de referenciais teóricos sobre a música brasileira. Em seguida, apresenta o contexto histórico de Paulo Moura compreendendo o período de sua vida analisado (GRYNBERG, 2011; SPIELMANN, 2008; FRANÇA, 2015). Finalmente, no cerne da pesquisa, temos a análise (DOBBINS, 1986; GRELA, 1992; GUEST, 1996; ALMADA, 2000; BERLINER, 2001; LOWELL E PULLIG, 2003; TOMARO; WILSON, 2009) de transcrições das músicas *Wave*, *O Homem do Meu Mundo*, *Outubro*, *Lamento no Morro*, *Aos Pés da Cruz*, *Meu Lugar* e *Razão*, elucidando os aspectos da performance que caracterizam o estilo interpretativo e de improvisação de Paulo Moura bem como sua maneira de arranjar.

Palavras-chave: Paulo Moura; Saxofone; Improvisação; Arranjo; Samba; Jazz; Sambajazz.

ABSTRACT

This thesis presents an investigation of the performance and arrangement practices of the brazilian musician Paulo Moura, based on the transcription and analysis of seven phonograms from the albums *Paulo Moura Hepteto – Mensagem* (1968) and *Paulo Moura Quarteto* (1969). Its objective is the possibility of an idiomatic construction of the saxophone, with brazilian characteristics, in the interpretation, improvisation, as well as the arrangement. It approaches, initially, the need for a systematization of the material for an instrumental practice and the investigation of theoretical references about brazilian music. It then presents the historical context of Paulo Moura comprising the analyzed period of his life (GRYNBERG, 2011; SPIELMANN, 2008; FRANÇA, 2015). Finally, at the heart of the research, we have the analysis (DOBBINS, 1986; GRELA, 1992; GUEST, 1996; ALMADA, 2000; BERLINER, 2001; LOWELL E PULLIG, 2003; TOMARO; WILSON, 2009) of transcriptions of the songs *Wave*, *O Homem do Meu Mundo*, *Outubro*, *Lamento no Morro*, *Aos Pés da Cruz*, *Meu Lugar* and *Razão*, elucidating the aspects of performance that characterize Paulo Moura's interpretive and improvisational style, as well as his way of arranging.

Keywords: Paulo Moura; Saxophone; Improvisation; Arrangement; Samba; Jazz; Sambajazz.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Paulo Moura e, a sua direita, o professor de clarineta Jayoleno dos Santos.....	33
Figura 2 - Exemplo de sinais de escrita e transcrição convencionados, do apêndice de Berliner.	76
Figura 3 - Exemplo de um trecho de uma partitura do tema de <i>Razão</i> , conforme interpretado por Paulo Moura, em forma de <i>leadsheet</i>	78
Figura 4 - Partitura para baixo acústico do tema <i>Razão</i> , na forma de <i>leadsheet</i> , com indicação rítmico-harmônica (usar slashes por Korman)	78
Figura 5 - Exemplo de uma partitura com caráter descritivo no trecho do solo de saxofone no tema da composição de <i>Aos Pés da Cruz</i>	80
Figura 6 - Exemplo de escrita “nota a nota” – diferente da <i>leadsheet</i> – do arranjo elaborado por Paulo Moura da música <i>Wave</i> (Tom Jobim), conforme interpretada em <i>Paulo Moura Hepteto – Mensagem</i>	82
Figura 7 - Trecho manuscrito dos 04 primeiros compassos de <i>Wave</i> , de Tom Jobim, no arranjo de Paulo Moura	83
Figura 8 - Transcrição de piano da música <i>Meu Lugar</i> , interpretada pelo Paulo Moura Quarteto, que mescla o formato de transcrição <i>leadsheet</i> com o formato de transcrição “nota a nota” originando a transcrição mista	84
Figura 9 - Interpretação da estrutura básica interna ao pulso da execução de <i>jazz</i>	85
Figura 10 - Interpretação da estrutura básica interna ao pulso da execução dos gêneros e estilos da música popular brasileira.....	85
Figura 11 - Notação de subtone no trecho da peça <i>Savane</i> para saxofone solo de Christian Lauba	92
Figura 12 - <i>Medusa de Lumbre</i> de Juan Camilo Hernandez Sanchez.....	92
Figura 13 - Interpretação da frase melódica analisada pela capacidade pulmonar e o controle respiratório do armazenamento de ar (observar ligaduras de expressão).....	95
Figura 14 - Interpretação da frase melódica analisada pela capacidade pulmonar e o controle respiratório do armazenamento de ar (observar ligaduras de expressão).....	95
Figura 15 - Interpretação da frase melódica analisada pela capacidade pulmonar e o controle respiratório do armazenamento de ar (observar ligaduras de expressão).....	96
Figura 16 - Interpretação da frase melódica analisada pela capacidade pulmonar e o controle respiratório do armazenamento de ar (observar ligaduras de expressão).....	96
Figura 17 - Exemplos de frases do tema com <i>swing</i> e articulação de samba ou de bossa nova na interpretação de Paulo Moura	98
Figura 18 - Exemplos de frases do tema com <i>swing</i> e articulação de samba ou de bossa nova na interpretação de Paulo Moura	99
Figura 19 - Exemplos de frases do tema com <i>swing</i> e articulação de samba ou de bossa nova na interpretação de Paulo Moura	99
Figura 20 - Exemplos de frases do tema com <i>swing</i> e articulação de samba ou de bossa nova na interpretação de Paulo Moura	100
Figura 21 - Exemplos de frases do tema com <i>swing</i> e articulação comuns ao <i>jazz</i> na interpretação de Paulo Moura.....	100
Figura 22 - Exemplos de frases da improvisação com <i>swing</i> e articulação comuns ao <i>jazz</i> na improvisação de Paulo Moura	101
Figura 23 - Exemplos de frases da improvisação com <i>swing</i> e articulação comuns ao <i>jazz</i> na improvisação de Paulo Moura	102
Figura 24 - Exemplos de frases da improvisação com <i>swing</i> e articulação comuns ao <i>jazz</i> na improvisação de Paulo Moura	102

Figura 25 - Trechos do tema em <i>Aos Pés da Cruz</i> , em que se percebe o uso de vibrato curto por Paulo Moura	104
Figura 26 - Trechos do tema em <i>Aos Pés da Cruz</i> , em que se percebe o uso de vibrato curto por Paulo Moura	105
Figura 27 - Trechos do tema em <i>Razão</i> , em que se percebe o uso de vibrato curto por Paulo Moura.....	105
Figura 28 - Trechos do tema em <i>Razão</i> , em que se percebe o uso de vibrato curto por Paulo Moura.....	106
Figura 29 - Trechos do tema em <i>Meu Lugar</i> , em que se percebe o uso de vibrato curto por Paulo Moura	107
Figura 30 - Trechos do tema em <i>Meu Lugar</i> , em se percebe o uso de vibrato curto por Paulo Moura.....	108
Figura 31 - Trechos do tema em <i>Lamento no Morro</i> , em que se percebe o uso de vibrato curto por Paulo Moura	108
Figura 32 - Trechos do tema em <i>Lamento no Morro</i> , em que se percebe o uso de vibrato curto por Paulo Moura	109
Figura 33 - Caso de um vibrato de vibração lenta, percebido na execução de Paulo Moura em <i>Lamento no Morro</i>	110
Figura 34 - Ilustração dos tipos de <i>bends</i> , “ <i>scoop</i> ”	110
Figura 35 - Ilustração dos tipos de <i>bends</i> , <i>short fall</i> e <i>long fall</i>	111
Figura 36 - Casos de trechos em que Paulo Moura usa <i>bend</i> ascendente (<i>scoop</i>) na interpretação do tema <i>Aos Pés da Cruz</i>	111
Figura 37 - Casos de trechos em que Paulo Moura usa <i>bend</i> ascendente (<i>scoop</i>) na improvisação do tema <i>Aos Pés da Cruz</i>	112
Figura 38 - Caso de trecho em que Paulo Moura usa <i>bend</i> descendente (<i>shortfall</i>) na interpretação do tema <i>Aos Pés da Cruz</i>	113
Figura 39 - Casos de trechos em que Paulo Moura usa <i>bend</i> descendente (<i>shortfall</i>) na improvisação do tema <i>Aos Pés da Cruz</i>	113
Figura 40 - Casos de trechos em que Paulo Moura usa <i>bend</i> ascendente (<i>scoop</i>) na interpretação do tema <i>Razão</i>	114
Figura 41 - Casos de trechos em que Paulo Moura usa <i>bend</i> ascendente na improvisação de <i>Razão</i>	115
Figura 42 - Caso de trecho em que Paulo Moura usa <i>bend</i> descendente na improvisação de <i>Razão</i>	115
Figura 43 - Casos de trechos em que Paulo Moura usa <i>bend</i> ascendente na interpretação do tema <i>Meu Lugar</i>	116
Figura 44 - Caso de trecho em que Paulo Moura usa <i>bend</i> ascendente na improvisação do tema <i>Meu Lugar</i>	117
Figura 45 - Casos de trechos em que Paulo Moura usa <i>bend</i> ascendente na interpretação de <i>Lamento no Morro</i>	118
Figura 46 - Caso de trecho em que Paulo Moura usa <i>bend</i> ascendente na improvisação de <i>Lamento no Morro</i>	119
Figura 47 - Caso de trecho em que Paulo Moura usa <i>bend</i> descendente na interpretação de <i>Lamento no Morro</i>	119
Figura 48 - Trechos do método da <i>Berklee School of Music</i> de estudo dos acordes com notas de aproximação por Joseph Viola, <i>The Technique of the Saxophone – Volume Two</i>	121
Figura 49 - Exemplo de nota de aproximação ascendente atinente à improvisação de Paulo Moura para <i>Aos Pés da Cruz</i>	122
Figura 50 - Exemplo de nota de aproximação descendente atinente à improvisação de Paulo Moura para <i>Aos Pés da Cruz</i>	123

Figura 51 - Exemplo de nota de aproximação ascendente atinente à improvisação de Paulo Moura para <i>Razão</i>	123
Figura 52 - Exemplos de notas de aproximação descendente atinente à improvisação de Paulo Moura para <i>Razão</i>	124
Figura 53 - Exemplo de nota de aproximação ascendente atinente à improvisação de Paulo Moura para <i>Meu Lugar</i>	125
Figura 54 - Exemplos de notas de aproximação descendente atinentes à improvisação o de Paulo Moura para <i>Meu Lugar</i>	125
Figura 55 - Exemplos de notas de aproximação ascendente atinentes à improvisação de Paulo Moura para <i>Lamento no Morro</i>	126
Figura 56 - Exemplos de dupla bordadura na execução de Paulo Moura de <i>Aos Pés da Cruz</i>	127
Figura 57 - Padrão semelhante ao compasso 63, tocado por Cannonball em <i>Big “P” e Corcovado</i>	128
Figura 58 - Exemplos de dupla bordadura na execução de Paulo Moura de <i>Razão</i>	128
Figura 59 - Exemplos de dupla bordadura na execução de Paulo Moura de <i>Meu Lugar</i>	129
Figura 60 - Exemplos de Dobraduras na execução de Paulo Moura de <i>Lamento no Morro</i>	129
Figura 61 - Ilustração do tipo de efeito, nota fantasma	130
Figura 62 - Ilustração do tipo de efeito, glissando	130
Figura 63 - Demonstração de nota fantasma em <i>Lamento no Morro</i>	130
Figura 64 - Em <i>Meu lugar</i> , demonstração de nota fantasma e glissando na exposição do tema	131
Figura 65 - Em <i>Meu lugar</i> , na improvisação, demonstração de glissando e nota fantasma	131
Figura 66 - Em <i>Razão</i> , na improvisação, demonstração de nota fantasma	131
Figura 67 - Exemplos de uso de digitações alternativas de Paulo Moura tocando em <i>Aos Pés da Cruz</i> . À esquerda, o exemplo das posições recomendadas para a emissão das notas	132
Figura 68 - Exemplo de uso de digitação alternativa de Paulo Moura usado na improvisação em <i>Razão</i>	133
Figura 69 - Exemplo de uso de digitação alternativa de Paulo Moura tocado em <i>Meu Lugar</i>	133
Figura 70 - Representação do uso de chaveamento alternativo que trazem diferentes nomenclaturas para a mesma ação.....	134
Figura 71 - Exemplos de uso da escala <i>bebop</i> no acorde dominante na execução de Paulo Moura em <i>Aos Pés da Cruz</i>	135
Figura 72 - Exemplos do uso de escala <i>bebop</i> no acorde maior com sétima maior na execução de Paulo Moura.....	135
Figura 73 - Exemplos do uso de padrões intervalares em movimento de tercinas na interpretação de Paulo Moura de <i>Aos Pés da Cruz</i> (compassos 49 e 58).....	136
Figura 74 - Exemplos de padrão quartal usados por Paulo Moura.....	136
Figura 75 - Padrão quartal, tocado por Dexter Gordon no tema <i>Cheesecake</i> , semelhante ao compasso 52 tocado por Paulo Moura.....	137
Figura 76 - Trecho do tema de <i>Freedom Jazz Dance</i> , com intervalos quartais	137
Figura 77 - Exemplo de frases melódicas que ocorre a métrica derramada em <i>swing</i> de samba ou bossa na interpretação de Paulo Moura	138
Figura 78 - Alguns exemplos de trechos musicais, de <i>Aos Pés da Cruz</i> , em que Paulo Moura interpreta o movimento <i>continuum</i> rítmico-melódico com alguma flexibilidade em relação ao pulso.....	139
Figura 79 - Representação da notação dos recursos. As ligaduras, notação do baixo com arco e a colocação da bateria entre o naipe de sopros e a sessão rítmico-harmônica.....	148

Figura 80 - Escrita musical pré-estabelecida de levadas rítmicas na introdução para a seção rítmico-harmônica	152
Figura 81 - Prelúdio com arranjo melódico para o sax alto e levada com variação rítmica e modulação na seção rítmico-harmônica	154
Figura 82 - Introdução em <i>Meu Lugar</i> com arranjo de levada rítmica de baião na seção rítmico-harmônica	157
Figura 83 - Primeira parte do tema, letra (A), com arranjo da melodia apoiada da levada rítmica de baião na seção rítmico-harmônica	159
Figura 84 - Convenção rítmica, na parte do prelúdio em <i>Lamento no Morro</i>	161
Figura 85 - Trechos do tema <i>Lamento No Morro</i> , parte B, demonstrando convenções rítmicas	162
Figura 86 - Trechos do tema <i>Razão</i> , demonstrando convenções rítmicas	163
Figura 87 - Harmonia em bloco na primeira e segunda parte do tema, interpretada pelo piano em <i>Lamento no Morro</i>	166
Figura 88 - Harmonia em bloco entre o piano e o sax alto em <i>Lamento no Morro</i>	169
Figura 89 - Introdução de <i>Meu Lugar</i> com escrita pré-estabelecida em andamento lento, quase rubato	170
Figura 90 - Introdução de <i>Aos Pés da Cruz</i> com escrita pré-estabelecida em andamento rubato	171
Figura 91 - Melodia da parte B, em <i>Lamento no Morro</i> (letra D) do arranjo interpretada pelo sax de Paulo Moura	177
Figura 92 - Melodia da parte A, (letra E) do arranjo interpretada pelo piano de Wagner Tiso	180
Figura 93 - Exemplo ilustrando as diversas variações melódicas e harmônicas de trecho da melodia de <i>Aos Pés da Cruz</i> entre as performances de João Gilberto (1959) e Paulo Moura Quarteto (1969).....	183
Figura 94 - Parte A (compassos 10 a 13) – Melodia interpretada na forma de <i>jazz swing</i> com passagens cromáticas típicas do estilo <i>bebop</i> por Wagner Tiso	185
Figura 95 - Parte B da música (compassos 22 a 29). Atenção à melodia interpretada por Paulo Moura.....	186
Figura 96 - Parte B (compassos 30-33). Interpretação da melodia por Paulo Moura.	187
Figura 97 - Alternância dos gêneros musicais entre Moura, Tiso e Alves com Meireles	188
Figura 98 - Representação das três áreas timbrísticas da <i>big band</i>	192
Figura 99 - Combinação de timbres e instrumentação alternada nos BG's do tema principal	194
Figura 100 - Combinação de timbres e instrumentação alternada nos BG's do tema principal	194
Figura 101 - Combinação de timbres e instrumentação alternada nos BG's do tema principal	195
Figura 102 - Combinação de timbres e instrumentação alternada nos BG's do tema principal	196
Figura 103 - Combinação de timbres e instrumentação alternada nos BG's do tema principal	196
Figura 104 - Combinação de timbres e instrumentação alternada nos BG's do tema principal	197
Figura 105 - Convenção rítmica entre a sessão rítmico-harmônica com o naipe de sopros e BG's: rítmico com combinação de timbres	198
Figura 106 - Convenção rítmica entre a sessão rítmico-harmônica com o naipe de sopros e BG's: melódico e harmônico com combinação de timbres	199

Figura 107 - Convenção rítmica entre a sessão rítmico-harmônica com o naipe de sopros e BG's: melódico e harmônico com combinação de timbres	200
Figura 108 - Combinação de timbres em uníssono, de sax tenor e trombone em <i>Outubro</i> ..	201
Figura 109 - Combinação de timbres em uníssono, de sax tenor e trombone em <i>Outubro</i> ..	201
Figura 110 - Representação da melodia original com combinação de uníssono (sax tenor e trompete) com oitava (trombone)	202
Figura 111 - Representação do BG's melódico e harmônico com combinação de timbres..	203
Figura 112 - Representação de harmonia em bloco em <i>Outubro</i>	204
Figura 113 - Convenção rítmica entre a sessão rítmico-harmônica com o naipe de sopros e BG's: melódico e harmônico com combinação de timbres	205
Figura 114 - Representação de combinação de timbres e de BG's harmônico e rítmico.....	205
Figura 115 - Representação de contraponto com combinação de timbres e alternância de instrumentação (instrumentos de famílias diferentes se alternando), formando os BG's: harmônico e rítmico	206

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 TRAJETÓRIA HISTÓRICA E ARTÍSTICA DE PAULO MOURA	25
1.1 SÃO JOSÉ DO RIO PRETO: ORIGEM E INÍCIO MUSICAL DE PAULO MOURA ...	25
1.2 RIO DE JANEIRO: PAULO MOURA EM SUA ADOLESCÊNCIA DESCOBRINDO NOVOS VALORES	29
1.3 ANOS 50: A MAIORIDADE DE PAULO MOURA E SUA EXPERIÊNCIA NAS ORQUESTRAS DE RÁDIO	32
1.4 APROXIMAÇÃO COM O JAZZ E AS CONQUISTAS ATÉ O DESENVOLVIMENTO DO SAMBAJAZZ	35
1.5 O BECO DAS GARRAFAS E A EXPLOSÃO DO SAMBA MODERNO: O ÁPICE DA LIBERDADE MUSICAL.....	45
1.6. O SAXOFONE: HISTÓRICO.....	54
1.6.1 <i>O saxofone no Brasil</i>	55
1.6.2 <i>O sax alto de Paulo Moura: sua construção sonora</i>	57
1.7 WAGNER TISO: ESTREITA AMIZADE, ALUNO E PARCEIRO DA BOSSA NOVA INSTRUMENTAL.	64
2 CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS.....	69
2.1 ANÁLISE	69
2.2 TRANSCRIÇÃO MUSICAL	74
2.3 A MÚSICA DE PAULO MOURA APROXIMADA DO CONCEITO DE ANÁLISE DE TRANSCRIÇÃO MUSICAL ATRAVÉS DAS NOÇÕES DE ESCRITA “PRESCRITIVA” E “DESCRITIVA”, DE CHARLES SEEGER	79
2.4 NOÇÕES BÁSICAS SOBRE A PULSAÇÃO NO JAZZ E NO SAMBA PARA MELHOR COMPREENSÃO DA ANÁLISE MUSICAL.....	84
3 ANÁLISES	86
3.1 A BOSSA NOVA INSTRUMENTAL: O SAMBAJAZZ PELO OLHAR DE PAULO MOURA	86
3.1.1 <i>Paulo Moura Hepteto – Mensagem (1968) e Paulo Moura Quarteto (1969)</i>	86
3.1.2 <i>Dados e ficha técnica dos álbuns</i>	86
3.2 RECURSOS DRAMÁTICOS: PRÁTICAS DE PERFORMANCE ESPECÍFICAS AO SAXOFONE.....	89
3.2.1 <i>Sonoridade</i>	90
3.2.1.1 Exemplos de frases tocadas pelo controle respiratório de Paulo Moura	94
3.2.2 <i>Articulação e fraseado</i>	96
3.2.2.1 Frases do tema extraídas com swing e articulação do samba ou da bossa nova	98
3.2.2.2 Frases do tema extraídas com swing e articulação de jazz.....	100

3.2.2.3 Frases da improvisação extraídas com o swing e articulação de jazz	101
3.2.3 <i>Vibrato</i>	102
3.2.4 <i>Bends</i>	110
3.2.5 <i>Ornamentos</i>	119
3.2.5.1 Notas de aproximação/de passagem	119
3.2.6 <i>Digitações alternativas</i>	132
3.2.7 <i>Outros recursos variados</i>	134
3.2.7.1 Escala bebop	134
3.3.7.2 Padrão com intervalo de terças e quartas com movimento rítmico de tercinas com articulação típica do jazz	135
3.2.7.3 Padrão com arpejo em quartas	136
3.2.7.4 Métrica derramada	137
3.2.7.5 Flexibilidade métrica em relação ao pulso nos dois gêneros musicais (jazz e samba)	139
3.3 ARRANJO	140
3.3.1 <i>Paulo Moura – O arranjador: sua formação e seu legado.</i>	141
3.4 ANÁLISE DE ELEMENTOS MUSICAIS EM DISTINTAS FORMAS DO ARRANJO, QUE CONTRIBUEM PARA A VIABILIZAÇÃO DA PERFORMANCE EM PAULO MOURA QUARTETO	149
3.4.1 <i>A escrita pré-estabelecida: forma de escrita definida musicalmente</i>	151
3.4.1.1 Músicas que contém formas com levadas rítmicas	151
3.4.1.2 Músicas que contém formas com convenções rítmicas	160
3.4.1.3 Músicas que contém formas com harmonia em bloco	166
3.4.2 <i>A interação musical: forma de escrita não definida musicalmente</i>	172
3.4.3 <i>A fricção do jazz com a bossa nova interpretada pelo Paulo Moura Quarteto</i>	184
3.5 ANÁLISE DE ELEMENTOS MUSICAIS DO ARRANJO, QUE CONTRIBUEM PARA A VIABILIZAÇÃO DA PERFORMANCE EM PAULO MOURA HEPTETO	189
3.5.1 <i>Wave: análise do arranjo a quatro vozes</i>	193
3.5.2 <i>Wave: análise de convenções (intervenções) rítmicas, no arranjo a quatro vozes, mais sessão rítmico-harmônica</i>	198
3.5.3 <i>Outubro: análise do arranjo a quatro vozes</i>	200
3.5.4 <i>Homem do Meu Mundo: análise do arranjo a quatro vozes</i>	205
CONSIDERAÇÕES FINAIS	208
REFERÊNCIAS	214
ANEXO I: TRANSCRIÇÕES DAS MÚSICAS ANALISADAS	219

INTRODUÇÃO

A pergunta que norteia a presente pesquisa surge do meu trabalho no Brasil e também da minha trajetória fora do país, vivendo por dez anos, de 1989 a 1998, na Alemanha. Em 1991, ingresso na Escola Superior de Música de Stuttgart, para estudar o *jazz* americano e música popular. Obtendo essa experiência acadêmica em um curso de música popular de nível superior, confirmou-se para mim, ainda mais, a importância de estudar a música popular brasileira e fazer, dela, registros analisados musicalmente que pudessem trazer conhecimento e reflexão para esse campo de pesquisa. Esse desejo e essa curiosidade realmente nascem e desabrocham quando retorno ao Brasil e começo a dar aulas de saxofone, de prática de conjunto e de improvisação, e percebo a escassez de material relativo à música brasileira, encontrando, em geral, apenas referências à música norte-americana e europeia. Quando foi instituída a Habilitação em Música Popular e constituído, para tanto, um corpo docente na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), fui admitido para a vaga de professor de saxofone e de outras disciplinas obrigatórias do curso. Nesse novo ingresso na Academia, agora em outra perspectiva, percebi que o problema se tornava mais real com a responsabilidade que se sente em estar realizando um curso de música popular brasileira e não somente de *jazz* americano, como é instituído na Europa e na América do Norte. Como professor, na UFMG, da habilitação em música popular, responsável por disciplinas de saxofone, improvisação, *big band*, prática de conjunto, dentre outras, sigo diante da falta tanto de material para uma prática instrumental (prática do instrumento solo e em grupo) quanto de material para uma aproximação teórica, relativa à música brasileira.

Apesar do número de publicações nacionais ter aumentado expressivamente nos últimos anos, com a produção de *songbooks* de compositores da música popular, como os de Chediak,¹ entre outros, assim como dissertações e teses, percebe-se ainda a necessidade de uma maior circulação de material didático acerca de música popular brasileira nas instituições de ensino. Mesmo com recentes avanços nessa área, há muito que se pesquisar. Trabalhos, por exemplo, sobre artistas como o músico Paulo Moura (1932-2010), e mesmo outros, que são significativos, ainda carecem de feitura. Desde a década de 1980 encontra-se material da

¹ Almir Santana Chediak (1950 – 2003) foi um produtor musical, empresário, violonista, compositor, editor, professor, escritor, e pesquisador brasileiro. Chediak produziu um trabalho inédito no Brasil ao lançar a sua série de *songbooks* no final dos anos 1980. Também teve participação definitiva na carreira de diversos músicos de peso da nossa música ao produzir suas obras e fomentar o mercado brasileiro.

bossa nova editado na América do Norte por autores que trabalham com o gênero do *jazz*. Hoje, no Brasil, entre trabalhos acadêmicos – artigos, dissertações, teses e outros –, o choro é um grande – se não o maior – gênero pesquisado da música popular brasileira. Ele, comparando-se a outros gêneros – no que se refere a uma produção para o ensino, ou à prática de conjunto –, apresenta um material metodológico consideravelmente organizado, escrito em diferentes tonalidades, como os métodos produzidos com o gênero *jazz* nos EUA. A escrita musical produzida para os instrumentos que armam nas tonalidades de Dó Maior, Si bemol Maior e Mi bemol Maior (e também a escrita, em Clave de Fá), proporciona uma agilidade na comunicação entre instrumentos de diferentes afinações no ato da performance. Tal realidade torna, assim, acessível uma prática do choro para os estudantes e curiosos construírem o seu desenvolvimento musical, mesmo em âmbito acadêmico. A necessidade de uma sistematização similar a esta, mas próxima de outros gêneros de música, é uma ideia que permeia esta pesquisa. É desse meu olhar sobre a realidade da produção de pesquisas e metodologias para a transmissão da música popular brasileira, que aparece o que penso ainda como uma necessidade em aberto de material organizado para as disciplinas do ensino acerca de tal universo musical.

E por que Paulo Moura?

Tive a oportunidade, no período de 1986 a 1988, de iniciar uma convivência musical com o clarinetista, saxofonista e maestro Paulo Moura, por meio de cursos de curta duração. Já no primeiro curso de que participei em Belo Horizonte, o “Ateliê e Banda”, naturalmente com minha admiração pela sua pessoa, criou-se entre nós uma grande empatia. No primeiro dia de trabalho, como havia instrumentos de diferentes afinações, ele escreveu um dos arranjos em um pequeno quadro musical, onde não era possível colocar juntos todos os instrumentos da grade. Paulo Moura escreveu instrumento por instrumento: inicialmente, os trompetes (Si bemol); posteriormente, os saxofones em Sib (sax soprano e tenor) e Mib (sax alto e barítono); e, por último, os trombones e a seção rítmica. No segundo dia do curso, tocamos o arranjo inteiro e fiquei surpreso com o resultado sonoro, de forma geral (o uso de contrapontos, a sonoridade da instrumentação, e etc), fato que chamou minha atenção para a inteligência musical do maestro Paulo Moura. Sentia a necessidade de ficar perto daquele aprendizado. No nosso encontro em Belo Horizonte, ele me convidou para procurá-lo no Rio. Decidi, portanto, em uma de minhas férias, viajar para o Rio de Janeiro à procura desse aprendizado. Chegando ao Rio, tentei me comunicar algumas vezes por telefone, sempre ligando em torno das nove horas da manhã para a sua casa, mas não o encontrava. Numa

dessas tentativas, entretanto, atendeu a sua esposa, Halina Grynberg, dizendo que, se eu quisesse achar o Paulo Moura, deveria ligar às sete horas da manhã. No dia seguinte, pontualmente, fui atendido por sua voz serena, exclamando apenas seu nome: “Paulo!”. Conversamos e me apresentei, e ele, lembrando-se de mim, disse: “Vai ao MAM, Museu de Arte Moderna, e se inscreva no curso que eu, o Karl Berger e o Djalma Corrêa daremos por duas semanas”.

Nessas duas semanas no Rio, o meu primeiro professor de saxofone – o José Eymard, que também estava frequentando o mesmo curso que eu –, surpreendentemente levou-me à casa do também saxofonista mineiro Nivaldo Ornelas, com quem também iniciei uma profícua relação de aprendizado. Para minha felicidade, eu estava no Rio de Janeiro conhecendo os saxofonistas brasileiros que considerava como minhas maiores referências. Depois dessa vivência com o Paulo Moura, sua imagem ficou definitivamente marcada dentro de mim. Quando retornei da Alemanha, mantivemos nosso contato sempre que ele vinha a Belo Horizonte. Em 2010, eu estava gravando um dos CDs mais importantes da minha carreira quando encontro com ele em Juiz de Fora, em um festival de música instrumental. Além de fazermos uma escuta do material registrado, expliquei-lhe o conceito do trabalho e a importância de sua participação, ao lado do Nivaldo Ornelas, e dos saxofonistas que na época me norteavam musicalmente: Carlos Malta e Teco Cardoso. Paulo, entusiasmado, me disse para procurá-lo na semana seguinte para agendarmos a sua participação no CD. Na semana seguinte liguei para a sua produtora, depois de várias tentativas, mas recebi a triste notícia de que o Paulo Moura estava sendo internado em um hospital, de onde não sairia mais.

No início desta pesquisa, o músico e professor Cliff Korman me levou à casa de Halina Grynberg – sabidamente, a viúva de Paulo Moura. Com o sentimento da responsabilidade de buscar as referências artísticas musicais do Paulo – e, por que não, da sua “alma brasileira”² – logo percebi o cuidado, o zelo e a atenção com que eu deveria me expressar sobre ele. Ao falar do contexto artístico de Paulo Moura e da sua importância para as análises musicais, que seriam o cerne da minha pesquisa, Halina comentou:

(...) eu acho muito importante ver o que é acessório, e o que é essencial na busca do artista, e isso é uma coisa que a gente pode ter é (...) ou convivendo intimamente com ele, que é o meu caso, tendo isso na mente no sentido de (...) ouvindo as confissões estéticas dele, ou numa posterior... Porque, Paulo, ele não negava trabalho, não negava conhecimento, não negava interação, tudo que um músico pudesse trazer que fosse para ele, é... Uma reflexão própria daquele músico, para ele era da maior importância, mas ele tinha um objetivo, e ele procurava tudo pra esse

² *Alma brasileira* é o título de um dos álbuns mais conhecidos da carreira de Paulo Moura.

objetivo. O objetivo dele era... existe a música rítmica e melodiosa africana, ela é como sangue nas veias da música brasileira. Parece bom você aproveitar, porque a obra sinfônica do Paulo é toda afro, né? (GRYNBERG; KORMAN, 2017)

Continuando a nossa conversa, eu disse da minha intenção em analisar, conforme minha percepção e considerações, dois dos quatro álbuns produzidos em série pela gravadora Equipe, entre 1968 e 1971 – respectivamente, os álbuns *Paulo Moura Hepteto – Mensagem* e *Paulo Moura Quarteto*. Comentei com Halina Grynberg o fato de ter notado nos álbuns uma sonoridade referenciada no *jazz*. Acerca disso, ela respondeu:

Não, não, não! Não é do *jazz* (...), você tem que parar pra entender que é da música negra. Não é *jazz*. *Jazz* enquanto expressão mestiça, de uma música, de um país como os EUA, que acolheu essa... Que absorveu o canto entre os negros e os brancos, e virou o *jazz*, mas não é o *jazz* pelo *jazz*. Se você começa entrevistar pelo viés *jazz*, você vai ouvir coisas maravilhosas sobre o Paulo. Sobre o convívio dele com os músicos, né?!... Maravilhosa, mas ali não estava a alma dele. (GRYNBERG; KORMAN, 2017).

Esse comentário da Halina me alertou para a questão da observação da relação do Paulo Moura com o mundo do *jazz*. Com isso, surgiu uma pergunta: seriam suas referências jazzísticas originárias apenas das performances dos músicos e compositores negros americanos? Nesse momento, Cliff Korman começa a explicar como foi sua convivência musical, sua entrada na vida musical com o Paulo Moura. Então, Halina também comenta, e dá-se um diálogo:

Cliff Korman: Mas é importante, certamente a Halina vai me culpar também porque eu sempre soube disso... É da onde eu vim também, a minha formação e o meu encontro com o Paulo foi primeiramente através disso...

Halina Grynberg: Através do *jazz*...

CK: Por que...

HG: A gente sabe muito bem que pra você, o *jazz* foi sempre um... referencial e que pro Paulo não era.

CK: É isso que estou dizendo. A gente entra de algum lugar, e o encontro com a obra do Paulo, como pessoa, a obra, tudo, a chegada é através disso, é isso que é importante, ele por causa de várias coisas, na essência dele que eu acho, músico com curiosidade, e assim mil habilidades e familiaridade com esses gêneros, pela informação que ele buscou, não para se identificar, mas para entender. Então a gente teve pontos de encontro que pra mim, foi bem fácil né! A gente tocou Duke Ellington, o som dele coube perfeitamente nisso, e as primeiras coisas que ele me mostrou foi de sambajazz. Então, minha entrada com ele foi muito fácil. E aí que eu queria chegar...

HG: O que o Cliff está dizendo é extremamente importante, a entrada do Cliff com o Paulo.

HG: Do Cliff... o Paulo também tinha essa intensa curiosidade que é ligada a uma intensa generosidade, né?!... E ativa. Quer dizer, se um amigo dele, o músico que ele admirava se interessava por *jazz*, ele ia falar em *jazz* com esse músico.

CK: É, tipo... Exatamente, refletia o idioma, exato. Com outra pessoa seria outra coisa. Então, ele fala com Clara Sverner, ele não vai falar *jazz* com ela...

HG: De jeito nenhum.

CK: Vai pra o lado dela e cria uma parceria que gerou coisas maravilhosas, mas se ele tivesse chegado falando em ritmos afros ou jazz... (GRYNBERG; KORMAN, 2017)

Percebi que as reflexões e indagações surgidas nessa discussão – e o lugar em que Halina coloca Paulo Moura e sua obra – mostra o artista não somente dentro do contexto da música popular brasileira, mas também da sua origem afro-brasileira. Paulo Moura tinha na sua natureza o desejo do conhecimento. Sua curiosidade o levou para os saberes de várias artes de diferentes lugares do mundo. A reflexão feita por Halina, quanto à origem afro-brasileira de Paulo, foi muito importante porque, através deste dado, se deu uma compreensão melhor dos caminhos musicais escolhidos por ele durante o percurso da sua vida musical. Tais caminhos revelam-se na escolha dos compositores para interpretar e arranjar, na sua interação com os seus professores, com outros músicos, seus contemporâneos, seus amigos, e na sua vida intelectual e musical geral. Tentar descobrir, entender e compreender o lugar e a importância que Paulo Moura tem na música popular brasileira seria algo que passaria por esse conhecimento ali instaurado.

Paulo Moura é hoje considerado uma das maiores referências musicais do país, tendo construído em seis décadas e meia – de 1945 a 2010 – um trabalho através do qual é possível observar o domínio do artista em diferentes gêneros da música popular brasileira. Sua atuação contribuiu para o desenvolvimento tanto da música instrumental quanto também do universo da canção, por meio de arranjos para cantoras, como Elis Regina, entre outros. Desse modo, a pesquisa sobre esse recorte de sua obra pretende oferecer um material relevante para as reflexões relativas à música popular brasileira e sua história. A trajetória do artista, nesse espaço de 65 anos, desperta meu interesse e curiosidade em investigar a possibilidade de uma construção idiomática do saxofone, com características brasileiras, na interpretação, na improvisação, assim como no arranjo. Hoje ele é citado em trabalhos relacionados aos gêneros como o choro, o samba, o sambajazz e a gafieira. São exemplos de trabalhos que mencionam Paulo Moura: *O saxofone no choro: a introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro*, de Rafael Henrique Soares Velloso (UFRJ, 2006); *O saxofone de Nivaldo Ornelas e seus arredores: investigação e análise de características musicais híbridas em sua obra e interpretação*, de Bernardo Vescovi Fabris (UNIRIO, 2010); *O estilo de Zé da Velha no CD “Só Gafieira!”: práticas de performance do trombone no choro*, de Marcos Flávio de Aguiar Freitas (UFMG, 2017); *Sambajazz em movimento: o percurso dos músicos no Rio de Janeiro entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960*, de Gabriel Muniz Improta França; (PUC-RIO, 2015). Seu nome aparecerá em alguns momentos também nos textos de trabalhos

no âmbito da música erudita: *O saxofone na música de Radamés Gnattali*, de Marco Túlio de Paula Pinto (UNIRIO, 2005); *O saxofone no cenário musical erudito brasileiro sob o enfoque do representacional*, de Bruno Barreto Amorim (UFG, 2012); *A música brasileira nos cursos de bacharelado em saxofone no Brasil*, de Rowney Archibald Scott Júnior (UFBA, 2007); *Ao ilustrado público, o saxofone: introdução e desenvolvimento do instrumento no Brasil imperial*, de Pedro Paes de Carvalho (UNIRIO, 2015).

Contudo, a dissertação de mestrado *Tarde de chuva: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70*, de Daniela Spielmann (UNIRIO, 2008), traz um Paulo Moura numa perspectiva dele mesmo, de sua própria construção musical durante a sua vida.

O objeto desta pesquisa é sua produção artística, porém com ênfase em sete registros dispostos em dois álbuns lançados pelo músico no período de 1968 e 1969, a saber: *Wave, O Homem do Meu Mundo, Outubro*, gravadas no álbum *Paulo Moura Hepteto – Mensagem* (1968); *Lamento no Morro, Aos Pés da Cruz, Meu Lugar e Razão* – gravadas no álbum *Paulo Moura e Quarteto* (1969).

Os registros propostos para a análise nesta pesquisa foram escolhidos por serem performances de Paulo Moura ao saxofone – uma vez que é o saxofone o instrumento principal com o qual estudo e trabalho profissionalmente. Isso me permite, com alguma propriedade e legitimidade, transcrever e analisar as performances propostas. Através da análise desses registros de sua obra, espera-se identificar procedimentos, escolhas interpretativas no saxofone, nos arranjos e na improvisação, aspectos que poderão subsidiar a caracterização de musicalidades brasileiras e a sua aplicação no universo da música popular e do seu ensino.

O objetivo geral é, portanto, analisar aspectos musicais na obra do artista, através de um manuscrito e de transcrições de partes de saxofone alto, tanto de seus arranjos para obras de compositores brasileiros.

É proposto o estudo das obras de Paulo Moura aqui citadas considerando o procedimento metodológico de análise de transcrição musical com o auxílio de ferramentas, suportes e características tais como: áudio, transcrição, notação musical tradicional, minutagem, programas de editoração musical, como o *Sibelius*. Os materiais aqui apresentados foram extraídos dos *sites* do Instituto Antônio Carlos Jobim e do Instituto Paulo Moura ou transcritos de áudios originais. Através da transcrição dos registros fonográficos

escolhidos, espera-se identificar na trajetória artística de Paulo Moura, elementos musicais que demonstrem suas características interpretativas como instrumentista, e arranjador.

Este trabalho desenvolve-se através de uma abordagem qualitativa, comparativa e descritiva, na qual propomos a utilização do estudo de caso³ como método deste procedimento. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas e não estruturadas, com personagens representativos do contexto no qual Paulo Moura e sua obra se inserem, tendo como referenciais complementares artigos, teses, dissertações, partituras e registros de áudio e vídeo.

A análise das fontes será realizada conforme referencial metodológico trazido de Dobbins (1986), Grela (1992), Guest (1996), Almada (2000), Berliner (2001), Lowell e Pullig (2003) e Tomaro e Wilson (2009). Para a notação da harmonia será utilizada a simbologia dos acordes e a cifragem, globalizada pelo padrão de editoração musical do *Sibelius*, reconhecida no Brasil e internacionalmente. Grela (1992) propõe categorias de análise que ajudam a mapear as formas e as performances. Guest (1996) e Almada (2000) nos apresentam, na língua portuguesa, assuntos de grande importância para as análises interpretativas e do arranjo. Dobbins (1986), Lowell e Pullig (2003) e Tomaro e Wilson (2009), complementam, na língua inglesa, relações singulares da música brasileira e da música norte-americana com respeito às análises interpretativas e do arranjo. Já Paul Berliner (2001) traz grandes benefícios e avanços na padronização de determinadas ocorrências no *jazz*, que podem ser transponíveis para os estudos em música brasileira. Tal orientação metodológica nos parece ser a mais adequada para a presente investigação.

Partindo-se disso, cumpre registrar as perguntas que dizem respeito ao desenvolvimento musical do Paulo Moura, a saber:

1. Quais seriam as referências musicais incorporadas por Paulo Moura e que repercussão seu “balaio de diferentes saberes” trouxe para suas interpretações e improvisações e seus arranjos?

³ O pesquisador não pretende intervir sobre o objeto a ser estudado, mas revelá-lo tal como ele o percebe. O estudo de caso pode decorrer de acordo com uma perspectiva interpretativa, que procura compreender como é o mundo do ponto de vista dos participantes, ou uma perspectiva pragmática, que visa simplesmente apresentar uma perspectiva global, tanto quanto possível completa e coerente, do objeto de estudo do ponto de vista do investigador (FONSECA, 2002, p. 33).

2. O seu legado musical contribui para o desenvolvimento de um conceito musical no qual possam ser ouvidos e percebidos elementos que representam musicalidades de culturas populares brasileiras?
3. Como sua atuação esteve articulada no contexto histórico, artístico e social do país?

Ter convivido com Paulo Moura e o seu meio artístico favoreceu o encontro com os personagens que trabalharam com ele e que foram importantes na construção dos registros escolhidos. Foram realizadas entrevistas não estruturadas com Halina Grynberg, Cliff Korman e Daniela Spiellmann, semiestruturada com Wagner Tiso. A saxofonista doutora Daniela Spiellmann cedeu, generosamente, na íntegra, todas as entrevistas que fez com o Paulo Moura, entre os períodos de dezembro de 2006 e início de 2008.

Sobre a estrutura do presente trabalho, é de se apontar que o primeiro capítulo trata do artista Paulo Moura no seu contexto histórico, social e artístico, trazendo suas atividades relevantes durante o recorte escolhido. Visitando as bibliotecas *online* do Rio de Janeiro, o que encontrei sobre ele foi unicamente o livro *Paulo Moura: um solo brasileiro*, de Grynberg (2011), editado com entrevistas realizadas entre 2008 e 2009 que relatam a sua vida desde a infância até suas últimas aspirações musicais. Os *sites* do Instituto Paulo Moura e do Instituto Tom Jobim viabilizam a localização temporal das informações relatadas, facilitando a compreensão do seu processo de desenvolvimento artístico. Outro importante material, referente ao livro de Grynberg, e que complementa, pela natureza da narrativa (de músicos, compositores, amigos e familiares) nos diversos aspectos tratados é o conjunto de entrevistas realizadas por Daniela Spiellmann com Paulo Moura, nos anos de 2006 a 2008. O presente trabalho é costurado através de relatos e reflexões dos materiais recolhidos na forma de entrevistas, documentários em forma de vídeo, como também dissertações e teses que tratam, diga-se, do ser Paulo Moura. Será abordada a sua afrodescendência,⁴ tendo como referências, para tanto, o trabalho de Gabriel França (2015), assim como o depoimento de Joel Rufino no filme de Ariel Bigault (1987), *Paulo Moura: une infinie musique*. Através desses relatos, o texto se desenrola trazendo a construção musical que o maestro foi arquitetando, formando o seu “balaio” de saberes em música, e assim contribuindo para a formação artística até esse período proposto na pesquisa.

⁴ Refere-se aqui tanto às origens familiares do autor, num sentido étnico, quanto às raízes africanas de sua música.

O segundo capítulo identifica e demonstra conceitos metodológicos, através de Dobbins (1986), Grela (1992), Almada (2000), Berliner (2001), Lowell e Pullig (2003) e Tomaro e Wilson (2009) e delinea os pormenores através da escolha dos registros fonográficos, da elaboração das transcrições e de considerações estético-musicais.

O terceiro capítulo apresenta análises de trechos musicais transcritos do que se pôde extrair dos já mencionados registros de áudio e vídeo de Paulo Moura, as práticas de performance específicas do saxofone, quando este atuava como solista (melodista e improvisador). Considerando a sua verve de arranjador, serão analisadas a performance tanto da sessão rítmico-harmônica quanto a seção de sopros, procurando identificar os elementos musicais do arranjo que ajudam na viabilização da performance⁵ de Paulo Moura como instrumentista, e, também, o desenvolvimento da interação musical dos músicos na performance da gravação dos álbuns escolhidos. Nesse capítulo, os elementos selecionados, encontrados nas gravações, são analisados e compreendidos pelas práticas musicais típicas dos gêneros tratados e do idiomatismo do saxofone. Os registros propostos investigados serão analisados, descritos e comparados entre si, com a intenção de apontar o processo musical desenvolvido por Paulo Moura.

⁵ Rodrigues (2013, p. 97, 98) descreve que “(...) arranjo como uma ação que viabiliza a performance é uma ideia que primeiro recebi assim formalizada através do Ian Guest em um curso curto de arranjo. O compositor determina estruturas que o performer deve obedecer, em diversos níveis ou planos, que são atravessados pelo arranjo, que é o que viabiliza a performance”.

1 TRAJETÓRIA HISTÓRICA E ARTÍSTICA DE PAULO MOURA

1.1 SÃO JOSÉ DO RIO PRETO: ORIGEM E INÍCIO MUSICAL DE PAULO MOURA

Paulo Moura pertence a um tipo de modelo familiar muito típico, as famílias do interior do Brasil, com muitos irmãos, sendo ele o 11º da família, o caçula. Nasceu no dia 15 de julho de 1932, na cidade de São José do Rio Preto, interior de São Paulo, mas seus pais só conseguiram fazer seu registro de nascimento em 17 de fevereiro de 1933. Naquela época, também devido à Revolução Constitucionalista de 1932 contra o governo de Getúlio Vargas, era de costume o atraso do registro.

Segundo Grynberg, (2011, p. 18), Paulo Moura cresceu nesse ambiente familiar de casa cheia, onde normalmente circulavam muitas pessoas. Seu pai, Sr. Pedro Gonçalves de Moura, natural de Pirapora, Minas Gerais, exercia o ofício de carpinteiro. Depois, mudando seu ofício para boiadeiro, ao levar uma boiada para Rio Preto, decidiu lá se estabelecer, casando-se com a Sra. Cesarina Cândida de Moura. Depois de casado, o Sr. Pedro Moura, adquirindo interesse e gosto pela música, começa a estudar e em seguida entra para a Banda do Quaranta tocando trombone, mas antes já havia tocado tuba, clarineta e outros instrumentos também” (GRYNBERG, 2011, p. 19). Com os filhos crescendo, ele começa a tocar e dirigir sua própria orquestra, nos bailes de negros⁶ de sua cidade, no Clube Marcílio Dias, onde seus filhos mais tarde também tocariam.

Como, naquela época, algumas coisas eram consideradas “coisas de homem”, as irmãs de Paulo Moura não foram iniciadas na música, exceto Nena, que estudou e tocou piano – instrumento que na época era típico para as mulheres, conforme relata Paulo Moura na seguinte passagem: “Podiam jogar futebol, mas fazer música era coisa de homem. A não ser minha irmã Filomena, a Nena, que chegou a tocar piano numa orquestra de Rio Preto.” (GRYNBERG, 2011, p. 13). França (2015, p. 84) observa que, naquele tempo, “(...) profissões ligadas ao entretenimento, como a de músico ou de ator, eram consideradas indignas, especialmente para mulheres”.

Mas Paulo Moura desde menino sabia que ia ser músico. Foi muito natural para ele a maneira como a música foi inserida na sua vida:

⁶ Nessa época, era comum a distinção entre clubes de negros e clubes de brancos, em várias cidades do Brasil.

Já ouvia música em casa mesmo, os músicos da banda se encontravam para tocar, não tinham estas facilidades do disco de hoje que nós temos. (...). Tinha uma festa, um ensaio de banda ou de *jazzband* de modo que estava sempre ouvindo. Quando eu me entendi por gente eu já tinha decidido que ia ser músico. Meu pai era clarinetista e quando eu comecei a me interessar por música queria tocar trompete, mas ele já tinha um instrumento na cabeça dele pra que eu estudasse. (SPIELMANN, 2008, p. 08)⁷

Aos 9 anos, Paulo Moura ganha do seu pai sua primeira clarineta, com a qual também inicia seus estudos musicais. Paulo Moura tinha outras atividades corriqueiras, como toda criança, como ir para a escola, porém, gostava de estudar clarineta por conta própria, sempre que voltava da escola, almejando um dia tocar na banda de música da sua cidade. “Foi a partir dos 9, 10 anos de idade que comecei a me imaginar como músico, a querer estudar música. E queria estudar sempre, mesmo quando havia uma pelada de futebol na minha rua ou no quintal da minha casa.” (GRYNBERG, 2011, p. 13).

Através do rádio, veículo de informação de longo alcance da época, seu pai, que queria manter-se bem informado, escutava as notícias importantes e escolhia as músicas que mais lhe interessavam. Os arranjos, prontos e editados, vinham do Rio de Janeiro, enviados pelos irmãos de Paulo Moura, Waldemar e Zeca, que, a esta altura, estavam trabalhando como músicos na cidade maravilhosa. Muitas vezes seu pai experimentava o repertório com a Nena ao piano e o Paulo Moura com a clarineta. Essa era também uma das formas de estudo que o Paulo Moura praticava em seu ambiente familiar.

Comecei a ouvir música em casa. Meu pai tocava, meus irmãos tocavam, e achei que ia ser a mesma coisa comigo, porque aos 09 anos eu já tocava. Bem que eu quis começar antes, mas papai me seguiu um pouquinho e foi só a partir dessa idade que eu comecei a estudar com ele. Escolha, não foi. Mas foi um caminho, talvez o único que eu, no fundo, talvez acabasse escolhendo. Na verdade, eu até tive vontade de trabalhar com mecânica, eu achava interessante. O Aristides, meu cunhado, casado com minha irmã mais velha, Filhinha (Dalila), era mecânico e vivia falando que ganhava muita gorjeta, e eu pensava que com essa história de gorjetas eu me daria bem. Mas meu pai achou que eu não devia trabalhar com coisas que sujassem as mãos. Então eu cismei em escolher uma profissão para mim que fosse o ideal para ele. (GRYNBERG, 2011, p. 11)

No processo socioeconômico e político da história do Brasil, observa-se que, para uma família de origem negra e de uma classe social baixa como a de Paulo, seria quase que natural pensar em outras possibilidades de escolha profissional para seus filhos, que não a de ser músico – como, por exemplo, a de ser mecânico –, o que foi comentado pelo próprio

⁷ Este depoimento é trecho de entrevista concedida por Paulo Moura a Grande Othelo no já mencionado documentário *Paulo Moura: une infinie musique* e encontra-se transcrito na Dissertação de Spielmann (2008).

músico. Mas, pela assertiva do seu pai, de não trabalhar “com coisas que sujassem suas mãos”, ele, não querendo decepcioná-lo, por achar que estaria escolhendo uma profissão para a satisfação de seu pai, acaba por construir outro entendimento. Acerca disto, ao ser entrevistado por sua esposa, Halina Grynberg, à pergunta “Uma profissão para você que fosse ideal para seu pai?”, Paulo Moura responde:

Sim, porque ele achava isso, era diferente de mim... Talvez pensasse em algo que fosse melhor para mim. Essa idéia me escapou, eu nunca tinha pensado assim; não uma profissão que fosse ideal para ele, mas que fosse mais digna. Porque ele, na verdade, não influenciou na minha escolha: “vai ser isso”, “vai ser aquilo”, acho... [risos]. O que ele queria era realizar um sonho, que nem era tão grande: queria ensinar música aos filhos; pensava que os filhos tinham jeito para música, e todos nós, de fato, tínhamos mesmo. Por isso, ele orientou os filhos até a idade em que considerava necessária sua interferência. Mas, depois de certo ponto, nem havia condição para isso. Tornou-se tradição na minha família, que os filhos, a partir dos 18 anos, fossem para os grandes centros: São Paulo ou Rio de Janeiro. (GRYNBERG, 2011, p. 11-12).

Em 1943, aos onze anos de idade, Paulo Moura começa a tocar na orquestra de seu pai, Sr. Pedro Moura, no chamado Clube Marcílio Dias, em bailes para a população negra – isso numa cidade onde, à época, a discriminação racial era muito grande.

Outra tática de elevação criada pelos negros brasileiros foi a constituição de clubes sociais para eles, uma vez que frequentemente não eram admitidos nos clubes regulares de brancos, conforme a pesquisa de Sonia Giacomini (2006), sobre o Clube Renascença, no Rio de Janeiro. O depoimento de Paulo mostra o envolvimento de sua família em um “clube de negros”, em São José do Rio Preto, onde viviam: A orquestra de meu pai tocava num clube de negros. Como era mesmo o nome? Clube Marcílio Dias. A formação era simples: um trombone, um trompete, um sax alto, que era o meu pai, e eu tocava clarineta, numa parte que não era para clarineta, mas para sax-tenor, porque o resultado era uma oitava acima; mas o importante era estar ali tocando (GRYNBERG, 2011 apud FRANÇA, 2015, p. 86).

Observa-se que nesses tempos o conhecimento musical que Paulo Moura adquire vem através do seu ambiente familiar, pela via de músicas do repertório dos bailes promovidos pela orquestra de seu pai, trazendo diferentes gêneros musicais brasileiros e até estrangeiros, mas vindo primeiramente de uma cultura popular entrelaçada, de algum modo, com necessários conhecimentos de teoria musical da tradição europeia, e da clarineta. Outro fator é que com onze anos ele já trabalhava com seu pai, mas era um trabalho que começava às nove horas da noite, o que parecia natural para os seus pais no ambiente em que viviam. Paulo Moura relata:

Quando eu saía para fazer os bailes em São José do Rio Preto jantávamos às seis

horas, seis e meia. Mas, para o baile, a gente saía por volta das nove horas. E minha mãe ficava naquela preocupação de preparar um lanche, e ainda pedia para meu pai comprar umas empadinhas e uns pastéis pelo caminho. Eu tinha 11 anos. (GRYNBERG, 2011, p. 19)

Nessa época, no Brasil, a discriminação racial era ainda mais patente. Outro traço era o de que a maneira de se educar filhos era mais impositiva. Pessoas, então, como o Sr. Pedro Moura, que tinham uma aspiração de melhorar de vida, queriam para os seus filhos uma formação conforme ideais que consideravam mais elevados. Esse parecia ser o desejo de seu pai.

França (2015), trata tanto do ponto de vista musical quanto social de alguns dos acontecimentos que levaram à criação do chamado sambajazz, e, no meio disso insere Paulo Moura como um dos precursores desse gênero musical –, nos traz sua versão sobre o músico e sua origem:

Não é surpreendente que a família de Paulo Moura, constituída por negros – ou por mulatos, se preferir – se preocupasse em conseguir um trabalho mais intelectual, menos braçal, vislumbrado na música, para o filho caçula. Pois é de se esperar que os herdeiros diretos de um sistema escravista como o brasileiro, demasiado extenso tanto no tempo quanto na quantidade de indivíduos submetidos, e a pouco mais de meio século da abolição da mesma, optassem por um trabalho considerado “mais digno”, ou seja, mais afastado do labor braçal imposto aos escravos e seus descendentes. (FRANÇA, 2015, p. 84-85)

Esta oposição entre trabalho braçal e intelectual que pode ser atribuída como característica à tradição ocidental era ainda mais forte no Brasil. De fato, o trabalho braçal sempre foi extremamente desvalorizado neste país, como consequência mesmo desta terrível herança escravista, entre outras causas. (HOLANDA, 1995 apud FRANÇA, 2015 p. 84-85)

É perceptível que, dentre as profissões que passaram pela cabeça de Paulo Moura, a de músico instrumentista era “menos braçal” que a de mecânico, e também mais “intelectualizada” do que ser, por exemplo, alfaiate, ofício que viria a praticar no Rio de Janeiro, por um tempo, na alfaiataria de sua mãe.

Alguns de seus irmãos estavam trabalhando com música em grandes centros. Waldemar, que tocava trombone, e Zeca, que tocava trompete, ambos moradores da cidade do Rio de Janeiro. Paulo, que gostava de passear e sabia do Rio através dos cartões postais que seus irmãos enviavam, tinha curiosidade de conhecer uma cidade grande. Seu pai prometeu que o levaria para São Paulo, economizando dinheiro dos bailes, e ele habilmente respondeu: “Será que não dá para arranjar mais um pouquinho de dinheiro e chegar até o Rio de Janeiro?” (GRYNBERG, 2011, p. 29). Sua mãe, Sra. Cesarina, querendo ficar mais perto dos filhos,

convenceu Sr. Pedro Moura e todo o resto da família – Dalila e Lico (Alberico), que tocava na orquestra da Rádio Record –, então domiciliada na cidade de São Paulo, a se mudarem para o Rio de Janeiro.

1.2 RIO DE JANEIRO: PAULO MOURA EM SUA ADOLESCÊNCIA DESCOBRINDO NOVOS VALORES

Paulo Moura ainda tinha doze anos quando chega ao Rio de Janeiro de trem. Pouco antes de chegar à estação Central do Brasil, o trem para em uma estação do subúrbio carioca, e ele tem a sua primeira impressão da cidade, observando as pessoas bem vestidas que entraram indo para o centro, falando alto sobre futebol e outros assuntos cotidianos. Escutando o sotaque daquela gente, comentaria alegremente: “Poxa! Que bonito que é o sotaque carioca!” (GRYNBERG, 2011, p. 30).

Sua primeira moradia em terra carioca foi na Rua Barão de Mesquita, n. 363, no Bairro da Tijuca. Nesse período de adaptação ao cotidiano do grande centro, perto ainda do fim da Segunda Guerra Mundial, depois de um período de pouca atividade musical, Moura decide, por conta própria, retomar o seu estudo de música:

Eu que decidi estudar. Teve uma época dos 12 anos aos 15 anos aqui no Rio que eu não estava tocando. Eu pegava uma vez ou outra na clarineta, que era o único instrumento que eu tinha, pois o saxofone havia sido vendido, então eu tocava em casa uma vez ou outra. Quando eu estava nesta fase neutra um dia assim apareceu um rapaz que estava lendo mão e fez uma leitura da minha mão que me entusiasmou muito assim, que eu ia viajar muito, então eu pensei só pode ser através da música, aí, no dia seguinte, eu já comecei a estudar, recomencei a estudar com o meu pai. Mas eu já tinha uma técnica boa e nas duas lições que eu mostrei pra ele, não fez nenhum comentário, disse que tava boa, então foi quando eu achei que deveria procurar outro professor. Primeiro com professor João Batista que tocava saxofone também e depois com o professor Geolindo na Escola (Escola de Música da UFRJ). (MOURA, 2006)⁸

O saxofone, todavia, entrou na sua vida, ainda em São José do Rio Preto.

O saxofone mesmo eu comecei a tocar em Rio Preto com meu pai. Logo nos últimos meses que a gente tava morando em São José do Rio Preto, um dos meus irmãos que morava aqui no Rio de Janeiro mandou um saxofone pra mim, lá, em São José do Rio Preto, e aí eu comecei a tocar. Mas durou pouco, porque vim pro Rio, eu tava com 12 anos e eu poderia até começar a tocar em algumas orquestras de subúrbio, mas meu pai proibiu porque ficou com medo que eu pudesse pegar um caminho diferente, e entrar na boemia. (SPIELMANN, 2008, p. 09)

⁸ Estas entrevistas de Paulo Moura foram concedidas a Daniela Spielmann nos anos de 2006, 2007 e 2008 e foram cedidas por Spielmann para uso nesta pesquisa.

Através de contatos de seus irmãos Waldemar e José, que tocavam na Rádio Nacional, Paulo Moura pode estudar, de graça, teoria e o instrumento clarinete, com um dos mais proeminentes clarinetistas e saxofonista da época, o Prof. João Batista, que era o primeiro sax alto na Orquestra da Rádio Nacional nessa época. Então, com autorização do seu pai, abandonou o ginásio⁹ para poder se dedicar mais aos estudos musicais.

Ruy Castro¹⁰, em seu livro *A noite do meu bem*, relata que dois anos depois da chegada do Paulo Moura ao Rio de Janeiro, exatamente no dia 30 de abril de 1946, o presidente da República, Eurico Gaspar Dutra, depois de três meses empossado, assina uma lei onde decreta o fechamento dos cassinos em todo o território nacional, contrariando as expectativas criadas em sua campanha eleitoral ocorrida após a queda de Getúlio Vargas, em outubro do ano anterior.

Joaquim Rolla – proprietário dos cassinos da Urca (Rio), de Icarai (Niterói), de Quitandinha (Petrópolis), da Pampulha (Belo Horizonte), Octávio Guinle – com o mais luxuoso cassino no Copacabana Palace Hotel e Alberto Quatrini Bianchi – do cassino Atlântico, viram seus impérios desabarem, porém não deixaram de continuar ricos. Os empregados do pano verde, como eram chamados nos cassinos, desde cargos como superintendentes, até manobristas, que sofreram. Mas quem mais sofreria com o fim dos cassinos era o pessoal do palco e adjacências: diretores artísticos, diretores de cena, roteiristas, cantores, maestros, músicos, arranjadores, copistas, ensaiadores, coreógrafos, dançarinas, coristas, comicos, acrobatas, locutores, mestres de cerimônia, costureiras, aderecistas, passadeiras, camareiras, maquiadores, cabeleireiros. Os grandes cassinos mantinham – cada um – duas ou três orquestras, conjuntos menores e solistas, para produzir música de dança, de fundo e acompanhamento. Cerca de trezentos músicos e cantores perderam o emprego no Rio. (CASTRO, 2015, p. 17-19)

Paulo Moura era muito novo nessa época, e como não era permitido ingresso de adolescentes em tais ambientes, ele não teve a oportunidade de conviver com essas orquestras dos cassinos, formadas, então, pelo que se costumava tomar como os melhores músicos da época, como o pianista Dick Farney, o violonista Laurindo de Almeida e outros: “Como os cassinos foram fechados em 1946, eu nunca toquei em orquestra de cassino; não tinha idade para isso na época. Meus irmãos mais velhos, que chegaram ao Rio antes de mim, puderam desfrutar disso.” (GRYNBERG, 2011, p. 97).

Os artistas mais famosos voltaram para os teatros de revista, na Praça Tiradentes, e

⁹ Ginásio corresponde, atualmente, ao segundo ciclo do Ensino Fundamental.

¹⁰ Ruy Castro nasceu em 1948. Começou como repórter em 1967 no Correio da Manhã, no Rio, e passou por todos os grandes veículos da imprensa carioca e paulistana. A partir de 1990, concentrou-se nos livros. É autor de biografias de Carmem Miranda, Garrincha e Nelson Rodrigues, e de livros de reconstituição histórica, sobre a Bossa Nova, Ipanema e Flamengo. É cidadão benemérito do Rio de Janeiro. (Cf. www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00092).

os músicos encontrariam seus trabalhos nos *dancings*, gafieiras, estações de rádio, gravadoras de discos e bailes de formatura. Inicia-se aqui também uma transição na educação musical de Paulo Moura. Seu irmão Lico apresenta para Paulo Moura o Ponto dos Músicos,¹¹ que ficava em frente ao Teatro João Caetano, na Praça Tiradentes. Com os estudos de clarinete mais avançados, retorna também para o sax alto. Seu pai compra um saxofone na mão do maestro Zacarias e assim Paulo Moura, aos 17, anos, demonstrando algum domínio tanto da clarineta quanto do saxofone, começa a tocar profissionalmente nas bandas de subúrbio. Conforme Spielmann (2008), ele tocava em bailes nos clubes da Tijuca, nas gafieiras do Andaraí, Centro da Cidade, Praça da Bandeira, Belfort Roxo e Pavuna, conseguindo dar início à sua decidida carreira profissional. Os músicos do “segundo time” iam chegando e de acordo com os níveis de cada um, passavam a tocar em alguma dessas orquestras, selecionados pelos diretores que ficavam ali circulando pela praça.

Eu comecei a tocar mesmo, eu devia ter uns 17 anos... Comecei numa orquestra de subúrbio (...) mas a maioria dos músicos que tocavam ali eram suburbanos e vamos dizer num segundo time da música instrumental no Brasil, porque os melhores tocavam nas boates, nas rádios, os cassinos já tinham fechado. (MOURA, 2006)

Paulo Moura imediatamente se identifica com aquele ambiente instigador de diferentes níveis de orquestras para ganhar os seus primeiros trocados. Como ele diz,

Virou um vício! (...). O acesso era fácil. Pegava um bonde em frente a sua casa e descia em frente à Praça Tiradentes. Chegava por volta das 17 horas e como as apresentações eram em torno das 18 horas às 20 horas, em torno de 21hs já estava em casa. (GRYNBEG, 2011, p. 34).

Dessa forma, os músicos iam dominando um repertório que incluía vários gêneros musicais, aprimorando-se até chegar ao grupo do primeiro time. Os músicos do primeiro time se encontravam em outro lugar, na Avenida Rio Branco. É importante dizer ainda, que Paulo Moura, aos 17 anos, participava de um ambiente musical que estimulava os músicos a ter uma educação musical qualificada. Moura passou por essa “escola”, como grande parte dos músicos desse período, ele estava apto a responder às exigências técnicas dos vários gêneros musicais. O Ponto dos Músicos foi uma escola de vida profissional na formação dos músicos, um local que atendia às necessidades das orquestras de baile e gafieira da época. Nesse período ocorreu, inclusive, um encontro com Pixinguinha:

¹¹ Nas décadas passadas, o Ponto dos Músicos era um local frequentado pelos músicos populares, que servia para o encontro e possíveis indicações de trabalho. (SPIELMANN, 2008).

Eu tocava nestas orquestras, em bailes, sábado e domingo. Assim, você chegava, sentava lá na cadeira, o primeiro ou terceiro saxofone alto, e lia o que tinha ali, na verdade era um repertório que, com o tempo, era parecido, então você chegava e acabava lendo. Fox, mambo, arranjos de samba, um músico ou outro tocava choro, mas não era muito comum não. Às vezes tocavam choro na hora que a orquestra ia fazer um lanche. Alguns músicos que queriam fazer solos ficavam ali. Numa destas toquei choro com o Pixinguinha, foi no baile, foi a única vez que nós tocamos juntos. Porque nesta orquestra o diretor era amigo do Pixinguinha e então o convidou pra tocar. (SPIELMANN, 2008, p. 10)

Sempre curioso acerca do que estava acontecendo no meio musical, Paulo Moura tocava também nas orquestras de Táxi Dancings:

Mas quando eu comecei a tocar tinham os “dancings” que eram um lugar que os homens iam dançar, tinham as damas lá do clube que então aquilo era pago por música então cada música que tocava, a dama ganhava uma porcentagem. As músicas tinham que durar pouco, 02 minutos e meio era demais, pra poder faturar bem. Então o choro não podia entrar neste porque o choro tem três partes e demorava mais que 3 min. Eram sambas. A orquestra que não era muito grande tinha uns 08 músicos às vezes era menor, quatro ou cinco, tinha o cantor. E dentre os músicos, algum fazia o solo, que era quase sempre assim: uma orquestral, uma cantada, depois uma solada depois a cantora revezando a apresentação, assim a noite toda que começava as 22hs horas e ia até as 3hs da manhã. Mas a música não interrompia. Eram dois conjuntos. Pelo dono da casa que fazia essa divisão com elas. Tinha bastante. Os mais importantes eram lá na Cinelândia lá no subterrâneo do prédio São Borja, tinham dois, que eram os mais importantes eu toquei naqueles dois. Como não se podia tocar choro, então se tocava música americana em ritmo de samba, quando era samba que estava correndo. (MOURA, 2006).

1.3 ANOS 50: A MAIORIDADE DE PAULO MOURA E SUA EXPERIÊNCIA NAS ORQUESTRAS DE RÁDIO

Paulo Moura, aos 18 anos, volta a estudar formalmente no chamado Ginásio Luiza de Castro e, continua, ao mesmo tempo, a sua formação erudita no clarinete com o renomado professor Jayoleno dos Santos.¹² Devido ao seu nível de técnica musical, ingressa diretamente no quarto ano do curso de clarineta, na Escola Nacional de Música. Jayoleno introduz uma técnica que ainda era muito discutida, sobretudo, as diferenças de sonoridade obtidas com o uso ou não dos dentes, onde, através do apoio dos dentes superiores, o músico adquire maior resistência e estabilidade para a performance. Sobre isso, Paulo Moura comenta: “Por exemplo, num recital de clarineta, se ele precisasse tocar por um longo período, um longo trecho. Isso me valeu muito durante meu treinamento para *‘Moto Perpétuo’*” (GRYNBERG,

¹² Professor de clarinetistas renomados na Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro, tais como José Botelho e Paulo Sérgio Santos.

2011, p. 69).

Figura 1 - Paulo Moura e, a sua direita, o professor de clarineta Jayoleno dos Santos



Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim¹³

Para o estudo da clarineta, isso era um avanço, e provavelmente ele adaptou a mesma técnica ao saxofone – esse assunto relacionado ao desenvolvimento técnico e artístico de Paulo Moura ao saxofone será abordado adiante nesta Tese, no item intitulado “O sax de Paulo Moura”.

Nessa época, ainda formatando a sua experiência profissional, começa a tocar nas rádios e a integrar o elenco dos músicos do primeiro time. Segundo Grynberg, sua primeira grande experiência nas rádios foi aos 19 anos (em 1951), no seu primeiro trabalho com carteira assinada como primeiro saxofone alto, “líder” da Orquestra de Osvaldo Borba, na Rádio Globo, que depois de seis meses se transformaria em um formato reduzido de músicos para a TV Tupi. A orquestra era muito respeitada, e foi sua primeira experiência em uma orquestra tipo *big band*:

Minha primeira gravação de nível profissional foi com a orquestra Osvaldo Borba,

¹³ Cf.: <http://www.jobim.org/paulomoura/handle/2010.6/356>

por volta de 1951, acompanhando Dalva de Oliveira. Foi marcante porque foi a primeira vez em que me senti mais seguro profissionalmente. (...) Naquela época, gravava-se direto na cera. E tinha aquela coisa de “não pode errar”. Quando se errava, era um prejuízo; tinha-se que jogar fora a cera ou o acetato usado na gravação. Então, tudo era muito bem-cuidado, prestava-se a maior atenção. Havia alguns microfones, mas era tudo direto. Um som só. Não havia vários canais, como hoje. Era um canal apenas. (...) éramos cerca de vinte músicos. (...) no estúdio da Odeon, que ficava na Lapa. (GRYNBEG, 2011, p. 63)

Como Paulo Moura afirma, as gravações nos anos de 1950 ainda eram produzidas no acetato, e se houvesse qualquer problema técnico ou musical no ato da gravação isso causava um grande prejuízo. Para quem estava nesse mercado de gravação profissional, portanto, trabalhava-se com a alta performance e a concentração, a atenção, o estado de “estar acordado”, de não poder errar, eram fatores fundamentais, habilidades que naturalmente os músicos adquiriam praticando diariamente. Esse fator “psicológico” tornou-se natural em relação às gravações posteriores, que começaram a trabalhar com o termo *overdub*. Para atuar nesse ambiente musical necessitava-se de uma habilidade: não só na leitura rítmica e melódica, mas, também, conhecer e tocar os possíveis recursos técnicos no instrumento, necessários para a interpretação do arranjo.

Já na TV, tocava com artistas importantes, e tudo era fascinante nesse mundo de shows e bailes grã-finos. Naquele tempo, havia muitas orquestras de rádio espalhadas pelo o Brasil, o que foi uma grande fonte de emprego para os músicos dessa geração.

Ainda tocando na TV Tupi, Paulo Moura serviu ao Exército na Cavalaria de Guarda de São Cristóvão. Já prevendo a Segunda Guerra Mundial, seu pai tinha como ideal iniciar todos os seus filhos na música, porque, caso houvesse uma guerra, eles seriam escalados para fazer parte da Banda de Música do Exército, por possuírem o treinamento necessário em música: “O ideal de meu pai foi realizado em plena paz, porque fui direto para banda de música. O único disparo que ouvi foi acidental.” (SPIELMANN, 2008, p. 24).

Ganhando os seus primeiros cachês como músico profissional, ele consegue o dinheiro que usou para fazer aulas particulares com o professor Paulo Silva, aperfeiçoando os seus conhecimentos de harmonia (INSTITUTO PAULO MOURA, s/d). Seus trabalhos começam a ter outra relevância tanto profissional quanto artística, participando de gravações na RCA Victor com o maestro Zacarias e sua Orquestra, como primeiro saxofone alto – “líder” –, acompanhando cantores renomados como Nelson Gonçalves, Dircinha Batista, Núbia Laffayette, Carlos Galhardo e Gilberto Alves.

1.4 APROXIMAÇÃO COM O JAZZ E AS CONQUISTAS ATÉ O DESENVOLVIMENTO DO SAMBAJAZZ

Com 20 anos, Paulo Moura começa a usufruir de uma diversidade musical que, na época, no Brasil, poucas cidades como o Rio de Janeiro poderiam oferecer a um jovem curioso e com tanta sede de aprender. Toda essa experiência se soma com as orquestras de *jazz* – enriquecendo ainda mais o seu “balaio” de saberes.

Quando falamos de *jazz* na vida do Paulo Moura é importante perceber o que ele escutava, apreciava, incorporava e seguia como proposta relevante ao seu desenvolvimento musical. Conforme Korman (2016, p. 155, tradução nossa),

(...) a partir de 1952, com um grupo de músicos de mentalidade semelhante no Rio de Janeiro, Moura foi tomado pelo som de artistas americanos de *jazz* dos movimentos *bebop* e *hard-bop*, incluindo artistas como os saxofonistas Charlie Parker e Cannonball Adderley, o baterista Art Blakey e os Jazz Messengers, e o pianista Horace Silver. Moura trabalhou para compreender e incorporar as suas inovações e fluências como improvisador na sua própria música e trabalhos subsequentes.¹⁴

Observando sempre os segmentos do gênero que mais o instigavam, Paulo, seja no Theatro Municipal, seja no Copacabana Palace, participa como primeiro saxofone alto nas grandes formações de orquestras lideradas, dentre outros, por Maestro Cipó,¹⁵ Dick Farney¹⁶ e K-Ximbinho,¹⁷ os quais se inspiravam e escreviam seus arranjos nos moldes das grandes orquestras de *jazz* do exterior.

O Maestro Cipó criava arranjos privilegiando os trompetes nos agudos, o que produzia um efeito brilhante, inspirado em Dizzy Gillespie e Stan Kenton, enquanto o K-Ximbinho escrevia os seus arranjos de uma maneira mais suave, usando

¹⁴ No original: “(...) *from 1952 on, with a group of similarly-minded musicians in Rio de Janeiro, Moura was taken by the sound of American jazz artists of the bebop and hard-bop movements, including artists such as saxophonists Charlie Parker and Cannonball Adderley, drummer Art Blakey and the Jazz Messengers, and pianist Horace Silver. Moura worked to understand and incorporate their innovations and fluency as improvisers into his own music and subsequent work.*”

¹⁵ Maestro Cipó (Orlando Costa) nasceu em 1922 na cidade de Itapira SP e faleceu em 1992 no Rio de Janeiro RJ. Foi saxofonista, maestro, orquestrador e compositor.

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa817/maestro-cipo>>. Acesso em: 14 de Nov. 2019.

¹⁶ Dick Farney (Farnésio Dutra e Silva) nasceu em 1921 no Rio de Janeiro RJ e faleceu em 1987 em São Paulo SP. Foi cantor, pianista e compositor. <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12861/dick-farney>>. Acesso em: 14 de Nov. 2019.

¹⁷ K-Ximbinho (Sebastião de Barros) nasceu em 1917 na cidade de Taipu RN e faleceu em 1980 no Rio de Janeiro RJ. Foi clarinetista, saxofonista, compositor, arranjador e regente. [dicionariompb.com.br > k-ximbinho](http://dicionariompb.com.br/k-ximbinho)

instrumentos como violoncelo e oboé, meio *cool jazz*. Dick Farney, grande pianista, preferia o estilo de Dave Brubeck. (INSTITUTO PAULO MOURA, s/d)

Observa-se que Paulo Moura, nessa época, está em vários trabalhos representativos da cena do Rio de Janeiro, em diferentes ambientes musicais que lhe proporcionavam uma experiência única, tanto na música popular quanto no ambiente clássico ou sinfônico. Nesse ínterim, sua intensa atividade musical é reconhecida por determinados críticos e Paulo Santos, apresentador dos programas *Concertos Sinfônicos* e *Em tempo de Jazz*, da chamada Rádio MEC, entrega o prêmio dos dois programas a Paulo Moura, intitulando-o como melhor instrumentista – como clarinetista nos *Concertos Sinfônicos* e como saxofonista no *Em tempo de Jazz*. Ainda na produção de Paulo Santos, Moura participa dos LPs *Em tempos de Jazz I* e *Em tempos de Jazz II*. Sua paixão e vontade pelo que fazia levaram-no a tal patamar na cidade do Rio de Janeiro, que não era qualquer cidade do mundo, muito menos no Brasil, sendo um dos maiores polos de arte no país à época.

Paulo Moura tinha um jeito de trazer artisticamente todo esse conhecimento à sua maneira simples de expressar, de ser e de levar sua música para o público ao seu redor, proporcionando sempre uma escuta curiosa, uma dança prazerosa. Ele conseguia unir, como Mário de Andrade afirma em seu livro *Pequena História da Música*, os segmentos e as partes de percepção em que a música nos atinge, que são: a pele, que nos dá vontade de dançar, movimentar, se expressar de alguma forma; o coração; que nos traz a lembrança, ou um sentimento por alguém; e a cabeça, que demonstra o lado intelectual desenvolvido na música (ANDRADE, 1976).

Um ano depois, em 1953, Moura deixa de tocar nas duas orquestras em que atuava até então (Orquestra de Oswaldo Borba, da TV Tupi e Zacharias e sua Orquestra). A este tempo, acompanha a Orquestra de Ary Barroso ao México, em sua primeira viagem internacional, com duração de dois meses. Aproveitando essa turnê, Paulo Moura e seu colega trompetista Júlio Barbosa,¹⁸ viajam para Nova York com a esperança de conhecer Charlie Parker – que Paulo Moura seguia através da era do *bebop* no *jazz*. Acabam, na verdade, conhecendo Dizzy Gillespie¹⁹, que os recebe em Corona Plaza, em sua casa, no subúrbio de Nova York.

Voltando da turnê, Paulo Moura participa de ensaios com os amigos de sua rua,

¹⁸ Júlio Barbosa nasceu em 1926, em Nova Friburgo, RJ. Nos anos 1950, atuou como músico das gravadoras Odeon e Philips, onde gravou com Érlon Chaves, Cipó, Moacir Santos e Eumir Deodato, entre outros. Em 1975, fixou residência na Alemanha. Neste país, foi convidado a participar da Orquestra de Max Greger, com a qual fez concertos, apresentações em televisão e gravou discos.

¹⁹ Dizzy Gillespie (1917 – 1993) foi trompetista, líder de orquestra, cantor e compositor de *jazz*, sendo, ao lado de Charlie Parker, uma das maiores figuras no desenvolvimento do movimento *bebop* no *jazz* moderno.

prenunciando a bossa nova:

Nesta época eu ensaiava, nas tardes de sábado, em casa de minha família, na Rua Barão de Mesquita. O João Donato fazia as composições e eu ensaiava os sopros; Johnny Alf às vezes nos visitava para mostrar algumas composições, como “Rapaz de Bem”. A “bossa nova” ainda não tinha estourado, mas já se anunciava no meio musical. Johnny Alf, que acabara de gravar seu primeiro disco solo, nos falava sobre um arranjador muito bom e desconhecido, o Tom Jobim. (SPIELMANN, 2008, p. 25)

Através das tardes de sábado, ensaiando com João Donato (1934), observava de perto a harmonia de Johnny Alf (1929 – 2010) que já prenunciava a bossa nova, que viria à tona com Tom Jobim (1927 – 1994) e João Gilberto (1931 – 2019).

Todos esses diferentes ambientes musicais lhe possibilitavam o contato com diferentes músicos, instrumentistas e arranjadores que lhe apresentavam novos tipos de texturas harmônicas e rítmicas.

Observamos que, entre meados da década de 1950 e meados da década de 1960, através de importantes registros fonográficos desse período, surgem movimentos de uma nova transformação musical. É perceptível a comunicação desses movimentos musicais transformadores acontecendo e atuando paralelamente em territórios diferentes, como na América do Norte através do *jazz*, na América do Sul pela Música Popular Brasileira e na Europa, principalmente, que é a matriz da música clássica, dita erudita, entrando na era da *Neue Music* – Música Nova, Música Contemporânea. A conexão desses movimentos era ainda somente através de partituras, rádios, TVs e os álbuns de música que chegavam aqui no Brasil.

O *jazz*, que já vinha crescente desde os anos 40 pela era do *bebop*²⁰ através de Charlie Parker e seus músicos inovadores como Dizzy Gillespie, passou pelo gênero *cool jazz*²¹, nos anos 1950, através de Miles Davis, chegando até o *hard bop*²² e as maiores inovações trazidas

²⁰ *Bebop* é um estilo de *jazz* que se desenvolveu na década de 1940 e é caracterizado pela improvisação, tempos rápidos, imprevisibilidade rítmica e complexidade harmônica. Além dos fundadores Charlie Parker e Dizzy Gillespie, encontramos entre os expoentes do *bebop* os músicos que se encontravam regularmente no Minton's Playhouse, clube localizado em um bairro de Manhattan, em Nova York, chamado Harlem, e na 52nd Street, como o pianista Thelonious Monk, Miles Davis e John Coltrane, os bateristas Kenny Clarke e Max Roach e o guitarrista Charlie Christian, e também o vibrafonista Milt Jackson.

²¹ *Cool jazz* é um estilo de *jazz* surgido no final da década de 1940 em Nova York. Um de seus maiores representantes foi Miles Davis.

²² *Hard bop* é um subgênero de *jazz*, trata-se de uma evolução do *bebop*, ou *bop*, com influências do *rhythm and blues*, *gospel* e *blues*. Desenvolveu-se durante as décadas de 1950 e 1960. Entre os músicos de *hard bop* estão: Cannonball Adderley, Art Blakey, John Coltrane, Miles Davis, Dexter Gordon, Joe Henderson, Andrew Hill, Freddie Hubbard, Charles Mingus, Blue Mitchell, Hank Mobley, Thelonious Monk, Lee Morgan, Sonny Rollins e Horace Silver.

por John Coltrane, como em seu álbum *A Love Supreme*,²³ de 1964.

Paulo Moura, pode-se dizer, teve aspirações musicais tais como as de músicos como John Coltrane. Coltrane era um grande pesquisador de diferentes culturas, religiões e estilos musicais de várias partes do mundo.

John Coltrane escreveu muita coisa... As composições dele aprofundaram bastante os padrões harmônicos (...). Acho bem parecido, em muitos aspectos, o que Coltrane fez para o *jazz* e o que Wagner fez na música clássica. (...) Richard Wagner alcançou o ponto máximo da harmonia tonal na música erudita. E Coltrane, no *jazz*, também fez isso. Wagner inspirou-se na mitologia alemã, e a música dele passou a ser muito modulante, (...). A tonalidade fica frouxa, não se estabelece que tom é, mas tudo continua correndo bem bonito, mesmo não tendo uma tonalidade estabelecida. E é isso que a gente ouve em John Coltrane. (...) cada um no seu estilo, é claro. Todos foram afetados por essa transformação harmônica. (GRYNBERG, 2011, p. 48-50).

Esse espírito de trabalho em busca de um ideal de perfeccionismo e inovação é perceptível na vida do Paulo Moura, não deixando de perceber que era mais um músico que instigava novos conhecimentos em seu balaio de saberes. Coltrane e Moura vivem – cada um em sua realidade e em seu continente – aquilo que era possível socialmente e o que apreendiam dado os seus modos de vida, sua educação familiar e as suas respectivas fontes musicais. Caminhavam para a busca de uma criação musical e performática apontando, cada um, para as suas raízes.

Em 1957, nos EUA, enquanto John Coltrane sai do grupo de Dizzy Gillespie para entrar no grupo de Miles Davis, na época considerado o nome mais inovador no *jazz*, no Brasil – conforme Gabriel França (2015) relata –, a Turma da Gafieira gravava dois álbuns, *Turma da Gafieira 1956* e *Turma da Gafieira 1957*, que identificam o marco zero no percurso do chamado sambajazz. Os discos foram, então, segundo o jornalista Robert Celerier considerados fundadores deste movimento, como os primeiros do gênero, iniciando o movimento do sambajazz:

Para se entender como foi o processo de gênese do *sambajazz* e da profissionalização de seus músicos, um excelente início é o artigo “Pequena história do sambajazz” do crítico francês do jornal Correio da Manhã, Robert Celerier: O primeiro disco de sambajazz foi um modesto ‘10 polegadas’ chamado ‘A Turma da Gafieira’. (...) Mas, para nós, ávidos de tudo que se aproximasse do espírito do *jazz*, era uma revelação. Nesta mesma época, o pianista Donato, os irmãos Castro Neves faziam, de vez em quando, umas brincadeiras ‘jazzo-brasileiras’. Ainda não se sabia,

²³ *A Love Supreme* é um álbum do saxofonista de jazz americano John Coltrane, gravado em uma sessão em 1964 no estúdio Van Gelder em Nova Jersey. Coltrane à época liderava um quarteto com o pianista McCoy Tyner, o baixista Jimmy Garrison e o baterista Elvin Jones. *A Love Supreme* foi lançado pela Impulse! Records em 1965. Foi um dos álbuns mais vendidos de Coltrane e um dos mais aclamados pela crítica. Alguns críticos consideram-na sua obra-prima, bem como um dos maiores álbuns já gravados.

ao certo, se o caminho a seguir consistia em tocar samba em ritmo de *jazz* ou *jazz* em ritmo de samba! Era a fase ‘tonta’ da moderna música brasileira. Lembrem-se! Não existia esta falange de jovens músicos que trouxeram, um sopro novo à nossa música popular. Estas ‘brincadeiras’ não encontravam nenhuma receptividade e eram confinadas ao campo do estrito amadorismo. Os músicos profissionais viviam, muito mal, de bailes ‘quadrados’ ou de fundo musical em discos ou rádio. Exigia-se ler a partitura e não dar trabalho ao maestro. Solo? Improviso? Nunca! Quem tinha mais musicalidade só podia desabafar num dos poucos concertos de *jazz* (se se podia chamar assim as desorganizadas *jam session* da pré-história!) ou numa ‘canja’ de gafeira evoluída. Mas os músicos amadores e alguns profissionais cansados do trabalho de estante, se reuniam, de vez em quando, para tocar realmente ‘à vontade’. Em casas particulares, Aurino, Cipó, Bauru, Baden Powell, enfrentavam o entusiasmo e a falta de técnica de seções rítmicas amadoras. (FRANÇA, 2015, p. 130)

O álbum produzido trazia composições e execuções de Altamiro Carrilho e de grandes músicos importantes no cenário da música popular da época: Edison Machado fazia parte como baterista e Raul de Souza tocava o trombone. Participavam ainda o “maestro” Cipó, o acordeonista e cantor Sivuca, Zé Bodega (saxofone), Nestor Campos (guitarra), Luiz Marinho (baixo), Zequinha Marinho (baixo), Maurílio Santos (trompete), Paulinho e Britinho (piano). É, talvez, o primeiro álbum que, na própria contracapa, expressa uma liberdade em fazer música, advindo da improvisação, de um solo “endiabrado”, de não estar apenas tocando à mercê de um melodista, tocando um *background*, mas de poder colocar a sua liberdade de expressão, de ter a sua marca – como o futebol, que, para o povo brasileiro, é uma de suas marcas genuínas.

No texto da contracapa deste primeiro álbum tem-se uma valorização do improviso jazzístico à brasileira, do sambajazz e da gafeira: “Eis aqui um disco da genuína música brasileira. Da autêntica, da legítima, da típica ou que outros adjetivos existam para qualificá-la. (...) Natural, simples, sem se escravizar à partitura, que como o nosso futebol, é cheia de improvisações e de imprevistos. Subitamente, todos os instrumentos recolhem-se à insignificância de um modesto *background*, enquanto um deles, como um demônio que saltasse para o centro da roda, pede a palavra e executa um solo endiabrado dentro de um tema melódico – bordando-o de variações inesperadas, retorcendo-o em espirais alucinantes, colorindo-o de matizes novos, imprimindo-lhe enfim outra vida e um gostoso sabor de ineditismo. E tudo ali, feito na hora, nascendo no momento, brotando de repente, chiando na frigideira do improviso”. (TURMA DA GAFIEIRA, 1956 apud FRANÇA, 2015, p. 131)

A improvisação aqui é descrita não como uma prática importada, estrangeira, mas como própria da nossa “verdadeira música”, espontânea como o futebol, com os seus “dribles” entendidos como típicos do brasileiro (FRANÇA, 2015). Notamos que o texto da contracapa descreve uma liberdade musical onde não se prende somente à partitura (normalmente o músico apenas interpretava o que estava escrito), que através de solos improvisados, é possível desenhar suas imagens sonoras, além do combinado. No fato de

poder ter essa liberdade de expressão através de solos de improvisação, como nos “dribles” no futebol, é perceptível que essa interpretação de “um disco da genuína musica brasileira” não está só inteiramente ligada há uma maneira original de tocar a música brasileira e sim à liberdade de expressão que adquiriam os músicos.

No texto da contracapa, como destacado por França (2015), descreve-se uma valorização do improvisado jazzístico à brasileira, onde se mostra também o início de uma fusão de gêneros que determinaram a assinatura do sambajazz. De fato, eram músicos que vinham acompanhando essa nova maneira de tocar o samba, que em geral depois de seus trabalhos em orquestras dançantes com cantores onde ganhavam um cachê irrisório, se encontravam em determinadas casas noturnas onde se cultivava uma música instrumental, para tocar de uma forma mais livre e descontraída, usando os seus conhecimentos musicais técnicos e artísticos que não podiam usar em determinados ambientes profissionais. Essa vivência musical e contato com o instrumento eram, geralmente, vindos ou influenciados pela família ou por amigos, adquiridos em bandas de música, conservatórios e até aulas particulares. Paulo Moura segue esse mesmo tipo de caminho, fazendo parte dessa turma.

Enquanto França (2015) relata que, em 1956, a Turma da Gafieira premoniza o sambajazz, Paulo Moura, no mesmo ano, com seu ímpeto de solista, lhe traz uma ambição, um desafio, estudando e gravando na clarineta o *Moto Perpétuo*,²⁴ de Paganini, sendo possível somente com a técnica de respiração circular produzindo o som contínuo. Conforme diz Moura,

Foi uma façanha: tratei de desenvolver uma técnica de respiração que permitisse som contínuo, porque o *Moto Perpétuo* é perpetuo por isso, não dá espaço para a respiração. (...). Tive de levantar peso, correr na areia da Praia de Copacabana, praticar ioga... Valeu. Gravei meu primeiro 78 rotações, para a CBS. Foi quase uma façanha, que me levou aos programas de Flávio Cavalcanti e Silvio Santos na TV Tupi. (SPIELMANN, 2008, p. 11)

Nessa época, o sucesso paulatinamente adquirido permitiu a Paulo Moura organizar sua primeira orquestra: a Orquestra Universitária de Paulo Moura.

Essa minha orquestra? Era Paulo Moura e sua Orquestra, ou melhor, Orquestra Universitária de Paulo Moura, porque éramos todos muito jovens, estudantes,

²⁴ *Moto perpétuo*: estudo de Nicolo Paganini (1782-1840), original para violino solo, que Paulo Moura gravou, com clarineta, em 1956, no seu primeiro LP de 78 rotações para a CBS. É possível vivenciar a performance gravada em 1974 no programa da Hebe Camargo na rede Tupi de Televisão, em vídeo disponível no site YouTube (Cf.: <https://youtu.be/r75koRj3gkg>).

garotada. O programa chamava-se *Noturnos Alitália*. Aconteceu porque pedi para fazer ensaios lá. E, com o tempo, alguns diretores chegavam e ficavam ouvindo o ensaio. Aí, esse programa foi proposto sem remuneração, é claro. (GRYNBERG, 2011 p. 79-80)

A orquestra se apresentava na Rádio Jornal do Brasil, às segundas feiras à noite, em um projeto colaborativo. O grupo tinha ainda como destaques o baterista Edison Machado e Durval Ferreira na guitarra elétrica. A formação da orquestra seguia os moldes de uma *big band*: cinco saxofones, quatro trompetes, três trombones, guitarra elétrica, piano, baixo e bateria.

Conforme Grynberg (2011), além de trabalhar em gravações em orquestras – o que, na época, era mais rentável –, ele tinha o projeto de se tornar um músico solista: não sabia como, mas intuía. Como a vontade era grande e a preparação também, começou então a ser mais solicitado como solista do que como arranjador ou diretor de orquestra. Como consequência, Paulo Moura mesmo afirma:

Os arregimentadores de músicos para gravações, não sei se influenciados por músicos menos prestigiados pela imprensa, mas é sabido que isso acontece, deixavam de chamar aqueles que começavam a ser destacados pelos críticos: eles diziam que o cara estava metido a besta, meio vaidoso, cobraria mais... “Não vamos chamá-lo. Ele não precisa. Aparece nos jornais toda a hora. Está rico”. (GRYNBERG, 2011, p. 104).

Segundo ele, depois de sua primeira gravação como solista, e pela falta de trabalho, só restava aproveitar o tempo em casa, estudando. Desse tempo em que se dedicou ao início de uma carreira de solista resultaram vários álbuns e pouca renda. “Entre 1958 e 1959, ... gravei *Sweet Sax, Escolha e dance com Paulo Moura, Paulo Moura interpreta Radamés Gnattali e Tangos e Boleros*” (GRYNBERG, 2011, p. 104).

O LP *Tangos e Boleros* é lançado pela gravadora Chantecler [em 1962] com solos no sax alto e clarineta apoiado sobre playbacks de gravações lançadas anteriormente onde o destaque eram cantores como Ângela Maria, Albertino Fortuna e Nuno Roland. (INSTITUTO PAULO MOURA, s/d)

Com o desaparecimento das grandes orquestras, no final do ano de 1956 Paulo Moura ingressa, como emprego fixo, na Rádio Nacional, junto com seus irmãos que já pertenciam ao quadro da rádio desde o início da década de 1950. Inicia-se, a partir daí, uma convivência e amizade com os grandes maestros arranjadores da rádio: Lyrio Panicalli (1906 -1984), Radamés Gnattali (1906 - 1988), Leo Peracchi (1911 - 1993), Guerra Peixe (1914 - 1993) e Moacir Santos (1926 - 2006), e de músicos como o violonista Zé Menezes (1921 - 2014), o baterista Luciano Perrone (1908 - 2001), Chiquinho do Acordeom (1928 - 1993), Jacob do

Bandolim (1918 - 1969) e o saxofonista e clarinetista Luiz Americano (1900 - 1960) – músicos que tinham uma performance reconhecida e que eram exigentes tecnicamente e musicalmente.

Seus dotes como arranjador e sua curiosidade sempre abrem mais uma porta. O maestro Moacir Santos,²⁵ sobrecarregado com arranjos para os cantores na Rádio Nacional, começa a dividir essa tarefa com ele, que vira seu aluno. Dando sequência, aprimorando seus conhecimentos musicais como arranjador com o Maestro Cipó, Paulo Moura recebe, em 1958, o convite para levar uma orquestra em turnê pela URSS, mas os músicos e cantores temiam o “fichamento pela censura”, pela falta de uma regularidade de intercâmbio entre o país e o Brasil, o que os impediria de obter, posteriormente, um eventual visto americano e “fazer a América”, como a maioria sonhava. Mesmo com dificuldades na formação de um grupo de músicos para acompanhar os cantores Nora Ney, Jorge Goulart, Dolores Duran, Maria Helena Raposo na excursão pelo território soviético, Paulo Moura enfrenta o desafio: torna-se diretor musical e regente da chamada *jazz band* com três trompetes, dois trombones, uma flauta, cinco saxofones, quinze violinos, três violas, dois violoncelos, bateria, piano, baixo e guitarra, com arranjos de Radamés Gnattali (1906-1988), Maestro Gaya (1921-1987) e de sua própria autoria (INSTITUTO PAULO MOURA, s/d).

Aqui, percebe-se que, nos aprimoramentos de arranjos, Moura inicia sua escrita para cordas, façanha ainda até então não tomada nos seus trabalhos musicais.

Na Rádio Nacional, seu arranjador preferido foi Radamés Gnattali. Ele era muito conhecido pelo seu alto nível musical, eficiência e agilidade com que escrevia os arranjos para os compositores e cantores que trabalhavam na rádio. Isso colocava a Rádio Nacional em um nível muito grande de excelência e sofisticação. Radamés tinha a capacidade de escrever para diferentes formações de grupos musicais, desde uma formação de um trio de música popular até formações camerísticas.

²⁵ Moacir José dos Santos, nascido Pernambuco em 1926 (morre em Los Angeles, em 2006) era compositor, arranjador, saxofonista, vocalista. Em 1948 migra para o Rio de Janeiro e passa a trabalhar como saxofonista em orquestra da Rádio Nacional. Em 1951, torna-se arranjador da emissora, ao lado Radamés Gnattali, Leo Peracchi e Lyrio Panicalli. Decide então aprofundar o estudo formal de música, frequentando o curso de férias do maestro alemão Ernest Krenek, que o introduz na técnica dodecafônica. Prossegue os estudos de música erudita com Hans-Joachim Koellreuter (1915-2005), de quem se torna assistente, Claudio Santoro (1919-1989) e Cesar Guerra-Peixe (1914-1993). Permanece na Rádio Nacional até 1967, com breve intervalo entre 1954 e 1956, período em que rege a orquestra da TV Record de São Paulo. No final dos anos 1950 e início dos 1960, desenvolve intensa atividade docente, figurando entre seus alunos Baden Powell, João Donato, Paulo Moura, Sérgio Mendes, Nara Leão, Eumir Deodato, Carlos Lyra e Roberto Menescal. (Cf.: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoal6236/moacir-santos>). Vinícius de Moraes evoca, em sua poesia, na música *Samba da Benção* (feita com Baden Powell), o significado de Moacir Santos para ele quando recita: “A bênção, maestro Moacir Santos / Não és um só, és tantos como / O meu Brasil de todos os santos”.

Além disso, ele gostava muito de compor com dedicatórias aos seus amigos quando por exemplo, escreveu duas peças para saxofone e cordas para o amigo Zé Bodega e Paulo Moura comentava seu desejo em também tocar com esse tipo de formação. Passam-se alguns meses e Gnattali aparece com oito composições escritas especialmente para Paulo, que foram gravadas e lançadas em 1959 no álbum *Paulo Moura interpreta Radamés Gnattali*,²⁶ com composições para sax alto e acompanhamento do próprio compositor e maestro ao piano, ao lado de Pedro Vidal no contrabaixo, Trinca na bateria e Baden Powell no violão. Paulo Tapajós, diretor da Radio Nacional e da gravadora Continental, encarregou-se da produção.

É notável que toda essa experiência e produtividade tenha surgido dessa enorme convivência em torno da Rádio Nacional. Esse relacionamento dentro da rádio, com músicos como Zé Bodega, Jacob do Bandolim, juntamente com os arranjadores Moacir Santos e do criador dessa obra, Radamés Gnattali, e outros, tornou possível esse fato (histórico) para a história da música brasileira.

Já os programas da Rádio Tupi em que Paulo Moura atuou tinham um apelo mais popular:

Acho que a programação da Rádio Tupi levantava mais o povo, com programas como o Rei do Baião, do Luiz Gonzaga, e outro da Carmélia Alves, que, se não me engano, era de lá também. Além disso, os músicos e alguns cantores da Rádio Tupi tiveram grande importância na evolução da música brasileira em direção à bossa nova, porque era dali, também o conjunto Namorados da Lua, para o qual João Gilberto foi testado como *crooner*. Ele veio da Bahia para isso e não deu certo, vê se pode! E tinha Lúcio Alves, Dóris Monteiro, Ademilde Fonseca. (GRYNBERG, 2011, p. 89-90).

Entre as grandes rádios, como a Rádio Nacional, a Rádio Tupi foi a que fez seu coração bateu mais forte. Mesmo ficando pouco tempo nesse trabalho, se identificou imediatamente com os arranjadores: Astor Silva, Severino Araújo, Maestro Cipó e Carioca, e através deles se moldando pelas práticas que eles construíam. Era o ambiente em que ele estava inserido com seus colegas através das referências sonoras, dos pensamentos, da direção musical em que os arranjos eram tratados. Na Rádio Nacional essas práticas já não eram tão aceitas.

Na Rádio Nacional, quando o repertório tinha referência do *jazz*, tomávamos um cuidado muito grande para que não fosse abertamente jazzístico ou experimental. Lá, tudo era calcado num *jazz* mais convencional, mais palatável. Para te dar um

²⁶ Curiosamente, o lançamento deste LP acontece no mesmo dia e no mesmo programa de televisão da TV Tupi em que o LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto, também é lançado.

exemplo de como isso era uma questão complicada na época, mesmo na Rádio Tupi, nos anos 1950, onde os arranjadores às vezes escreviam acordes muito estridentes e sonoridades até então não usados na música brasileira (acordes de nona, de décima primeira), incentivando os sons agudos de metais, isso começou a assustar os diretores. Em determinado momento apareceu no quadro de avisos da programação uma nota dizendo mais ou menos isso: “A partir de hoje, os arranjadores estão proibidos de usar acordes americanos”. Isso fez com que os arranjadores, então, baixassem um pouquinho a bola, diminuíssem essa estridência orquestral calcada na orquestra de Stan Kenton. (GRYNBERG, 2011, p. 88-89).

Grynberg (2011) relata que com seus conhecimentos adquiridos pelo contato com o professor Jayoleno dos Santos, na Escola Nacional de Música, Paulo Moura, por intermédio de seu colega Giuseppe Serge, que tocava saxofone alto na Rádio Nacional e clarineta na Orquestra do Theatro Municipal, apelidado de Pepino, inscreve-se para uma vaga de clarinete. Paulo Moura passa em 1º lugar, tocando *Rapsódia para Clarineta*, de Debussy, e o clarinetista Botelho em 2º lugar, tocando *Concertinho de Weber*. Sendo Botelho, também aluno do Jayoleno, fez-se com que lhe fosse cedida mais uma vaga para a Orquestra. Paulo Moura torna-se o primeiro clarinetista negro nesta posição de músico erudito na Orquestra Municipal do Rio de Janeiro.

A partir daí, a paixão pela música erudita de concerto, óperas e balés também faz o entorno da vida musical de Paulo Moura. Ele é regido por Eleazar de Carvalho, Karabtchevsky, Stravinsky, Leonard Bernstein, entre outros. Mas, paralelamente, continua também se apresentando como saxofonista de orquestras brasileiras ocasionalmente arregimentadas por Moacir Silva, sendo músico líder, acompanhando artistas como Lena Horne, Cab Calloway, Nat King Cole, Ella Fitzgerald, Sammy Davis Jr., Marlene Dietrich, entre outros. Vivendo esse mundo de diferentes saberes, torna-se um músico de muitas facetas abrindo um leque para seu ecletismo musical. Tenta se desdobrar com os concertos principais como clarinetista na orquestra com os trabalhos de gravação e shows na Rádio Nacional, no Copacabana Palace, mas, entretanto, pela sua agenda já assoberbada, teve de abrir mão da realização de trabalhos com outros importantes nomes da música brasileira, como Egberto Gismonti, Edison Machado entre outros trabalhos como o Bossa Rio.

Dentre esses trabalhos, surge no Beco das Garrafas a possibilidade de Moura encontrar com músicos que estavam ligados à música instrumental brasileira conectada à improvisação e ao *jazz*. Korman (2016, p. 155, tradução nossa) trata esse movimento como “emergente”: “Como participante do movimento emergente, Moura experimentou combinações de grupos

rítmicos brasileiros, principalmente samba e bossa nova, e abordagens melódicas do *bebop*”.²⁷ Essas combinações de diferentes culturas, se dialogando musicalmente, mas não se transformando, propriamente dita, em uma outra música, Piedade (2003) interpreta como “fricção de musicalidades”, termo que será discutido mais adiante nesta Tese, no capítulo 3. Em depoimento registrado no já mencionado documentário *Paulo Moura: une infinie musique*

(...) desde quando eu comecei assim a tocar profissionalmente, em bailes, havia uma tendência do músico a fazer improvisações em ritmo de samba. E para isso ele usava a música americana, o tema de *jazz* americano. E não sei se foi coincidência ou o que foi que aconteceu, mas por acaso a bossa nova, temas como Garota de Ipanema e Samba de uma nota só, obedece a mesma forma musical do *jazz*, ou dos temas da canção popular americana, aproveitadas pelos músicos de *jazz*, que são 32 compassos. E nesses 32 compassos que podem ser divididos em dois ou em três partes, isso geralmente o improvisador se sente a vontade.

Da minha parte, interessava por esse movimento, e quando eu terminava o meu trabalho, lá por volta de onze horas assim, eu tocava em televisão, rádio, então eu chegava no Beco das Garrafas, aqui em Copacabana, e me encontrava com alguns músicos de *jazz*. Sergio Mendes era um deles, tinha o Maciel do trombone e conversava-se. (PAULO MOURA, 1987)

O sambajazz na sua fase áurea, no final dos anos de 1950, cresceu na verdade pelos reflexos das práticas musicais que marcaram o início desse movimento emergente alguns anos antes. A geração que gravou os álbuns da Turma da Gafieira em 1956, como Raul de Souza, Zé Bodega, Moacyr Silva, Edison Machado, Altamiro Carrilho e outros, foram um dos pioneiros nesse tipo de registro, procurando uma genuína improvisação brasileira. Todos, na maioria músicos de bailes de gafieira que procuravam adquirir uma liberdade de expressão fora da partitura da orquestra, praticavam a improvisação que passou a virar uma tendência generalizada entre os músicos que procuravam o mesmo tipo de abordagem musical.

1.5 O BECO DAS GARRAFAS E A EXPLOSÃO DO SAMBA MODERNO: O ÁPICE DA LIBERDADE MUSICAL

Casas noturnas como Bottle's Bar, Little Club, em Copacabana, o Bacará e o Ma Griffe, no Beco das Garrafas,²⁸ no final de 1959 e início de 1960, passam a representar o espaço para o desenvolvimento do “samba moderno”. Tornam-se locais onde integrantes desse movimento musical tinham suas oportunidades de expressar e elaborar, através de

²⁷ No original: “As a participant in the emergent movement Moura experimented with combinations of Brazilian rhythm groups, principally samba and bossa-nova, and bebop melodic approaches.”

²⁸ Beco das Garrafas é o nome atribuído a uma travessa sem saída da Rua Duvivier, entre os edifícios de números 21 e 37, na cidade do Rio de Janeiro, que abrigava um conjunto de casas noturnas, situado no bairro carioca de Copacabana, nas décadas de 1950 e 1960 (WIKIPÉDIA, 2018).

diferentes formações, as suas aspirações musicais. Um grupo de músicos, letristas, compositores, arranjadores e cantores como Tom Jobim, Moacir Santos, Edison Machado, Raul de Souza, Sérgio Mendes, João Donato, Jonny Alf, Paulo Moura, Baden Powell, J. T. Meireles, Vinícius de Moraes, Edson Maciel, Elis Regina, Leny Andrade, e muitos outros, participam da criação dessas formas derivadas do movimento do “samba moderno”, como a bossa nova, o sambajazz e os afro-sambas: “Estes movimentos são, no fundo, movimentos de reinvenção, ou de modernização do samba” (FRANÇA, 2015, p. 17).

O movimento musical chamado de sambajazz floresceu na cena noturna do bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro de final dos anos 1950 e início dos 1960. Foi a prática de músicos de diversas origens que para lá convergiram. Eles eram, em muitos casos, provenientes dos subúrbios ou migrantes de cidades menores. Isto se aplica especialmente aos numerosos bateristas e instrumentistas de sopro deste movimento. (FRANÇA, 2015, p. 55)

Os músicos de sopros vinham adquirindo essa inflexão sonora que trazia essa articulação do *jazz* misturada ao “samba do prato” de Edison Machado. Essa maneira de tocar na bateria – “samba no prato” –, unindo com o baixo sua acentuação de samba tocada muito vigorosamente e formando com o piano, ou com a guitarra, a seção rítmica, se somava, inusitadamente, à sessão de sopros tocando com a inflexão do *jazz*, interpretando os sambas e criando solos de improvisação: fundia-se uma sonoridade que imprime esse movimento que é chamado pelos jornalistas como sambajazz:

O “samba no prato”, atribuído a Édison Machado, tornou-se uma técnica conhecida, quase um padrão de execução do samba moderno. Mas, curiosamente, ela nasceu de um incidente pessoal quando o baterista tocava em um baile, possivelmente uma gafieira, conforme o relato de Machado, quando a pele da caixa furou e ele passou a percutir o ritmo de samba no prato de condução. Édison Machado relata o surgimento da técnica: “foi meio sem querer, eu estava tocando num baile e furei o couro da caixa, e como o baile não podia parar, comecei a tocar no prato ‘adoidadamente’ e todo mundo gostou”. (FRANÇA, 2015, p. 112)

Na nota de falecimento de Machado, a mídia jornalística (o Jornal Globo) o cita como o “criador do samba no prato”. França (2015, p. 58) observa que

Machado elaborou um jeito de tocar bateria que trazia para o “samba moderno”, a performance exuberante de certos bateristas de *jazz* ao percutir o prato de condução com o braço direito esticado, ou “aberto”, ao invés de deixa-lo “fechado” sobre o contratempo, como na condução mais tradicional de samba à bateria.

A bossa nova, o sambajazz e os afro-sambas surgem em uma das fases mais áureas da

inovação e da transformação da música no mundo em geral²⁹.

As formações usadas no Little Club ou no Bottle's Bar eram de trios ou quartetos, na maioria com pianos ou formações maiores como sexteto, hepteto, *small big bands* e *big bands* que existiam nos moldes das formações americanas. Piedade (2003, p. 05) relata que:

(...) no final dos anos 50 e início dos anos 60, nomes como Laurindo de Almeida, Charlie Byrd e Stan Getz tornam a bossa nova conhecida do público norte-americano. Ao mesmo tempo em que a bossa nova se torna conhecida no mundo, toda uma geração de instrumentistas profundamente influenciados pelo *jazz* se envolve com essa música, formando especialmente trios de bossa nova instrumental, como o Milton Banana trio, Tamba trio, Zimbo trio, Jongo trio, e grupos maiores, como o sambajazz de J. T. Meireles e os Copa 5, que tocavam frequentemente em bares e *jazz clubs*, como as casas cariocas Bottle's bar e Farney's bar.

Paulo Moura convivia com vários tipos de grupos, consequentemente com vários pianistas, como Tenório Jr., João Donato e Sérgio Mendes. Foi no Beco das Garrafas que Paulo Moura iniciou sua amizade com o talentoso pianista, da cidade de Niterói: Sérgio Mendes.

Apesar de gostar tanto de estar nas grandes orquestras, envolvido por aquela energia toda, pela força daquela massa sonora, eu também frequentava o Beco das Garrafas à noite. Era minha vertente “combo” do *jazz*, digamos. Ali me tornei muito amigo de Sérgio Mendes e Otávio Bailly (baixista), que estavam com a idéia de formar um grupo instrumental. Aí, resolvi entrar nessa também, e começamos a ensaiar. E me lembro do seguinte: pediram que eu fizesse alguns arranjos para o grupo, já que eu tinha tanta experiência com orquestra. (GRYNBERG, 2011, p. 106)

Paulo, com sua experiência de orquestra e de seus estudos de arranjos, começa a escrever para o grupo, porém, em um determinado momento, gera um desconforto, um desânimo de seus colegas quanto a estética musical, em que seus arranjos estavam soando.

Então, perguntei: “Mas o que houve? Qual é o problema?” Aí, o Otávio disse: “Você está meio Severino Araújo.” Ou seja, vinha eu com o outro estilo, essa outra coisa, da era das *big bands*. Tive de me superar, mergulhar em uma nova concepção. Chegaram-me às mãos alguns discos do Horace Silver, que fiquei ouvindo, e transcrevi algumas músicas de um dos LPs para a gente tocar. Depois, fiz um arranjo para... Acho que foi para “Passarinho”, do Chico Feitosa. E, aí, acertei a mão. Só tive de me readaptar um pouquinho, deu trabalho. (GRYNBERG, 2011, p. 107)

Paulo Moura e Sérgio Mendes criam o Bossa Rio, em que acabaram desenvolvendo um fraseado que se baseava para o Paulo Moura na bossa nova e no repertório “parkeriano”,

²⁹ Porém, na época, no Rio de Janeiro, existia grupo de críticos de arte que ignoravam ou não entendiam o movimento do sambajazz e o chamava de “americanizado”.

do *bebop*.

Aquilo tudo estava sendo construído na época. Ainda estávamos inventando. O fraseado da bossa nova e do conjunto Bossa Rio, era, digamos, “parkeriano”, vinha do *bebop* e de Charlie Parker. Então, tudo isso era inspirado na harmonia jazzística. Maurício Einhorn, o genial gaitista, também participou com ideias para os arranjos do Bossa Rio, mas não viajou com a gente para o show no Carnegie Hall. (GRYNBERG, 2010 p. 112)

No início era um grupo de formação típica do *jazz*, um combo, que conforme Grynberg (2011) saiu ainda para os Estados Unidos, com o nome de Samba Rio. Durante a primeira coletiva para a imprensa e convidados como Quincy Jones³⁰ e Nesuhi Ertegün³¹, fica sugerida a troca do nome do grupo de Samba Rio para Bossa Rio.

Era eu no sax-alto, Pedro Paulo no trompete, Doum na bateria, Bailly no baixo e Sérgio Mendes no piano. Depois, em 1962, quando fomos convidados para fazer um show de bossa nova no Carnegie Hall, em Nova York, entrou Durval Ferreira também. E tocamos uma noite no Village Gate, numa noite de bossa nova, organizada, possivelmente, pelo consulado brasileiro. (GRYNBERG, 2011, p. 106).

O Sexteto Bossa Rio foi formado por Sérgio Mendes (piano), Durval Ferreira (violão), Octávio Bailly (contrabaixo), Dom Um Romão (bateria), e nos sopros, Pedro Paulo (trompete) e Paulo Moura (sax alto). Apresentavam-se em 1962, no palco considerado um dos mais importantes do mundo, no Carnegie Hall, em Nova York, ao lado de Tom Jobim, João Gilberto, os irmãos Castro Neves, Agostinho dos Santos, Carmem Costa, entre outros. Tinha também o renomado saxofonista americano Stan Getz, participando no grupo do Tom Jobim e João Gilberto. Foi um acontecimento histórico, muito significativo para a história da bossa nova e da bossa nova instrumental (o sambajazz). Sobre o encontro de Stan Getz e a bossa nova, Piedade relata que,

Em meio a estas várias ondas, o nascente *jazz* brasileiro cresceu apoiando-se especialmente na bossa e nos reflexos desta nos EUA, onde o célebre encontro entre João Gilberto e Stan Getz simbolizava o encontro entre a canção da bossa e o instrumentista de *jazz*, inaugurando um diálogo de musicalidades que se tornará central no *jazz* brasileiro. Este encontro simboliza a compatibilidade dos solos bebopeados de Getz na cadência rítmico-harmônica da bossa nova, criando uma sonoridade que será bastante explorada na área do *cool jazz*. (PIEADADE, 2003, p. 5)

³⁰ Quincy Jones Jr. é um empresário, arranjador vocal e produtor musical de trilhas sonoras nascido em 1933 em Chicago, Illinois, EUA.

³¹ Nesuhi Ertegün, nascido em Istambul em 1917, foi um produtor de discos e milionário turco-estadunidense que viveu até 1989 nos EUA, sendo um dos responsáveis por tornar a Atlantic Records uma das principais gravadoras de *rhythm and blues* e *jazz*. Ertegün produziu os primeiros discos de sucesso de muitos dos maiores músicos de *jazz* dos Estados Unidos, incluindo John Coltrane, Charles Mingus, Ornette Coleman e o Modern Jazz Quartet.

Esse diálogo de musicalidades trazendo a abordagem do *bebop* aos ritmos brasileiros relatados por Piedade (2003) realmente foi importante para a formação, do *jazz* brasileiro, mas para Paulo Moura que estava atento às manifestações recorrentes em nossa cultura musical não deixava de observar e analisar os resultados desses diálogos sobre a maneira de tocar samba ou a bossa nova.

Eu sempre me lembro do Stan Getz, (...) lá pelos anos 50, existia uma coisa que hoje não se fala tanto. Todo músico instrumentista que ia tocar numa orquestra de *jazz* de sopros, tinha que se adaptar a uma maneira de tocar americanizada e quem não se adaptava a isso era chamado de músico quadrado. Então o que acontece, o contrário também é possível, e eu lembro do Stan Getz, como ele tocava em relação à música brasileira, não se adapta a nossa rítmica, a síncopa é diferente. A maneira como ele tocava as síncopas e as antecipações também. Há uma regularidade de antecipação natural na rítmica seja do choro ou do samba que o solista ou ele sabe isto intuitivamente ou ele tem que treinar e praticar isto, porque senão a interpretação fica quadrada, fica americanizada. Então, é preciso sempre lembrar desta característica tão marcante que é o tempo ímpar acentuado no primeiro tempo e o tempo par antecipado. Ou seja, o primeiro tempo no chão e o segundo tempo antecipado.



Este desenho é o samba da Carmem Miranda, (...) que caracteriza a rítmica do samba em 2/4. (MOURA, 2008)

Observa-se que, mesmo com toda referência que as harmonias e a liberdade que o *jazz* proporcionou aos músicos brasileiros, eles conseguiram recriar uma estética musical que reciprocamente conquistaram os ouvidos de seus influenciadores. Nesta ocasião, ainda em Nova York, Paulo Moura participa, com o Bossa Rio, do LP *Cannonball in Rio*. Cannonball³² era o mais destacado saxofonista alto jazzístico americano daquele período. Para Piedade (2003), nessa fase da música instrumental brasileira o termo *jazz* brasileiro se afirma seguindo uma nova linha musical diferente da linha que vinha do chorinho e da música instrumental para bailes.³³

Depois de seu retorno ao Brasil, Paulo Moura se torna mais solicitado como

³² Cannonball Adderley, sobrenome de Julian Edwin Adderley, nascido em 1928 na Flórida, morreu em 1975 em Indiana e foi um dos mais proeminentes e populares músicos de *jazz* americano dos anos 50 e 60, cuja música exuberante foi firmemente na escola de *bop*, mas que também empregou o sentido melódico do *jazz* tradicional. Multi-instrumentista, Adderley é mais conhecido pelo seu trabalho em saxofone alto e pelas suas gravações com Miles Davis e com os seus próprios pequenos grupos.

³³ Ou seja, a partir deste momento, o emergente *jazz* brasileiro vai se desenvolver como gênero musical num caminho diferente tanto do chorinho, que cultivará o caráter conservador acima mencionado e se desenvolverá principalmente no Rio de Janeiro, e da música instrumental para bailes, que não desenvolve as características de um gênero individual (PIEADADE, 2003).

arranjador:

Eu ainda não tinha me curado completamente da influencia de Severino Araújo e de Astor Silva, dois compositores e arranjadores que eu admirava – eu ia ao auditório da Rádio Tupi só para ouvi-los. Acho que nem queria me curar, gosta da doença... Ai, logo depois da viagem para os Estados Unidos, em 1962, quando fizemos o show no Carnegie Hall, comecei a ser muito solicitado como arranjador, não sei bem por quê. E fiz muitos arranjos. (GRYNBERG, 2011, p. 107)

Paulo Moura participou, como arranjador e instrumentista, de LPs marcantes: *Edison Machado é Samba Novo* (1963), de Edison Machado, e *Embaló* (1964), de Tenório Jr., que junto ao álbum *Você ainda não viu nada* (1963), de Sérgio Mendes, foram determinantes e de igual importância para a fixação dessa nova concepção musical do sambajazz, no Rio de Janeiro, paralelamente à bossa nova.

O primeiro álbum de Edison Machado, *É samba novo* (1963), pode ser considerado, junto a *Você ainda não ouviu nada*, de Sérgio Mendes (1964), um dos dois LPs mais conhecidos e paradigmáticos do movimento. Contando com uma seleção dentre os músicos mais prestigiados no meio profissional carioca, o álbum traz composições e arranjos como de Só por amor, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, arranjado por Paulo Moura, que também faz um improviso notável ao sax alto, nesta faixa, ou as duas Coisas, de Moacir Santos, arranjadas pelo próprio, além de Quintessência, arranjo e composição de J. T. Meireles. O álbum é uma síntese do que havia de melhor no sambajazz, sob o comando do baterista. (FRANÇA, 2015, p. 89)

Nota-se em Paulo Moura uma atenção muito grande à interpretação como solista e também no nível dos arranjos feitos por ele em suas performances gravadas nos álbuns de seus colegas, nessa fase de meados dos anos 1960. Nos trabalhos realizados nas orquestras das rádios e TVs, como também na Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, apesar de diferentes ambientes, musical e profissionalmente falando, Paulo Moura percebia que o exercício musical era o mesmo – ser “músico de estante”. Não que fosse fácil, pois é sabido o nível dos músicos, mas era sentar à frente das estantes de partitura e ler buscando o mais alto grau de expressão. No ambiente erudito tocou solos de clarineta e Orquestra – Mozart, Bernstein. Já nas Orquestras de Rádios e TVs, no formato de *big band*, trabalhou na Orquestra Osvaldo Borba, que foi seu primeiro contrato – trazia consigo o respeito de um músico profissional, não era como tocar por aí em bailes do subúrbio.

A mudança de local de trabalho, representada pelos diferentes ambientes musicais de atuação de Paulo Moura, faz perceber um tipo, talvez, de ascensão social relativamente aos tempos dos bailes do subúrbio. A sua busca por uma informação musical não se limitava apenas no nível de uma boa leitura e interpretação musical. O seu interesse pelo arranjo e a música improvisada o levou aos conhecimentos com músicos capacitados e lhe tira, ou o faz

extrapolar, esse cenário de se tornar somente um “músico de estante” que tocava em todos os tipos de orquestras, demonstrando, em seu anseio, o músico, arranjador, solista e improvisador. Como solista se inicia, aparentemente, nas gravações de seus álbuns solo, entre 1956 a 1959. Essa transformação passa também pelo Beco das Garrafas, nos seus moldes de combos, onde o saxofonista atua e trabalha todos os seus possíveis dotes musicais: melodista, arranjador, improvisador. Tocando com Sérgio Mendes, Edison Machado, Raul de Souza e muitos outros, reinventando a sua sonoridade através dos arranjos criados nessa fase.

Ao tratar da produção musical de Paulo Moura, especialmente no que se refere aos seus arranjos e performances ao sambajazz, França (2015) relata a possibilidade do desenvolvimento do gênero musical ter se iniciado a partir dos trabalhos produzidos com a Turma da Gafieira, tocando composições de Altamiro Carrilho (dois álbuns em 1956 e 1957), seguindo até outros trabalhos de relevância em meados dos anos de 1960, em *Edison Machado é samba novo*, de Edison Machado (1963), e *Vocês ainda não viram nada* (1964), de Sérgio Mendes, finalizando o ciclo da criação desse gênero com *Coisas* (1965), de Moacir Santos:

O processo de escolha destes álbuns segue um percurso que só pode ter alguma objetividade na medida em que se assume o que há de subjetivo nele. A princípio, dois álbuns se impõem como centrais ao movimento, seja pelo seu alcance junto ao público, seja pelo prestígio amealhado junto a músicos e especialistas, seja pela importância de seus solistas para o movimento do sambajazz, ou ainda, pelo seu alto patamar artístico. São eles: *É samba novo* (1963), de Edison Machado e *Você ainda não ouviu nada!* (1964), de Sérgio Mendes. Os dois são álbuns de personalidades importantes no sambajazz, uma que ascenderia a um grande sucesso internacional que perdura até hoje via EUA, o pianista Sérgio Mendes e outra que teria um destino descendente rumo ao esquecimento nos anos 1980, fato sempre lembrado como uma injustiça com este que foi um dos grandes bateristas da música brasileira, Edison Machado. A estes se soma um terceiro álbum, que vem a formar uma trindade do sambajazz, o *Coisas* (1965). Este último álbum da cronologia é também um fecho do movimento que, assim, pôde ser circunscrito em uma década: de 1956 a 1965. Se partirmos do fundador Turma da Gafieira (1956) ao *Coisas* (1965), faremos um percurso que descreve um arco, por onde os álbuns fazem um movimento de inversão. Se o primeiro LP - Turma da Gafieira - era fruto de um coletivo de músicos e expressamente voltado para a dança, o álbum de Moacir Santos é autoral, partindo da dança para se chegar a um resultado artístico “para ouvir”. Se o primeiro álbum é leve e descompromissado, este último não cessa de afirmar a importância do negro na música e na sociedade brasileira, não apenas enquanto indivíduos dotados de uma corporalidade criadora, mas também de intelectualidade espontânea, buscando um percurso afro-brasileiro na música/política. (FRANÇA, 2015, p. 46)

França (2015) aponta, portanto, que o desenvolvimento do gênero sambajazz compreende os anos de 1956 a 1965, tendo como um dos principais representantes o álbum *Samba Novo*, de Edison Machado (1963), para o qual Paulo Moura é convidado para fazer

quatro arranjos e gravar tocando sax alto ao lado de Moacir Santos e J. T. Meirelles, que assinariam os outros arranjos. Quando Paulo Moura relata a época do sambajazz, tanto nas entrevistas quanto no livro *Um solo brasileiro* (GRYNBERG, 2011), ele sempre menciona “a bossa nova instrumental” e não “o sambajazz”. Observa-se que esse fenômeno se inicia no álbum *Samba Novo*. A maneira de Edison Machado tocar o samba na bateria traz uma sonoridade mais forte, expressiva, lembrando a maneira de tocar e expressar do baterista norte-americano Art Blakey, proporcionando essa sonoridade no samba tocando nos pratos. Embora Paulo, com seus arranjos, seja reconhecido como um dos contribuintes para a criação sonora do sambajazz, dois de seus quatro arranjos trazem em sua performance uma sonoridade mais *cool*, intimista, lembrando a bossa nova em *Só Por Amor*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, e em *Tristeza Vai Embora*, de Baden Powell e Mário Telles. Esses arranjos, principalmente, *Só Por Amor*, envolvidos dentro da performance do sambajazz de Edison Machado, já mostram uma maneira própria de arranjar, que Paulo Moura identifica – para si próprio – como bossa nova instrumental.

Mas, aí, recebi um convite para fazer um disco instrumental que me deu muito prazer – Samba novo, do Edison Machado, lançado em 1963. Talvez um dos discos de bossa nova instrumental mais bem cuidados e bem produzidos. Edison foi quem criou a batida do samba no prato. (GRYNBERG, 2011, p. 108).

Observa-se, através da aproximação dos relatos de Grynberg (2011) e dos apontamentos de França (2015), que a expressão “bossa nova instrumental” e o termo “sambajazz” expressam algo sobre um mesmo tipo de música, denominado pelos repórteres e a mídia de então apenas como sambajazz. Percebe-se também, que as interpretações do samba com o *jazz*, arrançadas por Paulo Moura nesse contexto, trazem um caráter livre, aberto, mas de uma natureza não tão explosiva quanto dos arranjadores Moacir Santos e J. T. Meirelles.

Nota-se que esse percurso do ciclo de criação e desenvolvimento do sambajazz, conforme França (2015) relata, concretiza também para Paulo Moura um ciclo de formação de diferentes saberes colocando-o como um dos mentores e criadores do gênero. A curiosidade, a prática, o envolvimento e a influência musical dos professores e músicos contemporâneos dele, e também antes dele como instrumentista e arranjador, refletiam toda essa habilidade em que Moura foi construindo.

É de se mencionar, ainda, que esta era uma época politicamente difícil para o Brasil. Jânio Quadros já havia renunciado, o golpe já estava pairando no ar e vários músicos decidiram se mudar para os EUA em busca de melhores condições, de conhecimentos e de

experiências em torno da vida musical. Sérgio Mendes, em 1962, depois da apresentação de *Bossa Rio*, no *Carnegie Hall*, em Nova York, permanece nos EUA, na cidade de Los Angeles. Dias (2010) relata que Moacir Santos também vai para Nova York e que depois de três meses pensando em voltar é finalmente convencido por sua mulher, que à época ainda residia no Rio de Janeiro, a ficar por lá. Moacir, que não estava se adaptando à região, devido ao clima frio e chuvoso de Nova York, muda-se com sua mulher para a Califórnia, residindo em Hollywood por sugestão de seu aluno e admirador Sérgio Mendes. Tenório Jr., no Rio de Janeiro, depois da gravação de seu álbum *Embaló* e de sua participação como pianista no álbum *Samba Novo*, sai do quarteto de Edison Machado para se aperfeiçoar também nos EUA. Seis meses depois, o próprio Edison Machado segue o mesmo caminho do seu amigo Tenório. Paulo Moura, em torno desse movimento de amigos e mestres deixando o Rio de Janeiro, considerou a possibilidade, como Sérgio Mendes, de ficar nos EUA, mas escolhe permanecer no Rio, mesmo vivendo o golpe de estado em 1964 no Brasil.

O *jazz* chega até ele primeiramente através dos arranjos tocados pelo maestro Cipó, por Dick Farney e K-Ximbinho, que estudam o gênero musical mas não são norte-americanos. Sua referência com este gênero pode ser entendida, como ele mesmo dizia, como “de segunda mão”, vinda de seus maestros e mestres das rádios. Quando realmente encontra com os grandes músicos americanos, em 1962, em Nova York – Art Blakey, Horace Silver e Cannonball Adderley –, ele não só convive como troca ideias sobre as estéticas musicais, entre o samba e o *jazz*, como também grava com o saxofonista Cannonball Adderley, fazendo esse intercâmbio musical. Esse acontecimento em sua vida afirma uma relação mais direta com o *jazz*, trazendo para ele uma experiência “de primeira mão”.

Apesar disso tudo, Paulo Moura prefere não se estabelecer nos EUA e não adotar o *jazz* como direcionamento principal da carreira e acaba não se tornando um músico de *jazz* em essência própria. Quando ele relata, em seu depoimento para sua esposa Halina Grynberg, sobre a aventura de enfrentar os saxofonistas americanos fazendo música americana – além do racismo vivido –, ele demonstra claramente a sua opção e maturidade, sua visão de que o *jazz* era um conhecimento a mais em sua vida e não a sua história real.

Além do mais, eu não queria encarar a moradia nos Estados Unidos; seria uma aventura enfrentar os excelentes saxofonistas americanos, fazendo música Americana, além do preconceito racial tão forte que havia por lá. Para você ter uma ideia, arranjei uma amiga loura na ocasião do Carnegie Hall; ela me colocou no carro dela e um policial queria me arrancar do carro, achando sei lá o que... (GRYNBERG, 2011, p. 112)

Neste sentido, Korman (2016, p. 156) relata que, “No entanto, no processo de busca e definição de sua própria voz, [Paulo] permaneceu dialogando, consciente com as tendências do *jazz* americano”³⁴.

Aponta-se, pois, que o conhecimento do *jazz* americano de Charlie Parker e de outros, por parte de Paulo Moura, não lhe moldou como um músico do *jazz*, mas afirmou sua afro-brasilidade, e lhe trouxe uma liberdade de expressão construída através da improvisação e de uma nova interpretação melódica desenvolvida até então na modalidade musical³⁵, música instrumental, em geral na sua vida musical brasileira, tal como identificado por Piedade (2003, p. 13): “O que se mantém do espírito do *jazz* é (...) mais a liberdade de criação e improvisação. (...) o *jazz* brasileiro continua sendo *jazz*, fazendo parte de um movimento musical transnacional. (...) hoje o *jazz* é mundial e precisa ser estudado globalmente: é cultura global”.

Para Korman (2016, p. 158, tradução nossa),

Na visão de Moura, essa abordagem aos estilos musicais externos é característica do Rio de Janeiro: “...o Rio de Janeiro é uma cidade que assimila... primeiro a coisa chega aqui, é ouvida, é assimilada e depois de um certo tempo é criado alguma coisa dentro daquela concepção”.³⁶

Antes de investigar informações que correspondem a uma possível construção de aprendizado do saxofone de Paulo Moura em sua vida artística até a gravação dos álbuns aqui analisados, faço uma pequena introdução a história do instrumento, o saxofone.

1.6. O SAXOFONE: HISTÓRICO

Como já existem diversas pesquisas acadêmicas focadas no saxofone, não nos estenderemos, aqui, nesta temática em geral, devido ao foco desta pesquisa ser as análises de transcrições. Dissertações e teses de Bruno Barreto Amorim (2012), Albert Rice (2009), Rowney Archibald Junior Scott (2007), Rafael Henrique Soares (2005), Marco Túlio Pinto (2005), entre outros, trazem um histórico signficante tanto da invenção, evolução e

³⁴ No original: “*Nonetheless, in the process of seeking and defining his own voice, he remained aware of and in conscious dialogue with American jazz trends.*”

³⁵ “(...) optamos pelo uso do termo *modalidade*, por acreditar que *música instrumental* se trata de uma maneira de se fazer música popular e não de um gênero constituído, ou seja, por estarem contidos dentro desta modalidade gêneros diversos de música popular, tais como o samba, o baião, o choro, o *jazz* ou mesmo o rock” (FABRIS, 2010 p. 5)

³⁶ No original: “*In Moura’s view, this approach to external musical styles is characteristic of Rio de Janeiro: ‘Rio de Janeiro is a city which assimilates... first something arrives here, is heard, assimilated, and after a certain time something along the same lines is created’.*”

disseminação do instrumento como sua introdução no Brasil, quanto de seus primeiros interpretes, mas a pesquisa mais atualizada no fato histórico do instrumento pertence a Pedro Paes de Carvalho (2015).

Sobre o saxofone, pode-se dizer, portanto, em termos gerais, que Adolphe Sax (1814 - 1894),³⁷ de origem belga, foi seu inventor. Segundo Carvalho (2015 p. 7),

Não foi possível ainda estabelecer exatamente quando o saxofone foi concebido por Adolphe Sax, mas presume-se que o primeiro protótipo tenha sido um desenvolvimento em metal do clarinete-baixo que Sax concluiu em 1838. Um modelo de saxofone-baixo foi apresentado na Exposição de Bruxelas de 1839, produzindo relatos entusiasmados de suas qualidades sonoras, nos quais se encontra um dos primeiros usos da palavra saxophone.

Spielmann (2008, p. 85) relata a invenção do instrumento, criado através de uma adaptação de uma palheta de clarinete³⁸ (sic) ao bocal do oficleide com boquilha (um predecessor da tuba, em forma de “U”), resultando em um saxofone baixo, criando mais tarde toda a sua família: sopranino, soprano, alto, tenor, barítono, baixo e contrabaixo. Pinto (2005, p. 21) acrescenta:

O saxofone tem uma natureza híbrida. Embora seja construído em metal, seu processo de produção do som faz com que seja mais bem classificado na família das madeiras. O instrumento utiliza-se de uma palheta simples, similar às utilizadas em clarinetes. Ao contrário destes, seu corpo tem um formato cônico, que aproxima suas características acústicas às do oboé.

1.6.1 O saxofone no Brasil

Carvalho (2015) aponta que a chegada do saxofone no Brasil se deu aproximadamente 10 anos após a primeira patente realizada por Sax, em 28 de junho de 1846, e que a partir de

³⁷ Antoine-Joseph Sax, (1814-1894, Paris, França), criador belga-francês de instrumentos musicais, foi o inventor do saxofone. Sax era filho de Charles Joseph Sax, fabricante de instrumentos de sopro e latão, bem como de pianos, harpas e guitarras. “Adolphe estudou flauta e clarinete no Conservatório de Bruxelas e em 1842 foi para Paris. Aí expôs o saxofone, instrumento de uma só cana de metal, com um furo cônico, soprando em excesso na oitava, que resultou dos seus esforços para melhorar o tom do clarinete baixo. Foi patenteado em 1846. Com seu pai, ele desenvolveu o saxofone (patenteado em 1845), um desenvolvimento sobre a corneta; o sax-tromba, produzindo um tom entre a corneta e o trompete; e o saxtuba. Sax descobriu que são as proporções dadas a uma coluna de ar que vibra num tubo sonoro, e só estas, que determinam o timbre produzido. Em 1857 Sax foi nomeado instrutor do saxofone no Conservatório de Paris. Mais tarde melhorou vários instrumentos e inventou outros sem, no entanto, estabelecer uma base para a sua exploração comercial. Muitos de seus instrumentos foram aceitos para as bandas do exército francês, e por 10 anos Sax esteve envolvido em processos judiciais com fabricantes de instrumentos concorrentes que procuram ter suas patentes revogadas. Em seu 80º ano de vida, Emmanuel Chabrier, Jules Massenet e Camille Saint-Saëns foram obrigados a pedir ajuda ao ministro das Belas Artes.” (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, s/d, tradução nossa)

³⁸ Não tem como adaptar uma palheta em um bocal..., há a adaptação da boquilha do clarone ao oficleide.

1860 a 1890 surgem diversas bandas militares e civis, figurando já os quatro principais instrumentos da família, (soprano, alto, tenor e barítono).

O Diário do Rio de Janeiro de 5 de outubro de 1854 traz um anúncio do Armazém de Instrumentos de Música Severino e Magallar, situado na rua do Ouvidor, número 116. Entre os “instrumentos principais” listados, constam “Saxophone (instrumento novo de latão, que se toca com boquilha de clarinete, e que é de muita vantagem para banda militar e orquestra).” (Diário do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 5 out.1854) Tanto a comercialização de saxofones, quanto as apresentações de solistas de saxofone passam a fazer parte dos ambientes culturais cariocas a partir da primeira metade da década de 1850, relativamente poucos anos após o primeiro patenteamento de Adolphe Sax em 1846. (...) No período entre 1860 e 1890 podemos encontrar em jornais do Rio de Janeiro um número significativo de anúncios de licitações para formação e instrumentação de diversas bandas militares e civis, onde já figuravam os quatro principais membros da família de saxofones (soprano, alto, tenor e barítono). (...) os primeiros indícios nos estados de Minas Gerais, Goiás, Bahia, Pernambuco e Pará datam da 2ª metade da década de 1870. (CARVALHO, 2015, p. 09-10)

Podemos considerar que a sonoridade do saxofone no Brasil foi contemplada por duas escolas. Primeiro, a escola francesa, iniciada já em meados do século XIX em Paris com o próprio inventor (construtor) do instrumento, Adolphe Sax, referência esta muito importante para os primeiros instrumentistas nacionais desde a chegada do instrumento ao Brasil.

Conforme Carvalho (2015), entre os primeiros saxofonistas e intérpretes pioneiros da música de concerto brasileira, surgidos na segunda metade do século XIX, destacam nomes como Joaquim Antônio da Silva Calado (1848 - 1880), Duque Estrada Meyer (1848 - 1905), Viriato Figueira da Silva (1851 - 1883) e Anacleto de Medeiros (1866 - 1907), integrantes das primeiras gerações de compositores populares brasileiros, revelando, assim como observado por Soares (2001) e Amorim (2012), um importante elo de circularidade entre os ambientes erudito e popular.

Através desse ambiente é que surgiram os primeiros saxofonistas brasileiros do século XX atuando nas práticas populares brasileiras como o choro. Segundo Carvalho (2015), no Rio de Janeiro, Viriato Figueira da Silva e Anacleto de Medeiros deram início a uma linhagem de instrumentistas/compositores de choro que adotaram o saxofone em suas atuações profissionais, assim como Antonio Maria Louro, até chegar, no início do séc. XX, ao próprio Pixinguinha. Este legado se estenderia aos anos 1930 com destaques como Luiz Americano, Severino Rangel (Ratinho) e Romeu Silva.

Esses saxofonistas dos anos 1930 fazem parte da turma da segunda escola, a escola americana, que surgiu através de *jazz bands* por volta dos anos de 1920, influenciando grupos regionais em todo o Brasil. Essa referência sonora foi tão forte e importante que o próprio

Pixinguinha, em 1922, ao retornar de sua turnê na França, trouxe essa nova formação instrumental, influenciada pelas *dixieland jazz bands*, para o tradicional grupo de choro. O grupo passou a ter instrumentos como o banjo, piano, bateria, percussão, saxofone, trombone e trompete. Em todo o Brasil surgiu a verve dos nomes dos grupos regionais terminarem como “*jazz band*”, trazendo um ar de modernidade. Piedade (2003, p. 04), acrescenta que:

(...) desde o final dos anos 20, havia nas principais cidades brasileiras muitas orquestras de baile que tocavam *foxtrot* e outras músicas norte-americanas em salões de dança (Kiefer 1979, 60-61), nos anos 30 começam a surgir as orquestras de baile que tocam ritmos brasileiros, como chorinho, para dançar. Esta tradição vai levar às orquestras de gafieira dos anos 40 que articulam uma música instrumental baseada em arranjos de canções populares e em composições instrumentais ao mesmo tempo diferente do *foxtrot* e do chorinho. Um exemplo é a famosa orquestra de K-chimbinho. Apesar de explorar os ritmos brasileiros, muitos destes conjuntos passaram a se chamar *jazz bands*, isto porque este termo dava ao conjunto um toque de modernidade ao grupo e não por causa de uma influência musical do *jazz* (Cazes, 1998, 61). Um exemplo disto era a lendária, *jazz band* do maestro Cipó.

Já no Rio de Janeiro, no final dos anos 40, Paulo Moura, aos 17 anos de idade, retorna ao saxofone. Ele começa a tocar nas orquestras de gafieira.

1.6.2 O sax alto de Paulo Moura: sua construção sonora

Paulo Moura retorna a prática do saxofone nas gafieiras da Tijuca, passando pelos *dancings* também. Sobre a técnica do instrumento, adquire informalmente algumas sugestões de Moacyr Silva (1940-2002) e Zaccarias (1908-1951), pelos bate papos na pausa das orquestras das rádios e TVs, até à escuta de saxofonistas do ambiente do *jazz*, como Charlie Parker e Cannonball Adderley, entre outros.

É importante ressaltar que foi na clarineta que Paulo Moura adquiriu sua primeira formação musical, estudando com professores desse instrumento, chegando até ao renomado professor Jayoleno dos Santos, considerado o grande educador em sua época no Rio de Janeiro. Toda sua relação com os aspectos técnicos e sonoros da performance instrumental começou a partir dos seus efetivos estudos da clarineta. Ele alcançou, nesse instrumento, uma formação de alto nível técnico e interpretativo, que norteou inicialmente a sua performance ao saxofone. Um fato a lembrar é que, nessa época, não havia algo como um “ensino formalizado” de música popular, nem do instrumento saxofone. Como relata Moura:

Muitos saxofonistas estudaram comigo, é... eu digo, não sei se me faço entender mas acho uma felicidade porque eu não estudei com professor nenhum, porque não existia professor de saxofone na época, então o que eu fiz foi passar pro saxofone o

meu conhecimento de clarineta e também nas viagens todas que eu fazia eu perguntava pros saxofonistas, como é que se fazia. Perguntava pros saxofonistas mais velhos daqui do Brasil naquela época que tinham uma sonoridade que me agradava muito, saxofonistas como o Moacyr Silva que também me deu algumas sugestões de como tocar saxofone, o maestro Zacarias que foi saxofonista também ele apareceu como músico tocando saxofone e depois quando organizou a orquestra voltou pra clarineta talvez porque esteticamente um maestro tocar clarineta na frente de uma orquestra fosse mais bonito. (MOURA, 2006)

Quando Paulo Moura afirma que não havia ainda nenhum professor de saxofone à época, nota-se que era natural para os saxofonistas brasileiros daquele tempo, na maioria serem originalmente clarinetistas, ou flautistas, criarem uma escola de saxofone popular, transferindo os aspectos técnicos de seu instrumento de origem (a clarineta), para o saxofone.

Conforme Carvalho (2017, p. 83-89), em meados do século XIX foram escritos os primeiros métodos de saxofone.

(...) entre 1844 e 1846 foram escritos os três primeiros métodos de saxofone que marcam o início da história da metodologia do instrumento: o *Méthode complete et raisonnée de saxophone*, de George Kastner, o *Méthode complete de saxophone*, de Jean François Barthelemy Cokken, e o *Méthode elementaire de saxophone*, de Hartmann.

(...) Após este impulso inicial da metodologia na segunda metade da década de 1840, mais de vinte anos se passaram até que surgisse um novo método para saxofone. Publicado pela primeira vez em 1867, o *Grande méthode complète de Saxophone* foi escrito por um dos primeiros virtuosos do instrumento, o belga Louis-Adolphe Mayeur (1837-1894).

(...) Outro método de grande importância na pedagogia do saxofone foi o *Méthode complète des Saxophones*, de Hyacinthe Klosé (1808-1880). Publicado na França em 1877 e reeditado diversas vezes, o livro didático de Klosé foi até boa parte do século XX um dos métodos de saxofone mais difundidos nas práticas de ensino do instrumento.

Dentre todos esses métodos já criados, Carvalho (2017) cita que o livro didático de Klosé foi muito usado até boa parte do século XX. Entre diversos livros de diferentes linguagens musicais pesquisados, na biblioteca de Paulo Moura, encontra-se o *Etudes Pour Saxophones - Quinze Etudes Chantantes, Nouvelles Editions*, de H. Klosé.

Outro ponto relevante, é que, em 1945, através do *jazz*, o saxofone popular foi introduzido nas universidades de música norte americana. Foi fundada a atual Berklee College of Music,³⁹ naquele momento chamada Schillinger House, sendo a primeira escola tendo como

³⁹ Fundada por Lawrence Berk, a Schillinger House é a primeira escola de nível universitário nos Estados Unidos onde o *jazz* é a base do currículo. Foi fundada em 1945 e se tornou posteriormente a Berklee School of Music, em 1955, e desde então sua reputação cresce no exterior. Em 1956, o trompetista Herb Pomeroy ingressou na faculdade e permaneceu até sua aposentadoria, em 1996. O baterista Alan Dawson e o saxofonista Charlie Mariano tornaram-se membros da faculdade em 1957. Estudantes talentosos de todo o mundo, incluindo o pianista japonês Toshiko Akiyoshi e o produtor turco Arif Mardin se estabeleceram Berklee. Em 1970, a

base curricular o *jazz*. Ficou conhecida internacionalmente a partir de 1955, quando se tornou Berklee School of Music. Pelo relato na entrevista a Spielmann (2006), a referência que Paulo Moura faz de suas dúvidas relacionadas ao instrumento é anterior ao reconhecimento da Berklee internacionalmente. Era ainda no início dos anos de 1950, quando começou a tocar profissionalmente o sax alto nas orquestras das rádios:

O Zacarias me falou uma coisa muito importante, porque eu tava em dúvida quando eu estava iniciando a carreira profissional, porque o saxofone é um instrumento que tem vários estilos. (...) Então o Zacarias me falou em relação ao saxofone, que existia o estilo do Charles Parker, o do Johny Hodges, do Benny Carter.

Spielmann: Isto o que você está falando é o que, anos 50 mais ou menos, quando você começou?

É, um pouquinho antes, anos 50 quando eu comecei a trabalhar profissionalmente em orquestras. (MOURA, 2006)

Mais um som e uma maneira de tocar que tocou o Paulo Moura foi do saxofonista Pascoal de Barros, que ele conheceu nos *dancings*, no Rio de Janeiro. Em sua entrevista a Spielmann (2006, p. 03-04), ele declara:

Eu gosto muito de saxofone, saxofone tem muita expressão e tem muita liberdade de expressão tanto da liberdade de sons, diversidade de som, você vê, tem muitos sons de saxofones diferentes, Charlie Parker... aqui no Rio tem um som que me marcou bastante é de um saxofonista que se chamava Pascoal de Barros. Ele tocava muito bem. Alto.

Nos anos 30, muitas orquestras brasileiras foram à Argentina que era o melhor ambiente musical daqui do continente sul. Um de meus irmãos esteve morando na Argentina e o Pascoal foi lá pra Argentina, passou um tempo, foi consagrado lá. Quando ele voltou pro Brasil ele sentiu uma barra muito difícil pra ele, achavam até que ele era meio mascarado, orgulhoso e passou a ter pouco trabalho e passou a tocar em dancings. Foi aí que eu o conheci, e gostava muito dele, gente fina, então o som de saxofone, a maneira dele tocar que era a linha do Benny Carter, aquilo me marcou muito então eu busquei mais ou menos por aí.

Nesse relato acima, Paulo Moura anuncia o seu gosto e referência pela sonoridade do saxofonista brasileiro dos anos de 1930, Pascoal de Barros, que para ele seguia a linha musical do saxofonista americano Benny Carter. Percebe-se que sua relação atenta com o desenvolvimento musical do saxofone nos EUA, de Johny Hodges, Benny Carter, Charlie Parker, interage com suas atenções e apontamentos em referenciais advindos do saxofone, no Brasil, de Pascoal de Barros, Moacyr Silva, Zacarias. Esse relato se funde com outra importante referência, no âmbito da música erudita, em 1959, de gravação das oito

Berklee School of Music comemora seu 25º aniversário, mudando seu nome para Berklee College of Music. Em 1971 concedeu seu primeiro doutorado honorário para Duke Ellington. (BERKLEE, s/d, tradução nossa)

composições de Radamés Gnattalli para sax alto, escritas em sua homenagem.

Segundo Pinto (2005, p. 69), “(...) infelizmente, somente três das composições integrantes do trabalho encontram-se preservadas na Biblioteca Nacional, em fotocópia de manuscrito do compositor: *Valsa Triste*, *Devaneio* e *Monotonia*”. As demais composições, *Carioca*, *Sempre a Sonhar*, *Penumbra* e *Romance*, estão desaparecidas. Segundo o saxofonista, existe a possibilidade de que este material esteja em posse da família do pianista Tenório Jr.,⁴⁰ destacado instrumentista do período da bossa nova. Paulo Moura cedeu ao pianista partituras de que dispunha, para que as estudasse. Os músicos tinham um projeto de tocar as obras de Gnattali. O trágico destino de Tenório Jr., entretanto, impediu que o trabalho se concretizasse, bem como ocasionou o extravio das obras. A composição, *Valsa Triste*, se torna um referencial no repertório do saxofone clássico brasileiro, fazendo parte, no Brasil, do programa de estudos clássicos das escolas superiores de música, como cita Pinto, 2005, abaixo:

É uma das composições mais conhecidas de Radamés Gnattali para saxofone. A obra é um dos exemplos mais claros dos tênues limites da música do compositor. Concebida como integrante de uma gravação onde predominam as formas populares da música aparece, no entanto, no catálogo elaborado por Barbosa e Devos, na produção de Gnattali para a música clássica. Outro fato reforça essa característica da obra. A valsa é uma das peças obrigatórias no teste de habilidade específica para o curso de graduação em saxofone da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, cujo currículo é basicamente voltado para a escola clássica do instrumento. (PINTO, 2005, p. 70)

Nota-se a importância e a relevância desse trabalho na vida de Paulo Moura, e para a história do saxofone no Brasil. Ele demonstra a profundidade conseguida, ainda que indiretamente através de seus estudos clássicos orientados para o clarinete, na procura de uma sobriedade sonora que remeta ao estilo clássico do saxofone para ele na época à música de Gnattali.

(...) quando eu gravei um disco com Radamés Gnattali, Paulo Moura interpreta Radamés Gnattali, eu ouvia muito Charlie Parker, mas alguns críticos de jazz, de música instrumental da época, que a crítica musical nos jornais brasileiros foi muito

⁴⁰ Francisco Tenório Cerqueira Júnior, mais conhecido como Tenório Jr. (1941-1976), foi um pianista brasileiro de sambajazz, bastante ativo nos anos 1970. “No dia 18 de março de 1976, quando acompanhava os artistas Toquinho e Vinícius de Moraes em show na Argentina, desapareceu misteriosamente em Buenos Aires, depois de deixar no hotel um bilhete no qual estava escrito: *‘Vou sair para comer um sanduíche e comprar um remédio. Volto logo.’*. Nunca mais voltou. Segundo testemunhas, Tenório Jr. teria sido sequestrado pelo serviço secreto da Marinha da Argentina, na madrugada de 18 de março (poucos dias antes do golpe militar) e torturado durante nove dias. Após ter ficado claro que o pianista não tinha envolvimento em atividades políticas, foi morto com um tiro na cabeça.” (WIKIPÉDIA, 2019)

melhor do que é agora. Um dos grandes foi o Silvio Túlio Cardoso, também o Ary Vasconcelos e os jornais, tinham críticos especializados nisto em *jazz*, outros especializados em música erudita, então comentaram que o meu estilo era mais chegado à Benny Carter e era um saxofonista que eu nunca tinha ouvido. É, eu não ouvia, não ouvia tanto. Depois eu constatei, pode ser que eu esteja enganado, que o estilo de saxofone que mais se adapta ao Brasil é esta sobriedade do Benny Carter, por acaso acho que ele já esteve no Brasil umas 3 ou 4 vezes. Em São Paulo, no Rio de Janeiro, é ele já morreu. É aquele estilo sóbrio do saxofone. E tem o clássico, o estilo clássico, o Charlie Parker também tem um pouco desta linha. (SPIELMANN, 2008, p. 04)

Essas primeiras referências sonoras que Paulo Moura remete, vindas de Pascoal de Barros, demonstram que mesmo ele ligado ao saxofone de Charlie Parker, aos fraseados e a linguagem do *bebop*, sua sonoridade estava indiretamente mais ligada ao som de Benny Carter. Quando ele associa a linha de tocar de Carter à maneira de Barros, percebe-se essa linha musical indireta de Benny Carter, ou direta de Barros, ao seu próprio som. Essa referência é notável, quando é observada e referida consequentemente pela crítica musical brasileira. Cria-se um elo musical entre as fontes mencionadas.

Nesse ambiente de crescimento musical de Paulo Moura, relacionado a uma escola americana de saxofone pela linguagem do *bebop*, diferente do eixo estético referenciado pela escola francesa nos primeiros músicos do choro, Fabris o descreve (2010, p. 121), entre outros grandes músicos brasileiros, colocando-o da seguinte maneira:

(...) é perceptível que a escola do *jazz* vicejou a partir dos anos 1940 através de músicos como Zé Bodega (1923-2003), K-Ximbinho (1917-1980) e, posteriormente, Paulo Moura (1932-2010), com uma sonoridade menos amadeirada e com características de articulação não tão marcadas que incluem, por exemplo, notas escondidas (*ghost notes*), bem como o uso de *subtones*, *pitch bends* e vibratos *jazzísticos*, portanto, torna-se claro que a referência da cultura francesa do final do século XIX e início do XX tendenciou escolhas de sonoridade e interpretação dos primeiros músicos de choro e com o passar do tempo a referência do *jazz*, através principalmente das *Big Bands* e de seus músicos, alterou o eixo estético para um jeito mais americano de tocar.

Outro fato colocado por Paulo é seu conhecimento e relação com a escola francesa de saxofone, através do saxofonista Marcel Mule (1901-2001),⁴¹ que foi um grande interprete da

⁴¹ “Marcel Mule (1901-2001) foi a primeira pessoa a seguir a Elise Hall a tornar-se igualmente entusiasmado e apaixonado pelo saxofone. Ele encomendou muitas obras novas a compositores, sendo também muitas vezes o primeiro a interpretar estas obras. Graças ao seu domínio do instrumento, em 1932 conseguiu convencer o compositor russo Alexandre Glazounov a escrever o seu famoso Quatuor de saxofones que este lhe dedicou: uma obra que continua a ser interpretada até hoje por muitos quartetos. Também foi interessante a sua primeira aparição como solista em 1935 interpretando o Concerto de Vellones – realizado sob os auspícios dos Concertos de Padeloup, dirigidos por Albert Wolf – e no Concertino de Bozza em 1937, bem como na Balada de Tomasi em 1938. Além disso, muitas transcrições de partes tradicionais podem ser atribuídas a Marcel Mule, bem como alguns estudos escritos inicialmente para a flauta por Terschak e Berbiguier, e para o oboé por Ferling. Paralelamente à sua carreira como concertista, Marcel Mule também dedicou muito tempo ao ensino do

escola francesa de saxofone e que também criou vários métodos para o seu ensinamento.

(...) aliás eu acho até que o saxofone clássico busca imitar ou o violino ou o violoncelo então aquele exagerado vibrato que no saxofone não é necessário tanto assim, às vezes aquilo me incomoda. Então quando eu tocava música clássica eu procurava vibrar o menos possível. Então uma vez eu dei uma fita de gravação minha do Villa-Lobos, pra um saxofonista chamado Marcel Mule, um grande saxofonista e ele mesmo me escreveu dizendo que o vibrato estava exagerado que era melhor vibrar menos. (MOURA, 2006).

Segundo Hemke (1975), Marcel Mule foi sucessor de Adolphe Sax na cadeira de saxofone do Conservatório de Paris, inaugurada por Sax em 1857. A cadeira de professor de saxofone do Conservatório de Paris foi suprimida em 1870 (supostamente por falta de recursos financeiros) e retomada apenas em 1942, por Marcel Mule (LEVINSKY, 1997). Os *Etudes Pour Saxophones - Quinze Etudes Chantantes*, de H. Klosé, que Paulo Moura tinha em sua biblioteca, receberam edições revisadas por Marcel Mule.

Paulo, em seu relato anterior, traz a relação da escola clássica francesa do saxofone com os instrumentos de cordas que vibram muito ao tocar, resultando um som com muito vibrato e uma sonoridade mais escura para o saxofone, que Paulo Moura reconhece não ser o seu ideal de sonoridade, quando relata que aquilo o incomodava.

Já a escola alemã de saxofone erudita iniciada por Sigurd M. Rascher (1907-2001)⁴² traz como origem a sonoridade com menos vibrato, mais volumosa e clara, desenvolvida pelos estudos da série harmônica ampliando a extensão do instrumento além do limite de seu registro original.

A partir desses relatos, denota-se que, de alguma forma, chegou ao conhecimento de Paulo Moura a informação da técnica do instrumento, por intermédio de estudos para

saxofone. Ele foi nomeado professor de uma nova classe de saxofone oferecida no Conservatório de Paris quando este foi reaberto em 1942 e permaneceu até 1968, quando foi sucedido por Daniel Deffayet. A partir de 1988, Claude Delangle manteve esta posição. Graças à sua abordagem global ao instrumento e aos seus esforços para expandir o repertório do saxofone, ele assegurou uma reputação mundial para a Escola Francesa.” (HENRI SELMES PARIS, s/d, tradução nossa)

⁴² “Sigurd Manfred Rascher nasceu no dia 15 de maio de 1907 em Elberfeld, hoje Wuppertal, na Alemanha. Nos anos 20 formou-se como clarinetista clássico na Musikhochschule de Stuttgart. Para ganhar dinheiro, aprendeu o saxofone e tocou em salões de dança e resorts de saúde na Alemanha, Suíça e Holanda. Um de seus amigos, o cantor Georg Walter, insistiu para que ele tocasse a música de Bach no saxofone e o ceticismo de Rascher sobre o instrumento desapareceu rapidamente. Ele reconheceu as grandes possibilidades do saxofone e se propôs a trazer o instrumento para os palcos de concerto do mundo com um virtuosismo sem precedentes e um repertório sério. Ele nunca teve aulas de saxofone. A partir de 1933 mudou-se para Berlim, onde começou a sua carreira mundial. Após a tomada do poder pelos nazistas, ele emigrou para a Dinamarca em 1934, onde foi professor de saxofone na Royal Academy of Music em Copenhague. Pouco depois, foi nomeado professor na Suécia, onde mais tarde se mudou e casou com AnnMari Wigen. Uma turnê de concertos o levou para Boston e Nova York em 1939 e ele decidiu emigrar para os EUA em 1941 após o início da guerra na Europa.” (ARDESA, s/d, tradução nossa)

saxofone da escola francesa. Quando ele se refere à ausência de professor de saxofone, porque não existia, ele parece estar se referindo também às técnicas ligadas à escola da música popular assim como do *jazz*, gênero que estava crescendo em todo o mundo. É possível que as dicas adquiridas no bate papo com seus colegas o incentivavam a desenvolver uma técnica apropriada aos estilos de música popular que praticava, além dos recursos interpretativos desenvolvidos no saxofone erudito. Mas tudo era muito novo e distante. A única maneira de aprender as inflexões apropriadas no gênero *jazz* era “tirar de ouvido” dos discos que eram acessíveis. Isso fez parte de gerações de vários músicos, que relataram a mesma dificuldade, na época, para poder assimilar os conceitos musicais do *jazz*. O saxofonista mineiro Nivaldo Ornelas conta⁴³ que, para ouvir os discos de *jazz* em Belo Horizonte, tinha de ir ao Instituto Cultural Brasil Estados Unidos (ICBEU). Como não se podia levar discos para casa (não era permitido), lá ele escutava um mesmo disco, com seus amigos músicos, quatro a cinco horas consecutivas, para poder guardar as impressões sonoras que queria trazer para o seu vocabulário musical no instrumento, ou para sua música em geral. Essa era uma das possibilidades que havia para se desenvolver.

Paulo Moura teve sorte na forma de absorver os discos de *jazz* que chegavam no Rio de Janeiro. Um dia a noite estudando clarineta, na Barão de Mesquita, seu vizinho Paulo Brandão, o convida para escutar *jazz*, e com isso ele descobre o seu gosto pelo *bebop*.

Um dia passou em frente da casa, na Barão de Mesquita, o Paulo Brandão, que morava por perto. Ele tinha vindo recentemente dos Estados Unidos, ouvia muito *jazz*, tornou-se quase um fanático. E me convidou, bateu na porta, dizendo: “Ah, você toca clarineta...Vai lá em casa ouvir *jazz*, que eu tenho muitos discos.” Então, passei a ir quase todos os sábados ouvir discos novos, recém-chegados do exterior. - *Ele também era músico?* Não, mas trabalhava nas lojas Murray, onde o pessoal, pré-bossa nova se reunia, no final dos anos 1950. Mas nesse momento, ainda estou me referindo ao final dos anos 1940, eu muito novato no Rio, com 16, 17 anos de idade. Então eu ia à casa do Paulo Brandão e sempre queria ouvir Benny Goodman, sempre a mesma coisa. Até que um dia ele se cansou dessa minha mania e me fez ouvir gravações de Dizzy Gillespie. Por isso, fui um dos primeiros músicos no Rio a ouvir *bebop*. Paulo apreciava muito o *bebop* e me dava uns toques sobre sons que, para mim, ainda eram meio estranhos na época, mas cabeí me deliciando. (GRYNBERT, 2011, p. 57-58).

A escuta do gênero *bebop* reflete diretamente na vida musical de Paulo Moura, ainda muito novo, junto à sua abordagem dos gêneros musicais brasileiros como o samba, a gafieira, o samba canção, chegando na gênese da bossa nova e do sambajazz. Paulo Moura, Sérgio Mendes, J. T. Meireles, Moacir Santos, Edison Machado, e muitos outros já

⁴³ Comunicação verbal ocorrida em 2001, em encontro particular.

mencionados, que frequentavam o Bottle's Bar, tornaram mentores da criação desse gênero.

No entanto, em suas atividades musicais, Paulo Moura sempre teve seus diálogos com pianistas como Dick Farney, João Donato, Sérgio Mendes, Ténorio Jr, entre outros – e não seria diferente com o novo pianista recém-chegado das Minas Gerais, Wagner Tiso.

No ano de 1965, Milton Nascimento e Wagner Tiso, dois jovens do interior de Minas Gerais, tentam a vida musical no Rio de Janeiro. Milton, em breve, retorna a Belo Horizonte, mas Wagner Tiso permanece tentando a vida musical nas boates. Nesse mesmo ano, Paulo Moura fazia parte do Quarteto do Edison Machado e, na procura de um novo pianista para o grupo, conhece Wagner Tiso.

Wagner Tiso: Fui em 65 pro Rio. Conheci o Cauby Peixoto antes do Paulo (Moura), trabalhava no Drink, e depois fui trabalhar no Arpege, onde conheci o Paulo, na época em que ele estava fazendo os arranjos para o Edison Machado (...).

WT: (...) Naquela época eu estava tocando no Arpege como pianista do Waldir Calmon, e quando eu fui descansar na pausa, ele estava lá fora e me disse: “– Olha, o pianista do Edison Machado viajou para os EUA e vai estudar lá”. (...)

WT: Ele ouviu falar que eu harmonizava bem, que era talentoso e tal: “Você topa fazer um teste lá em casa?”.

WT: Claro! Aí ele marcou as 11 eu cheguei as 08, claro. E aí conversamos lá e ficamos amigos, muito amigos até o seu falecimento. (TISO, 2017)

1.7 WAGNER TISO: ESTREITA AMIZADE, ALUNO E PARCEIRO DA BOSSA NOVA INSTRUMENTAL

Wagner, a convite de Paulo Moura, entra para o grupo de Edison Machado, que dura também pouco tempo. O próprio Edison Machado resolve ir para EUA e Wagner propõe a Paulo Moura de formarem um novo quarteto, sendo Paulo Moura líder e solista. O quarteto se completa com Luís Alves no contrabaixo e Pascoal Meireles na bateria. Wagner Tiso relata:

O quarteto do Edison desmanchou. Ele também, depois foi para os EUA. E aí eu sugeri ao Paulo: – Vamos fazer o Quarteto do Paulo Moura. Aí começou o quarteto com Sérgio Barroso, e depois entrou o Luis Alves. O quarteto era o Paulo, eu, Luís Alves e o Pascoal. Depois tivemos o hepteto, né?! Paulo colocou três sopros lá, Oberdan, Constâncio, e Darci da Cruz. Aí ficou com 04 sopros e o trio. (TISO, 2017)

Wagner Tiso, Pascoal Meirelles e Luiz Alves são músicos de uma geração posterior à de Paulo Moura em mais de dez anos. Todos, porém, também apaixonados pelo *jazz*, começam uma nova interação musical com o então já experiente solista e arranjador, que, com toda sua bagagem experimentada nos grupos anteriores e reconhecimento no meio artístico do sambajazz, se renova com essa nova geração de músicos atuantes no cenário cultural do Rio de Janeiro.

Está claro nas minhas comunicações pessoais com Wagner Tiso (piano), Luiz Alves (baixo) e Pascoal Meirelles (bateria) que estes músicos admiraram o trabalho que emanava do *jazz* dos Estados Unidos nas décadas de 1950 e 1960, e que modelaram neles, pelo menos em parte, suas próprias formação e prática de performance. Ao mesmo tempo, não tinham intenção de copiar literalmente estes modelos nos projetos Quarteto e Hepteto. Eles estavam interessados em absorver as inovações desse período, integrando certos componentes e mantendo o que eles consideravam elementos brasileiros. Talvez com o mesmo espírito de liberdade e intenção, buscassem criar uma voz pessoal como indivíduos e como grupo, entraram no fluxo da performance dispostos a correr riscos musicais, criaram um ambiente de imediatismo, aventura, risco, hiper-atenção e comunicação, exigindo avaliação e ajustes constantes e imediatos, projetados para melhor suportar a performance. (KORMAN, 2016, p. 158)⁴⁴

Korman (2016) relata essa admiração dos novos integrantes pelo *jazz*, e demonstra que eles, como grupo, na procura de absorver as inovações desse período estavam abertos e interessados a correr riscos musicais, na busca de uma sonoridade original. Alves e Meireles declaram: Paulo Moura deixa clara a liberdade de expressão rítmica da música brasileira conjugada com a presença do *jazz*.

Wagner Tiso, seu novo parceiro musical, traz para o seu repertório a música de Milton Nascimento, que não era a bossa nova e nem o sambajazz. Uma música de raízes africanas, das Minas Gerais, incorporada com a modernidade harmônica contemporânea do mundo que Milton Nascimento e Wagner Tiso escutavam e absorviam pelo rádio em Três Pontas.

Cléber: E o Milton não teve interferência nisso não? Foi você que trouxe a música do Milton para o Paulo?

Wagner: Ah tá! Eu conhecia o repertório do Milton que eu já era amigo desde a infância né, desde menino, então o que eu lembrava do Milton eu passava pro Paulo. Com certeza! (TISO, 2017)

Junto aos compositores relacionados nos dois álbuns analisados, temos Milton Nascimento, em parceria com Fernando Brant, Márcio Borges e Ronaldo Bastos. Dentre todos os compositores, ele foi o mais gravado, tendo 06 músicas em registro, trazendo uma nova maneira de compor que enriquece significativamente estes álbuns. Paulo Moura, em

⁴⁴ No original: “It is clear from my personal communications with Wagner Tiso (piano), Luiz Alves (bass) and Pascoal Meirelles (drums) that these musicians admired the work that emanated from the jazz of the United States in the 1950s and 1960s, and that they modelled their own training and performance practice on it, at least in part. At the same time, they had no intention of literally copying these models in the Quarteto and Hepteto projects. They were interested in absorbing the innovations of this period, integrating certain components while maintaining what they considered Brazilian elements. Perhaps in the same spirit of freedom and intent they aimed to create a personal voice as individuals and as a group, entered the flow of performance willing to take musical risks, created an environment of immediacy, adventure, risk, hyper-attention and communication, requiring constant and immediate evaluation and adjustments designed to best support the performance.”

documentário gravado em 1978, identifica o seu olhar sobre a música de Milton Nascimento: “Toda novidade é resultado da fusão de gêneros, ou estilos musicais, é o caso da música de Milton Nascimento, que acrescenta suas raízes mineira e africana, toda informação possível, ao músico popular do ocidente” (PAULO MOURA, 1987).

Milton Nascimento com sua música contempla várias ascendências de gêneros musicais brasileiros, do *jazz* à rítmica africana e às suas origens mineiras. Suas composições em 3/4, 5/4, em compassos compostos, e outros ritmos originados da cultura africana como o Congado, misturam com a harmonia modal e também com algo da harmonia do *jazz*. Paulo Moura também se mostra bem à vontade e curioso com essa fusão de gêneros tratados por Milton. Essa nova sonoridade do repertório de Nascimento, trazida por Tiso, somada à sua atividade já criada e desenvolvida nos anos 60, são assim refletidas no seu novo projeto de bossa nova instrumental.

(...) a formação e as gravações subsequentes do Hepteto e Quarteto marcaram a sua primeira declaração artística como líder neste gênero. Estes dois álbuns vêm depois de inúmeras gravações inovadoras e transformadoras do Quarteto John Coltrane, do Trio Bill Evans e do Segundo Grande Quinteto de Miles Davis de 1963-68, que contribuíram para a interação e rítmica da abordagem complexa à performance deste quarteto brasileiro. (KORMAN, 2016, p. 155-156)⁴⁵

De acordo com Korman (2016), Paulo Moura estava atento aos movimentos transformadores que estavam ocorrendo no universo do *jazz* nos EUA, acumulando novas referências para a sua estética musical como Miles Davis, John Coltrane e Bill Evans, citados acima. Em seu texto escrito na contracapa do álbum *Paulo Moura Hepteto – Mensagem*, ele demonstra estar ciente do lugar que esses álbuns ocupavam na produção contemporânea em outros centros de música. Ele insere a música popular brasileira fazendo parte dessas grandes manifestações através da composição, interpretação e orquestração. Ele identifica, também, que o *jazz* e o samba tinham sua origem comum: a África.

Estamos passando por um período de grande efervescência nas artes, especialmente a música. Na verdade, nesses últimos anos a música popular brasileira vem alcançando, dentro do contexto internacional, um nível que, por vezes, se coloca entre grandes acontecimentos da composição, interpretação e orquestração.

⁴⁵ No original: “(...) the formation and subsequent recordings of the Hepteto and Quarteto marked his first artistic statement as a leader in this genre. These two albums come after numerous innovative and transformative recordings of the John Coltrane Quartet, the Bill Evans Trio and Miles Davis’s Second Great Quintet of 1963–68, which contributed to the interactive and rhythmically complex approach to performance of this Brazilian quartet.”

Algumas das críticas mantêm um certo preconceito em relação a instrumentos de sopro, como trompete, sax tenor ou sax alto. Esta parte sustenta que estes instrumentos polui o samba de uma má chamada “jazzificação”. O músico, no entanto, intuitivo, não consegue identidade separada entre o *jazz* e samba, manifestações artísticas de origem comum: a África. (KORMAN, 2016, p. 159, tradução nossa)⁴⁶

Conforme Piedade (2003), ao longo dos anos 1960, a bossa nova inicia uma longa pausa do movimento no Brasil, que se retorna só nos anos de 1980.

Ao longo dos anos 60, a bossa nova continuava prestigiada no país, legitimada pelo sucesso internacional, mas começa a entrar numa fase de apagamento (Castro 1990) - que durará até o fim dos anos 80. Além da bossa nova, várias ondas simultâneas na MPB ocorreram nos anos 60: o movimento conhecido como Jovem-guarda, que pregava o discurso da romantização da rebeldia bem comportada com suas canções em um rock’n’roll abolerado (Menezes Bastos 1999b); a música de protesto afirmava o engajamento político da arte (Tinhorão 1974); finalmente, o movimento Tropicália, espécie de síntese destes movimentos (Dunn 2001, Sanches 2000, Calado 1997, Veloso 1997). (PIEADADE, 2003, p. 5)

Junto à bossa nova, o sambajazz também teve seu apagão. A maioria dos músicos que contribuíram na criação, da performance, do arranjo e da composição, emigraram para os EUA ou tomaram outro rumo em sua vida musical. A ditadura militar era muito forte e todos os movimentos artísticos, intelectuais foram sendo esquecidos no Brasil da época.

Segundo França (2015), conforme o crítico do Correio da Manhã, Robert Celerier,⁴⁷ o ciclo do sambajazz inicia-se em 1956 com a Turma da Gafieira e termina com Moacir Santos e seu disco *Coisas*, em 1965. Mas, através de uma conversa que tive por telefone com o próprio França,⁴⁸ ele menciona que os movimentos musicais não deixam de existir, não acabam, procurando sempre uma renovação.

⁴⁶ No original: “*We are in a moment of grand effervescence in the arts, especially music. In truth, placed in an international context, in these last few years Brazilian popular music has reached a level which puts it between great occurrences in composition, interpretation, and orchestration. Some criticisms maintain a certain prejudice in respect to [the use of] horns, such as trumpet, tenor or alto sax. They make the claim that these instruments pollute the samba with an evil called ‘jazzification’. The intuitive musician, however, does not conceive a separate identity between jazz and samba, artistic manifestations of a common origin: Africa.*”

⁴⁷ “Robert Celerier, nascido em 1938, foi um ator e saxofonista amador, francês aficionado por *jazz*, que chegou ao Rio de Janeiro em 1952 e residiu na cidade até meados dos 1970. Ele escrevia uma coluna dominical sobre *jazz* e música popular em um dos jornais de maior prestígio do país, o Correio da Manhã, na primeira metade da década de 1960, até 1965. Celerier foi um promotor ativo do *jazz* e do sambajazz no Rio de Janeiro, e se tornou importante para os pesquisadores afins por ter escrito regularmente sobre o movimento, incluindo um texto intitulado Pequena história do sambajazz, publicado em uma série de cinco artigos neste jornal, entre 1964 e 1965” (FRANÇA, 2015, p. 220).

⁴⁸ Comunicação verbal ocorrida em conversa telefônica na data de 27 de agosto de 2019.

Podemos, assim, concluir que esses álbuns produzidos por Paulo Moura, segundo Grynberg (2011), “ainda em vigência da bossa nova” podem ser considerados e incluídos na formação do ciclo de produção musical do movimento intitulado sambajazz.

Conforme França (2015), que participou também nesse projeto como instrumentista, em comemoração dos 50 anos da Bossa Nova, em 2009, Paulo Moura em parceria com o bandolinista Armandinho produziu um concerto intitulado *AfroBossaNova* que era uma homenagem a Tom Jobim.⁴⁹ Observa-se que Paulo Moura estava sempre se reiventando. O sambajazz, intitulado pelos jornalistas, mas que para ele era bossa nova instrumental, ainda se torna, 50 anos depois, afrobossanova.

O show contava com a participação do bandolinista Armandinho Macedo, além deste pesquisador ao violão e três excepcionais percussionistas de Salvador, BA, dentre os quais se destaca o Mestre Gabi Guedes iniciado ainda criança na percussão afro religiosa que conhece profundamente.

Ele dirigiu este espetáculo de maneira muito original, recriando as composições de Jobim, o que nos tomou uma semana de ensaios diários intermináveis. Moura o intitulou “Afrobossanova”, em referência à leitura de características negras que deu à música de Jobim. Se a bossa nova era fechada aos negros, conforme disse certa vez a jornalistas, ele quis trazê-la negra. Sob este olhar, o sambajazz pôde ser entendido como uma “afrobossanova” contemporânea à mesma. (FRANÇA, 2015 p. 35-36)

⁴⁹ Este concerto foi gravado ao vivo e lançado em CD pela gravadora Biscoito Fino (2009). O álbum foi indicado ao Grammy Latino de 2010.

2 CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

2.1 ANÁLISE

Um dos aspectos que se destacam dentre as várias definições e usos do termo “análise” – conforme apresentadas no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (STANLEY; TYRRELL, 2003) – é o da sua utilização em diferentes âmbitos do estudo musical, como no ensino, na composição, no arranjo, na interpretação melódica, no estudo estilístico ou mesmo para abordar um gênero musical. Pode-se dizer que a análise inclui a interpretação das estruturas, juntamente com a compreensão de questões referentes a seus elementos constitutivos, auxiliando na investigação das funções pertinentes desses elementos.

Somando-se a tais ideias, Linhares (2016, p. 38) afirma que “(...) a análise de música gravada mostra-se como uma das principais tendências da musicologia atual, onde os pesquisadores utilizam registros em áudio ou vídeo como fonte primária”. As fontes primárias propostas aqui como material para as análises empreendidas serão os áudios dos registros fonográficos escolhidos para o estudo neste trabalho – estes, transcritos pelo autor desta Tese, exceto a transcrição da música *Homem do Meu Mundo*, feita por Matheus Garcia, *Aos Pés da Cruz*, pelo professor Dr. Clifford Korman, a introdução da bateria da *música Lamento no Morro*, pelo professor André Queiroz e todas as transcrições nota a nota de piano por Igor Neves. Também foram considerados manuscritos encontrados nos *sites* do Instituto Antônio Carlos Jobim e do Instituto Paulo Moura. A grade da música *Wave* foi revisada por Leandro do Carmo. Matheus Garcia realizou a revisão da grade da música *Outubro* e toda editoração das grades apresentadas no trabalho.

Já as fontes secundárias serão entrevistas estruturadas, semiestruturadas e não estruturadas, e também pelo que se apreendeu de outras referências, tais como livros, artigos, Teses, Dissertações, partituras e registros de áudio e vídeo realizados pelo autor ou mesmo cedidos por terceiros.

Há que se atentar para o fato de que

(...) não existem métodos ideais de análise, pois sua escolha vai depender da própria música e o que o pesquisador deseja saber dela. A maior parte dos métodos de análise em música procura identificar os elementos que compõem a peça, separando-os do todo, tornando possível um estudo mais minucioso dessas partes, buscando então a conexão entre elas e a maneira como se articulam na formação desse todo. O autor afirma que o método de análise deve estar a serviço da música e não o contrário. (COOK, 1987 apud LINHARES, 2016, p. 35-36)

Nota-se, pois, a necessidade consciente da busca de metodologias de análise que reflitam também sobre o – e no – processo de interpretação da obra musical analisada, levando em consideração também o diálogo entre vários procedimentos analíticos.

A análise das fontes transcritas acima relacionadas são realizadas, conforme enunciado na Introdução, à luz dos referenciais metodológicos de: Dobbins (1986), Grela (1992), Almada (2000), Berliner (2001), Lowell e Pullig (2003) e Tomaro e Wilson (2009).

Grela (1992) propõe as seguintes categorias de análise: paramétrica; comparativa; funcional e de inter-relações. Na “análise paramétrica”, os considerados parâmetros para estudo serão as propriedades do som: altura, duração, intensidade e timbre. Cada parâmetro, pois, será dividido em elementos, para fins da análise. Desta forma, por exemplo, o parâmetro da Altura será dividido em melodia, harmonia e contraponto. Isto, em relação ao presente trabalho, significa:

- a. Em termos de uma análise da melodia: é possível observar pelo agrupamento sucessivo de sons, os movimentos melódicos, e suas relações motivicas e de intervalos, supostamente encontrados em obras e na escrita de Paulo Moura, nas melodias dos temas transcritos.
- b. Em se tratando de harmonia: pela construção harmônica criada pelo compositor, descrevem-se as combinações verticais, tensões, consonâncias e dissonâncias, e a relação com o ritmo harmônico. Já a aplicação da rearmonização e modulação, desenvolvidas pelo arranjador, toma-se como referência as tonalidades dos registros fonográficos escolhidos do repertório. Para a notação da harmonia, será utilizada a simbologia dos acordes denominada como “cifragem”.
- c. O contraponto será destacado nos registros fonográficos analisados do álbum *Paulo Moura Hepteto – Mensagem* (1968), a partir das transcrições das respectivas gravações.

Já o parâmetro da Duração será dividido em termos das noções de tempo, métrica e rítmica. A análise musical será investigada, abordando trechos musicais em partituras. Para Almada (2000), referente ao registro e adoção do tempo, na música popular é mais usado o metrônomo para dar o pulso à música; diferentemente, na música clássica ou de concerto adotam-se as expressões que vão do “*largo*” (extremo lento) ao “*presto*” (extremo rápido), isto, para denominar determinados andamentos. As mudanças situacionais de andamento são

expressas por *ralentandos (rall.)*, *acelerandos (accel.)*, *stringendo*, *piu mosso*, *alargando*, *tempo primo*, *tempo rubato*, a tempo. Aqui, considerando tais parâmetros e noções, serão demonstrados, por exemplo, trechos relevantes com flutuação da duração nas linha de baixo, bateria e piano (a sessão rítmico-harmônica) investigando suas inter-relações.

A noção de Intensidade (GRELA, 1992) será dividida aqui também em dinâmica e acentuação. A intensidade está relacionada ao volume ou amplitude do som, e estes serão apresentados, na análise proposta, através dos sinais de dinâmica e articulações, tais como: o *legato*, o *staccato*, a *tenuta* e o *marcato*. Almada (2000) indica que os resultados alcançados a partir da interpretação dos sinais de dinâmica se dão mais por comparação e contraste com a amplitude de som dos demais instrumentos inseridos no contexto real do que por qualquer outro meio abstrato. A diferença de volume entre os instrumentos, proporcionam sentido aos vários tipos de pianíssimos (*ppp...*) e fortíssimos (*fff...*). Temos, então, para dizer desses contrastes, alguns sinais básicos e suas extensões, os acentos gráficos, e os termos que indicam variações de intensidade a partir de uma escrita por extenso (conciliada a outras marcações gráficas).

Já as práticas de execução específicas do saxofone a saber, sonoridade, *vibrato*, *bends*, portamentos e outros efeitos – que fazem parte do conhecimento técnico instrumental ou idiomático – podem ser avaliados também levando em conta o elemento timbre (como proposto por Grela, 1992), o qual será dividido em termos de: orquestração, textura e articulação.

Como sinais de expressão, temos: a articulação e o fraseado, o tempo, o caráter e estilo, e termos de apoio.

Sobre articulação e fraseado, Almada (2000) relata a importância para a música semelhante à da pontuação e acentuação tônica é para a língua e literatura. Ele ainda usa outros importantes sinais e aspectos importantes para a análise na música popular:

- a. Sinais de Forma: ritornelo, casas de 1ª e 2ª vez, *Da Capo*, *Coda*, *Da Capo al Coda*, *Dal Segno al coda*.
- b. O Caráter e o Estilo: terminologia que serve para designar qual a maneira, ou com que espírito o arranjador ou o intérprete podem determinar a interpretação de uma passagem ou de um trecho musical. Existem vários. Alguns exemplos: *cantabile*, expressivo, *dolce*, majestoso, dolente, *leggiere*, *risoluto*. Na música popular existem outros como brejeiro, triste, alegre, ou caracterização de subgêneros como choro-

canção, valsa-choro, choro-maxixe, samba de roda, samba-canção, etc..

- c. Os Termos de Apoio: funcionam como complemento dos sinais antes abordados. Exemplos em: *píu* ou *meno*; *molto* ou *poco*; *non troppo*, sempre, *símile* – muito usado na música popular, e *quasi*.

A segunda categoria de análise proposta por Grela (1992) é a que este autor denomina como “Análise Comparativa”: comparação entre as diversas unidades, investigando o conteúdo de cada segmento levando em consideração os seguintes “modos de comparação”:

- a. Identidade: ocorre quando um segmento é totalmente igual a outro;
- b. Semelhança: ocorre quando existe pouca diferença entre os elementos que formam as unidades;
- c. Diferença: ocorre quando há duas unidades que, aparentemente, não têm nada em comum entre si;
- d. Oposição: ocorre quando um segmento é oposto a outro, ou seja, quando interagem, de um lado, por relação de semelhança e, por outro lado, por relação de diferença. Para que duas unidades se relacionem por oposição, é necessário que pertençam à mesma categoria. Por exemplo, movimento melódico ascendente e movimento melódico descendente são opostos; o aspecto horizontal da música é oposto ao seu aspecto vertical. Não se pode, porém, afirmar que uma tercina é oposta a um movimento por graus conjuntos, visto que estes elementos não pertencem à mesma categoria.

Já a chamada categoria da “Análise Funcional” de Grela (1992) serve para a compreensão de que cada parte de uma peça pode ser estudada em relação ao todo, levando em consideração funções estruturantes na música, sendo elas:

- a. Exposição: que acontece quando um processo de elaboração ainda não foi finalizado;
- b. Transformação, quando a modificação e a transformação acontecem após a apresentação.

Neste campo analítico, o importante é investigar a função de cada segmento de uma

peça em relação à sua totalidade.

Por fim, tem-se a “Análise de Inter-relações”: nesta serão investigadas as articulações entre todos os elementos estudados, de modo a compreender suas funções na obra. Após ser realizada a análise nas outras áreas – ou as outras categorias analíticas, a tarefa a se empreender deve ser a da inter-relação de todos os campos estudados para descobrir as relações internas à obra, ou seja, quais os seus elementos principais, como se articulam e como interagem para formar a totalidade da peça analisada. Esta é a área mais importante e difícil da análise musical.

Já existem muitas publicações de livros, artigos, métodos que tratam do ensino do elemento musical chamado “Arranjo”. Na maioria estrangeiras e de maior publicação estão as norte americanas, como cita Carlos Almada na introdução de seu livro. Elas são voltadas mais para o ensino das técnicas necessárias para o arranjo de *big bands*, orquestras de *jazz*. Atende muito bem para a formação de arranjos em música popular brasileira com esse tipo de formação: Orquestras, *big bands* brasileiras, e grupos menores com até quatro sopros, muito predominantes em formações dentro da MPB, inclusive nas formações de Paulo Moura a serem analisadas. Mas as informações não correspondem diretamente à realidade musical brasileira.

A questão é que, sem dúvida nenhuma, sendo nossa música tão diversificada em ritmos (em quase infinitas variantes), instrumentações e possibilidades, a dependência do estudo do arranjo de praticamente um só tipo de didática - ainda que importante - torna-se algo, no mínimo, insatisfatório. - O estudo do arranjo muito tem a ver com o da composição: ambos dependem de matérias teóricas fundamentais: a harmonia, o contraponto, a morfologia e a instrumentação (sem falar do permanente objetivo, que todo músico deve ter, de aprimorar seu ouvido até níveis cada vez mais avançado de percepção. (ALMADA, 2000, p. 17)

Conforme Almada (2000, p. 17), “(...) a dependência do estudo do arranjo de praticamente um só tipo de didática”, se torna realmente insatisfatória para a realidade da escrita musical.

Para as análises de arranjo, propostas nessa tese, usaremos os pioneiros na publicação de livros de arranjo em versão brasileira: Ian Guest e Carlos Almada (dois renomados arranjadores que souberam sistematizar o conteúdo apropriado às nossas necessidades musicais brasileiras) e da tradição do *jazz*, os arranjadores Bill Dobbins (1986),⁵⁰ Ken Lowell

⁵⁰ “Bill Dobbins é professor de jazz na Eastman School of Music em Rochester, Nova York, onde leciona composição e organização de cursos de jazz e dirige o premiado Eastman Jazz Ensemble e a Eastman Studio Orchestra. Como pianista, ele se apresentou com orquestra e conjuntos de câmara sob a direção de Louis Lane,

e Dick Pullig e Mike Tomaro⁵¹ e Dr. John Wilson⁵² (2009), que trazem com muita clareza e didática suas compreensões referentes aos tipos de formações musicais que Paulo Moura usou.

Entendo que, através dos autores acima, podemos criar um diálogo com os assuntos que serão analisados nos arranjos elaborados por Paulo Moura nos álbuns escolhidos para a pesquisa.

2.2 TRANSCRIÇÃO MUSICAL

A adoção da escrita em pentagrama, tradicionalmente utilizada na grafia da música europeia, tem sido amplamente aceita para os estudos em música popular e hoje temos referenciais metodológicos importantes para a área que subsidiam o pensamento acerca de transcrição e, além disso, darão suporte também às análises descritas acima.

Ressalta-se a importância da transcrição e de sua análise em estudos musicais de diversas naturezas estilísticas, como afirma Mello (2005 apud MARANESI, 2005. p. 5):

A importância da transcrição no estudo e prática da percepção musical é absolutamente central: podemos afirmar, com Gorow (1999), que a transcrição é um procedimento chave para o músico profissional. Mais do que isso, ela é um veículo de acesso à musicalidade e ao sistema musical nativo, e por isso é um procedimento muito empregado na etnomusicologia, tanto em estudos de sociedades tradicionais (Mello, 1999; Menezes Bastos, 1990; Coelho, 2003), quanto de gêneros ocidentais, como *jazz* (Berliner, 1994; Monson, 1996), ou da música popular brasileira (Menezes Bastos, 1996; Araujo Jr., 1992).

Um dos aspectos importantes para esta pesquisa foi mesmo compreender com mais

Pierre Boulez, Lukas Foss e Frederick Fennell, e se apresentou e gravou com artistas como Clark Terry, Al Cohn, Red Mitchell, Phil Woods, Bill Goodwin, Gary Foster, Dave Liebman, John Goldsby e Peter Erskine. De 1994 a 2002 o Sr. Dobbins foi diretor principal da WDR Big Band em Colônia, Alemanha, e dirigiu o departamento de estudos de *jazz* na Hochschule für Musik em Colônia de 1998 a 2002.” (EASTMAN SCHOOL OF MUSIC, 2019, tradução nossa)

⁵¹ “Mike Tomaro é saxofonista, compositor, arranjador e educador baseado na área de Pittsburgh, PA. É Diretor do Programa de Estudos de Jazz na Mary Pappert Escola de Música da Duquesne University em Pittsburgh, PA, cargo que ocupa desde 1997. Mike tem mais de 200 composições e arranjos publicados. Seu trabalho, em todas as suas capacidades, pode ser ouvido em inúmeras gravações, incluindo quatro de sua própria autoria. Mike foi co-autor do livro *Instrumental Jazz Arranging: A Comprehensive and Practical Guide* (Hal Leonard Publications), com o seu mentor de longa data, Dr. John Wilson, que foi Diretor de Estudos de Jazz na Duquesne University de 1972 a 1996. Mike é co-diretor artístico da Pittsburgh Jazz Orchestra, da PJO Youth Band e diretor artístico do National Jazz Workshop da Duquesne University. (TOMARO, s/d).

⁵² Trompetista e arranjador, Professor Hemérito da Duquesne University, em Pittsburgh, e Diretor de Estudos de Jazz de 1972 a 1996 nesta Instituição. Tocou com Satuer-Finegan, Benny Goodman, Pete Rugalo, Neil Hefti, Claude Thornhill, Eliot Lawrence orquestras. Gravado com Phil Woods, Gerry Mulligan, Herbie Mann, Lee Konitz. Arranjos interpretados por Benny Goodman, Herbie Mann, Tony Williams, Gerry Niewood e Red Mitchell. Co-autor do livro *Instrumental Jazz Arranging: A Comprehensive and Practical Guide*, com Mike Tomaro.

nitidez a análise de transcrição musical como um procedimento metodológico, e a transcrição como ferramenta que serve à análise, ou torna-se um substrato num procedimento analítico. A transcrição musical traz conhecimento dos elementos musicais interpretativos, harmônicos e rítmicos. Anthony Seeger (1987 apud MELLO, 2005, p. 02) traz sua reflexão dizendo, “(...) as transcrições nunca devem ser um fim em si mesmas, mas sim uma ferramenta para levantar questões”. Pelas palavras de Seeger, nota-se que as transcrições estão, não para finalizar uma interpretação vinda de seus elementos básicos da notação musical, mas para elucidar um modo de interpretação que possa ser desenvolvido através do material transcrito. Tem sido discutido e questionado ao longo de muitos anos o quanto pode se retirar elementos de uma transcrição para o processo de compreensão e interpretação de uma dada música – mesmo sabendo das limitações dos recursos da escrita tradicional para demonstrar com precisão nuances e rudimentos em uma performance, principalmente relativos à parte rítmica, percepção do pulso, qualidade timbrística, e também de acentuação (articulação em geral). Percebe-se que a transcrição, mesmo com todas as suas limitações de seus procedimentos para a descrição da interpretação de uma performance, ainda tem muito significado e importância, diante da necessidade de sua produção, para o estudo da música popular brasileira, nas Academias brasileiras. Maranesi (2005, p. 3) comunga do mesmo pensamento ao dizer que:

(...) a idéia que a transcrição constitui um instrumento de importância tal, que justifica plenamente seu estudo enquanto um dos processos que colabora para preservar, observar e difundir os parâmetros da interpretação dentro do estreito nicho da música popular instrumental brasileira, ainda pouco explorada em nosso meio acadêmico. A descrição de seus procedimentos e técnicas poderá favorecer o incremento da produção de transcrições, cuja aplicação no campo pedagógico, será de valia para estudantes e professores interessados em se aprofundar nesta área.

No momento de se realizar uma transcrição, é necessário tomar decisões, geralmente problemáticas. Essas decisões representam o objeto musical de diversas maneiras, às vezes até contrárias, mas isso tudo gera conhecimento. Assim, a partir do momento que se identifica o limite de uma ferramenta, novas questões e procedimentos terão de ser construídos.

Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation, de Paul Berliner, traz grandes contribuições para a escrita e transcrição de música em geral. Esses novos símbolos podem ser encontrados em programas de editoração musical como o *Finale* e o *Sibelius*. Em muitos casos, há a necessidade da criação de novos símbolos musicais, o que implica em novos índices de simbologia. Essa alternativa é compreensível e também adotada, mas mesmo assim não é capaz de suprir todos os aspectos musicais desejados na performance, uma vez que a

grafia em música apresenta limitações para a descrição das ocorrências musicais. Além disso, deve-se considerar que a criação e uso de mais e mais simbologias pode resultar em uma partitura muito carregada de informações, e que acaba se tornando complicada para o intérprete analisar e perceber todas as nuances desejadas.

Figura 2 - Exemplo de sinais de escrita e transcrição convencionados, do apêndice de Berliner.



Fonte: Mitre, 2017

Segundo Mitre (2017, p. 30),

Mesmo tentando abranger todos esses aspectos da performance – considerados de extrema importância na elaboração de uma interpretação estilisticamente coerente – reitera-se a dificuldade em representar tais nuances em forma de notação musical e, mais ainda, num segundo momento, de fazê-las decifráveis pelo leitor para uma concepção sonora (imaginária ou tocada ao instrumento).

Também no mundo moderno tecnológico fomos presenteados com novas ferramentas que, somadas à escrita tradicional da música europeia, permitem chegar a um grau maior de excelência da performance. Dentre essas ferramentas, temos a gravação de performances em formato de áudio e vídeo, que acompanhada da notação da escrita musical tradicional auxilia e engrandece uma análise de uma interpretação da performance em si. Na gravação, nuances não grafadas pela simbologia podem ser percebidas e elaboradas.

A gravação, sem dúvidas, tornou-se uma grande ferramenta para a análise de transcrições musicais. Por exemplo, quando uma transcrição de música está associada a uma dança, não é possível fazer a transcrição real porque a dança que interfere na performance dos músicos não se revela de maneira flagrante quando notada de maneira tradicional. Para eventos como esse, sugere-se o desenvolvimento de outro tipo de notação que possa abranger tanto a música como a dança. Mesmo assim, será que a transcrição daria conta de transmitir

tudo o que se passou naquela performance? Assim, considero importante o uso de tecnologias como, no caso da dança, o vídeo acompanhando a partitura para melhor clareza da interpretação a ser trabalhada.

A transcrição é uma das ferramentas para a compreensão da música de tradição aural, quando o objetivo é trabalhar partituras musicais a partir de fontes sonoras gravadas. Através dela vem aumentando a análise desses materiais transcritos trazendo dados importantes para o ensino da música popular nos dias de hoje, principalmente para o desenvolvimento na área da performance. A base do ensino do *jazz*, criado nos EUA, se construiu e foi divulgada mundialmente através de análises de transcrições de solos, melodias, arranjos e da contextualização histórica desse estilo em todo o século XX. Na música popular brasileira, assim como no *jazz*, além da transmissão aural, se desenvolveu uma prática onde a partitura guia é relevante. Conforme Bowen (1993, p. 147, tradução nossa),

No *jazz*, a *lead sheet* (partitura guia), é uma tentativa de unir as qualidades essenciais do trabalho, ou seja, um lugar de intersecção teórica entre todas as performances. Essas performances não compartilham um lugar comum; é possível tocar a peça sem seguir tudo o que está na partitura guia.⁵³

Assim, na música popular brasileira, é possível haver várias interpretações a partir de uma mesma partitura guia ou da partitura cifrada. As melodias no choro, no samba, e na música popular em geral, sempre aceitam variações. Na música popular a notação musical usual se dá mais em uma prática de escrita prescritiva⁵⁴ da melodia e harmonia em forma de cifra, conhecida como *lead sheet*.⁵⁵

Notamos que, através das transcrições realizadas e demonstradas adiante, perceberemos que a formação musical de Paulo Moura está embasada em várias formas da escrita musical, desde uma com o caráter mais erudito, quando se escreve “nota a nota”, até outra prática mais sintética realizada numa partitura guia (*lead sheet*), para ensaios em grupos de música popular. Paulo, como tinha o conhecimento e a experiência não só como instrumentista, mas como arranjador – conhecimento advindo das orquestras das rádios e também da Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, tocando concertos eruditos – sabia lidar com diferentes tipos de formação musical e também com diferentes tipos de

⁵³ No original: “In jazz, the lead sheet, like the summary, is an attempt to bring together the essential qualities of the work; that is, a theoretical intersection set of all of the performances. But in jazz, all of the performances do not share a common set; one can play the tune without playing everything on the lead sheet”.

⁵⁴ Conforme termos de Charles Seeger (1958), que serão abordados mais detalhadamente adiante.

⁵⁵ Uma *lead sheet* é o tipo mais comum de notação em partitura da música popular, geralmente composta da linha melódica e harmonia em cifras. Às vezes podem incluir convenções rítmicas. (FABRIS, 2010)

músicos. Ele gostava sempre de trabalhar com músicos que tinham domínio da leitura melódica, harmônica e rítmica da música que seria trabalhada.

Figura 3 - Exemplo de um trecho de uma partitura do tema de *Razão*, conforme interpretado por Paulo Moura, em forma de *leadsheet*

♩ = 68 Intro

9 F#6 F#6/C# / [A] Cm11 F13 F#6

14 / A#m7(b5) D#7 D#7(#9) G#13 / 3

Fonte: Transcrição realizada pelo autor.

Esse tipo de partitura também é acrescido muitas vezes nos detalhes de anotação rítmica, junto com a harmonia e linhas de baixo necessárias à passagem musical.

Figura 4 - Partitura para baixo acústico do tema *Razão*, na forma de *leadsheet*, com indicação rítmico-harmônica (usar slashes por Korman)

2 Break

39 B13 E13(sus4) E7(add9) A6 G#m7(b5) C#7(b9) F#m7(add9)

43 [C] F#m7(add9) B13 Cmaj7(add13) Cmaj7(add13) F#7(#9) F9(#11) Em7(b5)

47 / A7(b13) B13(#11) /

Fonte: Transcrição realizada pelo autor.

A transcrição musical é uma ferramenta que trabalha, através da escuta, tanto a percepção musical quanto a notação do material gravado ou filmado.

Conforme Mello (2005, p. 02),

Nesta direção, a reflexão nos conduz a uma interpretação sobre a notabilidade em música, sobre as conexões entre a grafia musical enquanto instrumento descritivo ou prescritivo (Charles Seeger, 1958), sobre as transformações que incidem na música através de uma partitura e sobre como a notação musical pode re-alimentar o próprio objeto que descreve, a saber, a música (Zampronha, 2000).

2.3 A MÚSICA DE PAULO MOURA APROXIMADA DO CONCEITO DE ANÁLISE DE TRANSCRIÇÃO MUSICAL ATRAVÉS DAS NOÇÕES DE ESCRITA “PRESCRITIVA” E “DESCRITIVA”, DE CHARLES SEEGER

A música de Paulo Moura, conforme se pensa, pode ser abordada a partir de uma Análise de Transcrição Musical, e, o pensar em transcrição musical pode ser algo que se ilumina a partir das noções de escrita musical “prescritiva” e “descritiva” – conforme elaborado pelo musicólogo Charles Seeger. Nesse processo, então, a “estrutura” musical pode representar parte de uma obra, uma obra em sua totalidade, um grupo ou mesmo um repertório de obras, em uma tradição escrita ou aural.⁵⁶

A “escrita musical descritiva” é como um “(...) relato de como uma execução [musical] de fato soou” (SEEGER, 1958, p. 01): é gerada, pois, a partir da escuta e consequente reflexão sobre uma apresentação ou gravação de música, num áudio ou vídeo – a pessoa que transcreve o áudio descreve através de sua percepção musical e da notação musical a sua percepção das informações apresentadas na performance em estudo. O que se pode chamar de transcrição descritiva busca expressar o mais detalhadamente, todos os aspectos sonoros da performance para serem analisados – ex: pequenas inflexões de altura, diferentes ataques, rítmica menos regular e outros. Isto se distingue da outra noção de Seeger (1958), a função prescritiva das partituras, sendo que esta prescrição coloca-se pelos traços e indicativos que um compositor ou arranjador marca previamente pensando em esclarecer os aspectos de seu pensamento musical para os posteriores executantes. A escrita musical convencional europeia, inclusive, funda-se com um uso que é prescritivo e enriquece-se, em detalhes e símbolos, exatamente na tentativa de uma comunicação mais eficaz entre quem compunha e escrevia e quem iria tocar posteriormente.

Sabidamente, contudo, os músicos populares, mesmo que lendo partituras, acabam colocando ou acrescentando nas suas performances elementos que não se previam numa escrita prescritiva. Daí a necessidade de, em alguns casos, realizar uma posterior escrita descritiva de tais performances – isto é, realizar sua transcrição em detalhes. De outro modo,

⁵⁶ Aural se refere a ouvir, perceber a música. Seeger (1958) usa o termo em seu texto, mas o fato é que o termo não é corriqueiro no meio acadêmico: “Entende-se por transmissão aural aquela que inclui além o aspecto da oralidade, a assimilação de aspectos interpretativos através da escuta, observação e gestualidade, próprias da fruição musical através de registros em áudio, vídeo ou de *performances* ao vivo”.

também, as informações levantadas numa escrita descritiva, se apresentadas em análise e detalhes a um estudante de música, pode lhe servir como subsídio de um o trabalho de interpretação de alguma forma mais bem informado: o descritivo, por esse uso, passa a um caráter novamente prescritivo – e assim, se forma um ciclo entre a prescrição e a descrição da escrita musical, uma não excluindo ou valendo mais que a outra.

A seguir, é exposto um trecho de uma transcrição – de caráter mormente descritivo⁵⁷ – do solo de saxofone da música *Aos Pés da Cruz*, de Zé da Zilda e Marino Pinto, conforme arranjo e interpretação de Paulo Moura.

Figura 5 - Exemplo de uma partitura com caráter descritivo no trecho do solo de saxofone no tema da composição de *Aos Pés da Cruz*

Fonte: Transcrição realizada pelo autor.

Com relação ao uso de transcrição na música brasileira, construída detalhadamente com todos os possíveis aspectos da execução analisados, Maranesi (2005, p. 5) esclarece e reafirma o processo descritivo demonstrado por Charles Seeger:

O processo de transcrição, além de detectar os elementos básicos da linguagem musical, como as construções melódicas, harmônicas e rítmicas; levanta também padrões estilísticos que se destacam em forma de motivos, fraseados, pulsações, dinâmicas e acentuações, evidenciando traços que podem ser identificados no contexto geral da música popular brasileira.

⁵⁷ Esta ênfase no caráter descritivo dessa cópia musical pode ser entendida como circunstancial desse trabalho: esta mesma transcrição ora realizada pode, para alguém, servir para fins prescritivos. Os limites entre as duas noções de Seeger (1958), por vezes, evidenciam mais uma complementaridade do que uma oposição.

Já a função prescritiva parte do exercício de interpretação da partitura original do compositor. A interpretação musical, originada da informação dos símbolos musicais criados, é transmitida de uma forma sistemática aos músicos, ao longo de toda a história da música tradicional europeia, demonstrando sua função de prescrição. Essa função se apresenta como um dos principais fundamentos para a interpretação de significados e intenções dos sinais grafados. Assim, o músico, ou estudante de música, trabalha seus aspectos interpretativos da peça através da notação do compositor. A execução poderá ter vários níveis de autenticidade ou pertinência (conforme os critérios da cultura do músico), mas o resultado final alcançado, embora sendo sempre uma incógnita, acaba podendo ser avaliado dentro de critérios delineados com alguma objetividade. Essa variação da interpretação pode estar relacionada aos mais diversos modos de trabalho – por exemplo, a performance pode ser trabalhada somente pelos músicos, ou também, os músicos podem ser auxiliados pelo compositor – mas, ainda assim, a prescrição acaba sendo um tipo de “denominador comum” dos vários resultados que se firmem.

Outro tipo de notação iniciada na tradição musical europeia, mas que hoje também é usado para a música popular, é a transcrição “nota a nota”, diferente da ideia de *leadsheet* – e que Maranesi (2005, p. 04) descreve: “(...) são colocados na partitura, de maneira detalhada, todos os elementos possíveis de serem grafados e que são considerados importantes e necessários para o melhor entendimento das gravações”.

Figura 6 - Exemplo de escrita “nota a nota” – diferente da *leadsheet* – do arranjo elaborado por Paulo Moura da música *Wave* (Tom Jobim), conforme interpretada em *Paulo Moura Hepteto – Mensagem*.

Wave

Tom Jobim
Arranjador: Paulo Moura

$\text{♩} = 60$
Intro

Saxofone alto

Saxofone tenor

Trompete em Sib

Trombone

Bateria

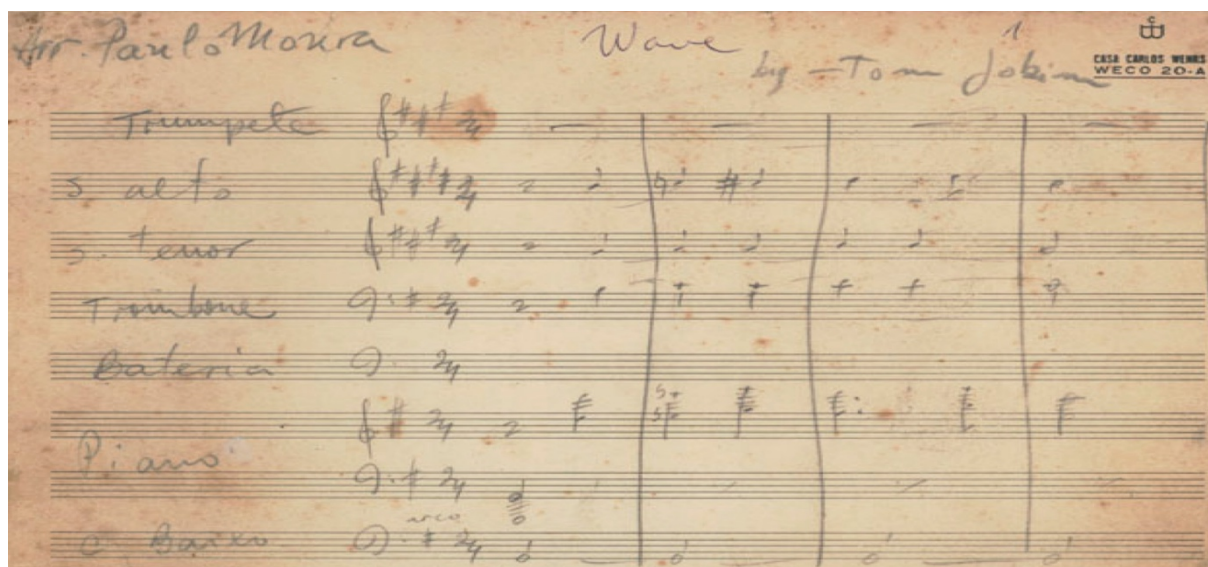
Piano

$\text{♩} = 60$
arco

Baixo acústico

Fonte: Transcrição pelo autor, no *software* Sibelius, conforme manuscrito encontrado no *site* do Instituto Paulo Moura

Figura 7 - Trecho manuscrito dos 04 primeiros compassos de *Wave*, de Tom Jobim, no arranjo de Paulo Moura



Fonte: Instituto Paulo Moura⁵⁸

Podemos observar também que nas transcrições descritivas empreendidas dos arranjos construídos por Paulo Moura nos álbuns em estudo, ocorre uma mescla entre os dois formatos de transcrição citados: “*leadsheet*” e “nota a nota” denominada como mista. Como exemplo de transcrição mista, temos o caso da música *Meu Lugar*, de Danilo Caymmi, Fernando Brant e Luis Fernando Werneck, conforme interpretada no álbum *Paulo Moura e Quarteto*.

Nos primeiros 03 compassos, a introdução é tocada pelo piano solo e o contrabaixo usando arco – onde se percebeu que tal parte da transcrição só seria viável, de fato, utilizando-se pelo processo “nota a nota”. A partir do compasso 04, nota-se também a possibilidade da notação para o baixo ser escrita um compasso apenas, e introduzindo depois a instrução de *simile*, acompanhada da cifra da harmonia; e no piano introduzindo-se a escrita na forma de cifra com notação rítmica do movimento.

⁵⁸ Cf.: [http:// www.institutopaulomoura.com.br](http://www.institutopaulomoura.com.br)

Figura 8 - Transcrição de piano da música *Meu Lugar*, interpretada pelo Paulo Moura Quarteto, que mescla o formato de transcrição *leadsheet* com o formato de transcrição “nota a nota” originando a transcrição mista

Meu Lugar

Arranjo e sax alto: Paulo Moura
Transcrição: Cleber Alves

Danilo Caymmi
Fernando Brant
Luiz Fernando Werneck

The musical score for "Meu Lugar" is presented in two systems. The first system, labeled "Intro", is in 4/4 time with a tempo of 48 BPM. It features a Saxophone Alto part with a melodic line and a Piano part with a complex harmonic accompaniment including triplets and arpeggiated figures. The Acoustic Bass and Drums parts are also shown, with the Drums part marked "Intro" and "accel.". The second system begins at measure 4, marked "a tempo" with a tempo of 132 BPM. It continues the instrumental with the Saxophone Alto, Piano, and Acoustic Bass parts. The Piano part includes chord symbols: B7M(9), B7M(9), Bsus7(9), and Bsus7(9). The Drums part is marked "Bat." and shows a simple rhythmic pattern.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor.

2.4 NOÇÕES BÁSICAS SOBRE A PULSAÇÃO NO JAZZ E NO SAMBA PARA MELHOR COMPREENSÃO DA ANÁLISE MUSICAL

Para maior clareza de elementos fundamentais que caracterizam componentes essenciais de uma música popular será demonstrado como exemplo, a percepção do pulso básico nos gêneros do *jazz* e do samba.

O *jazz* tem como característica da sua noção de pulso básico uma interpretação da colcheia no compasso 4/4 (quaternário simples) pensada da seguinte maneira:

Figura 9 - Interpretação da estrutura básica interna ao pulso da execução de *jazz*

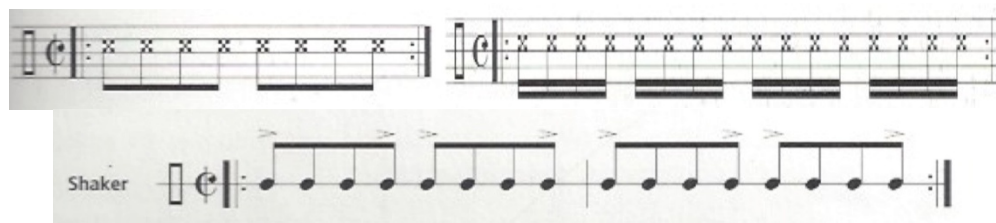


Fonte: Niehaus, 1964

Observa-se, assim, que as colcheias são interpretadas com uma métrica próxima das tercinas, sendo a primeira mais longa, tendo o valor igual ao da soma de duas colcheias tercinaadas, e a outra a parte sendo a terceira colcheia de uma subdivisão ternária. A articulação básica das colcheias é acentuada no tempo fraco, ligando-se então à parte forte de cada tempo.

Já na música popular brasileira, conforme determinadas convenções de gênero e estilo, é comum se pensar no pulso básico mais próximo do que seria uma escrita de métrica binária (calcada em colcheias em 2/2 ou em semicolcheias em 2/4), acentuando-se geralmente, na execução e interpretação, a primeira e a quarta parte do pulso dando o que se costuma chamar de “ginga” do samba.

Figura 10 - Interpretação da estrutura básica interna ao pulso da execução dos gêneros e estilos da música popular brasileira



Fonte: Adolfo, 1993.

Essa demonstração acima é fundamental para o entendimento das análises realizadas no capítulo a seguir.

3 ANÁLISES

3.1 A BOSSA NOVA INSTRUMENTAL: O SAMBAJAZZ PELO OLHAR DE PAULO MOURA

Grynberg (2011) nos informa que Paulo Moura, através da gravadora Equipe, grava quatro álbuns, no final dos anos 60 até início de 1970, nos quais sintetiza sua experiência, (portanto, ainda em vigência da bossa nova), tornando-se um marco em sua carreira de líder e solista. São eles: *Paulo Moura Hepteto*, *Paulo Moura Quarteto*, *Pilantrocracia* e *Fibra*. Nesta pesquisa, desse período, serão analisados os áudios registrados nos álbuns *Paulo Moura Hepteto* e *Paulo Moura Quarteto*.

3.1.1 *Paulo Moura Hepteto – Mensagem (1968) e Paulo Moura Quarteto (1969)*

Os dois álbuns gravados por Paulo Moura que aqui se quer destacar serão analisados simultaneamente. Isso pelo fato de terem sido produzidos com a mesma formação de músicos de base, tanto para a formação do Quarteto, (sax alto, piano, contrabaixo e bateria) quanto para a formação de Hepteto, que acrescenta ao grupo original mais três sopros: trompete, sax tenor e trombone. Além disso, a proximidade cronológica e um pertencimento a uma mesma estética são fatores que permitem esse estudo de ambos os trabalhos. Para o reconhecimento das características musicais de Paulo Moura como saxofonista, será analisada sua performance em torno de sua interpretação melódica e sua improvisação, nas músicas do álbum *Paulo Moura Quarteto: Aos Pés da Cruz, Razão, Meu Lugar e Lamento no Morro*.

Focando em Paulo Moura como arranjador, serão analisadas, além das músicas citadas acima, as do álbum *Paulo Moura Hepteto: Wave, Outubro e Homem do Meu Mundo*. Nestas, estarão em tela as técnicas de arranjo de base e de arranjo para instrumentos de sopro a quatro vozes, que viabilizaram a performance dos instrumentistas.

3.1.2 *Dados e ficha técnica dos álbuns*

Paulo Moura Hepteto – Mensagem (1968) e Paulo Moura Quarteto (1969) – álbuns caracterizados francamente na modalidade música instrumental⁵⁹ – foram os dois primeiros

⁵⁹ Na carreira de alguns autores, optamos aqui pelo uso do termo modalidade, por acreditar que música instrumental se trata de uma maneira de se fazer música popular e não de um gênero constituído, ou seja, por estarem contidos dentro desta modalidade gêneros diversos de música popular, tais como o samba, o baião, o choro, o jazz ou mesmo o rock. (FABRIS, 2010).

discos dos quatro álbuns produzidos por Osvaldo Cadaxo e lançados no formato de LP pela então gravadora Equipe. As faixas do primeiro LP – o *Paulo Moura Hepteto – Mensagem* – foram relançadas no formato de CD por duas gravadoras, Novo Esquema, em 1997, e Atracção Fonográfica, em 2007. Já o álbum *Paulo Moura Quarteto* foi relançado no formato em CD somente pela gravadora Atracção Fonográfica, também no ano de 2007. Os músicos que pertenciam à formação de Hepteto eram: Paulo Moura (sax alto, arranjos e direção musical), Oberdan Magalhães (sax tenor), Cesário Constâncio (trombone), e Darcy da Cruz (trompete) – na seção de sopros. Para a base rítmico-harmônica: Wagner Tiso (piano), Luís Alves (contrabaixo acústico), Paschoal Meireles (bateria).

A formação do quarteto é composta pelos mesmos músicos da sessão rítmico-harmônica do Hepteto: Wagner Tiso (piano), Luís Alves (contrabaixo acústico), Paschoal Meireles (bateria), além de Paulo Moura (sax alto, arranjos e direção musical).

O repertório de cada um destes álbuns escolhidos para análise, bem como os nomes dos compositores, segue, respectivamente, conforme as listas abaixo:

Paulo Moura Hepteto – Mensagem

01. General da Banda – José Alcides/Sátiro de Melo/Tancredo Silva
02. Samba de Orfeu – Antônio Maria/Luiz Bonfá
03. Travessia – Fernando Brant/Milton Nascimento
04. Bonita – de Antônio Carlos Jobim/Ray Gilbert
05. No Brilho da Faca – Novelli/Paulo Sérgio Valle/Wagner Tiso
06. Homem do Meu Mundo – Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle
07. Wave – Antônio Carlos Jobim
08. Das Tardes Mais Sós – Milton Nascimento
09. Bitucada – Wagner Tiso
10. Nem Preciso De Mais Um Sol – Milton Nascimento
11. Três Pontas – Milton Nascimento/Ronaldo Bastos
12. Outubro – Fernando Brant/Milton Nascimento

Paulo Moura Quarteto

01. Lamento no Morro – Antônio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes

02. Eu e a Brisa – Johnny Alf
03. Meu Lugar – Danilo Caymmi/Fernando Brant/Luiz Fernando Werneck
04. Aos Pés Da Cruz – Marino Pinto/Zé da Zilda (José Gonçalves)
05. *Yardbird* Suite – Charlie Parker
06. Sá Marina – Antônio Adolfo/Tibério Gaspar
07. Retrato de Benny Carter – Wagner Tiso
08. Razão – Alberto Arantes/Sérgio Bittencourt
09. Feitio de Oração – Noel Rosa/Vadico
10. Terra – Márcio Borges/Milton Nascimento

As informações anotadas acima foram extraídas do *site* Discos de Brasil.⁶⁰

Estes 22 registros fonográficos acima apontados, escolhidos por Paulo Moura, identificam compositores que englobam quatro décadas e diferentes gêneros musicais. Compositores dos anos 1930: Noel Rosa/Vadico – em *Feitio de Oração*, do gênero samba; da década de 1940: Marino Pinto/Zé da Zilda (José Gonçalves) – em *Aos Pés da Cruz*, também um samba; da década de 1950: José Alcides/Sátiro de Melo/Tancredo Silva – *General da Banda*, Antônio Maria/Luiz Bonfá – *Samba de Orfeu*, do gênero samba canção, e do norte americano Charlie Parker – *Yardbird Suite*, do gênero *jazz bebop*. Dos anos 1960: são todos os outros compositores da ficha técnica: várias parcerias como as de Antônio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes, Antônio Adolfo/Tibério Gaspar, Alberto Arantes/Sérgio Bittencourt, Fernando Brant/Milton Nascimento, Márcio Borges/Milton Nascimento, Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle, Danilo Caymmi/Fernando Brant/Luiz Fernando Werneck, Novelli/Paulo Sérgio Valle/Wagner Tiso. Todos contemporâneos entre si, compondo nas linhas de um “Samba Moderno” – como o sambajazz e a bossa nova, exceto Milton Nascimento, que apresenta uma fusão de suas raízes mineiras com o samba e o *jazz*.

As fontes primárias de pesquisa utilizadas para este trabalho são alguns dos registros fonográficos escolhidos destes álbuns citados acima, com exceção da música *Wave* de Antônio Carlos Jobim, que se referencia também pelo manuscrito resgatado no *site* do Instituto Paulo Moura. O manuscrito e as transcrições realizadas pelo autor, conforme se pensa, refletem diretamente as práticas de execução desenvolvidas entre 1968 e 1969: “Estes trabalhos tinham intenção de dar sequencia a um som instrumental da bossa nova, inspirado na sonoridade de Jazz Messengers e Horace Silver” (SPIELMANN, 2008, p. 29).

⁶⁰ Cf.: www.discosdobrasil.com.br.

As produções, nesses álbuns, contam com gravações feitas em sistema analógico, com 04 canais, o que lembra a sonoridade dos álbuns de *jazz* produzidos pelos selos Blue Note, Atlantic, Prestigie e outros como '58 e *Kind of Blue* (Miles Davis) e *Giant Steps* (John Coltrane).

3.2 RECURSOS DRAMÁTICOS: PRÁTICAS DE PERFORMANCE ESPECÍFICAS AO SAXOFONE.

Considerando as práticas de performance específicas do saxofone, como sonoridade, articulação, fraseado, e outros efeitos sonoros e timbrísticos, o músico educador David Baker,⁶¹ apresenta o termo “*dramatic devices*”, traduzido como “recursos dramáticos” por Fabris, que cita:

O termo recursos dramáticos é uma tradução livre para a expressão *dramatic devices*, encontrada em publicações que tratam de transcrições de solos de músicos de *jazz* e que se refere ao uso de toda ordem de características interpretativas empregadas na prática instrumental, tais como *vibratos*, *pitch bends* (portamentos) e suas variantes (*scoop*, *fall*, etc.), glissandos, tipos de articulação, digitações alternativas, harmônicos, dentre outros. Como exemplo, pode ser consultada a série *Giants of Jazz*, editada pela CPP/Belwin, INC., dos Estados Unidos durante os anos 1980 e que traz, dentre alguns de seus títulos, músicos como Miles Davis, John Coltrane e Julian “Cannonball” Adderley. (FABRIS, 2010 p. 10)

Com o auxílio desses recursos dramáticos, identificados nas transcrições musicais, é possível reconhecer tanto pela sua interpretação melódica quanto pela improvisação, características estilísticas desse período musical de Paulo Moura. Nesse caso, podemos ver quais caminhos foram criados e (ou) elaborados para a interpretação de uma melodia, um arranjo, um solo elaborado ou improvisado.

No âmbito da música popular, nesse tipo de prática instrumental, sabe-se o quanto é raro um músico, um instrumentista popular, constituir um repertório para um concerto ou para uma gravação, em que a partitura seja bem detalhada, ou seja, com todas as possibilidades dos recursos dramáticos notados para a performance. Na maioria das produções musicais, dessa época aqui analisadas, a interpretação é desenvolvida através de uma partitura no formato *leadsheet* (partitura guia), onde o instrumentista, pela prática desses recursos previamente

⁶¹ “David Baker, músico, compositor e educador de jazz americano (nascido em 21 de dezembro de 1931, Indianápolis, Ind. Morreu em 26 de março de 2016, Bloomington, Ind.), fundou (1968) e presidiu (1968-2013) o respeitado programa de estudos de jazz da Universidade de Indiana, cofundou (1990, com Gunther Schuller) e serviu como maestro e diretor musical (1990-2012) da Smithsonian Jazz Masterworks Orchestra, e escreveu dezenas de livros e centenas de composições musicais.” (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, s/d, tradução nossa)

estudados, usa a sua experiência e seu domínio musical para uma interpretação no ato da performance.

3.2.1 Sonoridade

O termo sonoridade no saxofone é muito abrangente e possui muitas variáveis. No presente estudo, tratando da construção ou do desenvolvimento sonoro entre músico e instrumento, podemos dizer que a sonoridade depende de algumas combinações essenciais como o tipo e abertura da boquilha associada com o tipo e a densidade de palhetas ao instrumento. A partir dessa escolha inicia-se todo o trabalho da embocadura, ligada à respiração, à laringe e ao controle do diafragma. Um dos primeiros estudos relacionados a essa prática que proporcionou grandes avanços ao tema, foi o livro *Top-tones for the Saxophone*, editado em 1941 pelo alemão Sigurd M. Rascher, com a prática dos harmônicos. Essa técnica posteriormente foi se desenvolvendo por outros grandes professores e pesquisadores, como Joseph Allard, que teve como um de seus grandes alunos, e também educador, o saxofonista David Liebman,⁶² que através desses ensinamentos e de sua própria experiência em 1989 criou em homenagem a seu mestre, Joseph Allard, o livro *Developing a Personal Saxophone Sound*.

Além dessa metodologia, hoje em dia o estudo da sonoridade pode ser pesquisado e detalhado com maior clareza, através de novas ferramentas, *softwares* criados e adotados também para esse fim. “Estes aspectos são seguramente melhor identificados se expostos à análise de ondas sonoras através de ferramentas de prospecção tais como programas de computador que realizam a aferência de suas características frente a processos espectrográficos”. (FABRIS, 2010 p. 120). Uma dessas ferramentas é o *software* Spectra Plus Professional Edition (Spectrograma), desenvolvido pelos estudos dos “Espectrogramas de Cogan”.⁶³

Existem, genericamente, dois tipos de sonoridade extraídas do saxofone que são

⁶² “David Liebman é considerado um homem renascentista na música contemporânea, com uma carreira que se estende por quase cinquenta anos. Ele já tocou com mestres como Miles Davis, Elvin Jones, Chick Corea, John McLaughlin, McCoy Tyner e outros; escreveu livros e DVDs instrutivos que são reconhecidos como clássicos no campo do jazz; gravou como líder em estilos que vão do clássico ao rock e ao free jazz. Ele já se apresentou em mais de 500 gravações com mais de 200 como líder/colíder, com várias centenas de composições originais.” (DAVID LIEBMAN OFFICIAL WEBSITE, s/d, tradução nossa)

⁶³ A análise espectrográfica computacional começa a ser aplicada à música na década de 1980 com Cogan. A análise espectral é bastante usada na medicina, fonoaudiologia, fonética, engenharia. Apesar da existência de novos recursos tecnológicos aplicáveis à música, ainda há uma enorme resistência por parte dos músicos em seu uso. É uma técnica que traz a possibilidade de agregar objetividade à prática musical.

empregadas na música popular: a sonoridade chamada real e a sonoridade subtônica.⁶⁴ A sonoridade real foi desenvolvida para o estudo do saxofone na música de concerto erudita, ou clássica. A partir desse modelo sonoro, a música popular o adotou em suas práticas. No início do século XX, nos primórdios do gênero musical do *jazz*, o saxofonista Lester Young⁶⁵ foi um dos pioneiros no desenvolvimento da sonoridade subtônica, consequentemente se tornando uma grande referência para outros grandes saxofonistas que seguiram essa linha sonora, como Stan Getz, Charlie Parker, Joe Henderson e outros, até ela chegar a ser instaurada e posteriormente padronizada como um tipo de técnica de sonoridade efetiva para a música popular. Ela é muito apropriada em andamentos como as baladas ou andamentos de média velocidade, chamados de *medium swing jazz*, e também em gêneros musicais brasileiros, como a bossa nova, o samba canção ou o choro canção, a valsa e etc.

Os compositores modernos de tradição europeia relacionados ao estudo da música contemporânea para o saxofone, adotaram o recurso da sonoridade subtônica como uma forma de efeito sonoro em suas composições até então usada na música popular. Segundo Sobrinho (2013), o compositor Christian Lauba (1952), em sua peça *Savane*, usa a notação do efeito através de uma indicação textual, sem uma notação gráfica para ilustrar a execução do efeito.

⁶⁴ Sonoridade real é o som liso produzido com a embocadura em posição vertical indicada nos métodos de saxofone. Porém, a sonoridade contrária, subtônica, conforme Liebman (1989), é provocada pelo apoio do lábio inferior para a borda da boquilha. O lábio inferior é estendido para fora, tanto quanto possível, cobrindo a palheta. Além disso, o fluxo de ar deve ser bastante leve na sua intensidade. “Já no registro grave e médio-grave, é muito comum o subtone, técnica típica do meio jazzístico na qual o saxofonista relaxa o queixo e desloca a mandíbula um pouco para trás da posição normal da embocadura. A sonoridade resultante torna a região grave do instrumento mais “aveludada” e com maior flexibilidade para variar as baixas dinâmicas, tornando mais fácil a progressão do pianíssimo ao mezzo-piano. Outra característica do efeito subtone é a mistura do som real do instrumento com um pouco de ar, resultando em um timbre soproso.” (FABRIS, 2010, p. 138)

⁶⁵ Lester Young, (1909-1959, EUA), saxofonista americano tenor que surgiu em meados dos anos 1930 em Kansas City, rodou o mundo do *jazz* com a banda Count Basie e introduziu uma abordagem à improvisação que forneceu grande parte da base para a concepção de solo de jazz moderno. A sensação balançante e rítmica nas suas improvisações era muito mais descontraída e graciosa do que aquela que se ouvia normalmente no trabalho de outros durante a década de 1930. As suas linhas eram simplificadas, lógicas e de uma forma refrescante e melódica. O impacto do seu estilo era tão amplo que foi citado como favorito por figuras do jazz moderno tão diversas como Charlie Parker, Stan Getz e John Coltrane. (WIKIPEDIA, 2017, tradução nossa)

SAVANE
à Jean-Marie Londeix

Sons multiples conjoints.
Consecutive multiphonic sounds.

Lento
subtone

Saxophone
alto

ppp garder la nuance et ne pas presser
maintain the same dynamic and the same speed, without rushing

Outra peça que demonstra o uso da escrita em 2006:

B. Sax.

16

90

son fendu

slap

subtone

p *ff* *pp*

5

6

Para Almada (2000), a notação é feita com o termo *subtone* sobre o trecho e uma linha pontilhada indicando sua duração.

92

música, instalado em uma ambiência mais intimista. Em *Meu Lugar*, na interpretação do tema, percebe-se o uso das duas sonoridades sendo a subtônica usada, principalmente no registro grave do instrumento.

Outro fator ligado à sonoridade é a respiração. Paulo Moura normalmente interpreta os temas associado a um grande controle respiratório, projetando o ar por até oito compassos que variam entre 14''40'', em *Aos Pés da Cruz*, até 16''20'', em *Lamento no Morro*. Com relação a esse aspecto, Tommy Dorsey⁶⁶ foi um dos pioneiros.

Frank Sinatra, considerado um dos maiores cantores norte-americanos, explica, no filme *Sinatra: All or Nothing at All*, a importância de uma técnica que desenvolveu nos anos 40, para o seu canto. Sinatra conta que, através de sua passagem por uma *big band* com o trombonista e *big band leader* Tommy Dorsey, ao vê-lo tocar aprendeu uma técnica: a do controle da respiração. Jo Stafford, cantora, relata como foi o começo de Sinatra com Tommy Dorsey e a reação do público ao ouvi-lo pela primeira vez:

Estávamos no palco quando Tommy anunciou o novo cantor. E eis que aparece um jovem muito magro e sem graça. E eu pensei: “Uau!” Ele cantou uns oito compassos; e o teatro ficou tão quieto que dava para ouvir uma agulha cair. Você sabia que estava ouvindo algo de muito único. (SINATRA, 2015)

Sammy Cahn (letrista e compositor) descreve a técnica utilizada por Dorsey: “Tommy Dorsey tinha um incrível controle de respiração. Sem tomar fôlego, fazia (...)” (SINATRA, 2015).

Ou, na voz mesmo de Frank Sinatra:

Eu não conseguia vê-lo respirar. Dezesseis compassos, direto. Não sei como fazia. Imagine um trombonista, segurando o bocal. Ele respirava pelo canto da boca. (...) Meu lema sempre foi não interromper uma frase se possível. E prender a atenção da plateia até o fim dela. (SINATRA, 2015)

⁶⁶ Thomas Francis “Tommy” Dorsey (1905-1956) foi um trombonista, trompetista, compositor e maestro americano. Embora não tenha tanto renome quanto Benny Goodman, Artie Shaw, Glenn Miller ou Harry James, Tommy Dorsey foi o maestro estadunidense mais popular da era do *swing*, que durou de 1935 a 1945, e o artista mais vendido da história da RCA Victor Records até a chegada de Elvis Presley (que inclusive se apresentou pela primeira vez no programa de TV que Tommy tinha com seu irmão Kimmy Dorsey). Sua maneira notavelmente melódica de tocar trombone era o som de assinatura de sua orquestra, formada por grandes músicos do *jazz* e cantores. (WIKIPÉDIA, 2016).

Ou, ainda, conforme John Lahr, crítico musical: “Ele cantava quatro versos da música sem respirar. Tinha uma continuidade e uma suavidade, que as pessoas não olhavam pra mais ninguém. Estavam enfeitiçados pela história do Sinatra” (SINATRA, 2015).

Essa continuidade, essa atenção, esse feitiço afirmado por Sammy Cahn e John Lahr em Tommy Dorsey e Frank Sinatra, de prender a atenção da plateia até o fim de uma frase, podem ser percebidos também em Paulo Moura, ao escutar sua performance nos álbuns citados acima. Ele abre o álbum Paulo Moura Quarteto com Lamento no Morro, tocando os primeiros oito compassos do prelúdio, com quatro frases melódicas em uma respiração, onde se pode perceber esse grande legato. Em 1956, Paulo Moura, com 24 anos de idade, já demonstra esse controle respiratório, usando a técnica de respiração circular, ao gravar na clarineta os caprichos de Niccolò Paganini, composto para o instrumento violino. Nas transcrições, a ferramenta ligadura de expressão indicará os trechos das frases musicais extraídos das músicas analisadas e poderão elucidar essa característica de um grande arco de ar. “A execução de um trecho com ligadura de expressão (é mais comumente usado para esta o termo italiano “legato”) difere segundo o tipo de instrumento. Assim, em relação aos sopros, significa “(...) tocar a frase com apenas uma respirada” (ALMADA, 2000, p. 29). Paulo Moura mostra que não estava alheio às informações das inovações técnicas, as pesquisava e praticava.

3.2.1.1 Exemplos de frases tocadas pelo controle respiratório de Paulo Moura

Em *Aos Pés da Cruz*, as frases que vão em anacruse do compasso 22, até o segundo tempo do compasso 29 (08 compassos, 0’:50’’60’’ – 1’:05’’40’’) e anacruse do compasso 30, até o cp. 33 (04 compassos, 1’:05’’45’’ - 1’:13’’52’’):

Figura 13 - Interpretação da frase melódica analisada pela capacidade pulmonar e o controle respiratório do armazenamento de ar (observar ligaduras de expressão)

21 sax alto **B** Em⁷ C#m^{7(b5)} F#^{7(b9)} Bm⁶ Bm(maj⁹)

26 G#m^{9(b5)} C#^{7(#5)} F#m⁷ B^{7(b9)} F¹³

30 Em⁷ C#m^{7(b5)} F#^{7(b9)} Bm⁶ Bm(maj⁹)

The musical score for sax alto spans measures 21 to 30. Measure 21 begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on G4, marked with a 'B' box and a ligature. Measures 22-25 continue this phrase with triplets and various chords: Em⁷, C#m^{7(b5)}, F#^{7(b9)}, Bm⁶, and Bm(maj⁹). Measure 26 starts a new phrase on G4, with chords G#m^{9(b5)}, C#^{7(#5)}, F#m⁷, B^{7(b9)}, and F¹³. Measures 27-30 continue this phrase, with a dashed line indicating a continuation of the melodic line. Chords Em⁷, C#m^{7(b5)}, F#^{7(b9)}, Bm⁶, and Bm(maj⁹) are indicated above the staff. Measure 30 ends with a triplet and a final note on G4.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Razão*, as frases vão do compasso 18, até o segundo tempo do compasso 23 (05 compassos, 0':28''65''' - 0':39''00'''):

Figura 14 - Interpretação da frase melódica analisada pela capacidade pulmonar e o controle respiratório do armazenamento de ar (observar ligaduras de expressão)

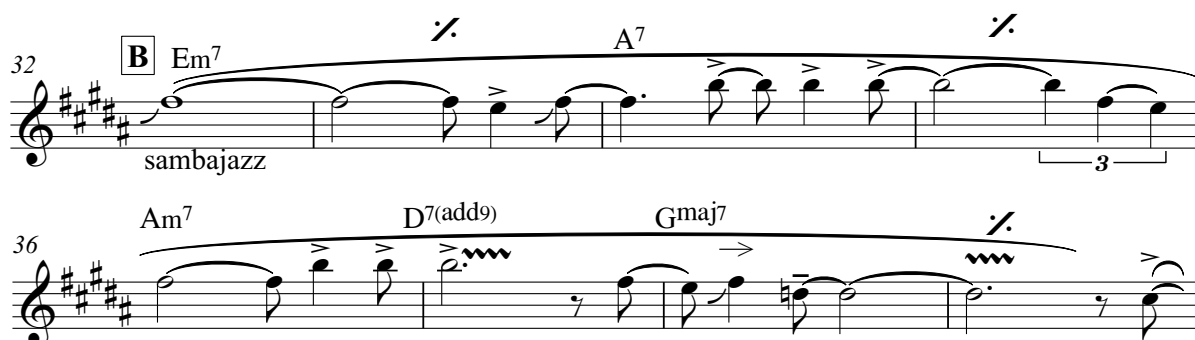
18 E#m^{7(b5)} A#⁹ D#m¹¹ G#^{7(add13)}

The musical score for sax alto spans measures 18 to 23. Measure 18 begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on G4, marked with a 'B' box and a ligature. Measures 19-22 continue this phrase with triplets and various chords: E#m^{7(b5)}, A#⁹, D#m¹¹, and G#^{7(add13)}. Measure 23 starts a new phrase on G4, with a dashed line indicating a continuation of the melodic line. Chords E#m^{7(b5)}, A#⁹, D#m¹¹, and G#^{7(add13)} are indicated above the staff. Measure 23 ends with a triplet and a final note on G4.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Meu Lugar*, as frases vão do compasso 32, até o terceiro tempo do compasso 39 (08 compassos, 0':59''00''' - 1':12''50'''):

Figura 15 - Interpretação da frase melódica analisada pela capacidade pulmonar e o controle respiratório do armazenamento de ar (observar ligaduras de expressão)



Fonte: transcrição realizada pelo autor

Em *Lamento no Morro*, as frases vão do compasso 09, até o início do quarto tempo do compasso 16 (08 compassos, 0':16''50''' - 0':32''70'''):

Figura 16 - Interpretação da frase melódica analisada pela capacidade pulmonar e o controle respiratório do armazenamento de ar (observar ligaduras de expressão)



Fonte: transcrição realizada pelo autor

3.2.2 Articulação e fraseado

Ao se tratar da articulação e fraseado, Bernardo Fabris (2010, p. 143) afirma que:

(...) pela ancestralidade didática do saxofone estar ligada ao estudo ou ensino do clarinete, as abordagens em articulação em ambos se assemelham e na maioria dos métodos em circulação no Brasil são usadas como referências as sílabas tu ou ta, sendo que esse tipo articulação deve incluir um som consonantal dental, que na performance do saxofone é substituído pela porção diagonal inferior frontal da boquilha, logo na conjunção desta com a palheta (substituindo os dentes superiores) conjugado a um fonema vocálico, que no caso tem uma interferência no sentido de posição da língua, abertura da glote e formato da cavidade bucal.

Ao acentuar a palheta com a sílaba “TUUU” a língua tem um movimento arredondado

que caracteriza a sonoridade mais escura e ao contrário a sílaba “TAAA, tem o movimento oposto originando a sonoridade mais clara. Dependendo do peso da acentuação, a letra “T” pode trazer uma sonoridade mais incisiva, dura. Porém há métodos criados como do saxofonista suíço Iwan Roth⁶⁷ que traz a opção ao uso da letra “D” que proporciona uma articulação mais suave. Hoje em dia existem estudos de sonoridade que vinculam todas as vogais à letra “T” ou “D”, onde se percebem diferentes posições da língua que proporcionam consequentemente uma cor a cada vogal da nota tocada.

A articulação é um dos principais componentes do fraseado; os outros são dinâmicas e nuances expressivas. A forma como uma nota é articulada é importante para determinar o fluxo rítmico, alguns dos quais são musicalmente idiossincráticos para um idioma específico. (LIEBMAN, 1994, p. 24)

Levando em conta esse fluxo rítmico criado pela maneira em que a nota é articulada e a realização dos fonemas levantados por Fabris, Almada (2000, p. 29) acrescenta: “O fraseado e a articulação tem tanta importância para a música quanto a que tem a pontuação e a acentuação tônica para a literatura”.

Denota-se a importância de que o instrumentista deve estar atento e consciente da articulação necessária para um maior entendimento e clareza na interpretação de uma frase melódica lida ou improvisada.

Paulo Moura apresenta fraseados com articulação de samba (bossa nova) e de *jazz*. Na interpretação dos temas selecionados, é mais recorrente a articulação no gênero do samba, sendo apenas, em determinados momentos pontuais, a articulação no gênero do *jazz*. Mas, ao improvisar, é perceptível em sua execução no saxofone, sua referência jazzística, ao trazer o *swing* de *jazz* e o tipo de articulação empregada.

O próprio Paulo Moura explica, em entrevista a Daniela Spielman, que, no Brasil, a escrita de compasso 2/4 passou a ser tocada pensando em 4/4 para a interpretação se tornar jazzística. “A orquestra de Severino Araújo, ele escrevia brasileiro e os músicos por formação

⁶⁷ “Iwan Roth, 1942, lendário virtuoso e professor de saxofone, completou os seus estudos musicais no conservatório de música de Paris na classe de saxofone de Marcel Mule (1901-2001), que foi juntamente com Sigurd Rasher, o fundador do saxofone clássico moderno. Em 1961 obteve o 1º Prémio Saxofone. Durante a sua carreira como solista e músico de orquestra teve a oportunidade de tocar com orquestras como as orquestras Filarmônicas de Berlim e Viena, a Orquestra da Rádio Bayern, a Orquestra ‘Süddeutsche Rundfunk’ Stuttgart, a Orquestra do Südwestfunk, Baden-Baden, e a Orquestra da Scala de Milão, com maestros como Riccardo Muti, Pierre Boulez, Colin Davis, Igor Markervitch, Charles Dutoit, Charles Dutoit, entre outros. Com essas orquestras e como solista tem realizado concertos nas mais importantes cidades do mundo. Como professor Iwan Roth foi o criador da aula de saxofone na Academia de Música de Basileia (Suíça), que ficou sob sua direção (tutela), ao lado de, Bordeaux (Prof. Jean-Marie Londeix), Indiana University, Bloomington (Dr. Eugène Rousseau) e Northwestern University (Dr. Frederik Hemke), um dos centros mundiais para o estudo deste instrumento.” (ROTH, s/d)

jazzística tocavam... Ele escrevia em 2/4 e os músicos tocavam pensando em 4/4, ou em música americana (ele canta uma escala com *swing feel*).” (MOURA, 2007).

A partir da escuta do sax de Paulo Moura, focada na articulação e fraseado, nota-se que, quando nos reportamos às teorias desenvolvidas em torno de como é percebido o *swing* tanto do samba (sincopado) como do *jazz* (tercinado), já demonstrado, fica difícil, muitas vezes, categorizar o instrumentista Paulo Moura em um dos casos. A percepção é que, dentre essas alternativas, Paulo Moura encontra uma outra que não é radicalmente a síncope e nem a tercina característica do *jazz*. Mas é onde podemos perceber que a performance é elaborada em outro nível de percepção e maturidade musical. Seu gesto musical mostra já a sua própria identidade e intimidade com o instrumento, criando um diálogo e formando um resultado singular nesse intercambio cultural, muito significativo para a música popular brasileira.

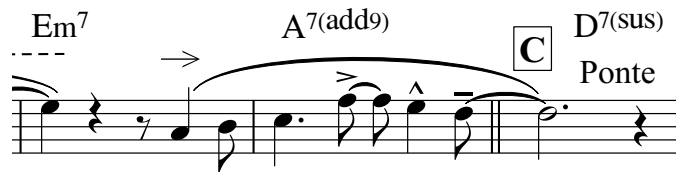
Seu processo com a articulação parte da compreensão, primeiro na clarineta e posteriormente ao saxofone das possibilidades da articulação tercinada e a sincopada. Através das audições do repertório de Charlie Parker, do *bebop*, e o confronto com a prática sincopada do choro e do samba, ele elabora um tipo de articulação entre essas duas formas. Nesse tipo de *swing* fica dúbia a distinção sobre qual articulação ele está aplicando. Isso é notado em diversas partes das músicas que analisamos. Na escuta surge a pergunta: ele está fraseando com a articulação do *jazz*, ou ele está fraseando com a articulação do samba? Procura-se o *swing* tercinado ou o *swing* sincopado e não se encontra nenhum dos dois exatamente. Aqui vivenciamos uma problemática no caráter de transcrição descritiva e sua forma de realização.

3.2.2.1 Frases do tema extraídas com swing e articulação do samba ou da bossa nova

Em *Aos Pés da Cruz*, escrita em 2/2:

Figura 17 - Exemplos de frases do tema com *swing* e articulação de samba ou de bossa nova na interpretação de Paulo Moura

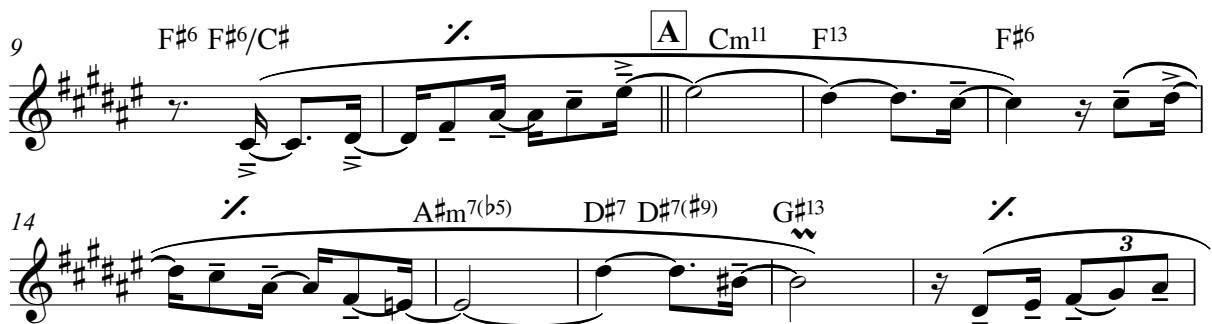
The image displays two staves of musical notation for sax alto. The first staff, starting at measure 21, contains a phrase with a box labeled 'B' above it. The notes are grouped with slurs and '3' underneath, indicating triplets. The chords listed above the staff are Em7, C#m7(b5), F#7(b9), Bm6, and Bm(maj9). The second staff, starting at measure 26, continues the phrase with notes also grouped with slurs and '3' underneath. The chords listed above are G#m9(b5), C#7(#5), F#m7, B7(b9), and F13. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Razão*, escrita em 2/4, todo o tema é tocado predominantemente com articulação de samba. Exemplo de um pequeno trecho do tema a seguir.

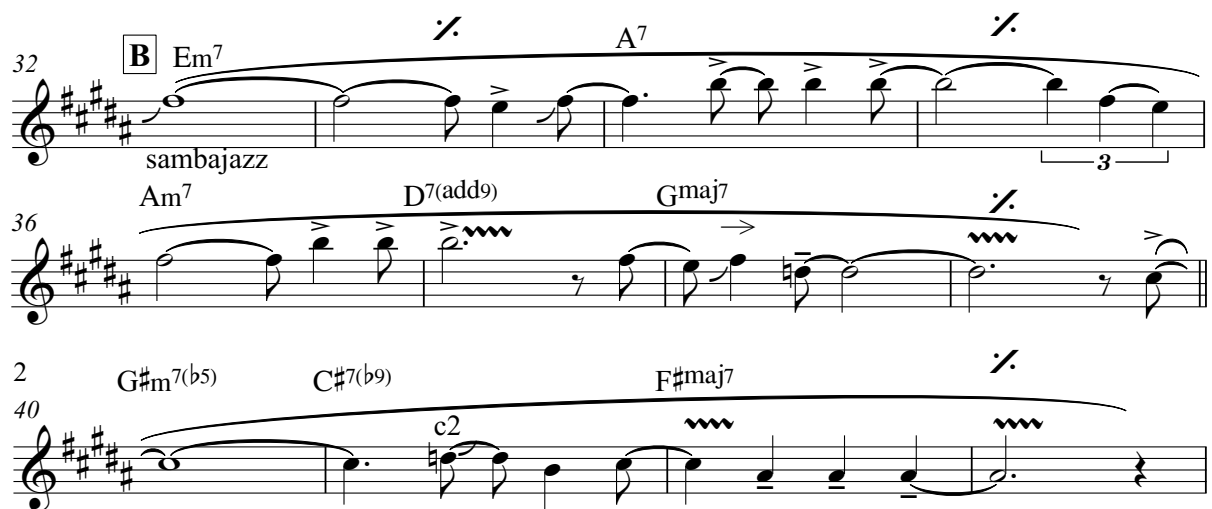
Figura 18 - Exemplos de frases do tema com *swing* e articulação de samba ou de bossa nova na interpretação de Paulo Moura



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Meu lugar*, escrita em 2/2:

Figura 19 - Exemplos de frases do tema com *swing* e articulação de samba ou de bossa nova na interpretação de Paulo Moura



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Lamento no Morro* escrita em 2/2:

Figura 20 - Exemplos de frases do tema com *swing* e articulação de samba ou de bossa nova na interpretação de Paulo Moura

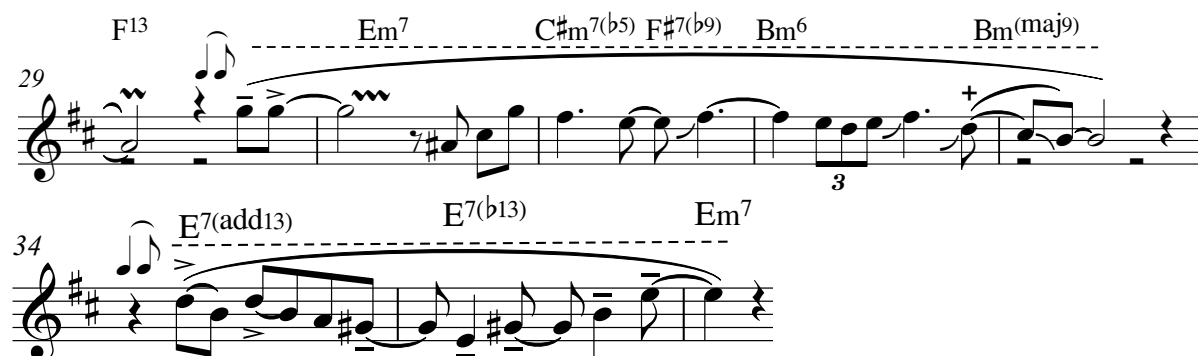


Fonte: Transcrição realizada pelo autor

3.2.2.2 Frases do tema extraídas com *swing* e articulação de *jazz*

Em *Aos Pés da Cruz*:

Figura 21 - Exemplos de frases do tema com *swing* e articulação comuns ao *jazz* na interpretação de Paulo Moura



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Na frase tocada em anacruse do cp. 30, Paulo Moura, determina o swing já no primeiro tempo da frase pela articulação usada acentuando o tempo fraco na divisão da colcheia em sotaque de *jazz* com o sentimento do pulso em 4/4, acrescentando no final da nota um vibrato curto. A frase segue em swing de *jazz* trazendo efeitos de *bends* nas notas de F# do terceiro tempo dos compassos de n.: 31 e 32, sendo que, no compasso de n.: 32 ele está

acompanhado de uma bordadura, terminando a frase com chave alternativa na nota D que conduz à nota C#, tocada com o bend descendente produzindo a sonoridade chamada *fall*.

3.2.2.3 Frases da improvisação extraídas com o *swing* e articulação de *jazz*

Em *Aos Pés da Cruz* com referências do *bebop*.

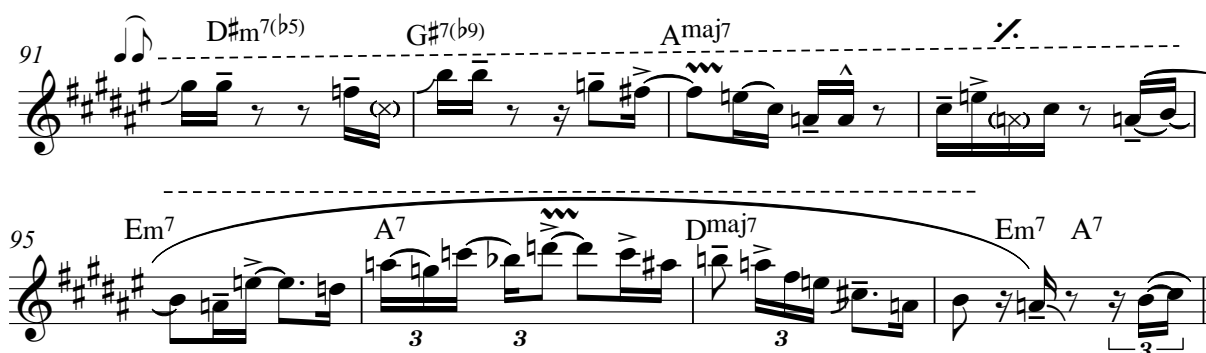
Figura 22 - Exemplos de frases da improvisação com *swing* e articulação comuns ao *jazz* na improvisação de Paulo Moura

The musical score consists of four staves of music in G major (one sharp). The first staff (measures 44-47) features chords: Am⁷, D⁷, G#m⁷(b5), C#⁷, F#m⁷, and F⁷. It includes triplet markings and a wavy line indicating a bend. The second staff (measures 48-51) features chords: Em⁷, Em⁷/D, C#m⁷(b5), F#⁷, Bm⁷, and Bm(maj9). It includes triplet markings and a slur. The third staff (measures 52-53) features the chord E7(add13) and ends with a double bar line. The fourth staff (measures 54-57) features chords: Em⁷, A⁷(add9), and F#m⁷. It includes triplet markings and a slur.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Razão*, encontram-se referências da articulação do samba e *swing* de *jazz* do *bebop*, mas também há momentos em que ele, atuando entre esses gêneros musicais, emprega sua própria alternativa, a identidade criada entre essas duas escolas. Não se distingue nem o *jazz* nem a bossa nova, e sim a bossa nova instrumental de Paulo Moura.

Figura 23 - Exemplos de frases da improvisação com *swing* e articulação comuns ao *jazz* na improvisação de Paulo Moura



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Meu Lugar*, com referências também do *bebop*, tocado predominantemente em *swing* comum ao *jazz*.

Figura 24 - Exemplos de frases da improvisação com *swing* e articulação comuns ao *jazz* na improvisação de Paulo Moura



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

3.2.3 Vibrato

Segundo Dave Liebmann (1989 p. 39),

(...) o vibrato é um dos efeitos mais expressivos e do colorido natural do saxofone. Os instrumentos de sopro são perfeitos para o vibrato. Para os instrumentos de sopro de madeira, o vibrato é uma manipulação regular claramente definida de uma nota através da vibração rápida e pulsação rítmica do volume. Estes dois fatores influenciam as parciais de um som de forma diferente durante o ciclo curto do vibrato, levando a pequenas e sutis alterações na cor do som. Isto é especialmente notório nas árias e baladas. As especificidades do ciclo do vibrato são a velocidade (frequência) e a intensidade das vibrações (amplitude).

Segundo Teal (apud SPIELMANN, 2008 p. 87), o “vibrato” muitas vezes ajuda a dar uma impressão de uma boa conexão de notas, mas ele não pode ser uma “(...) muleta para corrigir defeitos de passagens entre as notas, de afinação e timbre”.

Daniela Spielmann (2008, p. 90) coloca também que:

O “vibrato” altera o timbre do instrumento também. Para Teal o “vibrato” mais adequado ao saxofone é o “vibrato de queixo”; para Liebman, depende realmente da situação, afirmando que o dos lábios é o mais sutil. Os dois exemplificam exercícios de controle do vibrato no tempo através da utilização do metrônomo, mas dizem que na performance em si este controle no tempo deve ser esquecido, privilegiando a expressão. O “vibrato” é grafado com uma pequena ondulação em cima das notas.

Para Fabris (2010 p. 136-137),

(...) o vibrato, tecnicamente a sua realização no saxofone pode se dar de duas maneiras, com o movimento dos lábios na embocadura, relaxando e contraindo-os, resultando em um vibrato de altura, onde a afinação da nota é variada, ou através da modulação de intensidade do sopro resultando em um vibrato de intensidade. É francamente muito mais apropriado e comum no uso do saxofone a aplicação da primeira técnica citada, sendo a escolha da amplitude de vibrato e de sua velocidade decisões interpretativas relacionadas ao estilo da peça a ser executada, sendo que no *jazz* costuma-se associar os vibratos de maior intensidade a um estilo mais antigo (anterior aos anos 1950 aproximadamente), conhecido como *hot* e uma menor quantidade tanto do uso quanto da intensidade dos vibratos em saxofonistas mais recentes, associados ao estilo *cool*. Fato é que hoje em dia as várias tendências musicais coexistem em uma infinidade de maneiras muito mais marcadas por escolhas individuais do que propriamente por correntes estéticas. A fragmentação, a pluralidade e o individualismo que vivemos na sociedade contemporânea são também perceptíveis no universo do intérprete em música popular que cada vez mais individualiza e cria o seu campo de referências e usos.

Tanto Teal quanto Liebmann adotam exercícios de conscientização da velocidade do vibrato através do metrônomo, onde as ondas produzidas pelos movimentos dos lábios reagem de acordo com a variação dos movimentos ao pulso. O movimento lento constrói ondas longas e acelerando à movimento rápido se alcança as ondas curtas. Como o próprio Paulo Moura diz, seu vibrato sempre foi da música popular.

Meu vibrato sempre foi o vibrato da música popular. Então o Zacarias me falou em relação ao saxofone, que existia o estilo do Charles Parker, o do Johnny Hodges, do Benny Carter. (...) Já tinha certo prestígio mas faltava experiência, que eu só tive mesmo quando eu entrei para a orquestra do Osvaldo Borba e tocava o primeiro saxofone, o que exigia algumas coisas, como fazer um vibrato de ponta, que não é o mesmo vibrato da orquestra do solista sinfônico, que foi usado já, em certa época, acho que nos anos 20, mas depois, nos anos 30, começou a ser outro tipo de vibrato. Esse vibrato, então, tinha que praticar, pratiquei muito. *Aquele tipo Johnny Hodges, assim?* É, não o portamento que fazia o Johnny Hodges, mas o vibrato que atingiu até o um pouquinho o Benny Carter e depois, acho que com o tempo isto diminuiu. (MOURA, 2006)

Nas transcrições analisadas abaixo, a utilização do vibrato é recorrente nos temas e nas improvisações. Nota-se uma preferência ao uso do vibrato rápido (de ondas curtas), que Paulo

Moura utiliza tecnicamente somente no final da duração de cada nota, mesmo em notas de duração duas ou três vezes maior que a do vibrato. Esse tipo de vibrato é chamado por (LIEBMANN, 1989 p. 83) de vibrato terminal. A nota primeiramente é atacada e tocada com a sonoridade lisa, (sem vibrato, sem ondas,) porém ao final da projeção desse fluxo sonoro, através das técnicas; movimento labial, (o mais usado) ou do diafragma, cria-se uma vibração rápida que origina ondas curtas, o “vibrato rápido”. Somente nas notas de pouca duração, é que o vibrato ocorre logo após ao tocar a nota, justamente por não haver tempo de usar a técnica do vibrato terminal. Outro fato relevante é que em todas as transcrições abaixo, somente em *Lamento no Morro* ocorre um vibrato com ondas longas, construindo assim um vibrato mais lento. Isso ocorre na interpretação da parte B do tema. Ele inicia o vibrato lento na metade do compasso e termina na metade do compasso seguinte, exemplo a seguir.

Em *Aos Pés da Cruz* o vibrato ocorre na exposição do tema nos compassos de n.: 29; 30; 98 e 107.

Figura 25 - Trechos do tema em *Aos Pés da Cruz*, em que se percebe o uso de vibrato curto por Paulo Moura

The image displays three staves of musical notation for the piece 'Aos Pés da Cruz'. The first staff covers measures 26 to 30, featuring a melodic line with vibrato markings (wavy lines) over the final notes of measures 28, 29, and 30. Chords indicated above the staff are G#m9(b5), C#7(#5), F#m7 B7(b9), F13, and Em7. The second staff covers measures 96 to 98, with a triplet of eighth notes in measure 96 and vibrato markings over the final notes of measures 97 and 98. Chords indicated are Em7, C#m7(b5), F#7(b9), Bm7, and Bm(maj7). The third staff covers measures 104 to 106, with a 'rit.' (ritardando) marking and vibrato markings over the final notes of measures 105 and 106. Chords indicated are D6/9, G#m7(b5), C#7(b9), F#m7, B7(b9), and Fm7(add9). A box labeled 'G' is present at the beginning of the third staff.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Na improvisação ocorre nos compassos de n.: 40; 43; 62; 67; 69; 70 e 71.

Figura 26 - Trechos do tema em *Aos Pés da Cruz*, em que se percebe o uso de vibrato curto por Paulo Moura

The musical score for 'Aos Pés da Cruz' consists of four staves of music in G major (one sharp). The notation includes various chords and vibrato markings. The first staff starts at measure 40 with a key signature change to G major and includes chords: Am⁷, D⁷, G#m⁷(b5), C#⁷(b9), F#m⁷, B⁷, Em⁷, and A⁷. A box labeled 'D' is placed above measure 41. The second staff starts at measure 60 and includes chords: Am⁷(add9), D⁷(add9), G#m⁷(b5), C#⁷(b9), and F#m⁷. The third staff starts at measure 66 and includes chords: C#m⁷(b5), F#⁷, Bm⁷, and Bm(maj7). The fourth staff starts at measure 68 and includes chords: E⁷(add13), Em⁷, and A⁷. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and vibrato markings (wavy lines) indicating short vibrato.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

O vibrato rápido que ocorre na música *Aos Pés das Cruz*, conforme se percebe no Compasso 107, é o único vibrato curto ocorrido com longa duração nessa música, por ser na nota que finaliza a música.

Em *Razão*, o vibrato ocorre na exposição do tema nos compassos de n.: 17; 21; 29; 33; 35; 41; 45; 100; 101; 105; 107 e 109.

Figura 27 - Trechos do tema em *Razão*, em que se percebe o uso de vibrato curto por Paulo Moura

The musical score for 'Razão' consists of two staves of music in D major (two sharps). The notation includes various chords and vibrato markings. The first staff starts at measure 14 and includes chords: A#m⁷(b5), D#⁷, D#⁷(#9), and G#¹³. The second staff starts at measure 20 and includes chords: E#m⁷(b5), A#⁹, D#m¹¹, and D#m⁹. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and vibrato markings (wavy lines) indicating short vibrato.

Chords and measures shown in the score:

- Measure 28: Cm^{11} , F^{13} , $F\#6/9$
- Measure 32: $F\#^{13}$, $F\#^{13}(\#^{11})$, $B6/9$, $C\#m^{11}$, $F\#^{13}$, Cm^7 , Cm^7
- Measure 40: $G\#^{13}$, $C\#^{13}(sus4)$, $C\#^7(add9)$, $F\#^6$, $Fm^7(b5)$, $Bb^7(b9)$, $Ebm^7(add9)$
- Measure 44: $Ebm^7(add9)$, Ab^{13} , $A^{maj7}(add13)$
- Measure 100: $D\#m^7(b5)$, $G\#^6(b9)$, $C\#m^7(b5)$, $F\#^7(b13)$
- Measure 104: B^7 , E^7 , $A^7(sus4)$, $A^7(add9)$
- Measure 108: $D\#m^7$, $G\#^7$, $C\#m^7(b5)$, $F\#^7(b9)$

Other markings: *Volta ao tema*, *rit.*, *sem ritmo, diluindo*, *Sax alto impro*.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Na improvisação ocorre nos compassos de n.: 78; 87; 93 e 96.

Figura 28 - Trechos do tema em *Razão*, em que se percebe o uso de vibrato curto por Paulo Moura

Chords and measures shown in the score:

- Measure 76: $D\#m^7(b5)$, $G\#^7(b9)$, A^{maj7}
- Measure 78: $D\#m^7(b5)$, $G\#^7(b9)$, A^{maj7}

Other markings: *rit.*, *Sax alto impro*.

B7(add9) 88 3 Bm7 E7 Amaj7 90 3

D#m7(b5) G#7(b9) Amaj7 92 94

Em7 A7 Dmaj7 Em7 A7 96 3 3 3 98

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Meu Lugar* o vibrato ocorre na exposição do tema nos compassos de n.: 37; 39; 42; 43; 45; 60; 62 e 63.

Figura 29 - Trechos do tema em *Meu Lugar*, em que se percebe o uso de vibrato curto por Paulo Moura

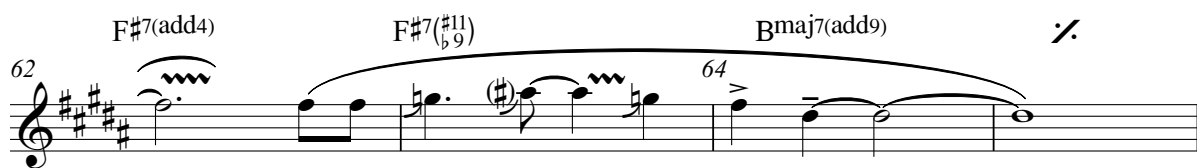
2 Am7 D7(add9) Gmaj7 38

36

40 G#m7(b5) C#7(b9) F#maj7 42

44 G#m7(b5) C#7(b9) F#13(sus) 46

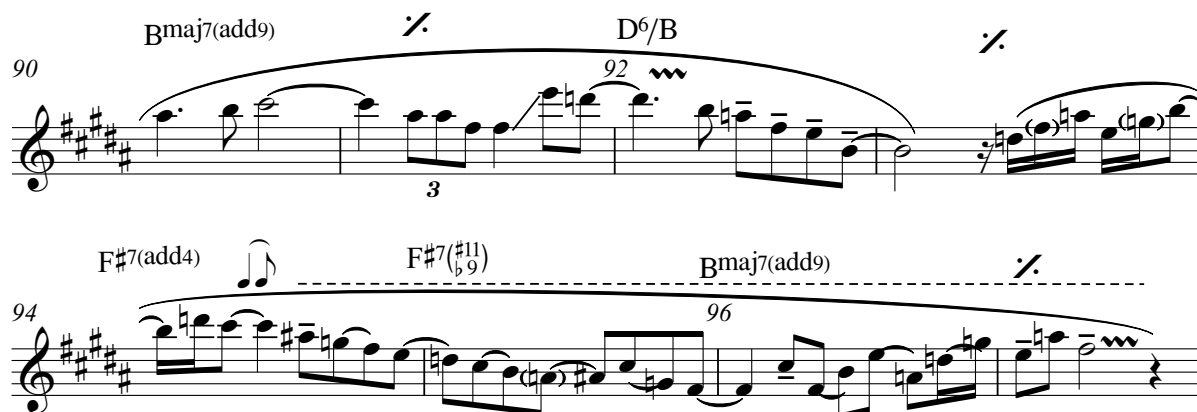
58 Bmaj7(add9) D6/B 60



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Na improvisação ocorre nos compassos de n.: 92 e 97.

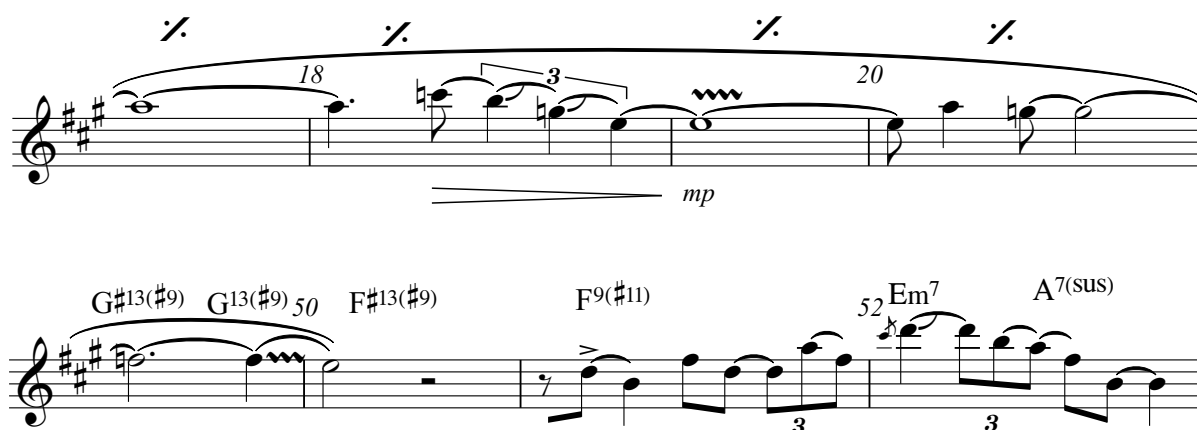
Figura 30 - Trechos do tema em *Meu Lugar*, em se percebe o uso de vibrato curto por Paulo Moura



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Lamento no Morro*, o vibrato curto ocorre na exposição do tema nos compassos de n.: 19; 49; 50; 75; 79; 90; 91; 93 e 94.

Figura 31 - Trechos do tema em *Lamento no Morro*, em que se percebe o uso de vibrato curto por Paulo Moura

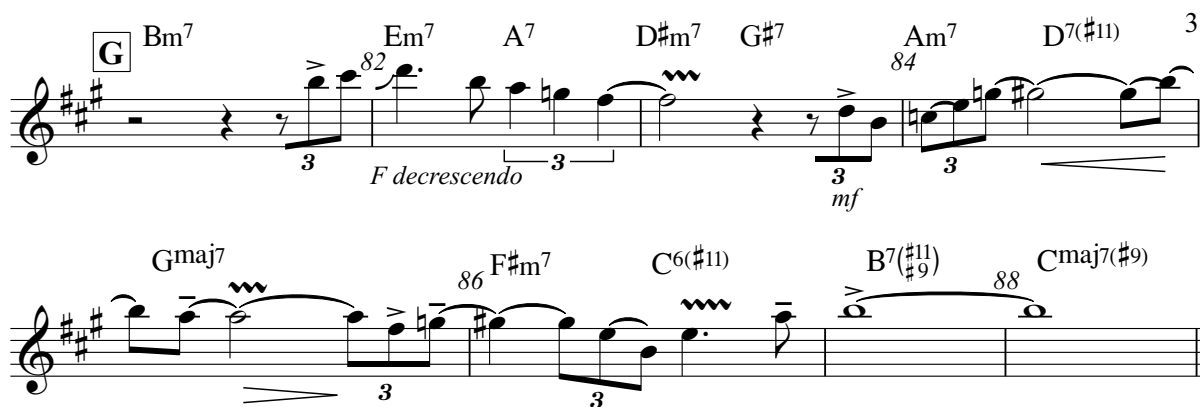




Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Na improvisação ocorre nos compassos de n.: 83; 85 e 86.

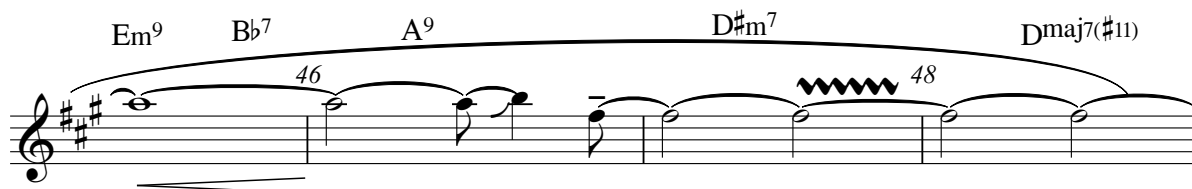
Figura 32 - Trechos do tema em *Lamento no Morro*, em que se percebe o uso de vibrato curto por Paulo Moura



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

O único vibrato de ondas longas, vibração lenta, é usado somente em uma ocasião em *Lamento no Morro*, que é na exposição da segunda parte do tema, nos compassos de n.: 47 a 48.

Figura 33 - Caso de um vibrato de vibração lenta, percebido na execução de Paulo Moura em *Lamento no Morro*



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

3.2.4 Bends

Também chamados de *pitch bends*, eles são da forma ascendente e descendente e recorrentes tanto na melodia quanto na improvisação. O *bend* ascendente denominado pelos americanos de *scoop*, o som é iniciado abaixo do tom prescrito e pressionado para cima. “A nota de chegada é iniciada com a afinação abaixada usando a embocadura, e depois é levada para a afinação justa. A velocidade a que isto acontece depende do estilo da música.” (TOMARO; WILSON, 2009, p. 20, tradução nossa).⁶⁸

Segundo Bill Dolbins, o *scoop* é normalmente feito em andamento mais rápido, mas pode ser também em tempos lentos ou para Blues de longas duração.

Figura 34 - Ilustração dos tipos de *bends*, “*scoop*”



No *bend* descendente, chamado *short fall*, o som é iniciado na altura justa e, em seguida, rapidamente abaixa. “Para os saxofones, tocar a nota escrita no seu valor total, e em seguida, deslizar rapidamente para baixo (cromático ou diatônico), decrescendo para um tom

⁶⁸ No original: “Scoop - Target note is begun under pitch using the embouchure, and is then brought up to the pitch. The speed at which this happens is dependent on the style of the music.”

indefinido” (WILSON, 2009, p. 55, tradução nossa).⁶⁹ “O *bend long fall* é similar no desempenho ao *short fall*, porém seu deslize permanece por um período de tempo mais longo” (WILSON, 2009, p. 55, tradução nossa).⁷⁰

Figura 35 - Ilustração dos tipos de *bends*, *short fall* e *long fall*



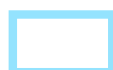
As ilustrações dos sinais de *bends*, foram extraídas do livro, *Instrumental Jazz Arranging* (TOMARO; WILSON, 2009, p. 20).

Pela análise dos trechos musicais a seguir, observa-se que Paulo Moura usa com mais frequência o *bend* ascendente, o *scoop*. Já o *bend* descendente *fall* ele usa somente o denominado por *short fall*.

* Legenda das figuras a seguir:



Bend ascendente “*scoop*”: quadros de cor azul escuro



Bend descendente “*fall*”: quadros de cor azul claro.

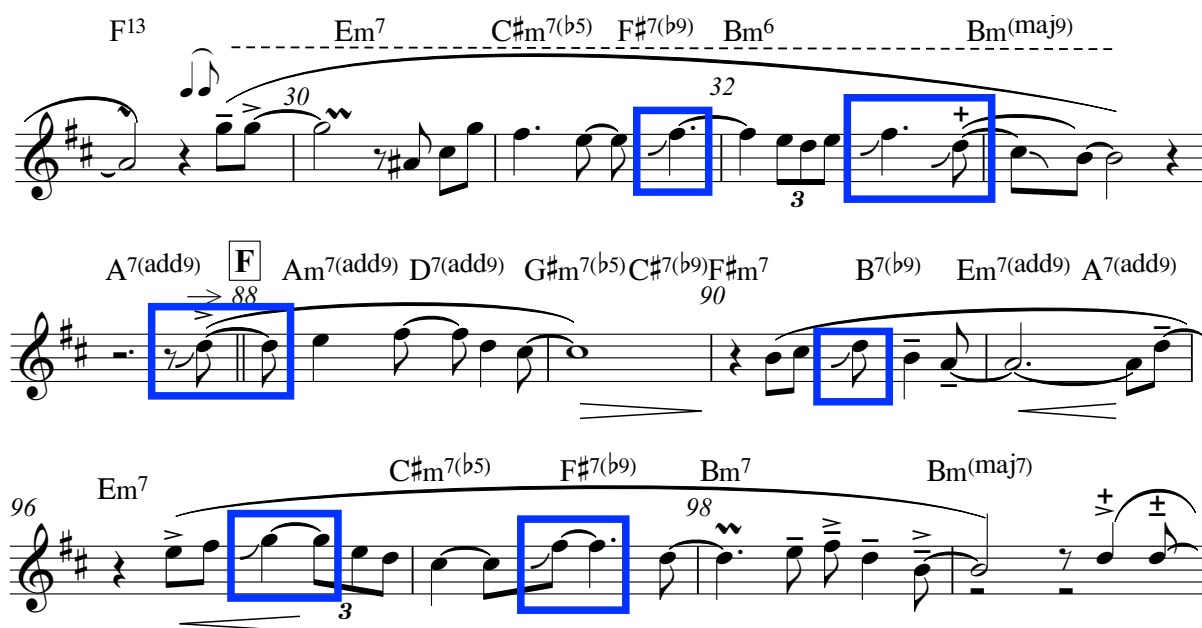
Em *Aos Pés da Cruz*, o *bend* ascendente (*scoop*) ocorre na exposição do tema nos compassos: 25; 27; 31; 32; 87; 90; 96; 97 e 106:

Figura 36 - Casos de trechos em que Paulo Moura usa *bend* ascendente (*scoop*) na interpretação do tema *Aos Pés da Cruz*



⁶⁹ No original: “Short fall - play written note for its full length, saxes: then slide downward rapidly (chromatic or diatonic) to an indefinite pitch with decrescendo.”

⁷⁰ No original: “Long fall - similar in performance to the short fall, however the slide lasts for a longer period of time.”



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

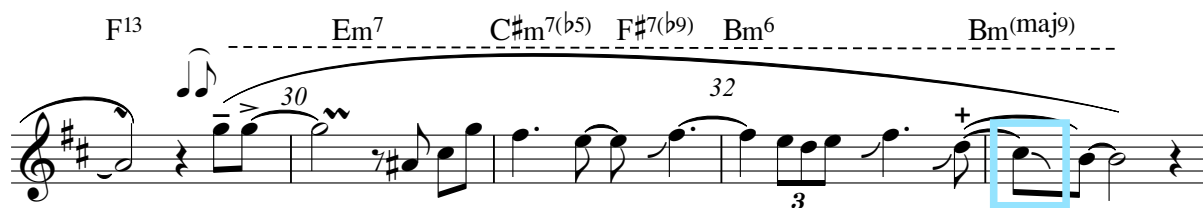
Na improvisação ocorre nos compassos de n.: 57 e 70.

Figura 37 - Casos de trechos em que Paulo Moura usa *bend* ascendente (*scoop*) na improvisação do tema *Aos Pés da Cruz*

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Aos Pés da Cruz*, o *bend* descendente ocorre na exposição do tema somente uma vez no compasso 33.

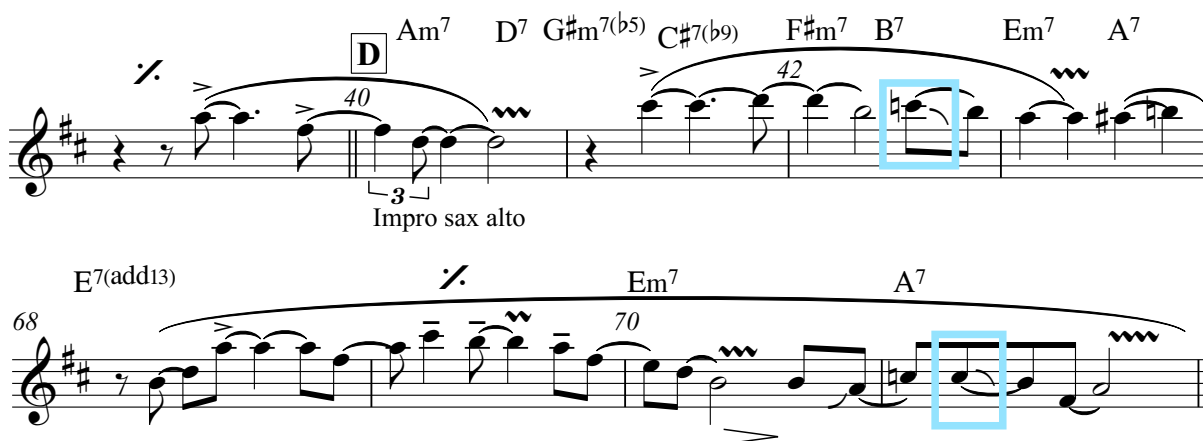
Figura 38 - Caso de trecho em que Paulo Moura usa *bend* descendente (*shortfall*) na interpretação do tema *Aos Pés da Cruz*



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Na improvisação ocorre nos compassos de n.: 42 e 71.

Figura 39 - Casos de trechos em que Paulo Moura usa *bend* descendente (*shortfall*) na improvisação do tema *Aos Pés da Cruz*



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Razão*, o *bend* ascendente ocorre na exposição do tema nos compassos: 32; 34; 36; 42; 44; 100; 102 e 106.

Figura 40 - Casos de trechos em que Paulo Moura usa *bend* ascendente (*scoop*) na interpretação do tema *Razão*

The musical score for the theme *Razão* is presented in five staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes the following chord symbols and measure numbers:

- Staff 1: Measures 32, 34. Chords: C#m11, F#13, F#13(#11), B%, C#m11, F#13, Cm7.
- Staff 2: Measures 36, 38. Chords: Cm7, F13, Bbm7(b5), Eb7(#9).
- Staff 3: Measures 42, 44. Chords: Fm7(b5), Bb7(b9), Ebm7(add9), Ebm7(add9), Ab13, Amaj7(add13).
- Staff 4: Measures 100, 102. Chords: D#m7(b5), G#6(b9), C#m7(b5), F#7(b13).
- Staff 5: Measure 106. Chords: B7, E7, A7(sus4), A7(add9).

Blue boxes highlight the notes where the ascending bend is performed. Measure numbers 32, 34, 36, 38, 42, 44, 100, 102, and 106 are indicated above the staff. The score ends with a 'rit.' marking.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Na improvisação ocorre nos compassos de n.: 78; 81; 82; 91; 92 e 97.

Figura 41 - Casos de trechos em que Paulo Moura usa *bend* ascendente na improvisação de *Razão*

Sax alto impro

Chords: D#m7(b5), G#7(b9), Amaj7, C#m7(b5)/E, F#7(b9), B7(add9), G#m7(b5), C#7(b9), Em7, A7, Dmaj7, Em7.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Razão*, o *bend* descendente ocorre somente uma vez na improvisação no compasso 98.

Figura 42 - Caso de trecho em que Paulo Moura usa *bend* descendente na improvisação de *Razão*

Chords: Em7, A7, Dmaj7, Em7.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Meu Lugar*, o *bend* ascendente ocorre na exposição do tema nos compassos de n.: 32; 33; 38; 41; 49; 61; 63; 98 e 100.

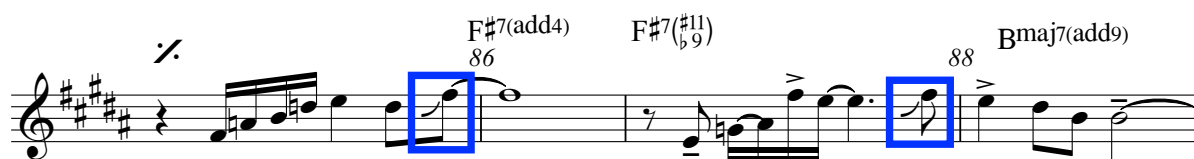
Figura 43 - Casos de trechos em que Paulo Moura usa *bend* ascendente na interpretação do tema *Meu Lugar*

The musical score for 'Meu Lugar' is presented in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into measures, with measure numbers 32, 34, 36, 38, 40, 42, 48, 50, 58, 60, 62, 64, 98, and 100 indicated. Chord symbols are placed above the staff: Em7, A7, Am7, D7(add9), Gmaj7, G#m7(b5), C#7(b9), F#maj7, Bmaj7(add9), D6/B, F#7(add4), F#7(#11), and Bmaj7(add9). Section markers B, C, and F are placed in boxes. Blue boxes highlight the notes where ascending bends are performed: measure 32 (B4), measure 34 (B4), measure 38 (B4), measure 42 (B4), measure 48 (B4), measure 58 (B4), measure 62 (B4), measure 64 (B4), measure 98 (B4), and measure 100 (B4). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Na improvisação ocorre nos compassos de n.: 85 e 87.

Figura 44 - Caso de trecho em que Paulo Moura usa *bend* ascendente na improvisação do tema *Meu Lugar*



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Não ocorreu o uso do *bend* descendente na música *Meu Lugar*.

Em *Lamento no Morro*, o *bend* ascendente ocorre na exposição do prelúdio nos compassos de n.: 10; 12; 14; 18. Parte B do tema nos compassos de n.: 48 e 52 e ao retorno do prelúdio no compasso de n.: 70. No final da música, a parte A do tema, indicada pela letra H, ocorre nos compassos de n.: 93 e 95.

Figura 45 - Casos de trechos em que Paulo Moura usa *bend* ascendente na interpretação de *Lamento no Morro*

The musical score is divided into measures 9 through 93. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various chords and musical notations:

- Measure 9:** Chord A, B7(#11). Dynamic: *mp cresc.*
- Measure 13:** Chords B7(#9), C7(#9), C#7(#9), D7(#9). Dynamic: *mf*
- Measure 17:** Chord A9. Dynamic: *mp*
- Measure 45:** Chords Em9, A#7, A9, D#m7, Dmaj7(#11). Dynamic: *mp*
- Measure 49:** Chords G#13(#9), G13(#9), F#13(#9), F9(#11), Em7, A7(sus). Dynamic: *mp*
- Measure 69:** Chords B7(#9), C7(#9), C#7(#9), D7(#9). Dynamic: *mp*
- Measure 93:** Chords B7(#9), C7(#9), C#7(#9), D7(#9). Dynamic: *mp*

Ascending bends are indicated by blue boxes around the notes in measures 9, 13, 17, 45, 49, 69, and 93. The score also includes triplets, slurs, and dynamic markings such as *mp cresc.*, *mf*, and *mp*.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor.

Na improvisação o efeito ocorre somente no compasso de n.: 82.

Em *Lamento no Morro* o *bend* descendente ocorre na parte B do tema, indicada pela letra D da forma da música, nos compassos de n.: 44 e 54.

3.2.5 Ornamentos

3.2.5.1 Notas de aproximação/de passagem

119

duração, acontecem em uma posição métrica fraca de uma frase. Almada (2000) trata esse termo na *Análise Melódica* e o denomina como inflexão melódica (também chamada de nota de aproximação ou nota estranha ao acorde). As inflexões são notas quase sempre não pertencentes ao acorde.

A maioria delas tem duração relativamente curta (embora vez ou outra surjam casos que desmentem ou pelo menos obscurecem tal regra) e acontece em *posição métrica* mais fraca do que a da nota alvo para a qual se dirige (novamente, com algumas exceções), mas o que todas tem em comum é a obrigatoriedade da resolução (relembrando: movimento por grau conjunto) em uma nota alvo, resultado de sua *instabilidade harmônica*. (ALMADA, 2000, p. 136)

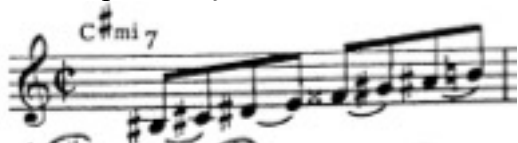
Almada (2000, p. 135) enumera as principais ocorrências:

- 1) Nota de passagem (abreviatura: NP) - Talvez seja a mais comum: é preparada (por grau conjunto) e resolve numa nota-alvo de posição métrica mais forte que a sua.
- 2) Bordadura (B) - caso especial de nota de passagem, diferindo desta apenas pelo fato de retornar a mesma nota que a preparou.
- 3) Apogiatura (AP) - sua principal característica é ocorrer em posição métrica mais forte em relação à da nota-alvo. Além disso, não é preparada; em outras palavras, surge após pausa ou salto melódico.
- 4) Escapada por salto (ES) - como o nome indica, vem de um salto e resolve na nota-alvo. Sua única diferença com a apogiatura é a ocorrência de sua posição métrica, mais fraca que a da resolução. Há ainda uma variação, mais rara, a *escapada* propriamente dita (E): é o inverso daquela, pois o salto acontece após a preparação, sendo, assim, o único caso entre as inflexões em que a resolução não é feita por grau conjunto.
- 5) Suspensão (SUS) - é preparada através de uma ligadura de expressão. Assim uma tensão ou nota de acorde sustentada por meio da barra de compasso (embora possa ocorrer dentro deste, seja por ligadura, seja por simples síncope. O importante é a mudança de harmonia), transforma-se em inflexão metricamente acentuada sobre um acorde “estranho”, o que obriga a ser resolvida na nota-alvo imediatamente abaixo.

O professor Joseph Viola chama de notas auxiliares. Em 1986, Viola criou para a metodologia da *Berklee School of Music*, uma série de volumes, de estudos de acordes para o saxofone com exercícios que empregam tons de acordes e sons auxiliares. São padrões com notas de aproximação cromática ascendente, diatônica descendente, e as duas interligadas simultaneamente à nota-alvo, que é igual a um dos tipos de bordadura, tocadas em torno das notas-alvo dos acordes 1 3 5 ou 1 3 5 7. (VIOLA, 1986, p. 1-2). Hoje existem estudos onde as notas descendentes também são tocadas cromaticamente como as ascendentes.

Figura 48 - Trechos do método da *Berklee School of Music* de estudo dos acordes com notas de aproximação por Joseph Viola, *The Technique of the Saxophone – Volume Two*

Ex. de aproximação cromática ascendente



ex. de aproximação diatônica descendente



Ex. de bordadura dupla



Ao ler Ian Guest sobre a “ativação rítmica da melodia”, abriu-se para mim a compreensão de que os ornamentos e/ou elementos expressivos são recursos técnicos que estão submetidos à mesma lógica. Guest (1996, p. 86) cita que:

(...) o ritmo, por sua vez, tem a sua pulsação básica articulada pela célula menor, que será o valor rítmico mais curto usado na partitura. Cada um dos gêneros rítmicos se caracteriza por uma *pulsação básica*, definindo-se, então, o tipo de compasso a ser usado no arranjo (binário, ternário ou quaternário; simples ou composto). A seguir, veremos os quatro tipos de pulsações básicas mais usados. (...) Cada tipo alimenta um número enorme de gêneros ou ritmos dançáveis; gêneros estes que se identificam pela pulsação básica mas se diversificam pela realização percussiva, pela “levada” rítmica e pela acentuação. (...) Pulsação básica: 1. Sincopada brasileira 2. Sincopada centro-americana 3. Swingada e 4. Funkeada.

Percebo, assim, que, as pulsações básicas em gêneros musicais da música popular, citadas por Ian Guest como sincopada brasileira ou swingada, os ornamentos terão seu elemento expressivo a ser percebido, da mesma forma que a “ativação rítmica da melodia”. Os ornamentos serão articulados, interpretados musicalmente de acordo com a escolha da pulsação básica, e o ritmo apropriado.

* Legenda das figuras a seguir:



Nota de aproximação ascendente: círculo de cor vermelha.



Nota de aproximação descendente: círculo de cor vermelha clara.

Nos exemplos a seguir, extraídos dos solos de improvisação de Paulo Moura, ocorrem as formas de aproximação ascendente cromática e descendente diatônica.

Em *Aos Pés da Cruz*, as notas de aproximação ascendente ocorrem nos compassos de n.: 43; 45; 52 e 56.

Figura 49 - Exemplo de nota de aproximação ascendente atinente à improvisação de Paulo Moura para *Aos Pés da Cruz*

39 D Am⁷ D⁷ G[#]m⁷(b⁵) C[#]7(b⁹) F[#]m⁷ B⁷ Em⁷ A⁷

Impro sax alto

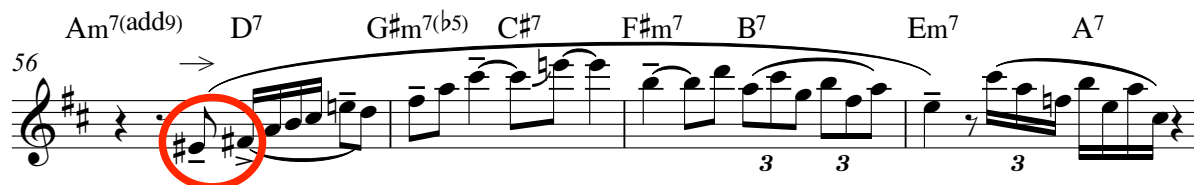
Apogiatura (AP)

44 Am⁷ D⁷ G[#]m⁷(b⁵) C[#]7 F[#]m⁷ F⁷

Apogiatura (AP)

52 E⁷(add13)

Escapada por salto (ES).

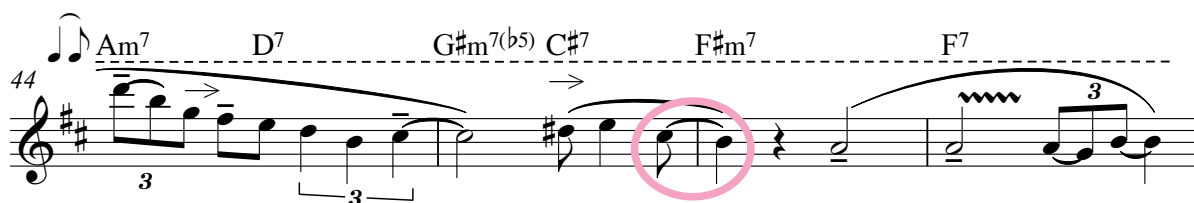


Nota de passagem (NP).

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

A nota de aproximação descendente só ocorre no compasso de n.: 45 a 46.

Figura 50 - Exemplo de nota de aproximação descendente atinente à improvisação de Paulo Moura para *Aos Pés da Cruz*



Escapada (ES)

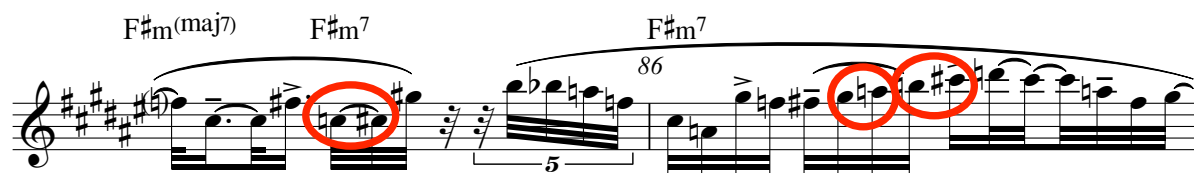
Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Razão*, as notas de aproximação ascendente ocorrem nos compassos de n.: 78; 85 e 86.

Figura 51 - Exemplo de nota de aproximação ascendente atinente à improvisação de Paulo Moura para *Razão*



Bordadura (B).



Apogiatura (AP).

Notas de passagem (NP).

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

As notas de aproximação descendente ocorrem nos compassos de n.: 82; 83; 84; 85; 86; 89; 90 e 96.

Figura 52 - Exemplos de notas de aproximação descendente atinente à improvisação de Paulo Moura para *Razão*

82 84 88 90 96 98

G#m7(b5) C#7(b9)

Notas de passagem (NP) (2CR) NP e Bordadura também.

B7(add9) Bm7 E7 Amaj7

(2CR) (2CR) (2CR)

Em7 A7 Dmaj7 Em7 A7

Escapada (E)

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Meu Lugar*, as notas de aproximação ascendente ocorrem nos compassos de n.: 82; 83 e 90.

Figura 53 - Exemplo de nota de aproximação ascendente atinente à improvisação de Paulo Moura para *Meu Lugar*

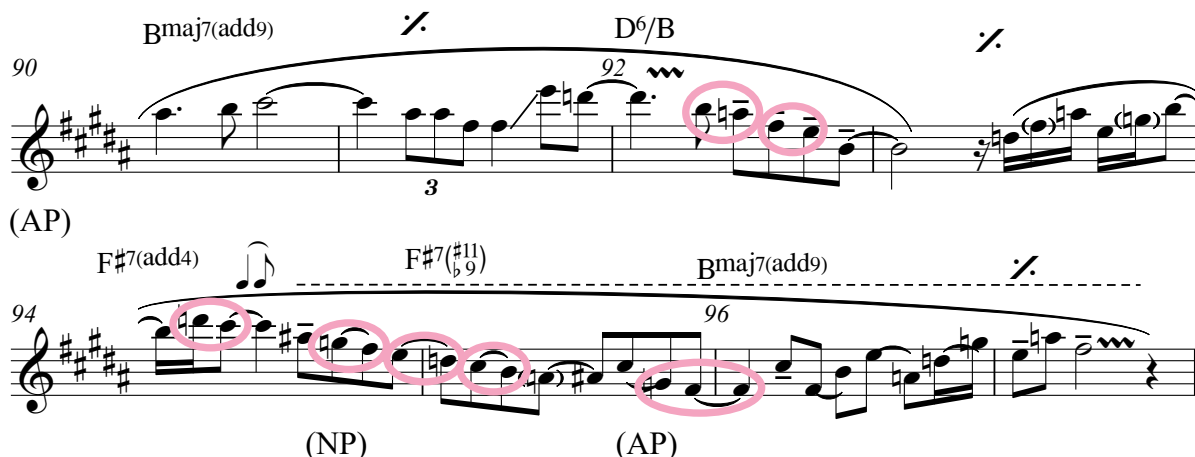
Figure 53 displays two musical staves. The top staff, labeled (AP), shows measures 82 and 84. Measure 82 is marked with a key signature change to E major (E) and a chord of Bmaj7(add9). A red circle highlights the ascending approximation note (G#4) in measure 82. Measure 84 is marked with a chord of D6/B and a triplet of eighth notes. The bottom staff, labeled (NP), shows measures 90 and 92. Measure 90 is marked with a chord of Bmaj7(add9) and a red circle highlights the ascending approximation note (G#4). Measure 92 is marked with a chord of D6/B and a triplet of eighth notes. Both staves are in 4/4 time and feature a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

As notas de aproximação descendente ocorrem nos compassos de n.: 82; 83; 92 e 94.

Figura 54 - Exemplos de notas de aproximação descendente atinentes à improvisação o de Paulo Moura para *Meu Lugar*

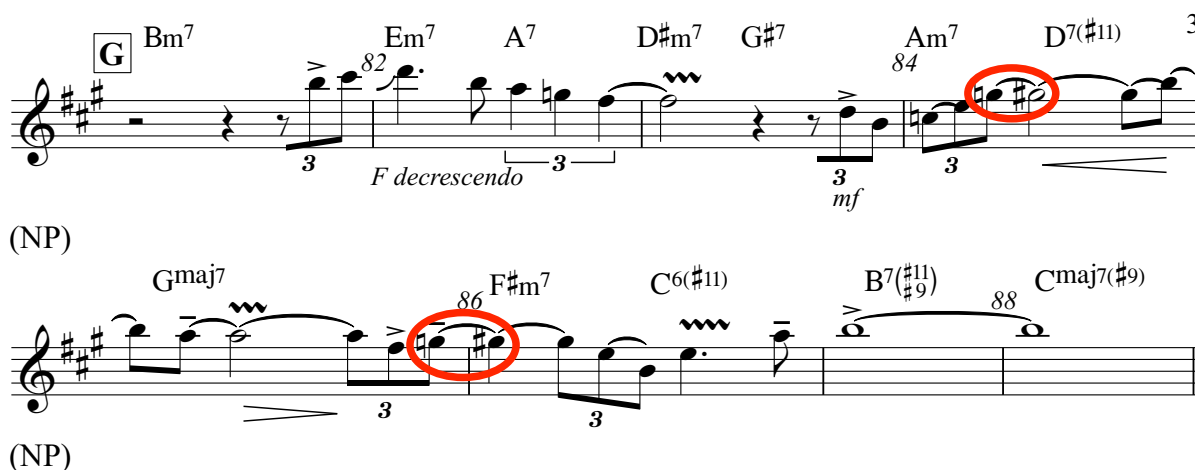
Figure 54 displays two musical staves. The top staff, labeled (AP), shows measures 82 and 84. Measure 82 is marked with a key signature change to E major (E) and a chord of Bmaj7(add9). A red circle highlights the descending approximation note (G#4) in measure 82. Measure 84 is marked with a chord of D6/B and a triplet of eighth notes. The bottom staff, labeled (B), shows measures 86 and 88. Measure 86 is marked with a chord of F#7(add4). Measure 88 is marked with a chord of Bmaj7(add9) and a red circle highlights the descending approximation note (G#4). Both staves are in 4/4 time and feature a key signature of three sharps (F#, C#, G#).



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Lamento no Morro*, as notas de aproximação ascendente ocorrem nos compassos de n.: 84 e 85 a 86.

Figura 55 - Exemplos de notas de aproximação ascendente atinentes à improvisação de Paulo Moura para *Lamento no Morro*



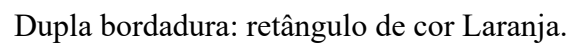
Fonte: Transcrição realizada pelo autor

As notas de aproximação descendente não ocorrem em *Lamento no Morro*.

A bordadura é o conjunto de notas de aproximação cromática ou diatônica na forma descendente e ascendente à nota-alvo. Para Almada (2000), esse tipo de bordadura é chamado de “Resolução indireta (RI)”.

A Resolução indireta (RI) nada mais é do que uma espécie de *dupla bordadura*: a nota-alvo é “cercada” acima e abaixo por duas inflexões, suas vizinhas. Essa abordagem pode ser feita diatônica ou cromaticamente, em todas as combinações possíveis. O fato mais importante é que as duas bordaduras seguidas não obscurecem a compreensão pelo ouvido do caminho em direção à nota-alvo. Descende de uma fórmula contrapontística oriunda da Renascença, a *cambiata*. (ALMADA, 2000).

* Legenda da figura a seguir:



Em *Aos Pés da Cruz*, a dupla bordadura aparece nos compassos: 51 e 63.

Figura 56 - Exemplos de dupla bordadura na execução de Paulo Moura de *Aos Pés da Cruz*

48 Em⁷ Em⁷/D C[#]m⁷(b⁵) F[#]7 Bm⁷ Bm(maj⁹)

63 B7([#]9) F¹³ Em⁷

(RI)

(RI)

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Esse tipo de dupla bordadura, que pode ser chamado também de um padrão de nota de aproximação, é recorrente no estilo de Charlie Parker e Dizzy Gillespie na fase do *bebop*, passando por saxofonistas como John Coltrane, até os tempos atuais. Cannonball Adderley toca um padrão semelhante, sendo na mesma tonalidade, usando as mesmas 7 primeiras notas da frase. Esse padrão foi tocado na gravação de *Corcovado*, em 1962, projeto do qual Paulo Moura fez parte como segundo alto do combo. É possível que essa experiência tenha ressonância no repertório de gestos, na improvisação do Paulo Moura, que aparece no material gravado na época do sambajazz.

Figura 57 - Padrão semelhante ao compasso 63, tocado por Cannonball em *Big "P"* e *Corcovado*



Fonte: Butler, 1990

Em *Razão*, a dupla bordadura aparece nos compassos: 83; 84; 86; 96 a 97 e 97 a 98.

Figura 58 - Exemplos de dupla bordadura na execução de Paulo Moura de *Razão*

82 $\text{G}\sharp\text{m}7(\text{b}5)$ 84 $\text{C}\sharp7(\text{b}9)$

(RI)

$\text{F}\sharp\text{m}(\text{maj}7)$ $\text{F}\sharp\text{m}7$ $\text{F}\sharp\text{m}7$ 86

(RI)

$\text{E}\text{m}7$ $\text{A}7$ $\text{D}\text{maj}7$ $\text{E}\text{m}7$ $\text{A}7$

96 98

(RI)

Detailed description: This figure shows three staves of musical notation from the piece 'Razão'. The first staff (measures 82-84) features a double grace note in measure 83, highlighted with an orange box, and another in measure 84, also highlighted. The second staff (measures 86-88) shows a double grace note in measure 86, highlighted with an orange box. The third staff (measures 96-98) shows double grace notes in measures 96 and 97, both highlighted with orange boxes. Chord symbols are written above the staves: G#m7(b5) and C#7(b9) for the first staff; F#m(maj7), F#m7, and F#m7 for the second; and Em7, A7, Dmaj7, Em7, and A7 for the third. Measure numbers 82, 84, 86, 96, and 98 are indicated. Rhythmic markings like '3' and '5' are present below the staves. The notation includes various accidentals and articulation marks.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Meu Lugar*, as dobraduras aparecem nos compassos: 83; 84 e 96.

Figura 59 - Exemplos de dupla bordadura na execução de Paulo Moura de *Meu Lugar*

The musical score for 'Meu Lugar' is shown in two staves. The first staff starts at measure 82 with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It features a treble clef and a 'sambajazz Sax Impro' label. Chords Bmaj7(add9) and D6/B are indicated. Measures 82 and 84 contain double grace notes, which are highlighted with orange boxes. Measure 84 also includes a triplet of eighth notes. The second staff starts at measure 94 with the same key signature. It features a treble clef and a 'sambajazz Sax Impro' label. Chords F#7(add4), F#7(#11), and Bmaj7(add9) are indicated. Measure 96 contains a double grace note, highlighted with an orange box. The score is marked with a 'RI' (Right Indication) symbol.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Lamento no Morro*, a dobradura aparece apenas no compasso: 83 a 84.

Figura 60 - Exemplos de Dobraduras na execução de Paulo Moura de *Lamento no Morro*

The musical score for 'Lamento no Morro' is shown in a single staff. It starts at measure 81 with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It features a treble clef and a 'sambajazz Sax Impro' label. Chords Bm7, Em7, A7, D#m7, G#7, Am7, D7(#11), and Gmaj7 are indicated. Measures 81, 83, and 84 contain double grace notes, which are highlighted with orange boxes. Measure 81 also includes a triplet of eighth notes. The score is marked with a 'RI' (Right Indication) symbol.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Os efeitos: *ghost note* e glissando.

A nota fantasma (*ghost note*), muito usado no estilo do *jazz*, faz parte do repertório de recursos que se adaptam à bossa nova instrumental. A nota é representada por um x na haste da nota, ou entre parêntesis.

Figura 61 - Ilustração do tipo de efeito, nota fantasma



O glissando é um *slide* cromático ou diatônico de baixo para cima terminando a tempo na nota escrita.

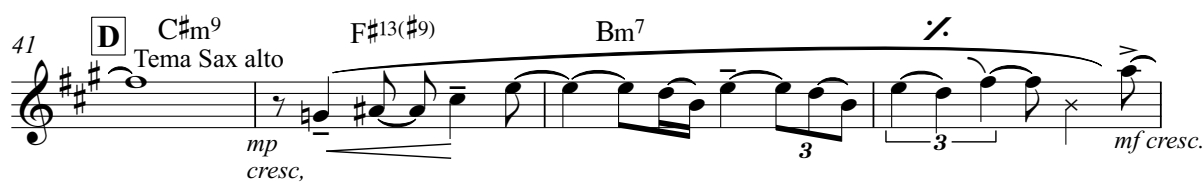
Figura 62 - Ilustração do tipo de efeito, glissando



As ilustrações dos sinais de nota fantasma e glissando foram extraídas do livro, *Instrumental Jazz Arranging* (TOMARO; WILSON, 2009).

Em *Lamento no Morro* a nota fantasma aparece no compasso de n°: 44.

Figura 63 - Demonstração de nota fantasma em Lamento no Morro



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Não ocorre glissando em *Lamento no Morro*.

Em *Meu Lugar* a nota fantasma aparece no tema no compasso de n°: 49 e na improvisação no compasso de n°: 93. O efeito glissando aparece no tema no compasso de n°: 59, oitavando a frase musical, na última interpretação do A, antes dos solos, e na improvisação no compasso de n°: 91, novamente através de um longo salto, de sétima menor agora.

Figura 64 - Em *Meu lugar*, demonstração de nota fantasma e glissando na exposição do tema

Figure 64 shows musical notation for measures 48 and 58 of the song "Meu Lugar". Measure 48 is labeled 'C' and contains a G#maj7(add9) chord. Measure 58 is labeled 'D' and contains a B6/G# chord. The notation includes a glissando symbol (a wavy line) and a slash with a dot (/:) indicating a repeat or continuation.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Figura 65 - Em *Meu lugar*, na improvisação, demonstração de glissando e nota fantasma

Figure 65 shows musical notation for measure 90 of the song "Meu Lugar". The notation includes a G#maj7(add9) chord and a B6/G# chord. It features a glissando symbol (a wavy line) and a slash with a dot (/:) indicating a repeat or continuation.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Razão* a nota fantasma aparece na improvisação nos compassos de n°: 86; 89; 90; 91 e 94.

Figura 66 - Em *Razão*, na improvisação, demonstração de nota fantasma

Figure 66 shows musical notation for measures 86, 88, 89, 90, and 91 of the song "Razão". The notation includes chords F#m(maj7), F#m7, B7(add9), Bm7, E7, and Amaj7. It features a glissando symbol (a wavy line) and a slash with a dot (/:) indicating a repeat or continuation.



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

3.2.6 Digitações alternativas

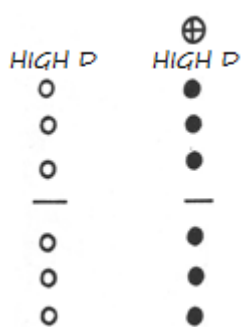
Paulo Moura usa outra técnica desenvolvida no ambiente jazzístico que pode ser chamada de sonoridade com digitações alternativas. Nesse caso, a nota Ré2, é tocada no sax alto com a posição normal, usando a chave de oitava, agregando a chave da nota Ré3. (CI).⁷¹ O resultado é que, a ressonância da nota se torna mais volumosa sem a necessidade de impulsionar uma velocidade no ar maior para chegar ao som proposto. Essa sonoridade pode ser escutada em *Aos Pés da Cruz* nos compassos de n.: 32 e 99.

* Legenda:

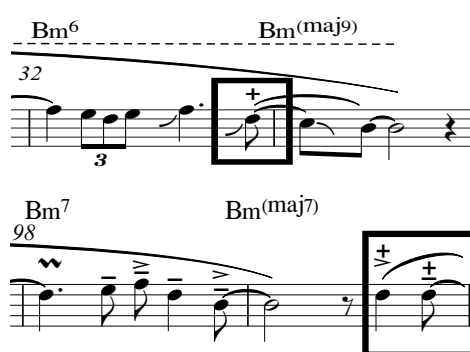


Digitações alternativas: quadros em negrito.

Figura 67 - Exemplos de uso de digitações alternativas de Paulo Moura tocando em *Aos Pés da Cruz*. À esquerda, o exemplo das posições recomendadas para a emissão das notas



Fonte: Coan, 1995



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Outro tipo de técnica de sonoridade com chave alternativa para tocar a mesma nota Ré, é usar apenas a chave C2 do instrumento. A nota pode ficar com a entonação um pouco

⁷¹ Utiliza-se neste trabalho a nomenclatura de chaveamentos amplamente utilizada no meio do ensino do saxofone (J. M. Loindaix).

baixa, dependendo do instrumento. Paulo Moura aplica essa técnica na improvisação da música *Razão* no compasso de n.: 84.

Figura 68 - Exemplo de uso de digitação alternativa de Paulo Moura usado na improvisação em *Razão*



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

O uso da digitação alternativa nesse caso da música *Razão*, se dá mais como um recurso técnico, diante da nota participar de um grupo de semifusas e nessa velocidade ser o recurso mais adequado. E, também, na interpretação da melodia da música *Meu Lugar*, no compasso de n.: 41.

Aqui em *Meu Lugar*, o uso da digitação alternativa acompanhado de um bend ascendente, se dá como um recurso sonoro, mais como um efeito de sonoridade.

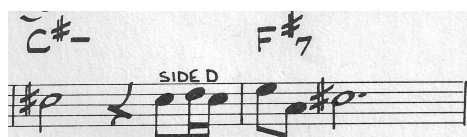
Figura 69 - Exemplo de uso de digitação alternativa de Paulo Moura tocado em *Meu Lugar*



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

A digitação alternativa já era usada por vários saxofonistas contemporâneos à época de Paulo Moura. Saxofonistas como Stan Getz, John Coltrane, Cannonball Adderley, Charlie Parker, e muitos outros. Apesar de Paulo Moura não ter estudado o saxofone em uma escola específica, essas informações de alguma forma chegavam a seu alcance. Na Figura 70, a seguir, exemplos do uso da mesma técnica por Cannonball Adderley em *Corcovado*, de Antônio Carlos Jobim (BUTLER, 1990, p. 45), e John Coltrane em *Oleo*, de Sonny Rollins (COAN, 1995, p. 33).

Figura 70 - Representação do uso de chaveamento alternativo que trazem diferentes nomenclaturas para a mesma ação



Fonte: Butler, 1990, p. 45.



Fonte: Coan, 1995, p. 33.

Uma observação deve ser feita: neste trabalho usamos a simbologia indicada no exemplo de transcrição em John Coltrane.

3.2.7 Outros recursos variados

3.2.7.1 Escala *bebop*

“Acrescentar passagens cromáticas entre as notas de uma escala diatônica é um tipo de procedimento muito usado pelos músicos. Esta técnica possibilita que a escala soe harmônica ou consistente em relação aos acordes” (BERGONZI, 1996, p. 03). Trata-se de um tipo de nota de passagem, mas cujo gesto inclui a escala adjacente. Bergonzi ainda nos recorda que esse procedimento melódico, também conhecido como escala *bebop*, é bastante comum em diversos estilos de *jazz* como *bebop*, *hard bop*, *swing*, *cool*, *avant garde* e *rhythm and blues*, dentre outros estilos. Podemos observar, nas transcrições realizadas, que essa prática era também recorrente no período de efervescência do estilo *sambajazz*.

* Legenda das figuras a seguir:



Escala *bebop*: círculo de cor verde.

Em *Aos Pés da Cruz* ocorre a frase musical com a escala *bebop*⁷² no acorde dominante (A7), nos compassos de n.: 54 e 55.

Na escala *bebop* no acorde dominante ocorre o cromatismo entre a oitava e a sétima menor da escala.

Figura 71 - Exemplos de uso da escala *bebop* no acorde dominante na execução de Paulo Moura em *Aos Pés da Cruz*



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Razão* ocorre a frase musical com a escala *bebop* no acorde maior com sétima maior (A7M), nos compassos de n.: 54 e 55.

Na escala *bebop*, no acorde maior com sétima maior ocorre o cromatismo entre a quinta justa e a sexta maior da escala.

Figura 72 - Exemplos do uso de escala *bebop* no acorde maior com sétima maior na execução de Paulo Moura



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

3.3.7.2 Padrão com intervalo de terças e quartas com movimento rítmico de tercinas com articulação típica do *jazz*

*Legenda:

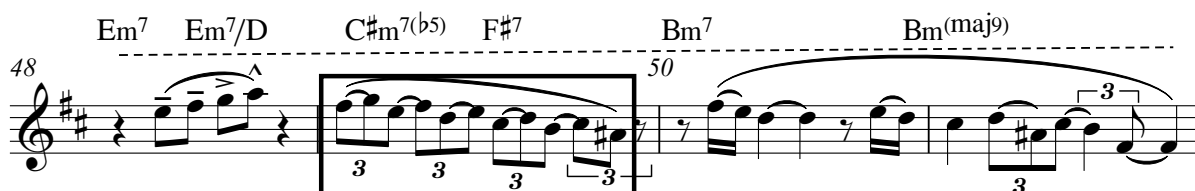


Padrão com intervalo de terças e quartas: retângulo em negrito

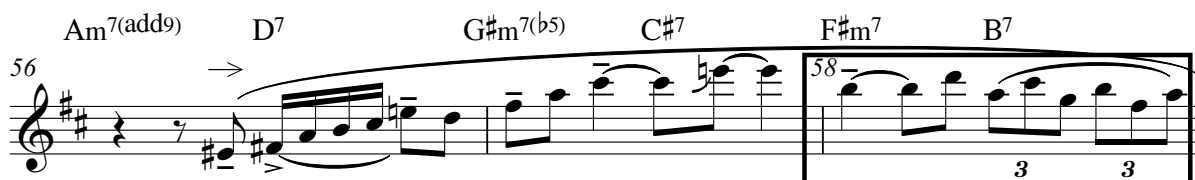
⁷² As escalas do estilo *bebop* são aplicadas por várias metodologias desenvolvidas acerca do *jazz*, por exemplo, conforme utilização em Baker (1987) e em Bergonzi (1996).

Figura 73 - Exemplos do uso de padrões intervalares em movimento de tercinas na interpretação de Paulo Moura de Aós Pés da Cruz (compassos 49 e 58)

O primeiro padrão traz a escala menor na forma harmônica do movimento sequencial da harmonia II m7b5 – V7b9. Nesse caso Si menor harmônica:



O segundo padrão traz o movimento de tercinas resultando em movimento de quartas.



Fonte: Transcrição realizada pelo autor

3.2.7.3 Padrão com arpejo em quartas

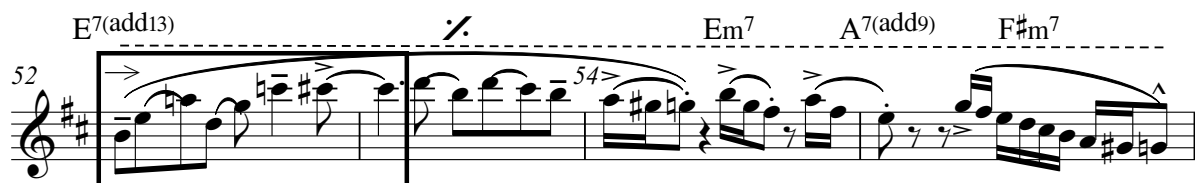
*Legenda:



Padrão com arpejo em quartas: retângulo em negrito

Figura 74 - Exemplos de padrão quartal usados por Paulo Moura

Em *Aós Pés da Cruz*, a última nota do padrão quartal torna-se uma nota de aproximação para alcançar a nota de extensão, a 13ª do acorde dominante.



94 D#7(add4) D#7($\sharp^{\flat 11}$) G#maj7(add9)

A frase quartal é um procedimento muito empregado por vários músicos do *jazz pós-bebop*.

Handwritten musical notation for the first staff of 'The Rose Tree'. The staff is in treble clef and contains a melody with various note values and rests. Above the staff, there are handwritten annotations: '[Cm]' and 'Dm' at the beginning, and '[Fm]' below the staff. The melody starts with a quarter note, followed by a half note, then a quarter note, and continues with several measures of music, including a final measure with a whole note.

Miles Davis gravou um blues chamado *Freedom Jazz Dance* (Eddie Rarris), no CD *Miles Smiles*, no qual se apresentam, na maneira de compor, frases de intervalos quartais. Wayne Shorter, que integrou por um tempo o grupo de Art Blakey, também utilizou desenvolvimento melódico quartal, uma prática harmônica e melódica da época.

A single staff of handwritten musical notation. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes several measures with eighth and sixteenth notes, some beamed together. There are also rests and accidentals (sharps and flats) interspersed throughout the piece. The handwriting is fluid and appears to be a personal sketch or a working draft.

3.2.7.4 Métrica derramada

⁷³ Dexter Gordon – *Jazz Saxophone Solos*

se sincronizar precisamente; o tempo é contado em pulsações regulares, geralmente contidas em compassos binários ou ternários, cujos limites são representados por barras de compasso, com uma acentuação no começo de cada compasso. Na música africana que teve um impacto na música brasileira popular industrializada, partes independentes se entrelaçam. Os tempos dinamicamente mais fortes não tem uma função divisiva, ocorrendo mais pela adição em volume quando algum instrumento tem uma nota do seu período musical circular coincidente com a de outro instrumento. Na métrica derramada há um deslocamento do tempo forte no compasso (como acontece no samba), assim como uma flexibilização nos limites do mesmo (enquanto o acompanhamento geralmente mantém uma certa regularidade em termos do tamanho de cada compasso, a voz solista pode ampliá-lo ou comprimi-lo). E repetindo para o conceito as palavras de Mario de Andrade, ao encerrar seu artigo sobre Candido Inácio das Neves e o lundu: "Não é branco mas já não é negro mais. É nacional. (ULHOA, 1999, p. 53-56)

Este conceito se refere a uma variação rítmica em que Paulo Moura desenvolve em cada frase melódica, no diálogo com a sessão rítmico-harmônica que desperta a escuta do modo habitual. Um efeito que faz a diferença, que é muito usado pelo seu professor Moacir Santos.

Os oito compassos abaixo em 2/2 mostram o fenômeno da “métrica derramada”, que ocorre a cada dois compassos. Paulo Moura imprime em cada frase melódica, desenvolvida através da primeira frase, comprimindo nos compassos 90 e 93 e ampliando no compasso 92, deslocando a rítmica até a última frase que inicia no segundo tempo do compasso 93, finalizando ao ritmo da primeira frase.

Figura 77 - Exemplo de frases melódicas que ocorre a métrica derramada em *swing* de samba ou bossa na interpretação de Paulo Moura

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

3.2.7.5 Flexibilidade métrica em relação ao pulso nos dois gêneros musicais (jazz e samba)

A flexibilidade métrica é representada através de setas colocadas acima das figuras musicais que indicam que a partir dessa nota, a frase tocada, é adiantada em relação ao pulso regular, ou atrasada em relação a este. Nos exemplos abaixo a seta indica que a frase foi tocada atrasada em relação ao pulso regular. Essa flexibilidade métrica no conceito do estudo da música norte americana, ao estilo do *jazz*, é chamada de *laid back*.

No primeiro exemplo esse efeito é interpretado com articulação e fraseado em samba. No segundo e terceiro exemplos estão representados com articulação e fraseado em *jazz*.

Figura 78 - Alguns exemplos de trechos musicais, de *Aos Pés da Cruz*, em que Paulo Moura interpreta o movimento *continuum* rítmico-melódico com alguma flexibilidade em relação ao pulso

The figure displays three staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff covers measures 34 to 38, with a 'Ponte' section starting at measure 38. The second staff covers measures 44 to 46, featuring triplets. The third staff covers measures 52 to 54. Chord symbols are placed above the staves: E7(add13), E7(b13), Em7, A7(add9), D7(sus), Am7, D7, G#m7(b5), C#7, F#m7, F7, E7(add13), Em7, A7(add9), and F#m7. Arrows and other markings indicate rhythmic flexibility and phrasing.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Através dessa análise musical, é possível observar como Paulo Moura se apropriou das práticas de performance específicas do saxofone popular. Os recursos dramáticos relacionados aos aspectos de sonoridade, tais como articulação, fraseado, efeitos sonoros e timbrísticos tais como vibrato, bend e os ornamentos em geral, podem ser escutados (tanto quando toca os temas ou improvisando), em sua performance.

As ocorrências dos recursos dramáticos encontrados nas quatro músicas analisadas,

permeiam sua maneira de tocar, o seu gosto musical e o seu modo de pensar. Apontam para onde e como ele buscou esses recursos em sua formação. Ele vai descobrindo o seu jeito de se comunicar através de certas técnicas musicais que permeiam o seu conhecimento musical, criando afinidades com estilos e gêneros, como instrumentista, intérprete e improvisador. Surgem os recursos que se tornam os favoritos, seus prediletos, que afirmam seu estilo.

Sintetizando podemos elencar: o vibrato rápido (de ondas curtas), que ocorre sempre no final da nota. O vibrato terminal denominado por Liebmman. Ele primeiro, toca a nota lisa e depois produz o vibrato rápido no término do som. Ele usa também o vibrato lento (de ondas largas), mas muito pouco em relação ao de ondas curtas.

Os *bends* são usados com frequência em sua interpretação melódica ou na improvisação. Os tipos de *bends* mais usados são o *scoop* e *short fall*, principalmente o *scoop* que ele usa frequentemente produzindo diferentes efeitos sonoros, através do recurso da embocadura como também com o uso das chaves, que em determinados pontos do instrumento são bem apropriados.

Os ornamentos são encontrados numa variedade de inflexões melódicas como: nota de passagem, bordadura, apogiatura, cromatismo, dupla bordadura (resolução indireta), como também os glissandos, *ghost notes*, a flexibilidade métrica em relação ao pulso e a métrica derramada, que brincam com o tempo, e a métrica de cada nota, demonstrando o seu domínio dessa diversidade de recursos e efeitos, que enriquecem e valorizam sua performance.

3.3 ARRANJO

Nesse período ou recorte de vida de Paulo Moura em que analisamos suas características musicais ao saxofone, percebem-se aspectos imprimidos ao arranjo, que se relacionam diretamente à performance do instrumentista. Para demonstrar esses aspectos musicais relacionados ao arranjo, é preciso trazer alguns conceitos do termo que os possam fundamentar. Carlos Almada (2000, p. 07, tradução nossa) abre o seu livro de arranjo com esse pequeno texto, de Arnold Schönberg:

Eu sou contra o especialista. Admito que uma grande técnica específica não pode ser adquirida sem prática intensa, mesmo à custa de ser hábil em outras questões, e até mesmo relacionadas. Mas, assim como o médico deve conhecer todo o corpo, o músico deve não apenas conhecer a harmonia ou tocar o piano ou a flauta, ou como conduzir, e não deve ser chamado apenas de professor de harmonia, pianista ou um flautista ou um maestro. Para observar o nome do músico, ele deve não apenas possuir

um conhecimento específico em um campo, mas também ter um conhecimento geral de todos os campos de sua arte.⁷⁴

Há músicos que em toda sua vida, dedicam a ser um grande instrumentista ou multi-instrumentista. Outros que se dedicam somente à criação de arranjos ou à composição. Mas existem músicos que durante toda sua jornada de vida começam com o ofício de instrumentista e através de sua curiosidade musical abarcam também às categorias de arranjador e compositor. Paulo Moura foi um deles. Com todo o seu conhecimento musical adquirido e acumulado na arte de tocar, interpretar e improvisar, ele apresenta mais essa surpresa, o arranjo, em seu balaio de saberes.

3.3.1 Paulo Moura – O arranjador: sua formação e seu legado.

Paulo Moura inicia seus estudos de arranjo, reescrevendo partituras de seus arranjadores prediletos.

De início, a vontade de me desenvolver musicalmente me levou apenas às partituras de arranjadores de música popular – Radamés Gnatalli, maestro Cipó, Erlon Chaves, maestro Gaia. E meu apego à escrita da música erudita era como um hobby secreto. Isso vinha como desejo desde quando eu estudava na Escola Nacional de Música, com o professor Jayoleno dos Santos - ele me transmitiu essa aspiração. Tinha de considerar como hobby porque, na verdade, haviam me alertado de que seria muito difícil, no Brasil, um regente negro se realizar. (...) Mesmo assim, nunca deixei de estudar música erudita e contemporânea. (GRYNBERG, 2011, p. 45)

Aspiração como essa mostra porque Paulo Moura se tornou ao longo de sua carreira, um dos grandes músicos da música popular brasileira. O seu lado intelectual e seu desejo do aprendizado lhe impulsionavam a um contato direto com os grandes músicos, arranjadores e maestros, seus contemporâneos. Ele convivia diariamente nesse ambiente de altíssima qualidade pelo seu amor à música, independente de onde ela vinha. O importante era ela, a música, despertar em si algo interessante.

Paulo Moura explica como estudava as partituras de arranjo:

⁷⁴ No original: “I am opposed to the specialist. I admit that a great specific technique cannot be acquired without intense practice, even at the expense of being as skilful in other, and even in related, matters. But just as a doctor must know the whole body, so should a musician not only know harmony, or how to play the piano, or the flute, or how to conduct, and should not be called only a harmony teacher, or a pianist or a flutist, or a conductor. In order to observe the name of musician, he should not only possess a specific knowledge in one field, but he has to have an all-round knowledge of all the fields of his art.”

Eu faço assim: pego as partituras de que gosto e vou fazendo cópias à mão, com lápis e borracha, porque assim dá pra ver de fato, talvez como se fosse um médico (risos), apalpando com as mãos e vendo tudo, fígado, estômago, intestino; quero dizer, avaliando como está sendo usado ali. Dentro do meu conhecimento musical, dentro da minha medida, eu vejo o que está acontecendo na partitura: se existe um modalismo na intenção, o tipo de acorde que foi usado, se há muitas sequências harmônicas seguidas ou se a harmonia é estática...Isso tudo me atrai muito. Depois de terminar o curso de teoria musical, eu pretendia continuar na Escola Nacional de Música para estudar harmonia, mas acabei não fazendo isso. {} Então decidi estudar com um professor particular, porque, na época, eu pensava assim: eu me envergonharia de ser músico se não conhecesse harmonia, se não tivesse um curso completo de harmonia. Nunca mais parei, estudando sempre, até encontrar com o Joachim Koellreutter e ter uns quatro anos de aulas particulares com ele, na casa dele, na Urca. Aí mesmo é que não parei mais. (GRYNBERG, 2011, p. 47-48).

Nesse relato acima, Paulo Moura explica sua maneira de estudar (copiando à mão) as técnicas adotadas pelos seus arranjadores prediletos. Essa prática era adotada também pelo seu professor Moacir Santos. Sua atração pela presença ou não presença, de sequências harmônicas, lhe indicava a importância do estudo da harmonia para o domínio das ferramentas do arranjo. Ele se apropria das técnicas para o arranjo, reescrevendo os arranjos de maestros, músicos, que eram do seu gosto, que passavam no seu crivo musical, de acordo com a medida de seu conhecimento musical.

Paulo Moura iniciou seus estudos de arranjo ainda nos tempos que tocava nas orquestras das rádios, anos de 1950 com os maestros Cipó, Moacir Santos até chegando nos anos 70 com o professor H. J. Koellreutter. Estudou a técnica de arranjar reescrevendo seus arranjadores brasileiros prediletos, que inicialmente serviram como suas referências musicais, desenvolvendo uma escrita musical para sua *big band* (Orquestra Universitária de Paulo Moura) e também dividindo com seu professor Moacir Santos arranjos para a Rádio Nacional. Já os arranjos de pequenos grupos (*ensemble*), como Horace Silver Quintet, Art Blake and Jazz Messenger e Cannonball Adderley Quintet, serviram de referências para os trabalhos a partir de 1960, como: *Bossa Rio*, com Sérgio Mendes, *Edison Machado é Samba Novo*, Tenório Jr. e, com Wagner Tiso, sua obra criada no final dos anos de 1960 e início de 1970 (GRYNBERG, 2011).

Para arranjadores e mestres do arranjo como Ian Guest e seu discípulo Vittor Santos, o arranjador é aquele que veste a música, que define qual é a roupa mais apropriada para o tema em si. Eles desenvolvem uma grande percepção da música no todo. Desde a forma, a melodia e seu entorno, a harmonia, o contraponto, a sessão rítmica, a distribuição dos sons e qual instrumentação é apropriada para adquirir a textura musical necessária.

Encontram-se num arranjo bem-feito, as características “ensinadas” num curso, mas isso não quer dizer que a aplicação, por si, desses conhecimentos, resulte num arranjo bem-feito. O arranjo bem-feito não é “correto”, mas “bonito”. Ele soa tão natural e espontâneo como se fosse improvisado na hora, não obstante o seu preparo extremamente refletido e detalhado e a quantidade de músicos que nele participam. O seu autor “mexe” em todos os componentes da música proposta, inclusive em sua métrica e harmonia, antes de acrescentar-lhe elementos novos e sofisticados. Isso requer imaginação criativa e linguagens desenvolvidas pela experiência, além de saber anotá-la. (GUEST, 1996, p. 08).

Paulo Moura se assemelha a esse tipo de arranjadores, citados por Guest (1996), que, além do domínio e a experiência com as técnicas necessárias para um arranjo de base (seção rítmico-harmônica), soli, e a escrita para saxofones alto e tenor, trompete e trombone, possuem uma sofisticação harmônica, misturada com uma riqueza de timbres e ritmos. Junto à sua formação e experiência tinha a vontade de fazer bem, de fazer diferença. Sobre esse tema Wagner Tiso comenta: “É verdade! A gente cuidava bem da apresentação das coisas, pra diferenciar um pouco do que já havia por aí. Era planejado. A gente planejava tudo. Como vai ser...” (TISO, 2017).

Segundo Korman (2016 p. 156),

As orquestrações são um elemento primordial da gravação de Hepteto e, significativamente, da relação entre Moura e o pianista Wagner Tiso, que estudou com Moura em meados dos anos 60 e compartilhou com ele a responsabilidade de organizar estas gravações⁷⁵.

Procedimentos como dinâmica, articulação e fraseado, são realmente valorizados. Outros como: forma, estrutura da seção rítmica e harmônica são muito claros e de uma duração que o ouvinte não cansa ou desiste da audição. No quesito “Forma”, Paulo Moura sempre apresenta uma introdução, um interlúdio, entre o tema ou as partes do tema, a coda ou a repetição da introdução, para finalizar a música.

O manuscrito do arranjo da música *Wave* (Tom Jobim), gravada no álbum *Paulo Moura Hepteto - Mensagem*, foi a única partitura, dos álbuns citados, encontrada no *site* do Instituto Paulo Moura. No manuscrito desse arranjo nota-se a ausência da notação dos recursos dramáticos como articulação, dinâmica e efeitos, trazendo apenas ligaduras e notação de arco para o contrabaixo. Em uma orquestra ou *big band*, o ensaiador, o dirigente, pode ser uma pessoa importantíssima no papel de indicar esses procedimentos. Através da forma ou da

⁷⁵ No original: “The orchestrations are a primary element of the Hepteto recording, and, significantly, of the relationship between Moura and pianist Wagner Tiso, who studied with Moura in the mid-1960s and shared arranging responsibilities with him on these recordings.”

maneira em que são trabalhados esses recursos interpretativos, ele pode trazer a sua personalidade para a interpretação desses recursos, ao modo, em que uma orquestra possa soar musicalmente. Mas é conhecida em Paulo Moura sua fama de bom ensaiador desde a época em que liderava sua própria orquestra, a Orquestra Universitária de Paulo Moura, criada para a Rádio Jornal do Brasil. Nos ensaios, ele passava as partes do arranjo até chegar no seu ideal de sonoridade. Essa parece também uma forma de muitos arranjadores. Os recursos interpretativos são trabalhados e notados durante os ensaios, de acordo com a ideia do ensaiador. Paulo Moura, tinha um capricho, um cuidado em passar os detalhes necessários para que os músicos de sua orquestra se sentissem fazendo um trabalho de qualidade.

Quer ver uma coisa? O arranjador mais importante do Rio de Janeiro por volta de 1952 – que foi uma fase muito rica, muito importante para o *jazz* no Brasil, e tivemos alguns festivais importantes -, era o maestro Cipó. Ele escrevia o arranjo, dava uma passada com a orquestra, tocando do início ao fim, e pronto: já estava bom. “Está bom? Vamos passar outro?!” ele passava o arranjo, não é? Mas, e a expressão, a intenção? Dentro de um arranjo há muitas coisas a serem observadas, alguns crescendo, detalhes de acentuação, a homogeneidade da interpretação... E as pessoas gostam desse cuidado, desse apuro de sensibilidade. Tanto que, quando criei a orquestra na Rádio Jornal do Brasil, as apresentações, que eram às segundas-feiras, às nove horas da noite, começaram a ser ouvidas pelas pessoas; eu me lembro de virem me contar que até a orquestra do Severino Araújo começou a ensaiar mais, achando que tinha outra orquestra ameaçando a Tabajara. Como é que pode? (*Ri muito*) (GRYNBERG, 2011, p. 79)

Nesse depoimento sobre seu modo de ensaiar, Paulo Moura cita elementos musicais a serem observados que lhe eram pertinentes, importantes para uma interpretação, um cuidado para uma boa performance. Quando diz “alguns crescendo”, pode estar se referindo às diversas áreas que o termo “dinâmica” se aloja. À interpretação do solista, à dinâmica criada entre a base e o solista, ou entre a dinâmica dos sopros nos backgrounds com a base. Em “detalhes de acentuação”, identifica modos como “as convenções rítmicas que a seção rítmico-harmônica toca junto ou não com o solista ou com o naipe de sopros”. Outra suposição é o ideal de um determinado fraseado para o naipe de sopros. Qual seria a articulação e a acentuação apropriada para ter o swing satisfatório no arranjo! Detalhe: Se não escrevia, ensaiava com certeza passando o que era essencial para a performance. Para “a homogeneidade da interpretação” abrange a sonoridade no todo de um grupo, que instrumentos devem se sobressair e quais devem manter o mesmo volume, para adquirir o equilíbrio natural, como também as diversas combinações sonoras que os instrumentos de sopros podem soar e dividir ritmicamente dialogando com a sessão rítmico-harmônica em Hepteto, por exemplo. “Mas, e a expressão, a intenção?”. De acordo com Grynberg (2011),

Paulo Moura tece alguns comentários sobre o seu olhar, tanto no ponto de vista como instrumentista quanto arranjador.

(...) trabalho muito para dominar o som, principalmente para que ele seja de clarineta mesmo, mas talvez por isso, por ler muitas partituras e gostar de orquestração, eu me contagio ao estudar uma música nova e tenho de controlar para que o som seja de clarineta, não de trombone ou de contrabaixo... (...) Alguns instrumentistas fazem bem o rápido, mas não dominam o lento, pois não basta correr as notas de cima para baixo, não é assim... (...) É admirável a velocidade dos músicos, mas não deveria ser só isso – aquela coisa para jogar para galera, como se diz. Essa velocidade também precisa deixar existir os pontos de acento, para que a acentuação da música vibre, para que haja um entendimento daquilo, para que seja compreendida a intenção da música. *O que é a intenção? Um sentimento?* A música é feita de curvas, frases, e há a divisão dessas frases, os desenhos; mesmo numa linha em que haja muitas notas juntas, é preciso dividir os agrupamentos sonoros para encontrar e expressar uma intenção. (GRYNBERG, 2011, p. 53-54)

Esse olhar de Paulo, demonstra pontos de grande relevância a serem analisados na sua maneira de escrever. No processo da gravação desses álbuns, esses elementos musicais descritos por Paulo, existentes no arranjo, (incorporados e interpretados através dessa interação musical, construída entre os músicos), tornam possível, ou potencializam uma boa performance do instrumentista. A intenção da análise de arranjo nessa tese é de encontrar e identificar os elementos musicais que viabilizam a performance do solista (o instrumentista).

O aprofundamento de análise em um arranjo implicaria trazer por exemplo uma comparação dos arranjos dele com outras pessoas, e para outras pessoas, como os arranjos elaborados por ele para Milton Nascimento no álbum *Milagre dos Peixes ao vivo*. Teríamos de observar o que ele escreveu para esse trabalho, o que ele estava fazendo nessa época, comparar o tempo do arranjador, de onde ele vem, para onde ele vai, e isso é trabalho para uma outra tese, e aqui, isso não é o caso. O foco é o instrumentista. Trata-se de trazer para o texto, aspectos do arranjo que ajudam a compreender a performance do instrumentista.

Aspectos esses, que podem ter como exemplo:

- Formas musicais com escrita definida: uma escrita de levada (frases rítmicas), ou convenções rítmicas para a sessão rítmico-harmônica; o uso de harmonia em blocos entre o piano ou os instrumentos de sopro relacionados à melodia, que é muito usado em geral nas *big bands*; os corais de *backgrounds*.
- Formas musicais independentes de uma escrita definida: os fatores que prevalecem aqui podem ser: o que varia na relação entre o samba e o *jazz*; hora um está tocando o samba, o outro tocando *jazz*; um está tocando composto, o outro não; as ações são

descoladas, não se misturam mas provocam uma fricção.

O Paulo Moura Quarteto tem a formação de um solista mais a seção rítmico-harmônica que é denominada por Guest (1996) como “Base”.

A base ou centro do som do conjunto ou da orquestra é o que os músicos chamam de “levada” rítmica, onde se mesclam os instrumentos de percussão (inclusive a bateria), por um lado e os instrumentos harmônicos (teclados, violões, guitarras, vibrafone, contrabaixo, etc.), por outro, formando a *seção rítmico-harmônica*. Essa combinação sonora a tal ponto depende do bom gosto na mistura dos elementos tímbricos, rítmicos e harmônicos que os músicos lhe conferiram o apelido carinhoso de “cozinha”, local notório dos ingredientes bem dosados. (Guest, 1996, p. 69)

O arranjador e compositor Bill Dobbins, em seu livro *Jazz Arranging and Composing, a Linear Approach*, cita que:

Uma boa seção rítmica é essencial para uma performance de *jazz* convincente. Visto que grande parte do acompanhamento da seção rítmica é improvisado, cada membro da seção rítmica deve conhecer a história e a tradição do estilo de tocar de seu instrumento. Uma boa seção rítmica pode fazer um acompanhamento muito eficaz com pouquíssima notação específica. Uma fraca seção rítmica, por outro lado, não será ajudada pela notação cuidadosa de cada voz de piano e toque de prato. O compositor ou arranjador deve dar à seção rítmica apenas informações suficientes para focar sua criatividade inata. (DOBBINS, 1986, p. 35, tradução nossa)⁷⁶

De acordo com Grynberg (2011, p. 111), os arranjos de Paulo Moura Quarteto e Hepteto foram escritos com a intenção de trazer a sonoridade dos grupos musicais, (*ensemble*), como Horace Silver Quintet, Art Blake and Jazz Messenger e Cannonball Adderley Quintet. Partindo dessa premissa, as observações acima de *Bill Dobbins*, relacionadas à seção rítmico-harmônica, traduzem em vários aspectos o pensamento na forma em que Paulo Moura trata seus arranjos para essa produção. Saber escrever apenas o necessário para a compreensão musical criada em cada parte do arranjo, requer uma boa dosagem de experiência e atenção ao rigor desejado. Considerando o nível dos instrumentistas, escrever o essencial para uma boa performance, deixando também cada músico contribuir com a sua própria experiência. Outro fator a se considerar no tipo de escrita nos arranjos da seção rítmico-harmônica é a declaração de Wagner Tiso em sua entrevista

⁷⁶ No original: “A good rhythm section is essential for a convincing jazz performance. Since much of the rhythm section accompaniment is improvised, each member of the rhythm section must know the history and tradition of their instrument. A good rhythm section can make a very effective accompaniment with very little specific notation. A poor rhythm section, on the other hand, will not be helped by the careful notation of every piano voicing and cymbal stroke. The composer or arranger should give the rhythm section just enough information to focus their innate creativity. Before studying the rhythm section as a unit, we will discuss each individual rhythm section instrument.”

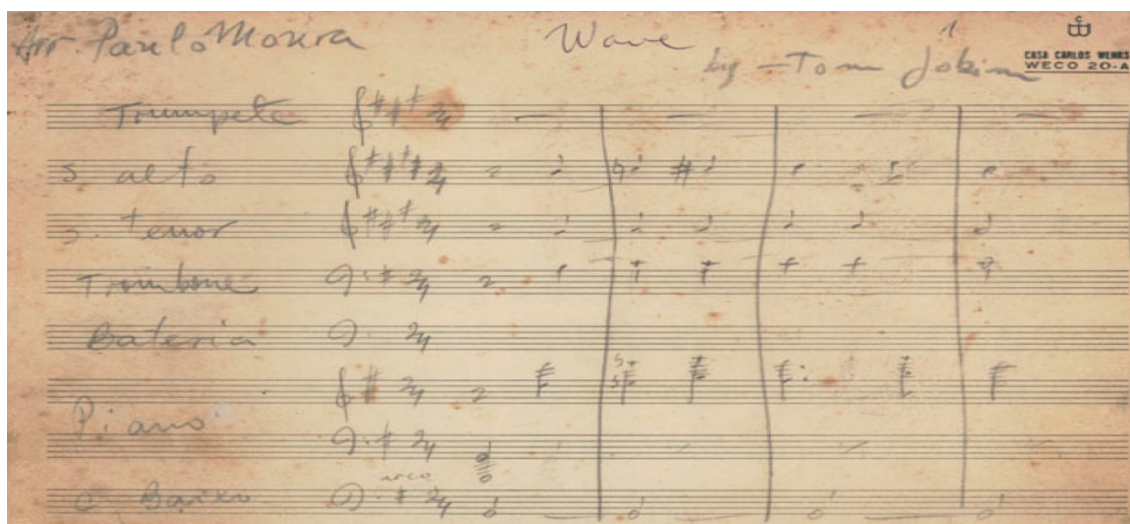
para essa tese, quando é perguntado em que modelo eram apresentadas as partituras dos músicos para a gravação da performance, e ele responde:

Cifra e melodia a maioria, e os sopros eram separados, mas para mim e o Luís era cifra e melodia, mas quando tinha uma intervenção no início, era escrito. Mas as intervenções rítmicas que tinha no decorrer da música, aquilo era no *feeling*, mas a gente era jovem e atirado. (TISO, 2017)

Wagner deixa claro e subtendido, que as partituras eram escritas para cada músico de formas diferentes. Na formação de quarteto, cifra e melodia, para o solista e a sessão rítmico-harmônica com intervenções rítmicas no início já pré-estabelecidas. E além do quarteto, para o naipe de sopros na formação de Hepteto eram tiradas partes específicas para cada instrumento de acordo com o arranjo pré-determinado por Paulo Moura. Algumas músicas aqui analisadas nos mostram introduções com escrita bem definida, como Lamento no Morro e também regidas em andamento lento e rubato como Meu Lugar e Aos Pés da Cruz.

O manuscrito da grade do arranjo de *Wave* em Paulo Moura Hepteto demonstra como ele distribuía a instrumentação. Formado por quatro vozes melódicas pelo naipe de sopros: trompete, sax alto, sax tenor, trombone, e a seção rítmica, a grade é escrita com transposição dos instrumentos de sopros e o interessante é que a bateria é colocada no meio da grade, dividindo os sopros para a sessão rítmica, e não como último da ordem dos instrumentos, como é bastante usual. O compasso é escrito em 2/4, e não em 2/2 como hoje em dia é visto na maioria. É uma fase em que era natural essa escrita considerando o ambiente cultural no Brasil da época.

Figura 79 - Representação da notação dos recursos. As ligaduras, notação do baixo com arco e a colocação da bateria entre o naipe de sopros e a sessão rítmico-harmônica.



Fonte: Instituto Paulo Moura

Serão somente inseridos os aspectos do arranjo que têm relação direta com a viabilização da performance. Através das análises musicais são percebidos dois tipos de categoria na forma final de arranjo.

- 1) A escrita pré-estabelecida - Forma de escrita definida musicalmente. São ações, que os músicos possuem como um porto seguro. Ex: levadas (swing de uma frase rítmico-melódica), convenções rítmicas, harmonia em bloco. Ex.: as levadas rítmicas funcionam como uma estação central, elas determinam o swing proposto à parte da forma do arranjo; as convenções rítmicas, podem ser um ponto estratégico, de encontro, onde todo o grupo tem o mesmo objetivo.
- 2) A interação musical - Forma de escrita não definida musicalmente. Essa ação praticada em um grupo musical é desenvolvida e organizada a partir da liberdade de interpretação do músico, em poder usar sua própria experiência musical, sob a direção de uma partitura no formato *lead sheet*, (melodia e harmonia), interagindo assim com outros músicos do grupo, incluindo e aceitando novos comportamentos, onde todos, fazem parte da mesma ação. Suas experiências são compartilhadas através de uma interação musical, sem escrita musical pré-estabelecida, criando ações que podem gerar por exemplo, uma convenção rítmica ou levada de baixo pedal, apenas pelo *feeling* e ousadia, como Wagner Tiso expressa: “As intervenções rítmicas que tinham

no decorrer da música, aquilo era no *feeling*, mas a gente era jovem e atirado né.”
(Depoimento de Wagner Tiso).

3.4 ANÁLISE DE ELEMENTOS MUSICAIS EM DISTINTAS FORMAS DO ARRANJO, QUE CONTRIBUEM PARA A VIABILIZAÇÃO DA PERFORMANCE EM PAULO MOURA QUARTETO

Quanto às formas de arranjo, todas as músicas escolhidas do álbum *Paulo Moura Quarteto* para a análise apresentam os aspectos dos dois tipos de categoria, exceto a música *Aos Pés da Cruz*, praticamente na segunda categoria.

As músicas selecionadas para a análise de arranjo no álbum Paulo Moura Quarteto são: *Lamento no Morro*, *Meu Lugar*, *Razão* e *Aos Pés da Cruz*. A formação instrumental do álbum é: sax alto, piano acústico, contrabaixo acústico e bateria. Formação que possui o mesmo tipo de seção rítmico-harmônica dos grupos de *jazz* americano. Em nossas transcrições cada trecho da forma do arranjo será dividido pelas letras do alfabeto, normalmente usados em todos os principais programas de escrita de notação musical, ex.: A, B, C, D....

Lamento no Morro – Tom Jobim e Vinícius de Moraes

Primeira música do álbum apresentando a Bossa Nova Instrumental. O pulso é binário, e aqui escrito em 2/2, para um melhor diálogo com os atuais songbooks brasileiros do gênero musical. O tempo do pulso é a mínima = 56.

A forma musical do tema é composta de 32 compassos, divididas em duas seções melódicas. A primeira parte da melodia é formada por 8 compassos denominada pela letra A. O texto repete mais uma forma da primeira melodia tendo iguais 8 compassos, originando-se o A', e a segunda parte da melodia formada por 16 compassos, denominada como B, originando a forma: A - A' - B. Total de 32 compassos.

O tema original é de caráter modal e tem como base a escala pentatônica menor: Am7. No terceiro motivo melódico da parte B, compasso 17, nota-se uma sonoridade importante na composição do tema que registra o tempero da música norte americana no *jazz*: o *blue note*.

Forma do arranjo simplificada:

Intro I – Prelúdio (Intro II) – A – A' – B – A – Prelúdio (Intro II) – A – A' – Intro I, em fade out.

Intro: 8 compassos – Prelúdio: 16 compassos – A e A': 8 compassos – B: 16 compassos.

Meu Lugar – Danilo Caymmi/Fernando Brant/Luiz Fernando Werneck

O arranjo tem uma semelhança ao da música *Lamento no Morro*. O tema possui a mesma forma musical de 32 compassos, divididas por duas partes melódicas, originando a forma do tema como: A - A' - B. Total de 32 compassos. Tem uma introdução com a forma ímpar, de quinze compassos, onde nos três primeiros compassos é interpretada em rubato pelos instrumentos, o piano e o contrabaixo com arco. No quarto compasso da introdução, o contrabaixo, toca a tempo, arpejando, a levada de baião com um baixo pedal em ré, apoiado pelo piano, variando os *voicings* de acordo com a mudança da harmonia.

Forma do arranjo simplificada:

Intro rubato – Intro – A – A' – B – A – A' - Impro (piano) - Impro (sax) – A – A', in fade out.

Intro: 15 compassos – A e A': 8 compassos – B: 16 compassos - Impro: 16 compassos.

*Única excessão: Na forma do arranjo simplificada, depois do B, o primeiro A possui dez compassos, dois a mais que a forma normal, como se fosse uma ponte de dois compassos.

Razão – Alberto Arantes/Sérgio Bittencourt

É um tema construído também por 32 compassos, porém tendo somente dois versos iguais de 16 compassos criando as partes A e B sem repetição. Possui as duas formas de escrita musical, mas o que predomina mais no arranjo é a parte da escrita indefinida, da interação musical, na interpretação do tema, na improvisação e na volta do tema após a improvisação. Na repetição do tema o tempo se dilui, perdendo o pulso, tocando a melodia *ad libitum*. Na forma da escrita definida, pré-estabelecida o arranjo não possui levadas rítmicas. Ele usa só em pontos estratégicos, algumas ações de convenção rítmica.

Forma do arranjo simplificada:

Intro – A – B – Interlúdio (ponte) - Impro (piano) - Impro (sax) – B' – B' - Impro (piano). em fade out.

Intro: 7 compassos – A: 17 compassos – B: 16 compassos – B': 8 compassos - Interlúdio: 9 compassos - Impro: 24 compassos - Impro (piano) no final: 16 compassos.

Aos Pés da Cruz – Marino Pinto/Zé da Zilda (José Gonçalves)

O arranjo de *Aos Pés da Cruz* é todo baseado na interação musical. Somente a introdução em rubato traz uma escrita definida, pré-estabelecida. Toda a interpretação do tema como as partes de improvisação e a volta do tema após a improvisação até o final é desenvolvida por uma ação transformadora que é a interação musical. Trata-se de uma obra do gênero samba. O grupo *Paulo Moura Quarteto* trabalha uma versão instrumental da música. Seu estilo, mantendo a mesma pulsação em 2/4, remete à sonoridade da bossa nova.

Forma do arranjo simplificada:

Intro – A – B – ponte - Impro (sax), 2x – Impro (piano) – Interlúdio e Coda.

Intro: 5 compassos – A: 16 compassos – B: 16 compassos – Ponte: 2 compassos -

Impro: 16 compassos - Interlúdio: 16 compassos e Coda: 04 compassos.

3.4.1 A escrita pré-estabelecida: forma de escrita definida musicalmente

3.4.1.1 Músicas que contém formas com levadas rítmicas

Em *Lamento no Morro*, o arranjo é formado pelas duas formas de escritas musicais mencionadas. Uma com a escrita musical definida, pré-estabelecida que aparece nas partes da introdução e do prelúdio, e a outra forma onde a interação musical é responsável pela performance. Ela aparece nas partes que a melodia do tema é interpretada. A, A' e B.

Na introdução, a interação dos músicos ocorre na interpretação, dentro de uma escrita musical definida exclusivamente para a seção rítmico-harmônica, sem o emprego da melodia. O caráter é modal, no modo mixolídio, e o tempo é indicado através do *hi-hat* (contratempo) da bateria, tocado aberto em anacruse na colcheia do quarto tempo, seguindo o ritmo da bossa nova instrumental. O contrabaixo toca a frase estabelecida que se repete a cada dois compassos, e norteia a interação da seção rítmica, que varia ritmicamente só no primeiro e

último compasso da introdução. O piano segue a rítmica do contrabaixo, no primeiro tempo de cada frase, tocando a harmonia modal, variando o acorde meio tom acima do tom alvo. Ex. Eb7(#9) D7(#9), mantendo em ré dominante a sonoridade com pedal.

Na quarta frase, o baixo repousa no segundo tempo do primeiro compasso. O piano permanece junto à rítmica da segunda colcheia do contrabaixo e a bateria dilui a rítmica preparando para entrar com o mesmo swing e fraseado no prelúdio.

Figura 80 - Escrita musical pré-estabelecida de levadas rítmicas na introdução para a seção rítmico-harmônica

$\text{♩} = 56$ Intro

The musical score is written for four instruments: Saxophone alto, Piano, Baixo acústico (Acoustic Bass), and Bateria (Drums). The tempo is marked as $\text{♩} = 56$ and the section is labeled "Intro". The key signature has two sharps (F# and C#). The Saxophone alto part consists of rests. The Piano part features chords D7(#11) and Eb7(#9) with a rhythmic pattern of eighth notes. The Baixo acústico part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Bateria part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and eighth notes.

5

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

A levada rítmica no prelúdio (Intro II): Solista mais sessão rítmico-harmônica. Ocorre também uma convenção rítmica no compasso de nº16. O prelúdio (Intro II), tem a sua forma o dobro da introdução (16 compassos). Ele possui o mesmo caráter modal da introdução, porém acrescenta na metade de sua forma uma modulação. A bateria mantém a mesma levada rítmica da introdução. A melodia, criada e interpretada por Paulo, apresenta o mesmo movimento rítmico da primeira frase do tema original, e é aqui, o único elemento que se expressa com uma liberdade de variação rítmica, mantendo a cozinha (linguajar de GUEST, 1986), com a escrita musical definida.

O contrabaixo e o piano trazem uma pequena variação rítmica, mudando o swing (a frase rítmica), em relação à introdução, interagindo ritmicamente no apoio da melodia apresentada, viabilizando dessa maneira a performance, a interpretação de Paulo Moura. O contrabaixo, acompanhado do piano e a bateria são responsáveis por essa pequena mudança no swing apoiando sempre, (pensando em 2/2), na síncope do segundo tempo e do primeiro tempo do compasso seguinte, seguindo novamente da nota de valor inteiro. Depois da primeira frase, o apoio do baixo que ocorre no primeiro tempo forte a cada dois compassos, desaparece em relação à frase da introdução, deixando o swing mais leve, sem apoio, sincopado, no ar.

Figura 81 - Prelúdio com arranjo melódico para o sax alto e levada com variação rítmica e modulação na seção rítmico-harmônica

Prelúdio

9 **A** B7($\sharp 11$)

Sax. al. *mp cresc.*

Pno. D7($\sharp 11$) Eb7($\sharp 9$) D7($\sharp 11$) Eb7($\sharp 9$) D7($\sharp 11$)

Baixo a. D7($\sharp 11$) Eb7($\sharp 9$) D7($\sharp 11$) Eb7($\sharp 9$) D7($\sharp 11$)

Bat. **A**

13 B7($\sharp 9$) C7($\sharp 9$) C $\sharp 7$ ($\sharp 9$) D7($\sharp 9$) *mf*

Sax. al.

Pno. Eb7($\sharp 9$) D9($\sharp 11$) D7($\sharp 9$) Eb7($\sharp 9$) E7($\sharp 9$) F7($\sharp 9$)

Baixo a. Eb7($\sharp 9$) D9($\sharp 11$) D7($\sharp 9$) Eb7($\sharp 9$) E7($\sharp 9$) F7($\sharp 9$)

Bat.

The image displays a musical score for four instruments: Saxophone Alto (Sax. al.), Piano (Pno.), Bass (Baixo a.), and Drums (Bat.). The score is divided into two systems, measures 17-20 and 21-24.

Measure 17: Sax. al. plays a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5. Pno. and Baixo a. play a harmonic accompaniment. The Drums play a steady eighth-note pattern.

Measure 18: Sax. al. continues the melodic line. Pno. and Baixo a. play a harmonic accompaniment. The Drums play a steady eighth-note pattern.

Measure 19: Sax. al. continues the melodic line. Pno. and Baixo a. play a harmonic accompaniment. The Drums play a steady eighth-note pattern.

Measure 20: Sax. al. continues the melodic line. Pno. and Baixo a. play a harmonic accompaniment. The Drums play a steady eighth-note pattern.

Measure 21: Sax. al. plays a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5. Pno. and Baixo a. play a harmonic accompaniment. The Drums play a steady eighth-note pattern.

Measure 22: Sax. al. continues the melodic line. Pno. and Baixo a. play a harmonic accompaniment. The Drums play a steady eighth-note pattern.

Measure 23: Sax. al. continues the melodic line. Pno. and Baixo a. play a harmonic accompaniment. The Drums play a steady eighth-note pattern.

Measure 24: Sax. al. continues the melodic line. Pno. and Baixo a. play a harmonic accompaniment. The Drums play a steady eighth-note pattern.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

O padrão melódico que aparece entre o compasso 9 e o 15, ocorre no acorde dominante e não no modo menor como na versão de Tom Jobim. Ele acontece em uma sonoridade da escala diminuta dentro do acorde dominante. Na harmonia transposta para o sax alto temos o acorde dominante em B7, o padrão melódico é construído pelas notas: Ré

(#9)⁷⁷, Fá (#11), G# (13), vistas nos compassos 9 ao 13. A última frase, que inicia no compasso 14, é construída com o Lá (7), passando por G# (13) Fá (#11), resolvendo no C# (9) de B7, tirando a tensão provocada pelas tensões do modo diminuto, terminando a frase na sonoridade do modo Lídio b7.

No oitavo compasso, a harmonia move-se modulando em ritmo sincopado na forma cromática ascendente, para uma terça menor acima. Na tonalidade concerto ela movimentada de D7(#9), para F7(#9). Seguindo em F7(#9), Paulo Moura toca fazendo menção à melodia original resolvendo a última nota da melodia que seria a tônica, em uma sonoridade não muito esperada. Em um trítone (quarta aumentada) com relação a nota original da música.

As ideias adicionadas no prelúdio, da mudança na variação rítmica para a sessão rítmico-harmônica, e da modulação, fazem a diferença na atenção e cuidado do arranjador Paulo Moura, valorizando a melodia criada que antecipa a melodia original da música. Em *Lamento no Morro*, tanto a introdução quanto o prelúdio são formas de arranjo definidas, pré-concebidas em relação às partes dos temas A, A' e B, representadas pelas letras (B, C e D), a serem apresentadas na forma de escrita não definida musicalmente.

Em *Meu Lugar*, os aspectos referentes aos tipos de escrita no arranjo, são similares a *Lamento no Morro*, misturando formas de escrita definida e a interação musical. A primeira ação na forma da escrita definida no arranjo é a levada rítmica, que ocorre na introdução (a partir do compasso de nº 4, onde a performance inicia-se a tempo), e nas partes do tema representadas pelas letras: A, C, D e G.

No 4º compasso do arranjo, pensando em 2/2, o piano e o contrabaixo iniciam a introdução tocando a tempo, uma levada de baião, onde o baixo imita o padrão ritmo-melódico da zabumba e a mão esquerda da sanfona e o piano imitam o padrão rítmico da mão direita da sanfona. O piano toca essa levada somente nos primeiros quatro compassos, depois segue tocando o acorde, sustentando a sonoridade tocada no primeiro tempo do compasso, a cada dois compassos, até o final da introdução, deixando o movimento inicialmente só para o contrabaixo até a bateria entrar com o ritmo.

A bateria começa no terceiro compasso tocando um prato no primeiro tempo do compasso a cada dois compassos, três vezes consecutivas, preparando para ela tocar com vassourinhas nos últimos quatro compassos da introdução, uma levada de baião típica da sonoridade do baião mineiro⁷⁸.

⁷⁷ Os números entre parênteses se referem às tensões do acorde e não a análise melódica das notas, como procede Ian Guest.

⁷⁸ Levada de vassourinhas na caixa, típica dos bateristas de Minas Gerais.

Figura 82 - Introdução em *Meu Lugar* com arranjo de levada rítmica de baião na seção rítmico-harmônica

♩ = 132

4 B⁷M⁽⁹⁾ B⁷M⁽⁹⁾ Bsus⁷⁽⁹⁾ Bsus⁷⁽⁹⁾

Sax. al.

Pno. a tempo

Baixo a. a tempo

Bat.

2 8 B⁷M⁽⁹⁾ B⁷M⁽⁹⁾ Bsus⁷⁽⁹⁾ Bsus⁷⁽⁹⁾

Sax. al.

Pno. D⁷M⁽⁹⁾ D⁷M⁽⁹⁾ Dsus⁷⁽⁹⁾ Dsus⁷⁽⁹⁾

Baixo a.

Bat.

12

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Tocar levada do trem mineiro com vassourinhas

D7M⁽⁹⁾ D7M⁽⁹⁾ Fus7⁽⁹⁾/D Fus7⁽⁹⁾/D

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Ainda em *Meu Lugar*, só será apresentado o exemplo da Letra A no compasso de nº 16, primeira parte da melodia e sessão rítmico-harmônica. As outras letras C, D, e G, da forma simplificada, possuem a mesma formação rítmica, melódica e harmônica da letra A. Na letra (A), primeira parte do tema, o sax alto toca a melodia apoiada na mesma levada rítmico-harmônica da introdução, porém a mão esquerda do piano dobra o movimento rítmico do contrabaixo, seguida da levada mineira da bateria.

Interessante é observar que as frases da melodia que são interpretadas por Paulo Moura, iniciam sempre acentuando junto à segunda nota sincopada do movimento melódico do contrabaixo, da levada de baião. O contrabaixo e a mão esquerda do piano só repousam o ritmo no quinto e sexto compasso da melodia, onde a harmonia toca o acorde dominante, voltando a levada nos dois últimos compassos resolvendo a harmonia na tônica.

Figura 83 - Primeira parte do tema, letra (A), com arranjo da melodia apoiada da levada rítmica de baião na seção rítmico-harmônica

Tema

A

16

Sax. al.

B⁷M⁽⁹⁾ B⁷M⁽⁹⁾ D⁶/B D⁶/B 3

Pno.

D⁷M⁽⁹⁾ D⁷M⁽⁹⁾ F⁶ F⁶

Baixo a.

Tema

A

Bat.

20

Sax. al.

F⁷(add⁴) F⁷(b⁹#¹¹) B⁷M⁽⁹⁾ B⁷M⁽⁹⁾

Pno.

A⁷(add⁴) A⁷(b⁹#¹¹) D⁷M⁽⁹⁾ D⁷M⁽⁹⁾

Baixo a.

Bat.

4

24

Sax. al.

B⁷M⁽⁹⁾ B⁷M⁽⁹⁾ D⁶/B D⁶/B

Pno.

D⁷M⁽⁹⁾ Tema D⁷M⁽⁹⁾ F⁶ F⁶

Baixo a.

Tema

Bat.

28

Sax. al.

F[#]7(add⁴) F[#]7(b⁹#11) B⁷M⁽⁹⁾ B⁷M⁽⁹⁾

Pno.

A⁷(add⁴) A⁷(b⁹#11) D⁷M⁽⁹⁾ D⁷M⁽⁹⁾

Baixo a.

Bat.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Dentre as músicas escolhidas para a análise, somente *Lamento do Morro* e *Meu Lugar* apresentam levadas rítmicas definidas, pré-estabelecidas.

3.4.1.2 Músicas que contém formas com convenções rítmicas

Outro elemento pré-concebido no arranjo em *Lamento no Morro* são as convenções rítmicas. Elas ocorrem na introdução nos compassos de n°16; 45 e 46; 49 a 51; e 52.

A primeira convenção rítmica no compasso de n° 16 é tocada em síncope, por toda a sessão rítmico-harmônica, modulando cromaticamente a harmonia até uma terça menor acima. Essa modulação é muito usual em formas de blues. Aqui ela se desloca na síncope do samba iniciando na tônica e terminando na última síncope do compasso no acorde uma terça menor acima.

Figura 84 - Convenção rítmica, na parte do prelúdio em *Lamento no Morro*

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Ainda em *Lamento no Morro*, na letra D do arranjo (segunda parte da melodia tocada pelo sax), ocorre uma convenção rítmica nos compassos 45 e 46. O piano e o contrabaixo tocam no segundo tempo do compasso 45, no acorde subV, acentuando ritmos diferentemente um do outro, mas retornam ritmicamente na resolução do acorde no compasso 46. Fica quase como a convenção tocada no *feeling*, explicada por Tiso.

Já nos compassos seguintes de 49 a 51, toda a seção rítmico-harmônica faz o movimento cromático apoiando a melodia, seguindo novamente em ritmo sincopado, apoiando no compasso seguinte a nova melodia de caráter blues, referente a escala pentatônica de Bm7, interpretada nos compassos 50 e 51.

Figura 85 - Trechos do tema *Lamento No Morro*, parte B, demonstrando convenções rítmicas

The musical score is presented in two systems, measures 45-48 and 49-52. The instruments involved are Saxophone (Sax. al.), Piano (Pno.), Bass (Baixo a.), and Drums (Bat.).

System 1 (Measures 45-48):

- Measures 45-48:** Saxophone part features a melodic line with a wavy line indicating a vibrato or tremolo effect. Chords are labeled: Em^9 , $A\#^7$, A^9 , $D\#m^7$, and $Dmaj7(\#11)$.
- Measures 45-48:** Piano and Bass parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. Chords are labeled: Gm^9 , $C\#^7$, C^9 , $F\#m^7$, and $Fmaj7(\#11)$.
- Measure 48:** Bass part features a triplet of eighth notes.

System 2 (Measures 49-52):

- Measures 49-52:** Saxophone part features a melodic line with a wavy line indicating a vibrato or tremolo effect. Chords are labeled: $G\#13(\#9)$, $G13(\#9F\#13(\#9))$, $F9(\#11)$, Em^7 , and $A^7(sus)$.
- Measures 49-52:** Piano and Bass parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. Chords are labeled: $B13(\#9)$, $Bb13(\#9)$, $A13(\#9)$, $A\flat9(\#11)$, Gm^7 , and $C7(sus)$.
- Measure 52:** Bass part features a triplet of eighth notes.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Essas são as ações de escrita pré-estabelecida no arranjo existentes em *Lamento no Morro*. O prelúdio se repete no meio do arranjo, ele aparece como um interlúdio da primeira

sessão da melodia, com o resto do arranjo. A introdução só retorna ao final da música. Na última exposição do tema onde o piano e o contrabaixo tocam só primeiro tempo, em fermata, deixando somente a bateria acompanhar a interpretação da melodia no sax, ao final da melodia, a bateria faz uma pausa de dois compassos deixando só o piano e o contrabaixo anunciar a levada da introdução para o término da música. O arranjo não tem espaço para a improvisação. Após o prelúdio se repetir, o piano e o sax tocam a primeira parte melodia da seção, com variações e interferências melódicas.

Em *Meu Lugar* não ocorrem convenções rítmicas definidas, pré-estabelecidas.

Em *Razão*, as convenções rítmicas ocorrem na introdução nos compassos de números 2 e 3; no tema, letra A, nos compassos de números 9 e 10; e no interlúdio todo o trecho entre os compassos de números 41 a 50.

Percebe-se que as ações das intervenções rítmicas são tocadas no início ou no final de uma parte da forma da música, definindo os diferentes tipos de ambiência sonora no arranjo.

Figura 86 - Trechos do tema *Razão*, demonstrando convenções rítmicas

$\text{♩} = 68$

Intro C $\sharp$ m ^{9} Cm ^{9} (add11) F ^{13} (sus4)

Saxofone alto

Intro Em ^{9} Em ^{9} (add11) Ebm ^{9} (add11) A $\flat$ ^{13} (sus4)

Piano

Intro Em ^{9} Em ^{9} (add11) Ebm ^{9} (add11) A $\flat$ ^{13} (sus4)

Baixo acústico

Intro $\text{♩} = 68$

Bateria

46

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

A maj7(add13) D#7(#9) D7(^{#11}₉) C#m7(b5) F#7(b13) 7

Cmaj7(add13) F#7(#9) F7(^{#11}₉) Em7(b5) A7(b13)

Cmaj7(add13) F#7(#9) F9(^{#11}) Em7(b5) A7(b13)

48

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

G#13(#11) B13(#11)

B13(#11)

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Aos Pés da Cruz* não ocorrem convenções rítmicas definidas, pré-estabelecidas.

3.4.1.3 Músicas que contém formas com harmonia em bloco

Em *Lamento no Morro*, a harmonia em bloco acontece na exposição das partes A e A' do tema representadas pelas letras (B e C), interpretada pelo piano de Wagner Tiso entre os compassos 28 a 30, (letra B), e entre os compassos 36 a 38, (letra C).

Figura 87 - Harmonia em bloco na primeira e segunda parte do tema, interpretada pelo piano em *Lamento no Morro*

The musical score for measures 25-30 of 'Lamento no Morro' is shown. The score includes parts for Sax. al., Pno., Baixo a., and Bat. The piano part features complex chords and triplets. The chords are: Dm7, Bbmaj7/D, C9(add13), F#m7(add9), Cm7, F7, F7(b13). The bass line is marked with a 'B' in a box. The drum part is marked with a 'B' in a box.

25 **B** Tema Piano

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Dm7 Bbmaj7/D C9(add13) F#m7(add9) Cm7 F7 F7(b13)

Dm7 Bbmaj7/D C9(add13) F#m7(add9) Cm7 F7 F7(b13)

B

29

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

B $\flat$ maj9(add13) Am7(add11) Bm7(b5) A7(#9)

B $\flat$ maj9(add13) Am7(add11) Bm7(b5) A7(#9)

33

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Dm7 Gm7 C7 F#m7 B7 Cm7 F7

Dm7 Gm7 C7 F#m7 B7 Cm7 F7

37

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

mf

$B\flat$ maj7

$D7(\sharp 9)$

5

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

A harmonia em bloco segue em *Lamento no Morro*, quando Paulo Moura toca o início da segunda parte do tema (letra D) e Wagner Tiso, no compasso 42, harmoniza sua melodia apoiada em bloco, repousando a harmonia na última síncope ligada ao tempo inteiro do compasso 43. Esse bloco harmônico do piano junto a melodia no sax alto, sustenta a melodia, fortalecendo-a no movimento ascendente sincopado.

Figura 88 - Harmonia em bloco entre o piano e o sax alto em *Lamento no Morro*

41 **D** C#m9 F#13(#9) Bm7 /

Sax. al. Tema Sax alto mp cresc. mf cresc.

Pno. Em9 A13(#9) Dm7 /

Baixo a. Em9 A13(#9) Dm7 /

D

Bat.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Em *Meu Lugar* e *Aos Pés da Cruz* não ocorre a escrita definida, pré-estabelecida de harmonia em bloco. Essas são as partes de escrita definida encontrada nas quatro músicas selecionadas.

Um detalhe importante de compreender é que nessas partes do arranjo com escritas pré-estabelecidas também ocorrem as ações de interação musical, mas nesse sentido elas não são as únicas responsáveis por todo o material musical da performance. Os elementos musicais como uma levada ou convenção rítmica escrita previamente, possibilitam aos músicos uma ferramenta, um dispositivo, onde juntos compartilham as suas qualidades musicais em um mesmo foco, uma mesma sintonia, no aqui e agora.

Há duas partes do arranjo que usam as duas formas de escrita. São os três primeiros compassos da introdução de *Meu Lugar* e a introdução de *Aos Pés da Cruz*. Essas partes trabalham em um andamento lento, as vezes usando o rubato, uma respiração, uma fermata, trabalhando com um pulso móvel, comprimido ou dilatado, que pode ser regido, ou se movimenta de acordo com o solista que lidera a sua interpretação.

Em *Meu Lugar*, esses três primeiros compassos foram escritos apenas para o piano e o contrabaixo com arco.

Figura 89 - Introdução de *Meu Lugar* com escrita pré-estabelecida em andamento lento, quase rubato

The musical score is for the introduction of the song "Meu Lugar". It is written for four instruments: Saxophone alto, Piano, Acoustic Bass, and Drums. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as "Intro" with a quarter note equal to 48 (♩ = 48). The score is divided into four staves. The Saxophone alto staff has a whole rest in the first two measures and an "accel." marking in the third. The Piano staff has a whole rest in the first measure, followed by a triplet of eighth notes in the second measure, and then a series of chords and triplets in the third and fourth measures, with an "accel." marking in the fourth. The Acoustic Bass staff has a whole rest in the first measure, followed by a half note in the second measure, and then a quarter note in the third measure, with an "Intro arco" marking above the first measure. The Drums staff has a whole rest in the first two measures and an "accel." marking in the third. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as rests, triplets, and acceleration markings.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Essa parte da introdução se move através da interpretação melódica do pianista, seguida do contrabaixo com arco apoiando a melodia no piano. No terceiro compasso, o contrabaixo faz uma pausa no terceiro tempo, deixando o piano tocar uma frase em quiálteras de dois tempos. Essa frase rege a entrada do contrabaixo sem arco, no quarto compasso, tocando a tempo, a levada do baião mineiro. É uma parte do arranjo que tem uma ideia definida e escrita. Uma transcrição descrita por Maranesi (2005) como “nota a nota”.

Em *Aos Pés da Cruz*, o arranjo é escrito para o sax alto, o piano e o contrabaixo.

Figura 90 – Introdução de *Aos Pés da Cruz* com escrita pré-estabelecida em andamento rubato

Zé da Zilda/Marino Pinto

$\text{♩} = 60$

F#m7(add9) Em7(add9)/F# F#m7(add9) C#7(sus9) F#7(sus9) A7(sus)

intro rubato

Alto Sax

sub---- A TEMPO 3

Piano

Am7(add9) Gm7(add9)/A Am7(add9) E7(sus9) A7(sus9) C7(sus)

Bass

$\text{♩} = 60$

Drum Set

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Nesse arranjo, a introdução é escrita em $\frac{3}{4}$. Nos quatro primeiros compassos, a melodia é tocada pelo contrabaixo, que conduz a performance em um andamento rubato entre as frases, seguido do sax alto tocando com a sonoridade subtônica sugerindo um som de contrabaixo com arco, apoiando a harmonia do piano preenchendo a cada frase todo o compasso. Na última fermata da melodia do contrabaixo, antes da entrada do quinto e último compasso da introdução, o sax alto com um glissando ascendente, assume a melodia final, regendo até a entrada a tempo do tema principal na letra (A), no quinto compasso, interpretada pelo piano.

Essa definição que proponho sobre a sonoridade do saxofone, estar sugerindo um som de contrabaixo com arco através do som subtônico, não é aleatória. Essa conclusão surgiu quando li o relato sobre “a questão da interpretação”. Halina Grynberg pergunta para Paulo: “Estudar partituras, isso que você chama de hobby, influencia muitíssimo sua interpretação, os arranjos que você faz, a maneira como você transmite a estética musical em seus CDs, sua sonoridade no palco...”. Ao que ele responde:

Talvez seja porque uma vez - isso já faz bastante tempo - eu estava ouvindo uns discos de Segovia, o violonista que foi um dos grandes músicos da Espanha, e observei que, nas gravações dele, o violão às vezes tem sonoridades de oboé, de clarineta e de outros instrumentos de orquestra, o que enriquece muito. - *O que também acontece quando você toca clarineta, fazendo parecer um contrabaixo acústico, um violino...* Ah, que bom que isso acontece. O João Gilberto certa vez me falou, ele ainda estava começando, que queria que o som dele, a voz dele, se assemelhasse a um trombone. Eu, às vezes, tenho dificuldade, trabalho muito para dominar o som, principalmente para que ele seja de clarineta mesmo, mas talvez por isso, por ler muitas partituras e gostar de orquestração, eu me contagio ao estudar uma música e tenho de controlar para que o som seja de clarineta, não de trombone ou de contrabaixo... (GRYNBERG, 2011, p. 52)

Através desse relato de Paulo Moura, é possível supor ele ter pensado em usar a mesma ideia no saxofone, como princípio de orquestração, tocando a sonoridade subtônica, substituindo a função de um contrabaixo com arco, já que o protagonismo do contrabaixo era tocar a melodia, na introdução de Aos Pés da Cruz.

3.4.2 A interação musical: forma de escrita não definida musicalmente

A interação musical é talvez um dos termos mais recentes a ser estudado e reconhecido na avaliação das análises em performance na música popular. Ela passa a ser um novo componente, a ser estudado e analisado. No âmbito musical acadêmico, essa forma de pensar e analisar é ainda muito pouco discutida, pelas ocorrências nas ações musicais interpretadas, que causam transformações.

Mas é onde passa a existir o relacionamento entre o conhecimento intelectual musical adquirido e a prática instrumental, melhor dizendo: é a prática do conhecimento, podendo essa, chegar a um estado emocional, perceptivo e até intuitivo onde todos se conectam no ato da performance. O estado de consciência dos músicos é um fator tão essencial para a realização da ação, quanto a partitura escrita, elaborada para a performance da peça musical.

Rodrigues (2012, p. 50) traz uma reflexão sobre o corpo da coletividade que se manifesta nas relações interpessoais em uma performance, que trazem significados inerentes à interação entre os músicos:

Este corpo, o da coletividade, nem sempre se apresenta visível. O indivíduo apenas começa a percebê-lo quando se sente parte de algo maior, até no extremo, senti-lo como se fora si mesmo. O desafio para o indivíduo, neste caso, consiste em atualizar esta conexão com o corpo da coletividade sem esquecer-se de sua existência como individualidade. É o que ocorre quando um músico em performance, interagindo com outros músicos, segue sua partitura, mas ouve a música toda como se fosse sua. O que o toca não é sua partitura específica, mas a música da qual ela faz parte. Isto significa incluir as ações dos outros, aceita-las, no extremo, como suas. Poderíamos

também identificar esse corpo maior nas manifestações comunitárias rituais como no congado ou no candomblé, ou em rituais laicos como na escola de samba e blocos carnavalescos.

Pode se entender que, em uma performance musical, a ação do grupo se torna coletiva, a partir da percepção de si próprio e a percepção do outro, se manifestando em uma sensação comum do pulso pela interação criada no momento. Essa interação musical ocorre como Rodrigues relata, quando o outro indivíduo percebe a interação coletiva e a aceita como a sua, incluindo nela suas ações, deixando fluir naturalmente a música da qual todos fazem parte. Rodrigues traz também apontamentos à análise de quatro traços da performance criados por Zumthor. Esses apontamentos mostram semelhanças aos procedimentos do Paulo Moura Quarteto na gravação dos álbuns.

1. A performance se refere à realização de um material tradicional conhecido como tal, performance é reconhecimento;
2. A performance situa-se em um contexto ao mesmo tempo “cultural e situacional” e aparece como “emergência”, e assim “ultrapassa o curso comum dos acontecimentos”;
3. Hymes classifica três tipos de atividade do homem: comportamento (behavior) como tudo que é produzido por uma ação qualquer; conduta, que é o comportamento submetido a normas socioculturais e performance, como uma conduta pela qual o sujeito assume “aberta e funcionalmente” a responsabilidade;
4. A performance modifica o conhecimento, não é apenas um meio de comunicá-lo, em outras palavras, performance produz conhecimento. (ZUMTHOR, 2007 apud RODRIGUES, 2012, p. 51)

No item um é como Paulo Moura reconhece sua história, seu percurso como pessoa e músico. Ele compartilha isso com os membros do grupo, nas interações musicais, pessoais, desenvolvidas durante a preparação e a performance na gravação. Segundo Korman (2016), o baixista Luiz Alves compara o processo criativo e de produção do grupo a um laboratório musical, onde se poderia experimentar materiais e selecionar o que mais funcionava. Nesse laboratório, tem papel importante o background de cada músico, que está sempre presente exercendo pressão. Isso se equilibra com a percepção do momento, que implica aceitação das condições criadas para o trabalho coletivo. No ato da performance se dá esse encontro entre o passado, que está sempre presente, e a percepção do momento. O fato desse processo ter sido registrado permite a sua análise.

Paulo Moura traz o conteúdo de sua história, em estado virtual, no material musical a ser atualizado através da performance no estúdio de gravação, construída com seu grupo, no aqui e agora. Essas gravações ainda não contavam com os procedimentos de *overdube*.⁷⁹ Os

⁷⁹ Tecnologia de gravação em diversas pistas que possibilitou o registro não simultâneo das performances.

músicos eram submetidos a uma condição em que sua performance não poderia ser editada. Cada tomada é única e inteira, exigindo uma qualidade de atenção refinada e frágil.

No item dois (...) a performance como emergência ocorre no confronto entre o cultural, que implica a memória de um tipo de contrato social, ainda que inconsciente, e a situação atual, que está conectada às impressões que o indivíduo recebe no “aqui e agora”. Em performance, a emergência de algo que ultrapassa o curso comum dos acontecimentos cotidianos é como um choque, um “despertador”. Tal evento aporta uma qualidade não habitual. Somos levados (indução, entrainment) a realizar conexões, que cotidianamente, não se dariam. Certas condições são estabelecidas e outras suspensas para que as conexões não cotidianas tornem-se possíveis. Estas condições estabelecem um lugar fora do lugar e um tempo fora do tempo, uma situação de margem, de liminaridade. (RODRIGUES, 2012, p. 52).

Essas conexões realizadas como um choque, um “despertador”, que cotidianamente não aconteceriam, tornam possível, por uma situação de fronteira, a interação espontânea na performance. Segundo Korman (2016), Pascoal Meireles declara que Paulo Moura lhes dera liberdade para não manter um “padrão rítmico constante”. Luiz Alves acrescenta que não havia a obrigação de “dar uma base”. Esses dois depoimentos indicam o grau de liberdade que Paulo Moura trouxe para a interação musical. Havia espaço para que cada indivíduo aportasse à performance suas possibilidades técnicas e predileções estilísticas. Esse espaço possibilitou, por exemplo, a emergência da fricção entre as levadas de samba e de *jazz*, hora um está tocando o samba, o outro tocando *jazz*; um está tocando composto, o outro não. É evidente na audição e nas transcrições a interação entre os solistas e o acompanhamento, coisa que não era muito comum naquele período, especialmente no que diz respeito à seção rítmica.

No item três (...) Zumthor, seguindo Hymes, elabora uma espécie de escala de ações. Partindo do que ele chama de comportamento, que seria qualquer ação possível, ele vai afinando o conceito em direção ao que chama de conduta, quando esse comportamento é submetido a algumas regras ou condições. Nesse ponto o comportamento entrando na cultura se transforma em conduta. O material bruto do comportamento é processado pelas normas socioculturais e transformado em uma conduta aceita no contrato social que a cultura, enquanto legado, atualiza. A submissão a normas socioculturais exime o indivíduo de responsabilidade. No entanto é como se existisse em cada indivíduo uma necessidade de ser responsável, que é a sua possibilidade de “acordar”, despertar da condição submissa, ainda que continue vivendo na cultura sob as regras de um contrato social. A este despertar corresponderia a performance, quando o sujeito assume “aberta e funcionalmente” a responsabilidade. (RODRIGUES, 2012, p. 52)

A liberdade de ação na performance musical que Paulo Moura propõe implica responsabilidade. Essa responsabilidade é assumida por ele e os músicos do grupo, diante da possibilidade de “acordar”, de não tocar mecanicamente o padrão rítmico característico da

bossa nova, assim como outros padrões musicais correntes, presentes e passados. O despertar da condição de submissão aos padrões habituais de conduta musical deixa criar novos diálogos, novas nuances, de acordo com a interação formada em torno do material musical.

No item quatro (...) recorro a uma outra passagem do próprio Zumthor: “A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuta”. Pode-se ter uma imagem, uma representação para determinada forma, como aquela que a partitura (nas artes musicais e/ou mesmo em alguns casos nas artes cênicas) pode dar. Isto permanece em um plano virtual. Enquanto aí, não há ação e a forma não existe atualmente, é apenas uma imagem, uma promessa e sua atuação se limita a isso. A ação efetivamente começa a existir quando a forma se atualiza em matéria perceptível. É quando afeta o sujeito. É na performance que a forma se atualiza e o sujeito é tocado. Mas a performance tem duração e isso implica instabilidade, movimento e mudança. De tal maneira que na performance, a cada instante ela se per-forma, se renova. A cada performance, a história das interações na duração cria forma e realiza sempre outra forma. A performance produz conhecimento na medida em que sua ação é transformadora. (RODRIGUES, 2012, p.53)

A ação é transformadora quando a performance está no aqui e agora, atualizando o material musical aportado, e com isso tocando o sujeito. Através das instabilidades surgidas, o sujeito começa a existir em uma nova percepção, onde a performance se renova, se transforma, produzindo conhecimento. Nesse tipo de gravação em que Paulo Moura produziu os seus álbuns, com faixas (tomadas) tocadas inteiramente sem interrupção, a performance é estruturada pelo material musical e pelas propostas estéticas trazidas por ele. O contato com esse conteúdo virtual na forma de ação atualiza, renova a performance produzindo um conhecimento, sempre se transformando.

É possível a partir desse diálogo entender um pouco do que acontece em uma interação musical e o grau de responsabilidade na produção final de uma ação, no caso, uma gravação. Esse grau de responsabilidade surge de acordo com a afinidade musical que o líder e seu grupo constroem.

O relato da entrevista de Wagner Tiso ressalta que a performance se desenvolveu nessas partes do arranjo, apontadas, através de uma referência musical definida na partitura pela melodia e cifra, onde as intervenções rítmicas decorridas, acontecem geralmente no *feeling*, e não escritas. As intervenções rítmicas iniciais que Wagner comenta, que poderiam ser escritas, ocorrem nas partes da introdução, que se repete para finalizar a música, e no prelúdio que se repete depois da exposição completa da forma da melodia A, A', B, A, adotada no arranjo. Cada instrumentista do quarteto tenta colocar no ato da performance da gravação, toda a sua experiência e liberdade de expressão na medida justa, a favor de uma interação musical equilibrada, mas criativa. Bill Dobbins relativiza essa diferença entre a boa

e a fraca performance de uma seção ritmo-harmônica e melodia. Compreende-se a ideia de Paulo Moura confiar em uma boa performance, valorizando o nível de cada instrumentista, deixando prevalecer a interação musical entre eles, representadas pela análise a seguir.

Para a análise dessa interação musical, foram escolhidos trechos dos arranjos das músicas: *Aos Pés da Cruz* e *Lamento no Morro*.

Em *Lamento no Morro*, a interação musical desenvolvida na performance, ocorre apenas, na exposição da melodia original, interpretada na forma A, A', B e A, representada pelas letras (B, C, D e E). Nessa análise, usaremos os trechos correspondentes às letras (D e E). Alternando momentos em ritmos sincopados, oriundos do samba e ritmos tercinados que seguem mais a linha do *jazz swing*, os músicos, nessa parte da forma do arranjo, não possuem uma notação musical arranjada pré-definida. As vezes é possível sentir a divisão em 4/4 e as vezes em 2/2, elas se alternam. Pela audição da faixa, observa-se que eles tocam com total liberdade de expressão, criando entre si, no ato da performance, um diálogo que se desenvolve a partir da interação musical da seção ritmo-harmônica com a interpretação de cada solista.. As abordagens de Korman (2016, p. 163-164), sobre a interação musical dos músicos, desenvolvida em *Aos Pés da Cruz*, pode ser, pela sua semelhança, usada em *Lamento no Morro*.

É essencialmente uma bossa nova, elaborada com múltiplas camadas de subdivisão. Em geral, esta faixa contém uma boa quantidade de movimento melódico e deslocamento rítmico no baixo, frequentemente servindo mais como uma contra linha interativa em vez de constantemente e literalmente reforçar a convencional sensação constante de '2' de samba ou '4' de *jazz*. Esta abordagem permite a Alves desenvolver e contribuir com ideias independentes, tornando-se parte integrante da conversa musical que se desenrola.

A diferença destas gravações é a simultaneidade não só de camadas de tempo, mas também de gênero, neste caso o *jazz* americano e o samba brasileiro.

O prato de condução de Meirelles geralmente mantém a sensação binária e a célula rítmica características do samba, enquanto os *rim shots*, caixa e tons se inclinam para os níveis ternários que caracterizam uma sensação do *jazz*.⁸⁰

⁸⁰ No original: "It is essentially a bossa nova, elaborated with multiple layers of subdivision. In general, this track contains a good amount of melodic motion and rhythmic displacement in the bass, frequently serving more as an interactive counter-line rather than constantly and literally reinforcing the conventional steady '2' feel of samba or '4' of jazz. This approach allows Alves to develop and contribute independent ideas, becoming an integral part of the musical conversation which unfolds.

The difference in these recordings is the simultaneity not just of layers of time, but of genre, in this case American jazz and Brazilian samba.

Meirelles's ride cymbal generally maintains the binary feel and rhythmic cell characteristic of samba, while the rim shots, snare drum and toms incline towards the ternary levels which characterize a straight ahead jazz feel."

Através dos relatos de Korman (2016), percebe-se também que a bateria de Meirelles trabalha, simultaneamente, a sensação dos gêneros citados acima, mantendo a sensação binária no prato de condução e a sensação tétnaria nos *rim shots*, caixa tons.

Paulo Moura inicia a segunda parte da melodia com uma frase sincopada em anacruse da letra (D), interagindo musicalmente com a sessão rítmico-harmônica. A interação musical construída nessa parte, traz em geral uma base apoiada no ritmo de samba, de acordo com a interpretação da melodia. O contrabaixo toca na entrada da letra (D), a levada do samba de partido alto, seguindo o piano no segundo compasso apoiando a última sincope da melodia em ritmo sincopado com harmonia em bloco. Eles seguem em geral, apoiando as variações de sincope em ritmos de samba, de acordo com a interpretação de Paulo Moura. Surgem algumas convenções que parecem ter sido criadas no *feeling* como os compassos 45 e 52.

Figura 91 – Melodia da parte B, em *Lamento no Morro* (letra D) do arranjo interpretada pelo sax de Paulo Moura

The musical score for Figure 91 is arranged in four staves. The top staff is for Sax. al. (alto saxophone), the second for Pno. (piano), the third for Baixo a. (bass), and the bottom for Bat. (drums). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 40. The Sax. al. staff features a melodic line starting with a rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C#5. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line starts with a rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C#3. The drums play a simple pattern of quarter notes. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, mp, cresc.), articulation (accents), and phrasing slurs. Chord symbols are provided above the piano and bass staves: C#m9, F#13(#9), Bm7, Em9, A13(#9), and Dm7. A box labeled 'D' is placed above the Sax. al. staff at measure 41, indicating the start of the 'letra D' section. The Sax. al. staff also includes a box labeled 'Tema Sax alto' at measure 41. The piano and bass staves have a box labeled 'D' at measure 41, indicating the start of the 'letra D' section. The drums play a simple pattern of quarter notes.

44

Sax. al.

mf cresc.

Em⁹ A^{#7} A⁹ D^{#m7}

Pno.

G^{#m9} C^{#7} C⁹ F^{#m7}

Baixo a.

G^{#m9} C^{#7} C⁹ F^{#m7}

Bat.

48

Sax. al.

D^{maj7}(^{#11}) G^{#13}(^{#9}) G¹³(^{#9}) F^{#13}(^{#9}) F⁹(^{#11})

Pno.

F^{maj7}(^{#11}) B¹³(^{#9}) B^{b13}(^{#9}) A¹³(^{#9}) A^{b9}(^{#11})

Baixo a.

F^{maj7}(^{#11}) B¹³(^{#9}) B^{b13}(^{#9}) A¹³(^{#9}) A^{b9}(^{#11})

Bat.

52

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Em⁷ A^{7(sus)} Dm¹¹ G¹³ C#m⁹ F#¹³(#¹¹₉)

Gm⁷ C^{7(sus)} Fm¹¹ Bb¹³ Em⁹ A¹³(#¹¹₉)

Gm⁷ C^{7(sus)} Fm¹¹ Bb¹³ Em⁹ A¹³(#¹¹₉)

mp cresc.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

O tema volta a parte A (letra E) completando a forma A, A, B, A. Essa última parte do tema, Wagner Tiso toca mais em *swing* de *jazz*, no qual o contrabaixo de Luis Alves segue sua interpretação tercinada tocando também o mesmo *swing*. Percebe-se que aqui a variação entre samba e o *jazz* está de acordo com a articulação e o fraseado que o solista propõe. Nesse caso da letra (E), Wagner toca o piano seguido do contrabaixo de Luís Alves no *swing* do *jazz*, e, segundo Korman (2016), a bateria trabalha musicalmente, a sensação dos gêneros do samba e do *jazz* tocados simultaneamente.

Figura 92 - Melodia da parte A, (letra E) do arranjo interpretada pelo piano de Wagner Tiso

57 **E** Piano tema

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

61

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Dm⁷ Gm⁷ C⁷ F#m⁷ B⁷/F Cm⁷ F⁷

Dm⁷ Gm⁷ C⁷ F#m⁷ B⁷/F Cm⁷ F⁷

Bb^{maj7} Am⁷ D7(#9) 5

Bb^{maj7} Am⁷ D7(#9)

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Depois dessa parte do tema, onde ocorre essa instabilidade rítmica, o arranjo retorna ao prelúdio (letra F), trazendo novamente uma notação musical arranjada definida, que traz uma sensação de estabilidade, para o arranjo.

Após o prelúdio, o sax toca duas partes de oito compassos da primeira parte do tema. A primeira parte, criando uma variação do tema (letra G), e a segunda parte (letra H), o piano

e o contrabaixo tocam apenas no primeiro tempo do compasso deixando o acorde soar em uma fermata, seguindo apenas o sax alto fazendo a melodia principal acompanhado da bateria, soando como um afro-samba instrumental.

A música finaliza com a volta da introdução (letra I), pela seção ritmo-harmônica, com *tacet* da bateria nos dois primeiros compassos, retornando no terceiro compasso com o contrabaixo e o piano terminando a música em *fade out*.

Em *Aos Pés da Cruz*, uma obra do gênero samba, de autoria de Marino Pinto e Zé da Zilda, tendo sido gravada por Orlando Silva, em 1942, por João Gilberto, em 1959, e outros intérpretes importantes da música popular brasileira. O grupo Paulo Moura Quarteto trabalha uma versão instrumental da música gravada em 1969, que não foi, entretanto, a primeira versão instrumental documentada. Em 1963 a música já havia sido gravada por Miles Davis no LP *Quiet Nights*, com arranjo e condução de Gil Evans (ALVES; GARCIA, 2016). A gravação de Davis também é produzida em estúdio, com 04 canais de pistas e o uso de fitas, traz uma instrumentação de quarteto (trompete, piano, contrabaixo, bateria) e orquestra. O estilo remete à sonoridade da bossa nova, mantendo a mesma pulsação em 2/4, mas trazendo a atmosfera do *cool jazz* criado por ele.

Da gravação do Miles Davis ora investigada, identifica-se certa influência na gravação do Paulo Moura Quarteto. Uma delas é no aspecto do arranjo, da harmonia na música, empregado por Gil Evans, em que logo após a interpretação nos primeiros quatro compassos da melodia, ocorre uma modulação. Esse efeito sonoro Paulo Moura também usa em seu arranjo, quando a melodia sai da parte A interpretada pelo piano, e entra na parte B interpretada pelo sax alto, onde ocorre uma modulação para uma quinta acima. Isso não significa que a modulação seja uma novidade porque na versão de Orlando Silva ocorre também uma modulação. Mas percebe-se que, na versão cantada, a modulação tem outra função – ela interfere mais na forma da música enquanto nas gravações instrumentais interfere diretamente no corpo da melodia. Outra semelhança é a interação do contrabaixo com a bateria e o arranjo orquestral, e também a prática da improvisação.

O conceito artístico intitulado por Paulo Moura como *Bossa Nova Instrumental* apresenta uma maneira diferente de tocar o ritmo da Bossa Nova daquele que pode ser escutado nas performances de Tom Jobim, João Gilberto e outros representantes do gênero. Nestes últimos, a condução rítmica é tocada mantendo sempre a mesma base (sensação rítmica) conduzida pelo prato e caixa. A maneira com que Paulo Moura propõe, é desenvolvida seguindo a natureza do sambajazz, modelado por Edison Machado, usando os

pratos também como condução, mas desconstruindo intencionalmente a condução rítmica predominante da Bossa Nova (o padrão rítmico).

A mistura entre o samba e o *jazz* aparece na maneira como a melodia se relaciona com a base rítmica e harmônica desenvolvida na performance. Há momentos em que a melodia é interpretada em *swing* de *jazz* e outras vezes como samba. O piano e o contrabaixo dialogam tanto com a melodia quanto com a bateria, ora tocando samba ora tocando *jazz swing*, enquanto a bateria, em momento algum, deixa de tocar com o sentido rítmico de samba produzindo assim uma instabilidade, entre os gêneros musicais citados. Piedade define esse tipo de fenômeno com o termo “fricção de musicalidades”. Para Piedade (2003, p. 11), “(...) as musicalidades dialogam, mas não se misturam, suas fronteiras musical-simbólicas não são transgredidas, mas são objetos de uma manipulação que acaba por reafirmar as diferenças”.

Korman (2016, p. 158) acrescenta que:

(...) na visão de Piedade, os músicos brasileiros que procuram combinar essas duas grandes, complexas e diversas culturas musicais entram em uma dinâmica que ele descreve como uma "fricção de musicalidades" afetadas por fatores estéticos e, em graus que variam de caso para caso, questões de política cultural, econômica e ideológica.

Quanto ao termo fricção, segundo Piedade (2003), foi inspirado pela teoria do antropólogo brasileiro Roberto Cardoso de Oliveira, chamada “teoria da fricção interétnica”. Este conceito, desenvolvido por Cardoso a partir dos anos de 1960, tinha o intuito de perceber a relação entre sociedades indígenas e a sociedade brasileira herdeira da colonização européia, que ele via como marcada pela contradição, exibindo em sua essência, uma desigualdade. Piedade, observando esse conceito em sua própria origem na etnologia, migra esse pensamento para a tensão entre a musicalidade brasileira e a norte-americana, no seio da música popular instrumental brasileira. De acordo com Piedade (2003, p. 11):

A metáfora mecânica da fricção implica que os objetos postos em contato se tocam e esfregam suas superfícies, podendo chegar a trocar partículas, mas os núcleos duros das substâncias tendem a se manter. Por isto não é o caso de se falar em complementaridade, como muitos discursos ingenuamente fazem, pois o caráter não é construtivo, mas sim de tensão e flexibilidade, e muitas vezes de ironia, como nos exemplos de fricção de musicalidades envolvendo ironia e paródia no *jazz*.

A performance de cada músico traz elementos distintos entre o samba e o *jazz*, marcada pelas variações rítmicas, harmônicas e melódicas dos dois gêneros. A transcrição das seções em que isso ocorre incluiu os seguintes trechos: a introdução, o tema (piano e saxofone

alto), a improvisação do saxofone alto, a harmonia cifrada, a linha do baixo e padrões rítmicos do piano e da bateria.

A gravação de João Gilberto no disco *Chega de Saudade* traz um refinamento da harmonia com uma sonoridade mais intimista, lançando o estilo da bossa nova. Levou-se também em consideração a performance de João Gilberto, pois seu caráter intimista é identificado nas gravações do Paulo Moura Quarteto (ALVES; GARCIA, 2016). A versão de *Aos Pés da Cruz*, de João Gilberto, foi feita originalmente em Mi maior. Na figura abaixo, em que se transcrevem as execuções da parte A do tema de João Gilberto e Wagner Tiso na performance em Paulo Moura Quarteto, a música está transposta para Sib Maior, isto é, a mesma tonalidade da gravação de Paulo Moura se utiliza para facilitação na compreensão da harmonia. Enquanto João Gilberto, nos seis primeiros compassos, permanece no mesmo acorde do modo jônico da tonalidade, Paulo Moura usa em seu arranjo progressões de II - V7 demonstrando re-harmonizações típicas da prática no *jazz*.

Figura 93 - Exemplo ilustrando as diversas variações melódicas e harmônicas de trecho da melodia de *Aos Pés da Cruz* entre as performances de João Gilberto (1959) e Paulo Moura Quarteto (1969)

The figure shows a musical score for the song "Aos Pés da Cruz". It consists of two staves. The top staff is labeled "Melodia por Wagner Tiso" and the bottom staff is labeled "Melodia por João Gilberto". Both staves are in 2/2 time. The top staff has chords: F#sus7, Em7, A7(b9)(b13), Dm7, G7, Cm7, F7. The bottom staff has chords: Bb7M/F, Fm7(9), Bb7, Em7, A7, Dm7, G#m6, Dm7, G7, F#m7. The bottom staff starts at measure 6.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Ainda acerca da fricção entre o samba e o *jazz* nas interpretações de Paulo Moura e dos grupos em que participou e liderou, são interessantes alguns apontamentos de Meirelles (2012) e de Alves e Garcia (2016), conforme levantados por Korman (2016): “[tentamos] trazer para o samba essa liberdade de não manter ou observar um padrão rítmico constante”

(MEIRELLES 2012 apud KORMAN, 2016, p. 02). E, também,

[O que Paulo] queria era exatamente essa coisa de deixar livre, não ficava prendendo você não, vamos ter que dar base. Ele não nos restringiu com a ideia de que “temos de proporcionar uma base”. Base, neste caso, refere-se ação da seção rítmica proporcionando um acompanhamento relativamente constante e previsível para o solista. (ALVES, 2015 apud KORMAN, 2016, p. 02)

3.4.3 A fricção do jazz com a bossa nova interpretada pelo Paulo Moura Quarteto

França (2015), demonstra que o sambajazz se caracteriza por dois afluentes: pela nova batida descoberta por Edison Machado, de conduzir o samba nos pratos, juntamente com a inflexão jazzística dos sopros interpretando a escrita do samba de 2/4 para 4/4 em *swing* de *jazz*. Paulo Moura e seu quarteto vão além dessa interpretação do modo musical em que França (2015) cita. Eles apresentam essas fluências dos dois gêneros sendo interligadas pela interação musical e versatilidade em que o contrabaixo dialoga tanto com a bateria quanto ao sax e o piano.

O contrabaixo de Luiz Alves, acaba tornando o pivô central do quarteto, dialogando de acordo com as inflexões propostas pelos solistas, e com a sessão rítmico-harmônica, mantendo o samba permanentemente tocado e conduzido aberto nos pratos da bateria de Paschoal Meirelles.⁸¹ Essas ocorrências desenvolvidas, citadas acima, percebem-se na Bossa Nova Instrumental gravada nos álbuns por Paulo Moura, que podem ser demonstradas através da análise do registro fonográfico em *Aos Pés da Cruz*.

As transcrições da performance da música analisada, possui as indicações de setas, as frases “*straight eighths*” e “*inaudible*”, as subdivisões da tercina com linha pontilhada, cedidas generosamente do trabalho do pianista e professor Dr. Clifford Korman, que junto à transcrição da introdução, da partitura do saxofone, bem como a cifragem da harmonia e a parte do baixo empreendidas pelo autor do presente texto permitiram a elaboração das figuras a seguir. Será usada uma legenda para maior clareza dos movimentos musicais relacionados na análise a ser demonstrada a seguir (legendas do autor):



Interpretação no gênero *jazz swing*



Interpretação conforme o gênero *samba*

⁸¹ A condução aberta no prato de Paschoal Meireles tem como referência o baterista Edison Machado. A mídia jornalística (o Jornal Globo) o cita como o “criador do samba no prato” (FRANÇA, 2017, p. 58). Machado elaborou um jeito de tocar bateria que trazia para o “samba moderno”, a performance exuberante de certos bateristas de *jazz* ao percutir o prato de condução com o braço direito esticado, ou “aberto”, ao invés de deixa-lo “fechado” sobre o contratempo, como na condução mais tradicional de samba à bateria.

A melodia da parte A nos quatro primeiros compassos é interpretada pelo piano de Wagner Tiso, apoiada pela condução rítmica do baixo predominantemente no caráter de *jazz swing*. Tiso remete à melodia deixando, contudo, de tocar notas que pertencem ao texto da música comparada à versão do João Gilberto, e usando notas de passagens cromáticas típicas do estilo *bebop*. A instabilidade pelas variações rítmicas provocada na parte A está na situação em que o piano e o baixo se relacionam com a bateria. A bateria toca sempre com o sentimento do samba e o piano toca em *jazz swing* gerando assim uma fricção. O contrabaixo dialoga tanto com o piano quanto com a bateria, intercalando com as diferentes ocorrências da sensação rítmica (binária e ternária).

Figura 94 - Parte A (compassos 10 a 13) – Melodia interpretada na forma de *jazz swing* com passagens cromáticas típicas do estilo *bebop* por Wagner Tiso

The image displays a musical score for Part A, measures 10 through 13. It is arranged in three staves: Piano (PNO.), Bass, and Drums (Dr.). The Piano part features a melodic line with chromatic passages, circled in the original image, and chord symbols: Fm7(9), Bb7, Em7, A7, Dm11, and Galt 'STRAIGHT 8THS'. The Bass part provides a rhythmic foundation with triplets and eighth notes. The Drums part shows a consistent pattern of eighth notes. The score is written in 4/4 time and includes measure numbers 10, 11, 12, 13, and 14 at the bottom.

Fonte: Transcrição realizada por Cliff Korman e pelo autor

A melodia da parte B é interpretada por Paulo Moura no saxofone alto. Os primeiros 08 compassos da melodia são interpretados na forma do gênero samba, com uma expressão intimista que lembra interpretações como a de João Gilberto. Paulo Moura toca em quiáltera onde poderia ser uma síncope, e com uma articulação bem ligada, proporcionando uma suavidade na música que remete à bossa nova. É identificada uma flexibilidade métrica, que, dentro da cultura do *jazz* pode ser chamada como o efeito de *laidback*.⁸² Esse efeito se inicia em anacruse do compasso 24, indo até o segundo tempo do compasso 29. Tanto a base

⁸² Uma maneira de interpretar a melodia atrasando o ritmo das notas em relação ao pulso.

harmônica quanto a base rítmica correspondem à interpretação do Paulo Moura nesses 08 compassos (anacruse do comp. 22 a 29).

Figura 95 - Parte B da música (compassos 22 a 29). Atenção à melodia interpretada por Paulo Moura.

The image displays two systems of musical notation for a jazz ensemble. The first system (measures 21-29) includes staves for A. Sax., PNO., BASS, and DR. The A. Sax. staff shows a melodic line with a box around measure 23. The PNO. and BASS staves show harmonic accompaniment with chords: G#m7, C#7(9), Gm7, Em7b5, A7b9, Dm6, and Dm7M(9). The DR. staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks and a 'Crash HHOMIT' instruction. The second system (measures 26-31) continues the harmonic progression with chords: G7, E7(#5), Am7, D7(b9), and Ab13. The A. Sax. staff shows a melodic line with a box around measure 26. The PNO. and BASS staves show harmonic accompaniment. The DR. staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks.

Fonte: Transcrição realizada por Cliff Korman e pelo autor

Do quarto tempo do compasso 29 até a entrada do compasso 31, Paulo Moura interpreta com o *swing* de *jazz*, até que Luís Alves retorna ao ritmo de *samba* e Paulo Moura

reage voltando ao samba, isto até o compasso 33.

Figura 96 - Parte B (compassos 30-33). Interpretação da melodia por Paulo Moura.

The musical score for Figure 96 is divided into two systems. The first system covers measures 26 to 29, and the second system covers measures 30 to 33. The instruments are A. Sax., PNO., BASS, and Dr. (Drum).

System 1 (Measures 26-29):

- Measures 26-27:** Chords G7 and Gm6. A. Sax. plays a melodic line. PNO. and BASS provide harmonic support. Dr. plays a samba rhythm.
- Measure 28:** Chords Am7 and D7(b9). A. Sax. continues the melody. PNO. and BASS provide harmonic support. Dr. plays a samba rhythm.
- Measure 29:** Chord Ab13. A. Sax. continues the melody. PNO. and BASS provide harmonic support. Dr. plays a samba rhythm.

System 2 (Measures 30-33):

- Measure 30:** Chords Gm7 and Em7b5. A. Sax. plays a melodic line. PNO. and BASS provide harmonic support. Dr. plays a samba rhythm.
- Measure 31:** Chords A7b9 and Dm6. A. Sax. continues the melody. PNO. and BASS provide harmonic support. Dr. plays a samba rhythm.
- Measure 32:** Chord Dm7M(9). A. Sax. continues the melody. PNO. and BASS provide harmonic support. Dr. plays a samba rhythm.
- Measure 33:** Chord Dm7M(9). A. Sax. continues the melody. PNO. and BASS provide harmonic support. Dr. plays a samba rhythm.

Fonte: Transcrição realizada por Cliff Korman e pelo autor

Dos compassos 34 a 38 acontece algo similar ao exemplo anterior. Do compasso número 34 à metade do compasso número 36, Paulo Moura toca no *swing* de jazz, dialogando, pois, com o contrabaixo de Luís Alves. Da metade do compasso 36 até o final da melodia, no compasso 38, ele toca novamente com o sentimento do samba. Alves continua com o *swing* de jazz até a improvisação. O piano de Wagner Tiso, por sua vez, dialoga tanto com o saxofone de Moura quanto com o baixo de Alves.

Figura 97 - Alternância dos gêneros musicais entre Moura, Tiso e Alves com Meireles

The musical score is divided into two main sections. The left section features a saxophone (A Sax) and piano (PNO) accompaniment with chords G7(13), G7(b13), and Gm7. The right section features a saxophone (A Sax) and piano (PNO) accompaniment with chords C7(9) and F#sus7. The bottom section shows a drum (Dr) part with a complex rhythmic pattern. The score is labeled with measures 34 through 39.

Fonte: Transcrição realizada por Cliff Korman e pelo autor

Através das análises dos trechos musicais demonstrados acima, percebemos as diferentes formas de interação musical viabilizadas por cada solista, interligadas com a sessão rítmico-harmônica. Paulo Moura traz a interpretação no *swing* do *jazz* em pequenas ocorrências no tema. Percebe-se nas finalizações dos temas das músicas aqui analisadas a presença do *blues* (KORMAN, 2016), em *Aos Pés da Cruz* (ver Figura 39, cp. 71) e em *Lamento no Morro* (ver Figura 91, cp. 52-56), nas duas últimas frases da parte B encerrando a melodia. Tratando da interpretação da melodia principal das músicas citadas, Paulo Moura em relação a Wagner Tiso, toca a maior parte pela sensação binária, característica da música brasileira (os acentos da síncopa tocados no devido lugar) como também as inflexões musicais e as ações de flexibilidade do tempo. Já na improvisação ele traz não só o *swing* do *jazz*, como também inovações da era bebop e pós-bebop pelos recursos estilísticos e harmônicos aqui analisados. Korman (2016, p. 164, tradução nossa) acrescenta que:

A esta simultaneidade de tempo e gênero acima descrita junta-se o uso frequente da colocação matizada de notas e frases em relação ao centro da batida, criando um sentido de rubato interno que contribui para a abordagem rítmica sofisticada e complexa do grupo. Descrito extensivamente por Berliner na secção 'Tocar fora do tempo' (...) como um indicador da herança africana e uma 'característica essencial do swing' (154) nas músicas afro-americanas, o Quarteto oferece aqui material que permite afirmar a sua presença

também nas músicas afro-brasileiras⁸³.

3.5 ANÁLISE DE ELEMENTOS MUSICAIS DO ARRANJO, QUE CONTRIBUEM PARA A VIABILIZAÇÃO DA PERFORMANCE EM PAULO MOURA HEPTETO

As músicas selecionadas para a análise de arranjo no álbum Paulo Moura Hepteto são: *Wave*, *Outubro* e *Homem do meu mundo*.

Wave – Antônio Carlos Jobim.

Em *Wave*, nos arranjos a quatro vozes, mais a sessão rítmico-harmônica, serão analisados: as combinações e alternâncias de timbres, conforme os três tipos de *backgrounds* (BG's), relatados por Almada (2000) e também combinação de timbres através de Lowell e Pullig (2003), em relação à melodia. Serão também demonstradas, as convenções (intervenções) rítmicas, em passagens importantes da forma da música, que são tocadas juntas com a divisão do naipe de sopros.

Forma do arranjo simplificada:

Intro – A – A – B – A – Interlúdio ou Ponte – B – A - Final.

Intro: 8 compassos – A: 12 compassos – B: 08 compassos –

Interlúdio ou Ponte: 12 compassos.

Os elementos musicais reconhecidos em *Wave*, como as combinações e alternâncias de timbres, conforme os três tipos de *backgrounds* (BG's), são percebidos e se reproduzem nos arranjos de *Outubro* e *Homem do Meu Mundo*, demonstrando ocorrências que podem ser consideradas como parte do seu estilo de escrever, seu jeito predileto de timbrar os instrumentos. Nesse caso, em *Outubro* e *Homem do Meu Mundo*, demostramos só as formas de arranjo simplificada.

⁸³ No original: “Added to the above-described simultaneity of time and genre is the frequent use of nuanced placement of notes and phrases in relation to the centre of the beat, creating a sense of internal rubato which contributes to the sophisticated and complex rhythmic approach of the group. Described extensively by Berliner in the section ‘Playing off of Time’ (...) as an indicator of African heritage and an ‘essential feature of swing’ (154) in African-American musics, the Quarteto here offers material with which to posit its presence in Afro-Brazilian musics as well.”

Outubro – Fernando Brant/Milton Nascimento

Forma do arranjo simplificada:

Intro – A – B – A e Final.

Intro: 4 compassos – A: 16 compassos – B: 24 compassos e Final: 6 compassos.

Homem do Meu Mundo – Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle

Forma do arranjo simplificada:

Intro – A – A – Ponte - B – A – Improvisação – Ponte - B – A - Final.

Intro: 4 compassos – A: 08 compassos – B: 10 compassos

Ponte: 02 compassos – Improvisação: 08 compassos e Final: 3 compassos.

Em função da viabilização da performance, destacamos alguns elementos musicais que são pertinentes na análise de Paulo Moura Hepteto, como: intervenções rítmicas junto a sessão rítmica, combinação e alternância de timbres no acompanhamento das vozes de sopros: *background*, em relação ao solista.

Para Almada (2000, p. 267), o termo *background* (segundo plano), pode ser também chamado de acompanhamento e num determinado contexto musical, se denomina em tudo aquilo que ocorre entre o solista (primeiro plano), e a base rítmica (terceiro plano). Ele usa a abreviatura BG para simplificação do termo, e divide basicamente em três tipos de BG's: melódico, harmônico e rítmico.

- 1) *Background melódico*: É aquele em que a melodia principal é acompanhada por uma outra, que lhe é totalmente subordinada nos aspectos intervalar, rítmico e motivico.
- 2) *Background harmônico*: Embora que, os BG's melódicos possam aparecer em soli, o BG harmônico é representado como acordes de sustentação (conhecido no meio musical popular como cama). Não é regra, mas trata-se quase sempre de um acompanhamento essencialmente harmônico, em notas longas, espaçamento aberto, próprio para andamentos medianos e lentos.
- 3) *Background rítmico*: É aquele que traz à melodia principal um acompanhamento percussivo, normalmente enfatizando ritmicamente o estilo musical e o caráter da passagem.

Almada (2000) lembra que, pensando nos objetivos de contraste e variedade, é muito saudável a ocorrência de todos os tipos de BG's, sendo combinados simultaneamente em um trecho musical, como até em formas híbridas, que não sejam puramente apenas, melódico, ou rítmico, ou harmônico.

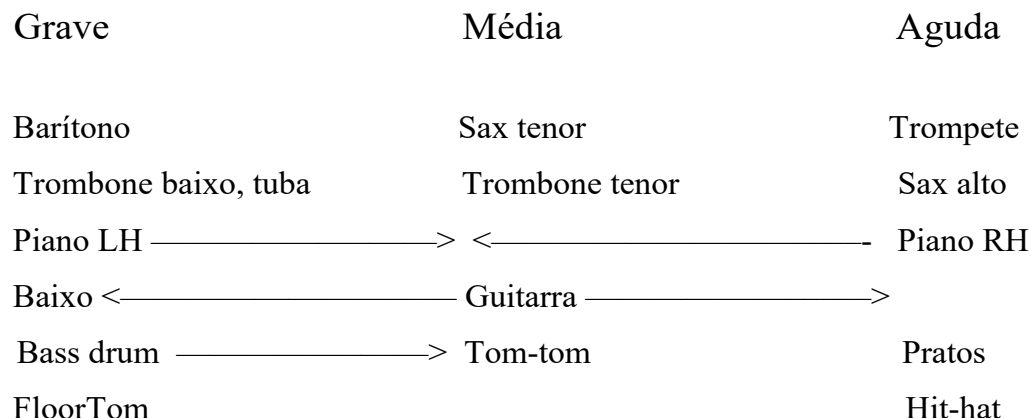
Almada (2000) não aborda o assunto sobre a combinação de timbres e Lowell e Pullig (2003) trazem conceitos sobre a escrita em uníssono e oitava, como também de orquestração e seus efeitos timbrísticos que são pertinentes para a análise em Paulo Moura Hepteto. Para eles, a abordagem da escrita em uníssono e oitava é simples, mas de grande poder. Suas texturas, oferecem um contraste dramático, originando um som límpido e claramente definido.

Ao orquestrar uma única linha, esteja ciente da diferença de efeito entre os uníssonos e oitavas. O uníssono adiciona peso às linhas; oitavas ajudam a projetar a linha. Além disso, ambos os efeitos são influenciados pela característica tímbrica (de timbres) dos instrumentos envolvidos. (LOWELL; PULLIG, 2003 p. 34)

Digamos que, independente da combinação de timbres, os instrumentos em uníssono trazem para a linha melódica mais peso, a sensação de presença e ressonância, enquanto as oitavas trazem mais clareza à linha melódica. Para os instrumentos em uníssono aumentarem essa sensação de presença e ressonância, (uma grande massa sonora), recomenda-se colocar mais músicos, mas tendo a maximidade de quatro para a maioria das situações. Mas (Lowell e Pullig, 2003), dizem que o mais importante, ao escrever uma frase com instrumentos em uníssono, oitavas, ou a combinação de ambas, é você estar sempre enfatizando a clareza da linha melódica, focando-a assim, para o ouvinte. “Uma passagem de uníssono ou oitava precisa de pelo menos dois músicos (performer) na linha para distingui-la de uma linha solo ou improvisada” (LOWELL; PULLIG, 2003, p. 33).

A *big band* pode ser pensada, dividida, em três áreas timbrísticas:

Figura 98 - Representação das três áreas timbrísticas da *big band*



Fonte: Lowell e Pullig, 2003

As três áreas timbrísticas da *big band* representadas acima contemplam a formação de Paulo Moura Hepteto da seguinte forma: Na região grave temos a grande parte da sessão rítmico-harmônica como; a mão esquerda do piano, o contrabaixo, o *bass drum* e o *floortom* da bateria. Na região média temos os instrumentos de sopros, com o trombone tenor e o sax tenor, mais o tom-tom da bateria. Na região aguda temos os instrumentos de sopros como o trompete e o sax alto, a mão direita do piano, e os pratos e contratempos (*hit-hat*), da bateria.

Outros fatores que Lowell e Pullig (2003) trazem são as combinações de acordo com a família e os timbres dos instrumentos a serem usados em um determinado arranjo. De acordo com essas combinações, sendo da família dos metais e (ou) palhetas, elas reproduzem diferentes tipos de sons e efeitos.

Dois ou mais instrumentos na mesma linha criam um som compartilhado. O efeito dessa linha compartilhada depende de como os instrumentos são combinados de acordo com a família e os timbres. Cada combinação, possível cria um efeito único. Uma combinação de metais e palhetas, misturando timbres agudos e graves, produz um som mais complexo do que a junção de instrumentos que vêm da mesma família ou que têm timbres similares. Um arranjador precisa de uma compreensão completa das características timbrísticas de cada instrumento e de como eles mudam de um registro baixo (grave) para um alto (agudo). Equilibrar os dois ou mais instrumentos envolvidos é crucial. Tente observar o uso de registros extremos; em particular, evite instrumentos de timbre agudo nos instrumentos de registro grave e timbres graves no registro agudo. A melhor maneira de aprender a empregar o tremendo número de possibilidades de uníssonos e oitavas disponíveis para um grande grupo é através de tentativa e erro e de dedicação, de análise da grade, enquanto se ouve as gravações. (LOWELL; PULLIG, 2003, p. 34).

Ex. 1: a escrita em uníssono e oitava, com instrumentos da mesma família, ou de famílias diferentes que se misturam, se alternam, formando diferentes combinações timbrísticas.

Ex. 2: A linha melódica acompanhada pela combinação de timbres e alternância de instrumentação (instrumentos de famílias diferentes se alternando), formando os BG's: melódico, harmônico e rítmico.

É de se notar que depende muito da compreensão e escolha do arranjador, de empregar esses elementos musicais discutidos. De saber ornamentar, enriquecer e evoluir linhas da maneira musical mais apropriada, para que possa obter um bom equilíbrio entre os instrumentos envolvidos, evitando a escrita de instrumentos de timbre agudo, em instrumentos de registro grave e vice-versa.

Em uma mesma linha melódica, em uníssono, usando no mínimo dois instrumentos da mesma família, ou misturados, temos dois tipos de amplitudes de timbres usados em Paulo Moura Hepteto. As amplitudes altas e médias. Na amplitude alta temos a combinação dos instrumentos, trompete e sax alto (famílias diferentes), e na amplitude média temos a combinação dos instrumentos sax tenor e trombone (famílias diferentes). Ocorre também a combinação de instrumentos da mesma família. Em Wave, (palhetas), somente no final do arranjo. Na última interpretação da melodia principal, o sax alto e o sax tenor iniciam em oitava, e depois da primeira frase melódica, o sax alto desce uma oitava ficando em uníssono com o sax tenor até ao final da melodia principal. Em Homem do Meu Mundo, (palhetas), ocorre na parte A, tocando em uníssono na apresentação da melodia.

3.5.1 Wave: análise do arranjo a quatro vozes

O arranjo a quatro vozes tem a seguinte instrumentação: sax alto e sax tenor (família de palhetas), trompete e trombone (família de metais).

Figura 99 - Combinação de timbres e instrumentação alternada nos BG's do tema principal

B

Sax. al. Solo sax 2x

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Chord symbols: G#m7, G7, F#m7, B7, E(sus4), E7, A7M, D7, C#m7, C7, Bm7, E7, A(sus4), A7, D7M, G7.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Nos compassos 21 a 23 ocorre combinação de timbres entre o sax alto e o sax tenor (oitava), na exposição da melodia.

No compasso 24, o trompete toca uma variação da melodia, e o sax alto e sax tenor, tocam o BG: melódico e rítmico. Na anacruse do compasso 24, o trombone toca em contraponto o BG: melódico e rítmico.

No compasso 25 ocorre uma escrita de harmonia em bloco com instrumentação alternada, de instrumentos de madeira com instrumentos de metais, do agudo para o grave: trompete, (toca a melodia), sax alto, trombone, sax tenor. (BG: melódico e rítmico).

No compasso 26 ocorre combinação de timbres tocando a melodia principal em uníssono entre o trompete e sax alto e oitava no sax tenor, (BG: harmônico), abrindo vozes na última semicólcheia em intervalos de quinta, do agudo pro grave, trompete, sax tenor e sax alto.

Figura 100 - Combinação de timbres e instrumentação alternada nos BG's do tema principal

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Chord symbols: D#m7, G#7, G#m7, C#7, F#sus, F#7, C7/F#, B7, Em7, Em7, A#m7, G#m7, C#7, C#m7, F#7, B#sus, B7, F7/B, E7, Am7, Am7, D#m7.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

No compasso 27, a melodia no trompete é acompanhada de contraponto do trio. A frase melódica do trombone acentuando a melodia e a divisão da alternância do motivo

rítmico entre o sax alto e o sax tenor, seguindo para o compasso 28, com uma combinação de timbres, do agudo pro grave: sax alto, sax tenor e trombone. BG: melódico, harmônico e rítmico.

No compasso 29 ocorre um comentário melódico utilizando o material temático, com combinação de timbres, entre sax alto (oitava), sax tenor e trombone (uníssono). BG: melódico e rítmico.

Na anacruse do compasso 30 ocorre combinação de timbres entre sax tenor e trombone (uníssono), na exposição da melodia.

No compasso 32 ocorre um comentário melódico utilizando o material temático, acompanhado de harmonização do trio. BG: harmônico e rítmico.

Figura 101 - Combinação de timbres e instrumentação alternada nos BG's do tema principal

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Nos compassos 33 a 35 ocorre o BG harmônico para a melodia no sax alto. Do agudo para o grave: Trompete, sax tenor e trombone em alternância de timbres. No compasso 36 ocorre uma combinação de timbres: Do agudo para o grave: Trompete, trombone e sax tenor. Nesse caso, não há alternância de timbres.

Na anacruse do compasso 38, ocorre uma harmonização com os metais nas pontas e as madeiras no meio. Essa organização coloca os instrumentos na região mais confortável para execução do trecho. No compasso 40, combinação de timbres do sax tenor e trombone (uníssono), em oitava com sax alto e trompete (uníssono).

Figura 102 - Combinação de timbres e instrumentação alternada nos BG's do tema principal

4

41 **D**

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

C#m7 C7 Bm7 E7 Asus A7(b9) D7M G7

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Do compasso 41 ao compasso 43, todos os sopros seguem a mesma combinação de timbres do compasso 40: Sax tenor e trombone (uníssono), em oitava com sax alto e trompete (uníssono), tocando na forma *tutti* a melodia principal.

Do compasso 43 ao compasso 46, idem à análise dos compassos 23 a 26.

Figura 103 - Combinação de timbres e instrumentação alternada nos BG's do tema principal

73 **G**

Sax. al.

Sax. ten.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Na letra G, o piano não toca (*tacet na harmonia*), fazendo uma pausa do compasso 73 ao compasso 82, ficando somente o sax alto e sax tenor, tocando a melodia com o acompanhamento do contrabaixo e da bateria.

Do compasso 73 ao 75, na melodia principal, ocorre a combinação de timbres: sax alto e sax tenor (oitava). A partir do compasso 76 ao compasso 83, o sax alto toca uma oitava abaixo, (uníssono ao sax tenor), com menos intensidade, por estar na região mais grave do instrumento.

O piano só retorna na anacruse do compasso 84, onde todos os sopros, exceto o trompete e a sessão rítmico-harmônica, acentuam juntos. Ver em *Wave* - convenções rítmicas.

Figura 104 - Combinação de timbres e instrumentação alternada nos BG's do tema principal

The image displays a musical score for a jazz ensemble, specifically focusing on the background (BG) parts. It is divided into two systems. The first system, starting at measure 79, includes staves for Saxophone Alto (Sax. al.), Saxophone Tenor (Sax. ten.), Trumpet (Tpte.), and Trombone (Trne.). A 'Final' marking is present above the Sax. al. staff at measure 85. The second system, starting at measure 87, continues with the same instrumentation. A measure number '8' is indicated at the beginning of the second system. The score shows various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings, illustrating the combination of timbres and instrumentation.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Na coda final, letra (H), nos compassos 85 e 86, ocorre uma combinação de timbres: sax tenor e trombone (uníssono) com material temático.

Nos compassos 87 e 88, respectivamente nos acordes de Gm7 e C7, ocorre uma condução de vozes de terça e sétima com variação e alternância de timbres. Ex: a nota si bemol do trompete é conduzida para a nota si bemol no sax tenor, e a nota fá do sax alto é conduzida para a nota mi do trombone. BG: harmônico e rítmico. Ainda, no compasso 88, a condução de vozes de terça e sétima nos instrumentos sax tenor e trombone, BG: harmônico, acompanham um material temático e combinação de timbres: sax alto e trompete (uníssono).

Nos compassos 89 a 91 ocorre uma variação com material temático, e combinação de timbres: sax alto (oitava), sax tenor e trombone (uníssono). A partir do compasso 91 ocorre um movimento similar de condução de vozes com variação de timbres, porém com oitavas diferentes.

Na antecipação do compasso 93 ocorre a seguinte organização do acorde final do agudo para o grave: trompete, sax alto, sax tenor e trombone, com os metais nas pontas e as madeiras no meio. Essa organização que é recorrente, coloca os instrumentos na região mais confortável para execução do trecho.

Os trechos musicais analisados em *Wave* demonstram diversas combinações de timbres e de BG'S à: duas, três e quatro vozes, usadas por Paulo, no seu arranjo. A escrita de

harmonia em bloco, que é muito usada nos arranjos de *big bands (soli)*, é pouco usada nesse arranjo. Paulo Moura procura valorizar a variedade de combinação e alternância de timbres e de instrumentação, em diferentes tipos de BG's, que se combinam e misturam simultaneamente em um trecho musical.

A combinação de timbres a duas vozes é usada praticamente para a interpretação de alguns trechos da primeira parte do tema. Ex: ocorre na repetição da primeira parte do tema, anacruse da letra (B), (oitava), e no último trecho da melodia principal, anacruse do cp. 30, (uníssonos), ainda na letra (B). Na letra (G), anacruse do cp. 73 ao cp. 83, novamente a primeira parte da melodia principal, (oitava) a primeira frase e depois uníssonos. Letra (H), nos cps. 85 e 86 (uníssonos), trecho musical com material temático.

3.5.2 Wave: análise de convenções (intervenções) rítmicas, no arranjo a quatro vozes, mais sessão rítmico-harmônica

Em alguns momentos, a seção ritmo-harmônica se junta à sessão de sopros, como ilustrado abaixo.

Figura 105 - Convenção rítmica entre a sessão rítmico-harmônica com o naipe de sopros e BG's: rítmico com combinação de timbres

Figura 106 - Convenção rítmica entre a sessão rítmico-harmônica com o naipe de sopros e BG's: melódico e harmônico com combinação de timbres

53 **E** Interlúdio

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Bat.

Pno.

Baixo a.

F#7(#9) Dm1C#m7

E7(#9) Cm11 Bm7

E7(#9) Cm11 Bm7

M E7(#9) Cm11 Bm7

M E7(#9) Cm11 Bm7

G7M Am7/G Bm/G Bm Bb/E Bb/E C

G7M Am7/G Bm/G Bm Bb/E Bb/E C

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Figura 107 - Convenção rítmica entre a sessão rítmico-harmônica com o naipe de sopros e BG's: melódico e harmônico com combinação de timbres

The musical score for Figure 107 is organized into two main sections, each marked with a box containing the letter 'H'. The first section shows a complex rhythmic pattern in the horn section (top staff) and a corresponding harmonic pattern in the rhythm section (bottom staff). The second section shows a similar pattern with different harmonic choices. The rhythm section includes chord symbols: A7, Eb7/A, D7b9, Gm6, C7(9), A/, Gm7M, Bm(7M), C7, and Csus9. The word 'Tocar' is written below the first set of chords.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

3.5.3 Outubro: análise do arranjo a quatro vozes

Os elementos musicais reconhecidos em Wave são percebidos e se reproduzem da mesma maneira nos arranjos de *Outubro* e *Homem do Meu Mundo*, demonstrando ocorrências que podem ser consideradas como parte do seu estilo de escrever, seu jeito predileto de timbrar os instrumentos.

Em *Outubro*, a introdução soa uma linha melódica em uníssono de dois instrumentos de famílias diferentes. Palhetas e metais. Sax tenor e trombone, com piano e contrabaixo a tempo, sem condução rítmica da bateria. A combinação em uníssono traz mais peso e um belo colorido para essa região de amplitude média.

Figura 108 - Combinação de timbres em uníssono, de sax tenor e trombone em *Outubro*

♩ = 78 Intro

Saxofone alto

Saxofone tenor

Trombone tenor

Piano

Baixo acústico

♩ = 78 3

B⁷M A⁷M/G[#] F^{sus} Gm¹¹ /

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Na última interpretação da melodia original do tema, letra (C), cp. 45, inicia a interpretação da melodia original em oitava entre o trompete e o trombone (instrumentos de mesma família).

Figura 109 - Combinação de timbres em uníssono, de sax tenor e trombone em *Outubro*

45 C

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Dm⁷⁽¹¹⁾ / Dsus⁷⁽⁹⁾ /

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

No final da primeira frase melódica (letra C), o sax tenor entra na última nota da melodia harmonizando (cp. 47), e segue na segunda frase melódica da melodia principal tocando em uníssono com o trompete (instrumentos de diferentes famílias), amplitude média, dando mais peso à combinação do uníssono com a oitava no trombone, tocando ao final da nota longa da melodia um contracanto melódico apoiado na mesma rítmica pelo contrabaixo.

Nessa frase, Luís Alves cria livremente um contraponto no contrabaixo, interagindo com o arranjo de sopros.

Figura 110 - Representação da melodia original com combinação de uníssono (sax tenor e trompete) com oitava (trombone)

49

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Dm⁷⁽¹¹⁾

F[#]m⁷⁽¹¹⁾

B⁷(#⁹)

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Na letra (B), segunda parte da melodia original, a melodia alterna do sax alto para o trompete. Dos compassos 21 a 24, é possível ver os BG's, melódico e harmônico com combinação de timbres do agudo pro grave: sax alto, sax tenor e trombone, que tocam explorando as dinâmicas de *crescendo* e *diminuendo*.

Figura 111 - Representação do BG's melódico e harmônico com combinação de timbres

B

21

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Baixo a.

Bsus⁷⁽⁹⁾

Dsus⁷⁽⁹⁾

Asus⁷⁽⁹⁾

Csus⁷⁽⁹⁾

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Como em *Wave*, a presença de harmonia em bloco é muito pouco usada por Paulo Moura. Em *Outubro* acontece somente nos compassos 25 e 26, e na letra (D), nos dois últimos compassos, 65 e 66, da música.

25

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Baixo a.

Bat.

rall..

Bm⁷ E⁶⁽⁹⁾/B E⁶⁽⁹⁾

Am⁷ D⁶⁽⁹⁾/A D⁶⁽⁹⁾

rall..

Ainda em *Outubro*, a única convenção rítmica que ocorre entre a sessão rítmico-harmônica e o naipe de sopros é nos compassos 29 e 30. A melodia segue nos compassos 31 e 32, com os BG's: melódico, harmônico e rítmico.

Figura 113 - Convenção rítmica entre a sessão rítmico-harmônica com o naipe de sopros e BG's: melódico e harmônico com combinação de timbres

Figure 113 is a musical score for a 4-measure passage. The instruments and their parts are as follows:

- Sax. al. (Alto Saxophone):** Measures 1-4. Chords: D[#]m⁷, C[#]m⁷, Esus⁷⁽⁹⁾, E^{7(b9)}, G[#]/A, A⁶⁽⁹⁾. Rhythmic patterns include triplets and eighth notes.
- Sax. ten. (Tenor Saxophone):** Measures 1-4. Chords: D[#]m⁷, C[#]m⁷, Esus⁷⁽⁹⁾, E^{7(b9)}, G[#]/A, A⁶⁽⁹⁾. Rhythmic patterns include eighth notes and quarter notes.
- Tpte. (Trumpet):** Measures 1-4. Chords: D[#]m⁷, C[#]m⁷, Esus⁷⁽⁹⁾, E^{7(b9)}, G[#]/A, A⁶⁽⁹⁾. Rhythmic patterns include eighth notes and quarter notes.
- Trne. (Trombone):** Measures 1-4. Chords: D[#]m⁷, C[#]m⁷, Esus⁷⁽⁹⁾, E^{7(b9)}, G[#]/A, A⁶⁽⁹⁾. Rhythmic patterns include eighth notes and quarter notes.
- Pno. (Piano):** Measures 1-4. Chords: G, F[#]m⁷, Em⁷, Gsus⁷⁽⁹⁾, G^{7(b9)}, B/C, C⁶⁽⁹⁾. Rhythmic patterns include eighth notes and quarter notes.
- Baixo a. (Bass):** Measures 1-4. Chords: G, F[#]m⁷, Em⁷, Gsus⁷⁽⁹⁾, G^{7(b9)}, B/C, C⁶⁽⁹⁾. Rhythmic patterns include eighth notes and quarter notes.
- Bat. (Drums):** Measures 1-4. Chords: G, F[#]m⁷, Em⁷, Gsus⁷⁽⁹⁾, G^{7(b9)}, B/C, C⁶⁽⁹⁾. Rhythmic patterns include eighth notes and quarter notes.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Para finalizar, traremos a demonstração do caso de contraponto na música *O Homem do Meu Mundo*.

3.5.4 Homem do Meu Mundo: análise do arranjo a quatro vozes

Figura 114 - Representação de combinação de timbres e de BG's harmônico e rítmico

Figure 114 is a musical score for a 6-measure passage. The instruments and their parts are as follows:

- Sax. al. (Alto Saxophone):** Measures 1-6. Chords: G, F[#]m⁷, Em⁷, Gsus⁷⁽⁹⁾, G^{7(b9)}, B/C, C⁶⁽⁹⁾. Rhythmic patterns include eighth notes and quarter notes.
- Sax. ten. (Tenor Saxophone):** Measures 1-6. Chords: G, F[#]m⁷, Em⁷, Gsus⁷⁽⁹⁾, G^{7(b9)}, B/C, C⁶⁽⁹⁾. Rhythmic patterns include eighth notes and quarter notes.
- Tpte. (Trumpet):** Measures 1-6. Chords: G, F[#]m⁷, Em⁷, Gsus⁷⁽⁹⁾, G^{7(b9)}, B/C, C⁶⁽⁹⁾. Rhythmic patterns include eighth notes and quarter notes.
- Trne. (Trombone):** Measures 1-6. Chords: G, F[#]m⁷, Em⁷, Gsus⁷⁽⁹⁾, G^{7(b9)}, B/C, C⁶⁽⁹⁾. Rhythmic patterns include eighth notes and quarter notes.

10

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Na figura anterior, percebe-se a combinação de timbres, (instrumentos de mesma famílias), usando o efeito dominó, começando os dois primeiros compassos da melodia solo e a partir do terceiro até o sexto compasso, toca em uníssono a melodia, dando a sensação de mais peso finalizando a primeira parte da melodia nos dois últimos compassos com combinação de timbres do agudo pro grave: sax alto, trompete, trombone e sax tenor, tendo as palhetas nas extremidades e os metais no meio, formando os BG's: harmônico e rítmico.

Figura 115 - Representação de contraponto com combinação de timbres e alternância de instrumentação (instrumentos de famílias diferentes se alternando), formando os BG's: harmônico e rítmico

14

B

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

17

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor

Na figura anterior, ocorre o contraponto da melodia com combinação de timbres de famílias diferentes, tocando a melodia em oitava, com alternância de instrumentação (instrumentos de famílias diferentes se alternando) e combinação de timbres do agudo pro grave:, trompete, sax alto trombone e sax tenor formando os BG's: melódico, harmônico e rítmico.

Nas três músicas aqui analisadas, *Wave*, *Outubro* e *Homem do Meu Mundo*, é possível ver a diversidade de técnicas que Moura emprega para a viabilização da melodia, do solista, em seus arranjos: BG's melódico, harmônico e rítmico, combinação e alternância de timbres em uníssono e oitava, alternância de instrumentação (instrumentos de famílias diferentes se alternando), assim como convenções rítmicas dos sopros e sessão rítmico harmônica e harmonia em blocos. Esses procedimentos nos trazem o colorido da música de Paulo Moura Hepteto, que podemos ouvir em sua bossa nova instrumental, como bem sentencia Wagner Tiso:

O Paulo sempre foi um grande incentivador, sempre foi, muito generoso, exigente e generoso. O Paulo era um grande maestro. Sabia tudo. Ele conhecia música a fundo mesmo. Leitura espetacular e ensinava tudo pra todo mundo. Não escondia nada. Ele sentiu que eu poderia ser um arranjador, orquestrador, e aí ele me incentivou. Ele viu essa “veia” em mim. (TISO, 2017)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa esteve focada no conhecimento artístico e musical de Paulo Moura (1932-2010), em sua formação e produção musical, no contexto artístico, social e cultural da cidade do Rio de Janeiro, do final dos anos 1940 até final dos anos 1960.

O foco da pesquisa foi apontar, discutir e analisar a produção artística do músico Paulo Moura especificamente em dois álbuns da sua trajetória musical, lançados em 1968 e 1969. O estudo desenvolvido foi norteado por algumas perguntas, que surgiram no decorrer do processo.

1. Quais seriam as referências musicais incorporadas por Paulo Moura em seu balaio de diferentes saberes, que repercutiram para suas interpretações e improvisações, e arranjos?
2. O seu legado musical contribui para o desenvolvimento de um conceito musical no qual possam ser ouvidos e percebidos elementos que representam musicalidades de culturas populares brasileiras?
3. Como sua atuação esteve articulada no contexto histórico, artístico e social do país?

É sabido que, desde o início de sua formação musical, Paulo Moura se interessou e atuou nos campos tanto da música erudita quanto da música popular e do *jazz*. Em seu depoimento no vídeo *Paulo Moura – Show Cartola*, ele declara que ouvindo esses três gêneros é que foi “regando as plantas cada uma em seu momento e juntando tudo isto numa coisa só”.

O fato de não ter preconceito com os diferentes lados dos universos musicais adquiridos, trouxe para Moura um panorama amplo de saberes musicais. Ao mesmo tempo em que iniciou seus estudos de música erudita para clarineta na Escola Nacional de Música também iniciou sua escuta dos álbuns de *jazz*, estilo musical no qual já tinha ouvido falar, mas que ainda não fazia parte do seu repertório. E, no lado da música popular brasileira, para sobreviver, tocava saxofone nos bailes de gafieira.

Grynberg reitera o interesse de Paulo Moura por várias vertentes musicais: “Paulo, ele não negava trabalho, não negava conhecimento, não negava interação, tudo que um músico pudesse trazer que fosse para ele, é... uma reflexão própria daquele músico, para ele era da maior importância”. Além disso, ela relaciona os interesses de Paulo, não apenas aos

gêneros musicais, mas também à sua origem negra. “Não é do *jazz* (...), você tem que parar pra entender que é da música negra. Não é *jazz*. *Jazz* enquanto expressão mestiça, de uma música, de um país como os EUA, que acolheu essa (...)” (GRYNBERG; KORMAN, 2017).

O contexto histórico aqui costurado pelas suas declarações nos mostra que realmente ele não negava trabalho, como também não negava conhecimento, incorporando assim suas referências musicais que formaram seu balaio de diferentes saberes para suas interpretações e improvisações, como seus arranjos.

O aprendizado de clarineta por meio dos professores com quem conviveu – como João Batista, Geolindo e seu grande mestre, Jayoleno dos Santos –, o levou a ser reconhecido como primeiro clarinetista negro integrante da Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, quebrando barreiras sociais que na época eram muito difíceis de vencer.

Sua cumplicidade, parceria e amizade – desde os seus primeiros trabalhos profissionais no Ponto dos Músicos até a fase aqui analisada de sua carreira – com os maestros Zacarias, Cipó, Dick Farney, K-Ximbinho, Radamés Gnattali, Moacir Santos, os solistas Pascoal de Barros, Zé Bodega, Altamiro Carrilho, Jacob do Bandolim, Abel Ferreira, os bateristas Edison Machado, Ronnie Mesquita, Dom Um Romão, Pascoal Meireles, o guitarrista Durval Ferreira, o violonista Baden Powel, os baixistas Tião Neto, Otávio Bailly e Luís Alves, os pianistas Tenório Jr., João Donato, Sérgio Mendes, Wagner Tiso e Egberto Gismonti, os saxofonistas Moacyr Silva, J. T. Meirelles, Zé Bodega, Sandoval Dias, Aderbal Moreira, Oberdan Magalhães, Casé, de São Paulo, Aurino Ferreira e Hector Costita, os trombonistas Raul de Souza e Edson Maciel, os trompetistas Pedro Paulo e Júlio Barbosa, e tantos outros, fazem parte de sua trajetória pessoal e artística.

No saxofone, pela falta de um aprendizado sistematizado nos moldes da música popular, Paulo Moura recorreu a alguns dos seus colegas mais experientes, como o saxofonista Moacyr Silva e o maestro Zacharias. Além disso, Moura traz para a sua sonoridade a referência do estilo de Charlie Parker (*bebop*), Cannonball Adderley e de Benny Carter, por meio do legado de Pascoal de Barros. Seu conhecimento de harmonia, com o professor Paulo Silva, e de arranjo, com os maestros Cipó e Moacir Santos lhe trouxeram desafios na busca de sua interpretação e improvisação e de novas estéticas musicais que contribuíram para a sua forma de estudar, transcrevendo os arranjos de seus ídolos (Pixinguinha, Severino Araújo, Astor Silva, Cipó, Jazz Messenger, de Art Blakey, Horace Silver e seu quinteto, além do quinteto de Cannonball Adderley).

Sua interação com o meio musical foi notável, tanto como instrumentista quanto como arranjador. Paralelamente às suas performances nas orquestras de rádio, TV, shows e gravações, no Copacabana Palace, no Clube Israelita Brasileiro, nos bailes de gafieira, ele também transitou por todos os movimentos musicais emergentes da época, como o samba canção, desenvolvido nos ambientes de boates, que surgiram depois da queda dos cassinos, em 1946, e do desaparecimento de grandes orquestras (GRYNBERG, 2011; CASTRO, 2015), além de sua relação, como instrumentista e arranjador, com o movimento do sambajazz e da bossa nova (CASTRO, 1990; SPIELMANN, 2008; GRYNBERG, 2011; FRANÇA, 2015).

No Bottle's Bar e Little Club e no Beco das Garrafas construiu grandes amizades, por exemplo com Sérgio Mendes, relação que os levou ao Carnegie Hall representando a bossa nova e a gravarem com o renomado saxofonista Cannonball Adderley. Sua contribuição como arranjador foi marcada nos emblemáticos álbuns do sambajazz, como em *Edison Machado é Samba Novo, Embalo*, de Tenório Jr, até a sua própria produção como líder nos seus álbuns *Paulo Moura Hepteto – Mensagem* e *Paulo Moura Quarteto*.

Nesta pesquisa, através de manuscrito e registros fonográficos dos álbuns *Paulo Moura Hepteto – Mensagem* e *Paulo Moura Quarteto*, dois dos quatro álbuns produzidos em série pela gravadora Equipe entre 1968 e 1971, foram realizadas transcrições musicais que tiveram como objetivo analisar algumas peculiaridades do artista: as práticas interpretativas e a improvisação no saxofone, assim como os arranjos que viabilizavam sua performance. As músicas aqui analisadas fazem parte do percurso do autor, visitado o repertório do período em foco, e que resultou no recital da defesa desta Tese.

A análise das fontes transcritas foi norteada conforme Dobbins (1986), Grela (1992), Guest (1996), Almada (2000), Berliner (2001), Lowell/Pullig, (2003) e Tomaro/Wilson (2009). A notação da harmonia aqui apresentada utilizou a simbologia dos acordes, a cifragem, pelo padrão de editoração musical do *Sibelius*. As categorias de análise paramétrica, comparativa, funcional e de inter-relações, propostas por Grela (1992), mapearam as formas e as performances dos sete registros fonográficos, a saber: *Wave*, *O Homem do Meu Mundo* e *Outubro*, gravadas no álbum *Paulo Moura Hepteto – Mensagem* (1968), e *Lamento no Morro*, *Aos Pés da Cruz*, *Meu Lugar* e *Razão*, gravadas no álbum *Paulo Moura e Quarteto* (1969).

Guest (1996), Dobbins (1986), Almada (2000), Lowell/Pullig, (2003) e Tomaro/Wilson (2009), subsidiaram as relações singulares da música brasileira e da música norte-americana com respeito às análises interpretativas e de arranjo. Também a padronização

de determinadas ocorrências no *jazz* de Paul Berliner (2001), mostrou-se transponível para os estudos em música brasileira.

Como instrumentista, saxofonista, as ocorrências dos recursos dramáticos encontrados nas quatro músicas analisadas – *Lamento no Morro*, *Aos Pés da Cruz*, *Meu Lugar* e *Razão* – elucidaram o seu gosto musical e sua maneira de tocar, sintetizando o seu estilo.

Paulo Moura desenvolveu suas práticas interpretativas e de improviso no saxofone iniciadas na música popular, nos bailes de gafieira. Paralelamente a essa prática foi desenvolvida a prática de recursos dramáticos na estilística oriunda do *jazz* da era *bebop*, chamada por ele mesmo de Parkeriana, na qual fomentou um novo vocabulário musical na interpretação e improvisação nos repertórios em que trabalhava. Técnicas como o vibrato, os *bends*, passagens cromáticas das escalas *bebop*, e em geral os ornamentos, encontrados numa variedade de inflexões melódicas como: nota de passagem, bordadura, apogiatura, cromatismo, dupla bordadura (resolução indireta), como também os glissandos, *ghost notes* (notas fantasma), digitações alternativas, a flexibilidade métrica em relação ao pulso e a métrica derramada, demonstram o seu domínio dessa diversidade de recursos e efeitos, que enriquecem e valorizam sua performance, colocando-o entre os grandes instrumentistas dessa época.

Junto ao seu domínio desses recursos interpretativos incorporados, sobressai-se sua conscientização rítmica da música brasileira, a acentuação e colocação das notas, o modo de tocar as síncopas e as antecipações, em seu devido lugar. Paulo, ao demonstrar o padrão que caracteriza a rítmica do samba na música de Carmen Miranda, ressalta que: “Há uma regularidade de antecipação natural na rítmica seja do choro ou do samba, que o solista ou ele sabe isto intuitivamente ou ele tem que treinar e praticar isto, para a interpretação não ficar quadrada”. Considera-se assim, que Moura através de suas práticas interpretativas, e de improvisação desenvolveu o seu estilo de saxofone brasileiro, absorvendo, os conhecimentos oriundos das manifestações culturais, populares brasileiras, de seus gêneros musicais, entrelaçados aos conhecimentos dos recursos dramáticos de tradição europeia (música erudita) e norte-americana (*jazz*).

Moura através de suas práticas interpretativas, e de improvisação desenvolvidas até então, desenvolveu o seu estilo de saxofone original, absorvendo, os conhecimentos oriundos das manifestações culturais populares brasileiras e de seus gêneros musicais reconhecidos, entrelaçados aos conhecimentos dos recursos dramáticos de tradição europeia (música erudita) e norte-americana (*jazz*).

Seu processo de formação dos arranjos e das performances investigadas nos sete registros fonográficos dos álbuns citados, anteriormente, é observado e dividido em duas formas distintas com relação à elaboração dos arranjos, sendo as seguintes: Formas musicais com escrita definida para a sessão rítmico-harmônica em relação ao solista; e, as formas musicais independentes de uma escrita definida (partituras em forma de *leadsheet*), que prevalecem na análise feita dos parâmetros musicais, relacionados à interação musical criada no ato da performance.

Paulo Moura, parafraseando Korman (2016), valorizou a individualidade de cada músico deixando-os contribuir com as suas próprias experiências, permitindo também a eles uma liberdade de expressão musical na condução de levadas rítmicas padronizadas, já existentes na música popular brasileira, resultando assim uma interação musical, na qual foi possível identificar os conceitos e termos apontados por Piedade (2003) por “fricção de musicalidades”, no *jazz* brasileiro que até então estavam sendo iniciados na formação da música instrumental brasileira.

Essa interação musical é também abordada por Rodrigues (2012), em que o corpo da coletividade se manifesta nas relações interpessoais em uma performance, trazendo significados inerentes à interação entre os músicos. Essas formas musicais de arranjo observadas podem auxiliar na criação de um arranjo ou acompanhamento.

Nesta pesquisa acerca de parte da produção artística de Paulo Moura buscou-se, por meio de transcrições e análises, descrever as principais características idiomáticas no saxofone, oferecendo elementos para reflexões sobre a prática da interpretação, da improvisação como também no tratamento de seus arranjos. Permite também que o músico ou o estudante de música possa desenvolver seus saberes sobre o conceito musical aqui analisado e sua importância no desenvolvimento sócio cultural da época. Esse material pode ser explorado por meio de práticas de conjunto nas formações de quarteto e hepteto e no desenvolvimento de seus conceitos musicais relativos à interpretação, ao improviso e à interação musical, de forma relevante para a música instrumental brasileira.

Esperamos que esta pesquisa na música instrumental brasileira, de cunho acadêmico, juntamente com o material produzido, possam beneficiar o conhecimento da obra de Paulo Moura. Consideramos também que, pela sua riqueza, a obra de Paulo Moura poderá inspirar outros estudos sobre recursos, conceitos e técnicas idiomáticas empregadas pelo artista.

Seu conhecimento universal da música como instrumentista, arranjador, compositor, orquestrador, e também sua generosidade, o colocam entre os grandes artistas brasileiros, que contribuíram para o desenvolvimento da música popular brasileira

Por último, deixo aqui um depoimento de Joel Rufino que, para mim, sintetiza Paulo Moura como músico, arranjador e sua produção musical, fazendo parte do contexto social e cultural do país daquela época:

Há! O Paulo é delicadíssimo. Ele nunca chega nos lugares, ele pousa. Se você olhar o Paulo Moura andando na rua, você tem a impressão de que ele está andando sobre nuvens. Bom eu também vejo o Paulo Moura como o correspondente na música popular, aquilo que alguns jogadores de futebol fizeram na época de ouro do futebol brasileiro. O Paulo Moura se parece por exemplo com o Zizinho, que foi o craque de futebol mais artístico que o Brasil já teve. Enquanto Pelé que todo mundo conhece, foi o mais atlético, o mais completo do ponto de vista atlético, Zizinho foi o mais artístico, o mais sofisticado, aquele que melhor tratou a bola, Paulo Moura é o que melhor trata um instrumento. Exatamente ele corresponde ao Zizinho, corresponde ao Cruz e Souza, o grande poeta negro, isso se nós quisermos ver o Paulo Moura como um artista negro. Ele vai se parecer com esses outros exemplares de artistas negros que eu citei. Bom e uma outra coisa que eu acho interessante no Paulo Moura, é o cenário em que ele exhibe essa sua arte. O cenário principal de exibição da arte de Paulo Moura é a Gafieira. É a Lapa, é a praça Tiradentes, é o baile de fim de semana, é aonde os negros cariocas se encontram pra curtir, pra enfim dançar. Aí que Paulo Moura vai se projetar como um grande artista, como um grande instrumentista.

(...)

Ele impressiona muitos professores de música pelo conhecimento que ele tem da técnica musical. A grande virtude dele foi assimilar de maneira profunda diversos estilos de música considerados não negros, assim por exemplo a música erudita brasileira, assim como enfim, a instrumentalização europeia.

(...)

E acho que é um dos artistas mais civilizados do Brasil. Se você pegar o conceito de civilização mais atual, que diz que civilização é o encontro de várias culturas, e a elevação desse encontro há um nível superior, Paulo Moura é um dos artistas mais civilizados no Brasil porque na música dele você reconhece diversas influências, diversas matrizes, e ele pegou essas matrizes e elevou, há um outro patamar. Ele pegou o que havia antes dele e pôs adiante. Então é um artista extremamente civilizado. (PAULO MOURA, 1987)

REFERÊNCIAS

- ADOLFO, Antonio. *Brazilian Music Workshop*. Mainz: Advance Music, 1993.
- ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Editora Unicamp, 2000.
- ALVES, Cléber J. B.; GARCIA, Maurício Freire. O hibridismo entre o samba e o jazz: aspectos interpretativos na música *Aos Pés da Cruz*, pelo Paulo Moura. In: BORÉM, Fausto; MONTEIRO DE CASTRO, Luciana (Org. e Ed.). *Diálogos Musicais da Pós*: práticas de performance, Belo Horizonte: UFMG/Selo Minas de Som, 2016. p. 33-52.
- AMORIM, Bruno Barreto. *A trajetória do saxofone no cenário musical erudito brasileiro*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Música. Goiânia, Universidade Federal de Goiás 2012.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Martins, 1976.
- ARDESA. *Sigurd Rascher: Dank an einen Pionier*. s/d. Disponível em: <<http://www.ardesa.de/sigurd-rascher.html>> Acesso em: 20 set. 2019.
- BAKER, David. *How to play Bebop: For All Instruments – The Bebop Scales and Other Scales in Common Use*. EUA: Alfred, 1987.
- BERGONZI, Jerry. *Jazz Line*. Mainz: Advance Music, 1996.
- BERKLEE. *A Brief History*: Schillinger House. s/d. Disponível em: <<https://www.berklee.edu/about/brief-history>> Acesso em: 20 set. 2019.
- BERLINER, Paul. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- BORÉM, Fausto. Por uma análise da performance em vídeos de música, um “mapa visual de performance” (MVP) e uma “Edição de performance audiovisual” (EPA). In: *Anais do I Congresso TEMA*, Salvador, n. 1, p. 100-108, 2014.
- BOWEN, José A. “The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances. *The Journal of Musicology*, v. 11, n. 02, p. 139-173, 1993.
- BUTLER, Hunt. *Cannonball Adderley: 20 Solos Transcribed*. Brett Music, 1990.
- CARVALHO, Pedro Paes de. *Ao ilustrado público, o saxofone: introdução e desenvolvimento do instrumento no Brasil imperial*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, 2015.
- CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação*. (Volumes I e II). Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.

COAN, Carl. *John Coltrane: Artists Transcriptions*. Hal Leonardo Corporation, 1995.

DAVID LIEBMAN OFFICIAL WEBSITE. *NEA Jazz Master Dave Liebman*. s/d. Disponível em: <<http://davidliebman.com/home/>> Acesso em: 20 set. 2019.

DOBBINS, Bill. *Jazz arranging and composing: a linear approach*. Advance Music, 1986.

DUARTE, Francisco José Bossois Hohlenwerger de Sá d'El-Rey. *Desculpe, foi engano: o saxofone de Aurino Ferreira num choro de Guerra-Peixe*. 2005. 100f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, 2005.

EASTMAN SCHOOL OF MUSIC. *Bill Dobbins: Biography*. s/d. Disponível em: <https://www.esm.rochester.edu/faculty/dobbins_bill/> Acesso em: 20 set. 2019.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. *Adolphe Sax*. s/d. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/saxophone>> Acesso em: 20 set. 2019.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. *David Baker*. s/d. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/David-Baker>> Acesso em: 20 set. 2019.

FABRIS, Bernardo Vescovi. *O Saxofone de Nivaldo Ornelas e seus arredores: investigação e análise de características musicais híbridas em sua obra e interpretação*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, 2010.

FIGUEIREDO, Afonso Cláudio Segundo de. *Improvisação no Saxofone: a prática da improvisação melódica na música instrumental do Rio de Janeiro a partir de meados do século XX*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, 2005.

FONSECA, João José S. *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UEC, 2002.

FRANÇA, Gabriel Muniz Improtá. *Sambajazz em movimento: o percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Ciências Sociais. Rio de Janeiro, 2015.

FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. *O estilo de Zé da Velha no CD Só Gafieira: práticas de performance do trombone no choro*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música. Belo Horizonte, 2016.

GRELA, Dante. *Análisis Musical: una propuesta metodológica*. Rosário [Argentina]: Apostila, 1992.

GRYNBERG, Halina. *Paulo Moura: um solo brasileiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

GRYNBERG, Halina; KORMAN, Cliff. *Entrevista* (concedida em agosto de 2017). Entrevistador: Cléber José Bernardes Alves. 01 arquivo. Mpeg4 (2º 23' 13''). Rio de Janeiro, 2017.

HENRI SELMER PARIS. *Marcel Mule*. s/d. Disponível em: <<http://www.selmer.fr/histdetail.php?id=52>> Acesso em: 20 set. 2019.

INSTITUTO PAULO MOURA. 1962. Disponível em: <http://www.institutopaulomoura.com.br/sec_vida.php?language=&ano=1962>. Acesso em: 26 mai. 2018.

JÚNIOR, Rowney Archibald Scott. *A música brasileira nos cursos de bacharelado em saxofone no Brasil*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federado da Bahia, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação. Salvador, 2007.

KORMAN, Cliff Hill. Paulo Moura's Hepteto and Quarteto: 'Sambajazz' as 'Brazilological popular instrumental improvised music'. *Jazz Research Journal*, v. 10, n. 1-2, p. 153-187, 2016.

LINHARES, Leonardo Barreto. *Os Choros de Beline Andrade: estilo composicional e suas implicações na performance musical*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música. Belo Horizonte, 2016.

LOWELL, Dick; PULLIG, Ken. *Arranging for large jazz ensemble*. Boston: Berklee Press, 2003.

MARANESI, Elenice. *O Piano Popular de César Camargo Mariano: a descrição de um processo de transcrição*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2005.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Aspectos interculturais da transcrição musical. In: *15º Congresso da ANPPOM*, 2005. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/37681993-Aspectos-interculturais-da-transcricao-musical.html>> Acesso em: 21 set. 2019.

MOURA, Paulo. *Mensagem – Paulo Moura Hepteto*. Atração Fonográfica, 2007. (CD da Coleção Galeria Jazz Brasil). Disponível em: <<http://discosdobrasil.com.br>>. Acesso em: 05 mai. 2018.

MOURA, Paulo. *Paulo Moura Quarteto*. Atração Fonográfica, 2007 (CD da Coleção Galeria Jazz Brasil). Disponível em: <<http://discosdobrasil.com.br>>. Acesso em: 05 mai. 2018.

MOURA, Paulo. *Entrevista* (concedida em dezembro de 2006). Entrevistadora: Daniela Spielmann. Rio de Janeiro, 2006.

MOURA, Paulo. *Entrevista* (concedida em dezembro de 2007). Entrevistadora: Daniela Spielmann. Rio de Janeiro, 2007.

MOURA, Paulo. *Entrevista* (concedida em 2008). Entrevistadora: Daniela Spielmann. Rio de Janeiro, 2008.

NIEHAUS, Lennie. *Intermediate Jazz Conception for Saxophone*. Hollywood/Califórnia: Try Publishing Company, 1964.

OLIVEIRA, Luísa Camargo Mitre de. *Uma Roda de Choro no piano: práticas idiomáticas de performance a partir de gravações dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música. Belo Horizonte, 2017.

PAULO MOURA: *une infinie musique*. Direção e Roteiro: Ariel Bigault. Apresentação: Grande Othelo. Série: Eclats Noirs du Samba. França: TF1 e Centre National de la Cinematographie et du Ministère des Affaires Étrangères, 1987. 01 DVD. (60 min.)

PINTO, Marco Túlio de Paula. *O Saxofone na música de Radamés Gnattali*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, 2005.

PIEDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, n. 23, p. 103-112, jan.-jul. 2011.

ROTH, Iwan. About Iwan Roth. s/d. Disponível em: <<http://www.iwanroth-sax.com/about/>> Acesso em: 20 set. 2019.

SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. *The Musical Quarterly*, v. 44, n. 02, p. 184-195, 1958.

SINATRA: *all or nothing at all*. Direção: Alex Gibney. Nova York: HBO, 2015. (240 min.)

SOBRINHO, Jasson André Ferreira. *O processo contemporâneo de composição para saxofone: a utilização das técnicas estendidas*. Dissertação (Estudos de Cultura Contemporânea) - Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, Mato Grosso, 2013.

SPIELMANN, Daniela. *Tarde de chuva: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, 2008.

TISO, Wagner. *Entrevista* (concedida em maio de 2017). Entrevistador: Cléber José Bernardes Alves. 01 arquivo. Mpeg4 (30' 27''). Belo Horizonte, 2017.

TOMARO, Mike; WILSON, John. *Instrumental Jazz Arranging: a comprehensive and practical guide*. Victoria, Australia: Hal Leonard Corporation, 2009.

TOMARO, Mike. *Bio*. s/d. Disponível em: <<http://miketomaro.com/about-mike/bio/>> Acesso em: 20 set. 2019.

ULHOA, Martha Tupinambá de. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. *Brasiliana*, 1999.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. *O saxofone no choro: a introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, 2006.

WIKIPÉDIA. *Tommy Dorsey*. 2016. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Tommy_Dorsey> Acesso em: 20 set. 2019.

WIKIPÉDIA. *Lester Young*. 2017. Disponível em:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Lester_Youn> Acesso em: 20 set. 2019.

WIKIPÉDIA. *Beco das Garrafas*. 2018. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Beco_das_Garrafas> Acesso em: 20 set. 2019.

WIKIPÉDIA. *Francisco Tenório Júnior*. 2019. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Ten%C3%B3rio_J%C3%BAnior> Acesso em: 20 set. 2019.

ANEXO I: TRANSCRIÇÕES DAS MÚSICAS ANALISADAS

Lamento no Morro

Bossa Nova
Instrumental

Tom Jobim/Vinícius de Moraes
Arranjo: Paulo Moura

Intro
♩ = 56

Saxofone alto

Piano

Baixo acústico

Bateria

5

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

(0:16)

2

9

A Prelúdio B7(#11) / /

Sax. al. *mp cresc.*

Pno. Prelúdio D7(#11) / Eb7(#9) D7(#11) /

Baixo a. Prelúdio D7(#11) / /

A Prelúdio

Bat.

12

Sax. al. / / /

Pno. / Eb7(#9) D7(#11) / / Eb7(#9)

Baixo a. / / /

Bat.

15

Sax. al.

B7(#9) B#7(#9) C#7(#9) D7(#9)

mf

3

Pno.

D9(#11) D7(#9) D#7(#9) E7(#9) F7(#9)

Baixo a.

D7(#9) D#7(#9) E7(#9) F7(#9)

Bat.

18

Sax. al.

mp

3

Pno.

C7(#9) F7(#9) C7(#9) F7(#9)

Baixo a.

C7(#9) F7(#9) F7(#9)

Bat.

4 21

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

$C\sharp m^{7(9)(11)}$ $C\sharp m^7 M(\flat 5)(9)$

$Em^{7(9)(11)}$ $Em^7 M(\flat 5)(9)$

$C^7(\sharp 9)$ $Em^{7(9)(11)}$ $Em^7 M(\flat 5)(9)$

25 **B** Tema Piano

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Dm^7 $B\flat^7 M/D$ $C^9(13)$ $F\sharp m^9$

Dm^7 $B\flat^7 M/D$ $C^9(13)$ $F\sharp m^9$

B

28

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Chords: Cm⁷ F⁷ F⁷(^b13₉) B^b7M⁽⁹⁾(13) Am⁷(11)

31

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Chords: Bm⁷(^b5) A⁷([#]9)

41 **D** C#m⁹ F#13(#9) Bm⁷ 7

Tema Sax alto

Sax. al. *mp cresc.* *mf cresc.*

Pno. Em⁹ Dm⁷ A¹³(#9)

Baixo a. Em⁹ A¹³(#9) Dm⁷

Bat. **D**

45 Em⁹ A#7 A⁹ A⁹

Sax. al.

Pno. Gm⁹ C#7 C⁹

Baixo a. Gm⁹ C#7 C⁹

Bat.

8

47

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

$D^{\#}m^7$

$D^7M(\#11)$

$F^{\#}m^7$

$F^7M(\#11)$

$F^{\#}m^7$

$F^7M(\#11)$

3

49

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

$G^{\#}13(\#9)$ $G13(\#9)$ $F^{\#}13(\#9)$

$F^9(\#11)$ Em^7 $A^7(sus4)$

$B13(\#9)$ $Bb13(\#9)$ $A13(\#9)$ $Ab^9(\#11)$ Gm^7 $C^7(sus4)$

$B13(\#9)$ $Bb13(\#9)$ $A13(\#9)$ $Ab^9(\#11)$ Gm^7 $C^7(sus4)$

3

3

53 9

Sax. al. Dm^{11} G^{13} $C\sharp m^9$ $F\sharp^{13}(\sharp^{11}_{\flat 9})$

Pno. Fm^{11} $B\flat^{13}$ Em^9 $A^{13}(\sharp^{11}_{\flat 9})$ *mp cresc.*

Baixo a. Fm^{11} $B\flat^{13}$ Em^9 $A^{13}(\sharp^{11}_{\flat 9})$

Bat.

57 E Piano tema

Sax. al.

Pno.

Baixo a. Dm^7 Gm^7 C^7 $F\sharp m^7$ B^7/F

Bat. E

10

60

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Cm⁷ F⁷ B^b7M Am⁷

3

3

63

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

D7(#9) /

5

65 **F** B7(^{#11}₉) 11

Sax. al. Prelúdio

Pno. Prelúdio D7(^{#11}₉) Eb7(^{#9}) D7(^{#11}₉)

Baixo a. Prelúdio D7(^{#11}₉)

Bat. **F**

68

Sax. al.

Pno. Eb7(^{#9}) D7(^{#11}₉) Eb7(^{#9})

Baixo a.

Bat.

12

71

Sax. al.

B7(♯9) B♯7(♯9) C♯7(♯9) D7(♯9)

Pno.

D9(♯11) D7(♯9) D♯7(♯9) E7(♯9) F7(♯9)

Baixo a.

D7(♯9) D♯7(♯9) E7(♯9) F7(♯9)

Bat.

74

Sax. al.

C7(♯9) F7(♯9) C7(♯9) F7(♯9)

Pno.

C7(♯9) F7(♯9) C7(♯9) F7(♯9)

Baixo a.

C7(♯9) F7(♯9) C7(♯9) F7(♯9)

Bat.

77 13

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

$C\#m^{9(11)}$

$F\#13(b9)$

$Em^{9(11)}$

$A^{13}(b9)$

$C7(\#9)$

$Em^{9(11)}$

$A^{13}(b9)$

81

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

G

Bm^7

Em^7

A^7

$D\#m^7$

$G\#^7$

F decrescendo

Dm^7

Gm^7

C^7

$F\#m^7$

B^7

G

14

84

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Am⁷ D⁷(#11) G⁷M

Cm⁷ F⁷(#11) B^b7M

Measures 84-85. Saxophone solo (Sax. al.) features a triplet of eighth notes, a wavy line, and another triplet. Piano (Pno.) accompaniment includes chords and a triplet. Bass (Baixo a.) line features chords and a triplet. Drum (Bat.) part has a steady eighth-note pattern.

86

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

F[#]m⁷ C⁶(#11) B⁷(#11) C⁷M(#9)

Am⁷ E^b6(#11) D⁷(#11) E^b7M(#9)

Measures 86-87. Saxophone solo (Sax. al.) features a triplet and a wavy line. Piano (Pno.) accompaniment includes chords. Bass (Baixo a.) line features chords. Drum (Bat.) part has a steady eighth-note pattern.

89 **H** B7(^{#11}_{#9}) 15

Sax. al. *F* decrescendo *mf* decrescendo

Pno. *tacet*

Baixo a. *tacet*

Bat. **H**

93

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

16

97 **I** Intro Final

Fade out 3X

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

I

Fade out 3X

Meu Lugar

Arranjo e sax alto: Paulo Moura
Transcrição: Cleber Alves

Danilo Caymmi
Fernando Brant
Luiz Fernando Werneck

$\text{♩} = 48$
Intro

Saxofone alto

Piano

Baixo acústico

Bateria

accel.

Intro arco

accel.

$\text{♩} = 132$
4

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

a tempo

Dmaj7(add9)

Dmaj7(add9)

D7(sus9)

D7(sus9)

a tempo

Dmaj7(add9)

Dmaj7(add9)

D7(sus9)

D7(sus9)

$\text{♩} = 132$

2

8 Bmaj7(add9) Bmaj7(add9) B7(sus9) B7(sus9)

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

12

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Tocar levada de baião com vassouras

16 **A** Bmaj7(add9) Bmaj7(add9) D⁶ 3

Sax. al. Tema

Pno. Dmaj7(add9) Dmaj7(add9) F⁶

Baixo a. Dmaj7(add9) Dmaj7(add9) F⁶

Bat. **A** Tema

19 D⁶ F^{#7}(add4) F^{#7}(^{#11}_{b9}) Bmaj7(add9)

Sax. al.

Pno. F⁶ A⁷(add4) A⁷(^{#11}_{b9}) Dmaj7(add9)

Baixo a. F⁶ A⁷(add4) A⁷(^{#11}_{b9}) Dmaj7(add9)

Bat.

4

23

Bmaj7(add9) Bmaj7(add9) Bmaj7(add9)

Sax. al.

Dmaj7(add9) Dmaj7(add9) Tema Dmaj7(add9)

Pno.

Dmaj7(add9) Dmaj7(add9) Tema Dmaj7(add9)

Baixo a.

Bat.

26

D⁶ D⁶ F[#]7(add4)

Sax. al.

F⁶ F⁶ A⁷(add4)

Pno.

F⁶ F⁶ A⁷(add4)

Baixo a.

Bat.

29 5

Sax. al. F#7(#11) Bmaj7(add9) Bmaj7(add9)

Pno. A7(#11) Dmaj7(add9)

Baixo a. A7(#11) Dmaj7(add9)

Bat.

32 B Em7 A7

Sax. al. #sambajazz / /

Pno. Gm7/F# / C7(sus)

Baixo a. Gm7/F# / C7(sus)

Bat. B sambajazz

6

35

Sax. al.

Am⁷ D⁷(add9) G^{maj7}

Pno.

C⁷ Cm⁷ F⁷(add9) B^bmaj⁷

Baixo a.

C⁷ Cm⁷ F⁷(add9) B^bmaj⁷

Bat.

39

Sax. al.

G[#]m⁷(b5) C[#]7(b9) c2

Pno.

Bm⁷(b5) E⁷(b9)

Baixo a.

Bm⁷(b5) E⁷(b9)

Bat.

42 7

Sax. al. F#maj7 G#m7(b5)

Pno. Amaj7 Bm7(b5)

Baixo a. Amaj7 Bm7(b5)

Bat.

Detailed description: This system contains measures 42, 43, and 44. The saxophone part features a melodic line starting on D5, moving through E5, F#5, and G#5, with a trill on G#5 in measure 43. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. In measure 42, the piano plays F#maj7 in the right hand and Amaj7 in the left hand. In measure 43, the piano plays G#m7(b5) in the right hand and Bm7(b5) in the left hand. In measure 44, the piano plays F#maj7 in the right hand and Amaj7 in the left hand. The bass and drums are silent throughout these measures.

45

Sax. al. C#7(b9) F#13(sus)

Pno. E7(b9) A13(sus)

Baixo a. E7(b9) A13(sus)

Bat.

Detailed description: This system contains measures 45, 46, and 47. The saxophone part features a melodic line starting on C#5, moving through D#5, E6, and F#6, with a triplet of eighth notes on F#6 in measure 46. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. In measure 45, the piano plays C#7(b9) in the right hand and E7(b9) in the left hand. In measure 46, the piano plays F#13(sus) in the right hand and A13(sus) in the left hand. In measure 47, the piano plays C#7(b9) in the right hand and E7(b9) in the left hand. The bass and drums are silent throughout these measures.

8

48

C Bmaj7(add9) D⁶/B D⁶/B

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Dmaj7(add9) F6 F6

Dmaj7(add9) F6 F6

C

52

F[#]7(add4) F[#]7([#]11₉) Bmaj7(add9)

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

A7(add4) A7([#]11₉) Dmaj7(add9)

A7(add4) A7([#]11₉) Dmaj7(add9)

55 **B**maj7(add9) **B**maj7(add9) **B**maj7(add9) 9

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

D **B**maj7(add9) **D**⁶/**B**

58 Tema

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

10

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

61

D⁶/B F[#]7(add4) F[#]7([#]11) Bmaj7(add9) Bmaj7(add9)

A⁷(add4) A⁷([#]11) Dmaj7(add9) Dmaj7(add9)

A⁷(add4) A⁷([#]11) Dmaj7(add9) Dmaj7(add9)

Baixo não toca na gravação

66

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

E Em⁷ A⁷ Am⁷ D⁷(add9)

Gm⁷ C⁷ Cm⁷ F⁷(add9)

Piano Impro

Gm⁷ C⁷ Cm⁷ F⁷(add9)

E sambajazz

72 G^{maj7} $\text{B}^{\flat}^{maj7}$ $G^{\sharp m7(b5)}$ $C^{7(b9)}$ $F^{\sharp maj7}$ 11

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

77 $G^{\sharp m7(b5)}$ $C^{7(b9)}$ $F^{\sharp 13(sus)}$ $\text{B}^{\flat m7(b5)}$ $E^{7(b9)}$ $A^{13(sus)}$

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

sambajazz

12

82 **F** Sax Impro Bmaj7(add9) D⁶/B 3 D⁶/B

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

F sambajazz

Dmaj7(add9) Dmaj7(add9) F⁶ F⁶

Dmaj7(add9) Dmaj7(add9) F⁶ F⁶

86 F[#]7(add4) F[#]7([#]11₉) Bmaj7(add9) Bmaj7(add9) Tema

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

A⁷(add4) A⁷([#]11₉) Dmaj7(add9) Dmaj7(add9)

A⁷(add4) A⁷([#]11₉) Dmaj7(add9) Dmaj7(add9)

90

Sax. al.

Bmaj7(add9) D⁶/B D⁶/B 13

3

Pno.

Dmaj7(add9) Dmaj7(add9) F⁶ F⁶

Baixo a.

Dmaj7(add9) Dmaj7(add9) F⁶ F⁶

Tema

Bat.

94

Sax. al.

F[#]7(add4) F[#]7([#]11) Bmaj7(add9) Bmaj7(add9)

Pno.

A⁷(add4) A⁷([#]11) Dmaj7(add9) Dmaj7(add9)

Baixo a.

A⁷(add4) A⁷([#]11) Dmaj7(add9) Dmaj7(add9)

Bat.

14 98 **G** Bmaj7(add9) D⁶/B D⁶/B

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Dmaj7(add9) Tema Dmaj7(add9) F⁶ F⁶

Dmaj7(add9) Tema Dmaj7(add9) F⁶ F⁶

G

102 F[#]7(add4) F[#]7([#]11₉) Bmaj7(add9) Bmaj7(add9)

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

A⁷(add4) A⁷([#]11₉) Dmaj7(add9) Dmaj7(add9)

A⁷(add4) A⁷([#]11₉) Dmaj7(add9) Dmaj7(add9)

106 Bmaj7(add9) D⁶/B fade out D⁶/B 15

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Tema

fade out

110 F[#]7(add4) F[#]7([#]11_{b9}) Bmaj7(add9) Bmaj7(add9)

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

A⁷(add4) A⁷([#]11_{b9}) Dmaj7(add9) Dmaj7(add9)

Razão

Paulo Moura Quarteto

Arranjador: Paulo Moura

Alberto Arantes
Sérgio Bittencourt

♩ = 68 C#m⁹ C#m⁹(add11) Cm⁹(add11) F13(sus4)

Intro

Saxofone alto

Piano

Baixo acústico

Bateria

5 A#m⁷(b5) D#7(#9) D#7 G#7(add13) G#7(b13)

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

8 $C\sharp^{13}(sus4)$ $C\sharp^7(\sharp^9)$ $F\sharp^6$ $F\sharp^6/C\sharp$ ‰

Sax. al.

$E^{13}(sus4)$ $E^7(\sharp^9)$ A^6 A^6/E ‰

Pno.

$E^{13}(sus4)$ $E^7(\sharp^9)$ A^6 A^6/E ‰

Baixo a.

Bat.

A $\text{♩} = 68$

11 Cm^{11} F^{13} $F\sharp^6$ ‰

Sax. al.

Ebm^{11} A^b^{13} A^6 ‰

Pno.

Ebm^{11} A^b^{13} A^6 ‰

Baixo a.

A

Bat.

15

Sax. al. $A\sharp m7(b5)$ $D\sharp7$ $D\sharp7(\sharp9)$ $G\sharp13$ 3 3

Pno. $C\sharp m7(b5)$ $F\sharp7$ $F\sharp7(\sharp9)$ $B13$ 3

Baixo a. $C\sharp m7(b5)$ $F\sharp7$ $F\sharp7(\sharp9)$ $B13$ 3

Bat.

19

Sax. al. $E\sharp m7(b5)$ $A\sharp9$ $D\sharp m11$ $D\sharp m9$ 3 3

Pno. $G\sharp m7(b5)$ $C\sharp9$ $F\sharp m11$ $F\sharp m9$ 3

Baixo a. $G\sharp m7(b5)$ $C\sharp9$ $F\sharp m11$ $F\sharp m9$ 3

Bat.

23

Sax. al. $G^{\#7}(\text{add}13)$ $G^{\#m7}(\text{add}9)C^{\#7}(\flat13)$ G^6 $F^{\#6}/9$

Pno. $B^7(\text{add}13)$ $Bm^7(\text{add}9)E^7(\flat13)B\flat^6$ $A^6/9$

Baixo a. $B^7(\text{add}13)$ $Bm^7(\text{add}9)E^7(\flat13)B\flat^6$ $A^6/9$

Bat.

27

Sax. al. Cm^{11} F^{13} $F^{\#6}/9$

Pno. $E\flat m^{11}$ $A\flat^{13}$ $A^6/9$

Baixo a. $E\flat m^{11}$ $A\flat^{13}$ $A^6/9$

Bat. **B**

31

Sax. al.

C#m11 F#13 F#13(#11) B9 C#m11 F#13 Cm7

Pno.

Em11 A13 A13(#11) D9 Em11 A13 Ebm7

Baixo a.

Em11 A13 A13(#11) D9 Em11 A13 Ebm7

Bat.

35

Sax. al.

Am7 F13 A#m7(b5) D#7(#9)

Pno.

Cm7 Ab13 C#m7(b5) F#7(#9)

Baixo a.

Cm7 Ab13 C#m7(b5) F#7(#9)

Bat.

39

Sax. al. $G\#^{13}$ $C\#^{13}(sus4)C\#7(add9)$ $F\#^6$ $E\#m7(b5)$ $A\#7(b9)D\#m7(add9)$

Pno. B^{13} $E^{13}(sus4)$ $E7(add9)$ A^6 $G\#m7(b5)$ $C\#7(b9)$ $F\#m7(add9)$

Baixo a. B^{13} $E^{13}(sus4)$ $E7(add9)$ Break A^6 $G\#m7(b5)$ $C\#7(b9)$ $F\#m7(add9)$

Bat.

43

Sax. al. C $B\#m7$ $E\#^{13}$ $F\#maj7(add13)$

Pno. $D\#m7$ $G\#^{13}$ $A\#maj7(add13)$

Baixo a. $D\#m7$ $G\#^{13}$ $A\#maj7(add13)$

Bat. C

46

Sax. al.

A^{maj7}(add13) D^{#7}(^{#9}) D⁹(^{#11}) C^{#m7}(b5) F^{#7}(b13)⁷

Pno.

C^{maj7}(add13) F^{#7}(^{#9}) F⁹(^{#11}) E^{m7}(b5) A⁷(b13)

Baixo a.

C^{maj7}(add13) F^{#7}(^{#9}) F⁹(^{#11}) E^{m7}(b5) A⁷(b13)

Bat.

48

Sax. al.

G^{#13}(^{#11})

Pno.

B¹³(^{#11})

Baixo a.

B¹³(^{#11})

Bat.

D

51 E[#]m⁷(b5) C[#]7(b9) F[#]m(maj7) F[#]m⁷ B⁷ /

Sax. al.

Pno. G[#]m⁷(b5) E⁷(b9) Am(maj7) Am⁷ D⁷ /
Piano Solo

Baixo a. G[#]m⁷(b5) E⁷(b9) Am(maj7) Am⁷ D⁷ /

Bat. **D** /

57 Bm⁷ E⁷ Amaj7 D[#]m⁷(b5) G[#]7(b9) Amaj7 /

Sax. al.

Pno. Dm⁷ G⁷ Cmaj7 F[#]m⁷(b5) B⁷(b9) Cmaj7 /

Baixo a. Dm⁷ G⁷ Cmaj7 F[#]m⁷(b5) B⁷(b9) Cmaj7 /

Bat. /

63 Em⁷ A⁷ Dmaj⁷ / D[#]m⁷(b5) G[#]7(b9)

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

69 C[#]m⁷(b5) F[#]7(b13) B⁷ E⁷ A⁷ / Cmaj⁷ /

Sax. al.

Pno.

Baixo a.

Bat.

10

75 **E** $D^{\#}m^{7(b5)}$ $G^{\#}7(b9)$ A^{maj7} Sax alto impro Pno. $F^{\#}m^{7(b5)}$ $B^7(b9)$ C^{maj7} Baixo a. $F^{\#}m^{7(b5)}$ $B^7(b9)$ C^{maj7} Bat. **E**

79 $C^{\#}m^{7(b5)}/E$ $F^{\#}7(b9)$ $B^7(add9)$ Sax. al. Pno. $Em^{7(b5)}/G$ $A^7(b9)$ $D^7(add9)$ Baixo a. $Em^{7(b5)}/G$ $A^7(b9)$ $D^7(add9)$ Bat.

83

Sax. al. $G^{\#}m^{7(b5)}$ $C^{\#}7(b9)$

Pno. $Bm^{7(b5)}$ $E7(b9)$

Baixo a. $Bm^{7(b5)}$ $E7(b9)$

Bat.

Detailed description: This system covers measures 83 and 84. The saxophone part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 83 and a grace note (c2) in measure 84. The piano and bass parts provide harmonic support with Bm7(b5) in measure 83 and E7(b9) in measure 84. The drum part is currently silent.

85

Sax. al. $F^{\#}m(maj7)$ $F^{\#}m^7$ $F^{\#}m^7$

Pno. $Am(maj7)$ Am^7 Am^7

Baixo a. $Am(maj7)$ Am^7 Am^7

Bat.

Detailed description: This system covers measures 85 and 86. The saxophone part begins with a quintuplet of eighth notes in measure 85, followed by a melodic line in measure 86. The piano and bass parts play Am(maj7) in measure 85 and Am7 in measure 86. The drum part remains silent.

87

Sax. al.

B7(add9) Bm7 E7 A⁷ maj7

Pno.

D7(add9) Dm7 G7 C⁷ maj7

Baixo a.

Bat.

91

Sax. al.

D⁷ m7(b5) G⁷ m7(b9) A⁷ maj7

Pno.

F⁷ m7(b5) B7(b9) C⁷ maj7

Baixo a.

Bat.

95

Sax. al.

Em⁷ A⁷ D^{maj7} Em⁷ A⁷

Pno.

Gm⁷ C⁷ F^{maj7} Gm⁷ C⁷

Baixo a.

Bat.

99

Sax. al.

F D^{#m7(b5)} G^{#6(b9)} C^{#m7(b5)} F^{#7(b13)}

Melodia Sax alto

Pno.

F^{#m7(b5)} B^{6(b9)} Em^{7(b5)} A^{7(b13)}

Baixo a.

Bat.

103

Sax. al. *B⁷* *E⁷* *A⁷(sus4)* *A⁷(add9)* **rit.**

Pno. *D⁷* *G⁷* *C⁷(sus4)* *C⁷(add9)*

Baixo a. *D⁷* *G⁷* *C⁷(sus4)* *C⁷(add9)*

Bat. **rit.**

107

Sax. al. **G** *D^{#m7}* *G^{#7}* *C^{#m7}(b5)* *F^{#7}(b9)*

sem ritmo, diluindo

Pno. *F^{#m7}* *B⁷* *Em⁷(b5)* *A⁷(b9)*

Baixo a. *F^{#m7}* *B⁷* *Em⁷(b5)* *A⁷(b9)*

Bat. **G**

111

accel.

B⁷ E⁷ Em⁷ A⁷(add9)

Sax. al.

Pno.

D⁷ G⁷ Gm⁷ C⁷(add9)

Baixo a.

D⁷ G⁷ Gm⁷ C⁷(add9)

accel.

Bat.

H

115

D^{#m7} G^{#7} C^{#m7}(b5) F^{#7}(b9) B⁷ E⁷ Em⁷ A⁷(sus4) A⁷

Sax. al.

F^{#m7} B⁷ Em⁷(b5) A⁷(b9) D⁷ G⁷ Gm⁷ C⁷(sus4) C⁷

Piano solo

Pno.

F^{#m7} B⁷ Em⁷(b5) A⁷(b9) D⁷ G⁷ Gm⁷ C⁷(sus4) C⁷

Baixo a.

H

Fade out

Bat.

Aos Pés da Cruz

Transcrição Cliff Kormann
sax alto e contrabaixo Cléber Alves

Paulo Moura Quarteto

Zé da Zilda/Marino Pinto

$\text{♩} = 60$

F#m7(add9) Em7(add9)/F# F#m7(add9) C#7(sus9) F#7(sus9) A7(sus)

intro rubato

Alto Sax

Piano

Bass

Drum Set

A TEMPO

Am7(add9) Gm7(add9)/A Am7(add9) E7(sus9) A7(sus9) C7(sus)

$\text{♩} = 60$

$\text{♩} = 132$

6 A Tema - Piano

A. Sax.

Pno.

Bass

Dr.

F7(sus) Em7 A7(add13) Dm7 G7 Cm7 F7

F7(sus) Em7(b5) A7(add13) Dm7 G7 Cm7 F7

A RCOMIT

$\text{♩} = 132$

10

A. Sax.

Pno.

Bass

Dr.

Chords: Fm7(add9) Bb7 Em7 A7 Dm11 G7(#9)

Bass line: Fm7(add9) Bb7 Em7 A7 Dm11 G7(#9) "straight 8ths"

14

A. Sax.

Pno.

Bass

Dr.

Chords: Cm7 Cm7/Bb Am7(b5) D7(b9) Gm7 Ab13 Gm7

Bass line: Cm7 Cm7/Bb Am7(b5) D7(b9) Gm7 Ab13 Gm7

18 sax alto 3

A. Sax.

Pno.

Bass

Dr.

22 B

Pno.

Bass

Dr. B

4

26

A. Sax.

G#m⁹(b5) C#7(#5) F#m⁷ B7(b9) F¹³

Pno.

Bm⁹(b5) E7(#5) Am⁷ D7(b9) A^b13

Bass

Bm⁹(b5) E7(#5) Am⁷ D7(b9) A^b13

Dr.

30

A. Sax.

Em⁷ C#m⁷(b5) F#7(b9) Bm⁶ Bm(maj9)

Pno.

Gm⁷ Em⁷(b5) A7(b9) Dm⁶ Dm(maj9)

Bass

Gm⁷ Em⁷(b5) A7(b9) Dm⁶ Dm(maj9)

Dr.

34 E7(add13) E7(b13) Em7 A7(add9) 5

A. Sax.

Pno.

Bass

Dr.

G7(add13) G7(b13) Gm7 C7(add9)

RCOMIT

38 Ponte C D7(sus) /

A. Sax.

Pno.

Bass

Dr.

F7(sus)

Improvisação sax alto

C

6

40

D Am⁷ D⁷ G^{#m7(b5)} C^{#7(b9)} F^{#m7} B⁷ Em⁷ A⁷

A. Sax.

Pno.

Bass

Dr.

D

44

Am⁷ D⁷ G^{#m7(b5)} C^{#7} F^{#m7} F⁷

A. Sax.

Pno.

Bass

Dr.

48

A. Sax. Em^7 Em^7/D $\text{C}\sharp\text{m}^7(\text{b}5)$ $\text{F}\sharp^7$ Bm^7 $\text{Bm}(\text{maj}^9)$ 7

Pno. Gm^7 Gm^7/F $\text{Em}^7(\text{b}5)$ A^7 Dm^7 $\text{Dm}(\text{maj}^9)$

Bass Gm^7 Gm^7/F $\text{Em}^7(\text{b}5)$ A^7 Dm^7 $\text{Dm}(\text{maj}^9)$

Dr.

52

A. Sax. $\text{E}^7(\text{add}13)$ Em^7 $\text{A}^7(\text{add}9)$ $\text{F}\sharp\text{m}^7$

Pno. $\text{G}^7(\text{add}13)$ inaudible Gm^7 $\text{C}^7(\text{add}9)$

Bass $\text{G}^7(\text{add}13)$ inaudible Gm^7 $\text{C}^7(\text{add}9)$

Dr.

8

Am⁷(add9) D⁷ G^{#m}7(b5) C^{#7} F^{#m}7 B⁷ Em⁷ A⁷

56 →

A. Sax.

Pno.

Bass

Dr.

Am⁷(add9) D⁷(add9) G^{#m}7(b5) C^{#7}(b9) F^{#m}7

60 →

A. Sax.

Pno.

Bass

Dr.

63 B7(#9) F13 Em7 9

A. Sax.

Pno.

Bass

Dr.

65 C#m7(b5) F#7 Bm7 Bm(maj7)

A. Sax.

Pno.

Bass

Dr.

10

68

A. Sax.

E⁷(add13) ‰ Em⁷ A⁷

Pno.

G⁷(add13) ‰ Gm⁷ C⁷

Bass

G⁷(add13) ‰ Gm⁷ C⁷

Dr.

‰

72

A. Sax.

E D⁶/₉

Pno.

F⁶/₉ Dm⁷ G⁷ Dm⁷ Dm⁷

Chorus: Piano Improvisação.

Bass

F⁶/₉ Dm⁷ G⁷ Dm⁷ Dm⁷

Dr.

E

76

A. Sax.

Pno.

Bass

Dr.

$Bm^{7(b5)}$ $E^{7(b9)}$ Bbm^7 Eb^7 Am^7 D^7 Abm^7 $D\flat^7$

80

A. Sax.

Pno.

Bass

Dr.

Gm^7 $Em^{7(b5)}$ $A^{7(b9)}$ Dm^7 $Dm(maj7)$

12

84

A. Sax. $A^7(\text{add}9)$

Pno. $G^7(\text{add}13)$ Gm^7 $C^7(\text{add}9)$

Bass $G^7(\text{add}13)$ Gm^7 $C^7(\text{add}9)$

Dr. Drum

F Tema sax alto

88 $Am^7(\text{add}9)$ $D^7(\text{add}9)$ $G\#m^7(b5)C\#7(b9)$ $F\#m^7$ $B^7(b9)$ $Em^7(\text{add}9)$ $A^7(\text{add}9)$

A. Sax.

Pno. $Cm^7(\text{add}9)$ $F^7(\text{add}9)$ $Bm^7(b5)E^7(b9)$ Am^7 $D^7(b9)$ $Gm^7(\text{add}9)$ $C^7(\text{add}9)$

Bass $Cm^7(\text{add}9)$ $F^7(\text{add}9)$ $Bm^7(b5)E^7(b9)$ Am^7 $D^7(b9)$ $Gm^7(\text{add}9)$ $C^7(\text{add}9)$

Dr. **F**

92 Am⁷(add9) D⁷(add9) G^{#m7}(b5) C^{#7}(b9) F^{#m7} B⁷([#]9) F⁷(add13)

A. Sax.

Pno.

Bass

Dr.

Cm⁷(add9) F⁷(add9) Bm⁷(b5) E⁷(b9) Am⁷ D⁷([#]9) A^{b7}(add13)

96 Em⁷ C^{#m7}(b5) F^{#7}(b9) Bm⁷ Bm(maj7)

A. Sax.

Pno.

Bass

Dr.

Gm⁷ Em⁷(b5) A⁷(b9) Dm⁷ Dm(maj7)

14

100

A. Sax.

Pno.

Bass

Dr.

E⁷(add13) Em⁷ A⁷(add9)

G⁷(add13) Gm⁷ C⁷(add9)

104

A. Sax.

Pno.

Bass

Dr.

D⁶/₉ **G** G[#]m⁷(b5) C[#]7(b9) F[#]m⁷ B⁷(b9) E[#]m⁷(add9)

rit.

F⁶/₉ Bm⁷(b5) E⁷(b9) Am⁷ D⁷(b9) G[#]m⁷(add9)

F⁶/₉ Bm⁷(b5) E⁷(b9) Am⁷ D⁷(b9) G[#]m⁷(add9)

G rit.

Homem do meu mundo

Transcrição: Matheus Garcia

Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle

Intro

♩ = 75

Saxofone alto

Saxofone tenor

Trompete em Sib

Trombone

Piano

Gm7(add9) Ebm7(add9) Dm7(add9) Ebm7(add9)

Baixo acústico

♩ = 75

Gm7(add9) Ebm7(add9) Dm7(add9) Ebm7(add9)

Bateria

♩ = 75

5

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Gm7(add9)

Baixo a.

Gm7(add9)

Bat.

p

2

6 **A**

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Gm7(add9) Bbm7(add9) Fm7(add9) Abm7(add9)

Baixo a.

A Gm7(add9) Bbm7(add9) Fm7(add9) Abm7(add9)

A pratos

Bat.

f

3



10

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Ebm7(add9) Gbm7(add9) Bbmaj7

Baixo a.

Ebm7(add9) Gbm7(add9) Bbmaj7

Bat.

pp *f*

3 3 3

14 **B** 3

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Gm7(add9) Bbm7(add9) Fm7(add9)

Baixo a.

B

Gm7(add9) Bbm7(add9) Fm7(add9)

Bat.

pratos

6

pp



17

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Abm7(add9) Ebm7(add9) Gbm7(add9) B7 Bbmaj7

Baixo a.

Abm7(add9) Ebm7(add9) Gbm7(add9) B7 Bbmaj7

Bat.

6

4

22 **C**

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

C
C7(sus4) Ebmaj7

Baixo a.

Bat.

pp *ff*

25

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

A7(#9) D7(#9) Gm7 Gm6

Baixo a.

Bat.

ff

28 5

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Baixo a.

Bat.

pp

$E_b\text{maj}7$ $A7(\sharp 9)$ $D7(\sharp 9)$ $Gm7(\text{add}9)$



31

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Baixo a.

Bat.

$Gm7(\text{add}9)$ $Gm7(\text{add}9)$ $Gm(\text{add}9)$ $Gm7(\text{add}9)$ $Gm\sharp$

p *f*

6

34 **D**

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Gm⁷(add9) Fm⁷(add9) A^bm⁷(add9)

D

Gm⁷(add9) Fm⁷(add9) A^bm⁷(add9)

D

≡

38

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Baixo a.

Bat.

E^bm⁷(add9) G^bm⁷(add9) B^bmaj7

E^bm⁷(add9) G^bm⁷(add9) B^bmaj7

3

42 **E** Solo piano sobre A

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Tme.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Gm7(add9) Bbm7(add9) Fm7(add9) Abm7(add9)

E Gm7(add9) Bbm7(add9) Fm7(add9) Abm7(add9)

E

5

6 6



46

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Tme.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Ebm7(add9) Gbm7(add9) Gbm7(add9) Bbmaj7

Ebm7(add9) Gbm7(add9) Gbm7(add9) Bbmaj7

6 6

49

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Tme.

Pno.

Baixo a.

Bat.

C7(sus4)

pp *mf*



52

F

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Tme.

Pno.

Baixo a.

Bat.

F

E♭maj7 *A7(♯9)* *D7(♯9)* *Gm7* *Gm6*

F

E♭maj7 *A7(♯9)* *D7(♯9)* *Gm7* *Gm6*

56

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Tme.

Pno.

Baixo a.

Bat.

$E\flat\text{maj}7$ $A7(\sharp 9)$ $D7(\sharp 9)$ $Gm7(\text{add}9)$

$E\flat\text{maj}7$ $A7(\sharp 9)$ $D7(\sharp 9)$ $Gm7(\text{add}9)$

3

3

pp



59

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Tme.

Pno.

Baixo a.

Bat.

$Gm7(\text{add}9)$ $Gm7(\text{add}9)$ $Gm(\text{add}9)$ $Gm7(\text{add}9)$ Gm^6

$Gm7(\text{add}9)$ $Gm7(\text{add}9)$ $Gm(\text{add}9)$ $Gm7(\text{add}9)$ Gm^6

p $\rightarrow$ mf

10

62 **G**

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Gm7(add9) Bbm7(add9) Fm7(add9)

65

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Abm7(add9) Ebm7(add9) Gbm7(add9)

3

68

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Baixo a.

Bat.

B $\flat$ maj7

F/A

F/A

5

Wave

Tom Jobim
Arranjador: Paulo Moura

♩ = 60

Intro

Saxofone alto

Saxofone tenor

Trompete em Sib

Trombone

Bateria

Piano

♩ = 60

arco

Baixo acústico

9

A

♩ = 64

Sax. al.

Sax. ten.

Tp.te.

Tr.ne.

Bat.

Pno.

♩ = 64

A

pizz.

Baixo a.

C⁷M

F⁹

15

Sax. al.

Sax. ten.

Tp.te.

Trne.

Bat.

Pno.

Baixo a.

F#m7 B7 Bm7 E7 Asus A7 Eb7/A D7 Csus E7(#9) F9/A D7#9



B

21

Sax. al.

Sax. ten.

Tp.te.

Trne.

Bat.

Pno.

Baixo a.

G#m7 Solo sax 2x G7 F#m7 B7 E(sus4) E7 A7M D7 C#m7 C7 Bm7 E7 A(sus4) A7 D7M G7 Bm7 Bb7 Am7 D7 G(sus4) G7 C7M F7

B

Bm7 Bb7 Am7 D7 G(sus4) G7 C7M F7

27

Sax. al.

Sax. ten.

Tp.te.

Trne.

Bat.

Pno.

Baixo a.

Chords: D[#]m⁷, G[#]7, G[#]m⁷, C[#]7, F[#]sus, F[#]7, C[#]/F[#], B⁷, Em⁷, Em⁷, A[#]m⁷, G[#]m⁷, C[#]7, C[#]m⁷, F[#]7, B⁷, F⁷/B, E⁷, Am⁷, Am⁷, D[#]m⁷, Gm⁷, C[#]m⁷, F[#]m⁷, B⁷, Bm⁷, E⁷, Asus, A⁷, Eb⁷/A, D⁷9, Gm⁷, Gm⁷, C[#]m⁷.



33

Sax. al.

Sax. ten.

Tp.te.

Trne.

Bat.

Pno.

Baixo a.

Chords: Dm⁷, G⁷, C⁷M, Dm⁷, G⁷, C[#]7(9), Cm, F⁷(#9), Bm⁷5, B⁷M, F[#]7(9), Dm¹¹, C[#]m⁷, Cm⁷, E⁷(#9), Cm¹¹, Bm⁷, Cm⁷, F⁷, B^b7M, Cm⁷, F⁷, B⁷(9), Bbm, Eb⁷(#9), Am⁷5, Ab⁷M, E⁷(#9), Cm¹¹, Bm⁷, Cm⁷, F⁷, B^b7M, Cm⁷, F⁷, B⁷(9), Bbm, Eb⁷(#9), Am⁷5, Ab⁷M, E⁷(#9), Cm¹¹, Bm⁷.

41 **D**

Sax. al.

Sax. ten.

Tp.te.

Trne.

Bat.

Pno.

Baixo a.

Chords: C#m7, C7, Bm7, E7, Asus, A7(b9), D7M, G7

Chords: Bm7, Bb7, Am7, D7, Gsus, G7(b9), C7M, F7

Chords: Bm7, Bb7, Am7, D7, Gsus, G7(b9), C7M, F7



47

Sax. al.

Sax. ten.

Tp.te.

Trne.

Bat.

Pno.

Baixo a.

Chords: G#m7/C#7, Dm7/C#m7, C#m7, F#7, Bsus, B7, F7/B, E7(b9), Am6, D7

Chords: F#m7, B7, Cm7 Bm7, E7, Asus, A7, Eb7/A, D7(b9), Gm6, C7

Chords: F#m7, B7, Cm7 Bm7, E7, Asus, A7, Eb7/A, D7(b9), Gm6, C7

53 **E** Interlúdio

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Bat.

Pno.

Baixo a.

E

G⁷M Am⁷/G Bm⁷/G Bm B^b/E B^b/E C⁷M F⁹

59

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Bat.

Pno.

Baixo a.

F[#]m⁷ B⁷ Dm⁷/E E⁷ Asus A⁷ Eb⁷/A D^b9 Gm⁶ Gm⁷ C[#]m⁷

65 **F** Am⁷ D⁷ G⁷M Am⁷ D⁷ G⁷(^b9) Gm⁷

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Bat.

Pno.

Baixo a.



69 Gm⁷ C⁷ F⁷M B⁷(^b9)

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Bat.

Pno.

Baixo a.

73 **G**

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Bat.

Pno. *Tacet*

Baixo a.

G

Bm⁷ B⁷ Am⁷ D⁷ F/G Dm/G G⁷(b⁹) C⁷M F⁷

79

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Bat.

Pno.

Baixo a.

F[#]m⁷ B⁷ Bm⁷ E⁷ Asus A⁷ Eb⁷/A D⁷(b⁹) Gm⁶ C⁷(b⁹)

Tocar

85 **H** Final

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Bat.

Pno.

Baixo a.

A/G

A $\flat$ /G

Gm $\flat$ /M

Gm $\flat$ 7

C $\flat$ 7



89

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Bat.

Pno.

Baixo a.

A/G

A $\flat$ /G

Gm $\flat$ /M

Bm $\flat$ /M $\flat$

C $\flat$ 7

Csus $\flat$ 9

Outubro

Arranjo e sax alto: Paulo Moura

Milton Nascimento
Fernando Brant

$\text{♩} = 78$ Intro

Saxofone alto

Saxofone tenor

Trombone tenor

Piano

Baixo acústico

Bateria

$\text{♩} = 78$

Chords: Bmaj7, Amaj7/G#, F7(sus9), Gm(add4)

A

5

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Chords: Bm7(add11), B7(sus9), Dm7(add11), D7(sus9)

9 Bm⁷(add11) D[♯]m⁷(add11) G[♯]7([♯]11)₉

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trnc.

Pno. Dm⁷(add11) F[♯]m⁷(add11) B7([♯]11)₉

Baixo a. Dm⁷(add11) F[♯]m⁷(add11) B7([♯]11)₉

Bat.

13 Em⁷ A⁷(sus9) A⁷(add9) D[♯]7 G[♯]9([♯]11)

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trnc.

Pno. Gm⁷ C⁷(sus9) C⁷(add9) F[♯]7 B⁹([♯]11)

Baixo a. Gm⁷ C⁷(sus9) C⁷(add9) F[♯]7 B⁹([♯]11)

Bat.

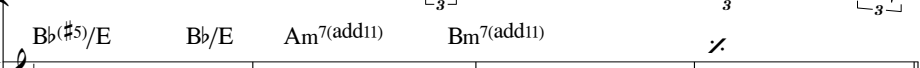
17 $G^{(\sharp 5)}/C^{\sharp}$ $G/C^{\sharp}$ $F^{\sharp}m7(add11)$ $G^{\sharp}m7(add11)$

Sax. al. 

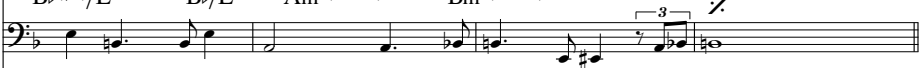
Sax. ten. 

Tpte. 

Trne. 

Pno. $Bb^{(\sharp 5)}/E$ Bb/E $Am7(add11)$ $Bm7(add11)$ 

Baixo a. $Bb^{(\sharp 5)}/E$ Bb/E $Am7(add11)$ $Bm7(add11)$ 

Bat. 

B

21

Sax. al. 

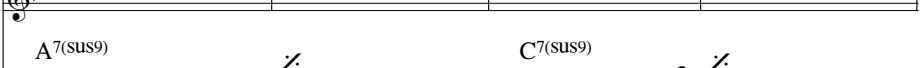
Sax. ten. 

Tpte. $B7(sus9)$ $D7(sus9)$ 

Trne. 

Pno. $A7(sus9)$ $C7(sus9)$ 

Baixo a. $A7(sus9)$ $C7(sus9)$ 

Bat. **B** 

25

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trnc.

Pno.

Baixo a.

Bat.

E7(sus9) E7(sus9) E7(^{#11}_{b9}sus4) 3

D7(sus9) D7(sus9) D7(^{#11}_{b9}sus4)

D7(sus9) D7(sus9) D7(^{#11}_{b9}sus4)

29

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trnc.

Pno.

Baixo a.

Bat.

E D^{#m}7 C^{#m}7 E7(sus9) E7(b9) G[#]/A A6%

G F^{#m}7 Em7 G7(sus9) G7(b9) B/C C%

G F^{#m}7 Em7 G7(sus9) G7(b9) B/C C%

33

Sax. al. $D7(\sharp 11)$ $D7(\sharp 11 \text{ add } 2)$ $F\sharp m7(\text{add } 9)$ $B7(\sharp 9)$

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno. $F7(\sharp 11)$ $F7(\sharp 11 \text{ add } 2)$ $Am7(\text{add } 9)$ $D7(\sharp 11)$

Baixo a. $F7(\sharp 11)$ $F7(\sharp 11 \text{ add } 2)$ $Am7(\text{add } 9)$ $D7(\sharp 11)$

Bat.

37

Sax. al. E $D\sharp m7$ $C\sharp m7$ $E7(\text{sus } 9)$ $A \text{ maj } 7$

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno. G $F\sharp m7$ $Em7$ $G7(\text{sus } 9)$ $C \text{ maj } 7$

Baixo a. G $F\sharp m7$ $Em7$ $G7(\text{sus } 9)$ $C \text{ maj } 7$

Bat.

41 Am⁷(add9) D⁷(#11add2) D^{#m}⁷(add11) G^{#7}(sus9) C^{#maj}⁷(add9) F^{#7}(#11)

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno. { Cm⁷(add9) F⁷(#11add2) F^{#m}⁷(add11) B⁷(sus9) E^{maj}⁷(add9) A⁷(#11)

Baixo a. Cm⁷(add9) F⁷(#11add2) F^{#m}⁷(add11) B⁷(sus9) E^{maj}⁷(add9) A⁷(#11)

Bat.

45 **C**

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno. { Dm⁷(add11) D⁷(sus9)

Baixo a. Dm⁷(add11) D⁷(sus9)

Bat. **C**

49

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Dm7(add11) F#m7(add11) B7(#11)

Dm7(add11) F#m7(add11) B7(#11)

53

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Baixo a.

Bat.

Em7 A7(sus9) A7(add9) D#m7 G#7(#11)

Gm7 C7(sus9) C7(add9) F#m7 B7(#11)

Gm7 C7(sus9) C7(add9) F#m7 B7(#11)

57 $G^{(\sharp 5)}/C^{\sharp}$ $G/C^{\sharp}$ $F^{\sharp}m7(add11)$ $G^{\sharp}m7(add11)$

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Baixo a.

Bat.

61 **D** *rall.*

Sax. al.

Sax. ten.

Tpte.

Trne.

Pno.

Baixo a.

Bat.

ff

D *rall.*