

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

“TARDE DE CHUVA”: A CONTRIBUIÇÃO INTERPRETATIVA DE PAULO MOURA
PARA O SAXOFONE NO SAMBA-CHORO E NA GAFIEIRA, A PARTIR DA DÉCADA
DE 70

DANIELA SPIELMANN

RIO DE JANEIRO, 2008

“TARDE DE CHUVA”: A CONTRIBUIÇÃO INTERPRETATIVA DE PAULO MOURA
PARA O SAXOFONE NO SAMBA-CHORO E NA GAFIEIRA, A PARTIR DA DÉCADA
DE 70

por

DANIELA SPIELMANN

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob orientação do Professor Doutor Nailson Simões.

Rio de Janeiro, 2008

Spielmann, Daniela
S755 Tarde de chuva : a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70 / Daniela Spielmann, 2008.
xiv, 165f. + CD-ROM.

Orientador: Naílson Simões
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

1. Moura, Paulo, 1932-. 2. Tarde de chuva (Música) – Análise, apreciação. 3. Música popular – Brasil. 4. Saxofone. 5. Samba-Choro. 6. Música de gafieira. I. Simões, Naílson. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780.420981

Catalogado na fonte por Isabel Grau

Autorizo a cópia da minha dissertação “‘Tarde de Chuva’: A Contribuição Interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70”, para fins didáticos



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

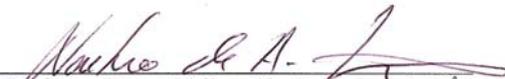
**“TARDE DE CHUVA:
A CONTRIBUIÇÃO INTERPRETATIVA DE PAULO MOURA PARA O
SAXOFONE NO SAMBA CHORO A PARTIR DA DÉCADA DE 1970”**

por

Daniela Spielmann

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA


Professor Doutor Nailson Simões (orientador)


Professor Doutor Sérgio Barrechea


Professor Doutor Clifford Korman

Conceito: APROVADA

SETEMBRO DE 2008

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240
Tel.: (0xx21) 2542-2554
<http://www.unirio.br/ppgm> cla-ppgm@unirio.br

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. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Dedico este trabalho à memória do meu pai, Raul Spielmann, que sempre foi o maior apoio que eu tive para fazer música, especialmente o choro que ele adorava tanto, a minha mãe pelo suporte e amor sempre, a meu marido Daniel Grosman e a minha filha Alice Spielmann Grosman por formarem comigo uma família muito especial!

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. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

AGRADECIMENTOS

À Alice por ser a minha fonte de inspiração, de amor e de alegria, e pela paciência com os sumiços da mamãe.

A Daniel Grosman e Regina Spielmann pela força, carinho, amor e paciência sempre.

Ao Prof. Naílson Simões pela maravilhosa orientação e amizade.

A Claudia Simões pelo carinho.

A Miriam Grosman pelo apoio, carinho e experiência.

A Gianfranco Brentegani pela linda amizade, pela generosa formatação e amor à música brasileira.

A Halina Grynberg pelo apoio e carinho.

Aos Professores Laura Ronai, Márcia Taborda, José Nunes, Martha Ulhôa, Sérgio Benarrechea e Cliff Korman pela força e pela orientação.

A Luiz Rocha pela idéia.

A Nando Duarte e Joca Perpignan pelas gravações, auxílio técnico e paciência.

A Sheila Zagury, Marcello Gonçalves e Alexandre Moraes pelo apoio incondicional em todas as fases.

A Eduardo Neves, Anat Cohen, Mário Sève, Márcio Bahia, Zé Bigorna e Sueli Faria pelas entrevistas e gravações concedidas ao longo da pesquisa.

À Tia Coelha, Tio Lilo, Tia Karen, Tio Dedé, Tia Aida, Tia Clarinha, Tia Fanizinha, Tia Fauzete, Tio Zeca (in memória), Tio Gerson, Tio Rafael e Tio Bernardo.

Aos amigos Elisa Goldman, Paula Faour, Dudi Goldemberg, Alexandre Brasil, Alessandro Valente, Áurea Martins, Bilinho Teixeira, David Ganc, Mauro Perelman, Neti Szpilman, Silvana Agla, Ju Cassou.

As minhas amigas da banda Altas Horas pela compreensão e companheirismo.

A Paulo Moura, Pixinguinha, K-Ximbinho, Eduardo Neves, Juarez Araújo, Humberto Araújo, Idriss Boudrioua, Mário Sève, Samuel de Oliveira, David Ganc, Proveta, Anat Cohen, Sueli Faria, Alexandre Caldi, Bernardo Fabris, Cláudio Rocha Almeida (Claudão), Pixinguinha, Rui Alvim, Marcelo Martins, Carlos Malta, pelos saxofonistas que foram e são e a sua contribuição ao choro e à minha formação como musicista.

A Capes pelo apoio financeiro durante parte da pesquisa.

E, especialmente, a Paulo Moura pela música maravilhosa que ele faz e pela inspiração.

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. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RESUMO

Essa dissertação tem como objetivo demonstrar a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira a partir da década de 70. Através da transcrição e da análise de gravações diversas de “*Tarde de Chuva*”, composição de Paulo Moura composta para a gafieira, o texto discute os aspectos de sua *performance*, que incorpora elementos do choro, do samba, da gafieira e do *jazz*. O texto apresenta a análise e a sistematização de aspectos de seu estilo interpretativo caracterizado pela sua capacidade de transformar esta música, recolocando-a em diversas situações, com músicos e formações instrumentais muito contrastantes. As escolhas que Moura fez ao longo de sua vida refletem-se nas gerações posteriores. Foi possível notar a sua influência na interpretação dos solistas convidados especialmente para exemplificar seu legado.

Palavras-chave: Interpretação (Música) - Choro (Música) - Saxofone

SPIELMANN, Daniela. *“Tarde de Chuva”*: Paulo Moura's saxophone interpretative contribution to samba-choro and gafieira, since the decade of the 1970's. 2008. Master Thesis (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The text aims to demonstrate Paulo Moura's interpretative contribution to the saxophone in the genres of samba-choro and gafieira since the decade of the 1970's.

Through the transcription and analysis of several recordings of "Tarde de Chuva", one of Paulo Moura's works composed for the gafieira, the text discusses elements of his performance that incorporate choro, samba, gafieira and *jazz* elements. The text analyzes and systematizes aspects of his interpretative style, characterized by his capacity to transform the composition, adapting it to various settings, dependent on and responsive to different musicians and interpretations. It is possible to postulate that Moura's artistic choices made over the course of his career are reflected in future generations. It was possible to notice his influence in the soloist's interpretation, invited specially to show his legacy.

Keywords: Interpretation (Music) - Choro (Music) - Saxophone

SUMÁRIO

	Página
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	IX
LISTA DE QUADROS E FIGURAS	XII
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – VIDA E OBRA DE PAULO MOURA	7
CAPÍTULO 2 - O CHORO, O SAMBA E A GAFIEIRA	28
2.1 Parte 1 – Histórico dos gêneros musicais	
2.1.1 O Choro	
2.1.2 Aspectos formais e estruturais do choro	
2.1.3 O Samba	
2.1.4 Aspectos formais e estruturais do samba	
2.1.5 A Gafieira	
2.2 Parte 2 – Revisão bibliográfica	
CAPÍTULO 3 - OBRA MUSICAL, CRIAÇÃO, INTÉRPRETE, INTERPRETAÇÃO E OUVINTE	71
3.1 Alguns conceitos	
3.2 A questão da notação	
3.3 Articulação	
3.4 Timbre	
CAPÍTULO 4 - O SAXOFONE	85
4.1 Histórico	
4.2 A articulação no saxofone	
4.3 Sinais de expressão	
4.4 O timbre no saxofone	
4.5 Respiração e embocadura no saxofone	
4.6 O saxofone no Choro	
4.7 Fraseologia, articulação e divisão no Choro e no Samba	
CAPÍTULO 5 – ANÁLISE MUSICAL DE “TARDE DE CHUVA”	105
5.1 Parte 1 – Os fonogramas de Moura	
5.1.1 Forma	
5.1.2 Análise da forma de “Tarde de Chuva” - Introdução -A-B -variações improvisadas - coda	
5.1.3 Harmonia	

5.1.4	Melodia	
5.1.5	Ritmo	
5.1.6	Interpretação	
5.1.7	Aspectos estilísticos e interpretativos do saxofone de Moura encontrados no samba, no choro, na gafieira e no jazz	
5.1.8	Comentários de Paulo Moura sobre as gravações	
5.1.9	Comentários sobre os fonogramas	
5.2	Parte 2 - O legado de Moura	
CONCLUSÃO		155
BIBLIOGRAFIA		159
ANEXOS		165
Anexo 1 - Partituras musicais		
Anexo 2 – CD com os fonogramas analisados		
Anexo 3 - Entrevistas em MP3		

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

	Pág.
Exemplo musical 1: representação simplificada com duas vozes para o acompanhamento no choro.	36
Exemplo musical 2: representação rítmica simplificada com duas vozes para o acompanhamento no maxixe.	36
Exemplo musical 3: representação rítmica simplificada com duas vozes para o acompanhamento no maxixe.	37
Exemplo musical 4: levada de samba tocada por Moura, transcrita pela autora.	44
Exemplo musical 5: célula de partido alto.	49
Exemplo musical 6: célula de samba 1.	50
Exemplo musical 7: célula de samba 2.	50
Exemplo musical 8: célula de choro.	50
Exemplo musical 9: célula de samba de roda.	50
Exemplo musical 10: prática de articulação e dinâmica com variação da língua e da área da palheta.	88
Exemplo musical 11: variações rítmicas recorrentes no choro.	101
Exemplo musical 12: variações rítmicas recorrentes no choro 2.	101
Exemplo musical 13: variações de articulação num grupo de quatro semicolcheias.	102
Exemplo musical 14: partitura original de “Tarde de Chuva” com a grafia de Paulo Moura.	108
Exemplo musical 15: cópia digitalizada da partitura “Tarde de Chuva” original Paulo Moura com numeração de compassos.	109
Exemplo musical 16: introdução (gravação do CD “Brasil Instrumental”).	112
Exemplo musical 17: introdução (gravação do DVD “Paulo Moura - Une Infinie Musique”).	112
Exemplo musical 18: introdução (gravação do CD “Dois Irmãos”).	113
Exemplo musical 19: introdução nas gravações dos CDs “Rio Nocturnes”, “Instrumental no CCBB” e “Mood Ingênuo - Pixinguinha Meets Duke Ellington”.	114
Exemplo musical 20: frases de “A”.	115
Exemplo musical 21: frases de “B”.	115
Exemplo musical 22: pattern de II-V menor do jazz com acréscimo de tensões harmônicas, no solo de Moura (gravação do CD “Instrumental no CCBB”).	117
Exemplo musical 23: exercício de patterns de II-V-I (Aebersold, Jamey, the II-V-I Progression vol. 16, 1998:10).	117
Exemplo musical 24: utilização da escala pentatônica de Gm para a construção do solo (gravação do CD “Rio Nocturnes”).	117

Exemplo musical 25: motivos A e A” da coda com uma pequena variação melódica entre eles.	118
Exemplo musical 26: harmonia da parte A da partitura original.	118
Exemplo musical 27: harmonia da parte A (gravação do CD “Dois Irmãos”).	119
Exemplo musical 28: harmonia da parte A (gravação do CD “Rio Nocturnes”).	119
Exemplo musical 29: harmonia da parte B da partitura original.	120
Exemplo musical 30: harmonia da parte B (gravação do CD “Instrumental no CCBB”).	121
Exemplo musical 31: harmonia da parte B (gravação do CD “Brasil Instrumental”).	121
Exemplo musical 32: arpejo escrito na parte A.	122
Exemplo musical 33: arpejo escrito na parte B.	123
Exemplo musical 34: outro arpejo escrito na parte B.	123
Exemplo musical 35: apojeturas escritas na partitura original.	123
Exemplo musical 36: bordaduras escritas na partitura original.	123
Exemplo musical 37: cromatismos e notas de passagem escritos na partitura original.	124
Exemplo musical 38: outros cromatismos e notas de passagem escritos na partitura original.	124
Exemplo musical 39: a construção da escala blues.	124
Exemplo musical 40: escalas pentatônicas maiores e menores, nota blue e escalas blue.	125
Exemplo musical 41: utilização da blue note na composição “Tarde de Chuva”.	125
Repetição do Exemplo musical 7.	126
Exemplo musical 42: relação entre a divisão melódica e a levada de samba 2 (gravação do CD “Brasil Instrumental”).	127
Repetição do Exemplo musical 5.	127
Exemplo musical 43: relação entre a divisão melódica e a levada de partido alto (gravação do CD “Dois Irmãos”).	128
Repetição do Exemplo musical 6.	128
Exemplo musical 44: relação entre a divisão melódica e a levada de samba 1 (gravação do CD “Rio Nocturnes”).	129
Exemplo musical 45: quiálteras escritas por Moura na partitura original.	129
Exemplo musical 46: sínopes escritas por Moura na partitura original.	129
Exemplo musical 47: destaque para as sínopes e as antecipações através do corte e da acentuação das notas. (gravação do CD “Instrumental no CCBB”).	131
Exemplo musical 48: efeito menos rítmico no início da frase através da antecipação, apojetura e o <i>pitch bend</i> . Em seguida, cortes de nota que caracterizam o samba-choro (gravação do CD “Brasil Musical”).	131
Exemplo musical 49: acentuação e corte de nota em todas as antecipações (gravação do CD “Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington”).	131

Exemplo musical 50: tenutos (gravação do CD “Brasil Instrumental”).	131
Exemplo musical 51: articulação “taiatata”, comum no choro (gravação do CD “Brasil Instrumental”).	132
Exemplo musical 52: comparação entre a partitura original e a gravação do CD “Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington” na questão da ornamentação e variação melódica característica do choro.	132
Exemplo musical 53: comparação entre a partitura original, a gravação “Rio Nocturnes” e a gravação “Brasil Instrumental”, abordando os parâmetros divisão rítmica, variação melódica e ornamentação.	133
Exemplo musical 54: apoijatura não escrita na partitura original.	133
Exemplo musical 55: variações rítmicas com o uso das quiálteras.	133
Exemplo musical 56: retardo rítmico (gravação do CD “Instrumental no CCBB”).	134
Exemplo musical 57: retardo rítmico (gravação do CD “Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington”).	134
Exemplo musical 58: intenção de retardo rítmico (gravação do CD “Dois Irmãos”), a frase do A (c.129).	135
Exemplo musical 59: Moura mantém a articulação e acentuação do samba (gravação do CD “Rio Nocturnes”).	135
Exemplo musical 60: efeitos expressivos ligados à gafeira; <i>pitch bend</i> , rasgada de notas e vibratos (gravação do CD “Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington”).	136
Exemplo musical 61: rasgada e acentuação das antecipações (gravação do CD “Instrumental no CCBB”).	136
Exemplo musical 62: diversas associações de efeitos como <i>pitch bend</i> , vibrato longo e rasgada de nota nas variações improvisadas (gravação do CD “Instrumental no CCBB”).	136
Exemplo musical 63: notas mortas (ou <i>ghost notes</i>) no solo improvisado de Paulo Moura (gravação do CD “Instrumental no CCBB”).	137
Exemplo musical 64: notas mortas (ou <i>ghost notes</i>) no solo improvisado de Paulo Moura (gravação do CD “Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington”).	137
Exemplo musical 65: quiálteras no jazz.	137
Exemplo musical 66: diversos elementos do jazz como articulação, ghost notes, quiálteras (gravação do CD “Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington”).	138
Exemplo musical 67: rasgada e acentuação nas notas.	138
Exemplo musical 68: exemplo de <i>pitch bend</i> (gravação do CD “Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington”).	139
Exemplo musical 69: exemplo de <i>pitch bend</i> bem pronunciado (gravação do DVD “Paulo Moura - Une Infinie Musique”).	139
Exemplo musical 70: <i>pitch bend</i> seguido de vibrato (gravação do CD “Instrumental no CCBB”).	139

Exemplo musical 71: <i>pitch bend</i> no início de todos os grupos de seis semicolcheias (gravação do CD “Rio Nocturnes”).	139
Exemplo musical 72: exemplo de "portato" (gravação do CD “Dois Irmãos”).	140
Exemplo musical 73: segundo exemplo de "portato" (gravação do CD “Dois Irmãos”).	140
Exemplo musical 74: glissando associado a um <i>pitch bend</i> (gravação do DVD “Paulo Moura - Une Infinie Musique”).	141
Exemplo musical 75: <i>pitch bend</i> seguido de vibrato (gravação do CD “Instrumental no CCBB”).	141
Exemplo musical 76: leve vibrato no fim das notas longas das frases (gravação do CD “Dois Irmãos”).	141
Exemplo musical 77: frases prolongadas sem corte de nota e vibrato no final.	150
Exemplo musical 78: ornamentação típica do choro e retardo rítmico associado a um portamento.	150
Exemplo musical 79: variações improvisatórias com o fraseado do choro.	150
Exemplo musical 80: variações rítmicas, efeito rítmico e uso de <i>pitch bend</i> .	152
Exemplo musical 81: articulação do <i>jazz</i> .	152
Exemplo musical 82: vários efeitos combinados, <i>pitch bend</i> , vibrato no final de nota, um retardo rítmico e glissando.	154
Exemplo musical 83: variações rítmicas e glissando.	154
Exemplo musical 84: notas mortas e utilização da escala blues.	154

LISTA DE QUADROS E FIGURAS

	Pág.
Quadro 1: Produção fonográfica de Moura	23
Quadro 2: Produção fonográfica de Moura ligada ao choro e a gafieira	25
Quadro 3: Informações sobre filmes que Moura participou	26
Figura 1: Posição da língua na palheta.	87
Tabela 1: Transposição de instrumentos.	106

EU GOSTO DE TOCAR VENDO A REAÇÃO DO BAILARINO.
O BAILARINO ME INCENTIVA,
ME DÁ IDÉIAS EM TERMOS DE RITMO,
PORQUE A RÍTMICA BRASILEIRA É BASTANTE PECULIAR.
A NOSSA RÍTMICA MEXE COM A PARTE CENTRAL DO CORPO,
MEXE COM AS CADEIRAS MAIS QUE OUTROS RITMOS.

Paulo Moura

INTRODUÇÃO

Uma das características que mais fascinaram o começo da atuação musical profissional desta pesquisadora foi a possibilidade de comunicação da música e o poder de interação com as pessoas. Os shows e as apresentações podem acontecer de maneiras muito diferenciadas, uma *performance* tem várias facetas: o estado de espírito do músico, a platéia, o momento da apresentação, o lugar, tudo pode ser uma variável. Pode-se fazer um show em um teatro pequeno para poucas pessoas, com uma ambientação propícia para a concentração, podem-se fazer shows com funções como a música para TV, casamentos, teatro e dança, por exemplo. Um dos lugares que mais emociona a autora desta dissertação é a gafieira, onde acontece o poder de comunicação entre uma melodia ritmada e o balanço dos bailarinos. Os dois lados, ao entrarem em sintonia, podem improvisar e a relação de troca acontecer naquele momento.

Paulo Moura¹ teve uma grande experiência com este tipo de música para dança e foi através deste músico e de seu repertório que a autora teve um grande estímulo para se dedicar a estudar e se aprofundar nesta pesquisa.

As perguntas desta dissertação foram sendo elaboradas ao longo da experiência da autora como profissional, intérprete e pesquisadora de samba e choro. A audição dos discos de Moura e a frequência em suas apresentações fizeram parte de um longo período de sua formação como musicista profissional ligada ao choro, ao samba e à gafieira. A autora reconhece em Moura uma riqueza interpretativa provinda da experiência em diversos gêneros da música brasileira e uma referência importante.

Ao abordar a interpretação de Paulo Moura no contexto do choro e do samba, a pesquisadora verificou a importância desta pelo fato de existir uma grande lacuna de escritos

¹ Paulo Moura, nascido em São José do Rio Preto SP em 15/07/1932, é clarinetista, saxofonista, arranjador e compositor.

e análises sobre a interpretação destes gêneros. Tem sido freqüente a demanda de informações sobre estes aspectos interpretativos. Qual é a melhor maneira de executar um choro, um samba, um samba-choro de gafieira? Como pensar a fraseologia e articulação neste tipo de música? Quais são as características que se reconhecem na maneira de Paulo Moura tocar e que influenciam outros músicos?

Um dos objetivos desta dissertação foi demonstrar a importância do multi-instrumentista, compositor e arranjador Paulo Moura para o universo interpretativo do saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da segunda metade da década de 70. Apesar de uma parte de seu trabalho não ser dedicada ao choro e ao samba especificamente, ele tem *CDs* marcantes para a formação de um estilo próprio, especialmente o samba-choro ou “choro de gafieira”. Outro objetivo foi buscar, na interpretação de Moura, elementos que caracterizassem o choro, o samba e a gafieira, e tentar desta maneira sistematizar um estudo sobre seus aspectos interpretativos.

O primeiro passo do processo de delimitação da pesquisa foi a escolha de uma música que pudesse representar o interesse proposto. O critério para a escolha da música "Tarde de Chuva" foi a constatação da recorrência de gravações desta música e a maneira como ela caracterizou a participação de Paulo Moura no samba, no choro e na gafieira, com suas diversas influências. A delimitação desta pesquisa teve três aspectos. A questão do estilo: foi escolhido um samba-choro ligado à gafieira. Esta questão foi se clareando ao longo da pesquisa, pois só com o processo de análise é que a pesquisa pôde chegar a conclusões sobre este aspecto. Outra delimitação se deu na escolha do instrumento. Foi escolhido o saxofone e não o clarinete, e isto se deu pela formação da pesquisadora, porque, sendo saxofonista, teria um melhor conhecimento idiomático deste instrumento e ficariam mais legítimas as análises propostas. A questão da época também foi sendo descoberta pela autora aos poucos no processo de pesquisa. Foi a partir de 1976, com a gravação do *CD* “Confusão Urbana,

Suburbana e Rural”, e com a saída de Moura de seu cargo de primeiro clarinetista na orquestra do Teatro Municipal, que ele optou pela carreira como solista, investindo de uma maneira mais sistemática em uma carreira mais ligada ao samba-choro.

A metodologia do trabalho foi dividida em quatro fases. A primeira consistiu em fazer as entrevistas com Paulo Moura e com saxofonistas especializados em choro e samba. A segunda foi a procura dos fonogramas de “Tarde de Chuva”. O terceiro momento foi a análise descritiva e comparativa de seis versões da música “Tarde de Chuva” gravadas por Moura em discos diferentes, de épocas distintas. Para esta análise a autora utilizou a partitura original cedida por Moura e a transcrição do tema e dos solos dos fonogramas realizados para esta pesquisa, que estão no anexo desta dissertação. Na quarta e última fase a pesquisadora produziu uma base rítmica e harmônica e gerou mais três fonogramas com intérpretes diferentes, ligados à obra de Moura. O estudo procurou as suas semelhanças e distâncias interpretativas para descobrir o legado de Moura.

No primeiro capítulo a pesquisa trata da biografia e do contexto histórico da vida de Paulo Moura. Aborda a sua trajetória profissional, comenta sobre suas viagens, descreve suas obras publicadas e os principais discos que participou como solista. Ao longo do capítulo são inseridos alguns trechos de comentários feitos por Moura através de entrevistas ao longo dos anos 2006, 2007 e 2008, para ilustrar melhor os momentos, tendo sido colocado um pequeno verbete nas notas de rodapé com os músicos que ele teve contato e influências, para maiores informações sobre sua época.

O segundo capítulo é dividido em duas partes: a primeira destinada a um pequeno histórico do choro, do samba e da gafieira, caracterizando cada um dos gêneros, para descrever os momentos anteriores à carreira de Moura e contextualizar a sua contribuição dentro deste universo. Aborda as principais mudanças do choro e do samba, fazendo uma análise sobre a sua estruturação, forma, harmonia, aspectos melódicos e formas de

acompanhamento. Com relação à gafeira, por falta de material publicado, foram feitas entrevistas para esclarecer um pouco do histórico da gafeira e a relação de Moura com ela.

Na segunda parte deste capítulo, dedicada à revisão bibliográfica, a autora descreve algumas pesquisas com temas parecidos, que forneceram dados para a elaboração desta pesquisa.

Rafael Veloso² pesquisa o papel do saxofone no choro, as circunstâncias em que o saxofone foi introduzido no choro, as transformações que o primeiro provocou no segundo e as conseqüências estéticas destas transformações. Um estudo feito sobre a interpretação no choro é o de Eliane Salek³ que faz um levantamento dos principais padrões rítmico-melódicos do choro, através da transcrição e análise de partituras, confirmando a sua existência e utilização por intérpretes como Benedito Lacerda, Jacob do Bandolim, Paulo Moura e Zé da Velha. Outro estudo é o de Paulo Henrique Loureiro Sá⁴ que, através da musicologia, realiza um confronto entre vários assuntos ligados ao choro: suas origens e suas afinidades; alguns aspectos musicais, técnicos, históricos e sociais. O autor aborda o choro, estabelecendo várias relações e tratando o choro de uma maneira abrangente.

Afonso Cláudio Segundo de Figueiredo⁵ discute uma definição de improvisação que represente adequadamente a maneira como ela está presente na música instrumental brasileira. Os capítulos sobre o saxofone e a improvisação foram úteis para esta pesquisa. Também

² Veloso, Rafael. O saxofone no choro - A introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro. Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

³ Salek, Eliane. A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

⁴ Sá, Paulo Henrique Loureiro de. Receita de choro ao molho de bandolim: uma reflexão acerca do choro e a sua forma de criação. Dissertação de mestrado em música, Conservatório Brasileiro de Música. Rio de Janeiro, 1999.

⁵ Figueiredo, Afonso Cláudio Segundo de. A prática da improvisação melódica na música instrumental do Rio de Janeiro a partir de meados do século XX. Tese de doutorado da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

abordando a questão da improvisação, Alexandre Caldi⁶ busca caracterizar o estilo de contracantos realizados por Pixinguinha através de uma abordagem histórica e analítica de suas interpretações. O estilo de Pixinguinha tornou-se referência para seus seguidores, dada a importância que ele teve na música brasileira. Abordando também a contribuição de Pixinguinha, a autora encontrou a pesquisa de Paulo Aragão⁷, que teve como objetivo a realização de um mapeamento da prática do arranjo musical entre os anos de 1929 e 1935. Aragão fornece dados sobre obra aberta, transcrições, arranjos e a participação do intérprete na elaboração de arranjos.

O capítulo 3 trata da discussão de conceitos para embasar as questões da obra, do intérprete e da interpretação. Por estar trabalhando com uma pesquisa que aborda a interpretação musical, fez-se necessário um referencial teórico para embasar as questões interpretativas nela abordadas. Trata da subjetividade da obra musical, através da análise das variantes das fases da cadeia “autor – código – obra – intérprete – ouvinte”, e discute a função do intérprete na sua transmissão. A autora tece comentários sobre a *performance*, que pôde ser pensada como um conjunto de escolhas que podem modificar o aspecto da obra de arte. Pondera sobre a questão da notação, que dependeria do intérprete para a transmissão e perpetuação das intenções do compositor de uma obra musical. Trata também da fraseologia, da articulação e do timbre, a partir de visões de diversos autores, para servir na análise das músicas da pesquisa.

O capítulo 4 aborda assuntos ligados ao saxofone fazendo um pequeno histórico do instrumento e aprofundando algumas noções vistas no capítulo 3, como a articulação, os sinais de expressão, os efeitos, o timbre, a palheta, a boquilha e a respiração. Enfoca mais

⁶ Caldi, Alexandre. Contracantos de Pixinguinha: Contribuições históricas e analíticas para a caracterização de um estilo. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

⁷ Aragão, Paulo. Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935). Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

tecnicamente e especificamente a particularidade deste instrumento, aprofunda o histórico do saxofone no choro e questões sobre a interpretação, fraseologia, articulação e divisão no choro e no samba. A partir deste material foram retiradas as ferramentas necessárias para a análise de “Tarde de Chuva”.

O capítulo 5 trata da análise das nove versões de “Tarde de Chuva”. A primeira parte enfoca as seis gravações que foram feitas por Paulo Moura em épocas distintas com formações instrumentais variadas. Foi durante o processo da análise da forma, da harmonia, do ritmo, da melodia, da interpretação e da instrumentação de cada fonograma que a autora pôde chegar às conclusões obtidas nesta pesquisa. A segunda parte deste capítulo descreve um experimento científico feito para verificar a influência de Moura nas gerações posteriores. Trata da análise dos três fonogramas produzidos para o estudo com os intérpretes Mário Sève, Eduardo Neves e a autora. Coletaram-se dados provindos da interpretação de Moura e tenta-se comprovar o seu legado.

A importância deste trabalho se dá na medida em que contribui para um maior número de reflexões e análises interpretativas da música popular e revela através de uma música, “Tarde de Chuva”, de um compositor e intérprete, Paulo Moura, um gênero ("choro de gafeira") ainda pouco analisado de maneira sistemática.

CAPÍTULO 1 - VIDA E OBRA DE PAULO MOURA

O primeiro capítulo trata da biografia e do contexto histórico da vida de Paulo Moura. Aborda a sua trajetória profissional e demonstra seu ecletismo: em orquestras sinfônicas, como solista de música erudita, atuando em grupos de *jazz*⁸, em orquestras populares, participando no surgimento da bossa nova, e sua posterior carreira como solista de choro. Comenta sobre suas viagens, descreve sua coleção de obras publicadas e os principais discos que produziu e participou como solista. A maioria das informações abaixo foi retirada de seu site (www.paulomoura.com) e de entrevistas concedidas por Moura à autora em sua casa durante os anos de 2006, 2007 e 2008, que estão no anexo desta dissertação.

Moura nasceu em 15 de julho de 1932 na Cidade de São José do Rio Preto SP, filho de Pedro Gonçalves de Moura e de Cesarina Cândida de Moura, sendo o caçula de dez irmãos, seis homens e quatro mulheres. Devido à Revolução Constitucionalista houve um atraso no registro de seu nascimento que oficialmente é 17 de fevereiro de 1933. Cresceu em um ambiente musical. Seu pai, Pedro, que era marceneiro e também saxofonista e clarinetista da banda local, tinha o seu próprio conjunto para animar as festas dançantes da comunidade negra. A maioria de seus filhos tornou-se instrumentista: José e Alberico tocavam trompete; Waldemar, trombone; Pedro Jr. e Paulo, saxofone e clarinete; Francisco, bateria e Filomena, piano. Segundo Moura, seu pai ensinou música aos filhos com a finalidade de preservá-los da Segunda Grande Guerra, que estava sendo anunciada. Se fossem convocados, poderiam servir na banda de música do Exército, sem perigo de seguirem para a Infantaria. Aos nove anos

⁸ O *jazz* é um gênero musical que surgiu no início do século XX^o e tem diversos subgêneros como o ragtime, o *swing*, o *bebop*, o *free jazz*, o *cool jazz*, o *fusion*. Moura ao comentar sobre a sua influência refere-se ao jazz da década de 1940 e 1950, da época das *big bands*, e a artistas como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Benny Carter, Cannonball Adderley, Duke Ellington e George Gershwin. O *jazz* muitas vezes é associado à idéia de improvisação, pois em seu desenvolvimento, esta foi muito valorizada como parte da forma. No caso desta pesquisa referencia-se ao *jazz* como uma musica de improvisação e desta época, até meados de 1960 (ainda sem incorporar elementos *fusion* e do *free jazz*). Considera-se a sua adaptação à música brasileira, tanto na utilização de um repertório provindo do *jazz* (Moura comentou sua experiência tocando em gafieiras temas do *jazz* em ritmo de samba) quanto na maneira de improvisar, utilizando a fraseologia provinda do *jazz* e a concepção de se improvisar em uma forma inteira sem referir-se ao tema.

ganhou de seu pai um clarinete e começou a tocar no conjunto da família em bailes populares, fazendo seus primeiros solos. O aprendizado se dava em casa:

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 *jazz-band* 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 (transcrição da entrevista concedida por Moura a Grande Othelo no DVD "Paulo Moura - Une Infinie Musique", 1987).

Em 1944 a família Moura mudou-se para o Rio de Janeiro. Três anos após sua chegada, Moura abandonou a escola para estudar teoria, solfejo e clarinete com o Prof. João Batista, um dos mais solicitados clarinetistas da época. Paralelamente aos seus estudos trabalhava em bailes nos clubes da Tijuca, e nas gafieiras⁹ do Andaraí, Centro da Cidade, Praça da Bandeira, Belfort Roxo e Pavuna. Frequentava o Ponto dos Músicos¹⁰, em frente ao Teatro João Caetano, na Praça Tiradentes, conseguindo dar início à carreira profissional. Começou a tocar o sax alto por exigências profissionais.

“(...) 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 viemos 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

⁹ A “gafieira” é conhecida como um local, um salão com uma pista de dança, que possui uma orquestra ou um grupo de músicos que tocam música com a função de fazer dançar, para a dança de salão. O termo gafieira é também utilizado para referir-se a um estilo, “samba de gafieira” ou “choro de gafieira”, que tem andamento, arranjo e rítmicas próprias para bailarinos (do baile de salão). O termo serve também para caracterizar o músico e o bailarino: um “músico de gafieira” ou um “bailarino de gafieira”. Os bailes de gafieira surgiram no final do século vinte no Rio de Janeiro e, em sua origem, eram reservados a negros. A origem da palavra gafieira viria de “gafe”. “Gafe” seria o tipo de comportamento que os frequentadores destes bailes mantinham ao imitar os verdadeiros donos dos clubes e salões a eles arrendados. A música tocada e dançada nas gafieiras refletia uma ampla diversidade de influências incluindo o samba e o choro afro-brasileiros, as formas de dança francesas, o tango argentino e o swing norte americano. A partir dos anos 20 nos palcos da gafieira, a formação tradicional do choro (violão, cavaquinho, flauta e pandeiro) assumiu alguns elementos das *big bands* americanas com os trombones, os trompetes, o baixo, a bateria e o piano (Lima, 2000:54). Ver capítulo sobre a gafieira nesta pesquisa.

¹⁰ Nas décadas passadas o “Ponto dos Músicos” era um local frequentado pelos músicos populares, que servia para o encontro e possíveis indicações de trabalho. O ponto localizava-se na Praça Tiradentes, em frente ao Teatro João Caetano, Rio de Janeiro RJ.

medo que eu pudesse pegar um caminho diferente, e entrar na boemia. (...) Eu comecei a tocar mesmo, eu devia ter uns 17 anos, comecei numa orquestra de subúrbio. (...) Eu não estudei (sax) com professor nenhum, pois não havia nenhum na época, então o que eu fazia era passar pro saxofone o que eu sabia de clarinete. E também nas viagens todas que eu fazia, eu perguntava pros saxofonistas, como é que se fazia. (...) Saxofonistas como o Moacyr Silva, como o maestro Zacarias, me deram algumas sugestões de como tocar saxofone” (entrevista concedida por Moura à autora em julho de 2006).

Em 1951 teve o seu primeiro trabalho com carteira assinada, sendo contratado pela Rádio Globo como primeiro saxofonista solista da Orquestra de Oswaldo Borba¹¹. Três meses depois a orquestra se transferia para a TV Tupi, com um número reduzido de músicos. Ainda tocando na TV Tupi, Moura serviu ao Exército na Cavalaria de Guarda de São Cristóvão: “o ideal de meu pai foi realizado em plena paz, porque fui direto para banda de música. O único disparo que ouvi foi acidental” (site).¹²

Participou de gravações com Zacarias e sua Orquestra¹³, mas em seguida deixou as duas orquestras para acompanhar a Orquestra de Ary Barroso¹⁴ ao México, em sua primeira viagem internacional com duração de dois meses. Na volta ao Rio de Janeiro retomou os estudos de clarinete para diplomar-se na Escola Nacional de Música.

Moura aprendeu muito tocando nas orquestras de baile e de gafieira:

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 Pixinguinha¹⁵, foi no baile,

¹¹ Oswaldo Borba (Oswaldo Neves Borba) nasceu em São Paulo no dia 18/7/1914. Foi regente, arranjador e pianista.

¹² Moura, Paulo: site www.paulomoura.com

¹³ Zacarias (Aristides Zacarias) nasceu em 5/1/1911 na cidade de Jaboticabal SP. Regente, clarinetista e compositor. Teve como professor o mestre de banda Pedro Moura, pai do saxofonista Paulo Moura.

¹⁴ Ary Barroso nasceu em 07/11/1903 em Ubá SP e faleceu 09/02/1964 no Rio de Janeiro. Foi pianista, compositor e arranjador.

¹⁵ Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna) nasceu em 23/4/1897 e faleceu em 17/2/1973, no Rio de Janeiro RJ. Foi compositor, orquestrador, flautista e saxofonista.

foi a única vez que nós tocamos juntos. Porque nesta orquestra o diretor era amigo do Pixinguinha e então o convidou pra tocar (entrevista concedida por Moura à autora em 2006).

Moura começou com seu ecletismo no início de sua carreira, pois estudava música clássica, tocava nos bailes e gafeiras, e participava de grupos de *jazz*. Em concursos promovidos por Paulo Santos, apresentador dos programas “Concertos Sinfônicos” e “Em Tempo de Jazz” da Rádio MEC, Moura foi premiado como melhor clarinetista de música clássica e melhor saxofonista de *jazz*, atuando nos dois gêneros. Participou das orquestras de *jazz* no Brasil, com o Maestro Cipó¹⁶, Dick Farney¹⁷ e K-Ximbinho¹⁸, sempre como primeiro saxofone nas grandes formações lideradas por eles, no Teatro Municipal e no Copacabana Palace. Em 1953 viajou para Nova Iorque com o trompetista Julio Barbosa e fez amizade com Dizzy Gillespie¹⁹. Ele afirmava que o interesse pelo *jazz* (*bebop*) era comum para um seletivo grupo de músicos instrumentistas da época.

Quando voltou ao Brasil começou a se aproximar de músicos ligados ao movimento da “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 (site).²⁰

¹⁶ Maestro Cipó (Orlando Costa) nasceu em 1922 na cidade de Itapira SP e faleceu em 3/11/1992 no Rio de Janeiro RJ. Foi saxofonista, maestro, orquestrador e compositor.

¹⁷ Dick Farney (Farnésio Dutra e Silva) nasceu em 14/11/1921 no Rio de Janeiro RJ e faleceu em 4/8/1987 em São Paulo SP. Foi cantor, pianista e compositor.

¹⁸ K-Ximbinho (Sebastião de Barros) nasceu em 20/1/1917 na cidade de Taipu RN e faleceu em 26/6/1980 no Rio de Janeiro RJ. Foi clarinetista, compositor, arranjador e regente.

¹⁹ Dizzy Gillespie, famoso trompetista de *jazz* norte-americano. Nasceu em 1917 e faleceu em 1993 na Carolina do Sul, EUA.

²⁰ Moura, Paulo: site www.paulomoura.com.

Desde cedo ele demonstrou a sua vontade de ser um músico solista e seguir com sua carreira como solista:

Eu sempre achei que naquela época era preciso ter solistas, eu lutava por isto quando eu comecei a tocar. Porque quando eu comecei a tocar, isto eu até já falei em alguma entrevista, sempre houve uma comparação entre a música brasileira e a música americana. Porque a música americana conquistou o mundo e a música brasileira continua só aqui no Brasil? Isto principalmente nos anos 50. Isto era uma coisa que muitos músicos comentavam (entrevista concedida por Moura à autora em dezembro de 2007).

Em 1956 gravou o *LP* “**Moto Perpétuo**” (1)²¹, de Paganini, seu primeiro *LP* 78 rotações, que o levou aos programas de Flávio Cavalcanti e Silvio Santos na TV Tupi:

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 (site).²²

A notoriedade permitiu Moura organizar sua primeira orquestra para se apresentar na Rádio Jornal do Brasil, às segundas feiras à noite. A orquestra tinha cinco saxes, quatro trompetes e três trombones, baixo e piano. Admirador das orquestras de Zacarias e de Severino Araújo²³, lideradas por clarinetistas, aos 23 anos Moura escrevia os arranjos, escolhia o repertório e ensaiava músicos que depois se tornariam, como ele, destaques da música instrumental. Neste mesmo ano de 1956 gravou um *LP* de 33 rotações que, em 1959, foi relançado com o nome de “**Escolha e dance com Paulo Moura**” (4). Moura desfez a sua orquestra devido a problemas comerciais, justificando que estas orquestras, nos moldes do *swing*²⁴ para dança, já haviam dado espaço para o *rock'n'roll*²⁵ (site).

²¹ Ao longo deste capítulo será feita uma numeração ao lado de todos os *LPs* e *CDs* gravados, para uma listagem do número de obras gravadas. Esta listagem será apresentada no final deste capítulo.

²² Moura, Paulo: site www.paulomoura.com.

²³ Severino Araújo nasceu em 23/4/1917 na cidade de Limoeiro PE. É regente, instrumentista, clarinetista e compositor.

²⁴ Como as de Benny Goodman, Artie Shaw e Woody Herman.

²⁵ Moura, Paulo: site www.paulomoura.com

Ele resolveu buscar um emprego fixo de músico e começou a trabalhar na Rádio Nacional. Em 1957, já contratado pela Rádio Nacional, Moura tinha como colegas de trabalho os maestros arranjadores Radamés Gnattali²⁶, Guerra Peixe²⁷, Moacir Santos²⁸ e, entre outros, músicos como o violonista Zé Menezes²⁹ e Jacob do Bandolim³⁰. Os irmãos mais velhos de Moura, José, Alberico e Waldemar, já eram contratados da Orquestra da Rádio Nacional desde o início da década de 50. Nesta época tocou muito com o saxofonista e clarinetista Luiz Americano³¹: “Luiz Americano, que já havia gravado com Carmen Miranda (...) aprendi muito com ele” (site)³². Moura fazia aulas de arranjo com o maestro Moacir Santos, que começou a dividir com ele a tarefa de arranjos na Rádio Nacional, onde os dois trabalhavam. Depois Moura prosseguiu, aprimorando-se como arranjador com o Maestro Cipó.

Em 1958 Moura viajou para a Rússia com uma orquestra que ele mesmo montou. Como a guerra fria estava no seu auge, nesses anos pós-segunda guerra mundial, Moura achou dificuldade de arregimentar os músicos: muitos temiam perder a oportunidade de trabalhar nos EUA.

²⁶ Radamés Gnattali nasceu em 27/1/1906 na cidade de Porto Alegre RS e faleceu em 3/2/1988 no Rio de Janeiro RJ. Foi compositor, arranjador, regente e pianista.

²⁷ Guerra Peixe (César Guerra-Peixe) nasceu em Petrópolis RJ em 18/03/1914 e faleceu em 23/11/1983 no Rio de Janeiro RJ. Foi violinista, pianista, orquestrador, professor e compositor.

²⁸ Moacir Santos nasceu em 26/7/1926 na cidade de Vila Bela PE e faleceu em Pasadena (Califórnia, EUA), no dia 6 de agosto de 2006. Foi arranjador, compositor, regente e multi-instrumentista, destacando-se nos saxos tenor e barítono.

²⁹ Zé Menezes (José Menezes de França) nasceu em 6/9/1921 na cidade de Jardim CE. É multi-instrumentista (toca violão de seis e sete cordas, violão tenor, bandolim, banjo, cavaquinho, viola de dez cordas, guitarra amplificada, guitarra portuguesa e contrabaixo), compositor e arranjador.

³⁰ Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt) nasceu em 14/2/1918 e faleceu em 13/8/1969, no Rio de Janeiro RJ. Foi bandolinista e compositor.

³¹ Luiz Americano (Luiz Americano Rego) nasceu em 27/2/1900 na cidade de Aracaju SE e faleceu em 29/3/1960 no Rio de Janeiro RJ. Foi clarinetista, saxofonista e compositor.

³² Moura, Paulo: site www.paulomoura.com.

O sax tenorista Moacyr Silva³³ ou Bob Fleming, pseudônimo que a gravadora sugeriu para “americanizar” o seu produto fonográfico, gravou um *LP* com *standards* americanos, que foi um sucesso nas vitrolas em festas de “casas de família”. Sem recursos para contratar as grandes orquestras, Silva, que foi colega de Moura na Orquestra de Zacarias, gravou o disco com uma formação pequena: piano, baixo e bateria. Este tipo de formação é característica de grupos de *jazz*. De volta ao Brasil foi a vez de Moura seguir este mesmo caminho: gravou seu primeiro *LP* “**Sweet Sax**” (2).

Em 1959 Moura iniciou sua trajetória no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde entrou por concurso e ganhou o primeiro lugar. Ele executou a “Primeira Rapsódia” de Debussy. A partir de então se tornou um especialista do repertório erudito das salas de concerto, óperas e balés, tocando sob a regência de Eleazar de Carvalho, Karabtchevsky, Stravinsky, Leonard Bernstein, entre outros (site)³⁴.

Neste mesmo ano lançou o *LP* “**Tangos e Boleros**” (5), com seus solos no sax alto e clarinete sobre *playbacks* de gravações lançadas anteriormente por cantores como Ângela Maria, Albertinho Fortuna e Nuno Roland (site)³⁵.

Em 1960 Moura gravou o *LP* “**Paulo Moura interpreta Radamés Gnattali**” (3). As composições foram especialmente escritas para ele por Gnattali, que o acompanhou ao piano:

Tudo começou por causa de um ataque de ciúmes que eu tive. O Radamés havia feito um choro, o “Bate Papo”, para o grande tenorista Zé Bodega. Então, enchi-me de coragem e pedi-lhe que escrevesse um para mim também. Surpreendeu-me com oito canções (site).

Moura freqüentou o Beco das Garrafas, na Rua Duvivier, em Copacabana, sede do movimento da bossa nova. Junto com Sergio Mendes³⁶ formou nesta época o grupo “Samba

³³ Moacyr Silva nasceu no ano 1940 em Cataguases MG e faleceu em Conselheiro Lafaiete MG no dia 13/08/2002. Foi saxofonista e produtor musical.

³⁴ Moura, Paulo: site www.paulomoura.com.

³⁵ Moura, Paulo: site www.paulomoura.com.

³⁶ Sergio Mendes nasceu em Niterói, 11/02/1941. É músico, arranjador, produtor fonográfico e compositor.

Rio” que, quando se deu a célebre apresentação no Carnegie Hall em Nova York, mudou de nome para “Bossa Rio”. Muitos estudiosos da bossa nova colocaram esta apresentação como um marco para a expansão e reconhecimento desta música no exterior.

“Todo jazzista instrumentista brasileiro do início da década de 60 incorporou a bossa nova no seu estilo de tocar. Nos EUA aconteceu (isso) também, mas aconteceu depois do festival de Bossa Nova que houve lá no Carnegie Hall; eu estive lá com Sergio Mendes” (Transcrição da entrevista por Moura a Grande Othelo no DVD "Paulo Moura - Une Infinie Musique", 1987).

Nesta ocasião em Nova York foi gravado o LP “Cannonball Adderley³⁷ e o “Bossa Rio”. Neste período Moura foi chamado para ser arranjador de Elis Regina, Toni Tornado e Edison Machado, entre outros. O LP “Edison Machado é samba novo” (1963) contém uma das mais elogiadas gravações de bossa nova instrumental, com quatro faixas de Moura como arranjador, entre elas “Só por amor”.

Em 1968 Moura gravou o LP “**Hepteto**” (6) e em 1969 lançou o LP “**Paulo Moura e quarteto**” (7). Lançou ainda mais dois LPs, “**Fibra**” (8) “**Pilantrocracia**” (9), todos estes, com exceção do último, relançados em 2007. “Estes trabalhos tinham intenção de dar seqüência a um som instrumental da bossa nova, inspirado na sonoridade dos *Jazz Messengers* e Horace Silver” (site)³⁸.

Moura começou a demonstrar sua insatisfação com a bossa nova, apesar de ter participado bastante do movimento:

“(…) da minha parte, me interessava por este movimento (bossa nova) e, quando terminava o meu trabalho, lá por volta das onze horas, tocava na TV, na rádio, então chegava ao Beco das Garrafas em Copacabana e me encontrava com músicos de *jazz*; Sergio Mendes era um deles. A bossa nova foi uma fase que parece que houve um equívoco (...) pensávamos que se estivesse atingindo uma oportunidade de gravar e de se aproximar do público, mas talvez não tenha se aproximado muito não” (Transcrição da entrevista concedida por Moura a Grande Othelo no DVD "Paulo Moura - Une Infinie Musique", 1987).

³⁷ Cannonball Adderley nasceu em 1928 na Flórida-EUA e faleceu em 1975 em Indiana - EUA. Foi um importante saxofonista de *jazz*.

³⁸ Moura, Paulo: site www.paulomoura.com.

Sendo eu de origem africana, nunca tive dificuldade de entender o *jazz*, sua sensibilidade, sua expressividade “blue”. Mas tive dificuldade em ser aceito pela bossa nova. E por isso sempre tive com ela uma ligação ambivalente, admiração e afastamento. Como uma criação da zona sul do Rio, branca e estilizada, (a bossa nova) manteve em seus grupos apenas a presença de uma bateria quase estilizada, excluindo ritmos e artistas negros de suas formações. Os instrumentos percussivos, referência ao samba, perderam a vez. Nada de pandeiros, tambores, ganzás (...) nada que lembrasse a mãe África. Nem mesmo pela cor de seus instrumentistas de sopro, como eu (Moura, “Por que imaginei um encontro entre Gershwin e Jobim”).

Nesses primeiros anos da década de 70, Moura foi instrumentista e regente da orquestra que acompanhou Maysa, Milton Nascimento (no consagrado *LP* “Milagre dos Peixes”) e Sergio Mendes.

A partir de 1975, Moura começou a direcionar a sua carreira para a produção de choro e samba e realmente investir numa carreira mais sólida como solista. Mas ele já conhecia o choro desde criança:

“(...) O choro começou a acontecer de novo no final dos anos 70. Foi em 70 que eu voltei a tocar choro. Mas eu comecei mesmo com o meu pai; quando eu vim pro Rio eu já sabia uma porção de choros que aprendi com o meu pai. Meu pai tocava e eu aprendia. E tocava no baile, tanto que uma vez eu fui tocar com ele num baile lá, em São José do Rio Preto, num clube de negros, num clube separado. Rio Preto é uma cidade muito difícil neste aspecto, acho que o Estado de São Paulo todo é mais complicado que aqui. Então, às vezes, ‘a gente era convidado pra tocar’ nestes clubes de sociedade normal, numa destas vezes a gente tava esperando o meu pai receber o dinheiro, esperava e não vinha nunca. Até que ele veio com os diretores do clube sentar lá na mesa do salão e pediram pra eu subir lá no palco e tocar uma música; aí eu toquei um choro, aí eles levantaram e foram lá pro escritório de novo e pagaram. Porque não queriam pagar a minha parte, porque acharam que eu tava ali, mas não tocava” (entrevista concedida por Moura à autora em 2006).

Em 1976 lançou o *LP* “**Confusão Urbana Suburbana Rural**” (10), que foi com produção de Martinho da Vila, com quem Moura já havia tocado em turnês, tanto no Brasil quanto no exterior. Este *LP* tem a característica de misturar certo tipo de instrumentos de percussão, mais utilizados no samba e na música africana, a instrumentos de sopro e aos chorões. Neste *LP* Moura começou a colocar suas composições: “Dia de Comício”, “Carimbó

do Moura”, “Dois Sem Vergonha” (parceria com Wagner Tiso) e o “Tema do Zeca da Cuíca” (parceria com Tiso e Martinho).

Ele se afastou de seu cargo de músico contratado da orquestra do Teatro Municipal.

“Sai do Teatro Municipal porque fui convidado para passar quinze dias em Paris, escrevendo arranjos e tocando nos shows toda noite com Martinho da Vila, e eram quinze dias. Eu estava no Teatro Municipal e não podia sair, mas eu fui por minha conta mesmo e quando voltei aqui, o que aconteceu? Eu tive que sair do Teatro, não perdi o meu emprego de funcionário, tive que ser transferido, perdi o meu salário. Passei esta época muito mal, mas eu acreditava que tinha um espaço porque os festivais de *jazz* estavam aumentando. E eu não estava errado porque logo depois eu fui a muitos festivais na França, mas levou algum tempo para acontecer” (entrevista concedida por Moura à autora em 2006).

Em 1977 participou de um *LP* de compilação, “O Fino da Música”, com vários artistas como “Canhoto e seu Regional”³⁹, “A Fina Flor do Samba”⁴⁰ e Raul de Barros⁴¹.

Seguindo sua carreira internacional fez uma apresentação no Lincoln Center, em Nova York, e destacou-se no Festival Internacional de *Jazz* de Berlim. No início dos anos 80 compôs e dirigiu diversas trilhas para cinema: “O Bom Burguês”, de Oswaldo Caldeira, e “Parahyba Mulher Macho”, de Tizuka Yamazaki.

Em 1978 Moura compôs a trilha sonora para o filme “A Lira do Delírio”, de Walter Lima Junior, também preenchida com trechos do *LP* “**Confusão Urbana, Suburbana e Rural**”. Seguindo esta trajetória do choro, Moura participou de duas temporadas do “**Choro na Praça**” (11), no Teatro João Caetano, ao lado de Waldir Azevedo, Abel Ferreira, Zé da Velha, Joel Nascimento e Copinha, ícones do choro carioca.

³⁹ Regional de choro liderado pelo cavaquinista Canhoto da Paraíba, que substituiu o flautista Benedito Lacerda no comando do regional. Canhoto da Paraíba (Francisco Soares de Araújo) nasceu em 19/5/1928 na cidade de Princesa Isabel PB e faleceu em 24/4/2008 na cidade de Paulista PE. Foi violonista e compositor. Atuou muito nas rádios acompanhando diversos cantores.

⁴⁰ “A Fina Flor do Samba” foi o primeiro dos conjuntos de choro formado por jovens: na verdade metade samba, metade choro. O conjunto surgiu a partir de uma proposta da cantora Beth Carvalho ao violonista Rui Quaresma para que montasse um conjunto para acompanhá-la. Ele montou o grupo com uma proposta ampla: além de acompanhá-la teria repertório próprio. “A Fina Flor do Samba” trouxe repertório de choros tradicionais tocados de forma diferente. O grupo durou pouco, mas funcionou como um núcleo de cristalização para outros jovens conjuntos de choro (Cazes, Henrique. 1997:142).

⁴¹ Raul de Barros nasceu em 25/11/1915 no Rio de Janeiro RJ. É trombonista e compositor.

Nesta época Moura começou a trilhar a sua carreira solo mais direcionada à gafieira:

Já afastado do Teatro Municipal, decidi dar uma canja na Gafieira Estudantina, da Praça Tiradentes, e acabei ficando por oito meses. Iniciei, sem que me apercebesse disto, uma nova vertente musical na minha carreira, que tem se recriado, permanentemente, desde então (site).⁴²

Em 1981, depois de uma extensa temporada nacional, Moura gravou o *LP* **“ConSertão” (12)**, com Arthur Moreira Lima no piano, Heraldo do Monte no violão e o trovador baiano Elomar Figueira Mello no vocal. Neste momento, Moura aproximou-se de uma sonoridade mais nordestina, aproximação que aconteceu também no seu último *CD* **“Samba de Latada”**, parceria com Josildo Sá, lançado em 2007.

Em 1983 Moura iniciou a parceria com Clara Sverner, que se estendeu em apresentações pelo Brasil e pelo exterior, gravando juntos uma série de discos: **“Clara Sverner e Paulo Moura” (13)**, **“Vou Vivendo” (17)**, **“Clara Sverner e Paulo Moura Interpretam Pixinguinha” (19)** e **“Cinema Odeon” (24)**, este último apenas em edição não comercial.

Em 1984 lançou o *LP* **“Mistura e Manda” (14)**, que reuniu um repertório de choros e músicas dançantes de gafieira, com uma mescla de instrumentistas de diferentes gêneros musicais: trombone, cavaquinho, violões, bandolim, pandeiro. A esta formação tradicional de choro, Moura acrescentou mais percussões: pandeiro, tantã e repique de mão, geralmente utilizadas em escolas de samba e não no choro. Ele utilizou mais dois cavaquinhos e uma caixa de guerra na faixa **“Caminhando”**⁴³, somando-se quatro percussões. Este tipo de arregimentação foi uma inovação para a época, era a concepção do choro com percussões ligadas à escola de samba.

Outra inovação em relação à forma e à improvisação deu-se na faixa **“Mistura e Manda”** deste mesmo *CD*:

⁴² Moura, Paulo: site www.paulomoura.com.

⁴³ Faixa 6 do *CD* **“Mistura e Manda”** (composição de Nelson Cavaquinho).

“(No *CD*) ‘Mistura e Manda’, (tem) aquela introdução do ‘Chorinho pra Você’, do Severino, que eu resolvi fazer uma introdução extensa, com improvisações, aproveitando, vamos dizer, uma característica do *jazz*, que é a improvisação. Mas não pode ser *jazz* aquilo, porque a sequência harmônica e aquela repetição, aquele “ostinato” ali, aquilo é uma sequência de acordes de música brasileira mesmo. (...) Não existia praticamente muita possibilidade pra fazer aquele esquema jazzístico de tema e improvisação, porque também já acho isso um pouquinho cansativo, e já era naquela época. Então por isso eu resolvi fazer ali onde o músico pudesse improvisar, mas que não fosse dentro de uma fórmula já antiga, que era tema e improvisação. O caso ali era um prelúdio. Então, esta foi a (minha) intenção. E também acho que usei aquilo porque eu já conhecia, já vinha fazendo *jazz* há muito tempo. Então (utilizei) muita coisa do recurso de forma, recursos de harmonia, contracanto, contraponto que o *jazz* desenvolveu” (entrevista concedida por Moura à autora em 2007).

Moura afirmou que a identidade do choro estaria na maneira de tocar dos músicos:

“O que eu pensava naquela época eu penso até hoje. O Dino é considerado até hoje uma das grandes figuras do choro, um dos músicos que mais representam a tradição (do choro), um forte representante. Eu imaginava assim, se colocasse uma guitarra elétrica na mão do Dino, não ia tocar rock, ia sair choro. Assim como o Joel Nascimento ou o Zé da Velha, iam improvisar choro; então pra mim aquilo era choro” (idem).

Em 1985, na França, Moura liderou uma banda formada por Zé da Velha⁴⁴ (trombone), Raphael Rabello⁴⁵ (sete cordas) e Jaques Morelenbaum⁴⁶ (cello). Neste mesmo ano lançou o *CD* “**Brasil Instrumental**” (15), com Raphael Rabello e Zé da Velha. Em parceria com Alex Meirelles e Paulo Muylaert compôs a trilha sonora do filme “Rato Rei”, de Silvio Autuori. Em 1986 Moura gravou o *CD* “**Gafieira Etc. & Tal**” (16) pela Kuarup e arregimentou o grupo com o qual tocava nas gafieiras do Parque Lage. Apresentou-se no *Free Jazz Festival* lançando este *CD* e viajou para Paris e Nova York, ampliando o conceito de música de gafieira, que se tornou sua principal marca.

⁴⁴ Zé da Velha (José Alberto Rodrigues Matos) nasceu em 4/4/1942 na cidade de Aracaju SE. É trombonista especializado em choro.

⁴⁵ Raphael Rabello nasceu na cidade de Petrópolis RJ em 31/10/ 1962 e faleceu em 27/04/1995. Foi um grande violonista e compositor.

⁴⁶ Jaques Morelenbaum nasceu no Rio de Janeiro RJ, 18 de maio de 1954. É violoncelista, arranjador, regente, produtor musical e compositor.

Em 1988, no ano dedicado aos 100 anos de Abolição da Escravidão no Brasil, a convite da Secretaria da Presidência da República, Moura regeu a “Orquestra Sinfônica de Brasília” num programa comemorativo, na Sala Villa-Lobos em Brasília, perante autoridades nacionais e internacionais. No repertório, “Arredores da Lapa”, uma peça de sua autoria especialmente composta para a celebração.

Gravou o *CD* “**Quarteto Negro**” (18), com Jorge Degas (baixo elétrico), Djalma Corrêa (percussão) e Zezé Motta (cantora e atriz). Com o repertório deste *CD* apresentou-se no “Olympia” de Paris. Neste mesmo ano Nelson Motta convidou Moura para o primeiro show de lançamento de Marisa Monte, no Canecão. O encontro dos dois em “Negro Gato” está registrado no *DVD* “Marisa Monte”. Em 1991 gravou o *CD* “**Paulo Moura e Ociladocê interpretam Caymmi**” (21), que foi mais tarde relançado por outra gravadora.

Gravou também o *CD* “**Dois Irmãos**” (20) com Raphael Rabello. Por esse *CD*, que até hoje permanece inscrito nos catálogos internacionais de música, Moura recebeu o Prêmio Sharp de Melhor Instrumentista Popular de 1992. Neste mesmo ano, na Alemanha, gravou o *CD* “**Rio Nocturnes**” (22), com a participação de Jorge Degas (baixo) e do percussionista alemão Andréas Weiser, e o apresentou no “Montreux Jazz Festival”. Em 1993 lançou pelo selo Tom Brasil o *CD* “**Instrumental no CCBB - Paulo Moura e Nivaldo Ornellas**” (23). Nestes três últimos *CDs* está incluída a música “Tarde de Chuva”.

A partir deste momento houve uma entrada de Moura na vida pública, em cargos e em homenagens políticos, como reconhecimento de seus feitos e da sua carreira artística. Em 1992 regeu a “Suíte Carioca”, peça para Orquestra Sinfônica, grupo instrumental de *jazz* e coral de 150 vozes infantis, que, a convite do prefeito Marcello Alencar, compôs para a inauguração dos eventos da ECO-92 no Rio de Janeiro. Em 1996 assumiu a presidência da Fundação Museu de Imagem e do Som e tornou-se membro do Conselho Estadual de Cultura, na gestão do governador Marcello Alencar. Foi convidado a integrar o Conselho Federal de

Música no governo do presidente Fernando Henrique Cardoso. Foi homenageado no “Festival Internacional Paulo Moura” em, São José do Rio Preto, sua cidade natal, por iniciativa do prefeito Liberato Caboclo. “Paulo Moura” é também nome de uma Praça em São José do Rio Preto.

Ainda em 1996 gravou o *CD* “**Paulo Moura e Wagner Tiso**” (25), uma compilação de interpretações ao vivo de ambos, realizadas durante as excursões da série “Brasil Instrumental CCBB” para celebrar o seu prestígio e a sua carreira artística.

Em 1998 gravou e lançou o *CD* “**Paulo Moura visita Gershwin e Jobim**” (26), com um repertório mesclado destes dois grandes compositores e iniciou uma série de shows no SESC Vila Mariana (São Paulo), na Sala Cecília Meirelles (Rio de Janeiro) e nos Festivais de Jazz de Maceió e Tel Aviv (Israel). A vertente judaica de Gershwin transparece nos arranjos “klezmer”⁴⁷ feitos por Cliff Korman⁴⁸ e Moura.

No ano 1999, em apenas duas apresentações no Teatro Carlos Gomes do Rio de Janeiro, gravou ao vivo o *CD* “**Pixinguinha: Paulo Moura e os Batutas**” (27) e recebeu o Prêmio Sharp de Melhor Grupo Instrumental e de Melhor Solista. Em 2000 ganhou o primeiro Grammy Latino para Música de Raiz por este mesmo trabalho. A faixa “Urubu Malandro” foi incluída como tema do protagonista da novela “Torre de Babel” da TV Globo.

Neste mesmo ano, junto com Cliff Korman, com quem mantém uma sólida parceria, lançou na Europa e nos EUA o *CD* “**Mood Ingênuo - Pixinguinha Meets Duke Ellington**” (28), com um repertório que reúne de Pixinguinha a Duke Ellington. Este *CD* foi gravado em 1996 no Festival “Cantar da Costa”, em Gênova (Itália). Em 2001 a mesma dupla lançou o *CD* “**Gaffeira Dance Brasil / The Paulo Moura & Cliff Korman Ensemble**” (31), que

⁴⁷ Klezmer é a contração das palavras hebraicas “kli” e “zemer”, (instrumentos de melodia) e designava o músico judeu da Europa Oriental. Hoje em dia, é o termo usado para designar a música oriunda dos judeus ashkenazim, da Europa Oriental, que engloba também as canções ídishes do teatro judaico (retirado do site: <http://www.myspace.com/zemerbrazil>).

⁴⁸ Clifford Korman nasceu em 14/03/1957 na cidade de Nova York. É pesquisador, professor, pianista, arranjador e compositor.

contém um encarte sobre a gafeira e as músicas tocadas na gafeira. Em 2006 saiu no Brasil uma compilação remasterizada com um repertório mesclado destes dois últimos CDs com Cliff Korman, chamada “**Gafeira Jazz**” (35).

Sobre o encontro com Cliff Korman:

“O Cliff, encontrei nos EUA numa escola (...) lá em Woodstock, (...). Eu fui lá umas duas vezes. Na primeira vez ele tava lecionando e tinha uma turma muito boa, do mundo inteiro, Europa, até do Brasil e, por acaso, não sei como foi, a gente começou a se aproximar e a gente conversava. Ele queria saber muito da música brasileira, ele não falava nada de português e eu falava bem menos inglês do que falo hoje. Mas a gente se entendia bem e pra mim foi até uma surpresa porque eu fiz alguns arranjos, ele tava querendo, ele quis estudar comigo *voicing*, quer dizer, a maneira como as vozes são colocadas nos acordes. E aquilo me surpreendeu, porque lá nos EUA, eu, o pouco que eu sei, eu aprendi lá. Na verdade não tivemos oportunidade de fazer isto, mas encontramos, eu fui aos EUA duas vezes e numa delas eu ia fazer uma apresentação lá, e ele foi o pianista convidado e então renovamos a nossa amizade dali. E depois ele veio pro Brasil e começamos a tocar juntos de brincadeira, até que surgiu uma oportunidade de gravar um disco. Você sabe, assim como é difícil pra nós tocar a música americana, pra eles uma das dificuldades é essa coisa do desenho rítmico, que muitas vezes essa dificuldade pode ser superada até por um músico como o Cliff porque tem interesse em buscar isso. Ao contrário de muitos músicos brasileiros que às vezes por estarem aqui mesmo então eles preferem copiar americano” (entrevista concedida por Moura à autora em dezembro de 2007).

Lançou não comercialmente o CD “**Fantasia Urbana**” (29), acompanhado pela Sinfônica do Teatro Municipal, tocando como solista a difícil peça “Fantasia para sax soprano e orquestra”, de Villa-Lobos.

Em 2001 gravou o CD “**K-Ximblues**” (30), que recebeu o Prêmio Rival-BR como melhor produção independente:

Sempre admirei a obra de Sebastião Barros, auto denominado K-Ximbinho, desde o tempo que ele era o sax alto solista da Orquestra Tabajara, nos anos 50. Admirava sua versatilidade, a variedade de talentos, compor choros orquestrais, tocar *jazz*, excelente clarinetista e vibrafonista, um artista multimídia, diríamos hoje em dia. Por isso, numa série de shows no Teatro Leblon, organizados por Marco Pereira, gravei ao vivo “**K-Ximblues**”, com Mauricio Einhorn, como convidado especial na gaita (site).

Em 2003 lançou o *CD* “**Estação Leopoldina**” (32), cujo repertório é de sambas instrumentais dos subúrbios servidos pela rede ferroviária da Leopoldina, que foi indicado ao Grammy de 2003.

Em 2005 Moura recebeu o Prêmio de Melhor Solista Popular por sua interpretação no *CD* “**El Negro del Blanco**” (33), parceria com Yamandú Costa⁴⁹. Neste mesmo ano Moura participou do documentário “**Brasileirinho**”, dirigido por Mika Kaurismäki e produzido por Marco Foster, que teve enorme repercussão no Festival de Filmes de Berlim e em Marseille, na França. É um documentário musical que mostra a história e a vitalidade do choro. O filme gira em torno do grupo “Trio Madeira Brasil”, formado por Marcello Gonçalves, Zé Paulo Becker e Ronaldo Souza que, durante uma típica roda de choro, propõe o projeto de um grande concerto para comemorar o Dia Nacional do Choro, reunindo importantes nomes do gênero e alguns convidados especiais. O diretor acompanha os músicos durante os ensaios, em shows diversos e em casa relembrando histórias do choro. O filme aborda o choro carioca de várias vertentes, como o cantado, o tradicional, o de gafieira (para a dança), demonstrando um panorama amplo do choro contemporâneo. Um dos destaques do filme é Paulo Moura. A autora desta dissertação participou como solista ao lado de Moura (na faixa 4 do menu extras, no *DVD* do filme), acompanhando Elza Soares (faixa 05 do filme) e na faixa 16 do filme, em uma roda de choro na Barca do Choro.

Em 2006 foi lançado pela gravadora Biscoito Fino o *CD* “**Dois Panos para Manga**” (34), parceria com João Donato e, em 2007, pela gravadora Rob Digital, o *CD* “**Samba de Latada**” (36), parceria com Josildo Sá, cantor e percussionista pernambucano. Em 2007 participou do *CD* “Controvento” da cantora italiana Mafalda Minnozzi.

Provavelmente esta extensa discografia ficará desatualizada ao término desta dissertação. A capacidade produtiva de Moura é impressionante: entre 1956 e 2007 ele teve

⁴⁹ Yamandú Costa nasceu em 24/01/1980 na cidade de Passo Fundo RS. É violonista e compositor.

36 LPs e CDs, ou seja, em 51 anos de carreira teve a produção de praticamente um CD e meio por ano.

Abaixo um quadro com toda a produção fonográfica de Moura. Alguns números de discos não foram encontrados: nem o próprio Moura possui toda a sua produção. No caso de relançamento de CDs por outras gravadoras, as primeiras gravações aparecem no alto, em primeiro lugar.

Quadro 1: Produção fonográfica de Moura			
<i>Nome do disco</i>	<i>Gravadora</i>	<i>Ano</i>	<i>Numeração</i>
1 - Moto Perpétuo	Columbia	1956	78 rpm
2 - Sweet Sax	RCA/Victor	1958	-
3 - Paulo Moura Interpreta Radamés Gnattali	Continental Warner	1959 1995	LP P3078 CD 063011033-2
4 - Escolha e Dance com Paulo Moura	Sinter	1959	LP
5 - Tangos e Boleros	Chantecler	1962	LP
6 - Paulo Moura Hepteto - Mensagem	Equipe Atração	1968 2007	99825 vinil CD81923
7 - Paulo Moura e Quarteto	Equipe Atração	1969 2007	- CD81021
8 - Fibra	Equipe Atração	1971 2007	- CD81022
9 - Pilantocracia	Equipe Atração	1971 2007	CD
10 - Confusão Urbana, Suburbana e Rural	RCA	1976	103.0168 vinyl
11 - Choro na Praça - Waldir Azevedo, Zé da Velha, Abel Ferreira, Paulo Moura, Copinha e Joel Nascimento.	Warner/Chappell	1977	KLP KM 5 LP
12 - ConSertão	Kuarup	1981	KLP-00819 vinyl e CD
13 - Clara Sverner / Paulo Moura	Selo Ergo Emi Angel	1983 1983	063422927
14 - Mistura e Manda	Kuarup	1984	KCD-017
15 - Brasil Instrumental	Banco do Brasil Musical	1985	TBUNI02
16 - Gafieira Etc. & Tal	Kuarup	1986	KCD-024
17 - Vou Vivendo	Emi-Odeon	1986	064422959 vinyl
18 - Quarteto Negro - Jorge Degas, Zezé Motta, Djalma Corrêa e Paulo Moura.	Kuarup	1988	KLP-031 vinyl e CD
19 - Clara Sverner e Paulo Moura interpretam Pixinguinha	Sony Music	1988	CBS 177040

Quadro 1: Produção fonográfica de Moura			
<i>Nome do disco</i>	<i>Gravadora</i>	<i>Ano</i>	<i>Numeração</i>
20 - Dois Irmãos - Paulo Moura & Raphael Rabello	Caju Music	1992	517 259-2
21 - Paulo Moura e Ociladocê interpretam Dorival Caymmi	Chorus Biscoito Fino	1992 2007	400.1225
22 - Rio Nocturnes	Messidor	1992	CD 3.35.800.043
23 - Instrumental no CCBB - Paulo Moura e Nivaldo Ornellas	Tom Brasil	1993	TBCCBB3
24 - Cinema Odeon - Clara Sverner e Paulo Moura	Selo Ergo -	1996	Não comercial
25 - Paulo Moura e Wagner Tiso	Tom Brasil	1996	TBOC2
26 - Paulo Moura visita Gershwin & Jobim - Rhapsody in Bossa (Relançamento) “Pra lá e pra cá – Paulo Moura trilha Jobim e Gershwin”	Pau Brasil Biscoito Fino	1998 2008	PB 0021 BF838
27 - Pixinguinha - Paulo Moura e Os Batutas	Rob Digital	1998	11-V195
28 - Mood Ingênuo - Pixinguinha Meets Duke Ellington - Paulo Moura & Cliff Korman Duo	Jazzheads	1999	JH 1137
29 - Fantasia Urbana para Saxofone e Orquestra Sinfônica	-	2000	Não comercial
30 - K-Ximblues	Rob Digital	2001	RD 046
31 - Gafieira Dance Brasil / The Paulo Moura & Cliff Korman Ensemble	Almonds & Roses Music	2001	Sem numeração
32 - Estação Leopoldina	Rob Digital	2002	RM015
33 - El Negro del Blanco	Biscoito Fino	2004	BF-585
34 - Dois Panos para Manga - João Donato e Paulo Moura	Biscoito Fino	2006	BF-643
35 - Gafieira Jazz - Paulo Moura & Cliff Korman	Rob Digital	2006	RD100
36 - Samba de Latada - Josildo Sá e Paulo Moura	Rob Digital	2007	RD103

O quadro abaixo lista a obra de Moura que tem o repertório, ou parte deste, dedicado a choro, samba e gafieira. Há alguns casos, como aquele do *CD “Mood Ingênuo - Pixinguinha Meets Duke Ellington”*, em que o repertório é dividido ao meio: metade de Pixinguinha e metade de Duke Ellington.

Quadro 2: Produção fonográfica de Moura ligada ao choro e a gafieira	
1.	Confusão Urbana Suburbana e Rural
2.	Choro na Praça
3.	Vou Vivendo
4.	Clara Sverner e Paulo Moura Interpretam Pixinguinha
5.	Dois Irmãos - Paulo Moura & Raphael Rabello
6.	Cinema Odeon
7.	Mistura e Manda
8.	Brasil Instrumental
9.	Gafieira Etc. e Tal
10.	Instrumental no CCBB - Paulo Moura e Nivaldo Ornellas
11.	Paulo Moura e Ociladocê interpretam Dorival Caymmi
12.	Rio Nocturnes
13.	Pixinguinha: Paulo Moura e os Batutas
14.	K-Ximblues
15.	Gafieira Dance Brasil
16.	Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington
17.	Pixinguinha: Paulo Moura e os Batutas
18.	Estação Leopoldina
19.	El Negro del Blanco
20.	Gafieira Jazz - Paulo Moura & Cliff Korman

É possível dizer que, apesar de bem eclético, Moura dedicou uma grande parte de sua carreira ao choro e à gafieira, e esta se concentrou nestes anos de meados de 70 ao início do século XXI. Na realidade, quase metade de sua obra gravada. São citados alguns CDs de compilação onde Moura aparece como artista em uma faixa, mas não é pretensão desta pesquisa enumerá-los todos. Existem diversos CDs e LPs de difícil acesso, que foram lançados no exterior e no Brasil, que nem o próprio Moura possui. É possível notar também que em toda a sua discografia houve algumas fases em que Moura se aproximou de determinados parceiros musicais, especialmente de acompanhamento harmônico. Foram eles: Clara Sverner, Wagner Tiso, Cliff Korman, Raphael Rabello, Yamandú Costa, João Donato, sempre em parcerias.

O quadro abaixo lista os filmes sobre Moura. Ficaram excluídos os filmes em que houve a sua participação como ator, já citados previamente; todos estes são citados em seu site www.paulomoura.com, com exceção do filme “Brasileirinho”.

Quadro 3: Informações sobre filmes que Moura participou	
1.	Paulo Moura , documentário de Paulo Martins, 1978. Filmado no morro da Mangueira, Rio de Janeiro, RJ. Produzido por Flávio Tambellini. Fotografia e direção Paulo Martins. Moura conta fatos de sua vida e apresenta algumas músicas.
2.	Paulo Moura - Eclats Noirs du Samba , de Ariel de Bigault, 1987. Produzido no Brasil pela TF1 em associação com o “Centre National de Cinématographie - Ministère des Affaires Étrangères”. É apresentado por Grande Othelo, com participação especial de José Rufino dos Santos, de Zé da Velha e do Grupo Cultural Fundo de Quintal. AA000200
3.	Um Sopro de Brasil , projeto de Myriam Taubkin e Morris Picciotto, São Paulo, novembro de 2004. “Um Sopro de Brasil” documenta encontros musicais inéditos, com a participação de 250 músicos, e tem depoimentos e concertos em torno dos instrumentos de sopro inseridos na música brasileira.
4.	Samba de Latada . “Making of” do CD “Samba de Latada”, de Josildo Sá e Paulo Moura, 2006.
5.	Filme Brasileirinho , de Mika Kaurismäki, Brasil / Finlândia / Suíça, 2007. Moura tem destaque como um importante intérprete ligado ao choro contemporâneo.

(site).

Ao longo das entrevistas Moura citou alguns saxofonistas que ele considerou contatos importantes ao longo de sua vida: Benny Carter, Zacarias, Charlie Parker, Cannonball Adderley, Pascoal de Barros, K-Ximbinho, Zé Bodega, Moacyr Silva, Quincas, Jorginho, entre outros.

A partir dos anos 90 Moura parou de tocar o sax alto e ficou apenas com o clarinete:

“Fui seguindo os estilos na época em que eles estavam sendo tocados, primeiro o Charlie Parker, segundo o Paul Desmond, depois, quando chegou o David Sanborn, por volta dos anos 80, era um estilo em que se tocava com força. Tinha que ter um preparo físico para tocar daquele jeito, eu não queria mais acompanhar este estilo. Estraga a minha saúde. Então, junto com isso, eu viajava, e carregava aquele peso, carregava saxofone, clarineta, comecei a pensar em uma maneira de tocar só um instrumento. Isto foi até o final dos anos 90. Em 96 eu ainda tocava saxofone, parei por aí em 97, na verdade fui parando aos poucos. Na época do disco em duo com o Raphael, eu ainda tocava sax, mas aí vi que eu poderia tocar um instrumento só” (entrevista concedida por Moura à autora em 2006).

Outra explicação que ele deu para o abandono do saxofone foi:

“Às vezes, eu brinco dizendo que eu deixei o sax porque ele é mais pesado que o clarinete, mas não acho que seja isto não, eu não queria ficar tocando um instrumento que (...) hoje tem muito saxofonista, quando eu comecei a tocar não tinha tantos solistas de saxofone” (idem).

Moura fez uma análise da sua carreira no final do processo de entrevista, comentando sobre as suas escolhas e as fases musicais por que passou e ainda passa em sua vida:

“Acho que consegui uma liberdade na minha carreira artística a partir de 79. Até então eu tocava *jazz* com o pessoal e sentia que não tinha muita liberdade para fazer o que eu gostava. Eu me afastei da orquestra do Municipal, de orquestras de *jazz*, passei por dificuldade econômica e andava só de ônibus, fui me adaptando e acho que hoje eu tenho a minha liberdade, e acho que todo músico que quer a sua liberdade tem que passar por isto. Todos me achavam maluco: poxa esse cara não quer trabalhar, não quer ganhar dinheiro. O Raphael mesmo ficava preocupado porque eu não tava tocando com ninguém, só com os meus conjuntos, meus grupos, e eu acho que vale a pena. Porque, num certo sentido, alguns músicos que continuaram gravando, acompanhando, fazendo trabalhos por encomenda, eles sumiram do mercado. Os arranjadores e produtores que eram músicos, alguns deixaram, outros voltaram a tocar, mas a maioria desapareceu, quer dizer, se aposentou. Talvez eu não tenha me aposentado até agora, primeiro porque eu gosto muito, outra porque eu faço o meu trabalho, o que eu gosto (...)” (idem).

CAPÍTULO 2 - O CHORO, O SAMBA E A GAFIEIRA

Ao perguntar a Moura qual era o gênero da música “Tarde de Chuva”, ele respondeu: “Samba..., choro..., samba-choro”. Ficou difícil para ele encontrar uma fronteira entre o samba e o choro, e, para designar o ritmo desta música, acabou optando por samba. Mas ficou a dúvida se a música era um choro, porque ela é instrumental, com características do choro também. Este capítulo é destinado a traçar um pequeno histórico do choro, do samba e da gafieira, para que se possam contextualizar os momentos anteriores à carreira de Moura e entender a sua contribuição dentro deste universo.

2.1 Parte 1 - Histórico dos gêneros musicais

2.1.1 O Choro

Na maioria dos livros e dissertações o choro é definido como uma manifestação musical urbana que surgiu no Rio de Janeiro em meados de 1870, a partir de influências musicais diversas em voga naquela época no Brasil: as danças européias, principalmente a polca, somadas ao “jeito português”, a partir da utilização de cavaquinhos e violões comuns em Portugal, e à influência negra. Inicialmente não foi designado como um gênero constituído e definitivo, e sim uma maneira de tocar. Choro também significava o nome das festas e dos encontros em que os músicos tocavam. É difícil datar com precisão o surgimento de um gênero musical, uma vez que isto não acontece de uma hora para outra. O choro é o resultado da fusão de uma série de elementos e da aglutinação de outros gêneros ao longo do tempo. O fim do século XIX marcou os primórdios do choro no Rio de Janeiro.

As condições do desenvolvimento do choro, assim como do samba, podem ser explicadas pela necessidade de modernização do Brasil, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, devido à chegada da corte portuguesa em 1808.

Segundo Cazes, “além das melhorias urbanas, foram feitos investimentos para criar uma infra-estrutura de servidores públicos para trabalhar em novos cargos criados, como os correios, a rede ferroviária e a zona portuária” (Cazes, Henrique. 1997:19). A classe média crescia com o crescimento das cidades e era principalmente formada de servidores públicos e pequenos comerciantes. Esta classe média, principalmente formada de afro descendentes, foi a principal fornecedora dos músicos chorões e do público do choro na época.

Sobre a origem do termo choro foram levantadas diferentes hipóteses feitas por vários pesquisadores e há muita controvérsia sobre qual destas seria a certa. Cazes⁵⁰ defende a idéia de uma maneira de tocar, sentimental e chorosa, ter relação com a origem do termo.

No livro “Carinhoso etc. - história e inventário do choro”, Ary Vasconcelos faz uma divisão da história do choro em seis gerações; a pesquisadora utiliza esta divisão temporária para se orientar cronologicamente.

A primeira geração de chorões aconteceu entre os anos de 1870 a 1889 e seu marco inicial foi o fim da Guerra do Paraguai. Eles foram os responsáveis pelas primeiras composições e os primeiros grupos de choro. Os principais compositores e instrumentistas desta fase foram Henrique Alves de Mesquita⁵¹, Viriato Figueira⁵², Antonio Callado⁵³ e, em seguida, Chiquinha Gonzaga⁵⁴ e Ernesto Nazareth⁵⁵.

⁵⁰ Para maiores informações sobre este assunto ler Cazes (1997:18) e Vasconcelos (1984:18).

⁵¹ Henrique Alves de Mesquita nasceu em 15/3/1830 e faleceu em 12/7/1906, no Rio de Janeiro RJ. Foi compositor, regente, organista, trompetista e professor.

⁵² Viriato Figueira nasceu em 1851 na cidade de Macaé RJ e faleceu em 24/3/1883 no Rio de Janeiro RJ. Foi flautista, compositor e um dos primeiros solistas de saxofone no Brasil.

⁵³ Antonio Callado (Joaquim Antônio da Silva Callado) nasceu em 11/7/1848 e faleceu em 20/3/1880, no Rio de Janeiro RJ. Foi flautista e compositor.

⁵⁴ Chiquinha Gonzaga (Francisca Hedwiges de Lima Neves Gonzaga) nasceu em 17/10/1847 e faleceu em 28/02/1935, no Rio de Janeiro RJ. Foi compositora e pianista.

⁵⁵ Ernesto Nazareth nasceu em 20/03/1863 e faleceu em 01/02/1934, no Rio de Janeiro RJ. Foi pianista e compositor.

A segunda geração começou com a proclamação da República em 1889 e foi até 1919. Esta época foi marcada por uma nova “safra de chorões”, com destaque para Anacleto de Medeiros⁵⁶, e por um novo campo de trabalho para os músicos: as bandas civis e militares. Segundo Cazes, os conjuntos de choro foram muito requisitados nas gravações fonográficas (LP de 78 rotações) que tiveram início em 1902.

A maioria dos chorões nesta época tinha uma segunda profissão. Vasconcelos diz que os músicos que iam tocar em bailes e serestas muitas vezes tinham como exigências, em vez de uma remuneração profissional, o fornecimento de um jantar farto e de muita bebida. Afirma que estes chorões eram funcionários públicos e membros da baixa classe média, que não tinham dinheiro para comprar instrumentos mais caros; por isso, optavam pelo violão e o cavaquinho, instrumentos mais populares e mais baratos que o piano, instrumento que demonstrava certo “status social”. A maioria deles não sabia ler música através da partitura e a prática de tocar de cor sempre foi um traço de identidade entre eles.

Da terceira geração, de 1919 a 1930, Vasconcelos destaca Pixinguinha como o nome mais importante desta e de todas as gerações do choro. Segundo Vasconcelos (1984), aos 16 anos Pixinguinha já compunha páginas que se tornariam clássicos absolutos do choro.

Vasconcelos afirma que nesta geração as bandas de *jazz* substituíram as bandas tradicionais que soavam fora de moda. As orquestras de salão começaram a tocar ritmos como foxtrote, tangos e o *swing*. Ele aponta Romeu Silva⁵⁷ como um dos poucos que introduziu o choro e o maxixe nas bandas de *jazz*.

Korman traça um paralelo com a história do *jazz* demonstrando um encontro importante com a música e a dança dos Estados Unidos. Coloca que no começo dos anos

⁵⁶ Anacleto de Medeiros nasceu em 13/07/1866 e faleceu em 14/08/1907, na ilha de Paquetá - Rio de Janeiro RJ. Foi multi-instrumentista, regente e compositor.

⁵⁷ Romeu Silva nasceu em 11/2/1893 e faleceu em 1/5/1958, no Rio de Janeiro RJ. Foi regente, compositor e saxofonista.

vinte surgiram grupos brasileiros usando o nome *jazz-band* e, nas décadas de 30 e 40, *swing* e *ballroom*. Nas décadas de 40 e 50 nos EUA surgiram o *bebop*, o *cool jazz* e o *hard bop* “e cada uma destas tendências afetara o choro, algumas aceitas outras negadas”⁵⁸.

Para Cazes, ao longo da década de 20 “aconteceu um êxodo de músicos nordestinos, trazendo sotaques e influências para o já fervilhante caldeirão do choro. (...) O contato entre músicos cariocas e nordestinos estimulou a consolidação do choro” (Cazes, 1997:65). Foi o caso de Luiz Americano, da dupla Jararaca e Ratinho⁵⁹, de Luperce Miranda, de Meira e de João Pernambuco. Nessa década o maestro Heitor Villa-Lobos⁶⁰ compôs uma série de 16 composições dedicadas ao choro, mostrando a riqueza musical do gênero e fazendo-o presente na música erudita.

Foi na quarta geração, de 1927 a 1946, que o progresso tecnológico avançou com as vitrolas e os discos elétricos, e se estendeu às rádios. Os músicos de choro acabaram por formar regionais para acompanhar cantores. A partir de 1935 a divulgação do choro ficou entregue a dois regionais: o do Benedito Lacerda⁶¹ e o do Dante Santoro. O regional de Benedito contava com a participação de Dino Sete Cordas⁶². Segundo Cazes, para as rádios o trabalho do regional era indispensável, pois sendo uma formação que não necessitava de arranjos escritos, o regional tinha a agilidade e o poder de improvisação.

Na quinta geração, de 1945 a 1950, surgiram novos grupos, como “Os Milionários do Ritmo”, liderado por José Menezes, no cavaco e violão; a “Orquestra Tabajara”, liderada por

⁵⁸ Korman, Clifford: site <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspla.html>, p. 4

⁵⁹ Ratinho (Severino Rangel de Carvalho) nasceu em 13/4/1896 na cidade de Itabaiana PB e faleceu em 8/9/1972, na cidade de Duque de Caxias RJ. Foi saxofonista e compositor.

⁶⁰ Heitor Villa-Lobos nasceu em 5/3/1887 e faleceu em 17/11/1959, no Rio de Janeiro RJ. Foi considerado, ainda em vida, o maior compositor das Américas.

⁶¹ Benedito Lacerda nasceu em 14/3/1903 na cidade de Macaé RJ e faleceu em 16/2/1958 no Rio de Janeiro RJ. Foi flautista, regente e compositor.

⁶² Dino Sete Cordas (Horondino José da Silva) nasceu em 05/05/1918 e faleceu em 26/05/2006, no Rio de Janeiro RJ. Foi violonista.

Severino Araújo, que fazia (ainda faz) choro para *big band*, retomando a linha de Romeu Silva; a “Orquestra Fon-Fon”⁶³, que também gravou choros com arranjos para *big band*.

A partir de 1946 houve o retorno de Pixinguinha para o mercado fonográfico, tocando não mais flauta e sim sax tenor, gravando junto com Benedito Lacerda os famosos discos de duo em que ele desenvolveu os contrapontos no sax tenor. Em 1946 Abel Ferreira⁶⁴ começou a aparecer como um grande sucessor de Luiz Americano no sax e no clarinete, e gravou o famoso choro “Chorando Baixinho”. Outros grandes saxofonistas que tiveram ligação com o choro foram Paschoal de Barros, autor de “Teclas Retas”, Sandoval Dias, a quem Radamés dedicou a composição “Brasilianas Sete”, Zé Bodega e Juarez Araújo, estes dois últimos exímios improvisadores. Outros nomes importantíssimos para o choro e para a gafieira que se destacaram nesta fase foram: Raul de Barros, Waldir Azevedo⁶⁵, Copinha⁶⁶, K-Ximbinho, Garoto, Sivuca, Bola Sete, Canhoto da Paraíba, Avena de Castro, Joel Nascimento e Déo Rian (estes dois últimos considerados como legítimos sucessores de Jacob). É nesta década de 1950, com grandes intérpretes do saxofone no choro despontando, que Moura começa a sua vida profissional.

Vasconcelos comenta que em 1973 o show Sarau, de Paulinho da Viola, acabou promovendo o choro através do conjunto “Época de Ouro”. Muitos LPs começaram a ser gravados nesta época da televisão. Cazes enfatiza ainda que “no início dos anos 70, o sucesso do grupo ‘Os Novos Baianos’ trouxe de volta o interesse por instrumentos como o cavaco, o violão de sete cordas e o violão tenor” (Cazes, 1997:141).

⁶³ Fon-Fon (Otaviano Romero Monteiro) nasceu em 31/01/1908 na cidade de Santa Luzia do Norte AL e faleceu em 10/08/1951, na cidade de Atenas (Grécia). Foi saxofonista, compositor, arranjador e regente.

⁶⁴ Abel Ferreira nasceu em 15/2/1915 na cidade de Coromandel MG e faleceu em 13/4/1980 no Rio de Janeiro RJ. Foi clarinetista, saxofonista e compositor.

⁶⁵ Waldir Azevedo nasceu em 27/1/1923, na cidade Rio de Janeiro RJ e faleceu em 20/9/1980 na cidade de São Paulo SP. Foi compositor e cavaquinista.

⁶⁶ Copinha (Nicolino Cópia) nasceu em 3/3/1910 na cidade de São Paulo SP e faleceu em 4/3/1984 no Rio de Janeiro RJ. Foi flautista, saxofonista, clarinetista, compositor e regente.

A sexta geração começou em 1975, com o marco da “Semana de Jacob do Bandolim”, que Ary Vasconcelos produziu. Ele comenta que novos artistas, shows e clubes do choro afloraram no Rio de Janeiro como em todo o Brasil. O Clube do Choro do Rio de Janeiro surgiu em 1975, com shows dos grupos como “Época de Ouro” e “A Fina Flor do Samba” (que era um conjunto que acompanhava a cantora Beth Carvalho e fazia vários números de choro). Artistas que se destacaram nesta fase foram: Arthur Moreira Lima, Beth Ernest Dias, “Quinteto Villa-Lobos”, Ademilde Fonseca, Altamiro Carrilho, Paulo Moura, “Grupo Chapéu de Palha”, Netinho, Paulo Sérgio Santos, Joel Nascimento, Zé da Velha, Marco de Pinna com o seu “Conjunto Vibrações”, Izaías Bueno de Almeida, Ronaldo do Bandolim e Armandinho. Vindos do Nordeste, destacava-se a presença de Rossini Ferreira e Canhoto da Paraíba.

“Memórias Chorando”, de Paulinho da Viola, foi um *LP* só com composições de choro lançado em 1975 por um artista mais ligado ao samba e mais popular. Para Vasconcelos “Paulo Moura mostrou seu talento de músico de choro no *LP* ‘Confusão Urbana, Suburbana e Rural’, lançado em 1976”.

Aconteceram eventos e shows, como o show “Choro na Praça”, o encontro de músicos no boteco “Sovaco de Cobra”⁶⁷, o “Projeto Pixinguinha” e o “Seis e Meia”⁶⁸, que foram importantes para o desenvolvimento do choro nesta fase.

Alguns grupos formados exclusivamente por jovens surgiram nesta fase: “Os Carioquinas”, “A Cor do Som”, “Nó em Pingo d’Água”, “Galo Preto” e “Camerata Carioca”.

⁶⁷ O “Sovaco de Cobra” era um boteco na Penha Circular, bairro no subúrbio do Rio de Janeiro, freqüentado por Abel Ferreira, Zé da Velha e Paulo Moura, que em pouco tempo não tinha espaço para tantos músicos e platéia.

⁶⁸ A partir da década de 1970, o projeto “Seis e Meia” foi responsável por shows de música brasileira, especialmente de choro e samba, no Teatro João Caetano. Este projeto foi subvencionado por verba do governo. Hermínio Bello de Carvalho e Albino Pinheiro eram envolvidos com a organização deste projeto cultural. O “Projeto Pixinguinha” funciona até hoje, é um projeto que conta com verbas federais e realiza shows por todo o Brasil com artistas de várias capitais brasileiras, em várias cidades, em todas as regiões.

Como o livro de Ary Vasconcelos foi publicado em 1984, é provável que o autor pudesse ter colocado uma sétima geração, pois muitos grupos se formaram nos anos 90 e atuam até hoje, contribuindo para a renovação e permanência do choro. Estes seriam: “Orquestra de Cordas Brasileiras”, “Trio Madeira Brasil”, “Água de Moringa”, “Rabo de Lagartixa”, “Grupo Sarau”, a dupla “Zé da Velha e Silvério Pontes”. O século XXI é marcado pelos grupos “Choro na Feira”, “Abraçando Jacaré”, “Tira Poeira”, e nomes como Hamilton de Holanda, Nicolas Krassik, Yamandú Costa, formando a chamada “geração da Lapa” (pesquisada por Samuel de Oliveira).

Em 2005 foi lançado o filme documentário “Brasileirinho”, do cineasta e diretor finlandês Mika Kaurismäki. Alguns músicos que participaram do filme foram, entre outros: Yamandú Costa, Paulo Moura, Zé da Velha, Silvério Pontes e o “Trio Madeira Brasil”.

Sobre os avanços do choro nos anos 90, Lima comenta que ele estava sendo muito cultivado no Japão, com vários grupos de choro e luterias especializadas em instrumentos do choro, como o cavaquinho e o violão de sete cordas:

À margem dos meios massivos, continuam a despontar no Brasil talentos no gênero, instrumentistas ou compositores e, fora do eixo Rio de Janeiro - São Paulo, desenvolveram-se tradições notáveis como em Recife, Brasília, Porto Alegre, Belém, Curitiba e Fortaleza. Na internet cresceu o número de sites especializados em choro e das listas de discussão sobre o assunto. Com a facilidade de gravações independentes, devida ao barateamento do custo de produção ocorrido a partir dos anos 90 (graças aos avanços tecnológicos), encontram-se mais e mais discos de choro no mercado, ainda que quase sempre mal distribuídos (Lima, 2000:34).

Segundo Cazes, no capítulo “Oficinas e livros: o choro vai à escola” (Cazes, 1997:181), a partir da década de 80 observa-se o aparecimento das oficinas de choro em diversas cidades do Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, em Curitiba e Brasília. As primeiras escolas de choros formais foram sendo montadas a partir do final do século XX, escolas como a de Brasília, a de Mauricio Carrilho (Escola Portátil) no Rio de Janeiro, e a escola dirigida por Roberto Gnattali em Curitiba. As várias dissertações e teses que vêm

sendo publicadas aumentaram muito o material disponível para a pesquisa do choro e da interpretação deste tipo de música. Alexandre Caldi, Rafael Veloso, Andréa Ernest Dias, Paulo Aragão, Paulo Sá, Luis Filipe de Lima, Samuel de Oliveira e Eliane Salek são alguns dos autores que contribuíram com pesquisas nesta área.

2.1.2 Aspectos formais e estruturais do choro

Com relação à forma do choro pode-se dizer que um choro típico possui três partes e sua estrutura harmônica estabelece modulações para tons relativos, vizinhos ou homônimos entre as partes, que costumam ter 16 compassos cada uma. O padrão da execução destas partes obedece à seguinte ordem: **A-A-B-B-A-C-C-A**, e o ritmo é de **2/4**. A primeira parte, a principal, é apresentada quatro vezes durante a execução de um choro, as duas primeiras em ritornelo e as outras duas intercalando as entradas das partes B e C.

Sem similares em relação a outros gêneros da música popular, a estrutura de um choro adota a forma rondó. O rondó é uma das mais antigas estruturas utilizadas na organização de um discurso musical. Consiste basicamente numa parte ou tema principal, que sempre retorna após intervenções contrastantes de outras partes ou temas. (...) Muitas danças de salão das cortes européias a partir do séc. XVIII (...) adotavam a forma rondó, entre elas, a polca. Sendo as partituras de polca importadas um sucesso na sociedade do Rio de Janeiro do segundo império, e sendo a polca rapidamente nacionalizada pelas interpretações dos choros (quartetos formados por flauta, cavaquinho e dois violões), nada mais natural que a polca brasileira seguir sua estrutura formal, rondó (...) (Almada, 2005:9).

Temática e motivicamente falando, as três partes na maioria das vezes têm grande autonomia, soando como se fossem três choros independentes. É também característico um esquema harmônico gravitacional, que obviamente deriva dos rondós antepassados, no qual as tonalidades B e C são vizinhas da tonalidade central de A. (...) Há também certa convergência entre os compositores na escolha da tonalidade central (parte A) de um choro. (...) Normalmente adota-se uma tonalidade que seja boa para os principais instrumentos acompanhantes: violão, cavaquinho e bandolim (...) tonalidades cujas escalas forneçam o maior número de cordas soltas (...) acordes com cordas soltas soam mais vibrantes com uma sonoridade geral mais cheia (...) são eles tonalidades maiores: Fá, Dó, Ré, Mi e tonalidades menores: Ré, Lá, Mi e Sol (idem).

Cazes (1997) e Sève (2007) afirmam ser uma tendência moderna os choros terem menos partes além de partirem para modulações mais bruscas. Os acordes diminutos e baixos invertidos seriam características harmônicas do choro. Para Salek outra característica melódica do choro, localizada nas baixarias dos violões, seria a utilização de notas de passagem, cromatismos e bordaduras.

Sève (1999)⁶⁹ fez uma representação gráfica demonstrando os principais ritmos ligados ao choro e como se dava seu acompanhamento de uma maneira bem simples. Os instrumentos graves estariam representados na clave de fá e os mais agudos na clave de sol, como um violão de sete cordas e um cavaquinho ou um piano, por exemplo. Ele observou que os acompanhamentos estariam centrados, na sua maioria, na figura do grupo de quatro semicolcheias seguidas e no acento forte do segundo tempo do compasso binário.

choro

Exemplo musical 1: representação simplificada com duas vozes para o acompanhamento no choro.

Choro / Maxixe

Exemplo musical 2: representação rítmica simplificada com duas vozes para o acompanhamento no maxixe.

⁶⁹ Mário Sève (Mário Sève Wanderley Lopes) nasceu em 20/3/1959 no Rio de Janeiro RJ. É flautista e saxofonista, arranjador, compositor.

Sobre o maxixe Sá comenta:

Podemos percebê-lo principalmente através do ritmo do cavaquinho e do pandeiro, sendo comum ainda hoje o termo “choro amaxixado”. A acentuação do maxixe é caracterizada em compasso binário, com dois grupos de semicolcheias. No primeiro grupo a acentuação cai na primeira e na última semicolcheia, no segundo grupo cai na terceira semicolcheia (Sá, 1999:27).

Samba

The image shows a musical score for Samba in 2/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of rhythmic patterns represented by 'x' marks, with some 'x' marks enclosed in parentheses. The bass staff contains a sequence of rhythmic patterns represented by 'x' marks, with some 'x' marks enclosed in parentheses. The score is divided into two measures by a double bar line, and each measure is further divided into two sub-measures by vertical lines. The overall structure is a simplified rhythmic representation of a Samba accompaniment.

Exemplo musical 3: representação rítmica simplificada com duas vozes para o acompanhamento no maxixe.

Com relação ao acompanhamento Sève cita que:

Uma das maiores características de nossa música popular é a sofisticação do contraponto popular, que tem no violão de sete cordas seu principal representante, procurando conduzir linhas de baixo por movimentos adjacentes (graus conjuntos) diatônicos ou cromáticos, além de desenhar, de maneiras diversas, grupos de síncopes e semicolcheias em escalas e arpejos (Sève, Mário, 1999:18).

Observando-se a maioria das partituras de choro, há sempre uma especificação que tem relação com os andamentos, com o ritmo dos acompanhamentos e com as características melódicas de cada música. Dentro de um livro que se apresenta como um caderno de choros ou uma compilação de choros podem-se encontrar valsas, polcas, maxixes e schottisches: há todo este universo de subclassificações. No caso do livro “Songbook do Choro”, uma compilação de partituras feita por Mário Sève e Rogério Souza, publicada pela Lumiar em 2007, foram encontradas variações como: samba-choro, choro-baião, choro-canção, choro lento. No livro de partituras de Pixinguinha, “O Melhor de Pixinguinha”, da Editora Irmãos Vitale, foram verificadas outras nomenclaturas como: choro, choro-canção, choro-seresteiro, choro-ligeiro, polca-choro, choro-serenata, choro-vivo, samba-choro, choro-baião.

Abaixo estão algumas denominações e explicações destas modalidades do choro. Em entrevista Sève comentou que estas nomenclaturas são geralmente gírias e que não há uma publicação que tenha tratado o assunto de forma sistemática. Ele forneceu um breve resumo sobre cada item:

- O **choro-canção** geralmente tem o andamento mais lento e a melodia se apresenta de uma maneira mais cantável, menos concebida especificamente para o instrumental, como, por exemplo, “Carinhoso” e “Lamentos”, de Pixinguinha, e “Doce de Coco”, de Jacob do Bandolim. “Tico-tico no Fubá”, de Zequinha de Abreu, apesar de ter letra, não tem o perfil melódico para ser um choro-canção: é um choro ligeiro, um choro-serelepe.
- O **choro-maxixe** tem outra forma de acompanhamento, outra “levada”. Sève comentou que o maxixe é uma dança, e o choro-maxixe é um choro com características rítmicas do maxixe.
- **Choro varandão**, geralmente choros dolentes, melancólicos, saudosistas, com andamentos médios.
- **Polca-choro**. O ritmo é bem característico, é a adaptação da polca ao sotaque brasileiro; geralmente os chorões não conhecem a polca européia. Sá dedicou a sua dissertação para a caracterização da polca brasileira.
- **Choro-serelepe**. Geralmente os andamentos destes choros são de 120 bpm⁷⁰ para cima e o ritmo em 2/4. As divisões são geralmente de semicolcheias.
- O **choro-cantado**. É o choro com letra, com versos que geralmente são colocados depois da composição da melodia. Esta é uma especificação que gera muita confusão em sua nomenclatura. Segundo Cazes:

“(…) Da perfeição dos versos de Braguinha para a melodia de ‘Carinhoso’, à indigência lingüística que Baby colocou em ‘Assanhado’, acontece de tudo no choro cantado, de tudo mesmo. Duas letras para um mesmo choro, como no caso de ‘Tico-tico no Fubá’, ‘Doce de Coco’ e até o ‘Carinhoso’. O choro cantado aparece com polêmicas, com Catulo da Paixão Cearense ao versar as músicas de João Pernambuco “Cabocla de Caxangá” e “Luar do Sertão”, pois não foi colocado o nome de João Pernambuco como autor” (Cazes, 1997:175).

É interessante notar que para alguns autores o samba-choro vem associado à idéia de choro cantado:

O choro cantado (...) foi um gênero híbrido, que encontrou sua forma definitiva, a partir de 1934, sob o nome de samba-choro. Tentativas de adaptar as letras ao fraseado eminentemente instrumental do choro vinham sendo feitas desde o início da década anterior (Tinhorão, 1997:54).

⁷⁰ batidas por minuto

- **Samba-choro.** Adota-se a noção de samba-choro como uma subespecificação do choro que não é cantada e sim associada a uma idéia rítmica. O samba-choro tem na melodia muitas antecipações e síncofes como no samba, mas com uma estrutura melódica de choro, com uma linha mais ligada a música instrumental.

“O que define um samba-choro é a divisão rítmica de como você acentua ritmicamente a frase. As semicolcheias são acentuadas com a mesma divisão do tamborim. Na música de Jacob é tudo sincopado, sempre se ouve um samba atrás, toca-se na intenção da base de samba, do tamborim. Por exemplo, no samba-choro ‘Bole-Bole’ de Jacob do Bandolim, tem três partes que nem um choro de Pixinguinha: é um choro pela estrutura e um samba pelo ritmo. No ‘Chorinho pra Você’ tem as antecipações que o choro do Callado não tem” (entrevista concedida por Mário Sève à autora em 2008).

Sève ainda afirma que se as antecipações vêm escritas na partitura consegue-se identificar um samba-choro, senão fica-se com a divisão do maxixe.

“(ao tocarmos) Jacob (do Bandolim), se a gente ler o que está escrito, muitas vezes soa um maxixe, não estão antecipadas as melodias. “Proezas de Solón” de Pixinguinha também é escrita assim. As gravações daquela época são amaxixadas, mas hoje em dia se faz mais as divisões rítmicas de samba-choro. Jacob começou a fazer diferente, pelas gravações” (idem).

A improvisação no choro tem várias conotações e sentidos e, geralmente, o conceito de improviso no choro é nebuloso ou impreciso. Caldi, Salek e Sá, em suas pesquisas, aprofundam-se sobre este assunto.

O *jazz* difundiu-se de forma tão maciça em diversos países que a palavra improviso no choro acabou por ser confundida com o tipo de conotação a ela atribuída no contexto jazzístico. Não é raro ouvir por aí que o choro é o *jazz* brasileiro (Sá, 1999:60).

É fundamental observar que o improviso pode assumir características, conotações e atitudes diferentes, conforme o contexto cultural. O chorão, ao improvisar, impõe naturalmente diversas feições e características improvisatórias inerentes ao universo do choro.

O improviso chorão nasce de um choro previamente concebido, portanto ele possui um referencial que também será seu limite. (...) O tipo de improviso que se costuma fazer no choro é fundamentado na melodia e esta é permanentemente lembrada ou citada durante a improvisação. (...) O chorão manifesta sua capacidade improvisadora muito mais na melodia do choro que está interpretando, sendo a harmonia mais um decurso do que propriamente a idéia central ao redor da qual seria realizado um improviso (idem).

Para Sá, a ornamentação é parte essencial do conteúdo improvisatório do choro, ou seja, a utilização de mordentes, grupetos, apojaturas, entre outros, ocorrem de maneira inesperada. Ele define o improviso no choro como um hibridismo entre variação melódica e improviso.

Para Caldi:

A performance musical no choro é como uma linha contínua em cujos extremos estão de um lado a reprodução literal e de outro a criação absoluta. A improvisação é algo que está em algum ponto desta linha (Caldi, 2000:30).

Os executantes de instrumentos harmônicos e de instrumentos melódicos com função de acompanhamento têm um ponto em comum em relação à realização de seus improvisos, que é a prática de tirar de ouvido: técnica que exige percepção e perícia técnica (idem).

Caldi afirma que o cavaquinho realiza os improvisos mais ritmicamente (através de variações na “levada”) e que, como o violão de seis e sete cordas, tem a função de encadear os acordes e realizar contracantos na linha do baixo. As variações (improvisos) se dão a partir desta funcionalidade. O violão de seis cordas realiza improvisos com elementos mais rítmico-melódicos. O violão de sete cordas improvisando mais melodicamente, realizando as “baixarias”. As improvisações do pandeiro se baseiam em variações rítmicas.

Korman ressalta que é preciso contextualizar e definir o que é a improvisação no choro. Ele afirma que a improvisação no choro existe em vários níveis e é aplicada em diferentes aspectos durante uma *performance*. Estes são: embelezamento, fluidez de tempo e ritmo entre músicos, baixaria, arranjo, dinâmica e criação de novas linhas melódicas. Através de uma breve história do choro, afirma que o choro se desenvolveu como um gênero instrumental virtuosístico e era implícito que um bom chorão tivesse a capacidade e o domínio da improvisação (isto a partir da primeira década do século vinte).

“As improvisações não eram do tipo geralmente associado com o *jazz*, no qual o solista usa uma estrutura fixa para gerar melodias novas. No choro, o solista geralmente embelezava ou variava virtuosisticamente a melodia, e os outros músicos improvisavam o contraponto e o acompanhamento” (Korman, 2008:4).

Na entrevista concedida a Figueiredo (2004), Eduardo Neves⁷¹ ressalta as dificuldades de se improvisar mantendo a linguagem do choro tradicional e também da questão forma.

“Eu acho que improvisar na estrutura do choro é muito difícil. O choro tradicional tem três partes ABBACCA, e normalmente isto tem que ser respeitado. Cada parte possui 16 a 32 compassos. Esta forma gera uma dúvida de onde entraria o improviso. Normalmente são dois solistas expondo o tema e, com este problema de forma, o improviso fica sempre subordinado ao tema mesmo. Ao contrário do *jazz* onde a forma tem às vezes uma parte só, com uma harmonia ótima de solar, com apenas um acorde a cada dois compassos, no choro são dois acordes em um compasso 2/4, ou então tríades. É basicamente uma música com harmonia triádica e com inversão de baixo e é esta característica que vai dando graça ao choro. Por isto é difícil improvisar no choro porque o jeito de tocar é diferente. (...) Outra coisa é que a música pode começar a ficar grande demais. Vamos supor que você pegue a terceira parte para improvisar ao invés de você tocar duas vezes toca seis separando quatro chorus para improvisar. A maioria dos músicos que tocam choro não está acostumada a isto. (...) Uma pessoa que eu acho que improvisa muito bem no choro, sabendo os limites da linguagem, é o Paulo Moura, ele realmente domina isto (...)” (Neves apud Figueiredo, 2000:41).

Neves sugere que novas composições devem ser feitas para se desenvolver a linguagem da improvisação no choro, mais próxima a do *jazz*, no sentido de abrir mais espaço para a improvisação.

Korman considera que há uma nova tendência nos grupos atuais, que mostram um conhecimento da tradição do choro como uma intenção de renovar o gênero. Para Korman esta nova fase do choro inclui, em alguns praticantes, uma familiaridade com o *jazz* americano. Ele lista algumas tendências na improvisação que fazem parte deste processo de transformação, como o acréscimo de partes fora da estrutura da música, mudanças na forma, que fica cíclica, facilitando a improvisação, alguns aspectos da linguagem e da *performance* jazzística que vêm sendo utilizados livremente.

Por ter contato com a linguagem do *jazz* e do choro, Moura conseguiu construir uma maneira de improvisar no choro que não é só constituída de variação melódica.

Ao ouvirmos um choro executado pelo clarinetista chorão Paulo Moura, que já percorreu o mundo do *jazz*, podemos perceber algo diferente em sua

⁷¹ Eduardo Neves nasceu em 24/02/1968 no Rio de Janeiro RJ. É saxofonista, flautista e compositor.

interpretação, mas certamente concluiremos que se trata de um choro, mesmo que este seja desconhecido. Este gênero musical, portanto, de fato absorveu alguns aspectos jazzísticos através de alguns chorões (Sá, 1999:61).

Para Salek (1999), a utilização de padrões rítmico-melódicos é uma constante na interpretação do choro e a diversidade reside na maneira com que cada intérprete faz uso deles:

Enquanto Benedito Lacerda, Altamiro Carrilho e Jacob do Bandolim, com toda a riqueza de sua inventividade, parecem seguir mais à risca sua utilização, Paulo Moura e Zé da Velha buscam utilizá-los de maneira mais livre, numa espécie de busca de libertação destes padrões, fato semelhante ao ocorrido na evolução dos estilos do *jazz*. Esta constatação deixa para futuras pesquisas a hipótese da permanente transformação estilística do choro através de intérpretes de diferentes gerações e “escolas musicais” (Salek, 1999:67).

Como se está no meio de um processo, com grupos novos testando novos caminhos, fica difícil fazer uma análise do que está acontecendo, e também esta discussão sobre a improvisação no choro não é o foco desta pesquisa. Por isso não se alongará mais nesta discussão, mas ela mereceria ser mais pesquisada, para que fossem elaboradas novas visões do assunto.

2.1.3 O Samba

Segundo Tinhorão (1984:17), o samba, assim como o choro, surgiu em um período de 60 anos a partir de 1870, quando a decadência do café no Vale do Paraíba começou a liberar a mão de obra escrava destinada a engrossar as camadas populares do Rio de Janeiro. O samba nasceu como um gênero carnavalesco do aproveitamento dos ritmos baianos por parte dos compositores cariocas, principalmente Sinhô.

O samba nasceu nas casas das “tias” baianas da Praça Onze, no centro do Rio, descendente do lundu, nas festas dos terreiros entre umbigadas (semba) e pernadas de capoeira, marcado no pandeiro, no prato-e-faca e na palma da mão. Embora outras gravações tenham sido registradas como samba antes de “Pelo Telefone”, de Donga (parceria com Mauro de Almeida, em 1917), foi

esta que fundou o gênero, apesar da autoria discutida e da proximidade com o aparentado maxixe (Souza, Tárík de, “A música brasileira em sua essência”⁷²).

Em seu livro “O Mistério do Samba”, Hermano Vianna analisa o processo da nacionalização do samba, que teve como palco principal o Rio de Janeiro, e constata a importância desta cidade para a invenção da idéia de “unidade da pátria”. Nos anos de Pereira Passos como prefeito houve no Rio de Janeiro uma série de reformas urbanísticas que geraram a divisão da Zona Sul e Norte da cidade. “Até então o centro do Rio misturava de tudo: comércio, indústria de pequeno porte, repartições públicas, residências milionárias ao lado das mais pobres, cortiços” (Vianna, 2008:15). A partir da abertura da Avenida Central, os pobres se dirigiram para a Zona Norte, o centro foi adquirindo a característica de centro comercial e os ricos começaram a povoar a Zona Sul. Nesta época uma noção de civilização se confundia com uma idéia de modernidade. Através da antropologia e da sociologia ele procurou explicações para tentar entender como o samba se transformou em ritmo nacional brasileiro, em um elemento central para a definição da identidade nacional.

Vianna⁷³ pesquisou vários historiadores e cronistas do samba que colocaram este marco dos anos 30 no samba. “Naqueles idos de 1920 até quase 1930, o samba ainda era espúrio, era tido como próprio de malandros, como cantoria de vagabundos” (Efegê, 1980 vol. 2:24 apud Vianna, 2008:30).

Tinhorão (1984) afirma que, a partir da década de 30, passou a haver não um samba, mas vários tipos de samba, conforme a camada social a que se dirigia. Com o despontar da década de 30, o samba, já “amansado” para as novas camadas da classe média, ganhou toda

⁷² Tárík de Souza é jornalista especializado em Música Popular Brasileira. Já escreveu textos para muitas contracapas de *LPs* e *CDs*, e artigos também. Este artigo foi encontrado na internet no site www.cliquemusic.com.

⁷³ Vianna passou o livro explicando, através de Gilberto Freyre e outros vários teóricos e pesquisadores, o movimento modernista e o que ele chamava de “mistério do samba”, mas também este não é o foco desta pesquisa, portanto não nos estenderemos nesta discussão. O que nos interessa é a sua descrição do início do samba e do marco dos anos 20 e 30 para a sua maior veiculação urbana.

“pessoas não ficavam dançando paradas na frente da orquestra e sim caminhando pelo salão” (entrevista concedida por Moura à autora em 2008).

Por outro lado, com a era do rádio, também em 1930, o samba ganhou enorme difusão através de cantores como Francisco Alves, Orlando Silva, Silvío Caldas, Mário Reis, Carmen Miranda, Dalva de Oliveira, Aracy de Almeida, Elizeth Cardoso, entre outros.

Segundo Souza as concentrações urbanas provocaram o aparecimento das primeiras danceterias populares, as gafieiras, que produziram seu próprio estilo, o samba-choro ou samba de gafieira. Na década de 30 apareceu o samba de breque, com pausas preenchidas por falas, que consagrou o personagem malandro criado por Moreira da Silva. A partir de “Ai Ioiô - Linda flor” (por Aracy Cortes, em 1929), na mesma época apareceu também o samba canção, mais lento, posteriormente influenciado pelo bolero com enredos sentimentais, de que seria expoente o gaúcho Lupicínio Rodrigues.

O auge do samba canção, que era mais generalizadamente chamado de samba de meio de ano, aconteceu entre 1930 e 1940. Nesta mesma época, em São Paulo com Adoniran Barbosa, e na Bahia com Bataíinha, o samba incorporava sotaques regionais.

Segundo Tinhorão (1997), a partir dos anos 30 começaram a surgir no Rio as *jazz-bands*:

... As pequenas orquestras de música de dança que indicavam pelo próprio nome a origem de sua influência: “*American Jazz Band*”, “*Jazz Band Sul Americano*”, “*Orquestra Pan Americana*”. (...) Nos bailes do tipo gafieira, onde se divertia o grosso da população negra e mestiça, as orquestras eram chamadas simplesmente de *jazz*. (...) E elas tocavam indiferentemente sambas, maxixes, blues e valsas (Tinhorão, 1997:59).

Para Tinhorão, a partir do fim da segunda guerra mundial em 1945, um novo estilo mais sincopado, o *bebop*, vindo dos EUA, começou a influenciar o mercado brasileiro através dos arranjadores das rádios que teriam a missão de:

(...) Harmonizar a rude inspiração popular. (...) O samba do meio de ano sairia do amolecimento do samba bolero para ganhar uma vivacidade não mais assentada sobre a variedade e a malícia do ritmo dos instrumentos de percussão e sim sobre o virtuosismo dos instrumentos de sopro (Tinhorão, 2001:51).

Ele admite que a política de boa vizinhança aproximou os EUA e os países aliados, o que em parte explicaria o sucesso de Carmen Miranda com o “Bando da Lua” nos EUA e a criação do personagem Zé Carioca. O público potencialmente comprador de discos no Brasil era a classe média, que, segundo Tinhorão, era alienada e sofria a influência direta da “*american way-of-life*”. Ele reconhece como cantores símbolos desta geração de “comercialização do samba” e da “coca-cola”, entre outros, João de Barros e Dick Farney.

Assim, não é de se admirar que a necessidade de se adaptar o estilo norte-americano à música popular tenha sido obra de um cantor recém chegado dos EUA e que o gênero escolhido fosse o samba-canção (Tinhorão, 1997:45).

Para Souza nesta época surge o samba-exaltação, cujo carro-chefe, “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso, tornou-se o primeiro hino brasileiro no exterior. Após a Segunda Guerra a influência cultural americana motivou o aparecimento da bossa nova, “um modo diferente de dividir o fraseado do samba, agregando influências do impressionismo e do *jazz*, inaugurado por João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, após precursores como Johnny Alf, Luís Bonfá e Garoto”. O gênero teve toda uma geração de discípulos, como Carlos Lyra, Roberto Menescal, Durval Ferreira, grupos como “Tamba Trio”, “Bossa Três”, “Zimbo Trio” e o grupo vocal “Os Cariocas”.

Tinhorão afirma que o samba-canção primeiro se “jazzificou”, depois se “abolerou”, e que em 1957, a partir do advento da bossa nova, “o samba tradicional perdera os últimos toques de originalidade através do nivelamento da melodia, harmonia, ritmo e contraponto, numa espécie de pasta musical” (Tinhorão, 2001:64). Ele faz uma crítica estética a muitas influências norte-americanas, em especial ao movimento da bossa nova. Moura afirma que ele acabou se beneficiando das críticas de Tinhorão na época:

“Através dele eu consegui fazer um ping-pong, ele me odiando cada vez, mas que me trouxe mais notabilidade, vamos dizer, eu fiquei mais conhecido através destas críticas que ele fazia a mim” (entrevista concedida por Moura à autora em 2006).

Segundo Souza, outro subgrupo contemporâneo à Bossa Nova, conhecido por “Sambalanço”, projetava Elza Soares, Miltoninho, Luis Bandeira, Ed Lincoln e vários outros. Os “Afro-sambas de Baden Powell e Vinícius de Moraes” foram gerados por outras dissidências na bossa. Além disso, parte do movimento reaproximou-se do samba tradicional, revalorizando sambistas ditos “de morro”, como o portelense Zé Kéti, Cartola, Nelson Cavaquinho, Elton Medeiros e, mais adiante, Candeia, Monarco, Monsueto e Paulinho da Viola, na época iniciante.

A partir da década de 60, o show Rosa de Ouro, do produtor Hermínio Bello de Carvalho, revelou, além da dama do teatro de revista Aracy Cortes, Clementina de Jesus e Paulinho da Viola, com seus sambas mesclados com o choro. Outro artista importante para esta época foi Jorge Ben “com seu estilo marcado por uma inclinação para o *rhythm & blues* americano, que mais adiante suscitaria o aparecimento de um subgênero apelidado ‘suingue’” (Souza, Tárík de).

Segundo Souza, no final dos anos 1960 o samba viu o aparecimento do divisor de águas Martinho da Vila “que, além de popularizar o partido-alto, compactou o samba-enredo ampliando sua potencialidade no mercado”. No começo dos anos 70 um novo surto de revalorização do samba projetou com altas vendas três grandes intérpretes vocais: Alcione, Beth Carvalho e Clara Nunes, além do cantor Roberto Ribeiro e dos compositores João Nogueira, Nei Lopes e Wilson Moreira. João Bosco, em dupla com o poeta Aldir Blanc, renovou o samba tradicional, algo que Aldir continuou a fazer na década de 90 com novos parceiros, como Guinga e Moacyr Luz.

Ainda no fim dos anos 70 Beth Carvalho começou a frequentar rodas de samba do bloco Cacique de Ramos, onde descobriu o movimento emergente do pagode. Para Souza esta ramificação do samba, com muito partido-alto, pontuado pelo banjo e pela percussão do tantã, foi uma resposta ao ocaso do samba no início dos 1980, que obrigava os participantes a se

reunir em fundos de quintal para mostrar suas novas composições diante de uma platéia de vizinhos. “Os primeiros discos solos desses pagodeiros saíram em plena redistribuição de renda do Plano Cruzado e projetaram de imediato a arte de Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Jovelina Pérola Negra e o grupo ‘Fundo de Quintal’, que revelou, ainda, a dupla Arlindo Cruz e Sombrinha e o pernambucano Bezerra da Silva” (Souza).

Nesta época Moura freqüentava o Cacique de Ramos e fez várias apresentações com os integrantes do grupo Fundo de Quintal. Segundo Sève:

“O disco “Mistura e Manda” chamou muita atenção das pessoas na época por causa de sua associação com o samba. Eu vi o Paulo tocando lá no Cacique de Ramos que tava fazendo um samba de outro jeito com outros instrumentos. (...) Eu vi o Paulo tocando com o “Fundo de Quintal”, tocando com o Arlindo e o Sombrinha. O Arlindo tocava choro também, tinha uma mistura bem interessante. Isto antes não era comum. Não tinha este negócio de botequim, ele (o choro) era tocado nos quintais, nas casas, nos saraus ou em teatro” (entrevista concedida por Mário Sève à autora em 2008).

Souza comenta que o rótulo “pagode” foi usado também na década seguinte para denominar uma espécie de *samba pop*, inspirado na balada romântica. A partir do sucesso de grupos como “Raça Negra”, “Negritude Jr.”, “Art Popular” e “Só Pra Contrariar”, o “pagode” gerou o aparecimento de um número incalculável de clones com diferentes graduações de proximidade com o samba de raiz. No entanto o tronco principal sobreviveu alimentado pela revalorização de antigos compositores e sambistas ainda em atividade, como Nelson Sargento, Monarco, Noca da Portela, Wilson das Neves, Walter Alfaiate, Wilson Moreira e a Velha Guarda da Portela.

2.1.4 Aspectos formais e estruturais do samba

O samba geralmente ocorre na forma **A-B-A**, na forma de canção, no compasso de **2/4**. Às vezes **AA-B-A** ou só **A-B**, é raro encontrar um samba na forma rondó como o choro. As melodias do samba são menos virtuosísticas que as melodias do choro porque na maioria

das vezes são cantadas e é mais complicado cantar a letra com uma melodia muito sinuosa ou uma extensão melódica ampla.

Não foi encontrado um estudo especializado que aborde de forma aprofundada e sistemática as diferenças entre os tipos de samba. A autora entrevistou o baterista Márcio Villa Bahia⁷⁴, que tem uma experiência profissional reconhecida com os ritmos brasileiros. Ele forneceu informações sobre as levadas de samba, samba-choro, partido alto e choro. Segundo Bahia existem dois padrões básicos do samba, que oscilam de acordo com a levada do cavaco e do contorno melódico. O partido alto é também uma variação de samba, mas a sua configuração rítmica é muito característica, tendo assim uma nomenclatura diferenciada.

Na música brasileira encontram-se células rítmicas que caracterizam estilos e levadas, apesar das muitas variações que ocorrem ao longo de uma música, podendo-se destacar uma célula rítmica básica de um samba, de um partido alto ou de um samba de roda que os caracterizam.

Para bateria se escreve da seguinte maneira: a nota sol da clave sol com o símbolo (X) é o *hi-hat*; a nota dó na clave de sol é a caixa e a nota ré na clave sol é o bumbo. A figura abaixo tem os instrumentos separados em outros pentagramas.

The image shows a musical score for a samba rhythm cell in 2/4 time. It consists of four staves: bateria, hi hat, caixa, and bumbo. The bateria staff uses a double bar line and a 2/4 time signature, with notes marked with 'X' for hi-hat and solid black squares for the other parts. The hi hat staff uses a treble clef and a 2/4 time signature, with notes marked with 'X'. The caixa staff uses a treble clef and a 2/4 time signature, with notes marked with a tilde (~) for the hi-hat and solid black squares for the other parts. The bumbo staff uses a treble clef and a 2/4 time signature, with notes marked with a tilde (~) for the hi-hat and solid black squares for the other parts.

Exemplo musical 5: célula de partido alto.

⁷⁴ Marcio Villa Bahia nasceu em 18/12/1958, na cidade de Niterói RJ. É baterista e percussionista.

célula de samba 1

**Exemplo musical 6:** célula de samba 1.

célula de samba 2

**Exemplo musical 7:** célula de samba 2.

É interessante notar que a diferença entre as células de samba 1 e 2 se dá na inversão dos compassos. Ao trocar-se o primeiro compasso da célula de samba 1 pelo segundo, tem-se a célula de samba 2 e esta inversão gera uma divisão diferenciada no acompanhamento e na melodia. Tanto na “levada” em si, quanto na relação da melodia com o acompanhamento rítmico.

célula de choro -caixeta

**Exemplo musical 8:** célula de choro.

samba de roda

**Exemplo musical 9:** célula de samba de roda.

Abaixo, uma descrição obtida através de entrevistas com os músicos Paulo Moura, Mário Sève e Eduardo Neves:

- **Tradicional.** O samba é caracterizado por uma seção de ritmo com surdo ou tantã, e seu núcleo mais importante é geralmente reconhecido como cavaco e pandeiro. O cavaquinho é a conexão entre a seção de harmonia e a seção de ritmo, e costuma ser reconhecido como um dos instrumentos harmônicos mais percussivos existentes. A sua presença, em princípio, diferencia o samba de variações mais suaves como a Bossa Nova. O pandeiro é o instrumento percussivo mais presente, aquele cuja batida é a mais completa. Um violão está sempre presente, e a maneira de tocar violão no samba popularizou o violão de sete cordas, por causa das sofisticadas linhas de contraponto nas cordas mais graves, utilizadas no gênero.
- **Samba de Breque.** As músicas do samba de breque eram intercaladas com partes faladas, ou diálogos. As letras contavam histórias e eram jocosas. Kid Morenguera foi um especialista neste tipo de samba.
- **Samba-Canção.** O samba-canção foi muito executado nas rádios, com grande influência do estilo e da melodia do bolero e das baladas americanas. As canções deste gênero são românticas e de ritmo mais lento. Noel Rosa, Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto, Dolores Duran, Maysa Matarazzo são alguns dos compositores deste estilo.
- **Samba-Exaltação.** O samba-exaltação é caracterizado por um ufanismo observado nas composições e exalta a cultura do país. “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, é a composição que inaugura esse estilo de samba. Carmen Miranda destaca-se como uma das grandes expoentes.
- **Samba de Gafieira.** Geralmente tem acompanhamento de orquestra. Rápido e muito forte na parte instrumental, é muito usado nas danças de salão.
- **Samba-Enredo.** O samba-enredo é o estilo cantado pelas escolas de samba durante os desfiles de carnaval. Normalmente a letra do samba-enredo conta uma história que servirá de enredo para o desenvolvimento da apresentação da escola de samba. Em geral a música é cantada por um homem, acompanhada sempre por um cavaquinho e pela bateria da escola de samba, produzindo uma textura sonora complexa e densa.
- **Bossa Nova.** A bossa nova é um estilo de samba brasileiro que surgiu na década de 1960. Este estilo é uma fusão dos estilos do *jazz* com o samba. As interpretações são marcadas por um tom suave, intimista ou sussurrado. Tem em Tom Jobim, João Gilberto, Roberto Menescal, Marcos Valle alguns de seus principais representantes.
- **Partido Alto.** O partido alto costuma ser dividido em duas partes, o refrão e os versos. Partideiros costumam improvisar nos versos, com disputas comuns, e improvisadores talentosos fizeram sua fama e carreira no samba, como Zeca Pagodinho.

- **Pagode.** Surgido nos anos 1980 teve a introdução de três novos instrumentos, o banjo, o tantã e o repique de mão. Usualmente é cantado por uma pessoa acompanhada por cavaquinho, violão e pelo menos por um pandeiro.

Em seu livro “Lapa: a Cidade da Música”, Michael Herschman analisa a trajetória da Lapa e arredores, para compreender como esta região se tornou uma “cidade da música” e “um lugar emblemático no imaginário dos brasileiros”, através de dois gêneros musicais: o choro e o samba. “Impressiona a enorme capacidade dos atores sociais em construir no âmbito sociocultural a naturalização do samba e do choro na cultura brasileira” (Herschman, 2007:35). Ele diz que não só estes (o choro e o samba) cumprem este papel do que é genuíno, mas também a Lapa e o Rio de Janeiro e, neste aspecto, ele concorda com Vianna, que já afirmou serem o samba e o Rio de Janeiro emblemas nacionais.

Herschman admite que, a partir da década de 1990, passou a haver um novo círculo vicioso vivido pela Lapa e arredores, assegurando que a associação entre o choro e o samba neste contexto gerou a idéia de que nesta região seria construída uma música de qualidade superior. “Por oscilar entre o erudito e o popular, o choro, quando associado a outro gênero, parece afastar qualquer possibilidade de ver o samba tocado na Lapa pela ótica do popularesco”. O samba, por sua vez, emprestou um pouco de sua popularidade e espaço de mercado ao choro. Herschman diz ser comum ouvir sambas em espetáculos de choro e vice-versa. É possível entender o samba e o choro como gêneros afins, que possuem as mesmas referências estéticas e sociais. Estes dois gêneros contaram nas últimas décadas com o endosso quase unânime da crítica musical, e foi sendo construída aos poucos uma imagem de pessoas que freqüentam a Lapa como indivíduos comprometidos com o passado, história e realidade sócio-cultural do país.

Segundo Sève, Paulo Moura foi um dos atores que possibilitaram este ressurgimento da Lapa, que foi palco de suas apresentações. Sève, ao se referir às mudanças estéticas do *CD*

“Mistura e Manda” para a dança, revela que esta seria uma característica marcante de Moura, fundamental para a constituição deste ressurgimento do choro na Lapa.

“Este *CD* ‘Mistura e Manda’ trouxe a idéia do músico que chega numa roda de samba com o instrumento de sopro, tocando um pouco do repertório afim com a roda de samba. Também se tocava ‘Mistura e Manda’ nos saraus, mas o Paulo tocou do jeito ‘sambaeado’, não foi do jeito que eu ouvi o Déo Rian com arranjo do Orlando Silveira e com acompanhamento do Dino e do César. O ‘Mistura e Manda’ é bem despojado. Tinha o repique, que já era da rapaziada do Cacique, mas o violão deste disco era o Raphael Rabello. Tinha o Joel Nascimento, o Jorginho, todos estes com os fundamentos do choro. Tinha o Zé da Velha, que é um chorão, ele não é um Nelsinho ou Maciel, ele é um chorão. Ali tem a linguagem do samba do Cacique com a coisa do fundamento da roda de choro, que tinha os instrumentistas ligados ao choro. (...) Fora isto, a maneira de ele tocar também é uma inovação. Ele tocou fora das formas tradicionais. Ele abre o ‘Chorinho pra Você’ com um tempo imenso pra improvisação e pra climas diferentes. Percussão com breque, solo de sete cordas, levando um som, entrava na melodia, tocava de uma maneira despojada, abandonando o tema na sua forma original, tocando com outras divisões. Eu acho que o Paulo tem grande influência pra o que está acontecendo na Lapa hoje em dia” (entrevista concedida por Mário Sève à autora em 2008).

É importante ressaltar no histórico de Moura que, em certa fase de sua vida, ele foi morar no subúrbio para pesquisar o que ele considerava a música brasileira de raiz, tocada pelos músicos de subúrbio. Ele morou em frente à quadra da Imperatriz Leopoldinense e tocou tamborim na ala da bateria da escola. Participou também de muitas atividades no Cacique de Ramos, reduto do samba na década de 70, que originou grupos e cantores importantes para a história do samba, como o “Fundo de Quintal”, Almir Guineto, Beth Carvalho entre outros. Moura criou um baile semanal de gafieira no Cacique de Ramos.

“É muito difícil tocar música brasileira até pra brasileiros, porque estes detalhezinhas que são desenvolvidos, por músicos principalmente do subúrbio que estão em contato com o samba e com o choro e nem sempre têm muita técnica (não tem muita escola do instrumento). Mas nesta parte eles têm muito a ensinar, tocando. Eu procuro tocar com eles, eu morei tanto tempo lá em Ramos e a finalidade era essa, buscar um entendimento de como tocar música brasileira. (...) Por acaso eu fui morar bem em frente à quadra da Imperatriz, quando resolvi morar pra lá encontrei uma casa bem em frente à Imperatriz (e eu comecei a tocar tamborim na escola de samba). E comecei a frequentar o Cacique de Ramos. E também inventei de tocar uma vez por semana na quadra do Cacique de Ramos com um conjunto de gafieira. O ‘Fundo de Quintal’ não existia ainda eu me lembro de fazer às quartas-feiras, o samba lá com eles,

resolvi para fazer um show com gente que hoje é famosa, Almir Guineto, Neoci, o pessoal que hoje é o ‘Fundo de Quintal’, os sambistas todos. Então fizemos este show lá, Paulo Moura e o ‘Fundo de Quintal’. Eu tava na quadra do Cacique quando uma gravadora foi lá para ouvir o conjunto, pra ouvir o grupo deles. Eu vi o início da escalada deles, para a escalada de sucessos. E, além disto, eu organizei o baile uma vez por semana, para dança lá no Cacique de Ramos às quintas feiras” (entrevista concedida por Moura à autora em 2007).

2.1.5 A Gafieira

“Vou pegar este lado aí da gafieira. (...) Eu ia sempre à gafieira; cheguei a tocar em muitos bailes de gafieira, gostava muito” (entrevista concedida por Moura à autora em 2007).

Moura reconhece que aprendeu muito com a gafieira e, em três de seus *CDs* de carreira, a palavra gafieira aparece no título: “Gafieira Etc. & Tal”, “Gafieira Dance Brasil” e “Gafieira Jazz”.

A gafieira pode ser definida como um lugar de encontro de músicos e dançarinos de gafieira, geralmente um salão com uma pista de dança, que possui uma orquestra ou grupo de músicos que fazem música com a função de fazer dançar, para a dança de salão. Também se utiliza a denominação “baile de gafieira”. O termo gafieira é também utilizado para referir-se a um estilo, “samba de gafieira” ou “choro de gafieira”, que tem andamento, rítmicas e arranjo próprios para bailarinos. O termo serve ainda para caracterizar o músico e o bailarino: um “músico de gafieira”, um “bailarino de gafieira”.

Os bailes de gafieira surgiram no Rio de Janeiro, no final do século vinte. Os bailes de gafieira eram reuniões de música e dança, em sua origem reservados a negros e mestiços, inicialmente nos mesmos salões destinados aos brancos.

Segundo Lima (2000:54), uma das hipóteses da origem da palavra “gafieira” vem de “gafe”, uma espécie de ironia preconceituosa referindo-se ao arrendamento dos salões de dança dos brancos, das classes sociais mais abastadas do Brasil naquela época, aos negros escravos, de classes sociais mais pobres, que não conheceram regras de etiqueta social.

O encarte do CD “Gafieira Dance Brasil”, de Paulo Moura e Cliff Korman, disponibiliza uma história da gafieira e um guia com os passos e os principais ritmos tocados nestes bailes⁷⁵:

Acredita-se geralmente que a palavra gafieira vem da francesa “gaffe” (“erro”, em português) e foi adaptada para demonstrar nos salões de baile e bares onde a classe trabalhadora se reunia desde a última década do século XIX. É incerto dizer se a palavra significava um golpe ou para a improvável etiqueta do grupo ou para a atitude condescendente da classe alta que falava francês: uma duplicidade maliciosa que se refere ao papel da gafieira como uma das primeiras a ter a interseção de classe e culturas. A primeira gafieira abriu em 1848 na Rua da Alfândega e por volta de 1930 esses espaços aumentaram no Centro da Cidade: “A União de Bom Viver”, “As Mimosas Japonesas”, “Clube dos Democráticos do Méier”, “Flor do Rio”, “Embaixadores do Amor”. Em 1932 abriu a mais famosa e ainda ativa “Estudantina”. Um código mais ou menos sério foi estabelecido junto com a organização de um mestre de cerimônias que, noite após noite, conduzia os caprichos e sonhos de uma platéia anônima, porém extravagante. A música tocada e dançada nas gafieiras refletia uma ampla diversidade de influências, incluindo o samba e o choro afro-brasileiros, as formas de dança francesas, o tango argentino e o *swing* norte-americano. A música de gafieira tornou-se parte daquela sonoridade do Rio de Janeiro que foi inicialmente desenvolvida por artistas fabulosos como Pixinguinha, Donga e João da Baiana. A partir dos anos 20, nos palcos da gafieira, a formação tradicional do choro (violão, cavaquinho, flauta e pandeiro) assumiu alguns elementos das *big band* americanas, com os trombones, os trompetes, o baixo, a bateria e o piano. Durante os anos 40 os repertórios brasileiros de dança entrelaçaram com o ritmo do público. Danças, conversas, negócios, e até ocasionais agitações numa só noite. Um estilo dissonante e frenético foi criado para deter a atenção dos policiais das brigas e

⁷⁵ It is generally believed that the word “gafieira” comes from the French “gaffe” mistake and was coined to indicate those ballrooms and bars where the urban working class of Rio de Janeiro has gathered since last decade of 19th century. It is however unsure whether the word has meant as a jab at the improbable etiquette of the local crowd or at the condescending attitude of the French-speaking Upper class Carioca: A duplicity that mischievously refers to the role of Gafieira as an early crossover of classes and cultures. The first Gafieira opened in 1848 in Rua da Alfândega, and by the 1930’s rooms multiplied in downtown Rio: the “União de Bom Viver”, “Clube dos Democráticos do Méier”, “As Mimosas Japonesas”, “Flor do Rio”, “Embaixadores do Amor”. In 1932, the famous and still active “Estudantina” opened. A semi-serious code was established along with the intuition of a master of ceremonies who, night after night, conducted the caprices and dreams of an anonymous yet flamboyant crowd.

The music played and danced in gafieiras reflected a wide diversity of influences, including Afro-Brazilian samba and choro rhythms, French dance forms, Argentine Tango, and North American Swing. Gafieira music became very much part of that “sound of Rio” that was initially developed by legendary artists such as Pixinguinha, Donga and João da Baiana.

On gafieira’s stages the traditional choro formation of guitar, cavaquinho, flutes and pandeiro took on some elements of North American big bands including trombone, trumpets, bass, drums and piano. Through the 1940’s Brazilian as well as jazz repertoires became interwinded with the rhythm of the public: dances, chats, business and even the occasional riot and one night stand. A dissonant and frenetic style was created to deter attention of the police from fights and love affairs. Tunes were invented called “aparta-briga” (“stop-the-riot”).

dos namoros. Foram inventadas músicas com o nome de “aparta brigas” (*Gafieira Dance Brasil, 2001*).

Neste mesmo encarte é inserida uma lista com os ritmos tocados nas gafieiras de diversas épocas: lambada, lundu, habanera, polca, schottisch, tango, maxixe, batuque e samba de gafieira. Há uma lista com os passos dançados na gafieira: “Gancho Redondo”, “Enceradeira”, “Tesoura”, “Facão”, “Bicicleta”, “Balão Apagado”, “Cadeirinha”. Em todos os sites pesquisados sobre a gafieira é sempre feita menção à dança. Os bairros em que ela mais apareceu são o Centro e a Lapa, no Rio de Janeiro. Lima (2000) acrescenta que ao lado do samba, do *fox* e do bolero, surgiu o “choro de gafieira”, que se caracterizou por ser solado por metais (trompete ou trombone) ou madeiras (clarineta e saxofone), com uma seção rítmica à maneira da *big band* americana. Ele assinala ainda que os solistas muitas vezes “tocavam de bossa”, ou seja, sem arranjo predeterminado.

Moura afirmou que alguns arranjos eram escritos e que no baile de gafieira dos anos 50 se tocavam muitos tipos de ritmos:

“Tinham arranjos escritos, alguns editados nos EUA, de arranjadores brasileiros da Rádio Nacional, Rádio Tupi, Rádio Jornal do Brasil, Cruzeiro do Sul, se não me engano. (...) Eu tocava choro, samba, bolero, swing, mas principalmente aquele chegado ao *jazz* de Nova Orleans, o *dixieland*. Mas depois, agora ultimamente quando eu fiz gafieira, eu passei a tocar só música brasileira, mesmo que fossem boleros não criados no Brasil, mas tem muita coisa brasileira, tem até *fox* brasileiro. O Custódio Mesquita escreveu muito *fox*” (entrevista concedida por Moura à autora em 2007).

Nos anos 50 Moura não tocava muito choro na gafieira:

“Comecei a tocar, eu devia estar com uns 17 anos, numa orquestra de subúrbio. Por exemplo, Tijuca não é subúrbio, mas a maioria dos músicos que tocavam ali eram suburbanos e vamos dizer de um segundo time da música instrumental no Brasil, porque os melhores tocavam nas boates, nas rádios; os cassinos já tinham fechado. Eu tocava nestas orquestras, em bailes, sábado e domingo. Assim, você chegava, sentava lá na cadeira, ou 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. Tinha *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 solo ficavam ali. Numa destas toquei choro com o Pixinguinha” (idem).

Moura afirma que a composição “Tarde de Chuva” funcionava bem na gafieira como música para dança:

“Eu coloquei uma ou outra composição no baile; “Tarde de Chuva” funciona no baile como música dançante. Na época em que eu toquei na Lapa eu tocava sempre esta música, porque também os violonistas gostam, então mesmo que eu não pedisse, os violões começavam com a introdução. Ficava bom” (idem).

Há muitas diferenças e confusões quando há referências ao tipo de apresentações que acontecem na noite carioca, diferenças entre orquestra de baile, de gafieira, do *dancing*, do cassino e da boate. Paulo Aragão (2001) analisou a relação entre orquestra e música popular desde o início do século passado e admite que o termo orquestra possibilite uma gama bastante ampla de variações instrumentais. Ele traça um histórico das primeiras orquestras no Rio de Janeiro e diferencia um tipo de orquestra com a formação clássica européia, estruturada nos naipes de cordas, madeiras, metais e percussões. Destaca, neste tipo, a que Radamés Gnattali utilizava em seus arranjos das orquestras provindas da *jazz-band*, que começaram a se desenvolver nos anos 1920, com uma formação estruturada na base rítmico-harmônica da bateria, baixo, guitarra e piano, e com os grupos de quatro trompetes, quatro trombones e cinco saxofones. Quando há referências a orquestras de baile, de gafieira, de *dancing*, elas dizem respeito à formação da *jazz-band* com variações em relação ao número de instrumentos, especialmente de sopro.

Moura quando se referiu ao *dancing*:

“Os mais importantes ficavam no subsolo do Edifício São Borja, na Cinelândia. Lá os deputados federais, o Rio de Janeiro ainda era a Capital, e seus assessores dançavam com as damas da noite, as *taxi-girls*” (entrevista concedida por Moura à autora em outubro de 2006).

Os freqüentadores, quando entravam nos *dancings*, recebiam um cartão, que ia sendo picotado pelas damas. Quanto mais tempo dançassem mais pagavam ao gerente e às damas (site)⁷⁶.

⁷⁶ Moura, Paulo: site www.paulomoura.com.

Quanto ao choro nos *dancings*, Moura forneceu um dado interessante em relação ao tamanho das músicas:

“O choro teve seu ponto alto no início dos anos 1920 e Pixinguinha foi a figura mais importante. Mas, com o desenvolvimento da música e com o aparecimento dos *dancings*, começou a haver uma decadência do choro, lá pelos anos 25. O pessoal começou a tocar mais *jazz*. Os *dancings* eram um lugar onde os homens iam dançar, que tinham as damas (...) aquilo era pago, e a dama ganhava uma porcentagem. As músicas tinham que durar pouco, 2 minutos e meio era demais, para o clube poder faturar bem. Então, o choro não podia entrar nesta, porque o choro tem três partes e demorava mais que 3 minutos. Eram sambas. A orquestra, que não era grande, tinha oito músicos, às vezes quatro ou cinco, e tinha o cantor. Era quase sempre assim: uma orquestral, uma cantada depois uma solada, depois a cantora, revezando assim a noite toda, que começava as 22 horas e ia até 4 horas da manhã e a música não parava. Tinham dois conjuntos que se revezavam” (entrevista concedida por Moura à autora em outubro de 2006).

Sobre a formação orquestral de gafieira e os músicos de subúrbio Moura afirmou:

“(Para o) músico do subúrbio naquela época era mais difícil conseguir discos de *jazz*, até pra quem tocava no Copacabana Palace ou na Rádio Nacional. Eles não tinham aparelhos em casa e o que eles ouviam na verdade era a rádio. Alguns músicos como o Maestro Cipó, o Maestro Carioca, Moacyr Silva, que tocavam nas melhores orquestras, aos domingos, aos sábados à noite iam dar uma canja na gafieira. Estes músicos iam passando, mais ou menos, um tipo de música que foi sendo assimilada por estes suburbanos e que é, vamos dizer, uma informação assim, de segunda mão ou talvez de terceira mão, porque já vinha do *jazz* pra um músico como Maestro Cipó. E o Cipó não era tão igual, já era transformado, então desta transformação é que vinha a informação pros músicos de subúrbio. E então ficou um tipo de música brasileira com certa afinidade com o *dixieland*, que era sempre trompete, trombone e sax tenor, o que se tocava nas gafieiras. Isto até certa época a partir dos anos 50, mas antes disto, vamos dizer, no início dos anos 40, eu cheguei a tocar em algumas gafieiras, que tinham *big band*. Era uma orquestra reduzida ali na Elite, no Campo de Santana, tinha uma orquestra com quatro saxofones, três trompetes e dois trombones” (idem).

O saxofonista e flautista⁷⁷ José Carlos Bigorna, que começou a sua vida profissional nos bailes do interior de São Paulo, continuando com esta experiência no Rio de Janeiro (após sua mudança para a cidade), freqüentou os *dancings* também. Ele comentou que os músicos chegavam para dar uma canja e o pianista, que estava tocando, falava um número, referindo-se à pasta de partituras numeradas para organizar a apresentação, e, “mal sentava e o pianista

⁷⁷ José Carlos Bigorna nasceu em 05/08/1952, na cidade de Porangaba SP. É flautista e saxofonista.

falava 32, por exemplo, e contava. Então a gente tinha que achar a partitura e sair tocando, mas era uma cultura de ver se o cara era bom mesmo. Não eram músicas longas” (entrevista concedida por José Carlos Bigorna à autora em 2008).

Bigorna explicou algumas diferenças entre baile, noite e gafieira. A partir de sua experiência constatou que os bailes aconteciam muito nos clubes, trazendo várias bandas e orquestras para fazer dançar *fox*, samba, bolero, rock e músicas que faziam sucesso nas rádios da época. Ele afirmou que não se tocava choro no baile.

“No baile se toca de tudo, Frank Sinatra, Beatles, tem que agradar todo mundo, tem que agradar a mulher do diretor do clube” (entrevista concedida por José Carlos Bigorna à autora em 2008).

“Noite é boate, você não deixava de ter que tocar estas coisas que estão mais em voga, tocava-se os sucessos das rádios, muita bossa nova também. A música na boate não é necessariamente uma música para dançar” (idem).

“Gafieira pra mim é um baile só que em vez de você tocar músicas de outros países você toca uma coisa especificamente brasileira, samba, até choro. Eu me lembro que eu ia lá, na gafieira Elite, pra ver os músicos tocarem. (...) Eu me lembro da Orquestra Tabajara, mas não tinham outras orquestras. (...) Tinha o café Nice. (...) Nunca foi essa coisa de ter quatro ou cinco orquestras como têm em São Paulo, eles conseguem manter mais” (idem).

“Antigamente tinha orquestra nos cassinos, na TV. Quando eu cheguei, eu peguei a época da orquestra da TV Tupi, da Rede Globo” (idem).

Com relação aos cassinos o que se constatava é que as músicas não tinham especificamente a função de fazer dançar. Os cassinos eram o palco do samba-canção (Tinhorão, 1997). Nos anos 1950 e 1960 “fazer noite” na Zona Sul do Rio de Janeiro estava vinculado ao cultivo do samba-jazz, que desembocou no movimento da bossa nova (Castro, 2001). O estudo de Castro, longo e específico, retrata que cada época e cada lugar tinham particularidades em relação ao tipo de repertório e ao tipo de apresentação que eram feitas.

Paulo Moura atuou em todos os tipos de conjuntos e orquestras de baile, de bossa nova, de *dancing*, mas foi na gafieira que ele teve uma relação de trabalho mais profunda, com um repertório mais ligado ao samba e ao choro.

“No mesmo dia eu saía da orquestra sinfônica, aí tocava numa *big band*, tinha que tocar *jazz*, e à noite ia tocar no baile, música popular, um tipo de música que juntava tudo, choro, samba e outros ritmos. Tudo de uma maneira dos subúrbios do Rio de Janeiro” (depoimento de Moura no DVD “Paulo Moura - Une Infinie Musique”, 1987).

Aqui se entende gafieira com o significado de baile, música para a dança com ritmos variados, mas com ênfase nos ritmos brasileiros como o maxixe, o samba e o choro. Neste caso o choro é ligado à idéia de dança: o samba-choro ou “choro de gafieira”.

A história de Moura na gafieira começou no início de sua carreira profissional, mas ela se fortaleceu a partir do fim dos anos 70 e durante a década de 80.

“Eu organizei o baile uma vez por semana, para dança, lá no Cacique de Ramos às quintas feiras. Era o grupo que tocava comigo lá na Praça Tiradentes. Eu tocava lá na gafieira aos domingos porque lá não acontecia nada, estava sempre fechada a gafieira, o dono lá me ofereceu este dia, lá na Estudantina. E o negócio começou a dar certo. Todo ano 80 eu toquei lá na Gafieira; quando chegou ao final, eu achei que devia dar uma parada e fui chamado para gravar o “ConSertão”, e depois disto veio a gafieira do Circo Voador. Retomei no Circo Voador. Mas no mês de novembro eu já tinha um festival em Berlim e levei este grupo todo para tocar lá. E aí, quando voltamos, eu fiquei um tempão tocando lá no Circo Voador. E depois fomos para o Parque Lage” (entrevista concedida por Moura à autora em 2007).

O marco da entrada de Moura para a gafieira se deu com a gravação do *CD* “**Confusão Urbana, Suburbana e Rural**”. Ele pensou em misturar uma concepção de música brasileira e *jazz*:

“O marco da minha carreira para a gafieira foi no ‘Confusão Urbana, Suburbana e Rural’. Quando surgiu a oportunidade de gravar este disco eu já tinha uma experiência, mas eu queria fazer uma coisa um pouco diferente. A diferença era a percussão, porque na verdade tinha, não sei se fizeram isto antes, mas juntar músicos de *jazz* brasileiros com percussão como cuíca, pandeiro (o pandeiro na bossa nova não entrava), tamborim, cavaquinho. Colocar estes instrumentos, isto foi uma coisa que se podia dizer pela repercussão que teve em músicos, vamos dizer mais radicais, aquilo muita gente não gostava. É, principalmente quem era da bossa nova não gostava, acharam que aquilo era uma concessão que eu estava fazendo pra vender mais discos. Na verdade eu pretendia chegar mais perto do público, porque naquela época eu achava que músico não só não tocava em rádios os seus discos, os nossos discos, mas também não tinha aceitação do público. Porque os músicos estavam sempre tocando música americanizada, mais jazzística” (entrevista concedida por Moura à autora em 2007).

O comentário de Joel Rufino dos Santos no DVD “Paulo Moura – Une Infinie Musique” esclarece alguns dados sobre a incursão de Moura na gafieira, colocando a opinião de um pesquisador da cultura negra no Brasil em relação à arte de Moura:

“Eu vejo o Paulo Moura como o correspondente na música popular àquilo 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 o Pelé, que todo mundo conhece, foi o mais atlético, o mais completo do ponto de vista atlético. O Zizinho foi o mais artístico, o mais sofisticado, aquele que melhor tratou a bola. Paulo Moura é o que melhor trata o instrumento. Outra coisa que eu acho interessante no Paulo Moura, interessante é o cenário em que ele exhibe esta arte. O cenário principal da exibição da arte de Paulo Moura é a gafieira, é a Lapa, é a Praça Tiradentes, é o baile do fim de semana, onde os negros cariocas se encontram para se divertir, para dançar. É aí que Paulo Moura vai se projetar como grande artista, como grande instrumentista. A impressão que se tem quando você vê Paulo Moura tocar numa gafieira é que se trata de um artista completamente espontâneo. Mas se você conversar com ele e ouvir a música que ele faz com mais cuidado, você vai ver que ele não é um artista completamente espontâneo, ele é um artista trabalhado, sofisticado. (...) E acho que é um dos artistas mais civilizados do Brasil, se você pegar o conceito de civilização atual que diz que civilização é o encontro de várias culturas e a elevação deste encontro a um nível superior. Paulo Moura é um dos artistas mais civilizados do Brasil, porque na música dele você reconhece diversas influências, diversas matrizes. Ele pegou estas matrizes e elevou a outro patamar, ele pegou o que havia antes dele e pôs adiante” (Transcrição do depoimento de Joel Rufino dos Santos - DVD “Paulo Moura - Une Infinie Musique”, 1987).

E Moura complementou:

“Eu gosto de tocar vendo a reação do bailarino. (...) O bailarino me incentiva, me dá idéias em termos de ritmo, porque a rítmica brasileira é bastante peculiar. A nossa rítmica mexe com a parte central do corpo, mexe com as cadeiras mais que outros ritmos” (transcrição do depoimento de Moura no filme “Brasileirinho”).

2.2 Parte 2 - Revisão bibliográfica

Foram escolhidas dissertações e teses que tratam o choro, o samba e a improvisação, e foram feitos pequenos resumos críticos apontando a relação delas com esta pesquisa.

Uma das pesquisas que trata dos momentos iniciais do choro é a de Marcelo Verzoni, com sua dissertação de mestrado “Os primórdios do choro no Rio de Janeiro” (2000). O autor levanta o problema do início da utilização da nomenclatura “choro” e pergunta se o choro era

considerado um gênero no fim do século XIX. Sua primeira dúvida é se Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth chamaram suas composições de choro. Ele conclui que aconteceram muitas alterações dos nomes de gêneros como polca, tangos e habaneras para choro, especialmente nas edições pós 1920, ou seja, a mesma música era reeditada como sendo de outro gênero. Ele escreveu um capítulo inteiro sobre as diferenças entre estilo e gênero e considera o choro como um gênero. Apesar de Moura viver numa época musical posterior a descrita por Verzoni, é importante entender-se a origem do choro e as variações da nomenclatura ao longo do tempo.

Outra pesquisa que trata deste momento inicial do choro é a dissertação “Receita de choro ao molho de bandolim: reflexão acerca do choro e sua forma de criação” (1999), de Paulo Henrique Loureiro Sá. O autor realiza, através da musicologia, um confronto entre vários assuntos ligados ao choro: suas origens e suas afinidades; alguns aspectos musicais, técnicos, históricos e sociais. Foca a sua pesquisa no bandolim, instrumento que ele tocava, buscando caracterizar, de uma maneira poética, o que ele chama de “molho” do choro.

Sá comenta sobre a improvisação e trata o choro como uma maneira de tocar e como um gênero musical. Faz uma análise musical da *performance* de dois bandolinistas cariocas em duas músicas escolhidas. Esta dissertação contribuiu para a pesquisa da autora pela maneira que o autor abordou o choro, estabelecendo várias relações e tratando o choro de uma maneira abrangente. O material pesquisado por ele foi utilizado na questão sobre a improvisação.

A tese de doutorado de Afonso Cláudio Segundo de Figueiredo “Improvisação no saxofone: A prática da improvisação melódica na música instrumental do Rio de Janeiro a partir de meados do século XX” (2004) aborda a improvisação em outro contexto. Discute uma definição de improvisação que represente adequadamente a maneira como ela está

presente na música instrumental brasileira. Utiliza algumas definições já sedimentadas pela prática jazzística e adapta-as ao universo da música instrumental carioca.

Figueiredo comenta as entrevistas que fez com vários saxofonistas improvisadores atuantes na cidade do Rio de Janeiro, para entender melhor o universo dos improvisadores, sua história e seu processo de aprendizagem. Ele expõe um guia de conceitos e funções harmônicas, aborda o estudo de técnicas menos convencionais do saxofone e disponibiliza dois CDs, assim aumentando o material didático para o estudo da improvisação. Esta pesquisa tem uma grande relação com a formação de Moura, pois, em diversas entrevistas, ele afirmou ter ligação direta com a improvisação e com a cultura do *jazz*. Além disto, os capítulos sobre o saxofone e a improvisação forneceram dados para esta pesquisa.

Também abordando a questão da improvisação, em sua dissertação de mestrado “Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização de um estilo” (2000), Alexandre Caldi busca caracterizar o estilo de contracantos realizados por Pixinguinha através de uma abordagem histórica e analítica de suas interpretações. Esta abordagem visa contextualizar a realização dos contracantos de Pixinguinha nos duos com Benedito Lacerda, situando em sua carreira o momento em que aconteceram aquelas *performances*, levando em consideração os elementos formadores de sua cultura musical e a sua personalidade.

Trata da conceituação de dois aspectos estilísticos do choro: a improvisação e o contracanto. Para Caldi, nestas gravações os contracantos eram pré-concebidos e as improvisações consistiam em variações sobre os mesmos. Caldi analisa quatro contracantos gravados em duo com Benedito Lacerda e a partir deste material compara as gravações de Pixinguinha e Irineu de Almeida, de Pixinguinha e seus arranjos orquestrais, e de Pixinguinha realizando o contracanto na flauta. A partir destas análises Caldi pôde definir um estilo Pixinguinha de realizar o contracanto. Pixinguinha desenvolveu uma linguagem

contrapontística que se tornou referência para seus seguidores, dada a importância que ele teve na música brasileira.

Moura, grande admirador de Pixinguinha, gravou um disco só com suas composições: “Paulo Moura e Os Batutas - Pixinguinha”. Na maneira de Moura tocar encontra-se o princípio de contrapontear, especialmente nas gravações com Zé da Velha, onde os dois em duo revezam as funções melódicas de solista e contrapontista.

Abordando também a contribuição de Pixinguinha analisou-se a dissertação de mestrado “Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)” de Paulo Aragão (2001). O autor teve como objetivo a realização de um mapeamento da prática do arranjo musical entre os anos de 1929 e 1935, “período fundamental na consolidação e expansão da música popular urbana e comercial no Brasil” e demonstrar a importância de Pixinguinha neste contexto.

Aragão desenvolve o conceito de arranjo e discute as diferenças entre arranjo, transcrição e adaptação de uma obra musical, bem como sobre uma obra musical ser “aberta” ou “fechada”. Isto serviu para perceber melhor o significado do arranjo e o papel do intérprete em uma obra musical. Segundo Aragão o arranjo exerce um papel agregador e organizador de valores musicais de diversas instâncias e níveis musicais, e a figura do arranjador destaca-se na dinâmica de produção da música popular. Todo o resto da sua pesquisa contribui para a compreensão do histórico do choro, sob a perspectiva dos arranjos de Pixinguinha.

Outra pesquisa encontrada sobre Pixinguinha foi a dissertação de mestrado “Pixinguinha: Choro, presença e aplicabilidade no estudo da flauta transversal no Brasil” (1997) de José Benedito Vianna Gomes. O autor procura defender a idéia de que o flautista que tem as obras de Pixinguinha em seu repertório musical adquire uma excelente experiência para executar obras de outros autores que utilizam elementos musicais do choro nas suas composições. Esta dissertação contribuiu para a pesquisa da autora pelas informações sobre o

choro. Os elementos que Gomes escolheu para a sugestão de estudos para flauta também se aplicam ao saxofone.

A dissertação de mestrado “A expressão da flauta popular brasileira - uma escola de interpretação” (1996), de Andréa Ernest Dias, tem como objetivo colaborar para o redimensionamento da questão do ensino de música no Brasil. Isto por meio de seu repertório popular, visando à incorporação do mesmo aos currículos acadêmicos, especificamente no caso da flauta transversal.

Ernest Dias cataloga os mais importantes flautistas brasileiros de meados do século XIX a 1996 (data de sua pesquisa) e, através de uma série de entrevistas e gravações de choro com vários solistas em diferentes épocas, faz comparações entre as interpretações de cada um, estabelecendo bases necessárias a uma reinterpretação. Finaliza seu trabalho sugerindo que a prática da música popular brasileira deveria ser incluída no repertório dos programas de ensino no Brasil. Assim como no caso da pesquisa de Gomes (2000), alguns elementos escolhidos para a sugestão de estudos para flauta também se aplicam ao saxofone.

Outro estudo de uma flautista sobre a interpretação no choro é o de Eliane Salek, com sua dissertação de mestrado “A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro” (1999). Salek faz um levantamento dos principais padrões rítmico-melódicos do choro, através da transcrição e análise de partituras, confirmando a sua existência e utilização por intérpretes como Benedito Lacerda, Jacob do Bandolim, Paulo Moura e Zé da Velha. Ela afirma que a definição estilística do choro se daria na noção de que seu texto não está escrito na partitura e que ocorre em tempo real, “a *performance* com suas modificações é o texto do choro” (Salek, 1999:56). Salek fornece subsídios, informações e sugestões musicais que possam conferir o almejado “molho” na execução musical.

Esta pesquisa forneceu elementos interpretativos interessantes através da sistematização dos padrões rítmico-melódicos pesquisados pela autora, úteis para esta dissertação.

Foram encontradas algumas pesquisas que trabalham de forma interdisciplinar, utilizando a semiologia, a etnomusicologia e a psicologia como referenciais teóricos. Alexandre Brasil de Mattos Guedes, em sua dissertação de mestrado “Introdução à poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever” (2003), propõe-se a definir um campo acadêmico de estudos para a prática do contrabaixo segundo paradigmas estilísticos dentro do gênero choro.

O autor questiona como se deve entender o conceito de improvisação que o contrabaixista, e intérpretes de maneira geral, utilizam. Ele conclui que o caso do contrabaixo é emblemático de uma práxis musical voltada para o conjunto, e que o contrabaixista e violonista Caçula é um ótimo exemplo desta prática. Pois no choro o melhor músico é aquele que conhece o repertório, sabe como se executa determinada obra e é capaz de reconhecer uma estrutura presente em uma obra que desconhece, e não é necessariamente aquele que possui uma técnica esfuziante. Esta pesquisa é muito interessante por englobar questões referentes à levada e balanço, e por enfatizar a dificuldade encontrada no uso da linguagem verbal para a explicação da linguagem musical.

Outro pesquisador encontrado, que fez uma pesquisa interdisciplinar, foi Samuel de Oliveira. Em sua dissertação de mestrado “Uma visão sobre o choro” (2003), dentro de uma linha de estudos de etnomusicologia urbana e da antropologia social, descreve e analisa uma visão do choro que foi a sua experiência com o choro da Lapa entre 2001 e 2003, no bar “Semente”. Ele pergunta-se de que maneira o(s) choro(s) é(são) entendido(s) pelos chorões e coloca o choro como uma prática plural com diversas visões e discursos.

Ele utiliza a noção de formação acústica, capital simbólico e capital cultural de Bourdieu, para explicar “as lutas pela primazia do que vem a ser o significado do choro” (Oliveira, 2003:168). Aborda a roda de choro, a “canja” e a improvisação, e se refere a “confrontos” de famílias e de grupos: “os ligados a uma concepção mais moderna”, que “quebram tudo”, e “os que fazem um choro mais tradicional”. Conclui que cada grupo de chorões articula a sua prática fazendo mais um ou outro, mas todos procuram manter “pelo menos em discurso verbal, uma ligação com a tradição, adquirir capital acústico”. Esta visão de tantos grupos, com tantas diferenças, contribuiu muito para a nossa pesquisa, pois Moura representa também uma destas visões de choro. Um músico que influenciou muitos grupos, a que Oliveira se refere, e um dos primeiros artistas a trabalhar a sua imagem como um artista da Lapa ligado ao choro, ao samba e à gafieira da Lapa e arredores.

Luis Filipe de Lima, em sua tese de doutorado “Comunicação intercultural: o choro, expressão musical brasileira” (2001), através de várias disciplinas como a história, sociologia, antropologia, filosofia, teorias da comunicação, semiótica, psicologia e musicologia, faz um mapeamento e uma reflexão acerca do choro, que ele considera uma manifestação cultural. Ele analisa o choro, sua identidade mestiça e sua faculdade de constituir um não-território da produção hegemônica dos *mass media*.

Lima enfatiza que nos anos 90 o choro estava num momento bom com muita atividade, dentro e fora do país, “estabelecendo uma relação peculiar com os meios de comunicação, sobrevivendo à margem dos grandes *mass media*”. O segundo ponto colocado por ele é que a garantia do fascínio e do prestígio do choro se dá pelo seu caráter mestiço e ele tenta demonstrar que este aspecto é a garantia da sobrevivência do gênero. Este trabalho foi muito útil na medida em que amplia a visão do choro como uma manifestação cultural.

Em sua dissertação de mestrado “O saxofone no choro - A introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro” (2006), Rafael Veloso pesquisa o papel do saxofone no choro

e as circunstâncias da sua introdução no gênero musical. Avalia também as transformações que o saxofone provocou no choro e as conseqüências estéticas destas transformações. Veloso delimitou a sua pesquisa aos anos de 1870 a 1930. Conclui dizendo que o saxofone produziu uma nova estética para o choro, através de agentes como Pixinguinha, que incorporaram o instrumento em busca de novas experiências, tanto pela modernização do meio (os arranjos) quanto no conteúdo, enriquecendo o panorama musical brasileiro. Esta dissertação está descrita com mais profundidade no capítulo do saxofone no choro, por ter uma relação direta com o objeto desse estudo.

O trabalho sobre um parceiro de Paulo Moura foi feito por Sergio Luiz de Jesus em sua dissertação de mestrado “Zé da Velha: Vida e trajetória no choro” (1999). O autor demonstra que, através de Zé da Velha, o trombone sobreviveu nas grandes rodas de choro como único instrumento de metal, diferentemente do oficleide e do bombardino, que eram constantes nas rodas de choro até o início do século XX.

O autor conclui que:

(...) A importância de Zé da Velha para o choro se dá pelo fato de que ele é um trombonista que pertence a duas gerações do gênero: a geração da Velha Guarda (...) e a geração atual que hoje pode ter como referência de linguagem do choro, os fraseados, os contracantos e a malícia que Zé da Velha tem ao tocar, que foram adquiridos na sua convivência com o pessoal da Velha Guarda (Jesus, 1999:41).

Esta pesquisa serviu como fonte de informações sobre a trajetória de um parceiro musical constante na vida de Moura. Os dois participaram de vários discos, projetos e viagens juntos, criando uma constante parceria com uma proximidade na forma de tocar, apesar de formações distintas. Nos discos de gafieira e de choro de Moura é freqüente a presença de Zé da Velha, entre outros em: “Choro na Praça”, “Mistura e Manda”, “Pixinguinha - Paulo Moura e Os Batutas”, “Gafieira Etc. & Tal”.

Outras pesquisas contribuíram com informações gerais sobre o choro e suas referências bibliográficas. O trompetista e pesquisador Joatan Nascimento, em sua tese de

doutorado “Choro: a música popular instrumental brasileira - Um estudo de caso com o Colégio Estadual Deputado Manuel Novaes - Uma proposta para a educação profissional” (2008), teve como objetivo principal propor a inclusão da Música Instrumental Brasileira, através do choro, no currículo da Educação profissional do Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes. Esta pesquisa estimula a percepção da importância do trabalho acadêmico voltado para choro, neste caso direcionado à área educacional, valorizando a importância da obtenção de material disponível para um ensino melhor desta música. O autor procurou, na recente bibliografia, dissertações e teses que tratassem do tema choro e este aspecto foi muito útil, pois se obteve o conhecimento da existência de algumas pesquisas relacionadas ao choro.

Em sua dissertação “O acompanhamento do violão de seis cordas no choro a partir de sua visão no conjunto Época de Ouro” (1996), José Paulo Thaumaturgo Becker ressalta a importância do violão de seis cordas na história do choro. Estabelece um estilo de acompanhamento caracterizado principalmente pelo fraseado dos baixos, as inversões e o ritmo da mão direita. Propõe um modelo de acompanhamento característico, utilizando como referência o conjunto “Época de Ouro”, por causa do seu conceito de arranjo camerístico. Esta tese forneceu material para se entender melhor a história do choro, em especial o papel do violão de seis cordas.

Outra pesquisa feita sobre o violão é a de Josimar Gomes Carneiro, “A baixaria no choro” (2001), que aborda a baixaria do violão típica do choro a partir da *performance* do violão de sete cordas dentro de um conjunto regional, caracterizada por seu caráter contrapontístico e rítmico. Faz uma revisão da bibliografia produzida nos últimos seis anos (desde 1995) que aborda a transcrição e análise de aspectos rítmico-melódicos, harmônicos e do acompanhamento do choro. Carneiro utilizou teóricos neo-shenkerianos para desenvolver uma abordagem analítica e observou comportamentos harmônico-melódicos, característicos das baixarias e situações musicais onde as baixarias exercem uma função especial no contexto

musical. A idéia desta pesquisa é bastante original pela utilização da análise shenkeriana no gênero choro, revelando a estruturação das linhas melódicas do violão. Quanto maior o conhecimento da estruturação, maiores são as possibilidades do músico de criar e improvisar dentro deste gênero.

Em sua dissertação de mestrado “Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música Popular Brasileira”, Márcia Ermelinda Taborda descreve a trajetória artística de Dino Sete Cordas, sua inserção na história da música popular brasileira e sua contribuição original. A pesquisadora se valeu de um perfil biográfico construído com o objetivo de traçar uma linha histórica de análise da trajetória do músico, da evolução do instrumento, o violão de sete cordas, e do conjunto regional onde ele atuou durante sua vida profissional. Assim como a dissertação de Becker, esta pesquisa forneceu material para melhor se entender a história do choro, em especial, o papel do violão de sete cordas.

CAPÍTULO 3 - OBRA MUSICAL, CRIAÇÃO, INTÉRPRETE, INTERPRETAÇÃO E OUVINTE

Ao analisar as seis versões da música “Tarde de Chuva” a autora deparou com um problema: nem a melodia, nem a harmonia ou o ritmo são iguais entre si e em relação à partitura original fornecida por Moura. Então qual é a versão original? A principal? A partitura em nenhum dos fonogramas é seguida, nem nas alturas e nem na harmonia. Recorreu-se a alguns conceitos para embasar a questão da obra, do intérprete, da interpretação e do ouvinte por se estar trabalhando com uma pesquisa que aborda a interpretação musical. Fez-se necessário um referencial teórico para embasar as questões interpretativas que serão trabalhadas no capítulo 5.

3.1 Alguns conceitos

Alguns pensadores dividem a obra musical em quatro instâncias: a composição, a notação, a interpretação e a escuta da obra. Várias questões apareceram no sentido da compreensão, transmissão e entendimento da obra. Como esta pesquisa se encontra no âmbito da *performance* musical e se refere principalmente ao intérprete, a autora discute e apresenta alguns autores que se dedicaram à elucidação deste assunto. Alguns conceitos como interpretação, prática e execução musical foram elaborados para assim fundamentar melhor a questão da *performance* musical. Detectou-se muita confusão na utilização desta terminologia, que pode ter significados diferentes em contextos diferenciados. Foram selecionados alguns pensadores que elucidaram e discutiram questões que envolvem a prática musical.

Outro ponto importante discutido, diretamente ligado à *performance* musical, é a notação musical e a sua tradução para a ação musical. Este referencial é precioso para este trabalho, que visa um maior entendimento da *performance* de Moura e de seus desdobramentos para a formação de um estilo próprio. São feitos alguns comentários sobre os

signos musicais utilizados para articulação e timbre, que foram necessários como instrumental para a análise do capítulo 5.

Em seu texto “A objetividade na interpretação musical: um mito”, José Alberto Kaplan visa explicar quais são as possibilidades de traduzir objetivamente e fielmente os pensamentos que o compositor fixou na partitura através do código musical. Procura a resposta do que é a interpretação e a função do intérprete, concluindo que é necessário um texto oral ou escrito para que este seja interpretado. Este texto exige um autor que utilize códigos para expressar seus pensamentos. No teatro e na música este código precisa de um intérprete que traduz a obra para o ouvinte/espectador.

Kaplan analisa as últimas quatro fases da cadeia “**autor – código – obra – intérprete – ouvinte**” e chega a muitas conclusões. A primeira fase (o autor) não é analisada, pois, segundo Kaplan, o processo psicológico do autor ao criar sua obra pouco incide na sua interpretação, e o objetivo de seu texto é a interpretação.

O segundo aspecto é o **código**, a notação. Kaplan admite que, apesar das limitações deste código gráfico, o compositor consegue através dele, de modo muito aproximado, grafar as alturas das notas da melodia e da harmonia. Entretanto o ritmo não é tão aproximado assim. Pode-se chegar a um valor relativo da duração das notas, ou seja, sabe-se que a mínima dura a metade do tempo da semibreve, mas não se tem a velocidade absoluta destas notas. Em muitos casos é preciso recorrer à intenção da linguagem falada (“allegro”, “andante”) para superar esta deficiência, mas estas palavras dão margem a diversas possibilidades de interpretação, revelando o grau de indeterminação da notação.

Kaplan sugere que o metrônomo poderia ser uma solução para a questão velocidade, mas reconhece que a marcação metronômica também não escapa da variação do pensamento do compositor. Beethoven alterou diversas vezes os andamentos escritos nas suas obras e por

fim retirou-os. Mesmo nos séculos seguintes, com um maior “detalhismo” destas indicações, ficaram pouco claras as questões da intensidade e do som desejados pelo autor.

O terceiro aspecto dentro da corrente “autor – código – obra – intérprete – ouvinte” é a **obra**. Kaplan coloca que a obra é dependente da idéia do compositor e do intérprete, somadas à maneira que foi grafada e à maneira que é ouvida:

Não é apenas o papel com os códigos musicais que o compositor criou, ela (a obra) necessita de um intérprete que, com sua experiência pessoal, traduz os símbolos que a partitura tiver; e necessita de um ouvinte que tem toda uma carga de experiência passada, que condiciona a sua percepção. A obra não existe “em si”, precisa ser executada e ouvida. A obra na realidade é um composto entre o que o compositor pretendeu expressar através de uma série de sinais colocados num papel, somados à maneira como o executante os interpretou e ao modo como o ouvinte os percebeu na hora em que os ouviu. A obra não é estável e a partitura é um objeto em potência (Kaplan, 2005:8).

No quarto elo da cadeia o autor aborda o **intérprete** e enfatiza que ele não é mero aparelho registrador, que seu temperamento e experiências condicionam suas percepções, emoções e interpretações dos fatos. Ressalta também que, ao interpretar uma obra do passado, não se pode deixar de levar em consideração a defasagem histórica entre ele e o compositor. O autor afirma que é inviável resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor.

No quinto e último elo da cadeia, que é o **ouvinte**, o autor enfatiza a questão pessoal do ouvinte: o momento da escuta da obra, sua personalidade. Mas não se pode também deixar de pensar na defasagem histórica que ocorre entre a obra do passado e o momento da sua escuta. Kaplan enfatiza que o ouvinte é parcial, a sua cultura tem influência bem como toda a sua experiência. Como o intérprete também está sujeito a estas influências, tudo fica sujeito ao filtro que impõe uma experiência prévia e uma cultura. Fica impossível então interpretar qualquer obra de maneira objetiva: cada obra é interpretada de um jeito e ouvida também. “Buscar a visão do autor é na verdade buscar a nossa visão do autor. Conhecer o autor é mais um elemento que o executante usa para construir uma interpretação coerente da partitura”. (Kaplan, 2005:9).

Este texto fornece uma visão bem objetiva do quanto subjetiva é a questão da obra musical e da interpretação. As variantes destas fases da obra musical que ele delimita são grandes: a perspectiva subjetiva é a única possível.

No capítulo 6 de seu livro “Poética Musical em seis lições”, Stravinsky apresenta alguns posicionamentos seus em relação à *performance* musical. Primeiro ele diferencia dois estados da música, a música real da música potencial, ressaltando que a música já existia antes de sua *performance* efetiva, tendo sido fixada no papel ou na memória. Afirma que a música tem como pressupostos dois tipos de músico: o criador e o executante. A partir daí passa a existir uma problemática que é a transmissão. Uma obra musical não é ouvida de um modo sempre igual pelo público e uma apresentação competente fica dependente de vários fatores, podendo a obra musical às vezes ficar irreconhecível, em outras, inerte, e, segundo Stravinsky, sempre traída. O sentido de traição se dá como o da tradução. Fazendo um jogo de palavras, compara tradução à traição: “Falar de um intérprete é falar de um traidor” (Stravinsky, 1996:115).

Stravinsky escreveu sobre a música erudita. Seus exemplos são todos com trechos e compositores europeus, mas vários de seus pensamentos se aplicam a todos os estilos e gêneros musicais, ou seja, à música em geral. Em “Introdução à Estética Musical”, Mário de Andrade também divide a manifestação musical em quatro entidades: o criador, a obra de arte, o intérprete e o ouvinte. Ele afirma que o intérprete é o elemento vital para a revelação da obra e diferencia dois tipos de intérpretes:

O “intérprete imitador”, que é aquele que procura desaparecer diante da obra que revela, e o “intérprete traidor” é o que serve para se revelar a si mesmo, não se sujeitando à obra e ao criador, e fazendo a sua expressão particular. E finaliza comentando que “estes intérpretes (os traidores) são verdadeiros criadores” (de Andrade, Mário, 1995:63/64).

No capítulo “Performance, prática e interpretação musical” (Lima, Apro, Carvalho, 2006:11) do livro “Performance e interpretação musical” (Lima, Sonia org. 2006), os autores

procuram diferenciar *performance*, interpretação e prática musical através de suas raízes etimológicas, por causa da confusão no sentido e no emprego destes termos no cotidiano musical.

O termo *performance* encontra sua raiz latina no verbo “formare” que é dar forma, criar. Essa palavra não existe no latim, entretanto, o prefixo latino *per* serve para reforçar o conteúdo semântico dos adjetivos. No dicionário Houaiss *performance* é definida como um conjunto de índices auferidos experimentalmente que definem o alcance ideal de algo. Em francês, o radical “former” significa fazer nascer no seu espírito. Já a palavra *performance* é empregada todas as vezes que se quer fazer referência aos resultados obtidos por um cavalo de corrida ou um atleta numa competição. (...) No inglês, a palavra *performance* tem a sua raiz no verbo *to perform*, que significa fazer/executar. No alemão a palavra *Aufführungspraxis* (*performance*) comporta os dois significados desempenho e prática (Lima, Sonia, 2006:12).

Segundo os autores, a palavra “prática” em português se refere à idéia de exercício, de um condicionamento motor, de um fazer mecânico. Já interpretação traz uma idéia de mediação, tradução de um pensamento. A interpretação pressupõe por parte do executante a escolha de possibilidades musicais dentro do texto. O intérprete torna-se o responsável pela tradução do texto. A execução musical torna explícita a obra e a interpretação musical revela o valor expressivo da música. A *performance* é, então, o processo de execução que não dispensa nem os aspectos técnicos presentes nesta prática nem os processos interpretativos que contribuem para esta ação. *Performance* é o conjunto de ações-execuções que não dispensam a prática e nem a interpretação.

Neste sentido a *performance* pode ser pensada como um conjunto de escolhas, em qualquer nível de consciência, concebidas e efetivadas por um artista ou grupo de artistas, e eventualmente até por observadores, que podem modificar o aspecto da obra de arte. A *performance* também pode ser pensada como um fazer artístico que integra o conhecimento racional, tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura do executante.

A relação entre o compositor e o público se dá pelo intérprete, pois só através do músico o ouvinte pode entrar em contato com a obra musical. A realização de uma peça musical fica sujeita à experiência, ao talento e à intuição de quem vai apresentar a obra. Stravinsky diferencia um executante de um intérprete, ressaltando que todo intérprete é um executante, mas nem todo executante é intérprete, e que esta diferença se dá em um caráter mais ético que estético.

Ele afirma:

A idéia de interpretação implica em limitações impostas ao músico, que é estar preso à função de transmitir o texto ao ouvinte, e a execução implica a realização de um desejo explícito, que não contém nada além do que ele ordena especificamente (Stravinsky, 1996:112).

O intérprete deveria ter a consciência da lei que é imposta pela obra que está executando: um sentido de tradição e domínio técnico, de consciência. O executante apenas traduz os sons da partitura.

Seguindo o pensamento de Albano, Apro e Carvalho, pode-se constatar que muitas vezes os padrões de interpretação de um executante se repetem nos seus diversos trabalhos, sendo comum encontrar em um intérprete um estilo interpretativo específico. Ao ouvir um determinado intérprete é fácil identificá-lo pelo seu estilo de interpretação. A questão da formação, da cultura e da consciência do intérprete foi citada por diversos autores.

Flavio Apro, em seu artigo “Interpretação musical, um universo (ainda) em construção” (Apro, 2006:25 em *Performance e interpretação musical*, Lima, Sonia, 2006), critica a falta de interesse dos músicos em formalizar um pensamento musical, impedindo, assim, uma boa interpretação musical. Ressalta que quanto mais organizado o pensamento de um artista melhor a sua execução musical. “Um artista deveria exercer sua capacidade criativa, sua intuição aliados a uma cultura geral”. Apro conclui que a maior dificuldade de um executante está na expressividade e isto faz toda a diferença em um intérprete. Segundo Apro uma obra contém em si uma potencialidade infinita de leituras possíveis e ele pergunta

quais aspectos devem ser privilegiados numa *performance*. Em seguida responde que o processo de “re-significação” feito pelo executante lança luzes sobre aspectos da obra: mesmo que se diferencie muito de outra execução, ambas podem revelar uma obra.

Levanta também o problema da busca, pelos *performers*, da perfeição técnica para satisfazer as expectativas artísticas, que geralmente resultam em interpretações mecânicas. É interessante notar que ele não privilegia uma interpretação como a correta e sim a idéia de ter várias boas interpretações, e assim construir várias recriações da obra.

Ele recomenda que seja feita uma pesquisa sobre os autores das obras executadas, pois há freqüentemente detalhes históricos tão significativos que acabam fazendo toda a diferença.

Stravinsky critica a atenção exagerada ao supérfluo e nuances exageradas na interpretação, que visam o sucesso e pervertem o gosto dos ouvintes. O desejo pelo *status*, poder, exibicionismo e comércio, na música acaba por se servir da música em vez de servi-la:

O instrumentista é um orador que fala uma linguagem não articulada um como a outro, a música impõe um comportamento estrito. Pois a música não se move no abstrato. Sua tradução em termos práticos exige beleza: os exibicionistas sabem bem disto (Igor Stravinsky, 1996:116).

Stravinsky reconhece o gosto do público como um fator que influencia o destino de uma obra, mas a obra e a interpretação desta não podem depender estritamente do julgamento deste público. O ouvinte deve conhecer o intérprete e também a intenção do compositor. Stravinsky ressalta que a participação e a educação do ouvinte devem ser quase de parceria com o compositor, para que ele possa entender e acompanhar as mudanças que vão ocorrendo na obra musical. Ele critica a facilidade de ouvir música por meios fáceis como o rádio, poupando esforço ao ouvinte que para de pensar e exercitar o seu sentido musical. Apro clama pela inteligência do intérprete e Stravinsky acrescenta a necessidade de uma cultura refinada do ouvinte também.

Todos estes autores indicam como características importantes de uma boa interpretação: a criação, a inteligência, a sensibilidade e um preparo técnico. Para Stravinsky

são relevantes até boas maneiras e uma boa forma de se portar e vestir, ou seja, um universo onde há muitas variáveis.

A partir da leitura dos autores supracitados pode-se concluir que a execução musical pode ser modificada por fatores externos que surgem no momento da execução, como por exemplo: condições acústicas de uma sala de concerto, emoção do intérprete, problemas do instrumento. As escolhas conscientes e inconscientes que o artista assume fazem parte do universo de possibilidades que existem no universo interpretativo.

Por exemplo, o estado mental do intérprete influencia muito uma *performance*. Em seu livro “*Zen and the Art of Trumpet, a Concept*” (Schlueter, Charles, EUA, não publicado), Schlueter admite que se o intérprete pensar na hora da *performance* num suposto erro que acabou de acontecer, ou seja, olhar o passado, ele ficará ansioso, podendo comprometer o próximo passo musical. O ideal para o executante é pensar no presente e se concentrar em questões que não sejam geradoras de ansiedade. Simões (2001), (em seu artigo sobre a escola de trompete de Boston, que se fundamenta especialmente em Schlueter e Thurmond, através de sua experiência pessoal com estes), afirma que a integração entre o corpo e a mente é fundamental para uma boa *performance*.

O corpo é o instrumento responsável pela produção de som enquanto o cérebro exerce o comando geral. A reprodução final do som depende diretamente do desempenho corporal, daí a importância dos reflexos, como no caso dos esportes e dança. É preciso levar em consideração como a alimentação, o condicionamento físico e o comportamento emocional podem interferir no modo de um instrumentista tocar (Simões, 2001:20).

Segundo Liebman (1994) o trabalho com o corpo e com a mente são anteriores ao trabalho com o instrumento:

A premissa mais importante deste livro é que o corpo tem que trabalhar em sincronia com as leis da física e da acústica. A discussão centra-se especificamente na construção da coluna de ar pelo corpo, que depois é

direcionada para os pulmões, a laringe e a cavidade bucal dentro da palheta e da boquilha, antes de existirem no instrumento⁷⁸ (Liebman, 1994:5).

Os autores têm várias perspectivas das questões que envolvem uma execução e de como é impossível tentar repetir as mesmas condições de uma apresentação, mesmo sendo pelo mesmo intérprete, na mesma sala, com as mesmas condições: a mente, o tempo, mínimas diferenças alteram o resultado final.

3.2 A questão da notação

Sonia Albano, em seu artigo “O virtual e o real da interpretação musical” (Albano, Sonia, 2006:48), reconhece que, no decorrer dos tempos, a partitura acabou se tornando o único meio possível de o compositor e o intérprete recriarem uma obra. Este comportamento mudou as relações geradas entre o compositor, o intérprete e o público.

Ressalta que, no barroco, a fidelidade interpretativa não fazia sentido, pois a música era criada e recriada no momento da execução e o público participava desta recriação. Afirma que os compositores não pensavam em escrever música para conservá-la para gerações futuras e sim para o momento de sua criação. Já no Romantismo, a necessidade de uma partitura mais detalhada fazia com que o intérprete ficasse subjugado à partitura, sem a prática improvisatória e a liberdade de execução. A memória cedeu lugar à escrita e os compositores passaram a detalhar muito mais a escrita.

Com o tempo a interpretação musical passou a ter um valor maior e a depender de um ritual para ser escutada como, por exemplo, as salas de concerto.

Albano considera que, apesar de os compositores colocarem cada vez mais detalhes na partitura e as mínimas nuances, o texto musical ainda continua fornecendo padrões subjetivos

⁷⁸ The main premise underlying this book is that the natural functions of the human body must work in tandem with the fundamental laws of physics and acoustics. Specifically, the discussion centres around generation of an air stream in the body, which is then directed to the lungs, larynx and mouth cavity into the reed and mouthpiece before exiting through the horn.

de interpretação. Enfatiza que a arte musical tem que ser recriada para ser vivida e a notação musical só tem significado real na execução, através do intérprete.

Segundo Albano é o intérprete que dá vida à partitura, é ele quem transmite e perpetua as intenções, desejos e sensibilidade do compositor da obra. Para o músico erudito, sem as habilidades de improvisação barrocas que foram desaparecendo ao longo do tempo, o sentido improvisatório encontra-se na sua função de se expressar. A liberdade e a expressão são visíveis na possibilidade de o intérprete poder desvendar o segredo de uma obra musical. Na música popular a improvisação é uma metodologia que incentiva a prática composicional e pressupõe um conhecimento harmônico, domínio de percepção musical e habilidade instrumental.

Schlueter reafirma a idéia de Albano em relação ao músico de *jazz* e a responsabilidade da recriação da obra pelo intérprete:

No mundo da música, somados aos compositores, existem hoje em dia músicos que são compositores espontâneos, ou seja, músicos que improvisam. Hoje esta arte pertence quase que exclusivamente aos músicos de *jazz*. Todos os outros músicos têm que recriar o que foi escrito pelos compositores. Mas todo músico que trabalha com *performance* é um artista criativo porque mesmo que ele tenha que reproduzir as alturas e os ritmos que outra pessoa escreveu, ele faz isto com seu próprio e único timbre, técnica, estilo e interpretação expressiva (Schlueter, 1996:54).⁷⁹

Stravinsky indica que a linguagem musical está estritamente limitada pela notação, e a imprecisão desta impossibilita a definição precisa de um texto musical:

Por mais escrupulosa que seja a notação de uma peça musical, por mais cuidado que se tome contra qualquer ambigüidade possível, utilizando as indicações de andamento, nuance, fraseados, articulação, (...) ela sempre contém elementos ocultos que escapam a uma definição precisa, pois a dialética verbal é impotente para definir a dialética musical em sua totalidade (Stravinsky, 1996:112).

⁷⁹ In the world of music in addition to composers there are those musicians who are spontaneous composers, i.e. musicians who improvise. Today this art belongs almost exclusively to jazz musicians. All other performing musicians must recreate what has been written down by composers. But each and every performing musician is a creative artist because even though he must produce the pitches and rhythms else has written down he does with his unique tone, technique, style and expression-interpretation.

Para Schlueter a partitura é como um roteiro, um mapa rodoviário. Esta mostra como ir de um lugar "A" para o lugar "B", mas na estrada é possível ir mais rápido ou mais devagar, pode-se parar (Schlueter, 1996:54), ou seja, para ele a maneira como se interpreta é a grande descoberta do intérprete.

Segundo Schlueter, estilo é a técnica de pronunciar e diferenciar dialetos que identificam cada período, país, região; estas diferenças têm muito a ver com a prática da *performance*. O músico precisa definir uma igualdade de interpretação para que o compositor defina a diferença.

A maioria destes autores refere-se à música erudita em seus textos, onde a partitura é o principal meio de transmissão da obra musical. A problemática da interpretação da partitura existe também na música popular, onde muitas vezes não se tem escrito o padrão de acompanhamento. Este já está pré-definido na práxis musical pela tradição oral, pela imitação.

Ao referir-se à música barroca, Sonia Albano admite que a partitura contenha poucas informações sobre o acompanhamento e que há uma liberdade improvisatória grande. Coloca no intérprete uma figura importantíssima para a criação musical e é possível encontrar uma analogia com esta liberdade na música popular. A improvisação em si e a liberdade da melodia e do acompanhamento são variáveis, e partem da escolha do intérprete.

3.3 Articulação

Ao abordar a articulação no contexto do choro e do samba, verificou-se a importância do assunto por este ser um instrumento fundamental para o entendimento das práticas interpretativas. Apesar de existir material escrito analisando a questão de estudos técnicos como escalas e arpejos, improvisação e repertório, não se tem material significativo, nem em quantidade nem em qualidade, que aborde especificamente a articulação e o fraseado. As escolhas musicais, muitas vezes apreendidas pela tradição oral, ficam à mercê do bom senso e do bom gosto do intérprete.

Para Schlueter a articulação é o processo pelo qual duas notas se conectam, podendo a conexão se dar pelo som ou o silêncio. A ligadura é o som que conecta duas notas de diferentes alturas. Por exemplo, o “tenuto” e o “staccato” se conectam pelo silêncio e o que varia é sua duração, ou, o quanto de silêncio. Para ele o silêncio é mais difícil de definir, pois silêncio não significa apenas ausência de música, já que entre as notas ele é importante para a expressão e o próprio som das notas.

Schlueter lembra que se deve ter consciência de três estágios de sons e notas:

- **Começo:** em geral deve-se pensar neste início com o mínimo de esforço sem forçar o ataque. Há várias polêmicas em relação ao uso da palavra “ataque”, sendo preferível o termo “início de nota”. Deve-se ter em mente a sílaba “*dhot*” (o autor dedica seu artigo ao trompete, mas neste quesito sua análise sobre sons e notas pode ser utilizada para qualquer instrumento).
- **Meio:** é o estágio que define o valor ou tamanho da nota (longa ou curta).
- **Fim:** é a etapa mais importante da nota. Determina-se com ele a projeção do som e a conclusão das frases. Quanto mais bruscamente o som é cortado mais ele se projetará.

Com esta perspectiva de abordagem da articulação é possível reorganizar toda a série de marcas de articulação e dinâmica, e entendê-las em seu real sentido de expressão, pois a articulação está ligada à idéia de conexão.

Para Teal, a articulação pode ser definida como a arte de agrupar notas com o uso do “legato” ou do “staccato”; desenvolver a habilidade na articulação é vital para a expressão artística. Segundo Teal, a utilização da palavra “ataque” para “início de nota” implica num movimento explosivo ou forçado, que não tem nada em comum com uma *performance* artística, a não ser em casos específicos e intencionais. A utilização do termo “ataque” acabou ficando recorrente no vocabulário popular. Teal nomeou um capítulo de seu livro de “*Attack and Release*” (ataque e final), acabando por utilizar esta terminologia que serve para demonstrar o início de uma nota. Liebman, Teal, Schlueter e Simões acreditam que um início de nota deve ser mais tenro, a não ser que intencionalmente se deseje o contrário, a

musculatura o mais relaxada possível; o fim da nota é extremamente importante para o contorno da articulação.

Segundo Simões, a língua serve como modeladora do ar que automaticamente atua na articulação musical ou nas sílabas que se fala no cotidiano, impulsionadas pela coluna de ar. A língua é responsável pela separação das notas e ajuda sensivelmente nas notas ligadas. Então trabalha-se com duas instâncias de articulação que são ligadas pelo som ou pelo silêncio. E com variáveis de dinâmica e intensidade:

- **Conexão pelo Som:** “Notas ligadas”.
- **Conexão pelo Silêncio:** “Staccato”, “Tenuto” ou “Longo”, “Martellato”.

Em sua pesquisa sobre o saxofone de Aurino na obra de Guerra-Peixe, Duarte assevera que o fraseado é, antes de qualquer coisa, baseado na sintaxe, e faz uma analogia da articulação musical com a fala. Diz que quando se fala em frase musical fala-se em respiração, e a frase musical é análoga à pontuação da frase falada; a realização do fraseado está ligada diretamente à emissão e à articulação.

Como o fraseado, também a articulação deriva da linguagem. Os sons da fala se compõem de vogais-sons de sonoridade própria e sons de consoantes que se combinam com aquelas. Emitir claramente, separá-las uma das outras, é missão da articulação lingüística. As crianças aprendem a falar aprendendo a articular (Keller, Herman, apud Duarte p. 78).

Duarte salienta a diferença que a articulação apresenta em função dos andamentos e cita Quantz que já há muito pensava sobre questões da articulação:

Enquanto algumas notas têm que ser pronunciadas firmemente, outras devem ser gentilmente; é importante lembrar que o “**ti**” é usado para notas curtas, iguais, vivas e rápidas e o “**di**”, ao contrário, deve ser usado no caso de melodia lenta (Quantz, cit. Duarte, 2006:76).

Um problema apontado por Liebman é que as vogais e consoantes, dependendo de cada língua, têm sons diferentes. Ao ler uma pronúncia de um método, é preciso estar atento ao som que ela produz na linguagem original em que este método foi escrito, para assim fazer

uma tradução sonora e verificar se no som equivalente na outra língua a sonoridade é a mesma.

3.4 Timbre

Segundo Schlueter seus componentes são: a intensidade, o vibrato, a ressonância e a dinâmica de volume. Muitos adjetivos e sinestésias são dados para descrever um timbre: grande, gordo, quente, escuro, brilhante, adocicado, doce, frio, focado, centrado. Em oposição a pequeno, magro, frio, claro, fino, pontudo, sem foco, espalhado. O primeiro com conotações positivas, o segundo com conotações negativas. Isto tem relação direta com a ressonância.

O “vibrato”, devendo ser diferente de acordo com cada estilo, afeta o timbre, a dinâmica e a afinação. É um dos mais expressivos dispositivos de expressão do saxofone e de todos os instrumentos de sopro, e é uma variação da dinâmica das notas. O “vibrato” origina-se do ato de cantar que, ao tentar imitar as subidas e descidas das inflexões da voz falada, utiliza diferença de volume numa nota longa. É ligado à idéia de variação de dinâmica, de altura, de velocidade de frequência e de intensidade das vibrações-amplitude.

Existem alguns tipos de “vibrato”, uns mais aparentes e outros mais sutis. Existem vibratos que só acontecem no final das notas, existem notas que são emitidas retas, depois têm uma pequena oscilação e depois uma oscilação vibratória mais rápida. O “vibrato” pode ser originado por pulos no diafragma, de vibrações da laringe, do queixo e do próprio lábio.

CAPÍTULO 4 - O SAXOFONE

4.1 Histórico

Como já foram feitas diversas pesquisas sobre o saxofone, a autora não se estenderá muito neste sub-capítulo. Fontes bibliográficas para a realização deste capítulo foram as dissertações e teses de Francisco Duarte, Afonso Cláudio Figueiredo, Rafael Veloso, Marco Túlio Pinto e Carlos Soares, que fizeram pesquisas específicas sobre o saxofone e disponibilizaram uma grande bibliografia sobre o instrumento.

O saxofone foi inventado pelo belga Adolph Sax em 1840, adaptando uma palheta de clarinete ao bocal de um oficleide (um predecessor da tuba, em forma de “U”). O resultado foi um saxofone-baixo. A partir daí Sax criou o restante da família: sopranino, soprano, contralto ou alto, tenor, barítono, baixo e contrabaixo. Apesar de ser de metal, pertence à família das madeiras, porque combina palheta simples com boquilha de clarinete, corpo cônico do oboé e mecanismo de chaves da flauta moderna.

Inicialmente o saxofone encontrou seu uso em bandas militares, substituindo o oboé, o fagote e a trompa, porque produzia uma maior homogeneidade sonora. Logo se tornou conhecido como instrumento solista de compositores como Bizet, Glasunov, Ravel, Debussy e Berlioz, revelando grande capacidade de adaptação e soando ao mesmo tempo suave e vigoroso.

4.2 A articulação no saxofone

Para Liebman (1994:23), a articulação é o principal componente do fraseado, responsável pelo fluxo rítmico das frases; os outros são a dinâmica e as nuances expressivas. Comenta que, para desenvolver um estilo próprio de tocar, é preciso prestar atenção no ataque, na suspensão, no fim das notas, e também no conforto para a emissão, através do

controle da laringe e de uma embocadura solta para que, assim, o músico possa ser capaz de se concentrar na expressividade.

Segundo Fabris (2006), em relação à técnica do saxofone, a articulação pode ser dividida em quatro categorias distintas:

- **Os golpes de língua**, nos quais a língua vai de encontro à palheta. Um toque rápido de modo que a coluna de ar direcionada para dentro do instrumento não seja grande, mas apenas tenha o efeito de uma cesura.
- **Os golpes de sopro**, nos quais a palheta vibra simplesmente em função do deslocamento de ar, obtido através do impulso do diafragma e sem a intervenção da língua.
- **Os golpes de meia-língua**, que são golpes de língua intercalados por outros através do estreitamento, ou obstrução parcial da cavidade bucal por meio da parte anterior da língua.
- **A articulação do tipo “dl”**: normalmente liga a segunda colcheia de um grupo de duas colcheias com a primeira do grupo seguinte; geralmente está associada a colcheias “suíngadas” (*swing eighths*).

O fim das notas no saxofone pode ser realizado sem a intervenção da língua, através do controle do fluxo de ar, ou com a interrupção da vibração da palheta por meio da aplicação da língua em contato com a mesma.

Para Liebman, a variedade da articulação depende do tipo de emissão que a nota recebe e da sua intensidade. Uma nota pode ser tocada staccato, mas com uma intensidade fraca e pode-se ter uma nota ligada com intensidade forte. No caso do saxofone, a articulação é realizada pela primeira porção da língua, que é um músculo, que, em contato com a palheta, pode dar uma batida, uma pincelada na palheta, parando com a vibração da palheta o som. Este silêncio, gerado pela não vibração da palheta, é responsável pelas pequenas sutilezas no formato das notas.

Segundo Teal 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”. Para Teal o “staccato” deve ter uma boa sonoridade, e ele

afirma ser muito comum a execução superficial das notas de curta duração, que acabam sendo mal tocadas e emitidas. Seguindo a idéia de Schlueter, o “staccato” é uma das maneiras de separar as notas. Para Teal as sílabas usadas para separar as notas no saxofone seriam “tu”, “ru”, “lu”. A sílaba “tu” é a mais usada, emitida pela ponta de língua, na ponta da palheta; quanto mais rápido o “tu”, ele se transforma em “tutututu”, onde o fim da nota se torna o início da outra. O “lu” produz um início de nota mais leve, dá uma impressão de “legato-staccato” ou de “tenuto”. O “lulu” não é usado freqüentemente, é muito sutil e é a separação de notas de forma mais leve. Este efeito é mais sentido do que realmente ouvido; para obter este efeito alguns instrumentistas tocam a palheta pelo lado.

No caso do saxofone e do clarinete há muitas posições possíveis da língua dentro da boca e também posições em áreas diferentes da palheta. Liebman (1994) sugere que se pense no som “eee” em inglês (“i”, em português) para que a língua fique centralizada na boca. Em oposição ao som “aw” em inglês (“ó”, em português), onde a língua fica numa posição baixa na boca, e “ah” (“á” em português), onde a língua fica numa posição alta. Ele afirma também que, quando se pensa no som “tee”, se usa a parte frontal da língua (região 1 no gráfico abaixo), “dee”, a parte um pouco mais atrás (região 2), e “ke-ge”, a parte mais atrás da língua (região 3).

Liebman fez um gráfico para demonstrar as diferentes posições da língua e da palheta.

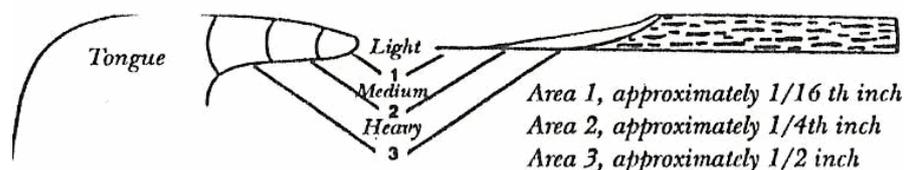


Figura 1: Posição da língua na palheta (Liebman, 1994:26)

Liebman criou um exercício onde sugere qual articulação deve ser feita em partes diferentes da língua e da palheta. Pensando a relação entre língua, palheta, articulação e

dinâmica, é possível praticar-se uma série de variáveis que geram sons completamente diferentes.

Prática de semínimas, devagar no começo, com níveis de intensidade diferentes

	Staccato leve		Intensidade média		Intensidade pesada		Quase ligado		Combinções possíveis
Área da língua	1	1	2	1	3	2	1	2	
Área da palheta	2	1	2	2	3	3	1	1	

Devagar ir aumentando a extensão e a velocidade até a duração de semicolcheias

Exemplo musical 10: prática de articulação e dinâmica com variação da língua e da área da palheta.

Este exemplo demonstra o quão amplo é o âmbito da articulação associada com outros fatores.

4.3 Sinais de expressão

Liebman demonstra mais um critério no fraseado, que é o de técnicas expressivas, e reconhece os efeitos expressivos que podem ser explorados no saxofone:

- **Pitch Bend** (curvatura da altura). Uma nota pode mudar de altura de afinação com a pressão no queixo e nos lábios. Relaxando a afinação desce, apertando a afinação sobe.
- **Portamento**. Tem o efeito de um pequeno "glissando" ou de um grande *pitch bend*, pois pode ter uma amplitude de até uma terça maior e pode ser feito através da combinação da laringe com os dedos. O efeito é que no intervalo entre duas notas, quando executado rapidamente, aparecem várias outras alturas. No clarinete este efeito é muito fácil e com uma possibilidade de amplitude intervalar muito maior do que no saxofone.
- **Pre and Post tones**. Trata do início e do fim do som. É a prática de trazer o volume e a altura das notas aos poucos. A partir de um som soprado, sem nota alguma, ir bem sutilmente aumentando o volume até atingir um volume alto e depois finalizar o som da nota com o ar, voltando ao som inicial, sem altura de nota. Este efeito está na seara da dinâmica.

- ***Muffled and Quarter notes.*** Quartos de tom e notas abafadas. Este efeito também provoca mudança na altura e no timbre das notas. Ele é provocado por posições alternativas no instrumento.
- **Voz.** Tocar a nota do instrumento e usar voz simultaneamente, tanto com notas em uníssono ou em harmônico. Pode-se também grunhir, rosnar e gargarejar, adicionando sons vocais à nota tocada. É muito comum na flauta popular e no saxofone de bandas de rock, onde se procura um efeito agressivo.
- **Dinâmica.** Tocar de *ppp* à *fff*.
- **Acentos.** O uso de acentos é crucial para o fraseado especialmente no *jazz* onde ele não é predeterminado. A *ghost note*, ou nota fantasma, em *jazz* refere-se a uma nota que parece desaparecer no meio de uma linha melódica. Isto se dá porque esta nota é tocada com um leve golpe de língua e dinâmica.
- ***Flutter tonguing.*** Língua tremulada, tremida.
- ***Subtone.*** É um efeito da dinâmica onde a nota é tocada bem baixa e os lábios cobrem a palheta dando ao som uma sensação “esfumaçada”, com muito ar.

4.4 O timbre no saxofone

David Liebman afirma que o timbre dos grandes saxofonistas produz uma sensação tranqüila na emissão, um nivelamento na sonoridade, uma rica e profunda sonoridade e, o mais importante de tudo, a expressão pessoal. Ele dedicou um livro inteiro para a prática e busca da expressão no saxofone.

A prática dos estudos dos harmônicos no saxofone (“*overtone exercises*”), que consiste em buscar as várias notas da série harmônica a partir de uma nota grave fundamental, gera o domínio da sonoridade por causa da conscientização do papel da laringe na emissão. É um princípio acústico onde as diferenças de timbre aparecem principalmente na combinação de vários harmônicos. Ele reconhece que o movimento das cordas vocais, junto com a vibração da palheta e dos dedos, é responsável pelos harmônicos no instrumento. Todo movimento que prevê tensão, pressão exagerada da musculatura dos lábios na palheta e na boquilha, estrangulamento da garganta, gera um som “apertado”, fora de centro e geralmente desafinado. A posição da língua e sua curvatura dentro da boca também provocam diferenças

na resistência da passagem de ar para o instrumento, alterando ainda o timbre, a afinação e o esforço do instrumentista.

Com relação ao timbre Teal assevera que muitas vezes é necessário cobrir a sonoridade de seu instrumento para que ele timbre como uma flauta ou um clarinete e depois, em um momento de solo, seu som possa se projetar diferentemente de quando estiver em grupo. Ele ressalta que não é só uma questão de volume e sim de timbre em associação com o volume. Segundo Teal (1984:45) a coluna de ar não vibra somente na medida do instrumento, ela também é dividida em segmentos. O som produzido pela nota grave com longa vibração é a nota fundamental, o primeiro harmônico, e os sons produzidos pelos pequenos segmentos são “*overtones*” ou harmônicos superiores. O timbre do saxofone é diretamente ligado a este fenômeno. Segundo Teal o saxofone é um dos instrumentos que tem mais variedade timbrística por ser muito flexível, sendo o timbre influenciado por:

- Concepção do timbre,
- Palheta e boquilha,
- Aparelho respiratório,
- Embocadura.

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.

4.5 Respiração e embocadura no saxofone

Schlueter e Liebman reconhecem que há muitos mal-entendidos sobre a respiração. Primeiro esclarecem que sem o diafragma não há respiração: “ele é um músculo involuntário

e sempre se usa o diafragma na respiração”. Eles negam o mito popular de que não se deve respirar muito para não ficar tonto e enjoado, e que se deve respirar somente o necessário. Para eles trata-se de falta de ar. Os autores recomendam sempre expandir a capacidade respiratória e sempre manter o corpo o mais relaxado possível; ambos citam a técnica Zen de relaxamento e de pensamento, onde o processo é mais importante que o produto.

Com relação à embocadura do saxofone, Liebman comenta que o ideal é ter a embocadura mais relaxada para que os mecanismos delicados possam acontecer na palheta, sem uma pressão que atrapalhe a sua capacidade vibracional. A posição e a pressão dos lábios na boquilha, somados com o relaxamento da laringe, são fundamentais para uma boa emissão. Simões (2006) alerta para que não se chegue numa zona de perigo da respiração e recomenda ser necessário sempre ter uma reserva respiratória, para não haver uma tensão muscular que gere uma pressão pela falta de ar, podendo ocasionar uma “corrida” no tempo e a desafinação.

Com relação às palhetas e qual a melhor a se usar, Liebman diz que ela fica sujeita à abertura da boquilha, ao tipo físico do músico e ao tipo de som que se deseja. Em geral uma palheta fraca produz um som brilhante e claro, com facilidades para o registro grave do instrumento, que fica aveludado, mas com problemas na região aguda. Uma palheta dura gera um som mais percussivo e perfurante no instrumento. Os dois tipos de palheta, caso tenham estas características extremas, produzem um efeito não musical no instrumento.

Com relação às boquilhas, como existe uma extensa discussão sujeita a interesses comerciais, Liebman diz que este é um assunto secundário. Afirma que se o instrumentista praticar mais exercícios de harmônicos e tiver um controle da coluna de ar e do relaxamento da laringe, ele pode ser capaz de tocar em qualquer combinação de palheta e boquilha.

A questão da escolha da boquilha depende de fatores estéticos, qual estilo se está buscando para atingir uma sonoridade x ou y. A ponta, a câmara, a abertura, sua estrutura interna, o material de que é feita, tudo isto influencia a sonoridade desejada. Cada músico tem

uma estrutura física e um som em mente e estas escolhas são muito particulares. A embocadura no instrumento depende do queixo, dos lábios e dos dentes, e é preciso prestar atenção para não apertar e nem forçá-la.

Pode-se concluir que as questões do relaxamento e da consciência na hora de tocar são recorrentes em todas as afirmações dos autores citados neste capítulo sobre o saxofone e sobre a interpretação.

4.6 O saxofone no choro

Presume-se que o saxofone foi introduzido no Brasil através do maestro Henrique Alves de Mesquita, que foi contemporâneo de Adolph Sax no Conservatório de Paris (1856). Quando ele voltou ao Brasil trouxe o sax soprano que foi incluído em sua orquestra e tocado por Viriato Figueira.

Em 1846 Sax tinha projetado, pelo menos no papel, uma amostra completa de saxofones: do sopranino ao subcontrabaixo. Embora nunca se transformassem em instrumentos orquestrais padrão, os saxofones fizeram sua reputação, e asseguraram a ele um cargo de professor no conservatório de Paris, em 1867 (Veloso, 2003:15).

Muitos autores atribuem a Pixinguinha, quando de sua ida à Paris na década de '20, época do modismo da *jazz-band*, a implantação do uso do saxofone no Brasil, mas a verdade é que o saxofone apareceu no Brasil quase 40 anos antes.

No Brasil se admitiu, erradamente, que o saxofone tivesse aqui chegado por influência do *jazz*, ou mesmo que Pixinguinha teria sido seu introdutor, após a turnê na Europa do grupo “Os Oito Batutas”, em 1922. Ele, de fato, voltou tocando saxofone, mas há muito já o conhecia aqui. Curiosamente, a primeira música de Pixinguinha a ser gravada, em 1915, a polca “Dominante”, foi interpretada pelo grupo denominado “Bloco dos Parafusos”, constituído por saxofone, clarinete e baixo. Dois anos antes de ir à cena o primeiro disco de *jazz* (1917), interpretado pela *Original Dixieland Jazz Band*, conjunto em que não havia saxofone (Sève. Encarte do *CD* “Choros, por que Sax?”, Biscoito Fino, 2005).

Seria mais lógico afirmar que o *jazz* é o choro norte-americano, já que o choro nasceu cerca de vinte anos antes do *jazz* (Sá, 1999:60).

No Brasil, Villa-Lobos e Radamés Gnattali escreveram diversas peças para o saxofone. Pinto (2005) demonstrou algumas diferenças da interpretação clássica e popular do saxofone na obra de Radamés Gnattali, e Soares (2000) escreveu sobre a obra de Villa-Lobos para o saxofone.

A história do saxofone no choro no Rio de Janeiro até o início do século XX é tratada por Rafael Veloso em sua dissertação de mestrado “O saxofone no choro - A introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro”. A autora descreverá um pouco mais a fundo o seu trabalho por ter uma ligação direta com esta pesquisa.

A principal proposta da pesquisa de Veloso é conhecer melhor o papel do saxofone no choro, as circunstâncias em que o saxofone foi introduzido no choro, as transformações que o primeiro provocou no segundo e as conseqüências estéticas destas transformações. Veloso delimitou a sua pesquisa entre os anos 1870 e 1930.

O *saxhorn* e o oficleide, assim como o saxofone, foram criados para as bandas militares a partir de instrumentos de orquestra. Segundo Veloso o instrumento precursor do saxofone foi o oficleide, instrumento com bocal (o sax tem boquilha e palheta), mas com chaveamento igual ao do saxofone. Sua função nas bandas era a de fazer contrapontos. A utilização do saxofone nos conjuntos de choro resultou na transformação de sua sonoridade e encontrou nas bandas militares ou civis um amplo uso, combinando uma sonoridade mais pesada ao lado de trompetes e trombones.

Veloso faz uma comparação entre o oficleide e o saxofone, tendo como parâmetro duas boquilhas diferentes, uma do oficleide e a outra do sax, num mesmo saxofone tenor tocado por um mesmo instrumentista. Conclui que o oficleide e o saxofone diferem do ponto de vista acústico em alguns pontos: no primeiro a vibração é produzida pelos lábios, no segundo pela palheta. No primeiro a afinação é mais complicada e o volume de som menor, sendo um instrumento mais antigo e exigente. No segundo a eficiência oferecida pela

boquilha e pela mecânica é muito superior. Segundo Veloso este deve ser um dos motivos da popularização do sax e conseqüentemente da extinção do oficleide.

Para Veloso o oficleide foi um instrumento importante na construção da identidade do choro e permitiu a introdução do saxofone neste gênero. Ele assegura que a gradual substituição do oficleide pelo saxofone foi um elemento de transformação estética:

O oficleide estava preso virtualmente ao passado e era um elemento de criação profundamente ligado à tradição e à identidade do choro. Quando Pixinguinha, utilizando-se de um instrumento moderno, como era considerado o saxofone, recria os contrapontos feitos por Irineu de Almeida e pelos chorões mais antigos, ele provoca uma transformação profunda nos padrões instituídos pelos antigos, sem, contudo, desconectar-se totalmente dos elementos essenciais para a identificação do gênero (Veloso, 2006:30).

Veloso dedica um capítulo a Pixinguinha e ao “Os Oito Batutas”, admitindo que a instrumentação do grupo fosse alterada nesta época: o pandeiro foi substituído pela bateria e houve a introdução do saxofone no grupo. Para Veloso as mudanças na instrumentação dos “Os Oito Batutas” e a maneira como eles foram transformando aos poucos o estilo de interpretação, composição e arranjo, geraram transformações estéticas que marcaram profundamente a maneira de se conceber o choro.

Nos anos 20 a popularização das orquestras de *jazz* gerou um novo mercado de trabalho para os músicos. Vários músicos tentavam entrar nas principais orquestras da época, que eram as de Pixinguinha, Donga e Romeu Silva. Segundo Vasconcelos (1984), Romeu Silva (com sua *Jazz Band Sul Americano*) teve um papel importante na história do choro, pelo fato de ter incluído em seu repertório, além do *jazz*, que estava em moda na época, maxixes e choros em versões para formação de orquestra.

Em seguida Veloso comparou as primeiras gravações do saxofone no choro com outras gravações sem o saxofone, com o intento de identificar as mudanças dos primeiros conjuntos. Analisa as gravações das *jazz-bands* brasileiras, relacionando-as com as transformações estéticas no choro a partir da segunda metade do século XX, e conclui que:

Os arranjos feitos pelos primeiros grupos de choro eram mais livres, pois estes não precisavam passar por um processo de gravação e orquestração, que o mercado operado pelas primeiras gravadoras começava a exigir. O único processo de arranjo utilizado pelos grupos de choro, no caso, pelas bandas militares, era mais voltado para a transcrição (...) a re-elaboração de uma obra com mudanças de meio (Veloso, 2006:65).

Veloso utiliza o conceito de arranjo, adaptação e orquestração, e sua transformação de significação ao longo do tempo durante os anos 20, elaborado por Aragão (2001). Inicialmente o choro atendia a um padrão de arranjo aberto, ou seja, as partes não estavam previamente definidas; cada grupo definia a forma e a maneira como iria tocar. A responsabilidade do autor era apenas com a melodia principal. As adaptações das músicas tocadas pelos pequenos grupos de choro para as grandes formações, como as fanfarras e as bandas militares, eram um processo mais artesanal e exaustivo que no período seguinte. Aragão revela a intenção das grandes indústrias de discos que, na década de 20, procuravam uma nova opção para o som regional dos grupos de choro, através dos arranjos criados para as *jazz-bands*:

Acontece que esse produto não poderia ser apresentado em seu estado bruto, tal qual era praticado por seus agentes tradicionais em seus meios originais. Parecia imprescindível a transformação da música popular em um produto palatável ao gosto de um público mais amplo, formador do mercado consumidor. É justamente nesta transformação que o arranjo desponta como atividade essencial para a indústria, enquanto possibilidade de “disciplinar e revestir os sons populares” (Aragão, 2001:28).

As mudanças que Aragão descreve no choro relacionam-se ao meio em que o choro era produzido. A música que era feita apenas ao vivo em saraus e festas, passou a ser veiculada nas rádios e nos discos. Essa mudança produziu transformações nas instrumentações e nos arranjos dos grupos, que passaram a ser obrigatoriamente mais claros e definidos, com o fim de facilitar as gravações e transmissões. Apesar disto a essência do choro como linguagem permaneceu inalterada, pois seria a única a dar legitimidade à prática musical. Veloso utilizou este material para fundamentar a sua pesquisa.

Ao entrevistar Severino Araújo, Veloso revela que o maestro pernambucano, nos arranjos de sua “Orquestra Tabajara”, trouxe a sonoridade das *big bands* para o choro:

Severino se considera um músico entre o tradicional e o moderno, via na elaboração dos arranjos e na transformação dos grupos elementos essenciais e diferenciais no seu trabalho (Veloso 2006:73).

Veloso conclui sua pesquisa dizendo que o saxofone produziu uma nova estética para o choro, através de agentes como Pixinguinha, que incorporaram o instrumento em busca de novas experiências, tanto pela modernização do meio (os arranjos) quanto no conteúdo, enriquecendo o panorama musical brasileiro.

Ao ouvir as gravações com o sax alto de Moura, surgiu para a pesquisadora a idéia da utilização de um instrumento com mais volume sonoro estar associada à possibilidade de outras formações instrumentais mais cheias. Como, por exemplo, a utilização de um instrumental com um número maior de percussões, da bateria, dos metais como o trombone e trompete, um instrumental com um maior volume sonoro. Na história do choro pode-se fazer uma retrospectiva de formações com mais ou menos volume sonoro. De um lado, com uma sonoridade mais leve, os regionais com instrumentos de cordas como cavaquinho, violão, bandolim e percussões leves como o pandeiro e o ganzá. Por outro lado as bandas militares que tocavam choro, as *big bands* e outros tipos de grupos mais ligados à formação instrumental dos grupos de *jazz* (baixo, bateria, teclado e saxofone ou trompete). Na introdução do livro de Sève (1999), Moura faz uma alusão a esta diferenciação:

Desde a década de 30 o choro popular apresenta duas vertentes principais: o camerístico (violões, cavaquinho, pandeiro e solista) e o orquestral *big band*. As inúmeras gravações desta época atestam o fascínio que estas execuções produziram (Moura apud Sève 1999: prefácio).

Esta tradição da *big band* brasileira, descrita e estudada por Veloso, forneceu subsídios para a autora entender o contexto histórico e musical anterior à atuação profissional de Moura e a sua influência, possibilitando o entendimento do contexto de seu aprendizado e a linha do choro que ele seguiu.

Existem inúmeros exemplos de instrumentistas que, durante os séculos XX e XXI, não tocavam apenas o saxofone e, apesar de não ser geralmente conhecidos como saxofonistas, certamente contribuíram muito para a história do saxofone no Brasil. O próprio Viriato Figueira sempre deu mais espaço para a flauta, mas atuou como saxofonista na orquestra de Henrique Alves de Mesquita.

Uma relação com alguns dos principais saxofonistas ligados ao choro no Rio de Janeiro foi feita para uma visão panorâmica do instrumento neste contexto. Muitos não nasceram no Rio de Janeiro, mas viveram a maior parte de suas vidas na cidade. Muitos são conhecidos principalmente como flautistas ou clarinetistas, mas tocam (ou tocaram) o saxofone na linguagem do choro:

- Viriato Figueira da Silva (1851, Macaé RJ - 24/3/1883, Rio de Janeiro)
- Anacleto de Medeiros (13/07/1866, Paquetá RJ - 14/08/1907, Paquetá RJ)
- Ratinho - Severino Rangel de Carvalho (13/4/1896, Itabaiana PB - 8/9/1972, Duque de Caxias RJ)
- Romeu Silva (11/2/1893, Rio de Janeiro RJ - 1/5/1958, Rio de Janeiro RJ)
- Pixinguinha - Alfredo da Rocha Vianna (23/4/1897, Rio de Janeiro RJ - 17/2/1973, Rio de Janeiro RJ)
- Luiz Americano Rego (27/2/1900, Aracaju SE - 29/3/1960, Rio de Janeiro RJ)
- Sandoval de Oliveira Dias (4/5/1906, Salvador BA)
- Copinha - Nicolino Cópia, dito (3/3/1910, São Paulo SP - 4/3/1984, Rio de Janeiro RJ)
- Abel Ferreira (15/2/1915, Coromandel MG - 13/4/1980, Rio de Janeiro RJ)
- Severino Araújo de Oliveira (23/4/1917, Limoeiro PE)
- K-Ximbinho - Sebastião de Barros (20/1/1917, Taipu RN - 26/6/1980, Rio de Janeiro RJ)
- Zé Bodega - José de Araújo Oliveira, dito (1923, Recife PE - 23/9/2003, Rio de Janeiro RJ)
- Biju - Moacyr Marques da Silva (01/9/1927, Rio de Janeiro RJ)

- Juarez - Juarez Assis de Araújo (7/10/1930, Surubim PE - 5/10/2003, Rio de Janeiro RJ)
- Paulo Moura (15/7/1932, São José do Rio Preto SP)
- Jorginho - Jorge Ferreira da Silva
- Dazinho - Edgar Gonçalves (24/3/1953 - 18/6/1990)
- Netinho - Pedro Silveira Neto
- Marcelo Bernardes (1/5/1956, Rio de Janeiro RJ)
- Paulo Sérgio Santos (08/7/1958, Rio de Janeiro RJ)
- Humberto de Araújo Reis Júnior (23/9/1959, Rio de Janeiro RJ)
- Mário Sève Wanderley Lopes (20/3/1959, Rio de Janeiro RJ)
- Rui Alvim, mais conhecido como clarinetista, mas também toca saxofone (29/10/1964, Lisboa)
- Eduardo Neves (24/2/1968, Rio de Janeiro RJ)
- Daniela Spielmann (01/11/1970, Rio de Janeiro RJ)
- Rafael Henrique Soares Veloso (11/11/1974, Rio de Janeiro RJ).
- Samuel de Oliveira (1979, Florianópolis SC)

4.7 Fraseologia, articulação e divisão no choro e no samba

Há um problema no sub-capítulo sobre a interpretação, articulação e timbre, porque a maioria dos métodos estudados e lidos é de música clássica e *jazz*, e por isso os saxofonistas têm que adaptar os conceitos, os exemplos e a sonoridade à cultura e à realidade do Brasil. É mais comum encontrar livros com repertório de choro do que um método que discuta a interpretação para um instrumentista, tratando da divisão rítmica, da variação melódica, da articulação, da relação entre melodia e base rítmica.

Um dos poucos métodos publicados de estudos de choro que trata deste assunto é o “Vocabulário do Choro”, de Mário Sève. Sève diz que na música brasileira uma das figuras

rítmicas mais características é a “semicolcheia – colcheia – semicolcheia” e a sua interpretação fica entre esta figura de três notas e a quiáltera de três destas mesmas três notas.

“O choro sempre tem os dois elementos (atraso e antecipação). Os cantores bons de samba têm uma coisa inexplicável, soam mais relaxados, cantam para trás do ritmo, não cantam agulhados. Antecipam a melodia, mas em relação à base é um pouco atrasado, não é na divisão, é um *feeling*. Isto vem do jeito de tocar: um choro dolente tem as antecipações e os atrasos simultaneamente. O Paulinho da Viola, que eu toco já há muitos anos, canta pra trás” (entrevista concedida por Mário Sève à autora em 2008).

Com relação ao aspecto rítmico, Salek (1999) admite ter encontrado em diversos choros a figura de “semicolcheia – colcheia – semicolcheia”, e, em torno destes desenhos, são feitas as modificações, as mais diversas, que voltam sempre ao desenho padrão. “Busca-se uma diluição da síncope para em seguida reforçar sua expressividade” (Salek, 1999:60). Os procedimentos para esta diluição são: a substituição de valores, a diminuição rítmica e o deslocamento da acentuação, com a utilização de antecipações, prolongamentos e retardos.

Foram encontradas outras reflexões sobre a questão da rítmica no choro e no samba, em analogia com a canção brasileira. Em seu artigo “Métrica derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular” (2006), Martha Ulhôa apresenta o conceito de métrica derramada para explicar a flexibilidade e a quase independência do canto em relação ao acompanhamento em canções populares brasileiras. Explica o conceito através da análise de uma canção interpretada por Elis Regina, discutindo a relação desta com a noção de “rubato” da musicologia tradicional. Ulhôa afirma que um dos elementos mais possantes de expressividade na canção popular é a flexibilidade e a quase independência do canto em relação ao acompanhamento, fenômeno que ela denomina de “métrica derramada”.

Na canção popular, a noção de compasso está presente, mas o mesmo é flexibilizado, tanto nos seus limites, quanto na sua estrutura interna, que é modificada em termos de hierarquia das pulsações. (...) Na métrica derramada acontece uma superposição da divisão das sílabas e encaixe frouxo dos padrões de acentuação da língua portuguesa à brasileira aos compassos musicais regulares da tradição ocidental consagrada (Ulhôa, 2006:2).

Ulhôa afirma que “derramar a métrica” é um traço estilístico marcante, principalmente em intérpretes de samba, e que a métrica derramada é mais do que um gesto de estilo individual e sim uma característica cultural mais ampla. Pode-se fazer uma analogia deste conceito, que é aplicado à voz com letra, ao choro instrumental, no que diz respeito à relação de quase independência entre a melodia e o acompanhamento, entre atrasos e antecipações. Estas são características da interpretação dos choros e dos sambas.

Quando ele amansava a flauta, afirmam os contemporâneos, era um prazer ouvi-lo nas suas melodias ardentes ou lânguidas, nesse misto de melancolia e espevitado tão carioca, nos ritmos vibrantes e sincopados, nas caprichosas modulações (Almeida, 1942, apud Salek p. 61)

A partir desta citação de Renato Almeida em relação à interpretação da flauta de Callado, Salek comenta que a maneira melancólica, “chorada” de tocar encontra expressão no “glissando”, no “vibrato”, no “frullato” e no “tremolo”. O “espevitado”, o “serelepe” encontra expressão em alguns procedimentos que caracterizam esta inquietação melódica: na duplicação das notas com duplo “staccato”, nos rápidos saltos oitavados, nos sons rebatidos geralmente de caráter descendente e nas frases descendentes por grau conjunto.

Moura também coloca a questão dos retardos e das adiantadas na interpretação do choro e do samba, mas enfatiza que o intérprete deve prestar atenção em que momento se encontrar com a base rítmica.

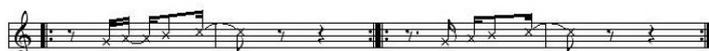
“As interpretações do Jacob do Bandolim, do Joel Nascimento, do Zé da Velha, eles tem um rebuscamento na interpretação em que muitas vezes dão uma corridazinha, no discurso, outras vezes atrasam, mas os pontos onde devem coincidir com a percussão, eles sabem muito bem pela tradição onde são, onde deve acontecer. Claro que isto sempre acontece no quarto tempo ou no oitavo tempo, ou seja, no final da métrica da semi frase ou no final do período, geralmente é aí que se encontra o acento do solista com a percussão e com o acompanhamento. Isto requer uma elaboração maior, embora seja mais ou menos parecido um intérprete com outro, mas é um momento livre, esta liberdade rítmica na execução do choro” (entrevista concedida à autora em 2008).

Sève fez um gráfico com os principais tipos de variação rítmica em cima de figuras rítmicas recorrentes no choro e no samba:

figura/figure



variações/variations

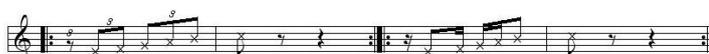
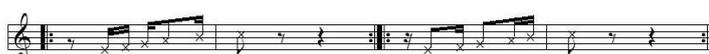
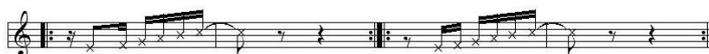


Exemplo musical 11: variações rítmicas recorrentes no choro (Sève, 1999:13)

figura/figure



variações/variations



Exemplo musical 12: variações rítmicas recorrentes no choro 2.

Sève (1999) demonstrou um gráfico com possibilidades de diferentes articulações em um grupo de oito semicolcheias, utilizando algumas figuras rítmicas comuns no choro.

figura/figure



variações/variations

Exemplo musical 13: variações de articulação num grupo de quatro semicolcheias (Séve, 1999:15).

Segundo Fabris (2006), são raros os casos em que a articulação do choro vem grafada nas partituras, e sua utilização depende muito do gosto, da técnica, da cultura musical e do julgamento do intérprete. Ele afirma que na *performance* do choro tradicional é comum encontrar dois tipos de articulação. Uma, em que todas as notas são separadas por um golpe de língua suave (*tenuto*), e outra, onde apenas a primeira nota de um grupo de notas, ou de uma frase, é articulada e as outras notas do grupo são ligadas. Em relação aos fonemas, Fabris diz que os mais utilizados são as sílabas “*tu*” ou “*ta*”, quando se busca maior acentuação no início da nota, e “*Du*” ou “*da*”, para um início mais suave. Ele coloca também que:

É muito comum a realização de pausas e de encurtamentos de som não escritos (...) os quais respondem em parte pela maior ou menor verve rítmica⁸⁰ de sua interpretação. A acentuação “*marcato*”, em que a nota é tocada com um valor mais curto que o de sua grafia, é muito utilizada na síncope brasileira (“*semicolcheia - colcheia - semicolcheia*”), em que a colcheia fica mais curta (Fabris, 2006:21).

⁸⁰ ou “*molho*” ou “*suingue brasileiro*”

Muitos professores de saxofone ensinam que a articulação no choro deve ser de duas em duas notas, onde ocorrem semicolcheias seguidas, mas enfatizam que não há regras e que cada situação musical tem uma articulação específica. Comentam também a importância de se manter a unidade de articulação de uma peça. Este dado foi retirado do caderno de aulas que a pesquisadora teve com o Professor Mário Sève e com Eduardo Neves.

Para Anat Cohen, clarinetista israelense que persegue uma carreira internacional como solista de choro e de *jazz*, a articulação no choro está diretamente ligada à base rítmica:

“Quando se pensa num samba, num choro, há sempre semicolcheias se movendo, então o que faz a coisa se mexer é onde você coloca os acentos e onde você bota os acentos tem tudo a ver com a percussão. (...) Então, você aprende o ritmo dos instrumentos de percussão, aprende como eles soam e, na relação com a banda, qual é o mais forte. O tamborim é sempre mais forte que os outros, então você pega ele e coloca na maneira que você toca” (entrevista concedida por Anat Cohen à autora em 2006).

Eduardo Neves confirma a idéia de que a rítmica está diretamente ligada à articulação:

“O princípio da articulação é aquele que aparece nos exercícios dos métodos, por exemplo: liga de duas em duas, de três em três, ataca uma liga duas, de duas em duas alternada como no *jazz*. O que modifica um bocado é a rítmica. No choro e no samba você tem um tipo de figura com síncope. (...) O que estabelece o tipo de articulação que você vai usar é a parte rítmica da frase. (...) Tem certos ritmos que não cabem determinadas articulações” (entrevista concedida por Eduardo Neves à autora em 2006).

Moura ressalta que é preciso prestar atenção na divisão para interpretar bem um samba, e faz um comentário sobre a maneira do instrumentista tocar samba. Ele faz uma comparação entre os músicos brasileiros e norte-americanos:

“Eu sempre me lembro do Stan Getz, lá nesta época em que eu comecei a minha vida profissional, 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, ele tocava em relação à música brasileira, as gravações que ele fez eram quadradas, não se adapta a nossa rítmica, a síncope é diferente. A maneira como ele tocava as síncopas, as antecipações também. Há uma regularidade de antecipação 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 se lembrar desta característica tão marcante que é o tempo

ímpar acentuado na cabeça do tempo e o tempo par antecipado. Ou seja, o primeiro tempo no chão e o segundo tempo antecipado” (entrevista concedida por Moura à autora em 2006).

Com relação à Moura, Sève acrescenta:

“Alguns instrumentistas de choro não tinham uma escola de sonoridade. Eu vejo o Paulo com uma formação acadêmica sólida, mas com uma maneira totalmente despojada de tocar. Acho que ele uniu perfeitamente estas duas coisas: uma formação acadêmica sólida com um jeito popular. O Abel Ferreira e o Luiz Americano não tiveram formação clássica, não tocaram em orquestra, isto faz a maior diferença. Fora isto, o Paulo também se dedicou à música de improvisação ligada ao *jazz* e como ele usa isto dentro do choro, da maneira que ele interpreta faz a maior diferença” (entrevista concedida por Mário Sève à autora).

CAPÍTULO 5 - ANÁLISE MUSICAL DE “TARDE DE CHUVA”

A primeira parte deste capítulo trata da análise descritiva e comparativa de seis versões da música “Tarde de Chuva”, gravadas por Moura em discos diferentes, de épocas distintas. Esta música foi composta por Moura em 1985 para a sua esposa Halina Grynberg, num domingo à tarde chuvoso, daí o nome “Tarde de Chuva”. O critério para a escolha desta música foi a recorrência de gravações e a maneira como ela caracteriza a participação de Paulo Moura no samba, no choro e na gafieira, com suas diversas influências. A pesquisadora encontrou aspectos composicionais e interpretativos provindos destes vários gêneros musicais e também do *jazz*.

As instrumentações variadas nas diferentes gravações enriqueceram as possibilidades interpretativas do autor, interagindo diretamente com a textura musical. Foram encontrados fonogramas em que Moura toca o sax alto, sax soprano em duos, toca em trios, quartetos e quintetos. Não foi localizada nenhuma outra gravação feita por outros intérpretes. Procurou-se encontrar as semelhanças e diferenças entre os fonogramas nos parâmetros forma, melodia, harmonia, ritmo e interpretação. No caso da interpretação são consideradas as seguintes variantes: formação instrumental e músicos acompanhantes, a articulação e expressão desta música nos diversos fonogramas. São discutidos alguns aspectos da estrutura formal do samba, do choro e do *jazz*, para caracterizar elementos musicais utilizados por Moura, aspectos interpretativos idiomáticos e de cada gênero musical. Assim a autora realiza uma articulação com os capítulos anteriores desta pesquisa.

Nesta análise é utilizada a partitura original cedida por Moura e a transcrição do tema e dos solos dos fonogramas realizados para esta pesquisa, que estão no anexo desta dissertação. Foram feitas apenas a transcrição dos temas e dos solos de Moura, sem os improvisos de outros instrumentos, por não ser o foco desta análise.

O saxofone e o clarinete são instrumentos transpositores. O sax alto soa sexta maior abaixo e o barítono soa uma décima terceira abaixo do que está escrito para estes instrumentos. O sax soprano e o clarinete uma segunda maior abaixo, o tenor uma nona maior abaixo do que está escrito. Abaixo, uma tabela com as transposições e os instrumentos.

THE WOODWIND CHOIR (REED AEROPHONES) 169

TABLE OF TRANSPOSITIONS

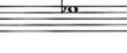
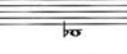
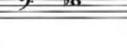
	Written Pitch	Sounding Pitch	
B \flat Clarinet B \flat Soprano saxophone			a major 2nd below the written pitch
A Clarinet			a minor 3rd below the written pitch
E \flat Sopranino saxophone E \flat Clarinet			a minor 3rd above the written pitch
D Clarinet			a major 2nd above the written pitch
F English horn F Bass horn			a perfect 5th below the written pitch
G Alto flute			a perfect 4th below the written pitch
E \flat Alto clarinet E \flat Alto saxophone			a major 6th below the written pitch
B \flat Tenor saxophone B \flat Bass clarinet*			a major 9th below the written pitch
E \flat Baritone saxophone			a major 13th below the written pitch
B \flat Contrabass clarinet B \flat Bass saxophone			two octaves and a major 2nd below the written pitch
Piccolo			an octave above the written pitch
Contrabassoon			an octave below the written pitch

Tabela 1: Transposição de instrumentos (Adler, 2001:169)

Para que um número maior de músicos possa acompanhar a leitura das partituras, a autora optou por apresentar todos os exemplos musicais na tonalidade da partitura original, que está escrita em Cm. A transcrição serviu também para o reconhecimento de práticas de *performance* geralmente não escritas em partituras de música popular, como as articulações, o timbre e os efeitos.

A segunda parte deste capítulo apresenta outras três versões da mesma música realizadas⁸¹ especialmente para esta pesquisa, interpretadas por músicos cariocas com experiência profissional no choro. São eles: Eduardo Neves, Mário Sève e a própria pesquisadora. Foram comparadas estas versões com a análise das outras versões gravadas por Moura anteriormente. Este experimento científico foi feito para demonstrar que algumas características encontradas nos fonogramas de Moura encontravam-se também nos fonogramas gravados para a pesquisa e comprovar assim o seu legado. Empregando os dados coletados tenta-se comprovar a sua influência nas gerações posteriores.

5.1 Parte 1 - Os fonogramas de Moura

Os fonogramas escolhidos estão em ordem cronológica:

1. “Tarde de Chuva”: faixa 9 do *CD* “**Brasil Instrumental**”, uma compilação de gravações de saxofonistas, 1985 - Kuarup. (2 min. 34 s.).
2. “Tarde de Chuva”: faixa 11 do *DVD* “**Paulo Moura - Une Infinie Musique**”, 1987 - Eclats Noirs du Samba. (2 min. 39 s.).
3. “Tarde de Chuva”: faixa 8 do *CD* “**Dois Irmãos**”, 1992 - Caju Music. (3 min. 31 s.)
4. “Tarde de Chuva”: faixa 11 do *CD* “**Rio Nocturnes**”, 1992 - Messidor - Continental. (4 min. 28 s.)
5. “Tarde de Chuva”: faixa 9 do *CD* “**Instrumental no CCBB - Paulo Moura e Nivaldo Ornellas**”, 1993 - Tom Brasil. (4 min. 13 s.)
6. “Tarde de Chuva”: faixa 9 do *CD* “**Mood Ingênuo - Pixinguinha Meets Duke Ellington**”, 1999 - Jazzheads. Gravado ao vivo em Gênova, 1996, no projeto “Cantar da Costa”. (4 min. 39 s.).

Foram encontrados outros dois *CDs* com a gravação da música “Tarde de Chuva”. O *CD* “Brasil Musical” (faixa 9), produzido por Tom Brasil (TBNUNI00), que é uma compilação com fonogramas gravados por vários artistas nos anos anteriores em projetos do Centro Cultural Banco do Brasil. Este *CD* tem o mesmo fonograma de “Tarde de Chuva” do

⁸¹ As gravações foram realizadas no estúdio SKN em Ipanema, Rio de Janeiro, ao longo de 2007 e 2008.

The musical score for "tarde de chuva" is presented in two columns. The left column contains measures 1 through 29, and the right column contains measures 30 through 54. The score includes a melody line and a guitar accompaniment line. The key signature is D minor (two flats). The tempo is marked "samba". The score is divided into sections: INTRO (measures 1-9), A (measures 10-29), B (measures 30-46), and Coda (measures 47-54). The A section has first and second endings. The B section is marked "partido alto" and "samba". The Coda section is marked "Coda".

Exemplo musical 15: cópia digitalizada da partitura “Tarde de Chuva” original Paulo Moura com numeração de compassos.

É interessante notar que nenhum dos fonogramas reproduz fielmente esta partitura, cada um apresenta melodias, divisões e harmonias diferentes da partitura original. Ou seja, esta partitura serve apenas como um guia, pois cada gravação tem sua especificidade. Por isto foi necessária a transcrição de cada uma das versões.

5.1.1 Forma

Em todas as gravações a tonalidade da música é Dó menor, o ritmo 2/4, e há duas partes, “A” e “B”, com introdução e coda. A parte “A” se apresenta em Dó menor, tem 18 compassos e vai de c.10 ao c.29. A parte “B” se apresenta em Sol menor, tem 16 compassos e vai do c.30 ao c.46 (a numeração dos compassos está indicada na partitura acima). Foram localizados choros modernos, sambas e canções jazzísticas com esta forma AABA, com duas partes, ou seja, não é a forma que vai definir o gênero desta música.

Encontrou-se uma forma igual nas gravações em que Moura toca o saxofone alto (Introdução-A-A-B-A-Introdução-A-A-B-A-A-Coda). Outra forma quando toca o saxofone

soprano (Introdução-A-A'-B-A-B-A-Coda) e uma forma para o clarinete (Introdução-A-A'-B-B-Introdução-A-A-B-B-A-Coda). A forma estaria mais ligada à idéia da instrumentação utilizada por Moura.

As introduções variam de uma gravação para outra, tendo uma versão quando Moura a executa com o sax alto e outra versão quando esta se dá tocada pelo clarinete ou o sax soprano. As codas são muito parecidas entre si. A partitura original cedida por Moura contém a introdução da versão que é tocada pelo sax alto nas gravações dos CDs “Rio Nocturnes”, “Instrumental no CCBB” e “Mood Ingênuo - Pixinguinha Meets Duke Ellington”.

Nas gravações em que Moura toca o sax alto há uma repetição completa da forma, com um improviso escrito, fazendo uma referência ao tipo de arranjo mais ligado ao *jazz* que ao choro. Nos outros fonogramas há uma seção de improvisos em uma parte apenas da forma, ou apenas variações melódicas do tema.

Os andamentos variam muito de um fonograma para outro, alterando sensivelmente o caráter de cada gravação. A duração de cada fonograma varia muito em função dos andamentos e da forma, que não é uniforme.

1. **Gravação do CD “Brasil Instrumental”**

Introdução-A-A'-B-A-B-A-CODA

Andamento: ♩ = 87

Formação instrumental:

Paulo Moura - sax soprano

Zé da Velha - trombone

Raphael Rabello - violão de sete cordas

2. **Gravação do DVD “Paulo Moura - Une Infinie Musique” (Eclats Noirs du Samba)**

Introdução-A-A'-B-A-B-A-CODA

Andamento: ♩ = 92

Formação instrumental:

Paulo Moura - sax soprano

Grupo Fundo de Quintal:

Arlindo Cruz - banjo

Sereno - tantã

Sombrinha - guitarra
 Bira Presidente - pandeiro
 Ubirajara - repique de mão

3. **Gravação do CD “Dois Irmãos”**

Introdução-A-A’-B-B-Introdução-variação temática do clarinete em B-B-melodia no A-CODA

Andamento: ♩ = 93

Formação instrumental:

Paulo Moura - clarinete

Raphael Rabello - violão de sete cordas

4. **Gravação do CD “Rio Nocturnes”**

Introdução A-A’-B-A-variação temática do sax alto A-A-B-A-melodia no A-CODA

Andamento: ♩ = 92

Formação instrumental:

Paulo Moura - sax alto

Andreas Weiser - percussão

Burkhard Schäffer - bateria

Jorge Degas - baixo elétrico

Michael Rodach - guitarra

Wolfgang Loos - teclados

5. **Gravação do CD “Instrumental no CCBB”**

A-A’-B-A-variação temática do sax alto A-A-B-A-melodia no A-CODA

Andamento: ♩ = 93

Formação instrumental:

Paulo Moura - sax alto

José Luiz Maia - contrabaixo

Osmar Milito - piano

Pascoal Meirelles - bateria

6. **Gravação do CD “Mood Ingênuo - Pixinguinha Meets Duke “Ellington”**

A-A’-B-A-variação temática do sax alto A-A-B-A-melodia no A-CODA

Andamento: ♩ = 98

Formação instrumental:

Paulo Moura - sax alto

Cliff Korman - piano.

5.1.2 Análise da forma de “Tarde de Chuva” - Introdução -A-B -variações improvisadas - coda

Introdução

Nestas gravações há quatro versões de introdução.

A primeira introdução encontrada no primeiro fonograma (do *CD* “Brasil Instrumental”) tem apenas dois compassos e é um arpejo do violão de sete cordas.



Exemplo musical 16: introdução (gravação do *CD* “Brasil Instrumental”).

No segundo fonograma (com o grupo Fundo de Quintal), a introdução tem o material temático do fim da quarta frase de A, é igual à coda com seis compassos e se dá em tempo “rubato”. O ritmo do acompanhamento só acontece na entrada da melodia do tema A.

Exemplo musical 17: introdução (gravação do *DVD* “Paulo Moura - Une Infinie Musique”).

A terceira introdução foi criada por Moura e Raphael Rabello para a gravação do *CD* “Dois Irmãos”. Esta introdução tem um rico acompanhamento do violão de sete cordas que, num primeiro momento, toca a harmonia com melodias graves (as baixarias) que encadeiam as frases musicais e, num segundo momento, dobra a melodia da introdução com o clarinete também tocando as “baixarias” no final das frases musicais.

Rabello utiliza três procedimentos típicos da linha de baixo do choro, que são: o baixo condutor harmônico, que acumula em si as características de baixo, harmonia e ritmo, o baixo

melódico de carácter mais livre, onde o intérprete pode criar melodias em contraposição à melodia principal ou dialogar com esta, e o baixo pedal, que é comum de se encontrar em secções introdutórias ou durante transições.

The image displays a musical score for Example 18, consisting of four systems of music. The first system is for guitar (violão) and includes chords Cm and Cdim7. The second system is also for guitar, featuring chords Bdim/C and Cm. The third system involves both clarinet and guitar, with chords Cm, Cdim, and Bdim/C. The fourth system is for guitar, showing two endings (1. and 2.) with Cm and Cdim chords. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo musical 18: introdução (gravação do CD “Dois Irmãos”).

A quarta introdução aparece nos fonogramas “Rio Nocturnes”, “Instrumental no CCBB” e “Mood Ingênuo - Pixinguinha Meets Duke Ellington”. A principal característica desta introdução é o grupamento de seis semicolcheias consecutivas. Estas notas representam um motivo melódico, com as notas de um acorde menor que se repete e desce cromaticamente quatro vezes. Este ritmo provoca uma sensação de compasso ternário (hemiola), por causa da acentuação que se dá a cada seis notas. Notou-se que em todos os fonogramas a acentuação da base rítmica é igual à da melodia nos quatro primeiros compassos, reforçando a sensação rítmica ternária, diferente dos compassos seguintes em que a divisão binária fica clara.

The musical score consists of four staves. The first staff is in treble clef and contains four measures with chords Cm7, Bm7, Bbm, and Am7. The second staff is in bass clef and contains five measures with chords Ab7(13), G7(b13), Cm7, G7(b13), and Db7. The third staff is in treble clef and contains four measures with chords Cm7, Bm7, Bbm, and Am. The fourth staff is in bass clef and contains four measures with chords Ab7(13), G7(b13), Cm, and G7(b13).

Exemplo musical 19: introdução nas gravações dos CDs “Rio Nocturnes”, “Instrumental no CCBB” e “Mood Ingênuo - Pixinguinha Meets Duke Ellington”.

Moura escolheu as introduções em função do instrumental que o acompanhava nas gravações e do instrumento que escolhera para tocar.

Quando eu toco no saxofone é mais jazzístico. Toda vez que eu faço com regional, toco com aquela introdução que eu gravei com o Raphael, e, quando toco com grupos que têm bateria e baixo, aí eu faço a introdução mais jazzística mesmo. E os violonistas com quem eu toco, muitos violonistas de regional conhecem aquela introdução, com o Raphael. O Yamandú, o dia em que eu o conheci, estava no camarim tocando esta introdução” (entrevista concedida por Moura à autora em 2007).

Parte A

A Parte “A” tem quatro frases: vai do c.10 ao c.29, e se manifesta em Cm. As três primeiras frases têm o mesmo tamanho de quatro compassos, a quarta e última frase da parte “A” é ampliada em dois compassos, ou seja, tem seis compassos, resultando num “A” com 18 compassos, irregular se comparado com outros que geralmente têm 16 compassos com frases de quatro compassos cada.

Exemplo musical 20: frases de “A”.

Parte B

A Parte “B” se manifesta em Gm e tem a forma regular com 16 compassos subdivididos em quatro frases de quatro compassos.

Exemplo musical 21: frases de “B”.

Variações improvisadas

Nas duas primeiras gravações desta música não há uma seção específica para as variações improvisadas. No primeiro fonograma o tema é exposto quase sem variações. Na segunda gravação, com o grupo “Fundo de Quintal”, na terceira exposição do A, a partir do c.61, e na segunda exposição do B no c.79, há uma variação melódica considerável, mas no final de cada seção é exposto o tema. O terceiro fonograma, a gravação em duo com o

Raphael Rabello, tem uma seção específica de variação improvisada, cuja melodia não é baseada na melodia original e sim na harmonia. Nas três últimas gravações em que Moura toca o sax alto há uma repetição completa da forma com uma melodia diferente da original, fazendo uma referência ao tipo de arranjo mais ligado ao *jazz* que ao choro.

Com relação a estas variações improvisadas, Moura comentou que preparou um solo para as gravações em que toca o sax alto:

“Agora quando eu gravei na Alemanha, eu fui compondo um solo lá, na hora, com o produtor alemão que teve uma paciência danada. Aquele solo que toquei na gravação eu toquei muitas vezes em gravações posteriores; decorei o solo e gravei de novo, é o mesmo. Tem muitas coisas que eu faço assim, às vezes eu faço um solo que eu faço ao vivo, eu aproveito para gravação, ele já tá garantido e eu não preciso quebrar a cabeça” (entrevista concedida por Moura à autora em 2008).

Esta seção tem elementos melódicos e interpretativos do *jazz*, mas mantém uma rítmica ligada ao samba e ao choro. Segundo Fabris (2006:15), algumas características melódicas do *jazz*, como a utilização de *patterns*⁸², *riffs*⁸³, notas blue (*blue notes*), acréscimo de notas estranhas à harmonia e escalas pentatônicas, foram gradualmente incorporadas às práticas de *performance* de outros gêneros populares em todo o mundo. Estes *patterns* têm tensões harmônicas e uma curvatura melódica utilizadas por Moura na construção de suas variações improvisadas.

Com relação à idéia de criar um improviso e se manter na linguagem do choro, Moura considerou que:

“O que eu aprendi do *jazz* foi a liberdade e tirar a timidez do solista, como existia muito no choro. Os músicos tocavam bem, mas eram sempre tímidos, tocavam um trecho pequeno, o outro tocava um trequinho, então fica todo mundo dividindo aquilo ali, como se estivesse dizendo aqui não tem ninguém melhor do que ninguém, todo mundo é igual. 16 compassos só de uma música não dava para fazer alguma coisa ali. (...) Não era isto o que eu via em alguns

⁸² *Patterns* são frases transcritas de improvisos estudadas pelos jazzistas para aprimorar a sua destreza na hora de improvisar.

⁸³ *Riff* é um termo do *jazz* que designa um motivo melódico curto simples e de fácil assimilação podendo ser utilizado como *background* durante solos ou mesmo servir de tema principal.

solistas como Pascoal de Barros, como o K-Ximbinho, Zé Bodega, eles tocavam pra fora. Isto eu não vou abrir mão, eu vou manter, ao mesmo tempo tocar com os chorões e ver aonde a gente pode se encontrar e aonde dá pra sair. Nesta tentativa eu tô até hoje, este não é o tipo de coisa que se conquista e agora já tem. Em algumas coisas eu acho que melhorei na maneira de tocar o choro, não sei se por falta de coragem, mas eu não ouço dizerem você não toca choro” (entrevista concedida por Moura à autora em 2008).

Paulo Moura

Dm7(♭5)/C G7♭13 Cm7

99

Exemplo musical 22: *pattern* de II-V menor do jazz com acréscimo de tensões harmônicas, no solo de Moura (gravação do CD “Instrumental no CCBB”).

Abaixo um exemplo de exercícios de *patterns* de II-V-I⁸⁴ de jazz.

Dm7(♭5) G7(♯9) Cm7 ♯

Dm7(♭5) G7(♯9) Cm7 ♯

Dm7(♭5) G7(♯9) Cm7 ♯

Exemplo musical 23: exercício de *patterns* de II-V-I (Aebersold, Jamey, the II-V-I Progression vol. 16, 1998:10).

Paulo Moura

Gm7 ♯

131

Exemplo musical 24: utilização da escala pentatônica de Gm para a construção do solo (gravação do CD “Rio Nocturnes”).

⁸⁴ Aebersold, Jamey. The II-V-I Progression. Vol. 16. Jamey Aebersold Jazz Inc., 2000.

A Coda

A coda tem o material temático do último compasso de A. O tamanho da coda varia de uma gravação para outra e sempre termina com um “rallentando”. Ela tem geralmente nove compassos quando tocada pelo sax alto, e cinco compassos quando tocada pelo clarinete ou o sax soprano.

Paulo Moura

The musical score for Paulo Moura's coda is presented in two staves. The top staff contains the melodic line, with four motifs labeled 'motivo A' and 'motivo A'' circled. The bottom staff shows the harmonic accompaniment, with a 'motivo A'' circled. Chord progressions are indicated above the notes: A^b7(11), G7(9), Cm7, Cm/B^b, A^b7, Gm11, Cm, Cm/B^b, A^bmaj7, Gm11, Fm7, Gm, and Cm11.

Exemplo musical 25: motivos A e A'' da coda com uma pequena variação melódica entre eles.

5.1.3 Harmonia

Com relação à harmonia, pelo fato de se tratar de música popular, é comum encontrar modificações da melodia, harmonia e ritmos do original, em função do acompanhador. A harmonia da parte A é diferente em cada um dos fonogramas, mas a função harmônica é muito parecida em todas as gravações. Abaixo três exemplos de diferentes harmonizações:

Four staves of musical notation showing different harmonic arrangements for the same melodic line. The first staff shows Cm, D/C, and Fm/C. The second staff shows Bdim/C, Cm, Fm, and E^bmaj7. The third staff shows Gm7(5), C7(11), Fm7, and Dm7(5) G7(9). The fourth staff shows Cm, Cm/B^b, A^b7(11), G7(9), Cm7, and G7(11).

Exemplo musical 26: harmonia da parte A da partitura original.

Exemplo musical 27: harmonia da parte A (gravação do CD “Dois Irmãos”).

Exemplo musical 28: harmonia da parte A (gravação do CD “Rio Nocturnes”).

Em todas estas versões a primeira frase começa com a função de tônica (c.1 c.2) e termina com a função de dominante secundário com o baixo pedal na tônica c.3, c.4 (dominante da dominante). A segunda frase começa com a função Subdominante no c.5 e dominante no c.6. Na harmonia original, há um baixo pedal em Dó nos seis primeiros compassos com a estrutura superior mantendo a mesma funcionalidade das outras versões.

Encontramos no exemplo do “Rio Nocturnes”, nos c.5 e 6, um II-V cadencial menor para a tônica, que é uma harmonização típica do *jazz* e do *choro*. Em todos os exemplos há uma inclinação para o quarto grau menor no início da terceira frase c.9, 10 e 11. Notam-se algumas tensões harmônicas diferentes entre as versões, por exemplo, o acorde de Fá menor na versão “Dois Irmãos” (c.11) está com sétima maior e na versão “Rio Nocturnes” com a sétima menor.

A quarta frase começa e termina com a função tônica em todos os exemplos, c.13 e c.19, respectivamente. Na gravação “Dois Irmãos” o c.15 se apresenta com uma função de dominante e, neste mesmo compasso da gravação “Rio Nocturnes”, o acorde utilizado é um diminuto substituto desta dominante. Na partitura original e na gravação “Rio Nocturnes” o c.16 tem a função de dominante da tônica, mas na gravação “Dois Irmãos” há uma substituição desta dominante pelo acorde SubV (estes acordes têm o mesmo trítone que a dominante, porém com baixos em distância de quarta aumentada). Esta frase é o desfecho cadencial da música.

Estas diferenças realçam o colorido do acompanhamento. A montagem de cada acorde demonstra características de cada estilo de acompanhamento, mas a estrutura harmônica no geral é muito semelhante.

A harmonia em B apresenta algumas diferenças entre as versões, mas a estrutura harmônica é parecida entre elas também.

The image shows a musical score for a section labeled 'B'. It consists of four staves of music in G minor, 2/4 time. The first staff contains chords Gm, Gm6, D7, and D7. The second staff contains Am7(5), Adim, E7(9), and D7. The third staff contains Cm, Am7(5), D7, Gm, and Gm/F. The fourth staff contains E7(9), D7(9), Gm(maj7), and Gm6.

Exemplo musical 29: harmonia da parte B da partitura original.

Exemplo musical 30: harmonia da parte B (gravação do CD “Instrumental no CCBB”).

The score consists of four staves of music in 2/4 time, marked with a box 'B'. The first staff contains chords Gm7 and D7/A. The second staff contains Am7(65), D7, D7, and G+7. The third staff contains Cm7, F7, Bbmaj7, and Ebmaj7. The fourth staff contains A7(13), D7(9), Gm, Dm7(65), and G+7. There are various articulations such as slurs, accents, and triplets throughout the piece.

Exemplo musical 30: harmonia da parte B (gravação do CD “Instrumental no CCBB”).

Exemplo musical 31: harmonia da parte B (gravação do CD “Brasil Instrumental”).

The score consists of four staves of music in 2/4 time, marked with a box 'B1'. The first staff contains chords Gm, Gm, D7/A, and D7. The second staff contains Am7(65), D7/F#, Am7(65), D7, and G7. The third staff contains Cm7, Am7(65), D7, Gm7, and Gm/F. The fourth staff contains Eb7, D7(9), Gm7, and G7. There are various articulations such as slurs, accents, and triplets throughout the piece.

Exemplo musical 31: harmonia da parte B (gravação do CD “Brasil Instrumental”).

Nota-se que a primeira frase tem os dois primeiros compassos com a função de tônica e os dois compassos posteriores de dominante; a única exceção é na gravação “Dois Irmãos”, onde o acorde é o lá meio diminuto. A segunda frase oscila entre a subdominante e a dominante, e termina sempre com uma dominante para o quarto grau. A terceira frase começa no quarto grau e termina na tônica. A quarta frase começa com a dominante da dominante no c.13, segue para a dominante c.14 e termina na tônica. No exemplo “Brasil Instrumental” e na harmonia original, o acorde no c.13 é o SubV/V (o acorde dominante substituto, com a nota do baixo distante uma quarta aumentada da fundamental do dominante da escala).

As gravações com Raphael Rabello no violão (CDs “Dois Irmãos” e “Brasil Instrumental”) e com o grupo “Fundo de Quintal” (DVD “Paulo Moura - Une Infinite Musique”) têm um tipo de montagem de acordes e uma instrumentação mais ligados à tradição do choro e do samba. Isto apesar de Raphael Rabello utilizar elementos de acompanhamento bastante elaborados. As gravações “Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington” (com Cliff Korman ao piano), “Rio Nocturnes”, “Instrumental no CCBB” (com Osmar Milito ao piano), têm acordes com tensões harmônicas mais ligadas ao *jazz* e uma maneira de frasear nos contrapontos de acompanhamento também mais ligada à tradição jazzística e da gafieira.

5.1.4 Melodia

A melodia assim como a harmonia não tem um padrão igual entre os fonogramas e a partitura original. A autora utilizou a versão da partitura original para analisar a melodia; a numeração dos compassos está baseada nesta partitura.

Na composição de Moura foram identificados vários elementos melódicos característicos do choro.

Arpejos

Segundo Almada (2006:12) há cinco tipos de arpejos característicos do choro: arpejo ascendente, descendente, quebrado, alternado, salto inicial descendente. Alguns exemplos de arpejo são encontrados na composição:



Exemplo musical 32: arpejo escrito na parte A.

B

arpejo descendente notas do arpejo alternadas

Exemplo musical 33: arpejo escrito na parte B.

notas do arpejo alternadas

Exemplo musical 34: outro arpejo escrito na parte B.

Apojaturas, bordaduras e escapadas

Segundo Salek (1999:36), Almada (2006:30) e Fabris (2006:10), bordaduras, escapadas e apojaturas são elementos melódicos característicos do choro, encontrados também na grafia de Moura.

apojatura bordadura bordadura

Exemplo musical 35: apojaturas escritas na partitura original.

escapada

bordadura

Exemplo musical 36: bordaduras escritas na partitura original.

Notas de passagem e cromatismo

As notas de passagem geralmente têm curta duração, acontecem em uma posição métrica fraca de uma frase e ocorrem entre duas notas de arpejo por grau conjunto (Almada, 2006:30).

Musical notation in 2/4 time, key of C minor. The first measure is labeled Cm. The second measure shows a chromaticism (cromatismo) with a circled note. The third measure shows passing notes (notas de passagem) with circled notes. The fourth measure is labeled Ab7(#11).

Exemplo musical 37: cromatismos e notas de passagem escritos na partitura original.

Musical notation in 2/4 time, key of C minor. The notation shows chromaticisms (cromatismos) and passing notes (nota de passagem) with circled notes.

Exemplo musical 38: outros cromatismos e notas de passagem escritos na partitura original.

Há também a ocorrência de alguns elementos jazzísticos na melodia.

Blue note (nota blue)

Consiste em criar uma nota que não consta na escala diatônica tradicional, podem ser a terça, a quinta e a sétima da escala blues. Estas notas estão mais associadas à prática da *performance* do que a escrita na partitura.

A ESCALA BLUES

O som da escala blues mais popular é construído na maneira seguinte:

GRAUS DA ESCALA:	1	b3	4	#4	5	b7	1
EXEMPLO EM C:	C	E ^b	F	F [#]	G	B ^b	C

Exemplo musical 39: a construção da escala blues (Aebersold, Jamey. The blues scale, 1988:4)⁸⁵.

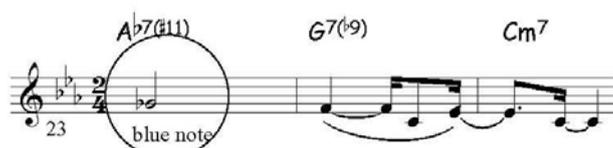
No caso, a terça abaixada (b3) e quarta aumentada (#4) seriam as notas blue. Existe também a escala de blues com a sétima, que é também conhecida como escala do *bebop*.

⁸⁵ Aebersold, Jamey. The blues scale. Vol. 42. Jamey Aebersold Jazz Inc., 1988.



Exemplo musical 40: escalas pentatônicas maiores e menores, nota *blue* e escalas *blue*.

A nota *blue* é geralmente interpretada com alterações na afinação, uma espécie de *pitch bend* que gera o que chamam de "sonoridade *blue*".



Exemplo musical 41: utilização da *blue note* na composição "Tarde de Chuva".

5.1.5 Ritmo

O acompanhamento rítmico

A indicação que Moura fornece sobre o acompanhamento rítmico desta música é que, no geral, ela é um samba-choro. Os oito primeiros compassos de B têm a indicação de um partido alto e o restante de um samba.

A partir das definições de Márcio Bahia expostas no capítulo sobre a estrutura do samba, a autora pôde analisar a estrutura rítmica do acompanhamento nos fonogramas. Para Bahia não existe diferença entre as levadas de samba-choro e "samba 2". Ele toca o samba do mesmo jeito que toca o samba-choro; para ele o que define esta diferença é o contorno melódico. Quando ele toca um choro utiliza menos antecipações, mas ele não considera "Tarde de Chuva" um choro. Segundo Bahia os sambas têm duas levadas básicas e o partido alto é uma terceira levada.

Observaram-se com maior facilidade estas células rítmicas nas gravações analisadas que têm a bateria e a percussão na formação instrumental. Nas outras gravações foi preciso descobrir a célula rítmica através da levada de piano ou de violão.

Na gravação Brasil Instrumental a referência para a levada é o violão de Raphael Rabello: é o único que faz acompanhamento. No c.63 (parte A3 no acorde Sol meio diminuto) é possível identificar a célula de “samba 2”, as notas agudas do violão seriam a caixa e o baixo seria o bumbo.



Repetição do Exemplo musical 7.

Na gravação com o grupo “Fundo de Quintal” é possível identificar a célula de “samba 2” na percussão.

Em relação à melodia se pode verificar que quando o acompanhamento realiza a célula de samba 2, no primeiro compasso o início das frases é antecipado e no segundo compasso é tético. Como esta célula acontece de dois em dois compassos, e geralmente as frases são pares, a interpretação fica sujeita a esta rítmica: geralmente o primeiro inciso é antecipado e o segundo é tético. Estas divisões não acontecem de forma regular, ou seja, nem todo início de frase é antecipado onde o acompanhamento é o de “samba 2”, pois há diferenças e nuances interpretativas, mas, de uma maneira geral, a interpretação segue esta lógica: um compasso antecipado e um tético.

Exemplo musical 43: relação entre a divisão melódica e a levada de partido alto (gravação do CD “Dois Irmãos”).

Na gravação “Rio Nocturnes” encontra-se a célula rítmica do “samba 1”, mas a divisão dos acordes é uniforme, sem as variações características da interpretação com a intenção brasileira. A autora encontrou a célula rítmica do “samba 1” também na gravação “Instrumental no CCBB”, com as síncopes e antecipações características brasileiras, mas não detectou diferenças de levada entre as partes A e B.

célula de samba 1

Repetição do Exemplo musical 6.

A célula de “samba 1” é o inverso da célula de “samba 2”, ou seja, o primeiro compasso é tético e o segundo antecipado. Na gravação “Rio Nocturnes” fica bem nítido o início tético das frases, em acordo com o acompanhamento que é tético também. Na gravação “Instrumental no CCBB” a bateria e o baixo realizam a divisão “samba 1”, mas o piano costura o tempo todo o acompanhamento com antecipações e frases contrapontísticas. A interpretação de Moura neste caso fica mais ligada a esta idéia da variação, apresentando mais inícios antecipados do que téticos.

Exemplo musical 44: relação entre a divisão melódica e a levada de samba 1 (gravação do CD “Rio Nocturnes”).

Na gravação “Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington” a pesquisadora encontrou as duas levadas diferenciadas: a parte “A” com o “samba 2” e a parte com o partido alto como indica a partitura.

Foi possível concluir que cada gravação tem uma especificidade de célula rítmica e de arranjo e que a célula rítmica do “samba 2” e do partido é mais recorrente entre as gravações.

Ritmo e escrita na partitura original

A estrutura rítmica desta melodia tem muitos elementos do samba e do choro, como as antecipações, anacruses, síncopes e as quiálteras, geralmente três colcheias no lugar de duas ou então seis semicolcheias no lugar de quatro. A partitura original tem estes elementos, mas é na interpretação de Moura que a rítmica do samba-choro fica mais evidente.

Exemplo musical 45: quiálteras escritas por Moura na partitura original.

Exemplo musical 46: síncopes escritas por Moura na partitura original.

A visão rítmica de Moura

A visão do ritmo brasileiro em relação à rítmica do *jazz* foi pensada por Moura ao tocar com Cliff Korman, seu parceiro na gravação do CD “Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington”:

“Eu procurava passar pra ele (Cliff), como eu achava que devia ser um desenho ou outro, o que eu achava que ficava difícil pra ele. Porque, como se sabe, o músico de *jazz* é muito, vamos dizer, ele se prende muito ao 4/4, quer dizer, são praticamente 4 acentos em cada compasso, e nós acentuamos 2 só e a nossa é mais suave. O contrabaixo nos EUA, quando toca duas notas por compasso acentuando só os tempos mais fortes, isto acontecia na época do Dixieland, anos 20, anos 30. (Ele canta) depois mais tarde é que passou a ser em 4 e tudo. Mas a música brasileira começou assim também e se mantém até hoje” (entrevista concedida por Moura à autora em 2008).

5.1.6 Interpretação

Aspectos do samba-choro e do samba

Moura valoriza as síncopes, as antecipações e as divisões rítmicas características do samba-choro, através da articulação, com um corte feito no fim das notas. Onde a divisão é a de “semicolcheia - colcheia – semicolcheia” há uma cesura entre as notas, valorizando assim a síncope; nas notas antecipadas há uma acentuação através da dinâmica, através do corte das notas. Estes elementos aparecem em todos os fonogramas e são característicos do samba-choro, do músico brasileiro que corta e ao mesmo tempo projeta as anacruses da frase gerando o balanço brasileiro. Apesar de este procedimento ser característico de Moura, ele não realiza uma interpretação padronizada, ele não toca da mesma maneira toda vez que aparece uma antecipação ou uma síncope, podendo ocorrer pequenas variações de intenção, com maior ou menor projeção ou duração das notas. Moura afirma que uma característica marcante do samba é o tempo ímpar acentuado na cabeça do tempo e o tempo par antecipado. Ou seja, o primeiro tempo no chão e o segundo tempo antecipado (ver o capítulo “Fraseologia, articulação e divisão no choro e no samba”).

70

acentuação

corte de notas

acentuação

Exemplo musical 47: destaque para as síncopes e as antecipações através do corte e da acentuação das notas (gravação do CD “Instrumental no CCBB”).

8

apojatura

antecipação sem corte nota

pitch bend

corte de notas

acentuação no fim de nota com corte

Exemplo musical 48: efeito menos rítmico no início da frase através da antecipação, apojatura e o *pitch bend*. Em seguida, cortes de nota que caracterizam o samba-choro (gravação do CD “Brasil Musical”).

95

síncopes

corte de notas acentuadas

Exemplo musical 49: acentuação e corte de nota em todas as antecipações (gravação do CD “Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington”).

Aspectos do choro

Segundo Fabris (2006:21), na *performance* do choro tradicional os instrumentistas de sopro utilizam muito a articulação “tenuto”, uma separação de notas com golpes de língua muito leves. A gravação do CD “Brasil Instrumental” tem como característica geral a interpretação mais contida, com cortes menos bruscos nas notas, menos rítmicos.

tenuto

Exemplo musical 50: tenutos (gravação do CD “Brasil Instrumental”).

Outra articulação comum no choro é a que se dá ligando as duas primeiras notas de um grupo de quatro semicolcheias e destacando as duas últimas com um corte de nota

(“staccato”). O som de sílabas de referência para o estudo desta articulação é “**taiatata**” (primeira e segunda notas ligadas, “**taia**”, e terceira e quarta notas em staccato, “**tata**”). Não existe uma fórmula de articulação para o choro e nem uma sistematização: as articulações são variadas e dependem do contorno melódico e rítmico.



Exemplo musical 51: articulação “**taiatata**”, comum no choro (gravação do *CD* “Brasil Instrumental”).

Ornamentação: Apojaturas, Bordaduras, Grupetos e Mordentes

Para Sá, a ornamentação é uma característica do choro, parte essencial do conteúdo improvisatório do choro; as variações acontecem muito através destas ornamentações (1999:60).

The image shows two musical staves in 2/4 time, key of B-flat major. The top staff, labeled 'partitura original' and numbered 18, shows a melody: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The bottom staff, labeled 'partitura Mood Ingenuo' and numbered 21, shows the same melody with three circled areas of ornamentation: 1. 'ornamentação bordadura' (a sixteenth-note flourish before the first note), 2. 'variação melódica' (a sixteenth-note flourish before the second note), and 3. 'variação rítmica com acrescimento de notas' (a triplet of eighth notes before the third note).

Exemplo musical 52: comparação entre a partitura original e a gravação do *CD* "Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington" na questão da ornamentação e variação melódica característica do choro.

Exemplo musical 53: comparação entre a partitura original, a gravação “Rio Nocturnes” e a gravação “Brasil Instrumental”, abordando os parâmetros divisão rítmica, variação melódica e ornamentação.

Apojatura

Exemplo musical 54: apoiatura não escrita na partitura original.

Divisão rítmica da melodia

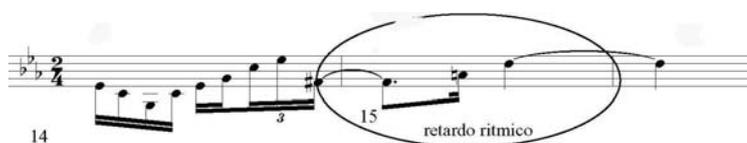
Na interpretação de choros é muito comum encontrar-se a substituição de quatro semicolcheias por quiálteras (característica do choro). Este procedimento foi descrito por Salek (1999:61) como uma das características de flexibilidade rítmico-melódica do choro, que procura diluir a síncope, para depois reforçá-la através de retardos, substituição de valores e deslocamento da acentuação.

Exemplo musical 55: variações rítmicas com o uso das quiálteras.

A relação entre o solo e o acompanhamento

É uma oscilação rítmica que se dá através de antecipações e retardos do solista em relação à base rítmica, uma característica da música popular brasileira em geral, que ocorre tanto no choro, no samba ou na gafieira. É possível fazer a associação com o conceito de métrica derramada desenvolvido por Ulhôa, onde a autora explica a flexibilidade e a quase independência do canto em relação ao acompanhamento em canções brasileiras populares. Moura preveniu para o cuidado que se deve ter com o desenho rítmico: “é preciso saber aonde há uma antecipação do tempo, aonde o tempo deve vir junto com a marcação da percussão” (entrevista concedida por Moura à autora em 2007).

No exemplo abaixo, a nota Ré não ocorreu exatamente na cabeça do tempo, houve um descolamento com a base rítmica, dando uma sensação de “atraso proposital” na emissão da nota.



Exemplo musical 56: retardo rítmico (gravação do CD “Instrumental no CCBB”).



Exemplo musical 57: retardo rítmico (gravação do CD “Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington”).

Moura teve a intenção de um retardo rítmico no c.129, associado a uma dinâmica mais piano, provavelmente para “frear” a entrada de A. Assim pôde contrastar o fim da variação temática muito expressiva dos compassos anteriores com continuação da frase, que é o início do A. O primeiro compasso de A c.129 tem uma intenção de retardo através da divisão rítmica da frase com as quiálteras, e o segundo compasso de A c.130 tem uma antecipação rítmica, provavelmente para compensar o retardo em A. Ver exemplo abaixo:



Exemplo musical 58: intenção de retardo rítmico (gravação do *CD* “Dois Irmãos”), a frase do A (C.129).

A questão do acompanhamento influenciou a interpretação de Moura. No caso da gravação “Rio Nocturnes”, onde os músicos da base (com exceção do baixista) não eram brasileiros, há uma diferença na interpretação da melodia. Moura não antecipa as notas do início das frases como nas outras gravações, porque os músicos da base também não o fazem: Moura tenta acompanhar a sua interpretação. Entretanto encontram-se elementos de articulação de samba-choro, com o corte de notas que reforçam a intenção rítmica das síncopes, mantendo o balanço e a divisão brasileira de Moura. Esta característica é forte, uma marca em sua interpretação.



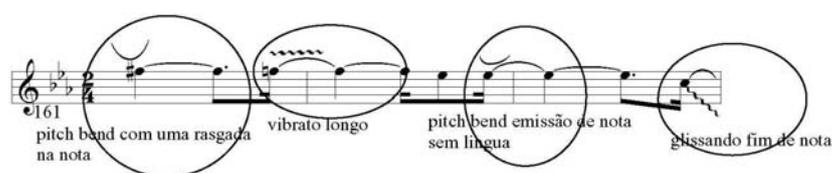
Exemplo musical 59: Moura mantém a articulação e acentuação do samba (gravação do *CD* “Rio Nocturnes”).

Aspectos da gafeira

É uma característica da interpretação de Moura, em alguns momentos, o uso de um estrangulamento do som em notas agudas, uma “sujeira” no fim de notas, quase com um ronco no som, que é um efeito que não deixa o som limpo, assim valorizando a expressão daquele momento musical. As próprias notas agudas já indicam um momento de auge na expressão das frases musicais, mas este efeito a valoriza mais ainda. Deve-se considerar este tipo de prática como característica dos músicos que tocam nas gafeiras, um “sotaque” do músico popular.

Os músicos de *jazz* também utilizam este efeito. Liebman (1994:37) denominou este efeito como a utilização da voz ou de grunhidos e rosnados, gargarejos adicionados ao som da nota tocada (ver capítulo anterior).

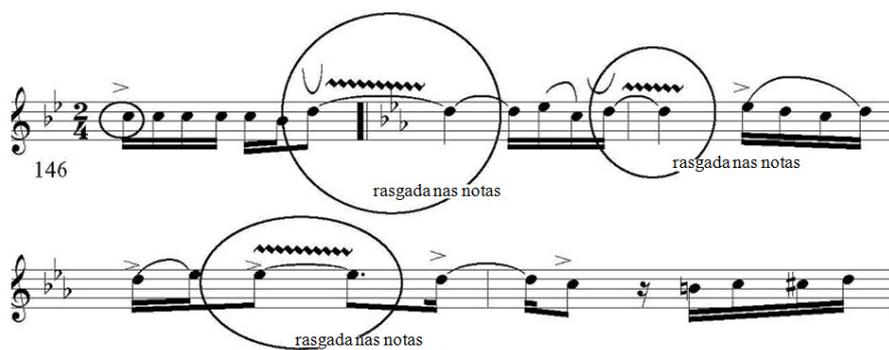
Este procedimento é encontrado em todos os fonogramas com exceção da gravação Brasil Instrumental, cuja intenção é mais doce. No exemplo abaixo, como este é um final da variação improvisada, Moura utilizou vários efeitos expressivos provavelmente para realçar o fim do trecho.



Exemplo musical 60: efeitos expressivos ligados à gafeira; *pitch bend*, rasgada de notas e vibratos (gravação do CD “Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington”).



Exemplo musical 61: rasgada e acentuação das antecipações (gravação do CD “Instrumental no CCBB”).



Exemplo musical 62: diversas associações de efeitos como *pitch bend*, vibrato longo e rasgada de nota nas variações improvisadas (gravação do CD “Instrumental no CCBB”).

Notas mortas (ou *ghost notes*) no solo improvisado de Paulo Moura

Segundo Fabris (2006:18), uma das características rítmicas do *jazz* é a utilização de notas engolidas ou notas mortas, que são notas sem uma definição clara, mais percussivas.

94

Notas mortas

Exemplo musical 63: notas mortas (ou *ghost notes*) no solo improvisado de Paulo Moura (gravação do CD “Instrumental no CCBB”).

121

notas mortas

$Gm7(b5)$ $C7(b9)$

Exemplo musical 64: notas mortas (ou *ghost notes*) no solo improvisado de Paulo Moura (gravação do CD “Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington”).

Divisão rítmica da melodia no jazz

O jazz também tem a característica de usar quiálteras na divisão rítmica, mas são diferentes dos tipos de quiálteras feitas no choro, pela sua relação com a melodia, geralmente ocorrendo onde há bordaduras ou arpejos.

97

quiáltera na bordadura

quiáltera na bordadura

Exemplo musical 65: quiálteras no jazz.

Articulação do jazz

Como no choro, as articulações fazem referência a uma retórica própria do estilo e são produzidas com base em fonemas específicos. As formas mais comuns são:

- **Articulação de língua:** é uma das articulações mais comuns nos instrumentos de sopro no jazz, seu golpe de língua é baseado na letra “d” (Fabris, 2006:21)
- **Articulação de sopro:** o ataque é menos definido (geralmente utilizada em início de frases)

- **Articulação de meia língua:** a utilização é mais vista na articulação de notas mortas (*ghost notes*)
- **Articulação do tipo “dl”:** normalmente liga a segunda colcheia de um grupo de duas colcheias com a primeira do grupo seguinte; geralmente está associada a colcheias “suíngadas” (*swing eighths*).

113

divisão rítmica do choro e jazz nota fantasma articulação do jazz

Detailed description: This musical notation is in 2/4 time and B-flat major. It features several groups of eighth notes. The first group is circled and labeled 'divisão rítmica do choro e jazz'. The second group has a circled eighth note with a 'v' symbol above it, labeled 'nota fantasma'. The third group is circled and labeled 'articulação do jazz'. There are also triplets of eighth notes throughout the phrase.

Exemplo musical 66: diversos elementos do *jazz* como articulação, *ghost notes*, quiálteras (gravação do CD “Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington”).

133

rasgada e acentuação nas notas

Detailed description: This musical notation is in 2/4 time and B-flat major. It shows a sequence of notes with accents (>) and slurs. The first two notes are circled and labeled 'rasgada e acentuação nas notas'. There are also triplets of eighth notes at the end of the phrase.

Exemplo musical 67: rasgada e acentuação nas notas.

5.1.7 Aspectos estilísticos e interpretativos do saxofone de Moura encontrados no samba, no choro, na gafieira e no *jazz*

Pitch Bend ou portamento

Este é um recurso expressivo deslizante que geralmente aparece em intervalos melódicos pequenos. Normalmente é realizado iniciando-se a nota pretendida um pouco acima ou abaixo da sua afinação real, e deslizando-se da frequência inicial até a desejada (Fabris, 2006:20).

Uma nota pode mudar de altura de afinação com a pressão no queixo e nos lábios. Relaxando a afinação desce, apertando a afinação sobe. No caso dos fonogramas “Tarde de Chuva” escolhidos para esta análise, este efeito ocorre muitas vezes e principalmente no início da primeira frase de “A”, com mais ou menos intensidade, dependendo da versão. Este é um recurso expressivo muito característico de Moura. Encontra-se este efeito no choro, no *jazz* e na gafieira.

Abdim7 G7(b13) Cm Cm/Bb

28

pitch bend vibrato de fim nota

Exemplo musical 68: exemplo de *pitch bend* (gravação do CD “Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington”).

G7(b13) Cm7

26

pitch bend início do A

Exemplo musical 69: exemplo de *pitch bend* bem pronunciado (gravação do DVD “Paulo Moura - Une Infinie Musique”).

Cm

12

pitch bend seguido de vibrato.

Exemplo musical 70: *pitch bend* seguido de vibrato (gravação do CD “Instrumental no CCBB”).

Na gravação do CD “Rio Nocturnes” há uma exceção interpretativa em relação aos outros fonogramas. Moura realiza um *pitch bend* em todos os inícios dos motivos de seis semicolcheias. Ele geralmente equilibra o uso dos efeitos revezando a sua utilização, por isto, neste caso ilustrado abaixo, configura-se uma exceção.

1

4

Exemplo musical 71: *pitch bend* no início de todos os grupos de seis semicolcheias (gravação do CD “Rio Nocturnes”).

Moura afirma que gostava de usar o portamento, mas não de uma maneira exagerada:

“(...) O portamento exagerado como fazia na orquestra de Duke Ellington um saxofonista chamado Johnny Hodges, aquilo ali pra música brasileira era detestável, considerava-se que aquilo fugia da nossa sensibilidade. Benny Carter não usava aquele tipo de portamento, a não ser aqueles mais leves de semitons, mas não aqueles longos como o estilo Johnny Hodges. (...) Já na clarineta quem fazia muito era o Luiz Americano, mas ele fazia com alguma reserva, quem fazia mais este tipo de coisa era o Abel Ferreira. E justamente os músicos não gostavam muito e diziam que estava imitando guitarra havaiana; eu gostava, mas aí diziam saxofone não é guitarra havaiana” (entrevista concedida por Moura à autora em 2006).

Portato

É um efeito que parece um “glissando” ou um grande *pitch bend*, pois pode ter uma amplitude de até uma terça maior e pode ser feito através da combinação da laringe com os dedos. O efeito é que no intervalo entre duas notas, quando executado rapidamente, aparecem várias outras alturas. No clarinete este efeito é muito fácil de ser realizado e com uma possibilidade de amplitude intervalar muito maior do que no saxofone (Liebman 1994:37). O “portato” é grafado, ex.:

126

D7

Gm

Gm

portato no fim de frase

Exemplo musical 72: exemplo de "portato" (gravação do CD “Dois Irmãos”).

100

portato

Exemplo musical 73: segundo exemplo de "portato" (gravação do CD “Dois Irmãos”).

Glissando

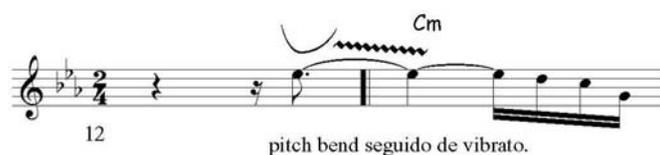
É um efeito através do deslizamento rápido dos dedos sobre as chaves do saxofone, que ocorre em saltos melódicos maiores que uma segunda maior.



Exemplo musical 74: glissando associado a um *pitch bend* (gravação do DVD “Paulo Moura - Une Infinie Musique”).

Vibrato

Moura utiliza vários tipos de vibrato: alguns longos, alguns curtos, outros associados a efeitos como o *pitch bend*. Encontra-se em vários fonogramas um vibrato nas notas longas no final das frases, dando uma expressividade maior para estes finais. Geralmente a vibração ocorre a partir do meio de sua duração até o fim.



Exemplo musical 75: *pitch bend* seguido de vibrato (gravação do CD “Instrumental no CCBB”).

Este vibrato no início das frases “A” foi encontrado muitas vezes na interpretação de Moura.



Exemplo musical 76: leve vibrato no fim das notas longas das frases (gravação do CD “Dois Irmãos”).

Este vibrato leve no fim das notas longas das frases é uma prática recorrente de Moura em todos os fonogramas.

Sobre o vibrato Moura afirma que:

“O saxofone é um instrumento que tem vários estilos, desde o clássico que é aquele com vibratos radicais (...) que busca imitar ou o violino ou o violoncelo. Aquele vibrato exagerado no saxofone não é necessário tanto assim, às vezes aquilo me incomoda. Então quando eu tocava música clássica eu procurava vibrar o menos possível. Meu vibrato sempre foi o vibrato da música popular” (entrevista concedida por Moura à autora em 2006).

5.1.8 Comentários de Paulo Moura sobre as gravações

Sobre seu estado de espírito ao compor “Tarde de Chuva”, Moura comentou:

“Esta música chegou na minha cabeça inspirada, desde o início até o fim, toda pronta. Às vezes eu batalho numa composição pra sair uma coisa, fico batalhando e acho muitos problemas, mas às vezes ela vem assim toda completa. Eu nem estava pedindo para vir uma música” (entrevista concedida por Moura à autora em 2008).

Moura comentou que gravou muitas vezes “Tarde de Chuva” ao vivo e que a concebeu para a dança, para a gafieira:

“Na maioria das vezes que eu gravei “Tarde de Chuva” foi ao vivo, com exceção da gravação do CD “Rio Nocturnes” e com o Raphael Rabello, com o Cliff e no CCBB, com o Osmar Milito, Zé Luis Maia e Pascoal Meirelles, foi ao vivo. Já toquei esta música em várias apresentações que não foram gravadas e de vez em quando toco ainda. A característica desta música é de uma música feita pra dança mesmo. Eu acho que a segunda parte fica mais para um partido alto e não um choro. Não é samba porque não tem letra, eu acho esta a principal diferença entre choro e samba” (idem).

Moura associou a idéia da dança com a boemia, com o antiacadêmico:

“Tocar certinho é muito bom, mas tem uma hora de se fazer isto, de manhã cedo, como era lá na Penha, lá no Sovaco de Cobra ou num botequim deste onde se toca choro, aí pode-se tocar choro num andamento lento, esta hora do dia tá tudo bem. Na madrugada, as pessoas não têm mais paciência para isso, quer se beber um pouquinho, eles querem ouvir criatividade, o antiacadêmico, o choro que fica tocado assim certinho ele, que já foi antiacadêmico, vira acadêmico. Não dá pra dançar. Ouvir a música sentado em silêncio é muito bom, mas ela tem que surpreender, por isto é que eu às vezes toco uma música ou outra acima do tempo” (idem).

Moura não considerou diferente a interpretação entre choro e samba:

“Entre o choro e o samba a interpretação não tem diferença. (...) Mas pra mim o choro e o samba obedecem a uma interpretação, é preciso ter o cuidado com o desenho rítmico” (idem).

Moura afirmou que não conseguiu definir o gênero da música: samba ou choro. Entre as duas opções ele preferiu considerá-la um samba:

“Eu acho que é um samba-choro, acho que é um samba, um samba instrumental, ele é tão samba como aquele que você gosta: “Alma Brasileira”. O choro tem um pouco mais de notas e procura estender os recursos do instrumento. O compositor, o instrumentista, buscam aumentar o poder expressivo do instrumento, novos sons enquanto que o samba é mais homogêneo, para se fazer mais ou menos igual não pode fugir muito daquela característica. O samba tem menos notas, menos movimento para a letra poder ser usada. Qualquer dia eu levo esta melodia para algum amigo compositor letrar” (idem).

Sobre a gravação com Raphael ele comentou ser a versão que mais gosta por ela ser brilhante:

“O Raphael enriqueceu bastante a harmonia nesta música e preencheu todos os espaços de uma maneira muito bonita e musical, então eu gosto mais desta versão: é brilhante, o ambiente é brilhante, a sonoridade é mais brilhante” (idem).

Sobre a gravação do CD “Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington” em duo com Korman, Moura comentou que ela é a mais jazzística das versões e que ele gosta muito desta versão também:

“Eu gosto muito de tocar com o Cliff. A gente tava na Itália, em Gênova. Embora eu tivesse ido lá pra fazer música brasileira, a gente perde um pouquinho, esquece um pouquinho daquilo que a gente faz. (...) Eu fiz um pouquinho de outra maneira do que eu faço no Rio de Janeiro, porque a gente é pressionada de outra maneira, talvez até pelo convívio com músicos de jazz de lá. E mesmo estar tocando com um músico de jazz como é o Cliff, porque embora ele seja um dos músicos americanos que melhor tocam música brasileira, mas eu acho a pegada mais jazzística. Então neste aspecto aí acho que o ambiente tem muita energia. Tem a pressão da cidade, da distância que a gente fica querendo mostrar serviço. (...) Para mim, as gravações que eu mais gostei são a do Cliff e a do Raphael (idem).

Sobre a gravação do CD “Rio Nocturnes”, ele admitiu ser a versão que menos gosta, talvez por causa da quase total falta de músicos brasileiros no grupo que o acompanhava:

“Talvez a que eu menos goste seja a gravação da Alemanha, porque só tinha um músico brasileiro tocando lá, que era o baixista o Jorge Degas. Mas o guitarrista, o batera, o tecladista, o percussionista alemão, eu acho a interpretação fria” (idem).

Sobre a gravação do CD “Instrumental no CCBB” ele revelou à autora como pensa a sua interpretação para tocar em um baile, que deve ser mais discreta sem muito brilho, sem ter andamentos muito rápidos e virtuosismos:

“A gravação do CCBB é meio certinha, né! Eu acho que usaria esta versão num baile, porque é que não chama muito a atenção para a interpretação. (...) Nos lugares que eu toco, seja no Rio Scenarium, na época do Circo Voador, nos bailes, eles gostavam de botar a luz na orquestra. Mas no fim eu acabava conseguindo convencer a eles de que não era a orquestra a atração, a atração tinha que ser o bailarino. A não ser num momento ou outro, mas o principal era o bailarino. (O baile requer) um tipo de música que seja discreta. Naquela gravação com o Cliff não tava discreto, o andamento era mais rápido” (idem).

5.1.9 Comentários sobre os fonogramas

Cada fonograma analisado tem uma característica própria, uma sonoridade específica e, entre si, muito contrastante. A formação instrumental, os andamentos e a interpretação de Moura são parâmetros fundamentais que alteram muito o aspecto de cada um dos fonogramas.

A pesquisadora pôde identificar algumas influências dos elementos analisados, como o choro, a gafieira, o samba e o *jazz*.

A variedade das formações instrumentais e dos músicos acompanhadores gerou uma dúvida de qual seria o gênero desta música. Esta questão do gênero da música não foi resolvida nem pelo próprio compositor, que oscilou na definição entre um samba instrumental ou um samba-choro ou um choro de gafieira.

O que foi observado na análise é que Moura conseguiu manter o seu estilo nas gravações. A autora reconheceu aspectos da interpretação de Moura em todos os fonogramas, mesmo ele tendo tocado três instrumentos diferentes nas seis versões analisadas, com instrumentações que variaram de um trio com violão e trombone; grupo de samba com banjo, violão, tantã, cavaco; duo com violão; quarteto com piano, baixo e bateria e duo com piano.

No primeiro fonograma a sua interpretação é mais contida e mais ligada a uma interpretação de choro tradicional. A própria formação instrumental induz esta percepção. Os contracantos de Zé da Velha no trombone e o acompanhamento de Raphael Rabello, rico em

contracantos de baixos e harmonizações típicas do choro, com inversões e cromatismos, criam esta ambiência sonora do choro. O andamento 80 bpm nesta versão é o mais lento de todas as versões, talvez este aspecto seja responsável pela suavidade desta versão.

Ele utiliza o sax soprano de uma maneira muito discreta, o que não é muito comum para este instrumento, por ter a sonoridade aguda com um timbre bastante penetrante. Esta versão não tem uma introdução tão desenvolvida quanto as posteriores, parece que Moura foi construindo a música ao longo do tempo.

O segundo fonograma remeteu a pesquisadora a um momento na história de Moura em que se deu o seu convívio com os grupos de samba e sua vivência no subúrbio do Rio de Janeiro. À sua escolha de tocar esta música com um grupo de samba como o “Fundo de Quintal”, com instrumentos como o banjo, o violão, o tantã, o pandeiro e o repique de mão, que geraram uma sonoridade muito mais ligada ao samba de raiz que as outras versões.

Nesta versão, nas repetições do segundo “A” e do segundo “B”, Moura faz variações improvisadas que dão mais expressividade à música e que não são muito características deste tipo de samba. Mas esta é uma característica de Moura: a inserção do improviso. Ainda que ele seja preparado, o improviso mantém as características de uma improvisação criada por Moura com toda a consciência das influências recebidas ao longo de sua experiência profissional. Ele já tinha tido a vivência com grupos de *jazz* e bossa nova, onde esta prática improvisatória é comum: parece então que esta versão tem uma mescla de influências.

Ele toca esta versão com o soprano, mas desta vez não tão contido como na primeira versão. A autora observou a utilização de elementos interpretativos como o *pitch bend*, o “glissando”, o “vibrato”, o timbre mais claro, que geram uma expressão mais solta, mais despojada. A situação de uma roda de samba remete a esta informalidade no tocar. Apesar de estarem sendo filmados para um *DVD*, a situação não era a de um concerto formal, num palco.

O terceiro fonograma é a versão mais conhecida no meio musical no Rio de Janeiro. A introdução desta versão é muito marcante e muito apreciada pelos ouvintes. Por ser de difícil execução, é associada com a característica do virtuosismo do choro. O andamento 95 bpm é mais rápido que os anteriores, valorizando também este aspecto de ser tecnicamente difícil de executar.

O clarinete é um instrumento naturalmente mais suave que o saxofone, por ser de madeira: a combinação timbrística com o violão de sete cordas de Rabello, com os seus baixos contrapontísticos, leva a uma sonoridade advinda do choro. Entretanto, a interpretação de Moura e de Rabello tem elementos estilizados do *jazz* nas variações improvisadas, e também muitos elementos interpretativos expressivos.

Rabello apresenta características de um samba mais moderno, com uma harmonização mais moderna, com tensões harmônicas, em comparação com sua gravação anterior e contrapontos virtuosos. A rítmica do acompanhamento, a levada do violão, é de partido alto, mas com um rebuscamento e virtuosismo próprios do choro.

A forma desta versão é diferente das duas anteriores apresentando um momento específico para a improvisação e uma repetição da introdução no meio da música. Pode-se destacar um processo de elaboração composicional maior.

O quarto fonograma é a versão que Moura menos gosta, mas é a versão que pode melhor demonstrar a abrangência de suas influências e caracterizar a sua diversidade na atuação profissional. É ousada a sua proposta de gravar um samba-choro com um grupo de músicos estrangeiros por causa da complexidade da rítmica brasileira e, ainda por cima, com uma instrumentação bem diferenciada das outras versões que ele havia gravado antes. A guitarra elétrica começa com o efeito de *flanger*, muito usado em músicas do gênero *pop*, e depois se apresenta com o efeito de distorção, comum no rock e no gênero *rock pop*: não é comum de se ver estes efeitos associados a este tipo de composição. O timbre do teclado com

uma sonoridade de piano elétrico *Fender Rhodes* também é um aspecto curioso desta versão, a bateria também usa timbres eletrônicos.

Este é um fonograma que caracteriza a prática de Moura de associar-se a diversos gêneros e a músicos diferentes. Outro aspecto importante deste fonograma é a inserção da variação improvisada na forma inteira da música com muitos elementos melódicos originados do *jazz* assim como a introdução. Moura criou uma nova introdução para esta versão, bem mais próxima do *jazz* que do choro, como a introdução criada para o terceiro fonograma.

A interpretação de Moura neste caso oscila entre elementos do samba e do *jazz*. A instrumentação também leva a esta sonoridade, pois Moura toca o sax alto, e o grupo que o acompanha é formado por baixo elétrico, bateria, guitarra, teclado e percussão. O andamento desta versão é um pouco mais lento que a versão anterior e mais lento que as outras versões, onde Moura toca o sax alto.

A quinta versão foi considerada por Moura como uma versão que não chama muito a atenção para a interpretação, que ele utilizaria num baile. A sonoridade remete à gafieira, a de um baile; a formação instrumental com a bateria, o piano e o baixo fazem alusão a esta ambiência. Esta é a instrumentação de base de uma orquestra de gafieira nos moldes de Severino Araújo, Maestro Cipó, Waldir Calmon, entre outros. Pascoal Meirelles, o baterista, segue a interpretação de Moura com a valorização das síncopes e antecipações, mas usa uma célula rítmica de samba diferente do primeiro, do segundo e do terceiro fonograma. Osmar Milito, o pianista, faz contrapontos e harmonizações características do samba instrumental mais moderno (com um tipo de montagem de acordes mais ligados ao *jazz*), mas com um ritmo bem brasileiro, também valorizando as antecipações e síncopes.

Esta versão é a mais apropriada para dança. Há um equilíbrio no andamento, nos elementos expressivos de todos os músicos e na relação entre eles.

A sexta e última versão é a mais rápida de todas, tendo o andamento de 100 bpm e também a mais próxima da influência jazzística, tanto pela forma, pois é a única versão em que há um espaço para o improviso de outro instrumento fora o sax, quanto pela interpretação. O pianista Cliff Korman é um músico de *jazz* norte-americano que conhece bem a música brasileira.

Este fonograma é o mais virtuosístico de todos e o mais enfático. Esta é uma versão que mostra uma maior energia na sonoridade do sax, contendo elementos interpretativos mesclados do samba, do *jazz* e da gafeira, pela maneira despojada e rítmica de Moura tocar utilizando recursos *pitch bend*, a valorização das finalizações de nota nas antecipações rítmicas e as acentuações.

5.2 Parte 2 - O legado de Moura

Para esta pesquisa foi preparada uma base rítmica e foram convidados três solistas de sax para tocar “Tarde de Chuva”: Mário Sève, Eduardo Neves e a autora.

Foram gerados três fonogramas, cada um com um solista, na forma que Moura escreveu a partitura original: Introdução A-A-B-A -CODA.

Foram transcritos os fonogramas e analisadas as semelhanças e as diferenças interpretativas destes músicos com as versões de Moura.

Todas as gravações foram feitas com o sax alto. O *CD* foi gravado por Fernando Duarte, no estúdio SKN, em 2007 e 2008.

É interessante notar que o parâmetro solista-acompanhamento entre a primeira e a segunda parte do capítulo 5 está invertido. Nos fonogramas de Moura analisamos um solista (Paulo Moura) para uma base de acompanhamentos variada, na segunda parte trabalha-se com uma base fixa e três solistas diferentes.

Ficha técnica do *CD gravado*

Fernando Duarte: violão de sete cordas, cavaquinho, surdo

Joca Perpignan: pandeiro, tamborim

Mário Sève: sax alto 1

Eduardo Neves: sax alto 2

Daniela Spielmann: sax alto 3

Os intérpretes

Mário Sève

Mário Sève é flautista, saxofonista e compositor. É um dos fundadores dos quintetos “Nó em Pingo d'Água” e “Aquarela Carioca”. Ao longo de sua carreira, participou de gravações com vários artistas, como Paulinho da Viola, Ivan Lins, Ney Matogrosso, Dona Ivone Lara, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Leila Pinheiro, “Fundo de Quintal”, Zeca Pagodinho, Antonio Adolfo, Guinga, Nara Leão, Elza Soares, Nando Carneiro, “Orquestra de Música Brasileira”, Emílio Santiago e “Época de Ouro”, entre vários outros. Em 1999 publicou o “Vocabulário do Choro - Estudos & Composições” e, em 2007, o livro “Songbook do Choro”. Em 2005, em parceria com a pesquisadora, lançou o *CD* “Choros, por que Sax?”.

Sua relação com Moura é antiga. Em 1988 Sève pertenceu à “Orquestra de Sax” de Paulo Moura e diversas vezes o cita como um mestre. Moura escreveu o encarte de seu primeiro livro e o encarte de seu *CD* “Choros, por que Sax?”

A interpretação de Mário Sève

Sève apresenta mais elementos interpretativos provenientes do choro, do samba e da gafieira. Uma das características recorrentes que podem ser encontradas são as conexões entre as notas quase sem corte e com vibrato no final. Este vibrato de final de nota remete à interpretação de Moura, mas como não há muitos cortes de nota, a interpretação fica mais doce, mais ligada com uma rítmica mais leve, parecida com a intenção da versão “Brasil Instrumental” interpretada por Moura.

Paulo Moura

“Tarde de Chuva” – Interpretação Mário Sève

15

vibrato fim de nota

quase sem corte de nota

Fm/C

quase sem corte

G7(9)

Cm7

secada típica do choro

Exemplo musical 77: frases prolongadas sem corte de nota e vibrato no final.

São encontradas muitas ornamentações típicas do choro como bordaduras, escapadas e cromatismos. Outro efeito que caracteriza muito o choro é o retardo rítmico associado a um portamento, gerando a idéia de uma “chorada” na interpretação.

31

Cm

chorrada na interpretação

D7

ornamentação

retardo rítmico

Fm/C

G7(9)

cromatismo

Cm7

Fm7

G7(9)

Exemplo musical 78: ornamentação típica do choro e retardo rítmico associado a um portamento.

Nas variações improvisatórias que Sève realiza na volta do “A” (do c.63 ao 75) não se encontra o fraseado jazzístico e sim um fraseado proveniente do choro, com arpejos e ornamentação típica.

64

6m/F

corte de nota

Cm7

corte de nota

D7/C

variação rítmica

Fm/C

variação improvisada

67

Cm7

arpejos típicos do choro

Fm7

67

Exemplo musical 79: variações improvisatórias com o fraseado do choro.

Na coda encontra-se o efeito de valorização das síncopes através do corte de nota. Há uma diferença de intenção de interpretação do início da música com o final. Sève valoriza mais as síncopes no final da música. Pode-se dizer que a interpretação de Sève está mais

ligada a uma interpretação do choro, mas apresenta elementos do samba com alguns cortes de nota principalmente no fim da música.

Eduardo Neves

Saxofonista, flautista e compositor. Foi aluno de Copinha e aos 14 anos começou a tocar choro profissionalmente. Aos 18 anos começou a estudar o sax tenor. Desde 1987 vem acompanhando inúmeros artistas da MPB em gravações e shows tanto no Brasil quanto no exterior: Tim Maia, Luis Melodia, Elba Ramalho, Milton Nascimento, Guinga, Hermeto Pascoal, Sivuca, Paulinho da Viola, Moska, Ed Motta, Maria Bethânia, Nelson Sargento, Dona Ivone Lara, Elton Medeiros, “Nó em Pingo d'Água”, “Época de Ouro” e Joyce.

Recentemente fez os arranjos do *CD* e *DVD* "Beba-me", de Elza Soares. É o flautista da banda de Zeca Pagodinho há 10 anos e também o fundador do grupo “Pagode Jazz Sardinha's Club”, vencedor do prêmio Tim 2004 de melhor grupo instrumental. Em 2006 lançou "Gafieira de Bolso", seu primeiro *CD* solo onde toca suas composições inspiradas no ambiente dançante da Lapa, no Rio de Janeiro.

A interpretação de Eduardo Neves

A interpretação de Neves é mais ligada ao samba e à gafieira. A utilização de efeitos como o *pitch bend*, as notas mortas, as variações rítmicas cheias de balanço, configuram-se em um “jeito malandro” de se tocar, que lembra muito a maneira de Moura se expressar. Neves usa muito pouco o "vibrato" e suas finalizações de nota são geralmente sem oscilação de afinação. Os efeitos acontecem mais no início das notas e na intenção rítmica.

63 efeito ritmico e com pitch bend

tr
ritmica malandra

Fm/C Bdim/C
retardo ritmico

Fm7 Ebmaj7 Gm7(b5) C7(#11) Fm7
articulação nas síncopes de notas batidas
efeito ritmico

Exemplo musical 80: variações rítmicas, efeito rítmico e uso de *pitch bend*.

Neves utiliza alguns elementos do *jazz* como a articulação nas síncopes de duas em semicolcheias, que se observa em Moura também.

Cm Cm/Bb tr Ab7(#11) G7(b13)

articulação de jazz glissando

Exemplo musical 81: articulação do *jazz*.

Assim como Sève, Neves executa mais variações improvisatórias no terceiro “A”, fazendo então uma regra tanto do choro quanto do *jazz* de primeiro apresentar o tema e depois improvisar.

Daniela Spielmann

Saxofonista, flautista e compositora, é integrante dos grupos “Rabo de Lagartixa”, “Daniela Spielmann Trio”, “Duo Spielmann – Zagury”, “Grupo Zemer”, “Mulheres em Pixinguinha”. Em 2001 lançou seu primeiro *CD* solo, “Brazilian Breath”, que mostra seu lado de compositora e arranjadora. Esse trabalho foi indicado ao Grammy Latino em 2002.

Desde o ano 2000 faz parte da banda "Altas Horas", do programa homônimo na TV Globo, comandado pelo apresentador Serginho Groisman, elaborando arranjos semanais de

acordo com o repertório do programa, já tendo acompanhado e solado com inúmeros artistas de variados estilos. Nestes últimos três anos vem realizando turnês internacionais para países como Israel, Colômbia, Chile, Paraguai, França, Suíça, e festivais dentro do Brasil, com seu grupo “Rabo de Lagartixa” e seu trabalho solo.

Daniela Spielmann começou a tocar saxofone com 17 anos e sempre se interessou pela música brasileira. Fez curso de harmonia na escola de música Musiarte, no Rio, frequentou a Berklee School em Boston num curso livre, graduou-se em licenciatura em música na UNIRIO. Teve aulas particulares de saxofone com Juarez Araújo, Mário Sève, Eduardo Neves, Idriss Boudrioua e Rick Margitza. Já se apresentou com vários artistas de porte do cenário da MPB, entre outros: Moreira da Silva, Sivuca, Zé Menezes, Francis Hime, Zélia Duncan.

A ligação com Moura já existe há muitos anos. Além de ter tocado com a orquestra de Moura na época em que ensaiava no Conservatório de Música Villa-Lobos, sempre acompanhou Moura quer em discos ou em apresentações. Recentemente se apresentou com Moura no *DVD* “Brasileirinho”.

A interpretação de Daniela Spielmann

A interpretação tem muitos elementos do samba e da gafieira também: os efeitos, as notas mortas, o vibrato, as variações rítmicas, a valorização das antecipações e a sujeira no final de nota.

Alguns trinados soam muito parecidos com a interpretação de Moura, pois a pesquisadora, no momento que gravou, já estava em contato com os fonogramas. Então se percebe um sotaque muito parecido em alguns trechos. Notam-se alguns aspectos do *jazz*, mas bem menos que nos fonogramas de Neves.

O que diferencia um pouco as gravações de Spielmann e Sève com as de Neves e Moura é a coluna de ar: as interpretações de Moura e Neves são mais enérgicas.

Exemplo musical 82: vários efeitos combinados, *pitch bend*, vibrato no final de nota, um retardo rítmico e glissando.

Chords: F7, B^bmaj⁷, E^bmaj⁷, A⁷(13), Am⁷(^b5), D7(^b9), Gm.

Effects: *pitch bend*, vibrato fim de nota, retardo rítmico, glissando, início de nota sem o uso da língua só pela coluna de ar.

Exemplo musical 82: vários efeitos combinados, *pitch bend*, vibrato no final de nota, um retardo rítmico e glissando.

Exemplo musical 83: variações rítmicas e glissando.

Chords: Cm, D⁷/C.

Effects: variação rítmica, glissando, oscilação de afinação fim de nota.

Exemplo musical 83: variações rítmicas e glissando.

Exemplo musical 84: notas mortas e utilização da escala blues.

Chords: A^b7([#]11), G7(^b9), Cm⁷, A^b7, Gm¹¹, Cm⁷.

Effects: notas mortas, frase com escala blues.

Exemplo musical 84: notas mortas e utilização da escala blues.

Sève interpreta esta música de uma maneira mais doce, menos rítmica, com menos ênfase nos cortes de nota e com menos projeção. Sua retórica é mais lírica e mais sutil. Nota-se que sua interpretação tem mais características do choro, com ornamentação, articulação e vibratos do choro, assim como Moura fez no fonograma "Brasil Musical".

Neves interpreta a música dando ênfase na parte rítmica e nos efeitos. Podemos verificar o seu jogo rítmico através das divisões rítmicas e efeitos. Parece que Neves tem a prática da noite, da boemia, com um balanço mais ligado à prática da gafeira, com alguns elementos do *jazz* e do samba.

Na interpretação da pesquisadora reconhece-se a intenção do samba, da gafeira e um pouco do *jazz* também, por serem encontrados muitos efeitos ligados à prática de Moura, como os "*glissando*", *pitch bend*, sujeira no final, valorização das síncopes e notas mortas.

CONCLUSÃO

A autora volta às questões que a motivaram a realizar esta pesquisa. Qual é a melhor maneira de executar um choro, um samba, um samba-choro de gafieira? Como pensar a fraseologia e articulação neste tipo de música? Quais são as características reconhecíveis na maneira de Paulo Moura tocar que influenciam outros músicos? Qual é a contribuição interpretativa de Paulo Moura?

No processo de elaboração da pesquisa foi muito difícil delimitar qual o aspecto da carreira e obra de um músico como Paulo Moura para um estudo aprofundado. O capítulo 1 demonstra seu ecletismo. Descreve as suas primeiras experiências nas orquestras populares, depois com a música erudita, em orquestras sinfônicas, a sua atuação em grupos de *jazz*, sua participação no surgimento da bossa nova, sua posterior carreira como solista de choro, samba, gafieira e produtor de uma pluralidade de projetos musicais de gêneros variados.

A autora poderia ter escolhido qualquer um destes gêneros, pois teria assunto para discutir sobre a *performance* e a contribuição de Moura. Mas, através das entrevistas, da análise da obra de Moura e, em especial, da análise dos fonogramas escolhidos, a conclusão a que chegou foi que as suas maiores contribuições são o ritmo e a expressividade, que ele herdou da gafieira.

Através da análise das seis versões da música “Tarde de Chuva” a autora pode concluir que a sua genialidade se encontra na(s) maneira(s) com que ele interpreta esta música, na maneira de compô-la para um repertório de dança, de transformá-la recolocando-a em diversas situações, com músicos e formações instrumentais muito contrastantes e, ainda assim, mantendo o seu estilo.

A contribuição mais especial de Moura não está no choro, nem no samba ou no *jazz*, mas sim no samba-choro e na gafieira, através de uma rítmica voltada para a dança, onde

Moura incorpora elementos do choro, do samba e o do *jazz* em sua *performance*, misturando-os, cada qual de uma maneira, criando um modo inconfundível de tocar.

Foi na interpretação de Moura que a pesquisa conseguiu encontrar os aspectos mais característicos do samba-choro, através da valorização das síncopes e das antecipações feitas por um corte no fim das notas, que projetam mais as notas. Estes elementos aparecem em todos os fonogramas e são característicos do samba-choro, do músico brasileiro que corta e ao mesmo tempo projeta as anacruses da frase, gerando o balanço brasileiro.

Encontram-se alguns efeitos que a autora considera como característicos da gafeira, como o uso de um estrangulamento do som nas notas agudas, uma “sujeira” no fim de notas. Esse último é um efeito que não deixa o som limpo, valorizando assim a expressão daquele momento musical, e dá a sensação de “um jeito malandro de se expressar”. Os efeitos expressivos ligados à gafeira são o *pitch bend*, a rasgada de notas e os vibratos.

Nos fonogramas de "Tarde de Chuva" encontra-se uma característica da música popular brasileira que ocorre tanto no choro, no samba ou na gafeira, que é a oscilação rítmica na relação entre o solo e o acompanhamento, denominada de “métrica derramada” por Ulhôa (2001). Em entrevista Moura confirmou a importância deste “rebuscamento na interpretação em que muitas vezes (os solistas) dão uma corridazinha, no discurso, outras vezes atrasam um pouquinho, mas os pontos onde devem coincidir com a percussão sabem muito bem pela tradição onde são” (entrevista concedida por Moura à autora em 2008).

Este foi um dos objetivos alçados neste trabalho de pesquisa: descobrir estes elementos e sistematizá-los.

A pesquisadora encontrou também alguns aspectos interpretativos do choro como a articulação mais leve através da interpretação mais contida, com cortes menos bruscos nas notas, menos rítmica, principalmente na gravação do CD “Instrumental no CCBB”.

Outros elementos interpretativos encontrados, provenientes do choro, são as ornamentações, com as apojeturas, bordaduras, grupetos e mordentes, e a divisão rítmica com substituição de quatro semicolcheias por quiálteras.

Alguns aspectos interpretativos encontrados, provindos do *jazz* são: notas mortas ou *ghost notes*, o uso de quiálteras associadas a bordaduras ou arpejos, a articulação do *jazz*, que normalmente liga a segunda colcheia de um grupo de duas colcheias com a primeira do grupo seguinte, geralmente associada à de colcheias “suíngadas”.

A variedade de formações instrumentais e dos músicos acompanhadores gerou uma dúvida de qual seria o gênero desta música. Esta questão do gênero da música não foi resolvida nem pelo próprio compositor que oscilou na definição entre um samba instrumental, um samba-choro ou um choro de gafeira. A autora opta por considerar esta música um samba-choro para a gafeira, com características melódicas de um choro e com um acompanhamento rítmico do samba ou de partido alto, dependendo do fonograma.

Outra faceta da contribuição de Moura é a sua capacidade de se metamorfosear. Se de um lado ele compõe um samba-choro de gafeira com muitas influências do choro e do *jazz*, por outro ele pode, a cada versão, expressar mais uma característica ou outra. A sua experiência em diversos gêneros musicais permite flexibilidade e amplitude de conceito de estilos e caminhos musicais. Mesmo com estas misturas a tradição é reconhecível em sua interpretação. Puderam-se encontrar elementos interpretativos do choro e do samba, músicos de choro e do samba às vezes misturados com músicos de outras tradições como o *jazz*, o rock, a bossa nova.

É possível notar a sua influência na interpretação dos solistas convidados para a análise de seu legado. O experimento científico que foi feito comprova a sua influência em gerações posteriores. As escolhas que Moura fez ao longo de sua vida refletem-se nestes músicos analisados.

Tanto Sève quanto Neves e a pesquisadora são marcados pela obra de Moura, sendo músicos que há muitos anos trabalham com o choro e o samba no Rio de Janeiro. Em entrevistas e pela própria experiência pessoal⁸⁶ a autora pode afirmar que Moura faz parte da formação musical destes músicos.

Em entrevista Moura afirmou que, a partir da década de 1970, focou a sua produção fonográfica mais para o lado da gafeira. A sua experiência com o tocar para dança vem desde os bailes de seus 17 anos e continua até agora aos 76 anos. Apesar de passar por inúmeras experiências musicais de diversos gêneros, Moura vem sempre apresentando uma novidade, através de formações diferentes, para se expressar de variadas maneiras.

Este estudo é considerado importante para que se possa obter o conhecimento da obra de um músico muito relevante para a fixação das características interpretativas da gafeira, do samba-choro, do choro e do samba

A autora sugere, através da experiência com esta pesquisa, um estudo aprofundado sobre a gafeira, os músicos e as músicas tocadas nestes bailes, a formação e o legado desta música.

⁸⁶ A pesquisadora foi aluna de Mário Sève e Eduardo Neves, e ambos citaram a obra de Moura como referência para o choro e o samba no Rio de Janeiro ao longo dos anos 1990.

BIBLIOGRAFIA

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 3ª ed. New York, NY: Norton, 2002.

AEBERSOLD, JAMEY:

The II-V-I progression. Vol. 16. New York, NY: Jamey Aebersold Jazz Inc, 2000.

The blues scale. Vol. 42. New York, NY: Jamey Aebersold Jazz Inc, 1988.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss da Música Popular Brasileira*. Instituto Houaiss, Instituto cultural Ricardo Cravo Albin. Criação e supervisão geral Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: Editora Paracatu, 2006.

ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Da Fonseca Comunicação, 2006.

ANDRADE, Mário de. *Introdução à estética musical*. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

BECKER, José Paulo T. *O acompanhamento de violão de seis cordas no choro a partir de sua visão no conjunto Época de Ouro*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha vida e obra*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1997.

CALDI, Alexandre. *Contracantos de Pixinguinha: Contribuições históricas e analíticas para a caracterização de um estilo*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

CARNEIRO, Josimar. *A baixaria no choro*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu do mar - Novos mergulhos na Bossa Nova*. Companhia das Letras, 2001.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 3ª Edição, 1997.

DUARTE, Francisco José Bossois Hohlenwerger de Sá d'El-Rey. *Desculpe, foi engano - O saxofone de Aurino Ferreira num choro de Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado, Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, 2005.

ERNEST DIAS, Andréa. *A Expressão da flauta popular brasileira: uma escola de interpretação*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

FABRIS, Bernardo Vescosi; BORÉM, Fausto. *Catita na leadsheet de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega: aspectos da hibridação do choro e do jazz*. Belo Horizonte: per Musi, Revista Acadêmica de música n°13, p. 5-28, 2006.

FIGUEIREDO, Afonso Cláudio Segundo de. *A prática da improvisação melódica na música instrumental do Rio de Janeiro a partir de meados do século XXI*. Tese de Doutorado, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

GOMES, José Benedito Vianna. *Pixinguinha - Choro presença e aplicabilidade no estudo da flauta transversal no Brasil*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. *Introdução à poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

JESUS, Sérgio Luís de. *“Zé da Velha: Vida e trajetória no choro”*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

LIEBMAN, David. *Developing a Personal Saxophone Sound*. Dorn Publications Inc., 1994

LIMA, Sonia Albano de. (org.) *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora 2006.

LIMA, Luis Filipe de. *Comunicação intercultural; o choro expressão musical brasileira*. Tese de doutorado em Teoria da Comunicação e da Cultura, Escola de Comunicação da Universidade do Rio de Janeiro, 2001.

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

OLIVEIRA, Samuel de. *Uma visão sobre o choro*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

NASCIMENTO, Joatan. *Choro: A música popular instrumental brasileira - Um estudo de caso com o colégio Estadual Deputado Manuel Novaes - Uma proposta para a educação profissional*. Tese de Doutorado em Música, Universidade Federal da Bahia, 2008.

PAULA PINTO, Marco Túlio de. *O Saxofone na música de Radamés Gnattali*. Dissertação de Mestrado, Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, 2005.

SALEK, Eliane Correa. *A flexibilidade ritmico-melódica na interpretação do choro*. Dissertação de Mestrado, Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, 1999.

SÈVE, Mário *Vocabulário do choro. Estudos & Composições*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério. *Songbook do choro Vol. 1*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007.

SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. *Receita de choro ao molho de bandolim: uma reflexão acerca do choro e a sua forma de criação*. Dissertação de Mestrado em Música, Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1999.

SCHLUETER, Charles. *Zen and Art of the Trumpet: a concept*. Boston, 1996 - a ser editado.

SIMÕES, Naílson. *A Escola de Trompete de Boston e sua influencia no Brasil*. 2001. In: Debates Cadernos do Programa de Pós Graduação em Música vol. 5. Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, 2001.

SOARES, Carlos Alberto. *O Saxofone na Música de Câmara de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996

TABORDA, Márcia Ermelinda. *Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música Popular Brasileira*. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

TEAL, Larry. *The art of saxophone playing*. Princetown: Summy-Birchard Music, 1963.

TINHORÃO, José Ramos:

Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada. São Paulo: Art. Editora, 1991.

Música Popular um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 1997

Pequena História da Música Popular. Circulo do livro.

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. tal, - História e Inventário do Choro*. Rio de Janeiro: Gráfica, Ed. do livro, 1984

VELOSO, Rafael. *O Saxofone no Choro - A introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

VERZONI, Marcello. *Os primórdios do choro no Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008, 6ª edição.

Encartes de CD:

- KORMAN, Cliff e MOURA, Paulo. Encarte do CD “*Gafieira Dance Brasil*”, Almonds & Roses. Sem numeração, 2001.
- SÈVE, Mário - Encarte do CD “*Choros, por que Sax?*”, Biscoito Fino, 2005. BF590.

Entrevistas realizadas pelo pesquisador:

- BIGORNA, José Carlos. Entrevista na residência de José Carlos Bigorna, 2008. 1 *CD*.
- COHEN, Anat. Entrevista na residência de Daniela Spielmann. Rio de Janeiro, 2006. 1 *CD*.
- MOURA, Paulo. Entrevista na residência de Paulo Moura. Rio de Janeiro, 2006. 1 *CD*.
- MOURA, Paulo. Entrevista na residência de Paulo Moura. Rio de Janeiro, 2007. 1 *CD*.
- MOURA, Paulo. Entrevista na residência de Paulo Moura. Rio de Janeiro, 2008. 1 *CD*.
- NEVES, Eduardo. Entrevista na residência de Daniela Spielmann. Rio de Janeiro, 2006. 1 *CD*.
- SÈVE, Mário. Entrevista na residência de Rio de Mário Sève. Rio de Janeiro, 2007. 1 *CD*.

Entrevistas realizadas por outras fontes:

- OTHELO, Grande. Entrevista no *DVD* “Paulo Moura - Une Infinie Musique” - série *Eclats Noirs du Samba* para a TV francesa - Transcrição da entrevista do *DVD*, Paris, 1987.
- SANTOS, José Rufino dos. Depoimento no *DVD* “Paulo Moura - Une Infinie Musique” - série *Eclats Noirs du Samba* para a TV francesa - Transcrição do depoimento do *DVD*, Paris, 1987.

Sites utilizados:

- www.paulomoura.com - acesso durante os anos 2006-2007 e 2008
- www.agenda-samba-choro.com.br - acesso durante os anos 2006, 2007 e 2008
- www.sfreinobreza.com/itacultura03.htm - acesso em 14/04/2008.
- KAPLAN, José Alberto. “A Objetividade na interpretação musical: um mito”, em http://fmail2.uol.com.br?cgibin/webmail.exe/Governo_da_Paraíba.htm?ID=itDIH7Wc - acesso em 22/05/2005.
- KORMAN, Clifford. “A importância da improvisação no choro”, em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspla.html> – acesso em 15/07/2008.

- MOURA, Paulo. “*Por que imaginei um encontro entre Gershwin e Jobim*” Publicado no Programa do SESC São Paulo em http://www.paulomoura.com/sec_texto_view.php?id=96 – acesso em 15/09/2007.
- SOUZA Tárík de. “*A música brasileira em sua essência*”, em (<http://cliquemusic.uol.com.br>) http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=26 - acesso durante os anos 2006, 2007 e 2008.
- ULHÔA, Martha. Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular, em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/MarthaUlloaMetrica.pdf> - acesso em 12/2/2008.

CDs:

- Paulo Moura, Raphael Rabello e Zé da Velha. “Tarde de Chuva”. Paulo Moura. CD “Brasil Instrumental”. Rio de Janeiro [KUARUP KLP-KM-5], 1985. Faixa 9 (2 min. 30 s.).
- Paulo Moura e Grupo Fundo de Quintal. “Tarde de Chuva”. Paulo Moura. DVD “Paulo Moura - Une Infinie Musique”. [Eclats Noirs du Samba AA000200]. Paris, França, 1987, Faixa 11 (3 min. 20 s.).
- Paulo Moura e Raphael Rabello. “Tarde de Chuva”. Paulo Moura. CD “Dois Irmãos”. [Caju Music - 517 259-2]. Rio de Janeiro, 1992. Faixa 8 (03 min. 32 s.).
- Paulo Moura e Grupo. “Tarde de Chuva”. Paulo Moura. CD “Rio Nocturnes”. [Messidor Continental - CD 3.35.800.043]. Alemanha, 1982. Faixa 11 (04 min. 31 s.).
- Paulo Moura. “Tarde de Chuva”. Paulo Moura CD “Instrumental no CCBB - Paulo Moura e Nivaldo Ornellas”. [TBCCBB 65916182]. Rio de Janeiro, 1993. Faixa 9 (04 min.19 s.).
- Paulo Moura e Cliff Korman. “Tarde de Chuva”. Paulo Moura. CD “Mood Ingênuo - Pixinguinha Meets Duke Ellington” [JZ1137 DIDX 27293]. Genova, Itália, 1999. Faixa 9 (3 min. 4 s.).

CDs preparados para a dissertação:

- Fernando Duarte e Joca Perpignan. Base. “Tarde de Chuva”. Paulo Moura. 2007. SKN STUDIOS, Não comercial.
- Mário Sève, Fernando Duarte e Joca Perpignan. “Tarde de Chuva”. Paulo Moura. 2007. SKN STUDIOS. Não comercial.
- Eduardo Neves, Fernando Duarte e Joca Perpignan. “Tarde de Chuva”. Paulo Moura. 2007. SKN STUDIOS. Não comercial.
- Daniela Spielmann, Fernando Duarte e Joca Perpignan. “Tarde de Chuva”. Paulo Moura. 2007. SKN STUDIOS. Não comercial.

DVDs:

- “Paulo Moura - Une Infinie Musique”. França, Eclats Noirs du Samba, 1987. Roteiro e direção Ariel de Bigault. Apresentado por Grande Othelo e com a participação especial de José Rufino dos Santos, Zé da Velha e Grupo Fundo de Quintal. Screen Vision cod. DVD 25611 AA0002000. DVD 60 min. color. Produzido no Brasil em 1987 pela TF1 em associação com o “Centre National de la Cinematographie et du Ministère des Affaires Étrangères».
- “Brasileirinho - Grandes Encontros do Choro”. Roteiro e direção Mika Kaurismäki. Com Trio Madeira Brasil, Paulo Moura, Yamandú Costa, Zé da Velha e Silvério Pontes, Joel Nascimento, Jorginho do Pandeiro, Marcos Suzano, Maurício Carrilho, Luciana Rabello e grande elenco musical. Brasil, Suíça e Finlândia. Studio Uno Produções Artísticas e Rob Digital 2007. 1 DVD 90 min. Gravado no Rio de Janeiro (Brasil).

Fonogramas utilizados

<i>Música</i>	<i>Interprete</i>	<i>Título do disco</i>	<i>Ano</i>	<i>Gravadora</i>	<i>Número</i>
Tarde de Chuva	Paulo Moura	Brasil Instrumental	1985	KUARUP	KLP KM-5
Tarde de Chuva	Paulo Moura	Paulo Moura - Une Infinie Musique	1987	Eclats Noirs du Samba	AA000200
Tarde de Chuva	Paulo Moura	Dois Irmãos	1992	Caju Music	517 259-2
Tarde de Chuva	Paulo Moura	Rio Nocturnes	1992	Messidor Continental	CD 3.35.800.043
Tarde de Chuva	Paulo Moura	Instrumental no CCBB	1999	Jazzheads	[JZ1137 DIDX 27293]
Tarde de Chuva	Mário Sève	-	2008	-	-
Tarde de Chuva	Eduardo Neves	-	2008	-	-
Tarde de Chuva	Daniela Spielmann	-	2008	-	-

ANEXOS

Anexo 1 - Partituras musicais

- 1 Partitura original de “Tarde de Chuva”, cedida por Paulo Moura.
- 2 Transcrição da partitura original de “Tarde de Chuva”, com numeração de compassos.
- 3 Transcrição de “Tarde de Chuva” do *CD* “Brasil Instrumental”.
- 4 Transcrição de “Tarde de Chuva” do *DVD* “Paulo Moura - Une Infinie Musique”.
- 5 Transcrição de “Tarde de Chuva” do *CD* “Dois Irmãos”.
- 6 Transcrição de “Tarde de Chuva” do *CD* “Rio Nocturnes”.
- 7 Transcrição de “Tarde de Chuva” do *CD* “Instrumental no CCBB - Paulo Moura e Nivaldo Ornellas”.
- 8 Transcrição de “Tarde de Chuva” do *CD* “Mood Ingênuo - Pixinguinha Meets Duke Ellington”.
- 9 Transcrição de “Tarde de Chuva” do *CD* gravado para esta dissertação com interpretação de Mário Sève.
- 10 Transcrição de “Tarde de Chuva” do *CD* gravado para esta dissertação com interpretação de Eduardo Neves.
- 11 Transcrição de “Tarde de Chuva” do *CD* gravado para esta dissertação com interpretação de Daniela Spielmann.

① *samba-choro* Tarde de chuva Paulo Moreira

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as *Andante* with a metronome marking of 84. The bottom staff shows chords: Cm9, Bm9, and Bb9.

Handwritten musical notation for the second system. The top staff continues the melody. The bottom staff shows chords: Am9, A7b9, Eb9, and Db9. A first ending bracket labeled 'I' spans the last two measures.

Handwritten musical notation for the third system. The top staff continues the melody. The bottom staff shows chords: A7b9, Eb9, G7b9, and Cm9. A section labeled 'A' is marked with a circled 'A' above the staff.

Handwritten musical notation for the fourth system. The top staff continues the melody. The bottom staff shows chords: D9, Fm9, Bb9, and Cm9.

Handwritten musical notation for the fifth system. The top staff continues the melody. The bottom staff shows chords: Fm9, Eb9, G9, and C7(b9).

Handwritten musical notation for the sixth system. The top staff continues the melody. The bottom staff shows chords: Fm9, D9, G9, Cm9, and Cm9/Bb.

tarde de chuva ②

Handwritten musical notation for the first system. The staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last. Chords below the staff are $A\flat 7$ (with a circled 65), $G 9$, $C m 9$, and $G 7 \flat 5 \flat$. A Roman numeral **I** is written above the staff.

Handwritten musical notation for the second system. The staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last. Chords below the staff are $A \circ$, $D 7$, $G m$ (with a circled B and a flat), $G 6$, and $D 7$. A Roman numeral **II** is written above the staff, and the text "partido alto" is written above the staff.

Handwritten musical notation for the third system. The staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last. Chords below the staff are $D 7$, $A \circ$, $A \circ$, and $E \flat 9 \sharp$. A circled 6 is written above the staff.

Handwritten musical notation for the fourth system. The staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last. Chords below the staff are $D 7$, $C m$, $A \circ D 7$, and $G m$. The text "samba" is written above the staff.

Handwritten musical notation for the fifth system. The staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last. Chords below the staff are $G m$ (with an F below it), $E \flat 9$, $D 9 \sharp$, and $G m$.

Handwritten musical notation for the sixth system. The staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last. Chords below the staff are $G m 6$, $D \circ$ (with a circled C), $C m$, and D (with a C below it). Roman numerals **I** and **II** are written above the staff.

Paulo Moura

Tarde de Chuva Reprodução do original

Anexo 2

INTRO Cm7 Bm7 Bbm7 Am7 1. A^b7 G7 E^bmaj7 D^bmaj7

7 2. A^b7 G7 E^b6 G7^b13 **A** Cm D/C

14 Fm/C Bdim/C Cm Fm E^bmaj7

18 Gm7(^b5) C7([#]11) Fm7 Dm7(^b5) G7(^b9)

22 Cm Cm/B^b A^b7([#]11) G7(^b9)

26 1. Cm7 G7([#]11) 2. Cm Am7(^b5) D7(^b9)

B partido alto

30 Gm Gm6 D7 D7

34 Am7(^b5) Adim E^b7([#]9) D7

38 *samba* Cm Am7(^b5) D7 Gm Gm/F

42 $E\flat 7(9)$ $D 7(\#9)$ $Gm(maj7)$ 1. $Gm6$ 2. $Dm 7(\flat 5)$ $G7$

47 **A** Cm Coda D/C Coda

51 Fm/C $Bdim/C$ Cm Fm $E\flat maj7$ $Gm 7(\flat 5)$

56 $C 7(\#11)$ $Fm 7$ $Dm 7(\flat 5)$ $G 7(\flat 9)$ Cm $Cm/B\flat$

61 $A\flat 7(\#11)$ $G 7(\flat 9)$ $Cm 7$ **To Coda** Coda **D.C.**

65 **Coda** Cm $Cm/B\flat$ $A\flat 7$ $Gm 11$

69 Cm $Cm/B\flat$ $A\flat maj7$ $Gm 11$

73 $Fm 7$ Gm $Cm 11$

Paulo Moura

Tarde de chuva "Brasil Musical"

Anexo 3

violão

A1

A2

1

Paulo Moura

Tarde de chuva Brasil Musical

Anexo 3

B1

39 *Gm Gm D7/A D7*

Am7(b5) D7/F# Am7(b5) D7 G7

43 *Cm7 Am7(b5) D7 Gm7 Gm/F*

47 *Eb7 D7(b9) Gm7 G7*

51

A2

55 *Cm7 /: D7/C /:*

59 *Dm7(b5)/C G7/C Cm7 /:*

63 *Gm7(b5) C7(b9) Fm7 G7(13b)/D*

67 *Cm7 Cm/G F#dim G7 Cm7 Cm7*

Paulo Moura

Tarde de chuva Brasil Musical

Anexo 3

B1

Gm Gm Am⁷ D7(b⁹)

Am⁷(b⁵) D7(b⁹) F[#]dim [construído sobre o D7(b⁹)] Cm⁷

Am⁷(b⁵) D7(b⁹) Gm⁷ Gm/F E^b7

D7(b⁹) Gm⁷ G7(b⁹) G7(b⁹) G7

A2

Cm⁷ / D7/C

Dm⁷(b⁵)/C G7/C Cm⁷ /

Gm⁷(b⁵)/D^b C7(b⁹) Fm⁷ G7(b⁹)/D

Cm⁷ E^b7/B^b Adim G7 Cm⁷ Cm⁷

CODA

Fm⁷/C / A^b/C / diminuendo Cm⁷

Paulo Moura

Tarde de chuva DVD "Paulo Moura Une Infinie Musique"

ANEXO 4

INTRO

Cm7 / A^b7 / Fm7 / Cm7

A1

Cm¹¹ / D7/C / Fm7 / G7(13^b) / Cm7 / G7(13^b) / Gm7(♭5) / C7 / Fm7 / Cm7 / Cm/E^b / D7(♭9) / G7(13^b) / G7(13^b)

A2

Cm7 / D7/C / Fm7 / G7(13^b) / Cm / Gm7(♭5) / C7 / Fm7 / Dm7(♭5) / G7(♭9) / Cm / Cm/B^b / A^b7(♯11) / G7(♭9) / Cm7 / Cm7

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of an Intro, two main sections (A1 and A2), and a final ending. The piano part features a melodic line with various ornaments like trills and triplets. The guitar part provides harmonic support with a variety of chords including Cm7, Fm7, G7(13b), D7/C, and others. The score includes measure numbers 9, 13, 17, 21, 27, 31, 35, and 39.

ANEXO 4

B

45 Gm Gm D7/F#

49 Am7(b5) D7 Am7(b5) D7 G7

53 Cm7 Cm/B \flat Am7(b5) A \flat 7 Gm7 Gm/F

57 A7/C \sharp A \flat 7/C Gm7 G7

A3

61 Cm11 D7/C

65 Fm7 Fm6 Cm7

69 Gm7(b5) C7(b9) Fm(maj7) Fm7 Fm6

73 Cm7 Cm/E \flat D7(b9) G7(13 \flat) Cm7

Paulo Moura

DVD Paulo Moura Une Infinie Musique

ANEXO 4

B *Gm7* *D7*

Am7(b5) *D7* *D7* *G7*

Cm7 *Cm/Bb* *Am7(b5)* *D7(b9)* *Gm* *Gm(maj7)* *Gm7*

A7 *D7* *Gm7*

A3 *Cm7* *D7/C*

Fm7 *G7(13b)* *Cm7* *G7*

C7 *C7* *Fm7* *G7(b13)*

Cm7 *Cm/Eb* *Adim* *G7(b13)* *Cm7*

Coda *Ab7* *Fm* *Cm7*

Paulo Moura

Tarde de Chuva - "Dois Irmãos"

Anexo 5

INTRO VIOLÃO

Cm Cdim7

Bdim/C Cm

INTRO VIOLÃO E CLARINETE

Cm Cdim Bdim/C

Cm Cdim Bdim/C

1. Cm 2. Cm

Paulo Moura

Tarde de chuva "Dois Irmãos"

Anexo 5

A1

19 Cm¹¹ / D⁷/C

23 Fm⁷ Fm⁶ Cm⁷

27 Gm⁷(^b5) C⁷ Fm(maj7) Fm⁷ Fm⁶

31 Cm⁷ E^b7(9) D⁷(9) D^b7(9) Cm⁷

A2

37 Cm / D⁷/C

41 Fm⁷/C Fm⁶/C Cm Cm⁷(#5) Cm⁶

45 Gm⁷(^b5)/C C⁷ Fm(maj7) Fm⁷ Fm⁶

49 Cm E^b7 D⁷ D^b7 Cm Cm⁷

Paulo Moura

Tarde de chuva "Dois Irmãos"

Anexo 5

B1

55 Gm/B \flat Gm Am7(\flat 5) ‰

59 ‰ D7 Am7(\flat 5) D7

63 Cm7 Cm/B \flat Am7(\flat 5) A \flat 7(#11) Gm7 Gm/F

67 Edim D7 Gm7 ‰

B2

71 Gm Gm D7 ‰

75 Am7(\flat 5) D7 Am7(\flat 5) D7

79 Cm7 Cm/B \flat Am7(\flat 5) A \flat 7 Gm7 Gm/F

83 Edim D7 Gm7 ‰

Paulo Moura

Tarde de chuva "Dois Irmãos"

Anexo 5

INTRO

87 Cm / Cdim

91 Bdim/C

1. Cm / 2. Cm

B1

variação improvisada

97 Gm/Bb / Gm / Am7(b5)

101 Am7(b5) / D7 / Am7(b5) / D7

105 Cm7 / Cm/Bb / Am7(b5) / Ab7 / Gm7 / Gm/F

109 Edim / D7 / Gm7

Paulo Moura

Tarde de chuva "Dois Irmãos"

Anexo 5

B2 variação improvisada

113 *Gm/B \flat* *Gm* *tr* *Am7(\flat 5)* *∕*

117 *Am7(\flat 5)* *D7* *Am7(\flat 5)* *D7*

121 *Cm* *Cm/B \flat* *Am7(\flat 5)* *A \flat 7* *Gm* *Gm/F*

125 *Edim* *D7* *Gm* *Gm*

A1

129 *Cm11* *∕* *D7/C* *∕*

133 *Fm7/C* *Fm6/C* *tr* *Cm7* *∕*

137 *Gm7(\flat 5)/C* *C7* *Fm(maj7)* *Fm7* *Fm6*

141 *Cm7* *E \flat 7* *D7(\flat 9)* *D \flat 9* *Cm7* *Cm7*

Coda

147 *A \flat 6/9* *Fm7* *Fm7* *Cm*

diminuendo

Paulo Moura

Tarde de chuva "Rio Nocturnes"

Anexo 6

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of eight staves of music. The first staff (measures 1-4) features a melodic line with chords Cm7, Bm7, Bbm7, and Am7. The second staff (measures 4-7) is marked 'abr' and contains chords Ab7(13), G7(13), Cm7, and G7(11). The third staff (measures 7-10) repeats the chord sequence Cm7, Bm7, Bbm7, and Am7. The fourth staff (measures 10-13) is marked 'abr' and includes chords Ab7(13), G7(13), Cm7, and G+7(9). The fifth staff (measures 13-16) is marked 'A1' and contains Cm, a double bar line with a slash, D7/C, and another double bar line with a slash. The sixth staff (measures 17-20) includes chords Dm7(b5)/C, G7(13), Cm7, Fm7, and Cm7. The seventh staff (measures 21-24) includes chords Gm7(b5), Gm11, C7(9), Fm7, and Fm9. The eighth staff (measures 24-27) includes chords Dm7(b5), G+7, Cm9/Cm7, Cm9/Bb, Cm7/Bb, Adim, G7(13), Cm9, Ab(add #11), and G7(9). Red markings on the notes in the seventh and eighth staves indicate specific fretting or techniques.

Paulo Moura

"Rio Nocturnes"

Anexo 6

A2

31 Cm7 D7/C

35 Dm7(♯5)/C G7(1♯3) Cm7 Fm7 Cm7

39 Gm11 Gm7(♯5) C7(1♯3) Fm7 Fm9 Dm7(♯5) G+7

43 Cm9 Cm7 Cm9/B♭ Cm7/B♭ Adim G+7(9) Cm7 D7(9)

B

49 Gm7 D7

53 Am7(♯5) D7(9) D7 G7

57 Cm11 Cm7 F7(9) F7 B♭maj7 B♭maj9 E♭maj7 E♭maj13

61 A+7 A7 D7(9) D7(9) Gm7 Gm11

Paulo Moura

"Rio Nocturnes"

Anexo 6

A3

65 Cm /: D7/C /:

69 Dm7(b5)/C G7(b13) Cm7 Fm7 Cm7

73 Gm11 Gm7(b5) C7(13) Fm7 Fm9 Dm7(b5) G+7

77 Cm9Cm7 Cm9/B/Cm7/Bb Adim G7 G7b13 Cm9 G7sus4 G7

INTRO

83 Cm7 Bm7 Bbm7 Am7

86 Ab7(13) G7(b13) Cm G7(#11) Cm7 Bm7

90 Bbm7 Am7

92 Ab7(13) G7(b13) Cm11 G7b13

Paulo Moura

"Rio Nocturnes"

Anexo 6

A1 variação improvisada

95 Cm7 D7/C

99 Dm7(♭5)/C G7(♭9) Cm7 Fm7 Cm7

103 Gm7(♭5) C7(♭9) Fm7 Dm7(♭5) G7

107 Cm7 Cm/B♭ Adim G7 Cm A♭7 G7

A2 variação improvisada

113 Cm7 D7/C

117 Dm7(♭5)/C G7(♭13) Cm Fm7 Cm7

121 Gm7(♭5) C7(♭13) Fm7 Dm7(♭5) G7

125 Cm7 Cm/B♭ Adim G7(♭13) Cm7 D7(♭9)

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of two main sections, A1 and A2, each labeled 'variação improvisada'. Section A1 starts at measure 95 and ends at measure 107. Section A2 starts at measure 113 and ends at measure 125. The score includes various chords such as Cm7, D7/C, Dm7(♭5)/C, G7(♭9), Gm7(♭5), C7(♭9), Fm7, Dm7(♭5), G7, Cm/B♭, Adim, A♭7, G7(♭13), and D7(♭9). Melodic lines are written on a five-line staff, featuring eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Some measures contain rests or specific rhythmic markings like '3' over a triplet.

Paulo Moura

"Rio Nocturnes"

Anexo 6

B variação improvisada

131 Gm7 D7

Musical staff 131-134: Treble clef, key signature of two flats. Measure 131: Gm7 chord, eighth-note pattern. Measure 132: slash. Measure 133: D7 chord, eighth-note pattern. Measure 134: slash.

135 Am7(b5) D7 G7

Musical staff 135-138: Treble clef. Measure 135: Am7(b5) chord, eighth-note pattern. Measure 136: slash. Measure 137: D7 chord, eighth-note pattern. Measure 138: D7 and G7 chords, eighth-note pattern.

139 Cm7 F7 Bbmaj7 Ebmaj7

Musical staff 139-142: Treble clef. Measure 139: Cm7 chord, eighth-note pattern. Measure 140: F7 chord, eighth-note pattern. Measure 141: Bbmaj7 chord, eighth-note pattern. Measure 142: Ebmaj7 chord, eighth-note pattern.

143 A7 D7(#9) Gm G7

Musical staff 143-146: Treble clef. Measure 143: A7 chord, eighth-note pattern. Measure 144: D7(#9) chord, eighth-note pattern. Measure 145: Gm chord, eighth-note pattern. Measure 146: G7 chord, eighth-note pattern.

A3 variação improvisada

147 Cm7 D7/C

Musical staff 147-150: Treble clef. Measure 147: Cm7 chord, eighth-note pattern. Measure 148: slash. Measure 149: D7/C chord, eighth-note pattern. Measure 150: slash.

151 Dm7(b5) G7(#9) Cm7 Fm7 Cm7

Musical staff 151-154: Treble clef. Measure 151: Dm7(b5) chord, eighth-note pattern. Measure 152: G7(#9) chord, eighth-note pattern. Measure 153: Cm7 chord, eighth-note pattern. Measure 154: Fm7 and Cm7 chords, eighth-note pattern.

155 Gm7(b5) C7 Fm Dm7(b5)

Musical staff 155-158: Treble clef. Measure 155: Gm7(b5) chord, eighth-note pattern. Measure 156: C7 chord, eighth-note pattern. Measure 157: Fm chord, eighth-note pattern. Measure 158: Dm7(b5) chord, eighth-note pattern.

159 Cm7 Cm/Bb Adim G7b13 Cm7 Ab7 G7

Musical staff 159-162: Treble clef. Measure 159: Cm7 chord, eighth-note pattern. Measure 160: Cm/Bb chord, eighth-note pattern. Measure 161: Adim chord, eighth-note pattern. Measure 162: G7b13, Cm7, Ab7, and G7 chords, eighth-note pattern.

Paulo Moura

"Rio Nocturnes"

Anexo 6

A2 Cm7 D7/C

165

Musical staff 165-168: Treble clef, key signature of two flats. Measure 165 starts with a double bar line and a repeat sign. Chords Cm7 and D7/C are indicated above the staff. Slashes (/) are placed above measures 166 and 168.

Dm7(b5) G7(b13) Cm Fm7 Cm7

169

Musical staff 169-172: Treble clef, key signature of two flats. Chords Dm7(b5), G7(b13), Cm, Fm7, and Cm7 are indicated above the staff.

Gm7(b5) C7(b9) Fm7 Dm7(b5) G7(b13)

173

Musical staff 173-176: Treble clef, key signature of two flats. Chords Gm7(b5), C7(b9), Fm7, Dm7(b5), and G7(b13) are indicated above the staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 175.

Cm9 Cm7 Cm9/Bb Cm7/Bb Adim G7(b13) Cm7 Cm/Bb

177

Musical staff 177-182: Treble clef, key signature of two flats. Chords Cm9, Cm7, Cm9/Bb, Cm7/Bb, Adim, G7(b13), Cm7, and Cm/Bb are indicated above the staff. Red arrows point to the Cm9 and Cm7 chords in measure 177, and to the Cm9/Bb and Cm7/Bb chords in measure 178.

CODA

Abmaj7 Gm11 Cm7 Cm/Bb

183

Musical staff 183-186: Treble clef, key signature of two flats. Chords Abmaj7, Gm11, Cm7, and Cm/Bb are indicated above the staff.

Abmaj7 Gm11 Fm7 Gm7 Cm11

187

Musical staff 187-190: Treble clef, key signature of two flats. Chords Abmaj7, Gm11, Fm7, Gm7, and Cm11 are indicated above the staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 189, and the word *diminuendo* is written below the staff.

Paulo Moura

Tarde de chuva - Instrumental no CCBB

Anexo 7

INTRO Cm7 Bm7 Bbm7 Am7

4 A^b7(13) G7(13) Cm7 E^b7 D^b7

7 Cm7 Bm7 Bbm7 Am7

10 A^b7(13) G7(13) Cm G7(13)

A1 Cm D7/C

13

17 Dm7(13)/C G7(13) Cm7 Fm7 Cm7

21 Gm7(13) C7(9) Fm7 Fm7/E^b G7/D

25 Cm Cm/B^b Adim G7(13) Cm A^bmaj7 G7(9)

Detailed description: This is a musical score for an instrumental piece in 2/4 time, key of B-flat major. The score is divided into sections: an 8-measure 'INTRO' and an 8-measure 'A1' section. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The 'INTRO' section consists of four measures of eighth-note patterns. The 'A1' section starts with a double bar line and contains 17 measures of music, including triplet eighth notes and various chord changes. Chord changes are indicated above the staff. The piece concludes with a final chord of A-flat major 7 over G7(9).

A2 Cm D7/C

31

35 Dm7(♯5)/C G7(♯9) G7(♯11) Cm7 Fm7 Cm7

39 Gm7(♯5) C7(♯9) C7(♯9) Fm7 Fm6 Dm11/E♭ G7/D

43 Cm Cm/B♭ Adim G+7 Cm D7(♯9)

B Gm7 D7/A

49

53 Am7(♯5) D7 D7 G+7

57 Cm7 F7 B♭maj7 E♭maj7

61 A7(13) D7(♯9) Gm Dm7(♯5) G+7

A3

65 Cm7 D7/C

69 Dm7(♯5)/C G7(♯9) Cm7 Fm7 Cm7

73 Gm7(♯5) C7 Fm7 Fm/♭ G7/D

77 Cm Cm/♭ Adim G+7 Cm G♯13

INTRO

83 Cm7 Bm7 B♭m7 Am7

86 A♭7(13) G7(♯13) Cm7 G7(♯13) D♭7

89 Cm7 Bm B♭m Am

92 A♭7(13) G7(♯13) Cm G7♯13

A1 variação improvisada

95 Cm7 D7/C

99 Dm7(♭5)/C G7♭13 Cm7 Fm7 Cm7

103 Gm7(♭5) C7(♭9) Fm7 Fm/E♭ G7/D

107 Cm7 Cm/B♭ Adim G7♭13 Cm A♭maj7 G7(♭9)

A2 variação improvisada

113 Cm7 D7/C

117 Dm7(♭5)/C G7(♭9) G7(♯11) Cm7 Fm7 Cm7

121 Gm7(♭5) C7(♯9) C7(♭9) Fm7 Fm6 Dm11/E♭ G7/D

125 Cm7 Cm/B♭ Adim G+7 Cm7 D7(♭9)

B variação improvisada

131 *Gm7* *D7/A*

135 *Am7(♭5)* *D7* *D7* *G+7*

139 *Cm7* *F7* *B♭maj7* *E♭maj7*

143 *A7(13)* *D7(♭9)* *Gm* *Dm7(♭5)* *G7*

A3 variação improvisada

147 *Cm7* *D7/C*

151 *Dm7(♭5)/C* *G7(♭9)* *Cm7* *Fm7* *Cm7*

155 *Gm7(♭5)* *C7* *Fm* *Fm/E♭* *G7/D*

159 *Cm7* *Cm/B♭* *Adim* *G7♭13* *Cm7* *G7♭13*

Paulo Moura

Tarde de Chuva Instrumental no CCBB

Anexo 7

A1

165 Cm7 *rit.* D7/C

169 Dm7(♭5)/C G7(♭9) Cm7 Fm7 Cm7

173 Gm7(♭5) C7(♭9) Fm7 Fm/E♭ G7/D

177 Cm7 Cm/B♭ Adim G7(♭13) Cm7 Cm/B♭

CODA

183 A♭maj7 Gm11 Cm7 Cm/B♭

187 A♭maj7 Gm11 Fm7 Fm7 G7(♯11) *diminuendo*

191 Cm11 *rit.* *rit.* *rit.*

Paulo Moura

Tarde de chuva " Mood Ingenuo"

Anexo 8

INTRO

Musical notation for the Intro section, measures 1-12. Chords: Cm7, Bm7, Bbm, Am7, A7(13), G7(13), Cm7, G7(13), D7, Cm7, Bm7, Bbm7, Am, A7(13), G7(13), Cm, G7(13).

A1

Musical notation for the A1 section, measures 13-28. Chords: Cm7, D7/C, Dm7(5)/C, G7(9), Cm7, Fm7, Cm7, Gm7(5), C7(9), Fm7, Dm7(5), G+7, Cm, Cm/Bb, Adim, Abdim7, G7(13), Cm, Cm/Bb, A7, G7(13).

Paulo Moura

Tarde de chuva " Mood Ingenuo"

Anexo 8

A2

31 Cm7 /: D7/C /:

35 Dm7(b5)/C G7(b9) Cm7 Fm7 Cm7

39 Gm7(b5) C7(b9) Fm7 Dm7(b5) D9

43 Cm Cm/Bb Adim Abdim7 G7(b13) Cm D7

B

49 Gm7 /: D7 /:

53 Am7(b5) /: D7 D7 G7

57 Cm F7 Bbmaj7 Ebmaj7 tr

61 A7 Ab7 Gm G7

Paulo Moura

Tarde de chuva " Mood Ingenuo"

Anexo 8

A3

65 Cm7 /: D7/C /:

Dm7(♭5) D♭9 Cm7 Fm7 Cm7

69 Gm7(♭5) C7 Fm7 Fm7/E♭ Dm7(♭5) G7(♭13)

73 Cm Cm/B♭ Adim G7♭13 Cm A♭7 G7

77

INTRO

83 Cm7 Bm7 B♭m7 Am7

A♭7 G7 Cm7 G7(♯11)

86 Cm Bm B♭m Am

89 A♭7(13) G7(♭13) Cm G7♭13

92

Paulo Moura

Tarde de chuva " Mood Ingenuo"

Anexo 8

A1 variação improvisada

95 Cm7 /: D7/C /:

99 Dm7(♭5)/C G7(13♭) Cm7 Fm7 Cm7 tr

103 Gm7(♭5) C7(9) Fm7 Fm7/E♭ Dm7(♭5) D♭9

107 Cm Cm/B♭ Adim7 A♭7 G7 D♭9 Cm Cm/B♭ A♭7 G7

A2 variação improvisada

113 Cm7 /: D7/C /:

117 Dm7(♭5)/C G7(9) Cm Fm7 Cm7

121 Gm7(♭5) C7(9) Fm7 Dm7(♭5) D♭9

125 Cm7 Cm/B♭ Adim G7(♭13) D♭9 Cm7 Cm7 D7

Paulo Moura

Tarde de chuva " Mood Ingenuo"

B variação improvisada Gm^7 D^7 Anexo 8

131

$\text{Am}^7(^{\flat}5)$ D^7 D^7 G^7

135

Cm^7 F^7 $\text{B}^{\flat}\text{maj}^7$ E^9 $\text{E}^{\flat}\text{maj}^7$

139

$\text{A}^7(^{\flat}9)$ $\text{D}^+7(^{\sharp}9)$ $\text{A}^{\flat}7$ Gm Gm^7

143

A3 variação improvisada Cm^7 D^7/C

147

$\text{Dm}^7(^{\flat}5)/\text{C}$ $\text{G}^7(^{\flat}9)$ Cm^7 Fm^7 Cm^7

151

Gm^{11} $\text{G}^7(^{\sharp}11)$ $\text{E}^{\flat}\text{m}^7/\text{A}$ $\text{D}^{\flat}\text{m}^7/\text{G}$ Fm $\text{Fm}^7/\text{E}^{\flat}$ $\text{Dm}^7(^{\flat}5)$ $\text{D}^{\flat}9$

155

Cm^7 $\text{Cm}/\text{B}^{\flat}$ Adim $\text{A}^{\flat}7(13)$ $\text{G}^{\flat}7(13)$ Cm^7 Cm D^7

159

Paulo Moura

Tarde de chuva " Mood Ingenuo"

Anexo 8

B IMPRO PIANO

A IMPRO PIANO

165 16 17

A3 Cm7 D7/C

199

Dm7(b5)/C G7(13b) Cm Fm7 Cm7

203

Gm7(b5) C7(b9) Fm7 Fm7/Eb Dm7(b5) Db9

207

Cm7 Cm/Bb Adim Ab13 G7(b13) Cm7 Cm/Bb

211

CODA

Ab7 Gm7 Cm7 Cm/Bb

217

Ab7 Gm7 Fm Gm *diminuendo* Cm11

221

5 3

226

Paulo Moura

Tarde de Chuva - interpretação Mario Seve

Anexo 9

INTRO

frases mais ligadas

Cm7 Bm7 Bbm7 Am7

4 vibrato típico do choro

Ab7(13) G7(13) Cm7 Cm7 D7

seçada

7 Cm7 Bm7 Bbm7 Am7

10 Ab7(13) G7(13) Cm G7(13)

vibrato fim de nota longa

A1

13 Cm D7 vibrato fim de nota

quase sem corte de nota

17 Fm/C G7(9) Cm7 Fm7 G7

vibrato sem corte de fim de nota

seçada típica do choro

21 Gm7(5) C7(11) Fm7 Dm7(5) G7(9)

quase sem corte

25 Cm Cm/Bb Ab7 G7 Cm G7(9)

dinâmica na nota

éscapada

Paulo Moura

Interpretação Mario Séve

Anexo 9

A2

31 Cm *chorada na interpretação* *retardo ritmico* *ornamento*

35 Fm/C *G7(9)* *Cm7* *Fm7* *G7(9)*
cromatismo

39 *Gm7(5)* *C7(#11)* *Fm7* *Dm7(5)* *G7(9)*
sem corte *bordadura*

43 Cm *Cm/Bb* *Ab7* *G7* *Cm* *Am7(5)* *D7(9)*
variação

B

49 *Gm7* *Gm6* *D7* *secada nas colcheias do meio* *secada na colcheia do meio*

53 *Am7(5)* *Am7(5)* *D7* *D7* *Cm7*
vibrato sem corte no fim da nota *ornamento* *vibrato sem corte no fim da nota*

58 *F7* *Bbmaj7* *Eb7* *Eb7* *D7(9)*
sforzando *tr* *vibrato sem corte no fim da nota*

63 *Gm* *Gm/F* *corte de nota*

Paulo Moura

Interpretação Mario Séve

Anexo 9

A1

65 Cm7 corte de nota $\text{D}7/C$ variação rítmica

69 Fm/C variação improvisada G7 Cm7 Fm7 G7 arpejos típicos do choro

73 Gm7(b5) C7(b11) Fm7 Dm7(b5) G7(b9) pitch bend

77 Cm7 Cm/Bb Ab7 G7(b9) Cm7 vibrato sem corte de fim de nota corte de nota

CODA

83 Ab7 Gm11 Cm7 valorização da síncope

86 Abmaj7 Gm11 valorização da síncope

89 Fm7 Fm7 Gm7 diminuendo Cm11

Paulo Moura

Tarde de chuva interpretação Eduardo Neves

Anexo 10

A2

Cm D7/C sem vibrato no final

31 pitch bend 3

35 Fm/C Bdim/C Cm' Fm7 E♭maj7 tr

valorização da síncope quase quialterado sem corte da nota

39 Gm7(♯5) C7(♯11) Fm7 Dm7(♯5) G7(♯9)

43 Cm Cm/B♭ A♭7(♯11) G7(♯13) Cm Am7(♯5) D7(♯9)

pitch bend e articulação de jazz glissando

B

49 Gm7 Gm6 D7

pitch bend pitch bend e secada 3 3

Am7(♯5) Adim E♭7(♯9) D7

53

57 Cm7 F7 B♭maj7 E♭maj7 tr

pitch bend

61 A7(13) Am7(♯5) D7(♯9) Gm Gm/F

divisão de samba mais sincopado

Paulo Moura

Tarde de chuva interpretação Eduardo Neves

Anexo 10

A1

65 *Cm7* *D7/C*

efeito rítmico e com pitch bend

tr

rítmica malandra

69 *Fm/C* *Bdim/C* *Cm7* *Fm7* *E♭maj7*

retardo rítmico

variação melódica

73 *Gm7(♭5)* *C7(♯11)* *Fm7* *Dm7(♭5)* *G7(9)*

articulação nas síncopes de notas batidas

efeito rítmico

77 *Cm7* *Cm/B♭* *tr* *A♭7(♯11)* *G7(9)* *Cm7*

glissando

efeito rítmico

pitch bend

CODA

83 *A♭7* *Gm11* *Cm7*

pitch bend

variação melódica na coda

86 *Cm/B♭* *A♭maj7* *Gm11* *Fm7*

variação melódica na coda

90 *Fm7* *Gm7* *Cm11*

diminuendo

arpejo final com notas de tensão

Paulo Moura

Tarde de chuva interpretação Daniela Spielmann

Anexo 11

INTRO

Chords: Cm7, Bm7, Bbm7, Am7, Ab7(13), G7(13), Cm7, G7(13), Db7, Cm7, Bm7, Bbm7, Am7, Ab7(13), G7(13), Cm, G7(13)

Performance instructions: leve vibrato no fim de nota (measures 4, 10)

A1

Chords: Cm, D7/C, Fm/C, Bdim/C, Cm7, Fm7, Ebmaj7, Gm7(b5), C7(#11), Fm7, Dm7(b5), G7(b9), Cm, Cm/Bb, Ab7(#11), G7(13), Cm, G7(b9)

Performance instructions: vibrato no final de nota leve pitch bend no fim de nota (measure 14), vibrato fim de nota (measure 17), variação rítmica (measure 17), secada típica do choro (measures 17, 26), pitch bend (measure 22), quialtera (measure 22), glissando (measure 23), sujeira no fim de nota (measure 24)

Anexo 11

A2

31 Cm D7/C

variação rítmica glissando glissando oscilação de afinação fim de nota

35 Fm/C Bdim/C Cm7 Fm7 E♭maj7

sem corte e uso do pitch bend

39 Gm7(♯5) C7(♯11) Fm7 Dm7(♯5) G7(♯9)

pitch bend e vibrato glissando

43 Cm Cm/B♭ A♭7(♯11) G7(♯9) Am7(♯5) D7(♯9)

nota fantasma

B

46 Gm7 Gm6 D7

staccato vibrato secada

53 Am7(♯5) Adim E♭7(♯9) D7

ornamentos

57 Cm7 F7 pitch bend B♭maj7

vibrato fim de nota

60 E♭maj7 A7(13) Am7(♯5) D7(♯9) Gm Gm/F

retardo rítmico glissando início de nota sem o uso da língua só pela coluna de ar

Paulo Moura

Tarde de Chuva interpretação Daniela Spielmann

Anexo 11

A1 Cm7

65 D7/C pitch bend
glissando glissando

69 Fm/C Bdim/C Cm7 Fm7 Ebmaj7

69 sem corte e uso do bend
pouco corte de nota

73 Gm7(♭5) C7(♯11) Fm7 Dm7(♭5) G7(♭9)

73 ornamentos
glissando

77 Cm7 Cm/B♭ Ab7(♯11) G7(♭9) Cm7

77 vibrato
notas mortas

CODA Ab7 Gm11 Cm7 Cm/B♭ Abmaj7 Gm11

83 frase com escala blues
variação rítmica

89 Fm7 Fm7 Gm7 Cm11 diminuendo

89 frase final com notas de tensão

Anexo 2 - CD com os fonogramas analisados

- Faixa 1 - “Tarde de Chuva”. Paulo Moura, Raphael Rabello e Zé da Velha. “Tarde de Chuva”. Paulo Moura. *CD* “Brasil Instrumental”. Rio de Janeiro [KUARUP KLP-KM-5], 1985. Faixa 9 (2 min. 30 s.).
- Faixa 2 - Paulo Moura e Grupo Fundo de Quintal. “Tarde de Chuva”. Paulo Moura. *DVD* “Paulo Moura - Une Infinie Musique”. [Eclats Noirs du Samba AA000200]. Paris, França, 1987, Faixa 11 (3 min. 20 s.).
- Faixa 3 - Paulo Moura e Raphael Rabello. “Tarde de Chuva”. Paulo Moura. *CD* “Dois Irmãos”. [Caju Music - 517 259-2]. Rio de Janeiro, 1992. Faixa 8 (03 min. 32 s.).
- Faixa 4 - Paulo Moura e Grupo. “Tarde de Chuva”. Paulo Moura. *CD* “Rio Nocturnes”. [Messidor Continental - *CD* 3.35.800.043]. Alemanha, 1982. Faixa 11 (04 min. 31 s.)
- Faixa 5 - Paulo Moura. “Tarde de Chuva”. Paulo Moura *CD* “Instrumental no CCBB - Paulo Moura e Nivaldo Ornellas”. [TBCCBB 65916182]. Rio de Janeiro, 1993. Faixa 9 (04 min.19 s.).
- Faixa 6 - Paulo Moura e Cliff Korman. “Tarde de Chuva”. Paulo Moura. *CD* “Mood Ingênuo - Pixinguinha Meets Duke Ellington” [JZ1137 DIDX 27293]. Genova, Itália, 1999. Faixa 9 (3 min. 4 s.).
- Faixa 7 - Mário Sève, Fernando Duarte e Joca Perpignan. "Tarde de Chuva". *CD* não comercial.
- Faixa 8 - Eduardo Neves, Fernando Duarte e Joca Perpignan. "Tarde de Chuva". *CD* não comercial.
- Faixa 9 - Daniela Spielmann, Fernando Duarte e Joca Perpignan. "Tarde de Chuva". *CD* não comercial
- Faixa 10 - Base instrumental sem o solista - Fernando Duarte e Joca Perpignan. "Tarde de Chuva". *CD* não comercial

Anexo 3 - Entrevistas em MP3

- Entrevista Paulo Moura 1 - Dezembro 2006.
- Entrevista Paulo Moura 2 - Dezembro 2007.
- Entrevista Paulo Moura 3 - 2008.
- Entrevista Mário Sève - 2007.
- Entrevista Eduardo Neves - 2006.
- Entrevista José Carlos Bigorna - 2008.
- Entrevista Anat Cohen - 2006.