

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

MODELO DE IMPROVISAÇÃO DE ZÉ BODEGA NO CHORO, BASEADO NOS
CONCEITOS DE HORIZONTALIDADE E VERTICALIDADE DE GEORGE RUSSELL.

DENIZE RODRIGUES CERQUEIRA

RIO DE JANEIRO, 2015

MODELO DE IMPROVISAÇÃO DE ZÉ BODEGA NO CHORO, BASEADO NOS
CONCEITOS DE HORIZONTALIDADE E VERTICALIDADE DE GEORGE RUSSELL

por

DENIZE RODRIGUES CERQUEIRA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto.

Rio de Janeiro, 2015

Cerqueira, Denize Rodrigues.

C416 Modelo de improvisação de Zé Bodega no choro, baseado nos conceitos de horizontalidade e verticalidade de George Russell / Denize Rodrigues Cerqueira, 2015.
111 f. ; 30 cm

Orientador: Marco Túlio de Paula Pinto.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

1. Oliveira, José Araújo. 2. Improvisação (Música). 3. Choro (Música). 4. Saxofone. I. Pinto, Marco Túlio de Paula. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de mestrado em Música. III. Título.

CDD –781.36



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

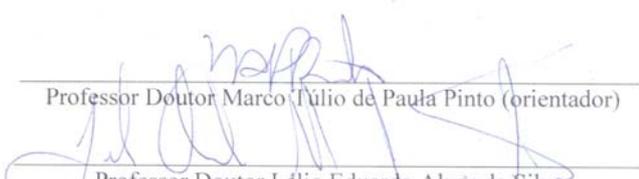
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

MODELO DE IMPROVISÇÃO DE ZÉ BODEGA NO CHORO, BASEADO NOS CONCEITOS
DE HORIZONTALIDADE E VERTICALIDADE DE GEORGE RUSSEL

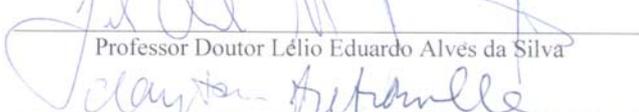
por

DENIZE RODRIGUES CERQUEIRA

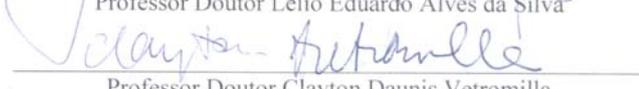
BANCA EXAMINADORA



Professor Doutor Marco Túlio de Paula Pinto (orientador)



Professor Doutor Lelio Eduardo Alves da Silva



Professor Doutor Clayton Daunis Vetromilla

Conceito: **APROVADO**

MARÇO DE 2015

Dedico este trabalho à minha mãe, Dora Neide Rodrigues, minha irmã, Djane Jobim, que sempre me incentivaram a seguir na carreira de musicista e à memória do meu avô Arlindo Rodrigues que amava a música; foi através de seu violão e acordeom que conheci o choro, despertando em mim o amor pela música.

AGRADECIMENTOS

A Dora Neide Rodrigues, Djane Jobim, Magno Jobim e Djalma Cerqueira pela força e carinho de sempre.

A Maria Luísa Jobim, minha sobrinha amada, por ser minha fonte de inspiração para a vida.

Ao Prof. Marco Tulio pela orientação e atenção.

A CAPES pelo apoio financeiro durante parte da pesquisa.

CERQUEIRA, Denize Rodrigues. *Modelo de Improvisação de Zé Bodega no Choro, Baseado nos Conceitos de Horizontalidade e Verticalidade de George Russell*. 2015. 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

Este trabalho tem como objetivo analisar o estilo de improvisação de José Araújo Oliveira, saxofonista brasileiro conhecido pela alcunha de Zé Bodega. O músico atuou na *Orquestra Tabajara*, grupo de seu irmão mais velho, Severino Araújo, na orquestra da *TV Globo* e em gravações comerciais com grandes nomes da música popular brasileira. Para este estudo foram escolhidos três choros improvisados por Bodega que carregam consigo características distintas. Com base nos conceitos de horizontalidade e verticalidade propostos por George Russell em *The Lydian Chromatic Concept of tonal organization*, buscou-se definir em qual estilo de improvisação Zé Bodega se enquadra. Tem também um cunho pedagógico por estimular estudantes e professores de improvisação a pensar e analisar de forma criativa as estruturas melódicas encontradas em um improviso.

Palavras-chave: Improvisação. Choro. Saxofone. Zé Bodega.

CERQUEIRA, Denize Rodrigues. *Modelo de Improvisação de Zé Bodega no Choro, Baseado nos Conceitos de Horizontalidade e Verticalidade de George Russell*. 2015. 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.

ABSTRACT

The present work has the objective of analyzing the improvisation style of José Araújo de Oliveira, a Brazilian saxophone player also known as Zé Bodega. The musician has played in Orquestra Tabajara, which was his oldest brother Severino de Araújo group, in TV Globo orchestra and in several commercial recordings with memorable artists of the Brazilian popular music. Three choros improvisations by Bodega with distinct characteristics were chosen for this study. Bodega's improvisation style was defined based in the horizontality and verticality concepts proposed by George Russell in The Lydian Chromatic Concept of tonal organization. There is also a pedagogical approach as it is a stimulus to students and improvisation teachers to think and analyse the melodic structures found in an improvisation in a creative way.

Key-words: Improvisation. Choro. Saxophone. Zé Bodega.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo Musical 1. Introdução de <i>Carinhoso</i>	39
Exemplo Musical 2. Forma sugerida por Fabris.	43
Exemplo Musical 3. Improvisação por fórmulas <i>Koko</i>	51
Exemplo Musical 4. Transcrição da autora para o solo de Sonny Rollins em <i>St. Thomas</i> (Sonny Rollins).....	52
Exemplo Musical 5. Segundo compasso do contraponto de Pixinguinha para o choro <i>Seu Lourenço no Vinho</i>	55
Exemplo Musical 6. Segundo compasso do contraponto de Pixinguinha para o choro <i>Um a Zero</i>	55
Exemplo Musical 7. <i>Cochichado</i> : interpretação de Paulo Moura.	63
Exemplo Musical 8. <i>Cochichado</i> : interpretação de Abel Ferreira.	63
Exemplo Musical 9. Mesma fundamental para diferentes acordes de Dó.....	64
Exemplo Musical 10. “Escala base” para os acordes de Dm, G7 e C7M.....	65
Exemplo Musical 11. Gravitação vertical em II – V7 – I7M.....	66
Exemplo Musical 12. Solo de John Coltrane para o tema <i>Countdown</i>	67
Exemplo Musical 13. Gravitação horizontal em Dó maior.	67
Exemplo Musical 14. Gravitação horizontal em Dm7- G7- C7M	68
Exemplo Musical 15. Joe Henderson, <i>Song For My Father</i> . Berton (2005: 72).....	68
Exemplo Musical 16. Oito primeiros compassos do improviso de Zé Bodega para o choro <i>Catita</i>	71
Exemplo Musical 17. <i>Catita</i> , primeiro compasso do tema.	71
Exemplo Musical 18. <i>Catita</i> , primeiro compasso do improviso	71
Exemplo Musical 19. Quinto compasso do solo de <i>Catita</i>	72
Exemplo Musical 20. Exemplo de abordagem vertical. Arpejo de Bb7 com inserção das tensões 13 ^a e 9 ^a	72
Exemplo Musical 21. Sétimo compasso do solo de <i>Catita</i>	72
Exemplo Musical 22. Escala pentatônica de Ab sobre o acorde Ab.	74
Exemplo Musical 23. Escala pentatônica de Eb sobre o acorde Ab.....	74
Exemplo Musical 24. Escala pentatônica de Eb no encadeamento V-I.	74
Exemplo Musical 25. Improviso de Zé Bodega para o choro <i>Catita</i> , compasso 9 ao 16.....	75
Exemplo Musical 26. Escala diminuta de lá.....	75
Exemplo Musical 27. Improviso de <i>Catita</i> , compassos 13 ao 16.....	76
Exemplo Musical 28. Parte C do improviso de <i>Catita</i>	76
Exemplo Musical 29. Improviso de <i>Catita</i> , compasso 17 ao 21.	77
Exemplo Musical 30. Vigésimo segundo compasso do solo de <i>Catita</i>	77
Exemplo Musical 31. Vigésimo terceiro compasso do solo de <i>Catita</i>	77
Exemplo Musical 32. Vigésimo quarto compasso do solo de <i>Catita</i>	78
Exemplo Musical 33. Parte C do improviso de <i>Catita</i>	78
Exemplo Musical 34. Vigésimo sexto compasso do solo de <i>Catita</i>	78
Exemplo Musical 35. Trigésimo segundo compasso do solo de <i>Catita</i>	79
Exemplo Musical 36. <i>Rio Antigo</i> , solo de Zé Bodega.....	81
Exemplo Musical 37. Frase A do improviso de <i>Rio Antigo</i>	81
Exemplo Musical 38. Frase A do improviso de <i>Rio Antigo</i>	82
Exemplo Musical 39. Improviso de Zé Bodega para <i>Teclas Pretas</i>	83
Exemplo Musical 40. Frase A do improviso de <i>Teclas Pretas</i>	84
Exemplo Musical 41. Frase B do improviso de <i>Teclas Pretas</i>	84

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Contracapa, créditos do <i>LP Saudades de um Clarinete</i>	24
Figura 2. Orquestra Diabos do Céu (CAZES, 1998).....	35
Figura 3. A Viagem pelo Rio Mississippi (Russell, 2001:56).....	69
Figura 4. Ramon Ricker, relação de tensão das escalas pentatônicas em um acorde de tônica.	73
Figura 5. Gráfico percentual comparativo.....	87
Figura 6. Média aritmética das ocorrências em Catita, Rio Antigo e Teclas Pretas	88

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Incidência de fundamentais, terças e sétimas em tempos fortes.....	79
Tabela 2. Incidência de quintas, nonas, 11 ^a ., 13 ^a , outros intervalos e apoios em pausas em tempos fortes.	79
Tabela 3. Porcentagem: fundamental, terça e sétima.	80
Tabela 4. Porcentagem: quinta, nona, décima primeira e décima terceira.	80
Tabela 5. Porcentagem: outros intervalos e apoios em pausa.	80
Tabela 6. Incidência de fundamentais, terças e sétimas em tempos fortes.....	82
Tabela 7. Incidência de quintas, nonas, 11 ^a , 13 ^a , outros intervalos e apoios em pausas em tempos fortes.	82
Tabela 8. Porcentagem: fundamental, terça e sétima.	82
Tabela 9. Porcentagem: quinta, nona, décima primeira e décima terceira.	82
Tabela 10. Porcentagem: outros intervalos e apoios em pausa	83
Tabela 11. Incidência de fundamentais, terças e sétimas nos tempos fortes.....	85
Tabela 12. Incidência de quintas, nonas, 11 ^a , 13 ^a , outros intervalos e apoios em pausas em tempos fortes.	85
Tabela 13. Frequência e Porcentagem de Terças e Sétimas.....	85
Tabela 14. Frequência e Porcentagem de quinta, nona, décima primeira e décima terceira.	85
Tabela 15. Frequência e Porcentagem de outros intervalos e apoios em pausas.....	85
Tabela 16. Frequência e porcentagem de fundamentais terças e sétimas.....	86
Tabela 17. Incidência de quinta, nona, 11 ^a /4 ^a , 13 ^a /6 ^a	86
Tabela 18. Frequência e porcentagem de outros intervalos e apoios em pausa.	86
Tabela 19. Comparação da frequência de fundamentais, terças e sétimas com não fundamentais terças e sétimas	87

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 VIDA E OBRA DE ZÉ BODEGA	17
2 O CHORO	29
2.1 Breve histórico do gênero musical choro	29
2.2 Aspectos Formais	38
3 IMPROVISAÇÃO MUSICAL	44
3.1 Sobre Improvisação Musical	44
3.2 Improvisação no Jazz	48
3.3 Improvisação no choro	52
4 ANÁLISE DOS IMPROVISOS	61
4.1 Sobre Análise Musical em Música Popular	61
4.2 Definição dos conceitos de horizontalidade e verticalidade propostos por Russell	64
4.3 Análise dos improvisos	70
4.3.1 Catita	71
4.3.2 Rio Antigo	80
4.3.3 Teclas Pretas	83
4.3.4 Análise dos dados	86
Conclusão	89
Fontes e Referências Bibliográficas	92
Anexos	97
Anexo 1. Partitura de Catita, transcrição da autora	97
Anexo 2. Improviso de Zé Bodega para Catita, transcrição da autora.	98
Anexo 3. Partitura de Rio Antigo, transcrição da autora.	99
Anexo 4. Improviso de Zé Bodega para Rio Antigo, transcrição da autora.	100
Anexo 5. Partitura de Teclas Pretas, transcrição da autora.	101
Anexo 6. Improviso de Zé Bodega para Teclas Pretas, transcrição da autora.	103
Anexo 7. Cadência de Zé Bodega para Teclas Pretas, transcrição da autora.	104

INTRODUÇÃO

No ano de 2004, esta pesquisadora iniciava seus estudos no gênero choro na Escola Portátil de Música, na época situada no bairro da Glória, Rio de Janeiro. A partir de então o interesse pelo gênero e a prática do saxofone neste, foi crescente, sobretudo, após a audição do LP *Saudades de um Clarinete* (1981) do clarinetista e saxofonista K-Ximbinho¹ onde José de Araújo Oliveira, mais conhecido como Zé Bodega (1923-2003), é responsável por grande parte dos solos. O motivo de interesse pela pesquisa aprofundada do estilo de improvisação de Zé Bodega foi sua habilidade na improvisação do saxofone gravado neste LP. Nele, o saxofonista se faz notar, principalmente, pelas suas interpretações e improvisos aplicados às composições de K-Ximbinho.

Apesar de ter sido considerado por muitos músicos e críticos de seu tempo e da atualidade um dos maiores saxofonistas do Brasil, a vida e a obra de Zé Bodega recebeu pouca atenção de estudiosos e escritores. Por conta disto, deparamo-nos com grandes dificuldades de encontrar material escrito sobre sua atuação. Além de ter feito parte da *Orquestra Tabajara*² por trinta e nove anos, o músico integrou a orquestra da TV Globo, participou de gravações com diversas formações instrumentais e com importantes cantores da época.

Esta dissertação tem como objetivo analisar a improvisação de Zé Bodega na música brasileira. Como a discografia de Bodega engloba sua *performance* em diversos gêneros musicais brasileiros, foram necessárias algumas delimitações, dando-se preferência ao primeiro gênero musical urbano tipicamente carioca, o choro. Faz referência, também, à improvisação que o autor Derek Bailey (1993) chama de idiomática em seu livro *Improvisation, its nature and practice in music*. Bailey define como improvisação idiomática aquela que ocorre dentro de limites de um estilo, e tem sua identidade e motivação originada deste idioma.

Após escolhermos o idioma musical e o instrumentista, selecionamos três fonogramas que se enquadrassem no gênero choro interpretados por Bodega. Foram eles: *Catita* (K-Ximbinho), *Rio Antigo* (Altamiro Carrilho) e *Teclas Pretas* (Pascoal de Barros). Escolhemos

¹ Sebastião de Barros, K-Ximbinho (1917 - 1980). Foi clarinetista, compositor, arranjador e regente.

² Fundada em 1933 na paraíba, tendo aportado no Rio de Janeiro em 1945, hoje com 82 anos de existência, é considerada a *Big Band* mais antiga do mundo pelo *Guines Book*. Teve como compositores muitos dos grandes instrumentistas brasileiros como: K-Ximbinho, Porfírio Costa e Paulo Moura.

três composições que se diferenciavam nos aspectos de gravação, formação instrumental e compositor.

Catita faz parte do já citado disco *Saudades de um Clarinete* do saxofonista, clarinetista, maestro e arranjador, K-Ximbinho, foi gravada com a formação típica de regional³. *Rio Antigo* se insere na obra da *Turma da gafeira – As músicas de Altamiro Carrilho* (1957) e recebe uma formação semelhante a de um *jazz combo*⁴. *Teclas Pretas* faz parte da coleção *O Fino da Música - Orquestra Tabajara* (1977) com a configuração de *big band*⁵. Por conta dos diferentes agrupamentos instrumentais, observou-se que os improvisos de Bodega se desenvolvem, de formas distintas. As três obras selecionadas também demonstram aspectos formais particulares, afastando-as do aspecto formal tradicional do choro.

A improvisação é uma prática comum em distintos estilos musicais, épocas e possui grande relevância dentro da criação musical brasileira, é uma das manifestações mais antigas da humanidade e se fez presente ao longo da história da música (Dauelsberg, 2001). Se destaca em diferentes épocas na música brasileira, sobretudo no choro. Para Nettl, citado por Clifford Korman (2004), numa definição neutra que abrange qualquer estilo ou gênero musical, a improvisação é uma atividade criativa de composição musical instantânea que combina a performance, comunicação de emoções e técnicas instrumentais. Nettl afirma que, de certo modo, toda a atuação musical envolve elementos de improvisação, embora o grau possa variar dependendo da época e local.

Por serem recentes os estudos nesta área, existe pouco material didático que se refere à improvisação relacionada ao choro no Brasil, após um levantamento, encontramos *Harmonia & Improvisação* (1986) de Almir Chediak e *A Arte da Improvisação* (1991), do guitarrista Nelson Farias. Grande parte do material didático que se refere à improvisação é produzido nos Estados Unidos e se refere ao *jazz* (Valente 2009: 8). Sendo assim, raros são os escritos dedicados à música brasileira. Acreditamos que descobrir as tendências da improvisação de Zé Bodega auxiliará em futuros estudos sobre improvisação em música brasileira, além de

³ A formação do regional da gravação de *Catita* é: violão 7 cordas (Rafael Rabello), cavaquinho (Neco), saxofone tenor (Zé Bodega) e pandeiro (Jorginho do Pandeiro).

⁴ O termo *combo* é derivado da palavra *combination*. É usado para designar pequenos grupos de músicos, e aplicado, principalmente, para pequenos conjuntos, especialmente em *jazz* e música popular. Normalmente um *jazz combo* é composto por dois a quatro sopros, piano, baixo e bateria.

⁵ *Big Band* é o termo utilizado para designar os grandes conjuntos instrumentais, geralmente formados por 5 saxes, 4 trompetes, 4 trombones, piano, guitarra, baixo, bateria e percussão.

contribuir para o ensino e o aprendizado da improvisação, uma vez que, através das análises, comentaremos aspectos da improvisação do saxofonista em questão.

Tem havido um maior interesse por improvisação em música popular brasileira, portanto é crescente a busca de informações sobre improvisação no choro por parte de estudantes e professores de saxofone. A carência de material didático que aborde a improvisação neste gênero faz com que aqueles que queiram se aprimorar recorram necessariamente aos fonogramas e/ou aos músicos atuantes nesta área para construir seu aprendizado.

É comum encontrar na literatura ou em relatos de músicos da época a afirmação de que a improvisação é um componente essencial na execução do choro. Tal como o relato do maestro Lindolpho Gaya, na carta “A propósito do Choro”:

É importante lembrar que o choro traz consigo o mesmo elemento que permitiu ao jazz atingir seu grande desenvolvimento: improvisação. Esta é sua grande força. A alegria contagiante de brincar com a música quase como num circo (CAZES, 1998: 157).

Nos Anais do V Congresso Latino Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, Kormann, após análise de gravações, conversas e entrevistas com músicos executantes de choro percebeu que a improvisação no gênero existe em vários níveis e pode ser aplicada em diferentes aspectos durante uma atuação: “embelezamento; fluidez de tempo e ritmo entre os músicos (um componente importante das músicas originadas da cultura Africana); baixaria⁶; arranjos; dinâmica e criação de novas linhas melódicas” (Kormann, 2004). Para esta pesquisa será enfatizado e aprofundado o aspecto de criação de novas linhas melódicas.

Para nos respaldar, utilizaremos a obra *The Lydian Concept of Tonal Organization* (2001) de George Russell. Na segunda parte do livro, capítulo IV, o autor nos revela que existem duas tendências para a improvisação musical idiomática: a vertical e a horizontal. Na abordagem vertical o improvisador prioriza a harmonia dada pela composição, ou seja, constrói sua melodia enfatizando as escalas e as notas principais dos acordes. Uma improvisação neste caminho é caracterizada pelo raciocínio melódico baseado nas notas estruturais do acorde, fundamentais, terças e sétimas.

Na abordagem horizontal, a melodia é construída baseando-se em escalas que envolvam mais de um acorde, ou seja, a construção melódica é baseada no centro tonal de

⁶ Linhas melódicas executadas por instrumentos graves de sopros como tuba, bombardino, trombone, ou pelos violões de 7 cordas.

cada progressão harmônica. Neste caso, o músico desprende-se das escalas e notas principais dos acordes.

A metodologia deste trabalho foi dividida em quatro etapas. A primeira constituiu-se através de uma busca minuciosa da discografia de Bodega, seja como solista ou como músico acompanhador. Após esta busca, foram selecionadas as composições que se encaixavam no gênero choro. Foram estas, *Catita* de K-Ximbinho, *Rio Antigo* de Altamiro Carrilho e *Teclas Pretas* de Pascoal de Barros. A segunda foi feita através de transcrições dos improvisos feitos por Bodega nos choros escolhidos.

Após feitas as transcrições, a terceira etapa foi a análise dos improvisos e definição de sua linha de construção a partir dos conceitos de horizontalidade e verticalidade de George Russell.

Para tal, fizemos um estudo dos conceitos de Russell e definimos alguns parâmetros para sua aplicabilidade. Para a análise dos improvisos, utilizamos como primeiro parâmetro, a relação entre as notas do improviso e as notas dos acordes dados pelo tema. Esta forma nos pareceu mais pertinente para demonstrarmos se o músico se baseia em estruturas horizontais ou verticais para compor suas melodias improvisadas.

Pensando na escala de *bebop*⁷, consideramos a análise das notas de pulsação um dos pontos de partida. O segundo parâmetro foi eleger a fundamental, terça e sétima com sendo as notas principais de um acorde. Feito isso, contabilizamos o número de vezes em que apareceram nas pulsações as notas que consideramos estruturais, além de outras e as pausas. Fizemos uma análise estatística da frequência em que todas apareceram.

Na quarta, para colhermos informações sobre a trajetória musical de Bodega, foram realizadas entrevistas com o Plínio Araújo, irmão de Zé Bodega e integrante da *Orquestra Tabajara*, Daniel Garcia, saxofonista que conviveu com Bodega na orquestra da TV Globo e saxofonistas de gerações posteriores a de Bodega, Nailor Proveta e Eduardo Neves. Também investigamos onde Bodega buscava suas influências e ressaltamos sua relevância para o saxofone popular brasileiro.

O primeiro capítulo trata da biografia de Zé Bodega, sua trajetória como instrumentista desde o início de sua carreira em Pernambuco até seu final, no Rio de Janeiro. Sua vida foi muito pouco pesquisada e para respaldar este estudo foi necessário aliar o material escrito sobre a *Orquestra Tabajara de Severino Araújo* de Carlos Coraúcci (2009)

⁷ Escala largamente utilizada por improvisadores, onde se adiciona um cromatismo entre o sexto e o sétimo grau, no caso da escala *bebop* maior dominante e entre o quinto e o sexto grau no caso da escala *bebop* tônica para que as notas dos acordes soem nas pulsações.

com entrevistas concedidas pelos seus irmãos músicos Jaime e Plínio Araújo, além de músicos de seu convívio.

O segundo capítulo, dedicado ao gênero musical choro é dividido em duas partes: a primeira destinada a um breve panorama histórico do gênero onde aborda suas origens, seu surgimento no Rio de Janeiro e os principais chorões da história desde os primórdios até a atualidade. A segunda parte trata dos aspectos formais do gênero. É discutida a forma tradicional do choro de três partes e os primeiros choros compostos por duas partes. Após breves análises e contextualizações históricas foram analisadas as formas dos choros que serviram de base para esta pesquisa, estes possuem um aspecto formal que se distancia dos choros tradicionais de três e duas partes, estas particularidades foram discutidas ao longo do capítulo.

O capítulo 3 aborda a improvisação musical e sua prática na música de concerto e popular. O capítulo é dividido em três partes: a primeira define o termo improvisação e contextualiza historicamente esta prática musical. Em música erudita são analisados aspectos de improvisação utilizados no estilo barroco e discutimos os motivos pelos quais caiu em desuso ao longo dos tempos. A segunda e a terceira englobam os aspectos de improvisação em música popular, os estilos escolhidos para este estudo foram o *jazz* e o choro. O primeiro pelo fato de grande parte do material didático sobre improvisação comercializado no Brasil ser de origem americana, e o choro por ser um dos focos de estudo desta pesquisa.

Para contextualizar a improvisação no *jazz*, são citadas as três técnicas enumeradas por Kernfeld (1983): improvisação por paráfrase, improvisação por fórmulas e improvisação motívica.

Ao discutir a improvisação no choro, encontramos algumas dificuldades pois este é um tema impreciso e controverso por parte de autores e músicos atuantes no gênero. Para discutirmos a improvisação neste gênero e confrontarmos as distintas opiniões de autores e músicos atuantes, utilizamos os trabalhos acadêmicos de Magalhães (2000), Kormann (2004), Valente (2009), Loureiro de Sá (1999), Bastos e Piedade (2006), Costa (2009), além de depoimentos dos músicos Pedro Paes, Pedro Amorim, K-Ximbinho, Eduardo Neves e Nailor Proveta.

Após a discussão sobre como acontece a improvisação no choro para diversos autores e músicos, construímos uma pequena exposição sobre como se realiza a improvisação dos instrumentos musicais que caracterizam este gênero.

O capítulo 4 é dividido em três partes. Na primeira, fizemos um breve estudo sobre análise musical em música popular e as dificuldades inerentes a esse tema. Posteriormente,

procuramos definir e ilustrar com exemplos musicais os conceitos de horizontalidade e verticalidade de George Russell. Feito isso, iniciamos a parte das análises musicais dos três choros propostos para este estudo.

1 VIDA E OBRA DE ZÉ BODEGA

Zé Bodega deixou um legado de imensurável virtuosidade e assinou, sim, um testamento. Nele ficou registrado que seus herdeiros, os músicos, receberiam como herança uma valiosa genialidade musical. Zé Bodega, tido como o mais brilhante e incomparável sax-tenor da música brasileira de todos os tempos, deixou uma vaga que dificilmente será preenchida (CORAÚCCI 2009: 202).

Este capítulo é dedicado à vida e obra de Zé Bodega, aborda seu contexto musical familiar, contexto musical profissional e descreve os principais discos que participou como músico solista e/ou acompanhador.

É importante destacar que existem poucos escritos e estudos que abordem a vida e a obra de Zé Bodega, tornando-se difícil não associar sua vida musical à vida da Orquestra Tabajara de Severino Araújo, orquestra que integrou desde o ano de 1939 até o ano de 1978. Foi através da *Tabajara* que Bodega chegou ao Rio de Janeiro, cidade que onde morou a maior parte de sua vida.

Para tentar estabelecer um perfil do músico, foi preciso mesclar informações provindas do livro *Orquestra de Tabajara de Severino Araújo – A Vida Musical da Eterna Big Band Brasileira* de Carlos Coraúcci, do documentário promovido pela TV Cultura, *Mosaicos - A Arte de Severino Araújo*, do capítulo dezessete do livro *Choro do Quintal ao Municipal* de Henrique Cazes, de entrevistas com seus irmãos ainda vivos Jaime Araújo, de informações cedidas por músicos que o têm como referência.

José de Araújo Oliveira, mais conhecido como Zé Bodega, nasceu em Limoeiro, Pernambuco, no dia 16 de abril de 1923. Filho de José Severino Araújo, que atendia pela alcunha de Cazuzinha, e de Amélia Oliveira. Era o quarto de seis filhos. Seus irmãos eram: Severino, Manuel, Plínio, Jaime e Otávio. O último faleceu de uma doença rara antes de completar dois anos de idade.

Nos primeiros anos do século passado, era comum a presença de bandas militares em acontecimentos oficiais das cidades e capitais, Cazuzinha era mestre de banda. Bodega, assim como seus irmãos, sob influência de seu pai, cresceu em um ambiente musical que levou todos a seguir esta carreira: Manuel Araújo optou pelo trombone, Plínio primeiramente pelo trompete e depois pela bateria e Jaime pelo saxofone e Severino pela clarineta. Cazuzinha ensinou música a todos os seus filhos.

José foi direto para o saxofone e nunca mais largou. Com seis anos já tinha sua bandinha, dando as ordens para a molecada da rua como se fora maestro. Pegava qualquer coisa que via pela frente para servir de batuta. A garotada caçoava: “Olha

que bodega... quanta quinquilharia... olha lá o Zé Bodega!” (CORAÚCCI 2009: 28).

A música era a única forma de subsistência para família Araújo, toda a família acompanhava o pai a cada nova proposta de trabalho que recebia. Cazuzinha era maestro da banda de sua cidade, Limoeiro, porém, o sucesso de sua banda era tão grande que em janeiro de 1926, após receber uma proposta de trabalho, mudou-se com a esposa e os cinco filhos para Chão do Rocha, divisa de Pernambuco com Paraíba. Em meados de 1931 mudam-se de cidade, desta vez para Aroeiras, distrito de Umbuzeiro e a banda da cidade recebeu a direção de Mestre Cazuzinha por dois anos. Em 1933, após receber uma nova oferta, desta vez, da prefeitura da cidade vizinha, Ingá do Bacamarte, a família Araújo mudou-se novamente e Cazuzinha passou a ser maestro da *Banda Filarmônica 31 de Março*, banda que seus filhos Manuel, Plínio, Zé Bodega e Severino fizeram parte.

Ainda em 1933, o holandês apreciador de saxofone Oliver Von Sohsten e o maestro Olegário Luna Freire, considerado autoridade musical da capital paraibana, formaram uma orquestra para animar o carnaval daquele ano. Ainda sem nome, a orquestra era composta pela elite musical de João Pessoa sendo formada por dois saxofones altos, um saxofone tenor, dois trompetes, trombone, tuba, piano, guitarra e bateria interpretando arranjos de *jazz* importados dos Estados Unidos e da Europa. Após grande sucesso naquele carnaval, no mês de maio deste mesmo ano, foi fundada oficialmente a *Jazz Tabajara*, uma homenagem à tribo indígena que lutara contra os holandeses que invadiram seus territórios.

O nome *Jazz* da banda nada mais era que um modismo da época. Na década de 1920, o escritor Scott Fitzgerald celebrizara a expressão “Era do Jazz” para definir a febre que tomava conta da dança e da música do mundo todo. A proliferação de conjuntos de baile fez com que o nome Jazz Band fosse automaticamente incorporado aos grupos musicais. Assim a capital paraibana passara a ter duas *Jazz Bands*: a Ideal e a Tabajara (CORAÚCCI, 2009: 34).

Nesta época, as *big bands* americanas, com os maestros Benny Goodman, Tommy Dorsey, Glenn Miller e Duke Ellington dominavam o cenário musical de todo o mundo. Zé Bodega e seus irmãos absorveram muito desse estilo musical ouvindo discos e adaptando esta linguagem à música brasileira.

As *big bands* americanas eram a sensação da época, com Benny Goodman, Tommy Dorsey, Glen Miller e Duke Ellington dominando o espaço musical aqui e no mundo. A casa de discos Quatro Mil e Quatrocentos, que ficava no centro de João Pessoa, tinha esse nome porque além de ser especializada em discos americanos, vendia-os ao preço máximo de 4.400 réis. Era lá que Severino e seus amigos músicos ficavam “plantados”, pedindo à atendente para tocar as músicas de sua preferência. “As senhoritas vendedoras eram bastante simpáticas conosco. Ninguém tinha dinheiro para comprar discos, ficávamos do outro lado da rua escutando as músicas que elas colocavam bem alto pra gente ouvir. Aprendi muita coisa, e de graça” (CORAÚCCI, 2009: 37).

Vasconcelos (1984) afirma que naquela época eram comuns grupos denominados *Jazz Bands*, destacando a *Jazz Band Os Batutas*, que após turnê pelos *dancings* parisienses passou a se chamar *Oito Batutas*. O grupo regressou ao Brasil, em julho do ano de 1922, não apresentando mais sua formação original de regional: flauta, dois violões, cavaquinho, bandolim e percussão. O número de integrantes passou a variar e novos instrumentos foram adicionados: saxofones, clarinetas e trompetes. Passaram, então, a se chamar *Os Batutas*. Nesta época 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*.

Em setembro de 1936 chega a João Pessoa a PRE-8 - *Rádio Nacional* do Rio de Janeiro, e o delgado da presidência da república Argemiro de Figueiredo transformou a *Rádio Clube da Paraíba* em um instrumento de ação governamental voltado para a instrução pública. Em janeiro 1937, a PRI - 4 *Rádio Difusora da Paraíba* foi inaugurada e em abril do mesmo ano mudou de nome passando a se chamar *Rádio Tabajara* da Paraíba. Tão logo, viu-se necessária então a contratação de um diretor musical para a rádio assumindo Olegário Luna Freire, líder da *Jazz Tabajara*, líder da *Jazz Tabajara*. Trouxe sua orquestra para fazer parte do corpo da rádio. Assim, tornou-se a *Orquestra da Rádio Tabajara*.

Nesta época, assim como nos dias de hoje, era muito comum que músicos de orquestras também fizessem parte de bandas militares. Como a *Rádio Tabajara* exigia dedicação exclusiva às suas atividades, muitos destes músicos viram-se obrigados a decidir entre a carreira militar e o emprego na orquestra da rádio. Muitos optaram pela carreira militar obrigando o diretor musical a fazer novas contratações para sua orquestra. Dentre as novas contratações estava o nome de Severino Araújo, irmão mais velho de Zé Bodega, que abriu mão de seu emprego na banda da Polícia Militar e na orquestra *Jazz Ideal* para fazer parte da *Orquestra da Rádio Tabajara*. Compondo o corpo *Orquestra da Rádio Tabajara*, Severino aproveitou a circunstância pondo em prática seus conhecimentos de orquestração e arranjo.

Logo nos primeiros dias ao lado de Luna freire, Severino mostrou a que viera. Colocou em prática a forte influência que as orquestras americanas exerciam em seu gosto musical e adaptou grandes clássicos da música erudita para o foxtrote. Fez um arranjo fenomenal para a profonia da ópera O Guarani de Carlos Gomes, totalmente *swingado* no jazz, uma raridade (CORAÚCCI, 2009: 38).

Para Cazes, Severino Araújo assumia as influências norte americanas em sua música. O músico nesta época já tinha como ídolo Benny Goodman⁸, clarinetista que fez enorme

⁸ Benjamin David Godman (1909 – 1986) Chicago, Estados Unidos.

sucesso com suas composições e orquestrações ao lado de sua *big band* e foi conhecido também como o Rei do *Swing*.

Fã das orquestras americanas, que ouvia diariamente nas transmissões em ondas curtas que eram facilmente captadas em João Pessoa, Severino quis reproduzir o som mais encorpado que ouvia no rádio. Caso raro de músico que assume sem culpas a influência norte-americana, Severino já tinha como ídolo àquela época o genial Benny Goodman, clarinetista que fez enorme sucesso no início dos anos 1930 (CAZES, 1998: 119).

No início de 1937, o naipe de saxofones sofreu grandes alterações, antes formado por Joaquim Pereira, Von Sohsten e José Roberto, passou a ser formado por Severino Araújo no 1º alto, Sebastião de Barros, o K-Ximbinho, no 3º alto⁹, e Mirtilo Cardoso no tenor e ainda Raimundo Napoleão e Geraldo Medeiros nos trompetes, José Leocádio, no trombone, Cláudio Luna Freire no piano, José Flávio na guitarra, Luiz Germano no baixo e Jorge Ayres na bateria. Neste ano Severino assumiu o posto de maestro assistente. A *Tabajara* possuía uma sonoridade muito particular e por sugestão de Severino os arranjos exploravam mais as palhetas que os metais. Logo, a rádio e sua orquestra chamaram a atenção principalmente da região sul e sudeste do Brasil, que abrigavam os grandes nomes da música popular, graças a este grande sucesso, a Paraíba passou a fazer parte do cenário musical do Brasil.

Orlando Silva, Carlos Galhardo, Silvio Caldas e Odete Amaral foram alguns nomes que visitaram a Paraíba para conhecer de perto a Orquestra Tabajara, que tinha “dedos e ouvidos” inovadores do assistente Severino. Ele incrementara novos arranjos, o que deixou o repertório da orquestra diversificado, graças a horas e horas diárias dedicadas ao radinho, sintonizado em ondas curtas, ouvindo os melhores sucessos das *big bands* americanas (CORAÚCCI, 2009 : 42).

Em dezembro de 1938, faleceu Olegário Luna Freire e a rádio imediatamente convidou Severino para desempenhar o papel de maestro e diretor musical. Severino não aceitou acumular as duas funções e assumiu inicialmente o cargo de maestro, ficando Francisco Salles com o de diretor musical. Severino propôs mudanças na formação da orquestra, exigiu a contratação de um trompete e um trombone para que seu conjunto se assemelhasse ainda mais com as orquestras típicas norte- americanas. Assim, convidou seu irmão Manoel Araújo, trombonista e Manoel Nunes, trompetista para integrarem esta formação instrumental. Com o afastamento temporário de K-Ximbinho, por indisciplina, o maestro foi obrigado a buscar outro saxofonista. Assim, chamou seu irmão Zé Bodega para

⁹ Na orquestra norte-americana se usa a classificação de 1º e 2º saxes altos (contraltos), 1º e 2º tenores e barítono. No Brasil eram chamados 1º alto, 2º tenor, 3º alto, 4º tenor e barítono, seguindo a hierarquia dos líderes dentro da seção. O segundo solista seria o 1º tenor, aqui chamado de segundo saxofone (SÁ, 2003: 23).

integrar o grupo, até que K-Ximbinho decidisse voltar. Severino, que ocupava a cadeira de 1º saxofone alto, passou seu lugar para Mirtilo Cardoso e Zé Bodega, com apenas dezesseis anos, assumiu a estante de 3º saxofone alto. Severino assumiu, então, a função de regente e clarinetista. Após mais desfalques, modificou mais uma vez a formação de seu conjunto. Lourival Clementino substituiu o saxofonista Mirtilo e Severino colocou mais um saxofonista na orquestra, Hercílio Paiva. Zé Bodega assumiu a cadeira de saxofone tenor e chamou mais um irmão, Plínio Araújo, para compor o naipe de trompetes. Assim, a formação da *Tabajara* passou a ser de quatro saxofones, três trompetes, três trombones e quatro componentes na seção rítmica.

A convite do trompetista Porfírio Costas, Severino seguiu para o Rio de Janeiro com a finalidade de assinar um contrato de trabalho com a Orquestra da *Rádio Tupi*, como arranjador e saxofonista. Com o afastamento de Severino da *Orquestra Tabajara*, Jaime, o irmão mais novo, que até então trabalhava como alfaiate em João Pessoa, entrou para a orquestra e assumiu a estante de 1º saxofone alto. Neste momento todos os irmãos Araújo integravam a *Orquestra Tabajara* que mesmo sem Severino, ainda mantinha uma agenda disputada na capital paraibana. “Esclarecendo de vez a história da família Araújo na Tabajara, para efeitos biográficos, deve-se observar a seguinte ordem de entrada na orquestra: Severino em 1937, Manuel e Zé Bodega em 1939, Plínio em 1940 e Jaime em 1944.” (CORAÚCCI 2009 : 56).

Otaviano Romero Monteiro (1908-1951), mais conhecido como Fon-Fon, era saxofonista, clarinetista, arranjador, compositor e tinha sua própria orquestra, que fazia parte do *cast* da *Rádio Tamoio*. Fon-Fon e seu grupo foram convidados a fazer uma temporada no Cassino de Poços de Caldas. A temporada seria longa e a *Rádio Tamoio* ficou sem uma formação instrumental de peso. Assim sendo, o diretor Ovídio Grottera convidou a *Orquestra Tabajara* para substituir a orquestra do maestro Fon-Fon, com um contrato de dois anos.

Em dezembro do ano de 1944, a *Orquestra Tabajara* deixou a Paraíba com um baile no Auditório da *Rádio Tabajara* lotado, e no dia seguinte, o jornal *A União* publicou esta matéria:

Fez, ontem, as suas despedidas da Paraíba a turma ex-integrante da Jazz Tabajara que foi contratada para atuar no Rio de Janeiro. A despedida foi feita por intermédio de uma audição, ouvida por dezenas de ouvintes, os mesmos que há anos, vinham aplaudindo as vitórias desses rapazes que fizeram sob o influxo artístico de Severino Araújo.

Encheu-se o auditório da Rádio Tabajara. Era isso mais uma demonstração de simpatia que o público paraibano votava a esses que durante muito tempo, relativamente, o divertiram, com a simplicidade de seu trabalho e o ritmo de sua arte.

Os paraibanos que demandam ao Rio não se aventuram aos imprevistos da viagem

pelo simples prazer de viajar. Não vão em busca de vitória, nem os move o anseio por uma melhor posição econômica, Vão porque desejam mostrar lá fora, que é do norte que parte, como sempre partiu, a demonstração máxima do valor em todos os terrenos.

Firmando-se no Rio de Janeiro, Severino Araújo não se sentiu bem sem os companheiros. Quando o auditório ouviu os últimos acordes da turma viajeira, as palmas ecoaram. E se compreendia, nesse rumor, um pedido do público para que eles não demorassem muito no sul (Jornal A União, apud CORAÚCCI 2009:61 - 62).

No dia 2 de janeiro de 1945, chegou ao Rio de Janeiro a *Orquestra Tabajara*. O conjunto chegou com a data para iniciar os trabalhos marcada para o dia 20 do mesmo mês nos estúdios da *Tupi*, sob muita expectativa e atraindo a atenção de toda a gravadora. A estréia foi com um programa dedicado ao gênero musical frevo, dirigido pelo compositor e cronista Fernando Lobo. A partir de então, a *Tabajara* passou a ter um programa semanal dedicado ao gênero musical.

Fernando Lobo, autor de vários frevos, queria mostrar ao público carioca a novidade do ritmo. Por isso criou um programa somente com músicas do gênero, com arranjos para orquestra, a que somente Severino Araújo até então se dedicara. Às 21h, tendo Carlos Frias como apresentador, a orquestra, com trajes especialmente confeccionados por A Capital, abriu o programa executando o frevo *Luzia no Frevo* (Antonio da Silva/ Antonio Sapateiro). Já na segunda música, *Relembrando o Norte* - um frevo de Severino ao qual ele havia chamado inicialmente de *Cabo Branco no Frevo* - , Geraldo Medeiros no trompete e Zé Bodega no sax tenor fizeram o auditório tremer em uníssono (CORAÚCCI 2009: 64).

Em 1945 a *Orquestra Tabajara* recebeu de volta o saxofonista afastado anteriormente, K-Ximbinho, e iniciou sua trajetória fonográfica lançando seu primeiro 78 rotações (rpm) com dois frevos: *Chegou a Minha Vez* de Jameson Araújo no lado A e *Pitiguari* de Rotílio Santos no lado B. Dias após o lançamento do seu primeiro 78 rpm, a *Tabajara* lança mais dois álbuns, um com *Um Chorinho em Aldeia* de Severino Araújo e *Onde o Céu é mais Azul* de João de Barro, Alberto Ribeiro e Alcyr Pires Vermelho e outro com *Espinha de Bacalhau* de Severino Araújo no lado A e *Guarita de Coqueiro* de Severino Rangel, mais conhecido por Ratinho, da dupla Jararaca e Ratinho. Este último entrou para a lista dos discos mais vendidos do ano de 1945, assim, não demorou muito para o grupo ser requisitada para bailes.

O primeiro baile da *Orquestra Tabajara* no Rio de Janeiro foi no *Automóvel Club do Brasil*. Neste momento a *Tabajara* apresentava a seguinte formação: K-Ximbinho e Jaime Araújo (saxofones altos), Zé Bodega (saxofone tenor), Genaldo Medeiros (saxofone barítono) e Lourival Clementino, Manuel Araújo, José Leocádio e Aurélio Camilo (trombones), Geraldo Medeiros, Porfírio Costa e Plínio Araújo (trompetes), Jorge Ayres (bateria), Cláudio de Luna Freire (piano), Juvenal Gelba (contrabaixo), Del Loro (guitarra), Gilberto D'Ávila (percussão) e Severino Araújo na regência e clarineta (CORAÚCCI 2008: 66).

Assim como a Tabajara, seus componentes também eram solicitados individualmente para acompanhar, em gravações, os grandes nomes da música na época. No ano de 1946, Zé Bodega foi convidado pelo maestro Radamés Gnattali para participar da gravação da canção *Copacabana* de autoria de João de Barro com arranjo do próprio Gnattali, a canção recebeu a voz de Dick Farney como intérprete. Nesta época, Bodega já era conhecido como um ótimo sax tenorista e, assim, se tornou o único músico da Tabajara a participar da primeira gravação de *Copacabana*. *Caminho da Saudade* e *Bate-papo*, composições de Gnattali receberam sua primeira versão data de 1949, foram gravadas por Zé Bodega (saxofone tenor), e editadas posteriormente (1957) pela *Editora Bandeirantes*. *Bate-papo* é um choro para saxofone tenor e piano composto em homenagem a Bodega.

Abaixo, relato de Paulo Moura em seu site, afirmando que o motivo pelo qual impulsionou à gravação de seu disco *Paulo Moura Interpreta Radamés Gnattali* (1960) foi “ciúmes” da dedicatória de *Bate Papo* de Radamés Gnattali ao saxofonista Zé Bodega.

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 (SPIELMANN, 2008: 13).

Não existem muitos registros de músicas ou arranjos compostos por Zé Bodega. Segundo seu irmão Jaime Araújo, em entrevista em outubro de 2012, Bodega fez poucos arranjos ao longo de sua vida, e estes foram pouco ou nunca executados pois era muito exigente consigo mesmo e não considerava que suas composições e arranjos eram tão bons quanto os de seu irmão mais velho, Severino.

Existem dois choros de sua autoria gravados são eles: *Cadillac Enguiçado* e *Humildemente*, que podem ser ouvidos em um 78 rpm restaurado disponível no Instituto Moreira Sales. Nestas duas gravações Zé Bodega é acompanhado por três trombones e seção rítmica composta por piano, pandeiro, baixo e bateria.

Bodega era o mais tímido dos irmãos Araújo e nunca lançou uma carreira de solista. Segundo Jaime Araújo, sua relação com a música era estritamente profissional. *Um Sax no Samba* (1971) foi o único registro musical de Bodega sob seu nome. Neste LP, acompanhado pela orquestra do irmão Severino Araújo, com arranjos do próprio, Bodega interpreta sambas e se destaca como improvisador em todas as faixas.

Segundo relato de Mello (2007) nas inúmeras gravações de que participou acompanhando cantores, ninguém se arriscava a improvisar depois dele. Seu irmão Jaime Araújo, afirmou que Bodega admirava, principalmente, os sax tenoristas Stan Getz (1926 - 1991) e Al Cohn (1925 - 1988).

Destacamos seis discos como os mais importantes de sua carreira. *Um Sax no Samba* (1971), por ser o único disco que leva seu nome como solista principal, *Cadillac Enguiçado* e *Humildemente* (1952) por conter composições do músico, *Turma da Gafieira* (1957) e *Chorinhos da Pesada* (1971) por dividir solos com músicos que são referência para a música instrumental brasileira até os dias de hoje como Sivuca, Altamiro Carrilho, Raul de Barros e Abel Ferreira. Consideramos também o *LP Saudades de um Clarinete* (1981) por alguns fatores. Este disco foi lançado após a morte do clarinetista K-Ximbinho que não conseguiu gravar todos os solos de clarinete antes de seu falecimento. Na contracapa do encarte do *LP*, consta a informação de que os solos foram gravados por Zé Bodega e K-ximbinho, porém, nenhuma das fontes de pesquisa (Jaime Araújo, contracapa e *site*) especificaram as faixas que Bodega gravou como clarinetista.

Este disco foi gravado pouco antes da morte de K-Ximbinho e seria o primeiro lançamento de uma nova gravadora brasileira, idealizada por Paulinho da Viola, Choco Buarque, Fernando Fat, Toninho Morais e MPB-4. A gravadora não chegou a nascer, porque falharam os entendimentos com a indústria que venderia o equipamentos de prensagem. Do sonho, porém, restou esse tape histórico, registrando os últimos sopros do “sonoroso” clarinete de K-Ximbinho e, em todas as faixas, a marca inconfundível do seu talento de arranjador.

Credite-se ao músico Airton Barbosa, também falecido, a beleza dessa produção, que ele dirigiu com entusiasmo e extraordinária competência.

Todo esforço que o estúdio Eldorado empreendeu para adquirir o tape original (a partir de um telefonema de Fernando Faro) contou com o apaixonado apoio de pessoas empenhadas tanto quanto nós, em resgatar ineditismo este importantíssimo documento da música popular brasileira. Stella Barros (viúva de K-Ximbinho), Gilka Barros (filha de K-Ximbinho), Waldinha Barbosa (viúva de Airton), Paulinho da Viola, Toninho Morais, Elton Medeiros e Paulo Moura (FALCÃO, 1981).

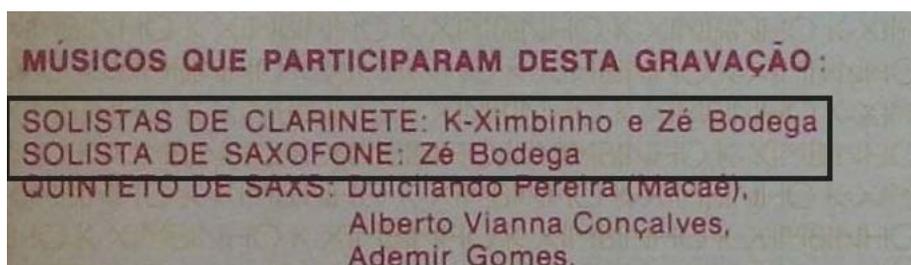


Figura 1. Contracapa, créditos do *LP Saudades de um Clarinete*

A última apresentação de Bodega ao lado da *Orquestra Tabajara* foi no ano de 1977, durante a gravação ao vivo do *LP O Fino da Música* gravado no teatro Anhembi em São Paulo. Este *LP* ficou marcado por conter neste o choro *Teclas Pretas* onde o músico uma cadência improvisada. Segundo Jaime Araújo, Bodega neste dia necessitou de auxílios médicos pois sofria de hipertensão arterial e ficou muito emocionado com a reação calorosa do público após o término de sua *performance* para o choro.

Após esta apresentação, Bodega encerrou sua carreira na *Orquestra Tabajara* e continuou a tocar na orquestra da *TV Globo* e em gravações, quando solicitado.

Com a dissolução da orquestra da emissora, Bodega vendeu seu saxofone tenor e continuou tocando apenas flauta transversa. Neste ponto, o músico já não atuava profissionalmente. Em 20 de setembro de 2003, às 16:30, José Araújo de Oliveira faleceu no hospital Espanhol, Rio de Janeiro, em decorrência de um choque séptico e adenocarcinoma intestinal. No dia seguinte foi sepultado no Cemitério São João Batista, no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro.

Em sua certidão de óbito, expedida no dia 25 de setembro, atestada pelo médico Mauro Augusto dos Santos, consta uma observação: “Deixou bens, não fez testamento”. Zé Bodega deixou um legado de imensurável virtuosidade e assinou, sim, um testamento. Nele ficou registrado que seus herdeiros, os músicos, receberiam como herança uma valiosa genialidade musical. Zé Bodega, tido como o mais brilhante e incomparável sax-tenor da música brasileira de todos os tempos, deixou uma vaga que dificilmente será preenchida (CORAÚCCI 2009: 202).

Com base na discoteca pessoal da pesquisadora e auxiliados pelo site *discosdobrasil.com.br*, foi feito um levantamento de sua discografia e descobrimos que Bodega atuou em gravações fonográficas como saxofonista tenor, clarinetista e claronista.

É importante destacar que o músico atuou não só na cena instrumental brasileira. Fez-se notar, também, pelo seu ecletismo musical fazendo gravações com diversos cantores dos mais variados gêneros musicais, desde o *pop/rock*, com Raul Seixas, Rita Lee e Tim Maia, o samba, com Paulinho da Viola, João Nogueira, Alcione e Clara Nunes, Bossa Nova, com Johnny Alf, ao choro com Copinha, Zé Menezes e K-Ximbinho.

Quadro 1. Relação de discos com participação de Zé Bodega

<i>Nome do disco</i>	<i>Gravadora</i>	<i>Instrumento</i>	<i>Ano</i>
Bate Papo/ Caminho da Saudade		Saxofone Tenor	1949
Cadilac Enguiçado/ Humildemente		Saxofone Tenor	1952
Turma da Gafieira - Músicas de Altamiro Carrilho	HiFi Musidisc	Saxofone Tenor	1957
Turma da Gafieira – Samba em HiFi	HiFi Musidisc	Saxofone Tenor	1957
Doutores em Samba – Radamés Gantalli e Billy Blanco	Kuarup	Saxofone Tenor	1958
Um Sax no Samba	Continental	Saxofone Tenor	1961
Big Band Bossa Nova	Ubatuqui	Saxofone Tenor	1962
Samba – Nova concepção – Eumir Deodato	Ubatuqui	Saxofone Tenor	1964
Diagonal - Johny Alf	BMG	Saxofone Tenor	1964
Dom Um – Dom Romão	Phillips	Saxofone Tenor	1964
Brasiliance – A Música de Marcos Valle	Odeon	Saxofone Tenor	1967
Tim Maia - 1971		Saxofone Tenor	1971
História da Música Popular Brasileira – Billy Banco	Abril Cultura	Saxofone Tenor	
Chorinhos da Pesada	Odeon	Saxofone Tenor	1971
Raul Seixas – Gita	Phillips	Saxofone Tenor	1974
Jubileu de Ouro - Copinha	Som Livre	Saxofone Tenor/ Clarone	1975
Meus Caros Amigos – Chico Buarque	Phonograma/ Philips	Saxofone Tenor/ Clarinete	1976
O Fino da Música – Orquestra Tabajara		Saxofone Tenor	1977
Refavela – Gilberto Gil	WEA	Saxofone Tenor	1977
Frenéticas – Frenéticas	WEA	Saxofone Tenor	1977
Tiro de Misericórdia – João Bosco	RCA	Saxofone Tenor	1977
Camaleão – Edu Lobo	Plygram	Saxofone Tenor	1978
Paulinho da Viola - 1978	EMI	Saxofone Tenor	1978
Antologia do Samba-Choro	Phillips	Saxofone Tenor/ Clarinete	1978

Desbunde Total – Johny Alf	Continental	Saxofone Tenor	1978
Elis, Essa Mulher – Elis Regina	WEA	Saxofone Tenor	1979
Rita Lee e Roberto de Carvalho – 1979	Som Livre	Saxofone Tenor	1979
Brasil – Severino Araújo e Orquestra Tabajara	Continental	Saxofone Tenor	1980
Evocação V – Geraldo Pereira	Eldorado	Saxofone Tenor	1980
Clara – Clara Nunes	Odeon	Saxofone Tenor	1981
Saudades de um Clarinete	Eldorado	Saxofone Tenor/Clarinete	1981
Chico Buarque em Español	Polygram	Clarinete	1982
História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores - Chico Buarque	Abril Cultural	Clarinete	1982
Romance da Lua Lua – Amelinha	CBS	Saxofone Tenor	1983
Vício - Simone	CBS	Saxofone Tenor	1983
Noel Rosa Inédito e Desconhecido – Conjunto Coisas Nossas	Eldorado	Saxofone Tenor	1983
Carnaval Liberou Geral	Polygram/ Philips	Saxofone Tenor	1983
Elza Maria – Elza Maria	Plygram	Saxofone Tenor	1983
Hoje Como Antigamente – Neson Gonçalves	RCA	Saxofone Tenor	1983
O Grande Circo Místico – Edu Lobo e Chico Buarque	Som Livre	Saxofone Tenor/ Clarinete	1983
Meu Samba Encabulado – Nara Leão	Polygram/Philips	Saxofone Tenor	1983
50 Anos de Orquestra Tabajara	Relevo/ Continental	Saxofone Tenor	1984
Rio, Ruas e Risos – Aldir Blanc e Mauricio Tapajós	SACI	Saxofone Tenor	1984
Pelas Terras do Pau Brasil – João Nogueira	RCA	Saxofone Tenor	1984
Brega Chique – Chique Brega – Eduardo Dussek	Plygram/ Phillips	Saxofone Tenor	1984
Época de Ouro – Conjunto Época de Ouro	EMI	Saxofone Tenor	1987

Aldir Blanc & Maurício Tapajós	Saci	Saxofone Tenor	1994
Chorinho in Concert	CID	Saxofone Tenor	1995
Mestres da MPB – Conjunto Época de Ouro	WEA	Saxofone Tenor	1995
Mestres da MPB – Radamés Gnatalli Vol. 2	WEA	Saxofone Tenor	1995
Os Grandes da MPB - Alcione	Polygram	Saxofone Tenor	1997
Enciclopédia Musical Brasileira – Radamés Gnatalli e Severino Araújo	WEA	Saxofone Tenor	2000
Noel Pela Primeira Vez Vol.7	Velas/ Funarte	Saxofone Tenor	2000
A Trip to Brazil – Back to Bossa CD1	Universal Music GMBH	Saxofone Tenor	2002
A Trip to Brazil – Summer Pop Samba	Universal (Jazz Germany)	Saxofone Tenor	2005
Balaio Atemporal	Guitarra Brasil	Saxofone Tenor	2005
Chorinhos de Ouro – Nilze Carvalho Vol.7	CID	Saxofone Tenor	
O Assunto é Noel	Selo Rádio Mec	Saxofone Tenor	2006

2 O CHORO

2.1 Breve histórico do gênero musical choro.

Autores como Magalhães (2000), Spielmann (2008), Veloso (2006), Cazes (1998) e Vasconcelos (1984) afirmam que o choro, manifestação musical urbana tipicamente carioca, surgiu por volta de 1870, oriundo da fusão de diversos gêneros musicais típicos dos salões de dança provindos da Europa (principalmente a polca e o *schottish*) com gêneros musicais populares cariocas. Recebeu também, influência portuguesa no que diz respeito à instrumentação, com a utilização de cavaquinhos e violões. Segundo Cazes,

Por onde houve colonização portuguesa, a música popular se desenvolveu basicamente com o mesmo instrumental. Podemos ver cavaquinho e violão atuarem juntos aqui, em Cabo Verde, em Jacarta na Indonésia ou em Goa (CAZES, 1998:15).

Torna-se difícil apontar a data precisa do início do choro como gênero musical, visto que este foi resultado da fusão e transformação de vários outros estilos musicais ao longo de anos.

Com a abertura dos portos a outras nações, decorrente da vinda da família real e sua corte em 1808, intensificou-se o intercâmbio cultural do Brasil com outros países europeus. Assim, foram introduzidos em grande escala no Brasil instrumentos não tão difundidos até então, como o piano. Além disto, foram criadas editoras musicais. Para Lima (2001), o principal elemento responsável pelo nascimento do choro apareceria na época do império, por volta de 1850, através das orquestras estrangeiras chegavam ao Brasil, partituras importadas, companhias de teatro portuguesas e as danças de salão européias: valsa, quadrilha, mazurca, *schottish* e a polca. Estas danças teriam grande aceitação no Brasil e tão logo se espalhariam por todo o país. Lima (2001) afirma que ao interpretar de maneira própria todo este repertório de música ligeira, os músicos do Rio de Janeiro criam o choro, por volta de 1870. Em pouco tempo o choro se constituiria como gênero musical, porém, sempre sujeito a mutações e adaptações pronto a incorporar as tendências e influências mais diversas.

Vimos que a música europeia é fundada no ritmo linear (a partir da concepção de um tempo cumulativo), enquanto a africana tem por base o ritmo circular (na medida em que é pautada pela concepção cíclica do tempo; o ritmo aí é provido pela coletividade e assume padrões orientados pela síncope). Este confronto possibilita a compreensão da sincopação da música europeia nas terras do novo Mundo (LIMA, 2001: 57).

Com a vinda da família real portuguesa, houveram mudanças e modernizações na cidade do Rio de Janeiro, capital nacional da época. Além de mudanças na infraestrutura urbana, foi essencial a criação de órgãos e serviços públicos indispensáveis para uma capital, como os correios e estradas de ferro. Com estas significativas alterações nos equipamentos de serviços urbanos aliados às leis antiescravagistas, surge então uma classe média urbana, composta basicamente por funcionários públicos e donos de comércio, por volta de 1870, e que forneceu não só músicos para o choro, como público consumidor para este gênero.

Um importante registro sobre a origem do choro é o livro *O Choro - Reminiscências dos chorões antigos*, de Alexandre Gonçalves Pinto (1936). Esta publicação se insere entre os primeiros discursos sobre a música popular urbana do Brasil. A Pinto era funcionário aposentado dos correios do Rio de Janeiro, tocava cavaquinho e violão nas rodas de choro e respondia pela alcunha de Animal. Em seu livro, faz uma espécie de recenseamento dos chorões desde o ano de 1870 até o ano de 1936 e apresenta perfis de músicos populares da época. A obra foi reeditada em 1978 pelo historiador Ary Vasconcelos, à época coordenador do setor de publicações da FUNARTE e por muitos anos foi encarada como uma leitura marginal para pesquisadores e amantes do choro. Isto se deve ao fato de conter erros gramaticais graves e alguns relatos inusitados. Cazes diz que “esse livro, por tantas vezes usado como fonte, é tremendamente mal escrito e cheio de imprecisões e absurdos” (CAZES, 1998: 16).

Por outro lado, Aragão (2013) observa a obra de Animal sob uma leitura a partir de uma perspectiva etnográfica. Para o autor:

Sua escrita é uma trama polifônica e complexa que traz no bojo numerosos elementos: mistura fragmentos da imprensa carnavalesca da *belle époque*, elementos da oralidade, gírias, fragmentos de conceitos e idéias de diferentes estratos sócias da época (incluindo temas como nacionalidade, identidade cultural e indústria cultural), referências a fatos históricos, políticos e cotidianos (ARAGÃO, 2013: 16).

Sob a ótica de Aragão, todos esses elementos são unidos pela paixão do autor pelo choro e este sentimento o levou a realizar pela primeira vez na história da música popular urbana brasileira um trabalho etnográfico: “são mais de duzentos ‘personagens’ da época descritos em pequenos ‘verbetes’ ao longo do livro, além de descrições dos ambientes musicais, das festas, dança e etc” (ARAGÃO, 2013: 17). O livro nos dá um conceito de música como algo que não se limita apenas a um discurso sonoro, mas que abrange todo o

entorno social o qual ela está inserida: festa, comidas, público ouvinte, carnaval etc. O objetivo de Aragão em seu estudo é demonstrar que a obra de *Animal* se constitui em

descrever um grupo unido por uma identidade sonora, muito embora composto de pessoas de diferentes classes sociais; fornecer uma paisagem sonora do Rio de Janeiro no início do século, relacionando diversos bairros da cidade com a música que ali se fazia; sugerir como os músicos definiam o que era um bom e um mau instrumentista ou compositor, como se aprendia aquela música, de que modo era transmitida. E mais importante, demonstrar como redes de sociabilidade e práticas musicais se articulam e se constroem mutuamente (ARAGÃO, 2013: 17).

Aragão fez um levantamento de todas as aparições da palavra “choro” no livro do *Animal* e verificou três concepções diferentes para o uso da palavra: “1) choro como agrupamento instrumental; 2) choro como sinônimo de festa; 3) choro como uma “peça” ou um “gênero” musical” (2013: 82). Sendo as duas primeiras mais comuns.

Para *Animal* os “verdadeiros choros”, no sentido de grupamento instrumental, eram compostos de flauta (como função solista), violão e cavaquinho (como função rítmico-harmônica), trombone e oficleide (como função de contracantos graves). Aragão afirma que os dois últimos seriam progressivamente substituídos pelo violão de sete cordas ao longo do século XX. Como sinônimo de festas, Aragão utiliza algumas citações de *Animal* para respaldar este significado:

Assim, “Pedrinho [o flautista Pedro Galdino] raras vezes dizia não aos seus camaradas fosse onde fosse o choro” (p.20); o também flautista Jupyça “apesar de seus janeiros ainda não deixa de ir às festas, chôros e reuniõesde amigos com sua linda flauta toda de prata” (p.23). Guilherme Dias, na sua flauta, “sabia dizer o que sentia e assim tocamos muito Nestes chôros na cidade nova e no morro do pinto” (p.29); Léo Viana, irmão de Pixinguinha dava “choros em sua casa” que eram de “arrepisar os cabelos” (p.24) (ARAGÃO 2013: 83).

Choro como sinônimo de peça ou gênero musical:

Assim, “nenhum dos antigos músicos escreveu tanta *quantidade de Choros como Candinho Silva tem escripto*” (p.16); Bacury era “flauta respeitado da antiguidade, *grande compositor de chôros*” (p.23); “Callado não era só um músico para tocar de primeira vista, *como também para compor qualquer choro de improviso*” (p.12); “a beleza e os sentimentos dos chôros que elle escreveu [refere-se ao flautista Juca Kallut], com arte e com gosto que tinha pela música, muito o elevaram no conceito de outros grandes músicos e professores”; [sobre Chiquinha Gonzaga] “*Quando pedia-se para tocar um choro, não se fazia rogada*” (p.42); Lá pelas tantas da madrugada *depois de muitos chôros tocar, puzemos a cantar modinhas*” (p.26) (ARAGÃO 2013: 83).

Aragão enumera ainda outros dois usos da palavra choro: “choros moles” e “choros americanos” e descobriu que a palavra “moles” era uma expressão coloquial da época usada também para designar uma ocasião festiva onde a música era propícia para a dança. O termo

“choros americanos” não foi definido com exatidão. Aragão afirma que possivelmente o termo era utilizado para designar o repertório característico das *jazz bands*.

Assim como a palavra choro, podia ter significados diversos, constatamos que a origem da designação da palavra “choro” para nomear este gênero musical é também bastante divergente. Pesquisamos três possíveis significados acerca da escolha desta palavra para designar este gênero musical.

A primeira versão é de Luís Câmara Cascudo, que defende a versão de Jacques Raimundo. Para o autor a origem da palavra surgiu por ocasião das festas comemorativas dos negros nas fazendas. Seus festejos eram chamados de *xolo*, e por confusão com a parônima portuguesa passou a ser chamada de *xôro*. Chegando à cidade, passou a ser grafada com “ch” (apud VASCONCELOS, 1984:17).

A segunda é de Tinhorão (1997), que defende a versão de que a palavra choro originou-se primeiramente para designar um sotaque carioca incorporado à interpretação do repertório de danças européias, em especial as polcas:

Pois seriam esses esquemas modulatórios, partindo do bordão para descaírem quase sempre rolando pelos sons graves, em tom plangente, os responsáveis pela impressão de melancolia que acabaria conferindo o nome de *choro* a tal maneira de tocar, e a designação de *chorões* aos músicos de tais conjuntos, por extensão. (TINHORÃO, 1997: 95).

Cazes (1998) discorda de Tinhorão e afirma que a palavra choro deriva da maneira sentimental e chorosa de tocar as melodias e não a forma de tocar as baixarias.

A terceira é de Vasconcelos (1984) o qual defende que o fato da designação para choro (gênero musical) estar ligada à melancolia é incorreta. Para o autor, a escolha da palavra para este gênero musical deriva da palavra *chormeieiros*, usada para designar grupos musicais de importante atuação no período colonial brasileiro. Os *chormeieiros* não executavam apenas a *charamela*¹⁰ mas também outros instrumentos de sopro. Naturalmente que qualquer conjunto musical instrumental deveria ser sempre apontado como os *chormeieiros*, pelos populares.

Vasconcelos (1984) divide o choro em seis gerações, abrangendo cento e treze anos de história que correspondem do ano de 1870 ao ano de 1983, expõe dados fonográficos, de grupos e músicos atuantes nestes anos.

¹⁰ Instrumento musical de madeira e palheta dupla de proveniência oriental, de tubo cônico e terminando com um alargamento semelhante a uma campana de trombeta, Monteiro (2010).

A primeira geração abrange os anos de 1870 a 1889. Esta geração foi responsável pelas primeiras composições e os primeiros conjuntos. Nesta, destacam-se Henrique Alves de Mesquita¹¹, Viriato Figueira¹², Antonio Callado¹³, Chiquinha Gonzaga¹⁴ e Ernesto Nazareth¹⁵.

A segunda geração vai de 1889 a 1919. Nesta geração surgem as bandas militares e civis e tem como o principal representante Anacleto de Medeiros¹⁶. Para Vasconcelos, entre os anos de 1889 e 1919, o choro carioca viveu sua Idade de Ouro: “As *jazz-bands* (sic) ainda não haviam irrompido em nosso cenário musical, com seus saxofones e suas baterias americanas. O chorão tocava sem qualquer interesse pecuniário, tocava pelo prazer de tocar e pelo prazer de comer” (VASCONCELOS, 1984: 21). Tal pensamento de tocar pelo prazer de tocar e de comer era comum entre os chorões desta geração, pois muitos deles possuíam outras profissões. Como esses músicos eram integrantes da baixa classe média e não possuíam poder monetário para adquirir instrumentos muito caros, optavam em sua maioria, pelo violão e cavaquinho. A maioria não sabia ler partituras e tocar as melodias decoradas sempre foi uma característica muito forte entre estes chorões. Os músicos tocavam em bailes, festas particulares e serestas, e muitas vezes tinham como exigência, em vez de uma remuneração financeira, o fornecimento de comida e bebida.

A terceira geração abrange os anos de 1919 a 1930. Pixinguinha é destacado por Vasconcelos como o nome principal desta geração, pois foi neste período que compôs alguns dos que se tornariam posteriormente clássicos do choro como *Sofres Porque Queres* e a valsa *Rosa*. Foi nesta época que surgiram as *jazz bands*, que vieram para substituir os conjuntos de choro tradicionais que já soavam fora de moda. Aponta também, como destaque desta geração o saxofonista e líder de banda Romeu Silva, como um dos poucos a utilizar o choro e o maxixe nas bandas de *jazz*.

Nesta fase terá um papel histórico importante o saxofonista-tenor e *band-leader* Romeu Silva, que, embora muito influenciado pelo *jazz* e pelas grandes orquestras norte-americanas, pode-se dizer que trouxe o choro para as *jazz-bands* (sic.). Compôs e gravou, a partir de 1924, com sua Jazz Band Sul-Americana Romeu Silva, maxixes que hoje integram o acervo do choro, tal como o delicioso Fubá, (em que parece ter sido utilizado material folclórico), etc. Foi uma fase curta (Romeu

¹¹ Henrique Alves de Mesquita (1851 - 1906) (Rio de Janeiro - Rio de Janeiro). Foi compositor, regente, organista, trompetista e professor.

¹² Viriato Figueira (1851 - 1883) (Macaé - Rio de Janeiro). Compositor, flautista e saxofonista.

¹³ Joaquim Antônio da Silva Callado (1848 - 1880) (Rio de Janeiro - Rio de Janeiro). Flautista e compositor

¹⁴ Francisca Hedwiges de Lima Neves Gonzaga (1847 - 1935) (Rio de Janeiro - Rio de Janeiro). Compositora e pianista.

¹⁵ Ernesto Nazareth (1863 - 1934) (Rio de Janeiro - Rio de Janeiro). Pianista e compositor.

¹⁶ Anacleto de Medeiros (1886 - 1907) (Paqueta - Rio de Janeiro). Multi instrumentista, regente e compositor.

viajou para a Europa em 1925 com a sua *jazz-band*, em excursão que duraria até 1935), mas que iria marcar profundamente a música brasileira orquestral. (VASCONCELOS, 1984: 26).

Ainda na terceira geração, Vasconcelos destaca a introdução do pandeiro no choro, por Jacob Palmieri, componente do conjunto de choro também do qual também participava Pixinguinha, Oito Batutas.

É nesse período que ocorre o êxodo de muitos músicos nordestinos rumo ao sudeste. Cazes (1998) cita a vinda destes músicos para o Rio de Janeiro. Em 1921 chega ao Rio, o sergipano Luís Americano Rego, o Luís Americano (1900 - 1960), que se tornaria nas próximas duas décadas o principal clarinetista e saxofonista de choro, obtendo êxitos, também, como compositor e gravando com os mais importantes cantores da época. Em 1922 Jararaca (José Luiz Rodrigues Calazans), Romualdo Miranda (Romualdo Henrique Pessoa de Miranda) e Ratinho (Severino Rangel de Carvalho), incentivados por Pixinguinha e Donga, partiram para o Rio de Janeiro para participar dos festejos do Centenário da Independência. Outro músico de destaque a migrar para o Rio nesta década, foi o bandolinista Luperce Miranda (1904 - 1977), após quase duas décadas morando no Rio de Janeiro, trabalhando em rádios, gravações e acompanhando artistas como Carmem Miranda e Francisco Alves. Jaime Florence, mais conhecido como Meira (1906 - 1982), nascido em Pernambuco, foi um dos mais respeitados violonistas de 6 cordas de regional. Chegou ao Rio no ano de (1928), juntamente com seu irmão Robson, cavaquinista. Meira é autor de clássicos da canção de do choro, como *Arranca Toco* e *Molambo*.

A vinda de músicos do nordeste contribuiu para a fusão de gêneros tipicamente nordestinos com o choro carioca, o que enriqueceu ainda mais o gênero, tanto no aspecto artístico quanto no aspecto comercial, gerando assim mais oportunidades de empregos para os músicos da então capital nacional (CAZES, 1998).

A assimilação de novos sotaques e a incorporação de gêneros virtuosísticos, como o frevo, certamente foram fatores de enriquecimento do Choro na década de 1920. No plano das oportunidades profissionais, o fortalecimento do rádio e da indústria fonográfica gerou trabalho que atraiu esses geniais chorões nordestinos à capital da república (CAZES, 1998: 68).

Confirmando a afirmação de Cazes, podemos destacar este intercâmbio cultural entre o nordeste e o sudeste do Brasil com o frevo de Zé Sapateiro *Luzia no Frevo*, escrito no ano de 1933 e gravado pelo conjunto *Diabos do Céu* dirigido por Pixinguinha. Abaixo, observamos na figura 2, a orquestra com uma formação instrumental que inclui piano, contrabaixo, trompetes, clarinetes, trombone, saxofone e percussões. De pé: Adolfo, Tio

Faustino, Pereira dos Santos, não identificado, João da Baiana, Nelson Roriz e Wanderley.
Sentados: não identificado, João Martins, Pixinguinha, Ernani Braga e Monteiro.



Figura 2. Orquestra Diabos do Céu (CAZES, 1998)

Na quarta geração, situada por Vasconcelos entre os anos de 1927 a 1946, houve um grande progresso tecnológico. Com as primeiras vitrolas e discos elétricos notou-se um avanço de tecnologia que também estendeu-se às rádios. É neste período que tanto no rádio quanto nos discos, conjuntos de choro, regionais¹⁷, são formados para acompanhar os grandes nomes da música vocal da época. No ano de 1931 Nicolino Cópia, o Copinha, que já atuava na cidade de São Paulo, veio para o Rio de Janeiro. Em seguida, em 1933 o gaúcho Radamés Gnattali também veio para capital Fluminense. Foi neste período que Radamés compôs as valsas *Vibrações d'Alma* (1932), *Saudosa* (1934), *Vilma* (1934) e a polca-choro *Conversa Fiada* (1933) e o choro *Alma Brasileira* (1939).

Foi na quinta geração (1945 a 1950) que surgiram novos grupos de choro e que a *Orquestra Tabajara*, já citada anteriormente, começou a fazer grande sucesso. No ano de 1945 a Tabajara faz sua estréia em gravações de choros com uma composição do próprio

¹⁷ Formação instrumental tradicional do gênero composta por violão de seis e sete cordas, cavaquinho, pandeiro e instrumento solista.

Severino Araújo: *Um Chorinho em Aldeia*. Assim como Romeu Silva e Fon-Fon¹⁸, Severino Araújo compunha e fazia arranjos de choros para a formação de *big band*.

Segundo Vasconcelos (1984), a partir de 1946 o flautista Benedito Lacerda promove o retorno de Pixinguinha ao mercado fonográfico. Foi neste período que Pixinguinha gravou ao lado do flautista os discos de duos onde desenvolveu seus famosos e muito estudados contrapontos ao sax tenor¹⁹. Outros nomes que se destacaram nesta fase foram: Raul de Barros, Waldir Azevedo, Copinha, K-Ximbinho, Garoto, Sivuca, Bola Sete, Canhoto da Paraíba, Avena de Castro, Joel Nascimento e Déo Rian.

A sexta geração começou em 1975, com a semana Jacob do Bandolim, promovida por Ary Vasconcelos no Museu da Imagem e do Som, em comemoração a doação do arquivo de Jacob ao Museu. A partir deste movimento, o choro ressurge na cena musical brasileira com mais vigor. Começa a ser percebido que o número de apreciadores do gênero aumenta provocando grande interesse entre os jovens. Não só no Rio de Janeiro, como também em outras capitais começam a surgir novos grupos e são reciclados os diversos já existentes. Ainda em 1975, forma-se o *Clube do Choro* no Rio de Janeiro onde eram promovidas apresentações dos grupos *Época de Ouro* e *A Fina Flor do Samba*, conjunto que acompanhava a cantora Beth Carvalho e fazia vários números de choro.

Vasconcelos enumera alguns grupos formados neste período por jovens: *Os Carioquinhas*, *A Cor do Som*, *Nó em Pingo d'Água*, *Galo Preto* e *Camerata Carioca*. Este último recebia a direção musical e arranjos de Radamés Gnattali. Podemos concluir, então, que estes conjuntos formados por jovens são o resultado da renovação do choro.

A esta época aconteceram diversos eventos envolvendo o gênero, como por exemplo *Choro na Praça*, a famosa roda de choro no bairro carioca Olaria no boteco *Sovaco de Cobra*, festivais e concursos de choro no Rio de Janeiro e São Paulo, a série *Seis e Meia* no teatro João Caetano, no centro do Rio de Janeiro e o *Projeto Pixinguinha*. Os dois últimos sob idealização de Hermínio Bello de Carvalho e Albino Pinheiro.

A série *Seis e Meia*, consistia na ocupação do horário ocioso que havia na grade da programação do teatro João Caetano, situado na Praça Tiradentes, Rio de Janeiro e foi responsável por shows de choro e samba, especialmente e contava com verba federal para subsidiá-lo.

¹⁸ Otaviano Romero Monteiro nasceu em 1908 na cidade de Santa Luzia do Norte e faleceu em 1951, Atenas (Grécia). Atuou como saxofonista, compositor, arranjador e maestro.

¹⁹ Entre os estudos sobre assunto podemos citar: Magalhães (2000) e Ganc e Séve (2010).

O *Projeto Pixinguinha*, financiado pelo governo federal, fazia shows por todo o Brasil e tinha em seu bojo algumas políticas culturais, entre elas formação de novas platéias subsidiando o público, ao invés do empresariado. Seus idealizadores tinham a preocupação de oferecer espetáculos de excelência técnica e artística, com baixo o custo para o público.

Seria insensato oferecermos espetáculos de baixa qualidade artística, sob o pretexto de que os ingressos eram baratos. Fazíamos questão de que os espetáculos tivessem um alto nível de profissionalismo: som de primeira, luz operada por técnicos qualificados, espetáculos roteirizados, com diretores e assistentes de direção, além de um gerente de produção que acompanhava o elenco durante toda a excursão. Para se ter uma idéia, a assessoria de imprensa distribuía cerca de 1.500 releases semanalmente para todo o Brasil (FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES, 2013).

Com a veiculação dos shows em canais de televisão como a TVE, no Rio de Janeiro e TV Cultura, em São Paulo e ênfase na diversidade, contando com um corpo de jurados que a cada ano indicava artistas de inegável qualidade artística, o *Projeto Pixinguinha* oferecia ao público uma gama de novas, ou apenas desconhecidas opções musicais. Sua intenção era abrir o mercado de trabalho para aquele segmento musical não privilegiado pelo mercado.

O livro de Vasconcelos foi publicado no ano de 1984, após seu lançamento podemos identificar outros conjuntos e artistas que contribuíram para a renovação e permanência do gênero no cenário musical brasileiro. Estes seriam: *Orquestra de Cordas Brasileiras*, *Nó em Pindo D'água*, *Trio Madeira Brasil*, *Água de Moringa*, *Tira a Poeira*, *Rabo de Lagartixa*, *Grupo Sarau*, a dupla Zé da Velha e Silvério Pontes, Maurício Carrilho, Luciana Rabello, Hamilton de Hollanda, Yamandú Costa, Celsinho Silva, Daniela Spielmann, Rogério Caetano, Nicolas Krassik e Eduardo Neves, entre muitos outros.

Notamos neste século que o choro mantém sua transformação e continua muito difundido na cultura nacional. Cazes (1998: 189) afirma que a partir da década de 1980 surgem oficinas de choro em algumas cidades do Brasil, com destaque para o Rio de Janeiro, Curitiba e Brasília.

Nota-se também o crescente número de estudos sobre o gênero. Alexandre Magalhães (2000), Rafael Veloso (2006), Paulo Aragão (2001), Pedro Aragão (2013), Luis Felipe de Lima (2001), Samuel de Oliveira (2003), Daniela Spielmann (2008), Paula Veneziano Valente (2009), Bernardo Fabris (2006), Pablo Garcia da Costa (2009), são alguns autores que contribuíram com estudos nesta área.

Apesar da prática do choro ainda não estar inserida completamente nas universidades brasileiras como disciplina formal, observamos algumas instituições fundadas por músicos do gênero especializadas em transmitir seu conhecimento prático para outras gerações. Destacamos a Escola Portátil de Música (EPM) que foi fundada no ano de 2000 no Rio de

Janeiro com aproximadamente cinquenta alunos na Sala Funarte. Hoje em dia situada no campus da UNIRIO, Urca, funciona em parceria com a universidade não havendo vínculo acadêmico. É formada por trinta e cinco professores e cerca de mil e cem alunos. A EPM oferece aulas de flauta, clarineta, saxofone, trompete, trombone, tuba, bombardino, contrabaixo, violão, cavaquinho, bandolim, pandeiro, percussão, piano, canto, canto coral, aulas de teoria musical, harmonia e apreciação musical. Todas as aulas são ministradas por músicos atuantes no cenário musical. A proposta de seu corpo docente é promover a educação musical por meio da linguagem do choro.

2.2 Aspectos Formais

O choro tradicionalmente possui três partes com dezesseis compassos cada e harmonicamente possui modulações para tons vizinhos, relativos ou homônimos entre as partes. Adota a forma *rondó* onde Stein (1979) descreve como sendo um padrão formal no qual um tema principal se repete em alternância com um, dois, três ou (excepcionalmente) mais temas. Para o autor, três variações são as mais utilizadas: 1) ABA; 2) ABACA; 3) ABACABA.

Muitas danças de salão européias adotavam a forma *rondó*, entre elas a polca. Como vimos anteriormente, podemos considerar que o choro foi a forma carioca de interpretar as danças de salão européias, com violões, cavaquinhos e flautas. Nada mais natural que o gênero adotasse a forma *rondó* para construir sua estrutura formal (ALMADA, 2006: 9). Com isso, a execução de um choro de três partes acompanha o seguinte padrão formal: “AABBACCA”

As três partes normalmente possuem grande independência motívica e normalmente o compositor opta por tonalidades que sejam confortáveis para os instrumentistas. Evitam-se tonalidades com bemóis para que os violões, cavaquinhos e bandolins toquem com cordas soltas e maior conforto possível (ALMADA, 2006).

Apesar do choro típico possuir três partes, observamos um número significativo de choros compostos por duas partes. K-Ximbinho, por exemplo, defendia que duas seções eram suficientes para demonstrar todo o conteúdo melódico de uma composição popular. Para o compositor, choro necessitava de mudanças que revitalizassem sua execução (K-Ximbinho em entrevista concedida a Paulo Moura, consta no encarte de *Saudades de um Clarinete*).

Segundo K-Ximbinho, a redução da forma do choro de três para duas partes serviu, também, para adequar as composições às regras comerciais em vigor nas rádios no período

anterior à Segunda Guerra Mundial. Estas determinavam o tempo de duração de uma música entre dois e dois minutos e meio para sua veiculação. Em entrevista a Paulo Moura, K-Ximbinho expõe sua opinião sobre as novas formas dos choros.

Paulo Moura – Outra coisa, a música, a tendência da música de hoje, a música popular é estender um pouco mais além daqueles três minutos, desde o tempo da guerra de 39 a 45, a última guerra mundial... desde aquele tempo a composição popular ficou estabelecida entre dois minutos e meio e três minutos... porque tempo era aquele negócio de “time is money”, talvez seja isso. Agora qual é a solução que você daria pra que o choro pudesse se estender além daqueles dois minutos, três minutos sem a necessidade de usar o trio ou a terceira parte de choro, que também eu acho que hoje já não funciona mais né?

K-ximbinho – É. Eu acho que nesse caso aí não... aproveitaria bem as duas partes com modulação para que ele ficasse mais... se estendesse mais a fim de completar o tempo, ou improvisos! Improviso que é muito necessário. O improviso no chorinho é lindo. E que antigamente num havia, e hoje está aos poucos surgindo com vários choristas aí que estão improvisando naquele tema do choro. Isso é muito necessário, obviamente numa ocasião dessa em que precise estender mais o tempo. Num é questão de apelar, mas beneficiar a composição em geral e faríamos ou fariam um improviso uma modulação na primeira parte, na segunda, enriqueceria a composição e completaria o tempo, na minha opinião (K-Ximbinho em entrevista concedida a Paulo Moura. Encarte de *Saudades de um Clarinete*).

Algumas das mais famosas composições de dois dos principais compositores do repertório de choro, Pixinguinha e Jacob do Bandolim²⁰, são constituídas por duas partes. Exemplo: *Lamentos* (1928) e *Carinhoso* (1929) de Pixinguinha, que depois de compostas receberam letras de Vinícius de Moraes e João de Barro respectivamente e *Noites Cariocas*, *Assanhado* e *Doce de Coco*, de Jacob do Bandolim.

À época de seus lançamentos, *Carinhoso* e *Lamentos* foram duramente atacadas pelo crítico da revista *Phonoarte*, Cruz Cordeiro. *Lamentos* foi lançado em outubro de 1928 em um disco que trazia de um lado a composição de Pixinguinha e de outro o choro de Donga *Amigo do Povo*. Para o crítico, a composição não se encaixava em um caráter perfeitamente tradicional do choro. *Carinhoso* lançado em janeiro de 1929 também não agradou ao crítico que equivocadamente associou a parte A da música à uma introdução em foxtrote. A introdução ilustrada no exemplo musical abaixo, que se faz parte integrante da música nos dias de hoje, surgiu pela primeira vez no ano de 1937 após a gravação de Orlando Silveira.

D^b7/A^b F/A D7 G7 C7 F B^bm6 C7 F

Exemplo Musical 1. Introdução de *Carinhoso*.

²⁰ Jacob Pick Bittencourt (1918-1969), foi bandolinista e compositor.

Parece que o nosso compositor anda muito influenciado pelos ritmos e melodias da música de *jazz*. É o que temos notado desde um tempo e, mais uma vez, neste seu choro cuja introdução é um verdadeiro foxtrote, que, no seu decorrer, apresenta combinações de pura música popular ianque (CORDEIRO, apud CAZES 1998: 70).

O estranhamento causado por *Lamentos* e *Carinhoso*, é associado ao fato de que as composições deste gênero até então possuíam uma rigidez quanto a sua forma de três partes.

Ainda em entrevista concedida a Moura, K-ximbinho afirma que reduzir as seções dos choros de três para duas partes foi um processo que fez parte da evolução e revitalização do mesmo e que à época da entrevista, o choro não possuía mais esta obrigação formal (apud COSTA, 2009).

Paulo Moura– Agora, sobre [...] Sonoroso e aquele outro, Sonhando. São choros que têm três seções diferentes né? E também entre as seções há uma relação tonal... essa relação tonal é bastante característica na música brasileira. O que eu queria saber é o seguinte, nesse... nos últimos choros né, acho que parece que você não continua a fazer três seções num é? Você reduziu um pouco.

K-ximbinho – Sim. Reduzi porque na minha opinião isso faz parte da evolução. É menos tempo, menos enfadonho. Porque três partes é o choro característico brasileiro no tempo dos bandolins... os bandolins ainda existem hoje, mas no tempo que os bandolins iniciaram a apresentação do chorinho, as flautas, tudo... o choro tinha... parece que, talvez obrigatoriamente tinha que apresentar três seções. Hoje eu acho que é desnecessário. Hoje em duas seções você demonstra o conteúdo melódico de uma peça ligeira, um chorinho, uma composição popular como é o chorinho. Eu acho desnecessário, três seções?! Não! Primeira, segunda, volta pra primeira e já demonstra o conteúdo, a sua linha melódica já está estabelecida, já está planejada, já está esclarecida. Sim, é uma maneira de pensar, não sei se estou fugindo da regra [...] se estou fugindo eu volto pras três seções pra cumprir o andamento (K-Ximbinho em entrevista concedida a Paulo Moura. Encarte de *Saudades de um Clarinete*)

Após esta reflexão sobre o aspecto formal e as modificações que esta absorveu ao longo dos anos, faremos uma análise formal das obras escolhidas para este trabalho.

Rio Antigo é um maxixe gravado no disco *A Truma da Gafieira- As Músicas de Altamiro Carrilho* (1957). Possui duas partes A e B. Nesta gravação observamos que as partes são sempre tocadas sem repetição (*ritornello*), ao contrário da prática comum do choro. Entre A e B a introdução é sempre exibida. Observamos a seguinte forma: “Introdução - A - Introdução - B - Introdução - A - Introdução - Coda”.

Observa-se o seguinte esquema tonal (Quadro2):

Quadro 2. Esquema tonal de *Rio Antigo*

Parte	Introdução	A	B	<i>Coda</i>
Tonalidade	Ré menor	Ré menor	Ré maior	Ré menor
Número de compassos	8	16	16	1

De certo que, contrariando outros choros de duas partes, esta forma nos remete à forma tradicional do choro por reservar as características do *rondó* voltando sempre à introdução.

Teclas Pretas é um choro de três partes, abaixo seu esquema tonal (Quadro 3):

Quadro 3. Esquema tonal de *Teclas Pretas*

Parte	A	B	C
Tonalidade	Lá bemol maior	Lá bemol maior	Lá bemol maior
Número de compassos	32	32	32

Para esta gravação, Zé Bodega foi acompanhado pela *Orquestra Tabajara* e notamos dois aspectos que fazem esta obra se afastar da forma do choro tradicional.

Antes do início do tema principal, Bodega realiza uma *cadenza* baseada em elementos harmônicos e melódicos deste choro. Após a *cadenza*, o naipe de percussão inicia um acompanhamento rítmico de samba-choro. Após esta intervenção inicia-se a introdução com a *big band*.

Apesar de possuir três partes, curiosamente, neste arranjo, este choro não possui a forma *rondó*. Suas partes são tocadas seguidamente sem voltar à parte A.

Quadro 4. Forma de *Teclas Pretas* gravada pela *Orquestra Tabajara*.

<i>Cadenza</i>	Introdução (percussão)	Introdução (<i>big band</i>)	A	B	C	A	<i>Coda</i>

Catita, gravada no LP *Saudades de um Clarinete* (1981), é um choro em mi bemol maior e atípico em sua forma. Para Fabris (2006), esta composição apresenta duas seções.

Entretanto, possui alguns aspectos que o diferem dos demais choros de duas partes pois possui uma estrutura “introdução - *chorus*²¹ - *coda*”, que a torna um veículo mais propício à improvisação. Neves (2013) em entrevista, conta que *Catita* é um choro atípico pela sua forma e progressão harmônica e, por conta destes elementos, é uma peça onde a improvisação se torna elemento intrínseco.

Uma gravação que a gente vê o Zé Bodega toando choro é o *Catita* que é uma música meio feita para a improvisação (...) uma desculpa para improvisação, pela série harmônica e pelo tamanho, uma parte só (...) é uma coisa completamente atípica (Entrevista concedida por Eduardo Neves à autora em outubro 2013).

A gravação analisada, possui uma introdução de quatro compassos e uma *coda*. Cada um de seus períodos é composto de duas seções, de 8 compassos cada, totalizando 32 compassos. Sendo assim, *Catita* apresenta a seguinte forma: Introdução - A - B - A - C - *Coda*

No exemplo musical 2 observamos a forma de *Catita* sugerida por Fabris.

²¹ “Progressão harmônica (*changes*) da peça, sobre a qual se improvisa um solo” (Côrtes, 2012: 1392).

Catita

K-Ximbinho

INTRODUÇÃO

E^b C_m7 F⁷ B^b7

A

5 E^b6 C_m7 F⁷ F_m7 B^b7

11 E^b6 E^b7 B A^b F[#]° G_m7 C_m7 F⁷

17 B^b B° C_m7 F⁷ B^b B^b7 A E^b6 C_m7

23 F⁷ F_m7 B^b7 E^b6 E^b7(13)

C

29 A^b A^bm6 G_m C⁷ F_m B^b7

35 E^b6 F_m B^b7 E^b6 E^b7 CODA A^b A^bm6

41 G_m7(♭5) C⁷ F_m7(♭5) B^b7 E^b6 E^b7

Exemplo Musical 2. Forma sugerida por Fabris.

O autor ainda conclui que a forma A B A C de 32 compassos é uma variante forma A - A - B - A de 32 compassos, uma das formas mais comuns em *standards* de jazz.

Nesta seção fizemos um breve panorama histórico do gênero choro e algumas reflexões a respeito dos aspectos formais e suas transformações ao longo dos anos. No capítulo seguinte examinaremos o tema improvisação musical.

3 IMPROVISAÇÃO MUSICAL

3.1 Sobre Improvisação Musical

Ferreira (2002) no dicionário Aurélio define o verbo improvisar como: “1. Fazer, inventar ou preparar às pressas, 2. Falar, escrever ou compor de improviso, 3. Discursar ou versar de improviso (...)” (FERREIRA, 2002: 378). Em música, o ato de improvisar pode ser considerado compor em tempo real no momento da execução.

Bruno Nettl (1974), em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, nos diz que um dos componentes típicos da improvisação é a capacidade de tomar decisões em tempo real e define este momento como de “risco”. Este “risco” é inerente à improvisação e suas características são variadas de acordo com o gênero, estilo ou forma musical ou onde se improvisa.

Ainda para Nettl, o termo improvisação definido como algo produzido sem planejamento ou antecedência com os meios disponíveis pode ter conotações negativas. Apesar disso, nos afirma que em muitas culturas musicais a capacidade de improvisar é altamente valorizada, como nas culturas do oriente médio e norte da Índia, onde as partes improvisadas carregam consigo um maior prestígio em relação às partes pré-compostas.

Nettl (1974) propõe que a composição e a improvisação são dois processos contínuos, separados apenas pelo grau de espontaneidade. Por este prisma, a composição pode ser considerada uma improvisação antecipada, escrita no papel. A improvisação, por outro lado, seria o ato de compor em tempo real.

Bruno Nettl (1974), no dicionário Grove define o termo improvisação como:

A criação de uma obra musical, ou a forma final de uma obra musical, no momento em que ela está sendo feita (...) Até certo ponto toda atuação envolve elementos de improvisação, embora o grau possa variar dependendo da época e lugar, e até certo ponto toda improvisação é baseada numa série de convenções e regras implícitas. Por causa da própria natureza - improvisação é essencialmente evanescente - é um dos assuntos menos receptivos à pesquisa histórica²² (NETTL, 1974).

No Brasil, o número de estudos acadêmicos voltados para a performance, em especial para a improvisação, é consideravelmente menor que os estudos nas sub-áreas de concentração musicologia e música e educação. Isto se deve ao fato de que a sub-área das

²² The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition (...) To some extent every performance involves elements of improvisation, although its degree varies according to period and place, and to some extent every improvisation rests on a series of conventions or implicit rules. By its very nature - in that improvisation is essentially evanescent - it is one of the subjects least amenable to historical research.

práticas interpretativas é recente no país e ainda está em processo de desenvolvimento. Para Valente (2009), a transcrição de uma improvisação, por si só, não supre todas as demandas fundamentais de uma *performance*, pois na transcrição não é captada a ação e pensamento em tempo real. Na práxis da música popular, a notação musical equivale-se a um esboço da obra que será interpretada, esta nos dá elementos no que diz respeito a alturas, duração destas alturas e harmonia no modelo denominado *leadsheet*²³.

Valente (2009), baseada nos conceitos de Netll (1974), afirma que a improvisação musical é uma prática das mais antigas e está presente nas mais diversas manifestações culturais da humanidade. Em diversos momentos da história da música pode assumir papéis de importância variada de acordo com o período ou estilo.

No campo da música de concerto de origem europeia, a improvisação se fez comum e muito presente no passado “quando havia uma preparação menor entre as funções do compositor e do intérprete” (FIGUEIREDO, 2005).

Para Rónai (2008) a partitura barroca, assim como no *jazz* e também em outras manifestações de musicais populares ocidentais, é comumente aceita como um ponto de partida. Neste período musical, o intérprete e o compositor possuíam papel de semelhante importância para a música, pois, o compositor partilhava com ele elementos inerentes à linguagem musical de sua época. Neste caso, os intérpretes possuíam domínio sob as ornamentações que eram executadas no ato da *performance*, de improviso.

Dauelsberg (2001) baseado nos conceitos de Ferand (1961), afirma que os cantos gregorianos insinuavam elementos de improvisação nos adornos melismáticos. Segundo o autor, as formas do canto gregoriano eram interpretadas de maneira variada devido à imprecisão da notação neumática.

Thurmond (1991), em *Note Grouping*, direciona seu estudo para o campo do movimento e expressividade. Sua abordagem é calcada pela monodia e o canto gregoriano (anos 540 a 604 D.C) que eram músicas escritas sem quaisquer indicações de tempo ou barra de compasso. Nessas músicas, o intérprete pensava na condução da nota de início até nota final da frase poética ou do motivo da melodia, dando assim grande liberdade ao intérprete de improvisar ao longo de sua *performance*.

Segundo Dauelsberg (2001), até o século XII a interpretação dos textos musicais era muito incerta e modificada com frequência. O ritmo não era definido até o século XV e

²³ É um modelo de partitura amplamente utilizado em música popular onde nele, além da melodia e harmonia, pode notar, também, convenções rítmicas e vozes complementares.

somente no século XVII que se determinou com exatidão a expressão e a instrumentação. No século XVI a improvisação continuou a ser amplamente utilizada na forma de contraponto improvisado sobre o cantochão, utilizado pelos instrumentos de teclado e canto. No Renascimento e no Barroco, a improvisação era utilizada quando os cantores criavam melodias sobre um *cantus firmus* e os instrumentistas no baixo contínuo. A ornamentação, originária das práticas de improvisação, foi desenvolvida do período renascentista ao Barroco. Esta ganhou grande espaço na ópera italiana. Recitar e cantar com o acompanhamento de viola e alaúde era muito popular na Itália dos séculos XV e XVI. Estes instrumentos permitiam aos intérpretes realizarem passagens com ornamentos e acréscimo de vozes.

Na música barroca era comum a prática do improviso no momento que imediatamente precedia o concerto. Esta servia para deixar o intérprete mais seguro com o seu instrumento e para preparar os ouvidos para tonalidade da peça a ser tocada. Esta prática foi nomeada de “preludiar”. Rónai comenta que

Segundo inúmeros relatos da época, era comum o intérprete improvisar um pequeno trecho antes de tocar a composição propriamente dita. O Prelúdio servia para “esquentar” a flauta e o flautista, fazendo com que ele se habituasse aos intervalos próprios da tonalidade da peça e para preparar os ouvidos do público para o *affekt* da obra executada, com sua paleta tonal particular (RÓNAI, 2008: 224-225).

Para Rónai, a prática de improvisar na música de concerto foi se perdendo ao longo do século XVIII, de forma mais ou menos gradual, à medida que as ornamentações, antes improvisadas, foram incorporadas à composição. Além da valorização crescente da figura do compositor, a autora ainda reflete que outros fatos podem ter sido fundamentais para o abandono progressivo da prática de improvisar. Uma possível causa para este fenômeno foi o desuso do baixo cifrado. A autora reflete, ainda, que a prática do detalhamento da escrita musical surgiu da necessidade de escrever para músicos amadores vindos da nova classe média que se estabelecia.

O compositor não mais podia se fiar na habilidade do intérprete em entender uma escrita esquemática e elaborá-la a contento; ao contrário, o mais provável é que o intérprete não soubesse representar fielmente suas idéias, a não ser que estas estivessem cuidadosamente notadas (RÓNAI, 2008: 238).

O autor Derek Bailey (1993) em seu livro *Improvisation, its nature and practice in music*, se refere à improvisação chamada de idiomática e a define como sendo aquela que ocorre dentro de limites de um estilo, e tem sua identidade e motivação originada deste idioma. Maximiano aprofunda-se ainda mais neste conceito:

Assim, apesar de a natureza geral da improvisação esteja bem descrita pela definição inicial, uma importante ressalva deve ser feita: a improvisação na larga maioria dos casos é realizada dentro dos limites de um território, em grupos de músicos que

conhecem seus limites e para apreciação de uma platéia que compreende suas convenções (...) Mas na prática da improvisação idiomática é a intimidade com o idioma a habilidade decisiva, e o conhecimento musical independente de sistemas nada mais que uma condição *sine qua non* para entrar no jogo. O idioma não dá ao músico apenas a indicação de o que tocar (quais alturas, em que tempo, em que organização horizontal e vertical) mas também quando tocar (em que ponto da performance se deve iniciar o improviso, quando deve parar) (MAXIMIANO, 2009: 34-36).

Abordar todos os gêneros da música popular onde a improvisação se faz presente excede os objetivos desta pesquisa. Para ampliar nosso estudo além da improvisação inserida no idioma choro, faremos um pequeno panorama sobre as características da improvisação que ocorrem dentro dos limites do idioma musical *jazz*.

A escolha do *jazz* como um dos focos deste estudo se deve ao fato de que grande parte do material didático e acadêmico encontrado no Brasil sobre improvisação se refere a esta música (Valente, 2009: 8) e, também, por Zé Bodega carregar consigo, grande influência da música americana, mesclando as linguagens do choro e *jazz* em sua *performance*. Hoje em dia ainda existem poucos livros e métodos que tratam de improvisação em música brasileira. Baseados nos paradigmas jazzísticos foram construídos os primeiros métodos brasileiros que tratam de improvisação.

Dois referências para o estudo de harmonia e improvisação no Brasil são *Harmonia & Improvisação* de Almir Chediak (1986) e *A Arte da Improvisação*, do guitarrista Nelson Farias (1991).

No campo do choro, observamos *O Vocabulário do Choro* (1999) do flautista e saxofonista Mário Sève. Esta é uma das poucas obras didáticas brasileiras que tem como objetivo aproximar o estudo de improvisação ao idioma do choro. O também flautista Carlos Almada publicou livro *A Estrutura do Choro* (2006), que segundo o autor, este não é só voltado à improvisação, mas, também, para a prática de arranjo e composição já que sua obra é calcada no estudo da estrutura deste gênero. Segundo Almada

(...) a prática da improvisação no Choro tem não só origem e propósitos bem diversos em relação ao *jazz*, como é realizada de maneiras consideravelmente diferentes. Por ora basta mencionar que a variação melódica, a partir de motivos rítmicos e contornos característicos, tem na composição improvisada em choros um peso consideravelmente maior (ALMADA, 2006: 04).

É inegável a propagação maciça da música norte-americana em diversos países, inclusive no Brasil. Como consequência, a palavra improviso, mesmo no contexto da música popular brasileira é muitas vezes atribuída ao *jazz*. Muitos músicos de sopro que fizeram

história no Brasil, assumem características jazzísticas em suas *performances*, como o caso de K-Ximbinho.

Tudo é jazzístico e jazz é música popular. Num tema de choro como num tema de qualquer nação, o choro, coitadinho, ele tem sobrevivência, ele tem que ser apresentado. Se um músico é jazzista ele pega um tema de choro e desenvolve jazzisticamente. Como os americanos fazem com a nossa música, desenvolvem jazzisticamente. Os solos que se apresentam num disco americano em relação à música brasileira são sempre jazzisticamente. Isso é choro, isso é samba, canção, qualquer melodia... e a nossa música tá incluída nessa relação de música jazzística, principalmente o chorinho que, seja qual for sua origem ele apresenta ritmos sincopados e tem... naturalmente ele se apresenta jazzisticamente, dependendo do solista. Quanto mais jazzístico o solista, mais jazzístico se apresenta a música brasileira, choro, samba, tudo (K-Ximbinho, apud COSTA, 2009: 67).

3.2 Improvisação no Jazz.

Quando falamos de improvisação, somos facilmente remetidos ao *jazz*, gênero musical tipicamente americano que surgiu no início do século XX. Como afirma Fabris (2006), este é um gênero musical onde a improvisação recebe tanto destaque quanto os elementos harmônicos e melódicos das composições. Para Dauelsberg (2001), o *jazz*, contribuiu de forma importante para a revitalização da improvisação na música popular no século XX". Nettl afirma que a improvisação no jazz é frequentemente considerada como o principal elemento deste gênero musical por possibilitar experiências como espontaneidade, surpresa e descoberta sem os quais o *jazz* seria desprovido de interesse. Ainda para o autor, quase todos os estilos de *jazz* possibilitam algum espaço para a improvisação. No entanto, afirmar que todas as composições jazzísticas são abertas à improvisação soa de maneira imprecisa. Muitas peças cujo caráter jazzístico é inegável são compostas de forma integral sem abertura para improvisação, este tipo de composição jazzística é característica para formações de *big band*, mais especificamente um estilo inerente a Duke Ellington.

Hobsbawn (2004), em sua obra *A história Social do Jazz*, afirma que este é um movimento popular negro surgido com o refúgio de trabalhadores no início do século XX e teve seu desenvolvimento principalmente em *New Orleans*. O autor define o gênero como uma mescla entre elementos da música europeia e africana de cunho religioso.

Ao longo de sua existência, se desenvolveu por diversos subgêneros, como por exemplo, *ragtime*, *swing*, *bebop*, *free jazz*, *cool jazz*, *fusion* e *modal jazz*. Teve como grandes

expoentes artistas como Charlie Parker²⁴, Dizzy Gillespie²⁵, Cannonball Adderley²⁶, John Coltrane²⁷, Miles Davis²⁸ e Duke Ellington²⁹.

Para M. Pinto (2011) o *jazz* passou por diversas transformações ao longo dos anos, na era do *swing* deixou de ser considerado música folclórica criada pelos americanos de ascendência africana e ganhou o *status* de música popular americana. É comum a afirmação que suas origens vêm da fusão entre a música africana (ritmo) e europeia (melodia e harmonia). Porém, Schuller (1986) afirma que todos os elementos musicais inerentes ao *jazz* derivam da cultura africana. A tradição cultural dos escravos era componente fundamental de seu cotidiano na América. Para o autor, até a década de 1920, a aculturação a que foram submetidos aconteceu pela permissão do negro de inserir elementos europeus em sua identidade cultural para a sobrevivência de sua música.

A partir do movimento chamado *bebop*, o *jazz*, que até então era tido como um gênero sob a condição de música de entretenimento, voltado para os salões de dança, ganha o *status* de arte e passou a ser apreciado muito mais em função de valores estéticos e artísticos (PINTO, 2011: 6).

O *bebop* nasceu no início da década de 1940. Surgiu através da busca de alguns músicos por formações instrumentais menores (quartetos, quintetos e sextetos) “o meio ideal para a expressão artística em alternativa à estrutura musical das *big bands*, cada vez mais engessada” (PINTO, 2011: 16). Trata-se de uma música com andamentos extremamente acelerados e progressões harmônicas com rápidas mudanças de acordes. Tais progressões foram baseadas no *Rhythm Changes*, extraídas da obra de Gershwin, *I've Got Rhythm* (DAUELSBERG, 2001). O *blues* e a canção, com 12 e 32 compassos respectivamente, possuíam a forma AABA. Caracteristicamente a forma musical das formações instrumentais maiores eram, também, a forma adotada pelos músicos de *bebop*. Estes buscavam novas sonoridades utilizando harmonias mais dissonantes com “abundância de alterações nas quintas e nonas dos acordes, uma irregularidade fraseológica e uma ênfase ainda maior em ritmos sincopados e contratemplos” (PINTO, 2011: 16).

²⁴ Charlie Parker (1920-1955): saxofonista alto e compositor. Um dos responsáveis pelo desenvolvimento do movimento *bebop* no *jazz* moderno.

²⁵ John Birks Gillespie (1917-1993): trompetista, líder de orquestra, cantor e compositor de *jazz*.

²⁶ Julian Edwin Adderly (1928-1975): saxofonista alto e soprano e compositor.

²⁷ John William Coltrane (1926- 1967): saxofonista tenor e soprano e compositor.

²⁸ Miles Dewey Davis Jr. (1926- 1991): trompetista e compositor. Esteve na vanguarda de vários movimentos de *jazz*.

²⁹ Edward Kennedy Ellington (1899-1974): pianista e compositor. Foi o primeiro músico de *jazz* a entrar para a Academia Real de Música de Estocolmo, e foi *honoris causa* nas mais importantes universidades do mundo.

Um dos seus maiores representantes do *bebop* foi Charlie Parker. O músico conseguiu desenvolver um discurso melódico em seus improvisos que se tornaram referência e vieram a influenciar diversos músicos. Bud Powell, por exemplo, “absorveu para seu o piano as linhas melódicas do improviso de Charlie Parker, revolucionando a utilização da mão esquerda no piano, tornando o acompanhamento mais livre” (DAUELSBERG, 2001: 48).

Kernfeld (1983) enumera algumas técnicas e procedimentos de improvisação em três categorias:

1) Improvisação por paráfrase: A improvisação por paráfrase é um procedimento fundamental do *jazz*. É percebida em qualquer peça baseada em um tema melódico, especialmente no *early jazz*, *swing*, *jazz-rock* e performances baseadas em baladas. Pode ser melódica ou harmônica. A paráfrase da melodia pode ser mais complexa do que a introdução de alguns floreios ornamentais em uma repetição do tema original, pode envolver uma reformulação criativa do tema principal que permanece sendo reconhecido pelo seu esboço ou a preservação de determinados fragmentos. A estrutura harmônica subjacente permanece praticamente inalterada, embora possam ocorrer alterações da harmonia do tema ou parte dele através de ornamentação, neste caso, este tipo de improvisação harmônica é chamado de paráfrase harmônica.

2) Improvisação por fórmulas: este é o tipo mais comum de improvisação no *jazz* e abrange todos os estilos. Na improvisação por fórmulas ou estereotipada, as mais diversas fórmulas se entrelaçam e se combinam dentro de linhas melódicas contínuas. Muitos músicos criam um repertório de fórmulas (*licks*, *patterns*) e os utilizam durante a composição de seus improvisos. O desafio apresentado por este tipo de improvisação é moldar diversos fragmentos melódicos previamente memorizados em um contexto melódico coerente. Este tipo de improvisação pode ser baseado em um tema e a maneira com a qual o tema é tratado é mais livre com relação ao improviso por paráfrases. Nesta abordagem, os encadeamentos harmônicos podem ser modificados com a utilização de acordes alterados e acordes substitutos.

Para Kernfeld, o maior improvisador por fórmulas no contexto do *jazz* foi Charlie Parker. Owens (1974) identificou um repertório com cerca de cem fragmentos que Parker emprega em seus improvisos.

Nos dois exemplos musicais abaixo observamos nos compassos 102 e 148 a repetição da mesma fórmula no solo de Parker para o tema *Ko- Ko* (Charlie Parker).

Exemplo Musical 4. Transcrição da autora para o solo de Sonny Rollins em *St. Thomas* (Sonny Rollins).

Um importante estudo sobre a improvisação motívica é *Sonny Rollins and the challenge of thematic improvisation*, onde Gunther Schuller (1999) analisa seu solo em *Blues 7* (Sonny Rollins). Neste artigo, o autor relaciona as principais questões de improvisação musical motívica, como a construção de material temático, a reutilização deste mesmo material, a relação do solo de Rollins com o solo do baterista Max Roach e a desfragmentação melódica de motivos a unidades rítmicas longas, como semibreves.

3.3 Improvisação no choro

A improvisação no choro é um assunto controverso. Diversos pesquisadores e músicos possuem opiniões divergentes sobre como acontece, de fato, a improvisação no gênero.

Para Magalhães (2000), Kormann (2004) e Bastos e Piedade (2005), é elemento fundamental para a sua interpretação e intrínseco a ele. Magalhães (2000) reconhece que, até mesmo entre os músicos de choro, a improvisação pode ter significados distintos. Para Dino Sete Cordas, improvisar significava uma performance musical sem auxílio de partitura. Já para Pixinguinha improvisação correspondia a uma performance sem ensaios.

O próprio Pixinguinha e o violonista Dino Sete Cordas, que gravaram juntos os choros analisados nesta pesquisa, parecem ter entendido o termo de formas diferentes em dois depoimentos. Dino, ao ser perguntado por mim sobre a existência de partituras nas gravações da dupla Pixinguinha – Benedito Lacerda, respondeu: “Não tinha nada escrito. Era tudo improvisado”. Pixinguinha, por sua vez, em seu depoimento ao MIS, vinha comentando que no conjunto Oito Batutas não havia partituras, quando foi questionado por Hermínio Bello de Carvalho: “Era na base do improvisado?”. “Não. Ensaiado”, respondeu Pixinguinha (MAGALHÃES, 2000: 23).

Muitos músicos e autores, afirmam que a improvisação no choro acontece desde o primeiro instante de uma performance, em vários níveis, aplicada em diferentes aspectos e de forma coletiva. Ao ser entrevistado por Martins, Pedro Paes³⁰ afirma que

Na música popular em geral a improvisação começa desde o primeiro momento que a música começou até a última nota ou o último acorde enfim, e aí isso se dá em vários níveis, em vários aspectos ali que estão sendo improvisados em maior ou menor grau (MARTINS, 2012: 40).

Para Pedro Amorim³¹,

A improvisação no choro acontece não só na melodia, mas na harmonia e no ritmo também (né?). (...) a gente tá tocando e a harmonia cada hora é feita de um jeito, o ritmo improvisa o tempo todo (...) (diferente de quando) um cara improvisa e fica ali tocando e tal, aí depois que ele para de improvisar o outro começa (...) no choro o improviso é uma coisa dinâmica, que às vezes fica uma zona, mas às vezes fica bom pra caramba (né?), esse improviso coletivo. Eu acho que isso é uma característica muito forte do improviso no choro (MARTINS, 2012:40).

Para Paes e Amorim a improvisação na música popular brasileira acontece em vários níveis, ou seja, ritmicamente, harmonicamente, melodicamente e etc. O resultado musical deste tipo de *performance* acontece de forma coletiva, em uma roda de choro cada instrumentista é responsável por um destes parâmetros, ou seja, violões e cavaquinho pela harmonia, percussões pelo ritmo e instrumentos caracteristicamente solistas como flauta, bandolim e demais, pelas melodias (Martins, 2012: 41).

Apesar da colocação de Amorim referindo-se à improvisação jazzística, é notório que a prática da improvisação em música popular, como dito anteriormente, também acontece em diversos níveis. Assim sendo, enquanto um músico improvisa melodias os outros componentes do mesmo conjunto também improvisam a todo instante. Existe, assim como no choro e em outras práticas de música popular, um diálogo entre o improvisador do momento e os músicos acompanhadores. No *jazz*, por exemplo, cada instrumento acompanhador

³⁰ Nascido em Brasília (1976) é clarinetista, compositor, arranjador e professor da Escola Portátil de Música.

³¹ Nascido no Rio de Janeiro (1958), é bandolinista, compositor e professor da Escola Portátil de Música.

improvisa de acordo com sua função no conjunto. O contrabaixo improvisa linhas graves com um tipo de acompanhamento chamado *walking bass*³², a bateria improvisa em seu acompanhamento rítmico e os instrumentos harmônicos improvisam através da liberdade na formação dos acordes, substituições dos mesmos, com variações rítmicas e com a criação de vozes melódicas internas.

Por este prisma, podemos considerar que o improviso coletivo se dá em diversas práticas de música popular tanto no Brasil quanto em outros países. Concordando com a idéia de improviso coletivo citada por Amorim e Paes, Jean Düring (1987) afirma que: “Antes de qualquer definição, a improvisação se apresenta como a manifestação de uma individualidade dentro de um contexto coletivo³³” (apud MAGALHÃES, 2000: 27).

No choro, até os dias de hoje, a tradição oral ainda é bastante difundida e esta é utilizada para a transmissão de conhecimentos, harmonias, convenções, obrigações³⁴ e etc. Os chorões encontram na roda de choro³⁵ um ambiente propício para aprenderem e aprimorarem seu repertório. Nesses encontros, tocar sem auxílio de música escrita é muito comum, sendo uma condição quase que obrigatória. O chorão acredita que tocar sem o auxílio de um texto musical, permite uma interpretação mais livre. Magalhães (2000) considera que “a partitura de choro deve ser encarada como uma versão de uma obra aberta, ou seja, uma sugestão para que os chorões realizem suas próprias versões no momento da performance”. A notação musical, nem mesmo a mais detalhada, consegue deter todas as informações necessárias para uma *performance* satisfatória, ou seja, acentuações, articulações e durações das notas exatas inerentes ao idioma do choro. Desta forma ela é capaz de mostrar ao intérprete um esboço, com um mínimo necessário para a realização da *performance*, como as alturas e durações, ficando os demais elementos como articulações, dinâmicas, acentos, por conta do intérprete, dentro de um código interpretativo inerente ao idioma musical.

Em uma roda de choro, os músicos acompanhadores necessitam “de uma percepção, um pensamento e uma ação quase simultâneos” (MAGALHÃES, 2000: 28), pois nem sempre

³² Shuller define *walking bass* como uma linha executada em *pizzicato*, na maioria das vezes com semínimas regulares em compasso 4/4, geralmente em movimento gradual ou em padrões intervalares que não se restringem aos principais campos da harmonia. Seu primeiro mestre foi Walter Page no final dos anos 1920 e início dos anos 1930. Desde então se tornou uma prática padrão para baixistas de jazz, permitindo-lhes contribuir com pulso, harmonia e contracantos simultaneamente.

³³ *Avant toute définition, l'improvisation se présente comme la manifestation d'une individualité dans un contexte collectif.*

³⁴ Obrigações são frases graves, normalmente tocadas por um violão de seis ou sete cordas, exigidas no acompanhamento de um choro. Algumas podem fazer parte da composição do tema.

³⁵ Evento onde os músicos se reúnem para tocar, partilhar conhecimento e praticar o repertório do choro. O local pode ser na rua, em bares, residências, etc.

o solista interpreta uma composição conhecida de todos os componentes deste ambiente. Portanto, a improvisação no âmbito de criação de soluções imediatas, é intrínseca e é um dos elementos que compõe sua linguagem.

Sendo assim, Magalhães (2000) considera como improviso tudo aquilo que no momento da *performance* esteja além da reprodução exata, portanto, o chorão improvisa a quase todo instante.

Loureiro de Sá (1999: 65), considera que utilizar variações melódicas previamente memorizadas em momentos específicos não significa improvisar.

Apesar da afirmação de Loureiro de Sá, vimos que Kernfeld (1983) classifica a improvisação por fórmulas como sendo uma técnica e que no gênero *jazz* o grande representante foi Charlie Parker. No choro, podemos considerar que Pixinguinha fazia uso da mesma técnica em sua *performance* improvisada. Em seus contrapontos gravados em dueto com Benedito Lacerda, o músico utilizava repetidamente algumas fórmulas previamente memorizadas em diferentes composições e também, nas mesmas. Observamos nestas gravações que Pixinguinha utilizava-se do material melódico já citado nas repetições das partes adicionando apenas algumas variações. Nos exemplos musicais abaixo, observamos a repetição do mesmo padrão melódico para os contrapontos de Pixinguinha nos choros *Seu Lourenço no vinho* e *Um a Zero*.



Exemplo Musical 5. Segundo compasso do contraponto de Pixinguinha para o choro *Seu Lourenço no Vinho*.



Exemplo Musical 6. Segundo compasso do contraponto de Pixinguinha para o choro *Um a Zero*.

A competência de Parker e Pixinguinha como improvisadores é inegável. Para Kernfeld, a improvisação baseada nesta técnica se dá pelo grande desafio de encadear estes padrões em uma linha melódica coerente e ambos os saxofonistas o faziam com primazia.

Magalhães (2000) procura responder algumas questões neste aspecto, entre elas a

dúvida que paira sobre o fato destes improvisos terem sido concebidos sob o sentido literal da palavra. Seriam criações realmente instantâneas ou eram composições abertas às variações no momento da performance? Magalhães nos diz que

os contracantos eram pré-concebidos e as improvisações consistiam em variações sobre os mesmos. Isso não significa necessariamente que, nas rodas de choro, Pixinguinha também concebesse previamente seus contracantos, mas para essas gravações assim o fez, o que se percebe pelas repetições literais que realizava em alguns trechos (MAGALHÃES 2000: 91).

Loureiro de Sá (1999) considera as ornamentações como elementos fundamentais na performance de um choro. Apesar de este recurso ter sido considerado elemento de improvisação no período barroco, como visto anteriormente, o autor acredita que no terreno do choro este recurso é desconsiderado como tal.

Apesar da grande importância histórica e técnica do improviso no choro, a plenitude de uma peça chorona pode ser deflagrada mesmo prescindindo de um improviso mais significativo (limitando-se apenas a algumas ornamentações), graças à riqueza melódica e rítmica que possui a maioria das composições choronas (LOUREIRO DE SÁ 1999: 62).

Corroborando com Loureiro de Sá, Eduardo Neves³⁶, em entrevista concedida a esta pesquisadora, não considera ornamentações (floreios) como elementos de improvisação: “tem gente que improvisa no choro só floreando a melodia, o que não chega a ser um improviso” (NEVES, 2013). Neves tem forte influência do *jazz* em suas composições e performances. Nota-se em seu discurso que o músico considera como improvisação a criação de novas linhas melódicas, como acontece normalmente no *jazz*.

Contudo, outros autores discordam deste posicionamento e assumem a ornamentação (embelezamento) como elemento de improvisação. É o caso de Kormann (2004) que após entrevistas, escutas e conversas com músicos, observou que a improvisação no choro existe em vários níveis e aplicada em diferentes aspectos durante uma atuação: embelezamento; fluidez de tempo e ritmo entre os músicos (um componente importante das músicas originadas da cultura africana); baixaria; arranjo; dinâmica e criação de novas linhas melódicas. Kormann enumera algumas tendências estilísticas para a improvisação no gênero.

Podemos observar as seguintes tendências de improvisação: 1) A estrutura é alterada possibilitando a improvisação sobre uma sequência harmônica cíclica. 2) Partes novas, fora da estrutura original, são dedicadas à improvisação. 3) Aspectos da linguagem melódica e performance jazzística estão sendo apropriados e usados

³⁶ Flautista, saxofonista, compositor e arranjador (1968).

livremente. 4) Repertório, fragmentos melódicos e fraseados da tradição brasileira têm sido incluídos no “vocabulário comum”; praticantes estrangeiros também estão familiarizados com o estilo (KORMANN, 2004: 4)

Para Almada, a improvisação no choro tem origem, características, maneira de realizar e propósitos diferentes em relação ao *jazz*. Para o autor, “a variação melódica, a partir de motivos rítmicos e contornos característicos, tem na composição improvisada em choros um peso consideravelmente maior” (ALMADA, 2006: 4).

Bastos e Piedade (2005) consideram que uma das principais características que definem a improvisação no choro é a criação de ornamentações sobre a melodia principal. Os autores afirmam que descolar-se completamente da melodia principal durante uma improvisação não é usual.

É importante enfatizar a grande importância da improvisação construída pelas linhas de baixo. São estes contrapontos graves, as chamadas “baixarias”, que se fazem presentes na história do gênero. Para os autores, além dos solistas, estes acompanhamentos graves também improvisam ao longo da performance.

O improviso no choro deve ser entendido como uma variação da melodia do tema principal. (...) Pode-se dizer que o solista, assim como o acompanhamento de base, especialmente as linhas de baixo, estão improvisando (variando) durante a música inteira (BASTOS e PIEDADE, 2005: 3).

Ainda no âmbito dos contrapontos improvisados, Os contrapontos de Pixinguinha ao saxofone tenor representam um grande contributo para o gênero. Segundo Magalhães (2000), o músico foi um divisor de águas pois

(...) antes dele, os únicos registros parecidos haviam sido gravados mais de 30 anos antes por seu professor Irineu de Almeida. A partir de Pixinguinha, o violão de sete cordas ganhou popularidade no choro por intermédio de Dino Sete Cordas, que incorporou sua linguagem, transportou-a para aquele instrumento e a desenvolveu ainda mais (MAGALHÃES, 2000: 92).

No capítulo 2 foi discutido que um choro pode apresentar uma complexidade harmônica, melódica e formal ao intérprete. Alguns músicos entendem que a complexidade formal acaba por dificultar o ato da criação de novas linhas melódicas. Eduardo Neves em entrevista a Figueiredo (2005) comenta as dificuldades de improvisar no repertório tradicional do choro.

Na verdade eu acho que improvisar na estrutura do choro é muito difícil. O choro tradicional normalmente tem três partes AABBACCA, e normalmente isso aí tem que ser respeitado. Cada parte dessa possui de 16 a 32 compassos. Esta forma gera uma dúvida de onde entraria o improviso. Normalmente são dois músicos 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 para solar com apenas um acorde a cada 2 compassos. (FIGUEIREDO, 2005: 41).

Para Neves o choro não é uma música convidativa à improvisação (no computo de criação de novas linhas melódicas) como o *jazz*. O músico afirma que não necessita obrigatoriamente de improviso sobretudo as composições de três partes. O respeito à forma é componente fundamental do choro e esta deve ser mantida. O improviso para ser feito de forma satisfatória depende da excelência do músico que irá improvisar afim de que a melodia e a forma não se percam.

O choro não é uma música tão aberta à improvisação quanto o *jazz*, fora um ou outro choro que tenha um trecho mais específico para a improvisação, eu acredito que o choro tem a sua forma e esta compõe o choro e isso não pode ser perdido. Se você parte para a improvisação e fica improvisando demais a música perde a forma sobretudo a música de três partes. Se a música começa a demorar muito depende da excelência dos improvisadores. Não acho que o choro seja uma música de extrema necessidade de improvisação mas pode ser, também, improvisada. Os músicos que eu vi que tocavam choro e improvisavam melhor eram pessoas que conheciam muito o choro, o Paulo Moura, o Sivuca eram bons improvisadores pois eu acho que eles conseguiam improvisar sem perder a forma, sem deixar a melodia ficar para trás. Uma gravação que a gente vê o Zé Bodega tocando choro é o *Catita* que é uma música meio feita para a improvisação, uma desculpa para improvisação, pela série harmônica³⁷ e pelo tamanho, é uma parte só. É uma coisa completamente atípica. (Entrevista concedida por Neves à autora em outubro de 2013).

O músico afirma ainda a necessidade da criação de novas composições que possibilitem a prática da improvisação mais fluente e natural.

Sinceramente eu acho que o problema principal para transformar o choro é que temos que matar ele mesmo. Matar no sentido de fazer uma música nova. É como você querer construir outro espaço para caber tudo. E é justamente o que essa rapaziada jovem está querendo fazer, enfiar tudo naquele apartamento, e realmente não vai caber! O que tem que ser feito é criar algo novo que tenha este espaço. É o que eu tento fazer no *Pagode Jazz*³⁸, nas minhas composições (FIGUEIREDO, 2005: 41).

No território da música popular brasileira, o termo “tocar de bossa” é amplamente utilizado. “Tocar de bossa” neste caso não se refere ao gênero “bossa nova”, e sim, ao ato de interpretar os temas de forma improvisada, sem o auxílio de partituras. Costa (2009: 75) discute o significado deste termo no campo da performance do choro: “improvisar ou ter ‘bossa’ seriam a mesma coisa, revelavam um músico que reinterpretava uma música, dando-lhe outra execução adicionada de novas notas e variações rítmicas sobre o tema original”.

³⁷ Neves faz referência ao encadeamento harmônico, progressão dos acordes.

³⁸ *Pagode Jazz Sardinha's Club*, grupo fundado por Eduardo Neves e o bandolinista e compositor Rodrigo Lessa.

No encarte do *LP Saudades de um Clarinete* (1981), consta uma entrevista de K-Ximbinho concedida a Paulo Moura. Nela, encontramos as impressões dos dois músicos para esse termo.

Paulo - Será que “bossa” é o termo brasileiro para significar *swing*, como hoje os músicos jovens dizem” fulano tem *swing* ou fulano não tem *swing*... Noutro tempo se falava bossa, não é? Será que bossa é criatividade de, estilo, balanço, estritamente brasileiro?

K-Ximbinho - Não. Eu não acho que seja e não tenho conhecimento de origem desta palavra. Sei que ela existe há muito tempo e nas orquestras populares antigas tinha aqueles que tocavam com bossa, uma tradução de variação dentro de um tempo, justamente eram aqueles que sabiam variar... Agora, a origem da palavra bossa eu não sei se é americana ou brasileira, de onde quer que seja... (K-Ximbinho em entrevista concedida a Paulo Moura. Encarte de *Saudades de um Clarinete*)

K-Ximbinho nos mostrou com o depoimento abaixo a respeito de sua preferência aos solistas de choro que não se atêm à execução pura e simples da melodia:

K-Ximbinho - Eu gosto do chorista que apresenta em primeiro lugar a melodia, mas dentro desta apresentação, mesmo na primeira vez, mesmo dentro da melodia pura ele demonstre um pouco de colorido, um pouco de bossa, apenas não ficasse tão restrito à execução melódica de choro, dentro da melodia simples... Porque todo mundo conhece os choros que saem nas gravações quase que diariamente... Então, ao executar pra mim um bom solista é aquele que apresenta, dentro da melodia já conhecida por todos, um pouquinho de bossa, porque isso inclusive faz parte do ensinamento ao público em geral, dessa forma, tocar em bossa... porque não é só o músico que conhece a bossa. O povo que gosta de chorinho, os ouvintes de choro, eles se cantarem um chorinho nosso, eles são capazes também, mesmo não sendo músicos, de improvisar bossas à moda deles e tudo. Eles gostam de escutar isso e até cantar dentro dessa bossa. Porque daria mais chance ao conhecimento musical inclusive. (K-Ximbinho em entrevista concedida a Paulo Moura. Encarte de *Saudades de um Clarinete*).

Após esta análise sobre como se dá a improvisação no choro para diversos autores e músicos, cabe aqui um pequeno panorama a fim de compreendermos como acontece a improvisação dos instrumentos musicais que caracterizam este gênero.

Magalhães (2000) descreve os procedimentos mais comuns e as características particulares de cada instrumento encontradas nas improvisações e performance do choro. Toma como ponto de partida os instrumentos solistas, passando pelos instrumentos ditos acompanhadores: violões de seis e sete cordas, cavaquinho e pandeiro e pelos instrumentos melódicos contrapontistas, como o saxofone tenor e o trombone.

Para Magalhães as características particulares e especificidades técnicas de cada instrumento podem influenciar na escolha dos procedimentos a serem utilizados durante um improviso. Exemplifica com o *frulato* na flauta e do trêmolo, no bandolim, como

características inerentes a estes instrumentos. Para os instrumentos caracteristicamente acompanhadores como os violões, cavaquinho, pandeiro e os solistas que também exercem esta função (o saxofone tenor e o trombone, por exemplo), existe um ponto convergente no que tange aos seus improvisos, a prática de acompanhar “de bossa”. Tal prática exige do intérprete uma percepção aguçada e perícia técnica. Embora hoje em dia grande parte dos músicos de choro conheçam teoria musical e a leitura de partituras, a tradição oral e a prática da performance “de ouvido” é bastante utilizada (Magalhães 2000: 32).

Para Magalhães os violões de seis e sete cordas desempenham a função de encadear os acordes, desenvolver baixarias e as variações rítmicas em forma de “levadas”³⁹ estas principalmente desempenhadas pelo violão de seis cordas.

O cavaquinho, apesar de eventualmente poder assumir o papel de instrumento solista, é, na maior parte das vezes, utilizado como acompanhador. Dos instrumentos harmônicos acompanhadores é o que exerce uma função rítmica mais destacada devido à sua sonoridade percussiva e aguda. Nesse ponto, a palheta⁴⁰ desempenha um papel fundamental. A percussão da palheta com as cordas de aço do instrumento resulta neste timbre referido por Magalhães. Apesar de alguns cavaquinistas desenvolverem improvisos melódicos, é no improviso rítmico com variações de levadas que se baseiam os improvisos da maioria dos cavaquinhistas (MAGALHÃES, 2000: 32).

O pandeiro, instrumento de percussão mais utilizado no choro, desenvolve seus improvisos variando nas acentuações, deslocamentos rítmicos inseridos nas levadas tradicionais e nas variações tímbricas. Estas variações são exploradas no couro e nas platinelas aliados ao domínio técnico que o instrumentista possui sobre estes.

³⁹ Acompanhamento rítmico que caracteriza determinado gênero musical executado pelos instrumentos acompanhadores harmônicos e de percussão.

⁴⁰ A palheta ou plectro é um pequeno objeto levemente triangular com pontas arredondadas utilizado para percutir as cordas de instrumentos musicais como cavaquinho, guitarra, bandolim, entre outros.

4 ANÁLISE DOS IMPROVISOS

4.1 Sobre Análise Musical em Música Popular

Antes de analisarmos os improvisos propostos, faremos comentários acerca do tema análise musical.

Correa (2006) afirma que, em linhas gerais, a análise musical pode ser compreendida como um processo de desfragmentação do todo de uma obra musical em partes menores com o objetivo de estudar individualmente esses elementos. Isso possibilita o entendimento de quais são, como se interagem e como estes elementos foram conectados. Justifica-se a análise por compreender-se que a explicação e compreensão da menor partição auxilia no entendimento global de uma peça musical (CORRÊA, 2006).

Bent (2001) no dicionário *Grove* define o termo análise musical como sendo parte do estudo da música que toma como ponto de partida a música em si, sem contar com fatores externos. Reflete ainda que como todo material artístico, a música não é um material tangível e tampouco palpável. Portanto

O material de análise será a própria partitura, ou imagem sonora que a partitura projeta, ou a imagem sonora na mente do compositor no momento da composição, ou uma performance interpretativa, ou uma experiência temporal do ouvinte. (BENT, 2001: 528).

Cook (1987) afirma que grande parte dos métodos de análise musical aborda os seguintes temas: divisão em seções, importância de diferentes conexões e a influência do contexto onde a obra está inserida. Com estes focos, grande parte dos métodos de análise são estudados isoladamente. O autor ainda defende a utilização simultânea de diferentes técnicas de análise para que uma complemente a outra e que a prática da análise musical por vezes se afasta da experiência e da prática musical.

A aplicabilidade dos métodos tradicionais em análise de música popular, esbarra no formalismo que estas ferramentas sugerem (BASTOS; PIEDADE, 2005). Os autores contam que para uma análise satisfatória em música popular é necessário trazer para “o nível da significação intramusical em primeiro plano sem que a análise torne-se meramente formal”. (BASTOS; PIEDADE, 2005: 2).

Para Valente (2009), ao longo da história da música erudita ocidental, observamos a busca pela precisão e o controle do intérprete por meio de uma escrita musical cada vez mais detalhada. Na prática da música popular, o intérprete possui grande liberdade sobre a escrita

musical. Como vimos anteriormente, muitas vezes existe um esboço ou ponto de partida, composto pela melodia e harmonia da música. A harmonia, notada através do sistema de cifragem, dá ao intérprete uma liberdade em sua *performance*, seja modificando a melodia através de ornamentações (apojaturas, floreios, *glissandi*, etc.) ou de alterações rítmicas.

Valente (2009) complementa:

Os estudos analíticos referentes à música popular são recentes, principalmente quando se trata de improvisação, como dissemos anteriormente, acreditamos que isto se deva ao fato de que um dos principais recursos utilizado em pesquisas na área musical esteja concentrado essencialmente na análise da partitura escrita, e dentro do universo da música popular podemos observar que esta não possui o mesmo valor que na música erudita (VALETE, 2009: 23).

Isto nos leva a crer que a interpretação da música popular permite uma aproximação criativa entre o intérprete e o compositor. No esboço musical construído, existem lacunas que devem ser preenchidas pelo intérprete de acordo com sua singularidade, cultura, influências e etc. Por este motivo, quando tratamos da análise de improvisações a tendência é buscarmos a compreensão do estilo individual do músico em questão (VALENTE, 2009: 23). Bastos e Piedade concordam com Valente neste aspecto.

Quando se trata de analisar improvisações, em geral a análise se orienta no sentido da compreensão do estilo individual de um músico. No caso do jazz, as improvisações trazem à tona os diversos estilos individuais, reconhecidos pela audiência, e que por vezes fazem referências culturalmente compartilhadas muito significativas, como, por exemplo, no caso de paródias e citações (...) enfim, em todas as culturas musicais, é tal que o aspecto individual está permeado por um discurso anterior e mais profundo: a cultura. Membro de uma cultura, o indivíduo é o agente que “fala” na improvisação, porém sua expressividade depende do uso de fórmulas “sintáticas” que propiciem a comunicação (BASTOS; PIEDADE 2007: 2).

No capítulo 2, onde discutimos a história e a prática do choro, vimos que tocar as melodias de memória é um hábito conservado até os dias de hoje. Os registros fonográficos nos revelam que na performance do choro sempre existiu grande liberdade interpretativa. Observamos nos exemplos musicais 10 e 11 que existem diferenças, rítmicas, ornamentais, de andamento e de tonalidade entre duas gravações de um mesmo choro. Trata-se da primeira exposição da parte A de *Cochichando* (Pixinguinha), interpretadas pelos clarinetistas Paulo Moura no disco *Paulo Moura e os Batutas* e Abel Ferreira em *Brasil Sax e Clarineta*.

Cochichando

Interpretação de Paulo Moura
CD: Paulo Moura e os Batutas

Pixinguinha

Dm Dm Em7(b5) A7 Dm Dm Am

E7 A7 Dm Em7(b5) A7 D7

Gm Dm E7 A7 Dm

Exemplo Musical 7. *Cochichado*: interpretação de Paulo Moura.

Cochichando

Interpretação de Abel Ferreira
CD: Brasil, Sax e Clarineta

Pixinguinha

Cm Dm7(b5) G7 Cm Cm Gm

D7 G7 Cm Dm7(b5) G7 C7

Fm Cm G7 Cm

Exemplo Musical 8. *Cochichado*: interpretação de Abel Ferreira.

Valente (2009) acredita que para fazer a análise de um improviso, o ponto de partida seja a transcrição de uma gravação, “mesmo sabendo que dificilmente conseguiremos obter uma descrição fiel do momento” (VALENTE, 2009: 24). Na transcrição de um improviso não é possível detectar o raciocínio detalhado do músico no momento de sua *performance*.

Schuller (1986) afirma que explicação verbal e exemplos musicais escritos nunca são substitutos para a música em si. Se isso é verdade para a música “clássica”, mais ainda para a música popular, que é construída basicamente por improvisação, fato que desafia a notação musical.

As análises desta pesquisa têm como objetivo principal a caracterização e definição do caminho de improvisação privilegiado por Zé Bodega. A exemplo de Valente (2009), nosso ponto de partida será baseado nos conceitos de horizontalidade e verticalidade de George Russell. A seguir, será feita a definição destes dois caminhos e ilustraremos com exemplos musicais.

4.2 Definição dos conceitos de horizontalidade e verticalidade propostos por Russell

Para este estudo, utilizaremos os conceitos de horizontalidade e verticalidade contidos na obra de Russell: *The Lydian chromatic concept of tonal organization*. Na parte 2, capítulo 4 do livro, o autor define dois caminhos básicos de improvisação: horizontal e vertical. Alguns trabalhos produzidos no Brasil também nos auxiliarão, são eles: Berton (2005) e Valente (2009).

Russell conta que uma música pode ser comparada metaforicamente a uma viagem por um rio. Para o autor, existem duas maneiras principais de “navegação” onde o músico pode se relacionar melodicamente com fluxo de acordes. A principal característica de um músico que opta pelo caminho vertical é a projeção, através da melodia de seu improviso, da identidade harmônica de cada acorde. Para Russell, a abordagem vertical é considerada a mais sofisticada pois exige do músico improvisador um conhecimento profundo da natureza de cada acorde. Os músicos da escola de Coleman Hawkins (escola vertical de improvisação) em primeiro lugar, familiarizaram-se com a nomenclatura tradicional de acordes que indica a raiz harmônica de cada acorde. No exemplo musical 10, observa-se que a fundamental dos acordes é Dó (C), porém, cada um soa de maneira distinta. Os músicos optantes pela abordagem vertical criam suas melodias lançando mão dos estudos tradicionais de teoria musical. Na maioria das vezes, isto acontece com o conhecimento da estrutura intervalar do acorde, essencialmente construída com a utilização de terças e fundamentais.



Exemplo Musical 9. Mesma fundamental para diferentes acordes de Dó.

O músico que opta pela abordagem vertical descobre, por experimentação, outras notas além das existentes na estrutura do acorde que podem ser utilizadas para atribuir versões extensas ou alteradas do acorde. Por exemplo, em um acorde de C7, pode-se adicionar as notas ré bemol e sol bemol à estrutura básica, assim este acorde passa a contar com as tensões quinta diminuta e nona menor, recebendo a cifragem C7^{(b5)(b9)}.

Russell considera que as condições básicas para a abordagem vertical foram mais evidenciadas em saxofonistas como Coleman Hawkins, Dick Wilson, Ben Webster, Herschel Evans.

Segundo o autor, o músico improvisador comumente constrói suas melodias lendo símbolos de acordes escritos, estes são convertidos automaticamente em escalas que mais precisamente transmitem sua sonoridade. Russell chama estas escalas de “escala base” de cada acorde e a conversão do acordes na “escala base” ocorre na abordagem vertical de improvisação.

Podemos exemplificar a abordagem vertical com uma cadência muito comum, Dm7 - G7 - C7M ou II7 - V7 - I7M em Dó maior. O improvisador que opta por esta abordagem cria três centros tonais, Dm, G7 e C7M e constrói suas melodias correspondente às três tônicas destes centros. Para esta cadência, a “escala base” para cada acorde seria Ré dórico, Sol mixolídio e Dó jônico⁴¹

The image shows a musical staff with three measures of music. Above the staff are the chord symbols Dm7, G7, and C7M. Below the staff are the corresponding scale names: Ré dórico, Sol mixolídio, and Dó jônico. The notes are written in a simple, stepwise fashion on a treble clef staff with a common time signature.

Exemplo Musical 10. “Escalas base” para os acordes de Dm, G7 e C7M.

Quando o músico se depara com o acorde Dm, sua melodia é extraída do segundo grau da escala de Dó maior, ou seja, o ré dórico. Quando está no acorde de G7, suas melodias são construídas a partir da escala gerada pelo quinto grau da tonalidade de Dó maior, sol mixolídio. E quando finalmente chega ao C7M, opta pelo primeiro grau da escala de Dó maior, o Dó Jônico. O exemplo abaixo ilustra a gravitação nestes três centros tonais.

⁴¹ As três escalas citadas são oriundas dos modos gregos baseadas na escala temperada ocidental. O Ré dórico é uma escala menor derivada do segundo grau da escala de Dó maior, recebe a seguinte disposição intervalar: T,ST,T,T,TST,T; o Sol mixolídio é uma escala maior gerada a partir do quinto grau da escala de dó maior e recebe a seguinte disposição intervalar: T,T, ST, T,T, ST,T; o Dó Jônico é derivado do primeiro grau da escala de Dó maior (escala maior natural), e recebe a seguinte disposição intervalar: T, T, ST, T, T ,T, ST.



Exemplo Musical 11. Gravitação vertical em II - V7 - I7M

Para melhor ilustrar este tipo de gravitação, no exemplo musical 12 observamos o primeiro *chorus* do tema *Countdown* de John Coltrane. Este tema integra o álbum *Giant Steps* do mesmo. *Countdown* é conhecido por carregar consigo algumas características peculiares, entre elas: andamento acelerado (350 bpm), ter ciclos de dominante e tônica que modulam para tonalidades distante (G7- C; Eb7- Ab; B7- E; F7- Bb; C#7- F#; A7- D) e pela maioria dos acordes mudarem a cada dois tempos. Essas características exigem do improvisador, grande conhecimento técnico do instrumento e da harmonia a ser executada.

Coltrane utiliza, basicamente, as escalas dos acordes propostos pela harmonia do tema e arpejos, ou seja, navega de maneira vertical durante seu improviso. Em alguns, poucos, momentos o músico faz uso de cromatismos provenientes da escala de *bebop* em acordes dominantes, buscando definir claramente cada acorde. No caráter rítmico, se mantém constante com motivos de colcheias com exceção do terceiro tempo do compasso 11 e dos compassos 13 e 14 e dos dois primeiros tempos do compasso 16. Segue no exemplo musical 12 a análise escalar do primeiro *chorus* do improviso de Coltrane.

Countdown

Transcrição do improviso de John Coltrane
 Álbum: Giant Steps

John Coltrane

Exemplo Musical 12. Solo de John Coltrane para o tema *Countdown*.

Na abordagem horizontal, o músico constrói suas melodias improvisadas baseando-se em uma escala que se relacione com mais de um acorde ou que defina um centro tonal. Desta maneira, seguindo o mesmo exemplo anterior (Dm7 - G7 - C7M) o músico utiliza como subsídio para a criação de suas melodias uma única escala, a de Dó maior, como no exemplo musical 13.

Exemplo Musical 13. Gravitação horizontal em Dó maior.



Exemplo Musical 14. Gravitação horizontal em Dm7- G7- C7M

Segundo Berton (2005), outras escalas, além da escala de resolução de um encadeamento, podem ser utilizadas em uma abordagem horizontal. É o caso da escala de *blues*⁴². No exemplo musical 15 ilustrado por Berton, observamos um trecho de um improviso de Joe Henderson para o tema *Song For My Father* onde o músico aplica a escala de blues em sol, ao longo de todo o encadeamento harmônico exposto abaixo.

Exemplo Musical 15. Joe Henderson, *Song For My Father* Berton (2005: 72).

Russell enumera quatro saxofonistas para exemplificar os diferentes tipos de gravitação. Na figura 3, Russell ilustrou através de setas o perfil de improvisação de Coleman Hawkins, Lester Young, John Coltrane e Ornette Coleman, para os oito primeiros compassos do tema *All The Thigs You* (Jerome Kern e Oscar Hammerstein).

⁴² É uma escala pentatônica menor acrescida de um cromatismo entre o terceiro e o quarto grau da escala. É composta pelos seguintes graus: 1,b3,4,b5,5,b7.

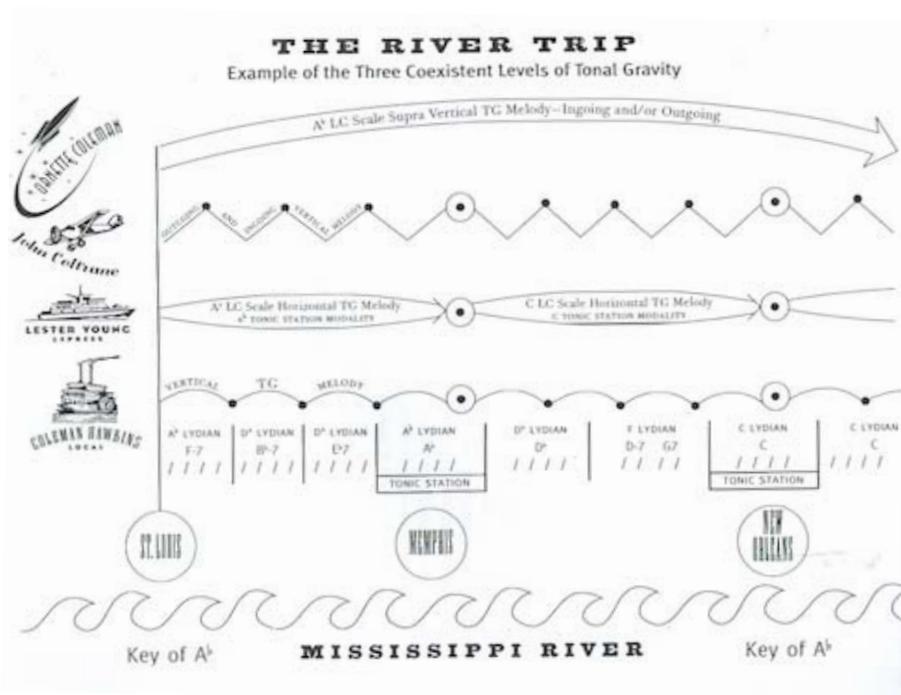


Figura 3. A Viagem pelo Rio Mississippi (Russell, 2001:56).

Hawkins constrói sua improvisação sobre os acordes dados pela canção, simbolizado pelas setas pequenas sobre cada acorde. Young elabora seu improviso seguindo os centros tonais na harmonia sugerida, simbolizado pelas duas setas grandes e os círculos. Coltrane elabora seu improviso gravitando por outros centros tonais diferentes dos sugeridos pela harmonia do tema, contudo, alcançando os centros tonais sugeridos pela harmonia. Coleman constrói suas melodias independente dos acordes sugeridos pela harmonia do tema e independente do centro tonal, simbolizado pela seta maior.

Ao longo de um improviso, notamos que um músico utiliza-se das duas abordagens, porém, ao analisarmos, observamos que uma delas é predominante sobre a outra.

Valente (2009), fez uma análise comparativa de dois improvisadores no idioma musical choro, Pixinguinha e K-Ximbinho. Assim, definiu dois estilos de improvisação distintos dos improvisos estudados: vertical e horizontal. A pesquisadora observou que Pixinguinha carregou consigo grande influência das bandas militares e dos grupos regionais; K-Ximbinho agregou à sua performance, além de elementos oriundos da linguagem do choro tradicional, uma influência do *jazz*. Valente atribui estas diferentes características ao fato de os dois intérpretes terem vivido em cenários épocas distintas. Concluiu que Pixinguinha em seus improvisos faz uso de arpejos e notas que definem a natureza do acorde (fundamental, terça e sétima), já K-Ximbinho não prioriza a definição de cada acorde. Este tem uma concepção de improviso calcada em um fraseado mais amplo com motivos melódicos e

rítmicos. Dados os fatos, Valente nos afirma que Pixinguinha baseia seus improvisos na abordagem vertical enquanto que K-Ximbinho, possui um claro pensamento horizontal.

4.3 Análise dos improvisos

Para nossas análises, foram selecionados três choros que receberam improviso de Zé Bodega, estes, como visto anteriormente, se diferem nos aspectos ano de gravação, forma e formação instrumental.

Catita, do clarinetista K-Ximbinho, que pertence ao disco *Saudades de um Clarinete* (1981) gravado pelo selo *Eldorado*, foi o último registro fonográfico do clarinetista e contém apenas músicas de sua autoria. Segundo o site *Discos do Brasil*, Zé Bodega participa das faixas, *Tô Sempre aí*, *Catita*, *Simoninha na Barra*, *Gilka* e *Autoplágio*. K-Ximbinho faleceu antes da conclusão e, segundo informação verbal de Jaime Araújo em outubro de 2012, o saxofonista teria gravado algumas faixas de clarinete neste *LP*, esta informação consta no encarte do *LP*, porém, não especifica em quais faixas foram.

Rio Antigo, pertence ao disco *A Turma da Gafieira - Músicas de Altamiro Carrilho* (1957), onde o músico participa de todas as faixas. *Teclas Pretas*, pertence ao disco *O Fino da Música* (1977) da *Orquestra Tabajara*. A gravação deste disco foi o registro da última apresentação de Zé Bodega ao lado da orquestra.

Pensando na escala de *bebop*, onde acrescenta-se um cromatismo entre o sétimo grau e tônica, no caso da escala de *bebop*- tônica, para que todas as notas do acorde pulsem nas cabeças de tempo, consideramos que analisar as notas de pulsação seria um dos pontos de partida. Elegemos a fundamental, terça e sétima com sendo as nota principais de um acorde. A fundamental, por ser a nota que nomeia o acorde, a terça, por definir se o acorde é maior ou menor, e sétima por definir se é um acorde de função dominante ou tônica.

Após cada análise, faremos uma tabela demonstrativa com as notas utilizadas nas notas de pulsação de seu improviso. Assim exposto, a exemplo de Valente (2009), faremos uma análise quantitativa para sabermos o número de vezes em que a fundamental, terça e sétima apareceram em cada apoio. Para tornar este estudo mais preciso, analisaremos também outras notas que aparecerem nas pulsações. Procuramos ter como ponto de partida a fundamental, terça e sétima para a definição da abordagem utilizada pelo músico, por julgarmos serem as definidoras dos acordes.

4.3.1 Catita

Vimos no tópico aspectos formais, a sugestão de Fabris (2006) para a forma deste choro: Introdução- A- B- A- C- *coda* ou Introdução - *chorus* - *coda*, onde os improvisos acontecem na parte *chorus* ou A- B- A- C. Dividiremos a análise deste tema em quatro sessões de oito compassos: A- B- A'- C.

No exemplo musical 16, a primeira parte do improviso, denominada A.

The musical notation for Example 16 consists of two staves in 2/4 time, key of Bb major. The first staff contains measures 1 through 4, with chords Eb, Eb/D, Cm7, Cm7/Bb, F7/A, and F7. The second staff contains measures 5 through 8, with chords Fm7, Bb7, Eb6, Fm7, Gm7, and Eb7. The melody in the first staff starts with a quarter rest, followed by eighth notes, and ends with a quarter note. The second staff starts with a quarter rest, followed by eighth notes, and ends with a quarter note.

Exemplo Musical 16. Oito primeiros compassos do improviso de Zé Bodega para o choro *Catita*.

Observamos que no início do improviso, utilizou material melódico e rítmico similar ao do tema principal, tensões nos apoios dos tempos, e um cromatismo para alcançar a fundamental de Cm.

Os exemplos musicais 17 e 18 ilustram a utilização do material temático como subsídio para o início da construção do improviso.

The musical notation for Example 17 shows the first measure of the theme for Catita. It is in 2/4 time, key of Bb major, and features a chord Eb6. The melody starts with a quarter note, followed by eighth notes, and ends with a quarter note.

Exemplo Musical 17. *Catita*, primeiro compasso do tema.

The musical notation for Example 18 shows the first measure of the improvisation for Catita. It is in 2/4 time, key of Bb major, and features chords Eb and Eb/D. The melody starts with a quarter note, followed by eighth notes, and ends with a quarter note.

Exemplo Musical 18. *Catita*, primeiro compasso do improviso

No quarto compasso observamos as notas do arpejo de F7(9), suprimindo a

fundamental, ou o arpejo de Cm, precedido de uma anacruse de semicolcheia com a nota lá do compasso anterior.

No quinto compasso, o músico utiliza as notas do arpejo de Fm7(9) partindo da 3ª do acorde. No segundo tempo, opta pela 9ª no apoio do tempo e utiliza a fundamental (fá) com uma bordadura cromática descendente (mi). Exemplo musical 19.



Exemplo Musical 19. Quinto compasso do solo de *Catita*.

No sexto compasso observamos claramente uma abordagem vertical de improvisação. O músico além de utilizar as notas da tríade de si bemol, insere a 13ª e 9ª. Exemplo musical 20.



Exemplo Musical 20. Exemplo de abordagem vertical. Arpejo de Bb7 com inserção das tensões 13ª e 9ª

O compasso seguinte, representado pelo exemplo musical 21, se inicia com a antecipação da nota Dó. A nota que exercia o papel de 9ª torna-se a 6ª do acorde Eb6. Utiliza apenas as notas Dó, ré, si bemol e Dó, respectivamente, 6ª, 7ªM, 5ª e 6ª do acorde de Eb6, nota-se neste ponto, que o músico opta por um caminho horizontal de improvisação.



Exemplo Musical 21. Sétimo compasso do solo de *Catita*.

Nos dois compassos seguintes temos uma cadência conclusiva em lá bemol maior, com o encadeamento V7 - I. Observamos que nesses dois compassos, Zé Bodega utiliza a escala pentatônica⁴³ de mi bemol maior, assim, nota-se claramente uma abordagem horizontal de improvisação, pois para todo encadeamento, utiliza uma escala.

Vale destacar que utilizar a escala pentatônica do quinto grau do acorde de tônica sobre o mesmo, é um recurso comum pois assim, substitui-se a fundamental do acorde de tônica que normalmente é uma nota já tocada pelo baixo⁴⁴, pela sétima maior. No caso, a pentatônica de mi bemol maior sobre o acorde de Ab. Ramon Ricker, em *Pentatonic Scale For Jazz Improvisation* (1976) construiu um esquema para ilustrar as escalas pentatônicas possíveis de serem utilizadas em um acorde de tônica, indo da sonoridade mais consonante (*inside*) para a mais dissonante (*outside*). Segundo o esquema de Ricker, a escala referente ao quinto grau da escala do acorde de tônica é a segunda mais consonante.

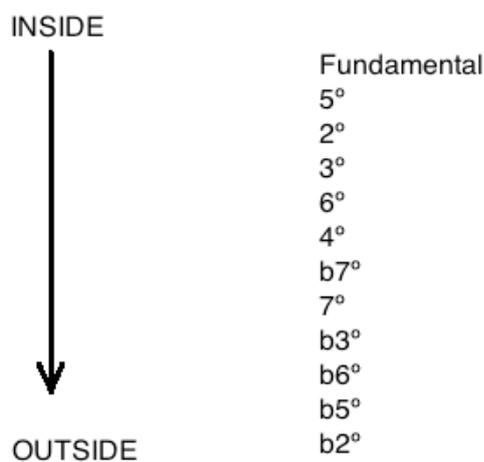


Figura 4. Ramon Ricker, relação de tensão das escalas pentatônicas em um acorde de tônica.

Nos exemplos musicais a seguir, 22, 23, 24, observamos a relação entre as notas das duas escalas e o acorde de Ab.

⁴³ Escala de cinco notas compostas por de segundas maiores e terças menores. Dentro de uma escala exclui-se duas segundas menores. Além disso, não existe nenhuma nota que exerça a função de sensível (RICKER, 1976: 2)

⁴⁴ Neste caso, baixo não como instrumento musical, mas sim, como notas graves executadas pelo violão de 7 cordas.



Exemplo Musical 22. Escala pentatônica de Ab sobre o acorde Ab.



Exemplo Musical 23. Escala pentatônica de Eb sobre o acorde Ab.



Exemplo Musical 24. Escala pentatônica de Eb no encadeamento V-I.

Observamos nestes primeiros compassos do improviso, que o músico busca expor a harmonia da música utilizando-se de notas pertencentes às escalas dos acordes dados pelo tema. Apesar de buscar uma clareza harmônica ao longo do trecho, Bodega não se prende apenas às notas que definem o acorde (fundamental, terça e sétima) nas cabeças de tempos, o músico utiliza, também, nonas, décimas primeiras, décimas terceiras e quintas, além de acordes sobrepostos, bordaduras e aproximações cromáticas.

No exemplo musical 25, observamos os oitos compassos seguintes.

Exemplo Musical 25. Improviso de Zé Bodega para o choro *Catita*, compasso 9 ao 16.

No acorde Adim as quatro primeiras notas do improviso, são, respectivamente o IV, VI, VII e IV graus da escala diminuta de lá, e as duas últimas notas, as notas ré e sol, tensões dos graus II e VIII, exemplo musical 26.



Exemplo Musical 26. Escala diminuta de lá.

Seguindo, encontramos uma bordadura cromática no primeiro tempo e uma sobreposição de harmonia. O arpejo de Eb7M se constrói de forma descendente sobre o acorde de Gm, o músico o faz de forma descendente partindo da fundamental do acorde de Eb7M.

No compasso seguinte, nota-se uma tendência vertical de improvisação pois o músico repousa na fundamental do acorde de Cm.

O compasso treze é composto por dois acordes: Bb e Bdim onde o acorde Bdim, funciona como dominante do acorde do compasso seguinte, Cm. Aqui, Bodega não considera o acorde de passagem e se mantém em Bb. Assim, observamos novamente uma tendência horizontal. Não é possível avaliarmos com precisão os motivos que levaram o músico a adotar esta saída neste encadeamento, porém, é sabido que em gravações, muitas vezes o músico não recebe uma partitura que contenha a progressão de acordes em notação de cifras para informar o intérprete, levando assim, a uma *performance* “intuitiva”, tanto do solista quanto dos músicos de harmonia. Não sabemos em quais circunstâncias esta faixa foi gravada e se foi com auxílio de partitura.

A seguir, em Cm e F7 (II-V para Bb, porém, resolvendo em Fm) encontramos a escala de Cm no primeiro tempo, partindo do terceiro até o sétimo, suprimindo o sexto grau (mi bemol, fa, sol, si bemol). No tempo seguinte utiliza-se de uma passagem cromática descendente (ré, ré bemol) alcançando a quinta de Fm no primeiro tempo do compasso seguinte. No compasso quinze, Bodega, utiliza-se de bordaduras cromáticas, inferior e superior (Dó, ré bemol, do, si, Dó), no primeiro tempo e no segundo, o músico repousa na nona do acorde Fm. Seguindo, encontramos dois acordes dominantes (Bb7 e Bb7#5), que no compasso seguinte resolverão na tonalidade de Eb. Utiliza apenas notas do arpejo de Bb7: fá, ré, si bemol, lá bemol e si bemol, respectivamente, neste compasso, notamos uma tendência

vertical, porém no restante deste trecho, notamos predominância da horizontalidade.

Musical notation for Exemplo Musical 27, measures 13 to 16. The notation is in G-flat major (two flats) and 4/4 time. It shows a melodic line with chords: B \flat , Bdim, Cm7, F7, Fm, B \flat 7, and B \flat 7(#5). There are triplets in measures 14 and 15.

Exemplo Musical 27. Improviso de *Catita*, compassos 13 ao 16.

No exemplo musical 28, a parte A' do improviso.

Musical notation for Exemplo Musical 28, measures 17 to 21. The notation is in G-flat major (two flats) and 4/4 time. It shows a melodic line with chords: E \flat 6, E \flat /D, Cm7, Cm/B \flat , F7/A, F7, Fm7, B \flat 7, E \flat 6, and E \flat 7(13). There are triplets in measures 17, 18, and 19.

Exemplo Musical 28. Parte C do improviso de *Catita*.

Observamos no compasso 17, as notas do arpejo de E \flat 7M(9). No compasso seguinte, onde encontramos o acorde de Cm, faz uso das notas do arpejo de Cm, relativo menor de E \flat , porém, suprime a quinta e insere a 11^a. Repete o mesmo motivo rítmico-melódico do compasso anterior com pequena variação de ritmo no último tempo do compasso. No último quarto do segundo tempo do compasso 18 antecipa o acorde seguinte, F7, pela sua terça. Seguindo para o compasso dezanove, apesar de suprimir a fundamental, no acorde de F7, Bodega utiliza as notas do arpejo de F7(9): lá, Dó, mi bemol e sol, onde na cabeça do tempo, faz uso da terça do acorde. No compasso vinte, utiliza um cromatismo descendente de fá sustenido para fá, ou seja, notas da escala de *blues* de Dó. O compasso 21 é antecipado pela quinta do F7, no último quarto de tempo do compasso que permanece com a função de quinta de Fm. Nos compassos 20 e 21 notamos uma horizontalidade.

17 $E\flat_6$ $E\flat/D$ Cm_7 $Cm/B\flat$ F_7/A F_7 Fm_7

Exemplo Musical 29. Improviso de *Catita*, compasso 17 ao 21.

O compasso seguinte recebe o acorde de $B\flat_7$. Bodega, no último quarto do compasso anterior, aproxima cromaticamente a quinta do acorde de Fm_7 (Dó) à terça de $B\flat_7$ (ré) com a nota Dó sustenido. No acorde de $B\flat_7$, o músico utiliza o arpejo de $B\flat_7(13)$. Exemplo musical 30.

Fm_7 $B\flat_7$

Exemplo Musical 30. Vigésimo segundo compasso do solo de *Catita*.

O compasso 23, exemplo musical 31, que recebe o acorde de $E\flat_6$, é composto novamente por notas do acorde com a adição da nona (fá). Nesses dois compassos, notamos que bodega utiliza elementos que caracterizam uma abordagem vertical de improvisação.

$E\flat_6$

Exemplo Musical 31. Vigésimo terceiro compasso do solo de *Catita*.

A seguir, antecipa a sétima menor de $E\flat_7(13)$ no último quarto do compasso anterior e, novamente, utiliza notas do acorde.

$E\flat_7(13)$

Exemplo Musical 32. Vigésimo quarto compasso do solo de *Catita*.

A seguir, a análise dos oito últimos compassos do solo (C) exemplo musical 33.

Exemplo Musical 33. Parte C do improviso de *Catita*.

Observamos no compasso 25, no acorde de Ab, a escala de Ab partindo da nona alcançando a fundamental, de forma descendente suprimindo o quarto grau. Desta forma, observamos a nona e a quinta, nas cabeças de tempo, o que caracteriza uma abordagem horizontal.

No compasso seguinte, onde encontramos o acorde de Fm, Bodega, utiliza um arpejo de fá sustenido diminuto. Neste compasso, possivelmente, o músico foi induzido por um encadeamento harmônico que conduz para o terceiro grau, com um caminho cromático no baixo, muito comum no choro: Ab/F - F#º - Gm, onde o F#º exerce a função de dominante para Gm.

Exemplo Musical 34. Vigésimo sexto compasso do solo de *Catita*.

A seguir no acorde de Gm, Zé Bodega, no primeiro tempo do compasso repousa na nota Dó, quarto grau de Gm, a seguir utiliza em tercina, as notas mi bemol, sol e la, respectivamente, b13, fundamental e nona. Seguindo, o músico repete o motivo rítmico e melódico baseado em tercinas, e no acorde de C7, utiliza a nota mi bemol que é uma nota que pertence à escala *blues* de Dó. Nota-se neste compasso que o músico opta pela abordagem horizontal.

Seguindo para o trigésimo compasso, onde observamos um acorde de Eb6, o músico utiliza notas do arpejo do acorde, adicionando a sétima maior e a nona do acorde.

No último compasso do improviso, exemplo musical 35, onde observamos os acordes de Fm e Bb7 (II-V para Eb). O músico utiliza uma aproximação cromática para a nota si bemol, fundamental do último acorde.



Exemplo Musical 35. Trigesimo segundo compasso do solo de *Catita*.

As tabelas 1 e 2 ilustram a análise. A primeira com o número de fundamentais, terças e sétimas que encontramos nos tempos fortes ao longo do improviso e a seguinte nos mostra a ocorrência das outras notas, além das citadas anteriormente.

Tabela 1. Incidência de fundamentais, terças e sétimas em tempos fortes.

Fundamental	8
Terça	5
Sétima	10

Tabela 2. Incidência de quintas, nonas, 11^a., 13^a, outros intervalos e apoios em pausas em tempos fortes.

Quinta	13
Nona	5
Décima primeira ou 4 ^a	2
Décima terceira ou 6 ^a	5
Outros intervalos	6
Apoios em pausa	8

A seguir, construímos três tabelas com análises quantitativas, onde calculamos a porcentagem de ocorrência das notas que aparecem nos tempos fortes ao longo do improviso de *Catita*. Observamos as seguintes notas nos tempos fortes: fundamental, terça, quinta, sétima, décima primeira (ou quarta), décima terceira (ou sexta), nona aumentada e nona

menor, as duas últimas classificamos como outras notas. Para tornarmos nossos cálculos mais precisos, inserimos também a porcentagem do número de pausas nas cabeças dos tempos.

Tabela 3. Porcentagem: fundamental, terça e sétima.

Nº. de compassos/ Tempos	Fundamental		Terça		Sétima		Total	
	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Prc
32/64	10	29,41	5	7,81	10	15,62	25	39,06

Freq= frequência, Porc= porcentagem

Tabela 4. Porcentagem: quinta, nona, décima primeira e décima terceira.

Nº. de compassos/ Tempos	Quinta		Nona		11 ^a /4 ^a		13 ^a /6		Total	
	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc
32/64	13	20,31	5	7,81	2	3,12	5	7,81	25	39,05

Freq= frequência, Porc= porcentagem

Tabela 5. Porcentagem: outros intervalos e apoios em pausa.

Nº. de compassos/ Tempos	Outros intervalos		Apoios em pausa		Total	
	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc
32/64	6	9,37	8	12,25	14	21,87

Freq= frequência, Porc= porcentagem

4.3.2 Rio Antigo

Seguiremos com a análise de *Rio Antigo*, choro que faz parte do disco *A Turma da Gafieira - Músicas de Altamiro Carrilho*. O improviso de Zé Bodega acontece nos primeiros oito compassos metade da segunda parte da música.

Dividiremos o improviso em duas frases de quatro compassos cada, denominadas, A e B, como no exemplo musical 36.

Exemplo Musical 36. *Rio Antigo*, solo de Zé Bodega.

Na primeira frase, Bodega utiliza mais escalas e aproximações cromáticas que arpejos. Observamos uma anacruse para o primeiro compasso, o músico utiliza, nas primeiras três notas, a escala de *bebop* (dominante) de lá com as notas lá, sol# e sol e na última nota a décima primeira aumentada de A, com a nota ré#.

Seguindo, o músico utiliza um motivo rítmico- melódico com aproximações cromática e diatônica que se repetem nos dois tempos seguintes. No último tempo do compasso, observamos uma tríade do acorde de ré maior partindo da quinta de forma descendente. No compasso seguinte repousa na nona do acorde e utiliza uma aproximação cromática de lá# para a quinta do acorde seguinte, Em.

Exemplo Musical 37. Frase A do improviso de *Rio Antigo*.

Bodega inicia a frase B de seu improviso, com um motivo composto por quátera de seis e de tercina. Observamos que este motivo se repete no compasso seguinte com variação rítmica e os dois motivos se fundem com uma aproximação cromática da nota lá# para a nota si. Bodega segue os compassos seguintes utilizando cromatismos para aproximar os acordes. No oitavo compasso, no primeiro tempo, utiliza um arpejo de A7 começando na terça culminando na fundamental. No tempo seguinte, utiliza uma aproximação cromática com a nota lá# para a nota si, porém, com a nota Dó sustenido entre ambas.

Exemplo Musical 38. Frase A do improviso de *Rio Antigo*.

Seguindo com a metodologia deste estudo, construímos tabelas com as análises quantitativas utilizando os mesmos parâmetros da análise anterior.

Tabela 6. Incidência de fundamentais, terças e sétimas em tempos fortes.

Fundamental	2
Terça	3
Sétima	0

Tabela 7. Incidência de quintas, nonas, 11^a, 13^a, outros intervalos e apoios em pausas em tempos fortes.

Quinta	2
Nona	4
Décima primeira ou 4 ^a	1
Décima terceira ou 6 ^a	2
Outros intervalos	1
Apoios em pausa	3

Tabela 8. Porcentagem: fundamental, terça e sétima.

Nº de compassos/ Tempos (c/anacruse)	Fundamental		Terça		Sétima		Total	
	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc
9/18	2	11,11	3	16,66	0	0	5	27,77

Freq= frequência, Porc= porcentagem

Tabela 9. Porcentagem: quinta, nona, décima primeira e décima terceira.

Nº de compassos/ Tempos (c/anacruse)	Quinta		Nona		11 ^a /4 ^a		13 ^a /6		Total	
	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc
9/18	2	11,11	4	22,22	1	5,55	2	11,11	9	50

Freq= frequência, Porc= porcentagem.

Tabela 10. Porcentagem: outros intervalos e apoios em pausa

Nº. de compassos/ Tempos	Outros intervalos		Apoios em pausa		Total	
	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc
9/18	1	5,55	2	11,11	3	16,66

Freq= frequência, Porc= porcentagem

4.3.3 Teclas Pretas

Este improviso ocorre na parte A do tema e acontece ao longo de 17 compassos. Dividiremos em duas frases, A e B, onde a parte A possui oito compassos e a parte B, 8 mais um compasso que chamaremos de *coda*. No exemplo musical 40, o improviso na íntegra.

The musical score consists of four staves of music in a key with three flats (B-flat major/C minor) and a 2/4 time signature. The first staff is labeled 'Frase A' and includes chord symbols $A^{b7}M$ and B^{b7} . The second staff includes $B^{b}m7$, E^{b7} , A^{b7} , $F7$, $B^{b}m7$, and E^{b7} Anacruse. The third staff is labeled 'Frase B' and includes A^{b7} , $Cm7$, Cm/B^{b} , and $D7(^{b}9)$. The fourth staff includes $G7(^{b}9)$, $Cm7$, $F7$, $B^{b}m7$, E^{b7} , and $A^{b7}M$.

Exemplo Musical 39. Improviso de Zé Bodega para *Teclas Pretas*

Na primeira frase, notamos que o músico mescla motivos melódicos, cromatismos, arpejos e notas das escalas dos acordes para compor a primeira parte de seu improviso. Repete um motivo melódico composto por notas do acorde, denominado mot.1. A seguir, repousa na nona do acorde de B^{b7} , no compasso seguinte utiliza um cromatismo para alcançar a quinta deste acorde. Seguindo, encontramos um exemplo claro de improvisação horizontal, Bodega utiliza um padrão melódico composto por segundas menores e terças. Este padrão acontece com algumas notas que não pertencem aos acordes dados pelo tema independente da

harmonia dada pelo tema, inclusive, o músico utiliza muitas dessas notas nas cabeças de tempo. É o caso do Dó bemol no acorde de Ab7M e do ré natural no acorde de Eb7, como observamos no exemplo musical 40.

Exemplo Musical 40. Frase A do improviso de *Teclas Pretas*.

Seguindo para a segunda parte do improviso, utiliza um motivo de semicolcheia, colcheia e fusas com as notas do acorde de Ab7, repousando em uma nota estranha ao arpejo, lá natural e segue com notas da escala de Cm7. Neste trecho, se formos analisar as notas apenas relacionando-as com o acorde dado pelo tema, observaremos uma abordagem horizontal, porém, pelo fato de utilizar o mesmo motivo melódico e rítmico ao longo de dois compassos, neste trecho podemos considerar, também, uma abordagem horizontal. Seguindo, utiliza-se de arpejo e escala diatônica do acorde de Cm. A seguir, no compasso 14, lança mão de cromatismos e arpejo. No compasso 16, observamos passagens cromáticas alcançando as peças dos acordes. Na cadência Eb7 - Ab7M, o músico alcança a quinta do acorde Ab de maneira cromática com as notas dó sustenido, ré e mi bemol.

Exemplo Musical 41. Frase B do improviso de *Teclas Pretas*.

Seguindo, construímos tabelas com as análises quantitativas utilizando os mesmos parâmetros das análises anteriores.

Tabela 11. incidência de fundamentais, terças e sétimas nos tempos fortes.

Fundamental	2
Terça	8
Sétima	2

Tabela 12. Incidência de quintas, nonas, 11^a., 13^a, outros intervalos e apoios em pausas em tempos fortes.

Quinta	7
Nona	2
Décima primeira ou 4 ^a	2
Décima terceira ou 6 ^a	4
Outros intervalos	4
Apoios em pausa	3

Tabela 13. Frequência e Porcentagem de Terças e Sétimas

Nº compasso/ Tempo	Fundamental		Terça		Sétima		Total	
	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc
17/34	2	5,88	8	23,52	2	5,88	12	35,88

Freq = Frequência, Porc = Porcentagem

Tabela 14. Frequência e Porcentagem de quinta, nona, décima primeira e décima terceira.

Nº compasso/ Tempo (com anacruse)	Quinta		Nona		11 ^a /4 ^a		13 ^a /6 ^a		Total	
	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc
17/34	7	20,58	2	5,88	2	5,88	4	11,76	15	44,11

Freq= frequência, Porc = porcentagem.

Tabela 15. Frequência e Porcentagem de outros intervalos e apoios em pausas.

Nº compasso/ tempo	Outros intervalos		Apoio em pausa		Total	
	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc
17/34	4	11,76	3	8,82	4	23,52

Freq = frequência, porc = porcentagem.

4.3.4 Análise dos dados

Para a análise estatística dos números gerados, foram construídas as tabelas 16, 17, 18 e 19. As três primeiras ilustram os percentuais das ocorrências de cada nota que aparece nas pulsações dos improvisos.

Tabela 16. Frequência e porcentagem de fundamentais terças e sétimas.

Música	N° compasso /tempo	Fundamental		Terça		Sétima		Total	
		Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc
<i>Catita</i>	32/64	8	12,25	5	7,81	10	15,62	23	35,68
<i>Rio Antigo</i>	8/17	2	11,76	3	17,64	1	5,88	6	35,27
<i>Teclas Pretas</i>	17/34	2	5,88	8	23,52	2	5,88	12	35,88

Freq = frequência, Porc= porcentagem

Tabela 17. Incidência de quinta, nona, 11^a/4^a, 13^a/6^a.

Música	N° compasso /tempo	Quinta		Nona		11 ^a /4 ^a		13 ^a /6 ^a		Total	
		Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc
<i>Catita</i>	32/64	13	20,31	5	7,81	2	3,12	5	7,81	25	39,06
<i>Rio Antigo</i>	8/17	2	11,11	4	22,22	1	5,55	2	11,11	9	50
<i>Teclas Pretas</i>	17/34	7	20,56	2	5,88	2	5,88	4	11,76	15	44,11

Freq= frequência, Por = porcentagem.

Tabela 18. Frequência e porcentagem de outros intervalos e apoios em pausa.

Música	N° compasso /tempo	Outros intervalos		Apoios em pausa		Total	
		Freq	Porc	Freq	Porc	Freq	Porc
<i>Catita</i>	32/64	6	9,37	8	12,25	14	21,87
<i>Rio Antigo</i>	8/17	1	5,88	3	17,64	4	23,52
<i>Teclas Pretas</i>	17/34	4	11,76	3	8,82	4	23,52

Freq= frequência, Por = porcentagem.

A tabela 19 confronta os dados colhidos. Observa-se que nos três improvisos analisados, o músico opta em utilizar mais vezes nos tempos fortes as notas que não são essenciais para a definição de um acorde.

Tabela 19. Comparação da frequência de fundamentais, terças e sétimas com não fundamentais terças e sétimas

Nome	<i>Catita</i>		<i>Rio Antigo</i>		<i>Teclas Pretas</i>	
	Freq	Porc	Freq	Por	Freq	Porc
Fundamentais, terças e sétimas	25	39,06	6	33,33	12	35,88
Não fundamentais terças e sétimas	39	60,93	12	66,66	22	64,70

Freq= frequência, Por= porcentagem

Em *Catita*, o músico utilizou em 25 tempos fortes as notas que consideramos essenciais para a formação de um acorde, contra 39 para outras notas e pausas. Percentualmente, 39,06% contra 60,93%. Em *Rio Antigo*, foram 6 apoios opondo-se a 12 nas notas não essenciais ao acorde, ou seja 33,33% contra 66,66%. Em *Teclas Pretas*, 12 e 22 apoios que respectivamente representam 35,88% para as notas essenciais, contra 64,79% para as demais. Na figura 5, um gráfico com o percentual quantitativo comparativo para uma compreensão visual dos dados

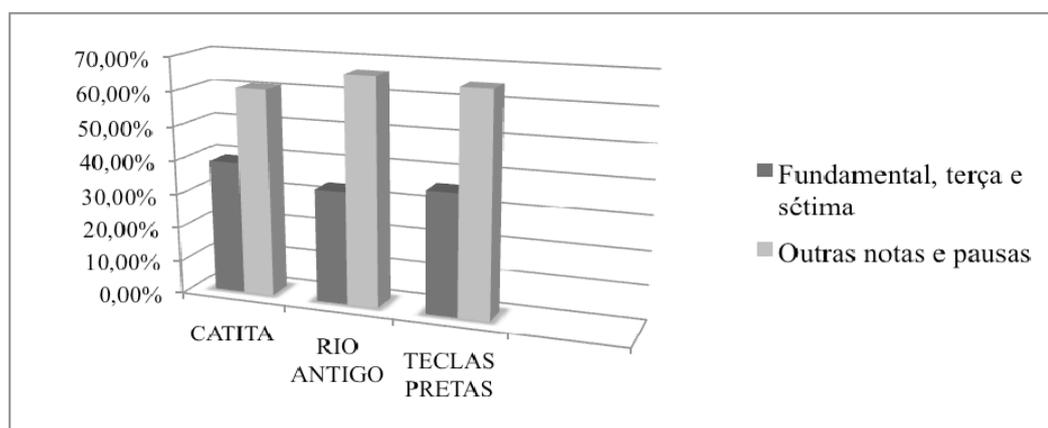


Figura 5. Gráfico percentual comparativo.

A figura 4 representa a média aritmética⁴⁵ das frequências das notas de pulsação para os três choros analisados. Após os cálculos, chegamos ao resultado de que as fundamentais, terças e sétimas ocorreram em 36,09% das cabeças de tempo, contra 64,12% de outras notas e pausas.

⁴⁵ É um cálculo utilizada para medir uma tendência numérica. O resultado é gerado divisão do somatório dos números dados pela quantidade de números somados.

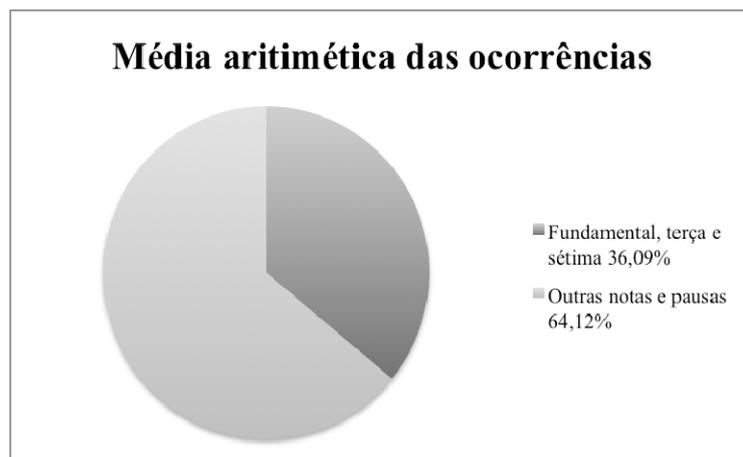


Figura 6. Média aritmética das ocorrências em *Catita, Rio Antigo e Teclas Pretas*.

Pode-se dizer, então, que Zé Bodega na maioria das vezes utiliza em tempos fortes as notas que não são essenciais ao acordes e pausas, pois o total percentual para este subgrupo ultrapassa de 50% mais um.

Conclusão

Neste trabalho, foi realizada uma análise do estilo de improvisação de Zé Bodega para três choros distintos e uma reflexão sobre a prática da improvisação em dois gêneros musicais populares, *jazz* e choro. Observamos que na música de concerto desde o período Barroco, a improvisação no cômputo de criação de novas linhas melódicas fazia parte do estilo.

Através das análises dos improvisos de Zé Bodega, procuramos traçar uma característica de construção de linhas melódicas improvisadas baseando-nos nos conceitos de horizontalidade e verticalidade de George Russell.

Levamos em conta principalmente o aspecto melódico e a relação das notas da melodia com o acorde que são essenciais para a definição da presença da horizontalidade e verticalidade.

No improviso de *Catita*, foi verificado que o músico busca definir os acordes dados pelo tema, porém, utiliza mais vezes em tempos fortes, a quinta, nona, décima primeira e décima terceira e outros intervalos comparativamente às fundamentais, terças e sétimas, notas que definem a natureza dos acordes. Faz uso de aproximações cromáticas, uma única escala para mais de um acorde, bordaduras e repetição de motivos melódicos independentemente da harmonia dada. Após as análises verificou-se que Bodega, apesar de em alguns momentos expor claramente uma tendência vertical, segue uma linha horizontal em grande parte de seu improviso.

Com as tabelas quantitativas, observamos a ocorrência das notas de pulsação ao longo do seu improviso. Com todas estas ferramentas utilizadas, podemos concluir que Bodega no improviso de *Catita*, utiliza durante a maior parte de seu solo uma tendência horizontal de improvisação.

Em *Rio Antigo*, o músico utiliza e desenvolve motivos rítmico-melódicos, assim como cromatismos e aproximações cromáticas para unir melodicamente os acordes. Não se prende às fundamentais, terças e sétimas nos apoios dos tempos e utiliza poucos arpejos. Deste modo, constatou-se que o músico busca definir os acordes dados pelo tema, porém, utiliza mais vezes em tempos fortes, a quinta, nona, décima primeira e décima terceira e outros intervalos quando comparado às fundamentais, terças e sétimas. Faz uso de aproximações cromáticas bordaduras cromáticas, diatônicas e desenvolve motivos melódicos.

Com a tabela quantitativa e a análise dos recursos melódicos propostos, conclui-se que Bodega no improviso de *Rio Antigo*, utiliza durante a maior parte de seu solo uma tendência horizontal de improvisação.

Em *Teclas Pretas*, observamos que Bodega, mais uma vez, opta por uma abordagem horizontal de improvisação. O músico utiliza e desenvolve motivos rítmico-melódicos, utiliza cromatismos e aproximações cromáticas para unir melodicamente os acordes. Não se prende às fundamentais, terças, sétimas nos apoios dos tempos e utiliza apenas dois arpejos.

Com a tabela quantitativa e análise dos recursos melódicos utilizados pelo músico ao longo do improviso, constatamos que em *Teclas Pretas*, utiliza durante a maior parte de seu solo uma tendência horizontal de improvisação. Observamos que busca definir os acordes dados pelo tema, utilizando-se mais vezes em tempos fortes a quinta, nona, décima primeira e décima terceira e outros intervalos comparativamente às fundamentais, terças e sétimas. Faz uso de aproximações cromáticas bordaduras cromáticas, diatônicas e desenvolve motivos melódicos

Ao longo das três análises, podemos identificar algumas características inerentes aos improvisos. Bodega utiliza motivos melódicos que se repetem independentemente da harmonia proposta, sobreposição de escalas, acordes e uma utilização maior de escalas ao invés de arpejos.

Observamos que em muitos momentos dos seus improvisos, privilegia o aspecto melódico, em detrimento do harmônico e não se prende à harmonia dada pelo tema apesar de se adequar a ela com suas construções melódicas.

Notou-se nos improvisos, uma forte influência do choro quando utiliza arpejos e a mescla com influências jazzísticas utilizando *patterns*, sobreposições de acordes e escalas. Tal fato é facilmente esclarecido ao observarmos que a era das *jazz bands* iniciou-se a partir da segunda década do século passado, época em que Bodega começou suas atividades musicais na *Jazz Tabajara*. Como vimos no primeiro capítulo, os músicos da *Tabajara* ouviam *jazz* com frequência.

Bodega em seus improvisos, não se preocupa em definir cada acorde, mas sim, com construções fraseológicas mais amplas. Utiliza escalas que definem mais de um acorde, *patterns*, motivos melódicos às vezes dados pela melodia e repousa em notas que não fazem parte da estrutura do acorde.

Vale lembrar que quando afirmarmos possuir este perfil, não significa a não utilização de arpejos que delineiam a harmonia. O que observamos é o caminhar concomitante das duas abordagens, porém, uma sobrepondo-se à outra.

O improviso é uma prática que possui grande importância no processo de criação da música popular brasileira. A pesquisa nesta área é recente e menor comparada com produções acadêmicas de outras áreas de concentração. Acreditamos que este trabalho possa auxiliar no ensino da prática da improvisação no choro no sentido de estimular a análise de improvisos e detectar estruturas musicais, a fim de descobrir que além do estilo de improvisação existe uma técnica.

Apesar de ter sido uma grande referência para muitos saxofonistas brasileiros de gerações posteriores a sua, Bodega recebeu pouca atenção de estudiosos e pesquisadores. Portanto, pela relevância que teve para a música brasileira e pela sua habilidade em improvisar, registrar o seu estilo de construção de improvisos auxiliará na manutenção da memória do músico e em futuras pesquisas referentes ao estudo do saxofone popular e improvisação, além de contribuir para o ensino e o aprendizado dos mesmos.

Fontes e Referências Bibliográficas

- ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no Arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. 2001. Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal - Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
- BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. England: Ashborune, England. Da Capo Press, 1992.
- BASTOS, Marina Beraldo e PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. O desenvolvimento histórico da música instrumental, o jazz brasileiro. *Anais do Simpósio de pesquisa em música 2005*. Curitiba: UFPR/ DeArtes, 2005.
- BERTON, César Gabriel. *Inventividade melódica: Uma outra abordagem das técnicas de análise, composição e improvisação em música popular*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós- Graduação em Música, Universidade de Campinas, UNICAMP.
- CAZES, Henrique. *Choro: Do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação*. 7a. edição. Lumiar Editora. Rio de Janeiro, 1986.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. London: J. M. Dend & Sons, 1987.
- CORAÚCCI, Carlos. *Orquestra Tabajara de Severino Araújo, a vida musical da eterna big band brasileira*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 2009.
- CORREA, Antenor Ferreira. *O Sentido da Análise Musical*. Revisra Opus 12. 2006.
- CÔRTEZ, A. *O uso do “Formato Chorus” para fins de improvisação na prática atual do choro*. In: Anais do II SIMPOM 2012 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2012, p. 1390-9.
- COSTA, Pablo Garcia da. *Modernizei Meu Choro sem Descuidar do Roteiro Tradicional: tradição e inovação em K-Ximbinho (Sebastião de Barros)*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música)- Programa de Pós- Graduação em Música, Universidade de Brasília.
- DAUELSBERG, Claudio Peter. *A Importância da Improvisação na Formação Musical do Intérprete*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música)- Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

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.

FALCÃO, Aluizio. Encarte de *Saudades de um Clarinete*. Eldorado, 1981.

FARIAS, Nelson. *A Arte da Improvisação Para Todos os Instrumentos*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

FERAND, Ernest T. *Improvisation in Nine Centuries of Western Music, an anthology with a historical introduction*. Edited by K.G. Fellerer. Arno Volk Verlag Köln, 1961.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 4. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2002.

FIGUEIREDO, Afonso C. S. *Improvisação no saxofone: A Prática da Improvisação Melódica na Música Instrumental do Rio de Janeiro a Partir de Meados do Século XX*. 2005. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/>>. Acesso em: 2013.

GANC, David e SÉVE, Mario. *Choro Duets...* São Paulo: Vitale, 2010. Vol. 1.

HOBBSWAN, Eric J. *A história Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. Edição: 4.

KERNFELD, Barry Dean. *Two Coltranes, Annual Review of Jazz Studies*. 1983. Vol. 2.

KORMAN, Clifford. A importância de improvisação na história do choro. In: V CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR. 2004. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro. UNIRIO, 2004. p. 1- 7.

LIMA, Luis Filipe de. *Comunicação Intercultural; o choro expressão musical brasileira*. 2001. Tese (Doutorado em Teoria da Comunicação e da Cultura)- Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

LOUREIRO DE SÁ, Paulo Henrique. *Receita de choro ao molho de bandolim: uma reflexão acerca do choro e sua forma de criação*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música), Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro.

MARTINS, David Rangel Diel de Carvalho. *Improvisação no Choro Segundo os Chorões*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música)- Programa de Pós- Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

MAXIMIANO, Guilherme Capiani. *Transformação na Música Instrumental Brasileira: a Improvisação nos Primeiros Álbuns do Tamba Trio*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música)- Programa de Pós- Graduação em Música, Universidade de São Paulo.

MAGALHÃES, Alexandre Caldi. *Contracantos de Pixinguinha: Contribuições históricas e analíticas para a caracterização de um estilo*. 2000. Dissertação (Mestrado em Música)- Programa de Pós- Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MELLO, Zuzi Homem de. *Música nas Veias - Memórias e ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2007.

MONTEIRO, M.I.L. *Instrumentos e instrumentistas de sopro no século XVI português*. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

NETLL, Bruno. “*Improvisation*”. Disponível em www.groovemusic.com. Acesso em Abril/ 2014.

OWENS, Thomas. *Charlie Parker: Techniques of Improvisation*. 1974. Dissertação (Ph.D.). UCLA.

OLIVEIRA, Samuel de. *Uma visão sobre o choro*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PINTO, Marco Túlio de Paula. *A Confluência de Elementos de Música Clássica em Jazz em Composições de Victor Assis Brasil - Propostas Interpretativas*. 2011. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1936.

RICKER, Ramon. *Pentatonic scales for jazz improvisation*. Miami: Belwin Inc., 1976.

RÓNAI, Laura. *Em Busca de um Mundo Perdido (métodos de flauta do barroco ao século XX)*. Rio de Janeiro: Top Books, 2008.

RUSSELL, George. *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization - Concept Publish Company*, 40 Shepard Street Cambridge: MA 02138, 2001.

SÁ, Francisco. *INTERPRETAÇÃO DO REPERTÓRIO POPULAR BRASILEIRO AO SAXOFONE*. 2003. Colóquio. UNIRIO.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro: Estudos e Composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999. 3ª. Edição.

SCHULLER, Gunther. *Early jazz: its roots and musical development (the history of jazz)*. New York: Oxford University Press, 1986.

_____. Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation. In: *Musings: the musical worlds of Gunther Schuller: a collection of his writings*. 1st Da Capo Press ed ed. New York: Da Capo Press, 1999.

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.

STEIN, Leon. *Structure & style: the study and analysis of musical forms*. Expanded ed ed. Princeton, N.J: Summy-Birchard Music, 1979.

THURMOND, J. M. *Note grouping. A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Pennsylvania: JMT Publication, 1991.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

VALENTE, Paula Veneziano. *Horizontalidade e Verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música)- Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo.

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 práticas do choro*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música)- Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Discos

BRASIL SAX E CLARINETA. Cochichando (Xmin Xs). Pixinguinha [compositor] In: BRASIL SAX E CLARINETA.

GIANT STEPS. Countdown (Xmin Xs). John Coltrane [Compositor]. In: GIANT STEPS. Atlantic Records, 1960. 1 LP (ca. X min).

ORQUESTRA TABAJARA. Teclas Pretas. (4 min 15s). Pascoal de Barros [Compositor] In: ORQUESTRA TABAJARA. *O Fino da Música*. São Paulo: RCA, 1977. 1 LP.

PAULO MOURA E SEUS BATUTAS. Cochichando (3 min 02s). Pixinguinha [compositor] In: PAULO MOURA E SEUS BATUTAS.

SAUDADES DE UM CLARINETE. Catita (3min 35s). K-Ximbinho [Compositor] In: SAUDADES DE UM CLARINETE. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1981. 1 LP.

SAXOPHONE COLOSIOUS. St. Thomas (6min 46s). Rollins, Sonny [Compositor] In: SAXOPHONE COLOSIOUS. Prestige, 1956. 1 LP.

TURMA DA GAFIEIRA. Rio Antigo (1min 38s). Altamiro Carrilho [Compositor] In: TURMA DA GAFIEIRA. *MÚSICAS DE ALTAMIRO CARRILHO*. Rio de Janeiro: Hi-fi Musidisc, 1957. 1 LP (ca. 23min).

Entrevistas

ARAÚJO, Jaime. Entrevista realizada na casa do músico. Rio de Janeiro, 2012. 1 mp3 (54 min).

NEVES, Eduardo. Entrevista realizada na casa da pesquisadora. Rio de Janeiro, 2013. 1 mp3 (4min).

PROVETA, Nailor. Entrevista realizada no camarim do teatro do Sesc Vila Mariana. São Paulo, 2014. 1 mp3 (29 min).

Anexos

Anexo 1. Partitura de Catita, transcrição da autora.

Catita

K-Ximbinho

INTRODUÇÃO

E^b C^{m7} F⁷ B^{b7}

A

5 E^{b6} C^{m7} F⁷ / F^{m7} B^{b7}

11 E^{b6} E^{b7} **B** A^b F^{#°} G^{m7} C^{m7} F⁷

17 B^b B[°] C^{m7} F⁷ B^b B^{b7} **A** E^{b6} C^{m7}

23 F⁷ / F^{m7} B^{b7} E^{b6} E^{b7(13)}

C

29 A^b A^{b6} G^m C⁷ F^m B^{b7}

35 E^{b6} F^m B^{b7} E^{b6} E^{b7} **CODA** A^b A^{b6}

41 G^{m7(°5)} C⁷ F^{m7(°5)} B^{b7} E^{b6} E^{b7}

Anexo 2. Improviso de Zé Bodega para *Catita*, transcrição da autora.

Catita

improviso: Zé Bodega

(K-ximbinho)

E^b E^b/D $Cm7$ $Cm7/B^b$ $F7/A$ $F7$

$Fm7$ B^b7 E^b6 $Fm7$ $Gm7$ E^b7 A^b

A^{dim} $Gm7$ Cm $F7$ B^b B^{dim} $Cm7$ $F7$

Fm B^b7 $B^b7(\#5)$ E^b6 E^b/D $Cm7$ Cm/B^b $F7/A$

$F7$ $Fm7$ B^b7 E^b6 $E^b7(13)$

A^b Fm Gm Fm

B^b6 E^b6 Fm B^b7

3

Anexo 3. Partitura de *Rio Antigo*, transcrição da autora.

RIO ANTIGO

Altamiro Carrilho

Chord symbols for the first staff: Gm, Dm9, A7, Dm

Chord symbols for the second staff: Gm, Dm9, Gm, Dm, Dm, A7

Chord symbols for the third staff: A7, Dm, A7, Dm

Chord symbols for the fourth staff: Dm, A7, A7, Dm, Gm, Dm

Chord symbols for the fifth staff: Gm, A7, Dm, Gm, Dm, A7, Dm

Chord symbols for the sixth staff: Gm, Dm, Gm, Dm, A7, D, D, D

Chord symbols for the seventh staff: Em, G7, Cm, E7, A7, D, D

Chord symbols for the eighth staff: D9, D7, G, Em, F#dim, D, Em, A7, D

Anexo 4. Improviso de Zé Bodega para *Rio Antigo*, transcrição da autora.**Rio Antigo**

Altamiro Carrilho

A7 D Em

6 F#m Bm E7 A7 D

Anexo 5. Partitura de *Teclas Pretas*, transcrição da autora.

Teclas Pretas

Paschoal de Barros

The musical score for "Teclas Pretas" is written in a single system with 48 measures. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 5, 10, 15, 21, 26, 31, 38, 43, and 48 indicated at the start of their respective lines. The melody is written on a treble clef staff. Chord symbols are placed above the staff, often with a slash indicating a slash-chord. The chords include: Eb7M, Dm, Cm7, F7, Bb7M, C7, Cm7, F7, Bb7M, G7, Cm, F7, Bb7M, Dm7M(9), Dm7/C, E7(b9), A7(b9), Dm7, G7, Cm7, F7, Bb7M, C7, Cm7, F7, Fm7, Bb7, Edim, Gdim, Bb7M, G7(b9), Cm7, F7, Bb6(9), F7, Bb7M, Bb6(9), Fm7, Cm7, F7, Bb7, Eb7M, Edim, Bb7M, Gm7, C7, Cm7, F7. There are also some special symbols like a circled cross and a circled diamond. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

2 Teclas Pretas

54 Cm7 F7 B \flat 7M Fm7

59 B \flat 7 E \flat 7M E dim B \flat 7M

65 G7(\flat 9) Cm7 F7 B \flat 6(9)

70 Fm7 B \flat 7 E \flat 7M B \flat m7 E \flat 7 A \flat 7M

77 1. A dim Eb6(9)

82 F7 B \flat 7 A \flat 7M A dim

88 Eb6(9) Cm7 Fm7 B \flat 7

93 Eb7 E7 F7 Cm F7 B \flat 6(9)

D.S. al Coda

Anexo 6. Improvise de Zé Bodega para *Teclas Pretas*, transcrição da autora.

Teclas Pretas

Pascoal de Barros

Improvise: Zé Bodega

The musical score is written in treble clef, 2/4 time, and the key signature has two flats (B-flat major). The piece is an improvisation by Zé Bodega. The score consists of four staves of music, with chord markings above the notes. The chords are: A^b7M, B^b7, B^bm7, E^b7, A^b7, F7, B^bm7, E^b7, A^b7, Cm7, Cm/B^b, D7(♭9), G7(♭9), Cm7, F7, B^bm7, E^b7, and A^b7M.

Anexo 7. Cadência de Zé Bodega para *Teclas Pretas*, transcrição da autora.

Teclas Pretas

Cadência de Zé Bodega

Saxofone Tenor Bb

Pascoal de Barros

The musical score is written for Saxophone Tenor Bb in the key of Bb major (two flats) and 3/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature, which changes to 3/4. The music features a variety of dynamics and articulations: *mf*, *f*, *rit.*, *mf*, *ff*, *mf*, *accel.*, *mf*, *ff*, *mp*, *accel.*, *rit.*, *ff*, *mp*, *accel.*, *f*, and *accel.*. The score includes several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and slurs. The piece concludes with a change in time signature to 17/4.

This page of musical notation consists of eight staves of music. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *accel.*, *mf rit.*, *ff*, and *lento*.

The first staff begins with a melodic line in B-flat major, marked *accel.* and *mf rit.*. The second and third staves feature complex rhythmic patterns with numerous triplets. The fourth staff starts with a *ff* dynamic and includes a *rit.* section followed by a *lento* section. The fifth and sixth staves continue the melodic and rhythmic development. The seventh staff contains more triplet patterns. The eighth staff concludes with *accel.* and *rit.* markings.