10.20504/opus2022.28.21

Elementos recorrentes na performance de sopros no sambajazz – 1963 a 1965

Raphael Ferreira da Silva
(Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia-MG)

Maico Viegas Lopes
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro-RJ)

Resumo: Neste artigo, discutimos alguns aspectos técnico-musicais relacionados à performance de instrumentistas de sopro no contexto do sambajazz, registrados em fonogramas produzidos entre 1963 e 1965. Por meio da descrição analítica de elementos técnico-musicais presentes na interpretação de tais *performers*, realizada a partir de transcrições de excertos de doze fonogramas tidos como *standards* do gênero, investigamos a recorrência de recursos interpretativos, notadamente no que concerne a articulações e inflexões. A partir disso, foi possível constatar que: a) nos casos em que há mais de um instrumentista de sopro envolvido no mesmo fonograma, há determinadas "irregularidades" – deliberadas ou não – resultantes da não coincidência de detalhes interpretativos referentes a ritmo, articulações e inflexões; b) as articulações e inflexões mais recorrentes nesta órbita estético-musical são as mesmas encontradas na discografia do jazz, notadamente o *bebop*. Por fim, na reflexão empreendida concluímos que, nesse contexto estético e período, em alguns casos a noção de performance de sopros é resultado não somente de nuances interpretativas, mas também da tomada de "liberdades melódicas" por parte dos *performers* ao expor um tema. Desta maneira, entendemos que os elementos recorrentes da performance de instrumentos de sopro no sambajazz produzido nessa época englobam articulações, inflexões e ornamentação improvisada da melodia.

Palavras-chave: Sambajazz. Instrumentos de sopro. Performance musical. Música brasileira popular.

Recurring elements in instrumental wind performances of sambajazz – 1963 to 1965

Abstract: In this article, we discuss some technical and musical aspects related to performances by wind players in the context of *sambajazz* that were recorded on phonograms between 1963 and 1965. Through an analytical description of the technical and musical elements identified in these performances from transcriptions of excerpts of twelve phonograms considered standards of the genre, we investigate the recurrence of performance resources, notably with regard to articulations and inflections. From this, it was possible to verify that: a) in cases where there is more than one wind player involved in the same recording, there are some "irregularities"–deliberate or not–resulting from the non-coincidence of performance details referring to rhythm, articulation, and inflection; b) the most recurrent articulations and inflections in this musical and aesthetic domain are the same found in jazz discography, notably bebop. Finally, in this reflection, we conclude that, within this aesthetic context and period, in some cases the notion of wind performance is the result not only of interpretative nuances, but also taking "melodic liberties" by performers when exploring a theme. Therefore, we understand that the recurring elements during performances of wind players in sambajazz recorded during the period of this study include articulations, inflections, and improvised ornamentation of the melody.

Keywords: Sambajazz. Wind instruments. Musical performance. Brazilian popular music.

SILVA, Raphael Ferreira da; LOPES, Maico Viegas. Elementos recorrentes na performance de sopros no sambajazz – 1963 a 1965. *Opus*, v. 28, p. 1-25, 2022.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2022.28.21
Recebido em 31/12/2021, aprovado em 2/12/2022

Os mais diversos aspectos da música brasileira popular têm sido explorados em estudos acadêmicos nos últimos anos, incluindo desde questões históricas e sociais até particularidades da interpretação e improvisação, em suas variadas subdivisões. Aqui buscamos contribuir com essa bibliografia, concentrando nossas reflexões sobre elementos recorrentes na performance de instrumentos de sopro nesse contexto, devido à nossa expertise técnico-musical.

A partir de revisão bibliográfica realizada, constatamos que, a despeito da considerável quantidade de trabalhos reflexivo-teóricos sobre diversos aspectos da bossa nova, o número de investigações sobre o sambajazz – ou "bossa nova instrumental", como alguns músicos se referiam ao gênero, caso de Paulo Moura, por exemplo (ALVES, 2019: 52) – ainda está em franco crescimento. Para além disso, ainda há poucos estudos academicamente orientados que se debrucem sobre a performance de instrumentos de sopro em fonogramas da música brasileira popular produzida na década de 1960, como as pesquisas de Alves (2019), Sagawa (2015), Maurity (2006) e Figueiredo (2005). Desta forma, no intuito de contribuir em tal empreitada, nos pareceu coerente discorrer acerca de gravações que datam dos primeiros anos da produção artística do sambajazz; assim, selecionamos doze títulos, lançados entre 1963 e 1965.

Elegemos como primeiro critério de escolha da discografia a ser abordada a presença nos fonogramas de instrumentistas de sopro, como solistas, entendendo como tal tanto a função de exposição da melodia como a de execução de solos improvisados. Como é claramente observável no sambajazz do período abordado, na grande maioria – senão unanimidade – dos casos em que há sopros envolvidos na instrumentação de uma gravação, trata-se de trompete e/ou saxofone e/ou trombone (de vara ou de pisto).

Após tais definições, tivemos como critério subsequente para a seleção dos fonogramas sua disseminação e valoração entre pares na comunidade musical. Além disso, partimos de nossa própria experiência como professores e músicos, com bagagem tanto dentro quanto fora do ambiente universitário, o que inclui contatos *in loco* com alguns dos instrumentistas atuantes no início do sambajazz.

A seguir, listamos os fonogramas selecionados, sobre os quais foram realizadas as descrições analíticas. Os títulos estão designados cronologicamente, da seguinte maneira: **nome do grupo ou artista**: *música* (compositor).

. Julinho, seu piston e seu conjunto: *Desafinado* (Tom Jobim/Newton Mendonça)
. Meirelles e os Copa 5: *Blue Bottle's* (J.T. Meirelles)
. Hector Costita: *Ela é Carioca* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), *Impacto* (H. Costita) e *Vivo Sonhando* (Tom Jobim)
. Edison Machado: *Tristeza vai embora* (Baden Powell/Mário Telles)
. Tenório Jr: *Embalo* (Tenório Jr.)
. Raul de Souza: *Inútil Paisagem* (Tom Jobim/Aloysio de Oliveira), *Samba do Avião* (Tom Jobim) e *Você e Eu* (Carlos Lyra/Vinicius de Moraes)
. Sergio Mendes e Bossa Rio: *Ela é Carioca* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)
. Sambossa 5: *Matias Matos Blues* (José Alves "Zé Bicão")

Os álbuns e as fichas técnicas dos fonogramas são os seguintes[1]:

. Meirelles e os Copa 5: *O Som* (Philips, 1964)[2]

J.T. Meirelles: sax tenor e flauta; Pedro Paulo: trompete; Luiz Carlos Vinhas: piano; Manuel Gusmão: baixo; Dom Um Romão: bateria; Célio Martins e Sylvio Rabello: técnicos de som

. Hector Costita: *Impacto* (Fermata, 1964)[3]

Hector Costita: sax tenor, flauta transversal e arranjos; Benedito Pereira dos Santos (Ditinho): trombone; Magno D'Alcântara (Maguinho): trompete; Sebastião Netto: baixo em *Impacto*; Manoel Luiz "Xú" Vianna: baixo em *Ela é Carioca* e *Vivo Sonhando*; José Rezala (Turquinho): bateria em *Ela é Carioca* e *Vivo Sonhando*; Edison Machado: bateria em *Impacto*; Luiz Mello: piano; Diogo Ávila, Jorge Coutinho e Manoel Barenbein: técnicos de som

. Edison Machado: *Edison Machado é Samba Novo* (CBS, 1964)[4]

Moacir Santos: arranjos; Pedro Paulo: trompete; J. T. Meirelles: sax tenor; Paulo Moura: sax alto; Edson Maciel e Raul de Souza: trombones; Tenório Jr.: piano; Tião Neto: baixo; Edison_Machado: bateria.

. Tenório Jr.: *Embalo* (RGE, 1964)[5]

Maurílio e Pedro Paulo: trompetes; Paulo Moura: sax alto e arranjo; Meirelles e Hector Costita: sax tenor; Edson Maciel: trombone de vara; Raul de Souza: trombone de pisto; Tenório Jr.: piano; Sergio Barroso Netto: baixo; Roberto Ronal de Mesquita (Ronnie): bateria; Umberto_Contardi: técnico de som.

. Raul de Souza: *À vontade mesmo* (RCA, 1965)[6]

Raul de Souza: trombone; César Camargo Mariano: piano; Humberto Clayber de Souza: baixo acústico; Airto Moreira: bateria.

. Sergio Mendes e Bossa Rio: *Você ainda não ouviu nada* (Philips, 1965)[7]

Hector Costita: sax tenor; Edson Maciel: trombone de vara; Raul de Souza: trombone de pisto; Sérgio Mendes: piano; Sebastião Neto: baixo; Edison Machado: bateria.

. Sambossa 5: *Sambossa 5* (Som Maior, 1965)[8]

Kuntz: sax alto; Magno D'Alcântara (Maguinho): trompete; Luiz Mello: piano; Humberto_Clayber de Souza: baixo; José Rezala (Turquinho): bateria.

---

[1] A ficha técnica do disco *Julinho, seu piston e seu conjunto: 100% bossa* (Masterplay, 1963) não foi encontrada.

[2] Fonte: Site Discogs. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/5155191-Meirelles-E-Os-Copa-5-O-Som. Acesso em: 29 nov. 2021.

[3] Fonte: Site Discogs. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/2878871-Hector-Costita-Sexteto-Impacto. Acesso em: 29 nov. 2021.

[4] Fonte: Site Discogs. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/9870094-Edison-Machado-Edison-Machado-%C3%89-Samba-Novo. Acesso em: 29 nov. 2021.

[5] Fonte: Site Discogs. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/7632147-Ten%C3%B3rio-Jr-Embalo. Acesso em: 29 nov. 2021.

[6] Fonte: Site Discogs, Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/1638686-Raulzinho-%C3%80-Vontade-Mesmo. Acesso em: 29 nov. 2021.

[7] Fonte: Site Discogs. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/3992901-S%C3%A9rgio-Mendes-Bossa-Rio-Voc%C3%AA-Ainda-N%C3%A3o-Ouviu-Nada. Acesso em: 29 nov. 2021.

[8] Fonte: Site Discogs. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/3894337-Sambossa-5-Sambossa-5. Acesso em: 29 nov. 2021.

Apesar de em nosso recorte discográfico existirem músicos nascidos em distintas cidades do Brasil ou mesmo no exterior[9], à época das referidas gravações, tais profissionais atuavam principalmente no eixo Rio-São Paulo. Nessas localidades, em comparação com outras regiões do Brasil, havia maior quantidade de trabalhos musicais envolvendo a demanda por *performers*, notadamente em rádios, estúdios de gravação e casas noturnas (SARAIVA, 2007). Observamos, portanto, que os elementos recorrentes das performances de sambajazz estudadas foram provavelmente determinados pelo contexto social e musical e pela vivência musical ativa dos instrumentistas.

1. Elementos técnico-musicais

A partir da escuta – que consideramos o primeiro estrato do processo de estudo de um objeto musical desta natureza –, foi possível já em um primeiro momento constatar que, neste contexto estético-musical, em alguns casos, os elementos recorrentes na performance incluem não somente nuances interpretativas, mas também a tomada de "liberdades melódicas" por parte dos *performers* ao expor um tema. Aprofundar-nos-emos na descrição e discussão de tais recursos no tópico 3.

Para que os elementos técnico-musicais pudessem ser identificados com acuidade, realizamos a transcrição em partitura de excertos dos fonogramas mencionados anteriormente. Desta maneira, buscamos tanto quanto possível efetuar a notação dos componentes presentes nas performances, a fim inclusive de comunicar da forma mais precisa possível as evidências técnicas encontradas. No entanto, a notação em partitura tem suas limitações; assim como ocorre em praticamente qualquer atividade musical realizada por seres humanos, há nas gravações elementos que não são passíveis de transcrição, como nuances de dinâmica, articulação e timbre, que se encontram em nível micro.

Em geral, é possível observar que, grosso modo, nos casos em que há mais de um instrumentista de sopro envolvido no mesmo fonograma, há determinadas "irregularidades" – deliberadas ou não – resultantes da não coincidência de detalhes interpretativos referentes a elementos da performance, como ritmo, timbre, articulações e inflexões. Ao mesmo tempo em que tais detalhes muitas vezes chegam a não ser passíveis de transcrição na notação musical estandardizada, acreditamos que contribuem para a "sonoridade" (TROTTA, 2008) alcançada nos referidos fonogramas. Desta maneira, quando necessário, mencionaremos a proeminência de tais fatores nas descrições analíticas dos excertos.

1.1 Articulações e inflexões

Em linhas gerais, o conceito de articulação engloba duas ideias interligadas, a saber: a) ligação ou separação entre duas notas consecutivas; b) modo de pronúncia inicial de uma nota, incluindo as múltiplas acentuações – ou nuances de intensidade – possíveis. Nos instrumentos de sopro, as diferentes articulações são produzidas por meio da manipulação da coluna de ar em sincronia com a utilização da língua; tal mecanismo varia de acordo com as características materiais de cada instrumento, compreendendo bocal, boquilha, palheta etc.

[9] O saxofonista Hector Costita é argentino.

Já as inflexões são recursos expressivos ou técnicas de ornamentação que consistem no "desvio de uma altura […] tida de alguma forma como padrão […] para fins artísticos"[10] (JANDER; COOKE, 2001). Tais "desvios" podem ser anteriores, posteriores ou concomitantes ao corpo da "nota-alvo". Para a execução de tais recursos, além do manejo da coluna de ar + língua, a depender das especificidades da inflexão e do instrumento, podem ser necessárias a utilização de chaves/pistões/vara + a manipulação da cavidade oral como um todo.

A combinação das diversas nuances de articulação e inflexão é inerente à definição da dicção do discurso instrumental, influenciando diretamente no "sotaque" de uma performance musical; assim, tais elementos se configuram como componentes expressivos essenciais na definição de caráter da interpretação musical.

Nas transcrições realizadas, encontramos recursos de articulação e inflexão que têm como proeminentes características o idiomatismo instrumental inerente aos instrumentos de sopro, notadamente trompete em Bb, saxofones (alto em Eb e tenor em Bb) e trombone (de pisto e/ou vara). Além disso, todos os elementos interpretativos abordados estão presentes na discografia do jazz e, por conseguinte, recebem catalogação na literatura da *jazz theory*.

Desta maneira, optamos por inicialmente listar os recursos interpretativos com os quais nos deparamos nos fonogramas, apoiados nas catalogações realizadas por Kuzmich e Bash (1992) e Lawn (1995). Assim, apresentamos a seguir dez diferentes elementos desta natureza, a saber: a) *staccato*; b) *sforzando*; c) *marcato*; d) nota "escondida" (*ghost note*); e) nota com altura indefinida; f) *glissando* longo ascendente anterior à "nota-alvo"; g) *glissando* longo descendente posterior à nota "principal"; h) *glissando* curto descendente após a execução da nota "principal" (*short fall*); i) *glissando* curto ascendente anterior à "nota-alvo" (*scoop*); j) *vibrato* curto na parte final da nota. Tais recursos podem ser descritos e representados graficamente da seguinte forma:

a) *Staccato*: recurso em que a nota tem curta duração, equivalente aproximadamente à metade do valor escrito, "usualmente separada das vizinhas por um silêncio na articulação"[11] (CHEW; BROWN, 2001); além disso, neste contexto estético-musical, o *staccato* refere-se à execução com articulação leve. Sua representação em partitura pode ser observada na Fig. 1.



Fig. 1: Notação musical estandardizada para o *staccato*.
Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

b) *Sforzando*: recurso em que a nota é emitida com articulação acentuada – ou com mais "peso" – e valor integral. Sua representação em partitura pode ser observada na Fig. 2.



Fig. 2: Notação musical estandardizada para o *sforzando*.
Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

[10] Original: "deviation from a pitch […] regarded in some way as standard […] for artistic purposes" (JANDER; COOKE, 2001: n.p.).

[11] Original: "usually separated from its neighbours by a silence of articulation" (CHEW; BROWN, 2001: n.p.).

c) *Marcato*: recurso em que a nota é emitida com articulação acentuada – ou com mais "peso" – e valor curto. Sua representação em partitura pode ser observada na Fig. 3.



Fig. 3: Notação musical estandardizada para o *marcato*.
Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

d) Nota "escondida" (*ghost note*): recurso em que a dinâmica da nota é consideravelmente menor do que a do contexto em que está inserida, resultando em significativo contraste. Sua representação em partitura pode ser observada na Fig. 4.



Fig. 4: Notação musical estandardizada para nota "escondida" (*ghost note*).
Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

e) Nota com altura indefinida: recurso em que o instrumentista – deliberadamente ou não – "camufla" a altura de uma nota, podendo ainda haver ou não diminuição na dinâmica. Sua representação em partitura pode ser observada na Fig. 5.

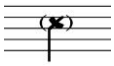

Fig. 5: Notação musical estandardizada para nota com altura indefinida.
Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

f) *Glissando* longo ascendente anterior à "nota-alvo": recurso em que a "nota-alvo" é precedida por uma série ascendente de notas de passagem executadas com articulação ligada, em um "movimento rápido e deslizante"[12] (BOYDEN; STOWELL, 2001) e duração total de ao menos o mesmo valor da "nota-alvo"; tais alturas podem ou não ser relacionadas à harmonia vigente no trecho ou à armadura de clave. Sua representação em partitura pode ser observada na Fig. 6.



Fig. 6: Notação musical utilizada para o *glissando* longo ascendente anterior à "nota-alvo".
Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

g) *Glissando* longo descendente posterior à nota "principal": recurso em que posteriormente à execução de uma nota é executada uma série descendente de notas de passagem, executadas com articulação ligada, em um "movimento rápido e deslizante" e duração total de ao menos o mesmo valor da nota "principal"; tais alturas podem ou não ser relacionadas à harmonia vigente no trecho ou à armadura de clave. Sua representação em partitura pode ser observada na Fig. 7.

[12] Original: "rapid, sliding movement" (BOYDEN; STOWELL, 2001: n.p.).



Fig. 7: Notação musical utilizada para o *glissando* longo descendente posterior à nota "principal".
Fonte: elaborado pelos autores (2021).

h) *Glissando* curto descendente posterior à nota "principal" (*short fall*): recurso em que posteriormente à execução de uma nota é executada uma série descendente de notas de passagem executadas com articulação ligada, em um "movimento rápido e deslizante" e duração total de metade ou menos do valor da nota "principal"; tais alturas podem ou não ser relacionadas à harmonia vigente no trecho ou à armadura de clave. Sua representação em partitura pode ser observada na Fig. 8.

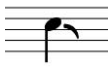

Fig. 8: Notação musical utilizada para o *glissando* curto descendente posterior à nota "principal".
Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

i) *Glissando* curto ascendente anterior à "nota-alvo" (*scoop*): recurso em que a "nota-alvo" é precedida por uma série ascendente de notas de passagem executadas com articulação ligada, em um "movimento rápido e deslizante" e duração total de metade ou menos do valor da "nota-alvo"; tais alturas podem ou não ser relacionadas à harmonia vigente no trecho ou à armadura de clave. Sua representação em partitura pode ser observada na Fig. 9.



Fig. 9: Notação musical utilizada para o *glissando* curto ascendente anterior à "nota-alvo".
Fonte: elaborado pelos autores (2021).

j) *Vibrato* curto na parte final da nota: recurso em que na finalização da nota o *performer* executa uma "oscilação regular de altura ou intensidade (ou ambos), mais ou menos pronunciada e mais ou menos rápida. […] Nem a intensidade nem o ritmo […] podem ser determinados com clareza"[13] (HAENEN, 2001). Sua representação em partitura pode ser observada na Fig. 10.

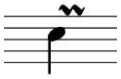

Fig. 10: Notação musical utilizada para o *vibrato* curto na parte final da nota.
Fonte: elaborado pelos autores (2021).

[13] Original: "regular fluctuation of pitch or intensity (or both), either more or less pronounced and more or less rapid. […] neither intensity nor tempo […] can be clearly determined" (HAENEN, 2001: n.p.).

2. Recursos interpretativos nos fonogramas abordados

Neste tópico, dedicamo-nos a tratar da interpretação musical no sambajazz do período observado, notadamente no que concerne aos elementos de articulação e inflexão apresentados na seção anterior, que, de acordo com as observações realizadas, são os mais recorrentes nos fonogramas abordados. Ressaltamos que a escrita musical está transposta nos excertos executados ao trompete e saxofones.

Com relação à abordagem conceitual, optamos por coletar, por meio de transcrições, um número de exemplos musicais que julgamos significativo e tecer sobre isso descrições analíticas. Tal dispositivo de investigação tem sido usado tanto na área de Música (PAIVA, 2013. NEUMEYER; BUHLER, 2001. MARH, 1997. WINDSOR, 1995) como em outros campos de nosso interesse, como Educação (FERREIRA; LOGUECIO, 2014. HENN FABRIS, 2008). Apesar de menos complexa que – e de caráter talvez ainda mais reducionista do que – uma análise mais profunda, essa abordagem, em alguns pontos mais descritiva do que propriamente interpretativa, ainda se mostra válida, pelo fato de que os exemplos em partitura comunicam múltiplas informações ao potencial público leitor deste trabalho, formado majoritariamente por estudiosos da área musical.

O excerto abordado de *Desafinado*[14] (álbum *100% Bossa* de Julinho Barbosa) trata-se da introdução do arranjo, anterior à exposição do tema. Até a última semicolcheia do primeiro compasso, há apenas os instrumentos de sopro tocando, sendo que posteriormente a seção rítmico-harmônica executa convenções que reforçam a linha melódica tocada por trompete, sax tenor e trombone. Nos dois últimos compassos do trecho transcrito em partitura, os sopros voltam a tocar *a capella*, o que inclusive faz com que a precisão rítmica da interpretação ganhe ainda mais importância.

Como pode ser observado na Fig. 11, no trecho há a utilização dos seguintes elementos interpretativos: a) *sforzando*; b) nota "escondida" (*ghost note*); c) *glissando* curto descendente posterior à nota "principal" (*short fall*). No compasso 1, os instrumentistas utilizam um padrão de articulação baseado no contraste entre duas notas ligadas e uma destacada, o que de certa maneira colabora com o caráter ritmicamente "consistente" alcançado na performance desta passagem; caso, por exemplo, o primeiro compasso tivesse articulação toda ligada, o resultado sonoro seria consideravelmente diferente, proeminentemente mais "lírico".

Entre a última semicolcheia do compasso 1 e o compasso 5, os sopros tocam de maneira homorrítmica com a seção rítmico-harmônica, executando todas as notas com a articulação *sforzando*. Destacamos que a utilização de tal acentuação, apesar de parecer óbvia neste contexto, denota discernimento dos instrumentistas entre trechos em que, de acordo com o caráter técnico-estético-musical do gênero abordado, deve ser adotado caráter interpretativo mais "lírico" ou mais "marcado", incluindo as múltiplas nuances entre esses dois polos. Mais do que simplesmente destacar o caráter homorrítmico, o conjunto está executando, dos compassos 2 a 5, uma única figura rítmica, a colcheia pontuada (que, na transcrição, aparece deslocada em função do compasso binário simples); essa reiteração dá o caráter de convenção à passagem, sendo que o uso do *sforzando* nos parece compatível com o apelo mais rítmico deste trecho.

[14] *Link* para o áudio: https://youtu.be/1iDckJkcaZg.

No primeiro tempo do compasso 6, sax tenor e trombone executam três notas repetidas; neste trecho, os instrumentistas obtêm contraste na execução por meio do recurso de tocar cada nota de uma maneira diferente, a saber: a primeira nota tem um *sforzando*, a segunda é "escondida" e a terceira tem articulação leve. No compasso 7, que antecede a exposição da melodia, destacam-se os seguintes pontos: a) na segunda e terceira semicolcheias do primeiro tempo, há uma não coincidência na articulação utilizada pelos instrumentistas, na passagem Sol-Si no trombone de vara; b) o *sforzando* na quarta semicolcheia do primeiro tempo e o *glissando* curto descendente posterior à nota "principal" (*short fall*) na última nota do trecho. Acreditamos que a não coincidência de detalhes interpretativos – mesmo que neste caso aparentemente não deliberada – consiste em relevante elemento das práticas interpretativas adotadas no fonograma.

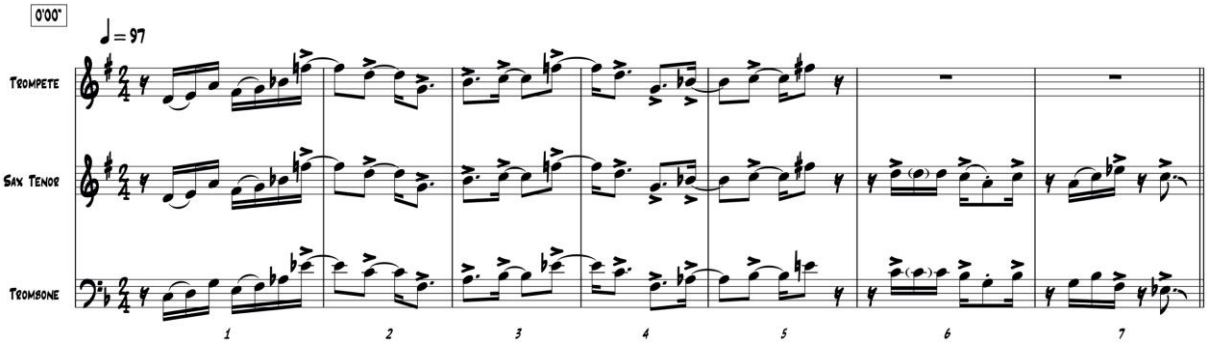

Fig. 11: Excerto das linhas melódicas tocadas ao trompete, sax tenor e trombone na introdução de *Desafinado*, em fonograma presente no álbum *100% Bossa* (1963), do trompetista Julinho Barbosa.
Fonte: elaborado pelos autores (2021).

O trecho transcrito de *Blue Bottles*[15] (álbum *O Som*, de Meirelles e os Copa 5) trata-se da segunda vez em que a melodia é executada; neste ponto do fonograma (0'20"), há contrastes proeminentes na seção rítmico-harmônica: entra o piano – que não tocou até o momento –, e o baterista Dom Um Romão passa a "conduzir" no prato *ride*, em vez do chimbau utilizado para essa função anteriormente.

Quanto à interpretação dos instrumentistas de sopro, há a utilização dos seguintes elementos interpretativos: a) *staccato*; b) *sforzando*; c) *glissando* longo ascendente anterior à "nota-alvo", como é possível constatar na Fig. 12. Nos primeiros cinco compassos do trecho, os instrumentistas se utilizam basicamente do contraste entre notas ligadas e destacadas para construir as nuances interpretativas; salientamos a utilização de *staccato* nas notas localizadas no meio da figura *semicolcheia-colcheia-semicolcheia*, como ocorre nos compassos 2, 4, 9, 10 e 11.

A utilização do *sforzando* ocorre nos compassos 6, 7 e 10, sendo que a primeira ocorrência se dá concomitantemente a um acento executado à bateria. O *glissando* longo ascendente anterior à "nota-alvo" no compasso 12 é utilizado apenas pelo saxofonista J.T. Meirelles, sendo que o trompetista Pedro Paulo não utiliza o recurso. A nosso ver, tal fato denota um aspecto estético-musical do sambajazz já mencionado anteriormente neste trabalho, que diz respeito à não coincidência – deliberada ou não – de detalhes interpretativos entre dois instrumentistas de sopro que tocam linhas melódicas homorrítmicas.

[15] *Link* para o áudio: https://youtu.be/3I94CEqefdE.

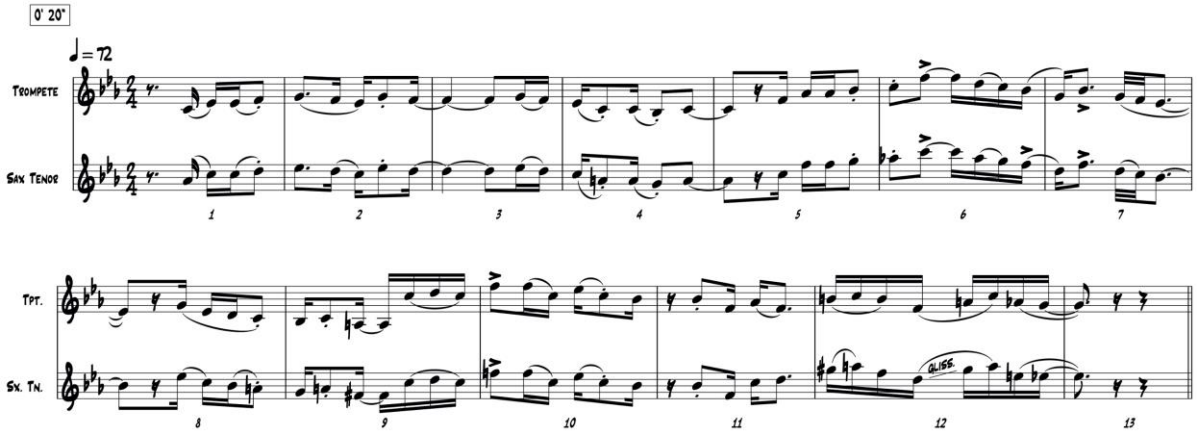

Fig. 12: Excerto das linhas melódicas tocadas ao trompete e sax tenor no fonograma *Blue Bottles*, presente no álbum *O Som* (1964), do saxofonista J.T. Meirelles e seu grupo Os Copa 5. Fonte: elaborado pelos autores (2021).

O trecho transcrito de *Embalo*[16] (álbum *Embalo*, de Tenório Jr.) compreende a segunda vez que a melodia é exposta; na primeira, o tema é tocado pelo próprio pianista. Como pode ser observado na Fig. 13, no excerto abordado, o músico Paulo Moura executa a melodia ao sax alto, utilizando quatro recursos interpretativos, a saber: a) nota "escondida" (*ghost note*)"; b) *glissando* curto ascendente anterior à "nota-alvo" (*scoop*); c) *sforzando*; d) nota com altura indefinida.

Logo no primeiro compasso do trecho, Moura utiliza o recurso de nota "escondida" (*ghost note*), além de uma *acciaccatura*. Destacamos que as notas "escondidas" são empregadas ostensivamente em todo o excerto não só por Moura, mas também pelos outros instrumentistas de sopro.

Nos compassos 4 e 8, o saxofonista se utiliza do *glissando* curto ascendente anterior à "nota-alvo" (*scoop*), da maneira mais proeminente dentre todos os fonogramas que abordamos neste trabalho. Acreditamos que, neste caso, talvez o uso mais recorrente do *scoop* se deve ao fato de o saxofonista interpretar a melodia sozinho, o que lhe dá maior "liberdade" e "independência" interpretativas. Adicionalmente, consideramos que talvez isso se dê também pelo fato de que esse recurso interpretativo é idiomático do saxofone, tanto no contexto "jazzisticamente orientado" (SILVA, 2021) quanto na música "comercial" (SPANIO, 2021. WOODWARD, 2018).

Quanto aos recursos interpretativos adotados por Moura no compasso 12, consideramos que os *sforzando* empregados estão diretamente relacionados ao jogo de nuances dinâmicas do qual fazem parte as notas "escondidas"; o instrumentista consegue assim destacar ou "camuflar" as alturas de maneira muito semelhante ao discurso interpretativo adotado no *bebop* (SWANSON, 2020. TOLSON, 2012. WOLFE, 2009).

[16] *Link* para o áudio: https://youtu.be/wvYwz4R-tl4.

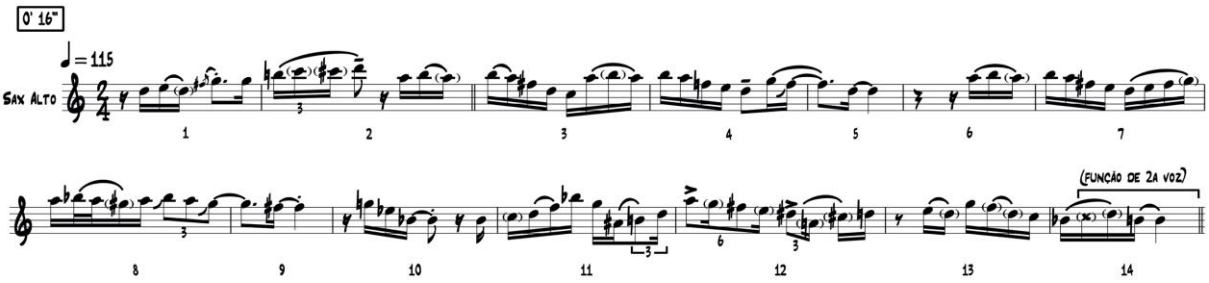

Fig. 13: Excerto da linha melódica tocada ao sax alto no fonograma *Embalo*, presente no álbum *Embalo* (1964), do pianista Tenório Jr. Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

O excerto abordado de *Impacto*[17] (álbum *Impacto*, de Hector Costita) trata-se da segunda vez que a melodia é tocada durante a exposição do tema, na parte inicial do fonograma. Na maior parte do trecho, os instrumentistas Hector Costita (sax tenor) e Magno D'Alcântara (trompete) tocam em oitavas, sendo que essa relação é alterada apenas no compasso 12. Talvez por esse motivo, a interpretação dos dois músicos soe mais "colada" do que outros exemplos em que é empregada a mesma instrumentação, mas com outras aberturas de vozes, como por exemplo a versão de *Blue Bottles* tocada por J.T. Meirelles e os Copa 5, abordada anteriormente.

Como é possível constatar na Fig. 14, há no trecho a utilização dos seguintes elementos interpretativos: a) *sforzando*; b) nota "escondida" (*ghost note*)"; c) *marcato*; d) *staccato*; e) *vibrato* curto na parte final da nota; f) *glissando* curto descendente posterior à nota "principal" (*short fall*). De forma geral, os elementos *sforzando* e nota "escondida" estão presentes em todo o excerto, utilização que influi de maneira proeminente na "topografia dinâmica" do discurso interpretativo. Tome-se, por exemplo, o primeiro *sforzando*, que ocorre na quarta semicolcheia do primeiro tempo: trata-se de um caso de deslocamento do "tempo forte", o que contribui para uma "desestabilização" rítmica; caso este elemento tivesse aparecido na cabeça de cada tempo, o efeito seria outro e talvez não agregasse tanto ao caráter "suingado" da performance.

A acentuação *marcato* é utilizada nos compassos 2 e 11, sendo que, ao contrário de outros exemplos da discografia abordada, não aparece em pontos em que há concomitante acentuação da seção rítmico-harmônica. Há ainda a utilização de *acciaccaturas* no compasso 4, em uma forma de utilização do recurso que dialoga com seu uso em outros gêneros musicais de orientação jazzística e/ou "comercial" (SPANIO, 2021. WOODWARD, 2018).

No compasso 9, é possível constatar a utilização de *vibrato* na parte final da nota Dó, executada por ambos os instrumentistas de sopro; tal recurso aparece neste ponto de maneira bastante discreta, sendo necessário que o ouvinte tenha acesso a bons fones ou monitores de áudio para que seja possível aferir a utilização da inflexão. Na finalização do trecho, o trompetista Magno D'Alcântara utiliza um *glissando* curto descendente posterior à nota "principal" (*short fall*), enquanto o saxofonista Hector Costita corta sua nota final sem fazer uso de tal recurso. Mais uma vez, consideramos que a não coincidência desse detalhe interpretativo é parte importante do conjunto de elementos estético-musicais adotados no fonograma.

[17] *Link* para o áudio: https://youtu.be/jRQdEOTcmG4.

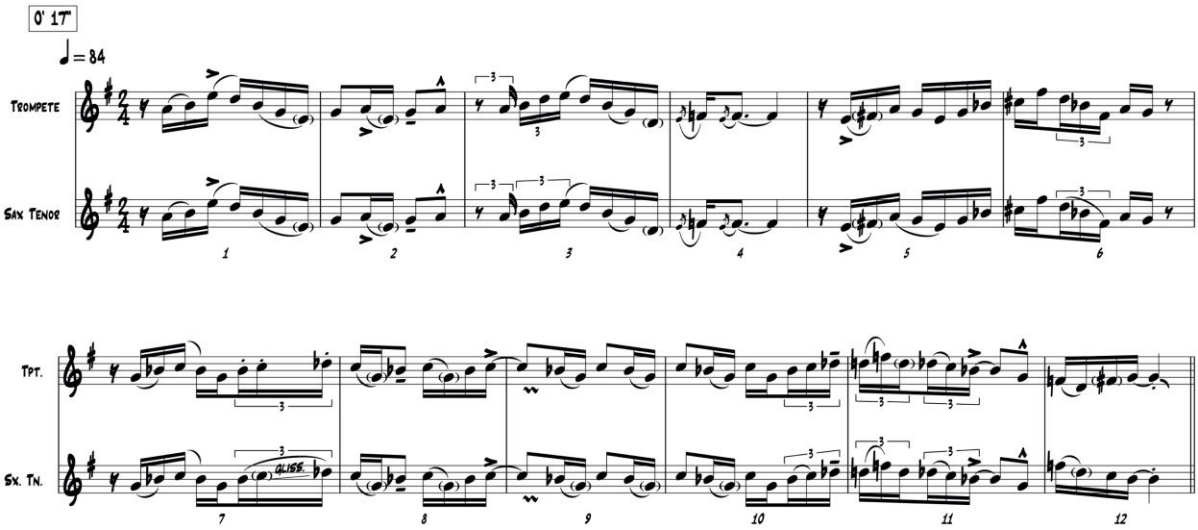

Fig. 14: Excerto das linhas melódicas tocadas ao trompete e sax tenor no fonograma *Impacto*, presente no álbum *Impacto* (1964), do saxofonista Hector Costita. Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

O trecho transcrito de *Tristeza vai embora*[18] (álbum *Edison Machado é Samba Novo*, de Edison Machado) compreende a melodia tocada pelo trompetista Pedro Paulo na introdução do arranjo, elaborado por Moacir Santos; na execução ao trompete com surdina *harmon*, observamos a utilização de um *glissando* curto ascendente anterior à "nota-alvo" (*scoop*) na passagem entre as notas Dó# e Fá#, respectivamente segunda e terceira semicolcheias do segundo tempo.

Como pode ser observado na Fig. 15, além do recurso mencionado, há a utilização dos seguintes elementos interpretativos: a) *staccato*; b) *vibrato* curto na parte final da nota; c) nota com altura indefinida; d) nota "escondida" (*ghost note*)". Pedro Paulo utiliza *vibrato* na parte final da nota na maioria das ocasiões em que uma altura dura ao menos um tempo inteiro, como é possível observar nos compassos 2, 4 e 7; a única exceção é a nota Lá do compasso 6.

Entre os compassos 2 e 3, há uma passagem em que o trompetista mescla a utilização do *glissando* curto descendente posterior à nota "principal" (*short fall*) e da nota com altura indefinida. Logo em seguida, na segunda e terceira semicolcheias do primeiro tempo do compasso 3, há duas notas "escondidas" (*ghost notes*), em trecho repleto de articulações que remetem às práticas interpretativas utilizadas no jazz, notadamente no *bebop* (SWANSON, 2020. TOLSON, 2012. WOLFE, 2009).

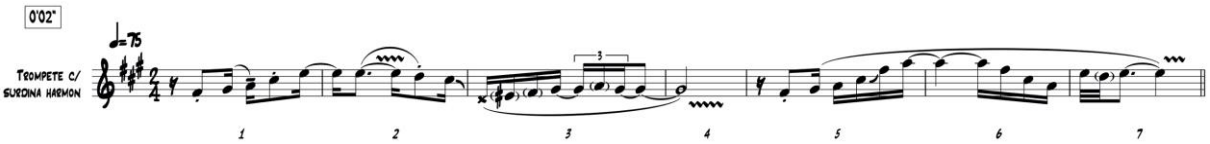

Fig. 15: Excerto da linha melódica tocada ao trompete com surdina *harmon* no fonograma *Tristeza vai embora*, presente no álbum *Edison Machado é Samba Novo* (1964), do baterista Edison Machado. Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

[18] *Link* para o áudio: https://youtu.be/gyOrW7udi9Q.

O primeiro excerto abordado de *Ela é Carioca*[19] (álbum *Você ainda não ouviu nada*, de Sergio Mendes e Bossa Rio) diz respeito à parte inicial do fonograma. A transcrição realizada contempla as performances do saxofonista Hector Costita e dos trombonistas Raul de Souza (trombone de pisto) e Edson Maciel (trombone de vara), sendo que os metais tocam em uníssono. Como é possível constatar na Fig. 16, no trecho há a utilização dos seguintes elementos interpretativos: a) *marcato*; b) *sforzando*; c) *vibrato* curto na parte final da nota; d) nota "escondida" (*ghost note*); e) *glissando* curto descendente posterior à nota "principal" (*short fall*).

Os instrumentistas de sopro iniciam o fonograma utilizando a articulação *marcato*, em convergência à convenção executada pela seção rítmico-harmônica; tal recurso é evidenciado novamente nos compassos 3, 4, 5 e 8. Como nos primeiros quatro compassos do trecho é adotado caráter "enérgico", há ainda a utilização de notas acentuadas com *sforzando*, notadamente nos compassos 1, 2, 3 e 4. Do compasso 5 em diante, a seção rítmico-harmônica deixa de executar apenas convenções e passa a tocar uma levada de bossa nova; neste ponto, há uma *acciaccatura* no primeiro tempo do compasso 5, com saxofone e trombones utilizando o ornamento em sincronia.

No compasso 6, são utilizados um discreto *vibrato* na parte final da nota e, no compasso 7, uma nota "escondida", recursos executados também em sincronia pelos três instrumentistas de sopro. Tais similaridades em detalhes interpretativos denotam considerável preparação deles para a gravação, bem como notável proficiência nas habilidades que envolvem a execução musical em grupo. Além disso, talvez esta precisão nas articulações também possa ser relacionada ao caráter deste trecho introdutório, repleto de convenções executadas também pela seção rítmico-harmônica; assim, tal justeza pode se tratar de uma solução interpretativa dos instrumentistas de sopro, no sentido de reforçar estes "impulsos" rítmicos. Apenas na penúltima nota do trecho deixa de haver tão aguçada sincronia, já que os trombonistas utilizam um *glissando* curto descendente posterior à nota "principal" (*short fall*), mas o saxofonista não, fazendo-o apenas na nota seguinte.

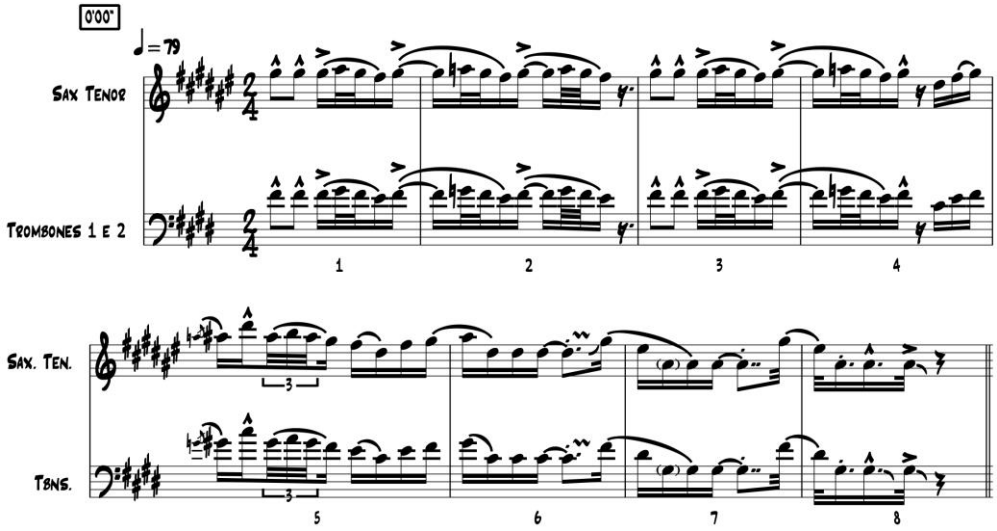

Fig. 16: Primeiro excerto das linhas melódicas tocadas ao sax tenor e trombones no fonograma *Ela é Carioca*, presente no álbum *Você ainda não ouviu nada* (1965), do pianista Sergio Mendes e seu grupo Bossa Rio.
Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

[19] *Link* para o áudio: https://youtu.be/q0RoVIL5-eA.

O segundo excerto abordado de *Ela é Carioca*[20] (álbum *Você ainda não ouviu nada*, de Sergio Mendes e Bossa Rio) é iniciado aos 25 segundos de duração do fonograma, compreendendo tanto trechos em que os três instrumentistas de sopro tocam homorritmicamente quanto passagens em que há pequenos solos de sax tenor e trombone de vara. Como pode ser observado na Fig. 17, há no trecho a utilização dos seguintes elementos interpretativos: a) *sforzando*; b) *staccato*; c) *glissando* longo ascendente anterior à "nota-alvo"; d) *vibrato* curto na parte final da nota; e) *glissando* longo descendente posterior à nota "principal"; f) *glissando* curto ascendente anterior à "nota-alvo" (*scoop*).

Nos compassos 1 e 3, os instrumentistas fazem uso do *sforzando*, sendo que nesses dois pontos há acentos concomitantes da bateria. É possível constatar que, no segundo acento mencionado, os instrumentistas empregam mais energia, talvez pelo fato de que há uma distinção de localização rítmica entre os dois: enquanto o primeiro está no tempo, o segundo fica na segunda semicolcheia, recebendo inclusive maior ênfase por parte do baterista Edison Machado, bem como acentos do pianista Sergio Mendes e do baixista Sebastião Neto.

Entre os compassos 5 e 7 há uma frase executada apenas ao sax tenor, apoiada por um *background* em que são empregados os dois trombones. Neste trecho, o saxofonista Hector Costita faz uso do *glissando* longo ascendente anterior à "nota-alvo", *glissando* curto ascendente anterior à "nota-alvo" (*scoop*) e *vibrato* curto na parte final da nota. Ressaltamos que a utilização de tantos recursos interpretativos em curto espaço de tempo colabora no caráter "lírico" obtido pelo instrumentista nesta passagem, que é reforçado também pela frase tocada com mais *legato* no *background* dos trombones.

Posteriormente, há mais um solo curto, executado por Edson Maciel ao trombone de vara. Neste trecho, é possível observar a utilização de recursos interpretativos que são inclusive idiomáticos do instrumento, a saber: *glissando* longo ascendente anterior à "nota-alvo" e *glissando* curto ascendente anterior à "nota-alvo" (*scoop*). Assim como ocorre no solo de saxofone mencionado anteriormente, com a utilização de tais inflexões, Maciel aufere caráter *cantabile* à interpretação do solo.

No *background*, há uma linha melódica secundária executada ao sax tenor e trombone de pisto; destacamos neste ponto uma pequena "irregularidade" na performance, que pode ser observada entre os compassos 11 e 12, posição em que o saxofonista adianta um pouco a finalização da frase em relação ao que é tocado pelo trombonista. Consideramos que essa não coincidência de detalhes interpretativos – mesmo que neste caso aparentemente não deliberada – é importante elemento da performance exibida no fonograma.

Após a linha melódica *solo* do trombone de vara, há uma convenção nos compassos 13 e 14, executada tanto pelos outros instrumentistas de sopro quanto pela seção rítmico-harmônica. Neste ponto, os instrumentistas de sopro empregam o *sforzando*, como é praxe neste tipo de passagem no contexto do sambajazz.

[20] *Link* para o áudio: https://youtu.be/q0RoVIL5-eA.

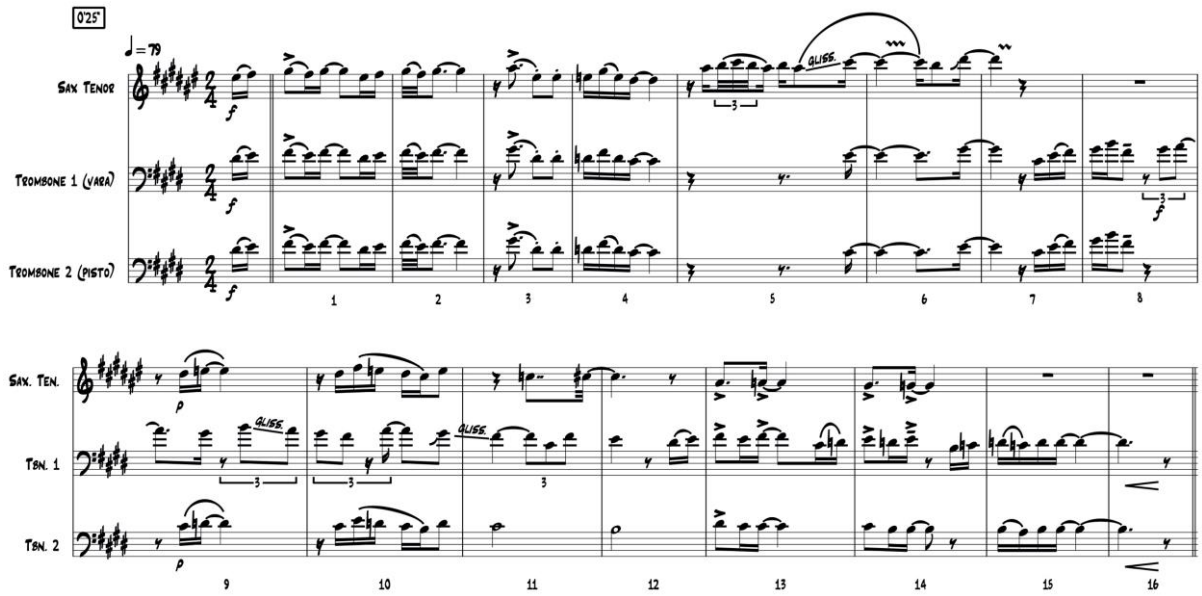

Fig. 17: Segundo excerto das linhas melódicas tocadas ao sax tenor e trombones no fonograma *Ela é Carioca*, presente no álbum *Você ainda não ouviu nada* (1964), do pianista Sergio Mendes e seu grupo Bossa Rio. Fonte: elaborado pelos autores (2021).

O primeiro excerto abordado de *Matias Matos Blues*[21] (álbum *Sambossa 5*, do grupo Sambossa 5) faz parte da primeira vez que a melodia é tocada, na exposição do tema. Do início até a anacruse do compasso 9, as linhas executadas ao trompete e sax alto são distribuídas em intervalos de 3.ª; a partir da última semicolcheia do compasso 8, os instrumentistas de sopro tocam em uníssono. Na Fig. 18 é possível constatar a utilização dos seguintes elementos interpretativos: a) *sforzando*; b) *staccato*.

Como ocorre em outros exemplos da discografia do sambajazz em que há pontos melódicos em destaque na segunda semicolcheia do tempo, a primeira nota da melodia já recebe um *sforzando*; tal acento é empregado por todo o trecho transcrito, assim como o *staccato*. Apenas com esses dois tipos de articulação os instrumentistas de sopro constroem a "topografia dinâmica" da interpretação nestes dez compassos.

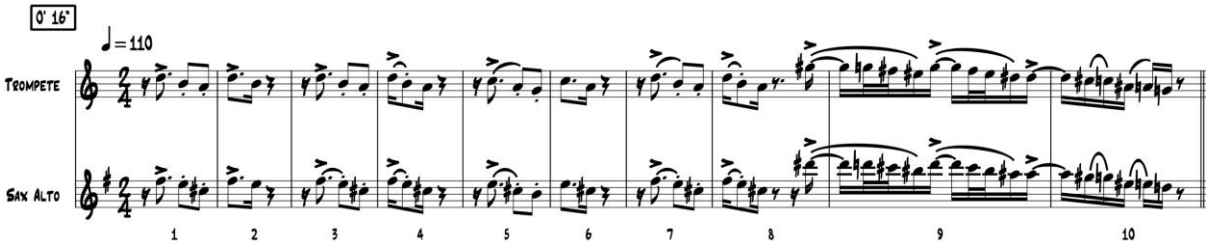

Fig. 18: Primeiro excerto das linhas melódicas tocadas ao trompete e sax alto no fonograma *Matias Matos Blues*, presente no álbum *Sambossa 5* (1965), do grupo Sambossa 5. Fonte: Elaborado pelos autores (2021)

[21] *Link* para o áudio: https://youtu.be/4ywj39rDfcE.

O segundo excerto abordado de *Matias Matos Blues*[22] (álbum *Sambossa 5*, do grupo Sambossa 5) trata-se de uma espécie de *shout chorus*[23] que precede o solo de bateria. Trompete e sax alto são empregados na execução da linha melódica em uníssono, com exceção da última nota, em que há uma abertura por meio do intervalo de terça. Como pode ser observado na Fig. 19, há a utilização dos seguintes elementos interpretativos: a) *glissando* curto descendente posterior à nota "principal" (*short fall*); b) *marcato*; c) *sforzando*; d) *staccato*; e) *glissando* longo descendente posterior à nota "principal".

Apesar de em todo trecho a performance dos dois instrumentistas de sopro ser bastante coesa, no segundo tempo do segundo compasso, o trompetista Magno D'Alcântara utiliza um *glissando* curto descendente posterior à nota "principal" (*short fall*), ao passo que o saxofonista Kuntz não o faz. Apesar de esta não coincidência entre as interpretações dos dois *performers* ser bastante sutil, consideramos que – assim como em outros exemplos expostos anteriormente – tal "irregularidade" figura como elemento determinante no rol das práticas interpretativas adotadas no fonograma.

Um aspecto que nos chama a atenção com relação à performance dos dois instrumentistas de sopro é a leveza da interpretação; apesar de o trecho ser permeado pela performance de caráter solista do baterista José Rezala (Turquinho), D'Alcântara e Kuntz adotam o *marcato* e o *sforzando* apenas nos compassos 5, 6, e 12. Nesse sentido, vale mencionar a articulação *staccato* – ao invés do expectável *marcato* – nos compassos 10 e 11, em que há ataques na segunda semicolcheia de cada tempo.

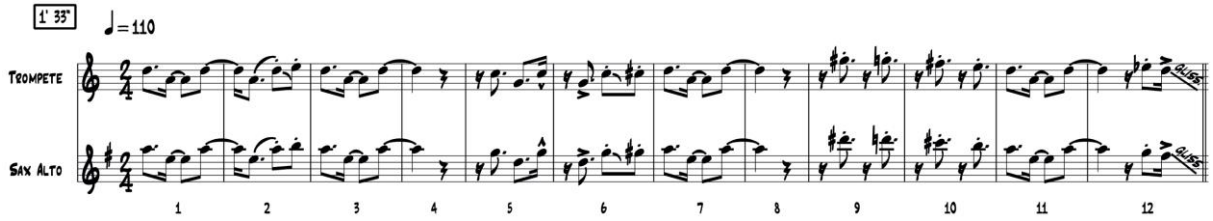

Fig. 19: Segundo excerto das linhas melódicas tocadas ao trompete e sax alto no fonograma *Matias Matos Blues*, presente no álbum *Sambossa 5* (1965), do grupo Sambossa 5. Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

3. Ornamentações improvisadas da melodia

Como mencionado anteriormente, consideramos que no contexto estético do sambajazz a noção de performance inclui não somente nuances interpretativas, mas também a tomada de "liberdades melódicas" por parte dos *performers* ao expor um tema. Desta maneira, apontamos a utilização de tal recurso criativo em seis fonogramas, que são versões instrumentais de canções do repertório da bossa nova.

No intuito de expor com mais clareza os trechos em que tais ornamentações improvisadas são utilizadas, realizamos breves comparações com as versões "originais" de tais canções, baseando-nos no conceito de Aragão (2001), que define a primeira gravação como a "instância de representação do

[22] *Link* para o áudio: https://youtu.be/4ywj39rDfcE.

[23] De acordo com Silva (2021) "o *shout chorus* funciona como um *chorus* do arranjador, comumente referido como um 'improviso escrito'. Entre os músicos no Brasil, essa seção de desenvolvimento musical também é chamada de '*tutti*' e 'especial', variando a terminologia de acordo com a faixa 'sociomusical' observada".

original". Tal procedimento foi realizado com vistas a identificar idiossincrasias interpretativas que distinguem as gravações instrumentais de suas referências em formato canção. Para fins de comparação, realizamos a transposição das versões originais para as alturas utilizadas nas versões instrumentais; destacamos que, assim como no tópico anterior, a escrita musical está transposta nos excertos executados por trompete e saxofones.

3.1. *Ela é Carioca*

No excerto abordado de *Ela é Carioca*[24], presente no disco *Impacto* (1964), o saxofonista Hector Costita adota interpretação proeminentemente distinta daquela registrada pelo grupo Os Cariocas no álbum *Chega de Saudade*[25] (1963), como é possível constatar observando as Fig. 20 e 21. Da anacruse do compasso 1 até o primeiro tempo do compasso 2, as alterações realizadas pelo saxofonista são concernentes à rítmica; enquanto na gravação do grupo Os Cariocas são utilizadas tercinas de semínima, Costita adota fraseado que remete ao dobro do tempo (± = 136) em que a seção rítmico-harmônica toca.

A ornamentação improvisada da melodia ocorre entre a segunda metade do compasso 2 e o compasso 3, conforme destaque no quadro vermelho da Fig. 21. Neste ponto, Costita toca primeiramente uma frase sobre o acorde G9, que antecede o repouso na nota Lá, coincidindo inclusive com o movimento melódico da gravação original; o músico realiza o movimento cromático Lá-Sol#-Lá e, depois, a passagem Dó-Si-Lá. Desta maneira, o saxofonista tem a nota Lá como central e realiza diferentes formas de alcançá-la. Posteriormente, além da alteração rítmica evidente, no segundo tempo do compasso 3 Costita utiliza uma passagem cromática (Fá# - Fá) antes das notas que de fato fazem parte da melodia (Mi - Lá).

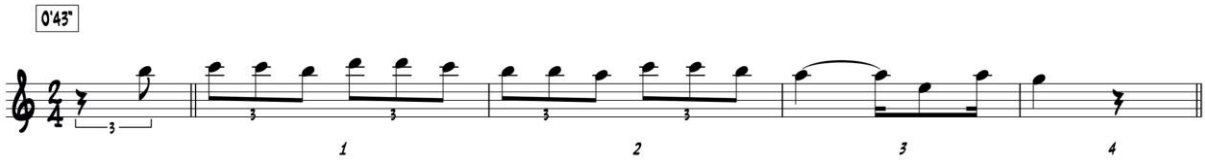

Fig. 20: Excerto da "instância de representação do original" da melodia de *Ela é Carioca*, conforme gravação realizada pelo grupo Os Cariocas, presente no álbum *Mais Bossa com Os Cariocas* (1963). Partitura transposta para fins de comparação com a figura anterior. Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

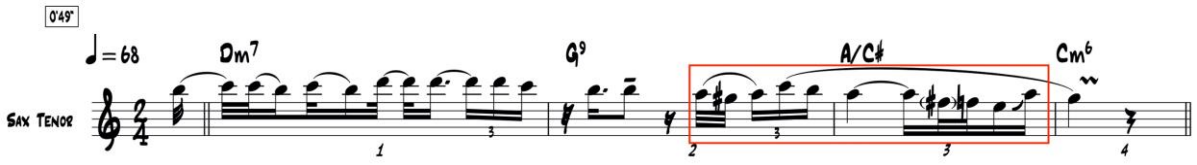

Fig. 21: Excerto da melodia de *Ela é Carioca* em versão executada pelo saxofonista Hector Costita, presente no álbum *Impacto* (1964). Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

[24] *Link* para o áudio: https://youtu.be/jRQdEOTcmG4.

[25] *Link* para o áudio: https://youtu.be/wPXczFtGsDs.

3.2. *Desafinado*

Nos compassos iniciais da exposição do tema de *Desafinado*[26] no disco *100% Bossa* (1963), o trompetista Julinho Barbosa adota interpretação próxima daquela registrada por João Gilberto no álbum *Chega de Saudade*[27] (1959), como é possível constatar observando as Fig. 22 e 23. As mais proeminentes alterações se dão com a adição de uma nota no compasso 3 e as alterações rítmicas nos compassos 5 e 6.

A ornamentação improvisada da melodia ocorre no compasso 7; enquanto neste ponto da gravação de João Gilberto há a finalização da frase, Barbosa realiza uma ornamentação de caráter improvisado sobre o acorde Bm7(b5), postergando a nota final para o compasso 8, conforme destaque no quadro vermelho da Fig. 23.

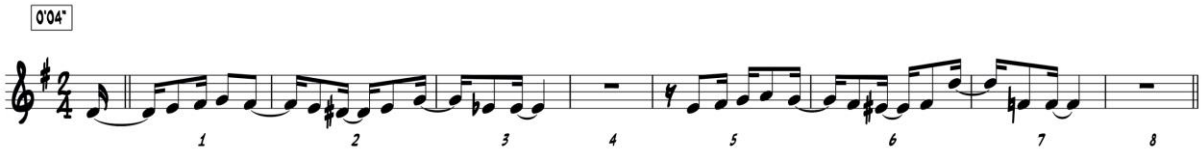

Fig. 22: Excerto da "instância de representação do original" da melodia de *Desafinado*, conforme gravação realizada por João Gilberto, presente no álbum *Chega de Saudade* (1959). Partitura transposta para fins de comparação com a figura anterior. Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

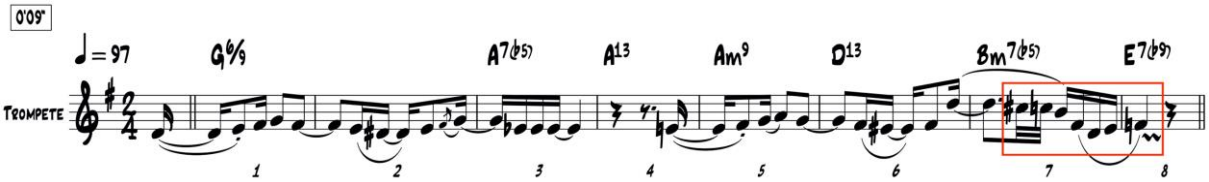

Fig. 23: Excerto da melodia de *Desafinado* em versão executada pelo trompetista Julinho Barbosa, presente no álbum *100% Bossa* (1963). Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

3.3. *Inútil Paisagem*

No excerto abordado de *Inútil Paisagem*[28] presente no disco *À vontade mesmo* (1965), o trombonista Raul de Souza adota interpretação consideravelmente díspar da gravada por Nana Caymmi no álbum *Caymmi visita Tom*[29] (1964), conforme fica evidente na comparação entre as Fig. 24 e 25. O primeiro elemento que se destaca é a rítmica, já que Souza adota em sua performance mais notas "fora" do tempo em comparação com a interpretação vocal, como nos compassos 1, 4 e 8. Além disso, o trombonista utiliza o recurso de "repetição de notas" (LIGON, 2001: 322) em pontos em que na versão de Caymmi há notas longas, como nos compassos 3, 5 e 11.

A ornamentação improvisada da melodia ocorre em seis pontos, conforme destaques nos quadros em vermelho da Fig. 25. Na maioria das vezes, o recurso é empregado de maneira sutil, apenas com adições de uma ou duas notas, como ocorre nos compassos 4, 6, 8 e 12. O recurso é utilizado pelo

[26] *Link* para o áudio: https://youtu.be/1iDckJkcaZg.

[27] *Link* para o áudio: https://youtu.be/yUuJrpP0Mak.

[28] *Link* para o áudio: https://youtu.be/n7rUzbJOt3E.

[29] *Link* para o áudio: https://youtu.be/Hf7_Iq6Ifco.

músico de forma mais evidente em dois pontos: entre os compassos 10/11 e 13/14; nestes momentos, Souza adiciona algumas notas à melodia e omite outras, utilizando-se na maior parte do tempo de caminhos melódicos que evoluem por graus conjuntos.

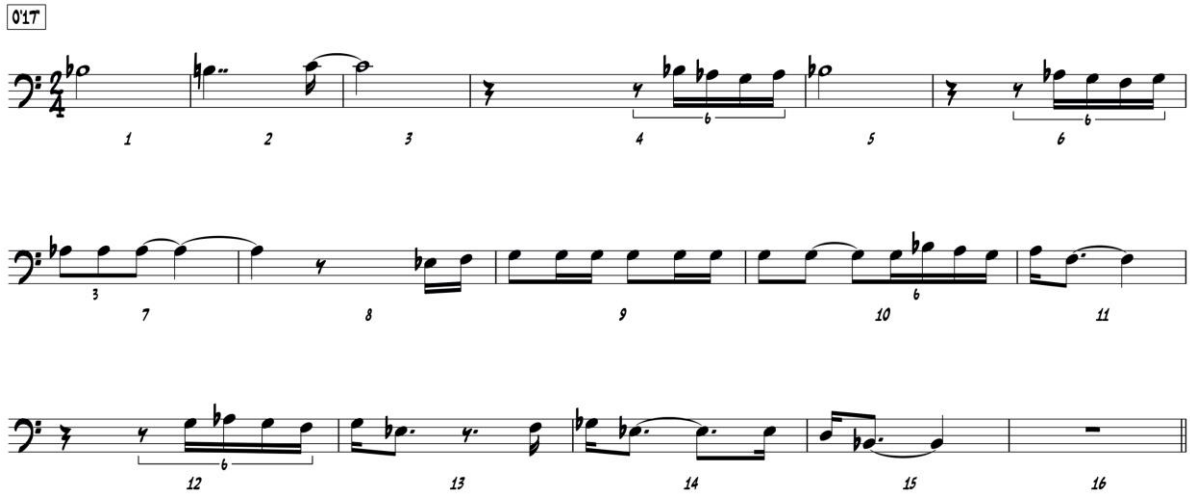

Fig. 24: Excerto da "instância de representação do original" da melodia de *Inútil Paisagem*, conforme gravação realizada por Nana Caymmi, presente no álbum *Caymmi visita Tom* (1964).
Partitura transposta para fins de comparação com a figura anterior. Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

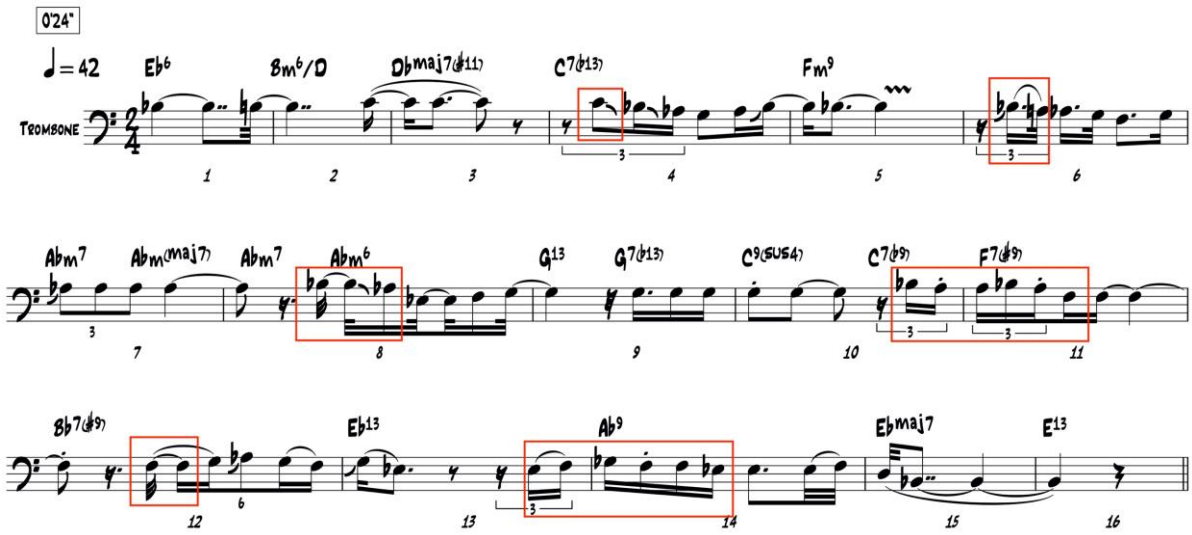

Fig. 25: Excerto da melodia de *Inútil Paisagem* em versão executada pelo trombonista Raul de Souza, presente no álbum *À Vontade Mesmo* (1965). Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

3.4. *Samba do Avião*

No trecho transcrito de *Samba do Avião*[30] presente no disco *À vontade mesmo* (1965), o trombonista Raul de Souza adota interpretação marcadamente distinta daquela executada por Elza Laranjeira no álbum *A música de Jobim e Vinicius*[31] (1962), como é possível visualizar nas Fig. 26 e 27. Ressaltamos a ampla diferença de andamento entre as duas versões: a da cantora se situa em torno de 95 bpm, enquanto a de Souza está em aproximadamente 48 bpm. Assim, a versão do trombonista é bem mais lenta, possuindo um caráter "lírico", que o músico enfatizou por meio da construção de mais caminhos melódicos.

Grosso modo, Souza utiliza rítmica consideravelmente menos apoiada no tempo do que a cantora, empregando o contorno rítmico "original" apenas nos compassos 8 e 9. Conforme é possível observar nos quadros em vermelho na Fig. 27, a ornamentação improvisada da melodia ocorre entre os compassos 3 e 4 e no compasso 5; além disso, no compasso 6 o trombonista adiciona uma nota ao contorno melódico. Na primeira passagem mencionada há o emprego enfatizado de "abordagem cromática" (LIGON, 1996: 13), enquanto na segunda o músico utiliza o recurso de "*enclosure*" (COKER, 1991: 50), sendo que a "nota-alvo" Sol é precedida por Fá# (aproximação cromática) e Lá (aproximação diatônica).

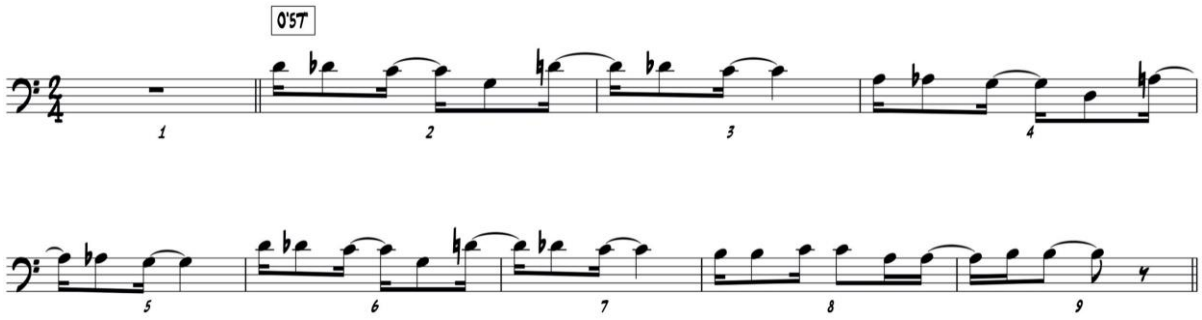

Fig. 26: Excerto da "instância de representação do original" da melodia de *Samba do Avião*, conforme gravação realizada por Elza Laranjeira, presente no álbum *A Música de Jobim e Vinicius* (1962).
Partitura transposta para fins de comparação com a figura anterior. Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

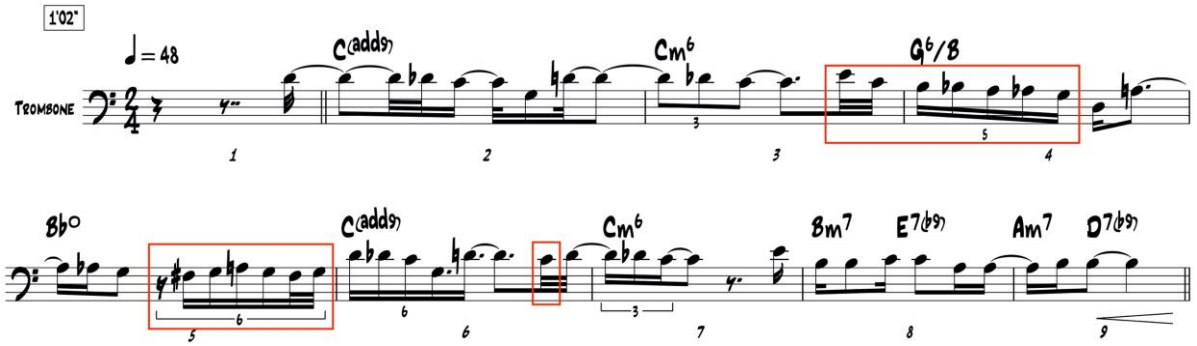

Fig. 27: Excerto da melodia de *Samba do Avião* em versão executada pelo trombonista Raul de Souza, presente no álbum *À Vontade Mesmo* (1965). Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

[30] *Link* para o áudio: https://youtu.be/rGq_1NthYIs.

[31] *Link* para o áudio: https://youtu.be/XQyW6pdH5N8.

3.5. *Vivo Sonhando*

Como é possível constatar nas Fig. 28 e 29, no excerto abordado de *Vivo Sonhando*[32] presente no disco *Impacto* (1964), o saxofonista Hector Costita adota interpretação próxima daquela executada pelo grupo Os Cariocas[33] no álbum *Mais Bossa com Os Cariocas* (1963). Dentre as distinções que podem ser observadas, é possível citar o fato de que, nos compassos 1 e 5 da versão instrumental, o saxofonista inicia a melodia no tempo, em vez da segunda semicolcheia, como ocorre na "instância de representação do original"; além disso, entre a anacruse do compasso 13 e o primeiro tempo do compasso 14, Costita altera de maneira mais saliente o contorno rítmico.

A ornamentação improvisada da melodia ocorre nos compassos 4, 8 e 16, conforme é observável nos destaques em vermelho da Fig. 29. No primeiro e terceiro pontos, Costita utiliza a mesma passagem cromática descendente entre as notas Sol e Mi, que funciona como uma espécie de conexão entre as frases do tema. Na segunda ornamentação, localizada no compasso 8, o saxofonista lança mão de uma passagem descendente por graus conjuntos que antecede a nota Ré da melodia.

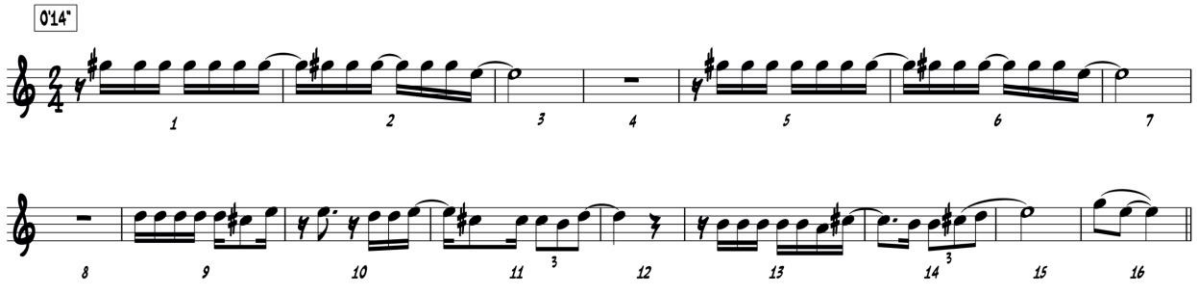

Fig. 28: Excerto da "instância de representação do original" da melodia de *Vivo Sonhando*, conforme gravação realizada pelo grupo Os Cariocas, presente no álbum *Mais Bossa com Os Cariocas* (1963). Partitura transposta para fins de comparação com a figura anterior. Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

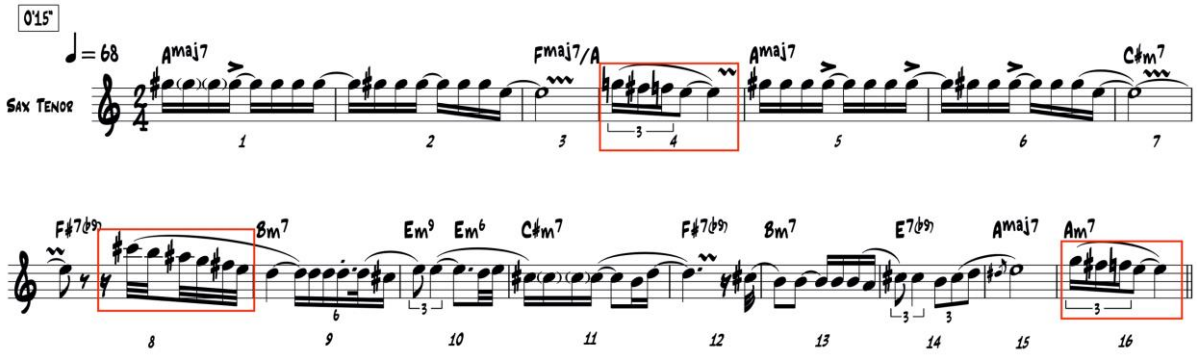

Fig. 29: Excerto da melodia de *Vivo Sonhando* em versão executada pelo saxofonista Hector Costita, presente no álbum *Impacto* (1964). Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

[32] *Link* para o áudio: https://youtu.be/jRQdEOTcmG4.

[33] *Link* para o áudio: https://youtu.be/LVxjOJ60L4s.

3.6. *Você e Eu*

No trecho abordado de *Você e Eu*[34] presente no disco *À vontade mesmo* (1965), o trombonista Raul de Souza adota interpretação consideravelmente distinta daquela executada por Carlos Lyra no álbum *Carlos Lyra*[35] (1962), como é possível constatar na comparação entre as Fig. 30 e 31. Assim como ocorre em outros excertos abordados neste tópico, na versão instrumental o músico utiliza figuras rítmicas diferentes daquelas presentes na "instância de representação do original"; no entanto, consideramos que a distinção mais proeminente ocorre nos pontos em que há ornamentações improvisadas da melodia.

Como é possível observar nos quadros em vermelho destacados na Fig. 31, o recurso criativo é utilizado pelo trombonista em seis pontos, a saber: a) compassos 6 e 7; b) do compasso 15 ao 17; c) do compasso 21 ao 23; d) compassos 28 e 29; e) compassos 31 e 32; f) compassos 35 e 36. Grosso modo, Souza realiza tais ornamentações aplicando "arpejos" (LIGON, 1996: 33. COKER, 1991: 1) nos compassos 6 e 21, passagens em graus conjuntos nos compassos 15, 16, 17 e 36 e "cromatismo linear" (COKER, 1991: 81) nos compassos 22 e 31.

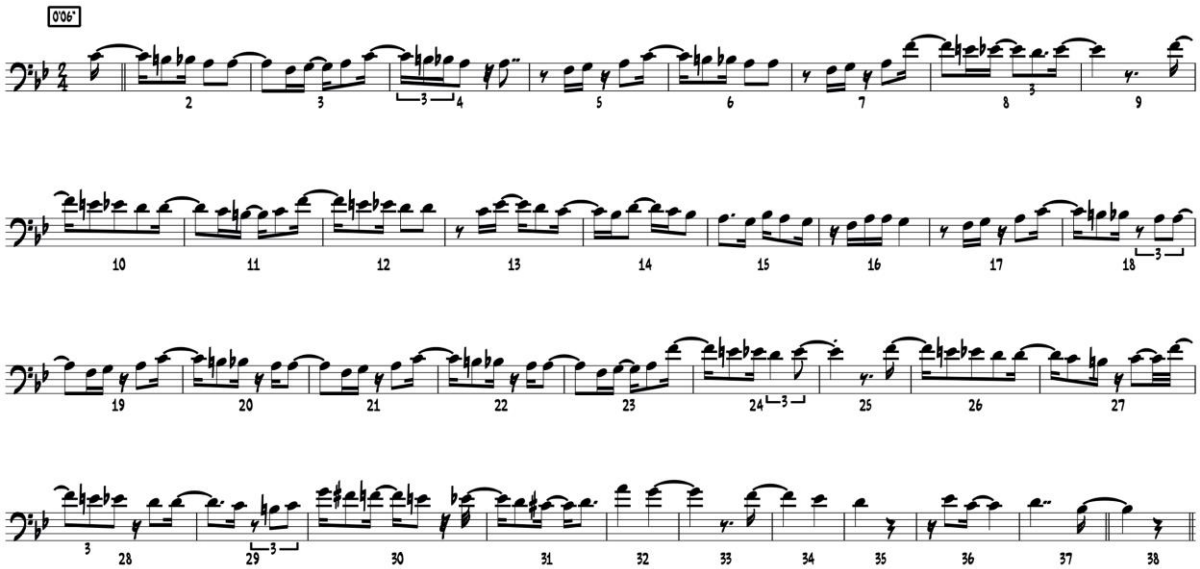

Fig. 30: Excerto da "instância de representação do original" da melodia de *Você e Eu*, conforme gravação executada por Carlos Lyra, presente no álbum *Carlos Lyra* (1961).
Partitura transposta para fins de comparação com a figura anterior. Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

[34] *Link* para o áudio: https://youtu.be/AbjgPKRQ8_0.

[35] *Link* para o áudio: https://youtu.be/kjXv7BzADOM.

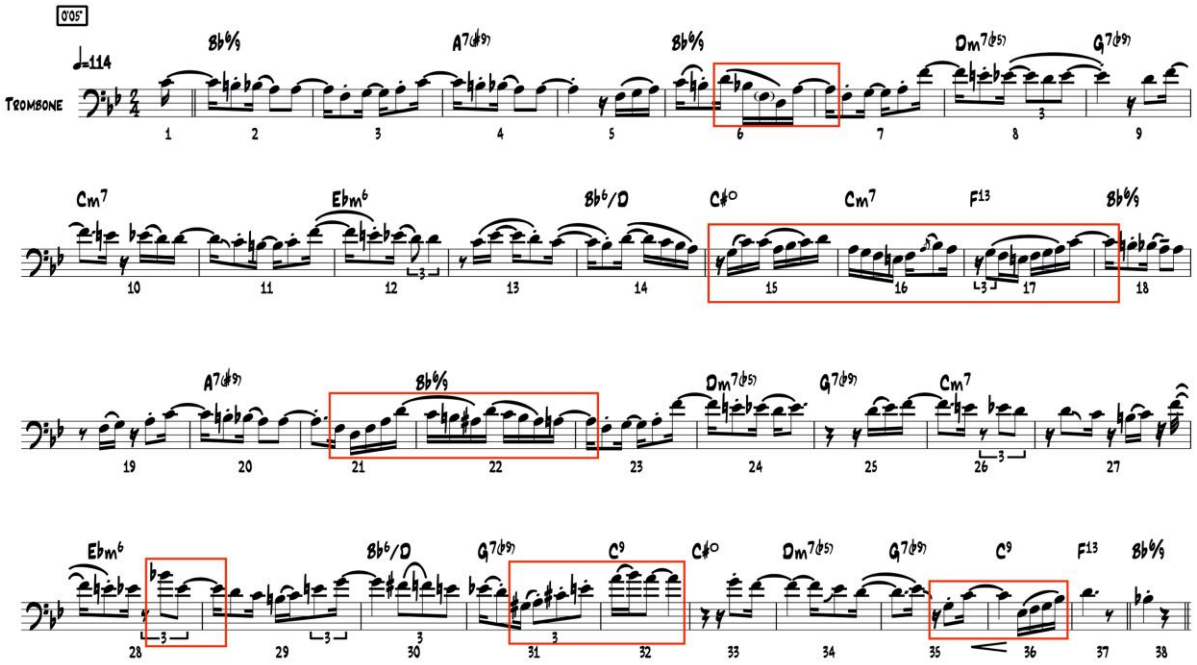

Fig. 31: Excerto da melodia de *Você e Eu* em versão executada pelo trombonista Raul de Souza, presente no álbum *À Vontade Mesmo* (1965). Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

Considerações finais

A partir da observação e discussão acerca dos recursos interpretativos presentes nos fonogramas, foi possível constatar que as articulações e inflexões mais recorrentes nesta órbita estético-musical são as mesmas encontradas na discografia do jazz – notadamente o *bebop* – e descritas na literatura da *jazz theory*, além disso, destacamos a importância da sonoridade gerada por determinadas "irregularidades" – deliberadas ou não – resultantes da não coincidência de detalhes interpretativos referentes a ritmo, articulações e inflexões.

Ademais, a partir da descrição analítica das gravações, pudemos constatar que a performance musical de sopros no sambajazz do período abordado se caracteriza não somente pelas nuances interpretativas resultantes da recorrência de articulações e inflexões, mas também pela tomada de "liberdades melódicas" por parte dos instrumentistas na exposição dos temas. Conforme tratado no tópico 3, tais ornamentações improvisadas da melodia são recursos utilizados de maneira proeminente nos fonogramas abordados. Assim, entendemos que, neste contexto, a noção de performance diz respeito não somente aos aspectos interpretativos, mas também aos criativos.

No campo fonográfico do sambajazz houve não só o florescimento artístico e profissional de diversos instrumentistas de sopro de reconhecida importância na música brasileira, mas também parte importante de sua validação obtida junto aos próprios pares. Pudemos abordar alguns dos mais representativos nomes do período neste trabalho, em que destacamos a contribuição dos trompetistas Julinho Barbosa, Pedro Paulo, Magno D'Alcântara e Maurílio, dos saxofonistas J.T. Meirelles, Hector Costita, Paulo Moura e Kuntz e dos trombonistas Benedito Pereira dos Santos, Edson Maciel e Raul de Souza ao campo da performance de sopros na música brasileira popular.

Os desdobramentos do sambajazz como fenômeno sócio-estético-musical, incluindo a noção de performance inerente a isso, podem ser observados até os dias de hoje. Esta música instrumental brasileira "jazzisticamente orientada" de meados do século XX continua ressoando tanto conceitualmente – estando presente na formação dos músicos – quanto empiricamente, persistindo no repertório de shows e *jam sessions*. Considerando a dimensão disso, não esperamos esgotar um tema tão amplo, mas contribuir para as discussões sobre o assunto e estimular novas pesquisas que investiguem essa temática.

Referências

ALVES, Cléber José Bernardes. *Paulo Moura e a bossa nova instrumental*. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música da UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935).* Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

BOYDEN, David D.; STOWELL, Robin. Glissando. *In*: SADIE, Stanley; GROVE, George. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001.

CHEW, Geoffrey; BROWN, Clive. Staccato. *In*: SADIE, Stanley; GROVE, George. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001.

COKER, Jerry. *Elements of the Jazz Language for the developing improviser.* Miami: Warner Bros. Publications, 1991.

FERREIRA, Marcello; LOGUECIO, Rochele de Quadros. A análise de conteúdo como estratégia de pesquisa interpretativa em educação em ciências. *Revista de Educação, Linguagem e Literatura*, Inhumas/GO, v. 6, n. 2, p. 33-49, out. 2014.

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. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

HAENEN, G. Moens. Vibrato. *In*: SADIE, Stanley; GROVE, George. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001.

HENN FABRIS, Elí. Cinema e Educação: um caminho metodológico. *Educação & Realidade*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 33, n. 1, p. 117-133, jan./jun. 2008.

JANDER, Owen; COOKE, Peter. Inflection [inflexion]. *In*: SADIE, Stanley; GROVE, George. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001.

KUZMICH, John, Jr.; BASH, Lee. *Improvisation Instruction*: techniques for developing a Successful School Jazz Program. Miami: Belwin Mills, 1992.

LAWN, Richard J. *The Jazz Ensemble Director's Manual*: A handbook of practical methods and materials for the educator. Oskaloosa: C.L. Barnhouse Company, 1995.

LIGON, Bert. *Connecting chords with linear harmony*. Milwaukee: Hal Leonard, 1996.

LIGON, Bert. *Jazz Theory Resources vol. 2:* tonal harmonic, melodic & rhythmic organization of jazz. Milwaukee: Hal Leonard, 2001.

MARCH, Daniel. *Beyond Simplicity*: Analytical Strategies for Contemporary Music. Thesis (Doctor of Philosophy). Department of Music, University of York, Heslington, 1997.

MAURITY, Fernando Trocado. *Improvisação em Victor Assis Brasil*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

NEUMEYER, David; BUHLER, James. Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (I): Analysing the Music. *In*: DONELLY, K. J. *Film Music*: Critical Approaches. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001.

PAIVA, Adriana Catarina de Carvalho de. *Educação Musical no Programa Cordas da Amazônia*: descrição analítica dos procedimentos metodológicos das turmas de violoncelo. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

SAGAWA, Fernando Seiji. *Victor Assis Brasil e suas gravações de canções brasileiras*: relações de sentido entre interpretação instrumental e os regimes de integração entre melodia e letra. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

SARAIVA, Joana Martins. A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Raphael Ferreira da. Adaptação de gêneros brasileiros a compassos mistos como semente do processo composicional. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 9, n. 3, p. 1-45, dez. 2021.

SPANIO, Matteo. *Tutti Quanti Voglion Fare Jazz*: contaminazioni jazz nel repertorio clarinettistico del '900. Dissertação (Diploma Accademico di II livello in clarinetto). Conservatorio di Musica Cesare Pollini, Padova, 2021.

SWANSON, Lars. *Exercises in Developing Bebop Scale Language for Collegiate Jazz Students*. Dissertação (Mestrado em Jazz Pedagogy) – West Virginia University, Morgantown, 2020.

TOLSON, Jerry. Jazz Style and Articulation: how to get your band or choir to swing. *Music Educators Journal*, Thousand Oak, v. 99, n. 1, p. 80-86, Sept. 2012.

TROTTA, Felipe C. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Revista Ícone* (on-line), v. 10, p. 1-12, 2008.

WINDSOR, Willian Luke. *A Perceptual Approach to the Description Analysis of Acousmatic Music*. Thesis (Doctor of Philosophy) – Department of Music, City University of London, London, 1995.

WOLFE, Marcus. *Stan Getz*: forgotten bebop tenor saxophonist. Thesis (Doctor of Musical Arts). University of Illinois Urbana-Champaign, Champaign, 2009.

WOODWARD, Robert John. *Understanding Saxophone Solos in Recorded Popular Music 1972-1995*. Thesis (Doctor of Philosophy in Music). Western Sydney University, Sydney, 2018.

Raphael Ferreira é saxofonista, compositor e arranjador, tendo lançado nove discos entre projetos como solista ou colíder. Como sideman, realizou trabalhos com Airto Moreira, Flora Purim, Arismar do Espírito Santo, Filó Machado, Nelson Sargento, Edi Rock, Arthur Verocai, Raul de Souza, Letieres Leite e Rosa Passos, tendo excursionado pelas Américas do Sul e Norte, Europa e Marrocos; nesta atividade, destaca-se sua atuação junto a Hermeto Pascoal & Big Band, com disco premiado no Latin Grammy 2018. Ferreira é Doutor em Música pela Unicamp e realizou Pós-Doutorado pela University of North Texas/EUA; desde 2012 é professor da Universidade Federal de Uberlândia. raphaelphferreira@gmail.com

Maico Lopes é trompetista e pesquisador. Possui Bacharelado (2003), Mestrado (2007) e Doutorado (2012) pela mesma universidade. Atua regularmente em performances como instrumentista nos repertórios orquestral, de câmara e popular para o trompete. Em 2020, publicou o livro Trompete Brasileiro, um método para trompete com a linguagem da música brasileira popular, No ano seguinte, lançou um álbum homônimo, com repertório de música brasileira para trompete sem acompanhamento e grupos de trompete. Desenvolve pesquisas com ênfase para pedagogia e performance musical, principalmente nos temas: trompete contemporâneo, grupo de trompetes, música brasileira popular, música de câmara e música brasileira. Atualmente é Professor de trompete da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). maico.lopes@unirio.br