



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO ARTES - IARTE

CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**O DISCURSO INTERPRETATIVO DE PAULO MOURA NO DISCO
“GAFIEIRA ETC E TAL”**

Uberlândia, julho de 2018

URIEL MOREIRA PAZINI

**O DISCURSO INTERPRETATIVO DE PAULO MOURA NO DISCO
“GAFIEIRA ETC E TAL”**

Monografia apresentada em cumprimento de avaliação das disciplinas Pesquisa em Música 3 e TCC, do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), sob orientação do professor Dr. Raphael Ferreira da Silva no primeiro semestre de 2018.

Uberlândia, julho de 2018

RESUMO

O presente trabalho é uma análise da capacidade criativo-interpretativa do músico Paulo Moura. Por meio de duas gravações, “Ao Velho Pedro” e “Alma Brasileira”, presentes no disco “Gafieira etc e tal”, investigaram-se elementos técnico-musicais utilizados pelo saxofonista nas gravações.

Inicialmente, verificou-se que o saxofonista manteve a mesma, ou quase a mesma interpretação nas seções homônimas. Isso é evidente nas seções A1 e A2 das duas faixas.

Ao longo das análises, também foi possível perceber variações rítmicas mais complexas, mudanças de articulação e a inclusão ou substituição de técnicas de expressão. Comprova-se isso nas seções B1 e B2 de “Ao Velho Pedro” e nas seções improvisadas de ambas as gravações.

Palavras-chave: saxofone; interpretação; música brasileira popular; Moura, Paulo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. PAULO MOURA.....	2
2. ANÁLISES.....	4
2.1. <i>Ao Velho Pedro</i>.....	7
2.1.1. Elementos interpretativos na seção A.....	8
2.1.2. Elementos interpretativos na seção B.....	14
2.2. <i>Alma Brasileira</i>.....	21
2.2.1. Elementos interpretativos na seção A.....	22
2.2.2. Elementos interpretativos na seção A'.....	24
2.2.3. Elementos interpretativos na seção B.....	27
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	29
REFERÊNCIAS.....	32
APÊNDICE.....	33
ANEXO - TRANSCRIÇÕES.....	46

INTRODUÇÃO

A proposta do presente trabalho foi, por meio da escuta, registrar em pauta, detalhes da interpretação de Paulo Moura no disco *Gafieira etc e tal*. Além da transcrição da linha melódica do saxofone, o foco do trabalho esteve no registro de nuances interpretativas que, em muitos casos, não são registrados em partitura, permitindo assim, uma maior liberdade ao intérprete. Considerou-se como nuances interpretativas, os tipos de articulações, ornamentações, dinâmicas e inflexões.

Apenas duas faixas do disco foram analisadas, *Ao Velho Pedro* e *Alma Brasileira*. As duas gravações foram escolhidas por apresentarem maior relevância no que se refere ao estilo interpretativo de Moura.

O primeiro capítulo apresenta um breve contexto biográfico sobre Paulo Moura, revelando alguns festivais que participou, premiações que recebeu, e alguns álbuns de destaque que fazem parte de sua discografia, e, no segundo capítulo constam as análises das faixas.

O trabalho conta ainda com um apêndice, onde constam as análises das seções improvisadas por Moura, e com um Anexo, onde se encontram as transcrições na íntegra, com o intuito de uma melhorar a compreensão do trabalho, e também com o objetivo de auxiliar em possíveis desenvolvimentos ou criações de novas *performances*.

1. PAULO MOURA¹

Paulo Moura veio de uma família de músicos. Seus irmãos mais velhos eram músicos e tocavam em diversos bailes e eventos. Iniciou seus estudos musicais aos nove anos de idade com o seu pai Pedro² em 1941. Mais tarde, Moura tocou em várias orquestras como a de Osvaldo Borba, de Zaccarias e também na Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Moura também acompanhou cantores trabalhando na Rádio Tupi e na Rádio Nacional.

Em 1978, dois anos depois da gravação de sucesso do disco *Confusão Urbana Suburbana e Rural*, finalmente Moura resolve dedicar-se à carreira solo, afastando-se dos trabalhos da Orquestra do Teatro Municipal.

Em 1981, Moura grava o disco *Consertão* pelo selo Kuarup, e no mesmo ano, participa de um espetáculo dedicado a Villa-Lobos, juntamente com Arthur Moreira Lima e Turíbio Santos na sala Cecília Meireles.

No ano seguinte, Moura participa do Festival de Jazz de Berlin e, ainda neste ano, escreve para o *Festival da Paz* a música *Diálogo para a paz mundial* juntamente com o pianista Alex Meirelles. Esta música irá aparecer no seu disco *Gafieira etc e tal* gravado pela Kuarup e lançado em 1986.

Um ano depois, 1985, Paulo Moura viaja para a França e toca no Festival Brazil em Antibes Juan-les-Pins, ao lado de Raphael Rabello e Zé da Velha. No ano seguinte, além do lançamento de *Gafieira etc e tal*, Moura apresenta-se em Paris e Nova Iorque no *Free Jazz Festival*.

Em 1991 é lançado pela Chorus Music *Paulo Moura e Ociladocê interpretam Caymmi*, e, um ano mais tarde, Moura, em parceria com Raphael Rabello, grava *Dois Irmãos*. Por esse CD, Moura recebe o Prêmio Sharp de Melhor Instrumentista Popular de 1992.

Na década seguinte, no ano de 2000, Moura ganha o Primeiro Grammy Latino para Música de Raiz com seu trabalho em Rob Digital de *Pixinguinha: Paulo Moura e*

¹ Todas as informações biográficas sobre Paulo Moura presentes neste capítulo, foram pesquisadas no site <<http://www.institutopaulomoura.com.br/home/index.html>> (acesso em 05/06/2018) e no livro de Halina Grynberg, *Paulo Moura um solo brasileiro*.

² A música *Ao Velho Pedro* (composição de Paulo Moura) foi uma homenagem de Moura a seu pai.

os Batutas. No mesmo ano, sua *Fantasia para Saxofone e Orquestra Sinfônica* é apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Três anos mais tarde, Moura recebe o prêmio Rival Petrobras na categoria instrumental pelo álbum *K-Ximblues* e ainda vence o prêmio Tim de Música Brasileira na categoria de melhor solista. No ano seguinte (2004) grava *El Negro Del Blanco* em parceria com Yamandu Costa, recebendo em 2005 o Prêmio Tim de Melhor Solista Popular por sua interpretação no CD.

Em 2009, Moura grava seu último trabalho, *Afro Bossa Nova* em parceria com o guitarrista Armandinho. No ano seguinte, em 12 de Julho de 2010, Paulo Moura falece no Rio de Janeiro, depois de seis anos de luta contra um câncer linfático.

2. ANÁLISES

Durante as análises, foram encontrados vários recursos interpretativos (variações rítmicas, de ornamentação e de articulação). Dentre esses elementos identificados estão: o *heavy accent*, *apojatura*, *bend*, *scoop*, *ghost note*, *glissando*, *staccato* e outros.

A seguir explicar-se-á cada um dos elementos identificados. Como referenciais teóricos utilizam-se os trabalhos de BERLINER (1994), PASSOS (2016), MED (1996) e LIEBMAN (1989).

Heavy accent é a acentuação de uma nota com maior intensidade (BERLINER, 1994, apud PASSOS, 2016).



Figura 1: Uso do *heavy accent*

Apojatura é uma ornamentação com a finalidade de acrescentar uma ou mais notas em uma melodia (MED, 1996).



Figura 2: Uso da *apojatura*

O *Scoop* é a execução de uma nota iniciada com a afinação mais baixa, porém é terminada em sua afinação natural (PASSOS, 2016, p.67).

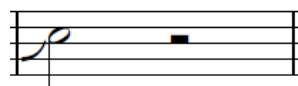


Figura 3: Uso do *scoop*

Bend é uma desafinação proposital no ataque de uma nota. Segundo Passos (2016, p.67) “é a alteração de afinação de uma nota tanto para cima quanto para baixo de sua posição central, retornando novamente ao seu centro”.



Figura 4: Uso do *bend*

Ghost note é a execução de uma nota com altura indefinida ou proximal. Aqui se caracteriza ela como uma nota entre parênteses.



Figura 5: Uso do *ghost note*

Glissando é o acréscimo de notas diatônicas ou cromáticas entre duas outras notas, “é a execução de um “deslizamento” entre duas notas” (PASSOS, 2016, p.67).

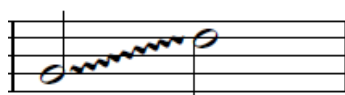


Figura 6: Uso do *glissando*

Staccato é a execução rápida, curta e separada de uma nota.



Figura 7: Uso do *staccato*

Mordente é a execução rápida de um intervalo de segunda acima ou de segunda abaixo da nota que se está grafado o mordente (MED, 1996). Nas faixas analisadas, só o *mordente superior* foi identificado.



Figura 8: Uso do *mordente*

Vibrato é a oscilação na frequência sonora de uma nota. “Para instrumentos de sopro, é simplesmente manipulação periódica de uma nota pela rápida flutuação e pulsação rítmica do volume” (LIEBMAN, 1989, p.49).

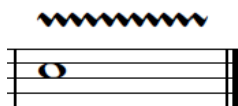


Figura 9: Uso do *vibrato*

O *fall* é um recurso que consiste na desafinação do final da nota. Uma “queda” da afinação da mesma.



Figura 10: Uso do *fall*

2.1. Ao Velho Pedro

Ao velho Pedro é uma peça em forma binária e foi executada na gravação na seguinte sequência: AABABAB. Paulo Moura não toca na terceira repetição da seção A; tal parte é interpretada pelo trombonista Zé da Velha, por isso não consta nas análises.

A quarta repetição da seção A e a terceira repetição da seção B também não constam nesta parte, pois são improvisadas e fogem ao escopo do trabalho. Todos os elementos mais representativos da análise estão na primeira e segunda repetição das seções A e B.

Para facilitar a compreensão das análises, diferenciou-se cada seção repetida com o número referente à sua ordem de execução: A1 A2 B1 (A3) B2 (A4) (B3). Serão comparados os elementos interpretativos entre: a) A1 e A2 e b) B1 e B2. Para uma análise comparativa, dividir-se-ão as seções em trechos.

2.1.1. Elementos interpretativos na seção A

1º trecho

Em A1, Moura articula a primeira e a terceira nota do trecho em *staccato*, e a última nota do primeiro compasso em *heavy accent*. Além disso, Moura acrescenta uma *apojatura* na última nota do compasso.

Na primeira nota do segundo compasso, Moura usa um *vibrato* e na nota seguinte utiliza um *scoop*.

No terceiro compasso, Moura liga as duas primeiras notas e depois, liga as duas primeiras notas do tempo seguinte, acrescentando um *vibrato* na nota final do trecho.



Figura 11: Primeiro trecho da seção A1 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 6 ao 9.

Em A2, Moura manteve os *staccatos*, o *heavy accent* na última nota do primeiro compasso e as ligaduras de expressão do terceiro compasso. Desta vez, Moura não faz uso da *apojatura*, dos *vibratos* e do *scoop*.



Figura 12: Primeiro trecho da seção A2 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 38 ao 41.

2º trecho

Em A1, primeiro compasso, Moura articula a primeira e a terceira nota em *staccato*; acrescenta uma *apojatura* na última nota e articula esta mesma nota em *heavy accent*. Na primeira nota do compasso seguinte, Moura usa um *vibrato* e, na segunda nota, utiliza um *scoop*.

No terceiro compasso, Moura liga as duas primeiras notas de cada tempo, e articula a segunda nota do compasso em *staccato*. E na ultima nota do trecho, Moura utiliza um *vibrato*.



Figura 13: Segundo trecho da seção A1 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 10 ao 13.

Em A2, Moura manteve apenas o *staccato* na primeira nota e articulação do terceiro compasso, além de encurtar a duração da segunda nota do primeiro compasso.



Figura 14: Segundo trecho da seção A2 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 42 ao 45.

3º trecho

Na primeira nota da seção A1, Moura usa um *bend* em *crescendo*, e na nota do compasso seguinte, utiliza um *vibrato*. No terceiro compasso, Moura articula a primeira nota em *staccato*, acrescentando uma *apojatura* na mesma nota. Em seguida, Moura liga a segunda nota do compasso até a penúltima, e por fim, Moura acrescenta um *vibrato* na nota final.



Figura 15: Terceiro trecho da seção A1 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 14 ao 17.

Em A2, Moura manteve o *bend* em *crescendo* na primeira nota do compasso inicial e encurtou a duração do *vibrato* na nota do segundo compasso. No compasso seguinte, Moura realiza uma variação rítmica no primeiro tempo e descarta o uso da *apojatura* e, no tempo seguinte, liga as três primeiras notas. Além disso, na nota final, Moura não utiliza o *vibrato*.



Figura 16: Terceiro trecho da seção A2 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 46 ao 49.

4º trecho

Neste trecho de A1, Moura liga todas as duas primeiras notas dos três primeiros compassos. E na primeira nota do último compasso, Moura utiliza um *mordente*.



Figura 17: Quarto trecho da seção A1 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 18 ao 21.

Em A2, no primeiro compasso, e no segundo tempo do segundo compasso, Moura manteve a mesma articulação, porém no último tempo do terceiro compasso, Moura liga as três notas, e no compasso seguinte liga as duas primeiras notas. Moura também manteve o uso do *mordente* na primeira nota do último compasso.



Figura 18: Quarto trecho da seção A2 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 50 ao 53.

5º trecho

Em A1, Moura articula a primeira nota do trecho em *staccato*, acrescentando um *scoop* na mesma nota. No segundo tempo do mesmo compasso, Moura articula a primeira nota em *staccato* e acrescenta uma *apojatura* na nota seguinte. E no terceiro compasso, Moura liga as duas primeiras notas do primeiro tempo e depois as duas primeiras notas do segundo tempo.



Figura 19: Quinto trecho da seção A1 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 22 ao 25.

Em A2, Moura manteve o uso dos *staccatos* no primeiro compasso, substituindo a *apojatura* por um *scoop* na última nota. No compasso seguinte, Moura acrescenta um *vibrato* na primeira nota e um *scoop* na nota consecutiva.

No terceiro compasso, Moura não liga as duas primeiras notas e liga as três últimas notas. No compasso final, Moura realiza uma variação rítmica, articulando as três notas finais em *staccato*.



Figura 20: Quinto trecho da seção A2 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 54 ao 57.

6º trecho

Na primeira nota do trecho de A1, Moura acrescenta uma *apojatura*. No terceiro compasso, Moura liga a última nota do primeiro tempo até a primeira nota do compasso seguinte.

No quarto compasso, Moura usa um *glissando* descendente entre a primeira e a segunda nota, acrescentando um *vibrato* no final da duração da segunda nota. No compasso seguinte, Moura utiliza um *mordente* na última nota do primeiro tempo, ligando esta mesma nota até a última nota do trecho, que por sua vez é agregada com um *vibrato*.



Figura 21: Sexto trecho da seção A1 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 26 ao 31.

Em A2, Moura manteve a ligadura de expressão do terceiro compasso, o *glissando* e o *vibrato* do quarto compasso, o *mordente* do quinto compasso, e o *vibrato* do último compasso (com uma duração maior).

Moura substitui a *apojatura* por um *mordente* na primeira nota do trecho, e acrescenta um *vibrato* na nota do segundo compasso. No terceiro compasso, Moura articula a primeira nota em *staccato*, acrescentando uma *apojatura* na mesma nota. E nos dois últimos compassos, Moura articula todas as notas.



Figura 22: Sexto trecho da seção A2 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 58 ao 63.

7º trecho

No primeiro compasso de A1, Moura articula todas as notas em *staccato* e no terceiro compasso, também articula a primeira e a terceira nota em *staccato* acrescentando um *scoop* na primeira nota.

No compasso seguinte, Moura acrescenta um *mordente* na primeira nota do segundo tempo, e em seguida, no quinto compasso, liga a primeira nota do primeiro tempo até a segunda nota do tempo seguinte, acrescentando um *scoop* na segunda nota do compasso. Por fim, Moura acrescenta um *vibrato* na última nota.



Figura 23: Sétimo trecho da seção A1 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 32 ao 37.

No primeiro compasso de A2, Moura não articula as notas em *staccato* e liga as três últimas notas, e, no segundo compasso, Moura encurta a duração da nota pela metade.

No terceiro compasso, também articula a segunda nota em *staccato* e substitui o *scoop* por uma *apojatura*, e, no compasso seguinte, Moura substitui o *mordente* por um *scoop*.

No penúltimo compasso, Moura articula todas as notas, e, na última nota do trecho, encurta a duração do *vibrato*.



Figura 24: Sétimo trecho da seção A2 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 64 ao 69.

2.1.2. Elementos interpretativos na seção B

1º trecho

Em B1, Moura utiliza *vibratos* na última nota do primeiro compasso e, nas duas primeiras notas do terceiro e quarto compassos. No segundo compasso, Moura liga a primeira nota do segundo tempo com a nota seguinte, e articula a segunda nota do segundo tempo em *staccato*.

No terceiro compasso, Moura articula a segunda nota do segundo tempo em *staccato* e em seguida, liga a segunda nota do segundo tempo do quarto compasso, até a última nota do trecho.



Figura 25: Primeiro trecho da seção B1 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 70 ao 74.

Em B2, Moura manteve todos os *vibratos*, porém, reposicionando o primeiro *vibrato* ao final da duração da nota. No segundo tempo do segundo compasso, Moura articula todas as notas, não articulando a segunda nota em *staccato*.

No segundo tempo do terceiro compasso, Moura realiza uma variação rítmica, ligando a segunda e a terceira notas do tempo e antecipando a primeira nota do compasso seguinte.

Por fim, Moura articula as três notas finais do trecho, prolongando a duração da penúltima nota, e, conseqüentemente, encurtando a duração da última nota.



Figura 26: Primeiro trecho da seção B2 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 134 ao 138.

2ª trecho

Moura liga a primeira nota de B1 até a última nota do compasso seguinte, acrescentando um *scoop* na mesma nota. No segundo compasso, Moura acrescenta um *vibrato* na duração da primeira nota e adiciona um *mordente* na segunda nota do segundo tempo.

No terceiro compasso, Moura usa um *vibrato* na duração da primeira nota e liga as duas notas seguintes. No compasso seguinte, o desenho rítmico é o mesmo do compasso anterior quanto e Moura manteve a posição do *vibrato* e da ligadura de expressão. E na última nota, Moura utiliza um *vibrato*.



Figura 27: Segundo trecho da seção B1 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 74 ao 78.

Nos dois primeiros compassos de B2, Moura não faz uso do *scoop*, do *vibrato* e do *mordente*, além de substituir a síncope do segundo tempo do segundo compasso por uma tercina. Porém, Moura manteve a ligadura de expressão nestes dois compassos.

No terceiro compasso, Moura encurta a duração da primeira nota e realiza uma variação rítmica no segundo tempo, ligando as quatro primeiras notas e antecipando a nota do compasso seguinte, ligando-a até a segunda nota do segundo tempo do quarto compasso.

No segundo tempo do quarto compasso, Moura realiza uma variação rítmica, substituindo quatro colcheias por uma síncope, além de acrescentar uma *apojatura* dupla na segunda nota da síncope. E na última nota, Moura descarta o uso do *vibrato*.



Figura 28: Segundo trecho da seção B2 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 138 ao 142.

3º trecho

Em B1, Moura usa *vibratos* na primeira nota do trecho, na primeira nota do terceiro, quarto, quinto e sexto compasso. Moura liga a última nota do segundo compasso até a primeira nota do segundo tempo do próximo compasso. Em seguida, Moura liga a segunda nota do segundo tempo do terceiro compasso até a próxima nota, acrescentando uma *apojatura* dupla na última nota do compasso.

Depois Moura liga a última nota do quarto compasso até a segunda nota do segundo tempo do compasso posterior. E no quinto compasso, Moura liga a última nota com a primeira nota do compasso seguinte.

No sexto compasso, Moura articula a primeira nota do segundo tempo em *staccato* e acrescenta um *scoop* na nota posterior. No compasso seguinte, Moura liga a primeira nota até a segunda nota do segundo tempo, acrescentando um *glissando* descendente entre a primeira e a segunda nota. A última nota do compasso é articulada em *staccato* por Moura. E no último compasso, Moura liga todas as notas, articulando-as em *staccato*.



Figura 29: Terceiro trecho da seção B1 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 78 ao 85.

Em B2, Moura manteve o *vibrato* apenas na primeira nota do quarto compasso. No começo do trecho, Moura usa um *scoop* na primeira nota, ligando-a até a segunda nota do terceiro compasso. Além disso, Moura substitui o segundo tempo do segundo compasso por uma tercina, prolongando a última nota da tercina e encurtando a nota seguinte, no qual Moura acrescenta um *scoop*.

Ainda no segundo compasso, porém no segundo tempo, Moura realiza uma variação rítmica, além de acrescentar uma *apojatura* na última nota e ligá-la na nota seguinte, que por sua vez, é encurtada a duração.

No segundo tempo do quarto compasso, Moura realiza mais uma variação rítmica, e no compasso seguinte, Moura encurta a duração da primeira nota, porém mantendo a ligadura de expressão entre a última nota do compasso com a nota seguinte.

Moura não articula a primeira nota do segundo tempo do sexto compasso em *staccato* e não faz uso do *scoop* na nota seguinte, porém liga a última nota do compasso até a nota seguinte.

No sétimo compasso, Moura descarta o uso do *glissando* entre as duas primeiras notas e prolonga a última nota até o compasso seguinte, e, nas notas finais do trecho, Moura não as articulam em *staccato*, ligando a segunda e a terceira notas do segundo tempo.



Figura 30: Terceiro trecho da seção B2 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 142 ao 149.

4º trecho

No primeiro compasso de B1, Moura articula a primeira e a terceira nota em *staccato*. Na primeira nota do segundo tempo do segundo compasso, Moura acrescenta uma *apojatura* e a liga até a primeira nota do segundo tempo do compasso seguinte.

No terceiro compasso, na primeira e na última nota, Moura usa o *vibrato*, além disso, liga a segunda nota do segundo tempo até a primeira nota do compasso seguinte. No compasso final, Moura acrescenta uma *apojatura* dupla no início do segundo tempo e liga a primeira nota do segundo tempo até a segunda nota do próximo compasso.



Figura 31: Quarto trecho da seção B1 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 86 ao 89.

A partir deste trecho de B2, a melodia apresenta caráter de improviso e logo de início, Moura realiza uma variação rítmica no primeiro compasso, ligando as duas primeiras notas e depois, ligando as três primeiras notas do segundo tempo.

No segundo tempo do segundo compasso, Moura novamente faz uma variação, ligando as três últimas notas. No compasso seguinte, Moura substitui o primeiro tempo por quatro semicolcheias, ligando as três primeiras notas, e, a partir do segundo tempo, Moura liga as notas em pares até o fim do trecho.



Figura 32: Quarto trecho da seção B2 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 150 ao 153.

5º trecho

Na primeira nota do segundo compasso de B1, Moura acrescenta um *vibrato*. Depois, Moura liga a primeira nota do segundo tempo do terceiro compasso até a segunda nota do compasso seguinte.

No quinto compasso, Moura acrescenta um *mordente* na segunda nota, ligando-a até a segunda nota do segundo tempo.



Figura 33: Quinto trecho da seção B1 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 90 ao 95.

Em B2, Moura acrescenta notas no primeiro compasso, ligando as duas primeiras e depois, ligando a primeira nota do segundo tempo até a primeira nota do próximo compasso. Além disso, Moura articula a última nota do compasso em *heavy accent*.

Em seguida, Moura liga as duas notas finais do segundo compasso e todas as notas do primeiro tempo do compasso seguinte. No segundo tempo do terceiro compasso, Moura manteve a ligadura de expressão da primeira nota até a segunda nota do compasso posterior.

No penúltimo compasso, Moura substitui o primeiro tempo por uma síncope, e descarta o uso do *mordente* na última nota do primeiro tempo e a ligadura de expressão. E, por fim, Moura substitui o último compasso por duas síncope.



Figura 34: Quinto trecho da seção B2 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 154 ao 159.

6º trecho

No primeiro compasso de B1, Moura articula todas as notas em *staccato* ligando-as até a primeira nota do compasso seguinte. No terceiro compasso, Moura articula a primeira e a terceira nota em *staccato*.

No quarto compasso, Moura acrescenta um *mordente* na penúltima nota e liga a última nota até a segunda nota do próximo compasso. No quinto compasso, Moura acrescenta um *mordente* na última nota do primeiro tempo e um *vibrato* na nota final.



Figura 35: Sexto trecho da seção B1 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 96 ao 101.

Em B2, nos dois primeiros compassos, Moura faz uma variação, ligando a penúltima nota até a nota do compasso seguinte. No terceiro compasso, Moura não articula nenhuma nota em *staccato* e ainda prolonga a duração da segunda nota.

No quarto compasso, Moura não usa o *mordente* na penúltima nota e também não usa nenhuma ligadura de expressão. No compasso seguinte, Moura prolonga a duração da primeira nota, mantém o uso do *mordente* na última nota do primeiro tempo e descarta o uso do *vibrato* na nota final.



Figura 36: Sexto trecho da seção B2 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 160 ao 165.

2.2. *Alma Brasileira*

Alma Brasileira é uma peça em forma ternária e foi executada na gravação na seguinte sequência: A A' A A' B A' A A' B A A A' B A'+ Coda. Como foi feito anteriormente em *Ao Velho Pedro*, diferenciaremos cada repetição de seção com o número referente à sua repetição, ficando então assim as seções: A1 A'1 A2 A'2 B1 A'3 A3 A'4 B2 A4 A5 A'5 B3 A'6 + Coda.

As seções A3, A4, A5, A'4, A'5, A'6 e B3, não constam nesta parte do trabalho pois são improvisadas e fogem ao escopo do trabalho. A Coda também não consta nesta análise, pois sua função é meramente a de prolongar a música repetindo o trecho final.

Serão comparados os elementos interpretativos entre: a) A1 e A2; b) A'1, A'2; c) A'2, A'3 e d) B1 e B2. Diferentemente de *Ao Velho Pedro*, as seções não serão separadas em trechos, pois as seções de *Alma Brasileira* apresentam apenas 16 compassos.

2.2.1. Elementos interpretativos na seção A

Na primeira nota de A1, Moura usa um *fall*, e no segundo compasso, liga a última nota do primeiro tempo até a terceira nota do segundo tempo. No quinto compasso, Moura novamente usa o *fall* na primeira nota e no compasso seguinte, usa a ligadura de expressão no posicionamento do segundo compasso.

Em seguida, Moura liga a primeira nota do segundo tempo do sétimo compasso até a segunda nota do compasso seguinte. Depois Moura liga a última nota do oitavo compasso até a segunda nota do nono compasso.

No nono compasso, Moura liga a última nota do primeiro tempo até a terceira nota do segundo tempo e, no compasso seguinte, Moura usa um *mordente* na última nota.

No segundo tempo do décimo primeiro compasso, Moura liga todas as notas, e, por fim, no penúltimo compasso, Moura usa um *mordente* na última nota.



Figura 37: Seção A1 de *Alma Brasileira*. Compassos do 11 ao 26.

Em A2, Moura toca exatamente igual até o primeiro tempo do sétimo compasso, utilizando os mesmos recursos técnicos interpretativos e as mesmas articulações. Em seguida Moura irá manter apenas a ligadura do nono compasso, entre a última nota do primeiro tempo e a terceira nota do tempo seguinte, porém, Moura articula a penúltima nota do compasso em *heavy accent*.

No décimo compasso, Moura manteve o uso do *mordente* na última nota, porém articula a nota anterior em *staccato*. No compasso seguinte, Moura realiza uma variação

rítmica, substituindo os dois tempos por síncopes e articulando todas as notas em *staccato*.

No décimo segundo compasso, Moura articula também a primeira nota em *staccato*. Nos demais compassos, Moura manteve a execução fiel a de A1.



Figura 38: Seção A2 de *Alma Brasileira*. Compassos do 43 ao 58.

2.2.2. Elementos interpretativos na seção A'

Na primeira nota de A1, Moura acrescenta um *fall*, e, no segundo compasso, Moura liga a última nota do primeiro tempo até a terceira nota do tempo seguinte. No quinto e no sexto compasso, Moura usa novamente o *fall* e a ligadura de expressão nas mesmas notas, e na última nota do sexto compasso, Moura acrescenta um *scoop*.

No nono compasso, Moura liga a última nota do primeiro tempo até a terceira nota do tempo segundo tempo e depois no décimo primeiro compasso, Moura faz a mesma articulação.

Na última nota da seção, Moura acrescenta um *crescendo* seguido de um *glissando* ascendente.



Figura 39: Seção A'1 de *Alma Brasileira*. Compassos do 27 ao 42.

Em A'2, nos dois primeiros compassos, Moura mantém o *fall* e a ligadura de expressão. Na primeira nota do terceiro compasso, Moura encurta a duração da primeira nota e antecipa a primeira nota do compasso posterior.

No quinto e no sexto compasso, Moura novamente mantém o uso do *fall* e da ligadura de expressão, porém, na última nota do sexto compasso, Moura descarta o uso do *scoop*.

No sétimo compasso, Moura encurta a duração da primeira nota e antecipa a primeira nota do próximo compasso, acrescentando um *mordente* na mesma nota. No

nono compasso, Moura mantém a ligadura de expressão, porém articula a penúltima nota em *heavy accent*.

Do décimo ao décimo quinto compasso, Moura executa como em A1. A mudança é que Moura encurta a duração da primeira nota do último compasso, além de descartar o uso do *glissando* e do *crescendo*.



Figura 40: Seção A'2 de *Alma Brasileira*. Compassos do 59 ao 74.

Em A'3, Moura executa exatamente igual como em A'2 até o sexto compasso. No sétimo compasso, Moura prolonga a duração da primeira nota e não antecipa a nota seguinte.

No nono compasso, Moura mantém a ligadura de expressão, porém não articula a penúltima nota em *heavy accent*. Do décimo ao décimo segundo compasso, Moura executa como em A'2.

No décimo terceiro compasso, Moura omite a terceira nota do primeiro tempo e substitui o segundo tempo por um grupo de quatro semicolcheias, ligando a primeira semicolcheia até a primeira nota do compasso seguinte. E, na nota final, Moura acrescenta um *vibrato*.



Figura 41: Seção A'3 de *Alma Brasileira*. Compassos do 91 ao 106.

2.2.3. Elementos interpretativos na seção B

Em B1, Moura liga a última nota da anacruse até a segunda nota do primeiro compasso. Depois no segundo compasso, Moura liga a última nota do primeiro tempo até a segunda nota do segundo tempo.

No terceiro compasso, Moura toca a primeira nota em *decrescendo* e liga a segunda e a terceira nota do segundo tempo. Depois Moura liga a última nota do quarto compasso até a segunda nota do compasso posterior.

No segundo tempo do quinto compasso, Moura liga a segunda e a terceira nota, e no compasso seguinte, Moura liga a última nota do primeiro tempo até a segunda nota do tempo seguinte.

No sétimo compasso, Moura liga a segunda e a terceira nota do segundo tempo, e no compasso seguinte, Moura liga a última nota até a segunda nota do nono compasso. Ainda no nono compasso, Moura liga a segunda nota do segundo tempo até a primeira nota do próximo compasso.

No décimo compasso, Moura liga a última nota do primeiro tempo com a primeira nota do segundo tempo, e no compasso seguinte, Moura liga a segunda e a terceira semicolcheias do segundo tempo.

Em seguida, Moura liga a última nota do décimo segundo compasso até a segunda nota do compasso seguinte. No décimo terceiro compasso, Moura liga a segunda semicolcheia do segundo tempo até a primeira nota do décimo quarto compasso.

No décimo quarto compasso, Moura liga a última nota do primeiro tempo até a segunda nota do segundo tempo, além de articular a última nota do compasso em *heavy accent*.

No último compasso, Moura acrescenta uma *apojatura* na segunda nota do primeiro tempo.



Figura 42: Seção B1 de *Alma Brasileira*. Compassos do 75 ao 90.

Em B2, a interpretação de Moura é bem parecida com a de B1, porém Moura muda a articulação entre o primeiro e o segundo compasso, ligando a segunda nota do segundo tempo do primeiro compasso até a primeira nota do segundo compasso. Depois, Moura usa a mesma articulação entre o quinto e o sexto compasso.

No oitavo compasso, Moura acrescenta uma *apojatura* na primeira nota do segundo tempo. E no compasso seguinte, Moura muda a articulação do segundo tempo, ligando a segunda e a terceira notas, e por fim, ligando a última nota até a primeira nota do compasso seguinte.

Moura executa os demais compassos como em B1.



Figura 43: Seção B2 de *Alma Brasileira*. Compassos do 139 ao 154.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

De início, notou-se uma moderação no uso de recursos interpretativos por parte de Moura. Em alguns casos, Moura repete o mesmo formato de interpretação, como é o caso dos seis primeiros compassos de A1 e A2 em *Alma Brasileira*.



Figura 44: Início da seção A1 de *Alma Brasileira*. Compassos do 11 ao 16.

Em outros casos, Moura muda apenas a articulação, como por exemplo, nos primeiros compassos de B1 e B2 em *Alma Brasileira*, onde Moura altera algumas poucas ligaduras de expressão.



Figura 45: Início da seção B1 de *Alma Brasileira*. Compassos do 74 ao 79.



Figura 46: Início da seção B2 de *Alma Brasileira*. Compassos do 138 ao 143.

Outras vezes, Moura mantém a mesma articulação, porém, substitui um recurso de expressividade por outro, como por exemplo, no décimo sétimo compasso de A1 e A2 em *Ao Velho Pedro* (ou primeiro compasso do 5º trecho), onde Moura substitui a *apojatura* por um *scoop*.

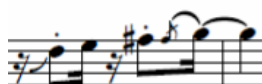


Figura 47: Compassos do 22 ao 23 na seção A1 de *Ao Velho Pedro*.

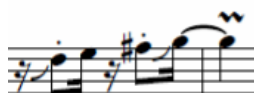


Figura 48: Compassos do 54 ao 55 na seção A2 de *Ao Velho Pedro*.

Por outro lado, Moura acaba nos surpreendendo quando muda drasticamente a interpretação na repetição de uma seção, às vezes até mesmo mudando a melodia como acontece no 3º, no 4º e no 5º trechos da seção B de *Ao Velho Pedro*.



Figura 49: Terceiro trecho de B1 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 78 ao 85.



Figura 50: Terceiro trecho de B2 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 142 ao 149.



Figura 51: Quarto trecho de B1 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 86 ao 89.



Figura 52: Quarto trecho de B2 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 150 ao 153.



Figura 53: Quinto trecho de B1 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 90 ao 95.



Figura 54: Quinto trecho de B2 em *Ao Velho Pedro*. Compassos do 150 ao 155.

Nas duas peças, nota-se que Moura, nas primeiras repetições das seções, teve a preocupação de expor a estrutura melódica básica das mesmas, porém colaborando no sentido de acrescentar recursos de seu arsenal interpretativo.

Concluimos então que Moura, depois de expor a ideia geral das peças, permite-se reinventar, fazendo variações mais complexas graças a sua experiência técnica, e ao seu conhecimento sobre o estilo tocado.

REFERÊNCIAS

BERLINER, P. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

GRYMBERG, Halina. **Paulo Moura: Um Solo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2010.

LIEBMAN, David. **Desenvolvendo uma sonoridade pessoal no saxofone**. São Paulo: Eireli, 2013.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. Brasília: Musimed, 1996. 4ª edição.

PASSOS, Marcelo Rocha dos. **Márcio Montarroyos e a construção de seus solos improvisados no disco *Stone Alliance***. 2016. Dissertação (Mestrado em música) – Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes.

Apêndice

Nesta parte do trabalho constam as análises das seções improvisadas por Moura. O improviso em *Ao Velho Pedro* acontece nas seções A4 e B3 e em *Alma Brasileira*, nas seções A3, A4, A5, A'4, A'5, A'6 e B3.

Em *Ao Velho Pedro* as seções contêm 32 compassos, sendo que a seção A está em sol maior, e a seção B em dó maior. Em *Alma Brasileira* todas as seções contêm 16 compassos e todas estão em ré maior. As tonalidades descritas anteriormente são referentes à transposição do saxofone alto.

Improviso na seção A em *Ao Velho Pedro*

No segundo tempo do segundo compasso, Moura toca uma semínima articulada em *staccato* na 5ª do acorde, e no primeiro tempo do terceiro compasso, Moura também toca uma semínima articulada em *staccato* na 5ª do acorde. Em seguida, Moura liga a primeira nota do quarto compasso até a primeira nota do compasso seguinte.

No sexto compasso, Moura toca o segundo tetracorde da escala de sol maior, articulando a última nota do compasso em *staccato*. No sétimo compasso, Moura liga todas as notas, e antecipa a 3ª do acorde seguinte na última nota, articulando-a em *staccato*.

Logo em seguida, Moura liga as duas primeiras notas do oitavo compasso, depois liga a última nota do oitavo compasso até a terceira nota do nono compasso, e por fim, Moura liga a última nota do primeiro tempo do nono compasso até a última nota do mesmo compasso. Além disso, Moura retarda a terça de Am7 na primeira nota do nono compasso, e realiza uma aproximação cromática entre a quarta e a quinta nota do mesmo compasso em direção à 9ª.

No décimo compasso, Moura liga as três primeiras notas e em seguida, liga as três notas restantes. No décimo segundo e décimo terceiro compasso, Moura liga as cinco primeiras notas e as cinco últimas notas.

No décimo quarto compasso, Moura liga todas as notas e realiza uma aproximação cromática entre a penúltima e a última nota em direção à fundamental. No décimo quinto compasso, o desenho rítmico é o mesmo do compasso anterior, porém Moura parte em movimento descendente e novamente realiza uma aproximação cromática entre a penúltima e a última nota também em direção à fundamental, ligando as duas primeiras notas e as duas últimas.

No décimo sexto compasso, Moura liga as duas primeiras notas do primeiro tempo, as três primeiras notas do segundo tempo e a última nota do compasso com a nota do compasso seguinte.

Em seguida, na última nota do décimo oitavo compasso, Moura prolonga a 5ª até a primeira nota do compasso seguinte, e antecipa a 3ª do vigésimo compasso na última nota do décimo nono compasso.

No vigésimo compasso, Moura articula a segunda nota em *staccato* e a última nota em *heavy accent*, ligando a última nota do primeiro tempo até a primeira nota do compasso seguinte que é a suspensão da 3ª do acorde anterior. Na última nota do vigésimo primeiro compasso, Moura antecipa a 9ª do próximo acorde acrescentando um *scoop* a ela.

Na última nota do vigésimo quinto compasso, Moura antecipa a 3ª do acorde seguinte (Cm7), e no vigésimo sexto compasso, Moura articula as duas notas finais em *staccato*.

No vigésimo oitavo e vigésimo nono compasso, Moura liga as notas em pares, e na última nota do penúltimo compasso, Moura antecipa a fundamental do último acorde da seção (G).

The musical score for Section A4 of 'Ao Velho Pedro' (measures 166 to 197) is presented on five staves. The chords are indicated above the staves: D7, G, Am7, Bm7, Am7, G, E7, Am7, E7, Am7, D7, Am7, D7, G, Em7, A7, G#7(#11), G, Am7, Bm7, Am7/C, E13 b9, Am7, Cm7, F7, G, F# F, E7, Am7, D7, G. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some notes marked with accents or slurs.

Figura 55: Seção A4 de *Ao Velho Pedro*. Compassos do 166 ao 197.

Improviso na seção B em *Ao Velho Pedro*

Nos três primeiros compassos, Moura liga a última nota do primeiro compasso até a primeira nota do terceiro compasso; Realiza uma antecipação na última nota do segundo compasso, tocando a fundamental do acorde seguinte, e liga as duas últimas notas do terceiro compasso.

No quarto compasso, Moura toca as notas do arpejo de C maior com acréscimo de uma 6ª, sendo todas as notas ligadas até a primeira nota do compasso seguinte (semínima na fundamental do acorde).

No quinto e no sexto compasso, Moura liga a primeira nota do segundo tempo do quinto compasso até a primeira do segundo tempo do compasso seguinte, acrescentando um *glissando* entre a primeira e a segunda nota do sexto compasso.

No sétimo compasso, Moura liga as duas primeiras notas e a terceira nota até a primeira nota do compasso seguinte, acrescentando uma apoiatura dupla entre a terceira e a quarta nota do compasso.

A partir do segundo tempo do oitavo compasso, Moura liga a primeira nota até a segunda nota do compasso seguinte e articula a terceira nota do nono compasso em *ghost note*.

No décimo compasso, Moura liga a última nota do primeiro tempo com a primeira nota do segundo tempo e realiza uma antecipação da fundamental do próximo acorde na última nota do compasso.

Nos compassos onze, doze, treze e quatorze, Moura realiza um cromatismo linear em movimentação randômica. Moura liga a última nota do décimo primeiro compasso até a última nota do compasso seguinte, depois liga a primeira nota do décimo terceiro compasso até a penúltima nota do compasso seguinte. Moura também liga a última nota do décimo quarto compasso até a terceira nota do compasso seguinte.

No décimo quinto compasso, Moura realiza uma aproximação cromática da terceira para a quarta nota, em direção a fundamental do acorde. No segundo tempo, Moura liga todas as notas até a primeira nota do compasso seguinte (semínima tocada na 5ª do acorde).

Em seguida, Moura liga a primeira nota do décimo sétimo compasso até a segunda nota do compasso seguinte, e liga as duas últimas notas do décimo oitavo compasso.

Na última nota do décimo nono compasso, Moura realiza uma antecipação da 3ª do próximo acorde; liga esta mesma nota com a segunda nota do compasso seguinte e no mesmo compasso, também liga a última nota do primeiro tempo com a nota seguinte.

Moura realiza uma antecipação na última nota do vigésimo primeiro compasso, tocando a 5ª do próximo acorde e articulando esta mesma nota em *heavy accent* e acrescentando um *vibrato* ao final da nota. Logo depois, Moura liga a primeira nota do vigésimo terceiro compasso até a segunda nota do compasso seguinte.

No vigésimo quinto compasso, Moura acrescenta um *mordente* na execução da primeira nota e antecipa a 3ª do próximo acorde na última nota do compasso. No vigésimo sétimo compasso, Moura liga as duas primeiras notas e depois liga a última nota do primeiro tempo até a última nota do compasso. No compasso seguinte, Moura toca uma mínima articulada em *heavy accent* e ainda acrescenta um *vibrato*.

Na segunda nota do trigésimo compasso, Moura acrescenta um *mordente* e antecipa a 3ª do próximo acorde na última nota do compasso. E no penúltimo compasso, Moura novamente realiza uma antecipação, só que agora na fundamental do último compasso.

G C6 Ab7M C/G G9sus4
 C6 3 3 3 5 3
 A7 Dm7 Bm7+ Dm7/C
 B9sus4 Bbsus4 A9sus4 Ab9sus4
 6 3
 G9sus4 C6 G7 C6 Ab7M C/G
 G9sus4 Em7(b5) A7(b9) Dm7
 Fm7 Bb7 C B Bb A7 Dm7 G7 C6

Figura 56: Seção B3 de *Ao Velho Pedro*. Compassos do 198 ao 229.

Improvisos na seção A em *Alma Brasileira*

Em A3, Moura articula a nota do sexto compasso em *staccato*. Em seguida, no sétimo compasso, Moura realiza duas aproximações cromáticas. A primeira acontece da segunda para a terceira nota (em direção à 9ª do acorde), e a segunda aproximação cromática acontece da penúltima para a última nota (em direção à fundamental do acorde). Moura liga a primeira nota do compasso até a segunda nota do compasso seguinte.

No oitavo compasso, Moura realiza uma aproximação cromática da penúltima nota do primeiro tempo até a nota seguinte (em direção à fundamental do acorde). Na última nota do compasso Moura antecipa a 3ª do próximo acorde e à liga até a primeira nota do 12º compasso.

Na última nota do nono compasso, Moura antecipa a 3ª do próximo acorde. O mesmo acontece nos três compassos seguintes, só que as antecipações ocorrem em primeiro lugar, na 9ª, depois, na fundamental, e por fim, na 3ª.

No último compasso, Moura realiza uma aproximação cromática entre a última nota do primeiro tempo e a nota seguinte (em direção à fundamental do próximo acorde) e liga as quatro primeiras notas e depois as duas últimas notas.

Figura 57: Seção A3 de *Alma Brasileira*. Compassos do 107 ao 122.

Em A4, Moura liga a última nota do segundo compasso com a nota seguinte, e no terceiro compasso toca o mesmo desenho melódico do primeiro compasso, porém, meio tom acima.

Do quinto ao sétimo compasso, notasse padrões rítmicos e de articulação. Em cada tempo dos três compassos, Moura toca uma colcheia e duas semicolcheias, sempre ligando a primeira semicolcheia do tempo até a colcheia mais próxima. Todo este trecho é tocado por Moura em *decrecendo*.

No nono compasso, Moura liga a última nota do primeiro tempo até a última nota do compasso, que por sua vez, é articulada em *ghost note*.

Na última nota do décimo compasso, Moura toca uma semicolcheia na 5ª do acorde, que é prolongada ao compasso seguinte por uma semínima, se tornando a 9ª do acorde. E no último compasso, Moura realiza um cromatismo linear sem resolução, pois a nota sol sustenido deveria ir até a nota lá.

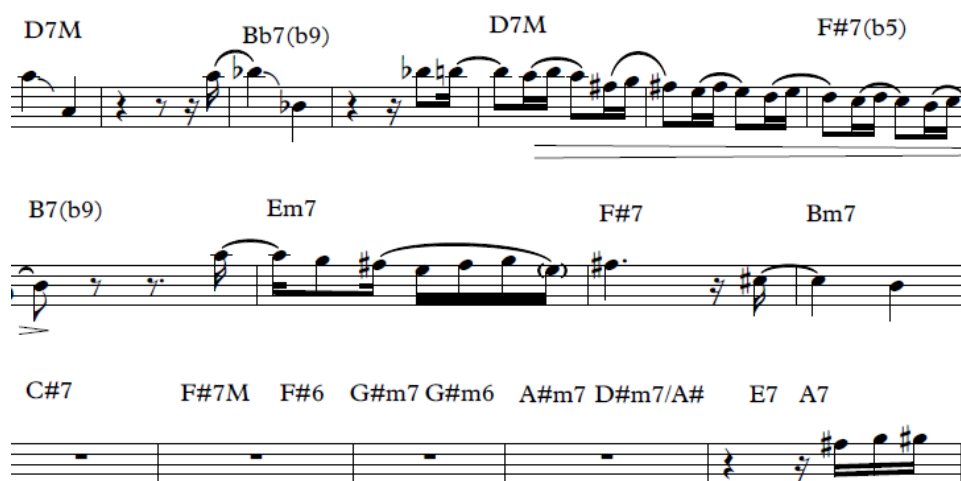


Figura 58: Seção A4 de *Alma Brasileira*. Compassos do 155 ao 170.

Em A5, no primeiro compasso, Moura realiza uma aproximação cromática da terceira para a quarta nota em direção à 5ª do acorde, ligando as três primeiras notas. No segundo compasso, Moura liga as notas em pares e realiza uma aproximação cromática da última nota do primeiro tempo para a primeira nota do segundo tempo em direção à 5ª do acorde.

No terceiro compasso, Moura liga a primeira nota até a penúltima nota, e liga a última nota com a primeira nota do compasso seguinte. No quarto compasso, Moura liga as três últimas notas e antecipa a 5ª do próximo acorde na última nota. Em seguida,

Moura toca um cromatismo no segundo tempo do quinto compasso, ligando todas as notas e articulando a penúltima nota em *heavy accent*.

No compasso posterior, Moura liga as duas primeiras notas, depois liga a última nota do primeiro tempo até a terceira nota do tempo seguinte, e por fim, liga a última nota até a quarta nota do compasso seguinte. Ainda neste compasso, Moura faz aproximações cromáticas da terceira para a quarta nota em direção a 5ª e da segunda para a terceira nota do segundo tempo em direção a 3ª.

No oitavo compasso, Moura liga as duas primeiras notas e depois a última nota do primeiro tempo com a primeira nota do tempo seguinte. Nesta segunda ligadura, Moura faz uma aproximação cromática descendente em direção à fundamental do acorde. Na última nota, Moura antecipa a 3ª do próximo acorde, acrescentando um *vibrato*.

No décimo compasso, Moura liga as quatro primeiras notas e prolonga a 7ª do acorde até o compasso posterior. No décimo segundo compasso, Moura faz uma aproximação cromática da primeira para a segunda nota em direção à 5ª do acorde.

Na última nota do décimo terceiro compasso, Moura prolonga a 5ª até o próximo compasso, e na última nota do décimo quarto compasso, antecipa a 3ª do compasso seguinte.

The musical score for Section A5 of *Alma Brasileira*, measures 171 to 186, is presented on three staves. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and accents. Above the staves, the following chord symbols are indicated: D7M, Bb7(b9), D7M, F#7(b5), B7(b9), Em7, F#7 b9 b13, Bm7, C#7, F#7M F#6, G#m7 G#m6, A#m7 D#m7/A#, Em7, and A7.

Figura 59: Seção A5 de *Alma Brasileira*. Compassos do 171 ao 186.

Improvisos na seção A' em *Alma Brasileira*

Em A'4, Moura começa o improviso no segundo tempo do primeiro compasso, e realiza uma aproximação cromática da segunda para a terceira nota em direção à 5ª.

Em seguida, Moura liga todas as notas do terceiro e quarto compasso, tocando uma sequência cromática até a segunda nota do segundo tempo do quarto compasso. No quinto e no sexto compasso, Moura também liga todas as notas, realizando uma aproximação cromática entre a segunda e a terceira nota e articulando a penúltima nota em *heavy accent*.

No sétimo compasso, Moura liga todas as notas e articula a última nota novamente em *heavy accent*. No compasso seguinte, Moura liga as três primeiras notas e faz uma aproximação cromática entre a terceira e a quarta nota em direção a 5ª e novamente entre a penúltima e última nota em direção a fundamental.

Na última nota do décimo compasso, Moura prolonga a 7ª até o compasso seguinte. No décimo primeiro compasso, Moura liga a última nota do primeiro tempo até a terceira nota do tempo seguinte. E na última nota do compasso, Moura prolonga a 9ª até o próximo compasso.

No décimo terceiro compasso, Moura faz uma aproximação cromática entre a última nota do primeiro tempo e a nota seguinte em direção a 11ª que é uma tensão disponível no acorde de Em.

Na última nota do décimo quarto compasso, Moura antecipa a fundamental do próximo acorde. As duas últimas notas do último compasso da seção são a anacruse da seção B.



Figura 60: Seção A'4 de *Alma Brasileira*. Compassos do 123 ao 138.

Em A'5, no segundo compasso, Moura liga as quatro primeiras notas. No quarto compasso, Moura liga a primeira nota do primeiro tempo até a primeira nota do segundo tempo. Em seguida, Moura liga a segunda nota do segundo tempo até a primeira nota do quinto compasso.

Logo depois, no sexto compasso, Moura realiza aproximações cromáticas entre terceira e quarta nota em direção à 5ª, e entre a quinta e sexta notas em direção à 3ª, ligando a primeira nota do compasso até a quarta nota do compasso seguinte.

Imediatamente, Moura antecipa a fundamental do oitavo compasso na última nota de sétimo compasso. Nas notas finais do oitavo e décimo compasso, Moura prolonga as sétimas dos acordes em uma semínima até o compasso seguinte. E no décimo terceiro compasso, Moura articula as duas primeiras notas do segundo tempo em *ghost note*.

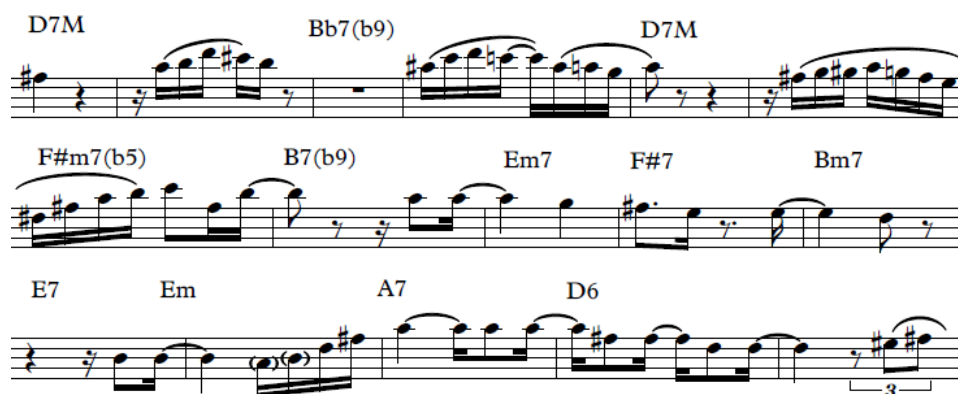


Figura 61: Seção A'5 de *Alma Brasileira*. Compassos do 187 ao 202.

Em A'6, no segundo compasso, Moura liga todas as notas, realizando uma aproximação cromática da segunda para a terceira nota em direção à 3ª do acorde. No quarto compasso, Moura liga a primeira nota até a penúltima nota, e na última nota, antecipa a 5ª do próximo acorde. Logo depois, Moura liga a primeira nota do segundo tempo do quinto compasso até a última nota do compasso seguinte.

No oitavo compasso, Moura faz uma aproximação cromática da primeira nota do segundo tempo para a próxima nota em direção a 5ª. No compasso seguinte, Moura liga a última nota do primeiro tempo até a terceira nota do tempo seguinte. E na última nota do compasso, Moura antecipa a fundamental do próximo acorde.

Na última nota do décimo compasso, Moura prolonga a 7ª ao compasso seguinte. E no décimo primeiro compasso, Moura liga a última nota do primeiro tempo até a terceira nota do tempo seguinte. Na última nota do compasso, Moura prolonga a 9ª ao compasso seguinte.

No décimo terceiro compasso, Moura faz uma aproximação cromática da terceira nota do primeiro tempo até a próxima nota. E no compasso seguinte, na última nota, Moura antecipa a fundamental do próximo acorde.

The musical score for Section A'6 of *Alma Brasileira*, measures 219 to 234, is presented on three staves. Above the staves, the following chord symbols are indicated: D7M, D°, D7M, F#m, B7, Em7, F#7, Bm7, E7, Em, A7, and D6. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and accidentals, indicating complex melodic and harmonic relationships between the notes.

Figura 62: Seção A'6 de *Alma Brasileira*. Compassos do 219 ao 234.

Improviso na seção B em *Alma Brasileira*

Em B3, Moura começa ligando as três primeiras notas do segundo tempo do primeiro compasso. No compasso seguinte, Moura liga as quatro primeiras notas, e no terceiro compasso liga as três primeiras notas.

No quarto compasso, Moura articula a segunda nota em *ghost note*, ligando-a até a terceira nota do segundo tempo. Na última nota do compasso, Moura antecipa a fundamental do próximo acorde.

Logo depois, Moura liga a primeira nota do segundo tempo do quinto compasso até a penúltima nota do sétimo compasso. Posteriormente, Moura acrescenta um *scoop* na última nota do nono compasso. E na última nota do décimo compasso, Moura antecipa a fundamental do próximo acorde.

Pouco depois, Moura acrescenta um *mordente* na primeira nota do segundo tempo do décimo terceiro compasso. E no compasso seguinte, no segundo tempo, Moura liga as duas primeiras notas e faz uma aproximação cromática da segunda para a terceira nota em direção a 7ª.

No compasso final, Moura liga a última nota do primeiro tempo até a última nota do tempo seguinte. Moura ainda faz uma aproximação cromática da terceira nota do segundo tempo para a próxima nota em direção a 9ª.



Figura 63: Seção B3 de *Alma Brasileira*. Compassos do 203 ao 218.

ANEXO – TRANSCRIÇÕES

Alma Brasileira

Saxofone alto

Zeca Freitas

10 D7M Bb7(b9) D7M

16 F#7(b5) B7(b9) Em7 F#7 Bm7

22 C#7 F#7M F#6 G#m7 G#m6 A#m7 D#m7/A# Em7 A7

27 D7M Bb7(b9) D7M F#7(b5)

34 B7(b9) Em7 F#7 b13 b9 Bm7 E7 Em

40 A7 D6 D7M Bb7(b9) D7M

48 F#7(b5) B7(b9) Em7 F#7 Bm7

54 C#7 F#7M F#6 G#m7 G#m6 A#m7 D#m7/A# Em7 A7

59 D7M Bb7(b9) D7M F#7(b5)

66 B7(b9) Em7 F#7 b13 b9 Bm7 E7 Em

V.S.

2 Saxofone alto

72 A7 D6 Am7 D7 D7 G6

79 Am7 D7 D7 G6 Bm7 E7 E7

85 A9 6 Bm7 E7 Em7

91 D7M Bb7(b9) D7M F#7(b5)

98 B7(b9) Em7 F#7 b13 b9 Bm7 E7 Em

104 A7 D6 D7M Bb7(b9)

111 D7M F#m7(b5) B7(b9) Em7

116 F#7 Bm7 C#7 F#7M F#G#m7 G#m6 A#m7 D#m7 Em7 A7

123 D7M Bb7(b9) D7M

128 F#m7(b5) B7(b9) Em7 F#7 b13 b9

133 Bm7 E7 Em A7 D6

Saxofone alto

3

139 Am D7 D7 G6 Am D7 D7

145 G6 Bm7 E7 A9 6

150 Bm7 E7 Em7

155 D7M Bb7(b9) D7M F#7(b5)

162 B7(b9) Em7 F#7 Bm7 C#7 F#7M G#m7 G#m6 E7 A7
F#6 A#m7 D#m7/A#

171 D7M Bb7(b9) D7M

176 F#7(b5) B7(b9) Em7 F#7 b9 b13 Bm7

182 C#7 F#7M F#6 G#m7 G#m6 A#m7 D#m7/A# Em7 A7

187 D7M Bb7(b9)

4

190 Saxofone alto

D7M F#m7(b5) B7(b9) Em7

196 F#7 Bm7 E7 Em A7 D6

203 Am7 D7 G6 Am7 D7

209 G6 Bm7 E7 A9 6

214 Bm7 E7 Em7

219 D7M Bb7(b9) D7M F#m7(b5)

226 B7(b9) Em7 F#7 b13 b9 Bm7 E7 Em

232 A7 D6 Em A7 D6

238 Em A7 D6

Ao Velho Pedro

Saxofone alto

Paulo Moura

5

D7 G Am7 Bm7 Am7

11 G E7 Am7 E7 Am7 D7

18 D7 Am7 D7 G Em7 A7 G#7(#11) G

24 Am7 Bm7 Am7/C E13 C#7(b13) Am7

31 Cm7 F7 G F F# E7 Am7 D7 G

38 D7 G Am7 Bm7 Am7 G

44 E7 Am7 E7 Am7 D7

51 Am7 D7 G Em7 A7 G#7(#11) G Am7

57 Bm7 Am7/C E13 C#7(b13) Am7

63 Cm7 F7 G F F# E7 Am7 D7 G

V.S.

2

70 G C⁶ A^b7^M C/G G⁹sus⁴ C⁶ A⁷(^b9)

77 Dm7 Bm7+ Dm7/C B⁹sus⁴ A⁹sus⁴

83 A^b9sus⁴ G⁹sus⁴ C⁶ G⁷ C⁶ A^b7^M

89 C/G G⁹sus⁴ Em7(^b5) A⁷ Dm7

95 Fm7 ³ B^b7 C A⁷ Dm7 ³ G⁷ C⁶

102 32 G C⁶ A^b7^M C/G G⁹sus⁴

109 C⁶ A⁷(^b9) Dm7 Bm7+ Dm7/C B⁹sus⁴ B^b9sus⁴

139 A⁹sus⁴ A^b9sus⁴ G⁹sus⁴ C⁶ G⁷ C⁶ ³

146 A^b7^M C/G G⁹sus⁴ Em7(^b5) A⁷

152 Dm7 Fm7 B^b7 ³ C B B^b A⁷ Dm7 ³

157 G⁷ C⁶ D⁷ G Am7 Bm7 Am7 G E⁷

164

Am7 E7 Am7 D7 Am/ 3

173

D7 G Em7 A7 G#7(#11)G Am7 Bm7

180

Am7/C E13 b9 Am7 Cm7 F7 G F# F

186

E7 Am7 D7 G G C6 Ab7M

194

C/G G9sus4 C6 A7 Dm7 Bm7+

201

Dm7/C B9sus4 Bbsus4 A9sus4

207

Ab9sus4 G9sus4 C6 G7 C6 Ab7M

211

C/G G9sus4 Em7(b5) A7(b9) Dm7

217

Fm7 Bb7 C B Bb A7 Dm7 G7 C6

223