

***Catita* na *leadsheet* de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega: aspectos da hibridação entre o choro e o jazz**

Bernardo Vescovi Fabris (*UFMG*)

bernardofabris@yahoo.com

Fausto Borém (*UFMG*)

fborem@ufmg.br

Resumo: Estudo sobre a hibridação entre o choro e o jazz a partir de análise da *leadsheet* de *Catita* do potiguar K-Ximbinho (compositor, maestro, clarinetista e saxofonista; 1917-1980) e da gravação desta obra pelo pernambucano Zé Bodega (saxofonista e clarinetista; 1923-2003). A ocorrência simultânea de paradigmas musicais estilisticamente distintos, identificados a partir de referenciais teóricos do choro (ALMEIDA, 1999; SANTOS, 2001) e do jazz (GRIDLEY, 1987; HENRY, 1981) confirma uma tendência comum na música brasileira e é observada tanto no nível composicional (aspectos formais, harmônicos, escalares, melódicos e rítmicos) quanto interpretativo (ornamentação, realização rítmica e de articulações, *vibrato*, timbre, efeitos instrumentais e influência estilística de outros instrumentistas). Em *Catita*, esta hibridação ocorre ao nível das macro e microestruturas sem que, necessariamente, um novo gênero musical seja criado. Inclui uma edição harmônica e melodicamente revisada da *leadsheet* anteriormente publicada pela Vitale (K-XIMBINHO, 1977) e uma transcrição de Bernardo Fabris do tema e solo improvisado de Zé Bodega, a partir da audição de sua gravação no histórico disco *Saudades de um clarinete* (K-XIMBINHO, 1980).

Palavras-chave: K-Ximbinho, Zé Bodega, música brasileira, choro, jazz, hibridação musical, transcrição musical.

Catita* in the *leadsheet* by K-Ximbinho and in its interpretation by Zé Bodega: aspects of the hybridization between *choro* and *jazz

Abstract: Study on the hybridization between the musical styles of *choro* and *jazz* departing from the *leadsheet* of *Catita* by Brazilian composer, conductor, clarinetist and saxophonist K-Ximbinho (1917-1980) and its interpretation by Brazilian saxophonist Zé Bodega (1923-2003), based on the theoretical references of *choro* (ALMEIDA, 1999; SANTOS, 2001) and *jazz* (GRIDLEY, 1987; HENRY, 1981). The identification of simultaneous recurrences of distinct musical paradigms confirms a trend in Brazilian music, apparent in both compositional (formal, harmonic, scalar, melodic and rhythmic aspects) and interpretive levels (ornamentation, realization of rhythms and articulation, *vibrato*, timber, instrumental effects and stylistic influence from another performer). In *Catita*, the hybridization of popular practices in both large and small scales occurs without the emergence of a new genre. It includes a harmonically and melodically revised *leadsheet* of the work based on the previous Vitale edition (K-XIMBINHO, 1977) and a Bernardo Fabris's transcription of the theme and improvised solo by Zé Bodega as heard in the landmark recording *Saudades de um clarinete* (K-XIMBINHO, 1980).

Keywords: K-Ximbinho, Zé Bodega, Brazilian music, choro, jazz, musical hybridization, musical transcription.

1 - Introdução

Este artigo apresenta uma análise descritiva e comparativa de elementos musicais contidos na *leadsheet*¹ do choro *Catita*, composto por K-Ximbinho na década de 1970, e na sua gravação que faz parte do disco *Saudades de um clarinete*, gravado em 1980 pela Eldorado e que tem Zé Bodega solo solista nesta faixa. Para entender melhor a interação entre elementos do

¹ Leadsheets, o tipo de partitura mais comum na música popular, geralmente inclui apenas a melodia e os acordes simplificados na forma de cifras e, algumas vezes, detalhes rítmicos ("convenções") ou de instrumentação.

choro e do jazz nesta música, buscamos integrar as informações advindas do texto musical escrito, deixado pelo compositor ao publicar o tema com cifras pela Editora Irmãos Vitale, em 1977, àquelas deixadas pelos intérpretes, recuperadas por meio da audição cuidadosa do documento sonoro histórico e da transcrição, realizada por Bernardo Fabris, não só do tema (que possibilitou a revisão da *leadsheet* de *Catita*), mas também do solo improvisado no saxofone, transcrições que são apresentadas, ao final do artigo, às p. 29-32 desta revista. Assim, esta transcrição visa também prover uma fonte de referência e aprendizagem para os instrumentistas não habituados às práticas do choro e do jazz.

O saxofone tenor em Si bemol é um instrumento transpositor, o qual soa um tom (segunda maior) abaixo do que está escrito. Para que um maior número de leitores pudesse acompanhar a leitura ou tocar a música com maior facilidade, optamos pela apresentação de todos os exemplos musicais, da *leadsheet* e do solo transcrito no tom de Mi bemol maior (que podem, assim, serem lidos sem transposição pelos instrumentos em Dó), ao invés do tom original para sax tenor em Fá maior.

Para subsidiar as análises, foram transcritos a linha do baixo realizada pelo violão de sete cordas, o solo improvisado realizado pelo cavaquinho, além dos objetos centrais desta pesquisa: o tema e o solo improvisado realizados pelo saxofone tenor. A transcrição também serviu para o reconhecimento de práticas de performance geralmente não anotadas em partituras de música popular, como nuances de articulações, tipos de ataque, timbre e efeitos instrumentais. Foram encontradas diferenças formais, harmônicas e melódicas entre a edição da Vitale e a gravação de 1980.

A articulação do som em música pode ser identificada por três características: o ataque, a ressonância da nota (*sustain*) e o seu fim (*release* ou *decay*). Em relação à técnica do saxofone, os ataques podem ser divididos em quatro categorias distintas: (1) os *golpes de língua*, nos quais a língua vai de encontro à palheta (um toque rápido, de modo que a coluna de ar direcionada para dentro do instrumento não seja grande, mas apenas tenha o efeito de uma cesura); (2) os *golpes de sopro*, nos quais a palheta vibra simplesmente em função do deslocamento de ar, este obtido através de um impulso do diafragma e sem a intervenção da língua; (3) os *golpes de meia-língua*, que são golpes de língua intercalados por outros obtidos através do estreitamento, ou obstrução parcial, da cavidade bucal através da parte anterior da língua; e (4), os *golpes de língua doodle*, nos quais se acentuam as notas de tempo fraco em uma série de colcheias ou semicolcheias utilizando o fonema *doodle* (***du : dI***), recurso geralmente relacionado ao jazz. A ressonância das notas no saxofone está diretamente relacionada à aplicação de fonemas e dos princípios dos dois pontos citados anteriormente (ataque e *release*). A combinação destes três elementos resulta nas diferentes articulações utilizadas na música. O fim das notas no saxofone pode ser realizado sem a intervenção da língua, através do controle do fluxo de ar, ou com a interrupção da vibração da palheta através da aplicação da língua em contato com a mesma. Para a produção dos diferentes tipos de articulação, usa-se o recurso dos fonemas da voz. No ensino tradicional do saxofone, recomenda-se a utilização dos fonemas ***tu*** ou ***ta***. Já na música popular, os fonemas mais utilizados são o ***du*** ou o ***da***, sendo o fonema ***tu*** utilizado circunstancialmente em acentos mais marcados ou pesados.

Inicialmente, apresentamos um contexto histórico sobre os dois principais personagens deste estudo, K-Ximbinho e Zé Bodega, e seu disco *Saudades de um clarinete*. Após uma análise for-

mal da obra, discutimos os elementos estilísticos do choro e do jazz e sua interação em ambas a *leadsheet* e a gravação de *Catita*. Utilizamos o referencial teórico sobre os paradigmas do choro de ALMEIDA (1999), corroborados por SANTOS (2001) em um artigo aplicado ao piano. Por outro lado, recorremos a GRIDLEY (1987) para abordar os elementos característicos do jazz e a HENRY (1981) para analisar os tipos de articulação no saxofone.

Num contexto mais amplo, espera-se que este estudo sirva de estímulo para empreitadas semelhantes e que possa auxiliar na compreensão da prática de hibridação musical, muito comum na cultura brasileira.

2 - K-Ximbinho e Zé Bodega

Sebastião de Barros nasceu na cidade de Taipu, Rio Grande do Norte, no dia 20 de janeiro de 1917 e faleceu na cidade do Rio de Janeiro em 26 de agosto de 1980. Iniciou seus estudos de clarinete e solfejo ainda criança e tomou gosto pelo choro e o jazz junto à banda de retreta da cidade. Este gosto intensificou-se ao se mudar com a família para Natal, onde tocava requinta e clarinete na *Banda da Associação de Escoteiros do Alecrim* e costumava apresentar-se com o grupo *Pan Jazz* na cidade. Com o alistamento militar, teve a oportunidade de aprender a tocar também o saxofone na banda do Exército, instrumento cuja forma emprestou-lhe o apelido carinhoso de K-Ximbinho.

Em 1938, K-Ximbinho ingressou na Orquestra Tabajara de Severino Araújo, com a qual se transferiu para o Rio de Janeiro. Ali trabalhou como clarinetista, saxofonista e arranjador em diversas orquestras, como aquelas do maestro Fon-Fon e de Napoleão Tavares. Só em 1946 é que teve sua primeira composição gravada, *Sonoroso*, em parceria com Del Loro. Em 1951, inicia o curso de harmonia e contraponto com Hans Joachin Koellreutter e, em 1954, embarca para a Europa em turnê como solista. Na volta, tornou-se arranjador da gravadora Odeon e, mais tarde, da Polydor, Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio M.E.C e Rede Globo. Foi entre 1945 e 1964 no Rio de Janeiro, durante o período áureo da Orquestra Tabajara, que K-Ximbinho conheceu e conviveu com o saxofonista e clarinetista Zé Bodega, irmão do regente Severino Araújo. Sua discografia principal inclui *Ritmo e Melodia* (1956, Odeon), *Em Ritmo de Samba* (1958, Polydor), *O Samba de Cartola* (1959, Polydor), *K-Ximbinho e Seus Playboys* (1961, Polydor) e nosso objeto de estudo, *Saudades de Um Clarinete* (1980, Eldorado) (ALBIN, 2006; CLIQUEMUSIC.UOL.COM.BR, 2006).

O disco *Saudades de um Clarinete*, de 1980, foi o último registro fonográfico comercial de K-Ximbinho e reflete sua natureza musical eclética: compôs, arranjou e regeu todas as músicas, além de ter tocado clarinete em algumas das faixas. O revezamento da instrumentação entre dois tipos de grupos instrumentais, a orquestra e o regional, já sinaliza para a o gosto de K-Ximbinho pela hibridação entre o choro e o jazz. A orquestra é baseada na instrumentação das *big bands* de jazz, formação característica também da maioria das orquestras tradicionais de baile da época no Brasil, como é o caso da Orquestra Tabajara. Nesse disco, K-Ximbinho utilizou um quinteto de saxofones (dois altos, dois tenores e um barítono), um trombone, um trompete, piano, baixo e bateria. Em uma das faixas, o naipe de sopros é substituído pelo quinteto Villa-Lobos, composto por flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa. Por outro lado, a formação do regional inclui cavaquinho, violão, violão de sete cordas, pandeiro e clarinete ou saxofone, dependendo da música.² O choro *Catita* tem Zé Bodega como solista no saxofone

tenor, acompanhado por Daudeth de Azevedo “Neneco” (cavaquinho), Damázio Baptista Filho (violão), Raphael Rabello (violão de sete cordas) e Jorginho (pandeiro).

José de Araújo Oliveira, o Zé Bodega, um dos quatro filhos do mestre de banda José Severino Araújo, nasceu no ano de 1923, em Recife, Pernambuco e faleceu em 23 de setembro de 2003, na cidade do Rio de Janeiro. Começou a tocar o clarinete na cidade de Ingá, Paraíba, aos 15 anos, e o ambiente musical na família foi decisivo na sua escolha profissional. Saía para tocar sob a regência do pai e era muito incentivado pelo irmão, Severino Araújo, que via nele um grande improvisador. Zé Bodega tocava clarinete, mas se notabilizou no meio do choro como o mais importante saxofonista tenor brasileiro, depois de Pixinguinha.

Na sua discografia, destacam-se três LPs em que aparece com artista principal. No disco *Bate Papo: Caminho da Saudade*, gravado em 1949 ao lado do pianista Radamés Gnatalli, gravou o choro *Bate-Papo* e a valsa *Caminho da Saudade*, ambas de Radamés. No disco *Humildemente: Cadillac Enguiçado*, de 1952, gravado ao lado do Trio de Trombones, interpretou os choros *Humildemente* e *Cadillac Enguiçado* de Manoel Araújo, Astor Silva e José Leocádio. No disco *Um Sax no Samba*, gravado pela Continental, foi acompanhado pela Orquestra Tabajara (ALBIN, 2006; CLIQUEMUSIC.UOL.COM.BR, 2006). Zé Bodega participou de muitos outros discos, acompanhando artistas como Chico Buarque de Holanda, Edu Lobo, Billy Blanco, Zé Menezes, Elis Regina, João Nogueira, Tim Maia, Raul Seixas, entre outros.

A relação de liberdade de expressão que deve ter existido entre K-Ximbinho e Zé Bodega e que pode ter favorecido a hibridação entre o choro e o jazz em *Catita*, pode ser inferido a partir do próprio ponto de vista de K-Ximbinho (1980):

“Eu gosto do chorista que apresenta em primeiro lugar a melodia, mas dentro dessa apresentação, mesmo na primeira vez, mesmo dentro da melodia pura, ele demonstre um pouco de colorido, um pouco de bossa, que apenas não ficasse tão restrito à execução melódica do choro... (K-XIMBINHO, 1980)”.

3 - Os elementos do choro na *leadsheet* e na gravação de *Catita*

A ocorrência da maioria das características dos quatro paradigmas estilísticos do choro apresentados por ALMEIDA (1999) e corroborados por SANTOS (2001) - harmonias, aspectos melódicos, ritmos e baixos - foram identificados na *leadsheet* ou na gravação de *Catita*, o que reforça a idéia de que trata-se de um choro. Foram também identificados em *Catita* algumas

² Os músicos que participaram da gravação do disco *Saudades de um Clarinete* são os seguintes: Solistas de Clarinete: K-Ximbinho e Zé Bodega; Solista de Saxofone: Zé Bodega; Quinteto de Saxofones: Dulcilando Pereira (Macacé), Alberto Vianna Gonçalves, Ademir Gomes, Clóvis Timóteo Guimarães, Hélcio Jardim Brenha; Piano: Edson Antonio Marin (Marinho); Bateria: Edgar Nunes (Bituca); Baixo: Antonio Augusto V. Botelho de Guimarães; Cavaquinho: Daudeth de Azevedo (Neneco); Violão: Damázio Baptista de Souza Filho; Violão de 7 Cordas: Raphael Rabello; Pandeiro: Jorginho; Trombone: Jessé Sadoc Alves do Nascimento; Trompete: Heraldo Reis; Flauta: Carlos Seabra Rato; Oboé: Eros Martins de Melo; Clarineta: Paulo Sérgio dos Santos; Trompa: Carlos Gomes de Oliveira; Fagote: Airton Barbosa.

práticas de performance observáveis, não na *leadsheet*, mas no nível da interpretação (e por isto percebidos apenas auditivamente), típicas do choro, como tipos de embocadura e articulações decorrentes.

3.1 – Harmonias típicas do choro em *Catita*:

Ao lado das harmonias mais simples, típicas do choro mais antigo, *Catita* apresenta características harmônicas do chamado choro moderno, em que há a utilização de acordes com sonoridades oriundas do jazz, e que também se tornaram mais comuns no choro que desenvolveu-se no início na década de 1930, inovação que teve em Pixinguinha um de seus principais expoentes (SANTOS, 2001, p. 9).

Apesar de utilizar estas harmonias jazzísticas, que tipicamente enfatizam as notas fundamentais dos acordes, K-Ximbinho ainda preserva uma das características harmônicas principais do choro tradicional, que é a utilização de baixos invertidos. Embora não apareçam na *leadsheet* publicada pela Vitale, os baixos invertidos são claramente perceptíveis na gravação. As inversões dos baixos na condução desta voz no choro são decisões geralmente tomadas pelo instrumentista que estiver realizando as linhas do baixo, que pode ser um violonista, um violonista de sete cordas ou, mais raramente, um contrabaixista (BRASIL, 2003).

Raphael Rabello, que toca o violão de sete cordas na gravação de *Catita*, realiza estas inversões com muita freqüência, a exemplo da transcrição da linha do baixo descendente no Ex.1.

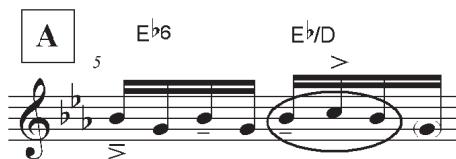
Ex.1 – Inversão de baixos em *Catita* por Raphael Rabello no violão de sete cordas.

3.2 – Aspectos melódicos típicos do choro em *Catita*:

Das cinco características melódicas do choro, apenas a utilização da escala menor harmônica descendente sobre a dominante não foi encontrada na *leadsheet* ou na gravação de *Catita*.

Entre os típicos procedimentos, K-Ximbinho anotou típicas apojeturas (Ex.2), bordaduras (Ex.3) e cromatismo (Ex.4) do choro na *leadsheet*.

Ex.2 - Apojaturas na *leadsheet* de *Catita*.



Ex.3 – Bordadura na *leadsheet* de *Catita*.

Two measures of musical notation. Measure 16 shows a C7(♭9) chord followed by an F7 chord. Measure 19 shows an Fm7 chord followed by a B♭7(13) chord. A circled note is shown in the Fm7 chord.

Ex.4 – Cromatismos na *leadsheet* de *Catita*.

Apojaturas e bordaduras são também recursos freqüentes no solo improvisado de Zé Bodega, como mostra o Ex.5. É interessante observar aqui o choque de segunda menor entre o Si natural da melodia e o Si bemol da harmonia no c.70, dissonância que ocorre mais comumente na improvisação do que da escrita do choro.

Two measures of musical notation. Measure 70 shows a Cm7 chord followed by a Cm/B♭ chord. Measure 73 shows an Fm7 chord followed by a circled B♭7 chord.

Ex.5 – Apojatura e bordadura no solo de Zé Bodega em *Catita*.

Embora o arpejo maior descendente acrescido da 6^a do acorde não ocorra na *leadsheet* de *Catita*, ele aparece no solo de Zé Bodega (Ex.6).

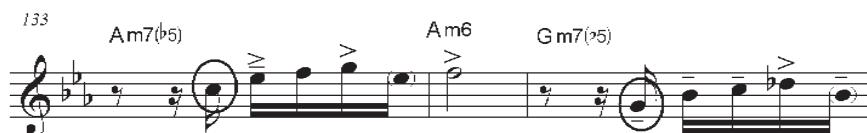
Three measures of musical notation. Measure 90 shows an Fm chord. Measures 91 and 92 show a B♭7 chord with a circled note, representing a descending major arpeggio with the 6^a added.

Ex.6 - Arpejo descendente de Si bemol maior com 6^a no solo de Zé Bodega em *Catita*.

K-Ximbinho recorre à ênfase melódica do contratempo, fazendo-o de diversas formas: em síncopa na nota mais aguda de um grupo melódico (Ex.7) ou como bordadura superior de uma nota que se repete (veja Ex.3 acima) ou, ainda, como anacruse do motivo recorrente na Coda (Ex.8).



Ex.7 – Síncopa (ênfase no contratempo) na *leadsheet* de *Catita*.



Ex.8 - Anacrusis (ênfase no contratempo) na *leadsheet* de *Catita*.

No seu solo, Zé Bodega também valoriza freqüentemente o contratempo no contexto melódico típico do choro (Ex.9).



Ex.9 - Valorização melódica do contratempo no solo de Zé Bodega em *Catita*.

3.3 – Aspectos rítmicos típicos do choro em *Catita*:

Ritmicamente, são comuns no choro tradicional as síncopas, alusões à síncopa e as quiálteras (geralmente três colcheias no lugar de duas ou, então, seis semicolcheias no lugar de quatro). A *leadsheet* de *Catita* apresenta recorrências dos dois primeiros elementos, como mostram o Ex.7 e o Ex.3 acima, ou ainda, mais caracteristicamente, seqüências de síncopas (Ex.10).



Ex.10 – Seqüência de síncopas na *leadsheet* de *Catita*.

Já no solo de Zé Bodega, aparecem tanto as síncopas (Ex.11) como as quiálteras (Ex.12).

Musical notation excerpt from 'Catita' showing syncopation. The first measure (78) shows a bass line with eighth-note patterns over chords A m7(b5) and D7(b9). The second measure (81) shows a bass line with eighth-note patterns over chords Bb7 and B dim.

Ex.11 – Síncopas no solo de Zé Bodega em *Catita*.

Musical notation excerpt from 'Catita' showing counterpoint. Measures 85-95 show a bass line with eighth-note patterns over chords Eb6, C m7, G m7, and C7(b9), with circled groups of notes labeled '6' indicating sixteenth-note patterns.

Ex.12 - Quiálteras no solo de Zé Bodega em *Catita*.

3.4 – Baixos típicos do choro em *Catita*:

Geralmente a realização dos baixos não aparece em *leadsheets*, mas pode-se observar na gravação de *Catita*, que Raphael Rabello utiliza dois dos três procedimentos típicos da linha do baixo do choro: (a) o baixo condutor harmônico, que acumula em si as características de linha de baixo, da harmonia e do ritmo (Ex.13) e (b) o baixo melódico, de caráter mais livre, onde o intérprete pode criar melodias em contraposição à melodia principal, ou ainda dialogar com esta (Ex.14). Não se observou a ocorrência de baixos-pedal, que é mais comum ser encontrado no choro em seções introdutórias ou durante transições.

Musical notation excerpt from 'Catita' showing a harmonic bass line. The bass line consists of sustained notes and eighth-note patterns over chords E'6, C m7, F m7, and D m7(b5).

Ex.13 - Baixo condutor harmônico de Raphael Rabello na gravação de *Catita*.

Musical notation excerpt from 'Catita' showing a melodic bass line. The bass line consists of eighth-note patterns over chords F7(9)/A, F7(9)/A, F m7, F m7, Bb7, Eb, F m7, G dim, and Eb/G.

Ex.14 – Baixo melódico de Raphael Rabello na gravação de *Catita*.

3.4 – A improvisação do choro em *Catita*

A improvisação é um procedimento característico de diversas manifestações musicais populares. No jazz, a improvisação desenvolveu-se a ponto de tornar-se tão ou mais importante do que os elementos harmônicos ou melódicos do tema, sobre os quais se improvisam. Daí a tendência, no jazz, dos improvisadores serem mais lembrados do que os compositores. No choro, os temas

geralmente apresentam grande invenção melódica e harmônica e, por isso, a improvisação geralmente acontece mais ao nível da variação melódica, da sugestão de alteração da métrica, da realização rítmica com sutilezas que parecem escapar das possibilidades da notação e que imprime o assim chamado “molho” do choro. Paulo SÁ (2000, p.68) comenta:

“...Diz-se então, que está faltando “molho” quando certo choro é tocado de forma muito rígida, isto em quando o intérprete toca exatamente o que está escrito na partitura. O “molho” se define muitas vezes através de uma mudança de métrica melódica, quando o chorão antecipa ou adianta uma nota ou um grupo de notas... Isto significa que um choro pode ter seu “molho” sem ser improvisado.”

Ele continua comparando o improviso no choro e no jazz:

“No caso do choro não existe um improviso nascido de divagações... não se espera do músico chorão... uma espécie de choro instantâneo... ele possui um referencial que será o seu limite... Os ornamentos são parte essencial do conteúdo improvisatório do choro. Isto quer dizer que a utilização de mordentes, glissandos, apogiaturas, grupetos, entre outros, se dá de forma imprevisível. E mais do que isto, estes ornamentos muitas vezes apresentam também um caráter diferente daquele observado na música erudita, pois fogem da precisão que a escrita musical pretende lhes conferir” (SÁ, 2000, p.69)

A opção pelo improviso típico do choro, e não do jazz, é aparente na interpretação de *Catita* por Zé Bodega. Sua imprevisibilidade rítmica é notável, por exemplo, na *coda*, em que o material temático original da *leadsheet* da Vitale já contém uma ligeira alteração na primeira vez, por omissão de notas. Em seguida, nas três vezes em que a *coda* é reapresentada (sendo a última interrompida por um *fading out*), Zé Bodega toca diferentes variações, por acréscimo ou mudanças de notas, gerando novos padrões rítmicos que incluem quiáleras e fusas (Ex.15).

Ex.15 – Improvisação típica do choro (variações rítmico-melódicas) na interpretação de *Catita* por Zé Bodega.

4 - Os elementos do jazz na *leadsheet* e na gravação de *Catita*

4.1 - Aspectos formais do jazz em *Catita*

Historicamente, choros com formas mais simples do que o tradicional rondó (|| : A :|| || : B :|| A || : C :|| A), com seções de 16 compassos cada, parecem ter surgido durante a década de 1930, período em que Pixinguinha compôs *Carinhoso* e *Lamentos*, ambos com apenas duas seções, ladeados por uma Introdução e uma Coda. É provável que esta mudança tenha sido inspirada em modelos norte-americanos, já que esta é uma característica formal do jazz. Entretanto, a prática inovadora de choros com duas seções só se tornou freqüente a partir da década de 1950.

Catita, que é da década de 1970, não segue o modelo tradicional, procedimento que K-Ximbinho explica, em uma entrevista a Paulo Moura:

“o choro tinha que apresentar três seções. Hoje eu acho que é desnecessário isso, em duas seções você demonstra o conteúdo melódico de uma composição popular como é o chorinho, e acho que na primeira seção a melodia já fica explicitada, estabelecida, esclarecida. . .” (K-XIMBINHO, 1980)”

Catita é um choro em duas seções, mas com características distintas da maioria dos choros deste tipo. Cada seção é composta por dois períodos de 8 compassos cada, sendo que os períodos que iniciam cada seção são paralelos. A este total de 32 compassos, K-Ximbinho acrescentou uma Coda de 8 compassos, que aparece na *leadsheet* editada pela Irmãos Vitale em 1977. No LP *Saudades de um clarinete* há também uma Introdução de 4 compassos. Assim, *Catita* pode ser representada pelo esquema formal **Intro {|| A B |||| A C || :} Coda**.

A forma canção [AA] [B A] com 32 compassos é uma das formas mais comuns do jazz. A forma central de *Catita*, [AB] [AC] com 32 compassos, que é uma variante desta, é também encontrada em *standards* do jazz (GRIDLEY, 1988, p.383). Já a Introdução e a Coda são estruturas formais encontráveis tanto no jazz quanto no choro pós-pixinguiniano. Entretanto, uma característica formal no arranjo desta gravação de *Catita* faz referência ao jazz e não ao choro. Trata-se das seções improvisatórias solísticas sobre o tema ou harmonia do *chorus*, cada *chorus* equivalendo a uma repetição completa da forma, exceto pela Introdução e Coda.

4.2 – Harmonias típicas do jazz em *Catita*:

Duas características da harmonia do jazz são bem marcantes. A primeira está ligada à disposição das notas nos acordes, que normalmente aparecem com a fundamental no baixo. Isto ocorre para que as extensões harmônicas (ou “tensões”³) possam ser mais facilmente reconhecidas. O trecho abaixo mostra que este recurso, e não apenas os baixos invertidos, ocorrem em *Catita* (Ex.16).

³ “Tensão” harmônica é uma corruptela brasileira para o termo em inglês *harmonic extension*.

Ex.16 – Acordes com notas fundamentais na voz do baixo na gravação de *Catita*.

A outra está relacionada à utilização de cadências com a progressão da subdominante relativa à dominante, o assim chamado ii-V, que pode ou não ser resolvido. Este tipo de cadência pode acontecer tanto no campo harmônico maior – ii7 (acorde menor com sétima menor) e V7(9) (acorde maior com sétima menor e nona maior), quanto no campo harmônico menor – ii7(b5) (acorde menor com sétima menor e quinta diminuta) e V7(b9) (acorde maior com sétima menor e nona menor) ou V7(#9) (acorde maior com sétima menor e nona aumentada). Estas cadências são muito utilizadas por K-Ximbinho na apresentação do tema, como uma cadência no campo harmônico de Mi bemol maior e outra no campo harmônico de Sol menor (Ex.17)

Ex.17 - Cadências ii-V no campo harmônico de Mi bemol maior e no campo harmônico de Sol menor na leadsheet de *Catita*.

4.3 – Aspectos melódicos típicos do jazz em *Catita*:

Algumas características melódicas do jazz, como a utilização de fragmentos da escala pentatônica, *riffs*⁴, *notas blue (blue notes)* e acréscimo de notas estranhas à harmonia, foram gradualmente incorporadas às práticas de performance de outros gêneros populares em todo o mundo.

A utilização da escala pentatônica não é exclusiva do blues ou do jazz, e pode ser encontrada em músicas de diversas culturas, como a chinesa, a japonesa e a africana. Inicialmente, a escala de blues era um elemento estranho à prática do choro tradicional, mas tornou-se parte do gênero brasileiro, advindo, provavelmente, da música norte-americana.

Dada a limitada coleção de alturas (apenas 5), a limitada combinação de intervalos e a simplicidade de realização técnica em qualquer instrumento, a escala pentatônica é exaustivamente utilizada na música popular (especialmente no blues, jazz e rock) e daí, ser muito comum a similaridade entre temas de diferentes compositores. K-Ximbinho recorre à escala pentatônica

⁴ *Riff* é um termo do jazz que designa um motivo melódico curto (geralmente de dois a quatro compassos), simples e de fácil assimilação, destinado a ser repetido por diferentes naipes dentro de um conjunto instrumental, podendo ser utilizado como *background* durante solos ou mesmo servir de tema principal.

de Dó menor para compor a primeira frase do tema de *Catita* (Ex.18) e pode-se especular, aqui, sobre uma evidente influência jazzística, se compararmos seu material temático inicial com o tema de *Seven Come Eleven*, composição dos norte-americanos Benny Goodman (clarinetista e *bandleader*) e Charlie Christian (guitarrista) (Ex.19, transposta de seu tom original, Lá bemol maior, para o tom da *leadsheet* de *Catita*, Mi bemol maior, a fim de facilitar a comparação entre as duas composições).

Ex.18 - Tema em Dó menor pentatônico no início de *Catita* de K-Ximbinho.

Ex.19 – Tema pentatônico de Benny Goodman e Charlie Christian no início de *Seven Come Eleven*.

Zé Bodega também recorre à escala pentatônica para desenvolver seu solo (Ex.20).

Ex.20 – Escalas pentatônicas de Mi bemol maior e Dó menor (*com nota blue Sol b*) no solo improvisado de Zé Bodega na gravação de *Catita*.

As *notas blue (blue notes)*, que podem ser a terça, a quinta e a sétima da escala maior abaixadas microtonalmente em até meio-tom, estão mais associadas às práticas de performance do que à escrita na partitura. De fato, apesar de não aparecerem na *leadsheet* de *Catita*, elas podem ser percebidas no improviso de Zé Bodega como as quintas abaixadas (Sol bemol no Ex.20 acima e Dó bemol no Ex.21) e a sétima abaixada (Ré bemol) no Ex.22.



Ex.21 – *Blue note* com a 5^a abaixada (Dó bemol)
sobre o acorde de Fá menor com sétima no solo de Zé Bodega em *Catita*.



Ex.22 – *Blue note* com a 7^a abaixada (Ré bemol)
sobre o acorde de Mi bemol maior com sexta maior no solo de Zé Bodega em *Catita*.

Outro recurso de invenção melódica característico das improvisações do jazz é a inclusão e valorização de notas que não estão indicadas na cifragem da música, alterando o *colorido* de suas harmonias. No Ex.23, Zé Bodega acrescenta diversas “tensões” aos acordes originais de *Catita*. No c. 92, Zé Bodega toca a nota Dó, que é a sexta maior do acorde de Eb/Db. Depois, no c.93, sobre o acorde de Ab/Bb, são ressaltadas a sétima maior e a sexta maior (as notas Sol e Fá), respectivamente. Ainda no c.93, no acorde de Ab6, a presença da nota Si bemol na melodia implica no acréscimo da nona maior ao acorde. No c. 94, há a inserção da sexta maior (Fá sustenido) sobre o acorde de Am7(b5). No c.95, sobre o acorde de Gm7, são colocadas uma décima-primeira (Dó) no tempo forte, depois, uma nona maior (Lá). Finalmente, no c.96, Zé Bodega utiliza a sexta maior (Lá) como bordadura da quinta do acorde de C7(b9).



Ex.23 – Acréscimo de “tensões” harmônicas por Zé Bodega no seu solo em *Catita*.

4.4 - Aspectos rítmicos típicos do jazz em *Catita*:

No jazz, a característica rítmica mais marcante é a realização das *swing-eighths* (colcheias *suiingadas*), geralmente escritas em grupos de duas colcheias, mas tocadas aproximadamente como uma tercina de colcheias (sendo as duas primeiras ligadas como uma semínima). Seu valor aproximado, ou proporção, depende do instrumentista ou, na maioria das muitas vezes, do andamento, que pode ser indicado na *leadsheet*, por exemplo, como *light*, *medium* ou *heavy swing*.

A utilização das colcheias suingadas dentro do repertório da música popular brasileira é largamente difundida, principalmente em gravações de solistas de estilo jazzístico e da bossa nova. Esta hibridação foi muito difundida a partir da década de 1960, quando alguns intérpretes norte-americanos gravaram discos com músicos brasileiros. Um caso emblemático foi o do saxofonista norte-americano Julian “Cannonball” Adderley, que gravou o disco *Cannonball’s Bossa Nova: Cannonball Adderley with the Bossa Rio Sextet of Brazil*, em 1962, ao lado do grupo do pianista brasileiro Sérgio Mendes, com repertório todo dedicado à bossa nova. Outro exemplo é o do também saxofonista norte-americano Stan Getz que, com o cantor e violonista brasileiro João Gilberto, gravou o histórico disco *Getz/Gilberto* em 1963.

As seções rítmicas destes dois discos históricos são formadas quase que totalmente por músicos brasileiros. No disco do saxofonista *Cannonball Adderley*, o grupo é formado pelo pianista Sérgio Mendes, pelo baixista Octavio Bailly Jr. e pelo baterista Dom Um Romão. Já no disco de Stan Getz e João Gilberto, a seção rítmica é formada por Antonio Carlos Jobim no piano, Milton Banana na bateria e pelo baixista norte-americano Tommy Williams. É interessante notar que, nestas duas gravações, embora as seções rítmicas de ambos os grupos toquem em ritmo binário, que é característico do samba e da bossa, os solistas tendem a uma divisão quaternária própria da tradição do jazz, exemplificando uma fusão entre as práticas de performance destes estilos.

Por outro lado, é característica do choro a realização rítmica “quadrada” (sem *swing* ou *straight*). De fato, não há nenhuma indicação para a realização de *swing* na *leadsheet* de *Catita*. Entretanto, pode-se observar na sua gravação, que Zé Bodega utiliza ligeiramente o *swing* (no caso, semicolcheias suingadas), de maneira muito discreta, durante a exposição e re-exposição do tema de *Catita*. Entretanto, isto não chega a descaracterizar *Catita* estilisticamente enquanto choro, pois prevalece a condução binária pela seção rítmica, incluindo aí as suas baixarias típicas.

Outra característica rítmica do jazz é a utilização de notas *engolidas* (*swallowed notes*), que podem ocorrer tanto nas *notas x* (*x notes*) ou nas *notas mortas* (*dead notes*), estas últimas também conhecidas por *notas fantasma* (*ghost notes*). A diferença entre elas é que a *nota x* tem menor definição quanto à altura. Estes recursos de articulação não estão notados na *leadsheet*, mas aparecem com freqüência na interpretação de Zé Bodega, como mostra os Ex.24 e Ex.25.

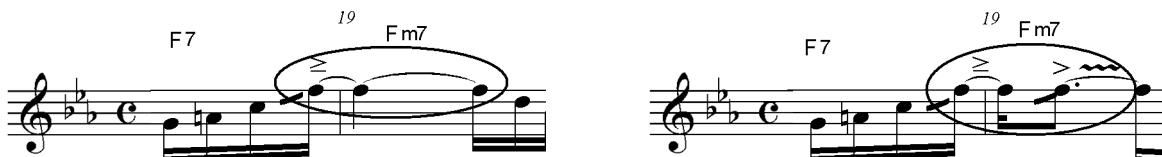
The musical notation shows a treble clef, a key signature of one flat, and common time. Measure 9 starts with a quarter note followed by a measure of Fm7. The first two notes of the Fm7 chord are circled with a dot, indicating they are dead notes. The next two notes are standard eighth notes. The second half of the measure shows another Fm7 chord where the first two notes are also circled with a dot. The measure ends with a final eighth note.

Ex.24 - Notas mortas no solo de Zé Bodega em *Catita*.

The musical notation shows a treble clef, a key signature of one flat, and common time. Measure 83 starts with a F7 chord. The first two notes of the chord are circled with a dot, indicating they are x notes. The next two notes are standard eighth notes. The second half of the measure shows an Fm7 chord where the first two notes are also circled with a dot. The measure ends with a final eighth note.

Ex.25 – Notas x no solo de Zé Bodega em *Catita*.

Finalmente, é muito comum se encontrar no jazz pequenas variações rítmicas ou melódicas (ou ambas) decorrentes da liberdade natural do estilo improvisatório. No meio do seu solo, Zé Bodega retorna ao tema original de *Catita*, mas não o repete literalmente, acrescentando um pequeno reforço rítmico na nota mais aguda (Ex.26).



Ex.26 - Ritmo original de K-Ximbinho e uma variante rítmica na interpretação de Zé Bodega em *Catita*.

4.5 - Baixos típicos do jazz em *Catita*:

A principal característica do baixo no jazz é a utilização do *walking bass*, prática caracterizada por uma linha melódica de acompanhamento improvisatória em métrica quaternária (geralmente 4/4), na qual o baixista do grupo de jazz combina as principais notas de cada um dos acordes da progressão (geralmente tônica, terça, quinta e sétima) com notas de passagem e bordaduras de maneira a evitar seqüência de arpejos, tocando quatro notas por compasso ou duas notas por compasso (*two-feel*), enfatizando os tempos fracos (segundo e quarto tempos). Este recurso não foi utilizado na gravação de *Catita*. Assim como a qualteração do *swing*, a métrica quaternária do *walking bass* poderia ter implicado em uma descaracterização estilística do choro.

4.6 - Efeitos expressivos típicos do jazz em *Catita*:

Diversos recursos expressivos típicos do jazz foram explorados por Zé Bodega na gravação de *Catita*, como o *lip trill* (ou *vibrato de lábio* do jazz), o *glissando*, o *pitch bend* (ou *portamento* do jazz) e o *scoop* (GRIDLEY, 1987).

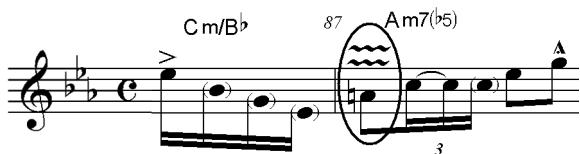
O *lip trill*, geralmente indicado pelo símbolo (~~), pode ser de dois tipos, dependendo do período estilístico do jazz: o *hot* (quente), característico dos instrumentistas de sopro anteriores à década de 1940, e o *cool* (frio), utilizado especialmente após a década de 1940.

O tipo de *vibrato* que Zé Bodega utiliza se aproxima mais do estilo *cool*, e geralmente o faz em notas longas ou notas que tenham sua finalização (*release*) mais prolongada, gradativamente aumentando a sua taxa e amplitude à medida que a nota vai desaparecendo (Ex.27)



Ex.27 – Vibrato jazzístico (*lip trill*) em estilo *cool* no solo de Zé Bodega em *Catita*.

Em alguns momentos, em notas de menor valor como as colcheias, Zé Bodega recorre a um *vibrato* mais contínuo e intenso, se aproximando do estilo *hot* (Ex.28).



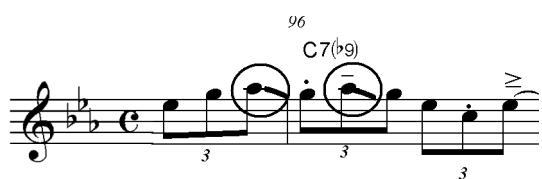
Ex.28 – *Vibrato jazzístico (lip trill) em estilo hot no solo de Zé Bodega em Catita.*

Zé Bodega utiliza poucas vezes o *glissando*, através do deslizamento rápido dos dedos sobre as chaves do saxofone, o que ocorre geralmente em saltos melódicos maiores. Este recurso é mais perceptível durante o tema, onde o intérprete preenche intervalos, como na 5ª justa descendente, entre as notas Dó e Fá (Ex.29).



Ex.29 – *Glissando no solo de Zé Bodega em Catita.*

Assim como o *glissando* do jazz, o *portamento* do jazz, conhecido em inglês como *pitch bend*, é um recurso expressivo deslizante, mas que geralmente aparece em intervalos melódicos pequenos. Normalmente, é realizado atacando-se a nota pretendida um pouco acima ou abaixo de sua afinação real, e deslizando-se da freqüência inicial até a desejada. O *pitch bend* é notado com o símbolo (↗) quando este se refere a uma nota ascendente, ou (↘) para indicar uma nota descendente. Zé Bodega utiliza o *pitch bend* em vários momentos durante o seu solo (Ex.30).



Ex.30 – *Pitch bend descendente no solo de Zé Bodega em Catita.*

Outro tipo de efeito semelhante ao *pitch bend*, utilizado por Zé Bodega, é o *scoop*, termo que faz referência ao movimento circular de uma “pá” ou “colher” e que tem por característica uma rápida alteração de freqüência da nota, primeiro descendente e, em seguida, ascendente, como mostra o Ex.31.



Ex.31 – *Scoop no solo de Zé Bodega em Catita.*

5 - Zé Bodega e as articulações de choro e jazz em *Catita*

São raros os casos em que as articulações do choro ou do jazz são grafadas na *leadsheet* ou partitura, e sua utilização depende do gosto, técnica, cultura musical e julgamento do intérprete.

Na performance do choro tradicional, os instrumentistas de sopro privilegiam suas articulações com base em dois tipos de legato: um em que as notas são separadas por golpes de língua, muito semelhante à articulação *tenuto* (-). No segundo, apenas a primeira nota de um grupo de notas (ou de uma frase) é atacada e as seguintes são ligadas sob a mesma coluna de ar, sem cesuras. Estes dois tipos de articulação em *legato* aparecem conjugados e/ou intercalados por articulações *staccato* (-). A variedade e mistura não padronizada destes tipos de articulação tornam a performance do choro característica, sendo rara (e até mesmo não aconselhável), a utilização de apenas um destes tipos de ataque de maneira contínua na realização deste gênero.

Em relação aos fonemas utilizados para produzir estas articulações da “linguagem” do choro, são comumente utilizadas as sílabas ***tu*** (ou ***ta***) quando se busca maior acentuação no ataque da nota; e ***du*** (ou ***da***) quando se deseja um ataque mais suave.

A duração das notas no choro normalmente obedece à grafia do ritmo na *leadsheet*, mas são muito comuns a realização deliberada de pausas e encurtamentos do som não escritos, mais notáveis ou mais sutis, os quais respondem, em parte, pela maior ou menor verve rítmica (ou “molho”, ou “suingue brasileiro”) de sua interpretação. A acentuação *marcato* (^), em que a nota é tocada com um valor mais curto do que a de sua grafia é muito utilizada, como na chamada síncope brasileira (semitoncheia-colcheia-semitoncheia), em que a colcheia (ou, às vezes, a primeira semitoncheia) fica mais curta.

Outro aspecto da articulação diz respeito às técnicas de finalização do som (*release*). Na prática do choro é mais comum a cesura do som através do controle do sopro, sendo a interrupção do som pela língua na palhetá pouco observada neste estilo. Em linhas gerais, na performance do saxofone no choro tradicional, há uma preferência pela articulação com a língua, cujo resultado é a emissão bastante clara das notas, com evidência de contrastes entre o som contínuo e o descontínuo.

Como no choro, as articulações no jazz fazem referência a uma retórica própria do estilo e são produzidas com base em alguns fonemas específicos. Uma das articulações mais comuns nos instrumentos de sopro no jazz é a *articulação de língua* (ou *tonguing*; HENRY, 1981, p.21), que é o legato produzido com o golpe de língua com base na letra “d”.

Outra articulação muito comum no jazz é a *articulação de sopro* (ou *breath articulation*; HENRY, 1981, p.22), produzida com um movimento brusco do diafragma, usando-se as sílabas (em inglês) ***huh***, ***hoo*** ou ***wah***. O resultado sonoro da aplicação desta técnica é um ataque menos definido, normalmente utilizado por solistas em inícios de frases. Quando utilizada por naipes, a *articulação de sopro* normalmente aparece em estilo coral, em séries de notas mais longas, como por exemplo, semínimas pontuadas ou colcheias pontuadas.

A *articulação de meia-língua* (ou *articulação half-tonguing*; HENRY, 1981, p.21) é obtida com a pronúncia da sílaba ***du-n***, onde ***du*** é realizada com golpe de língua e a letra ***n*** corresponde à obstrução parcial da cavidade bucal. Sua utilização é mais freqüente na articulação de *notas mortas* e *notas x*. No caso dos saxofonistas, a sílaba ***n*** também pode ser alcançada através da interrupção parcial da vibração da palheta com a língua.

Há ainda a articulação do tipo ***doodle*** (***du : dl***), obtida com a pronúncia destes fonemas no instrumento, em que é dada maior ênfase à sílaba ***dl*** (que representa o tempo fraco ou *upbeat*) em detrimento da sílaba ***du*** (tempo forte ou *downbeat*), normalmente ligando a segunda colcheia de um grupo de duas colcheias com a primeira do grupo seguinte. Esta articulação é normalmente associada à acentuação característica das *swing-eighths* (colcheias suingadas) e, por isto, pouco freqüente em gêneros da música popular brasileira, como o choro. Este tipo de articulação permite maior suavidade em passagens rápidas com colcheias ou semicolcheias.

A interrupção do som produzido pelos saxofonistas de jazz pode ser realizada com ou sem a intervenção da língua. As articulações de ritmos mais longos ou sem diminuição da duração real da nota, tais como o *tenuto* (—) e o acento horizontal (>), são controladas pelo fluxo de ar através do diafragma. Já as articulações mais curtas, tais como o *staccato* (•) e o *marcato* (▲), são interrompidas pela intervenção da língua na palheta.

O fraseado resultante desta variedade de articulações é conhecido no meio jazzístico como *slurred*, que literalmente significa “pronunciado sem clareza” ou “enrolado”. Aliadas à realização rítmica “não-quadrada” do *swing*, estas articulações imprimem um sotaque de “fala” com fonemas e sílabas não completamente inteligíveis, característico do jazz.

As articulações utilizadas por Zé Bodega em *Catita* resultam de uma combinação de diversas técnicas encontradas tanto no choro quanto no jazz. À articulação mais comum do *legato*, ele intercala acentos do tipo *marcato* e *staccato*, este último muito característico nas anacruses do choro (Ex.32). Zé Bodega inclui tanto a *articulação de língua* (veja no Ex.36 mais à frente) quanto a *articulação de sopro* (Ex.33) e, esporadicamente, a *articulação de meia-língua* (Ex.34).



Ex.32 – Articulação *staccato* por Zé Bodega na gravação de *Catita*.



Ex.33 - Articulação *de sopro* por Zé Bodega na gravação de *Catita*.

Coda

Ex.34 – Articulação de meia-língua (*du-n du*) por Zé Bodega na gravação de *Catita*.

Quanto à interrupção do som, Zé Bodega emprega as duas maneiras anteriormente citadas: a interrupção do som por meio do controle do diafragma (Ex.35) e a interrupção por meio da língua (Ex.36).

Ex.35 - Interrupção do som pelo controle do diafragma no solo de Zé Bodega em Catita.

Ex.36 - Interrupção do som com intervenção da língua no solo de Zé Bodega em Catita.

Na interpretação de Zé Bodega, pode-se notar a alternância entre os estilos de articulação, havendo passagens melódicas próprias da interpretação no choro, e outras que fazem referência ao jazz. Muitas vezes, estas articulações ocorrem dentro de uma mesma frase. O Ex.37 mostra esta imbricação dos dois estilos, em que a *articulação de sopro* e a *articulação de meia-língua* se referem à prática do jazz, enquanto que a *articulação de língua* grafada com *tenuto* (com a sílaba *tu*) se refere à articulação do choro.

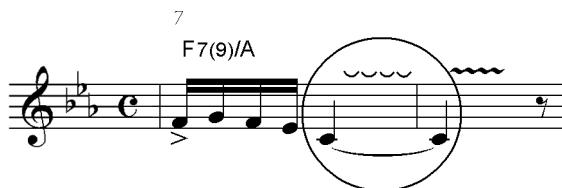
Ex.37 - Imbricação de articulações típicas do choro (de língua com *tenuto*) e do jazz (de sopro, de meia-língua) no solo de Zé Bodega em *Catita*.

A técnica convencional na performance do saxofone, especialmente no meio erudito, prescreve que se mantenha a mesma embocadura em toda a extensão do instrumento. No entanto, é comum notar, em um grande número de saxofonistas populares, que a embocadura é alterada para cada uma das regiões do instrumento, apesar das limitações e irregularidades na produção sonora que esta prática possa vir a causar, como a tendência de uma afinação alta nos registros agudos, e de uma afinação baixa nos registros graves.

No registro agudo, o saxofonista popular tende a apertar a boquilha com a boca, quase que a mordendo, muito em função do “mito” de que as notas do registro agudo são mais facilmente emitidas se o instrumentista assim o fizer. Na verdade, a difícil emissão de notas no registro mais agudo depende de outros fatores como a espessura da palheta e seu tipo de corte, além da qualidade e ajuste do instrumento que, modificados, podem resolver facilmente esta dificuldade.

Já no registro grave e médio-grave, é muito comum o *subtone*, técnica típica do meio jazzístico na qual o saxofonista relaxa o queixo e desloca o maxilar um pouco para trás da posição normal da embocadura. A sonoridade resultante torna a região grave do instrumento mais “aveludada” e com maior flexibilidade para variar as baixas dinâmicas, tornando mais fácil a progressão do *pianissimo* ao *mezzo-piano*. Outra característica do efeito *subtone* é a mistura do som real do instrumento com um pouco de ar, resultando em um timbre soproso. Este recurso foi muito difundido principalmente pelos saxofonistas de jazz, ligados ao estilo *cool*⁵ ou pelos instrumentistas que integravam as *big bands* e que geralmente tocavam, além do saxofone, a flauta e o clarinete, instrumentos nos quais a aplicação do *subtone* também é possível (DELAMONT, 1965).

A forte influência das *big bands* americanas e de seus saxofonistas na música brasileira popularizou as técnicas do saxofone popular (e de outros instrumentos) nos diversos gêneros, inclusive no choro. Ainda que pontual, pode-se reconhecer a utilização do *subtone* como um recurso interpretativo por Zé Bodega em *Catita*. Aparentemente, a embocadura mais *frouxa* na região grave do instrumento serviu para ele evidenciar as *notas mortas* na exposição do tema (Ex.38) e na sua re-exposição.



Ex.38 – Utilização do *subtone* (seguido de *vibrato cool*) por Zé Bodega na exposição do tema de *Catita*.

⁵ O estilo *cool* não corresponde exatamente a um período dentro da história do jazz, mas sim a um modo de interpretar o repertório jazzístico de forma suave ou abrandada.

6 - Zé Bodega e os estilos de Coleman Hawkins e Lester Young

A utilização do saxofone tenor dentro do universo do jazz é normalmente associada a dois estilos difundidos a partir da década de 1930 pelos saxofonistas norte-americanos Coleman Hawkins (1904-1969) e Lester Young (1909-1959), que estabeleceram diferentes padrões estéticos para a aplicação de vários paradigmas da interpretação jazzística, como sonoridade, ornamentação, *vibrato* e fraseado.⁶

Com uma sonoridade mais densa e cheia, o tenorista Coleman Hawkins é conhecido por ter estabelecido a ligação entre o jazz clássico, ou pré-moderno (que vai da década de 1920 ao final da década de 1930) e o jazz moderno (do início da década de 1940 aos dias atuais). Os fraseados de Hawkins costumavam ser intrincados harmonicamente, com uma grande quantidade de figuras rítmicas de menor duração (como colcheias e semicolcheias). Com freqüência, utilizava ornamentações como o trinado e o *pitch bend*. É também notória a presença do *subtone* na região grave do seu saxofone, normalmente associado a um *vibrato* intenso em notas de maior duração (como colcheias pontuadas, semínimas e mínimas).

Lester Young, por outro lado, apresentava uma sonoridade mais leve e menos cheia do que a de Hawkins, com um fraseado mais melódico e menos rítmico. Suas grandes frases eram mais simples tanto harmonicamente quanto em relação aos ornamentos. Young também utilizava o *subtone*, mas de maneira mais discreta e com um *vibrato* mais contido, no estilo *cool*. Em linhas gerais, enquanto Hawkins buscava uma sonoridade menos polida, mais vibrante e agressiva, próxima da família dos metais, Lester Young tendia para um universo mais doce, leve e misterioso, mais próximo da família das madeiras.⁷

Aparentemente, o saxofonista pernambucano Zé Bodega foi influenciado por esses dois estilos. Se, do ponto de vista da sonoridade, Zé Bodega desenvolveu um som mais aberto, cheio e áspero, mais associado a Coleman Hawkins, por outro lado, outras de suas características, como o *vibrato* mais lento, a clareza e simplicidade harmônica e de ornamentação estão mais próximas de Lester Young.

7. Conclusão

Este estudo mostra que o choro não é um gênero estanque, mas passível de influências, ainda que advindas de uma cultura externa ao Brasil. O choro, tido como um gênero genuinamente brasileiro e que reflete um amálgama de procedimentos para se tocar um determinado repertório, apresenta, desde o seu surgimento, a tradição de se reinventar, buscando inspiração em tradições musicais estrangeiras. Isto ocorreu tanto no início, com os primeiros chorões, lançando mão de elementos da música européia (valsas, mazurcas e polcas), como também posteriormente, com novas referências do jazz vindas da América do Norte. A hibridação entre o choro e o jazz constatada em *Catita* faz parte de um longo processo histórico, no qual novos “sotaques” são incorporados à fala cada vez mais rica das novas gerações de músicos do choro.

⁶ Os autores agradecem Rafael dos Santos (Unicamp) por sua valiosa contribuição sobre a possível influência de Coleman Hawkins e Lester Young sobre os saxofonistas brasileiros.

⁷ O saxofone é considerado um instrumento da família das madeiras pela sua produção de som, mas dispõe de recursos de dinâmica e possibilidades tímbricas da família dos metais.

A identificação e análise dos elementos musicais no choro *Catita* evidenciam uma forte influência de elementos do jazz, tanto na composição de K-Ximbinho, representada pela *leadsheet*, quanto na interpretação do saxofonista Zé Bodega, representada pela gravação desta música no disco *Saudades de um clarinete*. Estes elementos evidenciam-se em níveis diversos: aspectos formais, melódicos e rítmicos, harmonia, condução dos baixos, efeitos expressivos, embocadura, tipos de articulação e influência estilística de outros instrumentistas. A presença concomitante de elementos característicos destes dois gêneros não descaracteriza *Catita* enquanto choro, mas aponta para um fazer musical comum na música instrumental brasileira, tanto no nível composicional quanto no nível da performance, que é a hibridação de gêneros populares.

Esta constatação também reforça a idéia de que, diferentemente do que ocorre na música erudita, a música popular permite uma aproximação muito maior entre o processo criativo e o processo de interpretação, diminuindo a distância entre o compositor e o performer. O texto notado em forma de *leadsheet* (ou partitura) pelo compositor popular prevê e deixa espaços que só serão preenchidos pelas singularidades, cultura e desejos musicais do intérprete, ao mesmo tempo em que as suas práticas de performance, intrínsecas ao processo de transmissão oral do conhecimento musical nos gêneros populares, inspiram a escrita de seus compositores. *Catita* reflete e sintetiza este quadro, que se repete em muitos outros exemplos do repertório popular, em que as barreiras entre as searas da composição e da performance tornam-se muito tênues. A liberdade com que o compositor K-Ximbinho - ele próprio um multi-instrumentista - e o intérprete Zé Bodega - ele próprio um “compositor” como improvisa – transitam entre a música como “tinta no papel” e a música como “ondas sonoras no ar” são exemplares e fazem oposição ao territorialismo em música.

6. Bibliografia

- ALMEIDA, Alexandre Zamith (1999). *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade de Campinas. Dissertação (Mestrado em Música).
- ALBIN, Cravo (2006). *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em 02 de abril, 2006.
- CLIQUEMUSIC.UOL.COM.BR. (2006). Disponível em <http://cliquemusic.uol.com.br>. Acesso em 02 de abril, 2006.
- BRASIL M. G., Alexandre (2003). *Introdução à poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o quere e o dever*. 180p. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 2003. Dissertação (Mestrado em Música),
- DELAMONT, Gordon (1965). *Modern arranging technique: a comprehensive approach to arranging and orchestration for the contemporary stage band, dance band, and studio orchestra*. New York, EUA: Kendor Music. 239p.
- GRIDLEY, Mark C. (1987). *Jazz styles: history and analysis*. Englewood Cliffs New Jersey, EUA: Prentice Hall. 446p.
- HENRY, Robert E. (1981). *The jazz ensemble a guide to technique*. Englewood Cliffs, New Jersey, EUA: Prentice-Hall. 117p.
- K-XIMBINHO. *Catita* (1977). São Paulo: Irmãos Vitale (leadsheet).
- K-XIMBINHO. Entrevista a Paulo Moura (1980). In: *Saudades de um clarinete*. (LP de vinil 33 rpm, contracapa).
- K-XIMBINHO (s.d.). *Saudades de um clarinete*. K-Ximbinho: composição, regência e clarinete. São Paulo: Estúdio Eldorado (LP de vinil 33 rpm).
- K-XIMBINHO (s.d.). *Saudades de um clarinete*. K-Ximbinho: composição, regência e clarinete. São Paulo: Gravadora Eldorado (CD digital estéreo).
- LIEBMAN, David (1992). *Developing the saxophone technique*. (s.l.): (s.e.).
- SÁ, Paulo (2000). O improviso no choro. *Pesquisa e Música*. v.5, n.1. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música.
- SANTOS, Rafael dos (2001). Análise e considerações sobre a execução dos choros Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali, *Per Musi*. Belo Horizonte, v.3, p.5-16.

Leitura recomendada:

- ADDERLEY, Cannonball (1999) *Cannonball's Bossa Nova: Cannonball Adderley and the Bossa Rio sextet*. Hollywood, California: Capitol Jazz (CD digital estéreo).
- ALBRICKER, Marcos Vinícius Lopes (2000). *A Big Band Bralileira: A contribuição de Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara*. Rio de Janeiro: Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Música).
- BERENDT, Joachin E (1998). *El Jazz: de Nueva Orleans a los años ochenta*. 4.ed. México, D.F., México: Fondo de Cultura Económica. 901p.
- CANÇADO, Tânia Mara Lopes (1999). *An investigation of west african and haitian rhythms on the development of syncopation in cuban habanera, brazilian tango/choro and american Ragtime (1791-1900)*. Winchester, Virginia, Estados Unidos: Shenandoah Conservatory. 241p. Tese (Doutorado em Artes e Educação Musical)
- CAZES, Henrique (1998). *Choro: do quintal ao municipal*. 2.ed. São Paulo: Editora 34. 204 p.
- GAVA, José Estevam (2002). *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: Editora Unesp. 246 p.
- GETZ, Stan; GILBERTO, João (1989). *Getz/Gilberto: featuring Antonio Carlos Jobim*. Los Angeles: MGM Records, (CD digital estéreo).
- GOODMAN, Benny; CHRISTIAN, Charlie (s.d.). Seven Come Eleven. *The Real Book*. (s.e.): (s.l.). v.1, p.378.
- MARCONDES, Marco Antônio (1998). *Encyclopédia da música brasileira*. 2.ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha.
- PANASSIÉ, Hugo; GAUTIER, Madeleine (1971). *Dictionnaire du Jazz*. Paris: Editions Albin Michel. 356p.

Bernardo Vescovi Fabris é Mestre em Música (sob a orientação de Fausto Borém) e Bacharel em Saxofone (sob a orientação de Dílson Florêncio) pela Escola de Música da UFMG e Licenciado em Música pela UDESC. Estudou música popular com Márcio Montarroyos, Paulo Sérgio Santos, Toninho Horta, Itiberê Zwarg, Vinícius Dorin e Proveta. Participou de diversos festivais de jazz, gravação de diversos CDs, foi monitor da Banda Sinfônica da UFMG e tocou com Celso Moreira, Márcio Montarroyos e Juarez Moreira. Ministra aulas de saxofone e toca nos grupos de samba *Tranca Rua* e de jazz *Kintawt*.

Fausto Borém é Professor de Contrabaixo, Música de Câmara, Pesquisa em Música e Práticas de Performance na UFMG, onde criou o Mestrado em Música e a Revista *Per Musi*. Organizou o *I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical* (1999), o *IV Encontro Internacional de Contrabaixistas* (1996), o *II Concurso Nacional de Composição para Contrabaixo* (1996) e o *IV Concurso Internacional de Composição para Contrabaixo* (2005). Coordenou o *Projeto Artista Visitante da UFMG* com a *Oficina UAKTI* (1994) e a *Oficina de Luteria para a Construção de Contrabaixos para Crianças* (2002). Desde 1993, tem representado o Brasil nos principais eventos nacionais e internacionais do contrabaixo. Recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior como solista e teórico. Publicou um livro, capítulos de livros e dezenas de artigos em importantes periódicos nacionais e internacionais nas áreas de performance, análise, musicologia, etnomusicologia (música popular) e comportamento motor. Sua obra *Uma Didática da Invenção* foi premiada com o 3º Lugar no *III Concurso Nacional de Composição para Contrabaixo*, publicada no livro de partituras *Música Brasileira para Contrabaixo* e apresentada na 16ª Bienal da Música Brasileira Contemporânea (2005). Na música popular, já acompanhou Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Tavinho Moura, grupo Uakti, Roberto Corrêa e Túlio Mourão.