

A contribuição interpretativa de Paulo Moura em “Tarde de chuva”

DANIELA SPIELMANN*

RESUMO: Este artigo apresenta um estudo sobre performance musical a partir da análise de seis versões de “Tarde de chuva”, composta e interpretada por Paulo Moura. Tem como objetivo sistematizar aspectos estilísticos da sua interpretação provenientes do choro, do samba, da gafieira e do jazz, além de contribuir para ampliar o conhecimento sobre o legado do artista. A metodologia do trabalho englobou análise musical e entrevistas com audições comentadas por Paulo Moura. A trajetória de Moura foi construída espelhada em sua discografia, contextualizando “Tarde de chuva”. A análise musical incluiu a investigação de cada fonograma em articulação com a partitura cedida por Moura para a pesquisa. São feitas considerações sobre o caráter de cada versão incluindo instrumentação, harmonia, melodia, ritmo e interpretação. “Tarde de chuva” foi reelaborada em diversas situações, com músicos e formações instrumentais muito contrastantes, sintetizando a trajetória eclética e a busca de novos caminhos estéticos feitas por Paulo Moura.

PALAVRAS-CHAVE: Música instrumental brasileira; Samba-choro; Paulo Moura.

Paulo Moura’s interpretative contribution in “Tarde de Chuva” (“Raining afternoon”)

ABSTRACT: This article presents a study about musical performance based on the analysis of six recordings of the song “Tarde de chuva”, composed and performed by Paulo Moura. It sets out to systematize stylistic aspects of his interpretation deriving from the genres of choro, samba, gafieira and jazz besides contributing to the recognition of Moura’s legacy. The author’s methodology included musical analysis and interviews with commented hearings by Paulo Moura. It was made an investigation of Moura’s artistic trajectory reflected on his discography contextualizing “Tarde de chuva”. The analysis has included the investigation over each phonogram recording related to the score that Moura gave to the research. Considerations are made about the character of each phonogram, including instrumental formation, harmony, melody, rhythm, and interpretation. “Tarde de chuva” was reworked in many different situations accompanied by various musicians in contrasting instrumental formations synthesizing the eclectic trajectory and the search for new aesthetic paths made by Paulo Moura.

KEYWORDS: Instrumental Brazilian Music; Brazilian Choro; Paulo Moura.

* Daniela Spielmann é saxofonista, flautista, compositora, arranjadora, pesquisadora e professora. Doutora em Musicologia pela UNIRIO, com trabalho sobre as Gafieiras no Rio de Janeiro, recebendo menção de louvor. Mestrado pela UNIRIO, sobre a performance de Paulo Moura. É também professora EBT do CEFET-RJ onde coordena os projetos de extensão CLÁSSICOS NO CEFET e BANDA DO CEFET. Performer reconhecida, ganhou prêmios no campo da música instrumental e da composição. **E-mail:** danispiel@gmail.com

Considerações iniciais

Este artigo aborda o estudo feito sobre Paulo Moura a partir da análise musical de seis fonogramas da música “Tarde de chuva”, composta e interpretada por ele.¹ O enfoque é dado em sua contribuição interpretativa como o resultado de toda uma vivência em diferentes contextos musicais. O critério para a escolha dessa música foi a constatação de que ela exemplifica a busca por uma estética inovadora e possui muitas gravações contrastantes. “Tarde de chuva” simboliza a atuação de Paulo Moura no samba, no choro, na gafieira e no jazz.

A linha de estudos adotada é a da *performance*² da música popular instrumental. Interpretação, *performance* e prática são compreendidas como processos que se articulam com aspectos estilísticos, técnicos, idiomáticos e psicológicos, sendo possível observar como esses elementos se constroem na discografia de Paulo Moura. O foco desse texto está na sistematização dos elementos mencionados e para esta análise utiliza-se a partitura original cedida por Moura e a transcrição de alguns trechos do tema abordado e dos solos dos fonogramas escolhidos.

Nas entrevistas feitas com Moura em sua residência, realizou-se uma escuta comentada sobre cada fonograma. Além da análise musical e da entrevista, serão utilizados também comentários de músicos com larga experiência na música instrumental brasileira.

Durante as análises foi possível observar uma notável flexibilidade interpretativa por parte de Paulo Moura, devido ao fato de ser ele o compositor e intérprete de sua música. Paulo Moura foi incorporando experiências adquiridas a partir de sua rede de sociabilidade musical que contribuiu para configurar seu estilo.

¹ Artigo baseado em trechos da dissertação de Mestrado da autora defendida em 2008. Cf. Spielmann (2008).

² A análise da música gravada com o advento das tecnologias de gravação incentivou estudos colaborativos da performance musical aproximando campos de estudo como a análise musical, a musicologia e a prática instrumental.

Uma discografia como espelho

Paulo Moura nasceu em 1932, na cidade de São José do Rio Preto - SP e faleceu em 2010, no Rio de Janeiro - RJ. Foi saxofonista, clarinetista, compositor, arranjador e um artista que produziu uma obra vasta composta por diversos álbuns, filmes, *tournées* e performances. Foi um músico eclético que vivenciou experiências variadas no campo da música. É possível traçar seu caminho estético, suas escolhas de repertório, seus estilos musicais e fases na vida através da observação de sua discografia. Em cada fase um trabalho, como um espelho.

A capacidade produtiva de Paulo Moura era impressionante: entre 1956 (ano do lançamento de sua primeira gravação) e 2012 (dois anos após seu falecimento), teve 40 produções lançadas, dentre 78 rotações, LPs e CDs, ou seja, praticamente um álbum e meio por ano. Alguns trabalhos foram relançados ou fazem parte de compilações. Em seu site oficial³ é possível encontrar toda sua produção fonográfica, além de biografia, filmes, documentários e artigos. As seis versões de “Tarde de chuva” estão disponíveis para a escuta nesse site. Alguns CDs e um filme foram lançados após seu falecimento, além de pesquisas, livros e artigos que fizeram parte da bibliografia consultada para este artigo.

Em outros trabalhos já foram documentadas a biografia, a discografia e a trajetória completa de Paulo Moura; nesse artigo o foco consiste em detalhar elementos que contribuam para elucidar questões interpretativas. Serão destacados alguns marcos da sua carreira que fazem uma interseção com a análise proposta.

A trajetória eclética de Paulo Moura inclui a vivência com a música de tradição europeia além do estudo formal de clarinete. Diplomado pela Escola Nacional de Música⁴, ocupou o cargo de primeiro clarinetista na Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Essa formação gerou um sólido domínio técnico, além da imersão estética nas obras da tradição europeia. Esses elementos podem ser percebidos em obras virtuosísticas como na gravação do álbum *Moto Perpétuo*, lançado em 1956, nas

³ www.institutopaulomoura.com.br

⁴ Atual Escola de Música da UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

gravações com a pianista/concertista Clara Sverner e no LP *Paulo Moura Interpreta Radamés Gnattali*⁵, lançado em 1959.

Moura fez parte do movimento musical da bossa-nova⁶ e do samba-jazz⁷, e os álbuns *Paulo Moura Hepteto – Mensagem* (1968) e *Paulo Moura e Quarteto*, (1969)⁸ marcam sua experiência no Beco das Garrafas, ao lado de importantes músicos com João Donato⁹, Edison Machado¹⁰ entre outros. A experiência dessa época como arranjador e instrumentista improvisador ecoa nas gravações de “Tarde de chuva” nas quais Paulo Moura toca o saxofone alto. Sua experiência com orquestras do tipo *big band*¹¹, incluiu viagens, trabalho formal em rádios e canais de tv importantes como a Nacional e a TV Tupi e uma proximidade com importantes músicos e arranjadores da época: Maestro Cipó, K-Ximbinho¹², Radamés Gnattali, Guerra Peixe e Moacir Santos, entre outros. Seus primeiros trabalhos fonográficos gravados no fim da década de 1950 marcam essa estética de arranjos para *big band*. A experiência como arranjador, participante e líder de orquestras afetou sua expressividade como instrumentista.

É possível notar que em toda a sua discografia houve algumas fases em que Moura se aproximou de determinados parceiros musicais, especialmente de acompanhamento harmônico. Foram eles: Clara Sverner, Wagner Tiso, Cliff Korman, Raphael

⁵ Alguns álbuns são marcantes e considerados importantes na obra de Moura. No LP *Paulo Moura interpreta Radamés Gnattali* esse último escreveu especialmente para ele e o acompanha ao piano. MOURA, P. *Paulo Moura interpreta Radamés Gnattali*: Continental/Warner, 1959. <https://institutopaulomoura.com.br/discos.html>. Acesso em 15 de setembro de 2020.

⁶ Paulo Moura participou do concerto de bossa-nova em Nova York no teatro *Carnegie Hall* no ano de 1962, ao lado de Sérgio Mendes e seu conjunto. Muitos estudiosos da bossa-nova consideram essa apresentação como um marco para a expansão e reconhecimento deste estilo musical no exterior (FRANÇA, 2015, p. 81).

⁷ Gabriel Improta França (2015), em sua tese de doutorado, aborda o sambajazz e a bossa-nova na obra de criadores como Moacir Santos e Paulo Moura.

⁸ Os LPs *Hepteto* e *Paulo Moura e quarteto* são ligados ao som instrumental da bossa nova e são o foco do trabalho de Alves (2019) e Korman (2016).

⁹ A parceria com João Donato acontece em diferentes momentos ao longo da vida de Paulo Moura.

¹⁰ Paulo Moura participou do LP *Samba Novo* de Edison Machado, lançado em 1963 considerado um “marco na produção daquela geração” (FRANÇA, 2015, p. 58).

¹¹ “[...] a instrumentação padrão da *big band* inclui uma seção rítmica com piano, guitarra, baixo e bateria, a seção sopros (palhetas) com cinco músicos (dois saxofones altos, dois tenores e um barítono) e a seção de sopros (metais) com quatro ou cinco trompetes e quatro trombones. Totalizando dezessete ou dezoito músicos. Encontra-se, por vezes, mais dois *crooners*, um homem e uma mulher, e, frequentemente, a percussão. Totalizando uma formação de vinte à vinte e um músicos. (SPIELMANN, 2017, p. 126).

¹² K-Ximbinho é o nome artístico de Sebastião de Barros, compositor, arranjador, clarinetista, e saxofonista brasileiro que atuou durante muitos anos na Orquestra Tabajara.

Rabello, Yamandú Costa e João Donato. Korman e Rabello participam de três versões de “Tarde de chuva”.

É a partir da década de 1970 que Paulo Moura toma uma decisão marcante que impacta diretamente a sua produção fonográfica e a sua carreira musical. Nesse período Moura enfatizou a dificuldade que passou ao deixar de ter um emprego fixo. Em contrapartida, valorizou essa tomada de decisão pela vantagem de ter obtido uma liberdade que conseqüentemente promoveu a construção e consolidação de sua carreira como solista/artista:

Acho que consegui uma liberdade na minha carreira artística a partir de 1979 [...] eu me afastei da orquestra do Municipal, de orquestras de jazz, passei por dificuldade econômica e andava só de ônibus, fui me adaptando e acho que hoje eu tenho a minha liberdade. [...] Todos me achavam maluco: poxa, esse cara não quer trabalhar, não quer ganhar dinheiro. [...] Eu não tava tocando com ninguém, só com os meus conjuntos, meus grupos, e eu acho que vale a pena. Porque, num certo sentido, alguns músicos que continuaram gravando, acompanhando, fazendo trabalhos por encomenda, eles sumiram do mercado (Entrevista concedida à autora em 2007).

Uma grande parte de sua carreira foi dedicada ao choro¹³ e à gafieira¹⁴ e 20 de seus álbuns são específicos desses gêneros musicais, o que resulta em quase metade de sua obra gravada. Essa opção estética acaba coincidindo com o momento de seu investimento em uma carreira como solista. Todas as versões de “Tarde de chuva” foram gravadas nesse período. Destacam-se dois álbuns onde não foram gravadas “Tarde de chuva”: *Confusão Urbana, Suburbana e Rural* (1976); *Mistura e Manda* (1984). Foi nos trabalhos desse período que Paulo Moura começou a misturar certos tipos de instrumentos de percussão utilizados no samba para tocar choro, além de juntar elementos da música brasileira com o *jazz*, mistura essa que ele associa à gafieira:

O marco da minha carreira para a gafieira foi no “Confusão Urbana, Suburbana e Rural”. [...] eu queria fazer uma coisa um pouco diferente. A diferença

¹³ É possível observar em sua discografia, álbuns com o repertório dedicado à obra de Pixinguinha, K-ximbinho e miscelâneas com vários compositores de choro.

¹⁴ Tanto o choro quanto a gafieira fazem parte da formação musical inicial de Moura. Por exemplo, as rodas de choro que aconteciam nos encontros musicais promovidos em sua casa, na qual toda a família era formada por músicos, e também em bailes na sua cidade natal. Quando chegou no Rio de Janeiro, trabalhou nas gafieiras e em bailes: “Comecei a tocar, eu devia estar com uns 17 anos, numa orquestra de subúrbio. [...] Eu tocava nessas orquestras, em bailes, sábado e domingo. [...] você chegava, sentava lá na cadeira, ou primeiro ou terceiro saxofone alto, e lia o que tinha ali, na verdade era um repertório que, com o tempo, era parecido [...] tinha fox, mambo, arranjos de samba”. (Entrevista concedida à autora em 2007).

era a percussão, [...] juntar músicos de jazz brasileiros com percussão como cuíca, pandeiro, o pandeiro na bossa nova não entrava, tamborim, cavaquinho. Na verdade, eu pretendia chegar mais perto do público, porque naquela época eu achava que os nossos discos não tinham aceitação do público. Porque os músicos estavam sempre tocando música americanizada, mais jazzística". (Ibid).

O disco *Mistura e Manda* chamou muita atenção das pessoas na época por causa de sua associação com o samba. Eu vi o Paulo tocando lá no Cacique de Ramos [...] tocando com o "Fundo de Quintal", [...] Isto antes não era comum. [...] Ele tocou fora das formas tradicionais. Ele abre o 'Chorinho pra Você' com um tempo imenso pra improvisação e pra climas diferentes. [...]" (entrevista concedida por Mário Sève à autora em 2008).

É nesse contexto de uma busca estética que o identifica como um instrumentista virtuoso, com ênfase no repertório brasileiro, do choro, da gafieira, do samba misturados ao jazz, e também de uma busca de aproximação com o público fomentada pela necessidade de sobrevivência e pela coragem em perseguir um caminho novo, que se insere a música "Tarde de chuva". É possível enxergar através da análise de "Tarde de chuva" a trajetória de Moura, espelhada em sua discografia.

Referências e métodos para a análise

Nessa seção tratarei da análise descritiva e comparativa de seis versões selecionadas da música "Tarde de chuva", procurando caracterizar a participação de Paulo Moura no samba, no choro e na gafieira e as influências do jazz. Essas quatro influências aparecem na composição, na interpretação e expressão, na arregimentação e demonstram as escolhas que Paulo Moura fez ao longo de sua trajetória.

Existe uma extensa bibliografia que abordou o samba através de diferentes pontos de vista: biografias de seus artistas e contextos, questões como autenticidade e estética entre outros. Em Spielmann (2017), há um capítulo inteiro dedicado à discussão sobre os diversos tipos de samba e sobre a dificuldade em se definir e delimitar seus estilos musicais. A biografia de Moura destaca o período em que o músico buscou essas raízes da música brasileira; nos anos 1970 ele vai morar no subúrbio para entrar em contato com os músicos desse local. Morou em frente da quadra da Imperatriz Leopoldinense e tocou tamborim na ala da bateria dessa escola. Participou também de muitas atividades no Cacique de Ramos, reduto do samba na década de 1970, do qual

saíram grupos e cantores importantes para a história do samba, como o Fundo de Quintal, Almir Guineto, Beth Carvalho, entre outros. No Cacique de Ramos, Moura criou um baile semanal de gafieira além de atuar nas rodas de samba desse local.¹⁵

O Choro, por sua vez, também foi abordado por diversos autores em livros, artigos, dissertações e teses. Ary Vasconcelos (1984), Henrique Cazes (1997) e Carlos Almada (2006) abordaram seus aspectos formais, estruturais e interpretativos, além de aspectos históricos e questões estilísticas, elencando os principais grupos de cada fase. Pode-se dizer que a forma geral do choro caracteriza-se por três partes e que sua estrutura harmônica estabelece modulações para tons relativos, vizinhos ou homônimos entre as partes, que costumam ter 16 compassos cada uma. O padrão da execução dessas partes obedece à seguinte ordem: A-A-B-B-A-C-C-A. A fórmula de compasso é de 2/4. Cazes (1997), afirma ser uma tendência moderna o fato dos choros terem menos partes e realizarem modulações mais bruscas. Mário Sève e Rogério Souza (2007) elencaram diversos tipos de subgêneros de choro como: samba-choro, choro-canção, maxixe, entre outros.

Sobre a gafieira¹⁶, observamos que há uma confusão na utilização do termo, o qual pode se referir a um baile, a um local e a um gênero musical; ou ainda à dança e ao evento, que além de englobar todos esses elementos possui a presença marcante do samba.

Entende-se que a palavra gafieira envolve uma multiplicidade de sentidos e vem associada à ideia de baile. Esses bailes englobam trocas contínuas entre músicos, dançarinos, e, de alguma forma, se relacionam com as memórias musicais e artísticas dos salões de dança cariocas, onde o samba tem uma presença marcante junto com uma série de gêneros musicais possíveis como o bolero, “soltinho”, jazz, entre outros, no ambiente da dança e da música de salão”. (SPIELMANN, 2017, p. 5).

Sobre o *jazz*, compreendemos que seu significado abarca a ideia de um gênero musical específico que valoriza a improvisação, assim como ressalta França: “o jazz pode ser entendido como uma prática de valorização da improvisação do músico

¹⁵ Informação obtida em entrevistas realizadas pela autora com Paulo Moura nos anos 2006, 2007 e 2008.

¹⁶ A experiência de Paulo Moura na gafieira começou no início de sua carreira profissional, mas ela se fortaleceu e se transformou a partir do fim dos anos 1970 com apresentações regulares no Cacique de Ramos e em seguida na Gafieira Estudantina e Circo Voador: “[...] Todos anos 80 eu toquei lá na Gafieira [Estudantina] e depois disto veio a gafieira no Circo Voador [...] eu fiquei um tempão tocando lá, depois fomos para o Parque Lage” (Entrevista concedida à autora em 2007).

no palco, de liberdade de criação do instrumentista frente ao compositor, de afirmação do que é recriado ‘ao vivo’ sobre a obra previamente composta” (FRANÇA, 2015, p. 20). Segundo esse autor:

O jazz é um gênero musical que surgiu no início do século XX e tem diversos subgêneros como o *ragtime*, o *swing*, o *bebop*, o *free jazz*, o *cool jazz*, o *fusion*. Moura ao comentar sobre a sua influência refere-se ao jazz da década de 1940 e 1950, da época das *big bands*, e a artistas como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Benny Carter, Cannonball Adderley, Duke Ellington e George Gershwin. O jazz muitas vezes é associado à ideia de improvisação, pois em seu desenvolvimento, esta foi muito valorizada como parte da forma. (SPIELMANN, 2008, p. 7)

Dessa forma, considera-se a sua adaptação à música brasileira: Moura comentou sua experiência tocando temas de jazz em ritmo de samba nas gafieiras e nota-se elementos fraseológicos provenientes desse estilo em sua maneira de improvisar. Bernardo Fabris e Luíz Otávio Braga afirmam que, a partir dos anos 1940 a sonoridade e a interpretação de saxofonistas com influências do *jazz*, Paulo Moura incluso, “alteraram o eixo estético para um jeito mais americano de se tocar” em contraposição à escola de saxofone francesa, utilizada anteriormente (FABRIS; BRAGA, 2013, p. 5).

As variações da instrumentação nas diferentes gravações de “Tarde de chuva”, duos, trios, quartetos ou quintetos, enriqueceram as possibilidades interpretativas do autor, refletindo diretamente na textura musical. Nos fonogramas abordados nesse trabalho Moura toca o sax alto, sax soprano e clarinete. Esses fonogramas foram comparados em relação à forma, melodia, harmonia, ritmo e interpretação. No quesito “interpretação” foram consideradas as formações instrumentais e os músicos acompanhantes bem como a articulação e expressão.

A partitura tomada como referência para a análise foi criada pelo autor e serve como uma “*leadsheet*”¹⁷ e é adequada e complementada no momento da performance de cada fonograma. A partitura se encontra no anexo desse texto e se refere aos fonogramas em que Paulo Moura toca o sax alto. Essa relação entre a partitura e o

¹⁷ “*Leadsheet*, 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 (FABRIS; BORÉM, 2006, p. 5)

instrumento é perceptível na introdução das gravações: nos fonogramas em que Moura toca clarinete ou sax soprano a introdução não é aquela notada na partitura.¹⁸

Nesse trabalho, optamos por utilizar a transcrição de alguns trechos dos temas e dos solos improvisados de Moura em cada fonograma. Foram selecionados trechos que poderiam exemplificar aspectos da composição e aspectos propriamente interpretativos. Para que um número maior de músicos possa acompanhar os exemplos musicais, optou-se por apresentar todos eles na tonalidade da partitura original escrita em Dó menor.¹⁹ Através da transcrição pudemos também reconhecer elementos da performance da prática da música popular instrumental que geralmente não estão notados nas partituras.

Os fonogramas de Moura

Seguem as gravações de “Tarde de chuva” selecionadas para análise em ordem cronológica:²⁰

1. Faixa 9 do *CD Brasil Instrumental*, uma compilação de gravações de saxofonistas, 1985 (2 min. 34 s.)
2. Faixa 11 do *DVD Paulo Moura - Une Infinie Musique, 1987 - Eclats Noirs du Samba*. (2 min. 39 s.).
3. Faixa 8 do *CD Dois Irmãos*, 1992 - Caju Music. (3 min. 31 s.)
4. Faixa 11 do *CD Rio Nocturnes*, 1992 - Messidor -Continental. (4 min. 28 s.)

¹⁸ A discussão sobre a forma e instrumentação será aprofundada na seção sobre análise da forma.

¹⁹ O saxofone e o clarinete são instrumentos transpositores. O sax alto soa sexta maior abaixo e o barítono soa uma décima terceira abaixo do que está escrito para esses instrumentos. O sax soprano e o clarinete uma segunda maior abaixo, o tenor uma nona maior abaixo do que está escrito. (ADLER, 2001, p.169).

²⁰ Foram encontrados outros dois álbuns com a gravação da música “Tarde de chuva”. O álbum *Brasil Musical* (faixa 9), produzido por Tom Brasil (TBNUNI00), que é uma compilação com fonogramas gravados por vários artistas nos anos anteriores em projetos do Centro Cultural Banco do Brasil. Esse álbum tem o mesmo fonograma de “Tarde de chuva” do *Instrumental no CCBB* - Paulo Moura e Nivaldo Ornellas: a diferença entre uma faixa e a outra se dá num corte feito na introdução, que tem menos uma frase de oito compassos. O segundo álbum encontrado foi o *Gafieira Jazz* - Paulo Moura e Cliff Korman (faixa 6), do ano 2006, distribuído pela gravadora Rob Digital, que é uma compilação dos dois CDs anteriores da dupla. Esse álbum tem a mesma gravação de “Tarde de chuva” do disco *Mood Ingênuo - Pixinguinha Meets Duke Ellington*, com um tratamento diferenciado na mixagem e masterização, dando uma maior sensação de ambiência para a gravação.

5. Faixa 9 do CD *Instrumental no CCBB - Paulo Moura e Nivaldo Ornellas, 1993 - Tom Brasil*. (4 min. 13 s.)
6. Faixa 9 do CD *Mood Ingênuo - Pixinguinha Meets Duke Ellington, 1999 - Jazzheads*. Gravado ao vivo em Gênova, 1996, no projeto “Cantar da Costa” (4 min. 39 s)

É interessante notar que nenhum dos fonogramas reproduz fielmente a partitura, cada um apresenta suas próprias melodias, divisões rítmicas e harmonias. Ou seja, essa partitura serve apenas como um guia. Seria possível estabelecermos uma versão “original”? Ou uma versão “principal”?

Sônia Lima (2006) considera que, apesar dos compositores notarem cada vez mais detalhes e mínimas nuances na partitura, o texto musical ainda continua fornecendo padrões subjetivos de interpretação. A autora enfatiza que a arte musical tem que ser recriada para ser vivida e a notação musical só tem significado real na execução, através do intérprete; para ela, é o intérprete que dá vida à partitura, é ele quem transmite e perpetua as intenções, desejos e sensibilidade do compositor da obra (LIMA, 2006, p. 48). Para Sonia Lima, Flávio Apro e Márcio Carvalho, a execução musical torna explícita a obra e a interpretação musical revela o valor expressivo da música. A *performance* é o processo de execução que envolve os aspectos técnicos presentes na prática e os processos interpretativos que contribuem para esta ação (LIMA; APRO; CARVALHO, 2006, p. 12). A performance “pode ser pensada como um fazer artístico que integra o conhecimento racional, a tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura do executante” (SPIELMANN, 2008, p. 75). Nesse sentido, busca-se, através da análise da obra e da interpretação, uma compreensão para as escolhas interpretativas de Paulo Moura considerando a subjetividade da interpretação em relação à partitura e às condições diversas na hora da execução. Quatro dos fonogramas analisados são gravações ao vivo²¹ sujeitas às condições do momento da *performance*. Paulo Moura como compositor-intérprete, atuou diretamente na escolha dos músicos que participaram de cada fonograma, na instrumentação, na forma, no arranjo e na intenção de cada *performance*.

²¹ Fonogramas 1, 2, 5 e 6.

Considerações sobre forma, BPM²² e instrumentação

Em todas as gravações a música é tocada na tonalidade de Dó menor, sua fórmula de compasso é 2/4 e possui duas partes; “A” e “B”, com introdução e coda. A parte “A” se apresenta em Dó menor e possui 18 compassos (conforme indica a partitura). As três primeiras frases têm quatro compassos, a quarta e última frase da parte “A” é ampliada em dois compassos, ou seja, tem seis compassos, resultando num “A” com 18 compassos, ou seja, irregular. A parte “B” se apresenta em Sol menor, possui 16 compassos subdivididos em quatro frases de quatro compassos.

Nessas gravações há quatro versões da introdução. A introdução do primeiro fonograma (*Brasil Instrumental*) tem apenas dois compassos e é um arpejo tocado pelo violão de sete cordas. No segundo fonograma (com o grupo Fundo de Quintal), a introdução possui material temático igual à coda. A terceira introdução foi criada por Moura e Raphael Rabello para a gravação do disco *Dois Irmãos* e tem um rico acompanhamento do violão de sete cordas que, num primeiro momento, toca a harmonia com melodias graves (as baixarias)²³ junto à levada de partido alto.²⁴ A quarta introdução aparece nos fonogramas *Rio Nocturnes*, *Instrumental no CCBB* e *Mood Ingênuo - Pixinguinha Meets Duke Ellington*. O motivo melódico com o agrupamento de seis semicolcheias consecutivas²⁵ repetidas de meio em meio tom descendente, e a escolha do saxofone alto para executá-la, são as principais características dessa introdução. Essa introdução está notada na partitura cedida por Moura. É provável que Paulo Moura tenha escolhido as introduções em função da instrumentação que o acompanhava nas gravações e do instrumento que escolhera para tocar. Conforme ele próprio declara:

²² “Batidas por minuto (BPM) é um termo usado para medir o tempo de uma peça musical. Tempo é um termo musical para o andamento de uma peça. Batidas por minuto é a unidade para medir o tempo. Uma “batida” é a medida padrão para a duração de uma música[...]”. (Tradução da autora: BEATS PER MINUTE. backtracks.fm, 2020. Disponível em: <https://backtracks.fm/resources/podcast-dictionary/>. Acesso em 28 de outubro de 2020.

²³ Baixarias são frases geralmente feitas pelas cordas graves do violão de sete cordas que funcionam como contraponto e ligação melódica entre acordes (SÊVE, 1999, p. 18).

²⁴ As levadas serão explicadas na seção de acompanhamento rítmico.

²⁵ Este é um motivo melódico, com as notas de um acorde menor que se repete e desce cromaticamente quatro vezes. Esse ritmo provoca uma sensação de compasso ternário (hemiola), por conta da acentuação que se dá a cada seis notas.

“Quando eu toco no saxofone [alto] é mais *jazzístico*. Toda vez que eu faço com regional, toco com aquela introdução que eu gravei com o Raphael [...]”²⁶

Nas gravações em que Moura toca o sax alto há uma repetição completa da forma, com um improviso escrito, fazendo uma referência ao tipo de arranjo mais ligado ao *jazz* que ao choro, pelo tamanho estendido da seção improvisada. Nos outros fonogramas há uma seção de improviso em apenas uma parte da forma, ou apenas variações melódicas do tema. A forma, assim como a introdução, estaria mais ligada à ideia da instrumentação utilizada por Moura. Em gravações com a formação de regional (fonograma 2) ou com o acompanhamento do violão (fonogramas 1 e 3) a forma é menor e o instrumento é o sax soprano ou clarinete. Nos fonogramas gravados com o sax alto, junto a formação mais jazzística, observamos que a minutagem é maior.

Os andamentos variam de um fonograma para outro, alterando sensivelmente o caráter de cada gravação. A duração de cada fonograma varia muito em função dos andamentos e da forma. As codas dos seis fonogramas são muito parecidas entre si e além de possuírem material temático do último compasso de A sempre terminam com um *rallentando*. O Quadro 1 sintetiza essas informações:

Quadro 1: forma, andamentos (BPM) e instrumentação de cada fonograma

| NOME DO CD | FORMA | BPM | INSTRUMENTAÇÃO |
|--|--|-----|--|
| CD <i>Brasil Instrumental</i> | Introdução-A-A'-B-A-B-A-CODA | 87 | Paulo Moura - sax soprano; Zé da Velha - trombone e Raphael Rabello - violão de sete cordas |
| DVD <i>Paulo Moura - Une Infinie Musique (Éclats Noirs du Samba)</i> | Introdução-A-A'-B-A-B-A-CODA | 92 | Paulo Moura - sax soprano; Grupo Fundo de Quintal: Arlindo Cruz - banjo; Sereno - tantã; Sombrinha - guitarra; Bira Presidente - pandeiro e Ubirajara - repique de mão |
| CD <i>Dois Irmãos</i> | Introdução-A-A'-B-B-Introdução-variação temática do clarinete em B-B-melodia no A-CODA | 95 | Paulo Moura - clarinete e Raphael Rabello - violão de sete cordas. |
| CD <i>Rio Nocturnes</i> | Introdução A-A'-B-A-variação temática do sax alto A-A-B-A-melodia no A-CODA | 92 | Paulo Moura - sax alto; Andreas Weiser - percussão; Burkhard Schäffer - bateria; Jorge Degas - baixo elétrico; |

²⁶ Entrevista concedida à autora em 2007.

| | | | |
|---|---|-----|--|
| | | | Michael Rodach - guitarra e Wolfgang Loos - teclados |
| CD <i>Instrumental no CCBB</i> | Introdução A-A'-B-A- variação temática do sax alto A-A-B-A-melodia no A-CODA | 93 | Paulo Moura - sax alto; José Luiz Maia - contrabaixo; Osmar Milito - piano e Pascoal Meirelles - bateria |
| CD <i>Mood Ingênuo - Pixinguinha Meets Duke "Ellington"</i> | Introdução A-A'-B-A- variação temática do sax alto A-A-B-A-melodia no A-CODA | 100 | Paulo Moura - sax alto e Cliff Korman - piano. |

Fonte: elaboração da autora

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

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

Esta seção tem elementos melódicos e interpretativos do *jazz*, mas mantém uma rítmica ligada ao samba e ao choro. Segundo Fabris e Borém (2006), algumas características melódicas do *jazz*, como a utilização de *patterns*,²⁷ *riffs*,²⁸ notas blue (*blue notes*), acréscimo de notas estranhas à harmonia e às escalas pentatônicas foram gradualmente incorporadas às práticas de *performance* de outros gêneros populares em

²⁷*Patterns* são frases transcritas de improvisos estudadas pelos *jazzistas* (músicos que tocam *jazz*) para aprimorar a sua destreza na hora de improvisar. Há vários livros especializados para a prática da improvisação que contêm frases retiradas de improvisos de músicos do *Jazz*, para estudos em várias alturas melódicas, prevendo o estudo da transposição e memorização das frases musicais, por exemplo: Jamey Aebersold, Joe Viola e Nelson Farias.

²⁸*Riff* é um termo que designa um agrupamento de notas ou acordes, que são repetidos no contexto de uma música (geralmente em gêneros musicais como *rock*, *jazz* e *blues*). Geralmente são curtos, simples e de fácil assimilação. Segundo Rikky Rooksby (2010), “[...] A função [do riff] no jazz era prover uma harmonia estática sobre a qual os solistas pudessem improvisar - é mais fácil improvisar sobre um pequeno riff repetido do que uma sequência de acordes maior. O riff é, portanto, instrumental. No *rock* ele passou para o primeiro plano tornando-se um gancho, algo que gruda na memória apenas com uma única audição. [...]”. (ROOKSBY, 2010, p. 4. Tradução da autora).

todo o mundo (FABRIS; BORÉM, 2006, p.15). Esses *patterns* possuem tensões harmônicas e uma curvatura melódica utilizadas por Moura na construção de suas variações improvisadas (Exemplo 1).

Ex.1 - pattern de II-V menor do jazz



Fonte: faixa 9 – Álbum Instrumental no CCBB

Paulo Moura incorpora o que aprendeu com o jazz no sentido da criação de improvisos maiores em relação aos do choro, aproveitando da possibilidade de maior “liberdade e expressão” percebida nos jazzistas, como relatado na citação a seguir. A tentativa de se manter na linguagem do choro e de incorporar esses elementos jazzísticos fazia parte da busca estética de Moura:

O que eu aprendi do *jazz* foi a liberdade e tirar a timidez do solista, como existia muito no choro [...], 16 compassos só de uma música não davam para fazer alguma coisa ali. [...] Não era isto o que eu via em alguns solistas como Pascoal de Barros, como o K-Ximbinho, Zé Bodega, eles tocavam pra fora. Isto eu não vou abrir mão, eu vou manter, ao mesmo tempo tocar com os chorões e ver ‘aonde’ a gente pode se encontrar e aonde dá pra sair. (Entrevista concedida à autora em 2008).

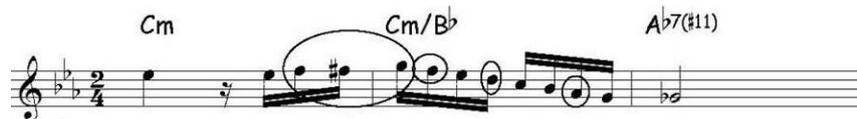
Considerações sobre a elaboração melódica e ritmo

Pelo fato de se tratar de música popular é comum encontrarmos divergências na melodia, harmonia e ritmos (levadas)²⁹ ao compararmos o que está escrito na partitura ao que é interpretado. No caso do acompanhamento e das levadas essas modificações ficam mais recorrentes, pois geralmente não estão escritas com as notas da melodia. As indicações das cifras (acordes) possuem inúmeras maneiras de serem re-

²⁹ Segundo Bahia, na música brasileira encontram-se células rítmicas que caracterizam estilos, que chamamos de levadas. “apesar das muitas variações que ocorrem ao longo de uma música, é possível destacar uma célula rítmica básica de um samba, de um partido alto ou de um samba de roda que as caracterizam”. (Entrevista concedida à autora em 2006).

As notas de passagem geralmente têm curta duração, acontecem em uma posição métrica fraca de uma frase e ocorrem entre duas notas de arpejo por grau conjunto (ALMADA, 2006, p. 30). O exemplo 5 mostra cromatismos e notas de passagem da partitura original cedida por Moura.

Ex.5: cromatismos e notas de passagem



Fonte: parte A da partitura original (ver anexo)

Há também a ocorrência de alguns elementos provindos do *jazz* na melodia. O uso da nota *blue* é um deles e consiste em tocar uma nota que não consta na escala diatônica tradicional. Estas notas estão mais associadas à prática da *performance* do que à escrita na partitura. A nota *blue* é geralmente interpretada com alterações na afinação, uma espécie de *pitch bend*³⁰ que gera o que chamam de sonoridade *blue* - com influências do gênero musical *blues*. O exemplo 6 mostra a construção de uma escala de blues menor e o exemplo 7 sua utilização na composição.

Ex.6: a construção da escala blues

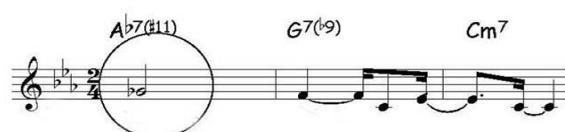
O som da escala blues mais popular é construído na maneira seguinte:

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

Fonte: extraído de Aebersold (1988, p.4)

³⁰ *Pitch Bend* ou *portamento* é um recurso expressivo deslizante que modifica a altura da nota no início de sua emissão: “[...] 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 frequência 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”. (FABRIS, BORÉM, p.20, 2006).

Ex.7: utilização da blue note



Fonte: parte A da partitura original (ver anexo)

A indicação que Moura fornece sobre o acompanhamento rítmico dessa música é que se trata de um samba-choro. Os oito primeiros compassos de B têm a indicação “partido alto” e o restante “samba”.

Na entrevista que realizei com o baterista Márcio Villa Bahia, que tem uma experiência profissional reconhecida com os ritmos brasileiros, o músico forneceu informações sobre as levadas de samba e samba-choro. Segundo Bahia, existem dois padrões básicos do samba, que ele chamou de samba 1 e 2, que oscilam de acordo com a levada do cavaco e do contorno melódico da música. O partido alto é também uma variação de samba, mas a sua configuração rítmica é muito característica e por este motivo tem uma nomenclatura diferenciada.

Segundo Bahia, uma forma simplificada de se escrever para bateria se configuraria da seguinte maneira: a nota sol da clave de sol com o símbolo (X) representa o *hi-hat*; a nota dó na clave de sol representa a caixa e a nota ré na clave de sol representa o bumbo. O exemplo abaixo mostra a notação para a bateria de um partido-alto e tem os instrumentos separados em pentagramas.

Ex.8: notação para a bateria de uma célula de partido-alto

Fonte: elaborada pela autora a partir de entrevista realizada com Márcio Bahia

É interessante notar que a diferença entre as células de samba 1 e 2 se dá na inversão dos compassos (Exemplos 9 e 10). Ao trocar-se o primeiro compasso da célula de samba 1 pelo segundo, tem-se a célula de samba 2 e essa inversão gera uma divisão diferenciada no acompanhamento e na melodia, tanto na “levada” em si, quanto na relação da melodia com o acompanhamento rítmico.

Ex.9: escrita simplificada para bateria com a levada do samba 1



Fonte: elaborada pela autora a partir de entrevista realizada com Márcio Bahia

Ex.10: escrita simplificada para bateria com a levada do samba 2



Fonte: elaborada pela autora a partir de entrevista realizada com Márcio Bahia

A partir das definições de Márcio Bahia, realizou-se a análise da estrutura rítmica do acompanhamento dos fonogramas. Para Bahia, não existe diferença entre as levadas de samba-choro e “samba 2”. Segundo o percussionista, Moura toca o samba do mesmo jeito que toca o samba-choro; o que define a diferença é o contorno da melodia; ao tocar choro Moura utilizaria menos antecipações.

Dentre as gravações analisadas observou-se essas células rítmicas naquelas que possuíam a bateria e a percussão na formação instrumental. Nas outras gravações foi preciso descobrir a célula rítmica através da levada do piano ou do violão. Na gravação *Brasil Instrumental*, a referência para a levada é o violão de Raphael Rabello, pois é o único que faz o acompanhamento. Nela, é possível identificar a célula de “samba 2”; as notas agudas do violão funcionando como a caixa, e o baixo (bordão) como o bumbo. Na gravação com o grupo Fundo de Quintal, é possível identificar a célula de “samba 2” na percussão. Em relação à melodia, pode-se verificar que, quando o acompanhamento realiza a célula de “samba 2” no primeiro compasso, o início das frases é

antecipado e, no segundo compasso, é tético.³¹ Como essa célula acontece de dois em dois compassos, e geralmente as frases são pares, a interpretação fica sujeita a essa rítmica: geralmente o primeiro inciso é antecipado e o segundo é tético. Esse é o diferencial melódico a que Márcio Bahia se refere.

Essas divisões não acontecem de forma regular, ou seja, nem todo início de frase é antecipado quando o acompanhamento é o de “samba 2”, pois há diferenças e nuances interpretativas, mas, de uma maneira geral, a interpretação segue essa lógica: um compasso antecipado e um tético. No exemplo 11 é possível perceber que a melodia começa em anacruse seguindo a rítmica da levada do “samba 2”.

Ex.11: relação entre a divisão melódica e a levada de “samba 2”

Fonte: parte A da gravação do álbum Brasil Instrumental

Na gravação de “Tarde de chuva” no álbum *Dois Irmãos* identifica-se a célula rítmica do partido alto em toda a música. Na gravação *Rio Nocturnes*, encontra-se a célula rítmica do “samba 1”, e a divisão dos acordes é uniforme, sem as variações características da interpretação com a intenção do “balanço brasileiro”³². Entretanto, na interpretação, Moura manteve os cortes das notas, mantendo o balanço rítmico característico do samba-choro. Foi encontrada a célula rítmica do “samba 1” também na

³¹ Faz referência à *thesis*, tempo forte.

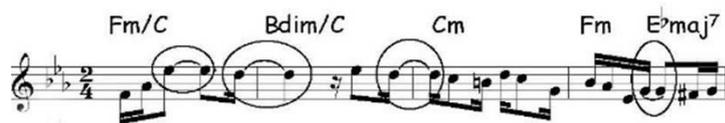
³² Expressão utilizada para descrever a interpretação das frases e a sua relação com a base rítmica do samba e choro. Em entrevista, Moura e músicos ligados a esta tradição enfatizaram a importância de se prestar atenção ao tamborim na interpretação das frases, para dar a intenção do “balanço brasileiro” (SPIELMANN, 2008, p. 103).

gravação *Instrumental no CCBB*, mas com as síncopes³³ e antecipações características brasileiras. Na gravação *Mood Ingênuo*, encontrou-se as duas levadas diferenciadas: a parte “A” com o “samba 2” e a parte “B” com o partido alto como indica a partitura.

Foi possível concluir que cada gravação tem uma especificidade de célula rítmica e de arranjo e que a célula rítmica do “samba 2” (exemplo 10) e a do partido-alto (exemplo 8) são as mais recorrentes entre as gravações.

A partitura original tem elementos provindos do samba e do choro, como as antecipações, anacruses, síncopes (exemplo 12) e as quiálteras, geralmente três colcheias, no lugar de duas, ou então seis semicolcheias no lugar de quatro (exemplo 13). Mas é na interpretação de Moura que a rítmica do samba e do choro ficam mais evidentes.

Ex.12: síncopes e antecipações



Fonte: parte A da partitura original (ver anexo)

Ex.13: quiálteras



Fonte: parte B da partitura original (ver anexo)

³³ Síncope é descrita em dicionários e no “senso comum” como uma figura rítmica caracterizada pela execução de som em um tempo fraco, criando um deslocamento da acentuação rítmica. Há estudos sobre os múltiplos entendimentos sobre síncope na música universal e na brasileira: “[...] a síncope da tradição erudita não é um patrimônio privativo e ahistórico que, puro, ileso e autônomo, vai percorrendo épocas e lugares sem sofrer redefinições e experimentar novos usos e pronúncias [...] a busca de uma historicidade formativa do que seria a síncope brasileira, [...] depende do cruzamento de um espesso caldo de considerações [...] as qualidades e posicionamentos das alturas no interior do desenho rítmico da síncope são apenas mais alguns dos mínimos detalhes, frações pequeninas de artesanidade sutil e subliminar, que se misturam nos nossos julgamentos de valor” (FREITAS, 2010, p. 141). Aqui entende-se síncope na relação com as “levadas” no contexto do samba e do choro.

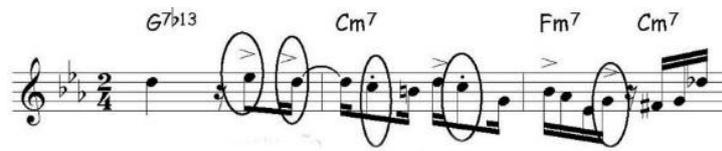
Interpretação e aspectos estilísticos na performance de Paulo Moura

Nessa seção falaremos sobre aspectos da articulação, acentuação, divisão rítmica, ornamentação e efeitos expressivos provenientes do samba, da gafieira, do jazz e do choro. Moura valoriza as síncopes, as antecipações e as divisões rítmicas características do samba-choro através da articulação, realizando um corte no fim das notas. Para Charles Schlueter (1996), a articulação é o processo pelo qual duas notas se conectam, podendo a conexão se dar pelo som ou pelo silêncio. A ligadura é o som que conecta duas notas de diferentes alturas. Por exemplo, o *tenuto* e o *staccato* se conectam pelo silêncio e o que varia é sua duração, ou, o “quanto de silêncio”. O autor lembra que devemos ter consciência de três estágios de sons e notas: o começo que, em geral, deve-se iniciar com o mínimo de esforço; o meio, que define o valor ou tamanho da nota, e o fim, que para o autor é a etapa mais importante da nota: determina-se com ele a projeção do som e a conclusão das frases. Quanto mais bruscamente o som é cortado mais ele se projetará (SCHLUETER, 1996, p. 10)³⁴

Observou-se que nos momentos onde a divisão rítmica é a de “semicolcheia - colcheia - semicolcheia” (Exemplo 14) há uma cesura entre as notas, valorizando assim a síncope; nas notas antecipadas, há uma acentuação através da dinâmica e do corte das notas. Esses elementos aparecem em todos os fonogramas e são característicos do samba-choro. O músico brasileiro corta e ao mesmo tempo projeta as anacruses da frase gerando o “balanço brasileiro”. Apesar desse procedimento ser recorrente na performance de Moura, ele não realiza uma interpretação padronizada e não toca da mesma maneira toda vez que aparece uma antecipação ou uma síncope, podendo ocorrer pequenas variações de intenção, com maior ou menor projeção ou duração das notas.

³⁴ “A expressão costumeira, ‘atacar o som’, traz uma ideia de agressividade [...]. [Enfatiza que] o “começo das notas deve ser o mais suave e preciso possível, sempre de acordo com o contexto musical. A agressividade não deve ser uma constante na execução, e sim um recurso estilístico habilmente empregado.” (SIMOES, 2001, p. 35). Foi Simões que traduziu o livro de Schlueter. Outros autores falam em relação à articulação da nota em ataque (*attack*), ressonância (*sustain*) e o seu fim (*release*).

Ex.14: destaque para as síncopes e as antecipações através do corte e da acentuação das notas

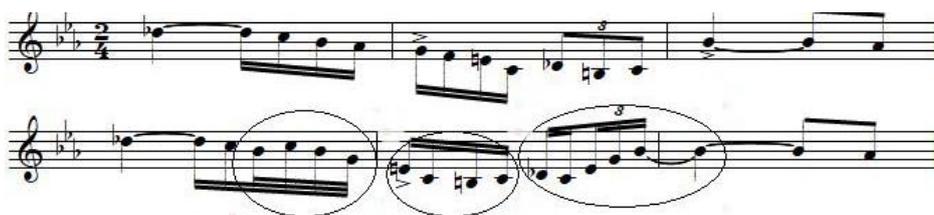


Fonte: parte A da gravação do álbum Instrumental no CCBB

Foram encontradas algumas características da interpretação que remetem ao choro, como o uso da articulação *tenuto*, o emprego de *apojaturas*, *bordaduras*, *grupestos* e mordentes, além da flexibilidade rítmico-melódica.

Outra característica do choro é a ornamentação e a variação. Para Sá (1999), a ornamentação é essencial para o conteúdo improvisatório do choro e as variações acontecem através dessas ornamentações. O autor define o improviso no choro como um hibridismo entre variação melódica e improviso (SÁ, 1999, p. 60). O exemplo 15 demonstra como Paulo Moura ornamentou a melodia da parte A na gravação presente no álbum *Mood Ingênuo* em comparação com a partitura original.

Ex.15: comparação entre duas frases, considerando a ornamentação e variação melódica característica do choro.



Fonte: parte A da partitura original e da gravação presente no álbum *Mood Ingênuo*

Segundo Bernardo Fabris e Fausto Borém “na *performance* do choro tradicional os instrumentistas de sopro utilizam muito a articulação *tenuto*, uma separação de notas com golpes de língua muito leves” (FABRIS; BORÉM, 2006, p. 21). A gravação

do álbum *Brasil Instrumental* tem como característica geral a interpretação mais contida, com cortes menos bruscos nas notas, menos rítmicos, ou seja, que se assemelha à descrição mencionada acima.

Na interpretação do choro é muito comum encontrar a substituição de quatro semicolcheias por quiálteras, além de antecipações ou retardos melódicos. Esse procedimento foi descrito por Eliane Salek como uma das características de flexibilidade rítmico-melódica do choro, que procura diluir a síncope, para depois reforçá-la através de retardos, substituição de valores e deslocamento da acentuação (SALEK, 1999, p. 61). Na versão presente no álbum *Brasil musical*, observamos essas características:

Ex.16: Variações rítmicas com o uso das quiálteras e antecipações



Fonte: parte A da partitura original e da gravação do álbum Brasil Musical

Um aspecto interpretativo encontrado tanto no choro como no samba é a relação entre o solo e o acompanhamento. Ulhôa afirma que um dos elementos mais de expressividade na canção popular é a flexibilidade e a quase independência do canto em relação ao acompanhamento, fenômeno que ela denomina de “métrica deramada”. Uma oscilação rítmica que se dá através de antecipações e retardos do solista em relação à base rítmica, uma característica da música popular brasileira, em geral, que ocorre tanto no choro, no samba ou na gafieira (ULHÔA, 1999, p. 2). Paulo Moura alertou para o cuidado que se deve ter com o desenho rítmico: “é preciso saber onde há uma antecipação do tempo, ‘aonde’ o tempo deve vir junto com a marcação da percussão” (Entrevista concedida à autora em 2007). Essa consciência rítmica é marcante em sua expressão.

No exemplo 17, a nota Ré não ocorre exatamente na cabeça do tempo; houve um descolamento com a base rítmica dando uma sensação de “atraso proposital” na emissão da nota.

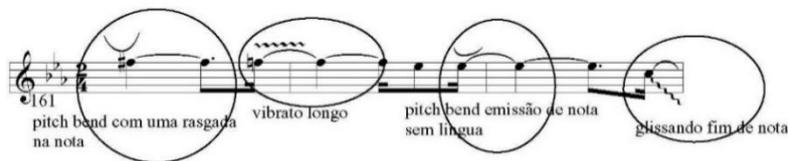
Ex.17: emissão “atrasada” da nota e descolamento com a base rítmica



Fonte: gravação do álbum Instrumental no CCBB

É uma característica da interpretação de Moura, em alguns momentos, o uso de um estrangulamento do som em notas agudas, uma “sujeira” no fim das notas - quase com um ronco no som - um efeito que não deixa o som limpo, valorizando assim a expressão daquele momento musical. As próprias notas agudas já indicam um momento de ápice, na expressão das frases musicais, mas esse efeito as valoriza ainda mais. Deve-se considerar esse tipo de prática como característica dos músicos que tocam nas gafieiras, um “sotaque” do músico popular.³⁵ Esse procedimento é encontrado em todos os fonogramas com exceção da gravação Brasil Instrumental, cuja intenção é homogênea, com “legatos” entre as notas e menos oscilação de intensidade sonora. No exemplo 18, um final da variação improvisada, Moura utilizou vários efeitos expressivos, provavelmente para realçar o fim do trecho.

Ex.18: efeitos expressivos ligados à gafeira; pitch bend, rasgada de notas e vibratos



Fonte: gravação do álbum Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington

³⁵ Os músicos de jazz também utilizam este efeito. David Liebman denominou este efeito como “voice”: a utilização da voz ou de grunhidos e rosnados, gargarejos adicionados ao som da nota tocada. (LIEBMAN, 1994, p. 38). Ele recomenda que o estudante “tente usar a voz enquanto a nota é tocada. Tente rosnar, gritar ou fazer efeitos de gargarejo.” Tradução feita pela autora de: “Try using the voice as a note is played. [...] Try growling, shouting or gargling effects.” (LIEBMAN, 1994, p. 38).

Outra característica interpretativa de Moura se conecta novamente com sua experiência no *jazz*. Segundo Fabris e Borém, uma das características rítmicas do *jazz* é a utilização de notas engolidas ou notas mortas (ex.19), que são notas sem uma definição clara, mais percussivas (FABRIS; BORÉM, 2006, p.22).

Ex.19: notas mortas (ou ghost notes)



Fonte: parte A do solo improvisado de Paulo Moura na gravação do álbum Instrumental no CCBB.

Aspectos estilísticos e interpretativos do saxofone também podem ser encontrados nos fonogramas escolhidos para esse estudo: como por exemplo o *pitch bend*. Este efeito ocorre muitas vezes, sobretudo no início da primeira frase de “A”, com mais ou menos intensidade, dependendo da versão. Esse é um recurso expressivo muito característico de Moura. Encontra-se esse efeito no choro, no *jazz* e na gafieira. Na gravação do álbum *Rio Nocturnes*, há uma exceção interpretativa em relação aos outros fonogramas. Moura realiza um *pitch bend* em todos os inícios dos motivos de seis semicolcheias. Geralmente o músico equilibra o uso dos efeitos revezando a sua utilização, por isso, nesse caso, configura-se uma exceção. Outro recurso expressivo encontrado foi o *glissando*.³⁶

Moura utiliza vários tipos de vibrato: alguns longos, alguns curtos e outros associados aos efeitos como o *pitch bend*. Encontra-se em vários fonogramas um vibrato³⁷ nas notas longas, no final das frases, dando a esses uma expressividade maior. Geralmente a vibração é empregada a partir do meio de sua duração perdurando até seu fim.

³⁶ *Glissando*: é um efeito através do deslizamento rápido dos dedos sobre as chaves do saxofone e é utilizado em grandes saltos melódicos. (FABRIS; BORÉM, 2006, p. 20).

³⁷ Segundo Schlueter, o vibrato, deve ser diferente de acordo com cada estilo, afetando o timbre, a dinâmica e a afinação. É um dos mais expressivos dispositivos de expressão de todos os instrumentos de sopro, e é uma variação da dinâmica das notas. (SCHLUETER,1996, p.54).

Esse vibrato no início das frases “A” foi encontrado muitas vezes na interpretação de Moura. O *vibrato* leve no fim das notas longas das frases é uma prática recorrente de Moura em todos os fonogramas.³⁸

Comentários de Paulo Moura sobre as gravações

Em entrevista, Paulo Moura comentou que gravou muitas vezes “Tarde de chuva” ao vivo e que a concebeu para a dança, para a gafieira: “Na maioria das vezes que eu gravei “Tarde de chuva” foi ao vivo, com exceção da gravação do álbum *Rio Nocturnes* e com o Raphael Rabello, [...] A característica dessa música é de uma música feita pra dança mesmo” (Entrevista concedida à autora em 2006). Moura não considera diferente a interpretação entre choro e samba: “Entre o choro e o samba a interpretação não têm diferença. [...], mas ‘pra’ mim o choro e o samba obedecem a uma interpretação, é preciso ter o cuidado com o desenho rítmico”. E coloca em dúvida qual seria o gênero musical de “Tarde de chuva”: “[...] E eu acho que a segunda parte fica mais para um partido alto e não um choro. Não é samba porque não tem letra, eu acho essa a principal diferença entre choro e samba.” Em uma primeira entrevista ele titubeou: “Samba..., choro..., samba-choro”. Moura encontrou dificuldade para descrever a fronteira entre o samba e o choro e para designar o ritmo dessas músicas oscilando a definição entre um samba instrumental, um samba-choro ou um choro de gafieira. Podemos entender “Tarde de chuva” como um samba-choro, entretanto, dependendo da interpretação e da expressão, podemos também considerá-la um samba de partido alto instrumental. Ela também pode apresentar uma rítmica própria para a gafieira ou apresentar características virtuosísticas.

³⁸ Para Fabris e Borém (2006) há dois tipos de *lip trill* (vibrato de lábio do jazz): “O *lip trill* é 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 *lip trill* ocorre em “notas longas ou em notas que tenham sua finalização (release) mais prolongada, gradativamente aumentando a sua taxa e amplitude à medida que a nota vai desaparecendo” (FABRIS; BORÉM, 2006, p. 20). Moura utiliza este último tipo de vibrato nas finalizações de frases.

Sobre a gravação com Raphael, Moura indica ser a versão de que mais gosta: “O Raphael enriqueceu bastante a harmonia nessa música e preencheu todos os espaços de uma maneira muito bonita e musical então eu gosto mais dessa versão: é brilhante, o ambiente é brilhante, a sonoridade é mais brilhante”.

Sobre a gravação do álbum *Mood Ingênuo* em duo com o pianista Clifford Korman, Paulo Moura diz ser essa versão a mais *jazzística* delas, admitindo seu gosto pela mesma e enfatizando que a pressão do ambiente afetou a interpretação:

A gente estava na Itália, em Gênova. [...] Eu fiz um pouquinho de outra maneira do que eu faço no Rio de Janeiro, [...] talvez até pelo convívio com músicos de jazz de lá. E mesmo estar tocando com um músico de jazz como é o Cliff, porque embora ele seja um dos músicos americanos que melhor tocam música brasileira, mas eu acho a pegada mais jazzística. Então nesse aspecto aí acho que o ambiente tem muita energia. Tem a pressão da cidade, da distância que a gente fica querendo mostrar serviço. [...] Para mim, as gravações que eu mais gostei são a do Cliff e a do Raphael (Ibid.).

Sobre a gravação do álbum *Rio Nocturnes*, o músico admitiu ser talvez a versão que menos gosta, por causa da ausência de músicos brasileiros no grupo que o acompanhava: “Talvez a que eu menos goste seja a gravação da Alemanha, porque só tinha um músico brasileiro tocando lá, que era o baixista [...]. Mas o guitarrista, o bateria, o tecladista, o percussionista alemão, eu acho a interpretação fria”.

Em comentário sobre a gravação do álbum *Instrumental no CCBB*, ele revelou como pensa a sua interpretação para tocar em um baile, afirmando que essa deve ser mais discreta e sem muito brilho, sem andamentos muito rápidos e virtuosismos:

A gravação do CCBB é meio certinha, né! Eu acho que usaria essa versão num baile, porque é que não chama muito a atenção para a interpretação. [...] Nos lugares que eu toco, seja no Rio Scenarium, na época do Circo Voador, nos bailes, eles gostavam de botar a luz na orquestra. Mas no fim eu acabava conseguindo convencer a eles de que não era a orquestra a atração, a atração tinha que ser o bailarino. A não ser num momento ou outro, mas o principal era o bailarino. O baile requer um tipo de música que seja discreta. Naquela gravação com o Cliff não estava discreto, o andamento era mais rápido (Entrevista concedida à autora em 2006).

Considerações gerais sobre os fonogramas

Cada fonograma analisado tem uma característica própria, uma sonoridade específica e são muito contrastantes entre si. A instrumentação, os andamentos e a interpretação de Moura são parâmetros fundamentais que alteram significativamente o aspecto de cada um deles. A questão sobre à qual gênero a composição pertence não foi resolvida nem pelo próprio compositor que hesitou na definição. Optamos por considerar essa música um samba-choro para gafieira com características melódicas de um choro e acompanhamento rítmico de samba ou partido alto, ainda assim a depender do fonograma.

No primeiro fonograma, a sua interpretação é mais contida e mais próxima à interpretação de choro tradicional. A própria formação instrumental nos induz a essa percepção. Os contracantos de Zé da Velha no trombone e o acompanhamento de Raphael Rabello, rico em contracantos de baixos, inversões e cromatismos, procedimentos típicos do choro, criam essa ambiência sonora que nos remete ao gênero. Seu andamento de 80 BPM é o mais lento entre todas as versões. Talvez o andamento mais lento seja responsável pela suavidade³⁹ dessa versão que não possui uma introdução tão desenvolvida quanto às posteriores sugerindo que Moura construiu a introdução ao longo do tempo.

O segundo fonograma se remete a um momento de seu convívio com os grupos de samba e sua vivência no subúrbio do Rio de Janeiro. A escolha de tocar essa música com um grupo de samba como o Fundo de Quintal, com instrumentos como o banjo, o violão, o tantã, o pandeiro e o repique de mão, geraram uma sonoridade muito mais conectada ao samba de raiz que outras versões. Nela, Moura faz variações improvisadas que não são muito características desse tipo de samba. O improviso demonstra as influências *jazzísticas* e da bossa nova que ele adquiriu na vivência com grupos desses gêneros, nos quais a improvisação era uma prática comum. Essa versão tem uma mescla de influências. Observou-se a utilização de elementos interpretativos como *pitch bend*, o *glissando*, o vibrato e o timbre mais claro, que aparentam gerar uma

³⁹ Ele utiliza o sax soprano de uma maneira muito discreta, o que não é muito comum para este instrumento, por ter a sonoridade aguda com um timbre bastante penetrante.

expressão mais solta, fato que é enfatizado pela situação informal de uma roda de samba reproduzida nas filmagens do DVD no qual essa versão está presente.

O terceiro fonograma é a versão mais conhecida no meio musical do Rio de Janeiro. A introdução dessa versão é muito marcante e apreciada pelos ouvintes. Por ser de difícil execução, é associada à característica do virtuosismo dos músicos de choro. O andamento é maior que os anteriores (95 BPM), destacando o aspecto da dificuldade técnica da execução. O clarinete é um instrumento naturalmente mais suave que o saxofone por ser de madeira: a combinação de seu timbre com o do violão de sete cordas de Rabello, com seus baixos contrapontísticos, leva a uma sonoridade próxima ao choro. Entretanto, a interpretação de Moura e de Rabello também possuem elementos estilizados do *jazz* nas variações improvisadas. Rabello emprega características de um samba mais atualizado na sua execução, através da harmonização moderna, das tensões harmônicas e] contrapontos virtuosos em comparação à gravação anterior (álbum *Brasil Instrumental*). A rítmica do acompanhamento e a levada do violão são características do partido alto, porém possuem um rebuscamento e virtuosismo próprios do choro. Por fim, pode-se destacar um processo de elaboração composicional maior nessa versão.

O quarto fonograma embora sendo a versão que Moura menos gosta é a que pode melhor demonstrar a abrangência de suas influências e exemplificar sua versatilidade profissional. Podemos aferir que se trata de uma proposta ousada pois, além de gravar um samba-choro com um grupo de músicos estrangeiros que podem encontrar dificuldades com a complexidade da rítmica brasileira, a instrumentação apresenta uma proposta bem diferente das versões anteriores como o uso da guitarra elétrica com efeitos de *flanger* e distorção (comum no *rock* e no gênero *rock pop*), timbre do teclado com o timbre do piano elétrico *Fender Rhodes* e bateria que também usa timbres eletrônicos. Moura toca o sax alto e é acompanhado por baixo elétrico, bateria, guitarra, teclado e percussão. Outro aspecto importante desse fonograma é a inserção da seção de improvisação sob toda a forma da música, com muitos elementos melódicos originados do *jazz* assim como na introdução. Moura criou uma introdução nova para essa versão, bem mais próxima ao *jazz* que ao choro, que está notada na partitura

que utilizamos como referência nesse artigo. A interpretação de Moura nesse caso oscila entre elementos do samba e do *jazz*.

A quinta gravação, considerada mais apropriada por Moura como uma versão para baile, possui uma sonoridade que remete à gafieira. A instrumentação formada por bateria, piano e baixo também faz alusão a esse ambiente. Essa é a instrumentação de base de uma orquestra de gafieira nos moldes de Severino Araújo, Maestro Cipó, entre outros. Nessa versão, o pianista Osmar Milito faz contrapontos e harmonizações características do samba instrumental mais moderno (com um tipo de montagem de acordes mais ligados ao *jazz* e à bossa-nova) sem deixar de lado o ritmo característico brasileiro, valorizando as antecipações e síncopes. Há um equilíbrio no andamento, nos elementos expressivos de todos os músicos e na relação entre eles.

A sexta e última versão é a mais rápida de todas, com o andamento de 100 BPM, e também a mais próxima da influência *jazzística*, tanto pela forma - pois é a única versão em que há um espaço para o improviso de outro instrumento fora o sax - quanto pela interpretação. O pianista Cliff Korman é um músico de *jazz* norte-americano que conhece bem a música brasileira e foi parceiro de Moura em diversos projetos. Esse fonograma é o mais virtuosístico de todos e o mais enfático pois mostra uma maior energia na sonoridade do sax. A interpretação mescla elementos interpretativos do samba, do *jazz* e da gafieira, com a utilização recorrente de recurso como o *pitch bend*, a valorização das finalizações das notas nas antecipações rítmicas e as acentuações.

A contribuição prático-instrumental de Moura

A expressividade musical de Paulo Moura foi sendo desenvolvida durante as diversas experiências que teve em vida, incluindo a prática de diversos gêneros musicais e a atuação em diferentes tipos ambientes profissionais. Pôde-se observar que aproximações estéticas, escolhas de repertório, estilos musicais e fases na vida espelham-se em sua discografia. Uma grande parte de sua obra foi dedicada ao choro, ao samba e à gafieira num momento em que ele opta por direcionar sua carreira como artista solista. Choro, samba, gafieira e *jazz* aparecem em “Tarde de chuva” seja na

própria composição notada ou nas interpretações registradas. Primeiramente, notou-se que nenhum dos seis fonogramas analisados reproduziam fielmente a partitura notada. Cada um possui melodias, divisões rítmicas e harmonias singulares que se distanciam da partitura original. Paulo Moura, além de ser o compositor-intérprete dessa música, atuou diretamente na escolha dos músicos que participaram de cada fonograma, na instrumentação, na forma, no arranjo e na intenção de cada *performance*.

Os fonogramas foram comparados em relação aos aspectos de forma, melodia, harmonia, ritmo, instrumentação, andamentos e interpretação. Foram levantados e descritos vários elementos melódicos característicos do choro - arpejos, apojaturas, bordaduras, escapadas, notas de passagem e cromatismo; do jazz - a nota *blue* e *patterns*. Foram encontrados elementos do samba nas levadas e observadas a relação entre a divisão melódica e a levada de samba.

Podemos dizer que os aspectos mais característicos na interpretação de Moura têm relação com sua consciência rítmica, impressa nas seguintes questões desvendadas na análise: a valorização das síncopes e das antecipações feitas por um corte no fim das notas que projeta as notas características do samba-choro e os efeitos como o uso de um estrangulamento do som nas notas agudas característico da gafieira. Paulo Moura enfatiza recorrentemente que: “Há uma regularidade de antecipação na rítmica, seja do choro ou do samba, que o solista ou ele sabe isto intuitivamente ou ele tem que treinar e praticar isto, porque senão a interpretação fica quadrada, fica americanizada!” (Entrevista concedida à autora em 2007).

Paulo Moura foi um artista que investiu ao longo de muitos anos na construção de um legado fonográfico e uma expressão singular que reflete nas gerações de músicos posteriores. Este artigo tem como objetivo contribuir para o reconhecimento do legado de Moura e propor novas leituras e abordagens para a compreensão das práticas interpretativas da música instrumental brasileira.

Referências

- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 3. ed. New York, NY: Norton, 2002.
- AEBERSOLD, Jamey. *The II-V-I progression*. Vol. 16. New York, NY: Jamey Aebersold Jazz Inc, 2000.
- AEBERSOLD, Jamey. *The blues scale*. Vol. 42. New York, NY: Jamey Aebersold Jazz Inc, 1988.
- ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Da Fonseca Comunicação, 2006.
- ALVES, Kleber. *Paulo Moura e a Bossa Nova Instrumental*. Análises e reflexões sobre práticas interpretativas e arranjos (1968-1969). 2019. Tese (Doutorado em Musicologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FABRIS, Bernardo Vescosi; BORÉM, Fausto. Catita na leadsheet de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega: aspectos da hibridação do choro e do jazz. *Per Musi*, Revista Acadêmica de música, Belo Horizonte, n. 13, 2006.
- FABRIS, Bernardo Vescosi; BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. Da articulação no saxofone aplicada à música instrumental na interpretação de Nivaldo Ornelas. *XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Natal – 2013*
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro. A memória e o valor da síncope: da diferença do que ensinam os antigos e os modernos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, 2010.
- LIMA, Sonia Albano de. (org.) *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora 2006.
- KORMAN, Cliff Hill. Paulo Moura' s Hepteto and Quarteto: 'Sambajazz' as 'Brazilological popular instrumental improvised music'. *Jazz Research Journal*, v. 10, n. 1-2, 2016.
- FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. *Sambajazz em Movimento: o percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960*. 2015. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- LIEBMAN, David. *Developing a Personal Saxophone Sound*. Dorn Publications Inc., 1994.

LIMA, Sonia Albano de; APRO, Flávio; CARVALHO, Márcio. Performance, prática e interpretação musical. In: LIMA, Sonia Albano de (ed.) *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006.

LIMA, Sonia Albano de. O virtual e o real da interpretação musical. In: LIMA, Sonia Albano de. *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006.

ROOKSBY, Rikky. *Riffs: How to Create and Play Great Guitar Riffs*. Londres: A Backbeat Book, 2010.

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

SALEK, Eliane Correa. *A flexibilidade ritmico-melódica na interpretação do choro*. 1999. Dissertação (Mestrado) - Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

SÈVE, Mário *Vocabulário do choro*. Estudos & Composições. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério. *Songbook do choro Vol. 1*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007.

SCHLUETER, Charles. *Zen and Art of the Trumpet: a concept*. Boston, 1996.

SIMÕES, Naílson. A Escola de Trompete de Boston e sua influência no Brasil. *Debates - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, vol. 5., 2001.

SPIELMANN, Daniela. *Tarde de chuva: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SPIELMANN, Daniela. *Bailes de gafieira- Repertórios em movimento*. 2017. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

ULHOA, Martha Tupinambá de. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. *Brasíliana*, v. 2, p. 48-56, 1999.

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. tal*, - História e Inventário do Choro. Rio de Janeiro: Gráfica, Ed. do livro, 1984.

Discografia

MOURA, Paulo. Moto Perpétuo. Columbia, 1956. 78 rpm.

MOURA, Paulo. Paulo Moura interpreta Radamés Gnattali. Rio de Janeiro, [Continental LPP 3078], 1959. LP/CD

MOURA, Paulo. Hepteto Mensagem. Rio de Janeiro, [Equipe EQC 6001]. 1968. LP. CD, Novo Esquema (1997) / CD, Atração Fonográfica (2007)

MOURA, Paulo. Quarteto, Rio de Janeiro, [Equipe EQC 6003], 1969. LP. CD, Atração Fonográfica/2007.

MACHADO, Edson. Samba Novo [CBS 37337]. Rio de Janeiro, 1964. LP.

MOURA, Paulo. Confusão Urbana, Suburbana e Rural. Rio de Janeiro. [RCA Victor 103.0168], 1976. LP/CD

MOURA, Paulo. Mistura e Manda. Rio de Janeiro. [Kuarup KCD 017], 1984. LP/CD

MOURA, Paulo. Brasil Instrumental. Rio de Janeiro [KUARUP KLP-KM-5], 1985. LP/CD

MOURA, Paulo. Paulo Moura - Une Infinie Musique. [Eclats Noirs du Samba AA000200]. Paris, França, 1987. DVD

MOURA, Paulo RABELLO, Raphael. Dois Irmãos. [Caju Music - 517 259-2]. Rio de Janeiro, 1992. CD

MOURA, Paulo. Rio Nocturnes. [Messidor Continental - CD 3.35.800.043]. Alemanha, 1982. s.). CD.

MOURA, Paulo. Instrumental no CCBB - Paulo Moura e Nivaldo Ornellas". [TBCCBB 65916182]. Rio de Janeiro, 1993. CD.

MOURA, Paulo e KORMAN, Cliff Korman "Mood Ingênuo - Pixinguinha Meets Duke Ellington" [JZ1137 DIDX 27293]. Genova, Itália, 1999. CD.

Entrevista

MOURA, Paulo. Entrevistas concedida à Daniela Spielmann. Rio de Janeiro, 2006, 2007, 2008.

SÈVE LOPES, Mário Wanderley. Entrevista concedida a Daniela Spielmann. Rio de Janeiro. Fevereiro, 2008.

VILA BAHIA, Márcio. Entrevista concedida a Daniela Spielmann. Rio de Janeiro. Agosto, 2007.

Sites consultados

www.institutopaulomoura.com - acesso em 2020.

Anexo

1 samba-choro Tarde de chuva Paulo Moura

2 Tarde de chuva

3 Tarde de chuva

The image shows a handwritten musical score for the song "Tarde de chuva" by Paulo Moura. The score is organized into three systems, each containing five staves. The first system is labeled "1 samba-choro Tarde de chuva Paulo Moura" and includes a section marked "samba-choro". The second system is labeled "2 Tarde de chuva" and includes a section marked "partido alto". The third system is labeled "3 Tarde de chuva" and includes a section marked "vallenato". The notation includes various musical symbols, clefs, and chord markings.

Partitura original de "Tarde de chuva" com a grafia de Paulo Moura.

Submetido em: 13/09/2020

Aceito em: 21/11/2020

Publicado em: 28/12/2020