UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Uma análise dos quartetos de saxofone de Carlos Malta: o Educador, o Compositor e o Instrumentista

Leonardo Pellegrim Sanchez

CAMPINAS – 2009

LEONARDO PELLEGRIM SACHEZ

Uma análise dos quartetos de saxofone de Carlos Malta:
o Educador, o Compositor e o Instrumentista

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Roberto Cesar Pires.

CAMPINAS 2009

FICHA CATALOGRAFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Sanchez, Leonardo Pellegrim.
Sa55a Uma análise dos quartetos de saxofone de Carlos Malta: o Educador, o Compositor e o Instrumentista. / Leonardo Pellegrim Sanchez. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Cesar Pires.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Pascoal, Hermeto 2. Análise. 3. Composição. 4. Educação Musical. 5. Escola Jabour. 6. Saxofone. 7. Quarteto. I. Pires, Roberto Cesar. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: " A Saxophone analysis of quartets by Carlos Malta: the Educator, the Composer an the Musician."
Palavras-chave em inglês (Keywords): Pascoal, Hermeto ; Analysis, Composition ; Musical education ; Jabour School ; Saxophone ; Quartet.
Titulação: Mestre em Música.
Banca examinadora:
Prof. Dr. Roberto Cesar Pires.
Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos.
Profª. Dra. Cassia Virgínia Coelho de Souza.
Prof. Dr. Ricardo Goldemberg.
Prof. Dr. Fernando José Silva Rodrigues da Silveira.
Data da Defesa: 30/08/2009
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Leonardo Pellegrim Sanchez - RA 066480 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Cesar Pires
Presidente

Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Titular

Profa. Dra. Cássia Virgínia Coelho de Souza
Titular

A Custódio Sanchez (in memorian) por ter sido o primeiro de minha linhagem a doar o ar de seus pulmões à arte e à educação.

Agradecimento

Não poderia deixar de pensar naqueles que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a confecção desta dissertação. Para tanto, gostaria de agradecer:

Aos professores e amigos da UFMT, em nome dos professores Dr. Roberto Victorio, Dra. Cássia Virginia, Dra. Ludmila Brandão, Ms. Flávia Vieira e Prof. Abel dos Santos.

Aos professores do CDMCC, Cesar Roversi, Celso Veagnoli, Cintia, Alexander, Érica Masson, Everton, Marcelo (Percebis), Fábio Leal, Sérgio Frigério, André Marques, Cleber Almeida, Cláudio Federal (*in memorian*), Paulinho Hildebrandt (*in memorian*).

Aos professores do IA/Unicamp, Dr. Ricardo Goldemberg, Dr. Rafael dos Santos, Dr. Ney Carrasco, Dr. Eusébio Lobo e Dr. Emerson Biaggi.

Aos amigos, professores e parceiros do CDMCC – Pólo Rio Pardo: Maestro Agenor Ribeiro, Léo, Rafael, Rafael Pelaes, Junior, Juliana, Marcel, Juliano, Anderson, Sheila, Grazi, Davi, Reinaldo, Fábio, Rodrigo, Ton Zé, Demerval, Dona Nilza, Paula e Murilo.

Não poderia esquecer os meus queridos alunos, é para vocês nosso labor.

Agradeço a todos estes amigos e professores no auxilio diário das minhas construções.

Aos escolhidos,

Muito obrigado à família "Espinho de Limoeiro": Kiko e Gabriel Sebrian, Rodrigo Simões (Piá) e ao grande irmão Ramon Del Pino. Valeu!!!

Aos irmãos da República Mato Grosso: Rafa (Ziramáfu) e Cassio Abdala, Bira (Rei do Abraço), Hélio (Hur), Alba. Muito obrigado. É, o "*conzunto sófre, zente"*!!!!

Aos olhares expressivos do Sr. Igor, Heitor (Saraiva), e da louca Ozória.

Aos amigos, Tati (obrigado pela leitura tão cuidadosa), Raphael Ferreira, Gustavo Chritaro, Claudio Corradi, Fred Matheus, Jonny, Vanessa Fernandes, Paulinho Gardin e Júlia Tygel.

Aos eternos, Alexandre Saul, Bruno Casagrande, Hermes Junior, Juliano Julio, e Mauricio.

Aos especiais,

Muito obrigado minha mãe, muito obrigado meu pai. Minha eterna gratidão pelo amor e apoio sólido e incondicional dado diariamente. Para além de excelentes pais, grandes referências de sucesso e felicidade.

Aos meus irmãos, Daniel e Emyle e Rafaela e Sérgio, pelo amor incondicional, confiança e apoio. Muito obrigado.

Aos meus sobrinhos queridos, Juliana, Isa e Eduardo. Na leveza de seus olhares de criança há sempre um reconfortante abrigo.

Aos meus avôs Adelina Fabeni (*in memorian*) e Custódio Sanchez (*in memorian*), Antonio Pellegrim (*in memorian*) e Amália Reginato.

À Lígia Conti. De sua dedicação, amor e carinho emanou a força para o término deste trabalho. Minha eterna gratidão por sua paciência, suas eternas revisões, suas correções que buscam o belo para além do certo e, principalmente, por todas as provas de amor vividas nestes quase três anos.

Aos certos,

Aos amigos Maestro Murilo Alves, Phelyppe Sabo e Hermeto Pascoal pela solidariedade com a pesquisa.

Ao amigo Carlos Malta por toda a sua produção e disposição ao nosso favor.

Ao meu divertido e presente orientador Dr. Roberto Cesar Pires, muito obrigado.

À Universidade Estadual de Campinas - Unicamp.

A especulação teórica sem caução da prática
engendra apenas reformulações de uma utopia
sempre por concretizar.
Rubem Alves

RESUMO

Este estudo busca compreender de que forma a atuação de Carlos Malta como compositor/arranjador, educador e instrumentista está presente em sua obra. Tomamos como objeto de análise os quartetos de saxofones *Ponto de Bala* e *Paradindonde*, compostos por Carlos Malta, e *Baião de Lacan* e *Catenga,* de Guinga e Hermeto Pascoal, respectivamente, arranjados e interpretados por Carlos Malta e gravados pelo grupo JPSax. Analisamos, através destes quartetos, as mediações entre os elementos composicionais, educacionais e performáticos e como estes estruturam o processo criativo de Malta. São de especial importância em nossa pesquisa: a relação metafórica proposta por Swanwick, a construção de imagens aurais e internas, o uso da ambigüidade harmônica gerada pelos aglomerados harmônicos quartais, a utilização de padrões rítmicos que se remetem à música brasileira, as relações destes elementos com seus fazeres artísticos e educacionais. Com essa atenta observação e munidos do arcabouço estilístico já catalogado, propusemo-nos a compor uma obra, *Negra Ozória,* e um arranjo, *Arrastão* (Edu Lobo), utilizando os materiais percebidos que constituem a poética de Carlos Malta.

Palavras-chave: Hermeto Pascoal, Análise, Composição, Educação Musical, Escola Jabour, Quarteto, Saxofone.

ABSTRACT

This study tries to study and understand the way that the Carlos Malta's actuation like composer /arranger, educational and musician is present in his play. We take like object of analysis the quartets of saxophones *Ponto de Bala* and *Paradindonde*, composed by Carlos Malta and *Baião de Lacan* and *Catenga,* by Guinga and Hermeto Pascoal respectively, arranged and interpreted by Carlos Malta and recorded by JPSax group. We analyzed them through those quartet as intercession in the composing elements, educating and performing and like these build themselves the creative process of Malta. The metaphorical relation proposed by Swanwick , the inside and hearing image construction, the ambiguity use harmonic made from the joined harmonic quarts, the rhythm pattern uses that send the Brazilian music and the relations these elements with their artistic and educational. According to the careful observation and with the stylistic argument even studied, we purpose to compose the play, *Negra Ozória,* and an arranging, *Arrastão* (Edu Lobo), using the materials noticed that build the Carlos Malta poetic.

Key words: Hermeto Pascoal, Analysis, Composition, Musical Education, Escola Jabour, Quartet, Saxophone.

Sumário

Introdução....1
1 - A Construção de um Artista....7
1.1. Parâmetros para uma discussão biográfica....8
1.2. Construções de um artista – escolhas por uma linguagem....10
1.3. Construções de um artista – ecos didáticos....19
1.4. Construções de um artista – Imagens e Metáforas....25
2 – Descrição e análises das obras....35
2.1 Parâmetros das análises....35
2.2. Breves considerações acerca dos conceitos de arranjo e composição....38
2.3 Descrições das composições....44
Paradindonde....44
Ponto de Bala....54
2.4. Descrição dos Arranjos....67
Baião de Lacan....67
Catenga....88
2.5. Análises....107
A ambigüidade das estruturas quartais na obra de Carlos Malta....107
Estruturas composicionais e suas implicações didáticas e performáticas....134
Estruturas Piramidais....134
Sobreposições Rítmicas....141
Padrões rítmicos utilizados nos quartetos....144
Diferenças entre as performances gravadas e as grades originais das peças estudadas....149
Arranjos....153
Baião de Lacan....153
Catenga....160
Composições....163
Ponto de Bala....163
Paradindonde....168
3 – Composição e Arranjo....179
Arrastão....180
Negra Ozória....195
Conclusão....205
Referências Bibliográficas:....208
Anexo....213

Anexo 1 – Paradindonde /JPA 214
Anexo 2 – Ponto de Bala 221
Anexo 3 – Baião de Lacan 225
Anexo 4 – Catenga 237

Introdução

Estudar a obra de Carlos Malta constitui, sem dúvida, um desafio que perpassa por caminhos interdisciplinares que envolvem educação, performance e composição. Para darmos início a este estudo há a necessidade de serem feitas algumas considerações acerca do termo "Escola", utilizada na expressão *Escola Jabour*, expressão esta a que nos remeteremos durante todo trabalho.

A acepção do termo "escola", utilizada aqui acerca da denominação *Escola Jabour,* transita entre as definições estética e didática. No que concerne à acepção didática, importa para este trabalho o conceito "escola" como um método, estilo ou gosto peculiar de um mestre ou instituição para ensinar. Na acepção estética, compreendemos "escola" como doutrina ou princípios de um autor seguidos por um conjunto de discípulos ou imitadores. Entre as definições apontadas para o verbete *École,* no seu sentido estético, encontra-se na *Encyclopedie Philosophiques Universelle,* presentes na parte *Les Notions Philosophiques,* e que nos serve como bom termo, a expressão "para designar um grupo ou reunião de artistas (ou escritores) que se apóiam em um mestre comum ou que defendem as mesmas idéias […][1]".

Tendo como princípio as acepções citadas, compreendemos o termo "escola" como um grupo de artistas, em nosso caso, músicos, que se apóiam em um "mestre", no exemplo da *Escola Jabour*, Hermeto Pascoal, para determinar o seu fazer estético e educacional. Toma-se este mestre como referência para decidir, didaticamente, conteúdos a serem ensinados, ideologias e métodos de ensino, bem como, em um contexto composicional performático, diretrizes composicionais, técnicas de harmonizações, entre outros.

Carlos Malta foi um dos primeiros a ser arregimentado na referida escola e o período de 11 anos em que em que lá esteve é marco de sua profissionalização. Para compreendermos a origem da *Escola Jabour* e percebermos quais seus fundamentos e

[1] "… pour désigner um groupe ou um enseble d'artistes (ou éscrevains) que se reclament d'um maître commun ou qui défendent lês mêmes idée […]".(JACOB, 1990 p.730) Tradução nossa.

características, é importante uma breve descrição de alguns fatos que seu fundador, Hermeto Pascoal, vivenciou até o momento em que se constituiu a "escola".

Após sua estréia como compositor e arranjador, no ano de 1970, Hermeto viaja aos Estados Unidos a convite dos músicos Flora Porin e Airto Moreira para confeccionar os arranjos dos discos *Natural Feeling*[2] e *Seed on The Ground*[3] e, em decorrência desta viagem, conhece o afamado *jazzman* Miles Davis. Com o renomado trompetista, o músico alagoano grava o LP *Live Evil*[4] (Sony, 1972), um dos discos marcos da transição do *free jazz* para o *fusion*, e vivencia toda condução e arregimentação de um grupo estruturado por talentosos e jovens músicos com uma arrojada proposta de construção de um novo conceito estético musical.

Esta experiência com Miles Davis é de fundamental importância para compreendermos as relações existentes entre os músicos da *Escola Jabour*, uma vez que, Hermeto adapta e reproduz, em certa medida, a forma com que Davis conduz o grupo em ensaios e produções com seus, então, jovens músicos. Nas duas formações do *Hermeto Pascoal e Grupo*, 1981 e 1994[5], esta forma de arregimentação e o estereótipo dos músicos participantes ficam mais explicitados: músicos jovens, iniciantes, talentosos e disponíveis à grande quantidade de ensaio.

Com o ímpeto de formar uma *workband*[6], na qual poderia utilizar todo o arcabouço de experiências musicais e profissionais adquiridas no decorrer da carreira, e que pudesse abusar do experimentalismo em uma grande quantidade de ensaios, Hermeto retorna, definitivamente, ao Brasil e passa a residir no bairro Jabour, nas proximidades de Bangu, cidade do Rio de Janeiro. Neste afastado bairro forma, na década de 1980, o que

---

[2] Airto e Flora Porim. *Natural Feeling*. Skye Records.
[3] Airto e Flora Porim. *Seed on The Ground.* CD. One way Records, OW 30006, 1971.
[4] Miles Davis. *Live Evil.* CD. Sony, scrs 5715-6, 1972.
[5]Segundo Lima Neto, os músicos que integravam a primeira formação foram: Itiberê Zwarg (baixo elétrico, tuba e bombardino), Jovino dos Santos (piano, teclados e flauta), Antonio Luís Santana – apelidado de Pernambuco – (percussão), Carlos Malta, (Saxofones e Flautas), Marcio Bahia (Bateria). Esta formação existiu durante os anos de 1981 a 1993. Na formação seguinte de 1993 até a atualidade, Pernambuco é substituído por Fabio Pascoal, Vinicius Dorin substituiu Carlos Malta e André Marques Jovino dos Santos. (LIMA NETO, 1999, p.56)
[6] Termo utilizado pelos jazzistas para contrapor ao termo *gig*, este último sinônimo de junção improvisada de músicos. O termo *workband* é compreendido como grupo de trabalho, banda ou orquestra com músicos fixos, geralmente com regime de trabalho pautado por uma grande quantidade de ensaios e com um propósito ideológico musical ou didático definido entre seus participantes.

chamaria de *Hermeto Pascoal e Grupo*, gênese da *Escola Jabour*. Na primeira formação deste *grupo,* que perdurou por 11 anos, de 1981 a 1992, os músicos Jovino dos Santos, Marcio Bahia, Itiberê Zwarg e Carlos Malta se mudam para o Bairro do Jabour e vivem em comunidade com horários de estudo e ensaios organizados metodologicamente em função do grupo de Hermeto Pascoal.

Neste momento, o *bandleader* Hermeto toma uma postura pedagógica perante seus músicos. Transmite a noção exata na interpretação de suas músicas, e compõe exercícios em que se apuram habilidades interpretativas. Sobre suas intenções didáticas Hermeto fala à *Revista Jazz magazine,* de 1984:

> […] praticar música implica em pesquisa e aprendizado permanente. Quando um músico integra meu grupo, eu quero que ele saiba bastante sobre música e rapidamente ele perceberá que, na verdade, sabe muito pouco e tem muito a aprender. Ele não é obrigatoriamente um compositor quando chega no grupo, mas em dois ou três anos, ele será capaz de escrever uma partitura de nosso repertório e, sobretudo, de voar com suas próprias asas, fazer um disco solo[7]

Em 1993, Carlos Malta e Jovino dos Santos Neto saem do grupo com a intenção de construir carreira solo e passam a ministrar cursos e workshops pelo Brasil e exterior. Carlos Malta inicia sua carreira solo com gravações de algumas músicas de Hermeto e propaga em seus cursos, de forma mais específica, o modo de tocar saxofone e flauta com um, em suas palavras, "sotaque brasileiro". Utiliza método e conteúdo, se não igual, muito similar, à forma citada acima por Hermeto, e reproduz em seus ensaios e oficinas a mesma dinâmica dos ensaios de Hermeto.

Nesta nova fase, grava uma vídeo-aula intitulada *Sax Com Sotaque Brasileiro – Carlos Malta,* com duração de 60 minutos, em que uma grande quantidade de idéias sobre música brasileira é demonstrada ao ouvinte, e insere efetivamente em seu campo de trabalho cursos e workshops ministrados para bandas, orquestras, big bands e grupos de saxofone, sempre focando a música brasileira. Esta foi uma das áreas pilares de nossa

[7] HERMETO APUD LIMA NETO, 1999, p. 71

pesquisa, uma vez que, no *Hermeto Pascoal e Grupo*, Malta já fazia palestras sobre seu processo criativo, que se consolidaram no decorrer de sua vida musical.

Foi através de seus workshops que vivenciei, no II Encontro Internacional de Saxofonistas[8], no Conservatório Dramático Musical "Dr. Carlos de Campos" de Tatuí, CDMCC, o trabalho de Carlos Malta. Neste momento, me deparei com um artista que, além de todo o domínio técnico / artístico e originalidade musical demonstrados no show que precedeu a palestra, pareceu-me preocupado com a identidade de cada músico, com o uso de rítmicas brasileiras no saxofone, com o timbre de cada saxofonista.

Após este primeiro contato e, observando os comentários e as mudanças nos participantes do referido encontro, interessei-me pelas particularidades que envolvia a carreira do artista. Procurei conversar com meus, então, professores sobre Carlos Malta, deparando-me com uma unanimidade no quesito linguagem de música brasileira: mostraram-me através de algumas gravações do intérprete e compositor (tocando com *Hermeto e Grupo*) a profusão de rítmicas brasileiras e de uma linguagem estruturada em ritmos do nordeste como: Baião, Frevo e Maracatu. Mas a preocupação em ensinar e estruturar uma linguagem brasileira nos saxofones, demonstrada por Malta no primeiro contato, ainda me soava como algo a ser realmente intrigante.

Mergulhei no universo musical de Carlos Malta procurando buscar mais informações sobre como se construiu sua carreira, seu aprendizado, e conhecer sua discografia. Nesse momento, por pura coincidência, me deparei com um concerto com os alunos do Projeto Ciranda em Chapada dos Guimarães, na pequena igreja de Sant`Ana. Este concerto foi fruto de uma oficina, que Malta ministrara à uma semana no mesmo projeto em Cuiabá, e tinha como objetivo demonstrar o que foi realizado neste período. Em determinado momento, houve a apresentação de um trabalho desenvolvido por Malta: um quarteto de saxofone que tocou peças compostas e/ou arranjadas pelo músico. O grupo nasceu do trabalho desenvolvido com os melhores alunos do projeto durante a oficina. Neste quarteto, Malta pôde desenvolver seus processos composicionais e suas idéias performáticas.

[8] Encontro realizado nos dias 08 a 11 de setembro de 2005 no CDMCC em Tatuí.

Neste instante, os quartetos de saxofone apresentados se tornaram foco a ser estudado nessa pesquisa. Através dos quartetos de saxofone, Carlos Malta sintetiza seu processo composicional, sua técnica performática e evidencia uma de suas ferramentas didáticas que usa em cursos e workshops para ensinar uma linguagem brasileira nos saxofones, o que acabei por confirmar em uma conversa após o concerto. Em outras palavras, os quartetos de saxofone, naquele momento, sintetizavam suas diversas faces: educador, arranjador/compositor e performance, faces que inicialmente me intrigavam em Carlos Malta. Estas faces criaram um centro gravitacional que norteou a pesquisa, e naturalmente, atraiu outras idéias que nos fizeram querer compreender seu processo criativo, e como este se manifesta na prática diária do artista estudado.

O que pude perceber, nesse primeiro contato, é que, para além do músico performático, convivem de uma forma singular no desenvolvimento artístico de Carlos Malta o arranjador/ compositor e o educador. Saltam aos olhos suas estratégias como educador, que estão totalmente ligadas à sua postura como músico performático: procura fazer com que seus alunos não tenham um conteúdo técnico tradicional, mas sim ferramentas e possíveis procedimentos que façam com que desenvolvam, por si só, suas próprias técnicas. Na verdade, estas três figuras formam de maneira muito particular a poética do músico. Malta arranja para gravar e tocar, no entanto, utiliza os arranjos como estratégia didática. Estas três facetas delinearam a estrutura das análises e foi base para que postulássemos sobre seu processo criativo.

O presente trabalho se divide em três capítulos. O primeiro deles buscou dentre a trajetória de Carlos Malta episódios e declarações que consideramos significativos para uma melhor compreensão de suas técnicas e processos composicionais. Toma-se, como exemplo, seu declarado autodidatismo, das imagens e estruturas de conexão de conhecimento desenvolvidas durante sua infância, das paisagens sonoras que vivenciou e vivencia e da influência que estas tiveram direta e indiretamente em seus processos criativos.

Coube-nos destacar, ainda, o papel da *Escola Jabour* e procuramos avançar alguns passos com intuito de compreender em que medida essa escola influenciou as tendências de Carlos Malta como educador, performance, arranjador e compositor, e

avaliamos, por fim, as escolhas na utilização do arcabouço técnico musical em sua carreira solo. Nossa narrativa focou o desenvolvimento dos três pilares que solidificam e estruturam sua carreira solo, como dito: atuação como intérprete, compositor / arranjador e professor. Sempre nos preocupamos com a obtenção de dados biográficos que tragam uma maior compreensão das estratégias utilizadas tanto em seus arranjos e composições quanto em sua performance enquanto intérprete e ainda em sua atuação como educador.

O segundo capítulo, mais voltado aos elementos musicais, teve como meta verificar e catalogar os processos composicionais, procedimentos didáticos e performáticos, bem como, características musicais peculiares através de análises sistemáticas de quatro quartetos compostos e/ou arranjados por Carlos Malta. Estes quartetos são: *Paradindonde/JPA* (anexo 1), *Ponto De Bala* (anexo 2), ambos de Carlos Malta; *Baião de Lacan* (anexo 3), do violonista e compositor Guinga e *Catenga* (anexo 4), do compositor alagoano Hermeto Pascoal. Neste capítulo, nosso foco se voltou para a análise das características que determinam e identificam as obras como sendo fruto dos processos composicionais de Malta.

O intuito de uma análise de natureza estilística, formal e performática foi, além de documentar os processos criativos de Carlos Malta, delimitar características que pudessem ser utilizadas na confecção de um arranjo e composição seguindo o mesmo estilo composicional do compositor. O terceiro e último capítulo tem um enfoque laboratorial. Nele compus uma obra para quarteto de saxofone chamado *Negra Ozória* e um arranjo para quinteto da peça *Arrastão* de Edu Lobo, sendo em ambas utilizados os elementos do arcabouço técnico encontrados nas análises desta pesquisa.

1 - A Construção de um Artista

> *"Em toda prática criadora há fios condutores relacionados á produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação; um projeto pessoal, singular e único*."
> *Cecília de Almeida Salles, 2004, p. 37*

O título deste capítulo carrega um sentido duplo que o interlocutor deverá manter ao ler este texto. A primeira idéia a que ele remete é a do artista sendo construído e, neste caso, o foco recai no desenvolvimento do processo criativo de um artista como algo que é construído através de um processo contínuo de progressões e regressões do seu fazer dentro de contextos históricos, sociais e artísticos. Nesta perspectiva, privilegiamos o processo gerador de obras, porém, o interesse no movimento criativo do artista só existe porque a obra existe e esta predileção primária ao gesto artístico não prejudica o estudo da obra. A segunda idéia, a que "Construção de um artista" remete, é o artista construindo sua obra e, por este viés, tomaremos a obra como fruto da interação social com o processo criativo singular e subjetivo do artista. Esta segunda perspectiva toma a obra como em um "estado contínuo de metamorfose: um percurso feito de formas de caráter precário, porque hipotético" (SALLES, 2004, p. 25).

O interlocutor, ao ler o texto, deverá reter a idéia de que pertencem ao músico estudado processos de reconstruções diárias através da interação com os ambientes com que se relaciona e constrói por meio de escolhas e circunstâncias que ainda hoje atuam em sua obra e fazem com que esta se insira nos seus atuais processos criativos.

> Os procedimentos criativos são então, igualmente, ligados ao momento histórico, em seus aspectos sociais, artísticos e científicos em que o artista vive. Trata-se, portanto, de um dos momentos em que o dialogo com a tradição torna-se mais explicito. As opções, aparentemente, individuais

> são inseridas na coletividade dos precursores e contemporâneos. Nessa perspectiva, observa-se a utilização de recursos em instantes de rupturas ou continuidades inovadoras […][9]

Este processo criativo mostra-se como um complexo percurso de transformações que culmina em uma obra ou estrutura a carreira do artista estudado. Admitimos a impossibilidade de determinar com clareza o momento em que desencadeou o gesto criador em sua gênese ao seu ponto final, a obra (SALLES, 2004, p. 25 - 27).

Para direcionarmos melhor nosso primeiro capítulo, optamos por dividi-lo em quatro subcapítulos. Com exceção do primeiro subcapítulo, que pretende fazer alguns direcionamentos sobre a forma como abordamos os aspectos biográficos do músico estudado, os outros três foram intitulados *Construções de um artista* e remetem-se a procedimentos de seu processo criativo recorrentes em relatos, vivências e entrevistas feitas no inicio da pesquisa. São estes procedimentos que, para a pesquisa, constituem, em diversas circunstâncias, o norte que direcionou e direciona a carreira de Carlos Malta.

Trataremos aqui o processo criativo como "palco de uma relação densa entre o artista e os meios por ele selecionados, que envolve resistência, flexibilidade e domínio" (SALLES, 2004, p.73) e evitaremos relações deterministas onde a obra é pura e simplesmente conseqüência de experiências vividas na infância ou reflexos desta. Carlos Malta e sua obra não são simplesmente frutos do que o artista viveu em sua infância, mas sim uma constante reorganização de características pessoais e experiências em uma eterna mediação de apreensão e refração do ambiente vivido (SWANWICK, 2003, p. 45).

1.1. Parâmetros para uma discussão biográfica

Para compreendermos melhor o processo composicional de Carlos Malta, é necessário apresentarmos alguns dos caminhos por ele vivenciado durante a construção de sua técnica e processos criativos. Para tanto, traçamos alguns parâmetros a serem seguidos a fim de não adentrarmos em aspectos puramente biográficos ou fatos que não estejam diretamente ligados a nossa pesquisa.

[9] SALLES, 2004 p.108.

Levamos em conta a paisagem sonora[10] caseira em que o músico estava imerso em sua infância, sempre visando compreender quais as contribuições desta paisagem, dos ambientes sociais que favoreceram seu contato com o cenário musical da época, seu desenvolvimento profissional. Igualmente, são levadas em conta as fases de sua produção: antes e durante o *Hermeto e Grupo*, sua carreira solo, e seu trabalho atual como educador, arranjador / compositor e performance.

Para acurar nossa pesquisa e fugir de elementos biográficos com tendências anedóticas e curiosas ou que não sejam relevantes para nosso objetivo principal, teremos em foco sua atual forma de trabalho e suas atitudes como performance, educador, arranjador e compositor, pontos pilares no processo criativo de Carlos Malta. Estes pontos foram escolhidos devido à constância em que apareceram em nossas entrevistas, ensaios, workshops e análises musicais.

Em outras palavras, buscaremos evidenciar, dentre a biografia de Malta, episódios e declarações que consideramos significativos para uma melhor compreensão de suas técnicas e processos composicionais. Caso, por exemplo, de seu autodidatismo, das imagens e estrutura de conexão de conhecimento por ele desenvolvidos durante a infância – que interagem com elementos atuais e influenciam em sua forma de compor, arranjar, tocar, e decidem sua atitude perante aos alunos, não ensinando técnicas, mas sim formas de se aprender técnicas sozinhos – das paisagens sonoras que vivenciou e vivencia e da influência que estas tiveram direta e indiretamente em seus processos criativos.

Cabe-nos destacar ainda a *Escola Jabour* e indagar, em que medida, esta "escola" influenciou as tendências de Carlos Malta como educador, performance, arranjador e compositor e avaliar, por fim, as escolhas na utilização do arcabouço técnico musical em sua carreira solo.

[10] A expressão *paisagem sonora* foi cunhada por Schafer na obra *O Ouvido Pensante* (1991) para determinar todo o ambiente sônico em que o indivíduo está envolto, bem como o repertório musical representativo que se apresentava neste ambiente. Na obra *A afinação do mundo* Schafer (1997) restringe e reformula o conceito de paisagem sonora para "qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de radio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras". Para nossa pesquisa caberá a bom grado a definição presente na obra *O Ouvido Pensante.*

1.2. Construções de um artista – escolhas por uma linguagem

"Na música, como em outras formas de expressão humana, o homem não pode fazer mais que construir seu próprio universo – um universo simbólico, que lhe permite compreender e interpretar, articular e organizar, sintetizar e universalizar sua experiência humana"
CASSIRER, 1977, p. 345

No efervescente Rio de Janeiro, da década de 1960, nasce Carlos Alberto Daltro Malta, mais tarde conhecido com o nome artístico de Carlos Malta, filho mais novo da classe média alta da região do Botafogo. Quando criança, vê-se envolto em um ambiente musical eclético marcado por misturas de estilos musicais inusitadas. Pensar nesse ambiente, que vai do Rock Roll Progressivo à Bossa Nova, nos remete também à tendência à pluralidade que envolve a produção musical de Carlos Malta, conforme ele próprio se refere em entrevista concedida a nós:

> E a gente ouvia todo tipo de música, eu como mais novo, pô! Que botava eu ouvia, né? Então, desde que, é, aquele Dois na Bossa, Elis Regina, as coisa que me lembro assim Elis Regina e Jair Rodrigues, me lembro de […] fitas de bossa nova, Walter Vanderlei tocando órgão, […] meu pai gostava muito de Sergio Mendes […] meu irmão mais velho, Luiz Carlos, […] gostava de Milton Nascimento, […] e Elis, era muito MPB da melhor qualidade, Wilson Simonal, […], e minha irmã gostava já de música pop, né? Beatles e, e Diana Warwick, Burt Bacharach, e era uma salada, bicho! […] Meu irmão o outro, esse mais próximo de mim, o Paulo, gostava de rock, pô! Progressivo, né? Aquela coisa, né? Daquela é, época do Yes, do Emerson Lake e Palmer, Jethro Tull, Focus, né? Estes negócios todos que, que era uma música, instigante, né? a música progressiva, o rock, […] [11]

A estes múltiplos estilos, presentes em sua paisagem sonora caseira, somam-se a proximidade de uma quantidade significativa de casas de cultura e museus ao redor de sua residência – por exemplo, Museu de Arte e Tradição Populares, hoje, Museu Carmem Miranda – e os programas de televisão em que se apresentaram músicos como Altamiro

[11] Carlos Malta em entrevista concedida em seu apartamento no dia 03/08/2007.

Carrilho. Estes ambientes foram responsáveis pelos primeiros contatos do então jovem Malta com o Choro, grupos de coreto, bandas de pífanos, e com as diversas flautas. Instrumento escolhido quando o músico era muito jovem[12].

Pensar nessa paisagem sonora em que Malta estava envolto nos remete a dois princípios essenciais que caracterizam a aprendizagem: o primeiro é o ambiente em que o sujeito está inserido e como se relacionam; o segundo é a organização das experiências neste meio por intermédio da memória, da percepção e de outras atividades mentais (MARTINS, 1993, p.73). Com estas premissas desenvolvidas percebe-se que Carlos Malta estava inserido em meio a elementos folclóricos e culturais que, direta e indiretamente, fizeram parte de suas experiências musicais e foram decisivos nas escolhas de sua carreira. Essa heterogenia cultural – Rock Progressivo, Banda de Pífanos, Bossa Nova, Pop Romântico entre outros – é traço da pluralidade que norteia as características composicionais de Malta.

A pluralidade musical do meio em que vive também se apresenta em traços nas escolhas harmônicas e melódicas do compositor. O modalismo das bandas de Folia de Reis e dos Power Cords[13] do Rock Progressivo são tendências características de fácil percepção em uma breve análise auditiva das obras estudadas. Sobre esta pluralidade e os efeitos que geram em sua forma de tocar, diz:

> eu realmente associei esse meu […] início que veio lá do museu, da banda de pífanos tocando lá na casa, né? na cara da minha casa, no meu quintal, né? o rock dos irmãos, entendeu? A MPB do outro irmão, sabe? Todas essas coisas desaguaram naquilo ali então eu quando tocava eu ao mesmo tempo que tinha uma linguagem muito brasileira como sempre tive, é uma coisa meio pop também, porque tem isso também, no meu som alguma coisa é[14]

O ambiente familiar e este contato em sua infância com cultura popular folclórica estão presentes em sua produção fonográfica atual e na estrutura dos grupos com que prefere trabalhar. Como exemplo disso, têm-se os CDs *Carlos Malta e Coreto Urbano*

[12] Caso haja interesse do leitor em saber como decorreu detalhadamente o desenvolvimento de Carlos Malta pela flauta doce, pífano e flauta transversal, recomendamos a leitura do capítulo referente aos dados biográficos da dissertação de mestrado: *A Música Experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): Concepção e Linguagem* de Luiz Costa Lima Neto defendida em 1999 na UNI-RIO, Rio de Janeiro.
[13] Acordes formados sem terças e geralmente com a fundamental e/ou as quinta dobradas.
[14] Carlos Malta em entrevista concedida em seu apartamento no dia 03/08/2007.

(1996), *Carlos Malta e Pife Muderno* (1999), *Tudo Coreto* (2002) *e PARU,* uma homenagem ao pajé da tribo Yawalapiti do Xingu (2006), todos com uma forte influência dos movimentos culturais folclóricos das bandas de pífanos, grupos de coreto e música indígena como os próprios títulos dos álbuns evidenciam. Estas escolhas são demonstradas por Malta em entrevista a Egidio Leitão:

> O nordeste é a minha opção […] Enquanto o pessoal estava indo pra fora, pra Boston, pra Alemanha ou mesmo pra Suíça, eu acreditando que o Brasil era uma das maiores fontes de inspiração, fonte pra explorar musicalmente. Eu pensei, porra, pra que vou aprender a tocar bebop, Jazz e não sei o quê, se eu posso aprender a tocar o Frevo -- que é difícil pra caramba, sabe -- se eu vou poder frasear bacana em cima de um Baião, saber tocar Baião, como é que acentua, como é que faz um Maracatu. Quer dizer, isso sempre esteve presente na minha vida, essa música de choro, essa música de bossa nova[15].

Esta propensão a valorizar a cultura brasileira é um fato que não está somente ligado às paisagens sonoras, ou aos ambientes de sua infância, mas a um empreendimento subjetivo, individual que durante sua vida interagiram com meio ambientes e vivências profissionais (DEL BEN, 2003, p.33) – o período em que Malta esteve no *Hermeto e Grupo* é exemplo desse diálogo com o meio. No entanto, se pensarmos em sua infância, torna-se preponderante os laços afetivos adquiridos através do contato com a música, visto que esta induz o indivíduo a associar o que ouve, ou produz com vivências pessoais (MARTINS, 1993, p.81). Outros dois fatores, que agiu de forma mais indireta, foi o acesso à musicalização infantil, em bandinhas rítmicas e grupos escolares de teatro em que teve contato com instrumentos de percussão e sua atuação, quando jovem, aos 15 anos, como músico flautista em grupos escolares. É nessa vivencia-ação que se constitui o universo simbólico que expressa o processo de construção do homem em relação a sua sociedade (MARTINS, 1994, p. 89).

Elementos focados na rítmica brasileira, como exemplificado na entrevista a Egidio Leitão, são escolhas que ecoam na forma como Malta desenvolve seus arranjos, composições e aulas/cursos. Esta linguagem rítmica brasileira é uma escolha que remete à

[15] LEITÃO, 1999 acessado no site http://musicabrasileira.org/resenhasentrevistas/carlosmaltaentrevista.html no verão de 2006.

afirmação de Swanwick, *"*não recebemos cultura, meramente. Somos intérpretes culturais*"* (2003, p.45). Carlos Malta não utiliza este elemento rítmico conforme lhe foi apresentado e apreendido inicialmente, e sim o utiliza em seus arranjos e composições através de filtros interpretativos atualizados a todo instante pela interação com o meio. Utiliza também os conhecimentos rítmicos e melódicos destes estilos brasileiros, absorvidos, interpretados e mediados, nos seus cursos e workshops demonstrando, por exemplo, através de *Slap Tongue*[16]*,* rítmicas ao saxofone de modo com que este soe como um agogô ou uma zabumba. Um exemplo claro de como este mecanismo mediador da linguagem brasileira age em Carlos Malta, nas esferas de compositor, arranjador, intérprete e professor, é o procedimento de aprendizagem de um novo ritmo brasileiro ao mesmo tempo em que o utiliza como parte de um arranjo/composição e como procedimento didático. O fato a que nos referimos ocorreu no curso de curta duração ministrado por Malta no Projeto Ciranda, em 2006. Como cita Phellyppe Sabo [17]:

> tinha uma parte que era pra improvisar, fazer uma frase e voltava de novo a orquestra na música né? e a gente tocando e um dos meninos, o Augusto, puxou o rasqueado[18] e parou e ficou assim né? ai o Malta – não, não, toca, toca, vamos tocar. Aí, quando entrou esse compasso, quem conhecia o rasqueado começou a tocar, ai já virou rasqueado todo mundo já foi, ai a gente tocou uns cinco minutos de rasqueado e a gente voltou o tema, e ele curtiu porque ele gosta de coisas novas né?

[16] Faz-se interessante destacar que esse é um recurso técnico adquirido por Malta ao tentar aprimorar sua precisão rítmica no barítono. Segundo KLOSÉ. H., "O '*PIZZICATO'* ou *'SLAP'* é um efeito que se produz, colocando a boquilha em posição reta, a língua estendida na palheta, logo se retira rapidamente e com força, em forma de sucção" (1990, p. 87).

[17] Phellyppe Vinicyus Sabo e Silva é aluno do Projeto Ciranda em Cuiabá, foi apontado pelo maestro responsável pelos cursos de curta duração no projeto como o aluno que teve mudanças mais significativas após o curso de Carlos Malta. Phellyppe Sabo nos concedeu a entrevista em minha residência no dia 05/01/2008.

[18] Rasqueado: "Ritmo popular e peculiar de Mato Grosso. O Rasqueado traz no seu processo histórico toda a saga, que começou após a Guerra do Paraguai, quando prisioneiros paraguaios ficaram confinados à margem direta do Rio Cuiabá. A maioria não retornou ao país de origem, miscigenando-se e interando-se da vida ribeirinha. Essa integração resultou em varias influências, costumes e linguajar e, principalmente, danças folclóricas: a polca paraguaia e o siriri mato-grossense. A primeira pilsante e larga, modulada em compasso composto, a segunda, saltitante, com percussão forte (de origem negro-bantu). A fusão dessas duas danças resultou uma terceira, o pré-rasqueado. O pré-rasqueado limitou-se aos acordes de siriri/cururu, devido ao seu desenvolvimento na viola de cocho, nos chamados *Tchinfrins* (bailes de quissassa), onde as formas de dança receberam diversas designações como : liso, crespo, e rebuça e tchuça... para mais tarde participar das festas juninas, carnaval ou qualquer exaltação festeira dos ribeirinhos. Na baixada cuiabana, mesclou-se com o chamamé pantaneiro, que estava em formação, surgindo então o "famoso" rasqueado cuiabano." (FERREIRA, 2005, p. 322.)

A descrição, aparentemente corriqueira, feita por Phellyppe Sabo, demonstra o mecanismo gestor da linguagem brasileira em Malta. O rasqueado cuiabano, naquele momento, se não era um ritmo desconhecido por Malta, era inesperado, e observando a fluência neste ritmo dos alunos moradores da grande Cuiabá, apreende o "sotaque" em seu repertório técnico e adapta o que os alunos tocaram como parte do arranjo. A inserção de uma rítmica regional gerou nos alunos um grande interesse pela obra, e o momento de sua execução era esperado com grande expectativa nas duas apresentações que se sucederam. Em Carlos Malta, a utilização de rítmicas brasileiras de forma natural pelos seus alunos, como ocorrido nas apresentações, é esperada como fruto de um ideal alcançado. Acreditamos que as apresentações no Projeto Ciranda também causaram em Malta, da mesma forma que em seus alunos, uma grande expectativa em ouvir um elemento rítmico brasileiro novo ou inesperado.

Todas estas estratégias em cursos visam ensinar articulações e acentos rítmicos dos estilos brasileiros, procedimentos que são materializações da organização interna de Carlos Malta, e é desta forma que dialoga com a prática diária e faz as devidas escolhas que constituem seu processo criativo:

> A organização interna – seqüência e ordenação de eventos sonoros – delineada pelo compositor é, sem dúvida, uma referência inicial singularizada por uma percepção e concepção de mundo que se reflete na escolha, na montagem, na ordenação e trama dos eventos sonoros.[19]

Esta preocupação em se privilegiar as questões rítmicas, principalmente brasileiras, está presente em todo o processo criativo de Malta. Ao mencionar seu trabalho com bandas sinfônicas fala:

> É um pensamento coeso quando eu escrevo pra banda sinfônica, eu tô pensando nas, […] células rítmicas do meio do troço, é sempre o cara tá pensando num Frevo, ta pensando num Samba, o cara ta pensando num, numa divisão […] de Baião ou numa divisão de coco, ou de Maracatu ou seja la o que for entendeu? eu acho que a gente tem o ritmo, eu acho que seja a coisa […] mais visível mais notável na música, quando você toca uma música você vocaliza essa música através do ritmo, muito mais do que através da melodia, muito mais do que através […], da harmonia, o ritmo determina […] o jeito que o sujeito fala entendeu? O ritmo que a música sai […] Por isso que eu sinto essa coisa, o sotaque é... o sotaque

[19] MARTINS, 1994, p. 125.

> brasileiro, né? ele não é um só, nem vai ser um só mas o pensamento do músico tem que ser um pensamento assim bem chegado as coisas do Brasil, sabe?[20]

A escolha por elementos brasileiros é reforçada pelo ingresso no *Hermeto Pascoal e Grupo*. Hermeto, cuja linguagem musical o situa entre a música popular e a erudita, é reconhecido mundialmente por sua originalidade em misturar ritmos brasileiros, geralmente nordestinos, com harmonias dissonantes e estruturas musicais multidirecionais como policordes, polirritmias, um arsenal percussivo e exploração de ruídos sonoros (LIMA NETO, 1999, p.4).

No período de 11 anos, de 1981 a 1992, que atuou no *Hermeto Pascoal e Grupo*, Carlos Malta se muda para o Bairro do Jabour, no Rio de Janeiro, e atua como saxofonista e flautista ao lado de Jovino dos Santos, Marcio Bahia, Itiberê Zwarg e Hermeto Pascoal, com quem grava os CDs *Hermeto Pascoal & Grupo*[21] (1982)*, Lagoa da Canoa* (1984)*, Brasil Universo* (1986)*, Só não toca quem não quer* (1987)*, Festa dos Deuses* (1994). Atuou também em uma quantidade significativa de gravações de músicas em shows nacionais e internacionais com Hermeto Pascoal (cerca de 500 gravações) não editadas ou lançadas por gravadoras, porém disponíveis em *sites* de troca de arquivos. Este período se tornou decisivo na formação de suas técnicas como performance e processos criativos. Afirma em entrevista que: "só pisei no palco assim no duro mesmo pra fazer música instrumental com Hermeto" (MALTA, 2007). A partir de sua saída do grupo, traz a música instrumental como estrutura de sua carreira solo. Vivenciou todo o processo criativo composicional de Hermeto, com quem conviveu diariamente em ambientes de ensaio totalmente profícuos e ousados, como demonstra Lima Neto:

> o ato de tocar em grupo era uma atividade criadora. A prática de conjunto de Hermeto solicitava do intérprete bem mais que o simples cumprimento de diretrizes estabelecidas a priori.[...] o mesmo espaço que servia de

[20] Carlos Malta em entrevista concedida em seu apartamento no dia 03/08/2007.
[21] PASCOAL, Hermeto – *Festa dos Deuses* / Som da Gente CDSDG – 012/ 93, 1993.
PASCOAL, Hermeto – *Só não toca quem não quer* / Som da Gente SDG – 034/87, 1987.
PASCOAL, Hermeto – *Brasil Universo / Som da Gente 1986.*
PASCOAL, Hermeto – *Lagoa da Canoa Município de Arapiraca / Som da Gente*, SDG – 021/84, 1984.
PASCOAL, Hermeto – *Pascoal & Grupo / Som da Gente* SDG 014, 1982.

> ensaios de repertório do grupo, era dividido com a criação e o arranjo de novas músicas. [22]

Nesta época em que Carlos Malta fazia parte do *Hermeto e Grupo*, Hermeto Pascoal tomava um postura pedagógica perante seus, geralmente jovens, músicos muito similar aos procedimentos de Miles Davis[23] no período dos discos *Live Evil e Biches Brew*[24]. Em seus ensaios, Hermeto procurava transmitir para os músicos uma linguagem específica na interpretação de suas músicas, e compunha exercícios em que se apuram habilidades interpretativas, como por exemplo, a música *Campinas* que, segundo Hermeto, era utilizada para que seus músicos treinassem a performance em músicas lentas ou que exigissem um grau de interpretação maior. Este comportamento pedagógico de Hermeto Pascoal se consolidou na primeira formação[25] concisa do *Hermeto e Grupo*, conhecida também como *Escola Jabour*. E, nesta "escola", dava-se às questões rítmicas interpretativas um certo cuidado especial. Para Hermeto Pascoal, e conseqüentemente para Carlos Malta, o que, em primeiro lugar, define o estilo de determinada música são suas relações rítmicas, e estas devem ser evidenciadas. Seguem algumas palavras de Hermeto Pascoal sobre como direcionava as interpretações nas duas formações do *Hermeto e Grupo:*

> Vinicius (Dorim) você ta tocando um Frevo, como é que você vai fazer no Frevo isso aqui? Parepodepode (canta frases de Jazz) isso é Jazz, não tenho nada contra o Jazz, mas é um Frevo, ai eu fazia como eu fazia pro Carlinhos (Carlos Malta) fazia pra todos eles, eu mesmo sem instrumento fazia, pô meu cadê os garfinhos? Eu criei uns climas, eu criei uns termos pra não ter que tar cantando, pra dizer os garfinhos, cadê os garfinhos, e o cara fazia assim (canta o Frevo Vassourinha) e na hora do improviso fazia (canta frase de Jazz) dizia não, os garfinhos, (canta frases sincopadas com uso de garfinhos[26]) ai abria a cabeça[27]

---

[22] LIMA NETO, 1999, p. 69.
[23] Calado cita principalmente o disco Bitches Brew como *" uma espécie de escola onde Miles formou a nata do Fusion*". CALADO, 1990, p. 195.
[24] DAVIS, Miles. *Bitches Brew*, CBS, PG26, 1970.
[25] Segundo Lima Neto, os músicos que integravam esta formação foram: Itiberê Zwarg (baixo elétrico, tuba e bombardino), Jovino dos Santos (piano, teclados e flauta), Antonio Luís Santana – apelidado de Pernambuco – (percussão), Carlos Malta, (Saxofones e Flautas), Marcio Bahia (Bateria). Esta formação existiu durante os anos de 1981 a 1993. Na formação seguinte de 1993 até a atualidade, Pernambuco não atua mais, Vinicius Dorim substituiu Carlos Malta e André Marques substituiu Jovino dos Santos. LIMA NETO, 1999, p.56.
[26] Em seu estudo sobre o Samba, Carlos Sandroni menciona o fato de que alguns musicólogos consideram a síncope "uma característica definidora não apenas do Samba, mas de música popular brasileira em geral". (2001, p. 19).

Mais especificamente sobre Carlos Malta, Hermeto diz:

> Ele era flautista e um pouquinho de saxofone […] ele chegou mais lá como […] flautista, e um pouco de sax é... sax soprano, ai que aconteceu eu, sempre fiz assim como fiz com Vinicius (Dorim), eu peguei meus instrumentos e dei pra ele tocar, passei pro Carlos Malta meu sax tenor, né? meu alto? Ele começou a se especializar em saxofone la no grupo […] quando ele chegou no grupo era durão, ele aprendeu lá, mas não por causa do Hermeto, mas pela capacidade dele... eu pegava a flauta e tocava, ta vendo ta muito duro, eu tocava pra todos eles[28]

Neste relato, fica explícito como Hermeto faz uso da percepção musical e da oralidade para exemplificar e construir novos referenciais para seus músicos. É traço comum a todos os músicos desta "escola" um cuidado especial em cantar rítmicas, escalas, arpejos bem como perceber detalhes de intricadas aberturas de acordes ou sobreposições rítmicas. Em depoimento feito a Lima Neto, Carlos Malta cita:

> […] uma das grandes coisas que apreendi lá, foi que eu apreendi a estudar […] apreendi o quanto é importante você trabalhar devagar. Esta foi uma das grandes lições que eu aprendi lá no Jabour […] você tem que saber cada centímetro que você passou, cada nota, o som de cada nota, a emissão de cada nota, como ela soa dentro do compasso, dentro da frase, dentro da parte de uma música, e nela inteira[…].

É então, neste período em que atua no *Hermeto e Grupo* e na *Escola Jabour*, que Carlos Malta começa a tocar os outros saxofones e mergulha no universo composicional do músico alagoano. Através da influência de Hermeto Pascoal, Malta consolida neste momento a maior parte do arcabouço melódico, rítmico, e harmônico utilizado em seus arranjos, composições e performance.

Neste ambiente de procura pela linguagem da música brasileira, Malta estruturou suas escolhas sobre elementos culturais brasileiros e sua utilização. Levou a cabo o estudo de diversos instrumentos como saxofones e flautas, instrumentos escolhidos

---

[27] Hermeto Pascoal em entrevista concedida a nós em um hotel durante o XXII Festival de Inverno De Chapada dos Guimarães no dia 07/07/2007.
[28] Idem.

considerando, além das exigências do mercado, seu papel social e sua representatividade cultural, como as flautas Di-Zi chinesas, Shakuhachi japonesas, os pifes de Caruaru ou flautas de tribos indígenas. Tais escolhas nos remetem novamente aos ecos da pluralidade hegemônica das paisagens sonoras em que Malta esteve submerso em toda sua vida. Segundo Martins, essas preferências sedimentam progressivamente a predominância de determinadas estruturas, de encadeamento rítmico e sonoro que se transformam em uma identidade musical fundada em uma prática cultural significativa (MARTINS, 1994, p 126).

Para além de simples escolhas, Carlos Malta, considera como características importantes a multiplicidade cultural e a origem do que escolhe como preferência para seu repertorio técnico musical. Demonstra, em suas escolhas, interesse em conhecer[29] o desenvolvimento histórico e as diversas fusões culturais externas existentes nestes estilos. Esta forma de escolha considerando elementos culturais é demonstrada em suas considerações sobre a banda de pífano.

> Eu acho que a banda de pífano cara, ela é a base da música instrumental mais genuína brasileira entendeu porque é a mistura do taboca, das tabocas dos índios com os tambores que vieram da África, os tambores que vieram da Arábia também, os tambores árabes que tem o zabumba, a alfaia, a alfaia é um instrumento árabe, não é, não é um instrumento africano, então é, é...esta mistura eu acho que ela sintetiza o índio, o negro e o oriental, entendeu? É então a gente tem na banda de pífano, eu acho, que é a coisa mais assim genuína brasileira e ali a gente tem toda a temática de levadas, né? A temática, das harmonias da concepção modal, né? essa coisa da décima primeira aumentada que é universal, né? em um troço do blues, né? e a nota meio desafinada das escalas orientais, né?[30]

E ainda hoje, em sua carreira solo, além do ímpeto de pluralidade cultural já demonstrada, tem em sua prática a representatividade de uma linguagem brasileira estruturada em características rítmicas e melódicas, e esta é tratada como mote de sua produção fonográfica no atual período de carreira.

[29] Por mais que o interesse de Carlos Malta em conhecer os elementos culturais não siga os critérios cientifico e metodológico de uma pesquisa, eles devem ser levados em conta devido à influência que gera no processo criativo de Malta. O artista se fia nestes fatos como elementos para construir imagens e outras ferramentas que usa em suas performances, arranjos, composições e aulas.

[30] Carlos Malta em entrevista concedida em seu apartamento no dia 03/08/2007.

1.3. Construções de um artista – ecos didáticos

"Compreender como a música é representada mentalmente, como os indivíduos percebem, aprendem, dão sentido a essas estruturas e as expressam, organizando-as progressivamente em forma de discurso por meio de diferentes processos e habilidades, é central para a discussão do conhecimento em música."
Raimundo Martins, 1994

Ao iniciar sua carreira solo, em 1993, Carlos Malta toca, arranja, compõe e participa de inúmeras gravações em estúdio e shows ao vivo com artistas de renome como Egberto Gismonti, Pat Metheny, Ernie Watts, Gil Evans, Gilberto Gil, entre outros. Destaca-se, neste período, como educador musical e performance em importantes festivais e cursos nacionais e internacionais, dentre eles, Cannes, Montreal, Hamburgo, North Sea, Paris, Vancouver, Berklee School of Music, Universidade de Nova Orleans, Brasília (CIVEBRA), Tatuí, Sant Denis, Dinamarca e Atenas, trabalhando sempre com práticas de conjunto de música popular brasileira. Estas práticas de conjunto quando direcionadas à saxofonistas são constituídas de quartetos de saxofone e estes, sendo composições ou arranjos, são tratados como demonstração de versatilidade artística do compositor, intérprete e arranjador e como eficiente estratégia pedagógica.

Nesta nova faze produz uma vídeo-aula *Sax Com Sotaque Brasileiro – Carlos Malta,* com duração de 60 minutos, em que uma grande quantidade de idéias sobre música brasileira é demonstrada ao ouvinte, e insere efetivamente em seu campo de trabalho cursos e workshops ministrados para bandas, orquestras, big bands e grupos de saxofone, sempre focando a música brasileira. Esta é uma das áreas pilares em nossa pesquisa, uma vez que, no *Hermeto Pascoal e Grupo*, Malta já fazia palestras sobre seu processo criativo e estas se consolidaram no decorrer de sua vida musical.

Para compreendermos como se procedem as relações didáticas de Carlos Malta em seus workshops, achamos por bem discutirmos como se deu seu processo de

aprendizagem, não somente dos aspectos técnicos musicais, mas também de suas habilidades didáticas metodológicas. Tal processo é constituído de características muito particulares que ecoam na forma como direciona seus cursos e workshops. Diz abertamente em seus cursos, e o confirma em entrevista, ser músico autodidata, que aprendeu sozinho as habilidades necessárias para se formar como músico profissional, e é esta forma que sedimenta seus procedimentos pedagógicos:

> tudo na vida a gente aprende, né? […] como eu não tive muito contato com professor, e as coisas que eu aprendi, eu aprendi assim pesquisando, né? buscando informação, né? […] eu criei uma forma, uma didática, […] criei uma forma de me ensinar as coisas, né? todo um, um vocabulário pra ensinar, entendeu?[31]

Suas lembranças mais significativas sobre seu aprendizado sempre se remetem a ambientes informais, à situações em que ludicamente desenvolvia, sem pretensões, e, logicamente, sem ter consciência do seu futuro, os mecanismos que levariam à constituição de suas habilidades como músico:

> aprendizado informal que se desenvolve como atividade comum da cultura funciona como uma seleção espontânea em que certas relações estruturais passam a ter – como resultado de uma prática musical – preferência em detrimento de outras[32]

As atividades sociais em diálogo com a cultura – principalmente a cultura local –, já tratadas na parte anterior do capítulo, foram demonstradas com os efeitos que estas causaram em suas escolhas musicais e seu direcionamento em sua carreira. No entanto, os fatores psicológicos que norteiam a seleção destes fatos caminham por meandros particulares. Para Martins "Esta organização interna e inteligível que garante a música uma expressividade intrínseca, é um elemento de crucial importância para quem faz música – para quem compõe" (1994, p. 125).

No caso de Carlos Malta, esta "expressividade intrínseca" se estende a outras habilidades, além do ato de compor. Em nossas entrevistas e participação em workshops,

[31] Idem.
[32] MARTINS, 1994 p. 125.

cursos e ensaios com Malta, ficou evidente a maneira com que o músico utiliza formas expressivas como recursos didáticos. Mais sucintamente, os cursos são geralmente estruturados sobre a égide das experiências de Carlos Malta, via de regra, são cursos carregados de depoimentos emotivos e relatos de experiências vividas no decorrer de seu desenvolvimento técnico. Carlos Malta não procura ensinar uma determinada técnica ou habilidade a seus alunos em cursos de curta duração, mas sim demonstrar os procedimentos que contribuíram para o desenvolvimento de determinadas técnicas (LOBO, 2007)[33]:

> O que eu procuro fazer […] (é) Mostrar para o pessoal como eu aprendi, como eu aprendo, e como eu faço até hoje, entendeu? Então saio e tenho a noção de didática que eu tenho hoje em dia que é muito mais legal, muito mais apurada, porque a experiência aumentou […].Eu volto, assim ao meu, ao meu conceito primal, aquele lá do cara que comprou a flauta doce abriu o bloquinho, aquele papelzinho que vem com o instrumento e – pô Carlos Malta é assim, entendeu? É... porque eu acho que é a maneira mais simples, é a maneira mais certa[34]

Outra forma é suscitar no aluno a capacidade de prestar atenção no seu próprio fazer musical, fazendo com que desenvolva as técnicas particulares e individuais necessárias para que este ocorra da melhor forma possível. Este fato, apoiado em uma notória capacidade de se adaptar às circunstâncias diversas, faz dele um educador *sui generis*, como demonstram os relatos de: Heleno Feitosa Costa Filho, Costinha, membro integrante do JPSax e aluno de Malta em um curso de curta duração na cidade de João Pessoa em 1994; Murilo Alves, maestro e professor do Projeto Ciranda em Cuiabá, no ano de 2006, que promoveu um curso de uma semana com o músico estudado na cidade, sede do projeto; e por fim Phellyppe Sabo , músico e aluno do Projeto Ciranda que participou do referido curso, em 2006:

> talvez ele tinha ido com a intenção de falar propriamente da improvisação, mas quando ele chegou lá que ele percebeu "que ele tinha um leque de opções, ai ele saiu, que ele é muito criativo, […] misturando as coisas e acabou que ele falou de improvisação que falou de tocar em grupo[35] […] mas quando ele chegou la ele acabou falando de varias

[33] LOBO, Eusébio. Notas de sala de aula.
[34] Carlos Malta em entrevista concedida em seu apartamento no dia 03/08/2007.
[35] Recorrentemente Carlos Malta fala em seus workshops sobre seu fazer, demonstrando como elabora sua prática diária e profissional.

> outras coisas porque ele via a possibilidade de ele fazer tudo isso, como Carlos Malta é muito eclético, ele é um músico muito, fenomenal, na minha opinião. […] foi bom pra gente porque abriu a cabeça da gente também, pra essas coisas pra esses direcionamentos né?[36]

> quando ele chegou ele rápido entendeu tudo isso ai ele ouviu a galera conheceu cada um e já entendeu e entrosou de uma forma assim que cada palavra que ele falava ressoa na cabeça da galera, foi um impacto muito grande assim, cada atitude dele, incrível isso né, cada atitude dele principalmente dos saxofonistas, tiveram um contato muito maior com ele […] ele falando as particularidades do processo criativo dele, isso fascina , a garotada nova ávido por informações e por conhecimento e vendo a música desde o primeiro contato respeitaram a beça, opa como é isso né? e ouvir ele tocando aquilo muito […] Ele passou toda uma idéia espiritual da música ali, não a coisa mecânica, algo envolvido por uma áurea[37]

E por último Phellyppe Sabo :

> Ele sempre se remete não só coisas musicalmente, mas da vida em geral do contexto, né? tudo esta no contexto […] Ele sempre falava – escuta a música esta pedindo, e se você tiver uma idéia também coloque, como ele próprio fez no grupo do Hermeto, de nada estar ensaiado e sai outra coisa, sempre aberto pra coisas novas[38].

Através desta exagerada quantidade de citações, fica claro que Malta não recorre a metodologias específicas consolidadas para estruturar seus cursos e workshops, não cita (fato averiguado *in loco*) estudos ou métodos que falam sobre o assunto. Geralmente, Malta procura fazer com que seus alunos produzam estruturas internas para resolver problemas ou desenvolver técnicas, sem citar metodologias. Esta atitude nada mais é que um movimento normal de repetição de seu aprendizado. Em entrevista, Malta argumenta em defesa do autodidatismo e sobre esta escolha metodológica:

> […] mas uma coisa é certa, assim quando o pessoal ia lá na casa do Hermeto, ou quando a gente, eu cito muito isso porque foi uma época que aconteceu muito isso e foi uma época em que eu formei um pouco dessa, dessa maneira de me dar com esse tipo de atividade, mas quando eu, verificava que o pessoal ia lá e perguntava uma coisa e a gente, eu ensinava, ensinava da maneira que eu aprendi, entendeu e via que aquela didática, porque o cara voltava semana que vem tocando o negócio, entendeu? Eu falei então porra bicho, é... porque no autodidata a gente vê

[36] Costinha nos concedeu esta entrevista no Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí durante 3ª Encontro Internacional de Saxofonista.
[37] Murilo Alves concedeu esta entrevista em sua residência na cidade de Várzea Grande em 02/01/2008.
[38] Phellyppe Vinicyus Sabo e Silva em entrevista concedida em minha residência no dia 05/01/2008.

> o êxito de um determinado trabalho, né? pô! se o cara consegue tocar isso tudo, e ninguém ensinou a ele, se ele aprendeu e aprendeu muito pouco com as pessoas ou aprimorou o que ele sabe, então alguma coisa esse cara deve saber pra aprender o que ele faz, pra ter aprendido a fazer o que ele faz, então isso que eu procuro fazer entendeu?[39]

A respeito do mencionado autodidatismo de Carlos Malta, e de como ele poderá ser relativizado ou até mesmo posto "em xeque", tomamos como princípio que o aprendizado musical não se estabelece unicamente pela via professor-aluno em uma estrutura educacional tradicional, convém mencionar o estudo de Sloboda presente na obra *The Musical mind: The cognitive psychology of music* (1985, p.7), segundo o qual, a construção das referências musicais é constituída de duas fases. A primeira fase, durante a infância, apesar de serem os conhecimentos adquiridos de forma inconsciente, é constituída de exposição a ambientes culturais, a produtos musicais e a algumas habilidades de reproduzir pequenas canções. No nosso caso, esta primeira etapa se faz patente na paisagem sonora em que Malta estava envolto e na habilidade de tirar de ouvido uma canção, exemplo, a primeira parte de Carinhoso, de Pixinguinha:

> ai eu comecei a tocar e a primeira música que eu comecei a tocar foi Carinhoso, na época tava tendo aquela novela Carinhoso, com Marcio Montarroyios tocando [...] tirei de ouvido, as primeiras notinhas assim, tocando ai pô! Ai assim deredudéééé, deredudéééé, deredudéééé, tocava em dó, né? Ai essa téréeená noné, ai eu falei não, não é essa, ai tinha um papelzinho que falava assim... aaaaa qual é a nota qual. Ai aquele papelzinho ali foi o meu, o meu método cara, de música entendeu? Aprendi a tocar assim, com aquele papelzinho, entendeu?E... E ouvido, né? cara. muito ouvido, e ficava ouvindo e curtindo, enfim[40].

A segunda fase diz respeito à aquisição de habilidades especializadas por meio de treinamento específico, relativo à cultura em que o indivíduo está imerso, treinamento este que, de acordo com Sloboda, oportuniza o sujeito a se transformar de um indivíduo comum a um músico. Em Carlos Malta, este segundo processo foi diluído em diversas circunstâncias que fizeram com que desenvolvesse seu ímpeto artístico através de atuações

[39] Carlos Malta em entrevista concedida em seu apartamento no dia 03/08/2007.
[40] Idem.

em pequenos grupos de escola, exigências do mercado quando ainda era um jovem flautista, em aulas particulares de percepção para pleito do vestibular do bacharelado de música na UNIRIO. Porém, a nosso ver, as mais significativas, e estas sim, treino de forma específica, como a afirmação de Sloboda, são as aulas de flauta com Celso Wotzenlogel no curso de graduação da Escola de Música da UFRJ, e mais tarde, na Escola de Música Villa Lobos, de saxofone com Paulo Moura, artista que fez o primeiro contato de Malta com a música de Hermeto Pascoal e o iniciou em meio de gafieiras e grupos de choro. Estas aulas e vivências com Paulo Moura foram influentes e de vital importância para Malta. Hoje estas influências são de fácil percepção no CDs *Pixinguinha Alma e Corpo* (2000), obra dedicada ao compositor Pixinguinha. E especialmente, o período em que Carlos Malta participou do *Hermeto e Grupo*, ou chamada *Escola Jabour*. Sobre como eram os procedimentos desta "escola", Hermeto cita:

> E a escola, é a escola, ta ai a banda do Itiberê que é a maior banda do mundo, tudo, tudo isso ai foi da nossa escola lá no Jabour, a Escola do Jabour, vem da escola do Jabour, só que essa escola ela é a única escola do mundo que dá, dá chance do aluno criar, dos alunos não sai de lá como sai da Berkellee todos cópias dos professores, pelo contrário, cada um você vai perceber que, o Carlinhos tá fazendo o trabalho dele, o Trio Curupira ta fazendo o deles, no estamos numa, num mesmo barco mas cada um pesca os peixes que puder pescar[41].

Apesar de tomar seu declarado autodidatismo como um elemento importante e ferramenta didática em seus cursos, o que pode parecer contraditório, este se apresenta em sua formação como um processo de síntese do conhecimento adquirido de diversas formas, aulas particulares, recomendações de ensaios e etc.

Estas estruturas apresentadas em seu aprendizado e que se repetem em seus procedimentos didáticos não são dissociadas de sua atuação como arranjador / compositor e performance. Percebemos que características importantes do processo criativo de Carlos Malta não se apresentavam claramente em uma análise das obras, tanto das performances gravadas como dos arranjos escritos. Estes elementos se apresentavam mais evidentes,

[41] Hermeto Pascoal em entrevista cedida a nós em um hotel durante o XXII Festival de Inverno da Chapada dos Guimarães no dia 07/07/2007.

quando, em cursos e workshops discorria sobre seu fazer artístico. O viés educacional[42], tratado até este momento, nos leva a dois elementos importantes: sua atuação didática como importante feito de sua carreira e a demonstração de todas as características de seu processo criativo demonstrado em suas atitudes como professor.

Uma preponderante característica de seu processo criativo, que faz mediação entre o que é mostrado em cursos com suas composições e gravações, é a utilização de imagens internas e metáforas. Como estas duas ferramentas só foram demonstradas claramente em entrevistas e em cursos, acreditamos que não seria possível averiguar estas características, apenas, respaldados nas análises musicais de seus quartetos para saxofone.

1.4. Construções de um artista – Imagens e Metáforas

"Escrevi cinco versos:
um verde,
outro era um pão redondo,
o terceiro uma casa se levantando,
o quarto era um anel,
o quinto verso era
curto como um relâmpago
e ao escrevê-lo
me deixou na razão a sua
queimadura.
E bem, os homens,
as mulheres,
vieram e tomaram
a simples matéria,
fibra, vento, fulgor, barro,
madeira,
e com tão poucas coisas
construíram
paredes, apartamentos, sonhos".
Ode À Crítica, Pablo Neruda 1954.

Existe em Carlos Malta uma característica em especial, talvez reforçada pela *Escola Jabour*, que é de relevante importância em suas performances, composições e arranjos e também importante ferramenta didática em seus cursos: suas imagens mentais e

[42] Segundo Swanwick, "o foco educacional tem, acima de tudo, de estar nos verdadeiros processos do fazer musica. Somente então é possível dar sentido ao contexto, seja histórico, social, biográfico acústico ou outro" (2003, p. 50).

sua significação através das metáforas. Estas ferramentas são elos de conexão entre o processo criativo de Carlos Malta e seus procedimentos didáticos. Estes elementos, imagens mentais e suas significações, estavam inseridos na sua gênese poética e não estão explícitos em sua obra. Porém, durante seus cursos, para além de fins didáticos, utiliza estas imagens para mostrar como compõe, toca e arranja. Segundo Salles, estas imagens se estruturam no processo composicional como:

> […] uma imagem sensível que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por essa imagem que tem poder criativo; é uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras, como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento.[43]

As imagens mentais, formas de nossas representações – interiorização de tudo que conhecemos, de nosso ambiente interno e externo, ou que podemos criar – são divididas de duas formas: as imagens aurais e as imagens visuais. As imagens aurais são ferramentas gestadas através do desenvolvimento intelectual do indivíduo e formam-se a partir da vivência com estímulos sonoros externos que são apreendidos, interiorizados e imitados. Porém, estes estímulos não são necessariamente cópias do estímulo sonoro original, mas interpretações, compreensões modificadas destes. Nestes ambientes, dependendo dos aspectos culturais em que estão inseridos, apresentam determinadas características intervalares - melódico harmônico e rítmico - e estas, de acordo com a suscetibilidade do indivíduo, ditam as características destas imagens. Ou seja, estas imagens aurais demonstram as influências culturais apresentadas pelo individuo. No entanto, essas imagens, visuais e aurais, não são estáticas, elas interagem com o ambiente e circunstâncias fazendo novas conexões e, consecutivamente, propiciando novas construções e esquemas de imagens. Estas construções e esquemas são responsáveis pela conservação e incitam a reorganização e elaboração de novas imagens a cada novo fato (COSTA,1997 pg. 53, 54 e 59).

[43] SALLES, 2004, p.54.

Como dito no subcapítulo anterior, Malta aprende um ritmo ou um estilo e não o utiliza na forma original como o aprendeu, mas sim através de uma compreensão modificada deste. No entanto, faz imagens internas que se remete ao momento do aprendizado, a locais onde estes ritmos e estilos se apresentam, ou mesmo a imagens aurais modificadas destes. Estas imagens são utilizadas como imagens geradoras para novas obras ou como estratégias didáticas para ensinar determinados ritmos.

Ao narrar em uma conversa informal como compôs a obra *Salva dos 21*[44], contou que tencionava escrever um maxixe, mas que quando estava escrevendo "viu" um *funk* carioca entrar pela sua janela seguido de diversos tiros de fuzil, e estes dois fatos, a paisagem sonora do Rio de Janeiro representada pelo *funk* carioca e os tiros, entram como elementos influentes no processo criativo de Malta. Estes fazem com que a imagem geradora que tinha de um maxixe se metamorfoseasse em algo em que estivesse inserido estes novos elementos. O resultado desta interação, Carlos Malta e paisagem sonora, é de fácil percepção na obra citada.

O relato acima demonstra as diversas faces que as imagens internas apresentam nas composições de Malta, por exemplo, é a construção de uma imagem padrão ou geradora, caso do maxixe, ou os locais onde se toca este gênero, e através da influência destas imagens geradoras escreve frases e motivos. Porém, estes padrões, como referido acima por Costa, interagem com o meio e fazem com que através de um empréstimo metafórico de significados como, "ver um *funck* carioca entrar pela janela", sofram mutações e decidam o caminho para a composição.

Segundo Salles, as imagens geradoras que fazem parte do processo criativo do compositor funcionam como "alimentadoras da trajetória, pois são responsáveis pela manutenção do andamento do processo e, conseqüentemente pelo crescimento da obra". Estas imagens fazem com que o artista se mantenha, ao longo do processo de composição, ligado de forma sensível ao mundo a seu redor (2004. p. 57).

Uma clara demonstração da imagem aural, e suas características presentes em Carlos Malta, estão na vídeo-aula intitulada *Saxofone com Sotaque Brasileiro*. Malta fala que é necessário ao músico a intenção de produzir determinado som antes de tocá-lo no

[44] Obra composta por Carlos Malta para banda sinfônica no ano de 1999.

saxofone, em outras palavras, que ele conceba, imagine claramente o som; altura, timbre, articulação, duração e outras características antes de tocá-lo. Mais adiante, fala que ao pensar no som que vai produzir no saxofone pensa nos timbres dos instrumentos de arco[45]. Carlos Malta imagina um determinado som, no entanto, este som não é o de seu instrumento, e sim interpretação, compreensão modificada deste. Esta característica de imaginar o som previamente é comentada por Martins como:

> A capacidade de projetar mentalmente uma estrutura sonora, seja pelo processo natural de aculturação, seja por uma aprendizagem formal, é de grande importância para a construção do conhecimento musical. Essas estruturas são apreendidas pelos indivíduos, que operacionalizam cognitivamente a elaboração musical.[46]

Além da divisão de imagens aurais e visuais, elas ainda se subdividem em reprodutoras e antecipadoras. São reprodutoras as que se fiam em circunstâncias já ocorridas e estocadas no arcabouço intelectual do indivíduo. As imagens antecipadoras são criações desenvolvidas através das habilidades de antever circunstâncias e imaginar transformações, movimentos e resultados.

Estas imagens visuais ampliam a concepção sonora de Malta através de construções de paisagens sonoras internas e virtuais, e estas funcionam como um catalisador para formas interpretativas. Carlos Malta utiliza estas imagens mentais como um ambiente simbólico para estruturar suas formas de performance e sua atuação didática, já que ambas estão interligadas, conforme procuramos demonstrar. Raimundo Martins cita estas imagens como sensações que se tornam percepções quando as formamos ou quando formamos esquemas representativos, e a convergência desta imagem para a conceituação ou sua concretização são frutos deste esquema representativo (MARTINS, 1993 p. 78). Em relato à nossa pesquisa, Phellyppe Sabo fala sobre como Malta utiliza imagens para ensinar ou comentar determinada técnica:

---

[45] Na citada vídeo-aula Carlos Malta compara os quarto saxofones; soprano, alto, tenor e barítono com os instrumentos do quarteto de cordas; violino, viola, cello, e contra baixo. Acreditamos que, como ele pensa em instrumentos de cordas para produzir seu som ao saxofone, deva transferir esta representatividade aos quartetos de saxofone tratando-os como quartetos de cordas em suas composições.

[46] MARTINS, 1994 pg. 125.

> Ele mostrava no instrumento e como eu disse ele sempre pega imagens do cotidiano, ele falava pensa naquelas morenas dançando lá no carnaval, sapateando, toque como se você estivesse dançando igual a ela entendeu? Como se você estivesse na avenida lá tocando as pessoas dançando ali e você dançando e tocando juntos ele sempre falava nesta forma […] e hoje eu tento fazer isso.[47]

A utilização de imagens mentais, como um fato desvinculado de seus significados, não valida estes processos didáticos e composicionais como fundamentais no processo criativo de Malta, uma vez que, as imagens, por si só, não atuariam, necessariamente, de forma significativa em seu fazer artístico. Há de se levar em conta, e este sim, fato importante, o empréstimo de significados a estas imagens mentais. Para compreendermos como isso ocorre na sua utilização didático-performática, recorreremos aos conceitos de Keith Swanwick[48] sobre o *fenômeno dinâmico da metáfora.*

Swanwick, além do seu notório currículo, é reconhecido como idealizador da *Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical*, no qual, baseando-se nos trabalhos postulados por Piaget, estrutura sua teoria em um modelo espiral divididos em oito partes; sensorial, manipulativo, pessoal, vernacular, especulativo, idiomático, simbólico e sistemático (SWANWICK e TILLMAN, 1986). Através deste modelo Swanwick propôs um processo de aprendizado musical batizado de C.L.A.S.P, traduzido em português para T.E.C.L.A[49], que prioriza o desenvolvimento cognitivo de forma integral.

Para nosso trabalho nos baseamos em outra teoria do autor, a teoria do *fenômeno dinâmico da metáfora*, desenvolvida na obra *Teaching Music Musically* de 1999, traduzida pelas renomadas educadoras musicais e musicólogas Alda Oliveira e Cristiane Tourinho, em 2003. Através desta teoria, Swanwick postula, baseando-se nos três níveis metafóricos cumulativos que nos aprofundaremos a frente, sobre audição, performance, princípios de educação musical, produção musical e faz projeções sobre como

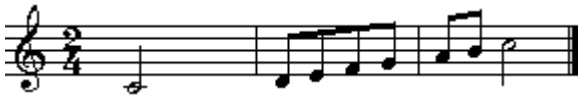
[47] Phellyppe Vinicyus Sabo e Silva em entrevista concedida em minha residência no dia 05/01/2008.
[48] Swanwick é professor Emérito do Instituto de Educação da Universidade de Londres, foi o primeiro professor titular de Educação Musical e Diretor de Pesquisa na Europa. Formou-se com honra na Royal Academy of Music e, dentre seus feitos, foi editor do British Journal of Music Education, presidente do British National Association for Educacion in the Arts e chefe do Music Education Coucil (Inglaterra).
[49] Técnica, Execução, Composição, Literatura, Apreciação.

possivelmente estes elementos dialogarão com o músico/educador/aluno em um futuro próximo (SWANWICK, 2003).

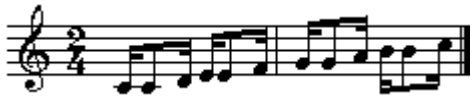
Etimologicamente, metáfora é originada do grego antigo: *meta* que indica tempo, lugar ou direção; e *phéro* significa levar. Metáfora seria então, transportar de um lugar para outro, assim a própria palavra "metáfora" é uma metáfora (SWANWICK, 2003 p. 24). Este conceito trata de utilizar elementos simbólicos que carregam em si elementos de *semelhança* e de *dessemelhança* do objeto pretendido. A priori, toda metáfora tem elementos de novidade que atribuem características, e por vezes absurdas, a eventos subjetivos ou objetivos e este processo metafórico se insere no cerne do ato criativo abrindo novas fronteiras, reconstruindo idéias e observando coisas e fatos de formas diferentes. Para Swanwick, a "metáfora é um processo capaz de produzir novos *insights"* (2003. p. 27).

Para Swanwick, quanto à utilização didático-performática, é possível na música como metáfora uma sobreposição de três níveis cumulativos. No primeiro deles, os "sons são ouvidos como formas expressivas, gestos; no segundo nível "formas expressivas resultam em novas relações", por fim, "e a nova forma incorpora experiências anteriores" (SWANWICK, 2003, p. 33).

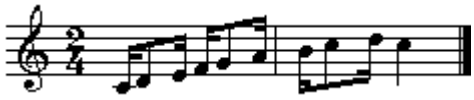
Em cursos e workshops Carlos Malta, como dito anteriormente, se refere ao seu processo criativo através de imagens internas carregadas de elementos simbólicos que se remetem às circunstâncias imaginadas ou vividas. Carlos Malta, ao ensinar como estuda escalas ou exercícios tradicionais, sugere que o aluno imagine uma banda, uma seção rítmica ou algo que "musicalize" o exercício. Neste ato, sugere também que sempre utilize elementos da rítmica brasileira. Por exemplo, em uma escala originalmente tocada assim:



Seria tocada assim:



ou



A mudança de rítmica por si só não qualificaria o exercício em algo que se remetesse a rítmicas brasileiras, uma vez que, estruturas como estas estão presentes em músicas de outros países. Mas a sugestão de imaginar uma seção rítmica típica brasileira poderia modificar sutilmente estes ritmos transformando-os e acrescentando-lhes o que Malta chama de "sotaque brasileiro". Estas mudanças sutis que determinariam o "sotaque" mencionado por Malta poderiam ser explicadas através da transferência de padrões de comportamento entre a imagem, o aluno, e o que ele esta tocando. Segundo Donald Ferguson, a metáfora musical consiste em "transferência de padrões de comportamento de notas para padrões de comportamento do corpo humano" (Ferguson apud Swanwick, 2003, p. 31). Neste momento, Malta utiliza as imagens e seus sentidos metafóricos como forma para transformar uma simples escala em gesto musical[50], temos, assim, o primeiro nível metafórico proposto por Swanwick, segundo o qual "sons são ouvidos como formas expressivas, gestos" (pg. 31). Este nível por vez se apresenta de forma menos objetiva, fazendo junção ao próximo nível, como por exemplo, nas recomendações que Malta fez a Phellyppe Sabo sobre a forma de interpretação dos quartetos:

> ele mostrava, e dizia pensa em tal coisa, pensa em uma ave voando, no céu meio nublado, aquela coisa meio" […] "ele e pegava características de outras coisas pra mostrar na música como ele queria, tipo uma festa toca com alegria, bem sentimento na música, né? não só tocar mostrar esse sentimento, né?[51]

O segundo nível metafórico, apresentado por Swanwick, ocorre "quando escutamos essas formas expressivas assumirem novas relações, como se tivessem 'vida própria'" (SWANWICK, 2003, p. 28), e é neste nível que percebemos as relações internas de justaposição, realinhamento e transformação do gesto musical. Neste momento em que há transformações nestas imagens internas, gestos musicais, elementos de brincadeira e especulações musicais podem surgir como fontes metafóricas. Estas características se

[50] Segundo Fernando Iazzetta, gesto é "entendido não apenas como movimento, mas como movimento capaz de expressar algo. É portanto, um movimento dotado de significação especial.[…] No que concerne a música, o gesto desempenha um papel primordial como gerador de significação De certo modo, nós aprendemos a compreender os acontecimentos sonoros com o auxilio dos gestos que produzem ou representam esses sons." (IAZZETTA, 1997, p. 33).

[51] Phellyppe Vinicyus Sabo e Silva em entrevista concedida em minha residência no dia 05/01/2008.

inserem nos processos criativos de Carlos Malta no momento em que combina imagens geradoras, como o maxixe, com características diversas de seu processo criativo. Este momento está presente, por exemplo, na utilização de acordes quartais[52]. Para Malta, a estrutura quartal é carregada de elementos simbólicos e é forte característica em seus arranjos e composições. Nas palavras de Carlos Malta:

> Estes acordes são, muitas músicas minhas passam por esta situação […] harmônica acho que tem uma, este pensamento é... é um pensamento de liberdade estes acordes eles tem um, pra mim […] uma cara de campo aberto de bruaaaaaaaa, a coisa vasta né? pode ser uma coisa, pode ser outra né? então você bota uma terça maior nele ai ele começa ficar meio modal né? ai joga ele para um determinado lugar né? então é... é curioso isso, é... é o gosto mesmo cara, acho que tudo na música sempre na minha vida... […] Ela mantém, mantém a música, ela deixa a música ainda indefinida entendeu? Não é indefinida, a indefinição já é uma definição de uma coisa em busca, não existe coisa indefinida em música, existe um troço[53] […] que é um, um clima que se encerra ou não se encerra, né? e se ele não se encerrar pra mim tá tudo certo entendeu? Mas é é muito,[…] a minha cara mesmo isso.[54]

Quando Malta justapõe, realinha e transforma o gesto musical através da inserção de novos elementos, temos neste momento uma estrutura orgânica formada a partir das relações dos gestos, imagens geradoras e quartais, que oscilam entre semelhanças de sentimentos já percebidos e novas combinações frutos da repetição e do sentido de vida própria que a música parece ter neste nível. Este segundo nível metafórico está presente em todo processo composicional, performático e didático de Carlos Malta.

O terceiro e último nível metafórico de Swanwick se constitui de um forte sentido de significância do gesto artístico, uma vez que, este somente é possível através do acumulo dos níveis que o precedem. Segundo Swanwick, este terceiro nível metafórico acontece:

---

[52] Estruturas harmônicas formada a partir de intervalos de quartas.
[53] "Muitas vezes é justamente na inverdade – melhor diríamos na ambigüidade – particular dos conceitos expressos que se oculta uma das características de certa arte e de certa poesia." (DORFLES,1992. p.29)
[54] Carlos Malta em entrevista concedida em seu apartamento no dia 03/08/2007.

> somente quando os sons se tornam gestos e quando estes gestos mudam para formas entrelaçadas, a música pode relacionar e informar os contornos e motivos de nossas experiências previas de vida.[55]

Este terceiro nível é comumente tratado como emoção ou prazer estético. Não temos como verificar este terceiro nível nos ouvintes de Malta devido à amplitude do assunto e do recorte de nossa pesquisa, mas traços deste nível são percebidos na mudança de comportamento de alguns alunos que vivenciaram diretamente os cursos e workshops de Malta, caso, por exemplo, de Phellyppe Sabo , nas palavras do maestro Murilo Alves:

> mas a principal contribuição do Malta pra ele (Phellyppe Sabo) foi, esta concepção do artista do músico, não do músico que toca pra caramba, mas que é totalmente recluso ali e que não consegue passar pras pessoas aquilo que ele faz sabe? A principal contribuição do Malta foi desenvolver isso no Felipe […] um menino que com 16 anos de idade já tem condições de fazer um espetáculo, é um artista solo, já tem condições, desenvolveu um nível de sensibilidade, […] pra música muito grande.[56]

E de Heleno Feitosa Costa Filho, Costinha, membro do grupo *JPSax,* formado durante um workshop ministrado por Malta, sobre esta vivência – ação e as mudanças ocorridas depois do curso:

> Divisor de águas, pelo menos pra mim, pro JPSax nem precisa falar, […] eu nunca tinha visto um cara do nível dele tocar,eu ouvia falar de Victor Assis Brasil, as lendas, né?, que você escutava algumas gravações, mas você estar ali com o cara tocando ali e o cara mostrando pra você o cara tocando ali, a gente nunca tinha visto, né Teinha? Lá na nossa região não, lá na Paraíba não, ele foi o cara que […] quando ele tocou, de Carlos Malta pra cá é outra história.[57]

Metáforas criadas ou vividas expressas através de imagens aurais e visuais são as ferramentas preponderantes utilizadas por Carlos Malta em seus cursos. A mistura destas características psicológicas, inerente ao músico, lhe dá originalidade e faz com que sua

[55] SWANWICK, 2003 p. 56.
[56] Murilo Alves em entrevista concedida no dia 02/01/2008.
[57] Costinha nos concedeu esta entrevista no Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí durante 3ª Encontro Internacional de Saxofonista.

obra – neste momento consideramos obra também seu desempenho como professor – interaja com o meio artístico atual. É como educador / performance que Malta se propõe a sair do eixo Rio/São Paulo para levar um ideal de linguagem brasileira a todos os cantos do Brasil. De Cuiabá a João Pessoa, sua obra carrega implicitamente, não apenas notas musicais expressivas e belas por si só, mas metáforas de experiências vividas ou inventadas que ecoam de influências multifacetadas e – quando levadas pelo viés educacional – se modificam em novas metáforas para serem melhores, mais importantes e significativas no contexto em que se apresentam.

Estes elementos constitutivos do artista Malta, sua busca por uma linguagem brasileira, linguagem educacional original, e sua capacidade técnica performática, fizeram com que se firmasse como um dos músicos que mais influenciou a nova leva de jovens saxofonistas destacando-se: Vinicius Dorim, que ao entrar no *Hermeto Pascoal e Grupo* passou a ouvir e estudar os solos de Malta; César Roversi (Mente Clara), que utiliza todo vocabulário rítmico desenvolvido por Carlos Malta para saxofone, e usa suas idéias e concepções rítmicas em sala de aula como professor do Conservatório Dramático Musical "Dr. Carlos de Campos" de Tatuí (CDMCC) até o ano de 2008; Celso Veagnoli, professor de saxofone do CDMCC e da Unicamp, que utiliza os quartetos de saxofone como estratégia pedagógica para estudo de ritmos e linguagem brasileira no saxofone; Edson Pessoa, professor da Escola de Música de Brasília e saxofonista do grupo *Babando o Bambu*, grupo para quem Malta compôs e dedicou a música *Bamba do Bambu,* e finalmente o quarteto de saxofones paraibano JPSax, fundado durante um curso de curta duração ministrado por Malta em 1994 e formado por professores da UFPB.

2 – Descrição e análises das obras

2.1 Parâmetros das análises

No exercício da sua profissão, o analista depara cotidianamente com problemas, para cuja solução nem o conhecimento teórico nem a experiência prática isolada são adequados,[...] É a questão das possibilidades e dos limites da aplicação da teoria à prática.
Wilhelm Reich, 1995, p. 17

As análises percorrerão três vieses: analítico formal ou de Estilo, performático e didático. Estas análises serão referenciadas com os métodos de LaRue, Shöenberg e Tagg, bem como, recomendações sobre análise auditiva de Virginia Bernardes. Para este feito, tivemos o cuidado de não aplicar teorias, os procedimentos aqui adotados seguem a partir de questionamentos tais como: o que caracteriza o estilo de Carlos Malta? Qual e como é a relação entre seus fazeres didáticos, composicionais e performáticos? Como poderemos utilizar este arcabouço de informações sobre o autor em uma possível composição ou arranjo? Desta forma teremos uma melhor análise que privilegie detalhes relevantes no fazer artístico de Carlos Malta.

Estes métodos, porém, com exceção de Tagg e Bernardes, não dão conta de aspectos didáticos ou não se aprofundam na análise performática da música popular. Para tanto fazemos uso de gravações do repertório a ser analisado nesta pesquisa, de entrevistas feitas com educadores, alunos ou pessoas que testemunharam os procedimentos e processos criativos de Malta, e de artigos de revistas, *websites* e outros documentos com a finalidade de apresentar alguns indicativos contextuais, fundamentais nas análises feitas. Contudo, estes lineamentos de informações foram tratados com o devido cuidado para que não seja considerado determinante das obras, mas antes sejam pensados nas suas articulações com a produção, atuação e meio social de Carlos Malta. Tampouco será destacado qualquer desses

elementos com o propósito de justificar a produção musical de Malta, pretende-se, tão somente evidenciar alguns fatores estruturais no intuito de melhor situar e compreender os processos criativos do músico estudado. Acreditamos que esse material contribui para que os resultados desta pesquisa cheguem a bom termo, visto que, as gravações do repertório analisado trazem maior respaldo às análises e as entrevistas e outros documentos escritos acrescentam dados relevantes para o presente trabalho.

A carência de uma bibliografia específica para análise de quarteto saxofones foi suprida utilizando manuais de composição e arranjo, como o Almada, Sebesky e Ian Guest, que destinam capítulos à escrita para seção de saxofones em *Big Bands*. Foi, através deste tipo de *ensamble,* que se popularizou a forma de quarteto e quinteto de saxofone, inicialmente, como um exercício composicional e, a *posteriori,* uma estrutura explorada artisticamente de forma independente, fato determinante nos traços idiomáticos da formação.

Além dos tradicionais métodos já citados, as análises foram respaldadas por observações estéticas provindas de escritores como Langer, Dorfles, Swawick e Almeida Salles. Respaldo necessário para uma compreensão, de forma mais subjetiva, dos procedimentos artísticos e dos gestos estéticos e didáticos de Malta.

Para as análises chegarem a bom termo, catalogamos os principais elementos característicos da obra do artista estudado através das descrições das quatro peças escolhidas para nossa pesquisa: as composições *Ponto de Bala* e *Paradindonde/JPA* e os arranjos *Catenga*, de Hermeto Pascoal, e *Baião de Lacan*, do compositor Guinga, ambas arranjadas para quarteto de saxofone por Malta.

Estas descrições seguem cada trecho ou compasso dos quartetos previamente selecionados como uma narrativa dos gestos composicionais de Carlos Malta. Sempre levando em consideração que estamos tratando de fatos musicais dinâmicos e fluidos e não podemos evitar que os tornemos rígidos tão logo os coloquemos em palavras e os comuniquemos em frases. Contudo, esta forma aqui escolhida para as descrições foi de estrema valia, uma vez que, partindo desta necessária fragmentação por compassos ou trechos, evidenciamos as constâncias e as características recorrentes nos quartetos, os elementos composicionais utilizados e, por fim, tentamos extrair da peças descritas seu fio

condutor e seus principais pontos de interesse para este trabalho. Estas descrições nos servem também para percebermos e catalogarmos clichês e padrões, recorrências que definem as características peculiares da poética e do estilo estético composicional de Carlos Malta para, a partir desta detecção, determinarmos os elementos de seu processo criativo a serem analisados. Entende-se estilo na visão de Michael Haar,

> Todo estilo consiste em tomadas incessantes, em modulações ou variações regulamentadas sobre formas similares: estas formas que não cessam de voltar se tornam típicas. Todo estilo é acumulação paciente de tais representações moduladas. A incansável paciência do estilo se prende a que o artista sabe que ele tem que estabelecer lentamente um código, criar uma linguagem inédita para dizer um sentido novo.[58]

Em nossa pesquisa, estas descrições não tomam um papel analítico central, e sim servem como uma fonte de dados que darão respaldo às análises, uma vez que nosso objetivo não se encerra na observação analítica dos quartetos, mas no processo criativo que os precede. Convém dizer que não temos qualquer pretensão de esgotar as características que permeiam o processo criativo de Carlos Malta, o que nos parece absolutamente improvável, mas apenas avaliar algumas das características recorrentes em seu processo criativo que nos saltaram aos olhos após uma observação mais atenta de sua obra.

Com este procedimento posto, é sempre bom lembrarmos que outras peças do compositor, apesar de não ocuparem objetivamente o foco de nossas análises, também poderão servir a esta pesquisa como parâmetro composicional e performático, permitindo uma melhor compreensão dos processos criativos de Malta. Foi de relevante importância recorrer a outras obras de Carlos Malta como *Salva dos 21, Bamba do Bambu* (2001), *Tupynzinho Sinfônico* (2004), *3 Sambando*, *Tudo Azul* (2005), – ou de pessoas intimamente ligadas ao seu desenvolvimento artístico como *Pro Nenê,* composta por Itiberê Zwarg em 2005, e *Cabra Cega*, em 2004, de Andre Marques ambos compositores da *Escola Jabour* – e isso conforme o método analítico de LaRue no que se refere ao antecedentes ou contornos históricos[59] como parâmetro composicional e performático.

---

[58] HAAR, 2000, p. 103.

[59] Jan La Rue propõe em sua obra *Análisis Del Estilo Musical – pautas sobre la contribución ala música del sonido, la armonía, el ritmo y el crecimiento formal* a construção de um marco adequado de referencial

2.2. Breves considerações acerca dos conceitos de arranjo e composição

Para uma melhor compreensão das obras que foram arranjadas e compostas por Carlos Malta – *Baião de Lacan* e *Catenga*, *Ponto de Bala* e *Paradindonde* – faz-se necessária uma prévia e breve discussão sobre as características e meandros que circundam os conceitos de arranjo e composição. Para tanto, nos são úteis manuais de arranjos como de Almada, Adolfo e Guest, que ao seremos os primeiros escritos em português ditaram formas e abordagens populares e usuais na área de arranjo, bem como as dissertações de mestrado de Paulo Aragão e Fanuel Maciel Lima Junior, autores que abordaram essa questão.

Fanuel Maciel de Lima Junior, em sua dissertação de mestrado *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo* (UNICAMP, 2003), especialmente no capítulo "O Conceito de Arranjo", capítulo que mais diretamente toca no assunto de nosso interesse, discute através de conceitos retirados dos dicionários Aurélio, Groove e Zahar – estes dois últimos voltados para a música erudita de concerto – as definições de arranjo, transcrição e adaptação. E através de autores como Ian Guest e Paul Griffith distingue o conceito de arranjo "dos processos habitualmente qualificados como transcrição" (LIMA JUNIOR, 2003, p.11).

Propondo esclarecimentos sobre os conceitos de arranjo e transcrição e uma melhor compreensão dos seus significados, Lima Jr. narra historicamente o desenvolvimento do conceito de arranjo desde o período barroco. São estes: os arranjos para corais de Bach, que demonstram um alto grau de elaboração nas obras, e performances improvisadas dos baixos cifrados como um arranjo em tempo real, até o século XX, com o conceito de arranjo como ferramenta composicional e parte integrante de uma obra original. No entanto, é preciso ressaltar que o autor não trata com o mesmo nível de requinte descritivo e analítico o arranjo na música popular, propondo, somente ao final de seu

---

histórico da obra e de procedimentos musicais inerentes daquele período e local onde o compositor estava envolvido, bem como um dialogo com outras obras do compositor analisado. (LARUE, 1989, pg. 3)

trabalho, o conceito do compositor e escritor Ian Guest, negligenciando as diversas facetas que o ato de arranjar apresenta na música popular (LIMA JUNIOR, 2003, p. 11).

O autor continua dissertando sobre paralelos entre transcrição, composição e arranjo, demonstra que a concepção da idéia musical, ou *insight,* é inerente ao compositor, e atribui à sua formação como compositor certa "dificuldade" em aceitar a "justaposição de idéias brilhantes sem que haja a exploração ou um aproveitamento de cada uma dessas idéias"(LIMA JUNIOR, 2003 p.12). Conclui que, com exceção da concepção de idéia original que é somente atribuída ao compositor, o arranjador perfaz todos os tratos com o material musical verificáveis em ambas as áreas.

Lima Junior segue a dissertação com um paralelo comparativo entre transcrição e arranjo, afirmando que a transcrição implica em "adaptar um original ao novo meio fônico sem modificar-lhe a essência" e que o arranjo se dá "quando ocorrem modificações em que partes diferentes são escritas (compostas), criadas para compensar de alguma maneira a ausência de algum elemento" (LIMA JUNIOR, 2003, p.16).

Sua conclusão aponta separadamente as habilidades inerentes ao transcritor e ao arranjador. Afirma que ao oficio de transcritor é "exigido um domínio de conteúdos que vão desde a estética […] até os recursos técnicos/musicais" e alerta que para o profissional que transcreve obras musicais a partir de gravações ou meios fônicos quaisquer é "exigido um ouvido preparado para distinguir todas as informações ali contidas". Lima Junior enfatiza que ao arranjador é preponderante o domínio técnico que envolva conhecimentos de composição musical "das quais ele não pode prescindir ou desconhecer sob o risco de não exercer o domínio sobre o resultado buscado". (LIMA JUNIOR 2003, p.17)

Paulo Aragão, em sua dissertação de mestrado *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro* defendida na UNI-RIO, em 2001, dedica um capítulo à problemática acerca do conceito de arranjo e traça o desenvolvimento histórico do conceito até as concepções em voga na música (popular) atual. Para tanto, faz uso de dicionários especializados em música erudita de concerto e Jazz, culminando em uma mediação e adequação dos conceitos de composição e arranjo na música popular brasileira. Problematiza a definição de "original" contrapondo e comparando o conceito entre o universo da música erudita de concerto e o universo da música popular.

> no universo clássico[60], arranjo seria a 're-elaboração de uma composição musical', normalmente para um meio diferente do original, enquanto no universo popular teríamos "a re-elaboração ou recomposição de uma obra musical ou de parte dela (como melodia) para um meio ou conjunto diferente do original[61]

Aragão demonstra que a imediata diferença entre a música popular e a música de concerto é a aparente inclusão na música popular do processo de "recomposição" alternado ou somado ao de "re-elaboração". Atribui ao universo popular uma maior flexibilidade com a composição original, flexibilidade que, segundo o autor, não se apresenta na música de concerto:

> (há) um comprometimento mais flexível com a composição original no arranjo popular, expresso na possibilidade de recomposição pelo arranjador e na liberdade concedida a ele no tratamento dos elementos originais segundo seus próprios critérios.[62]

O autor afirma que este tratamento mais maleável com o arranjo na música popular se dá em virtude da dificuldade em se determinar o *original* da obra na música popular. Segundo Aragão, é possível guardar como original apenas o que foi mantido através de uma primeira gravação, ou primeiros esboços da composição registrado em fita tape, CD, e, mais raramente, uma partitura, delimitada em melodia e harmonia. Por estas razões, na música popular, por vezes, é creditado à melodia (e harmonia) os elementos que caracterizam sua originalidade. Aragão acrescenta:

> Na musica popular, não há definição exata acerca de quais os elementos que constituem o "original" de uma peça, e nem parece ser essa uma questão tão relevante quanto na música clássica. Até porque não há compromisso tão formal em relação ao modo de utilização desses elementos, mesmo que em alguns casos eles possam estar totalmente definidos pelo compositor.[63]

---

[60] Compreende-se que este termo se remete à música erudita de concerto e não ao período clássico, 1750 a 1830.
[61] ARAGÃO, 2001, p.15
[62] Idem.
[63] ARAGÃO, 2001, p.17

Com esta problemática desenvolvida sobre o original na música popular, Aragão conclui que o "original popular seria um conceito virtual". E este se estenderia e se juntaria de forma orgânica ao conceito de arranjo, uma vez que o original na música popular, por ser virtual, "necessita não apenas de uma execução para se potencializar, mas também de um *arranjo"* (ARAGÃO, 2001, p.18).

Estas discussões acerca dos conceitos de transcrição, arranjo, composição e original se delongaram até este momento para justificar e fundamentar os elementos que constituíram os trajetos percorridos pelo compositor Carlos Malta na escolha das obras e na confecção dos arranjos, bem como nossa compreensão e escolha das obras previamente selecionadas.

Para nossa pesquisa, levamos em conta que a idéia de transcrição está imersa no arranjo, bem como, a do arranjo está imersa na composição. As fronteiras entre estes conceitos, de composição, arranjo e transcrição, ao contrário da rigidez e necessidade de separação entre conceitos defendida por Lima Junior, não são tão rígidas, já que eles se complementam e dialogam entre si. Geralmente, estes tipos de separação, tão pouco maleáveis, se prestam mais a fins didáticos do que propriamente práticos.

Como já dito acima, e esta é a perspectiva de que parte este trabalho, conceitos de transcritor, arranjador e compositor fazem parte de uma gama de habilidades que se incorpora ao indivíduo de maneiras diferentes. Não são excludentes ao compositor, trabalhos de transcrição ou arranjo em prol de uma obra original, nem ao arranjador, composições de partes novas para obras de outros. O arranjador, por vezes, transcreve, geralmente para uma interface que lhe é mais confortável, temas a serem arranjados e/ou compõe novas partes para ele. O compositor arranja, e podemos dizer até "transcreve", idéias originais do seu próprio manancial criativo interno para composições originais. Como exemplo disso, temos Frank Zappa, Hermeto Pascoal, Egberto Gismont, Miles Davis, Milton Nascimento, Ian Guest entre outros que re-utilizam de suas obras a todo instante como fonte para novas composições e arranjos.

Levamos em conta também que os atos de arranjar e compor não se limitam ao domínio técnico da escrita. Esta habilidade em escrever em papel pautado idéias musicais do compositor e/ou do arranjador de "música de concerto" nem sempre se confirma na

música popular. Contudo, não se pode negar que convenções, pontes, partes inteiras e introduções não escritas e acordadas de forma oral façam parte de um arranjo/composição e nem desqualifique-os.

Carlos Malta utiliza seu repertório performático como manancial de obras a serem arranjadas, como ilustram *Catenga* e *Baião de Lacan*, músicas que fazem parte de seu repertório como instrumentista. Este fato percorre dois caminhos: primeiro, ele compõe e arranja baseado em seu domínio técnico musical, especificamente nos saxofones e flautas; segundo, as peças que escolhe para arranjar geralmente são obras de seu repertório particular, na maioria das vezes obras que tem decor. Estes fatos, como alertou Lima Junior em outro momento, parecem ser condições primordiais, uma vez que todo bom arranjador, ou instrumentista possui o domínio técnico da obra arranjada, ou tocada. Para nossa pesquisa, este fato toma outras proporções. Observando o relato do músico alagoano Hermeto Pascoal sobre Malta, salta aos olhos a força criativa com que o saxofonista modifica e re-interpreta as obras que propõem em seu repertório:

> O Malta é o seguinte, o forte do Malta é a interpretação, tudo que ele toca, assim que ele pega o saxofone dele ele, ele toca, tem uma personalidade dele tocando, isso é muito importante né? então qualquer música que você der pra ele, ele cria sobre aquela música[64].

Hermeto destaca, assim, que uma das características mais preponderantes de Carlos Malta é a imposição de uma personalidade criativa sobre a performance das obras, em outras palavras, Carlos Malta cria (compõe) sobre a obra que interpreta. É, para nós, esta versão metamorfoseada por seu ímpeto criativo e sua forte interpretação, que geram uma "criação"[65], que mais tarde é utilizada por Carlos Malta como *original* (virtual) ou material para um novo arranjo ou composição.

Em outras palavras, Malta apreende uma música, a utiliza no seu dia-dia como performance, e sua interpretação acaba por acrescentar à música tocada diversos elementos

[64] Hermeto Pascoal em entrevista cedida no dia 07/07/2007

[65] Optamos pelo termo "criação" para não gerar confusão com o termo composição uma vez que ele não compõe obra nova, e não utilizamos "interpretação", pois nós nos remetemos a uma forma mais metamorfoseada e original.

inerentes à sua personalidade criadora, tais como: mudanças rítmicas, melódicas e harmônicas. E quando sente o ímpeto de produzir um arranjo ou composição, utiliza sua própria interpretação – já metamorfoseada pela prática diária – como referência do *original* para ser então arranjada para quarteto de saxofone e outros grupos. Após este início, compõe novas partes, introduções, abre vozes, atribui rítmicas diversas ao saxofone, além de diversos outros elementos de seu estilo. Desta forma nossa observação sobre a obra de Carlos Malta corrobora com conceito de fluidez e virtualidade do "*original"* comentado por Aragão.

Como dito anteriormente, Carlos Malta compõe e arranja seguindo como parâmetro a mediação de seu agir como performance e educador. Para compreendermos como efetivamente o material escolhido para a análise traz implícito todo o processo criativo do compositor estudado, comparamos as versões das gravações dos arranjos e das composições com as grades disponibilizadas. Cabe lembrar que duas das peças selecionadas foram gravadas pelo compositor e todo o repertório aqui analisado foi gravado por seus alunos sob a orientação do próprio Malta. Analisando as performances gravadas temos um maior entendimento do que vem a ser realmente a obra de Carlos Malta. Corroborando com esta afirmativa, Nicholas Cook nos alerta para a importância de tornarmos a performance ferramenta importante na análise de obras.

> Enfatizar a dimensão irredutivelmente social da performance musical não é negar o papel da obra do compositor, mas sim constatar as implicações para nosso entendimento do que vem a ser esta obra[66]

Tomando como norte a afirmativa de Cook, é importante considerar a grade, partitura, das composições e dos arranjos como uma forma de *script* maleável no qual Carlos Malta utiliza como amálgama para sua atuação. Este *script* é meio para que outros grupos o utilizem como fonte para novas performances, para transmissão de novos conhecimentos, entre outros. Acerca da possibilidade de se pensar uma obra como um *script,* Nicholas Cook nos diz:

[66] COOK,2006, p. 7.

> Pensar em um quarteto de cordas de Mozart enquanto um "texto" é construí-lo como um objeto meio-sônico, meio-ideal, que é reproduzido na performance. Por outro lado, pensá-lo como um "script" é vê-lo como uma coreografia de uma série de interações sociais em tempo real entre os instrumentistas: uma série de gestos mútuos de audição e de comunhão que encenam uma visão particular de sociedade humana, cuja comunicação à platéia é uma das características da música de câmara (o aspecto da reprodução é geralmente mais perceptível na música sinfônica)[67].

Apesar de conhecermos e identificarmos as diferenças entre adaptações, arranjos, composições e transcrições, é a partir de uma perspectiva ampliada dos conceitos de arranjo, performance e composição que olhamos para as obras a serem analisadas. Neste trabalho, contemplamos o fazer artístico como um processo dinâmico, orgânico e maleável. Consideramos as produções e habilidades musicais e didáticas como parte da obra de Carlos Malta.

2.3 Descrições das composições

Paradindonde

Forma esquemática grafada na partitura: binária, **A** (compassos 1 – 39) e **B** (compassos 40 – 54) em 3/4[68].

Forma esquemática das gravações: ternária, Introdução (Comp.1-9), **A** (Comp.10 – 19), **Ponte** (Comp. 20 – 27), **B** (28 – 39), **C** como *chorus* de improvisação com mudança de compasso de 2/4 para 3/4 (Comp. 40 – 51), **Coda** (últimos 3 compassos).

Duração Total*:* versão do Carlos Malta – 2:05,Versão do grupo JPSax[69] – 2:57.

Instrumentação: versão do Carlos Malta: quarteto de saxofone, flauta em C, flauta baixo, pandeiro, congas e voz. Versão JPSax: quarteto de saxofone.

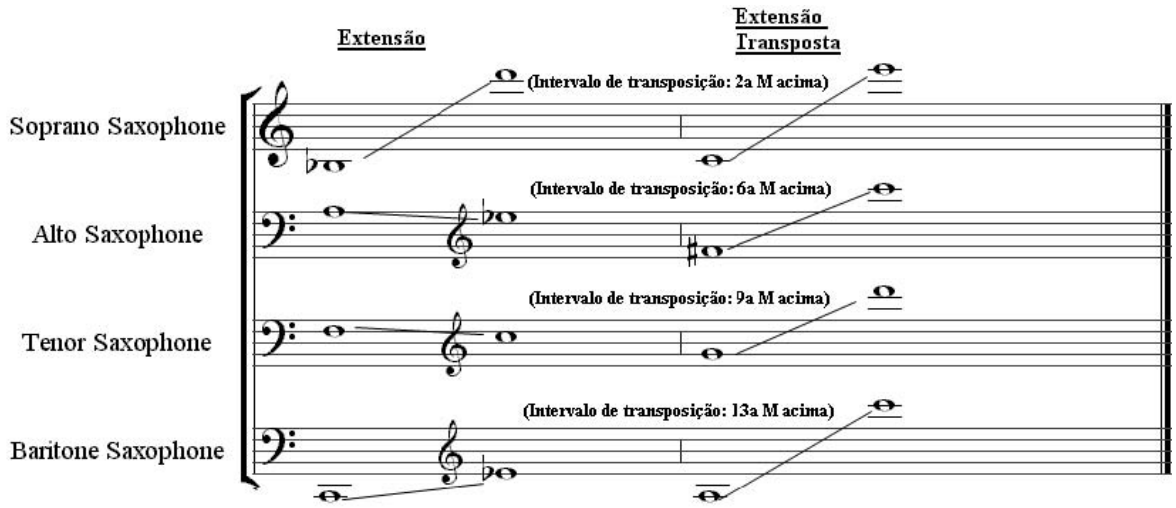
Material:

- Idioma: Modal / Tonal

[67] Idem.
[68] As letras em maiúsculo e negrito se remetem a partes, trechos, da obra. Esta distinção se faz necessária para diferenciá-las de outras letras com funções diferentes, como cifras de acordes, artigos e etc.
[69] JPSax – *Quarteto* / CPC UMES 1998

- Funções Harmônicas: tônica e Subdominante[70]
- Textura: homofônica – (melodia acompanhada)
- Material melódico principal: saxofone Soprano (com exceção dos compassos 7 e 8 e do 14 ao 19 em que o material melódico principal é dividido entre os demais saxofones)

Classe de alturas dos saxofones utilizada na composição.



Paradindonde/JPA foi composta originalmente para quarteto de saxofone, no ano de 1994, dois anos após a saída de Malta do *Hermeto Pascoal e Grupo*, para ser utilizada como estratégia didática de um curso ministrado em João Pessoa e foi gravada no disco *Ponto de Bala*. Seu título original é *JPA* – sigla utilizada pelos comunicadores da aeronáutica para identificar a cidade de João Pessoa na Paraíba – na qual Malta mudou para *Paradindonde,* que remete a uma brincadeira à moda de Grande Otelo significando "para onde?/João Pessoa" e foi atribuído durante a uma viagem a João Pessoa, umas das primeiras cidades onde Malta ministrou cursos após sua saída do *Hermeto Pascoal e Grupo*.

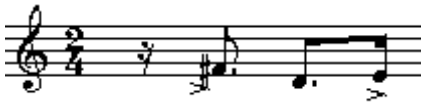
Malta utilizou esta peça, bem como *Baião de Lacan* e *Catenga,* como recurso didático durante o workshop que rendeu um grupo na forma de quarteto de saxofone, antes titulado JPA Sax e hoje JPSax, formado por professores da UFPB.

[70] A pesar da obra conter acordes que ocupem uma função dominante, não os qualificaremos como tal devido a sua estrutura interna e/ou a ambigüidade no momento em que se apresentam.

A obra inicia com um complexo rítmico na estrutura de um maracatu, seguindo de diálogos melódicos entre os saxofones, retorna ao maracatu e encerra sobre uma estrutura homofônica na qual é sugerido aos intérpretes a improvisação. Existem duas gravações desta obra, uma do próprio compositor em 1994, e outra do grupo paraibano JPSax em 1998. Esta peça, segundo as duas gravações analisadas, está estruturada em quatro partes: introdução, parte **A**, P**onte**, parte **B** (estas em compasso binário simples), parte **C** e uma pequena **Coda** (ambas em compasso ternário simples). A partitura impressa, utilizada por Malta em cursos e Workshops, apresenta a marcação de apenas duas grandes partes; a primeira em compasso 2/4 e a segunda em compasso 3/4.

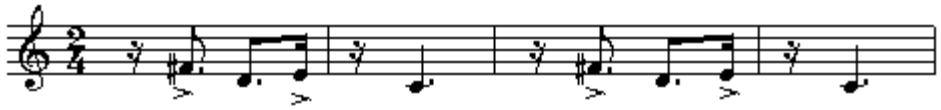
Verticalmente, a parte introdutória da peça é estruturada em duas partes: a primeira, com uma linha melódica em blocos harmônicos tocados pelos saxofones soprano, alto e tenor; e a segunda, com um pedal usado como acompanhamento e tocado pelo sax barítono. Horizontalmente, a introdução se estrutura em duas frases iniciais apresentadas em quatro compassos mais um quinto compasso como suspensão do acorde final da segunda frase. As duas frases iniciais são geradas do mesmo motivo.

Exemplo 01 – Motivo gerador da introdução



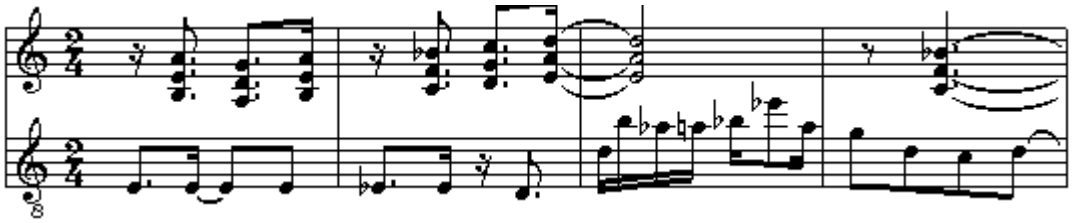
A primeira frase, de caráter antecedente, constitui-se horizontalmente de dois membros de frase que se repetem sem alterações. Caracteriza-se pelos acentos na segunda e quarta semicolcheia, estrutura que nos remete ao Maracatu e ao Baião.

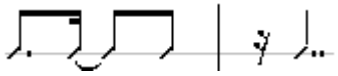
Exemplo 02 – Primeira frase da introdução



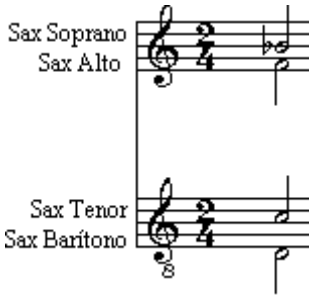
Na segunda frase, de caráter conseqüente, o primeiro membro tem o motivo inicial evoluído por transposição culminando em duas notas que servirão como base harmônica para "resposta" do segundo membro de frase tocado em *soli* pelo saxofone barítono.

Exemplo 03 – Redução da segunda frase com resposta do saxofone barítono



Em toda a primeira frase, o acompanhamento do barítono é estruturado sobre a rítmica  em uma nota "E" pedal e através de movimento cromático descendente culmina na frase em *soli* do exemplo acima. No último compasso, os quatro saxofones tocam o acorde de C quartal com baixo em D que age como elemento de suspensão e preparação para novo trecho.

Exemplo 04 – Acorde de suspensão final da introdução



Verticalmente, o trecho descrito tem em sua primeira frase os acodes de Bm G Am e F em posição fechada e na segunda frase, agindo como elemento de tensão para a próxima parte, estruturas quartais[71] sobre as tônicas de B A C D E, como demonstrado no exemplo 03.

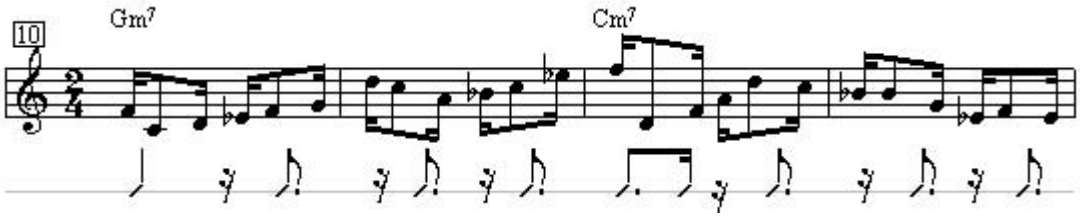
O próximo trecho, aqui descrito como Parte **A** (do compasso 10 ao 19), é de tessitura homofônica e dividida em duas partes. A primeira, horizontalmente, é uma frase com as características modais da escala dórica em C. Esta frase é tocada pelo sax soprano em *soli* com acompanhamento dos outro três saxofones tocando o acorde de Gm7 em posição de *drop 3*[72] *e* Cm7 em posição aberta utilizando a clave rítmica do Maracatu de

[71] Sobre os quartais, nos referimos aqui aos acordes construídos com sobreposição de intervalos de quartas.

[72] O termo Drop, literalmente "cair" em inglês, serve para designar a posição de determinadas notas do acorde, a exemplo disto temos Drop3 significando que a terceira voz do acorde esta deslocada uma oitava abaixo (ALMADA, 2000, p. 160).

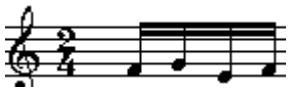
Baque Virado. Esta frase inicial tem como motivo gerador a *síncope característica*[73] da música brasileira que é evoluído de forma a melhor se adaptar melodicamente.

Exemplo 05 – Primeira frase da parte **A** com a clave rítmica do Maracatu.



Na segunda parte, a melodia é dividida em *soli* entre os saxofones alto e tenor, cada um fazendo uma frase de dois compassos. Na seqüência seguinte: saxofone alto nos compassos 14 e 15, tenor nos compassos 16 e 17 e novamente o alto nos compassos 18 e 19. Todas estas frases são conectadas em um sistema de "pergunta" e "resposta", ou antecedente e conseqüente. O motivo inicial é um grupo de quatro semicolcheias que, apesar de não constarem indicativos de acentuação na partitura, é tocado nas gravações com acentos típicos do Baião e Maracatu. Harmonicamente, os saxofones que não estão tocando a melodia fazem blocos de acordes em posição de Drop2 como uma base harmônica com notas de duração de dois tempos.

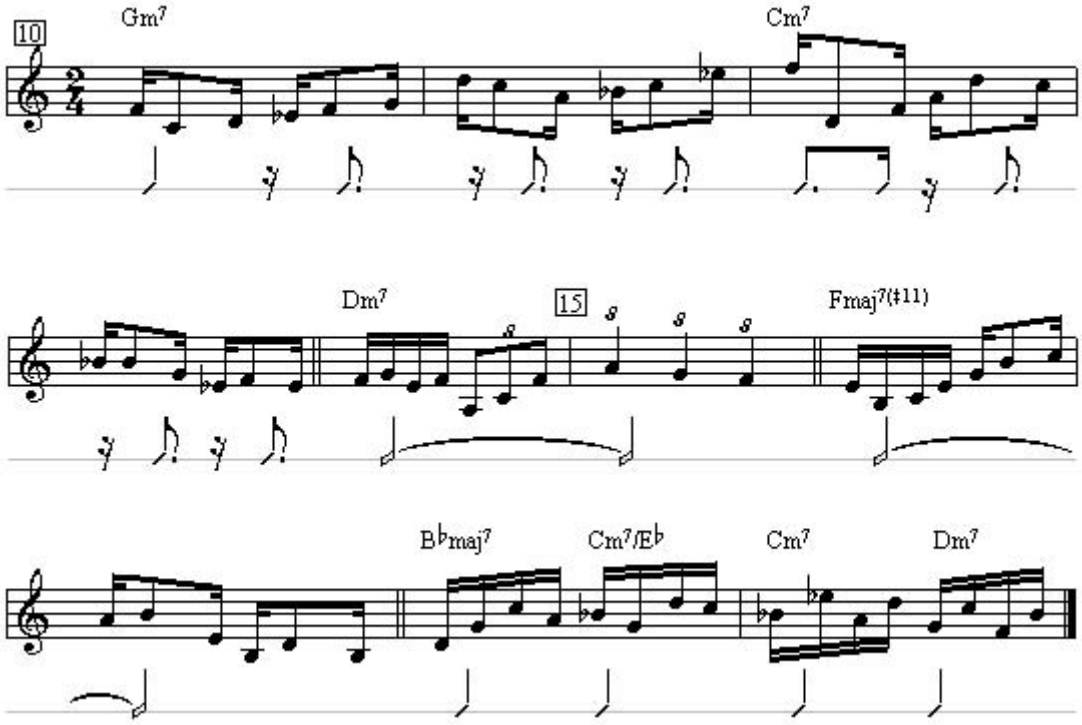
Exemplo 6 – Motivo da segunda frase da parte **A**



Este trecho homofônico serve de elemento de contraste da obra, ele precede uma estrutura melódica em bloco com acompanhamento do barítono e antecede uma estrutura similar à introdução.

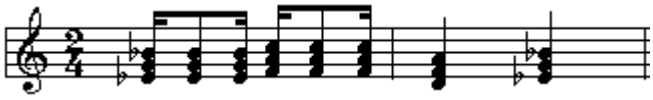
Exemplo 07 – Esquema estrutural da parte **A.**

[73] Segundo o musicólogo Carlos Sandroni "alguns musicólogos viram na síncope uma característica definidora não apenas do samba, mas da música popular brasileira em geral. O mesmo Mario de Andrade a 'sincopa... no primeiro tempo do dois por quatro' é a 'característica mais positiva da rítmica brasileira'. Também Andrade, num artigo sobre Ernesto Nazareth, lamenta os 'finos artistas [que] estão com o senso rítmico viciado pelos ritmos regulares, e impossibilitados de reproduzirem com segurança e precisão um ritmo brasileiro característico, o ritmo sincopado'[...] Seja como for, considerar as síncopes índices de certa "especificidade musical" brasileira tornou-se um lugar comum" (SANDRONI, 2001, p. 19 e 20).



Após a parte **A,** Carlos Malta compõe uma ponte que retoma a estrutura da introdução com os saxofones soprano, alto e tenor fazendo uma linha melódica em blocos harmônicos fechados que se repete quatro vezes acompanhada de uma estrutura pedal tocada pelo saxofone barítono. Esta frase utiliza o mesmo material motívico da parte **A** (exemplo 07), desta vez, porém, o compositor utiliza como baixo pedal as notas G, Eb e D nas três primeiras vezes e as notas C, D, G e F na ultimas vez. Este último movimento melódico do saxofone barítono se assemelha ao utilizado no último compasso da parte **A**.

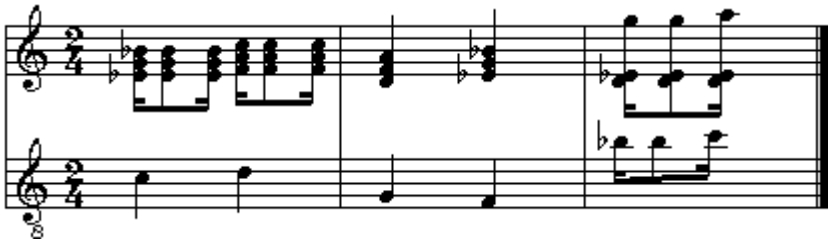
Exemplo 08 – Frase da ponte para o **B**



A estratégia de repetição desta frase com câmbio de pedais visa produzir uma a tensão para levar a um próximo trecho. Na primeira vez, a harmonia ocorrente na frase é Eb/G, Fsus, Dm/G (ou G79 omit3, ou Gsus9) e Eb/G; na segunda vez, é Eb, F7/Eb, Eb Lídio e Eb; na terceira vez, é Eb7M/D, Dm7 e Eb7M/D; e na quarta e última vez, Cm7, Dm7, Dm/G (ou G79 omit3, ou Gsus9) e Fsus. O último acorde origina-se da substituição da dominante, apesar de não ter o trítono característico ou a sensível do tom, e faz com que

se tenha uma sensação de repouso no próximo trecho com o sax barítono tocando a nota Bb.

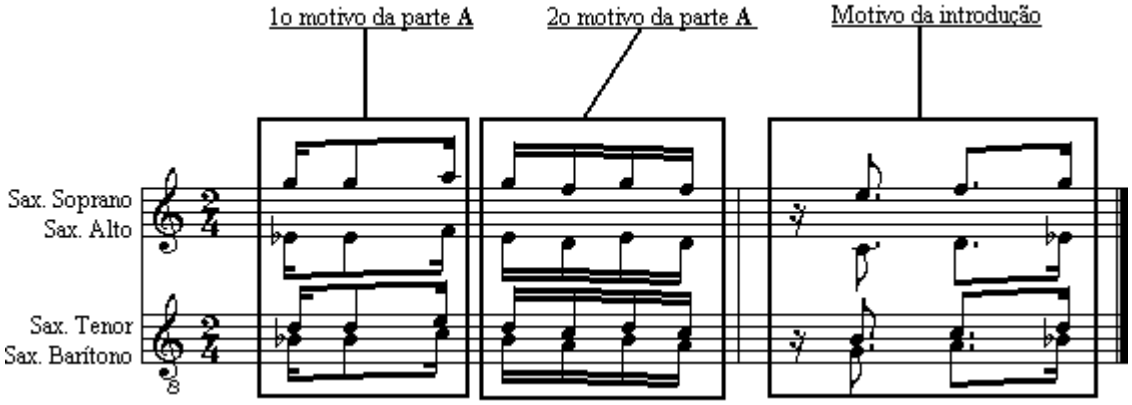
Exemplo 09. – Última vez de repetição da frase



Todos os saxofones executam esta ponte, apesar de não grafado na partitura, com um notável *crescendo* que culmina num fortíssimo, com as já mencionadas notas pedais tocadas pelo barítono em suspensão e tensão suficientes para contrastar com o próximo trecho.

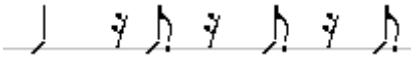
A próxima parte, aqui chamada de **B,** é um *Tutti* dos saxofones à moda dos naipes de Big Band e está estruturada em duas frases que se repetem duas vezes cada uma. A primeira utiliza os elementos motívicos da introdução (exemplo 01) e da parte **A** (exemplos 05 e 06), conectando toda esta grande parte em compasso 2/4.

Exemplo 10 – Estruturas harmônicas da primeira frase da parte **B**



Esta frase é repetida apenas com a primeira semicolcheia suprimida. Esta ausência do primeiro quarto de tempo vai ao encontro das características da clave do Maracatu de Baque Virado, idéia que permeia toda a obra.

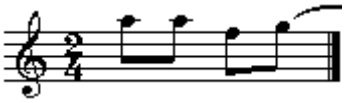
Exemplo 11 – Clave de Maracatu de Baque Virado



Verticalmente, os dois primeiros motivos são a estrutura do acorde de Eb7M/Bb em posição fechada, porém, com a melodia da ponta do acorde tocada uma oitava acima, procedimento que se repete em todo trecho aqui estudado. O segundo motivo, retirado da introdução, é construído sobre a harmonia C7M/G, Dm7 e Eb7M/Bb.

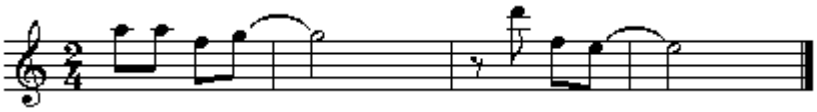
A segunda frase, menos sincopada e de caráter conseqüente, é constituída de um motivo de quatro colcheias que, adequadamente acentuadas, nos remete à rítmica do Baião. É característico desse estilo acentuar a segunda parte do tempo e antecipar melodicamente em meio tempo a harmonia do acorde seguinte.

Exemplo 12 – Motivo da segunda frase da parte **B**



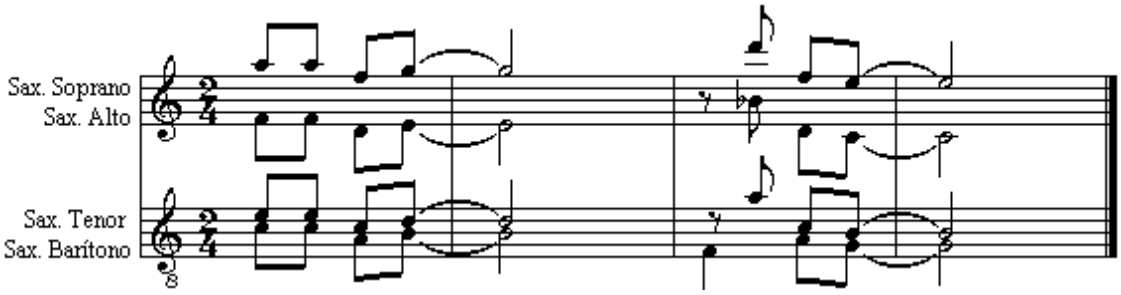
No segundo membro da frase deste trecho, de caráter conseqüente, Carlos Malta repete o procedimento de suprimir a primeira metade do primeiro tempo, para adequar a melodia ao acento, do Baião. O único instrumento que toca o primeiro tempo do compasso é o barítono simulando o baque da zabumba o que, aliado às informações acima apresentados, remete ao interessante caráter percussivo e às recorrentes referências a rítmicas brasileiras, características importantes do processo composicional de Carlos Malta que serão mais adequadamente analisados adiante.

Exemplo 13 – Segunda frase da parte **B**



Harmonicamente, este trecho é constituído por acordes de funções subdominante e tônica: F7M/C, Dm/A, Em7/B e Bb7M/F todos em posição fechada com a melodia tocada uma oitava cima, como já citado. Esta estratégia serve para preparar o ouvinte para a próxima parte, um tanto quanto mais amena e de caráter resolutiva. As tétrades neste trecho são em sua grande maioria invertidas com baixo na quinta, outra característica que permeia a obra e a produção de Carlos Malta.

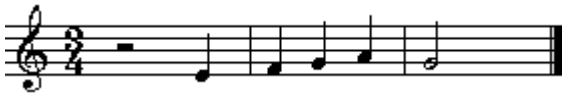
Exemplo 14 – Estruturas harmônicas da segunda frase da parte **B**



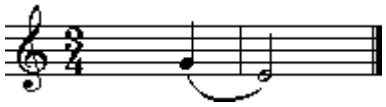
A parte **C** traz a mudança de compasso como elemento de contraste com a obra. Durante os cursos e workshops, Malta destina este trecho ao *chorus* de improvisação, mas ele por si só é uma parte independente e de caráter resolutivo. Neste momento, o compositor abandona as idéias rítmicas sincopadas e cria uma estrutura calma, quase como uma valsa, algo que remete a um ambiente praieiro e tranqüilo, imagens essas que o próprio Malta refere nas entrevistas.

A estrutura melódica desta parte é constituída de dois motivos que se repetem. O primeiro é repetido duas vezes, depois invertido para servir como conexão ao próximo motivo, que é modificado por transposições até a resolução sobre o acorde de C7M/G.

Exemplo 15 – Primeiro motivo da parte **C**



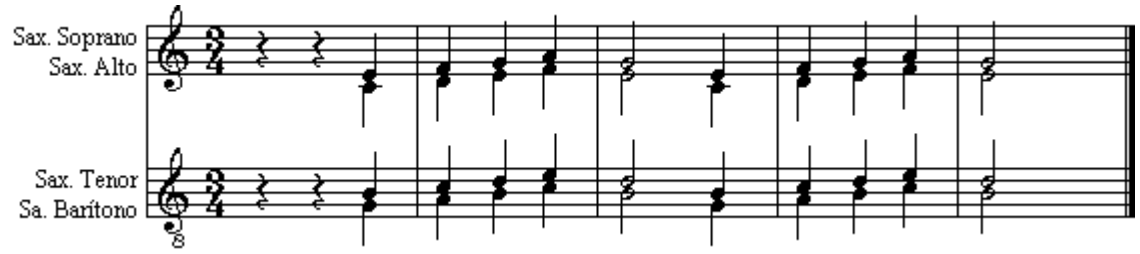
Exemplo 16 – Segundo motivo da parte **C**



Todo este trecho é composto por quatro saxofones tocando em blocos fechados à maneira coral[74], a melodia oriunda dos motivos acima citados. A harmonização escolhida por Carlos Malta também se constitui, como na parte **B,** de acordes tônicos e subdominantes na tonalidade de C maior. Nos primeiros 5 compassos, correspondentes à primeira frase, os blocos dos acordes do campo harmônico de C maior são montados com o baixo na quinta gerando a sobreposição de duas terças com um intervalo de segunda entre elas e uma relação quartal entre o saxofone barítono e alto.

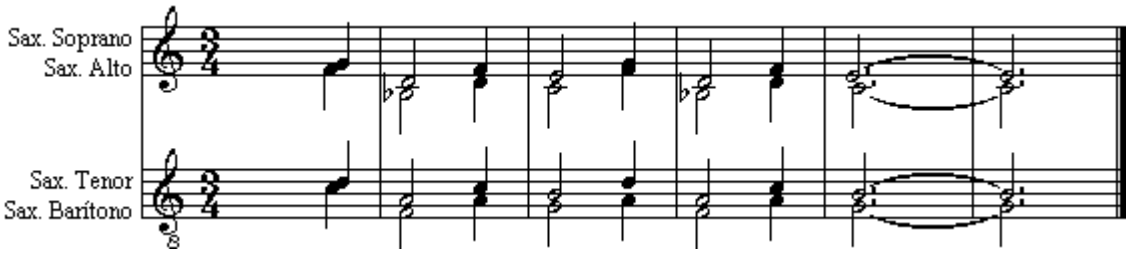
[74] "Tipo de acompanhamento […] em que todas as vozes cantam o mesmo ritmo […]" (SHOENBERG, 1996 p. 108).

Exemplo 17 – Estruturas harmônicas da primeira frase da parte **C**



Na segunda frase, a primeira parte é constituída de blocos fechados com baixo na sétima de forma a se adaptar melhor à melodia sempre tocada na quinta do acorde. Esta primeira parte resolve no acorde Bb7M/F, substituto[75] do IV grau da tonalidade ocorrente. Deste momento até a **Coda,** os acordes gerados da harmonização do segundo motivo são Csus9, Bb7M/F, Dm7/A e C7M/G criando, apesar da substituição do IV grau pelo bVII7M, um ambiente modal jônio devido à ausência de um acorde dominante e de caráter tonal. Por estas mesmas implicações harmônicas, também podemos considerar toda a parte **C** como uma grande cadência plagal.

Exemplo 18 – Estruturas harmônicas da segunda frase da parte **C**



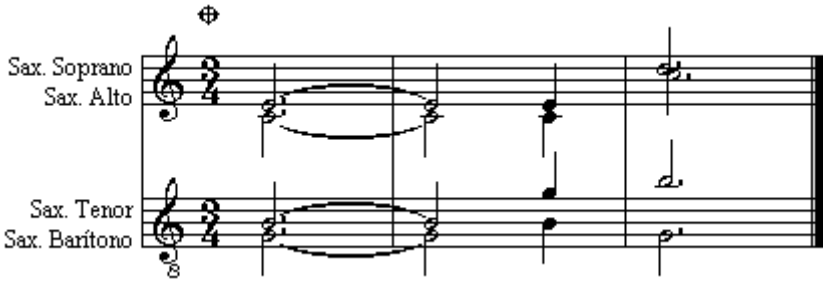
A grafia de toda parte **C** não corresponde às interpretações do grupo JPSax e do próprio compositor, fato este que, junto aos outros elementos não contidos na grade – vozes, flautas, acompanhamento de percussão e mudanças melódicas ou harmônicas – serão analisados em momento mais propício.

Finalmente, o **Coda** é constituído de um glissando do acorde de C7M/G para uma estrutura harmônica constituída do acorde de G11. Este momento cria no ouvinte a

[75] Devido à similaridade deste acorde com a classe de acordes de função subdominante do referido tom e sua existência na tonalidade homônima menor ele pode substituir, com devidas precauções, o acorde de IV da tonalidade ocorrente. Para o leitor que se interessar em se aprofundar neste tema recomendamos a leitura da dissertação de mestrado *Teoria da Harmonia na Musica Popular: uma definição das relações de combinação entre acordes na harmonia tonal* defendida no ano de 1995 por Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas no Instituto de Artes da Unesp – Universidade Estadual Paulista.

sensação de suspensão e de não-finalização, dando novamente a toda a peça uma abordagem mais modal que tonal.

Exemplo 19 – **Coda**



Ponto de Bala

Forma esquemática gravada e grafada na partitura: ternária, **A** (compassos 1 – 21) e **B** (compassos 22 – 29) como ponte de improvisação, **A** e **Coda** (compassos 32 e 33).

Duração Total*:* versão do Carlos Malta – 1:27*,* Versão do grupo JPSax[76] – 2:30.

Instrumentação: versão do Carlos Malta: Quarteto de saxofone[*], flauta baixo, pandeiro, estalar de dedos, contrabaixo elétrico[77]. Versão JPSax: Quarteto de saxofone

Material:

- Idioma: tonal / Modal
- Funções Harmônicas: tônica, Subdominante e Dominantes[78].
- Textura: polifônica, semi-contrapontística.
- Material melódico principal: dividido entre os quatro saxofones.

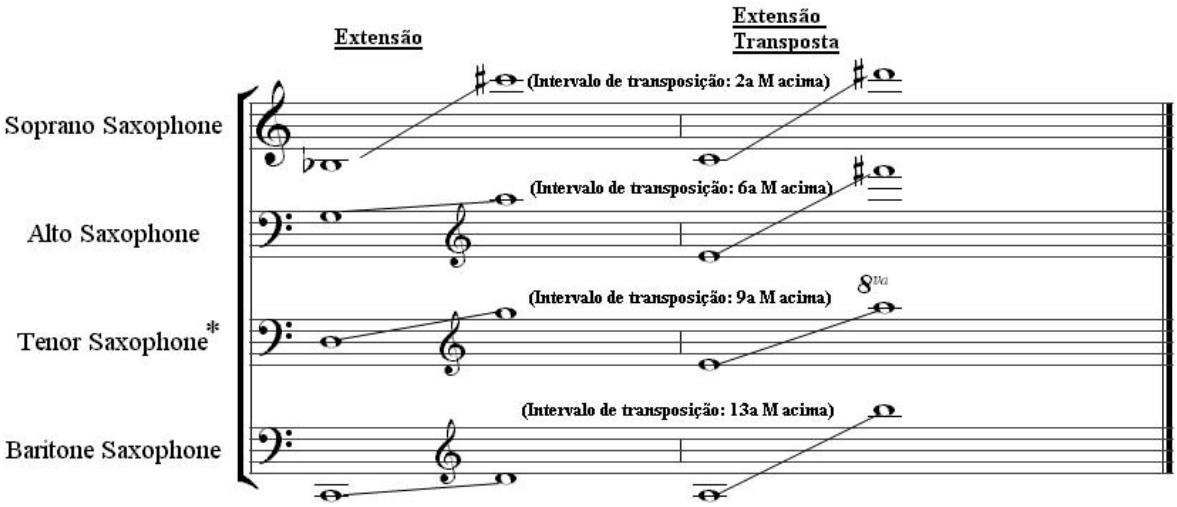
[76]JPSax – *Brasil um século de Saxofone* / CPC UMES 2001

[*] Na partitura original do arranjo não consta indicação de que o saxofone tenor deva tocar a melodia uma oitava acima, extrapolando em um terça menor a extensão utilizada normalmente por saxofonistas e arranjadores. No entanto, nas gravações, em workshops e entrevistas Carlos Malta toca e sugere que seja tocado uma oitava acima do escrito. Esta técnica chamada de superagudos é denominada como *técnica avançada* na performance de saxofone devido a difícil emissão e controle da nota.

[77]Apesar de ser considerado como parte da instrumentação, o contrabaixo elétrico tocado por Nico Assumpção na versão de Carlos Malta não exerce um papel relevante na instrumentação do arranjo, somente aparece como improvisador no *chorus* de improvisação do arranjo.

[78]Não consta na obra acorde maior com sétima menor, característico da função dominante, mas outros que ocupam a função deste, como acordes sus e aglomerados dissonantes.

Classe de alturas dos saxofones utilizada na composição:



Carlos Malta compôs a obra *Ponto de Bala,* em 1996, após ouvir o quarteto de saxofones *Which Finger*, baseando-se neste grupo para guiar toda a concepção que permeia a obra. Em entrevista[79], Malta afirma que sua intenção ao compor esta peça foi aumentar o repertório de obras para quarteto de saxofone. A composição foi gravada pela primeira vez pelo compositor no CD *Escultor dos Ventos* e re-gravada pelo grupo JPSax, como música de abertura, no CD *Brasil um Século de Saxofone.*[80]

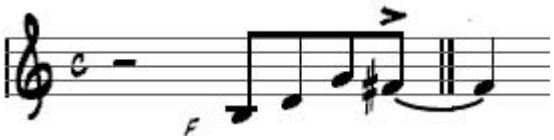
Ponto de Bala se caracteriza pelas dificuldades técnicas, daí a origem de seu título, exigindo do intérprete um bom domínio técnico musical: a melodia principal e os acompanhamentos mudam de instrumento a todo instante, exigindo dinâmica, aguçado senso rítmico e muita sutileza nos ataques e volume de som. A parte de sax tenor quando em *soli*, seguindo sugestão do próprio compositor, é tocada uma oitava acima do que está escrita, extrapolando a tessitura normal do saxofone; uma intricada sobreposição rítmica em toda peça, preponderando em trechos como **pontes**, **codas** ou *chorus* de improvisação dificulta a junção das partes; os dois acordes, Bsus4 e Esus 4 concerto, geram tonalidades que exigem um maior domínio técnico do instrumento em Bb e Eb (MALTA, 2006). De acordo com relato de Carlos Malta estas dificuldades fizeram com que grupos de escolas internacionais, como *Berkeley School of Music,* nos Estados Unidos e *Royal Conservatory*

[79] Entrevista cedida a revista *Sax & Metais* No 15 – 2008. p. 26 a 31.
[80] JPSax – *Brasil um século de Saxofone* / CPC UMES 2001

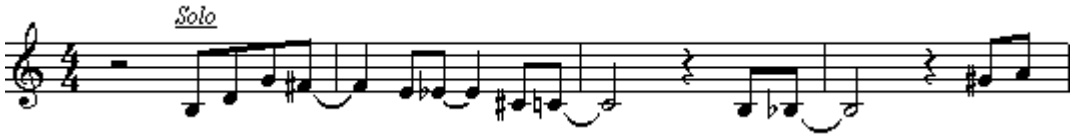
of Music, na Dinamarca, a princípio, não conseguissem êxito na execução da obra. Este fato foi motivo de alguns debates entre o compositor e os grupos estrangeiros que tentaram tocar a obra os quais alegaram que a peça se apresentava falha ou inexeqüível. No entanto, grupos brasileiros de estudantes e profissionais tocaram com êxito esta obra em diversas ocasiões e o próprio Malta atribui este êxito à familiaridade com o universo rítmico brasileiro.

A parte **A** da obra é dividida em seu eixo condutor melódico em três momentos. O primeiro (compassos 1 ao 9) inicia com o saxofone tenor em *soli* apresentando o motivo gerador de toda a parte **A,** que é evoluído, como conseqüente, através da transposição de sua segunda metade dando origem à frase que servirá como fio condutor desta parte.

Exemplo 20 – Motivo da Parte **A**

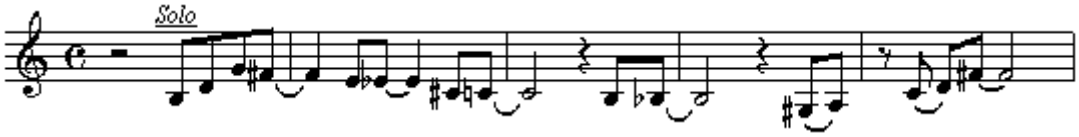


Exemplo 21 – Frase condutora da Parte **A**



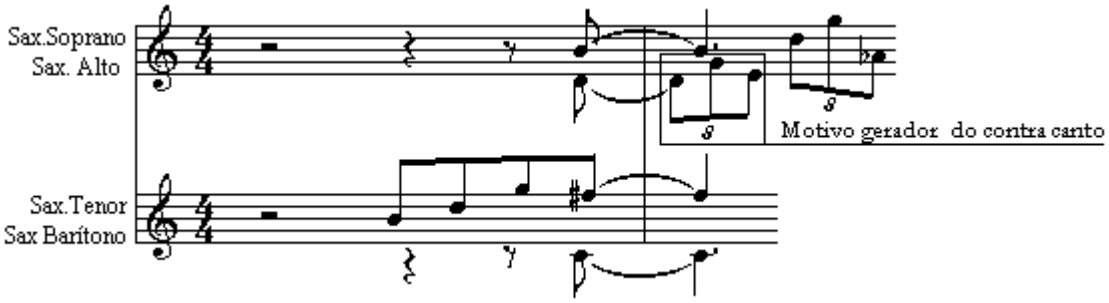
Esta frase é re-apresentada com uma pequena alteração em sua finalização que da à idéia inicial um caráter suspensivo e a conecta ao terceiro momento da parte **A**.

Exemplo 22 – Frase condutora com o final modificado



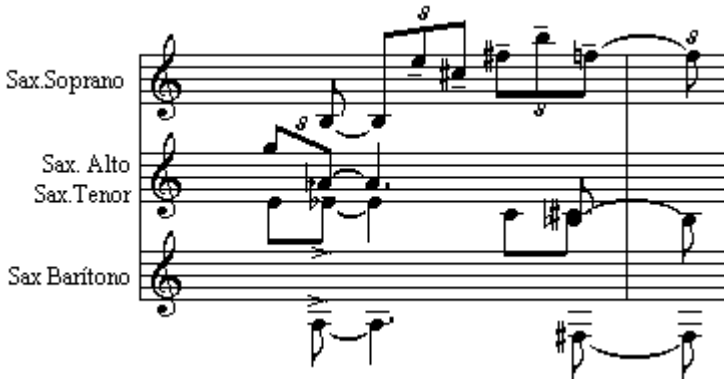
O motivo condutor, quando resolve na nota fá sustenido, é harmonizado por todos os saxofones restantes com uma estrutura harmônica que antecipa o primeiro tempo do compasso seguinte.

Exemplo 23 – Primeira estrutura harmônica da parte **A** com o início da frase em contra-canto



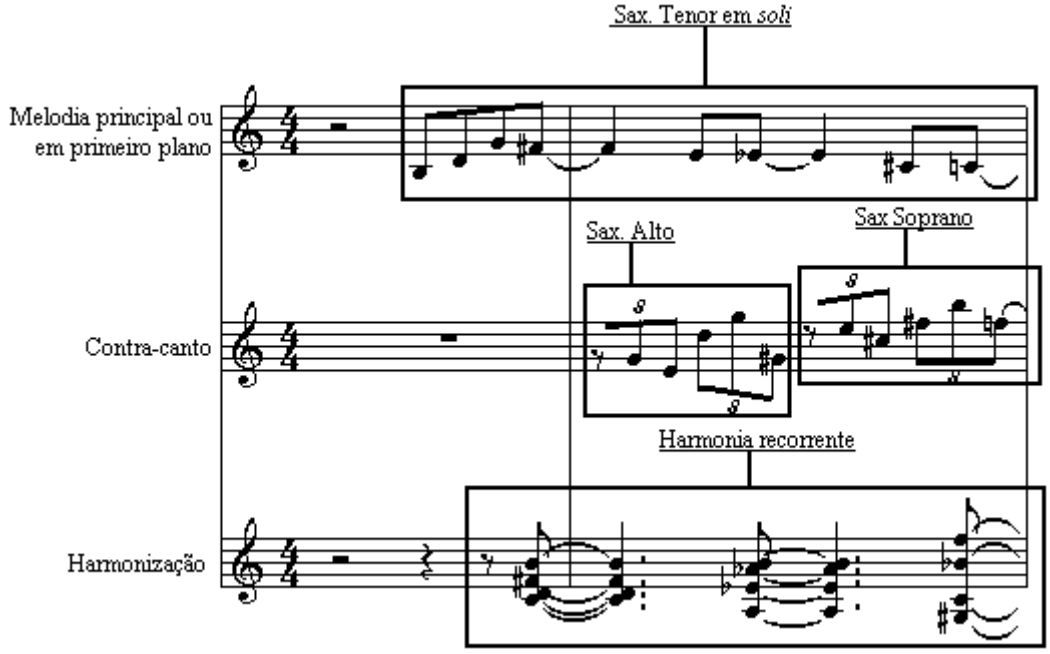
Esta estrutura harmônica serve nos dois primeiros tempos como base harmônica para uma frase de estrutura quartal em quiálteras de colcheia tocada em contracanto[81], que é iniciada pelo saxofone alto (exemplo 23) e resolve em outro bloco harmônico que serve de base para a continuação da frase em contracanto, agora tocada pelo saxofone soprano.

Exemplo 24 – Segunda estrutura harmônica com o final da frase em contracanto



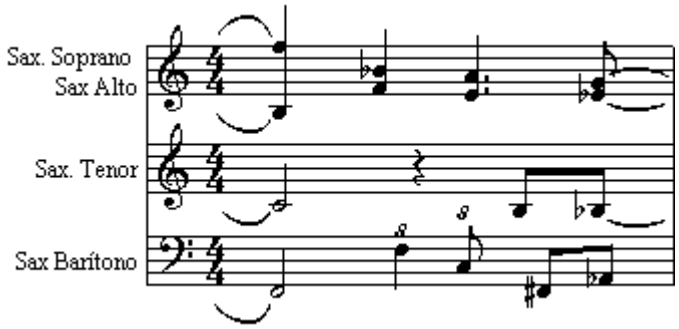
Exemplo 25 – Redução a três partes dos dois primeiros compassos

[81] Segundo Shöenberg, "A utilização de um contracanto também pode ser considerada um dispositivo semi-contrapontístico." (SHÖENBERG, 1991 p. 111)



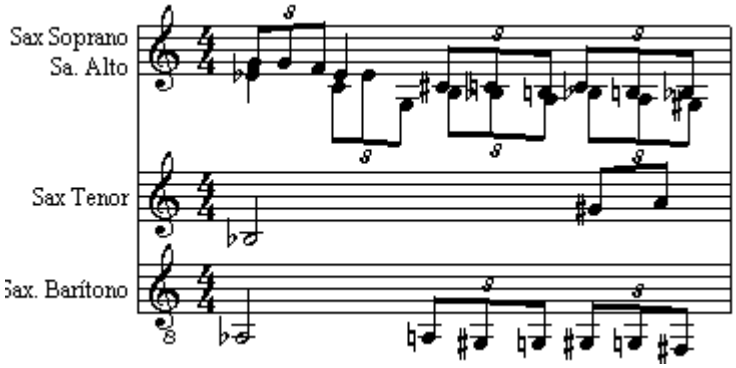
No próximo compasso (3), os saxofones que fazem o acompanhamento agora se dividem na estrutura de base harmônica e baixo. Os saxofones soprano e alto tocam duas quartas paralelas sobre uma linha de baixo em tercinas. Essas quartas resolvem na antecipação do acorde de Absus79.

Exemplo 26 – Compasso 3



Esta antecipação serve novamente para harmonizar uma pequena frase em contracanto e em tercinas que dará origem a uma estrutura harmônica em pirâmide, em posição fechada, sobrepondo o último tempo da frase em *soli* tocada pelo sax tenor. Este bloco (compasso 4) tocado pelos saxofones soprano, alto e barítono, apesar de estarem grafadas na grade original não foram gravados por nenhum dos dois intérpretes, fato este que será comentado em momento mais propício.

Exemplo 27 – Compasso 4

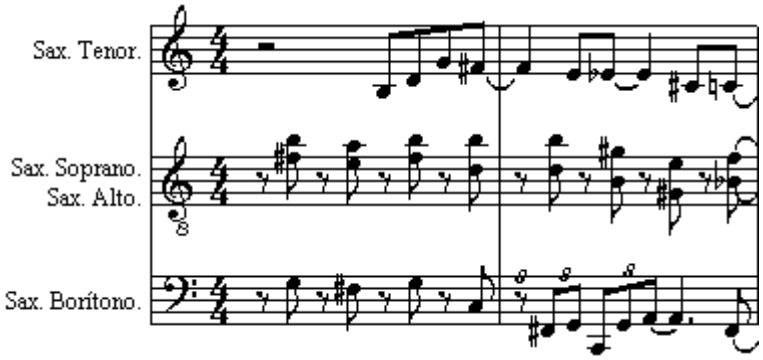


Após esta estrutura em meia pirâmide, os saxofones soprano, alto e barítono tocam em contratempo os acordes de G7M, F#m7, G7M, todos em estruturas de quartas e sétimas maiores, que resolvem em uma estrutura harmônica idêntica a apresentada junto ao motivo gerador da parte **A**.

Este primeiro trecho traz, além do motivo gerador (exemplo 20), todo o material rítmico, melódico e harmônico utilizado por Carlos Malta na composição da obra. Estes materiais se configuram em: sobreposição rítmica de divisões quaternárias e divisões ternárias, exemplos 24, 26 e 27; antecipação harmônica dos acordes tocados nos tempos fortes, exemplo 25; acentos nos contratempo, exemplo 28; aglomerados harmônicos em intervalos próximos, exemplos 24, 25 e 27; contracanto dividido entre os saxofones, exemplo 25.

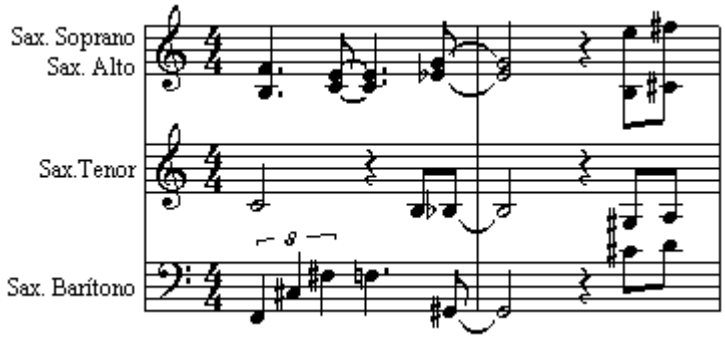
De forma diferente à exposição inicial da frase condutora, na re-exposição o compositor mantém o acompanhamento em contratempo do compasso anterior nos saxofones alto e soprano, desta vez em sextas e deixa a cabo do sax barítono fazer o contracanto utilizando o mesmo material motívico tocado pelos saxofones soprano e alto no compasso 2 (exemplo 25). É aqui que tem início o que chamamos de "segundo momento" da peça, que compreende dos compassos 5 ao 9. Neste compasso 5, as junções das vozes implicam nos acordes Esus79, Asus, A7M e antecipam o acorde de Csus79 do compasso seguinte.

Exemplo 28 – Compassos 5 e 6



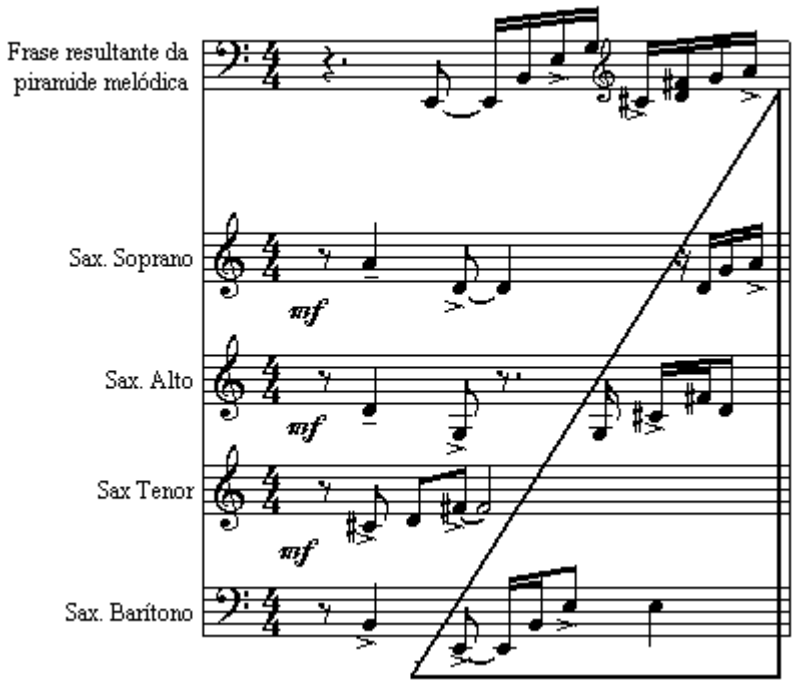
Nos compassos 7 e 8, o sax barítono termina a frase em contracanto iniciada, resolvendo na nota fá que serve de baixo para o acorde antecipado de Fsus7. Em seguida, todos os saxofones antecipam o acorde de Absus7(9) e resolvem em bloco fechado, com a nota da ponta do acorde tocada uma oitava acima, no acorde de D7M/A. Ocorre neste momento um cruzamento de voz entre o saxofone barítono e os saxofones tenor e alto.

Exemplo 29 – Compassos 7 e 8



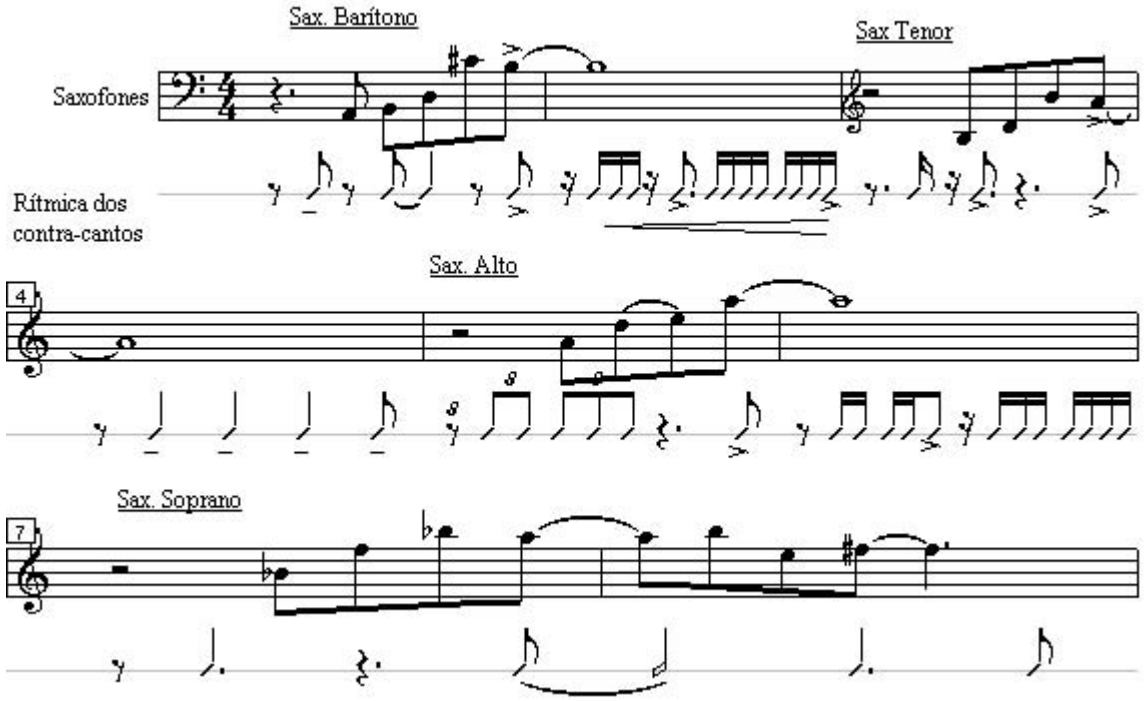
O gesto final deste "segundo momento" se constitui na harmonização da alteração final da frase condutora com o acorde de Bm7 e Em7 e em uma frase com estrutura piramidal, que se inicia no saxofone barítono e termina no soprano, como se esta fosse tocada por um único saxofone de extensão ampliada.

Exemplo 30 – estrutura melódica piramidal do compasso 9



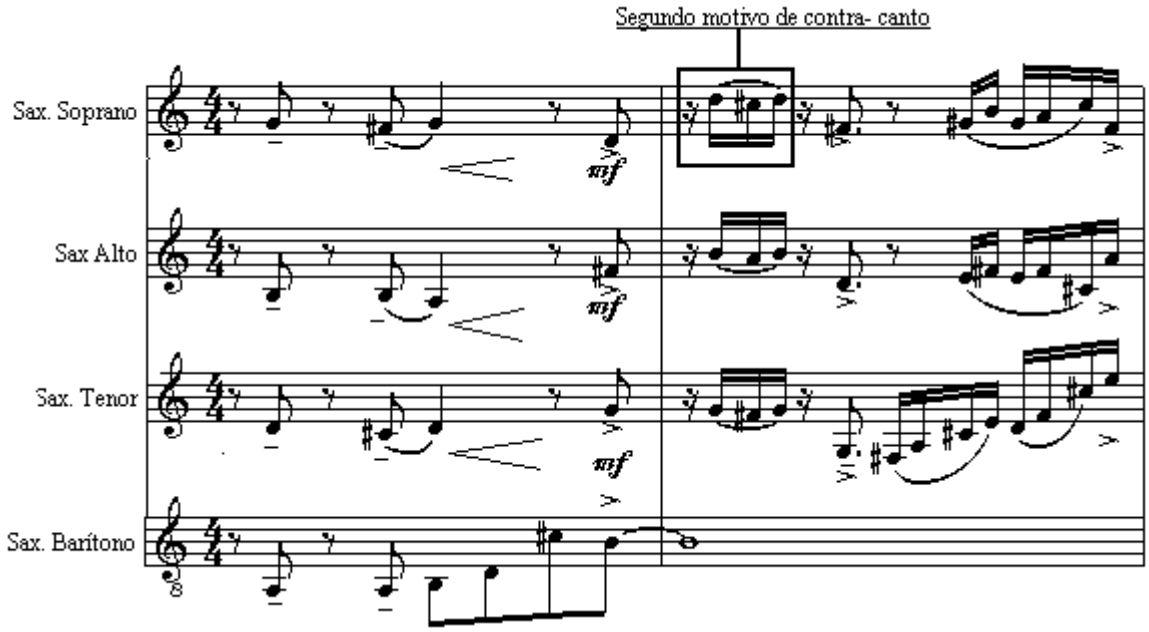
A partir do décimo compasso até o décimo sétimo teremos o que denominamos de "terceiro momento", que nada mais é que o motivo gerador transposto e tocado na seqüência dos saxofones barítono, seguido do tenor, alto e soprano. Todas as vezes que o motivo resolve uma nota de semibreve acontece uma frase em contracanto que se apresenta com a mesma estrutura rítmica, nos saxofones restantes, conforme esquematizado abaixo:

Exemplo 31 – compassos 10 ao 17 com linha melódica e a rítmica do contracanto



Mais detalhadamente, os blocos harmônicos do compasso 10 são montados na estrutura do acorde de Asus7. O contracanto tocado no compasso 11 pelos saxofones tenor, alto e soprano são inicialmente uma apojatura do acorde de G/B em posição fechada e, em seguida, uma frase em semicolcheia, cuja harmonia transita entre Em7 e Bm7. Este compasso utiliza os mesmos materiais motívicos e harmônicos apresentados nos exemplos 30 e 29. Existe neste ponto uma despreocupação quanto ao cruzamento de vozes, o que acreditamos ser um efeito intencional do compositor.

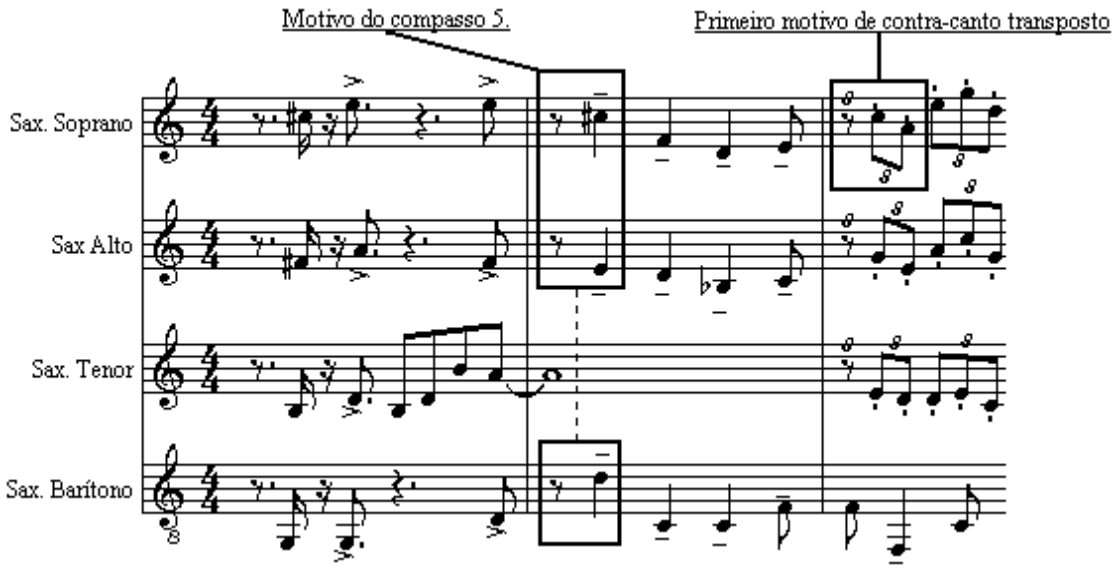
Exemplo 32 – Contracanto tocado sobre o motivo gerador apresentado pelo saxofone barítono (compassos 10 e 11)



Como demonstrado no exemplo 31, o segundo saxofone, ao apresentar o motivo gerador transposto, é o tenor, precedido de um *tutti* em bloco estruturado em intervalos de quinta que resolve no acorde de D9 na segunda metade do quarto tempo do compasso 12. Assim que o saxofone tenor resolve o motivo na nota Lá, os outros saxofones tocam uma estrutura baseada no material motívico de contracanto apresentado no compasso 5 (exemplo 28, pg. 59 e 58), porém, neste momento, ele é transposto e tocado com articulação *tenuta*.

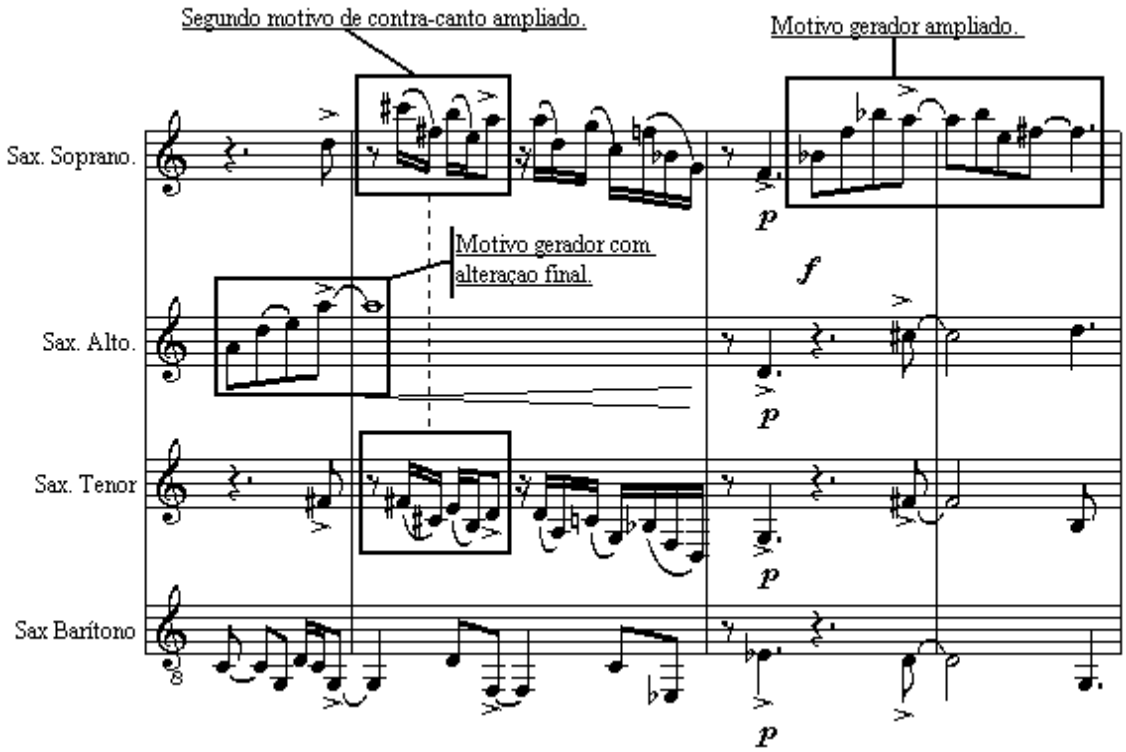
Verticalmente, existe neste trecho um aumento gradual da tensão harmônica com a finalidade de resolver na frase que precede a re-exposição do motivo gerado pelo saxofone alto. A harmonia tocada é um acorde de A11, Dm7/C e um aglomerado harmônico formado de dos intervalos de sétima menor entre os saxofones Barítono e Alto e uma terça maior entre os saxofones Alto e Soprano que resolve na metade do último tempo como se antecipasse a harmonia do próximo compasso, no acorde de F7M. No compasso seguinte, somente o saxofone barítono recorre às notas do acorde anterior como acompanhamento, ficando a cabo dos outros saxofones, tocar uma melodia em bloco utilizando o motivo melódico, modificado, do primeiro contracanto apresentado no compasso 2 (exemplo 23) harmonizado na tonalidade de C.

Exemplo 33 – Compassos 12, 13 e 14



Após esta frase em tercinas do compasso 14, é a vez do saxofone alto apresentar o motivo gerador, agora com expressiva mudança em sua terminação, já que ao invés de resolver com grau conjunto descendente, resolve uma quinta acima. Neste momento, o saxofone barítono abandona a função melódica e harmônica do contracanto e faz as antecipações dos pedais harmônicos enquanto os saxofones tenor e soprano tocam uma melodia de estrutura preponderantemente quartal utilizando o segundo motivo de contracanto apresentado nos compassos 9 e 10 (exemplos 30 e 32). Ao tocar este último contracanto, todos os saxofones tocam em bloco o acorde de Eb7M(9) que precede a última vez de transposição do motivo gerador pelos diversos saxofones (compassos 17). No entanto, nesta última re-exposição o motivo gerador é aumentado por uma escapada por salto, resolvendo na mesma nota do motivo gerador em seu estado original, encerrando assim o ciclo de exposição do motivo em todos os saxofones. Este encerramento é reforçado pelo acorde de D7M e G7M dispostos em posição fechada.

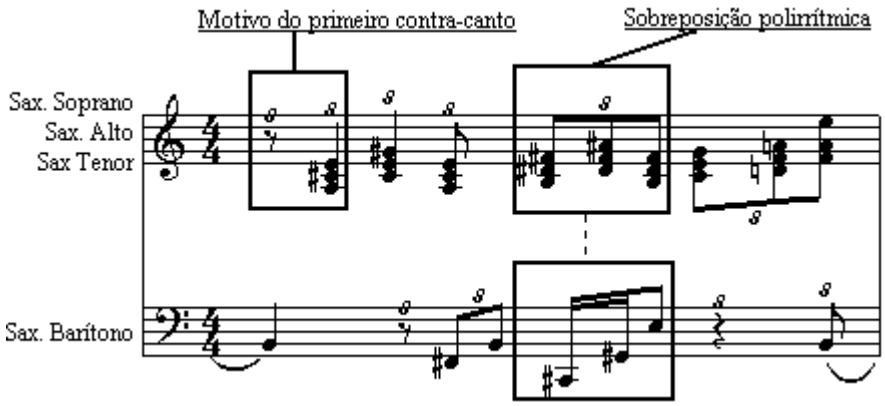
Exemplo 34 – compassos 15, 16 e 17



Ao encerrar o referido ciclo, o compositor retoma, sem qualquer alteração, os quatro primeiros compassos da obra com os quais encerra a parte **A**, "amarrando" todo o material harmônico e melódico apresentado.

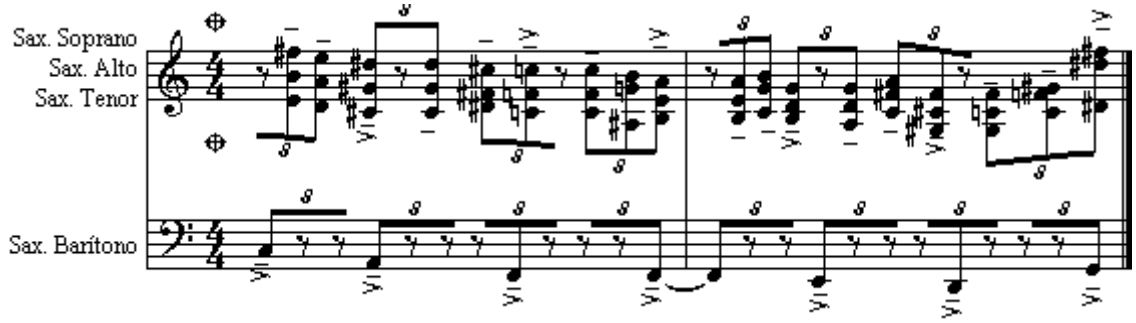
A parte **B,** ou como grafado na partitura, ponte para improvisação, se constitui de um *ostinato* escrito a duas partes sobre o acorde de Bsus7 que, após ser repetido quatro vezes, é transposto para Esus7. Carlos Malta retoma o motivo do primeiro contracanto em blocos harmônicos fechados tocados pelos saxofones soprano, alto e tenor, e contrapõe esta estrutura a uma linha melódica tocada pelo barítono que transita entre divisões ternárias e quaternárias. No final desta parte, o motivo gerador é tocado em tutti pelos saxofones retornando à parte **A** da peça.

Exemplo 35 – *ostinato* da parte **B** ou ponte para improvisação



Após a re-exposição do **A** até o compasso 17, local onde termina o ciclo de exposição do motivo gerador (exemplo 34), o compositor segue para a **Coda**. Este é o motivo do primeiro contracanto tocado em blocos harmônicos quase totalmente abertos em quintas e quartas.

Exemplo 36 – **Coda**

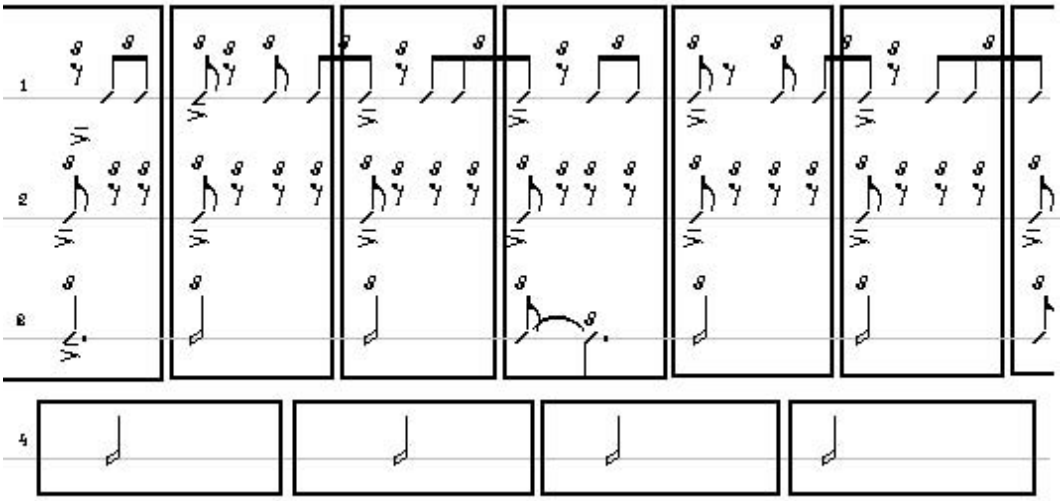


Chama-nos a atenção na **Coda** a relação rítmica entre as partes. Esta se constitui em uma mudança de pulso de semínima[82] para outro representado pela unidade de tempo de uma mínima em quiáltera. No exemplo abaixo, a primeira linha representa a rítmica da frase tocada pelos saxofones soprano, alto e tenor; a segunda linha, a frase tocada pelo saxofone barítono; na terceira, a rítmica do pulso conseqüente das duas primeiras linhas; a quarta, e última, mostra a defasagem de todo o trecho em relação ao pulso. Esta sensação de defasagem se intensifica na versão de Carlos Malta devido à inserção de instrumentos percussivos, não grafados na partitura original, que mantém o

[82] Na versão do compositor o estalar de dedos simulando a contagem de tempo é melhor representado pela mínima, razão pela qual podemos considerar esta figura também como unidade de tempo da obra.

ritmo subdividido em quatro tempos – característica do compositor que será discutida em momento mais oportuno.

Exemplo 37 – complexo rítmico do **Coda**



2.4. Descrição dos Arranjos

Baião de Lacan

Forma esquemática da gravação do compositor Guinga: forma ternária; Introdução (compassos 1 – 21 utilizando o material melódico da parte que aqui chamaremos de **A**), **A** (compassos 22 – 35), **B** (compassos 36 – 45 com repetição e segue de 46 ao 55) **C** (compassos 56 – 63) **Ponte** (similar à introdução) e repete toda a forma até o **Coda** (compassos 64 – 68).

Forma esquemática da gravação de* JPSax[83] *e segundo grafado na partitura do arranjo estudado[84]: introdução (compassos 1 – 6), **A1** (compassos 7 – 17, com repetição), **A2** (compassos 18 – 24 com repetição), **B** (compassos 25 – 36) **Ponte**[85] (compassos 37 – 68 com repetição), **C** (compassos 69 – 82), retorno para a parte **A1, A2, B,** seguindo para o **Coda** (compassos 83 e 84).

[83] JPSax – *Quarteto* / CPC UMES 1998

[84] O arranjo de Carlos Malta apresenta algumas discrepâncias com relação à versão do compositor Guinga. Caso for necessário nos remeter as indicações da transcrição da versão do compositor (Guinga), esta será esclarecida em nota ou no corpo do texto.

[85] Não há o repetição da **Ponte** na versão do grupo JPSax.

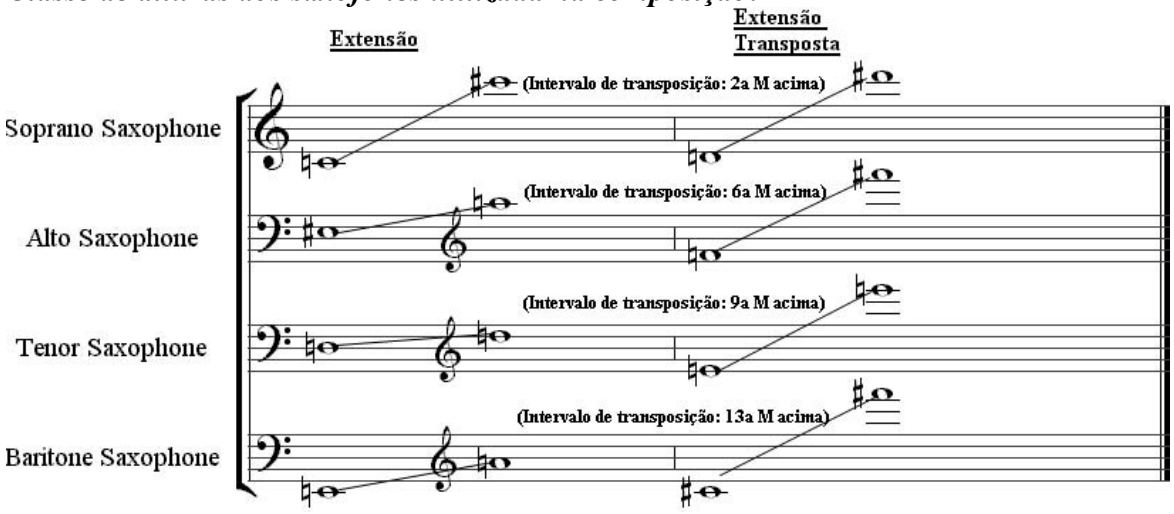
***Duração Total**:* versão gravada pelo grupo JPSax – 2:32. Versão do compositor gravada no álbum *Delírio Carioca*[86] – 3:05.

Instrumentação: versão Carlos Malta[87]: quarteto de saxofone. Versão JPSax: quarteto de saxofone, zabumba, triângulo e agogô.

Material:

- Idioma: modal / tonal – somente a parte **B** da obra segue um contexto harmônico de características tonais.
- Funções Harmônicas: tônica, Subdominante e Dominante.
- Textura: homofônica (melodia acompanhada)
- Material melódico principal: dividido entre os quatro saxofones.

Classe de alturas dos saxofones utilizada na composição:

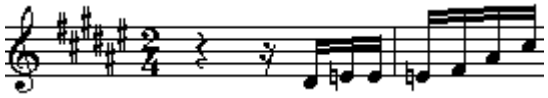


A versão de Guinga[88], compositor da obra gravada no álbum *Delírio Carioca,* inicia com violões tocando três vezes a primeira frase da parte **A,** as duas primeiras, em uníssono e a terceira, em intervalos de terça**,** acompanhados de triângulo e zabumba. Após esta primeira frase, o violoncelo toca junto com os violões e percussão toda a parte **A** da

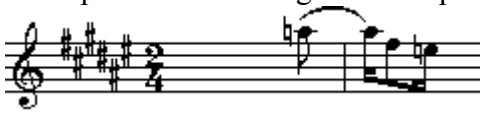
[86] GUINGA – *Delírio Carioca* / Velas – 270-264/1993
[87] Considero neste momento a grade do arranjo como sendo a versão idealizada por Carlos Malta.
[88] Carlos Althier de Souza Lemos Escobar, Guinga, nasceu no Rio de Janeiro em 10 de junho de 1950, aprendeu intuitivamente violão aos 13 anos e aos 16 já era compositor. Trabalhou profissionalmente acompanhando artistas como Clara Nunes, Beth Carvalho, Cartola, João Nogueira entre outros. Teve sua obra gravada por Elis Regina, Michel Legrand, Sergio Mendes, Leila Pinheiro, Chico Buarque, Ivan Lins, etc. Hoje compõe em parceria com Paulo César Pinheiro, Aldir Blanc, Chico Buarque, Nei Lopes, Nelson Mota e Luiz Felipe Gama. Até o momento de nossa pesquisa tem sua produção gravada em seis CDs solos.

música, finalizando a introdução. Deste momento em diante, o tema é cantado pela cantora Leila Pinheiro, acompanhada por violões, violoncelo e percussão até a **Ponte,** que é uma repetição da introdução sem a apresentação inicial das quatro vezes da melodia. As partes são re-expostas até o **Coda**. Esta obra se constitui, na sua parte **A** e **B,** de um tratamento melódico de um motivo gerador estruturado sobre a tétrade do acorde de F#7, de elementos rítmicos do estilo em que se apresenta, o Baião, e de um contexto harmônico do modo Mixolídio em F#. Na parte **C,** um novo elemento melódico e harmônico é apresentado utilizando rítmicas sincopadas e harmonias que transitam entre os acordes de C, C7 e Gmag7.

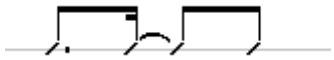
Exemplo 38 – Motivo gerador da parte **A** e **B** da versão compositor



Exemplo 39 – Motivo gerador da parte **C** da versão do compositor



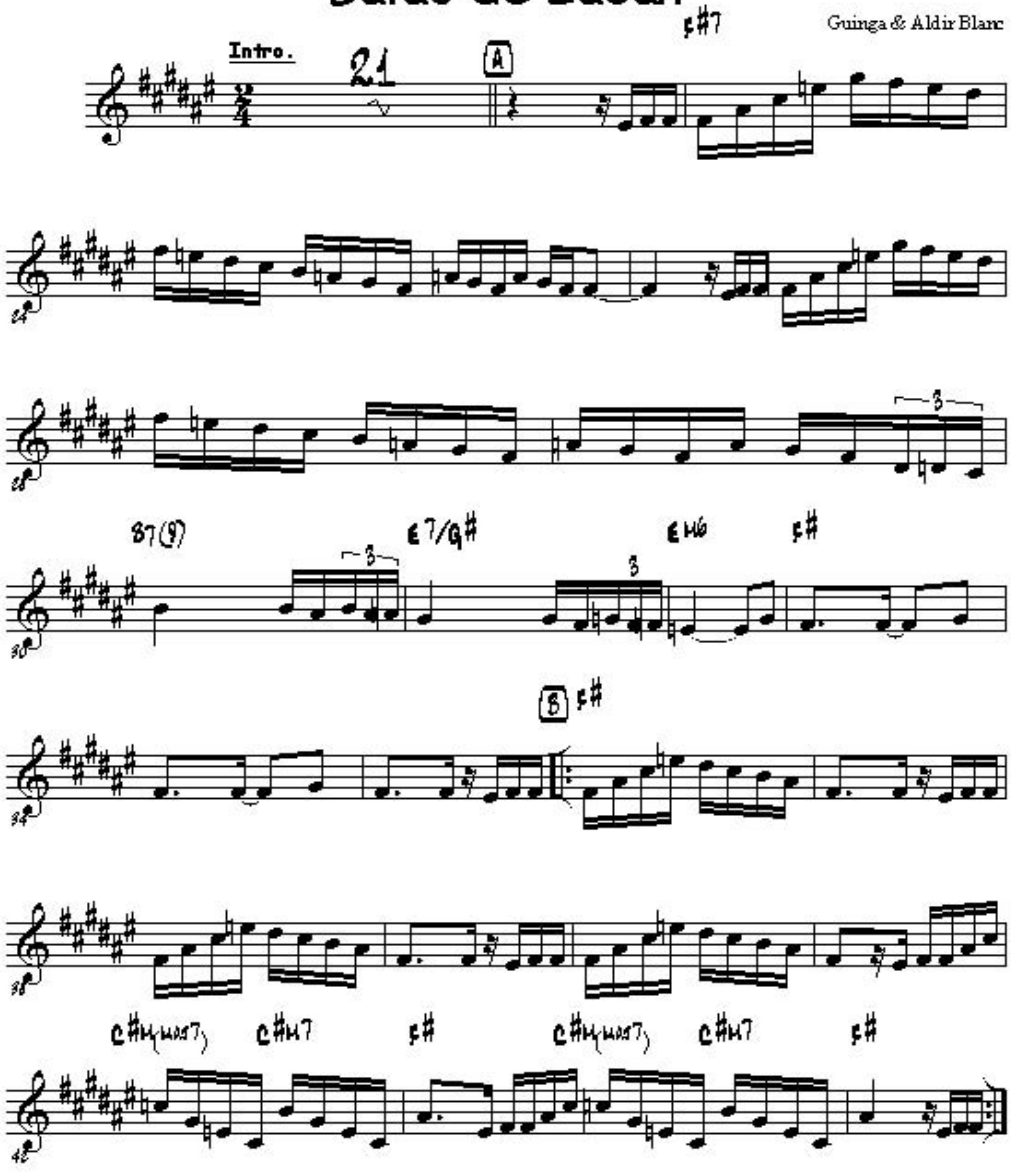
Exemplo 40 – Acentuação rítmica oriunda do baião presente em toda obra

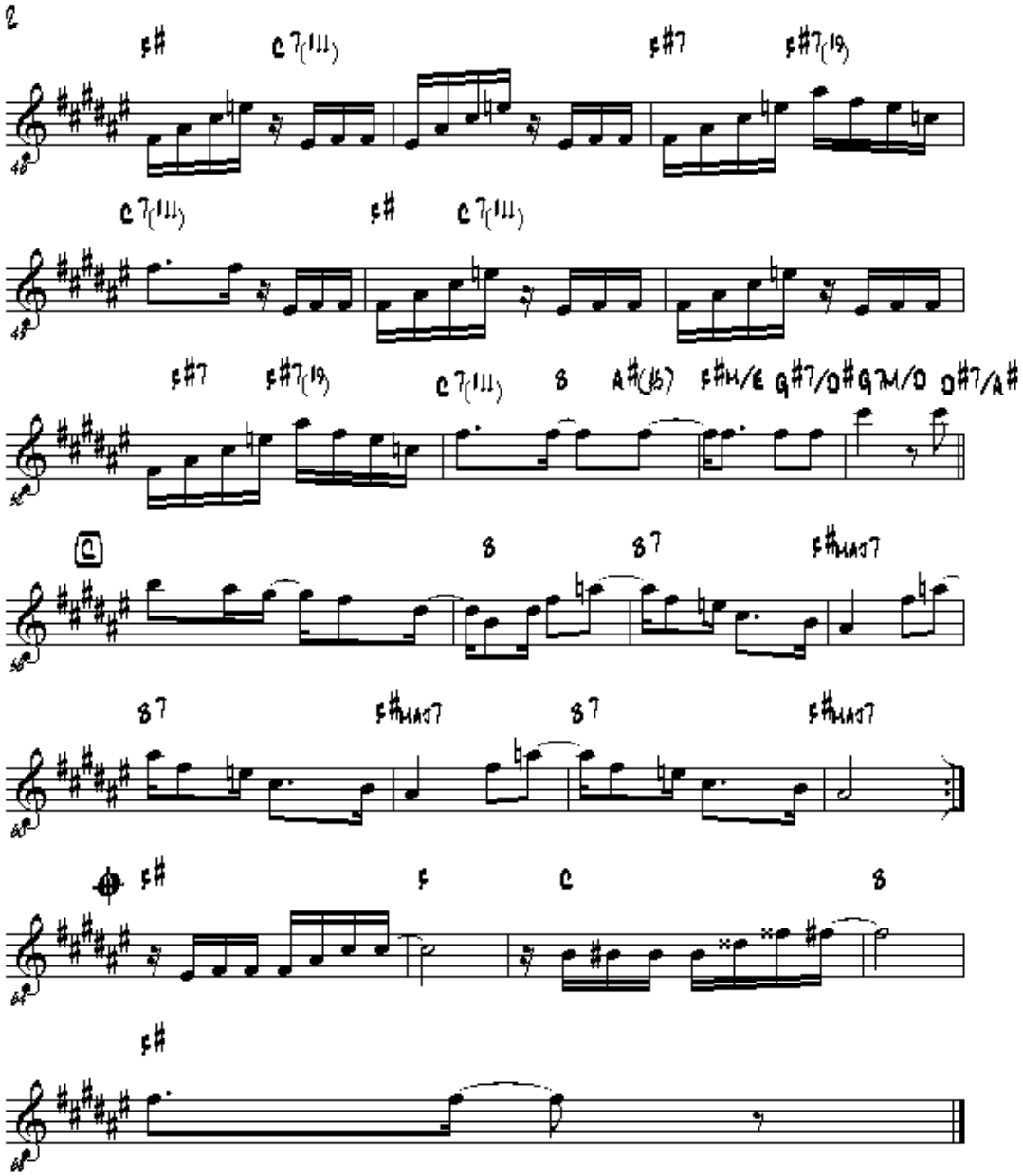


Exemplo 41 – Transcrição da melodia e harmonia da canção

Baião de Lacan

Guinga & Aldir Blanc





No arranjo da obra *Baião de Lacan,* feito por Carlos Malta, nosso foco na pesquisa, há uma inversão das partes da música. Após a introdução, já é tocado, de imediato, o material melódico da parte **B** da versão do compositor. A parte **A** do compositor somente será utilizada pelo arranjador no trecho do arranjo aqui chamado de **C**.

O arranjo de *Baião de Lacan* foi confeccionado no ano de 1994, já como fruto do trabalho de *Sideman*[89]*,* que Malta desenvolvia com o compositor. Neste arranjo, Carlos Malta intuía a sua utilização como ferramenta didática em cursos e workshops, motivo pelo qual manteve a tonalidade de F# no arranjo, dificultando sua execução, como cita em entrevista[90]:

> eu escrevi isso pra aplicar num curso que eu fui dar em João Pessoa pruns meninos que acabaram, depois deste curso, eles formaram aquele quarteto, […] JPSax.Esses foram os primeiros arranjos[91] que eles tocaram, entendeu? Então é legal porque a gente, nessa época, a gente podia experimentar uma, por exemplo, o Baião de Lacan é uma música feita por violão, é maravilhosa pra estudar o saxofone, pô! ficou numa tonalidade nojenta então é pruuuu, sabe? É uma lama né? aquele cheio de semi-tons e não sei o que, mas é uma maravilha, pra você aprender a mexer no instrumento é ótima, entendeu? E soa bem na tonalidade original, entendeu? Soa muito bem, eu gosto, e eu aplico esse arranjo até hoje cara, eu vou pra Dinamarca lá, neguinho me xinga, - pô! porque você não fez em sol? Não porque em sol fica fácil, pô! toca assim, vamos lá, é pra aprender a tocar isso ai né?, então é baseado no conhecimento que eu tenho no instrumento quando eu escrevo um arranjo pra quarteto de saxofone.

A introdução se inicia com uma idéia similar a utilizada pelo compositor quando gravou a obra no Cd *Delírio Carioca*. Os saxofones tocam em denso bloco harmônico – como naipes de saxofone em *big bands* – a primeira frase da parte **A**. No arranjo, esta frase é tocada duas vezes sempre resolvendo no acorde de F#sus7. Verticalmente, os dois primeiros compassos desta frase são blocos harmônicos em estruturas quartais com nona acrescentada, gerando um intervalo de terça entre as vozes do meio e um intervalo de segunda entre as mais graves. No compasso seguinte, há distanciamento intervalar entre o saxofone barítono e o tenor gerando quintas paralelas entre eles. No último compasso, os saxofones barítono e tenor tocam em oitavas paralelas, os saxofones soprano e alto revezam em quintas e quartas de forma a sempre manter um

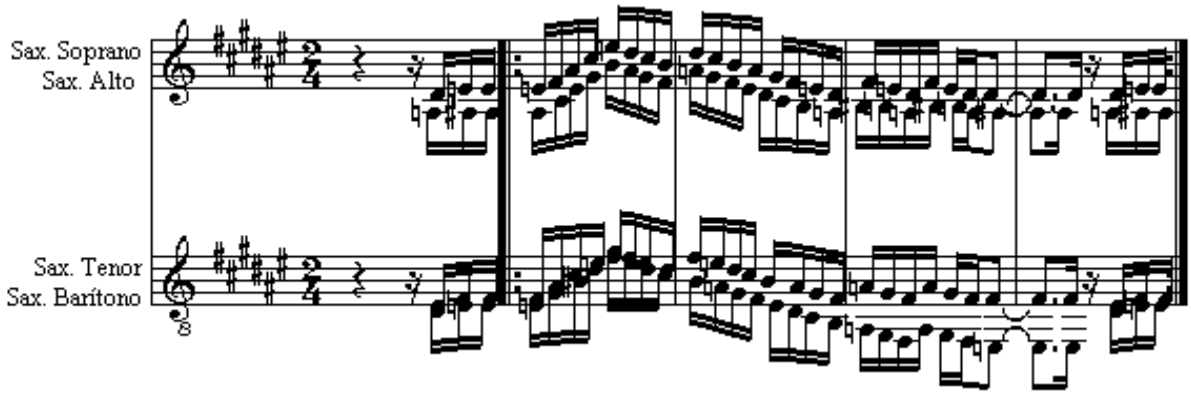
[89] Literalmente, homem do lado. Este estrangerísmo é utilizado na música popular para designar os músicos que atuam em obras – especificamente em CDs, discos ou shows – de terceiros. O trabalho de Malta como *Sideman* com o compositor Guinga esta presente nos Cds *Cheio de Dedos*/ Velas – 270,010 / 1996 e *Noturno Copacabana* / Velas – 270.256 / 2003.

[90] Carlos Malta em entrevista concedida em seu apartamento no dia 03/08/2007

[91] Os referidos arranjos são, *Catenga, Baião de Lacan* e *Ponto de Bala* e *Pardindonde*, nosso material estudado nesta pesquisa.

intervalo de terça, ora maior ora menor, nas vozes do meio. Esta estrutura que se abre de segundas a oitavas nas vozes graves, resolve no acorde de D#/E, que é disposto com a sua estrutura superior em Drop2, mais o baixo soando uma nona abaixo da terceira voz. A junção das vozes, na primeira metade da frase, gera o modo de F# lídio dominante, ou mixolídio #4, e na segunda metade o modo ocorrente é de F# na escala de Blues.

Exemplo 42 – Redução da primeira frase em blocos harmônicos

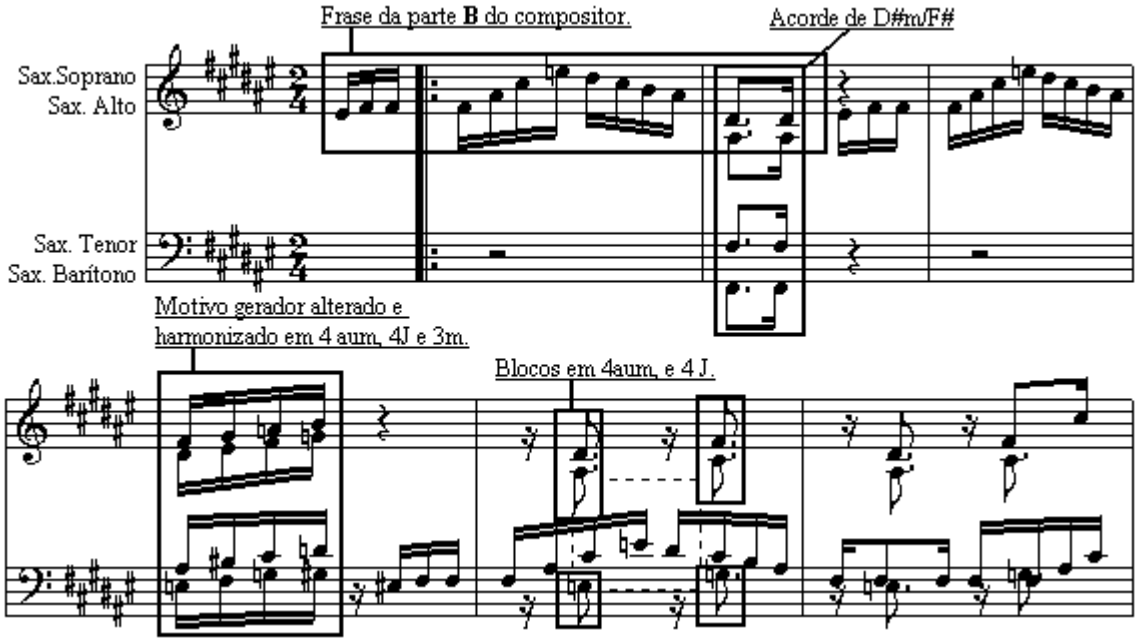


Após esta breve introdução, tem início a parte que no arranjo chamamos de **A1**. Os primeiros cinco compassos deste trecho se constituem na primeira frase, de caráter antecedente, que se repete da parte **B** da versão do compositor (exemplo 41), e é tocada nos saxofones soprano, alto e tenor, respectivamente a cada repetição.

A primeira apresentação da frase, compassos 7 e 8, é feita em *soli* pelo saxofone soprano e ao final, suas duas últimas notas são harmonizadas em bloco pelos saxofones restantes, ocorrendo o acorde de D#m/F#, harmonia diferente da versão do compositor, F#7. Após este bloco, fica a cargo do saxofone alto repetir a frase em *soli,* agora com final da frase alterado pela inserção do motivo gerador com mudanças intervalares tocado em bloco de estrutura quartal, uma quarta aumentada e uma quarta justa, nas três vozes mais graves e em terças menor entre a primeira e segunda voz. Este fragmento serve de conexão à última exposição da frase agora tocada pelo saxofone tenor e ao acompanhamento tocados pelos saxofones restantes.

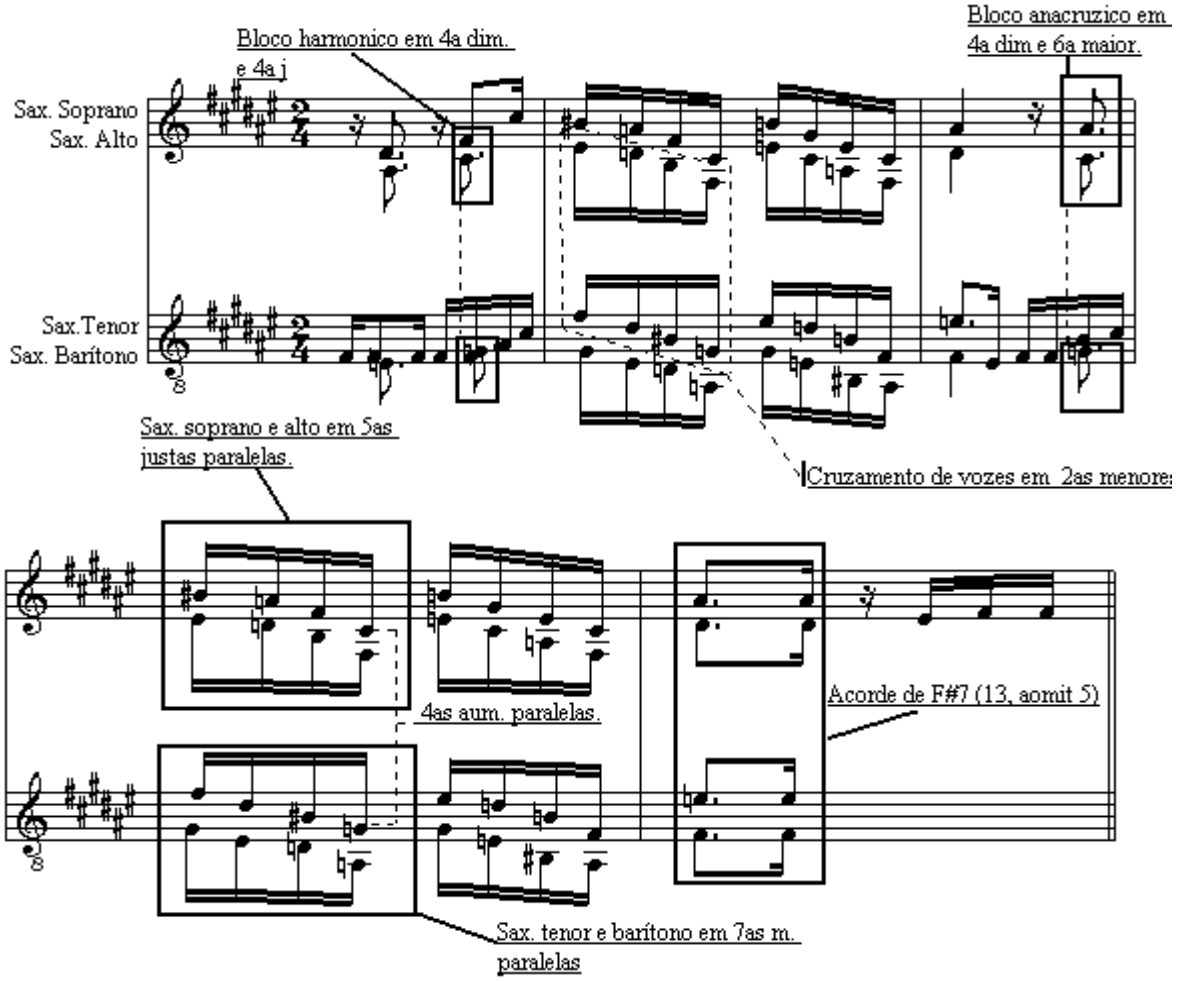
O acompanhamento nestes compassos, 11 e 12, são acordes tocados na segunda semicolcheia de cada tempo e, verticalmente, são blocos harmônicos formados também em quartas, aumentada e justa sobre as notas E e G naturais.

Exemplo 43 – Compassos 6 – 12



A segunda frase, de caráter conseqüente, é o motivo gerador da obra (exemplo 38) seguido de sua inversão e transposição (compasso 48 do exemplo 41). Nos próximos cinco compassos, fica a cargo do saxofone tenor tocar a primeira parte da voz principal e do saxofone soprano a segunda parte, acrescida de um denso bloco harmônico em um *tutti* dos saxofones restantes. Verticalmente, este bloco segue a lógica do aglomerado harmônico exemplificado no quarto compasso do exemplo acima. Poderíamos considerá-lo como sendo um acorde menor com a nona menor acrescida, ou o próprio acorde do trecho sem a quinta e com a sexta acrescida, porém, estas estruturas não seguem uma relação cordal, e sim timbrística. Especificamente, nesta nova ocorrência, compassos 13 e 15, há um cruzamento de vozes entre o saxofone tenor, que não toca mais a voz principal, e o saxofone alto, gerando intervalos paralelos de segunda menor entre ambos. Há também a ocorrência de intervalos de quarta aumentada entre o saxofone tenor e o soprano, que toca neste momento a voz principal, e de intervalo de sétima menor entre o barítono e o tenor. Este aglomerado em ambas as vezes (compassos 14 e 16) resolve no acorde de F#7 (13 omit5), sofrendo, na segunda vez, uma pequena alteração rítmica. Na repetição do bloco, comentado acima, um pequeno bloco montado com uma quarta diminuta e uma sexta maior, precede, como uma anacruse, o seu reaparecimento.

Exemplo 44 – compassos 12 a 16



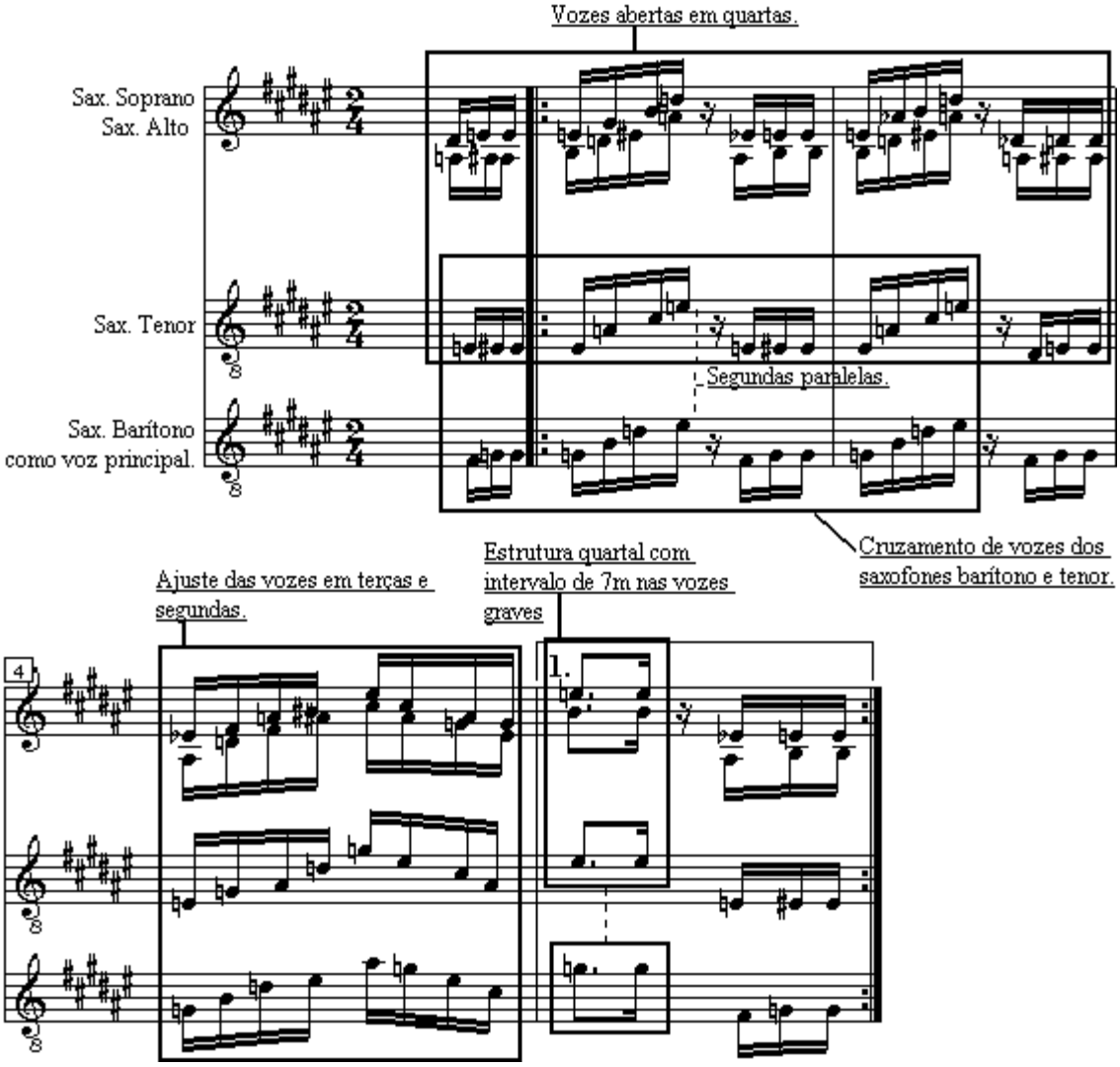
Após a repetição da parte **A1** o arranjador inicia a parte **A2,** tocada em *tuti* e em densos blocos harmônicos. Esta melodia se constitui de duas frases: a primeira é a repetição por três vezes do motivo gerador da parte[92] **A** e **B** (exemplo 38) seguido de sua transposição e inversão, frase que é repetida duas vezes; a segunda é a repetição de uma nota com a divisão rítmica em quatro colcheias pontuadas e duas colcheias normais, inicialmente similar à rítmica do Baião (exemplo 40). Esta segunda frase serve como uma pequena ponte para a parte **C**, de caráter contrastante na obra.

Esta primeira frase fica a cargo do saxofone barítono, que toca a linha principal, e sobre ela abrem-se as vozes dos outros saxofones. Devido a esta condição de conduzir a voz principal, há nos três primeiros compassos da parte **A2** um cruzamento de vozes entre

[92] Versão do compositor.

o saxofone barítono e o tenor, gerando entre eles, novamente, intervalos de segundas paralelas. Entre o saxofone tenor e os saxofones alto e soprano é mantido o intervalo de quartas, justas e aumentadas, estrutura que retoma a forma do bloco do exemplo 42. Nos compassos seguintes, há um ajuste entre as vozes fazendo com que mantenham, salvo em alguns momentos, intervalos de terças. Nesta segunda parte a tonalidade ocorrente, como no exemplo citado, é F# lídio dominante, ou mixolídio #4, e de F# na escala de Blues.

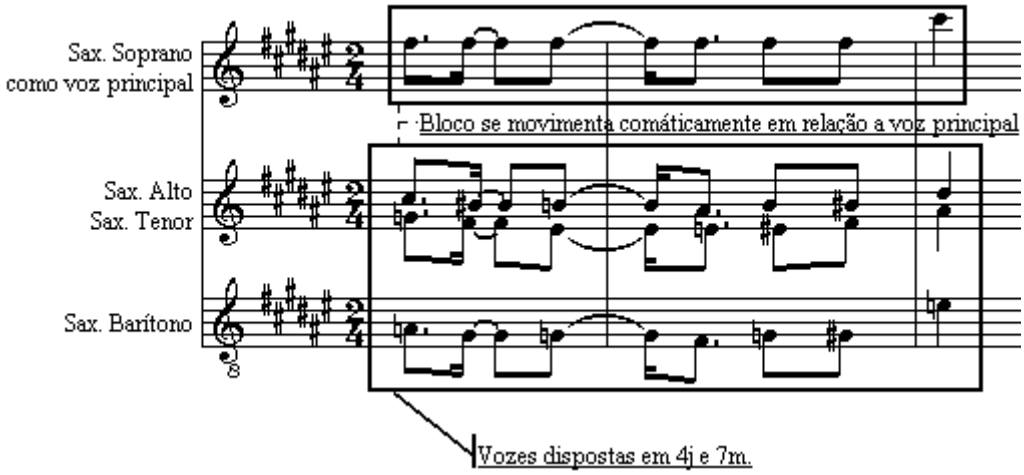
Exemplo 45 – Primeira frase da parte **A2**



A segunda frase, de caráter conseqüente, é tocada após a repetição do exemplo acima e ritmicamente se constitui, como dito anteriormente, de uma nota tocada em quatro colcheias pontuadas e duas colcheias normais. Sobre esta frase Carlos Malta abre vozes em

movimento cromático e isorítmico disposto de forma similar ao último bloco harmônico da frase anterior (exemplo acima) quartas paralelas nas vozes do meio do bloco e sétimas menores paralelas entre as vozes graves.

Exemplo 46. Segunda frase da parte **A2**

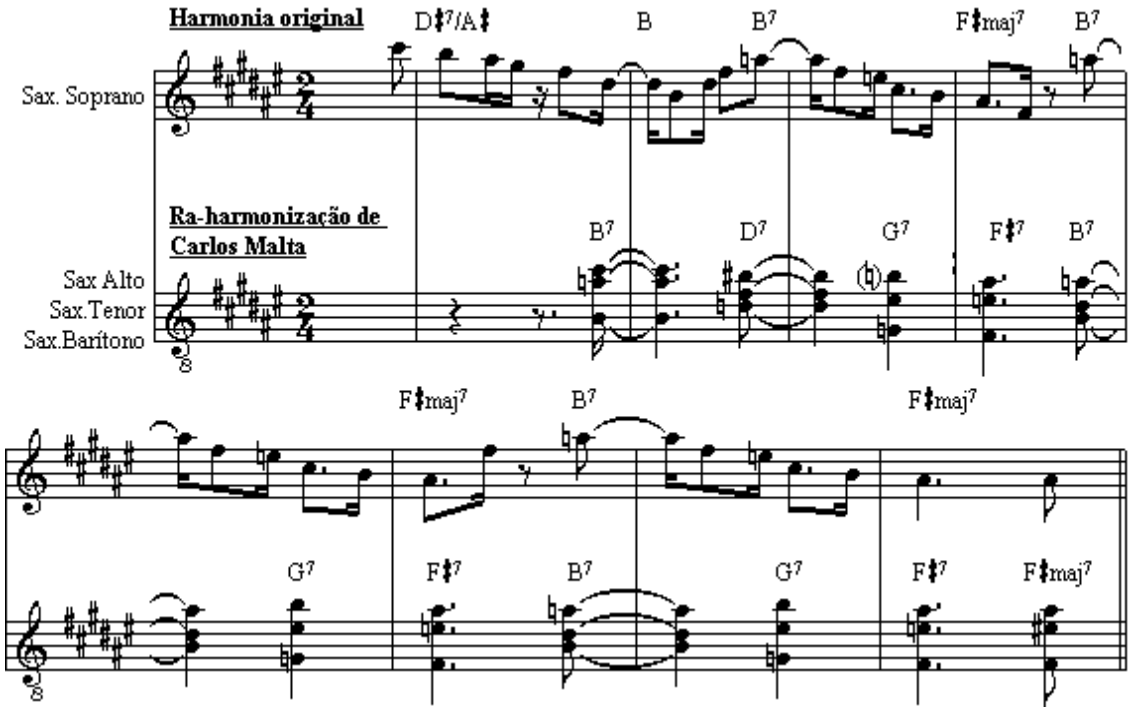


Esta segunda frase serve de conexão para a próxima parte, aqui chamada de **B**. Esta parte se constitui predominantemente da melodia acompanhada da parte **C** da versão do compositor, e serve de contraste em relação à parte anterior e a posterior. Neste trecho, o saxofone soprano toca em *soli* a melodia referente aos compassos 56 a 63, do exemplo 41, que é transcrita na grade do arranjo da forma como Carlos Malta a toca, implicando em algumas alterações rítmicas e melódicas com relação à versão do compositor Guinga. Ao imprimir em *Baião de Lacan* características peculiares de sua performance, Carlos Malta nos apresenta uma interessante faceta de seus arranjos, que se repetirá, como veremos adiante, no caso de *Catenga* e que, posteriormente, avaliaremos com maior profundidade

Verticalmente, com exceção da segunda e terceira ocorrência do acorde B7 e do acorde D7, Carlos Malta, neste trecho, monta os acordes de acompanhamento seguindo sempre as mesmas aberturas das vozes, traz o acorde sem a quinta, com a primeira voz fazendo a terça, a segunda fazendo a sétima e a voz mais grave fazendo as tônicas. Esta abertura pode ser considerada como uma abertura de drop2 de um acorde sem quinta. O ritmo harmônico neste trecho segue sempre antecipando em uma colcheia o primeiro tempo da frase e, depois, seguindo tético a cada tempo do compasso restante. O arranjador re-harmoniza esta parte substituindo os acordes de sétima maior por acordes dominantes,

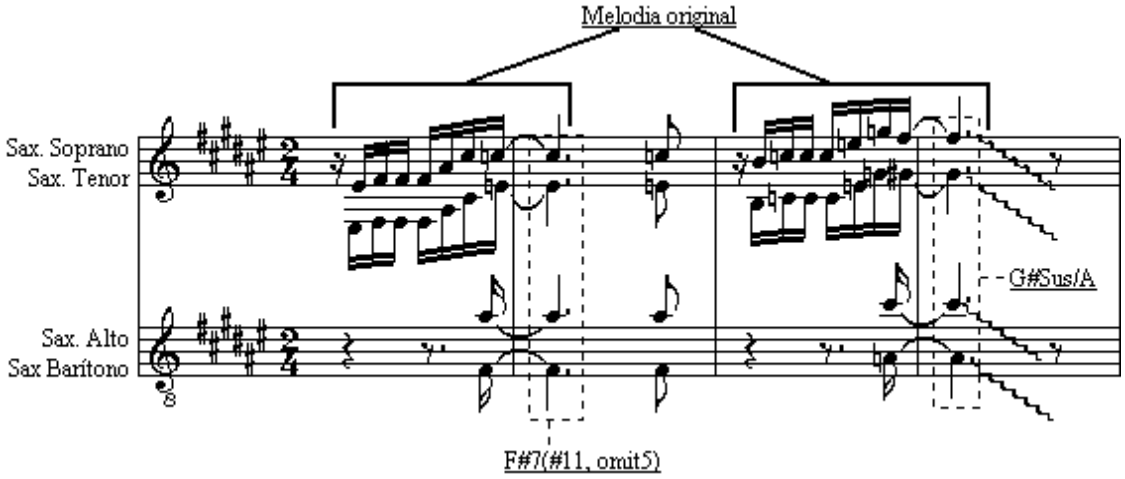
insere os acordes de D7, dominante individual de G7 que age como função de *SubV* resolvendo no acorde de F#7.

Exemplo 47 – Parte **B,** compassos 25 – 32



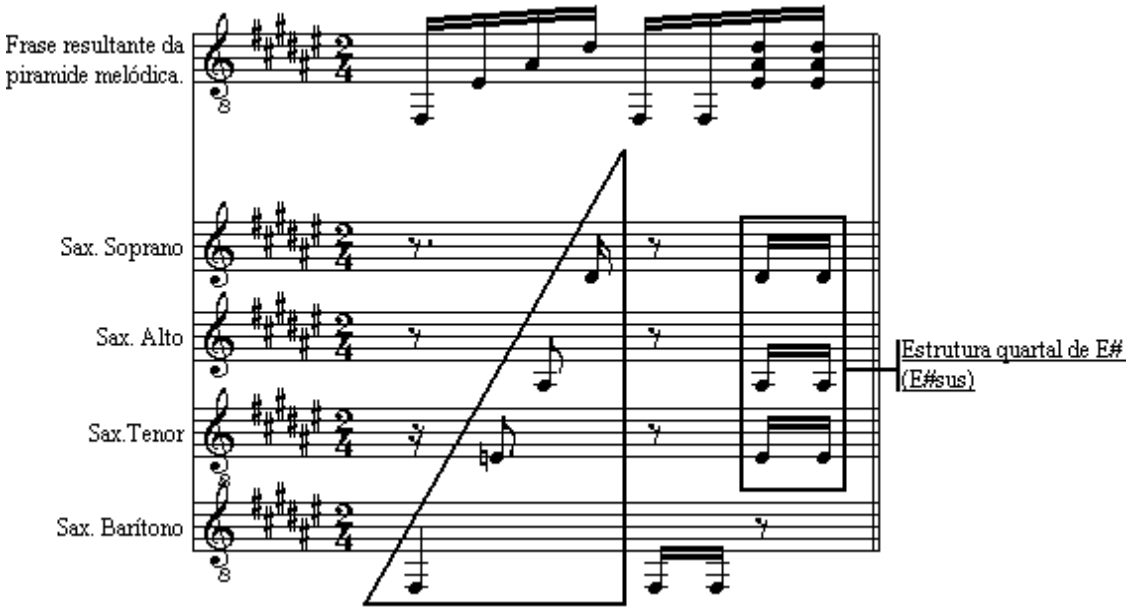
Os últimos quatro compassos da parte **B** é o material melódico do **Coda** da versão de Guinga, tocada em oitavas pelos saxofones soprano e tenor, e a cada final de frase são acompanhados, primeiramente, por um denso bloco do acorde de F#7 (#11, omit5) disposto em drop3 e por um bloco de G#sus/A.

Exemplo 48 – Parte **B**, compassos 33 – 36



Estes quatro últimos compassos descritos acima servem de conexão para uma extensa **Ponte**, 37 a 68, que se divide em cinco elementos melódicos. O primeiro elemento é a repetição por quatro vezes de uma estrutura tocada em pirâmide iniciada pelo saxofone barítono, seguido do tenor, alto e soprano, cada um tocando em um quarto do tempo. O resultante desta pirâmide é o arpejo do acorde de E#sus/F#, D#m9/F# ou F#maj7(13), que será em seguida tocado em bloco no segundo tempo do compasso com seu baixo nas duas primeiras semicolcheias e a estrutura quartal nas duas restantes.

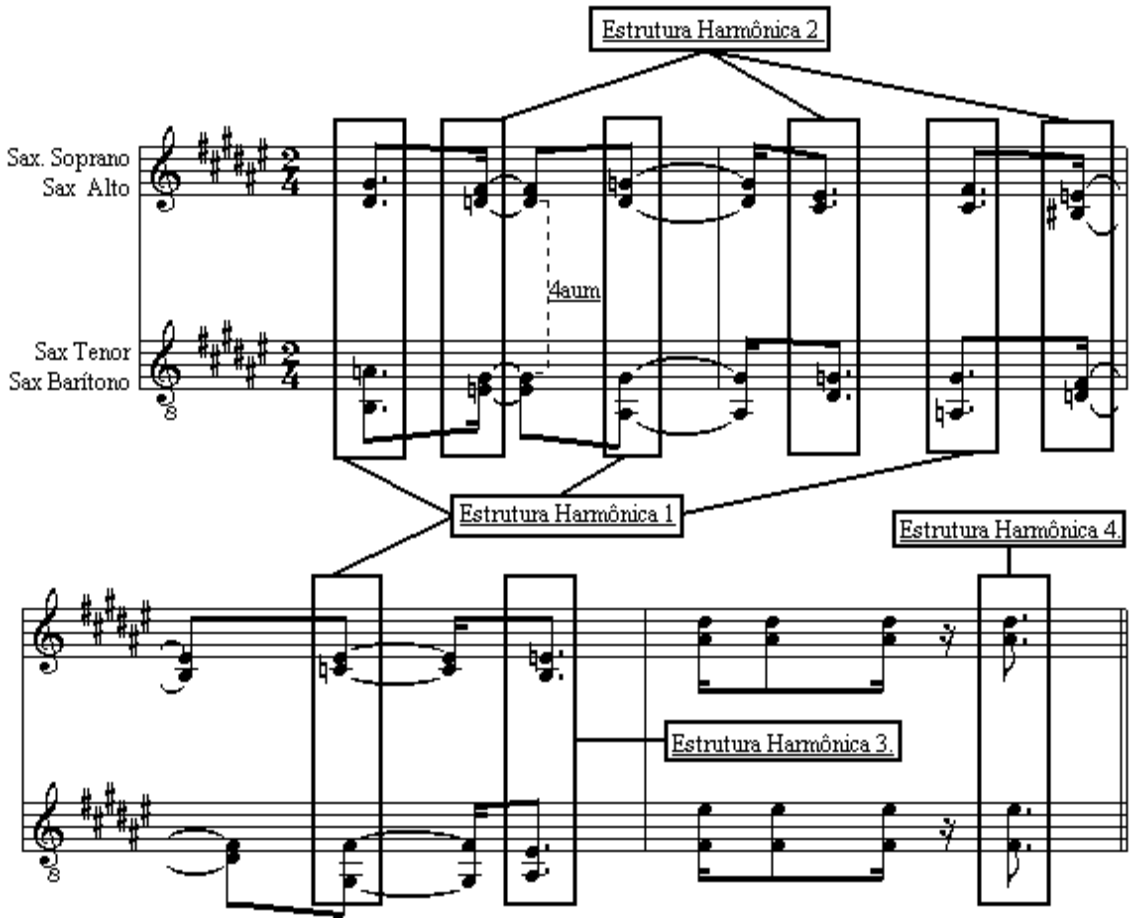
Exemplo 49 – Primeiro elemento melódico da **Ponte**



O segundo elemento traz o material rítmico da segunda frase da parte **A2** (exemplo 46), blocos harmônicos tocados a cada colcheia pontuada causando a sensação de defasagem em relação às estruturas rítmicas ouvidas anteriormente**.** Harmonicamente, este trecho é composto de quatro tipos de aberturas, três delas já utilizadas neste arranjo até o momento, são elas: 1 – Um bloco composto de uma sétima menor, uma quarta aumentada e uma quarta justa que, para além da estrutura quartal tão presente na obra de Malta, constitui funcionalmente um acorde menor, com nona menor e baixo na terça, ou como um acorde de sétima menor com décima terceira e sem a quinta (exemplos 44, 45 e 46); 2 – acorde formado por duas terças maiores com um intervalo de quarta aumentada entre ambas; 3 – uma densa estrutura composta de quinta justa, quarta aumentada e quarta justa sobre a nota

Bb, que funcionalmente agiria como um acorde dominante podendo ser um Galt ou Dbalt; 4 – E#sus/F# ou F#maj7 similar à estrutura presente no exemplo 48 e 49.

Exemplo 50 – Segundo elemento melódico e estruturas harmônicas



A harmonia implícita, neste segundo elemento melódico, pode ser observada por dois vieses. O primeiro, e mais provável, é considerarmos as estruturas harmônicas 1 como sendo acordes de sétima menor, ou dominantes, e a estrutura harmônica 3 como sendo C#alt, apesar de não conter propriamente a na C# no aglomerado, teríamos então a seguinte análise harmônica.

Exemplo 51 – Primeira hipótese

O segundo, e menos provável, é considerar a primeira estrutura harmônica como sendo acordes menores com nona menor, ou também chamados de frígios.

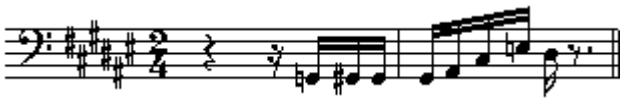
Exemplo 52 – Segunda hipótese

IIIm V7/bIII IIIm V7/II IIIm V/bII VIIm[93] V7 Imaj7

G#m(b9)/B E7 Gm(b9)/Bb/ D#7 F#m(b9) D7 / Fm(b9)/Ab C#alt / F#maj7(13,omit5)

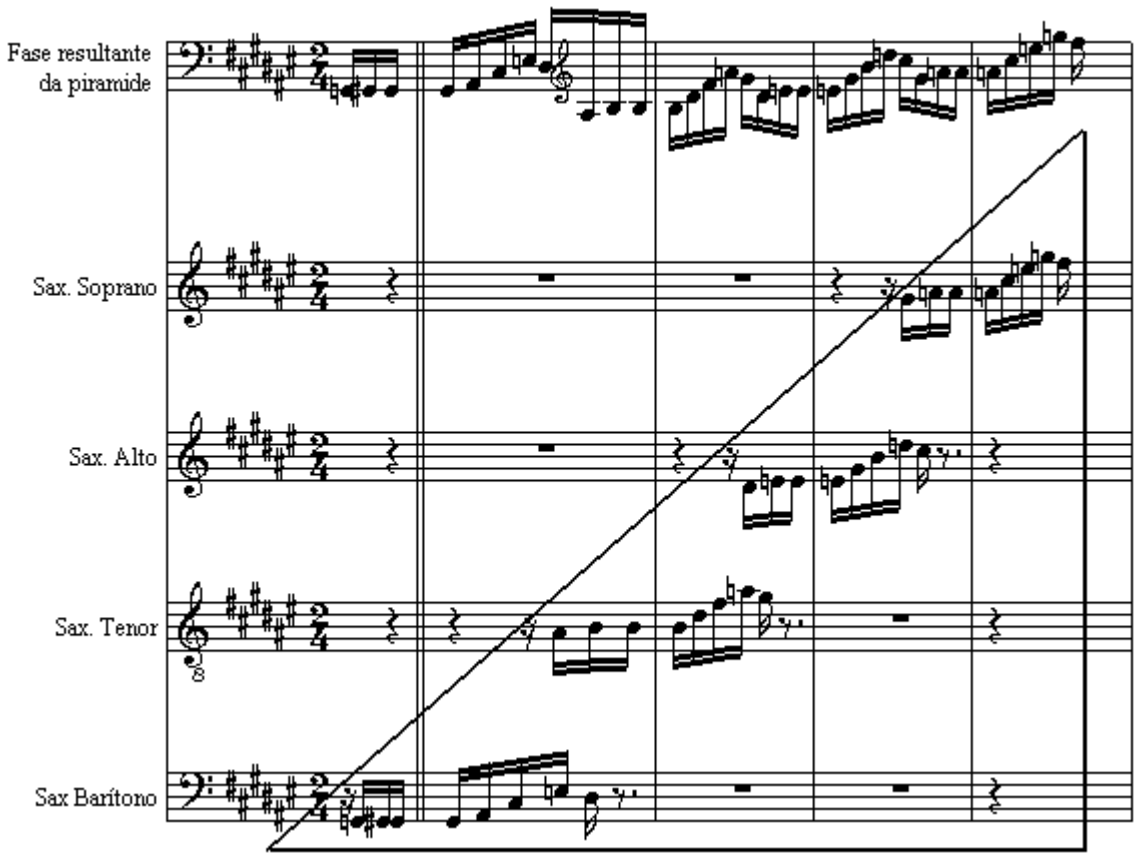
Este trecho – quatro vezes, o primeiro e uma vez o segundo material melódico – é repetido por quatro vezes e somente após estas repetições é apresentado o terceiro material melódico. Este consiste em um motivo oriundo do motivo gerador da parte **A** e **B** (exemplo 37), que é transposto e exposto em pirâmide pelos saxofones, barítono, tenor, alto e soprano, respectivamente, criando, além do efeito de espacialização das vozes, a impressão da frase ser tocada por um saxofone de extensão ampliada.

Exemplo 53 – Motivo da parte **A** e **B** modificado



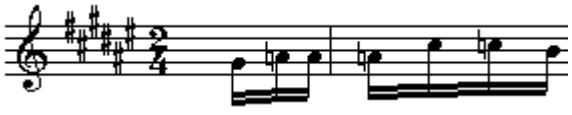
Exemplo 54 – Pirâmide

[93] Os dois próximos acorde, Fm(b9)/Ab e C#alt, são considerados neste momento como oriundos do modo de F# lídio.

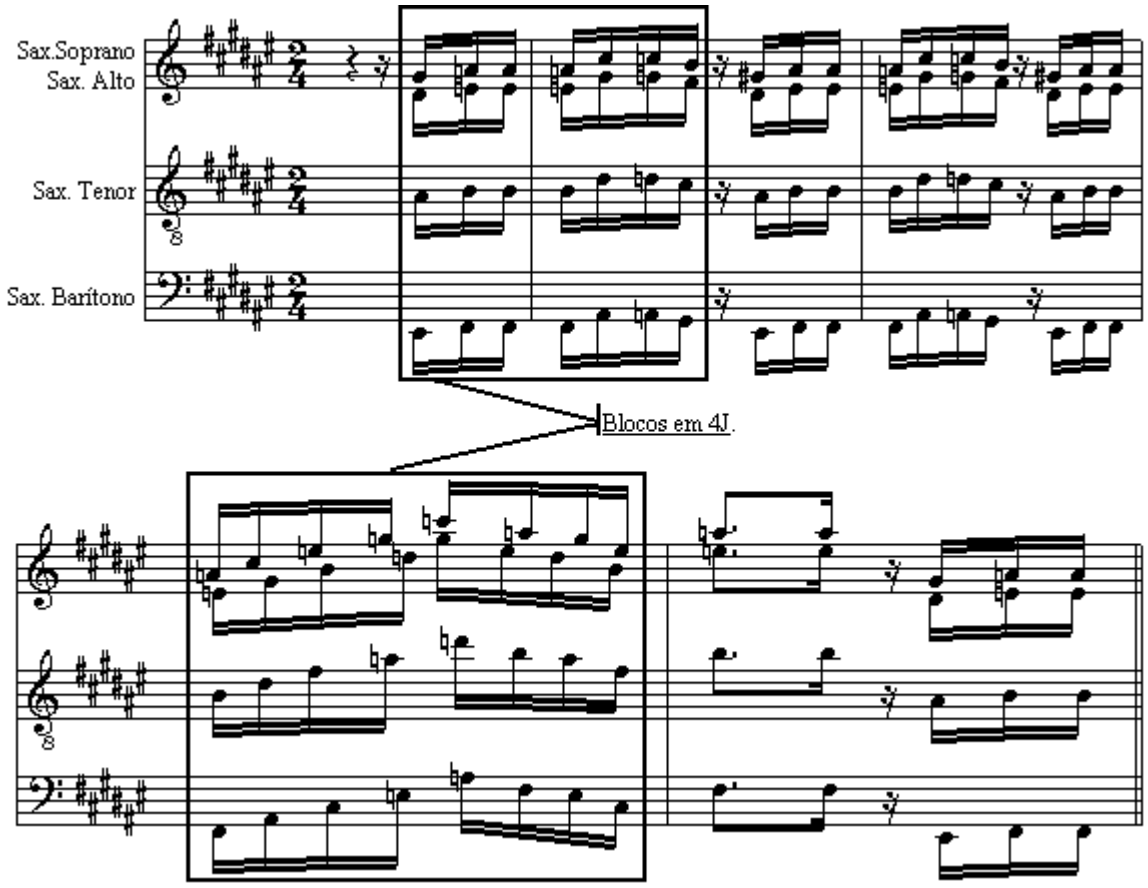


Após esta pirâmide, o arranjador faz uso da melodia da parte **A2** transposta em uma terça maior acima e com o final do motivo gerador modificado. Esta melodia é apresentada em *tuti* com blocos harmônicos de estruturas montadas estritamente por quartas justas. Esta frase se repete por duas vezes e constitui o quarto material melódico apresentado na ponte.

Exemplo 55 – Motivo gerador modificado

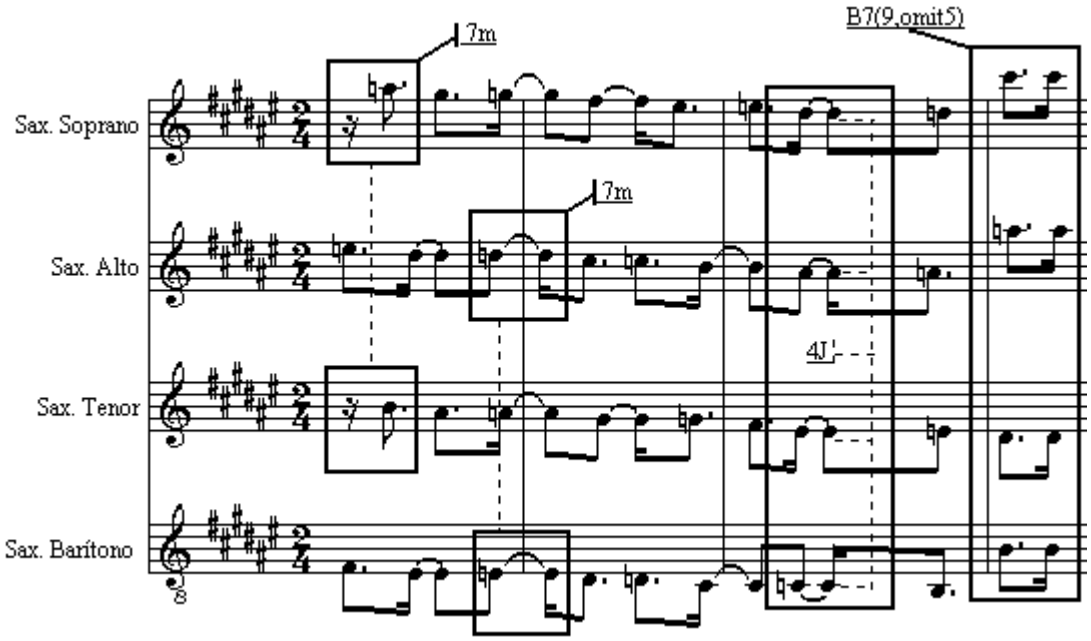


Exemplo 56 – Quarto elemento melódico



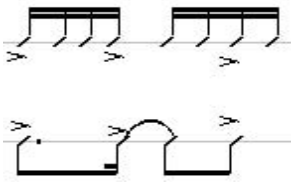
O quinto e último elemento melódico parte do material, apresentado no exemplo 50, transposto em uma sétima maior acima e com os saxofones soprano e tenor defasados em uma semicolcheia. Verticalmente, se considerarmos este bloco a duas partes, uma defasada da outra, teríamos vozes abertas em sétima menor e os blocos estariam com vozes cruzadas. Se considerarmos este bloco como uma única estrutura harmônica teríamos, novamente, vozes abertas em quartas justas. Este blocos resolvem no acorde de B7(9, omit5) disposto na sua posição fundamental.

Exemplo 57 – Quinto elemento melódico



A próxima parte, aqui chamada de **C**, é a melodia da parte **A** da versão do compositor dividida em quatros trechos, sendo o último modificado para servir como uma pequena ponte de retorno ao inicio da peça. Primeiramente, é tocada em *soli* pelo saxofone tenor com a inserção de um bloco harmônico em *tutti* no final da frase. Segue o segundo trecho com a repetição da mesma frase, agora apresentada pelo saxofone alto com acompanhamento dos saxofones restantes e, por último, uma nova frase em oitavas paralelas tocadas pelos saxofones soprano e tenor com o final da frase acompanhado de forma similar à primeira frase do trecho. Apesar de não estar grafada na partitura, esta melodia recebe, por orientação do próprio Carlos Malta, acentos típicos do estilo Baião quando esta é ritmicamente constituída de semicolcheias.

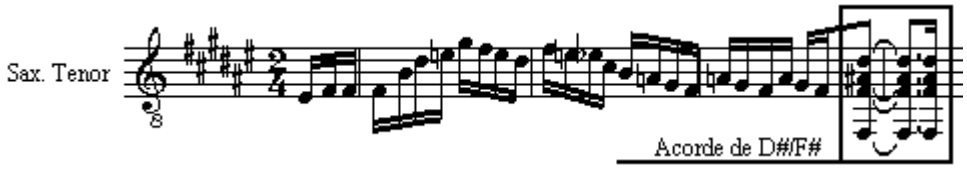
Exemplo 58 – Acentos de Baião em frases de semicolcheia



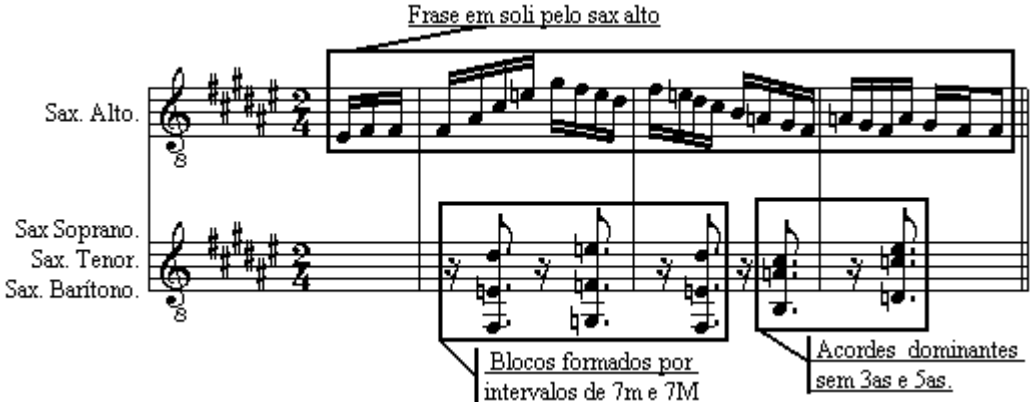
No final da primeira frase tocada em *soli* pelo sax tenor, os saxofones restantes tocam o acorde de D#m/F# em posição fechada, com as vozes graves dobrando a terça do acorde. Ritmicamente, este bloco acompanha o final da frase do saxofone tenor que

coincide com o final da rítmica do Baião (exemplos 40, 58). Na reapresentação da frase pelo saxofone alto, os saxofones que não estão tocando a melodia tocam na segunda semicolcheia de cada tempo, rítmica típica do Baião e do Maracatu, blocos formados a partir de intervalos de sétima menor e sétima maior. Estes resolvem no final da frase nos acordes de B7(9,omit3,5) e D7(9,omit3,5).

Exemplo 59 – Primeira frase da parte **C**



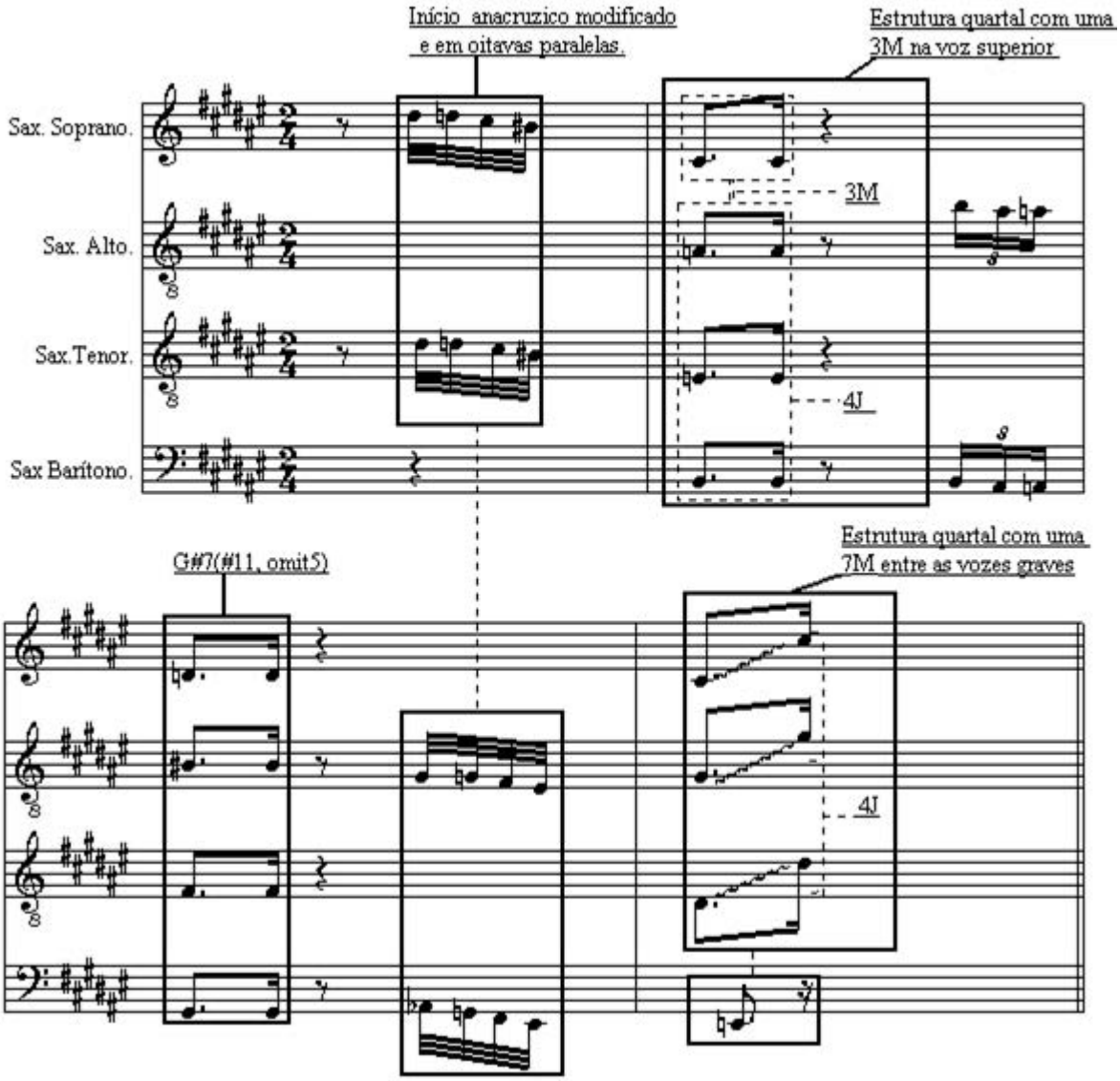
Exemplo 60 – Segunda frase da parte **C**



Na frase seguinte, Carlos Malta modifica ritmicamente o início do primeiro e do último membro de frase acrescentando mais notas ao cromatismo. Acreditamos que estas alterações são originadas da forma como Malta toca esta melodia quando atua como performance, característica que será melhor discutida posteriormente. Nesta terceira frase, os inícios anacrúsicos são tocados em oitavas inicialmente pelos saxofones soprano e tenor, passando para o alto e barítono, sendo a parte tética da frase tocada em bloco harmônico por todos os saxofones. Verticalmente, estes blocos constituem-se de: um aglomerado quartal com uma terça maior na voz superior, que poderia compor os acordes de A/B ou Bsus7(9, omit5) no primeiro membro de frase; um segundo membro G#7(#11, omit5) em posição de drop3 com a décima primeira aumentada na voz mais aguda; e finalmente um terceiro membro, já recorrente aglomerado quartal nas três vozes superiores mais um pedal

uma sétima maior abaixo. Estrutura esta que poderá ser cifrada nas seguintes formas: D#Sus/E, ou C#m9/E, ou G#sus (b13), ou até mesmo Emaj7(13 omit5).

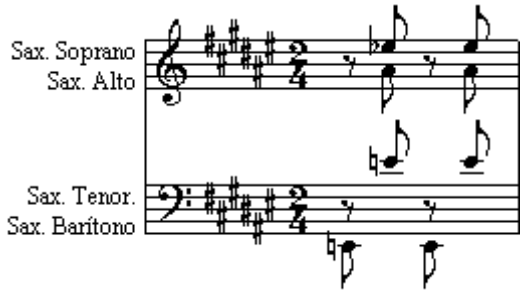
Exemplo 61 – Terceira frase da parte **C**



A quarta e última frase da parte **C,** apesar de ter sido gravada pelo grupo JPSax com mudanças rítmicas e harmônicas, é a repetição de uma pequena estrutura constituída do baixo tocando no primeiro e segundo tempo do compasso uma nota E pedal e os saxofones restantes tocando um bloco harmônico estruturado em uma quarta aumentada e uma quarta justa sobre a mesma nota pedal. Esta frase difere em muito do mesmo trecho da versão do compositor, acreditamos que estas alterações foram feitas, para além das

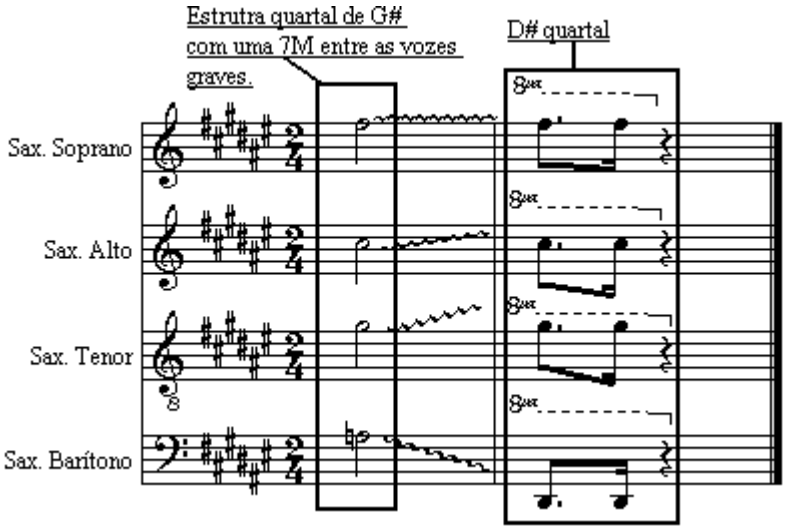
questões de performance referidas acima, para uma melhor fruição do arranjo, uma vez que ao final desta frase há a indicação de retorno para a parte **A1, A2, B** e segue até o **Coda.**

Exemplo 62 – ultima frase da parte **C**



O **Coda** do arranjo é constituído em uma estrutura harmônica disposta em quartas mais uma sétima maior entre as vozes graves, estrutura bastante recorrente em toda a obra. Este acorde é tocado em *glissando,* uma oitava acima, resolvendo em outra estrutura quartal sobre a nota D#. Malta utiliza, neste ponto, para finalizar, a rítmica de colcheia pontuada e semicolcheia, também elemento rítmico constante em todo arranjo.

Exemplo 63 – **Coda**



Catenga

Forma esquemática do compositor Hermeto Pascoal: pequena melodia constituída de três frases de quarto compassos com a repetição da primeira.

Forma esquemática gravada[94] pelo grupo* JPSax[95]*, e grafada na partitura do arranjo estudado: **A** (compassos 1 – 18), **B** (compassos 19 – 34, com repetições a cada dois compassos), **Ponte** (compassos 35 – 38 com repetição), **C** (compassos 39 – 50) **A2** (compassos 51 – 71), **D** (compassos 73 – 80), e **Coda** (compassos 81 e 87).

Duração Total*:* versão do grupo JPSax – 2:00. Versão de Carlos Malta[96] – 2:11.

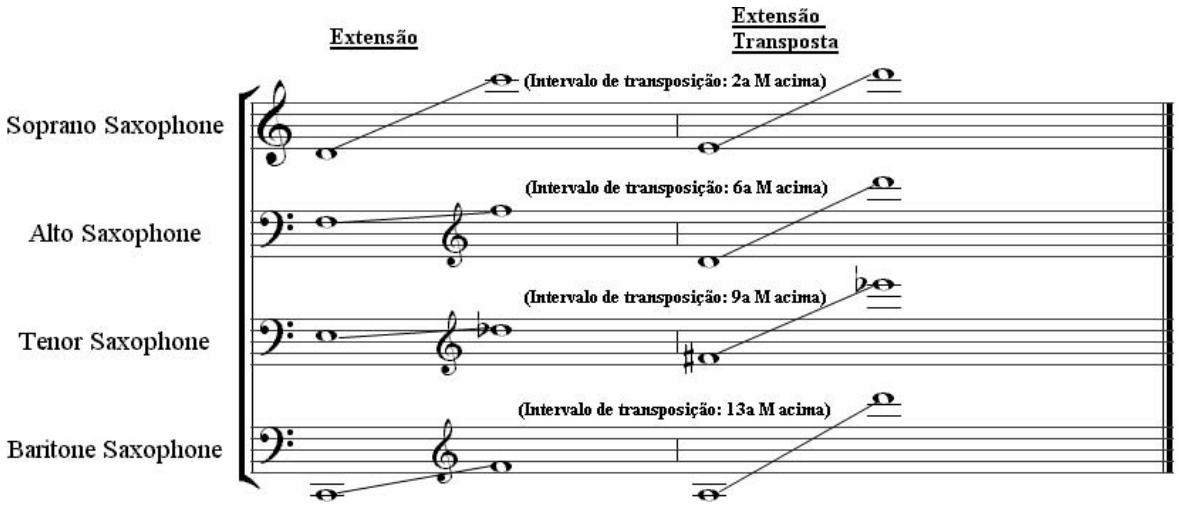
Instrumentação: versão Carlos Malta[97]: quarteto de saxofone. Versão JPSax: Quarteto de saxofone, zabumba, caixa clara e pandeiro.

Material:

- Idioma: Modal / Tonal
- Funções Harmônicas: Tônica, Subdominante e Dominante.
- Textura: Homofônica (melodia acompanhada)
- Material melódico principal: Saxofone Soprano.

Classe de alturas dos saxofones utilizada na composição:

[94] JPSax – *Quarteto* / CPC UMES 1998.
[95] Existem várias alterações na versão do grupo JPSax em relação à grade cedida por Carlos Malta, como por exemplo a ausência do **Coda** e a redução da parte **B.** Estas alterações, bem como outras percebidas serão comentadas no capitulo de análise.
[96] Esta versão foi aferida tomando como base o andamento da música, 120 bpm, e o número de compassos.



Catenga foi arranjada para quarteto de saxofone no ano de 1994, dois anos após a saída de Malta do *Hermeto Pascoal e Grupo*, para ser utilizada como estratégia didática de um curso ministrado em João Pessoa e foi gravada pelo grupo JPSax no disco JPSax-Quarteto. Malta, ao comentar a peça, demonstra que tencionava utilizá-la para ensinar, além da linguagem do ritmo Frevo, noções de improvisação. Seu título, de acordo com Malta, se remete a um lagarto de mesmo nome.

Para confeccionar o arranjo, Carlos Malta utilizou somente a harmonia e a melodia do tema que reteve na memória, já que na época em que tocava no *Hermeto Pascoal e Grupo*, tocava esta peça ao flautim junto com Hermeto Pascoal ao cavaquinho. Hoje, porém, Carlos Malta não sabe ao certo se o material utilizado para o arranjo, a pequena melodia e harmonia, compreende a peça em sua totalidade.

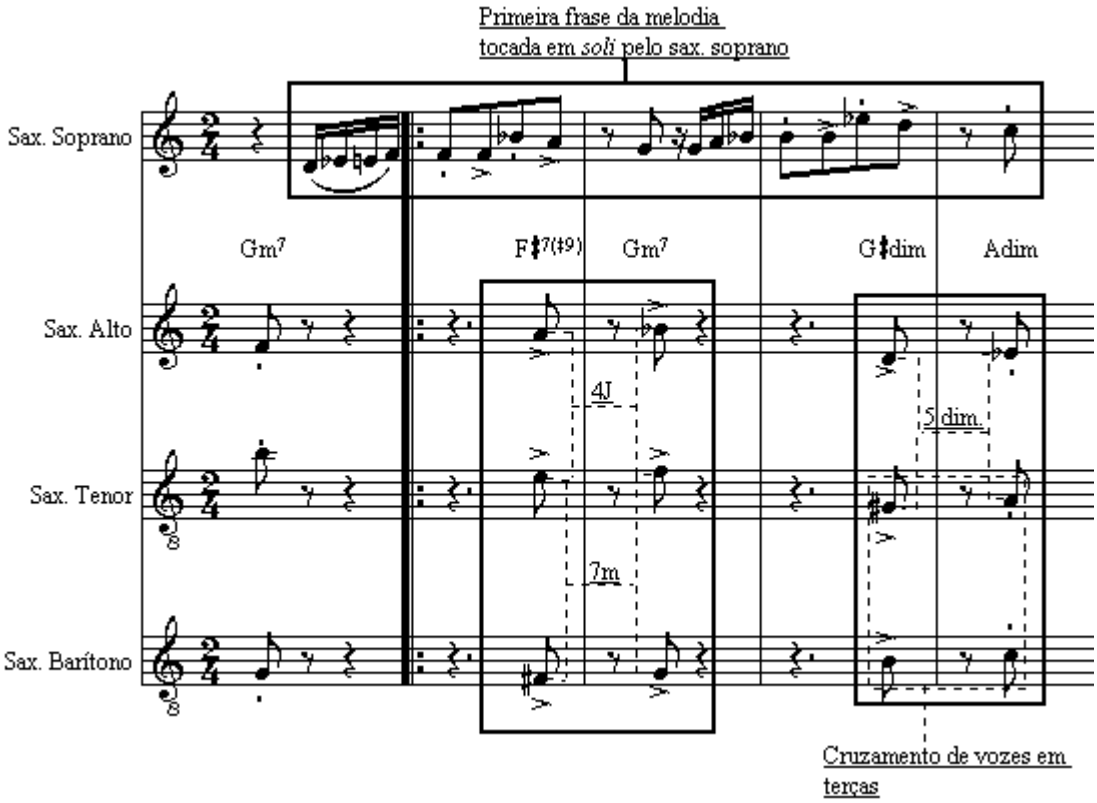
A obra inicia com o saxofone soprano tocando em *soli,* a melodia tida como original. Esta é acompanhada por uma linha melódica com acentuações típicas do Frevo tocada em blocos harmônicos pelos saxofones restantes. Esta linha melódica, a nosso ver, não se configura como um contraponto ou contracanto, uma vez que não é melodicamente independente, nem contém uma idéia composicional por si só. Na parte **A**, esta linha serve, única e exclusivamente, como acompanhamento rítmico-harmônico da melodia principal.

A melodia principal constitui-se de três frases: a primeira, antecedente, apresenta em sua forma de acentuação um dos elementos melódicos recorrentes na peça, o acento no contratempo típico do Frevo; a segunda, também de caráter antecedente, é uma

frase que percorre a tonalidade de G menor e de D maior, constitui-se ritmicamente de semicolcheias e precede à re-exposição da primeira frase; a terceira, de caráter conseqüente, é de estrutura similar à segunda frase, porém com seu final adaptado para a resolução em G menor.

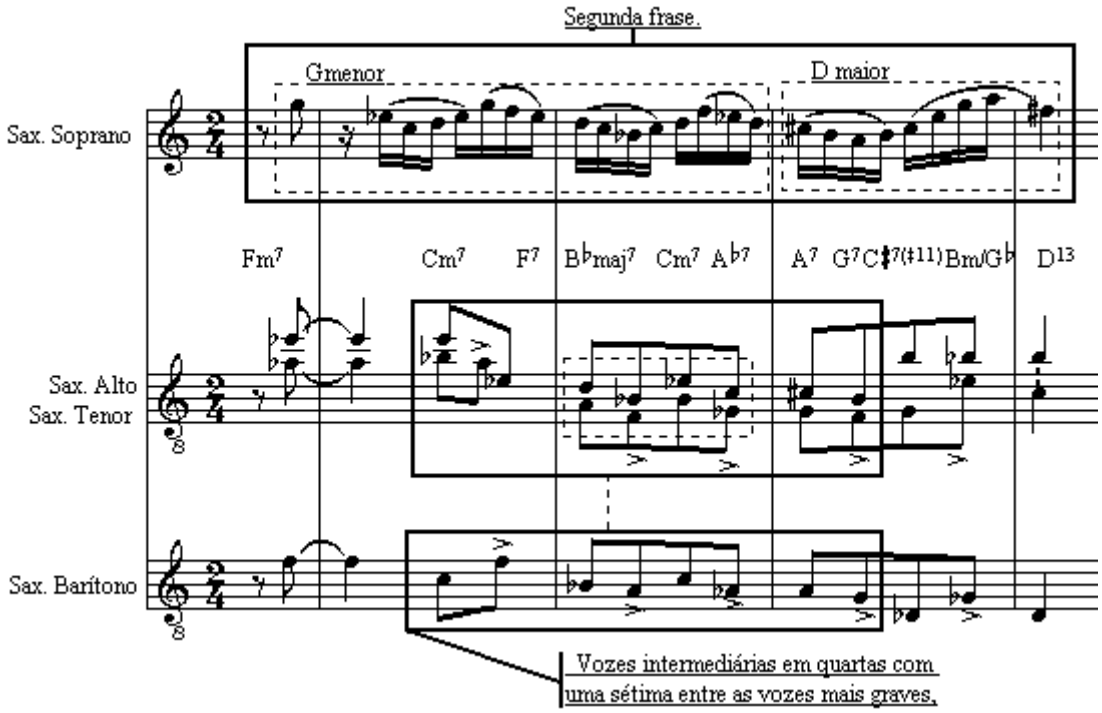
Nos cinco primeiros compassos da peça, o arranjador estrutura o acompanhamento da melodia principal somente com alguns ataques de blocos harmônicos acentuando o contratempo. Inicia a peça com os saxofones alto, tenor e barítono tocando o acorde de Gm, tonalidade ocorrente da parte **A**, na posição fundamental sem a quinta. Os próximos acordes deste trecho seguirão as estruturas de tônica, sétima menor e terça e os dois acordes seguintes, diminutos, apresentam a posição fundamental com as vozes do tenor e barítono cruzadas. Estas duas disposições dos acordes do acompanhamento, presentes na primeira frase, geram em suas vozes superiores os intervalos de quartas e quintas, característica recorrente em toda peça e constante em toda obra de Carlos Malta.

Exemplo 64 – Compassos 1 – 5



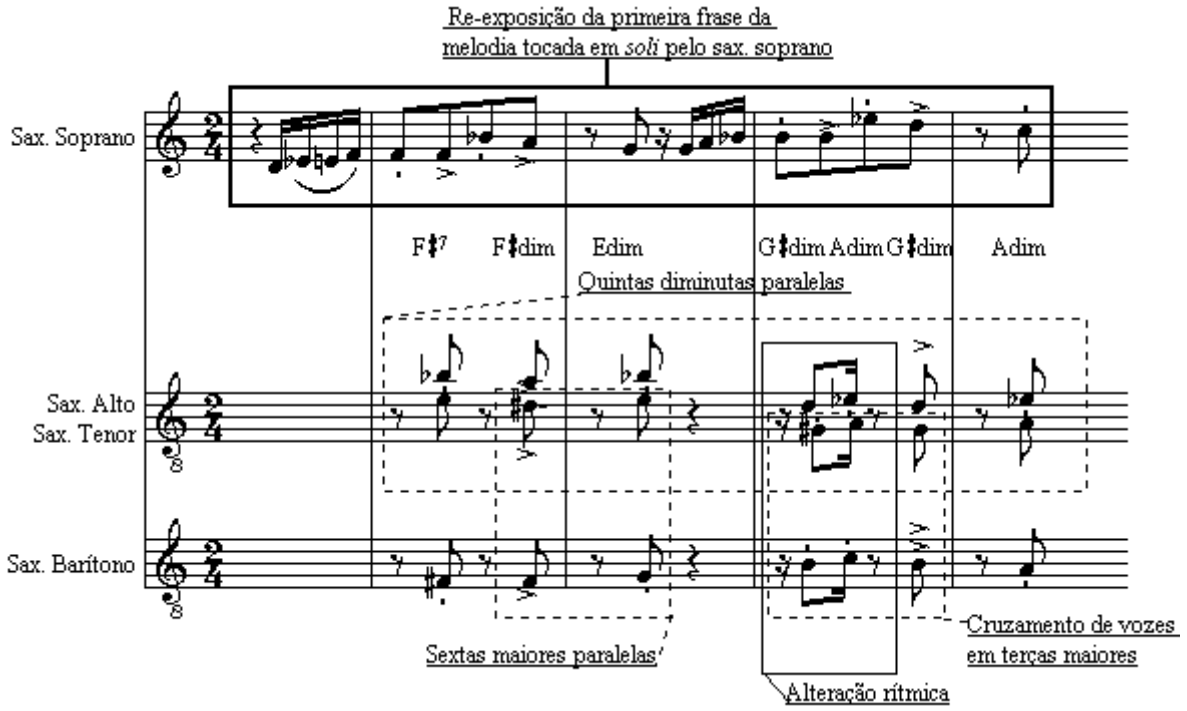
Na segunda frase, compassos 5 ao 9, os saxofones alto, tenor e barítono, incumbidos do acompanhamento, antecipam em uma colcheia o acorde de Fm7 e seguem tocando dois acordes por tempo. Nos compassos 7 e 8 utilizam as aberturas citadas no exemplo acima. Todo este acompanhamento recebe acentos no contratempo, característica dos contracantos tocados pelas bandas de rua que tocam frevo nos carnavais pernambucanos.

Exemplo 65 – Compassos 5 ao 9



Após a apresentação da segunda frase, a primeira frase é repetida com a inserção de três acordes, G#dim, Adim e F#7 no seu acompanhamento e a troca do primeiro e segundo acordes de F#7(#9) para Fdim e de Gm7 para Edim. Estas alterações geram nas vozes superiores do acompanhamento a troca de quartas justas para quinta aumentadas, e entre as vozes graves é mantido o intervalo de sexta, ora maior ora menor – com exceção do acorde de F#7 no qual é mantido o intervalo de sétima menor nas vozes graves. Na inserção Adim e G#dim, o arranjador faz uma pequena alteração rítmica, acentuando neste momento a segunda e a quarta semicolcheias do tempo. Ocorre aqui um novo cruzamento de vozes entre os saxofones barítono e tenor.

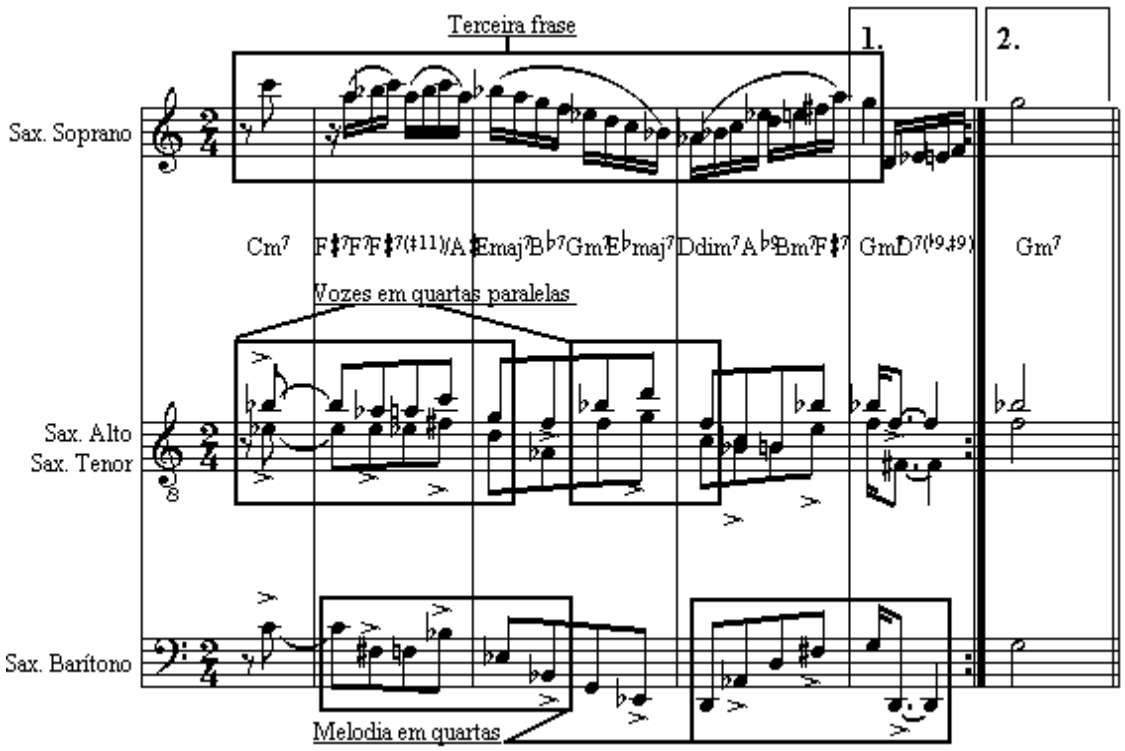
Exemplo 66 – Compassos 9 a 13



Nos últimos cinco compassos da parte **A,** o saxofone soprano apresenta o terceiro material melódico, que se constitui de uma frase de semicolcheias na tonalidade de G menor. Esta terceira frase é acompanhada pelos saxofones restantes, numa estrutura ritmicamente constituída de colcheias, com as vozes em blocos dispostas de forma similar à apresentada nos exemplos anteriores: sétimas entre os saxofones barítonos e tenor, e quartas ou quintas entre os tenor e soprano. Após tocar esta última melodia há a indicação de retorno ao início com seqüência na casa dois, na qual os saxofones tocam o acorde de Gm de forma muito similar aos finais de frevos tradicionais de Olinda, como *Quebrando o Galho* de João Inácio da Fonseca, *Capenga* de Eugenio Fabrício, ou *Ciclone* de Acides Leão.

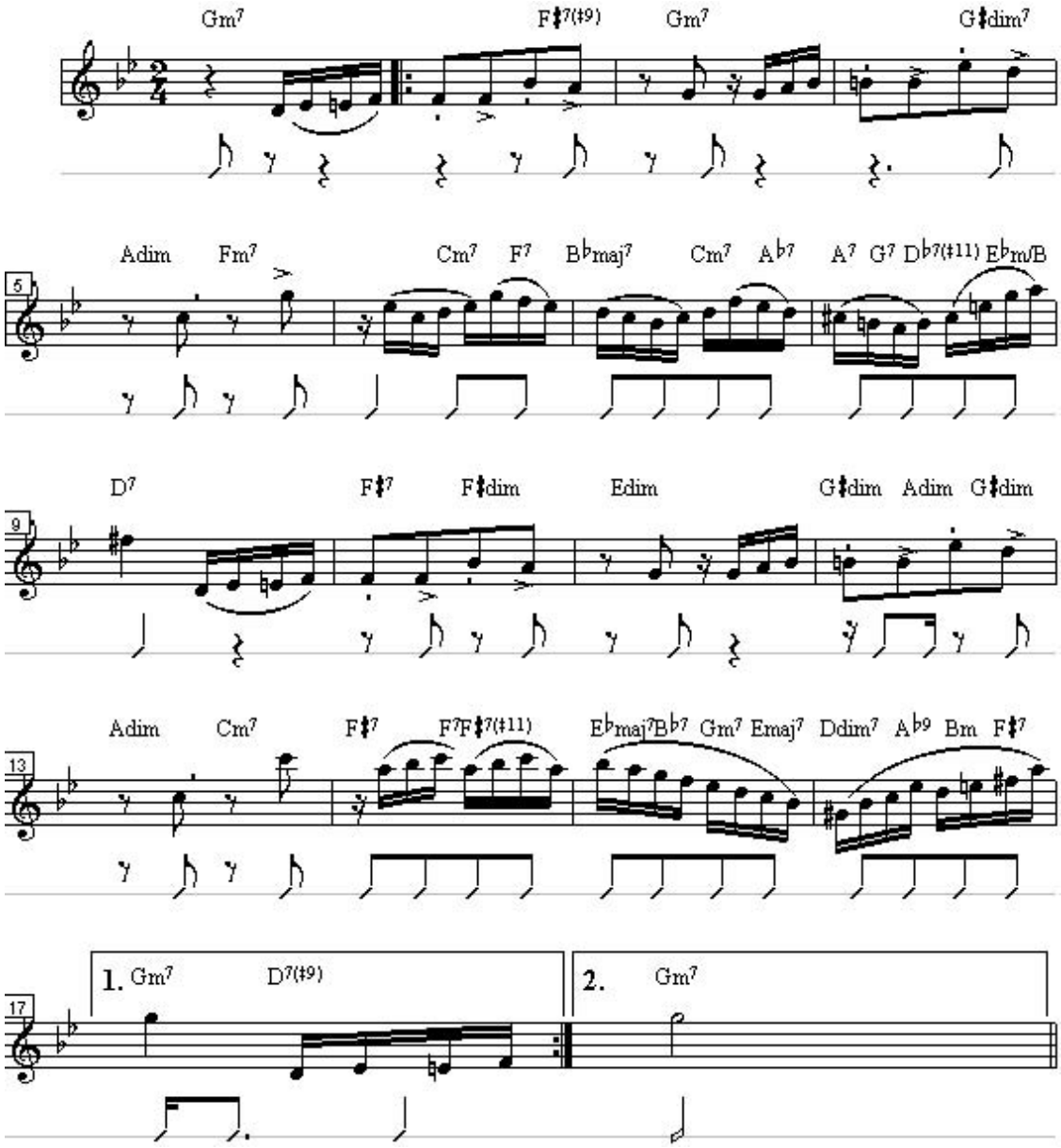
O acompanhamento da terceira frase difere dos demais na constituição da linha melódica do saxofone barítono. Esta, devido à harmonia recorrente, é predominantemente estruturada em quartas e quintas, com algumas aproximações cromáticas ou adequações harmônicas. A diferenciação identificada no acompanhamento desta terceira frase também está presente, em menor escala, na voz do saxofone alto, perceptível pelo aumento significativo de quartas e terças.

Exemplo 67. Terceira frase da parte **A**. Compassos 13 a 18



A junção das frases tocadas em *soli* pelo saxofone soprano com a harmonia resultante das vozes do acompanhamento feito pelos saxofones alto, tenor e barítono, é o material melódico utilizado por Malta para a confecção do arranjo. Convém lembrar que o arranjador não se fiou em partituras ou gravações para elaborar este arranjo, fiando-se tão somente nas lembranças de quando trabalhava com Hermeto, ao que cabe a ressalva de que este material melódico pode ter sido alterado devido a inserções de suas práticas interpretativas ou devido ao seu ímpeto criativo.

Exemplo 68 - Esquema estrutural da parte **A**



Após a re-exposição de toda a parte **A,** Carlos Malta compõe novos trechos para a peça com a intenção de, de acordo com entrevista, se remeter a um ambiente árabe, ou a algo que lembre o lagarto de nome *Catenga* e suas supostas metamorfoses.

> O *Catenga* é um arranjo da música que a gente tocava, é uma música que o Hermeto, fazia no cavaquinho eu tocava de flautim, mas é uma música muito boa pra sax assim é, muito boa, beborererere, e esse arranjo ficou muito bom, e esse pedaço do meio ai, não existia tarananaaaa, toprenenenene um negocio meio árabe e não seio o que, que a *Catenga* é justamente um, uma salamandra, esse bichinho o... o lagarto né? então ali

> pinta aquele essa coisa meio do, da metamorfose, então pinta aquela coisa meio árabe ai, em homenagem[98]

O primeiro trecho composto por Malta, aqui chamado de **B**, foi elaborado no intuito de aproveitá-lo como ferramenta para ensinar seus alunos a improvisar. Em cursos e workshops, Malta pede que decorem as harmonias escritas ou as vozes dos outros saxofones, a fim de que, quando um estiver improvisando, outro tome seu lugar no acompanhamento. O segundo trecho, chamado de **Ponte**, é uma estrutura sobre as rítmicas do Baião e do Frevo e foi composto harmônica e melodicamente sobre o modo de C Mixolídio. O terceiro trecho composto, aqui chamado de **C,** configura-se como um *shout chorus*, no qual os saxofones tocam em bloco uma melodia de doze compassos com forte influência das rítmicas típicas do Frevo e do Baião.

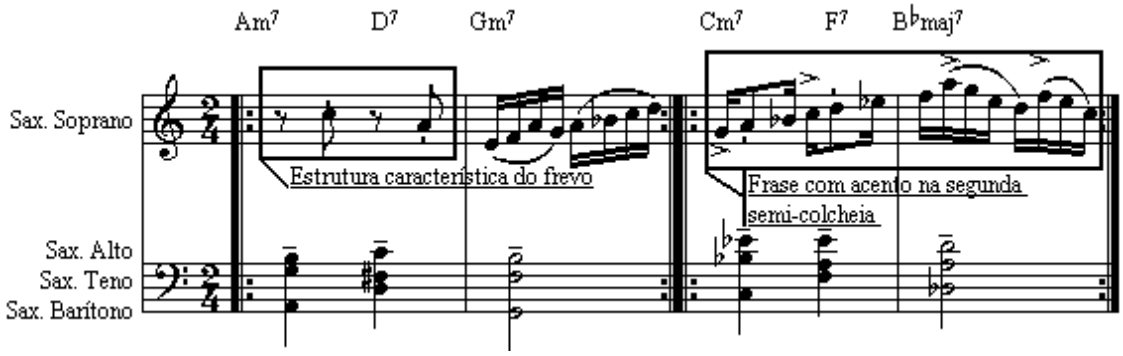
A parte **B**, compassos 19 ao 34, compreende oito frases de dois compassos sobre a harmonia clichê IIm V7 I na tonalidade de G menor, Bb maior, C# maior e C maior. Ao aplicar o arranjo em cursos e workshops, Malta utiliza estas oito frases para a improvisação de frases típicas de Frevo sobre o clichê harmônico citado (método muito similar ao utilizado pelo guitarrista e educador LesWise no livro *Bebop Bible*), e pede aos alunos que decorem todas as frases e todas as vozes dos saxofones acompanhantes para que cada um deles possa substituir aquele que for improvisar.

Esta parte é dividida em dois trechos, cada um com quatro frases que se repetem. No primeiro, a rítmica do acompanhamento é feita com figuras de semínimas e mínimas, tornando bem claro e facilitando a compreensão dos caminhos das vozes do acompanhamento. No segundo, as disposições das vozes do acompanhamento são mantidas, porem tocadas utilizando a rítmica típica do Baião e do Frevo (exemplo 39). Harmonicamente, com exceção dos acordes D#m7 e Dm7, Malta dispõe os acordes sem a quinta, sempre com o saxofone barítono tocando as tônicas dos acordes. Salvo algumas exceções, as vozes dos acordes estão dispostas de forma a gerar entre as vozes mais agudas do acompanhamento, saxofones alto e tenor, intervalos de quartas, característica notória do arranjador.

[98] Carlos Malta em entrevista concedida em seu apartamento no dia 03/08/2007

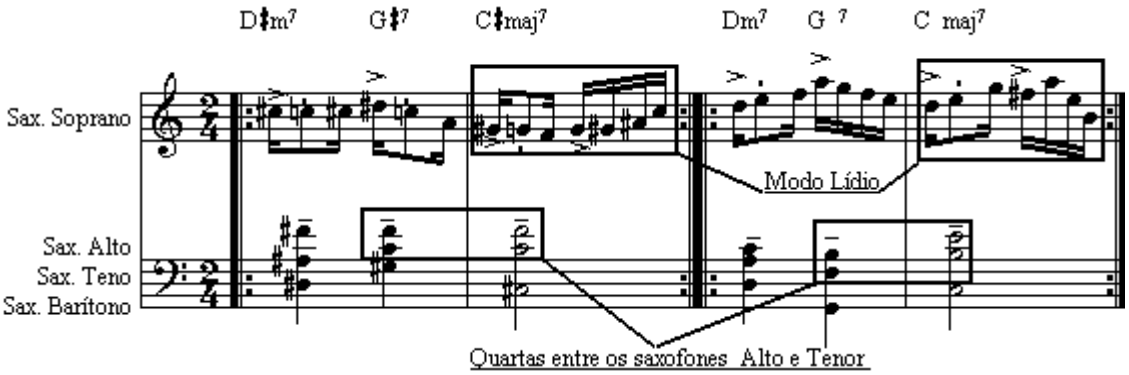
Nas duas primeiras frases, em G menor e em Bb maior, Malta apresenta algumas características do Frevo como acentos no contra tempo e frases que acentuam a segunda semicolcheia, bem como a utilização da quarta aumentada nos acordes maiores.

Exemplo 69 – Primeira e segunda frases da parte **B**



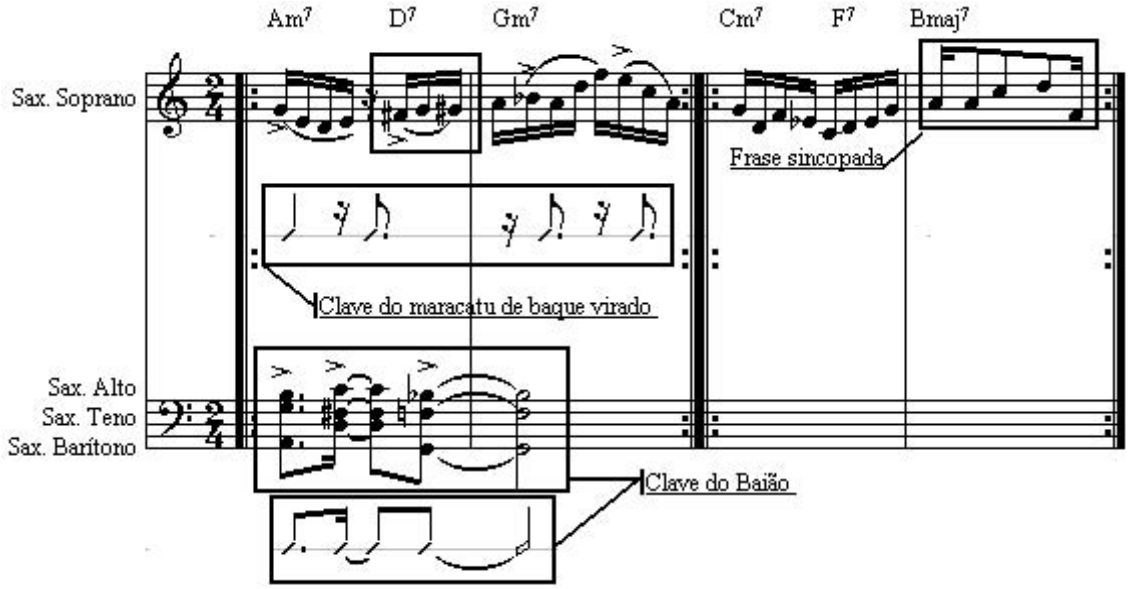
Nas duas próximas frases, que se seguem neste primeiro trecho da parte **B**, o compositor traz, além dos elementos típicos do Frevo apresentadas nas frases antecedentes, possibilidades de aproximações cromáticas e reafirma a utilização do modo lídio, com ênfase na quarta aumentada, nas resoluções em acordes maiores. No acompanhamento, com exceção dos acordes de D#m e Dm, é mantido intervalo de quarta entre os saxofones alto e tenor.

Exemplo 70 – Terceira e quarta frases da parte **B**



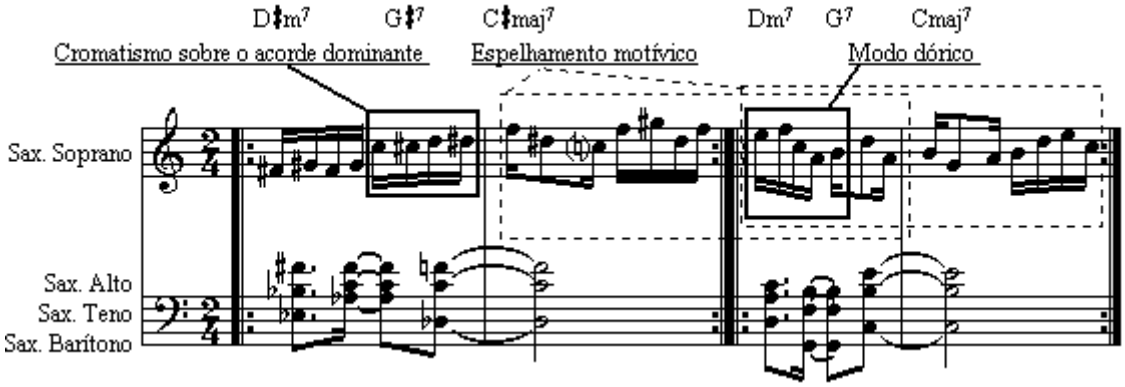
No segundo trecho da parte **B,** como dito anteriormente, o ritmo das vozes de acompanhamento é alterado com a inserção da clave de Baião também presente no ritmo do Frevo. Na primeira frase deste segundo trecho, o que nos chama a atenção é a acentuação seguindo a forma do Maracatu e o cromatismo no acorde dominante.

Exemplo 71 – Quinta e sexta frase da parte **B**



Nas duas últimas frases da parte **B,** o arranjador utiliza novamente o cromatismo no acorde dominante, rítmicas sincopadas, o modo dórico nos acordes menores e, apesar de não conter propriamente a quarta aumentada, o modo lídio no acorde maior.

Exemplo 72. Sétima e oitava frase da parte **B**



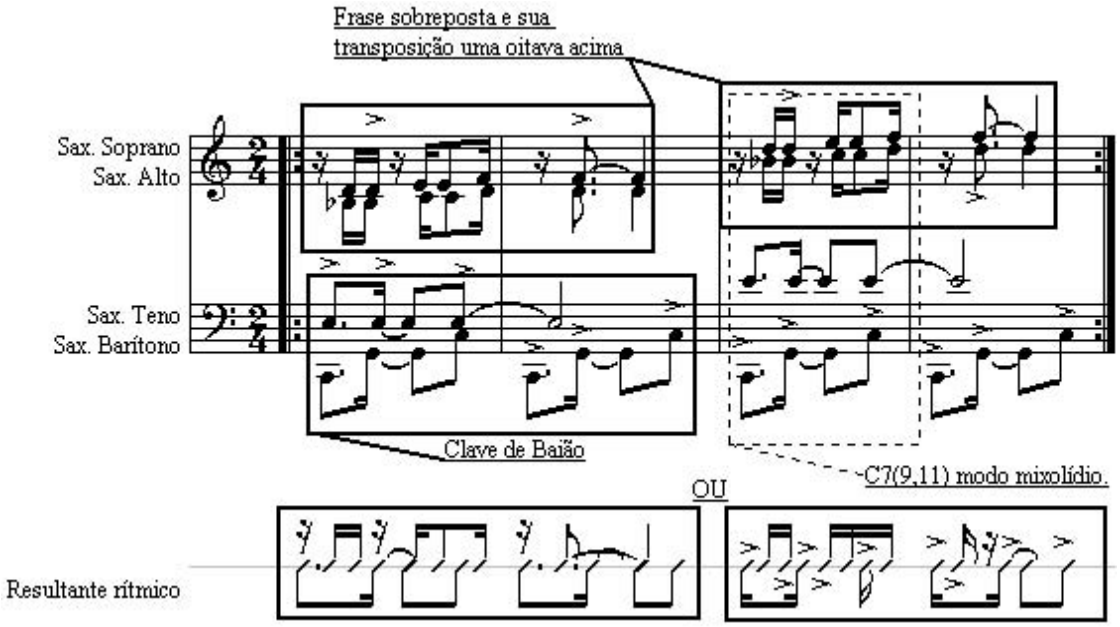
Após a parte **B**, Carlos Malta compõe uma **Ponte** a duas partes para o *shout chorus*, aqui chamado de **C**. Nela, utiliza a já comentada clave do Baião como acompanhamento nos saxofones tenor e barítono e sobrepõe a esta clave uma frase sincopada tocada em terças nos saxofones soprano e alto. Harmonicamente, o acorde resultante das vozes graves é C maior, sendo que o saxofone barítono[99] toca a tônica e a

[99] Esta forma de utilizar o saxofone barítono como um instrumento que se presta a acompanhar ou fazer um contracanto condiz com as descrições feitas por Carlos Malta no vídeo "*Sax Com Sotaque Brasileiro – Carlos Malta"* .

quinta e o tenor somente a terça. As vozes agudas tocam a sétima menor, a nona e a décima primeira gerando o acorde de C7(9,11). Melodicamente, as vozes agudas tocam uma única pequena frase que se repete uma oitava acima. Esta estrutura é repetida duas vezes antes de seguir para a parte **C**.

Carlos Malta utiliza esta **Ponte,** em cursos e workshops, para exercitar a precisão rítmica de seus alunos fazendo-os perceberem que as figuras rítmicas dos dois grupos – saxofones soprano e alto e saxofones tenor e barítono – se complementam, ou seja, em nenhum momento as rítmicas são acentuadas juntas. Esta forma de abordagem faz com que os alunos, além de escutarem com atenção os outros saxofones, tenham sincronia e precisão rítmica.

Exemplo 73 – **Ponte** e resultante rítmico



Após a **Ponte,** Carlos Malta compõe uma extensa parte, aqui chamada de **C,** que se constitui de dois trechos. O primeiro é inicialmente composto de duas frases que são apresentadas e se repetem com variações seguindo as características rítmicas e melódicas do Frevo, e por último se transformam em uma terceira frase que mescla as características das duas iniciais. Essas variações caminham no sentido de remeter a algumas imagens, como a metamorfose do lagarto ou a referência ao mundo árabe, conforme comentamos anteriormente. O segundo trecho também é dividido em duas frases: a primeira, uma frase

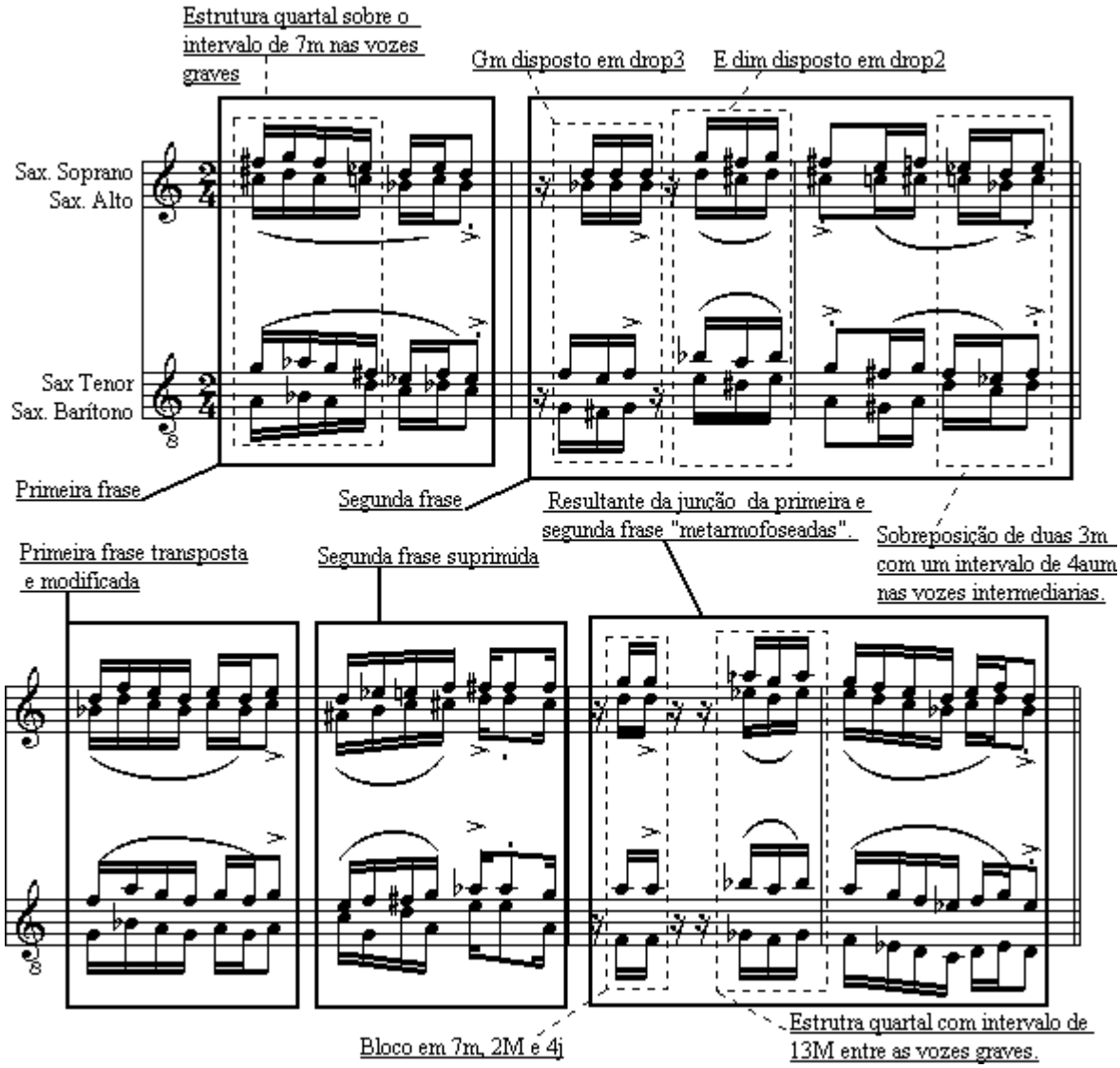
em semicolcheia na tonalidade de G menor harmônico que, devido às alterações no sexto e no terceiro grau, criam este efeito "árabe" tencionado por Malta; a segunda, em tonalidade de G menor natural, é estruturada seguindo a rítmica do Baião e serve de conexão para a re-exposição do tema na parte **A2**. Esta segunda frase é constituída ritmicamente de uma estrutura similar à da **Ponte**, agora com o saxofone barítono tocando a segunda e a terceira semicolcheia e os demais saxofones tocando a primeira e a quarta. Toda esta parte **C** é tocada em *tutti* seguindo a estrutura de bloco, como *shout chorus*, à moda dos naipes de palhetas de *big bands*.

Nesta parte, Malta não segue nenhum padrão nas aberturas das vozes, recorrendo às mesmas aberturas apresentadas nesta peça e nas outras já descritas, como: estrutura quartal nos saxofones soprano, alto e tenor, com o barítono tocando a nona, a terça, ou a sétima em relação à voz mais grave da estrutura quartal; acordes dominantes sem a quinta, dependendo da voz principal, com aberturas de drop 2 ou 3; acordes menores sem a quinta com a nona acrescentada, geralmente guardando intervalo de quarta nas vozes intermediárias; não utiliza na harmonia resultante das vozes clichês harmônicos como: V7 I, SubV I, acordes dominantes ou diminutos nas notas de passagens quando a harmonia recorrente nos tempos fortes não gerarem estes acordes.

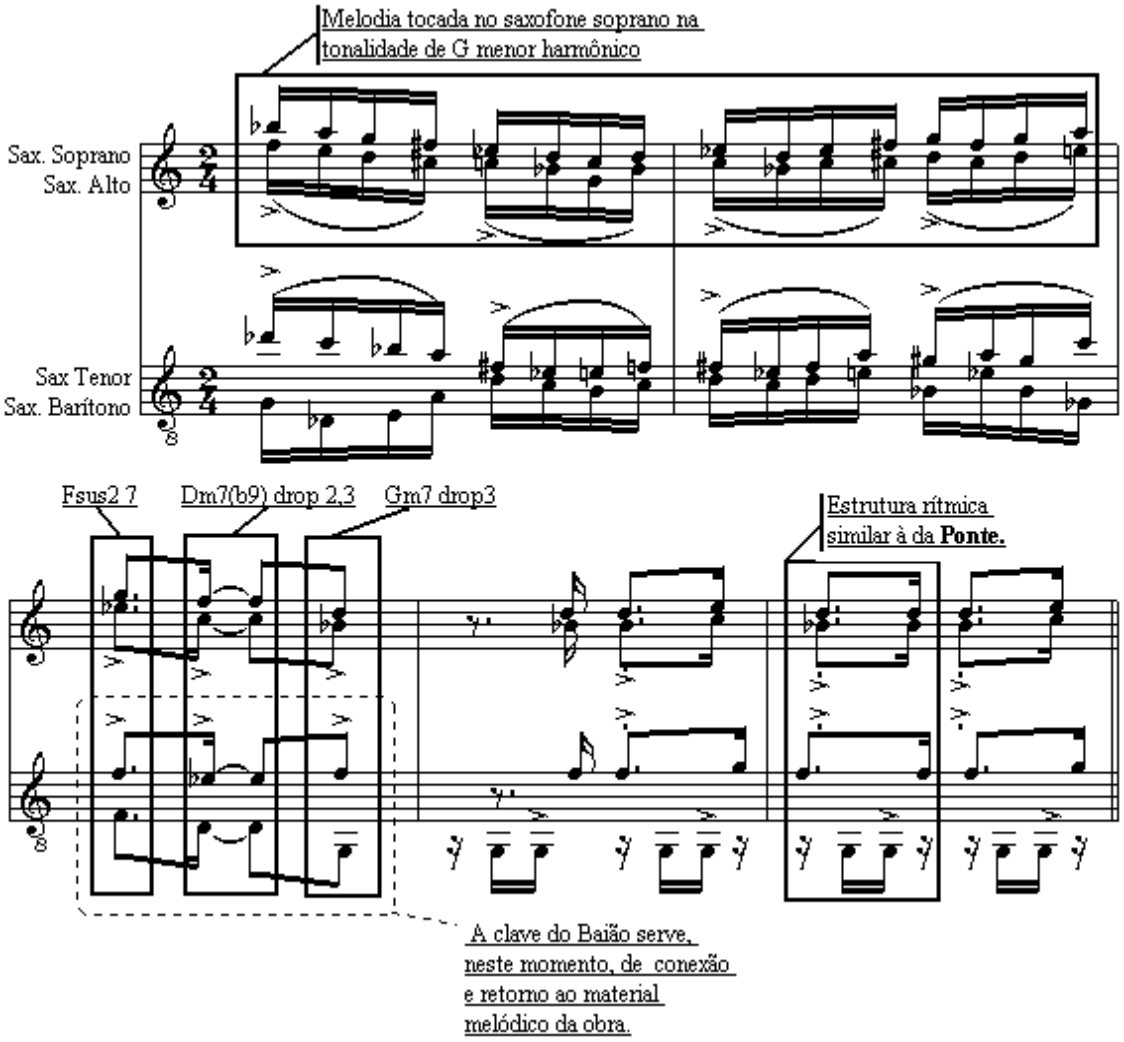
Acreditamos que Carlos Malta monta os *voicings* tendo mais como referência a sonoridade que lhe agrada, predominantemente quartas, sétimas e segundas, do que escolhas que necessitem de uma prévia análise harmônica ou uso de conhecidas técnicas de aberturas de vozes[100]. Sustentamos esta afirmativa tendo como base o suposto autodidatismo de Malta e a forma como descreve, em entrevista, as imagens e sensações sobre determinados acordes quartais ou estruturas harmônicas ambíguas.

Exemplo 74 – Primeiro trecho da parte **C**, compassos 39 a 45

[100] Autores como John Mehegan e Mark Levine já dedicaram alguns trabalhos a essa questão das aberturas de *voicings,* desenvolvendo estudos em que propunham catalogar e analisar os tipos de abertura mais utilizados, dentre as quais estão algumas das que destacamos na obra de Carlos Malta. Para mais sobre o assunto, ver: Levine, *The Jazz Piano Book* , 1989 e Mehegan, *Famous Jazz Style Piano Folio* e *Improvising Jazz Piano* (s/d).



Exemplo 75 –Segundo trecho da parte **C**



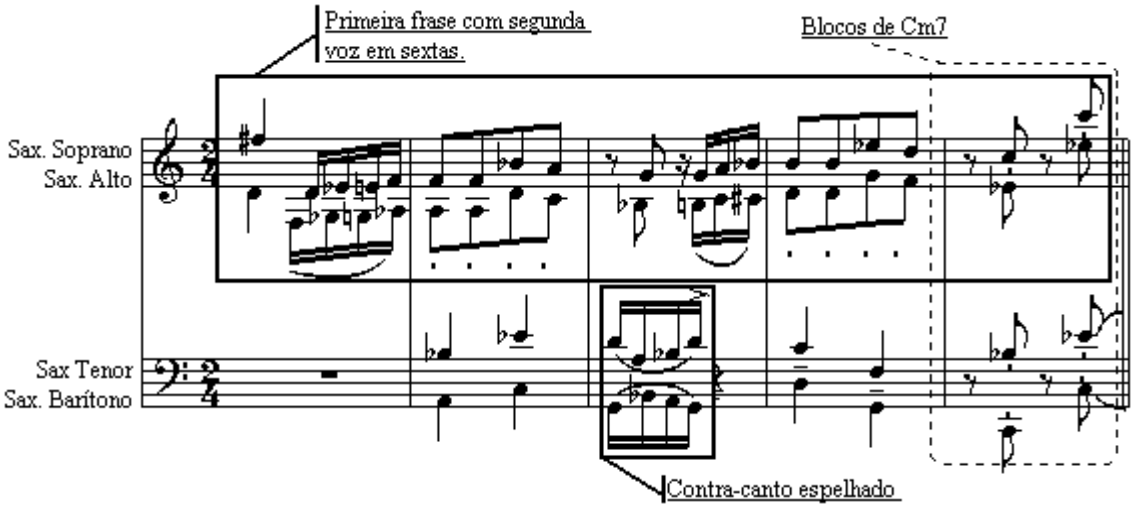
Toda esta parte **C** serve, didaticamente, para Malta explicar e trabalhar com seus alunos noções de articulação, afinação e precisão rítmica em naipes de *big bands* ou orquestras que se proponham a fazer repertório no estilo do Frevo. Esta última frase funciona como uma ponte e elo de conexão entre a parte **C** e a re-exposição da melodia da parte **A.**

A parte **A2** é a re-exposição do material melódico da parte **A** e se divide em dois trechos: o primeiro é um *soli* da primeira e segunda frase da parte **A,** tocada pelo saxofone soprano com o alto fazendo uma voz paralela uma sexta abaixo; o segundo é uma retomada do acompanhamento pelos saxofones tenor e barítono de forma similar à da parte **A.** Neste segundo trecho, Malta mantém para os saxofones soprano e alto uma abertura em

sextas na re-exposição da primeira frase e na exposição da terceira frase, que se repete em seguida para servir de elo de conexão com a parte **D**.

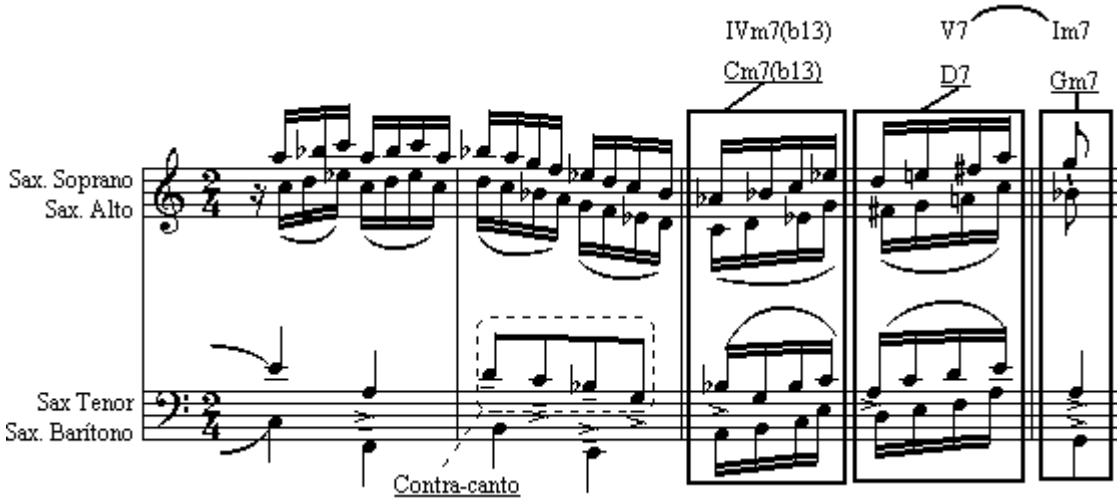
No compasso 60, que dá início ao segundo trecho da parte **A2,** os saxofones barítono e tenor tocam sobre as notas A e C dois intervalos harmônicos, um em sétima maior e outro em décima terceira menor, com a finalidade de apresentar a base harmônica da frase tocada pelos saxofones restantes. Em seguida, tocam uma pequena frase em contracanto com o contorno da melodia feito na estrutura de "espelho": a linha melódica do saxofone tenor descende e ascende gradualmente enquanto a linha melódica do barítono ascende e descende, gradualmente, num movimento contrário. No compasso seguinte, retomam a estrutura do compasso 61, agora em intervalos de sétima menor sobre as notas D e G e seguem tocando junto à melodia o contratempo, antecipando o acorde de Cm da segunda frase.

Exemplo 76 – Compassos 59 a 63



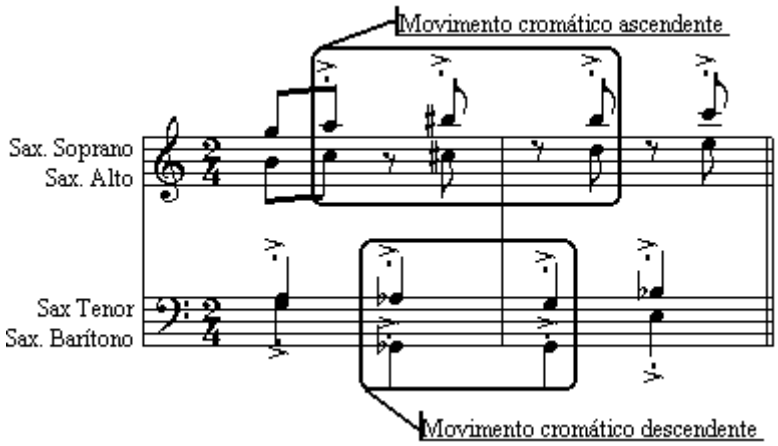
Seguindo para a segunda frase deste trecho, nos dois primeiros compassos da frase o saxofone barítono continua tocando notas de sustentação harmônica em semínimas e o tenor faz sobre estas notas um contracanto descendente com colcheias acentuadas no contratempo. Malta prossegue no próximo compasso 66, último compasso da terceira frase da parte **A**, com um *tutti* dos saxofones montado em blocos de forma que a harmonia ocorrente seja Cm7(b13) no primeiro tempo e D7 no segundo, resolvendo no acorde de Gm7(9).

Exemplo 77 – Compassos 64 a 67



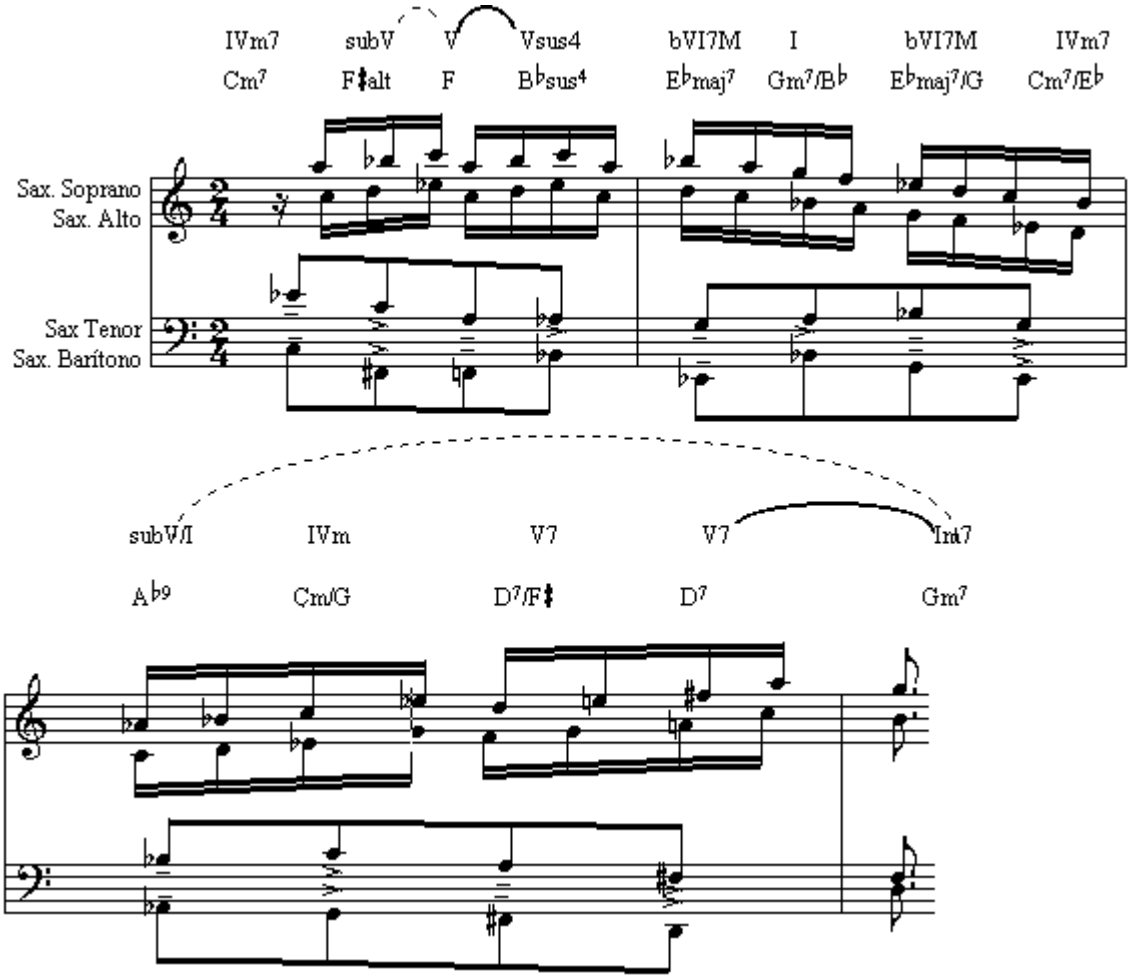
Nos próximos dois compassos, 67 e 68, Malta modifica a linha melódica dos saxofones soprano e alto colocando um cromatismo de três notas tocadas em contratempo a fim de alcançar a nota C, soprano, e Eb, alto, que inicia a repetição da melodia recém tocada. Os saxofones tenor e barítono tocam nestes dois compassos figuras de semínimas com intervalo de segunda, duas nonas maiores e uma quinta diminuta, respectivamente, e fazem entre os compassos movimento cromático contrário às vozes superiores.

Exemplo 78 – Compassos 67 e 68



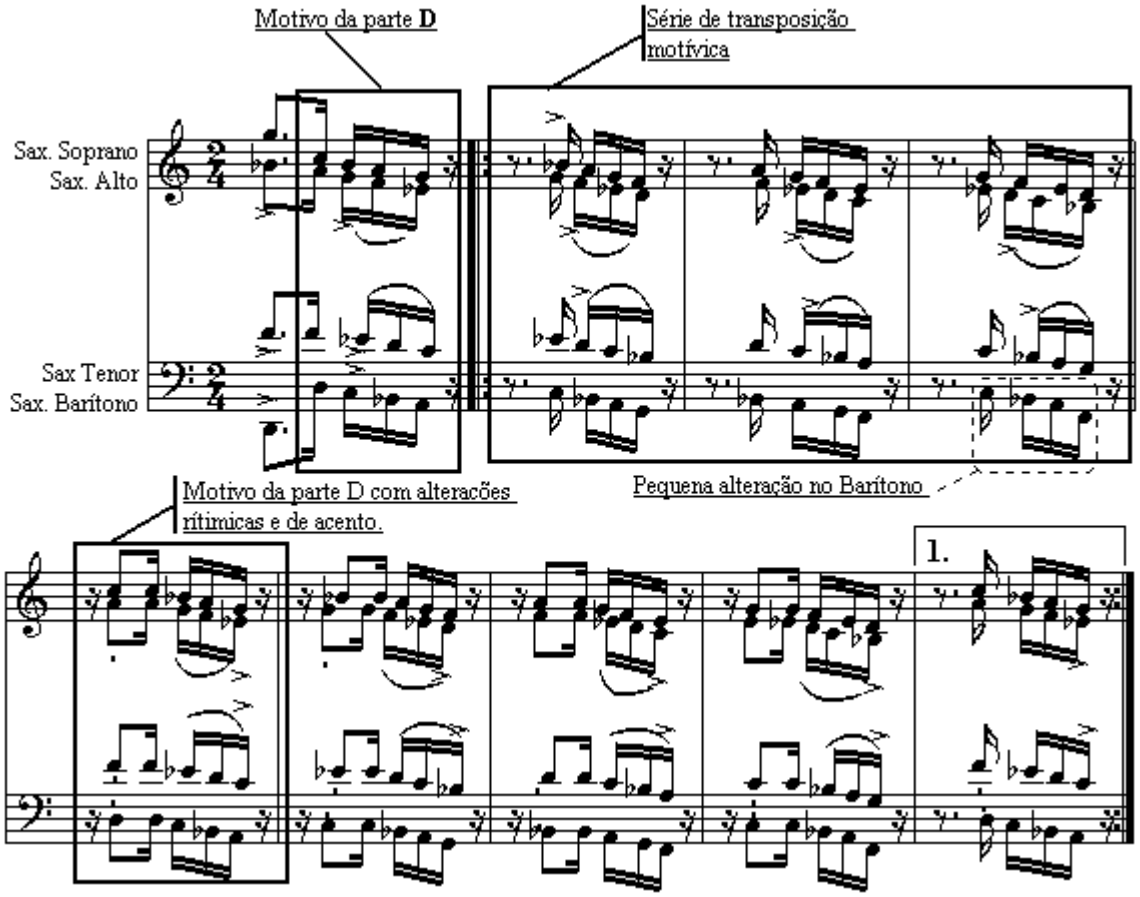
Dos compassos 69 a 72, Malta re-expõe a melodia tocada pelos saxofones soprano e alto nos compassos 64 a 67 (exemplo 77) e compõe um acompanhamento em colcheias acentuadas no contratempo, tocadas pelos saxofones tenor e barítono sobre uma harmonia similar à da parte **A**.

Exemplo 79 – Compassos 69 a 72



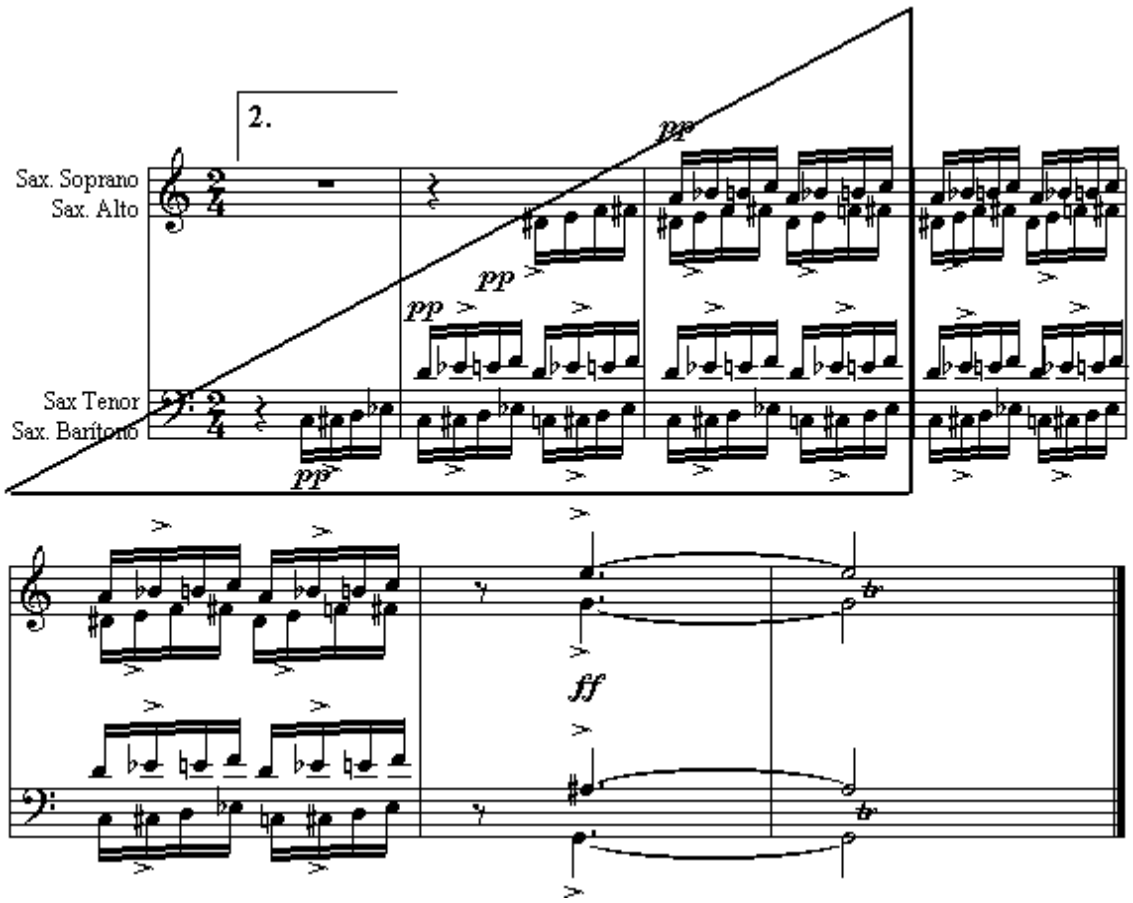
Assim que se encerra esta última frase, Carlos Malta dá início à parte **D,** que se constitui de um motivo de quatro notas tocado em bloco fechado na posição fundamental sobre os acordes do campo harmônico de G menor natural. Mais especificamente, o motivo é transposto grau a grau na tonalidade de G menor. Tomando como base sua primeira nota, temos uma seqüência que se inicia com Dm7 passando para Cm7, Bbmaj7, Am7(b5) e resolve na última semicolcheia, com uma pequena alteração da voz do barítono, no acorde de Gm/F. Esta seqüência é apresentada duas vezes, sendo que na segunda o motivo sofre duas pequenas variações, rítmica e de acentuação. Toda esta parte **D** é repetida antes de prosseguir ao **Coda**.

Exemplo 80 – Parte **D**



Seguindo para a segunda casa após a repetição, temos o **Coda,** no qual o arranjador recorre a uma estrutura comum em todas as peças descritas até o momento, a pirâmide rítmica e melódica. Nesta pirâmide, Carlos Malta inicia com um cromatismo de quatro notas em semicolcheia tocadas pelo saxofone barítono, seguido pelo tenor com o mesmo motivo transposto uma nona acima, pelo alto com mais uma segunda menor acima e, finalmente, pelo soprano com mais uma quarta aumentada acima. Esta pirâmide resulta em um denso bloco harmônico tocado por quatro vezes com crescendo em sua dinâmica até resolver em um fortíssimo do bloco harmônico com as notas G (barítono) F#(tenor) e G (alto) e E (soprano). Este acorde segue com um trinado por todos os saxofones até ser encerrado.

Exemplo 81 – **Coda**


2.
Sax. Soprano
Sax. Alto
Sax Tenor
Sax. Barítono
pp
pp
pp
pp
ff

2.5. Análises

A ambigüidade das estruturas quartais na obra de Carlos Malta

"A superposição de quartas justas geram ambigüidade do mesmo modo que todos os acordes construídos por intervalos eqüidistantes, qualquer uma das notas envolvidas pode ser assumidas como a fundamental"
Persichetti, 1961, p.94.

"Com o termo "ambigüidade" nos referimos a uma condição de incerteza voluntaria, ou mesmo involuntária, a uma condição de suspensão e de espera, de imprecisão, mas também de plurissignificância, talvez poderemos admitir que tal ambigüidade seja considerada como um fator de criação e de fruição estética.
Dorfles. 1992. p.29

Em nossa pesquisa, compreendemos estruturas quartais como blocos harmônicos cujos *voicings* são estruturados em duas ou mais quartas justas e/ou aumentadas, podendo estes também ser invertidos e/ou acrescidos de outros intervalos como segundas, terças, quintas, etc. Consideramos também como estruturas quartais frases melódicas com predominância de quartas, visto que nestas frases a sonoridade quartal é mantida e uma suposta harmonização com acordes estruturados em quartas é subentendida. Devido ao recorte escolhido e à amplitude do tema, restringiremos nossa abordagem a um breve estudo sobre a sonoridade quartal presente nas obras estudadas, optando por não tratar da concepção do termo conforme acepção da *harmonia quartal.* É interessante mencionar neste momento a observação de Carlos Amada sobre estas duas acepções:

> […] convém estabelecer uma importante distinção entre dois termos freqüentemente empregados de forma equivocada, tendo às vezes mesmo seus significados trocados: harmonia quartal e a harmonia (cujas partes são dispostas) em quartas. A primeira tecnicamente não tonal […] já que não se baseia no sistema harmônico tradicional de terças superpostas, é construída […] por sobreposição de quartas justas […]. O segundo tipo, bem mais comum, não passa de uma forma diferente de dispor notas de um acorde convencional (bem como as tensões pertencentes a sua escala, se forem necessárias) de modo que se dê total preferência ao intervalo de quarta justa […][101]

Na música erudita de concerto estas estruturas em quartas já são conhecidas de longa data. Segundo Maria de Lourdes Sekeff, estas estruturas agiram como uma força libertadora das estruturas em terças, ou os acordes perfeitos. Sekeff cita a obra *La Cathédrale Engloutie,* de Debussy (1862 – 1918), como preconizadora destas sonoridades em quartas e quintas (SEKEFF, 1996, p. 106). Contudo é sabido que esta sonoridade típica de estruturas quartais originou-se das ornamentações de tríades e das técnicas da polifonia medieval do século XII e XIII. Segundo Arnold Schöenberg:

> Os acordes por quartas apresentam-se pela primeira vez na música – como provavelmente tudo o que mais tarde se torna normal como meio técnico habitual comum – na qualidade de recurso expressivo impressionista. Pense-se, por exemplo, no efeito do primeiro uso do trêmulo nos violinos (Monteverdi, 1557–1643) e compreender-se-á que tal não era um frio experimento técnico, mas uma idéia nova invocada por uma forte necessidade de expressão [102]

Schöenberg credita a duas passagens em particular[103] – uma de Ludwig van Beethoven, a passagem de trompa do último movimento da sinfonia Pastoral; e a outra de Richard Wagner, na sonoridade das distantes trompas de caça no começo do segundo ato de Tristão – toda a origem do uso dos complexos (ou estruturas) quartais utilizadas pelos compositores de até então:

[101] ALMADA, 2000, p. 215.
[102] SCHÖENBERG, 1999, p. 550.
[103] As partituras das referidas passagens constam na página 553 da obra citada de Schöenberg.

> Acredito que destas duas passagens provém tudo o que os compositores modernos têm escrito de complexos sonoros em quartas. Certas sucessões de quartas em Mahler, o tema de Jochanaan em Salomé, os acordes por quartas em Debussy e Dukas devem ser atribuídos aos peculiares efeitos de pureza virginal provenientes destes acordes.[104]

É importante destacar que a partir de Schöenberg, e dos compositores citados por ele, as estruturas quartais, ou complexos quartais, serão utilizados como uma estrutura independente, sendo reconhecida por sua sonoridade particular e manipulada como elemento constitutivo de uma nova estética. Sobre a origem dos complexos quartais e de sua importância como referência para a nova música que era produzida, Schöenberg cita:

> Seu impressionismo (Debussy) usa os acordes por quartas como tamanha força que parecem unidos indissoluvelmente ao novo que ele diz, e como justiça, podem ser considerados como de sua propriedade intelectual, embora seja possível demonstrar que, concomitantemente, ou antes que ele o fizesse, foram escritas coisas parecidas[105]

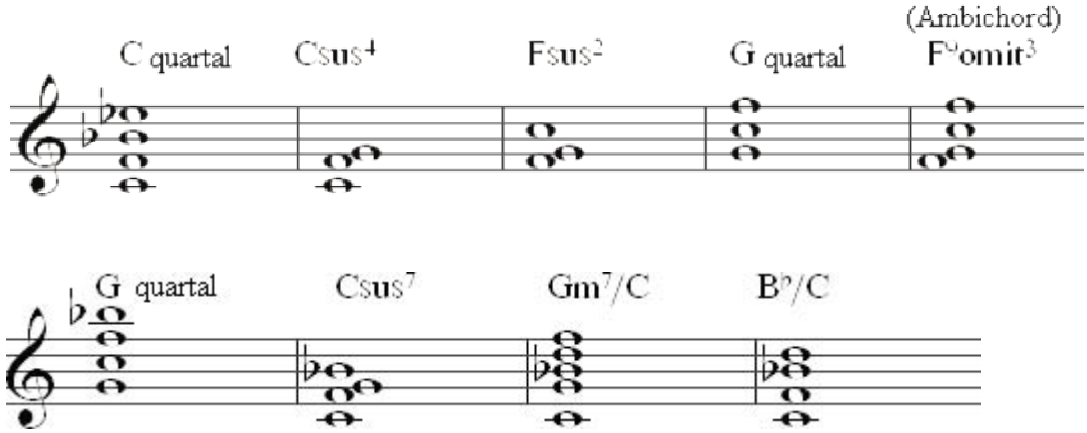
Na música popular, e principalmente no *jazz,* estas estruturas quartais se popularizaram na década de 1960 através da sua extensiva utilização pelo pianista McCoy Tyner, e das gravações das obras *Naima*[106]de John Coltrane e *Maiden Voyage*[107] de Herbie Hancock, momento de consolidação do *modal jazz*. Esta última, *Maiden Voyage*, foi considerada revolucionária por consistir inteiramente de acordes *sus7,* estes com possibilidades de aberturas estritamente em quartas justas. O termo *sus,* presente na obra de Hancock, se refere à suspensão da terça, substituindo a terça do acorde dominante por uma quarta justa. Na harmonia tradicional, é originário do acorde dominante com a terça suspensa (ou seja, quarta) que resolve por movimento cromático descendente na terça do mesmo acorde. Na música popular moderna, a quarta por vezes não resolve, e confere ao acorde *sus* um caráter flutuante (LEVINE,1989, p.23).

Em nosso trabalho, bem como na *praxe* da música popular, admitimos certas generalizações acerca dos acordes quartais. Apesar de conhecermos as distinções entre

[104] Idem, p 554.
[105] Idem.
[106] John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic SD-I3II.
[107] Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note BST – 84198.

acordes *sus* e acordes quartais, consideramos os acordes *sus* como uma possível inversão da estrutura quartal, uma vez que estes acordes geralmente são compostos de uma quarta justa, uma segunda maior e outra quarta justa. Quando acrescido de sétima, o acorde *sus7* constitui-se de uma quarta justa, uma segunda maior, e uma terça menor sobrepostas. Consideramos também como estrutura quartal, ou até mesmo como suspensiva, algumas estruturas em terças, por exemplo, a tétrade do acorde menor com baixo na quarta, ou do acorde maior com o baixo na nona, todas utilizadas com freqüência na obra de Carlos Malta.

Exemplo 82 – Acordes quartais e/ou suspensivos.



Convém mencionar que as generalizações aqui aceitas acerca da sonoridade dos acordes quartais também foram percebidas nas considerações feitas por Carlos Malta. Em sua obra ele utiliza, sem distinções, tanto os acordes *sus* como as estruturas por quartas, apenas priorizando a sonoridade quartal. Em um workshop ministrado no II° Encontro Internacional de Saxofonistas sediado no CDMCC, Malta afirmou que em sua música há uma predileção às sonoridades abertas dos acordes *sus* e quartais, e citou a música *Maiden Voyage* como um forte exemplo das sonoridades que busca em sua música. Em entrevista, Malta cita:

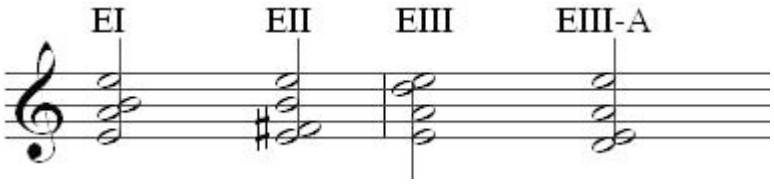
> é uma característica minha isso, assim esses, essas combinações assim das quartas, das harmonias que às vezes, os *voicings*, né? Às vezes eu busco muito por ai por esse caminho por uma questão de ser uma

> sonoridade pra mim um pouco mais aberta, entendeu? Ela mantém, mantém a música, ela deixa a música ainda indefinida entendeu?[108]

Esta indefinição, percebida e proposta por Carlos Malta, é referida também pelo Professor do *Commercial Arranging Department* da *Berkeley College of Music,* Bob Freedman que, ao se referir aos acordes formados por estruturas quartais, define-os como *Ambichords*, ou acordes ambíguos. Em seu texto *Ambichords: Definitions of the Structures and A System for Utilizing Them*[109], Bob Freedman constrói os acordes ambíguos a partir da sobreposição de duas quartas justas e uma segunda maior e suas possíveis inversões. Podem também ser montados, em uma variação esporádica, a partir de uma segunda maior, uma quarta justa e uma quinta justa ou até mesmo resguardando intervalos de quintas justas entre as vozes.

Estas quatro possíveis formas de estruturar os *Ambichords*, idealizadas por Bob Freedman, sempre consideram a *lead*, nota da ponta do acorde, como o referencial que denomina a estrutura. Freedman utiliza os números romanos para identificar as quatro formas de disposição dos *voicings* (FREEDMAN, 1985, p. 1).

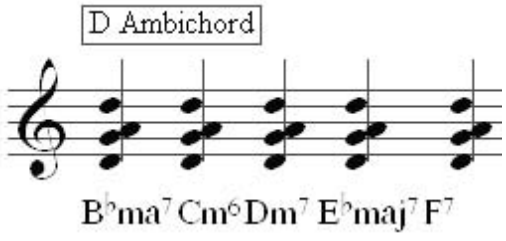
Exemplo 83 – Primeiro exemplo de Freedman



O termo *acordes ambíguos,* utilizado por Freedman, se justifica devido a gama de possibilidades que esta estrutura poderá compreender dentro de um contexto tonal funcional. Através do exemplo 4 da página 2 do referido trabalho, temos:

Exemplo 84 – Segundo exemplo de Freedman

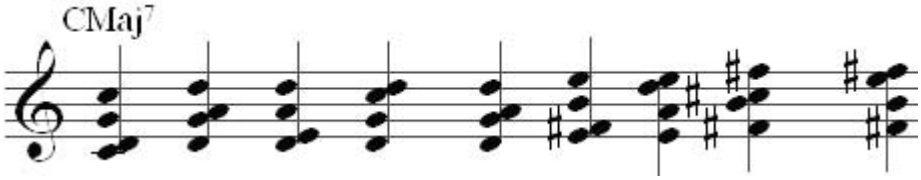
[108] Carlos Malta em entrevista concedida em seu apartamento no dia 03/08/2007
[109] Texto cedido pelo professor, pianista e compositor Mauricio Maudonnet.



...

Compreendemos que esta estrutura atua como representante de uma quantidade significativa de acordes e poderá, dentro de um contexto tonal, assumir as possíveis funções harmônicas destes. Esta lógica poderá ser inversa: uma quantidade de aberturas significativas de *acordes ambíguos* poderá ser atribuída a um único acorde.

Exemplo 85 – Possíveis *ambichords* para Cmaj7



Sobre esta maleabilidade de exercer diferentes funções harmônicas, Ribeiro de Freitas (1995) menciona que o acorde *sus* pode atuar possivelmente em duas funções harmônicas: *dominante,* por considerar uma variante de um acorde de V7 (e este se situa em posição cadencial resolutiva à tônica); e *subdominante,* "quando implica em um processo cadencial, de resolução da apojatura" (FREITAS, 1995, p. 69). Esta dupla função que a estrutura pode assumir ocorre devido a ausência da sensível dentro da tétrade *sus7,* nota característica da dominante, e da semelhança do acorde com o II e IV graus diatônicos.

Em nossa pesquisa assumimos, como dito anteriormente, os riscos da generalização entre acordes *sus* e quartais por compreendermos a ampla possibilidade de sua utilização e também por considerarmos estes acordes como uma estrutura independente, cujas relações intervalares internas geram por si só a ambigüidade e a referida indefinição citada por Malta. O que nos chama a atenção é a possibilidade de se estruturar qualquer acorde de relações por terças em uma estrutura de quartas e a possível inserção de outros intervalos dentro desta estrutura quartal sem que se perca a sua

sonoridade característica, que nos é tão cara e de real importância. Sobre esta gama de possibilidades recorremos ao já tão mencionado Schöenberg:

> A construção por quartas, todavia, possibilita, conforme dito, a acomodação de todos os fenômenos da harmonia: admitindo-se que ocasionalmente deixem de ocorrer também sons pertencentes ao centro do complexo – que, por exemplo, em acorde possa compor-se dos sons primeiro, segundo, quarto e décimo –, é possível assim conseguir-se também os acordes do sistema por terças. [110]

Na obra de Carlos Malta, observamos uma extensa utilização destas aberturas em quartas, fazendo com que esta sonoridade quartal seja uma característica marcante e recorrente. Nas descrições das obras selecionadas percebemos que Malta apresenta determinadas predileções a certas aberturas que resguardam a referida sonoridade para os saxofones. Analisando como Malta utiliza essas aberturas em sua obra, percebemos que geralmente se apresentam algumas constâncias. A primeira delas é a utilização da tétrade quartal, resguardando entre as vozes sempre o intervalo de quarta justa.

Exemplo 86 – *Voicings* em quartas justas

Mesmo alterando suas relações intervalares internas, esta tétrade pode ser invertida (exemplo 18) sem que se perca a sonoridade característica. Esta inversão gera sobreposições de duas quartas justas distanciadas de uma segunda maior (exemplo 18).

Exemplo 87 – *Voicings* em quartas justas invertido

[110] SCHÖENBERG, Arnold. *Harmonia,* São Paul: editora da UNESP, 1999, p.559.

A segunda das constâncias a que nos referimos constitui-se de uma estrutura mista de uma sólida tríade quartal, resguardando intervalos de quartas justas, com notas acrescentadas. Neste caso, elas se apresentam nas seguintes estruturas[111]:

1 – Dobrando uma oitava abaixo da segunda nota da estrutura quartal, gerando um intervalo de quinta entre as vozes graves. O acorde do exemplo que se segue poderia ser compreendido como um acorde de E sus.

Exemplo 88 – Tríade quartal com nota acrescentada

2 – Mantendo um intervalo de sexta maior entre as vozes graves. Esta abertura, funcionalmente, se apresenta na obra de Carlos Malta como representante de uma diversidade de acordes, dentre eles Dm7(11)/F, F*omit*3(9,11), Csus9/F, Fsus2(13) e Gsus7/F. Com exceção do último, Gsus7/F, esses acordes são utilizados por Carlos Malta com função subdominante ou tônicos (Exemplo 03).

Exemplo 89 – Tríade quartal com nota acrescentada

3 – Uma forma de expressar a sonoridade quartal, forma essa muito recorrente no arranjo de *Baião de Lacan* e na composição *Paradindonde*, é a utilização da tríade quartal acrescida de uma voz mais grave com um intervalo de uma sétima maior abaixo.

[111] Para facilitar a visualização os exemplos serão escritos, sempre que possível, em tonalidades que não contenham acidentes.

Esta forma nos possibilita uma gama de interpretações cordais, como Fmaj7(13), Dm9/F, Asus(b13), Em7(11,b9) (exemplo 61, 63).

Exemplo 90 – Tríade quartal com nota acrescentada

4 – Típica abertura utilizada por Malta que guarda a sonoridade quartal, e nos remete a um acorde maior na primeira inversão, C9/E, no exemplo abaixo, é a tríade quartal com um intervalo de sétima menor entre as vozes graves. Esta abertura é geralmente utilizada por Malta como um acorde suspensivo, exemplo 04.

Quando temos uma estrutura triádica por terças com a nona no baixo, podemos interpretá-la como uma possível forma de execução de um acorde *sus*, no entanto, temos uma estrutura quartal, que já é por si só considerada como um acorde suspenso, acrescida do baixo na nona. Esta estrutura, corroborando Schöenberg, pode ocupar todas as funções harmônicas.

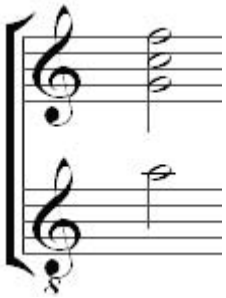
Exemplo 91 – Tríade quartal com nota acrescentada

5 – Combinação de dois intervalos de quarta justa e um de quarta aumentada. Esta forma é recorrente na obra de Carlos Malta na disposição apresentada abaixo.

Exemplo 92 – Tríade quartal com uma quarta aumentada na voz grave

6 – Outra forma recorrente na obra de Carlos Malta é o adensamento da estrutura quartal com a inclusão de uma voz interna à tríade em quartas. Esta voz é colocada em um intervalo de segunda maior sobre da voz do sax tenor, ocorrendo nas peças analisadas um cruzamento de vozes entre os saxofones barítono e tenor. Esta forma de abertura gera intervalos internos de segunda maior, terça menor e, somente, uma quarta justa. Temos exemplo disso na introdução do *Baião de Lacan* (exemplo 42, 45) e no início de *Catenga* (exemplo 65).

Exemplo 93 – Tríade quartal com nota acrescentada



Esta abertura poderia ser considerada um acorde de F9/G ou Gsus9, porém ela guarda as relações quartais devido à distinção timbrística entre os voicings em quartas e à nova nota interna que, geralmente em registro grave, agora soa em região mais aguda.

7 – Esta última abertura quartal com nota acrescentada é bastante conhecida por figurar entre os *voicings* da música *So What.*[112] Esta abertura é a sobreposição de uma terça maior sobre a tríade quartal. A sobreposição da terça maior serve como uma forma de harmonizar uma voz que soa na nona maior de um acorde menor. Temos, por exemplo, o acorde Em7(9,11), ou Esus7(9) (Exemplo 61).

Exemplo 94 – Tríade quartal com nota acrescentada

[112] Música composta por Miles Davis e gravada no disco *Kind of Blue*, Colunbia CJ-40579. Álbum inaugural do *Modal Jazz*.

Especificamente sobre esta última abertura, Carlos Malta nos fala:

> Estes acordes são, muitas músicas minhas passam por esta situação entendeu? Harmônica, acho que tem […] um pensamento de liberdade, estes acordes eles tem […] uma cara de campo aberto de bruaaaaaaaa, a coisa vasta, né? pode ser uma coisa, pode ser outra né? então você bota uma terça maior nele ai ele começa ficar meio modal né? ai joga ele para um determinado lugar né? Então é curioso isso, é o gosto mesmo cara[113]

Ainda é possível identificar, entre as constâncias avaliadas na forma como Carlos Malta apresenta as estruturas quartais, a ocorrência de intervalos de quartas justas e aumentadas, bem como suas inversões e acréscimos de outros intervalos.

Esta estrutura de sobreposição de uma quarta aumentada e uma quarta justa é estudada profundamente na obra *Apoteose de Schöenberg; Tratado sobre as Entidades Harmônicas,* de Flô Menezes. O renomado pesquisador e compositor nos diz que "tal acorde de três notas institui-se enquanto acorde arquétipo weberiano por sua exacerbada presença na grande maioria das obras de Weber" (MENEZES, 2002, p. 115), e através da teoria da polarização tonal, linha condutora da obra citada, demonstra a ambigüidade que esta estrutura representa. Flô Menezes, acerca das possibilidades de propagação atribuída a esta estrutura, diz,

> […] a propagação de suas relações intervalares passa por todas as doze notas do sistema temperado sem repetição de nenhuma, numa curiosa semelhança com o ciclo cromático e com o ciclo de quintas ou quartas, embora tenham-se, aqui, a presença tanto de um intervalo polar (Quarta) quanto de um apolar (Quarta Aumentada ou Trítono)"[114]

[113] Carlos Malta em entrevista concedida em seu apartamento no dia 03/08/2007.
[114] MENEZES, 2002, p.115.

Esta forma é utilizada por Carlos Malta como base para a inserção de outros intervalos. Acresce a esta tríade intervalos que podem alterar as estruturas internas dos *voicings* e, dependendo do posicionamento funcional do acorde, determinar diversas possibilidades de representações por cifras, conforme abaixo numeramos:

Exemplo 95 – Tríade com quarta aumentada e quarta justa

1 – Dentre as possibilidades de inserção de novas notas em intervalos diferentes de quartas, temos alguns que são mais recorrentes, como uma nota uma sétima menor abaixo da voz mais grave da tríade. No exemplo abaixo, esta estrutura intervalar pode compreender os acordes de B7(13), Amaj7(9,#11) ou até mesmo G# alt.

Exemplo 96 – Tríade com quarta aumentada e quarta justa com o baixo uma sétima menor abaixo

2 – A inserção da quinta justa na voz mais grave é uma forma de se construir um aglomerado harmônico denso e dissonante que, quando invertido, gera intervalos de segundas menores e/ou quartas aumentadas. Além de ser uma estrutura recorrente na obra de Malta (exemplo 50), essa formação intervalar traz, da mesma forma que o exemplo acima, diversas possibilidades de interpretação com relação à funcionalidade do acorde.

Exemplo 97 – Tríade com quarta aumentada e quarta justa com o baixo uma quinta justa abaixo

3 – Presente no exemplo 25 das descrições, a sobreposição de uma segunda aumentada sobre a tríade com quarta aumentada e quarta justa (exemplo 93) nos remete novamente a dois tipos de acordes de diferentes funções, como Amaj7(9,#11) e Abm/A

(Ab Frígio), geralmente creditados a funções subdominantes e tônicas, e os acordes Ab*alt* e B7(b9,b13), acordes prioritariamente utilizados como função dominante.

Exemplo 98 – Tríade com quarta aumentada e quarta justa com o uma segunda aumentada na voz mais aguda

4 – Temos ainda como uma última estrutura (que segue os moldes do exemplo 93) que traz a inserção de uma voz uma segunda maior acima da voz mais grave da tríade com quarta aumentada e quarta justa (exemplo 25). Esta nota acrescida proporciona um adensamento dessa estrutura, que Malta utiliza prioritariamente como um acorde de função dominante, o exemplo D7, mas com possibilidade de ser compreendido também como um acorde de C maj7(9 #11).

Exemplo 99 – Tríade com quarta aumentada e quarta justa com uma segunda maior entre as vozes graves

Segue ainda como última forma de estrutura utilizada por Malta para expressar a sonoridade quartal ou ambígua, os acordes que contêm somente uma quarta justa ou aumentada. Estas formas híbridas não requerem exclusivamente a sobreposição do intervalo de quarta, podendo até mesmo serem estruturas, como já citado acima, em tríades de terças maiores e menores com baixo na quarta ou nona. O que realmente nos chama a atenção é que as estruturas híbridas utilizadas por Malta, por mais que fujam do padrão de sobreposições de quartas justas, são aglomerados harmônicos que guardam em sua sonoridade, além da ambigüidade, o "sabor" quartal. Estes aglomerados harmônicos híbridos se apresentam nas obras de Carlos Malta das seguintes formas:

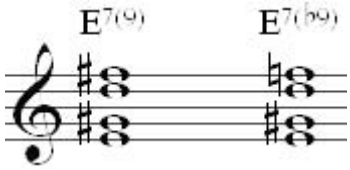
1 – A tríade maior na segunda inversão acrescido do baixo soando na quarta justa do acorde. É utilizada por Malta, ora como um acorde de Abmaj7(9) ocupando uma

função subdominante, ou tônica (exemplo 26), ora como Eb11, em um efeito suspensivo, subdominante ou dominante (exemplo 29).

Exemplo 100 – Tríade de Eb maior na segunda inversão com acréscimo de nota uma nona maior da voz mais grave

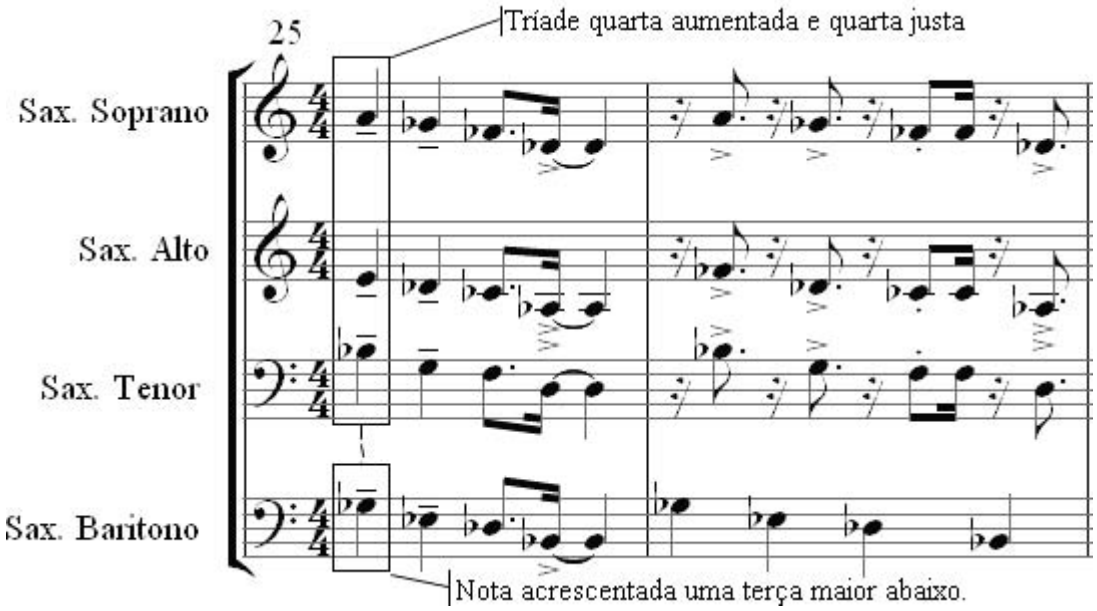
2 – Duas terças maiores, ou uma maior e outra menor com um intervalo de quarta aumentada entre ambos. Esta abertura é utilizada por Carlos Malta como opção de *voicings* para os saxofones no acorde dominante com nona menor ou maior.

Exemplo 101 – Sobreposição de terças com intervalo de quarta aumentada



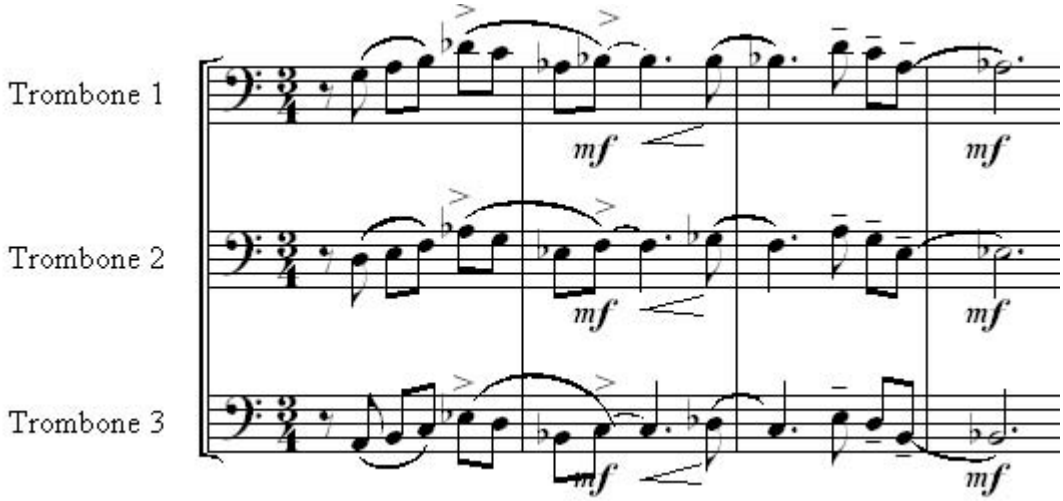
Todas estas formas de dispor das estruturas ambíguas e/ou em quartas são marcas composicionais que efetivamente caracterizam as escolhas nas disposições das vozes nos quartetos de saxofone de Carlos Malta, bem como em toda sua obra. Como exemplo disso, temos em outras peças de Malta, que não foram foco de nossa pesquisa, constâncias de aberturas similares. No quarteto de saxofone *Bamba do Bambu* (2001), estes *voicings* são amplamente utilizados. No compasso 25, e em todo este trecho, uma nova variação na utilização da tríade de quarta aumentada e quarta justa são utilizadas. Malta acresce a esta estrutura uma terça menor abaixo.

Exemplo 102 – Estrutura quarta aumentada quarta justa com uma terça maior acrescentada

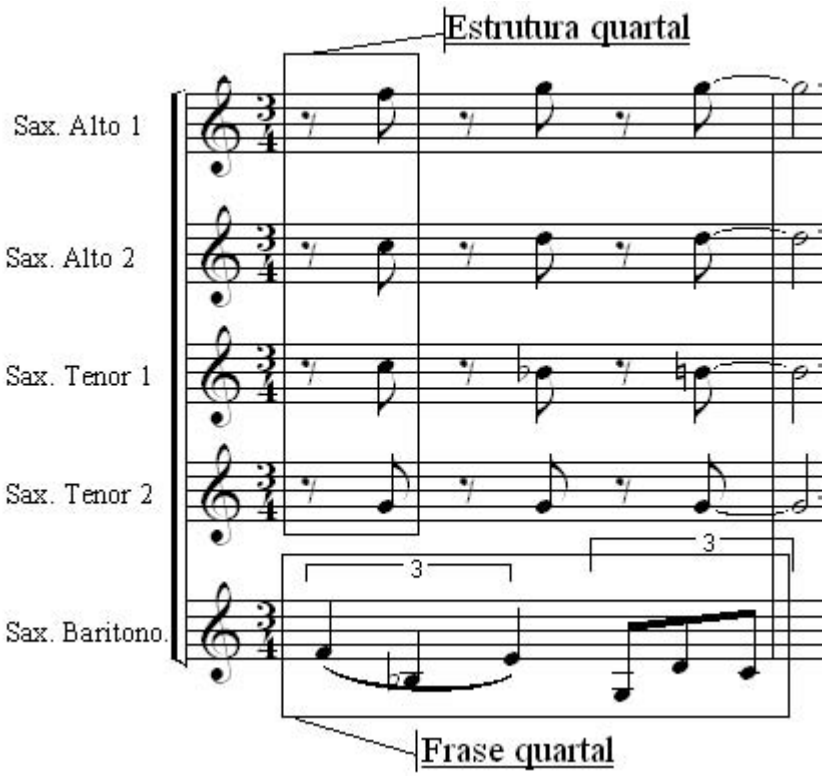


Na obra *3 Sambando*, composição confeccionada para *big band,* no ano de 2005, Carlos Malta utiliza a estrutura de quartas justas em toda a parte introdutória da peça. Como exemplo, temos os compassos 5 a 8 de trombones e 12 nos saxofones.

Exemplo 103 – *Voicings* em quartas justas

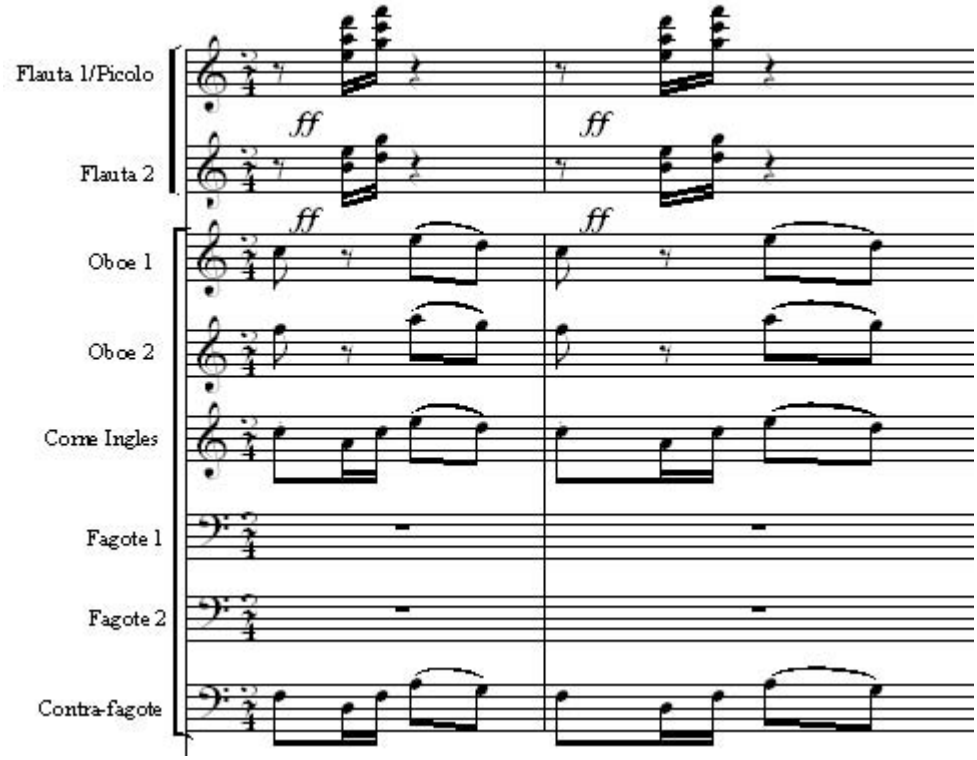


Exemplo 104 – Acordes *sus* e estruturas quartais nos saxofones

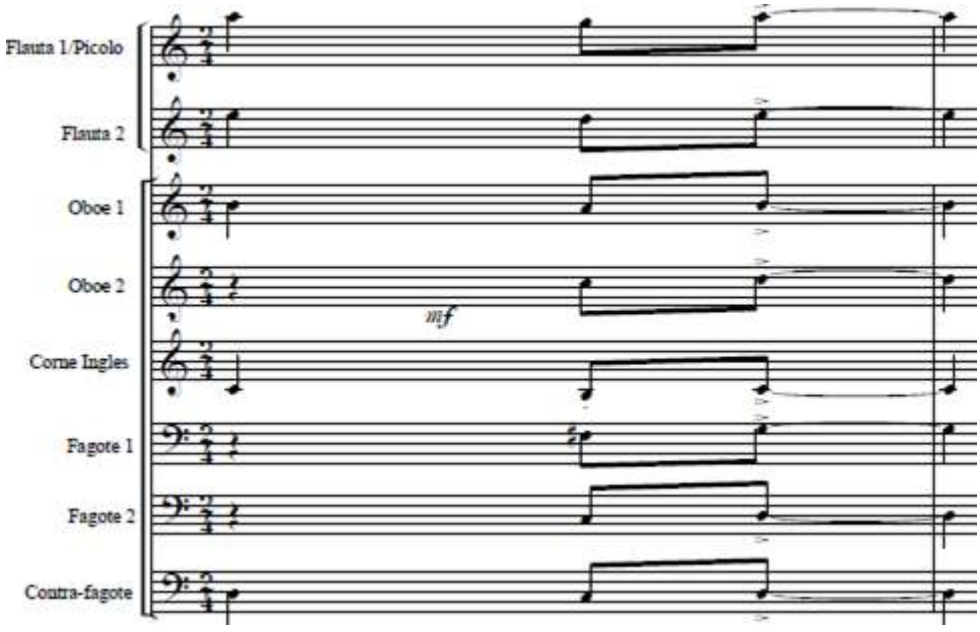


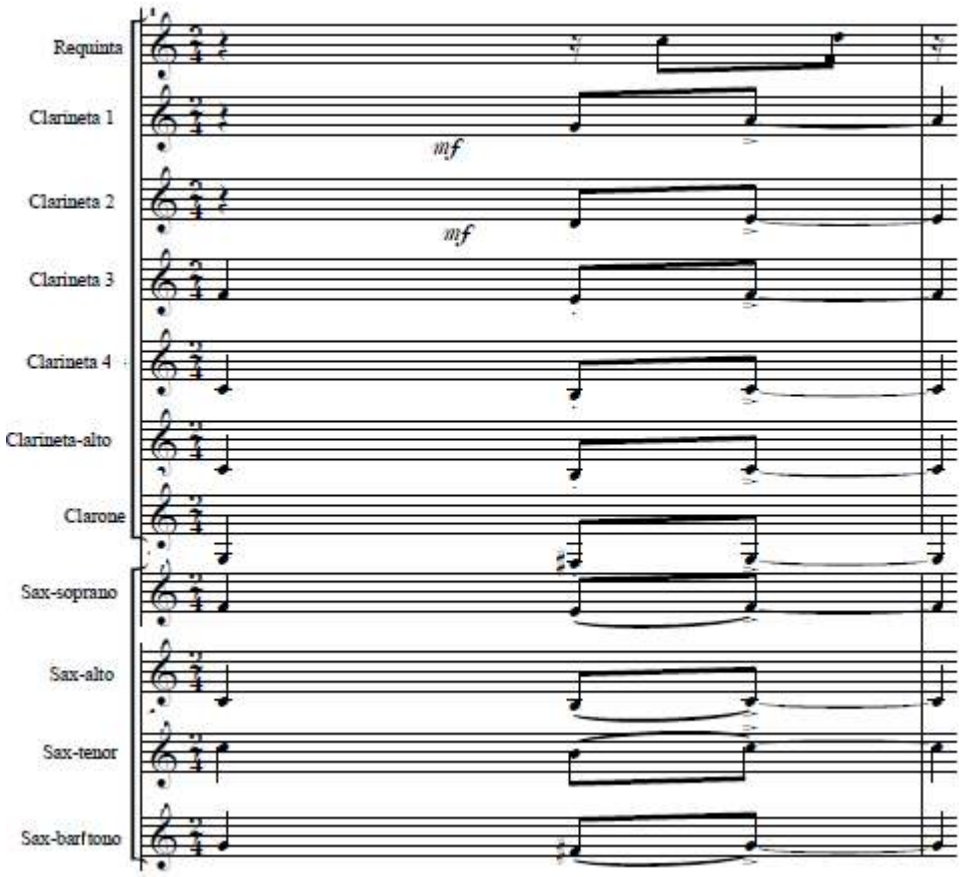
A obra para orquestra e banda de pífanos, *Tupynzinho Sinfônico,* composta no ano de 2004 é, dentre as obras analisadas com foco ou não de nossa pesquisa, a mais representativa e a que ocorre com mais constância a utilização de acordes quartais. Esta obra nos remete ao já referido trecho do depoimento no qual Malta atribui à banda de pífanos a genuinidade da música brasileira. Nesta obra, o compositor faz uso do vocabulário quartal exemplificado acima e de uma gama de rítmicas típicas das bandas de pífanos, características composicionais já discutidas no primeiro capítulo.

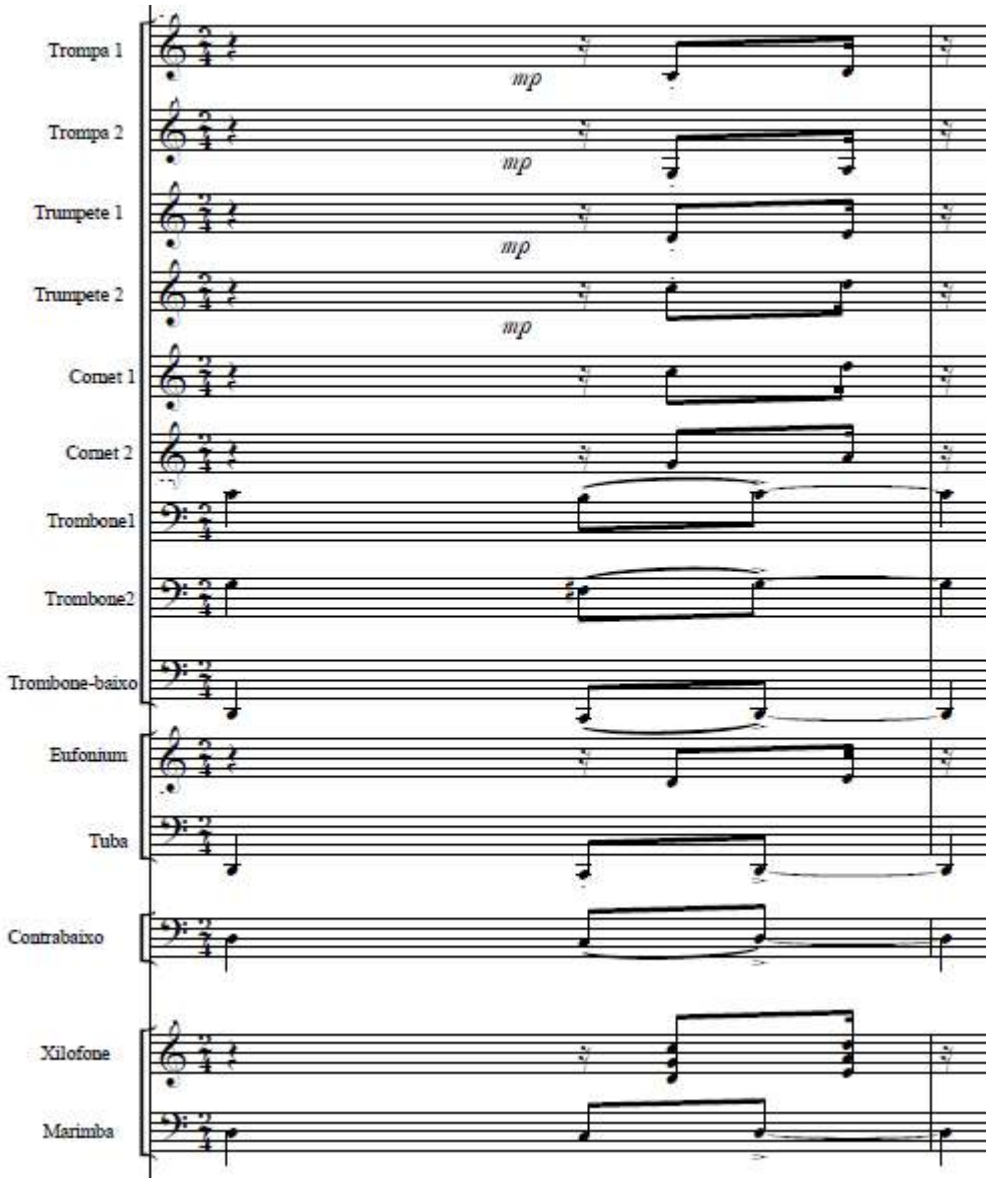
Exemplo 105 – *Tupynzinho Sinfônico* - Sobreposições de estruturas quartais nos naipes das madeiras (compassos 6 e 7)



Exemplo 106 – Estruturas em quartas justas e quartas aumentadas em um *tutti* orquestral. (compassos 91)




Requinta
Clarineta 1
mf
Clarineta 2
mf
Clarineta 3
Clarineta 4
Clarineta-alto
Clarone
Sax-soprano
Sax-alto
Sax-tenor
Sax-barítono

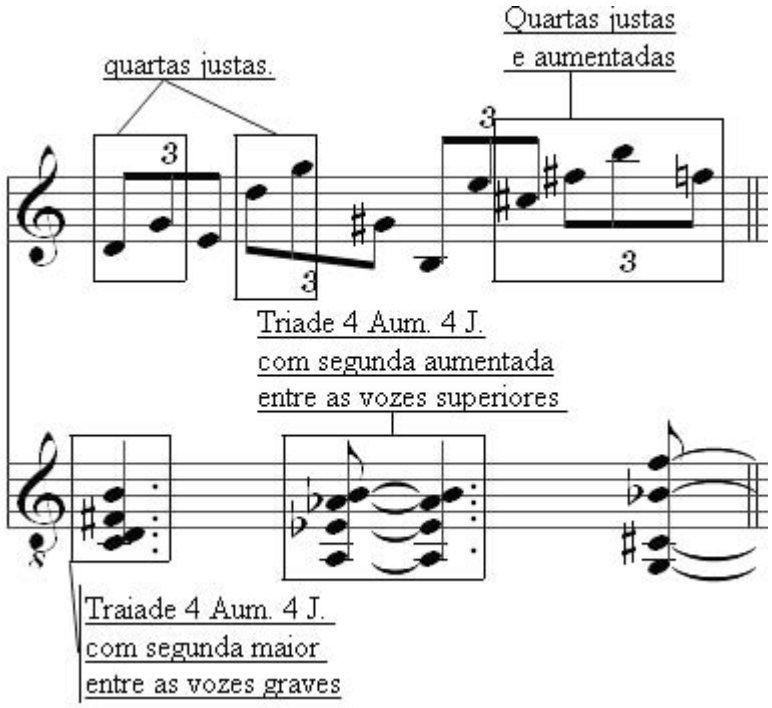


Melodias com preponderâncias de saltos de quartas e quintas são também forte característica da obra de Carlos Malta. Estas se apresentam geralmente em contracantos ou como ponte para uma nova parte. Como demonstração disso, temos os exemplos 03 (*Paradindonde*), 25 (*Ponto de Bala*) e 67 (*Catenga*). Este tipo de frase é freqüentemente harmonizado pelas estruturas harmônicas em quartas estudadas acima.

Na obra *Ponto de Bala,* Carlos Malta constrói as frases quartais como contracanto tocado pelos saxofones soprano e alto no qual as notas dispostas em todo este trecho (exemplo 25) implicam nas estruturas harmônicas demonstradas nos exemplos 99 e

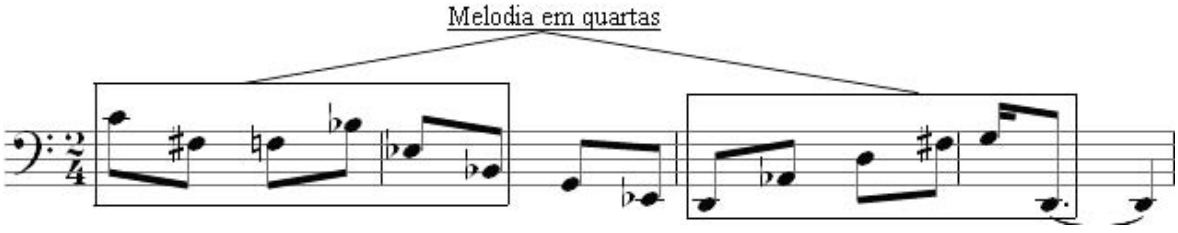
98. Este é um indício de que as disposições dos *voicings* utilizados por Malta são também utilizados como material melódico e vice-versa.

Exemplo 107 – Frases com quartas justas e aumentadas



Outra utilização das frases quartais é como voz grave em blocos cuja harmonia tende a se movimentar rapidamente. Dessa forma, Malta privilegia a sonoridade quartal mesmo em momentos em que não faz usos dos acordes em quartas. A exemplo, temos a frase abaixo que é harmonizada pelos acordes F#7 F7 F#(#11) Bb Emaj7 Bb7 Gm7 Ebmaj7 D° Ab7(9) Bm7 F#7e Gm7 (exemplo 67).

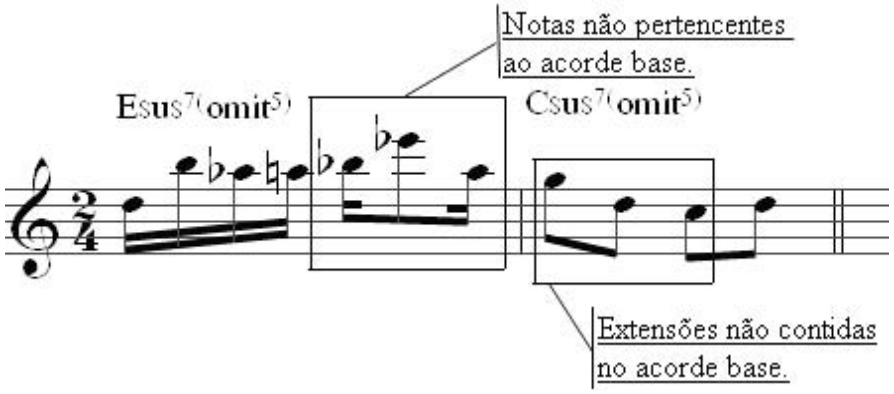
Exemplo 108 – Melodia em quartas nas vozes graves dos compassos 13 a18 de *Catenga*



No exemplo 03, música *Paradindonde,* Carlos Malta constrói a frase quartal como contracanto tocado pelo barítono sobre a harmonia que se movimenta de um acorde Esus7(omit5) para Csus7(omit5). Utiliza nesta frase notas que não pertencem à estrutura do

acorde, dando a esta frase um caráter *outsider*[115], característica esta também presente nas frases quartais utilizadas nas outras obras estudadas.

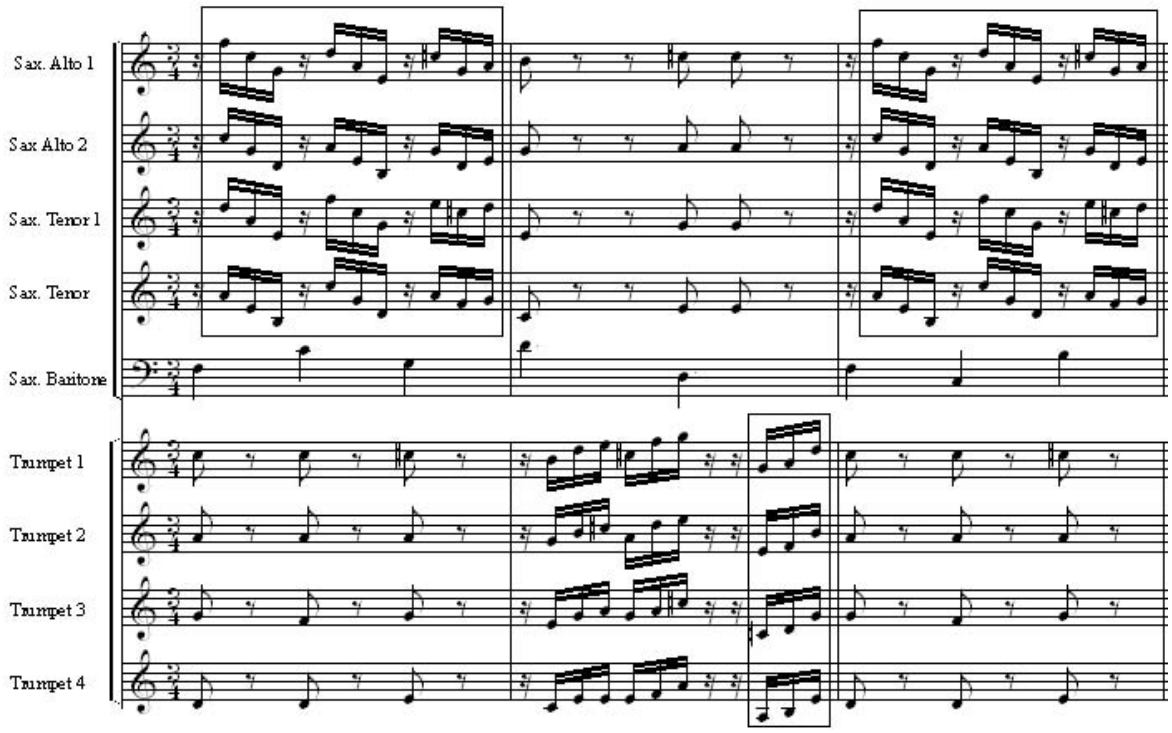
Exemplo 109 – Contracanto do barítono (exemplo03)



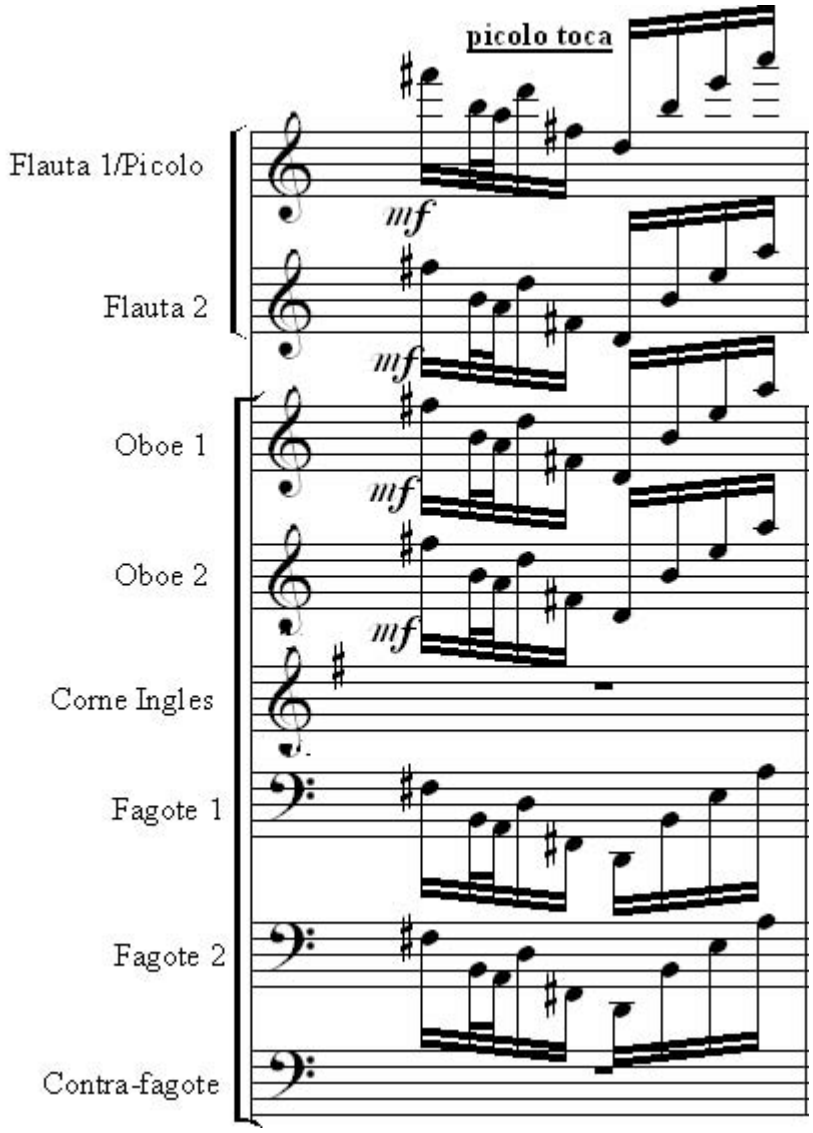
Observando a obra de Malta, fica evidenciado que as frases quartais são mais recorrentes em seus arranjos e composições para quartetos de saxofone, grupos orquestrais e *big bands*. Na obra *3 Sambando,* Malta utiliza células em quartas como BGs para a melodia principal; em *Tupynzinho Sinfônico* constrói para o naipe das madeiras frases solo em quartas; e em *Salva dos 21,* contracantos quartais para os trombones.

Exemplo 110 – compassos 21 a 23 de *3 Sambando*

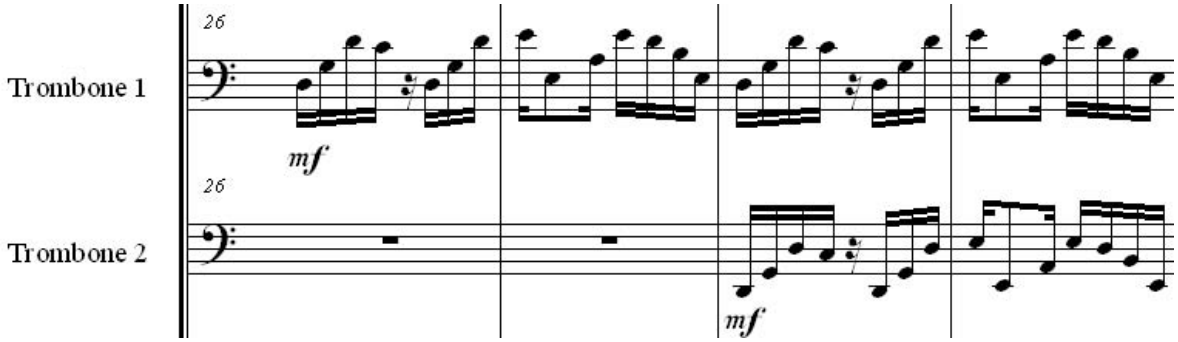
[115] Literalmente "lado de fora", aqui nos referimos às notas com maior grau de tensão que estão fora do padrão tonal ou consonantal fraseológico.



Exemplo 111 – Solo de Madeiras no Compasso 114 de *Tupynzinho Sinfônico*



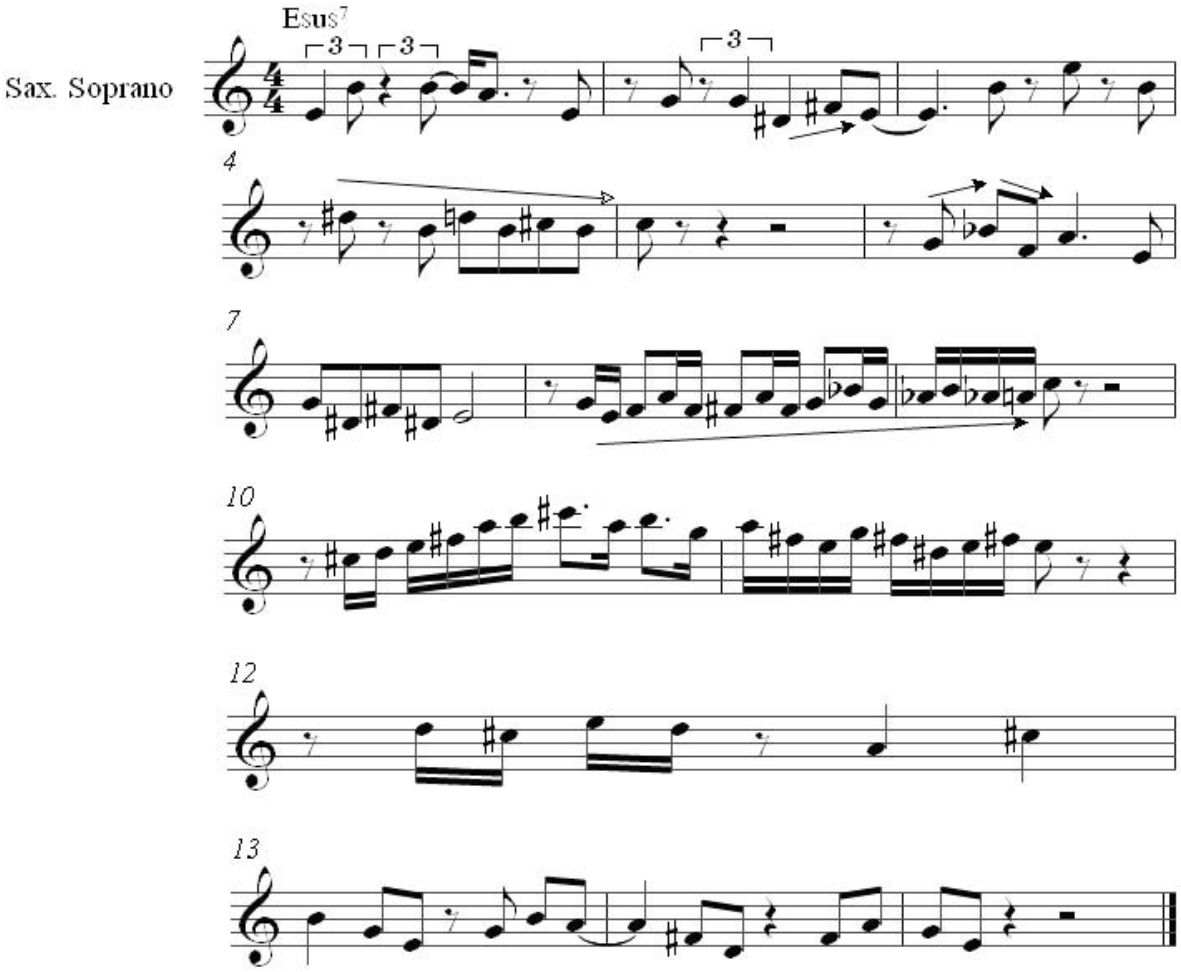
Exemplo 112 – Contracanto dos trombones em *Salva dos 21*(compasso 26 a 29)



Na atuação de Malta como performance, ficou evidenciado que as frases quartais são menos recorrentes. Nas mesmas situações em que faz uso das estruturas harmônicas tão mencionadas neste capítulo, Malta tende a utilizar aproximações cromáticas, ou frases com tendências cromáticas. A introdução da música *Nada Será Como Antes*[116] gravada no disco em homenagem à Elis Regina denominado *Pimenta*[117]*,* Carlos Malta improvisa sobre o acorde de Esus7. Nesta introdução improvisada, fica clara a forma como tende a utilizar as aproximações cromáticas através de sensíveis individuais das notas que objetiva. Como exemplo, temos os compassos 2, 5, 7, 8, 11, da transcrição abaixo, na qual é notória a forma como utiliza as notas que circundam a nota alvo como apoio melódico.

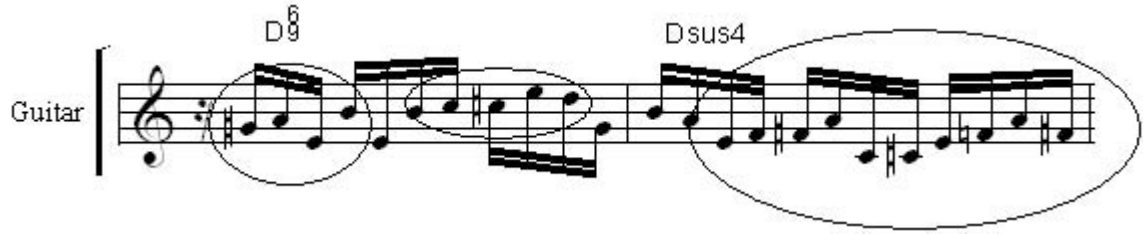
Exemplo 113 – Transcrição do solo improvisado da introdução de *Nada Será Como Antes*

[116] Composição de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, gravado álbum *Clube da Esquina n°1* – 1972.
[117] *Pimenta* – 2000, Biscoito Fino.



Como mencionado no início do capítulo, Carlos Malta utiliza suas habilidades performáticas para compor, arranjar e ensinar. Estas características ficaram evidenciadas nos arranjos para saxofones e tendem a ser recorrentes em outras obras. Na peça *3 Sambando*, há diversos solos escritos que seguem a mesma estrutura de aproximação cromáticas do exemplo 113. Nos compassos 57 e 58, há um solo escrito de guitarra e piano no qual esta característica é evidenciada.

Exemplo 114. Trecho do solo escrito de guitarra e piano na obra *3 sambando*

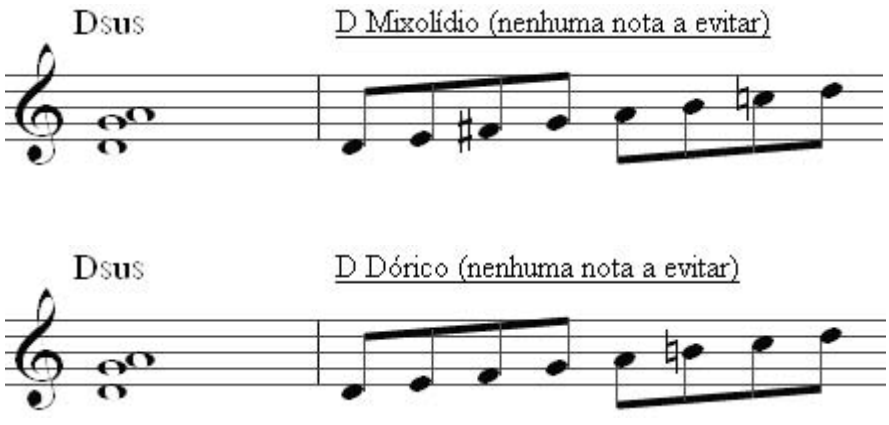


Observando o solo improvisado sobre o acorde de Esus, do exemplo 113 e do exemplo acima, é notória a exploração da ambigüidade maior/menor pertencente ao acorde quartal ou *sus*. Quando perguntado sobre como sistematiza a utilização de escala/acorde em suas improvisações Carlos Malta nos disse:

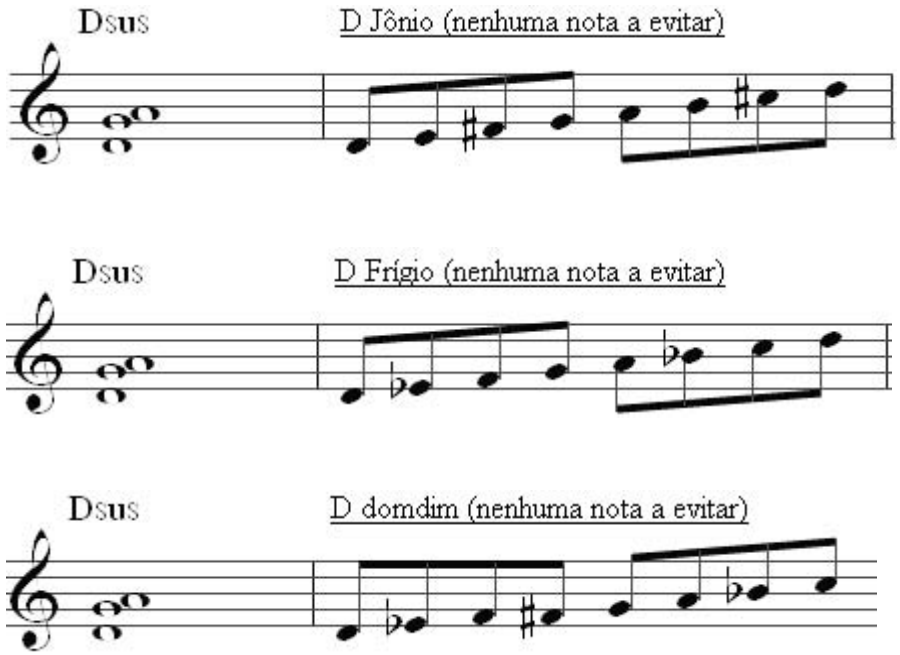
> Não, cara, estas coisas que passam, já passou pela minha cabeça de outras maneiras entendeu? Eu acho que é mais importante, sempre achei que era muito mais importante eu reconhecer os sons e saber quais sons lidam bem com aqueles e não lidam bem, qual é quando eu quero que o negócio fique maluco mesmo, onde é que eu posso ir, entendeu? Do que ficar com aquele, aquele esmiuçando o, o vocabulário, entendeu? Pegar uma palavra e ficar quebrando ela, acho que é isso, a gente tem que compreender no instrumento, tem que apreender ele e manter um frescor, entendeu?[…] Então quando eu vou tocar uma música, por exemplo um concerto pra saxofone, né? […] Então eu toco décor ele, então quando eu vou tocar, eu toco como se eu tivesse improvisando, esse é o comportamento que eu acho que o músico tem que ter, entendeu?[118]

Com esta afirmativa de Malta, sobre sua forma de pensar as relações escala/acorde, podemos especular que devido à ausência da terça e sétima na tríade *sus,* ou quartal, exemplo 82, é possível a utilização, nestas estruturas, de diversas escalas para improvisação, como os modos Mixolídio, Dórico, Jônio, ou até mesmo Frígio ou DomDim. Resulta disso quase um cromatismo, que se considerarmos a possibilidade das aproximações cromáticas como as utilizadas no exemplo 113, concretiza-se em sua totalidade.

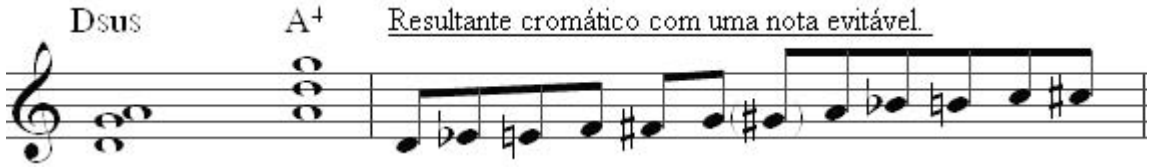
Exemplo 115 – Algumas possíveis escalas sem notas a evitar



[118] Carlos Malta em entrevista concedida em seu apartamento no dia 03/08/2007.



Exemplo 116 – Resultante cromática



Estas estruturas harmônicas quartais são, além de característica composicional e performática evidentes em Malta, uma ferramenta didática muito utilizada em suas oficinas e workshops. Devido a este possível cromatismo melódico sobre os acordes em quartas, esta estrutura é utilizada por Malta como base harmônica para o início do estudo da improvisação, fato este observado *in loco*. Em estruturas como essas, a percepção de erro que o aluno poderá ter ao tocar uma nota estranha ao acorde é menor que quando utiliza um acorde com sua estrutura em terças, gerando no aluno uma maior sensação de acerto em seus solos iniciais. Com este campo cromático disponível para a improvisação, Malta aproveita para impingir imagens que, de forma lúdica, propiciam ao aluno maior criatividade ou inventividade. Nesse momento, Malta aproveita para fomentar a utilização de ritmos brasileiros, característica que, como demonstrado anteriormente, é de importante

relevância em sua obra. Com isso posto, avaliamos as estruturas quartais como importante ferramenta didática na sua atuação como educador.

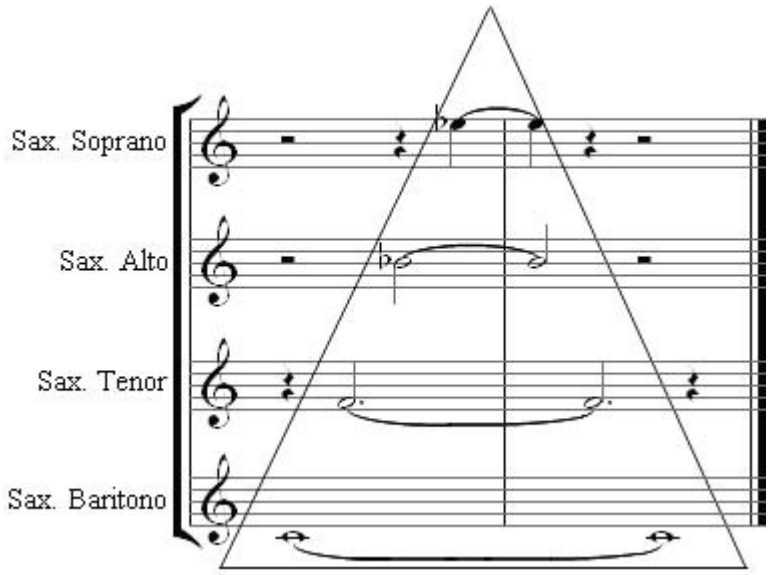
Estruturas composicionais e suas implicações didáticas e performáticas

Compreendemos estruturas composicionais como tomadas de decisões individualmente estilísticas, formas clichês de estruturas simples que seguem uma mesma lógica composicional. Destacamos aqui, entre as numerosas estruturas que compõem a obra de Carlos Malta, aquelas que se mostraram deveras recorrentes nas peças aqui analisadas. Dentre as estruturas presentes, as mais incidentes e que nos saltam aos olhos são as estruturas piramidais e as sobreposições rítmicas. Ambas são fortes características do compositor, que as utiliza também como ferramenta didática.

Estruturas Piramidais

Em nossa dissertação consideramos as estruturas em pirâmide, ou piramidais, como estruturas recorrentes na qual Carlos Malta sobrepõe vozes em seqüência do grave ao agudo, formando graficamente uma pirâmide na grade. Esta estrutura pode ser inversa, iniciando com a voz mais aguda até o grave, ou como um triângulo reto que termina em um *tutti*.

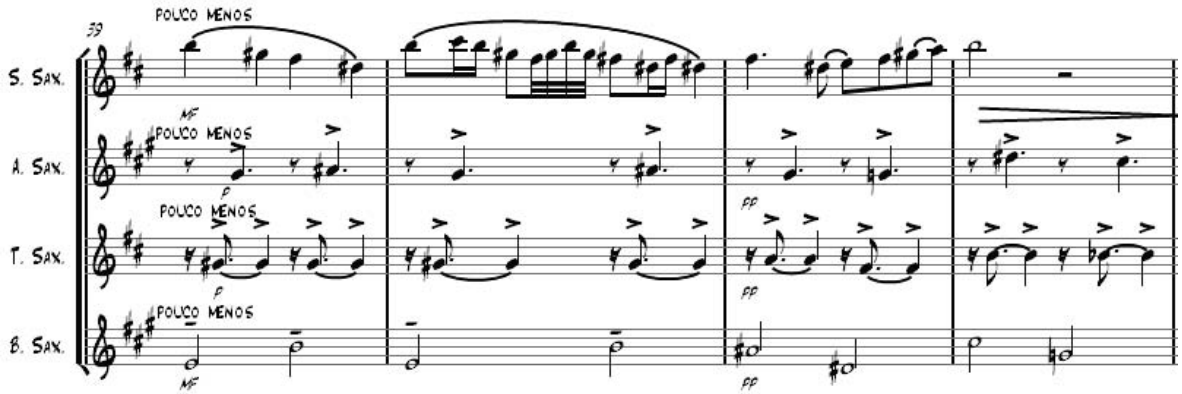
Exemplo 117 – Pirâmide harmônica



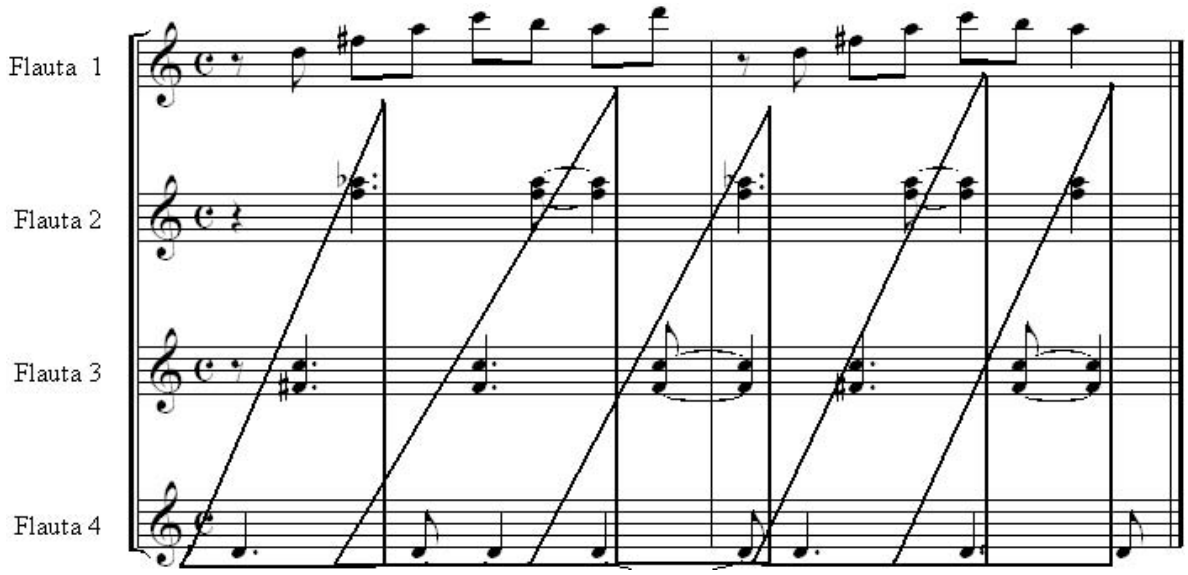
Na obra de Carlos Malta as estruturas piramidais se apresentam de três formas:

1 – A primeira, mais simples, chamaremos de pirâmide harmônica, na qual Malta arpeja um determinado acorde e o distribui entre os saxofones seguindo a forma de pirâmide, exemplo 81 de *Catenga*. Está presente, também na obra *Tupynzinho Sinfônico,* uma pirâmide que envolve os naipes de clarinetes, saxofones, trompetes, trombones, eufonium e baixos.

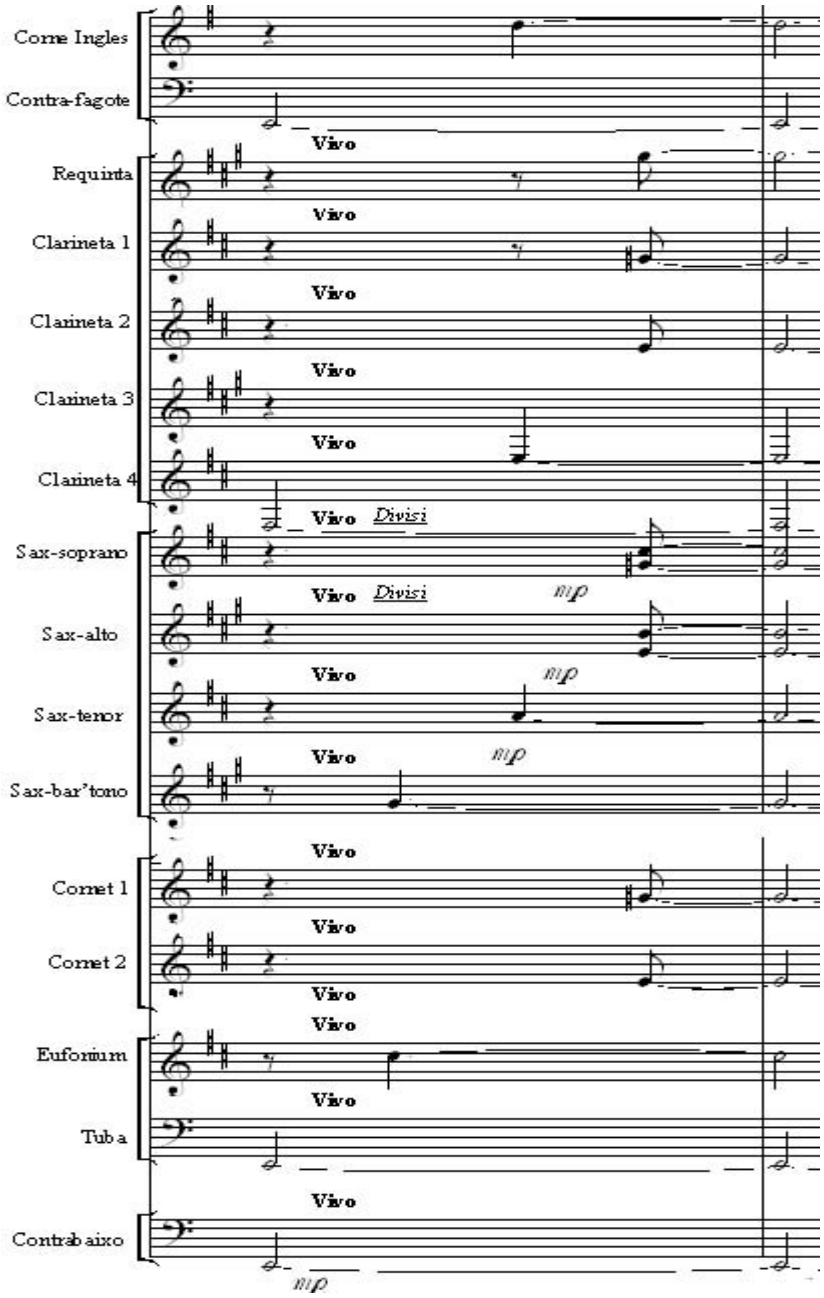
Exemplo 118 – Pirâmide harmônica como forma de acompanhamento da melodia principal em *Bamba do Bambú*



Exemplo 119 – Sobreposições de pirâmides como acompanhamento em defasagem com a melodia principal nos dois últimos compassos do quarteto de flautas *Tudo Azul*, 2005



Exemplo 120 – Pirâmide harmônica no compasso 204 de *Tupynzinho Sinfônico*

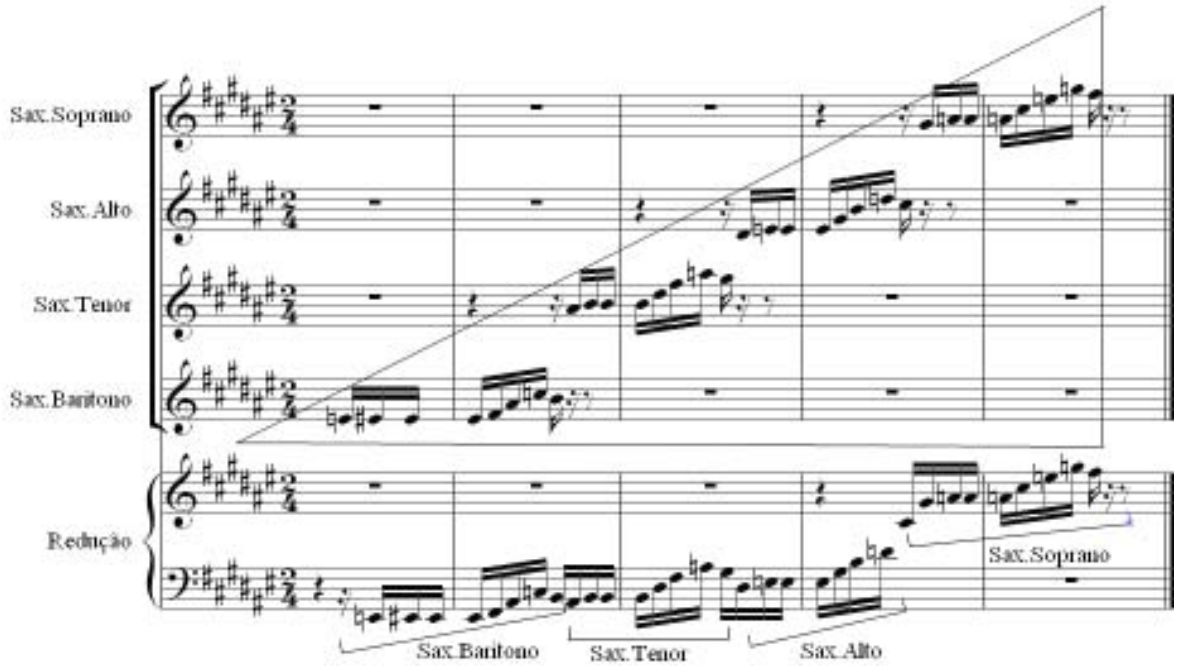


Este tipo de construção em pirâmide harmônica serve, na obra de Malta, como uma forma de espacialização do acorde pretendido, fazendo com que o ouvinte escute seqüencialmente as notas do acorde em locais diferentes do grupo executante. Didaticamente, este tipo de pirâmide serve para os alunos perceberem e memorizarem as aberturas dos acordes e para que direcionem suas escutas atentas a cada nota da pirâmide harmônica a ser tocada, fato que observamos em suas oficinas.

2 – A segunda forma, mais complexa, são as pirâmides melódicas. Esta se faz com o deslocamento da voz principal partindo da voz grave até a aguda passando pelas intermediárias, ou vice-versa. Malta utiliza desta estrutura para criar o efeito de um saxofone com a extensão ampliada, similar a espacialização das vozes entre o grupo e o diálogo entre os saxofones.

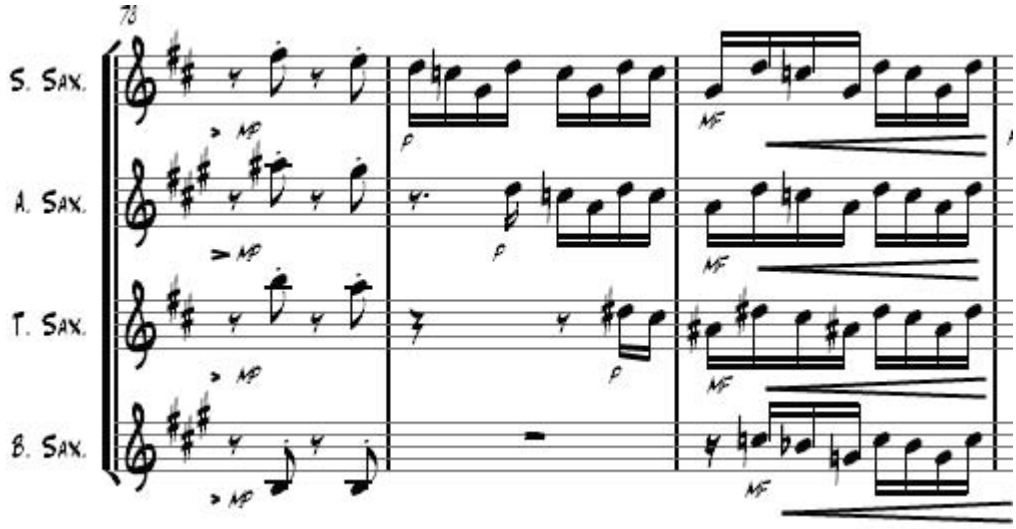
Uma demonstração clara da utilização desta forma de pirâmide é o que ocorre nos exemplos 30 e 54, nos quais o motivo principal é transposto e perpassa entre os quatro saxofones.

Exemplo 121 – Pirâmide melódica com redução



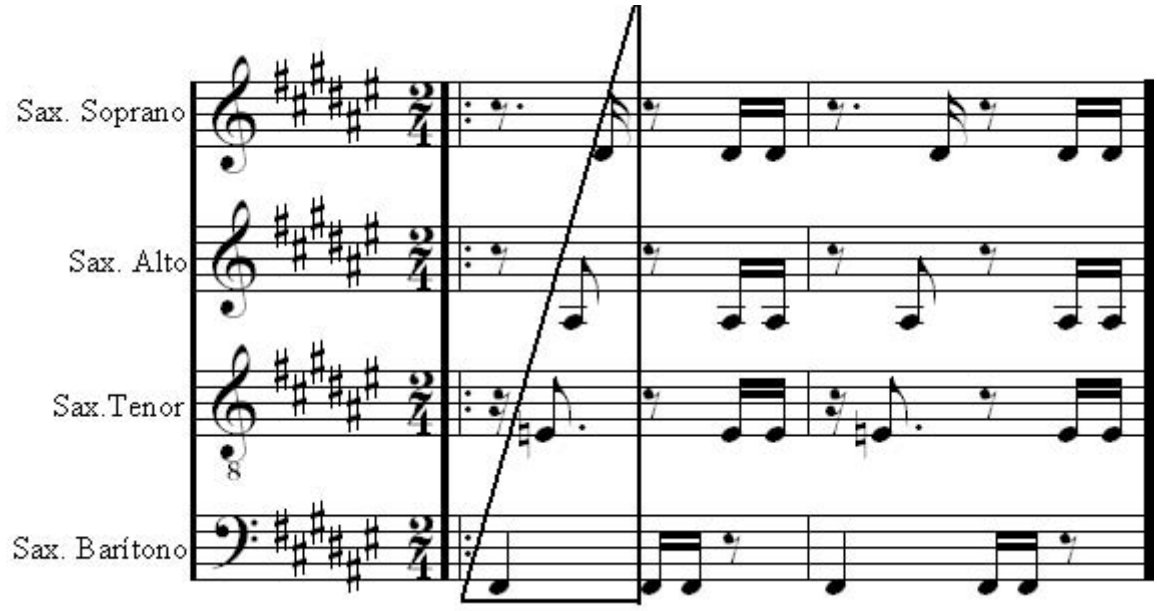
Este tipo de recorrência é utilizado por Malta para fazer com que seus alunos prestem atenção nas outras vozes do quarteto, procurando com que eles criem maior interação e entrosamento.

Exemplo 122 – Pirâmide melódica invertida em *Bamba do Bambu*

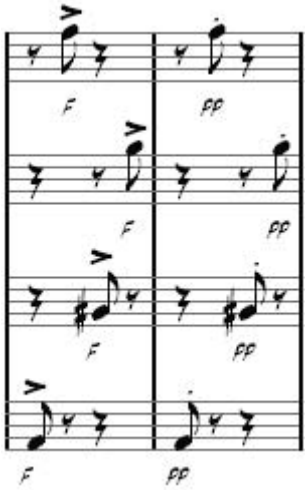


3 – Chamaremos aqui a terceira e última forma de pirâmide mista. Esta estrutura consiste na mistura das duas primeiras, ou seja, um acorde é arpejado de maneira que cabe a cada instrumento tocar uma única nota do acorde sem que esta nota seja sustentada, causando um efeito rítmico de espacialização, exemplo 49.

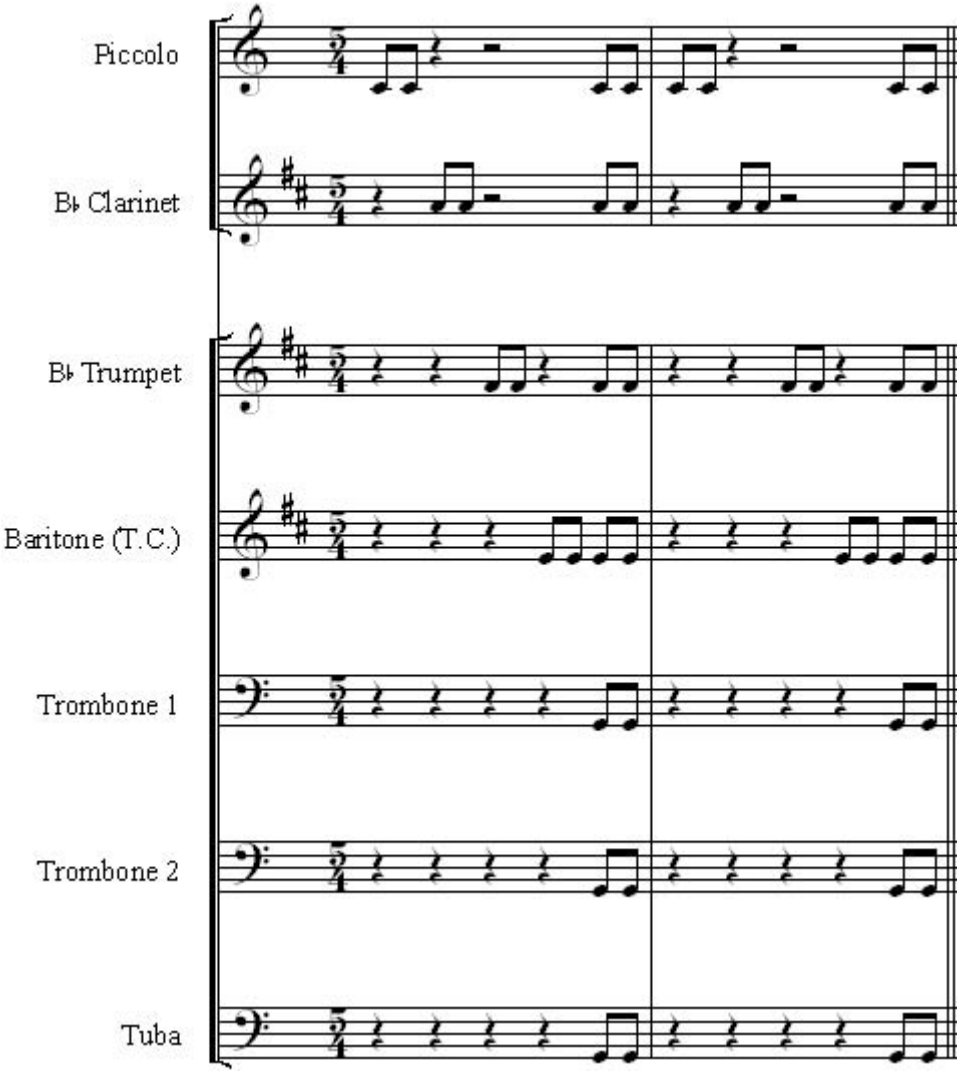
Exemplo 123 – Pirâmide mista em *Baião de Lacan*



Exemplo 124 – Pirâmide mista com alteração na voz do saxofone soprano, compassos 73 e 74 de *Bamba do Bambú*



Exemplo 125 – compassos 86 e 87 de *Salva dos 21*

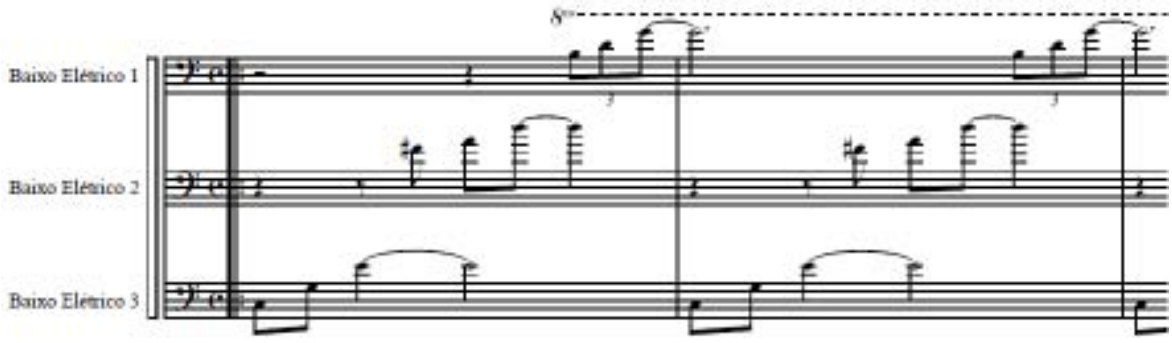


Carlos Malta faz uso, didaticamente, destas formas de pirâmide para apurar a precisão rítmica de seus alunos. Conforme Malta declara em depoimento a Lima Neto, cada nota deve ser executada e compreendida de maneira precisa:

> você tem que saber cada centímetro que você passou, cada nota, o som de cada nota, a emissão de cada nota, como ela soa dentro do compasso, dentro da frase, dentro da parte de uma música, e nela inteira[…][119]

Supomos que estas formas de pirâmide são também resquícios da época em que Malta atuava no *Hermeto e Grupo*. Esta suposição se faz presente devido à constância em que estas pirâmides se apresentam como característica de outros músicos / educadores que participaram da escola *Jabour*, como Itiberê Zwarg, Andre Marquer e Jovino do Santos. Como exemplo disso, temos a obra *Pro Nenê,* composta por Itiberê Zwarg, em 2005, na qual os quatro primeiros compassos da introdução apresentam uma pirâmide melódica tocada em *soli* pelos contrabaixos elétricos de forma similar à utilizada por Carlos Malta. Esta estrutura se repete como acompanhamento em diversos momentos da peça.

Exemplo 126 – Pirâmide melódica em *Pro Nenê* de Itiberê Zwarg



Sobreposições Rítmicas

Acerca do verbete polirritmia, O *Dicionário Groove de Música*[120] o define como "a sobreposição de diferentes ritmos ou métricas; é característica de algumas polifonias medievais e comum na música do século XX". Corroborando com o *Groove*, o

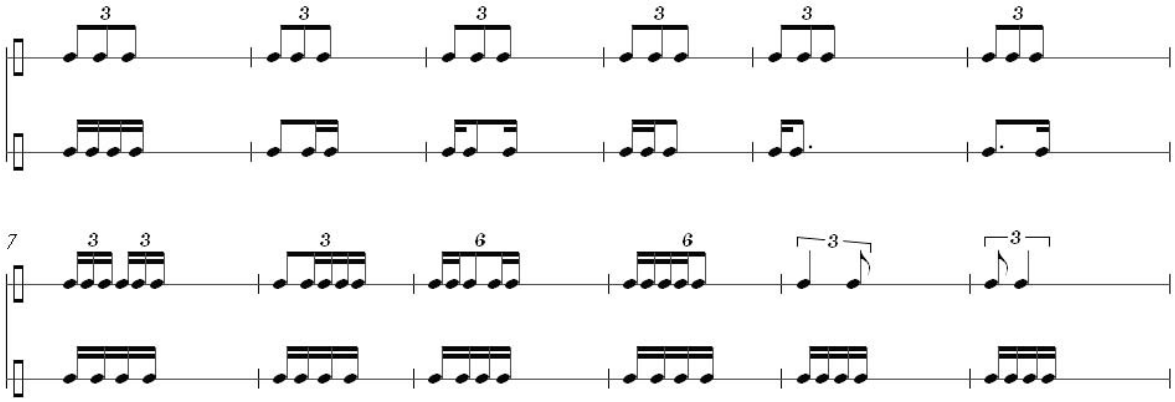
[119] LIMA NETO, 1999, p. 63
[120] SADIE, 1988, Verbete polirritmia, p. 733.

Diccionário de La Música Labor traz no mesmo verbete uma definição que expande seu conceito e exemplifica suas funções:

> […] recebe este nome o uso simultâneo de ritmos diferentes e opostos nas distintas partes superpostas que formam uma composição musical. Seu uso é constante nas composições polifônicas para fazer destacar, desta maneira, seus contrapontos […][121]

Tomando como base estas duas definições de polirritmia, ou sobreposição rítmica, concluímos que se trata da junção de dois ou mais ritmos cujas métricas internas são contrastantes ou díspares. Como simples exemplo, temos a sobreposição de rítmicas, cuja métrica de três notas de valor igual se contrapõe com rítmicas de métricas de quatro notas de valor igual.

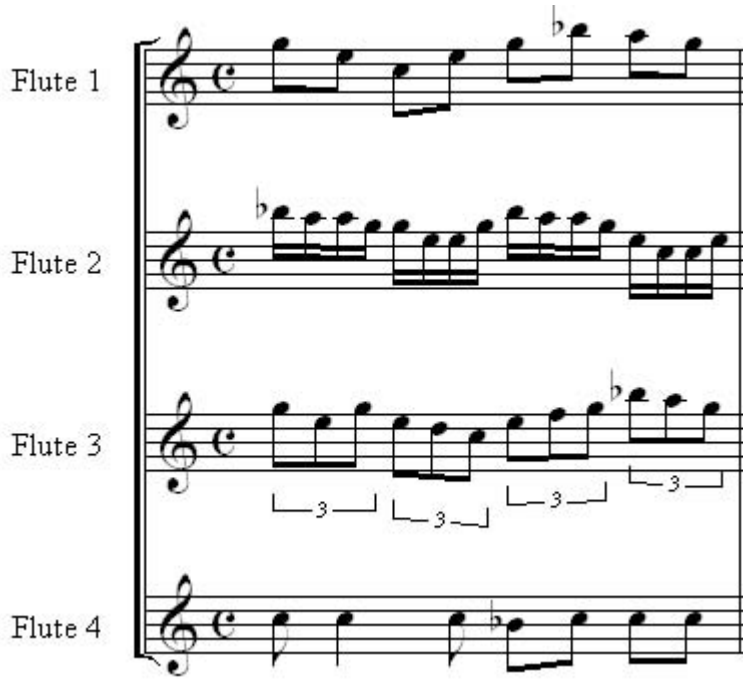
Exemplo 127 – Sobreposição rítmica, três sobre quatro



Em nossas descrições dos quartetos, ficou evidenciado que Carlos Malta faz uso da polirritmia como uma forma de destacar os trechos em contraponto, utilizando-a de duas formas distintas. A primeira forma é com a função de destacar e contrapor a melodia principal através de contracantos com rítmicas de métricas distintas da melodia, exemplos 37 e 119. No compasso 57 da peça *Tudo Azul*, Malta sobrepõe a melodia principal e um contraponto com métricas pares com um contraponto em quiálteras de colcheias e uma melodia sincopada.

Exemplo 128 – Compasso 57 de Tudo Azul

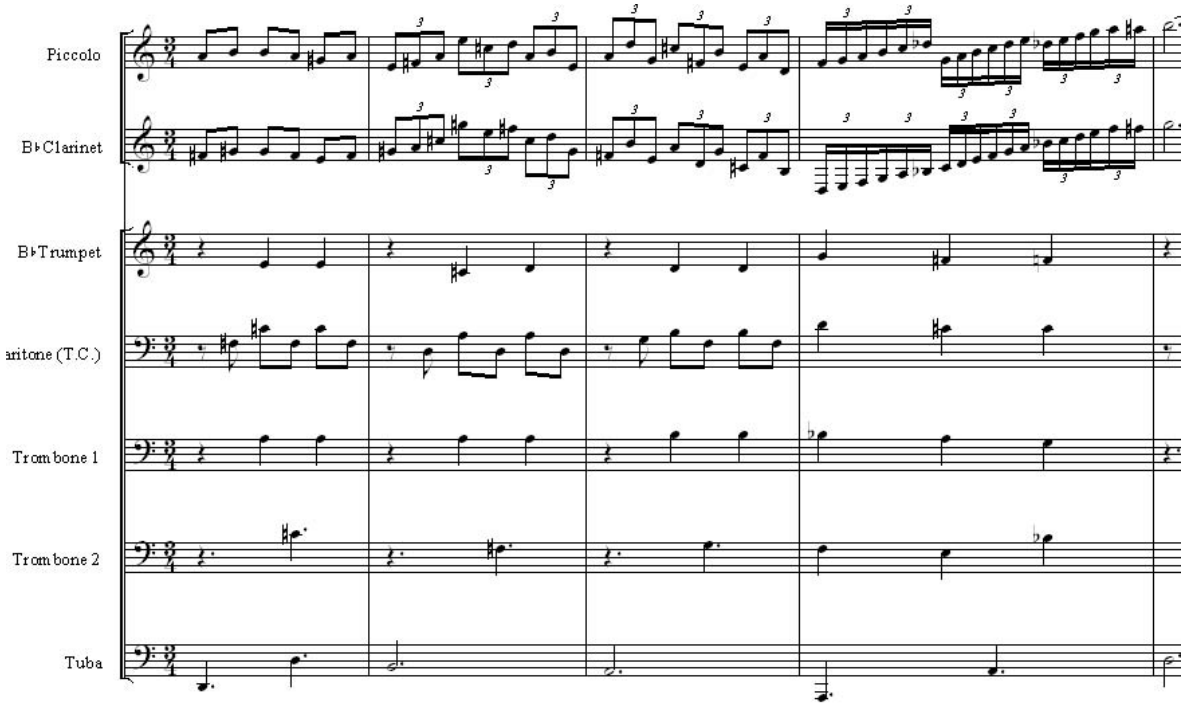
[121] ANGLÉS, 1954, Verbete: polirritmia.



A segunda forma pela qual Carlos Malta faz uso de elementos polirrítmicos é através de um complexo rítmico, ora utilizado com a função de ponte entre pequenas partes, ora com função de *BGs* de improvisação. Esta forma, como descrita por Anglés, propicia o destacar do contraponto. Como demonstrativo desta forma de utilizar a polirritmia temos o exemplos 35, um ostinato polirrítmico como base para improvisação, e 36, uma *coda* com o motivo principal em defasagem polirrítimica. Nos compassos 61 a 63 de *Salva dos 21,* Malta cria um efeito de acelerando na voz mais aguda enquanto as outras vozes geram o efeito polirrítimico sobrepondo rítmicas de valores pares com valores ímpares, dois sobre três.

Exemplo 129[122] – compasso 60 a 63 de *Salva dos 21*

[122] O exemplo também nos serve para demonstrar a estrutura em pirâmide inversa como forma de acompanhamento da melodia.



As sobreposições polirrítmicas são utilizadas por Malta como uma estratégia para que seus alunos criem independência e precisão rítmica e, também, como nas demais características apresentadas, para que o aluno observe as partes executadas pelos outros integrantes do grupo e perceba como sua própria parte interage com as dos demais.

Padrões rítmicos utilizados nos quartetos

Os padrões rítmicos utilizados por Carlos Malta nos quartetos analisados têm sua origem em ritmos nordestinos – característica afirmada por Malta como apresentado no primeiro capítulo de nossa pesquisa – e na influência direta do músico alagoano Hermeto Pascoal. Sobre esta influência e sobre como ela é percebida na obra de Malta, Arimatéia nos diz:

> […] ele pegou muita influência de Hermeto, ele falava muito pra gente, como Hermeto é nordestino, […] ele pegou aqueles cacoetes de Hermeto todinhos e aquela paixão pela cultura nordestina, essa diversidade de ritmos, da música pernambucana que tem o frevo, o maracatu, o caboclinho. E Carlos Malta ... Acho que a escola dele, ele sempre falava

> que é e que sempre foi autodidata, mas caiu ali na veia de Hermeto, e foi onde ele bebeu estas coisas[123]

Especificamente acerca das escolhas por rítmicas brasileiras no agir didático, performático e composicional de Carlos Malta, parece-nos clara a preocupação em fazer uso de padrões rítmicos que se remetam à cultura e folclore brasileiros. Como mencionado anteriormente (cap. 1), Malta impinge em seu processo criativo as imagens aurais e, quando as exemplifica para seus alunos, utiliza motivos melódicos e rítmicos característicos da música popular e folclórica brasileira. A ênfase dada por Malta na utilização de rítmicas brasileiras foi percebida *in loco* nas oficinas de outros músicos que participaram do *Hermeto Pascoal e Grupo,* como Itiberê Zwarg e André Marques. Acreditamos que esta também seja uma característica de Carlos Malta oriunda da influência de Hermeto Pascoal. Sobre a utilização de ritmos brasileiros e a influência de Hermeto Pascoal, Murilo Alves nos diz:

> Sempre ele fazia alusão aos ritmos, ele pensa muito nessa coisa do saxofone brasileiro, a coisa assim do, de uma concepção de saxofone a serviço de nossa música e ele tem um domínio grande disso tudo, então na medida que ele ia ensaiando ele a aludindo a esse ou aquele estilo mas sempre na coisa da música brasileira.[…] Principalmente esse negocio de saxofone popular[…] a gente já vem falando disso, né?, quando a gente toca um baião,quando toca um frevo, quando toca um samba, e é apresentado muito repertório de música brasileira.

Especificamente sobre o Hermeto:

> O que chamou mais atenção talvez foi, por se tratar de música popular vamos dizer, a parte rítmica né? a parte rítmica dele é bastante peculiar, coisas que identifica muito, tem algumas coisas que talvez lembre um pouco o Hermeto, pelo tempo que ele tocou com o Hermeto, tem algumas coisas de frases dele e das coisas de composição mesmo.[124]

Os padrões rítmicos recorrentes nos quartetos estudados podem ser utilizados para o desenvolvimento da concepção de música brasileira da mesma forma como o músico

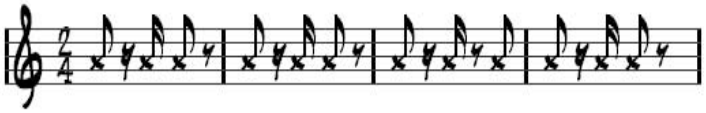
[123] José de Arimatéia F.Veríssimo, Teinha, é Mestre em música e professor de saxofone e clarinete na Universidade Federal da Paraíba, membro da Orquestra Sinfônica da Paraíba e fundador do JPSax, nos concedeu esta entrevista no Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí durante 3ª Encontro Internacional de Saxofonista.

[124] Murilo Alves concedeu esta entrevista em sua residência na cidade de Várzea Grande em 02/01/2008.

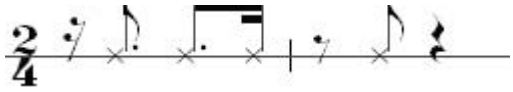
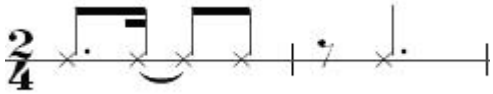
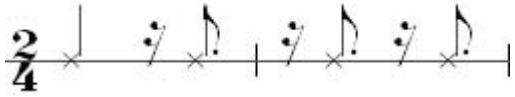
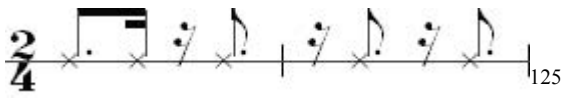
educador de jazz, Lennei Niehaus, apresenta na obra *Developing Jazz Concepts* exercícios melódicos utilizando um padrão rítmico sobre o qual atribui acentos e inflexões típicas do jazz. As rítmicas recorrentes nas obras de Malta podem, de maneira similar, ser utilizadas na construção de frases melódicas ou exercícios que suscitem elementos característicos da música brasileira.

Composicionalmente, é notória nas obras de Malta a utilização das transcrições, de forma literal, para os saxofones dos ritmos tocados pelos instrumentos de percussão da música popular e folclórica brasileiras. Exemplo desta forma de agir é a transcrição literal do ritmo de C*aboclinho* tocado em *tutti* pela orquestra na obra *Tupinzinho Sinfônico*. Seguem abaixo as rítmicas recorrentes em cada quarteto estudado.

Exemplo 130 – Clave de *Caboclinho* tocado em tutti pela orquestra

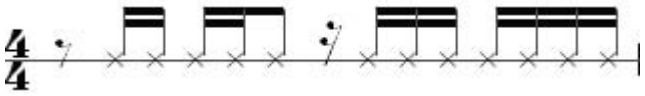
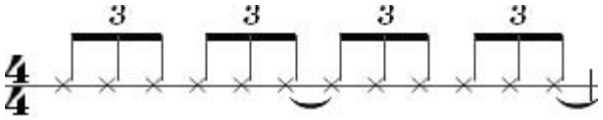
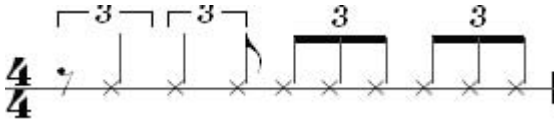


Paradindonde

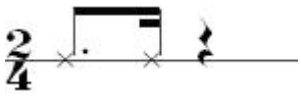
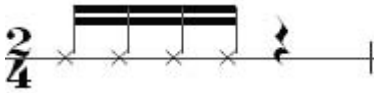
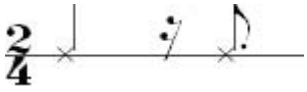
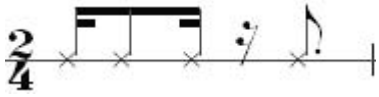
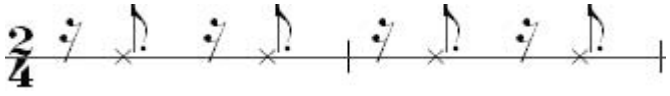
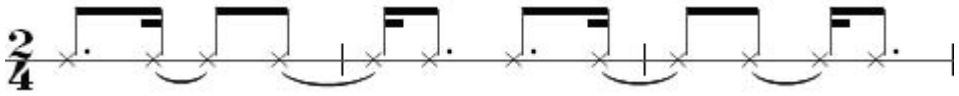
1. 
2. 
3.
4. 
5.  [125]

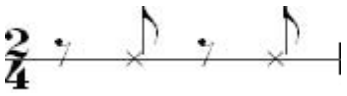
Ponto de Bala

[125] Os exemplos 4 e 5 são conhecidos como a clave do Maracatu do Baque Virado, hoje, junto com a clave do Caboclinho, do Frevo e do Baião, é extensamente utilizada pelos ditos adeptos da *Escola Jabour.*

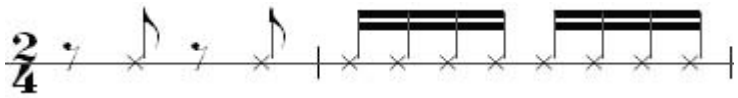
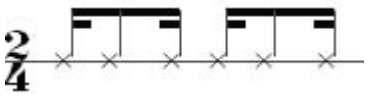
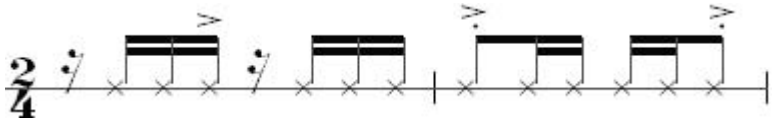
1.
2.
3.
4. 
5. 
6. 

Baião de Lacan

1. 
2. 
3. 
4. 
5. 
6. 

7. 

Catenga

1.
2. 
3. 
4.
5.
6.
7. 
8. [126]
9. ou

[126] Clave do Baião.

Diferenças entre as performances gravadas e as grades originais das peças estudadas

"A gravação afigura-se como um traço de uma performance (um processo), mas na realidade, consiste geralmente de um produto composto de vários 'takes', e do processamento do som, em diferentes graus de elaboração – em outras palavras, não é propriamente um traço, mas sim a representação de uma performance que, na realidade, nunca existiu"
Nicholas Cook, 2006, p.10

As obras analisadas foram gravadas utilizando o tradicional sistema de *overdubs*, que consiste na sobreposição de faixas gravadas seqüencialmente sobre outra faixa guia que é excluída ou não do produto final. O processo de *overdubs* é de fundamental importância para nossa pesquisa, uma vez que foi o próprio Malta quem gravou os quatro saxofones dos quartetos, expondo assim elementos que nos permitem melhor avaliar sua versatilidade técnico-interpretativa nos saxofones e flautas bem como compreender como concebe sua própria obra.

Nas versões de Carlos Malta de duas das obras analisadas estão presentes alguns elementos musicais como vozes, flautas, articulações, expressões, que não estão escritos no arranjo original. A observação destes elementos é de fundamental importância para demonstrar como Carlos Malta concebe sua própria obra. E é desta forma, acrescentando ou alterando elementos escritos nas grades, que Malta nos deixa transparecer os elementos constitutivos do *original* em suas obras.

Apesar de os quartetos de saxofone ser grafados em grades de forma tradicional e estas serem consideradas como representativas dos *originais*, utilizamos, em nosso viés analítico, o conceito referido por Paulo Aragão acerca do *original* na música popular. Compreendemos o *original* nos quartetos estudados como uma mediação entre os fonogramas das versões gravadas por Carlos Malta, as versões do grupo JPSax, que foram direta e indiretamente influenciadas e direcionadas pelo compositor, e as grades utilizadas

por Malta em cursos e workshops. Este viés nos é satisfatório, uma vez que há diversas alterações entre as versões mencionadas nos fazendo retomar o conceito de *original* como algo *virtual* (ARAGÃO, 2001, p.18). Mesmo com as grades escritas, os fonogramas fornecem elementos da orquestração e estruturas musicais não grafados, ou que diferem da grade, explicitando quais elementos musicais foram escolhidos por Malta para constituírem as obras em questão.

É de forma divergente da registrada nas grades *originais* que Carlos Malta organiza e ensaia suas obras em cursos de curta duração. Os novos elementos trazidos pelo compositor somados às estratégias de ensino – como a construção de imagens e utilização de ritmos brasileiros a todo instante – são importantes conteúdos didáticos utilizados nos cursos citados. Sobre os ensaios dos quartetos e peças orquestrais, Murilo Alves (projeto Ciranda) nos disse em entrevista:

> […] ele (Malta) falou mais de música, falou um pouco de técnica de saxofone porque tinha muito saxofonista, mais a concepção de arte dele"[…]"Ele passou toda uma idéia espiritual da música ali, não a coisa mecânica, algo envolvido por uma áurea

Especificamente sobre os quartetos:

> […] como a coisa já estava no dedo, ele teve tempo pra trabalhar os aspectos de articulação, que foi outra coisa fundamental. A concepção dos meninos hoje é outra, que uma coisa era eu estar cobrando e estar falando pra articular desse ou daquele jeito, e outra é o compositor falando que é necessário tocar desta forma. Eles passaram a ver este negócio de linguagem e articulação na música como algo primordial[127]

As versões gravadas por Malta, as grades escritas e as orientações feitas por ele no decorrer dos cursos serviram como parâmetros para as gravações do grupo JPSax, gravações essas que igualmente apresentam significativas diferenças em relação às performances de Carlos Malta e às grades disponibilizadas para a pesquisa.

Com esta perspectiva, retomamos o conceito da partitura, ou grade das obras, como *scripts* de interações sociais em tempo real. Nesta pesquisa, concebemos como

[127] Murilo Alves concedeu esta entrevista em sua residência na cidade de Várzea Grande em 02/01/2008.

produto final das obras as performances gravadas, aceitas tanto pelo compositor/intérprete como por outros intérpretes, como representativas do gesto poético de Carlos Malta. Por este viés corroboramos a afirmativa de Nicholas Cook acerca da concepção de música enquanto performance:

> […] conceber a música enquanto performance, […] ao invés de vê-la como uma reprodução, através da performance, de algum tipo de objeto imaginário, não é desvalorizar a obra […]. Na realidade, eu argumentaria o oposto. Dizer que a música é uma arte de performance é dizer algo que é auto-evidente; é somente a orientação literária da musicologia que torna necessário dizer isto em primeiro[128]

Nas obras gravadas por Carlos Malta, *Ponto de Bala* e *Paradindonde/JPA,* o próprio artista gravou os quatros saxofones dos quartetos, sobrepondo-os e acrescentando nas gravações outros instrumentos que não estão presentes nas grades originais disponibilizadas para a pesquisa como: as percussões gravadas por Marcos Susano, o baixo elétrico gravado por Nico Assumpção, bem como flautas e vozes a cargo do próprio Malta. Também há nestas gravações consideráveis diferenças entre a grade e a performance gravada de Carlos Malta.

Nas versões de todas as obras gravadas pelo grupo JPSax, não sabemos precisar se foram gravados todos os saxofones ao mesmo tempo ou se foram utilizados a todo instante *overdubs*. Através de uma prévia análise auditiva percebemos algumas dobras, porém sem relevância para nossa pesquisa. O que fica evidente nas gravações é que há diferenças de performance entre as versões do grupo JPSax e de Carlos Malta e ambas em relação às grades utilizada pelo compositor.

Nas obras gravadas pelo grupo JPSax, somente as obras *Paradindonde/JPA e Ponto de Bala* mantiveram a formação de quarteto de saxofone. As demais gravações feitas pelo grupo, *Baião de Lacan* e *Catenga,* apresentam seção rítmica de instrumentos de percussão. Segundo o relato de Rivaldo Dias, integrante do grupo JPSax, todas as versões

[128] COOK, 2006, p.9.

seguiram as orientações de Carlos Malta quanto a sua interpretação e inserção de novos elementos[129].

Estas seções de percussão presentes nas versões do Carlos Malta e do grupo JPSax, como dito, não estão escritas nas grades dos arranjos e das composições, no entanto são utilizadas por Malta como "pano de fundo" ou elemento conectivo entre as partes das obras. Parece-nos que a seção rítmica é concebida no mesmo instante que os saxofones. Malta, em sua vídeo-aula *Saxofone Com Sotaque Brasileiro,* afirma e propõe aos alunos que produzam uma imagem mental, como discutido no primeiro capítulo, de uma seção rítmica de choro, ou qualquer ritmo brasileiro na sua prática diária. Acreditamos que esta prática também se repete no seu ato de compor. Por mais que escreva para quartetos de saxofone, internamente, Malta concebe suas composições e arranjos com seção rítmica. Traço desta afirmativa é que, ao propor o repertório em oficinas, descreve seus quartetos como quarteto de saxofone e percussão.

Provavelmente, Malta deu liberdade aos percussionistas que trabalharam nas gravações para "criarem", sob sua orientação, acompanhamentos nos arranjos e composições que focassem os elementos e a pluralidade da rítmica brasileira. Estes acompanhamentos não são foco objetivo das análises, mas serão avaliados, quando julgarmos conveniente, como elemento de elo ou de comparação entre características composicionais das obras.

Apresentaremos, a seguir, uma análise comparativa obra a obra entre as performances gravadas e as grades escritas das obras *Ponto de Bala* e *Paradindonde,* uma vez que somente estas foram gravadas tanto por Carlos Malta quanto pelo Grupo JPSax. Nas demais obras, *Baião de Lacan* e *Catenga,* serão observados os novos elementos musicais inseridos nas versões do Grupo JPSax. Esses novos elementos, conforme dito anteriormente, são considerados nesta pesquisa frutos da orientação do compositor na montagem da obra. O intuito dessa atenta observação é produzir, ao final do capítulo, novas grades de *Ponto de Bala* e *Paradindonde*, apresentando uma mediação entre ambas as

[129] Quanto ao curso ministrado que deu origem ao grupo, Rivaldo no relatou durante entrevista concedida no Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí em decorrência do 3ª Encontro Internacional de Saxofonista, que; "ele (Carlos Malta) estava lá orientando os arranjos dele, fazendo uma orientação assim mais prática, né? pra assimilar as idéias dele, o que ele queria realmente ali".

performances e as partituras cedidas para a pesquisa, além de uma revisão das grades das obras *Baião de Lacan* e *Catenga*.

Arranjos

Baião de Lacan

A versão da obra *Baião de Lacan,* gravada pelo grupo JPSax, deixa entrever algumas pistas acerca dos elementos performáticos não grafados que Carlos Malta apresenta oralmente em seus cursos e workshops. Especificamente sobre esta peça, Malta comenta que devido à sua tonalidade desconfortável[130] a peça se torna uma excelente estratégia didática para adquirir habilidades de manuseio do saxofone e, por ser um baião, é carregada de características performáticas típicas e implícitas ao estilo.

O material gráfico que Malta disponibiliza para a montagem desta peça se limita a uma grade em que constam as linhas melódicas já transpostas para quatro saxofones, marcações de retorno, glissandos e um único crescendo ao final da peça. Nesta pequena grade não consta armadura de clave ou qualquer marcação fraseológica, de acento ou dinâmica. A partir destes poucos "referenciais" grafados, Malta propõe a inserção de uma sessão rítmica que é instruída oralmente músico a músico, e da mesma forma explica e ensina os elementos performáticos característicos do estilo Baião, conforme pudemos observar ao presenciarmos seus procedimentos em cursos e workshops.

Esta estratégia articulada por Malta faz com que o aluno se desvincule da leitura de elementos gráficos, que poderiam remeter ao estilo, e interiorize as características performáticas através da observação e imaginação da sessão rítmica montada durante o

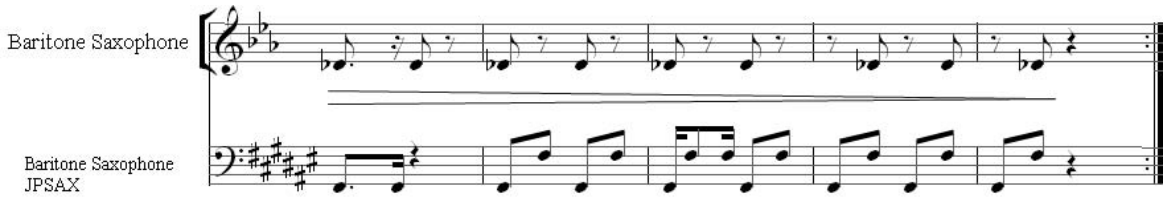
[130] A respeito do aparente desconforto e de sua eficiência didática, Carlos Malta nos diz em entrevista concedida em seu apartamento no dia 03/08/2007: "o Baião de Lacan é uma música feita por violão, é maravilhosa pra estudar o saxofone, pô! ficou numa tonalidade nojenta então é pruuuu, sabe? É uma lama, né? aquele cheio de semitons e não sei o que, mas é uma maravilha, pra você aprender a mexer no instrumento é ótima entendeu? E soa bem na tonalidade original entendeu? Soa muito bem, eu gosto e eu aplico esse arranjo até hoje cara, eu vou pra Dinamarca lá, neguinho me xinga, - pô porque você não fez em sol? Não, porque em sol fica fácil, pô! toca assim, vamos lá,(é) pra aprender a tocar isso ai, né"?

curso. Este processo de imersão gerada pelo ambiente de aprendizagem nos remete novamente à idéia, já tão mencionada, de interação social, empréstimo metafórico de elementos culturais, e confecções de imagens no auxílio da performance.

Uma vez que *Baião de Lacan* e *Catenga* foram arranjos utilizados por Malta num workshop onde se encontravam as pessoas que após este curso fundariam o grupo JPSax, podemos conjecturar a hipótese de a versão do grupo JPSax ser observada como resultado final da articulação da grade, dos elementos propostos como conteúdo e da performance orientada oralmente por Carlos Malta.

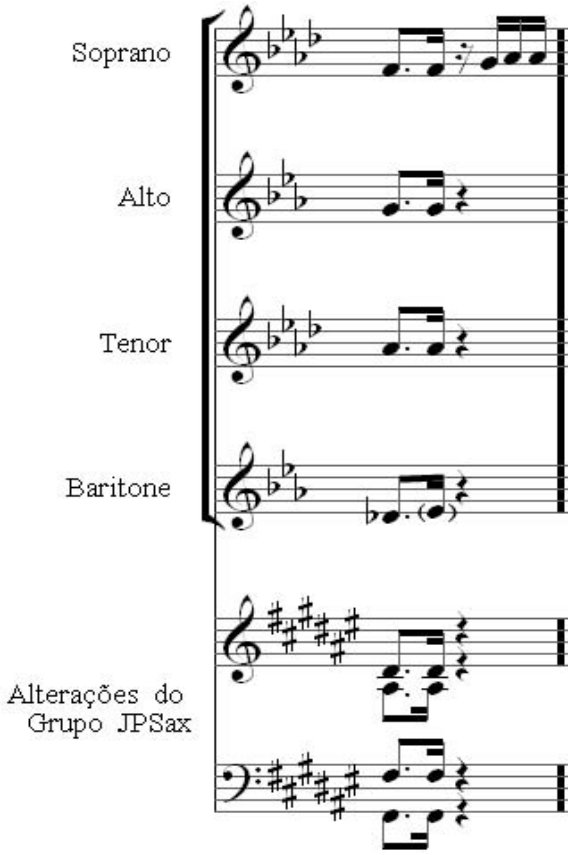
Ao observarmos mais atentamente o arranjo *Baião de Lacan*, nos deparamos com pequenas alterações melódicas que acreditamos serem frutos da busca pela adequação ao estilo como, por exemplo: a linha melódica do saxofone Barítono nos compassos 70 a 74 que, diferente da grafada por Malta, imita a rítmica do agogô; as alterações de blocos sonoros como os presentes nos compassos 6, 8 e 11; e um trecho que originalmente era somente tocado em bloco pelos saxofones é primeiro apresentado em solo pelo Barítono (comp. 18 a21).

Exemplo 131 – Alteração melódica nos compassos 70 a 74 – Grupo JPSax

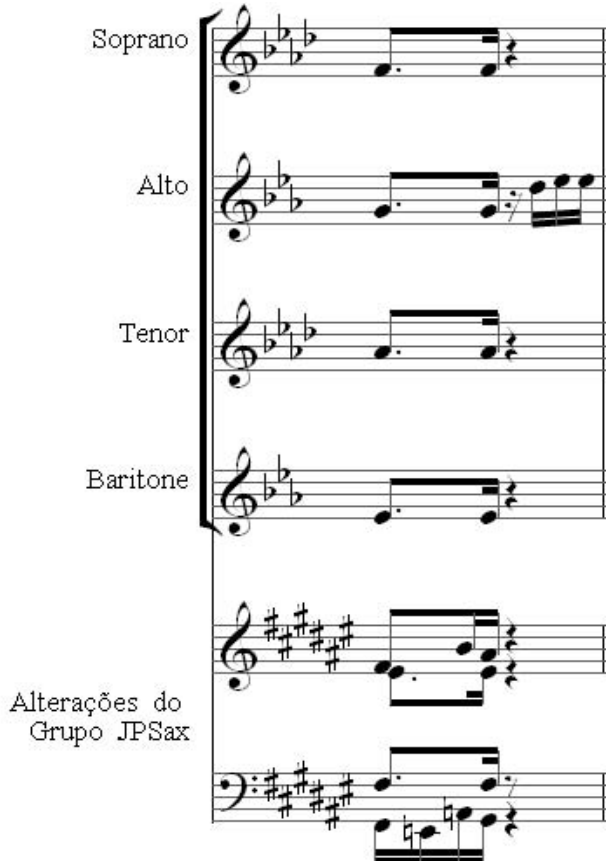


Exemplo 132 – Alteração melódica e harmônicas nos compassos 6, 8 e 11 – Grupo JPSax

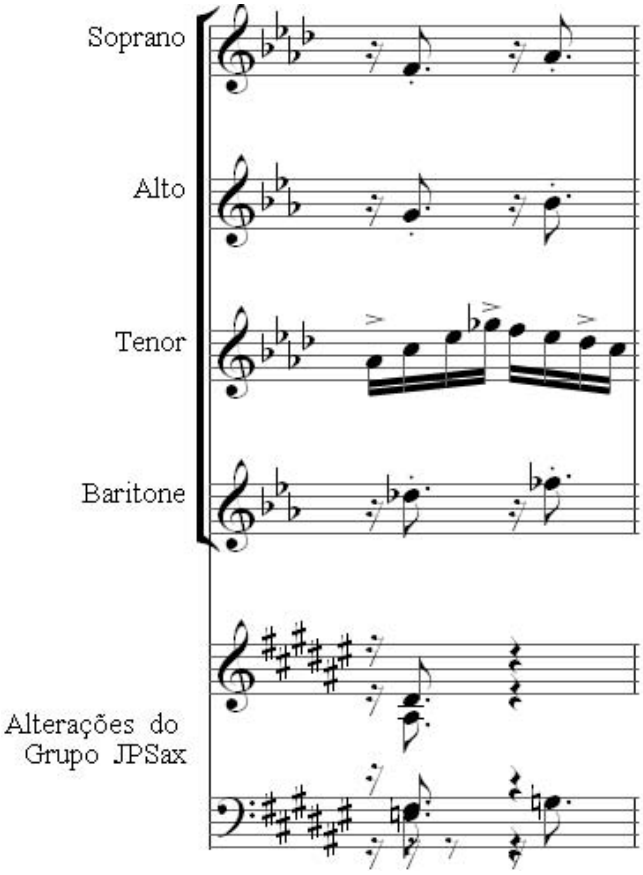
Compasso 6:



Compasso 8:



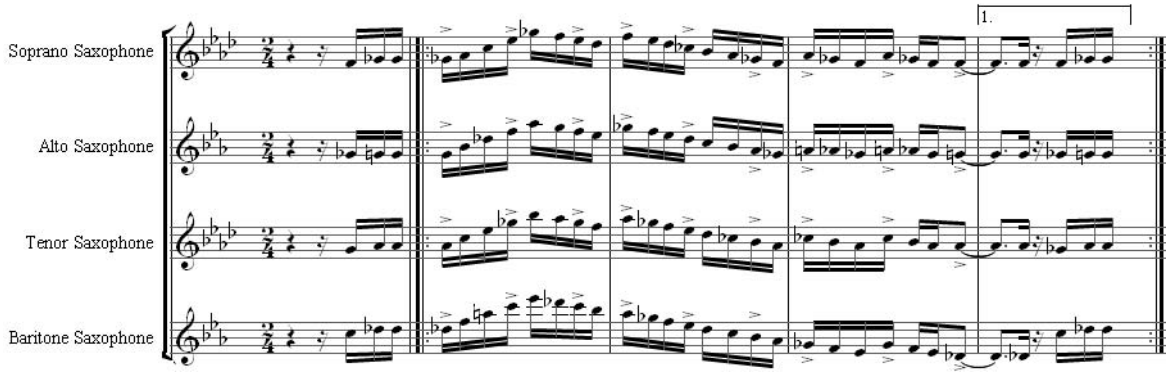
Compassos 11:



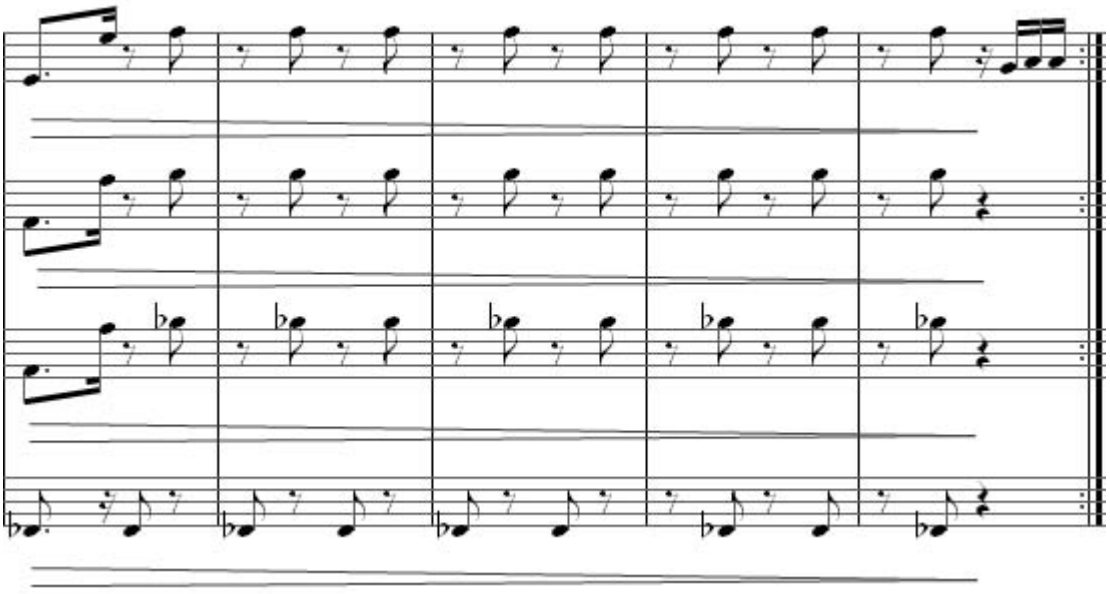
Exemplo 133 – Solo de barítono compasso 18 a 21

Foram acrescidos à grade os acentos característicos do estilo e dinâmica presentes na versão do grupo JPSax, elementos que, certamente, foram sugeridos por Carlos Malta, como nos compassos 1 a 4 e 70 a 74.

Exemplo 134 – Transcrição dos acentos



Exemplo 135 – Compassos 70 a 74

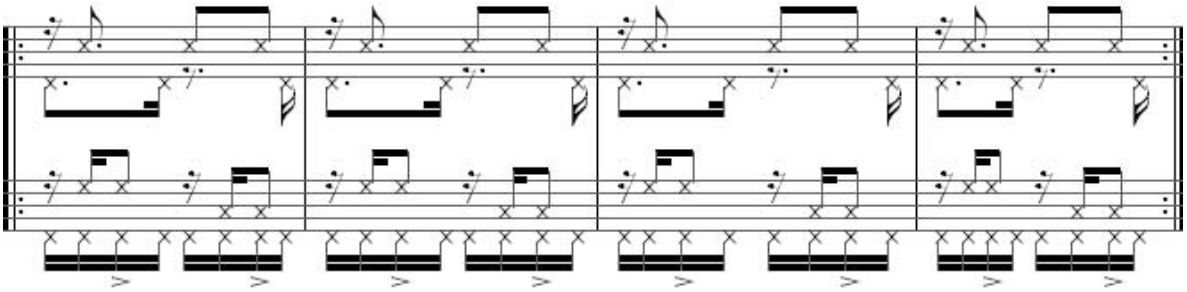


Transcrevemos a sessão rítmica presente na versão do grupo JPSax com a preocupação de que constassem detalhes da performance. Apesar de nossa pesquisa não estudar diretamente instrumentos de percussão, estes se tornaram no decorrer de nosso trabalho um dos pontos chaves do processo criativo de Malta. Percebemos que além de a sessão rítmica ser composta junto dos outros instrumentos, ela é princípio e referência para todo o seu desenvolvimento performático e didático. É, primeiro, através do ritmo que Malta sugere imagens e cria referências aos estilos brasileiros, que lhes são motivo de tanta preocupação. Além disso, transcrevemos a sessão rítmica para que esta sirva como guia para futuros intérpretes e como referência rítmica do estilo do Baião e do Afoxé, ritmo também presente na peça.

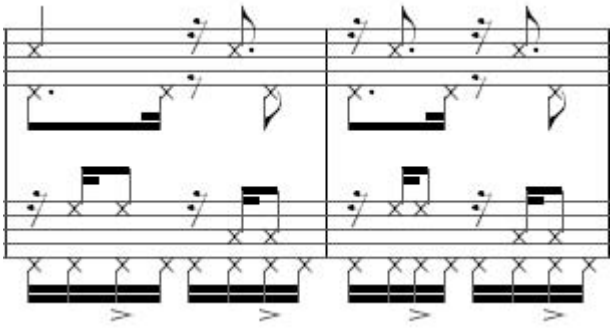
Os instrumentos presentes na sessão rítmica foram distribuídos em dois grupos, o primeiro com o Zabumba e o Bacalhau tocados por um único instrumentista e o segundo com Agogô, Triângulo e Pandeiro tocados por dois percussionistas. Percebemos que existem, na peça, dois padrões de condução do ritmo Baião, presentes nos compassos 18 a 21 e compassos 11 e 12. A mudança para o ritmo de Afoxé se dá num curto período de sete compassos constituídos basicamente por um único padrão.

Exemplo 136 – Padrões de condução do Baião

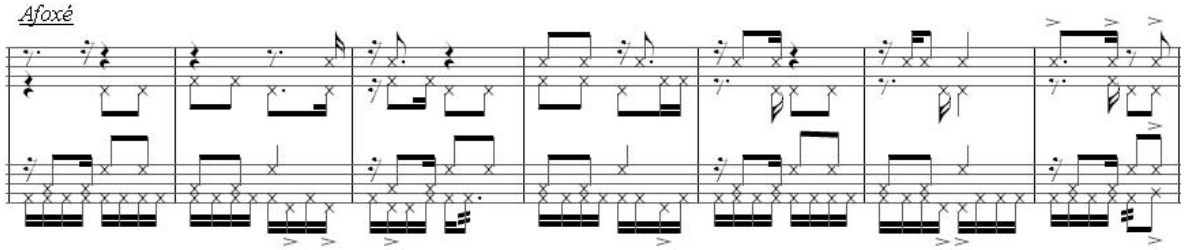
Compassos 18 a 21



Compassos 11 e 12



Exemplo 137 – Condução do Afoxé



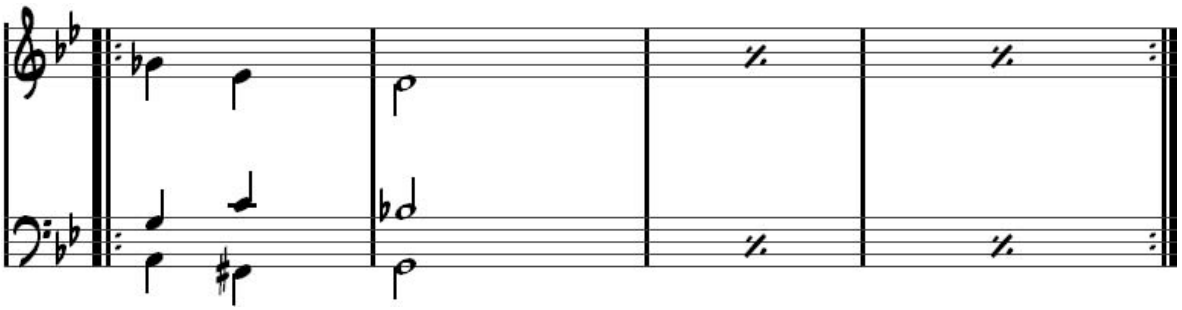
Catenga

Das grades disponibilizadas por Carlos Malta, depois de *Ponto de Bala*, *Catenga* é a que o músico estudado mais se deteve em grafar os detalhes de acentos, frases, acordes bases para improvisação e andamento. No entanto, como nas demais peças, negligencia nuances de dinâmica, elemento que acreditamos ser transmitido oralmente para pretensos intérpretes em seus já mencionados cursos.

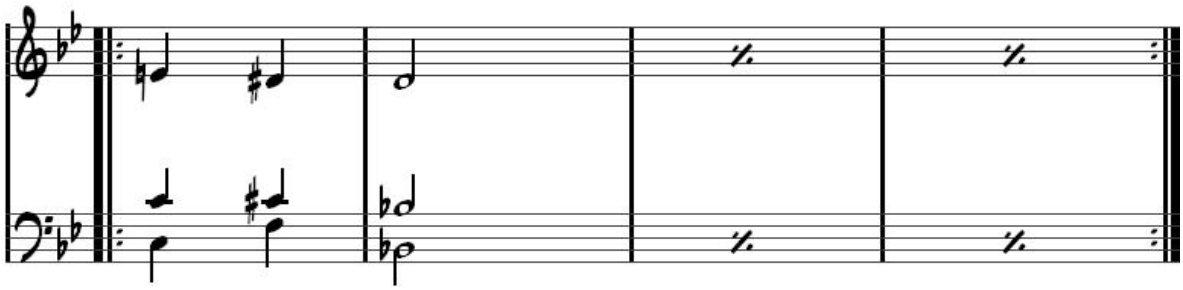
Da mesma forma que a peça *Baião de Lacan*, a versão de *Catenga* feita pelo grupo JPSax traz alguns elementos que acreditamos terem sidos acordados junto com o próprio Malta na montagem da peça, além de elementos que, deliberadamente, o grupo modificou para melhor adequar a peça ao estilo do frevo, uma vez que os músicos atuante no grupo JPSax são também atuantes em bandas de frevo e conhecem profundamente as características do estilo.

As alterações mais contundentes presentes na versão do grupo JPSax são: ausência dos blocos harmônicos tocados no primeiro tempo dos compassos 10 e 12, alteração do BG de improvisação nos compassos 19 a 30, ausência dos compassos 31 a 34, alteração fraseológica dos compassos 35 ao 38, mudança rítmico-fraseológica do acompanhamento feito pelos saxofones tenor e barítono nos compassos 61 a 73, e substituição do **Coda** em pirâmide por um único acorde. Ainda que a versão estudada apresente alterações significativas, estas foram aceitas pelo compositor e pelos intérpretes como representativas da obra de Carlos Malta. Indício deste fato é que, apesar de tantas alterações em relação à grade, ela consta no encarte do CD JPSAX – *Quarteto* (CPC Unes, 1998) como sendo arranjo de autoria de Carlos Malta. Isso pode ser um exemplo significativo da maleabilidade e capacidade de adequação do músico estudado, que adapta e modifica suas obras durante o período de montagens para que estas sirvam de ferramenta didática a contento.

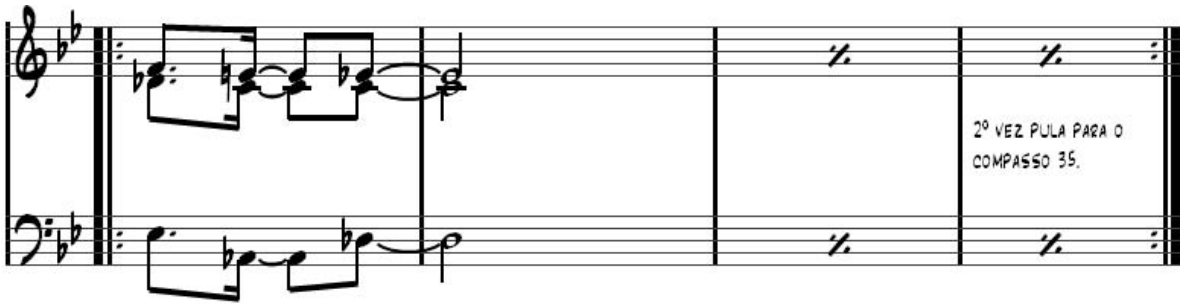
Exemplo 138 – Alterações no BG de improvisação nos compassos 19 a 22



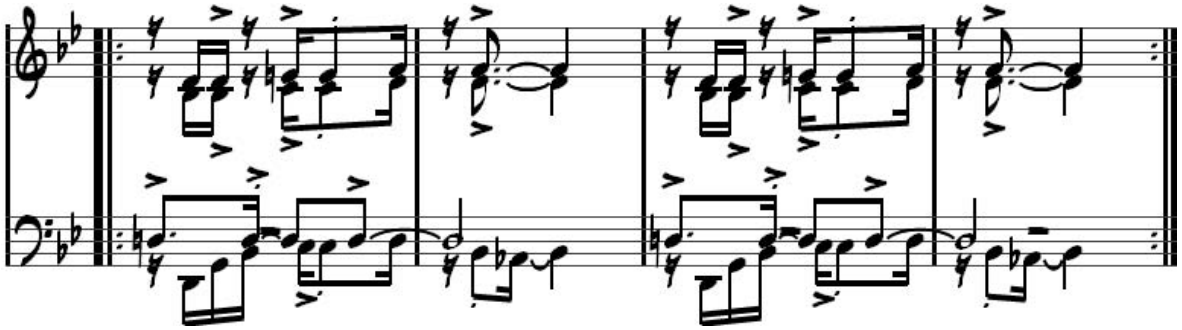
Exemplo 139 – Alterações no BG de improvisação nos compassos 23 a 26



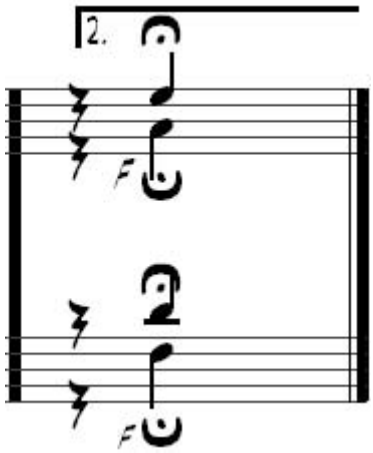
Exemplo 140 – Alterações no BG de improvisação nos compassos 27 a 30 e indicação para o pulo para o compasso 35



Exemplo 141 – Alterações rítmico fraseológica nos compassos 35 ao 38

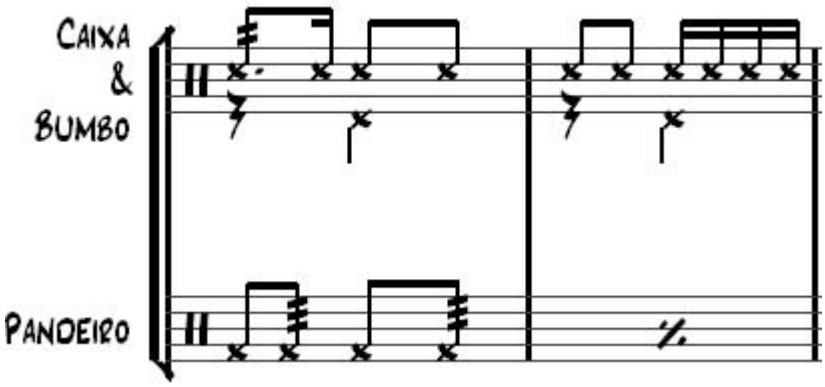


Exemplo 142 – Acorde substituto da Coda

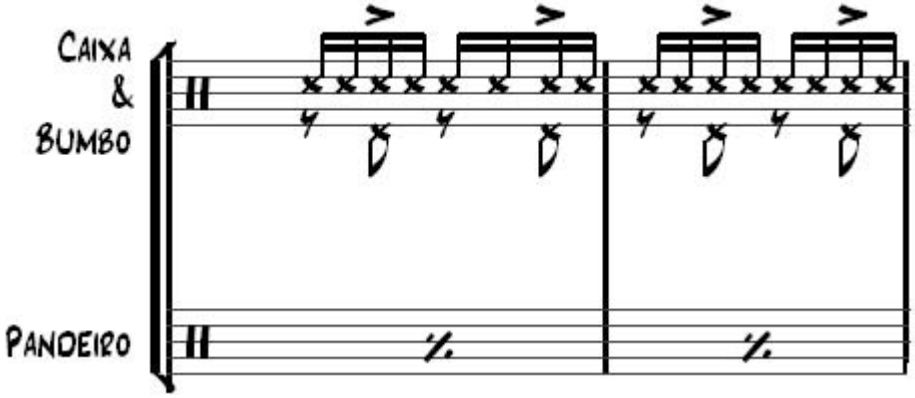


Nesta montagem de *Catenga* feita pelo grupo JPSax também foi acrescida uma sessão rítmica de Frevo. Acreditamos que essa sessão tenha sido montada da mesma forma como o foi a sessão rítmica de *Baião de Lacan*: oralmente, músico a músico. Esta sessão rítmica é constituída de Bumbo, Pandeiro e Caixa, instrumentos típicos do Frevo. A condução é feita de forma tradicional, com linhas rítmicas constantes e uma única variação nas transições fraseológicas ou entre partes.

Exemplo 143 – Transcrição da sessão rítmica – condução contínua



Exemplo 144 – Transcrição da sessão rítmica – variação

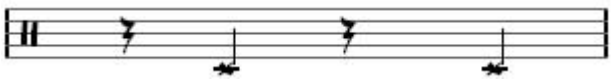


Composições

Ponto de Bala

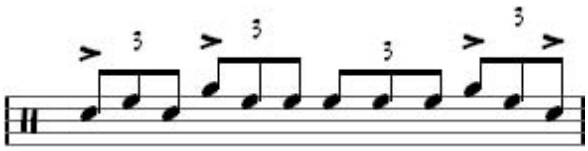
Carlos Malta, em sua versão de *Ponto de Bala,* inicia a obra introduzindo acompanhamento de *slaps fingers* no terceiro e quarto tempo do compasso, à moda da contagem tradicional jazzística. Este efeito permanece em toda a parte **A** da peça até um novo elemento ser apresentado no compasso 21 , os *slaps tongues,* tocados de forma a antecipar em meio tempo a marcação feita pelos *slaps fingers* e, aparentemente, executados na flauta baixo. Este último elemento serve de conexão entre a parte **A** da peça e o *groove* em ritmo de *shuffle* executado ao pandeiro por Marcos Susano. Junto com o *groove* tem início a parte **B** da peça, que segue sem grandes alterações até a **Coda,** momento em que reaparecem os *slaps tongues* tocados com a mesma rítmica do saxofone barítono. As transcrições destes acompanhamentos feitos pelo pandeiro, dos *slap fingers* e dos *slaps tongues,* constam nas grades revisadas anexas.

Exemplo 145 – linha de *slap finger* em toda parte **A**



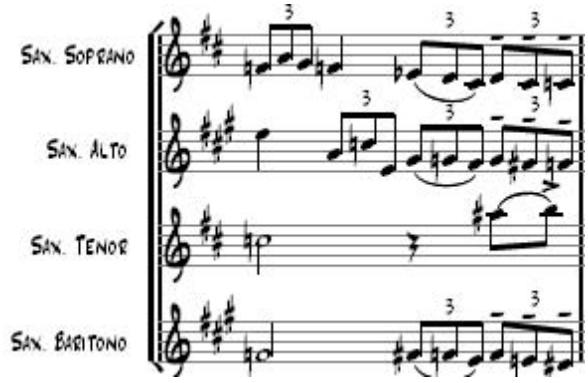
Exemplo 146 – *slap tongue* no compasso 21 e 22.

Exemplo 147 – *Groove* de pandeiro

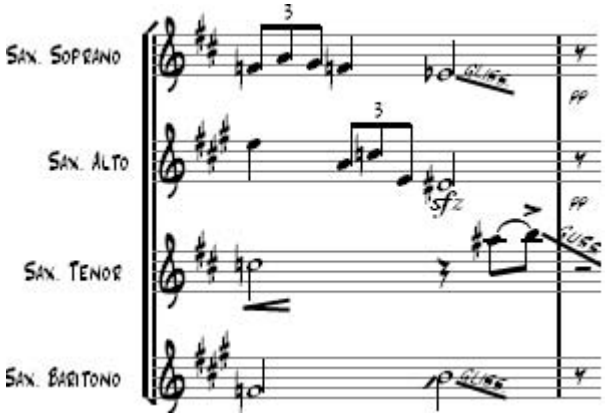


Carlos Malta faz pequenas alterações melódicas e harmônicas em relação à grade disponibilizada para a pesquisa. O bloco harmônico tocado em quiálteras de colcheias e estruturado em segundas maiores no quarto compasso da obra é substituído por uma estrutura harmônica de ré maior com sétima maior. Acreditamos que, devido à versão de Malta ter servido como parâmetro para a versão do grupo JPSax, que seguiu a orientação do próprio compositor na gravação da obra, esta pequena substituição está presente em ambas as versões. Esta alteração também ocorre na re-exposição do mesmo trecho, compasso 20.

Exemplo 148 – Compasso 4 – Forma escrita na grade



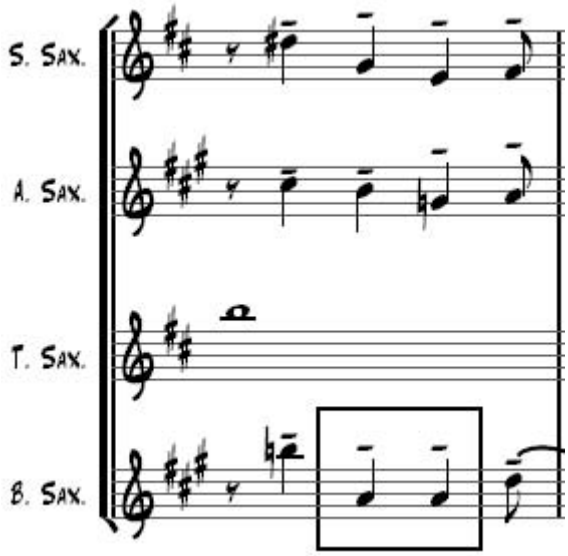
Exemplo 149 – Compasso 4 – Forma tocada por Carlos Malta e Grupo JPSax



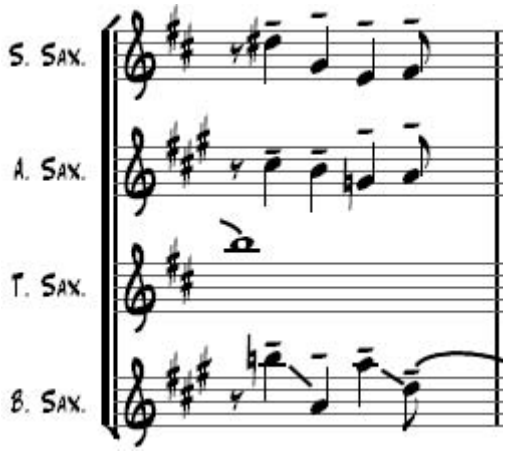
Outro momento em que a versão de Malta diverge da grade escrita é a alteração das notas tocadas pelo barítono no segundo tempo do compasso 13. Na grade original e na

versão do grupo JPSax, consta a repetição da nota "dó" seguindo para um salto de quarta ascendente ritmicamente e tocado no contratempo. Na gravação feita pelo compositor, esta parte é invertida: a nota "dó" é tocada uma oitava acima e segue com um *glissando* uma quinta abaixo resolvendo também na nota "fá".

Exemplo 150 – Versão JPSax e notado na grade original



Exemplo 151 – Versão de Carlos Malta



Como temos a possibilidade de analisar a versão gravada pelo próprio compositor tocando os quatro saxofones é possível precisar com mais requinte nossa revisão e notarmos em nossa grade revisada alguns aspectos como *glissandos* (compassos 2, 3, 4, 13 e 20), aproximações por *bends* (compassos 3, 4, 14), crescendo e decrescendo (compassos 3, 4, 7 e 16), nuances de dinâmicas e outros elementos presentes na

interpretação de Malta e não registradas nas grades originais. Como dito anteriormente, concebemos a grade original como um possível *script* da obra e, nesta grade revisada no anexo, tratamos de re-escrever este *script* tomando como fator importante as performances gravadas existentes.

Estruturalmente existem, na versão de Malta, consideráveis alterações na parte **B.** Neste trecho foi gravado um improviso de baixo elétrico feito por Nico Assumpção, que improvisa somente sobre um único acorde de Bsus4. O *BG* de saxofones se mantém repetindo um único compasso seis vezes. Na grade original e na versão do grupo JPSax, a parte **B** se constitui de uma estrutura em Bsus4 que se repete por quarto compassos e modula nos próximos quarto compassos para Esus4, conforme sugerido por Malta na revista Sax e Metais:

> O trecho Ponte para Impro (sic) é um momento que pode ser repetido várias vezes para que cada um improvise um pouco. A base harmônica é sobre dois acordes (Bsus4 e Esus4), bastante aberta para vôos criativos. A tonalidade resultante não deixa de ser um pouco desconfortável para os instrumentos em Sib e Mib, mas a idéia é justamente esta: trabalhar muito para ficar natural.[131]

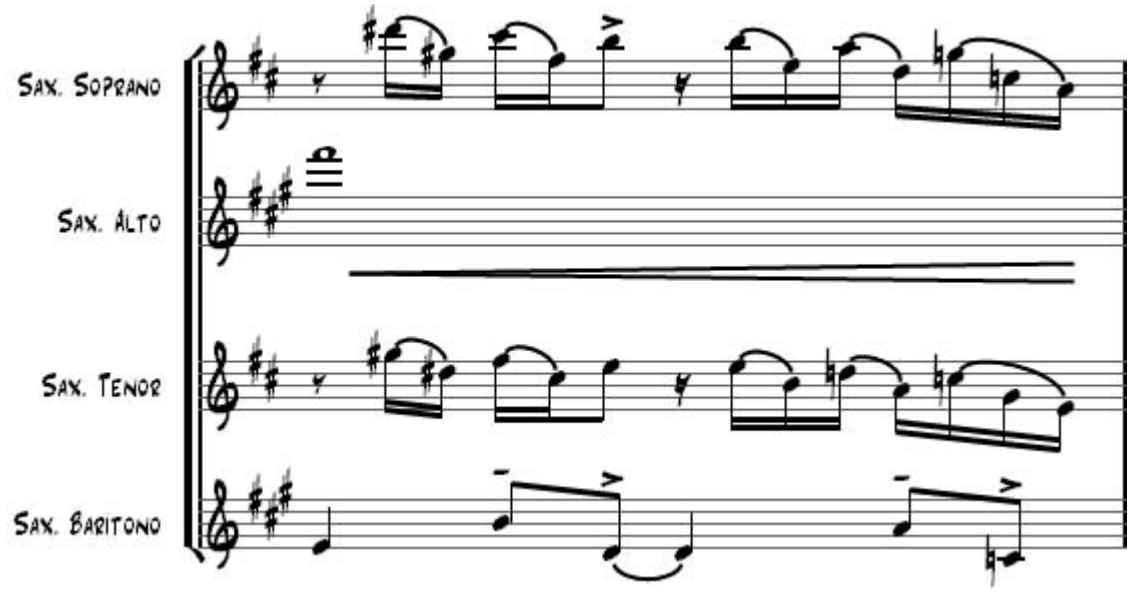
Em seus fazeres didáticos, como percebido na citação, Malta mantém a estrutura grafada na parte original da peça, e é esta que manteremos em nossa grade revisada. Na versão do JPSax, Rivaldo Dias improvisa por quatro *Chorus*, ou seja, repete por quarto vezes toda a parte **B,** como sugerido por Malta e notado na versão escrita da grade original, e retorna ao início da peça. Não é foco de nossa pesquisa analisar a improvisação de Nico Assumpção e Rivaldo Dias, por isso a transcrição dos solos não constará no corpo do texto e nas grades revisadas.

Acerca da versão o grupo JPSax, além do que já foi discutido acima, o que nos chama a atenção, apesar de o grupo seguir orientações do próprio Malta, é a ausência de seção rítmica. Desconhecemos os motivos que fizeram com que o grupo optasse por manter unicamente a estrutura de quarteto de saxofone. Outra distinção que nos chamou a atenção é a mudança de algumas articulações, como as alterações no compasso 15, no qual o grupo

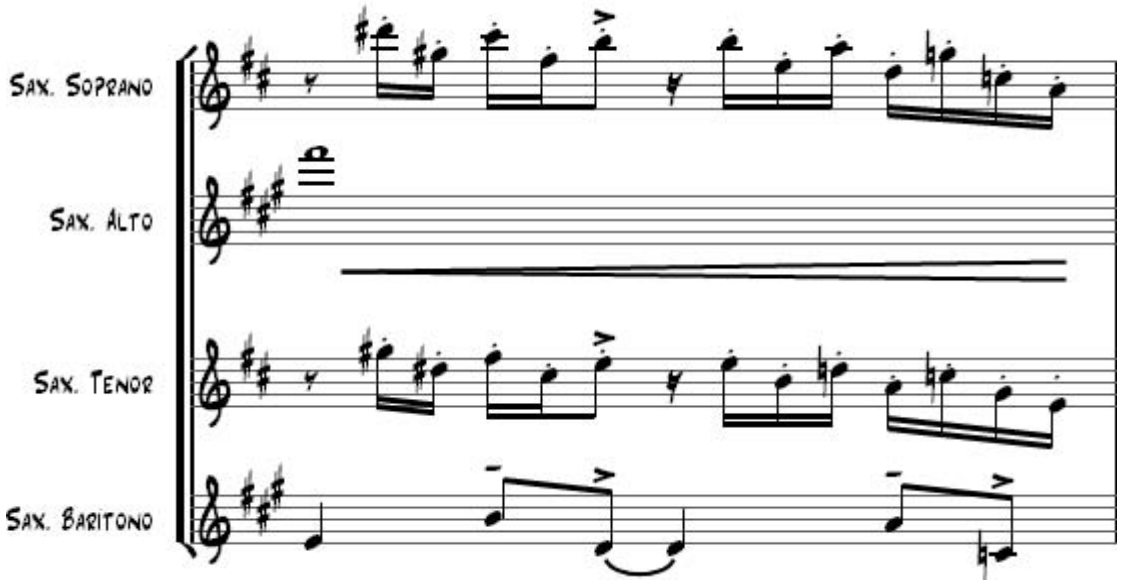
[131] Entrevista cedida a revista *Sax & Metais n*° 3 – 2000. p. 40

optou em tocar o contracanto executado pelos saxofones tenor e soprano utilizando em todas as notas a articulação de *staccato.* Esse tipo de articulação aumenta a precisão rítmica e confere mais força expressiva ao trecho.

Exemplo 152 – Compasso 15 na versão do Carlos Malta e grafa na grade original



Exemplo 153 – Compasso 15 na versão do grupo JPSax

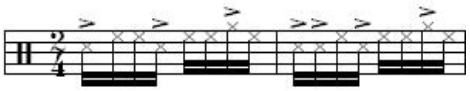


Paradindonde

Em sua versão da obra *Paradindonde*, Carlos Malta deixa transparecer toda a flexibilidade em re-elaborar e inserir novos elementos musicais no momento da gravação das obras. Constam nesta versão instrumentos gravados pelo próprio compositor, como flautas baixo e soprano, vozes sobrepostas utilizando *overdubs* e pandeiros graves e agudos gravados por Marcos Susano. Há também significativas diferenças entre as versões do compositor e do Grupo JPSax, diferenças que se acentuam na interpretação da parte **C** da obra, fato que discorreremos com mais detalhes em momento mais propício.

Os acompanhamentos feitos por instrumentos de percussão – pandeiros, agogôs e moringas – presentes na versão de Malta constituem-se de conduções no ritmo de Baião que durante todo trecho da **Introdução, A e B,** sofrem pequenas alterações e na parte **C** tornam-se um *groove* de baião dobrado com sobreposições de pandeiros graves e agudos. Em toda a parte **C** acentua-se a presença de algumas sobreposições de pandeiros e de outros instrumentos como agogô e moringa, com conduções mais livres e bem variadas. Optamos por grafar na grade revisada somente as conduções de pandeiro, e estas nos servirão como guia interpretativo para os outros instrumentos de percussão não grafados. As referidas conduções gravadas ao pandeiro por Susano constarão na grade revisada como acompanhamento opcional.

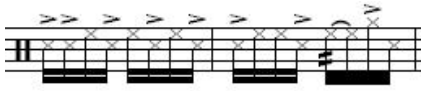
Exemplo 154 – *groove* de baião tocado ao pandeiro na **Introdução**



Exemplo 155 – Variações das conduções durante a parte **A** e **B**

Compassos 14 e 15

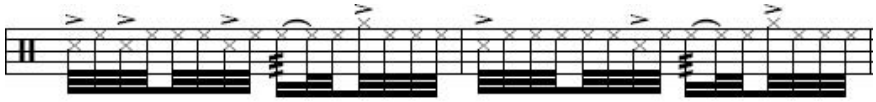
Compassos 18 a 39



Exemplo 156 – *Grooves* de baião dobrado tocado na parte **C** da obra

Condução inicial. Compassos 39 ao 42

Segunda condução. Compassos 43 ao final



O grupo JPSax optou por gravar a peça sem instrumentos de percussão, fato demonstrativo de que a obra em questão, apesar de ser proposta em cursos como quarteto de saxofone e percussão, não necessita da sessão rítmica para se concretizar. É possível avaliar essa opção de JPSax a partir da maneira como Malta instrui os músicos a executarem os quartetos, levando-os a produzirem imagens mentais de uma sessão rítmica para que a performance da obra ocorra a contento. Acerca das recomendações de Carlos Malta na produção de imagens internas, Phellyppe Sabo nos diz:

> Ele mostrava no instrumento e como eu disse ele sempre pega imagens do cotidiano, ele falava pensa naquelas morenas dançando lá no carnaval, sapateando, toque como se você estivesse dançando igual a ela, entendeu? Como se você estivesse na avenida lá tocando as pessoas dançando ali e você dançando e tocando juntos. Ele sempre falava desta forma [132]

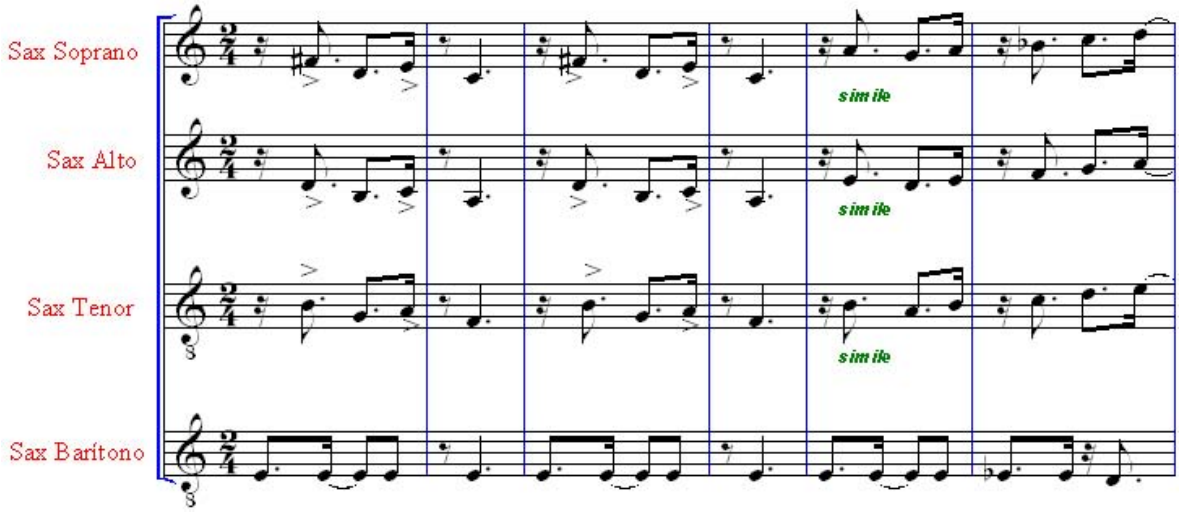
Em ambas as versões, a de Malta e a de JPSax, há poucas alterações melódicas com relação às grades nas partes **Introdução**, **A, Ponte** e **B**. As alterações se restringem a mudanças ou ausências de acentuações (compassos 2, 7, 10-12, 31 e 34), alguns prolongamentos de notas na **Introdução,** poucas inversões intervalares ou nuances de dinâmicas (compassos 2, 14-17, 24, 28, 35 e 36), efeitos interpretativos como *bends* (compassos 34 e 38), *glissandos* (compassos 13, 19, 34 e 38), e outros elementos presentes nas gravações e negligenciados nas grades disponíveis. Da mesma forma como feito para a

[132] Phellyppe Vinicyus Sabo e Silva em entrevista concedida em minha residência no dia 05/01/2008

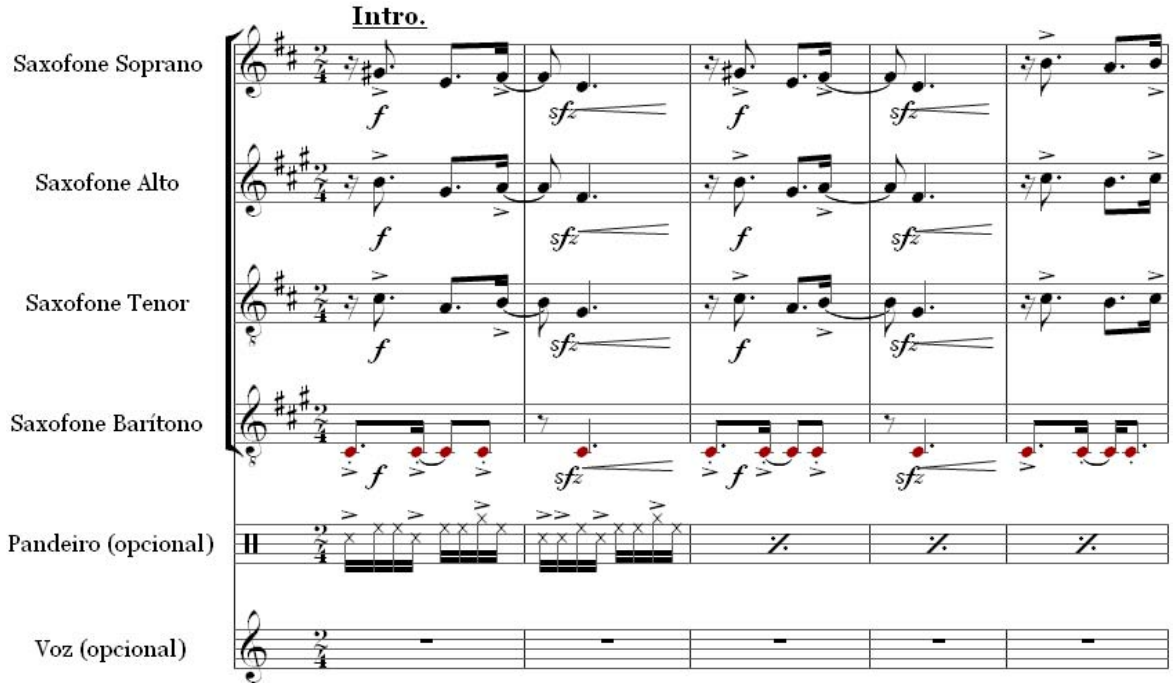
obra *Ponto de Bala*, notamos na grade anexa todos estes elementos interpretativos como documentação do traço composicional e performático de Carlos Malta.

Acerca das alterações rítmicas e nuances de dinâmicas, notamos que na **Introdução** da obra, tanto Malta quanto JPSax apresentam uma similaridade na interpretação dos quatro compassos iniciais das versões analisadas, e estas divergem da mesma forma da grade original. Nestes compassos iniciais, o motivo melódico sofre um prolongamento na terceira figura rítmica tocada pelos saxofones, soprano, alto e tenor, que mantêm a figura da colcheia pontuada, diferindo da grade escrita, em que este trecho é grafado com uma semicolcheia. Este trecho também é acompanhado de acentos e de um e*sforzando* no segundo compasso do motivo principal que não constam nas grades cedidas para a pesquisa.

Exemplo 157 – Forma escrita dos compassos 1 ao 6



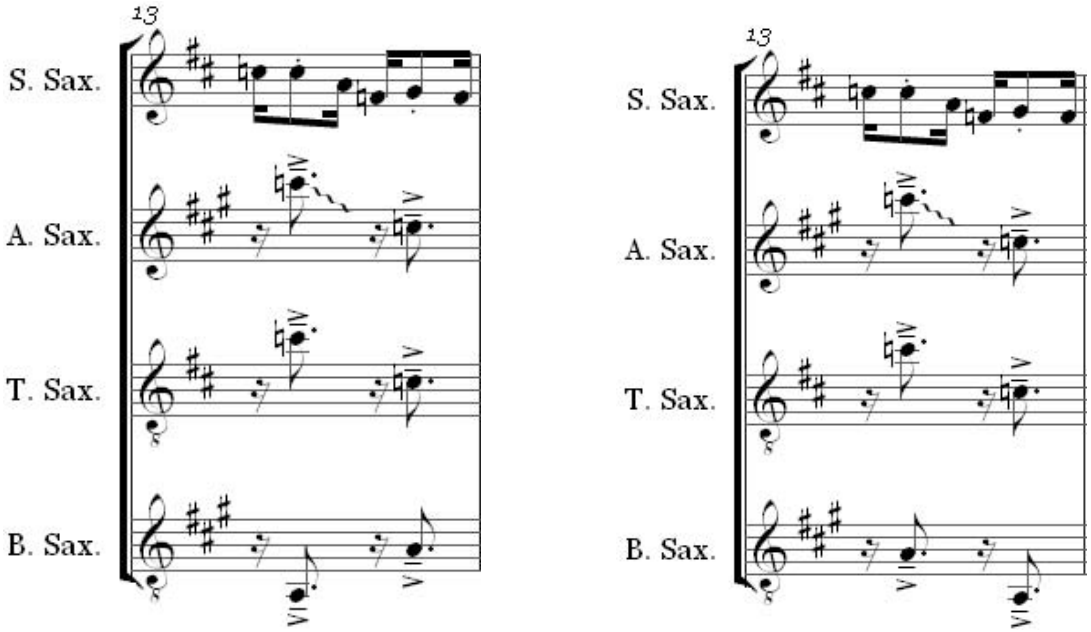
Exemplo 158 – Forma tocada por Malta e JPSax e presente na grade revisada



Detalhadamente, no compasso 13 de *Paradindonde,* há, na interpretação de Malta, uma inversão intervalar muito similar à apresentada no compasso 13 da obra *Ponto de Bala*. Nesta versão de *Paradindonde*, o intérprete prefere inverter as oitavas do trecho, fazendo com que o movimento melódico do saxofone barítono siga os demais saxofones, divergindo do que anteriormente anotou na grade.

Exemplo 159 - Compasso 13

A) Versão grafada na Grade B) Versão gravada por Carlos Malta



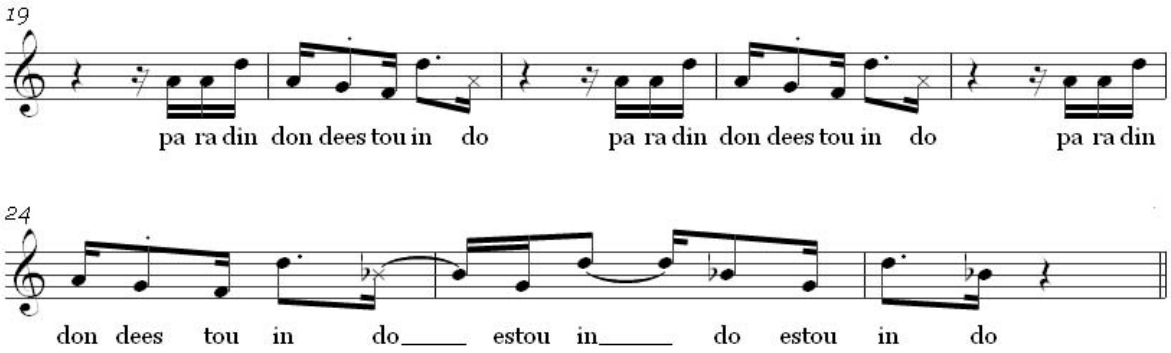
Neste mesmo trecho o grupo JPSax gravou a voz do saxofone barítono alterando em uma oitava o último tempo do compasso 12 e o primeiro do compasso 13, o que diverge da versão gravada por Malta e da grade escrita. Acreditamos que esta inversão intervalar possa ter ocorrido devido a dois fatores. Primeiro, ao analisarmos a linha melódica tocada ao saxofone barítono por Heleno Feitosa (JPSax), podemos conjecturar que a opção por esta inversão se deu para que o trecho se adequasse melhor à rítmica de Maracatu de Baque Virado, tocados nos compassos 12 e 13, mantendo a mesma intensidade dos acentos ali propostos. Segundo, e menos provável, é sabido que devido ao tamanho do tubo sonoro do saxofone barítono e da região grave em que se encontram as notas escritas no trecho, La2, existe considerável dificuldade em se atacar esta nota com a precisão rítmica e a qualidade timbrística exigida neste momento da peça. Esta mudança intervalar proposta pelo grupo JPSax pode ser considerada como uma boa solução para estudantes de saxofone que pretendam estudar esta peça e sentem dificuldade neste trecho ou não tenham instrumento que alcance a nota La².

Exemplo 160 – Versão dos compassos 12 e 13 do grupo JPSax

Um forte indício da forma como Malta utiliza imagens para direcionar a sua própria performance/composição, e a de quem se submete a suas orientações, é a linha melódica cantada pelo próprio Malta sobrepondo os saxofones entre os compassos 20 e 27 (**Ponte**) e na segunda vez dos compassos 41 ao 43. No trecho **Ponte** (20 a 27), há um texto cantado por Malta, em que o compositor pergunta "Paradindonde estou indo?". Este texto cantado nos remete, principalmente por estar em uma **Ponte** entre duas partes e apresentar adensamento harmônico e melódico, a um elemento que preconiza uma mudança de material melódico e harmônico. Esta mudança se concretiza na parte **C** da obra, em que há a apresentação de novos materiais harmônicos e melódicos, com o compositor cantando uma nova linha melódica com os dizeres "um lugar muito lindo, um lugar muito lindo" e uma nota pedal tocada por uma flauta baixo. Neste momento da parte **C,** Carlos Malta sugere em cursos que seus alunos pensem em ambientes praieiros ou em lugares que remetem à idéia de tranqüilidade. O aluno Phellyppe Sabo diz em depoimento como era a orientação de Malta em circunstâncias similares às do trecho em que nos referimos.

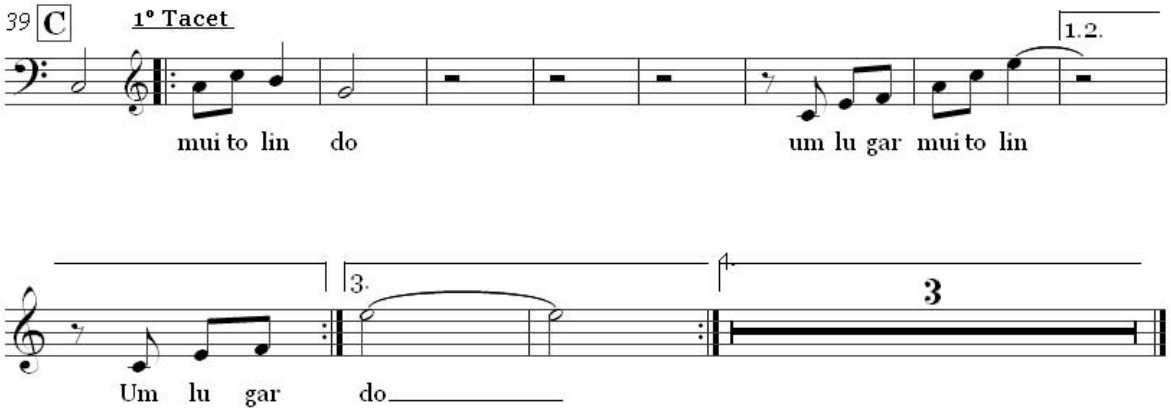
> […] ele mostrava e dizia, pensa em tal coisa, pensa em uma ave voando, no céu meio nublado, aquela coisa meio […] Ele pegava características de outras coisas pra mostrar na música como ele queria, tipo: uma festa, toca com alegria.[133]

Exemplo 161 – Frase cantada pelo compositor sobre a **Ponte**



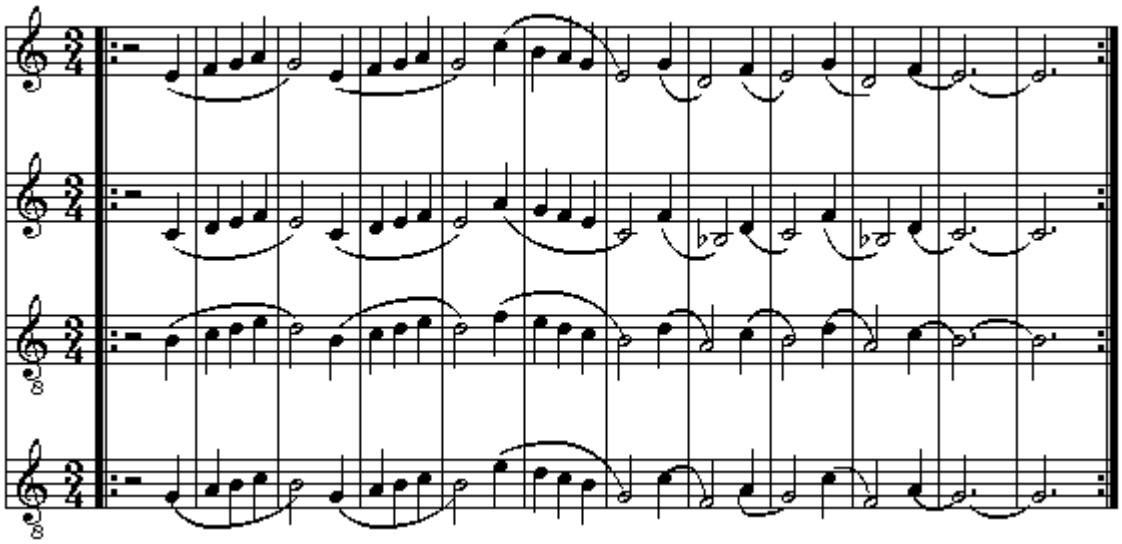
Exemplo 162 – Frase cantada pelo compositor sobre a parte **C**

[133] Idem.



As duas versões da obra apresentam uma mudança de andamento ou mudança de compasso na parte **C** com relação à grade escrita. Supomos que tal modificação se deva à tentativa de adequar melhor este trecho à condução de Baião Dobrado (exemplo 142), que Marcos Suzano faz ao pandeiro. Quanto ao grupo JPSax, podemos presumir que a versão de Malta e/ou suas orientações tenham servido como referencial para sua interpretação. Na grade da obra, a parte **C** se diferencia das demais partes por conter uma mudança de compasso de 2/4 para 3/4, e por seu material melódico/harmônico ser contrastante com os anteriores.

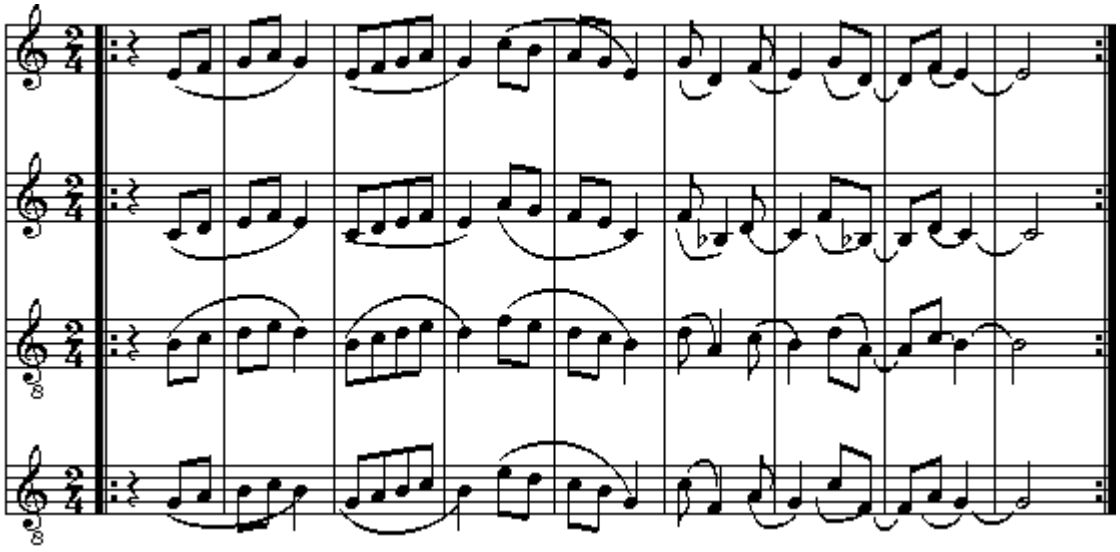
Exemplo 163 – Parte **C** grafada na grade da obra



Se transcrevermos a versão de Malta deste trecho tendo como parâmetro a condução em Baião Dobrado feito por Marcos Susano, não teríamos a mudança de compasso, ou seja, continuaríamos em 2/4 e as rítmicas utilizadas para a transcrição seriam

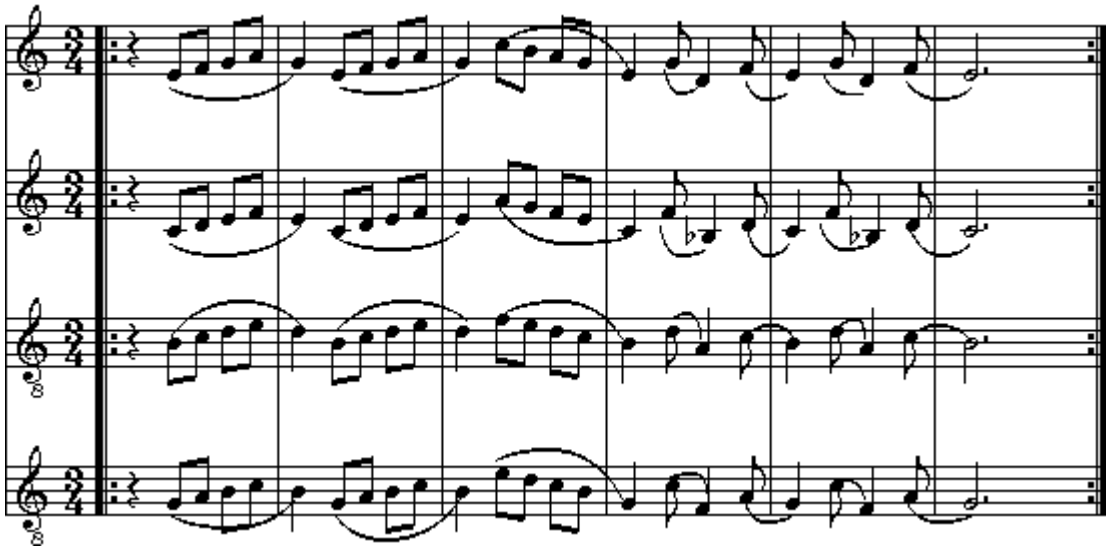
metade do valor escrito anteriormente. Implicaria também na redução de três compassos em todo o trecho.

Exemplo 164 – Parte **C** tendo como referencial a condução de Marcos Susano



Ao transcrevermos o trecho da gravação de Carlos Malta, tendo como parâmetro os acentos melódicos, percebemos que haveria a mudança de compasso, porém, todas as figuras rítmicas escritas na grade original seriam tomadas pela metade de seu valor também. Como demonstrado abaixo:

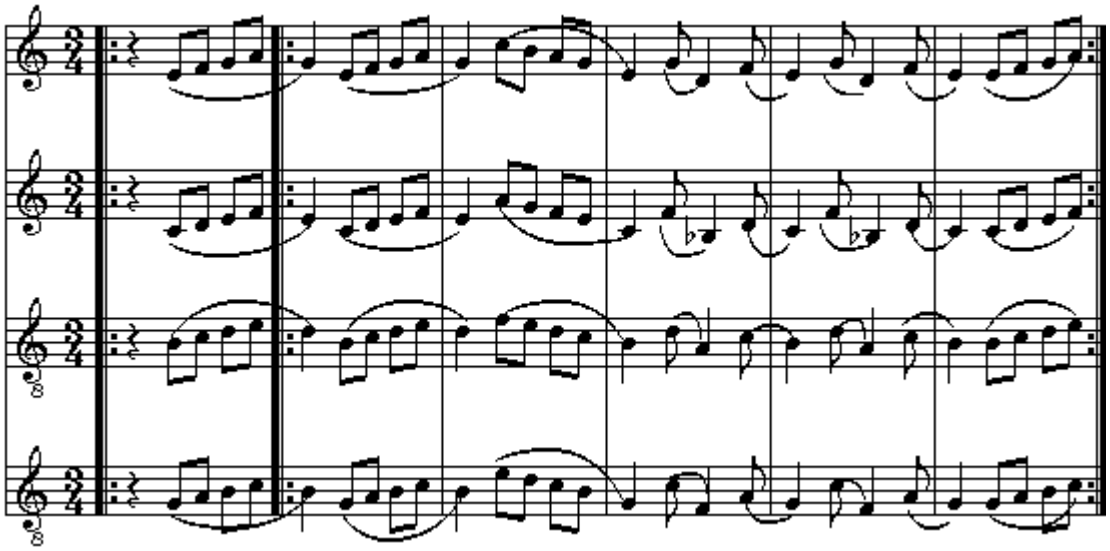
Exemplo 165 – Parte **C** tendo como referencial a os acentos melódicos



Comparando as duas transcrições (exemplo 151 e 152) e a grade original, nos deparamos novamente com os elementos de sobreposição de rítmicas binárias/ternárias já descrita como traço da marca da ambigüidade presente em toda obra de Carlos Malta.

Ao gravar este trecho, o grupo JPSax trouxe novos elementos. O grupo optou por incluir uma cesura entre as partes **B** e a parte **C** e, ao iniciar o referido trecho, modifica a rítmica das figuras da mesma forma que Malta, porém desloca a marcação de *rittornelo* um compasso a frente desencadeando um corte rítmico e melódico em toda a estrutura desta parte.

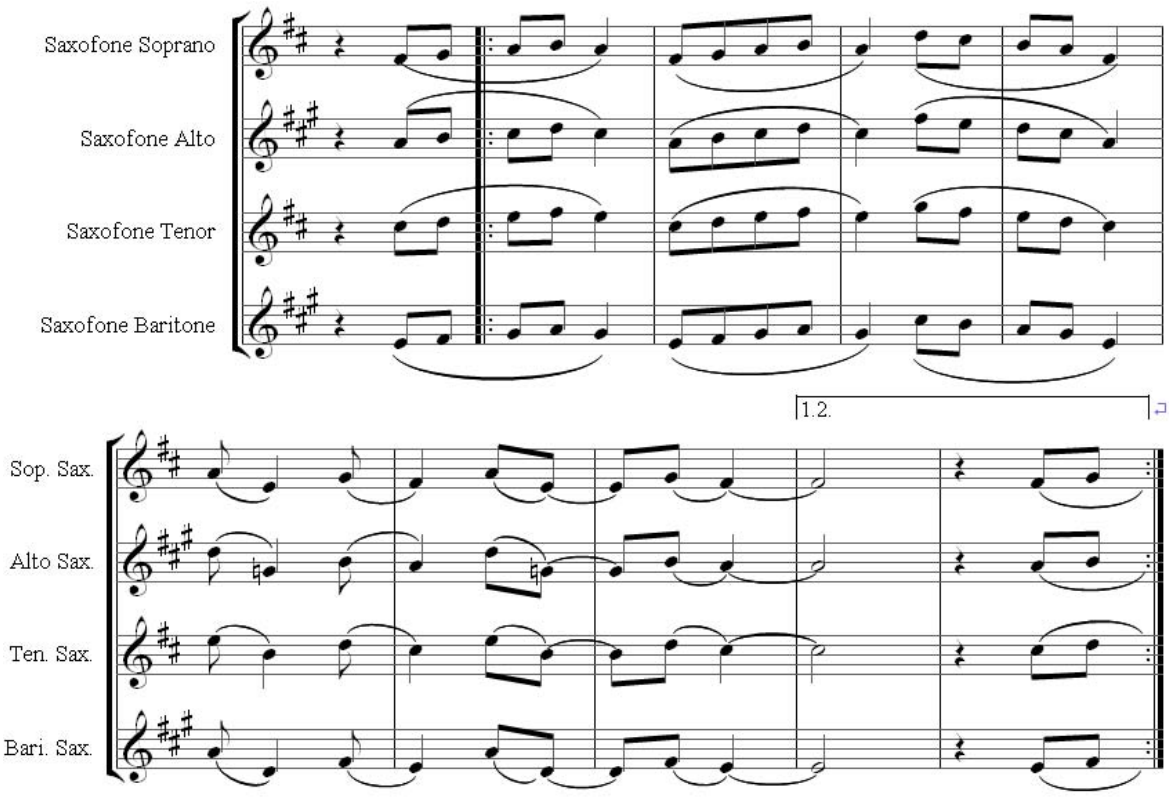
Exemplo 166 – Parte **C** na versão do grupo JPSax



Nossa proposta de revisão da parte **C** traz como viés a possibilidade da interpretação da obra sem que seja necessária e obrigatória a audição das gravações como referencial e guia. Nela, nos preocupamos em manter uma forma que contemple um *script,* que identifique as reais intenções do compositor, sem que este esteja coordenando ou orientando a performance.

Decidimos, após observarmos as transcrições e testarmos a leitura da parte **C** com exercícios de leitura à primeira vista, que a forma que melhor se aproximaria das performances gravadas e da intenção de Carlos Malta seria a de manter a mesma fórmula de compasso das partes anteriores e identificar as frases com ligaduras fraseológicas, conforme exemplificado abaixo e presente na grade revisada.

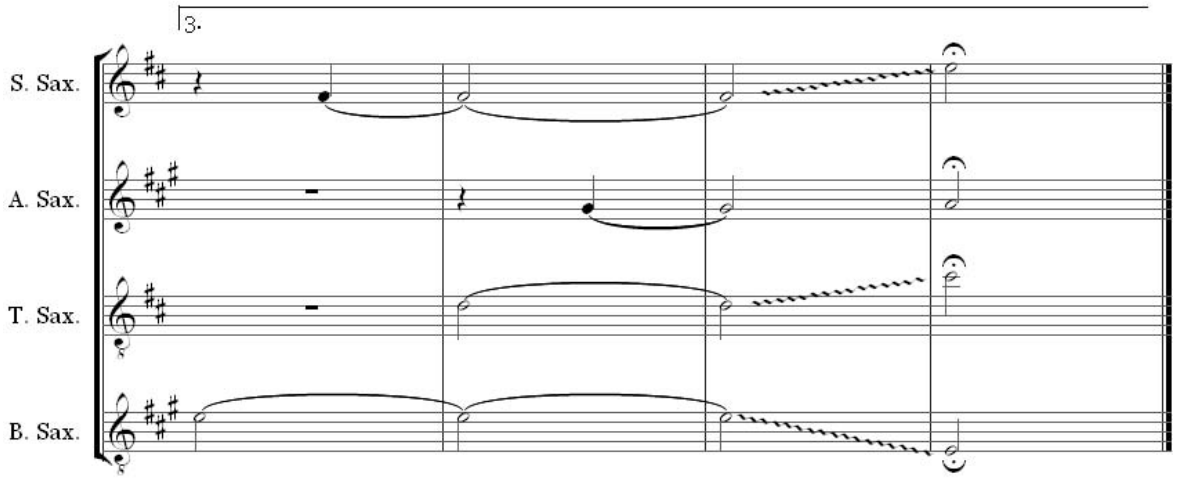
Exemplo 167 – Parte **C** proposta para a grade revisada



Observamos que na versão do Grupo JPSax há a repetição de toda a parte **A**, **Ponte** e **B** antes de seguir para a parte **C**, e preferimos inserir este retorno na grade revisada como uma nota de rodapé opcional que indica o leitor que deve retornar *Da Capo* e seguir para a parte final da peça.

Apesar de a versão do Grupo JPSax não ser nosso principal objeto de análise, há nela alguns elementos compostos que nos são interessantes. Como exemplo, temos a **Coda** diferente da gravada por Malta e da grade original. Neste trecho, o grupo, após um acentuado *rallentando,* constrói uma pirâmide harmônica muito similar às utilizadas por Carlos Malta em toda a sua obra. Devido a esta similaridade com a obra de Malta e ao efeito conclusivo gerado, esta **Coda** e o *rallentando* constarão como final opcional na grade revisada.

Exemplo 168 – Final alternativo gravado pelo Grupo JPSax



Através deste labor analítico, verificamos algumas das características preponderantes na obra de Carlos Malta: a utilização de padrões rítmicos que remetem à música brasileira, estruturas harmônicas configuradas internamente por intervalos de quartas, estruturas composicionais fixas e sobreposições rítmicas diversas. Observamos, também, como estas características percebidas através dos quartetos de saxofones são significativas da interação entre a prática de Malta como instrumentista e sua vivência como educador.

3 – Composição e Arranjo

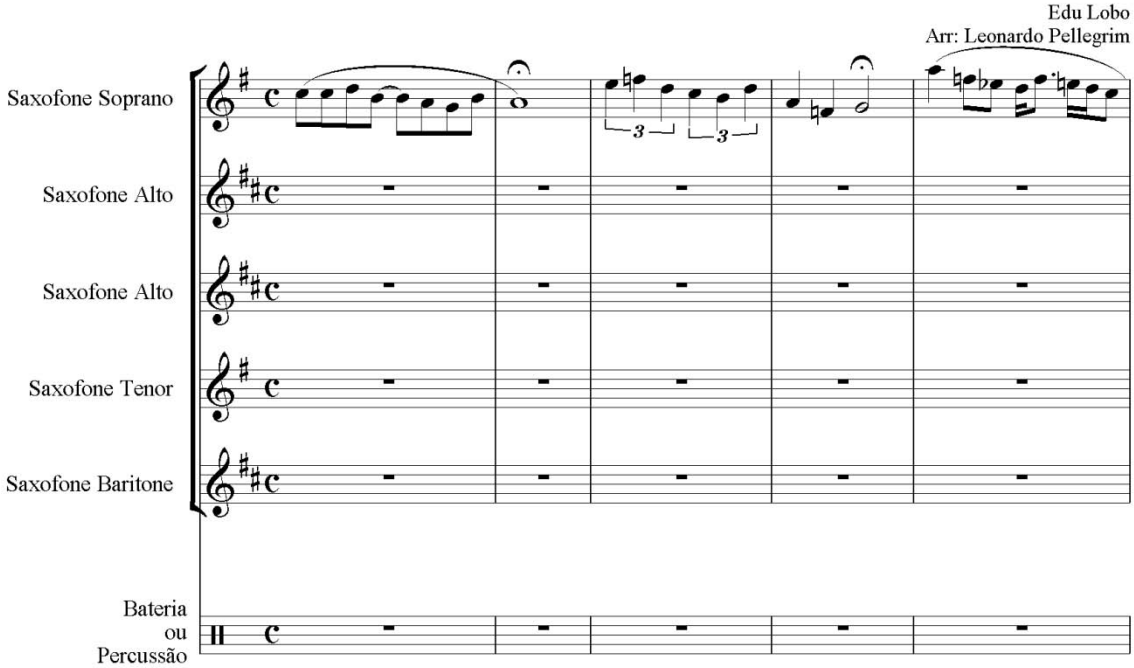
Com nossos trabalhos analíticos concluídos, damos início à parte laboratorial de nossa pesquisa. Reservamos este terceiro capítulo para a apresentação de duas peças, um arranjo e uma composição, confeccionadas durante a pesquisa. Nestas peças, como proposto inicialmente, foram utilizados os elementos composicionais recorrentes na obra de Carlos Malta.

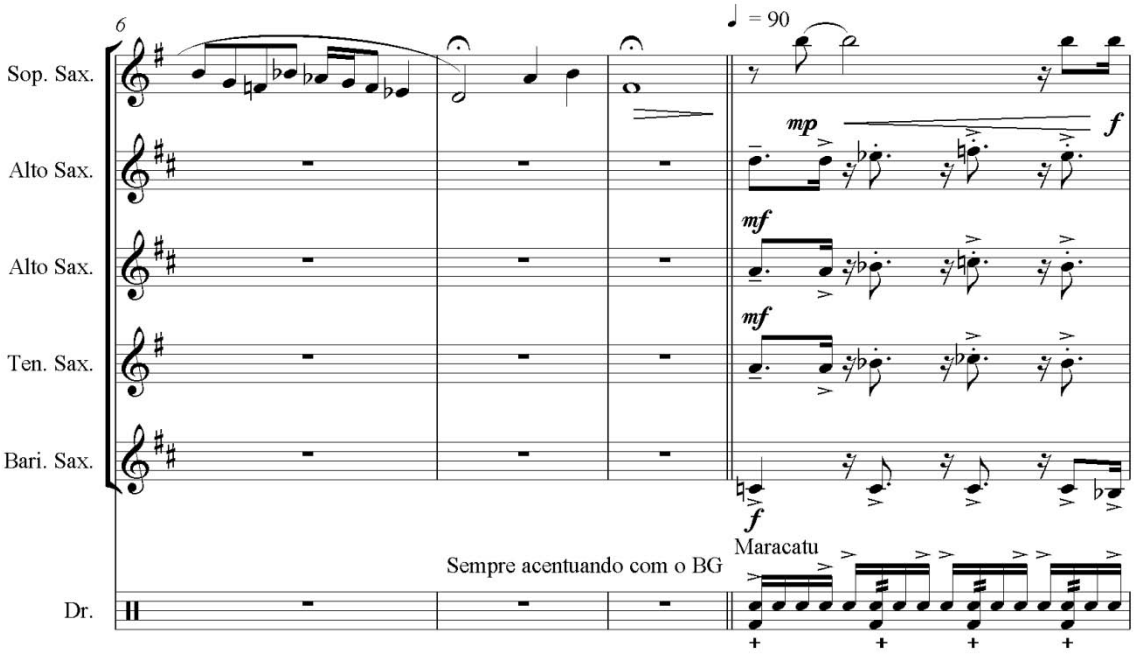
O arranjo da obra Arrastão foi confeccionado no início de nossos trabalhos, período em que estabeleci os primeiros contatos com a obra de Malta, sendo ela revisada nos momentos finais do trabalho. A obra *Negra Ozória* foi composta nos últimos meses da pesquisa.

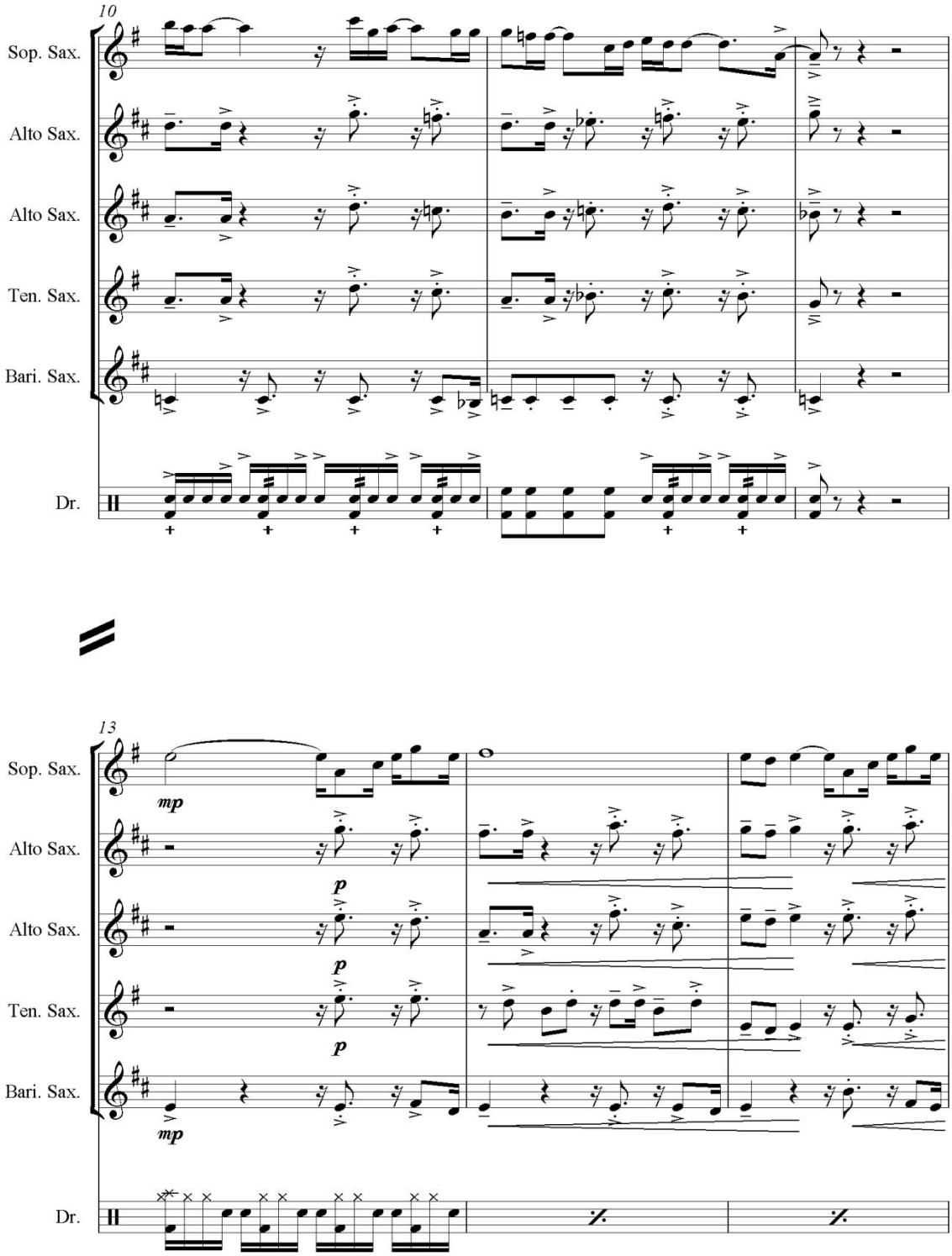
Nestas obras, procuramos ressaltar aspectos recorrentes na obra de Malta como o uso de blocos harmônicos estruturados em quartas, disposições e inversões de acordes típicos, estruturas composicionais como as tão referidas pirâmides, transcrições de motivos rítmicos oriundos de instrumentos de percussão, sobreposições rítmicas, padrões rítmicos que se remetem a culturas regionais, etc. Há em nossos arranjos a seção rítmica escrita, facilitando a montagem da obra e auxiliando na execução precisa das rítmicas atribuídas aos saxofones. Tivemos a preocupação, ainda, de que as peças que se seguem estivessem carregadas de elementos que pudessem ser utilizados como conteúdos em cursos sobre prática de quarteto de saxofone. Alguns desses elementos são os planos de dinâmica contrastantes, acentuações rítmicas típicas da música brasileira, treino de precisão rítmica em acentos ritmicamente complexos, entre outros.

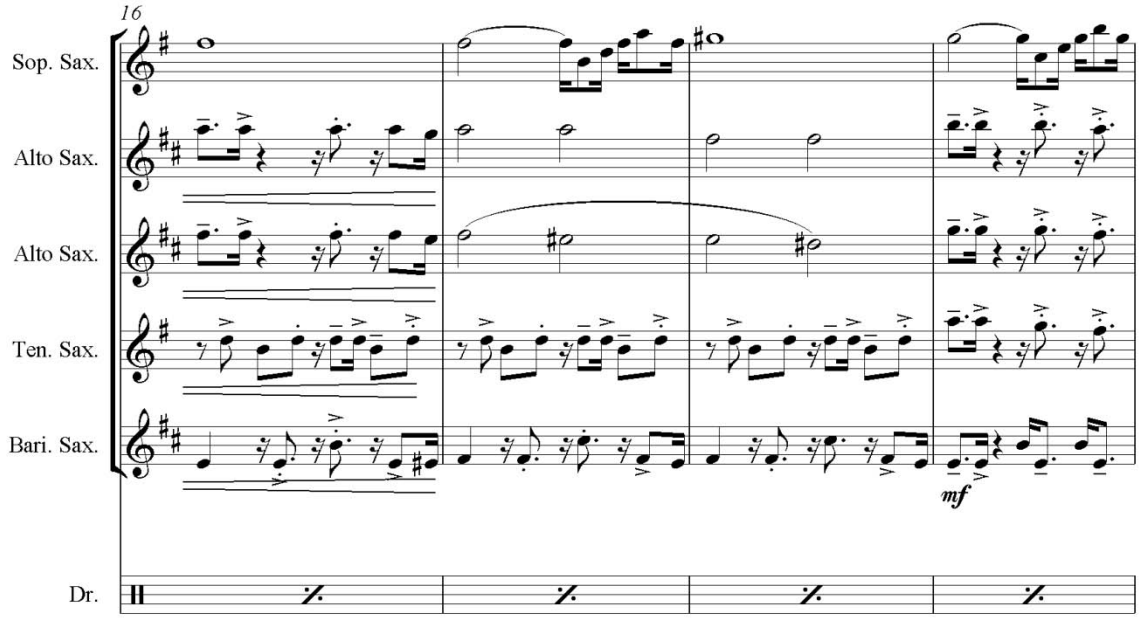
Arrastão
(Edu Lobo)

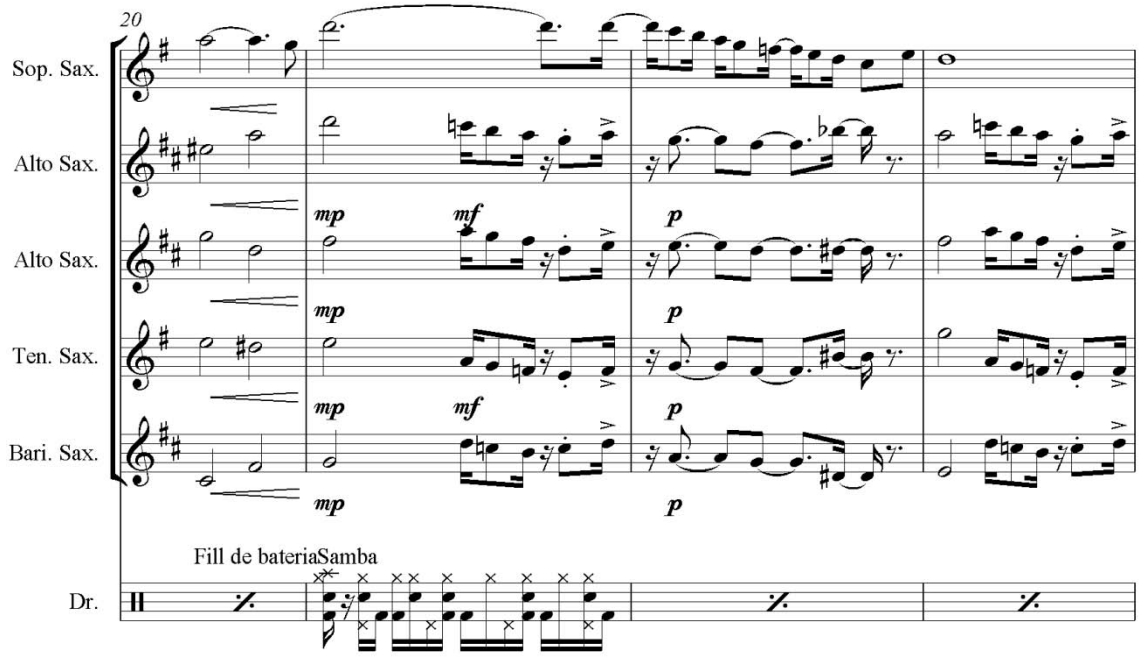
Arrastão

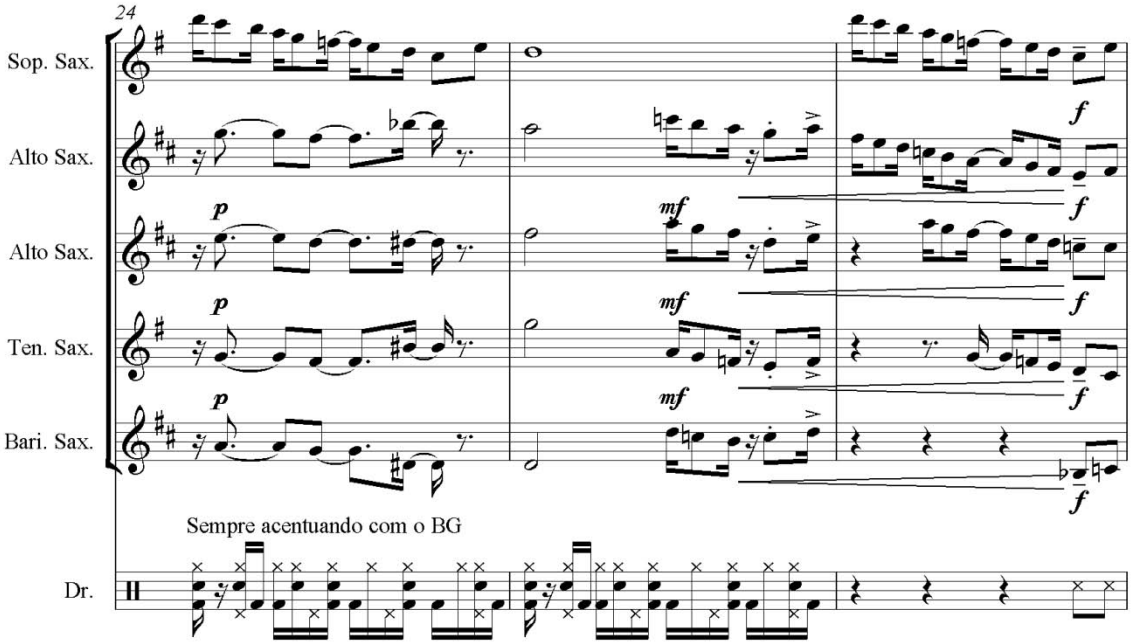

Edu Lobo
Arr: Leonardo Pellegrim
Saxofone Soprano
Saxofone Alto
Saxofone Alto
Saxofone Tenor
Saxofone Baritone
Bateria
ou
Percussão

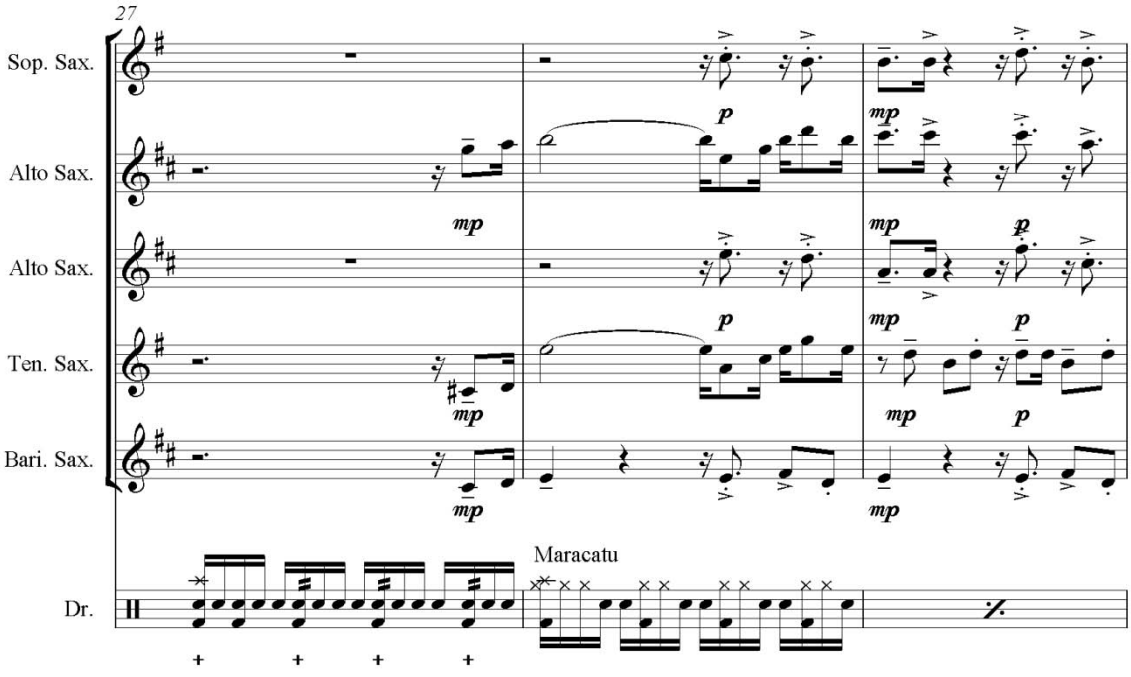

6
♩ = 90
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
mp
f
mf
mf
f
Maracatu
Sempre acentuando com o BG

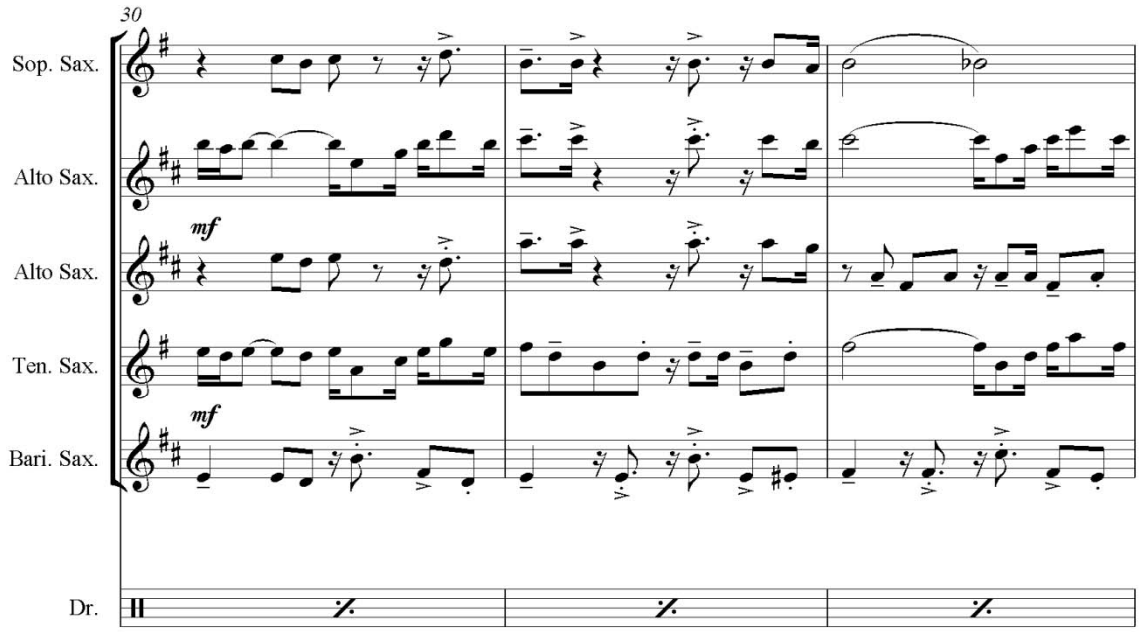

10
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
13
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
mp
p
p
p
mp

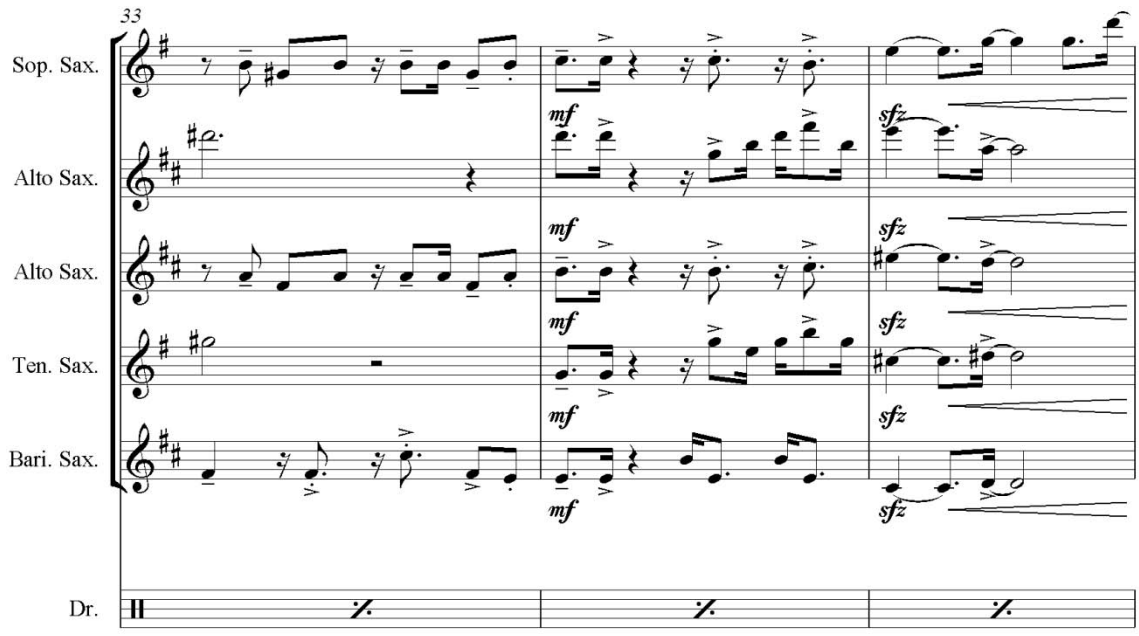

16
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
mf
Dr.

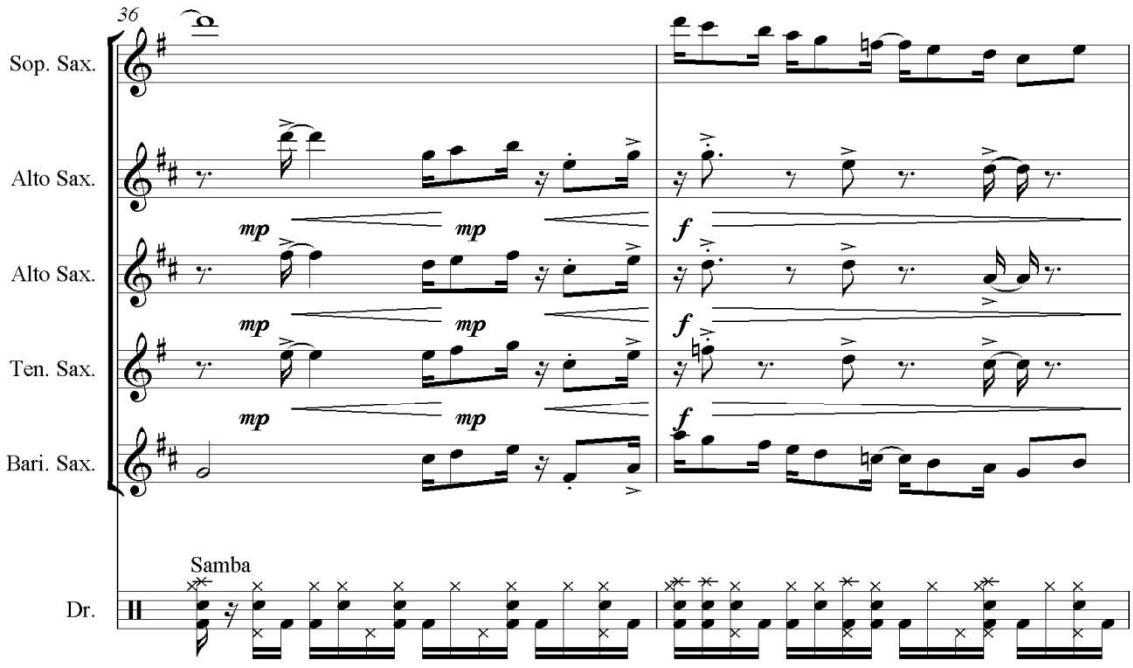

20
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
mp
mf
p
Fill de bateriaSamba
Dr.

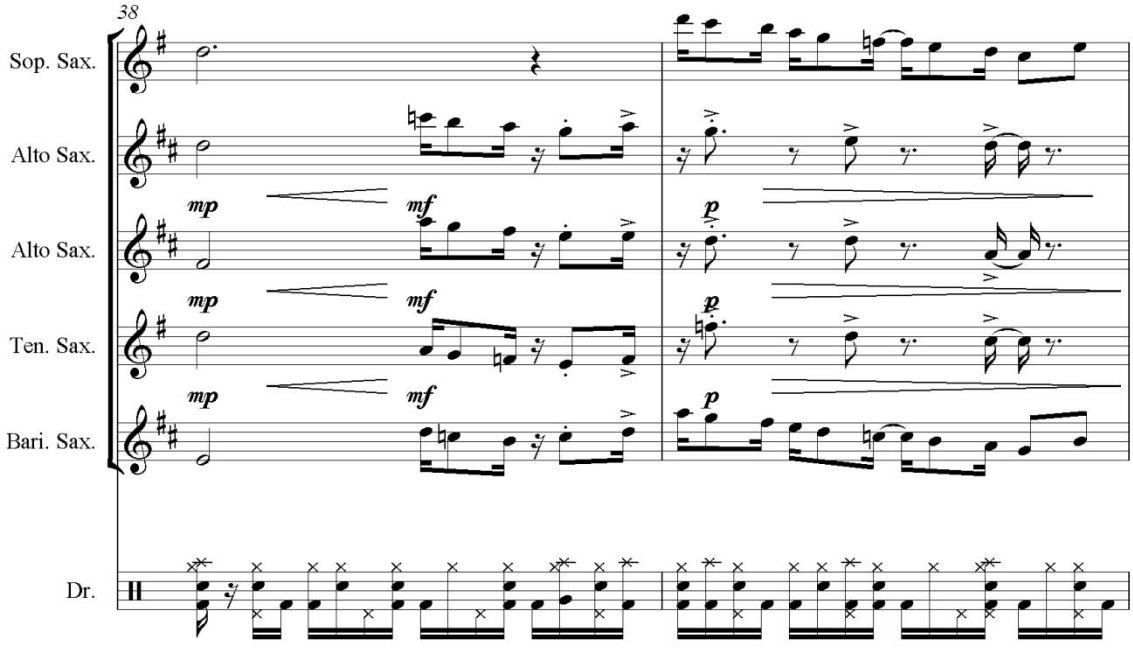

24
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
Sempre acentuando com o BG

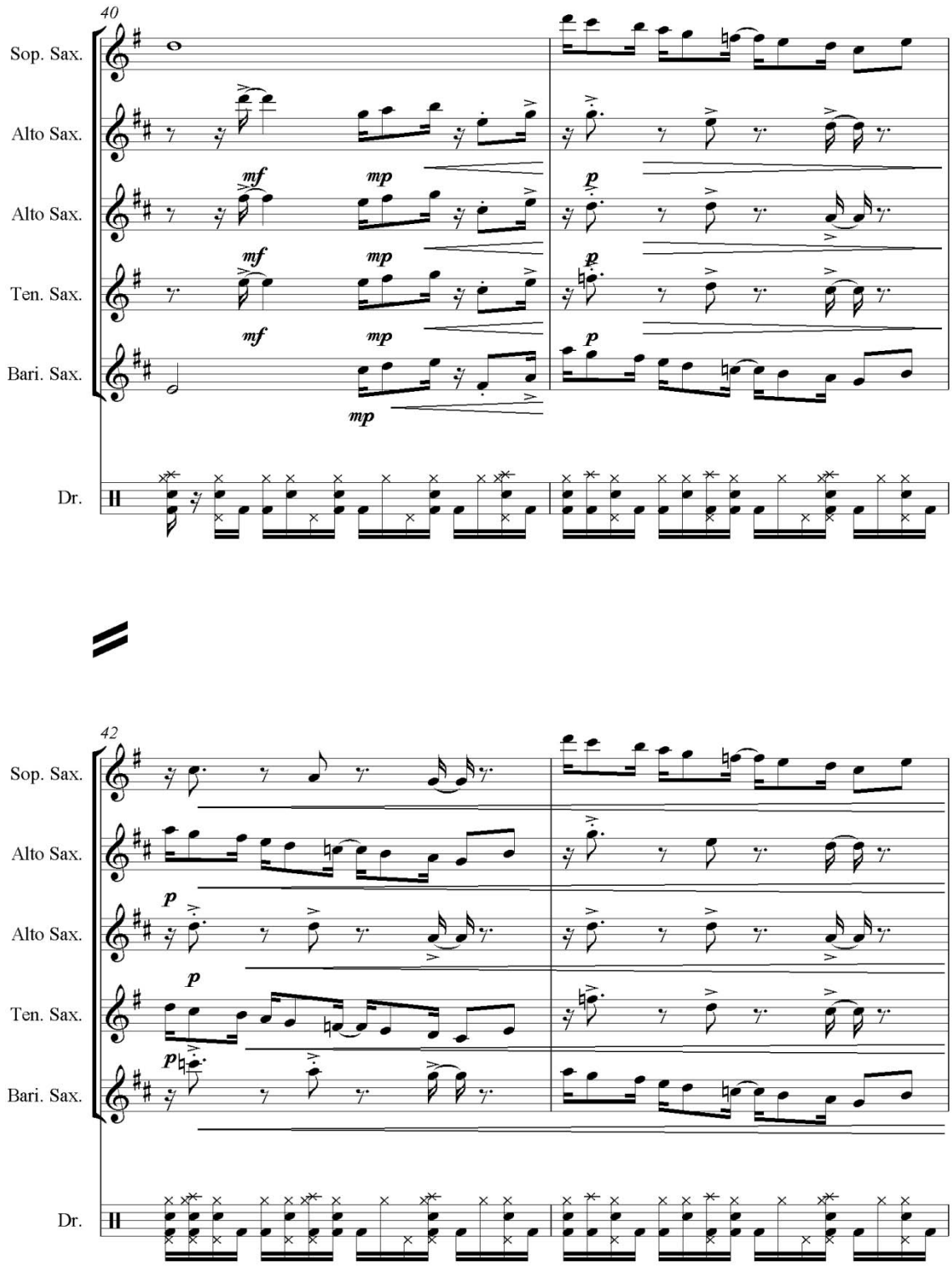

27
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
Maracatu

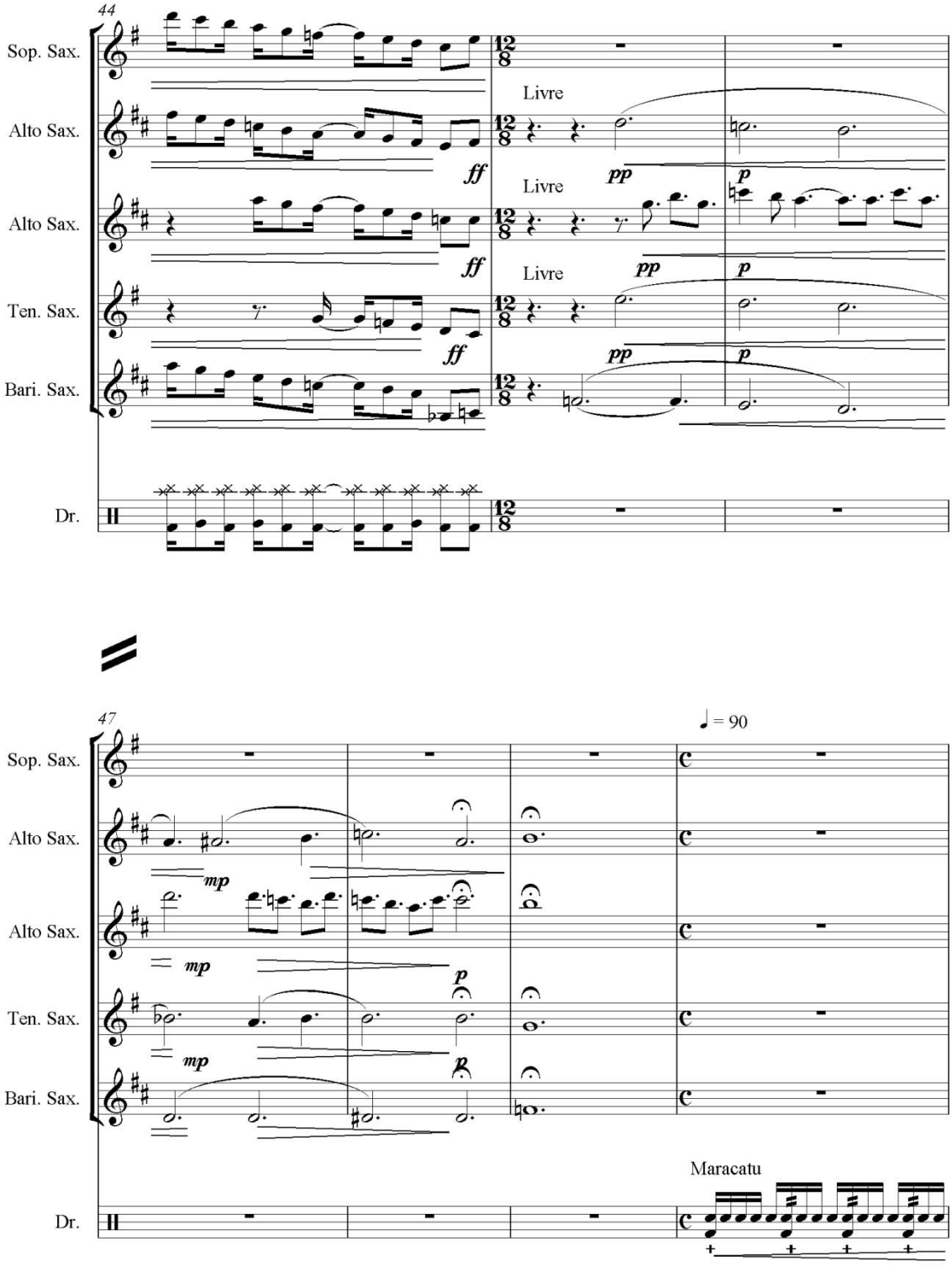

30
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
mf
mf

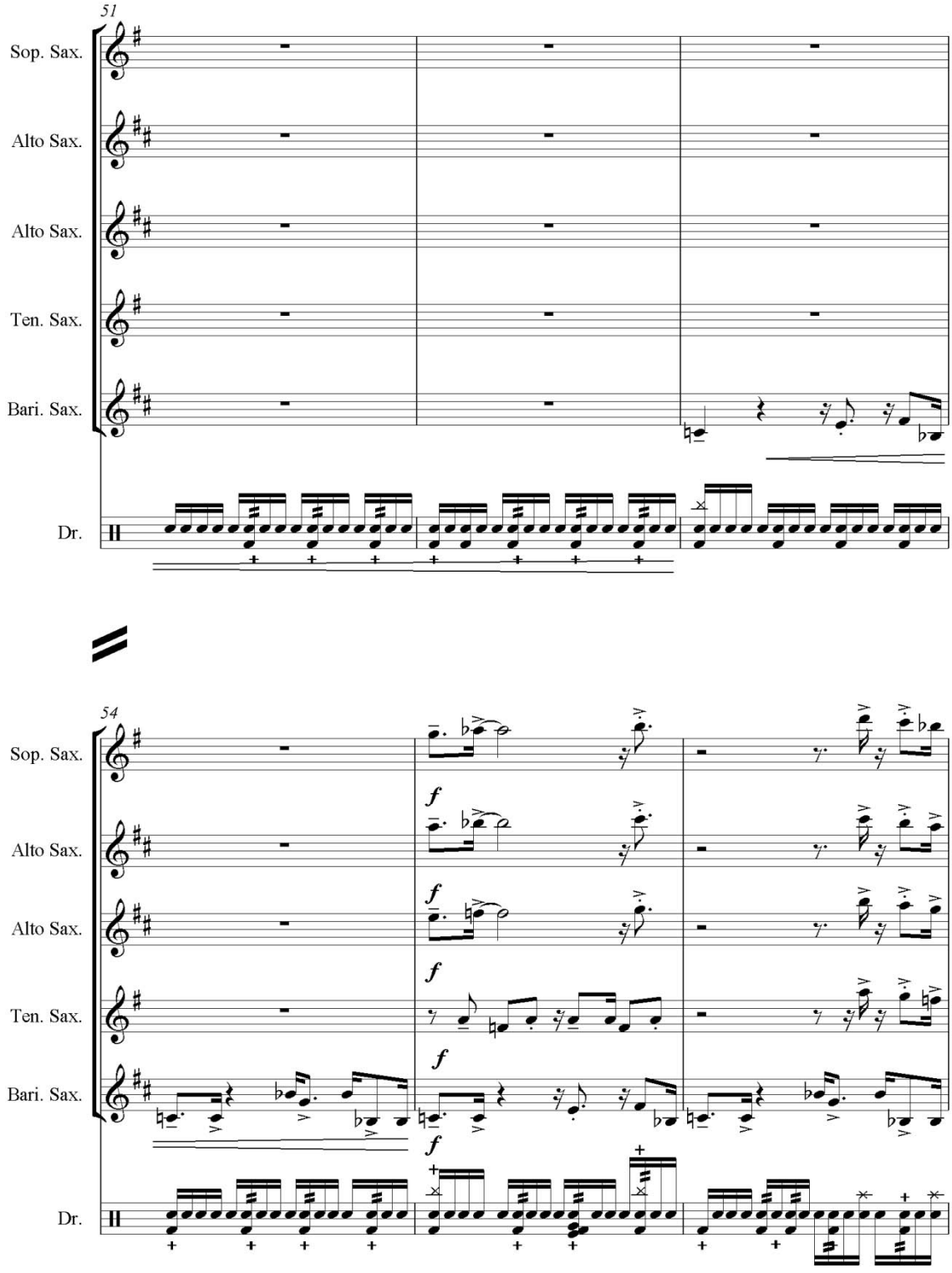

33
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
mf
sfz

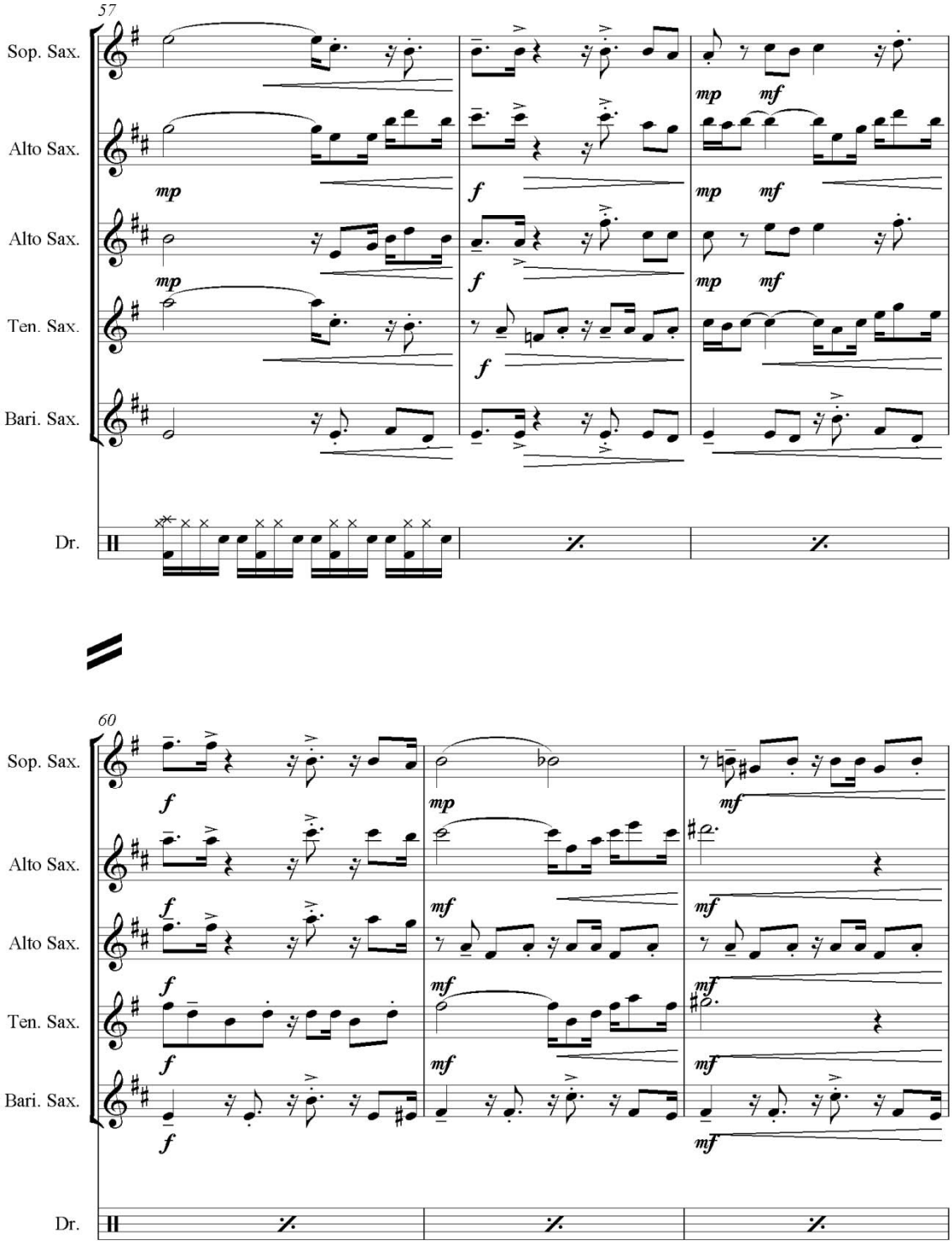

36
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
Samba
mp
f

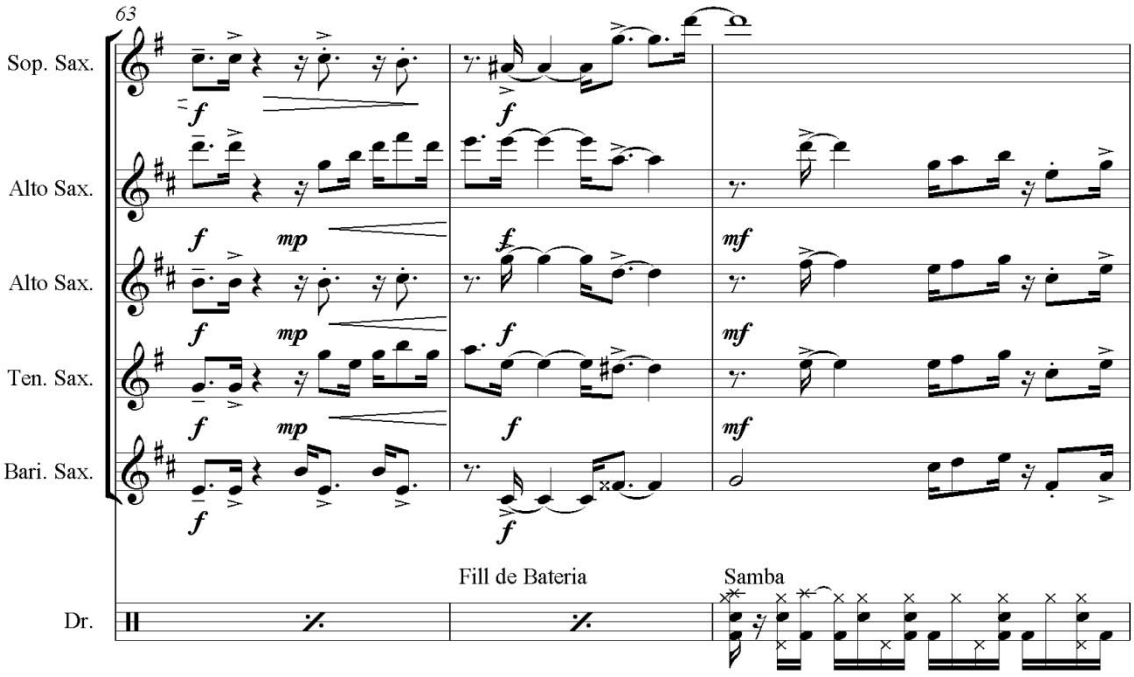

38
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
mp
mf
p

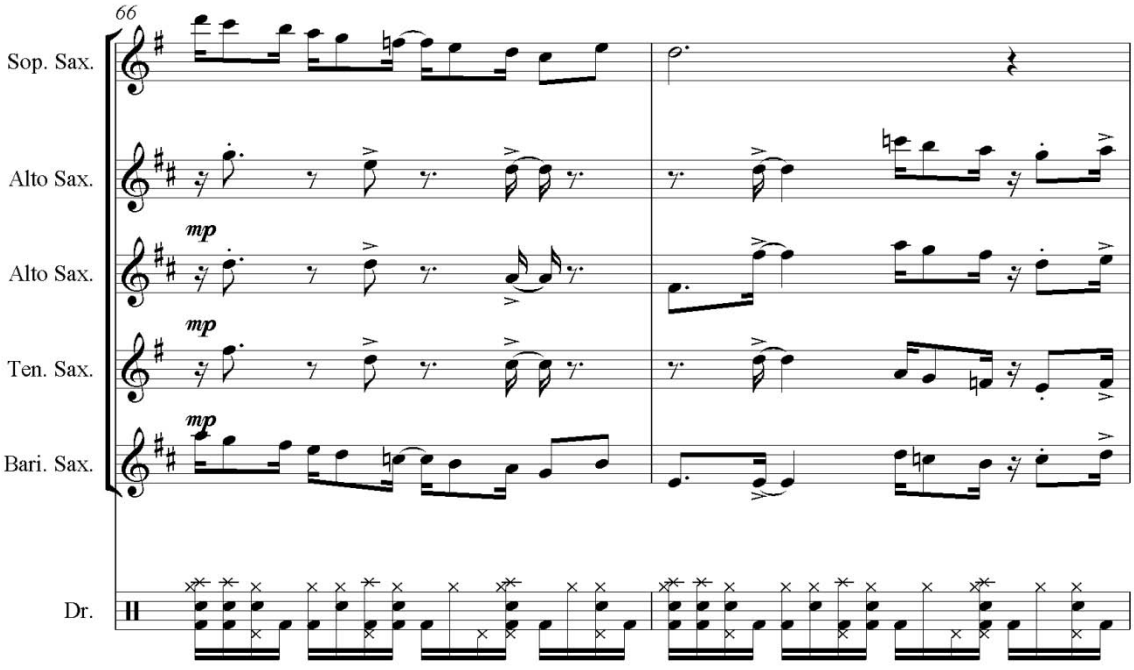

40
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
mf
mp
p
42

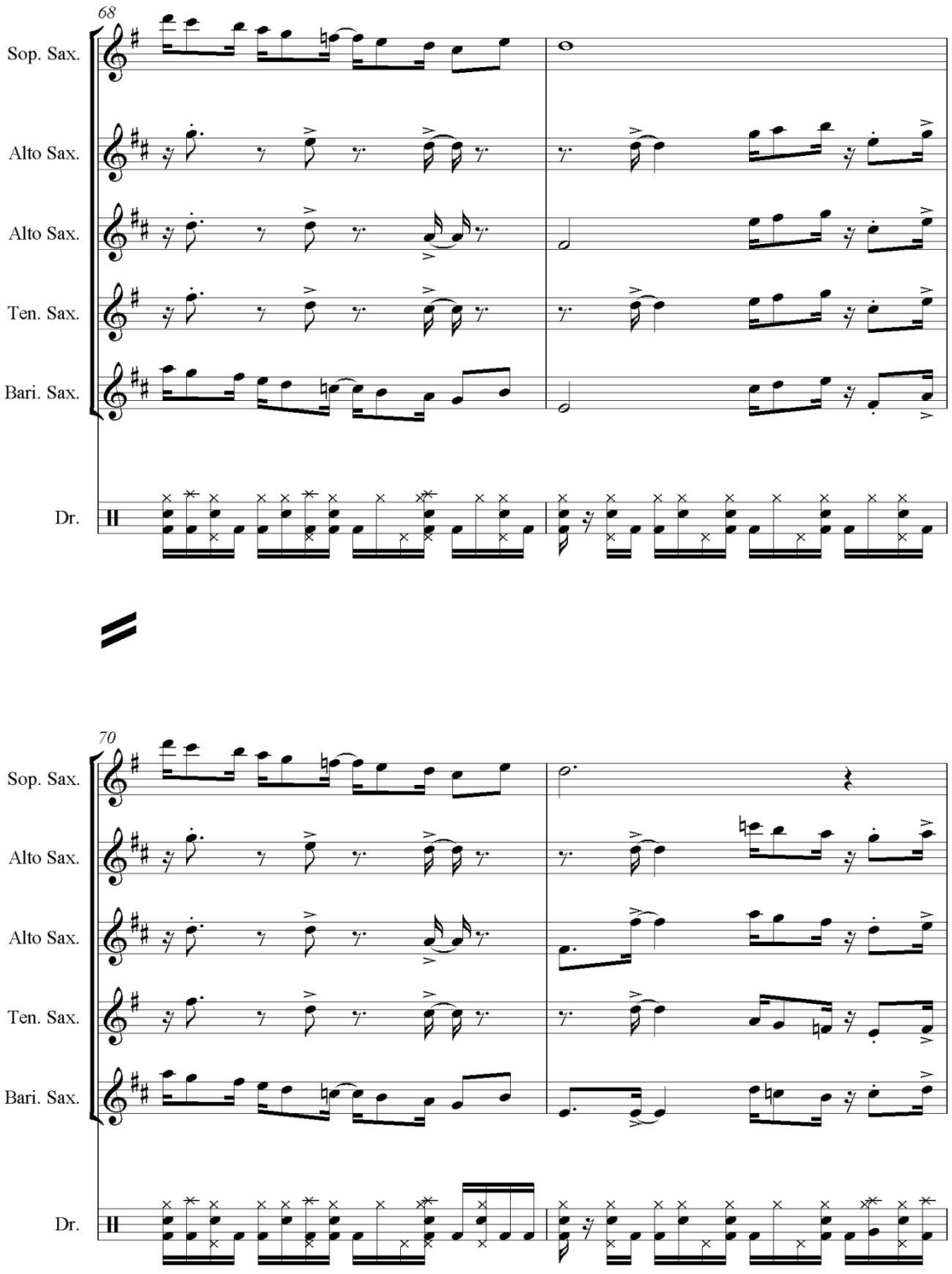

44
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
Livre
Livre
Livre
ff
ff
ff
pp
pp
pp
p
p
p
47
♩ = 90
mp
mp
mp
p
p
Maracatu

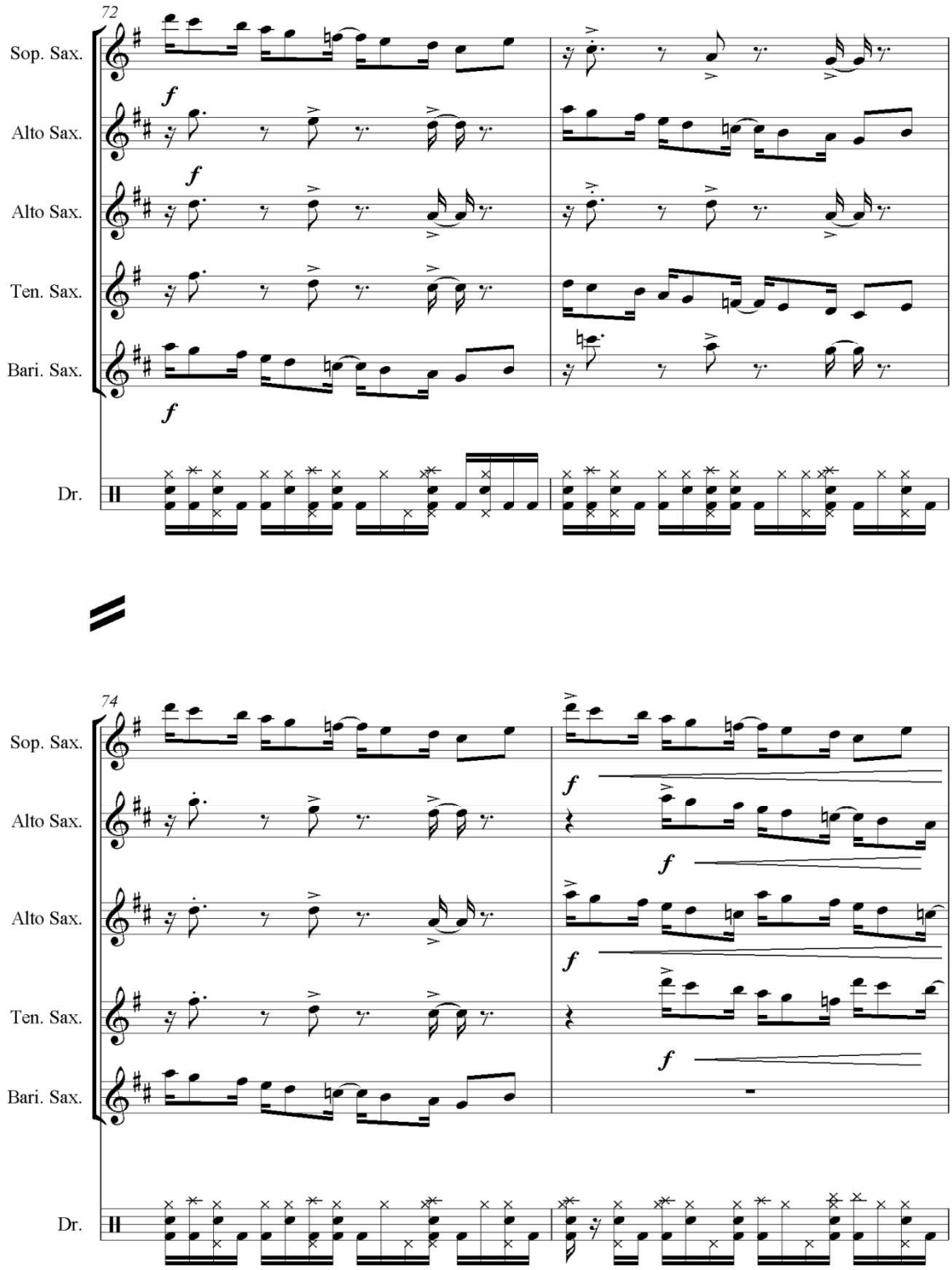

51
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
54
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
f

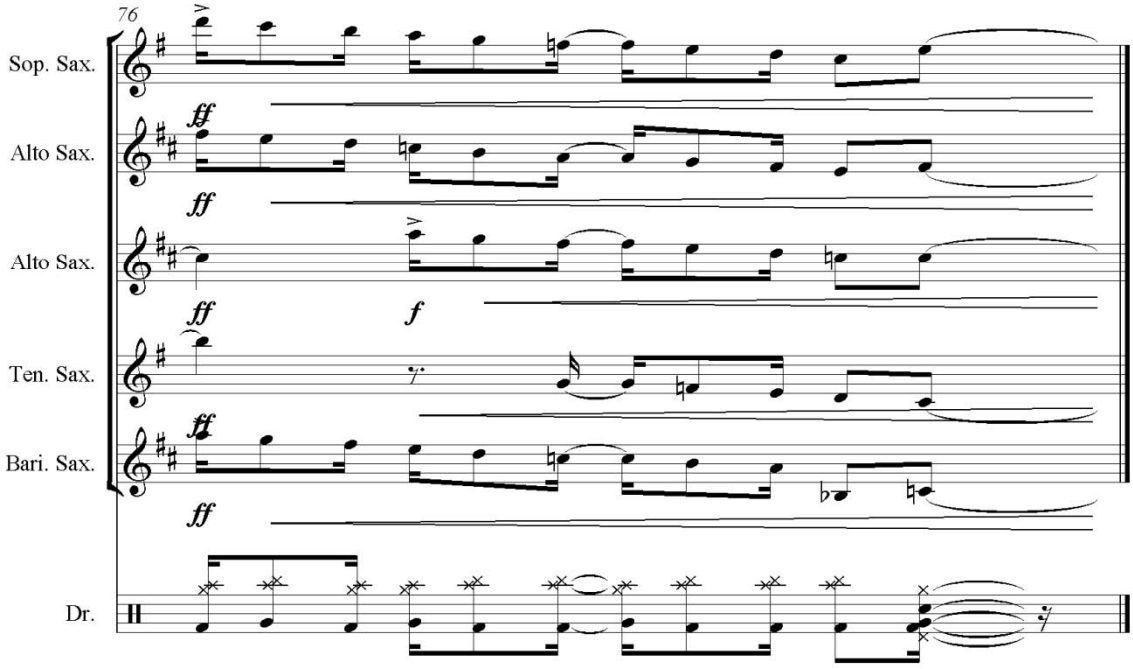

57
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
mp
mf
f
60


63
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
Fill de Bateria
Samba


66
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.


68
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
70
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.


72
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
f
74
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
f

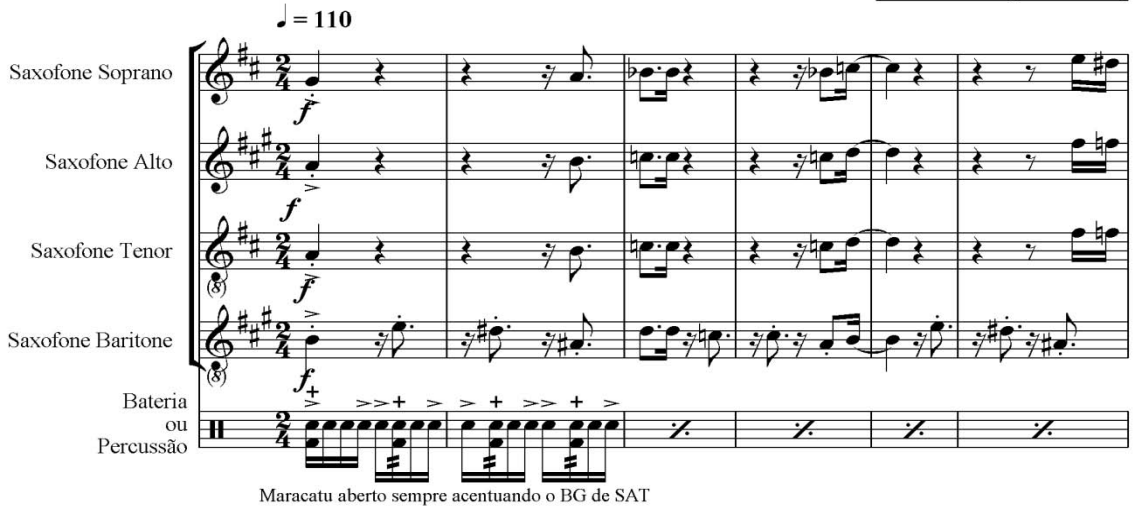

76
Sop. Sax.
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
ff
ff
ff
f
ff
ff

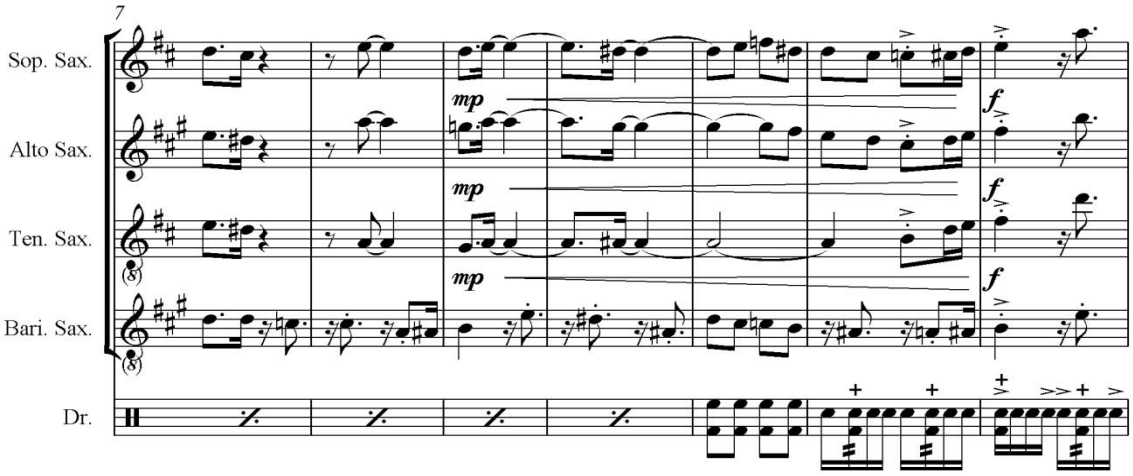
Negra Ozória

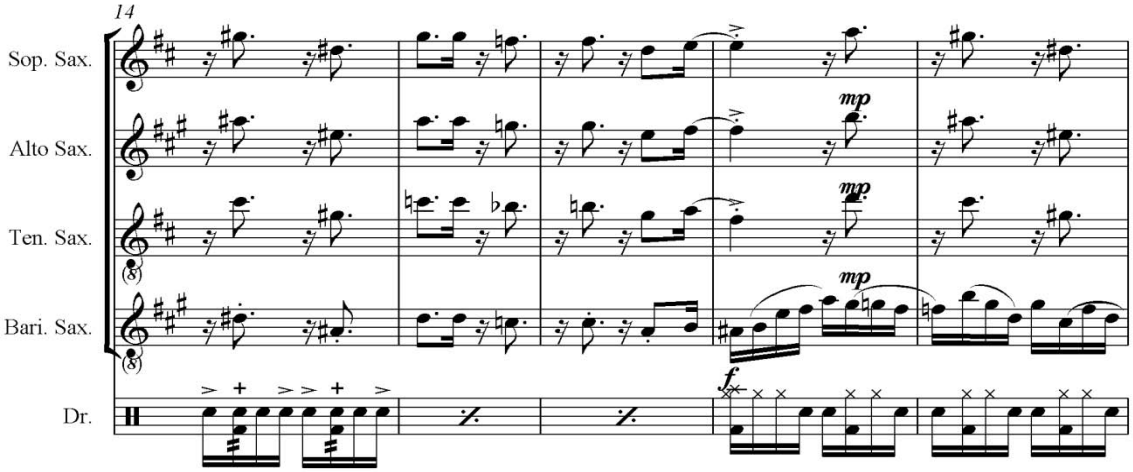
(Leonardo Pellegrim)

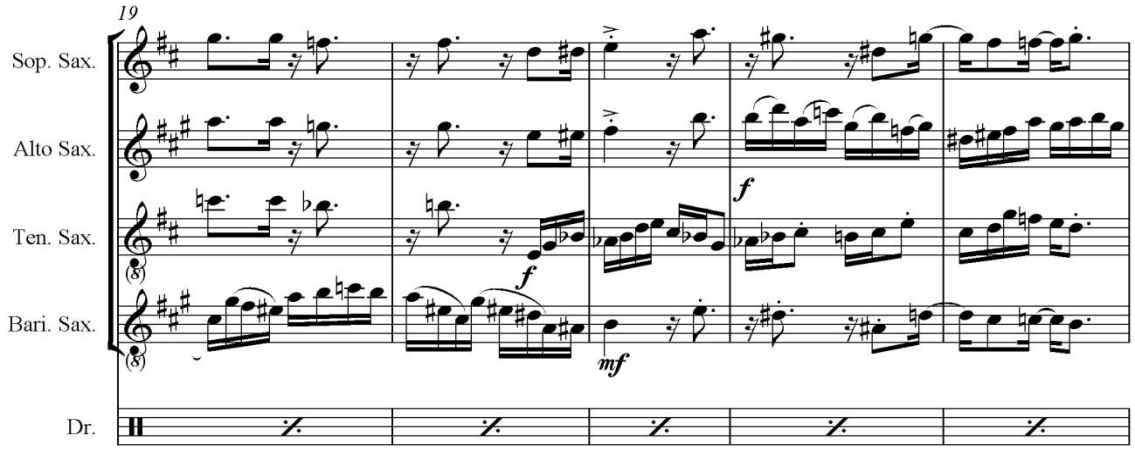
Negra Ozória

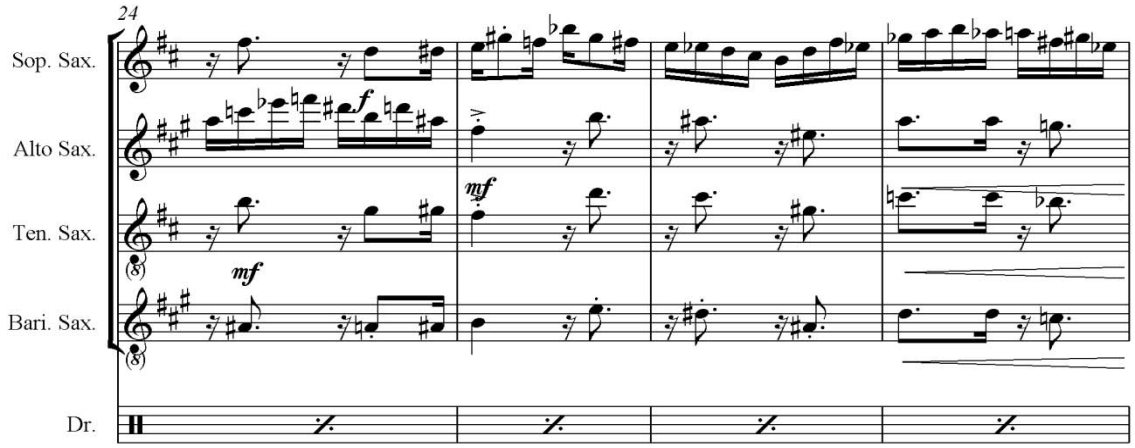
Leonardo Pellegrim Sanchez

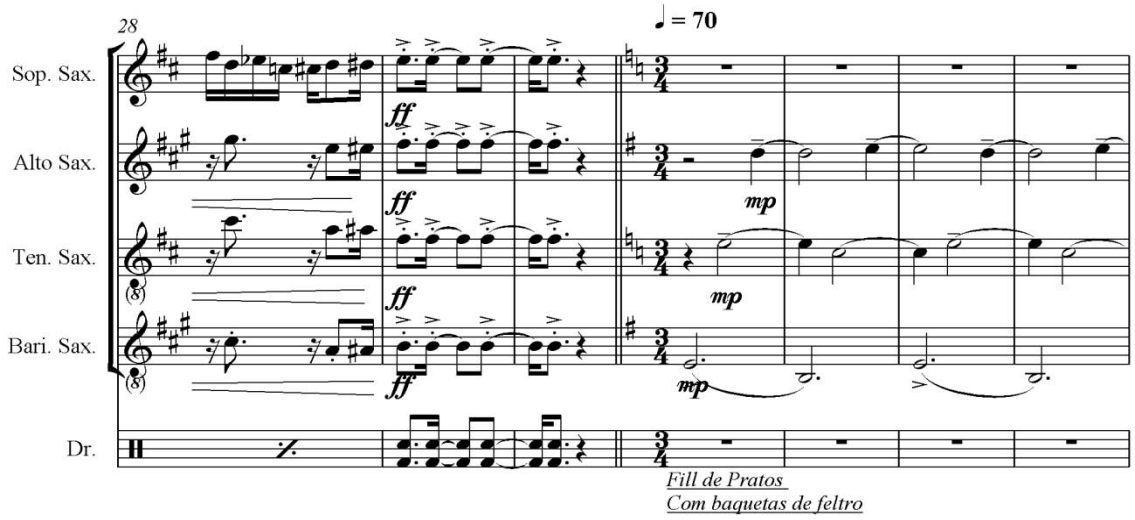


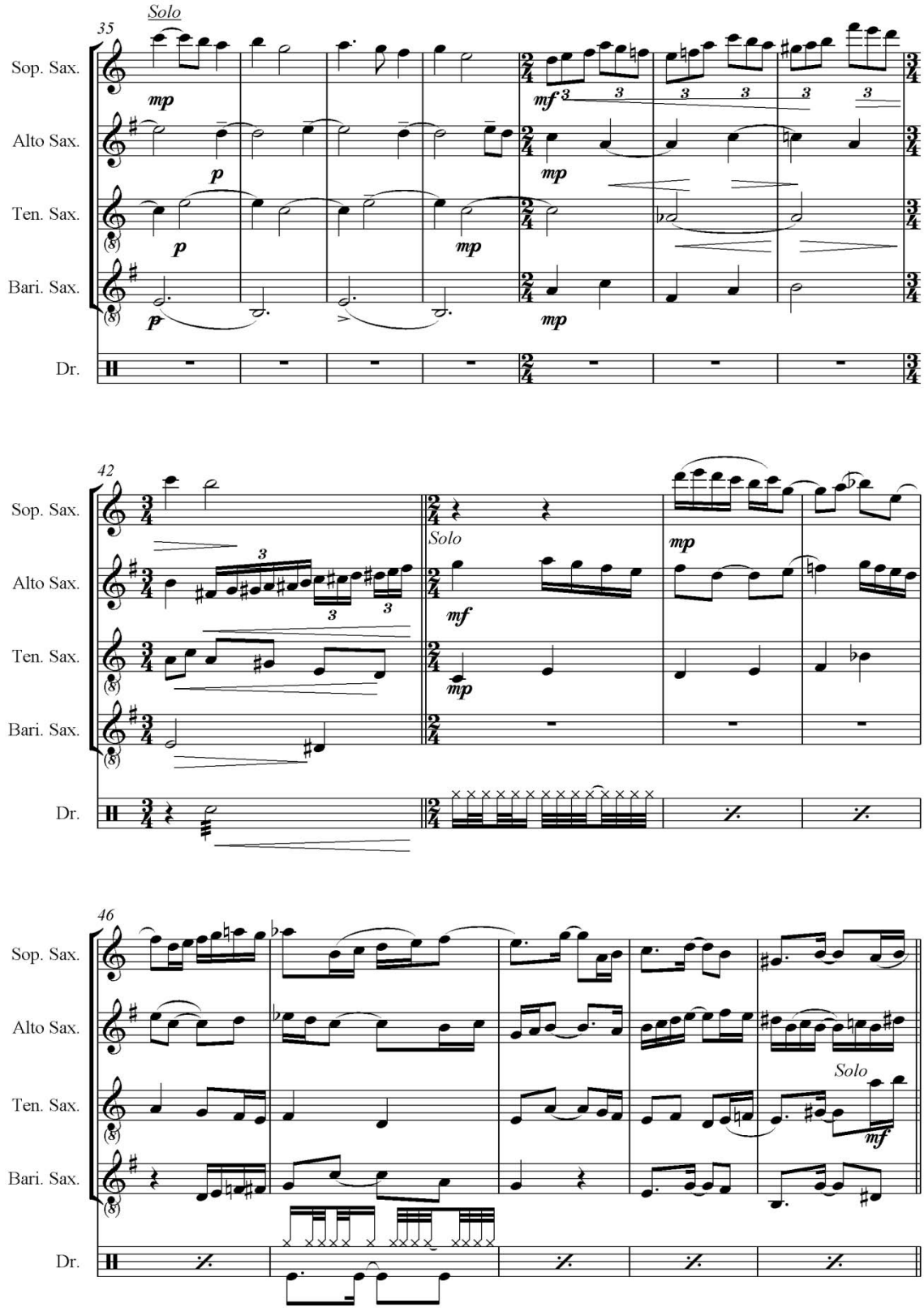


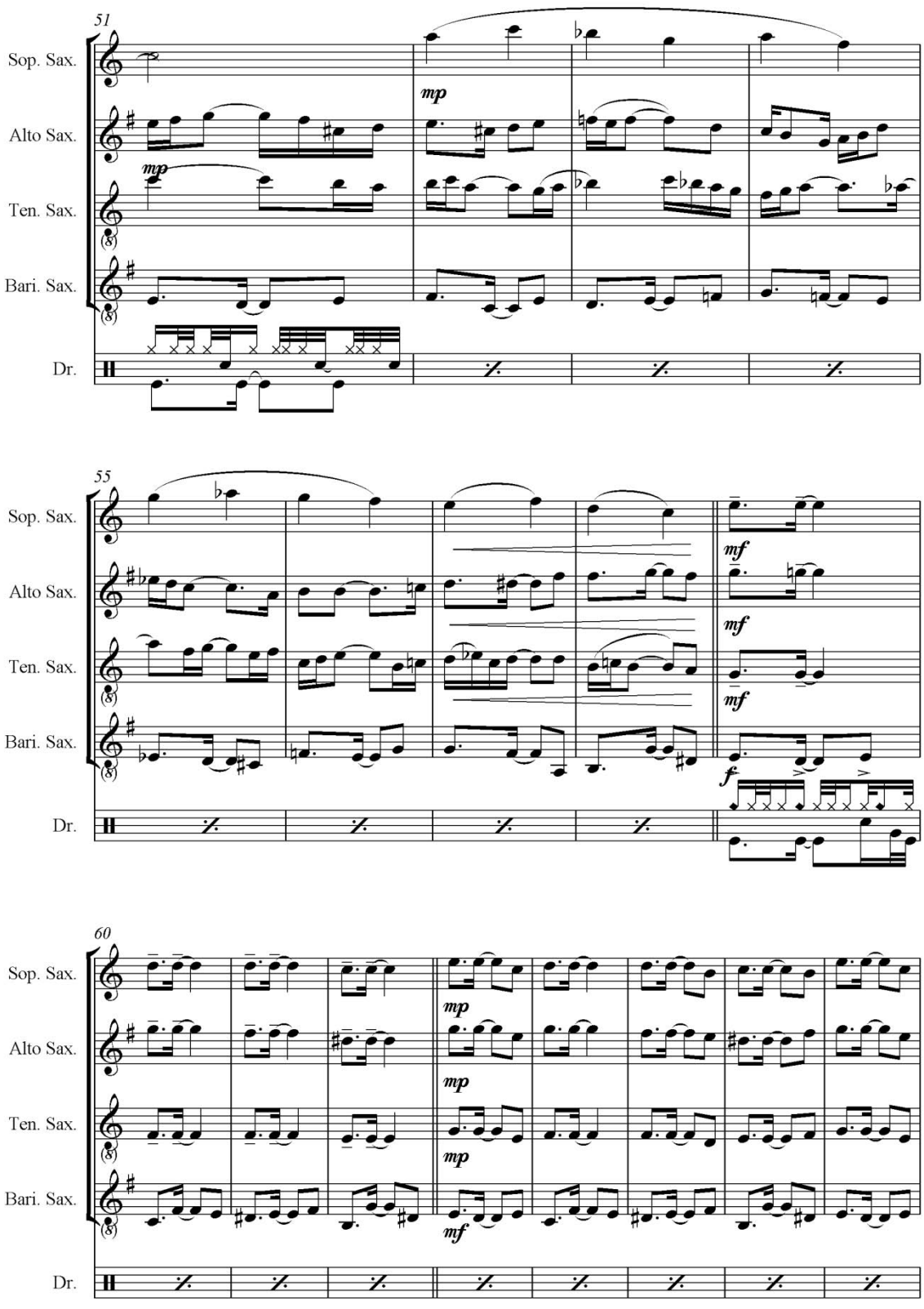


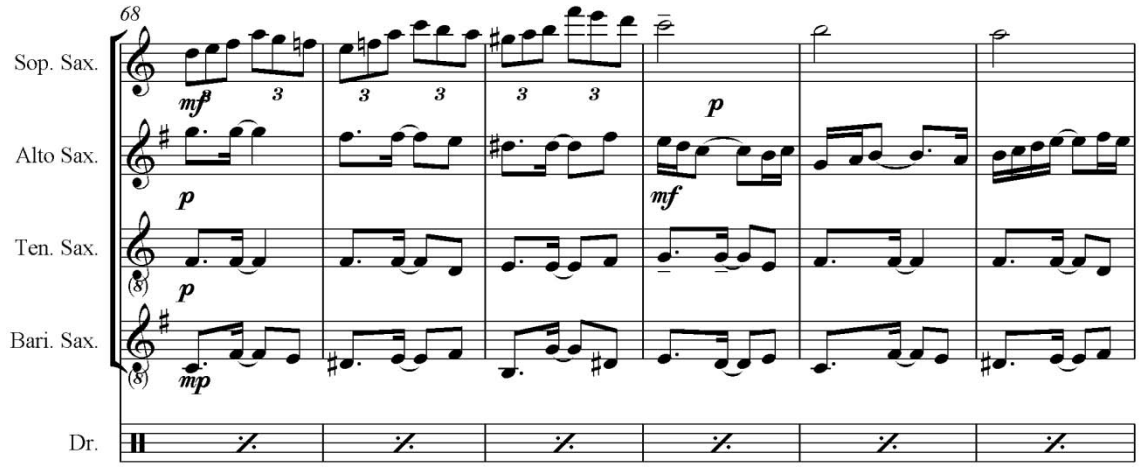

19
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
f
f
mf

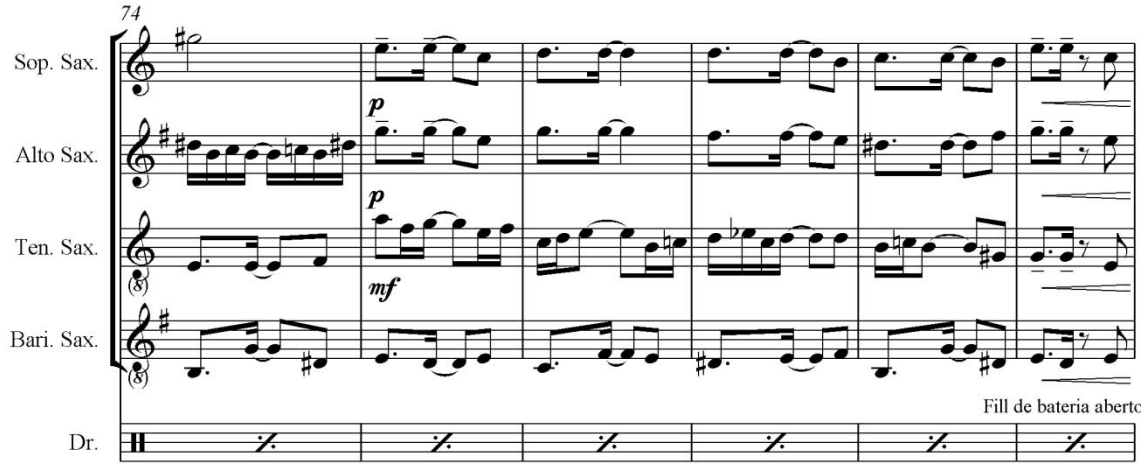

24
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
f
mf
mf

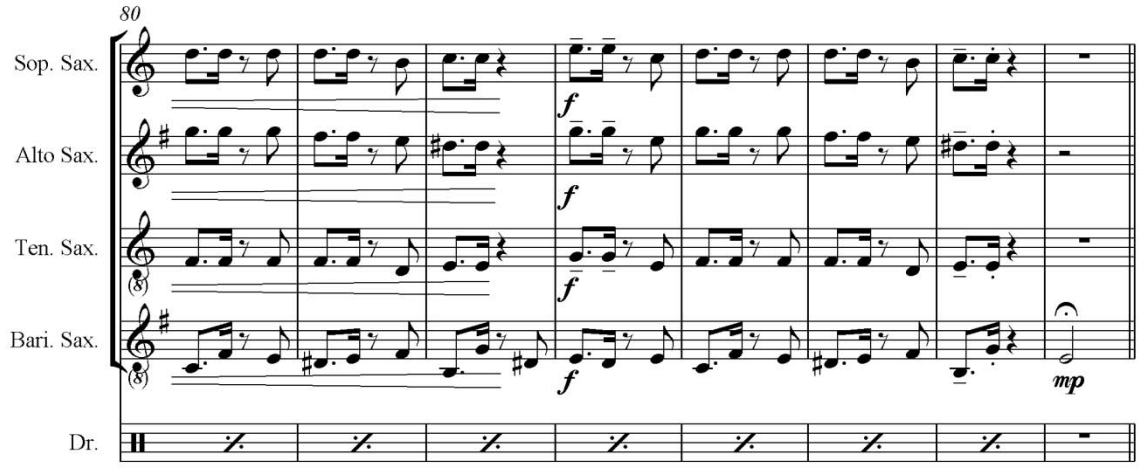

28
♩ = 70
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
ff
ff
ff
ff
mp
mp
mp
Fill de Pratos
Com baquetas de feltro

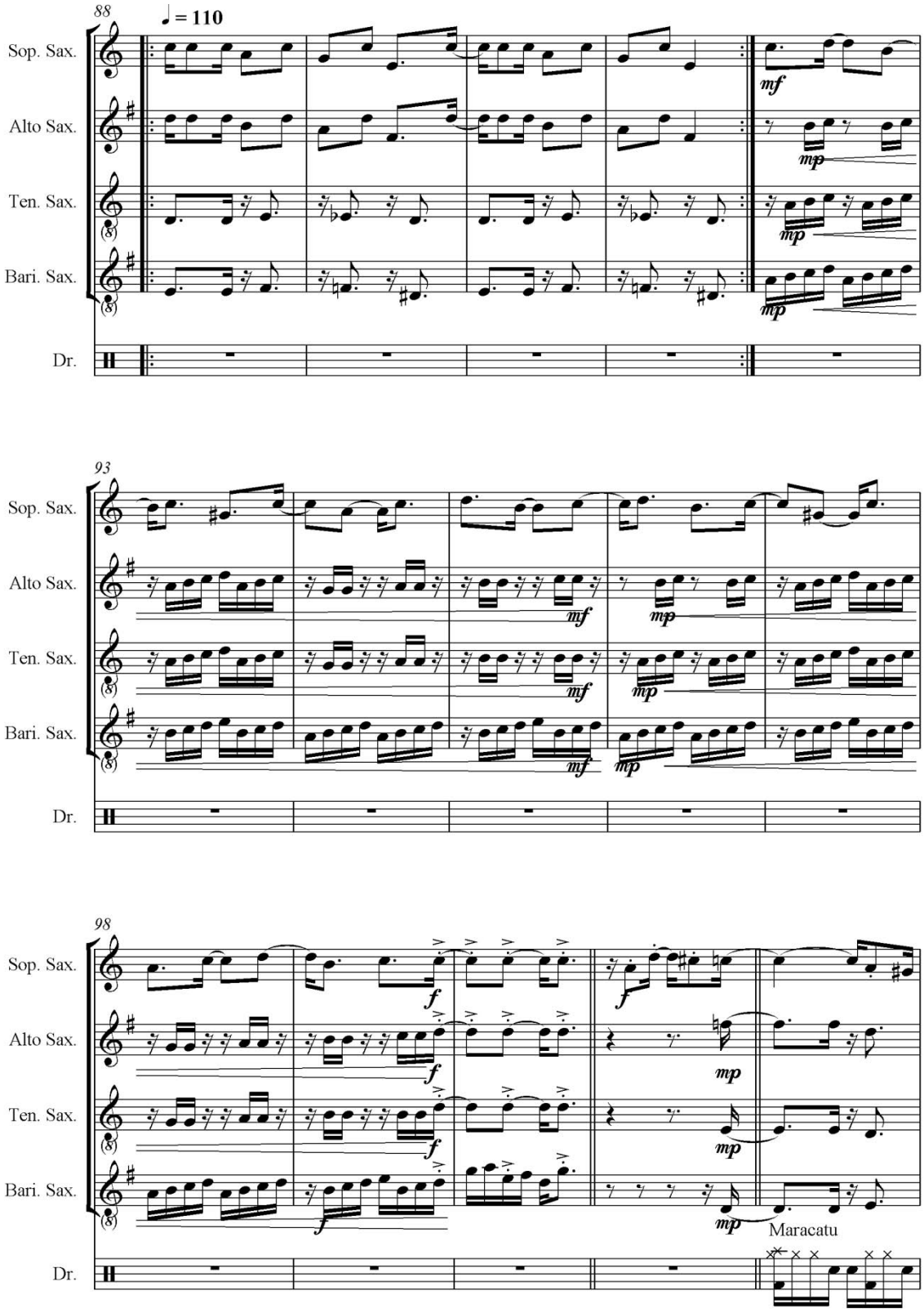

35
Solo
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
mp
p
mf
42
Solo
46
Solo

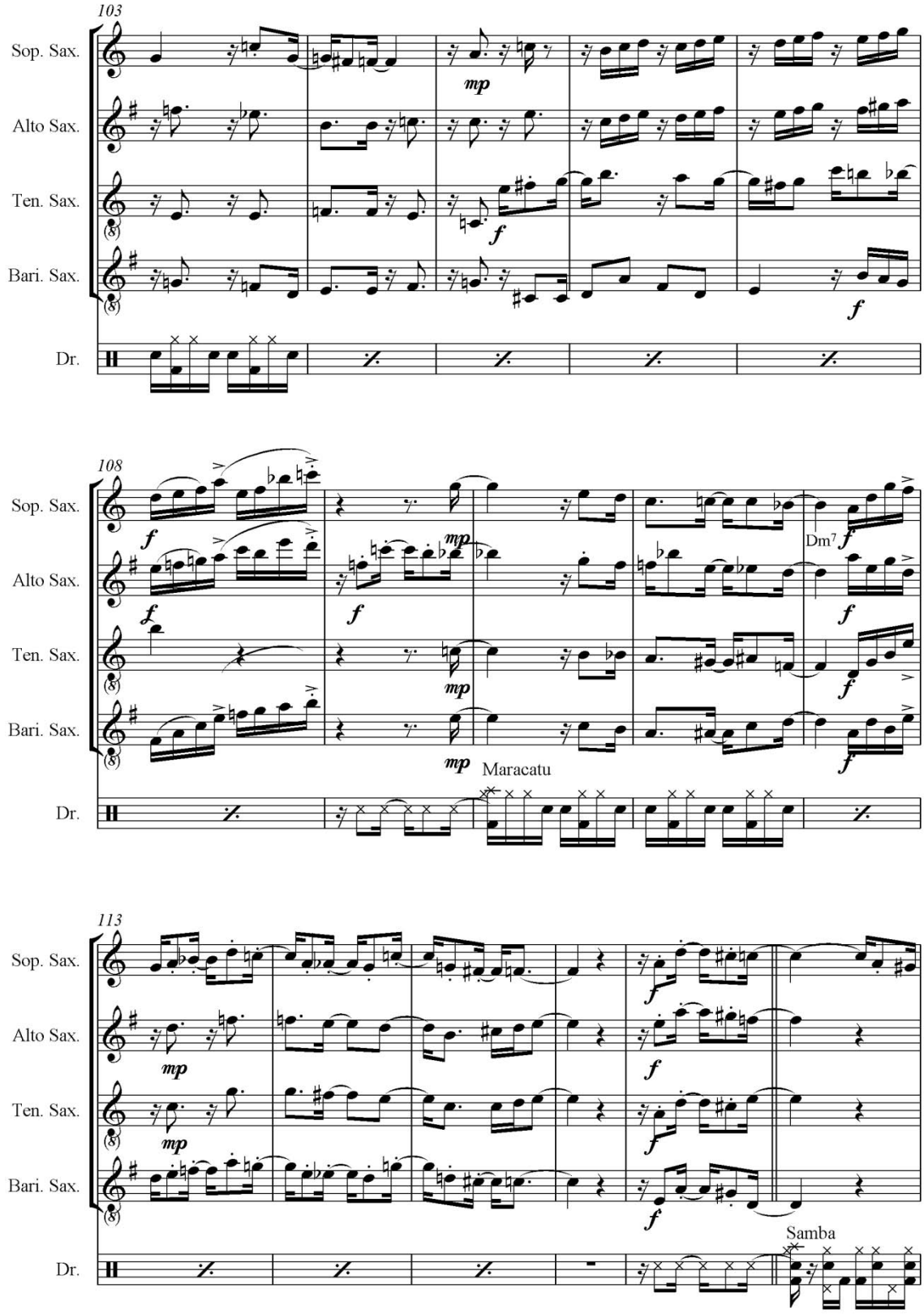

51
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
mp
mp
55
mf
mf
mf
f
60
mp
mp
mp
mf

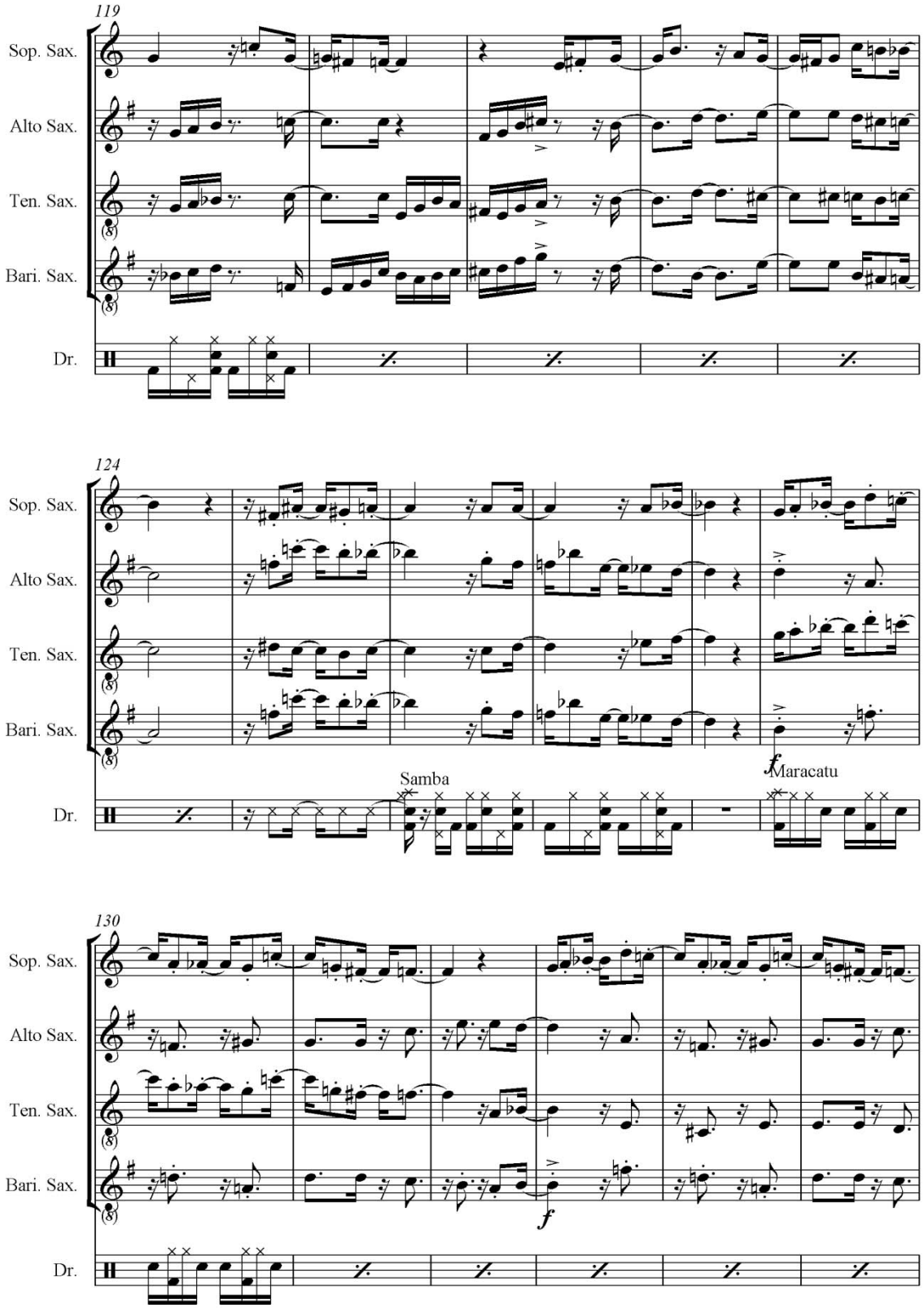

68
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
mf
p
mf
p
p
mp

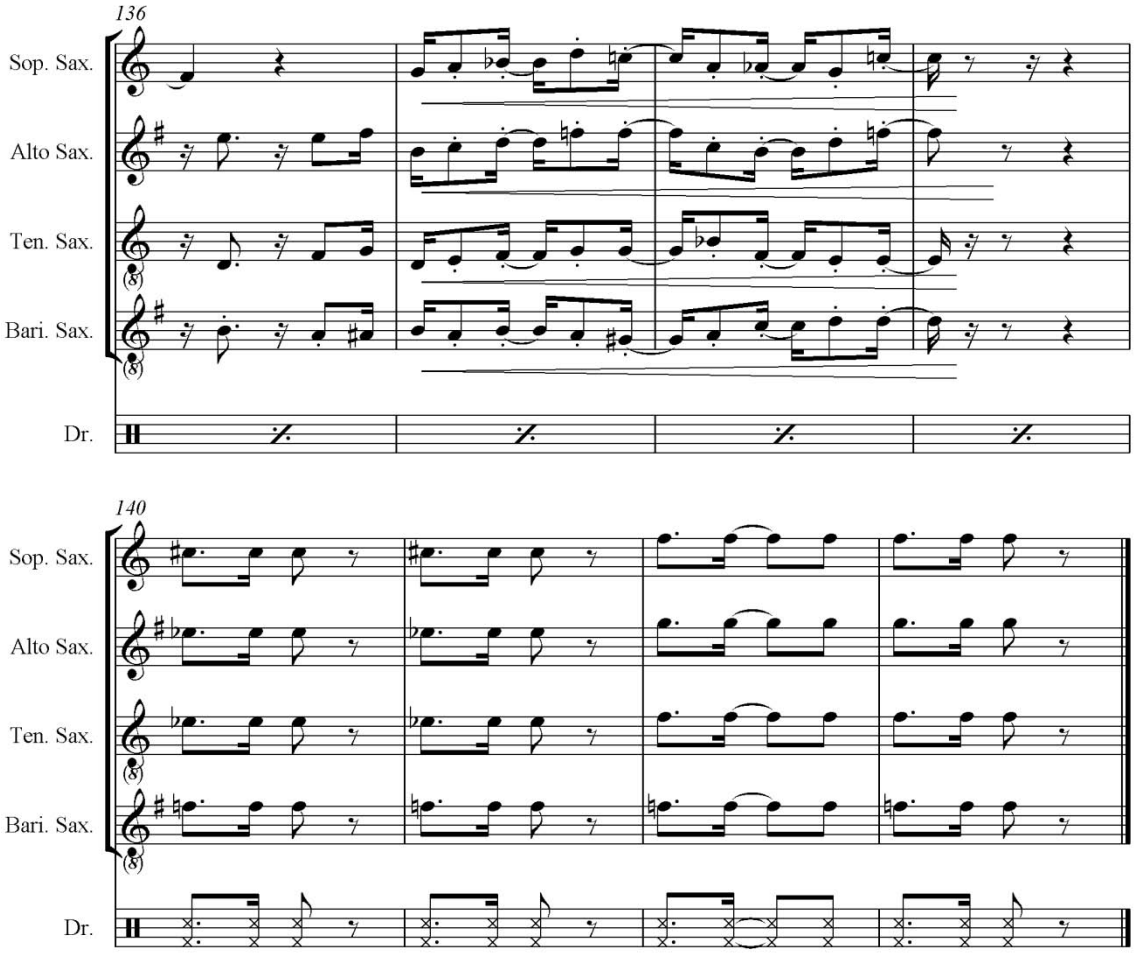

74
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
p
p
mf
Fill de bateria aberto


80
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
f
f
f
f
mp


88
♩ = 110
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
mf
mp
93
f
98
Maracatu


103
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
mp
f
f
108
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
f
f
f
mp
mp
mp
mp
Dm7
f
f
f
Maracatu
113
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
mp
mp
f
f
f
Samba


119
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
124
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
Samba
f
Maracatu
130
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
f


136
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.
140
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Dr.

Conclusão

Ao iniciarmos nossa pesquisa, optamos por conduzir nossos trabalhos de forma a evitar relatos puramente biográficos ou fatos que nos levassem somente a considerações musicais técnico-analíticas. Assim, propusemo-nos a discutir os meandros biográficos do artista estudado a partir de três faces de sua produção: educador, compositor e performance.

Apresentamos em nosso Capítulo Primeiro a idéia de que o artista estudado constrói suas práticas através da mediação das relações entre suas memórias, imagens e contemporaneidade. E que ele busca, nesta mediação, a construção de uma identidade musical constituída de elementos que se remetem à cultura negro-indígena brasileira. Observamos – através de entrevistas com educadores, alunos e músicos que se relacionaram com Malta – que ele repete em suas atividades como educador a forma como aprendeu e que tenta desenvolver no aluno ferramentas que propiciem a capacidade de auto-aprendizagem e um desenvolvimento perceptivo musical mais aguçado. Observamos, também, que Malta se propõe a utilizar como estratégia didática em seus cursos os recursos de sua atividade performática, sendo as mais recorrentes e a nosso ver as mais importantes, as construções das imagens aurais e internas, os empréstimos metafóricos e a utilização dos elementos culturais regionais.

Especificamente sobre estas imagens, dissertamos sobre sua utilização na obra do artista estudado focando a esfera educacional, performática e composicional. Fizemos uso do conceito de metáfora e de suas aplicações segundo a teoria do *fenômeno dinâmico da metáfora*, desenvolvida na obra *Teaching Music Musically* do renomado educador Keith Swanwick. Observamos que nas relações educacionais e performática de Carlos Malta os três níveis metafóricos propostos por Keith Swanwick se fazem presentes e atuantes.

Devido à organicidade da sua atuação como educador, instrumentista e compositor e a toda a sua habilidade artística intrínseca, Carlos Malta é reconhecido como uma forte influência para os saxofonistas que desenvolveram sua técnica focada na música popular brasileira. É reconhecido por defender um nacionalismo moderado e por ser representante

de um legado estilístico oriundo da *Escola Jabour* e de sua principal influência, Hermeto Pascoal.

Após essas considerações, iniciamos nosso labor analítico e detectamos a fluidez e dinâmica do processo criativo de Carlos Malta. Descrevemos compasso a compasso suas obras e catalogamos suas principais características composicionais e performáticas a serem analisadas. Confrontamos os textos de Paulo Aragão e Fanuel Maciel Lima Junior, e avaliamos o conceito de original na música popular como algo virtual, no sentido de que precisa de outros elementos, como um arranjo, para que se concretize. Analisamos a obra de Carlos Malta à luz das idéias defendidas por Aragão, para quem a aparente inclusão na música popular do processo de "recomposição" alternado ou somado ao de "re-elaboração" é presente e amplamente recorrente.

Discutimos e ampliamos os conceitos de arranjo, transcrição e composição para que estes nos servissem em nossas observações analíticas sobre nosso objeto de estudo. Intuímos que o processo de elaboração de arranjo, composição, transcrição e performance estão intimamente ligados e que, especialmente para a música popular, estes se confundem com todo o labor musical. Constatamos que, no processo criativo de Carlos Malta, a performance é o manancial das obras a serem arranjadas ou compostas, e que através de seu domínio técnico e das mutações geradas por suas interpretações são criados os referenciais que utiliza para suas composições e arranjos. No entanto, utiliza e modifica suas composições sempre que necessário para que estas se ajustem como ferramenta didática, e nestas modificações e adequações retira ou compõe novos trechos.

A partir dessas reflexões, tomamos as performances gravadas ou tocadas por seus alunos em cursos e workshops como importante ferramenta para compreendermos os meandros de nosso objeto de pesquisa. Devido à amplitude de nossa pesquisa e ao escasso tempo hábil para tanto, restringimo-nos a analisar os elementos mais contundentes em sua obra e produzimos um breve estudo sobre a sonoridade quartal e as estruturas composicionais presentes na obra de Carlos Malta. Buscamos também avaliar como estes dois temas se relacionam com seus fazeres composicionais, didáticos e performáticos, bem como, confrontamos as grades disponibilizadas para a pesquisa com as gravações e com outras obras objetivando grades revisadas que trouxessem elementos de mediação entre as

performances gravadas, as indicações feitas por Malta em seus cursos e workshops e as grades disponibilizadas para a pesquisa.

Após todos estes trabalhos analíticos, utilizamos o material acumulado na pesquisa para arranjar a obra *Arrastão* de Edu Lobo, e compor outra, *Negra Ozória*. Nestas obras procuramos, de forma laboratorial, confeccionar os arranjos com a preocupação de que constassem as características recorrentes do artista estudado.

Concluímos que o processo criativo de Carlos Malta é orgânico, maleável e se estrutura em uma relação de retro-alimentação entre seus fazeres como performance, educador e compositor/arranjador, não podendo ser claramente separados ou estudados de forma independente.

Esta pesquisa é parte de um projeto maior que objetiva estudar a citada *Escola Jabour*. Durante nossos trabalhos, constatamos que há um movimento estético educacional oriundo do compositor Hermeto Pascoal, e que este se repete em seis grandes cidades: Rio de Janeiro, Sorocaba, Tatuí, Seattle (EUA), Curitiba e São Paulo. Estas cidades são os locais onde os músicos que atuaram nos grupos formados por Hermeto Pascoal residem. Nestes locais, eles repetem, através de oficinas e *workshops* de média a grande duração, a mesma estrutura educacional e performática dos ensaios que participavam quando faziam parte do *Hermeto Pascoal e Grupo*. Eles próprios afirmam em suas oficinas que repetem a forma como Hermeto agia nos ensaios e seus ideais musicais.

Carlos Malta foi nosso primeiro músico proveniente da *Escola Jabour* estudado, e já a partir dele foi possível constatar que há hoje uma escola estética educacional estruturada, original e com fortes características.

Referências Bibliográficas:

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Unicamp, 2000.

ANGLÉS, Higinio. *Diccionário de la Música Labor*. Tomo II. Verbete: polirritmia. Barcelona: Editorial Labor, 1954.

ARAGÄO, Paulo. *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Departamento de Musicologia da UNI-RIO, 2001.

BERNARDES, Virginia & CAMPOLINA, Eduardo. *Ouvir para escrever ou compreender para criar? - Uma outra concepção de percepção musical.* Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

CALADO, Carlos. *O Jazz como Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990 (Coleção Debates v. 236).

CASSIRER, Ernest. *Antropologia Filosófica.* São Paulo: Mestre Jou, 1977.

COOK, Nicholas. "Entre o processo e o produto: Música e/enquanto performance". *Per Musi*, nº.14, Belo Horizonte, 2006, p 6 – 9.

COSTA, Maria Cristina Souza, "A imagem Aural e a Memória do Discurso Melódico: Processos de Construção", In: *Opus,* ano IV, nº 4, Porto Alegre, Anppom, 1997, pp. 52 – 62.

DEL BEN, Luciana. "Avaliação da aprendizagem musical dos alunos: reflexão a partir das concepções de três professoras de música do ensino fundamental". In: HENTSCHKE, L. & SOUZA, J. (Orgs). *Avaliação em Música: Reflexão e Práticas*. São Paulo: Modernas, 2003. pp. 29-40.

DORFLES, Gillo. *O Devir das Artes.* São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERREIRA. José Carlos V. *Enciclopédia Ilustrada de Mato Grosso*. Verbete: rasqueado cuiabano. Cuiabá: Editora Buriti, 2005, p. 322.

FREEDMAN, Bob. *Ambichords: Definitions of the Strutures and A System for Utilizyng Them.* Boston*:* Berklee College Of Music, 1989.

GUEST, Ian. *Arranjo: Método Prático*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996

HAAR, Michel. *A Obra de Arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

IAZZETTA, Fernando. “A Música, O Corpo e As Máquinas”. In; *Opus* ano IV, nº 4, Porto Alegre Anppom, ago. 1997, pp. 27-52

JACOB, André. “Les Notions Philosophiques”, In: *Encyclopedie Philosophiques Universelle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990, p.730.

KLOSÉ, H. *Método Completo Para Todos os Saxofones.* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1990.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodia, el ritmo y el crecimiento formal.* Barcelona: W.W. Norton & Company, 1989

LEITÃO, Egídio. “Carlos Malta fala sobre O Escultor dos Ventos”, Entrevista retirada da Internet: http://musicabrasileira.org/resenhasentrevistas/carlosmaltaentrevista.html em julho de 2006.

LEVINE, Mark. *The Jazz Piano Book* . Petaluma: Sher Music, 1989.

LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. *A elaboração de arranjos de canção populares para violão solo.* Dissertação de Mestrado. Campinas: Departamento de Musicologia da Unicamp, 2003.

LIMA NETO, Luiz Costa. *A Música Experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): Concepção e Linguagem.* Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Departamento de Musicologia da UNI-RIO, 1999.

LOBO, Eusébio. Notas de sala de aula. Professor convidado em decorrência da disciplina Seminário Experimental em Música, do Programa de Pós-graduação em Musicologia do Departamento de Artes da Unicamp, 21/08/2007.

MARTINS, Raimundo. “O objeto musical e suas múltiplas escutas”. In. *ARTEunesp*, v.10, São Paulo, Editora da Unesp, 1994, p.123-128.

_____. *Educação musical: conceitos e preconceitos*. Rio de Janeiro: Funarte – Instituto Nacional de Música, 1985.

_____.“Representação e Imagem – Em busca da Aprendizagem”, In: *Anais da Associação Brasileira de Educação Musical*. Porto Alegre: ABEM, 1993.

MEHEGAN, John. *Famous Jazz Style Piano*. Mosby Publication, 1999.

_____. *Improvising Jazz Piano.* Music Sales Corporation, 1985.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg: Tratado sobre as Entidades Harmônicas.* São Paulo: Ateliê Editora, 2002.

NERUDA, Pablo. "Ode À Crítica", In *Antologia Poética.* 15ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

NIEHAUS, Lennie. *Developing Jazz Concepts*. Hal Leonard Publishing Corporation, 1981.

PERSICHETTI, Vincent. *Twenty Century Harmony: Creative Aspects And Pratice*. New York W.W. Norton & Company, 1961.

REICH, Wilhelm. *Análise do Cárater*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RIBEIRO DE FREITAS, Sergio Paulo. *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Departamento de Musicologia da Unesp, 1995.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Groove de Música*. Edição concisa. Verbete: polirritmia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 733.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: Processos de Criação Artística*. 2ª Edição. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2000.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).* Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2001.

SCHAFER. Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

_____. *A Afinação do Mundo.* São Paulo: Editora da Unesp,1997.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Harmonia*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

SEBESKY, Don. *The Contemporany Arranger.* Sherman Oaks: AfredPublishing Co, 1984.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Curso e Dis-curso do Sistema Musical (Tonal).* São Paulo: Annablume, 1996.

SLOBODA, John. *The Musical mind: The cognitive psychology of music*, Oxford: Claremedon Press, 1985 (oxford Psychlogy series, 5).

SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. São Paulo: Editora Moderna, 2003.

SWANWICK, Keith e TILLMAN, June. *The sequence of musical development: A study of children's*, British Journal of Music Education, 3. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, pp. 305-339.

TAGG, Philip."Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice".On-line text: http://www.mediamusicstudies.net/tagg/articles/xpdfs/pm2anal.pdf Consulta: 8/2007, 1982.

WISE, Les. *Bebop Bible.* Seattle: REH Publications, s/d.

Discografia:

AIRTO e FLORA PORIM. Natural Feeling. Skye Records. S/d
_____. Seed on The Ground. CD. One way Records, OW 30006, 1971.
PASCOAL, Hermeto. Festa dos Deuses. Som da Gente CDSDG – 012/ 93, 1993.
_____. Só não toca quem não quer. Som da Gente SDG – 034/87, 1987.
_____. Brasil Universo. Som da Gente, 1986.
_____. Lagoa da Canoa Município de Arapiraca. Som da Gente, SDG – 021/84, 1984.
_____. Pascoal & Grupo, Som da Gente SDG 014, 1982.
DAVIS, Miles. Bitches Brew, CBS, PG26, 1970.
_____. Kind of Blue, Columbia CJ-40579
_____. Live Evil. CD. Sony, scrs 5715-6, 1972
JPSax , Quarteto. CPC UMES. 1998
_____.Brasil um século de Saxofone. CPC UMES, 2001
GUINGA. Delírio Carioca. Velas – 270-264. 1993
_____. Cheio de Dedos. Velas – 270,010, 1998
_____. Noturno Copacabana . Velas – 270.256, 2003
MALTA, Carlos. O Escultor dos Vento. Independente, 1998.
_____. Sax com sotaque brasileiro.São Paulo –Sp, Amprenda Música Produções. S/d (Vídeo Aula)
_____. Paru. Biscoito Fino. 2006
_____. Pimenta. Independente, 2000.
MALTA, Carlos e PEZZONTTI. Rainbow. Independente
MALTA, Carlos e CORETO URBANO. Tudo Coreto. Radio Mec. 2003l
MALTA, Carlos e PIFE MUDERNO - Rob Digital. 2000
MALTA, Carlos e QUARTETO DE CORDAS. Pixinguinha de Alma e Corpo. Independente. 2000.

Revistas

Sax & Metais. *O escultor dos Ventos*, N° 15, São Paulo – SP, M&M EDITORIAL, 2008. p. 26 – 31.(Matéria de capa)

Sax & Metais. *Ponto de Bala.* N° 3, São Paulo – SP, M&M EDITORIAL, 2006. p. 40

Sites

http://musicabrasileira.org/resenhasentrevistas/carlosmaltaentrevista.html

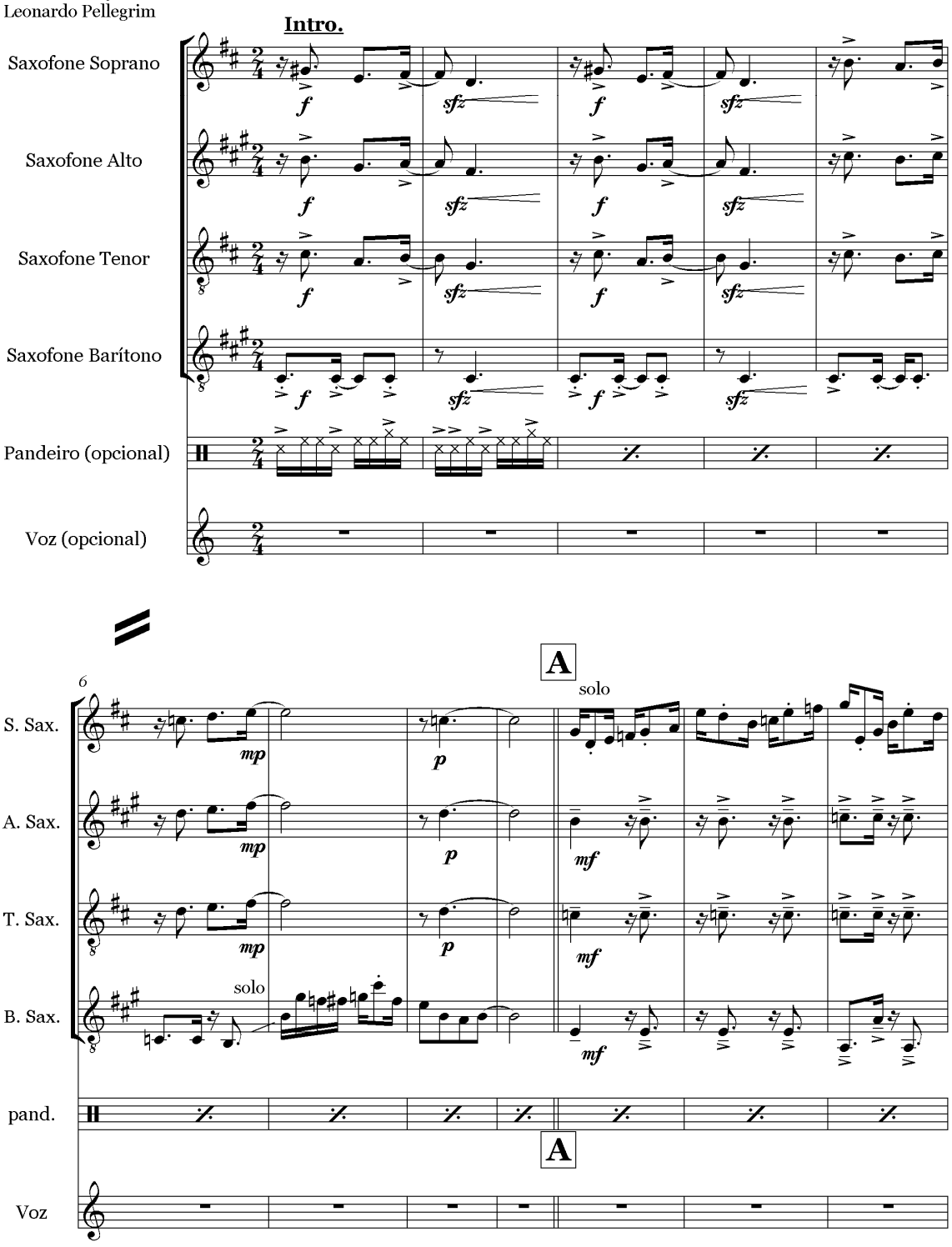
Anexo

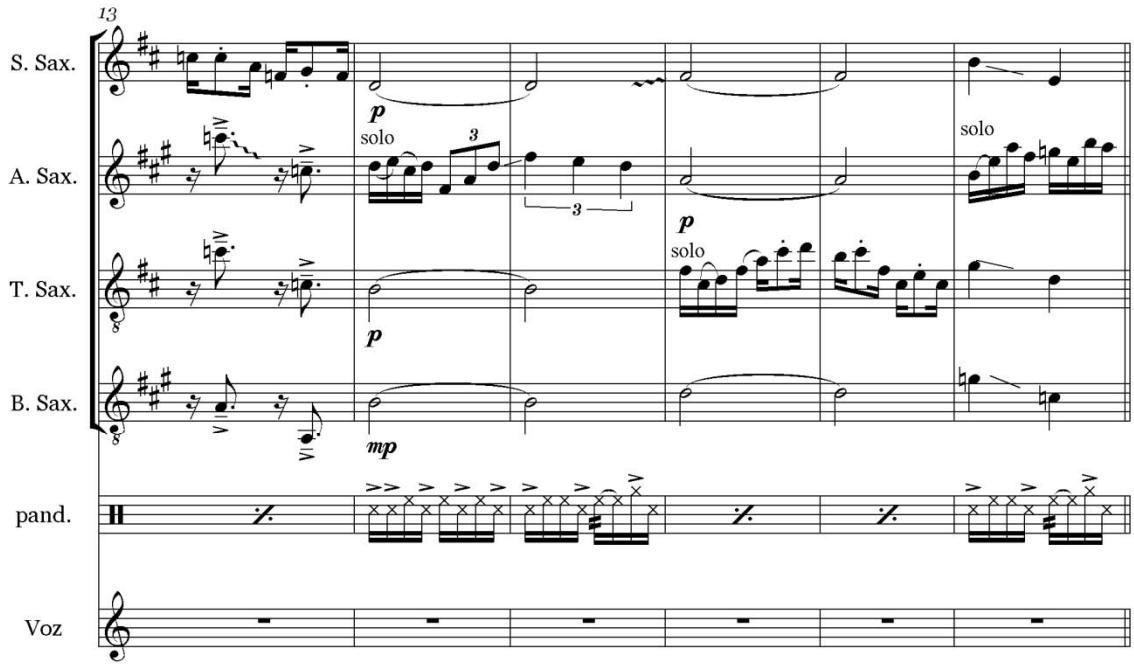
Anexo 1 – Paradindonde /JPA

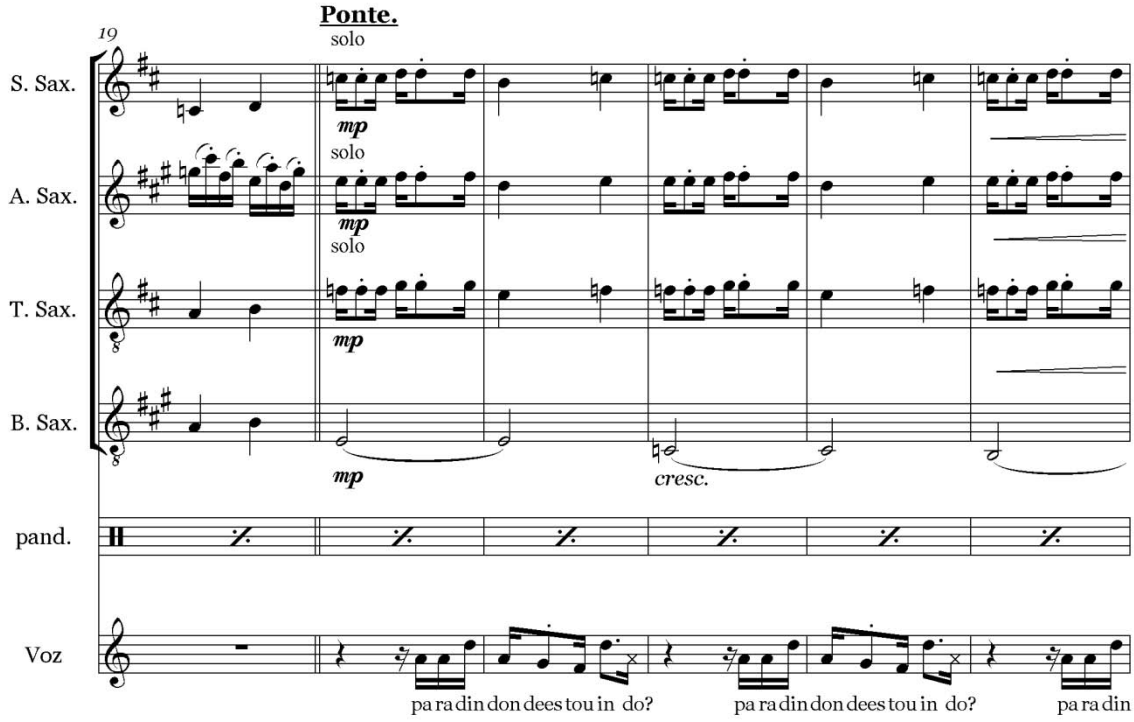
Paradindonde / JPA

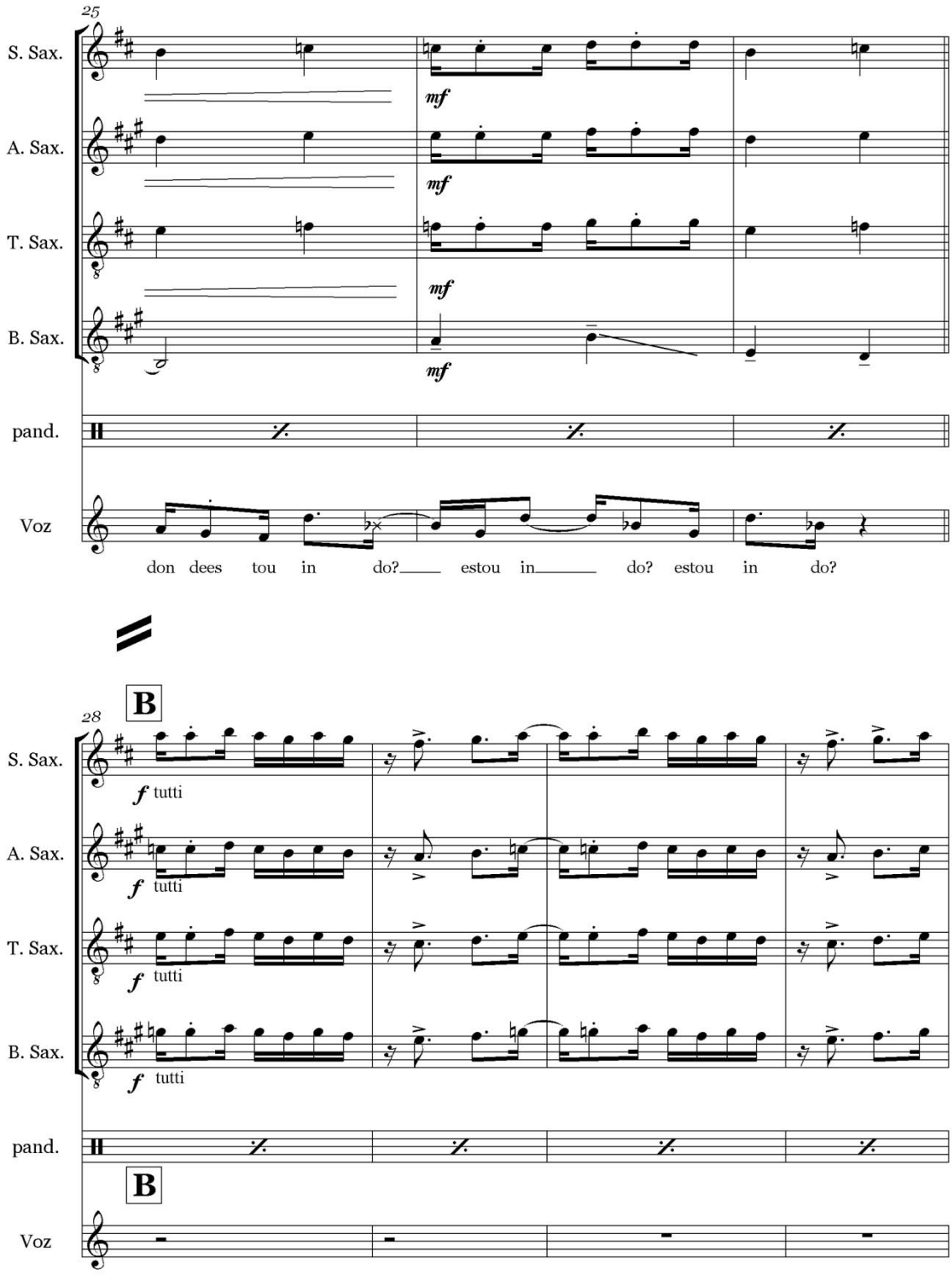
Revisão e edição:
Leonardo Pellegrim

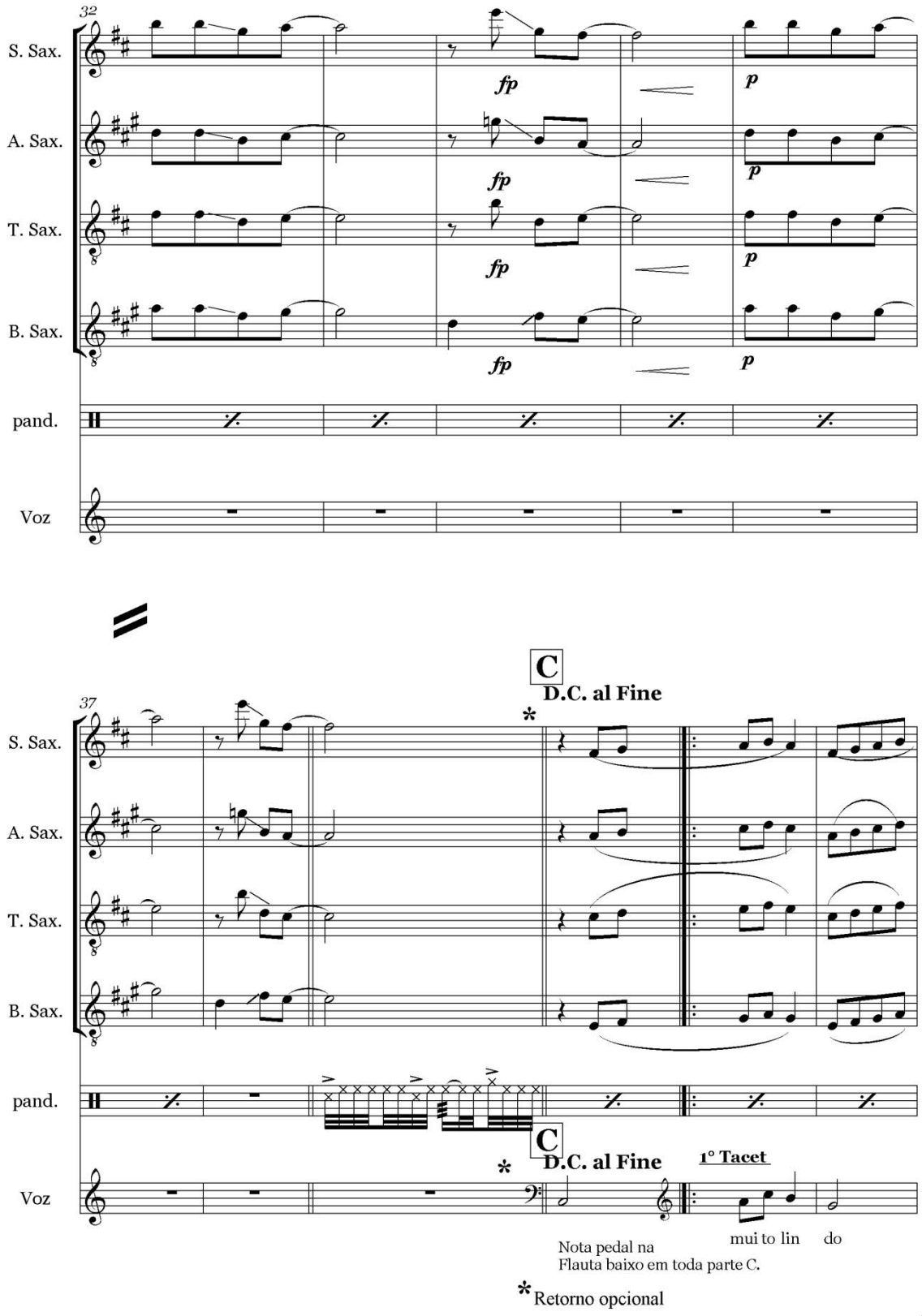
Carlos Malta

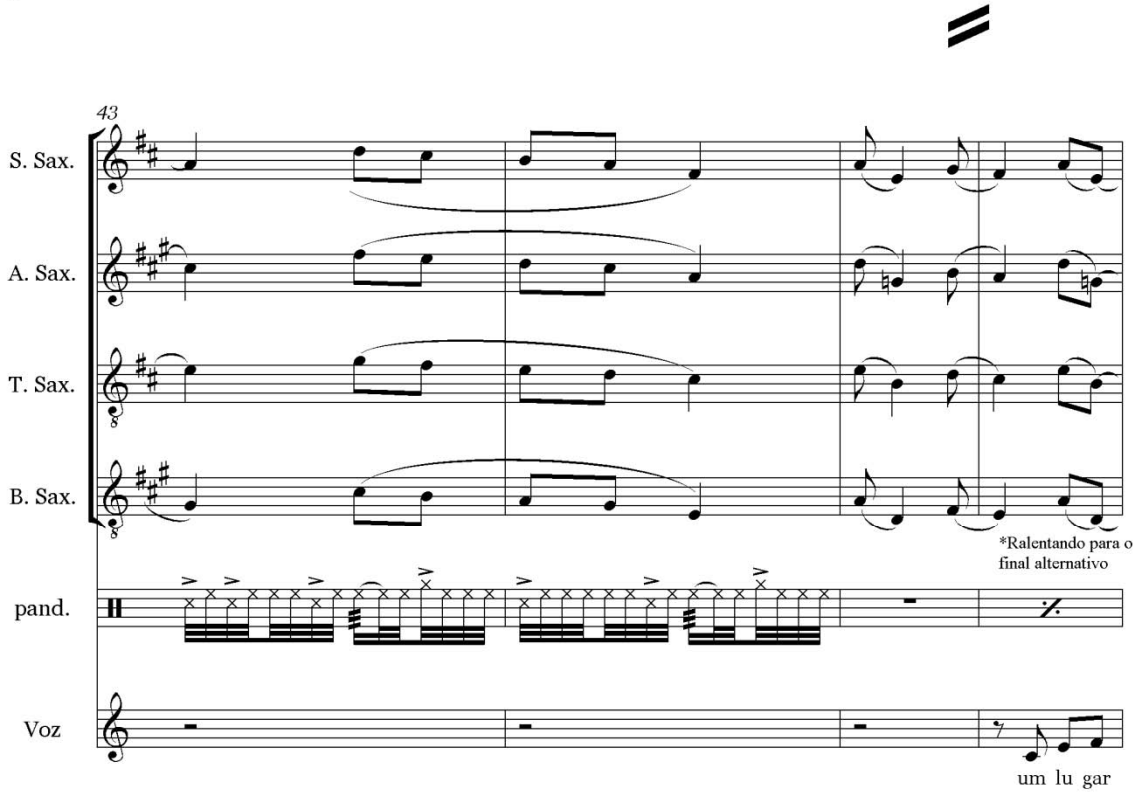


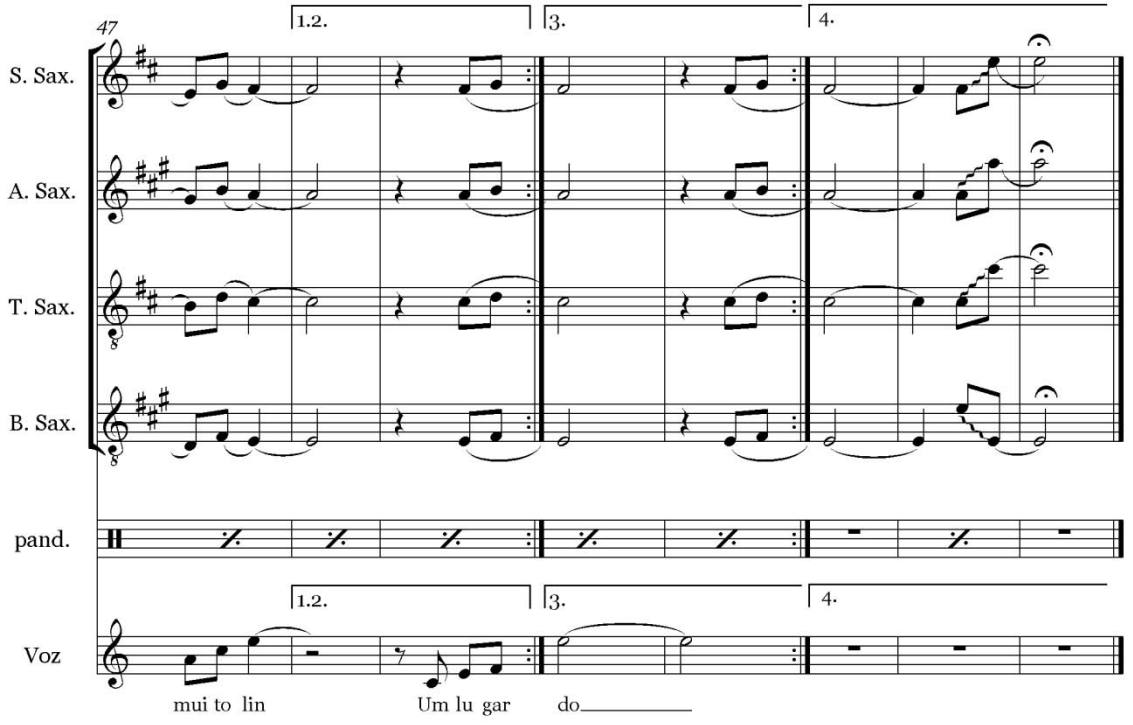

13
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
pand.
Voz
p
solo
3
mp


Ponte.
19
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
pand.
Voz
solo
mp
cresc.
pa ra din don dees tou in do?
pa ra din don dees tou in do?
pa ra din

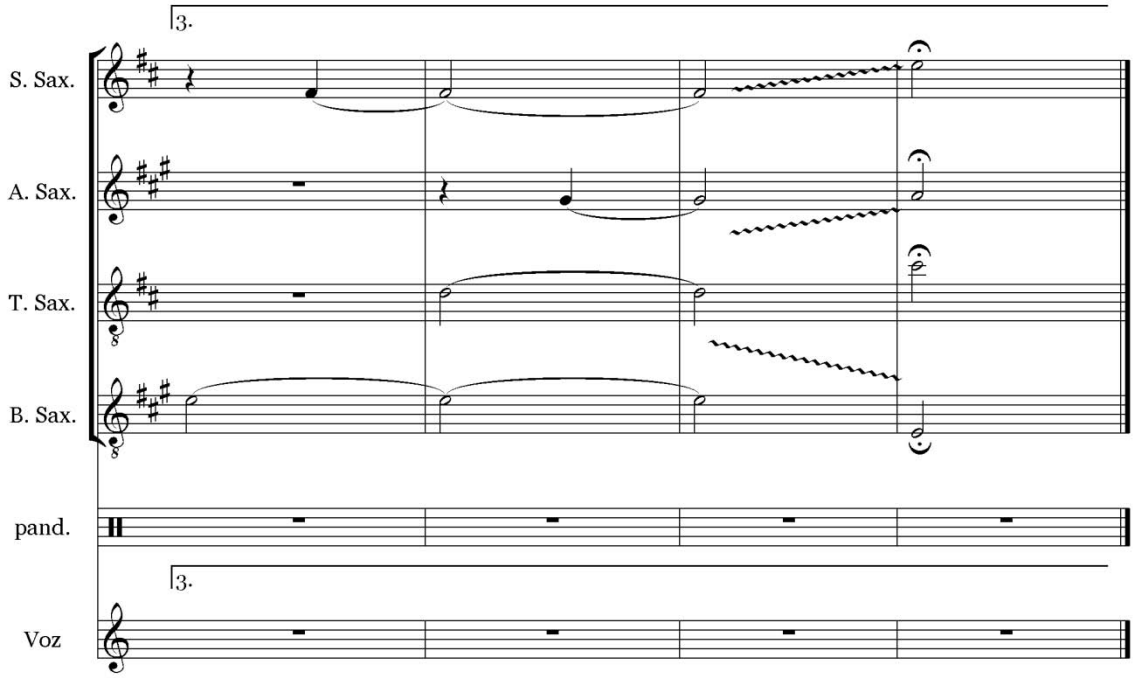

25
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
pand.
Voz
mf
don dees tou in do? estou in do? estou in do?
B
28
f tutti
B


32
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
pand.
Voz
fp
p
C
D.C. al Fine
37
1º Tacet
mui to lin do
Nota pedal na
Flauta baixo em toda parte C.
* Retorno opcional


43
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
pand.
Voz
*Ralentando para o final alternativo
um lu gar


47
1.2.
3.
4.
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
pand.
Voz
mui to lin
Um lu gar
do

* Final alternativo gravado pelo grupo JPSax.

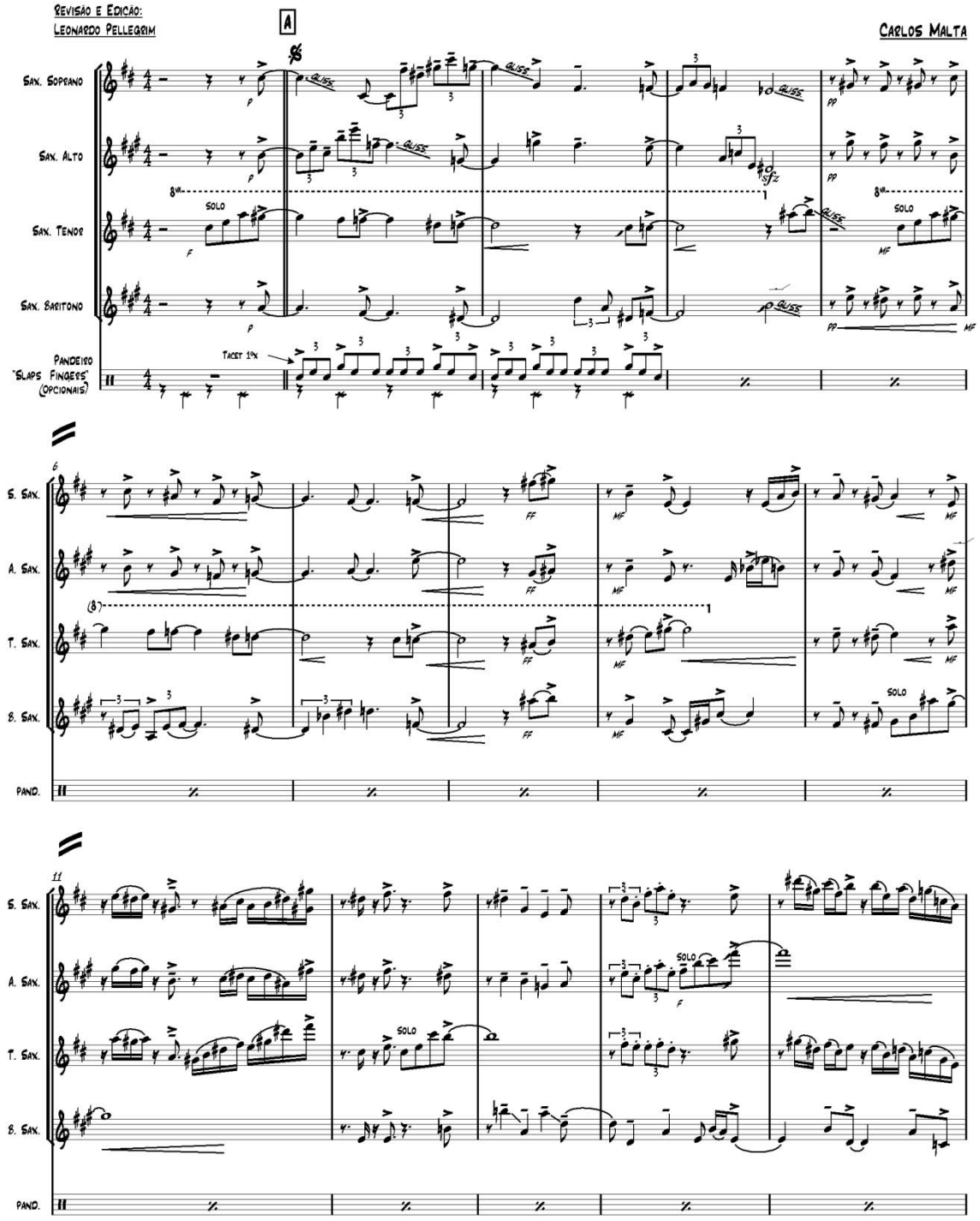


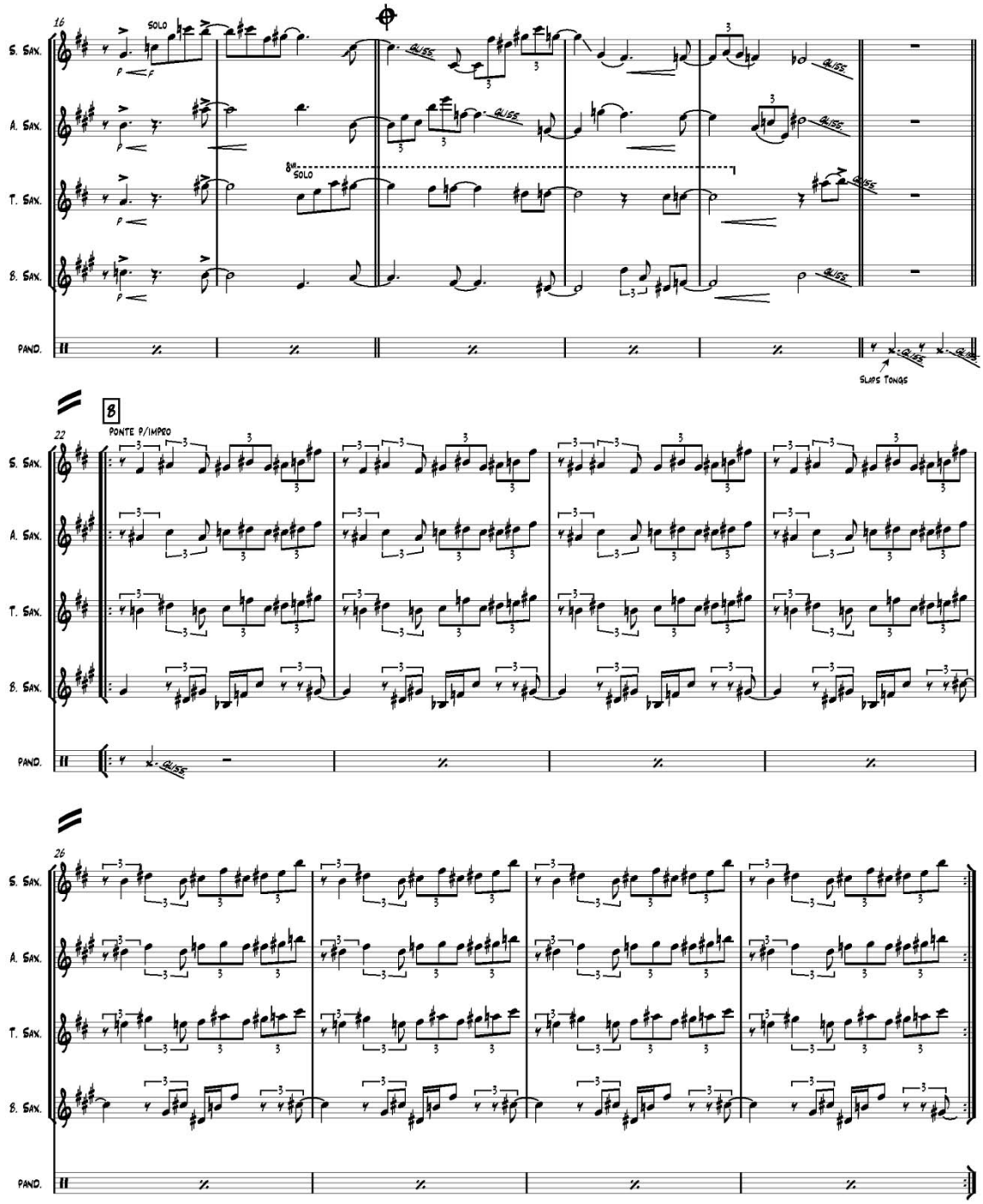
Anexo 2 – Ponto de Bala

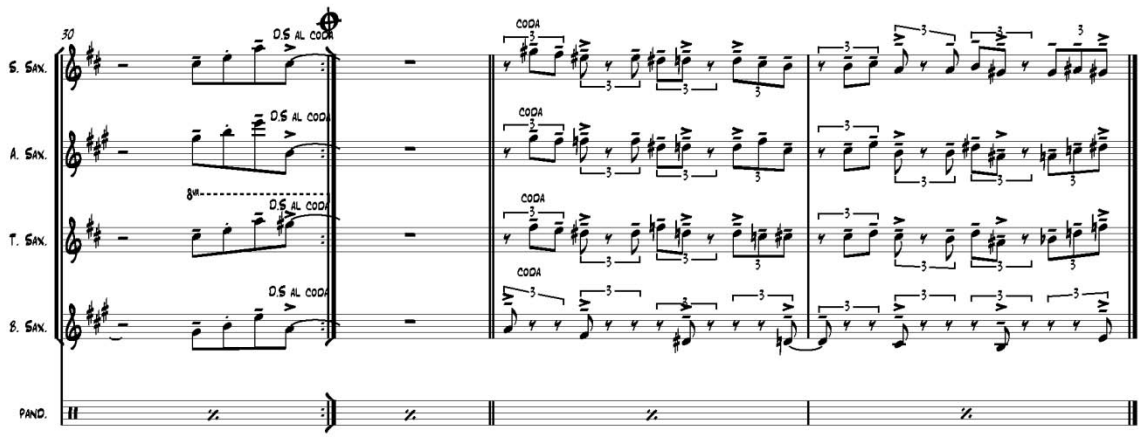
Ponto de Bala

Revisão e Edição:
Leonardo Pellegrim

Carlos Malta



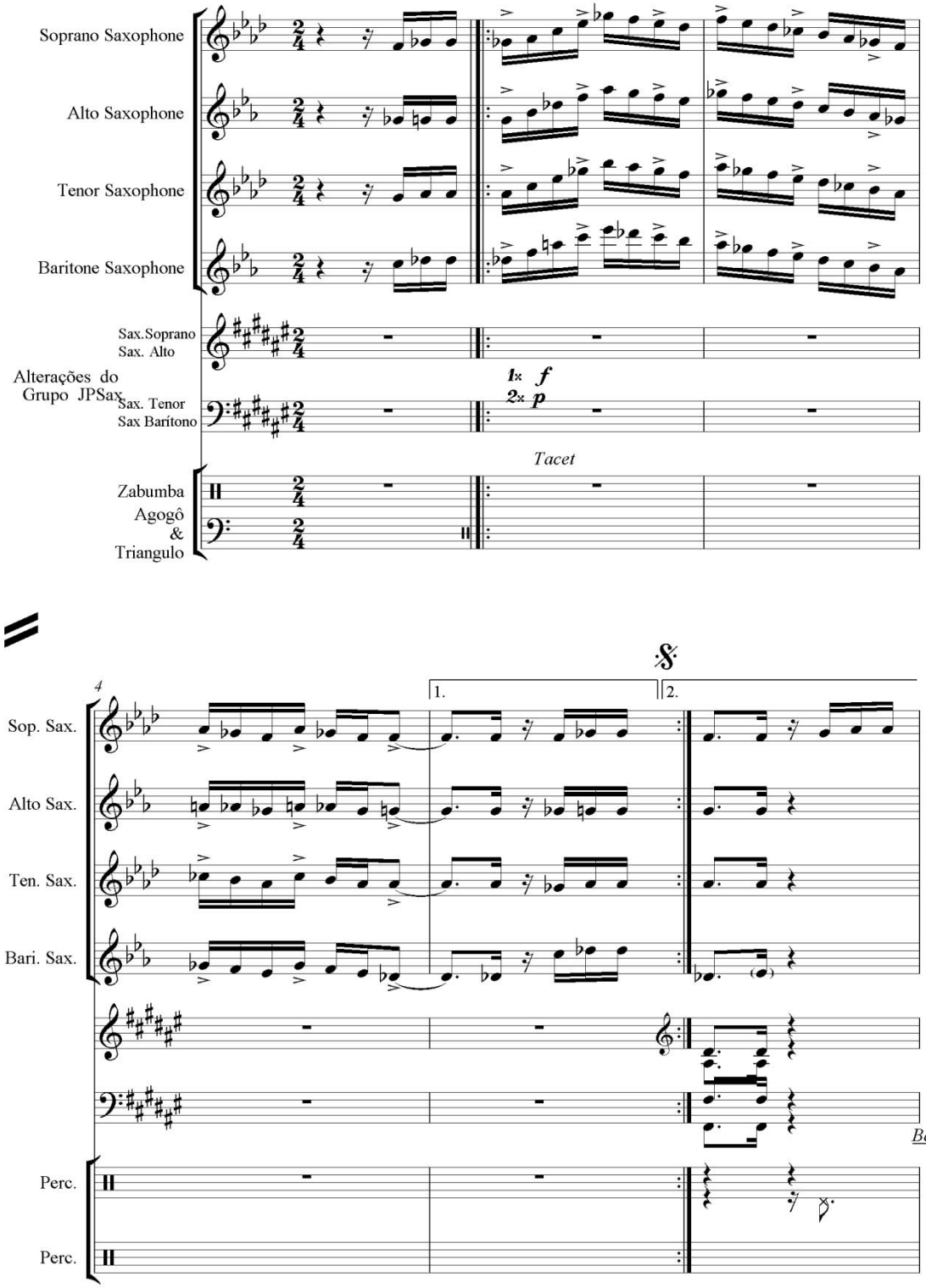

16
SOLO
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
8va
SOLO
PAND.
SLAPS TONGS
B
22
PONTE P/IMPRO
26

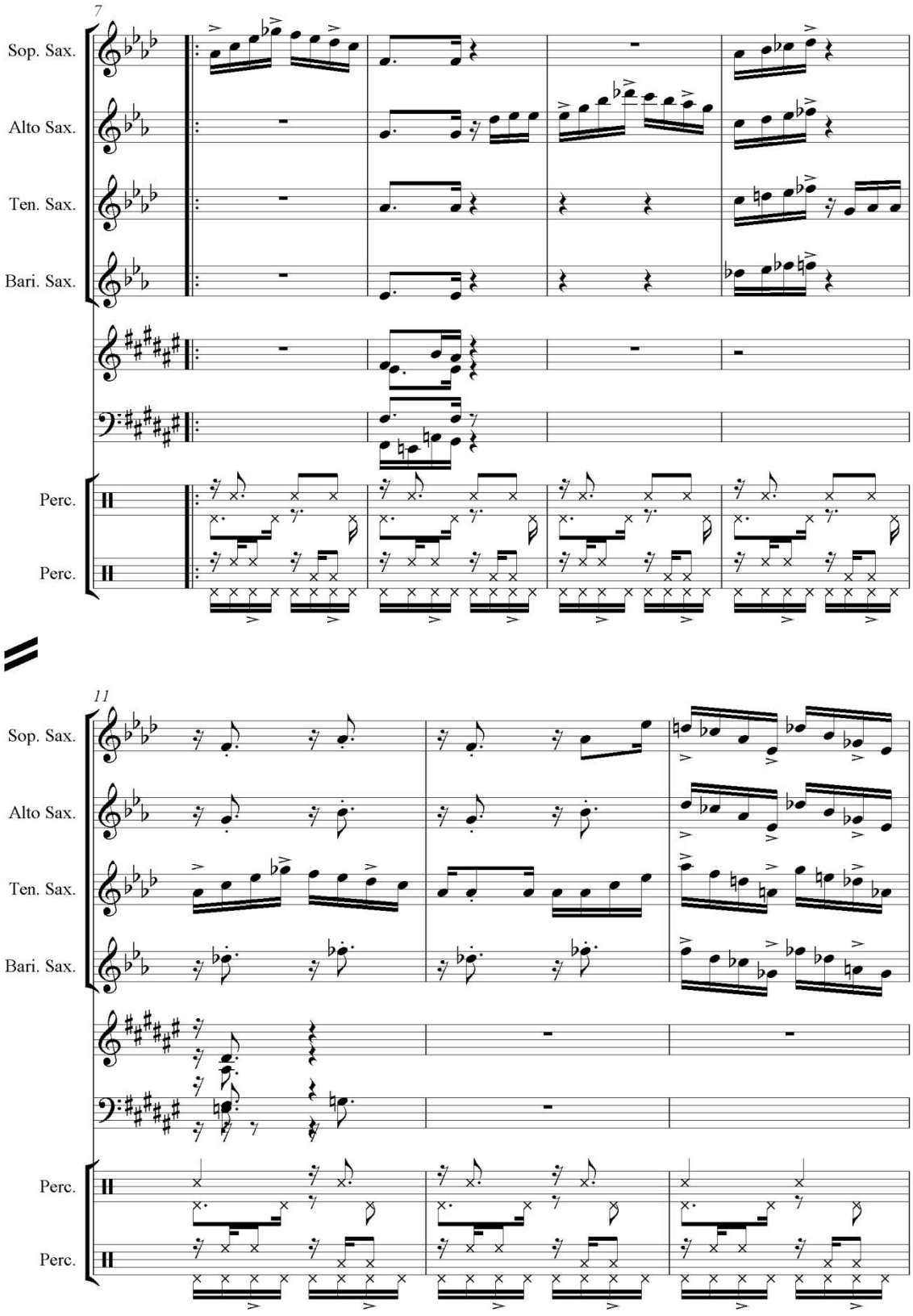

30
D.S AL CODA
CODA
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
PERC.

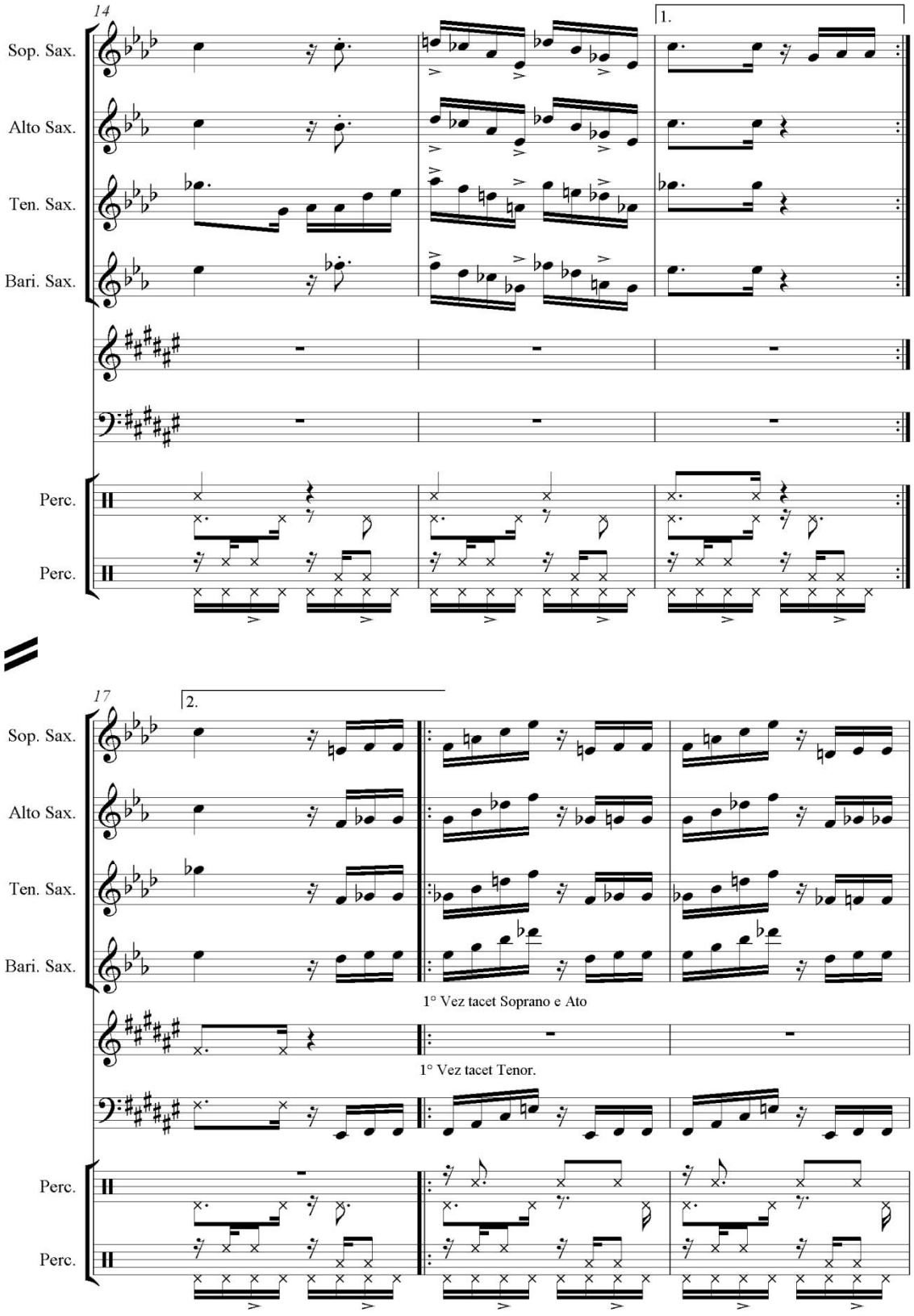
Anexo 3 – Baião de Lacan

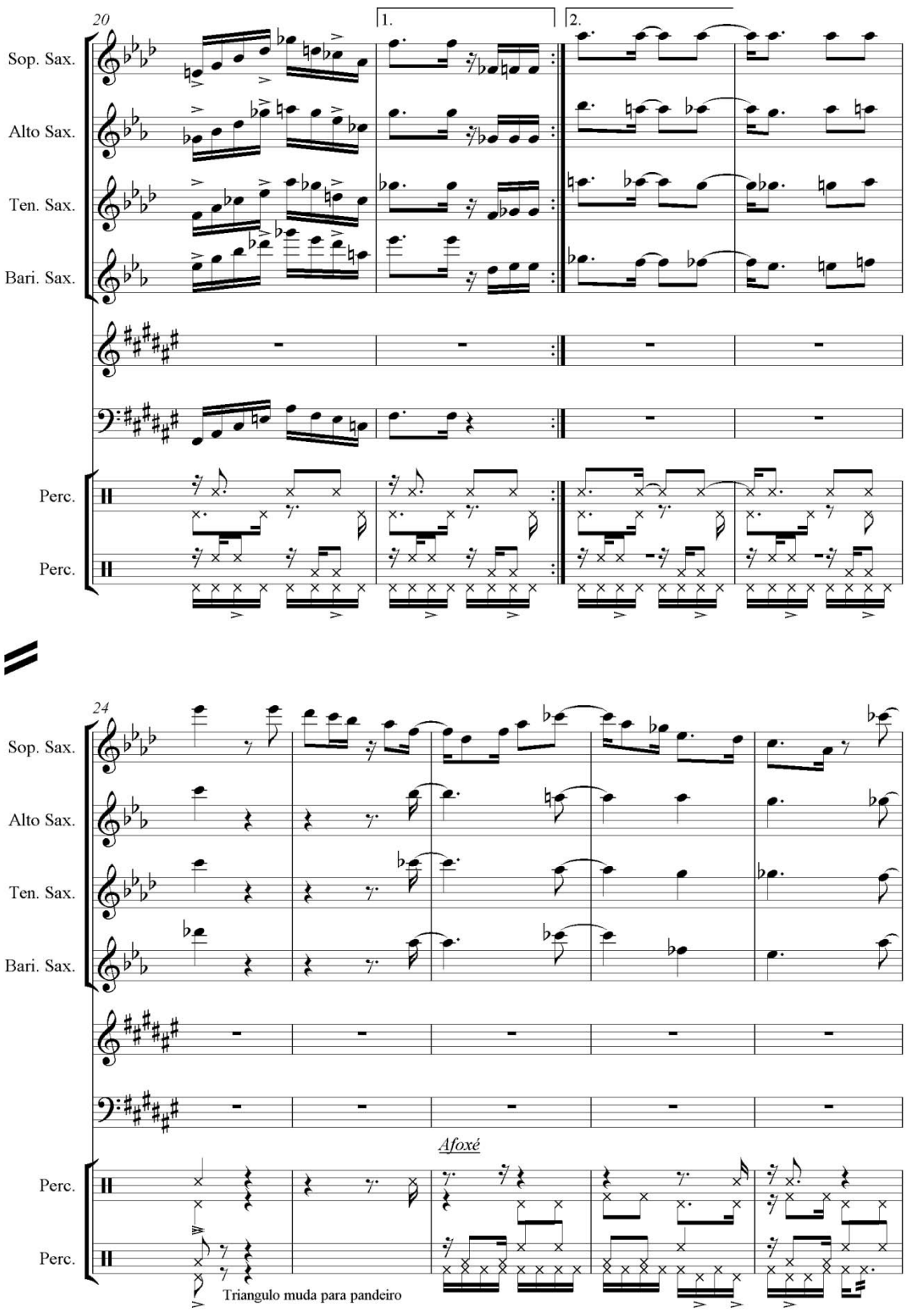
Baião de Lacan

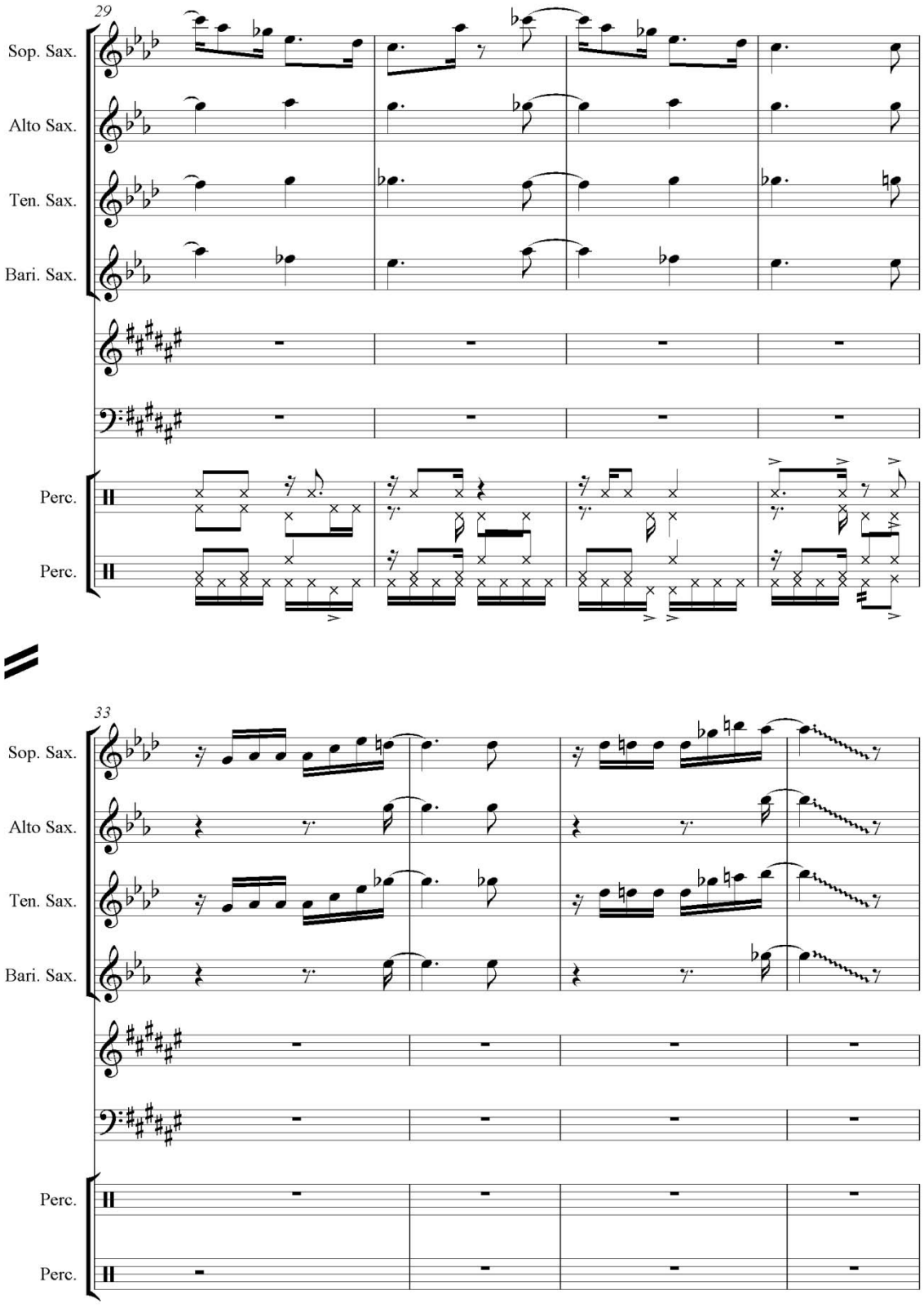
Guinga

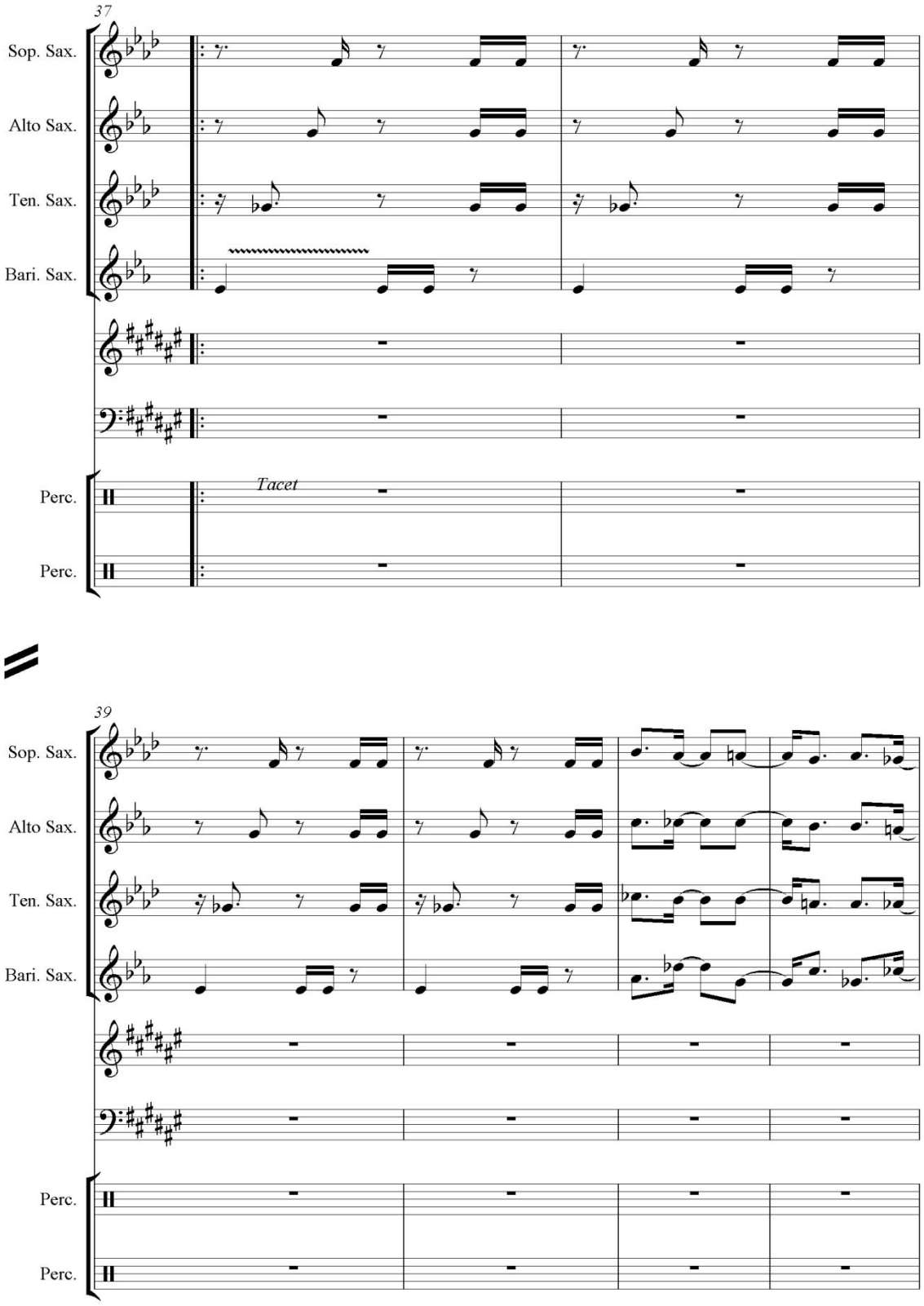


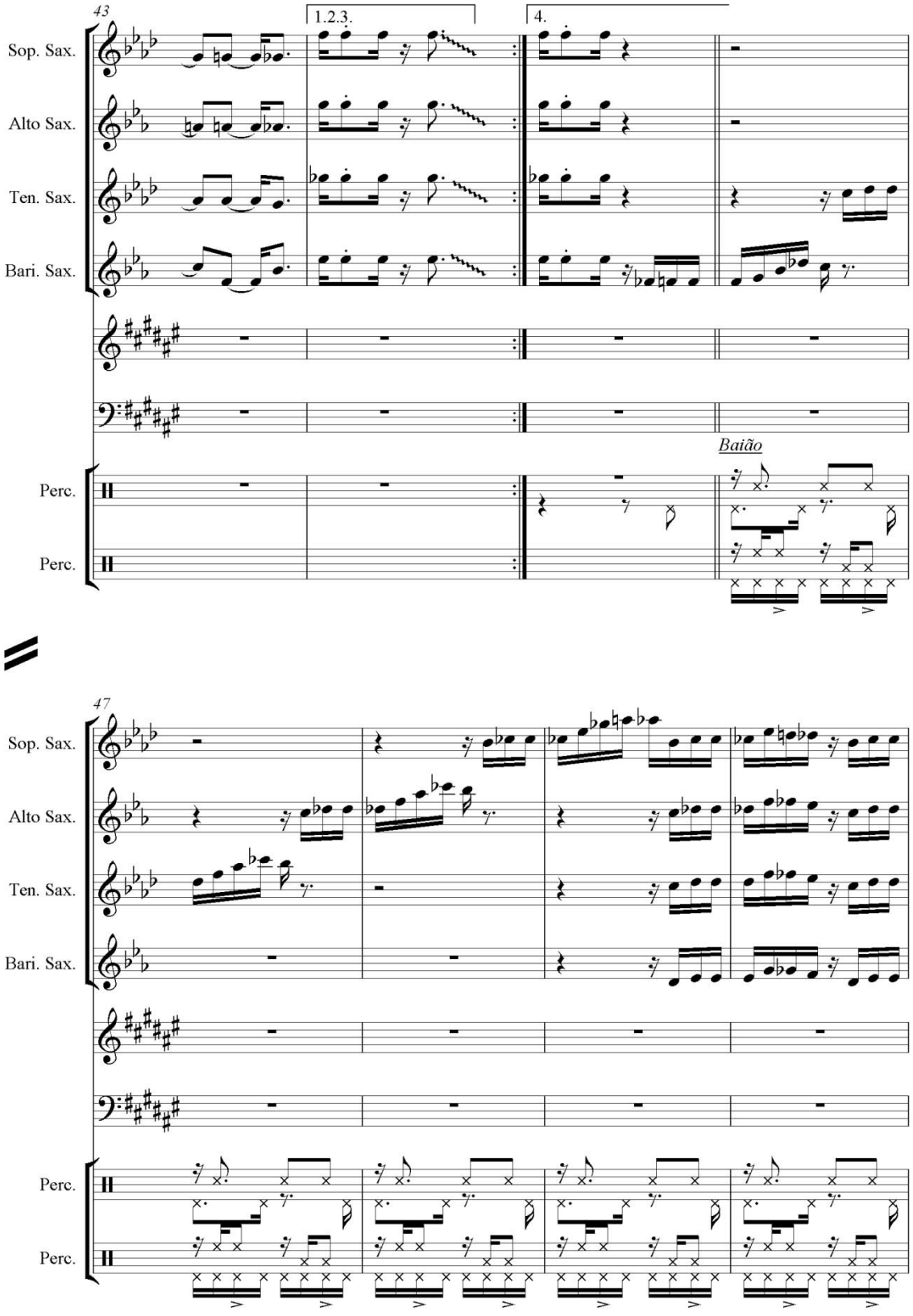

7
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Perc.
Perc.
11
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Perc.
Perc.

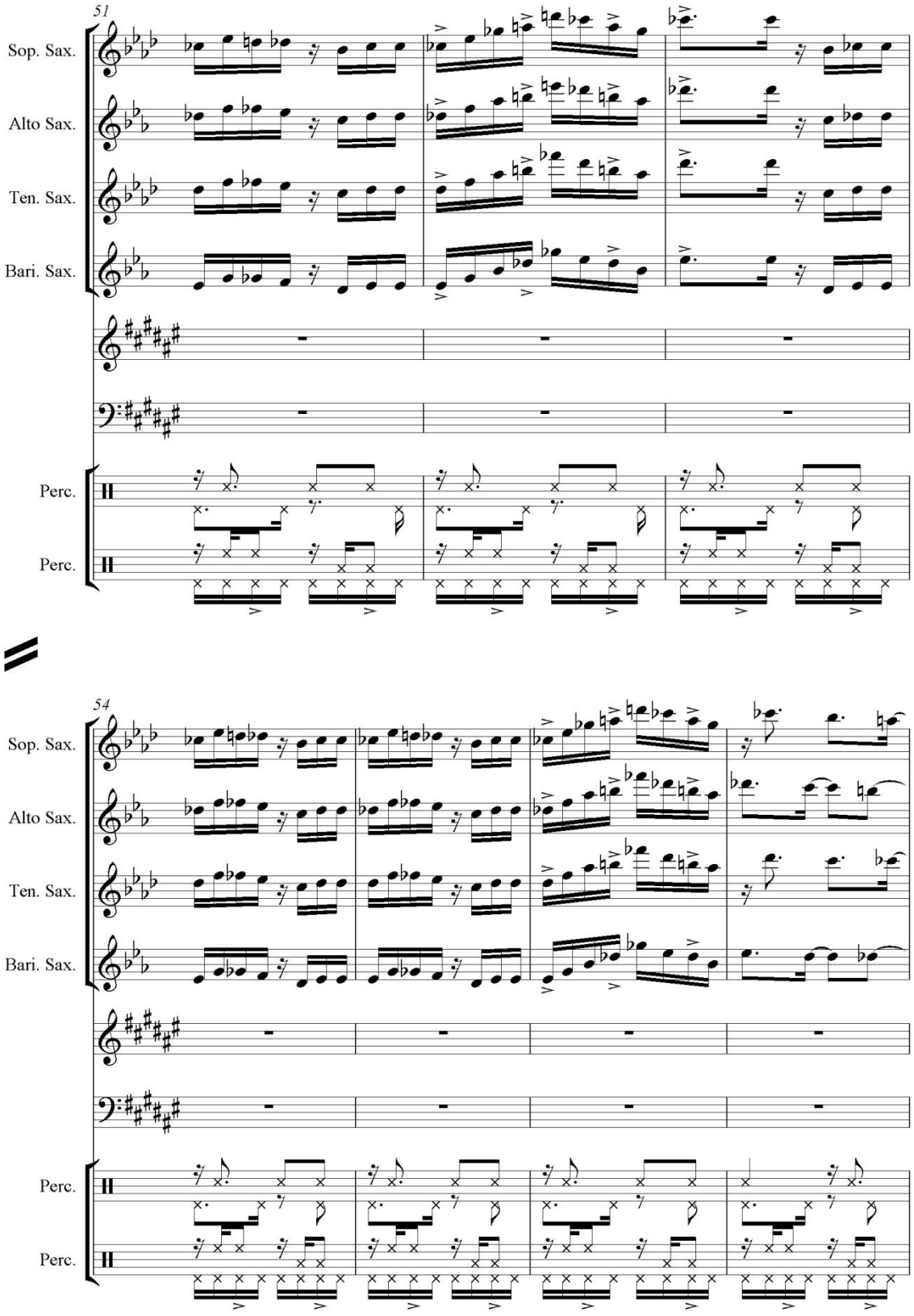

14
1.
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Perc.
Perc.
17
2.
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
1° Vez tacet Soprano e Ato
1° Vez tacet Tenor.
Perc.
Perc.

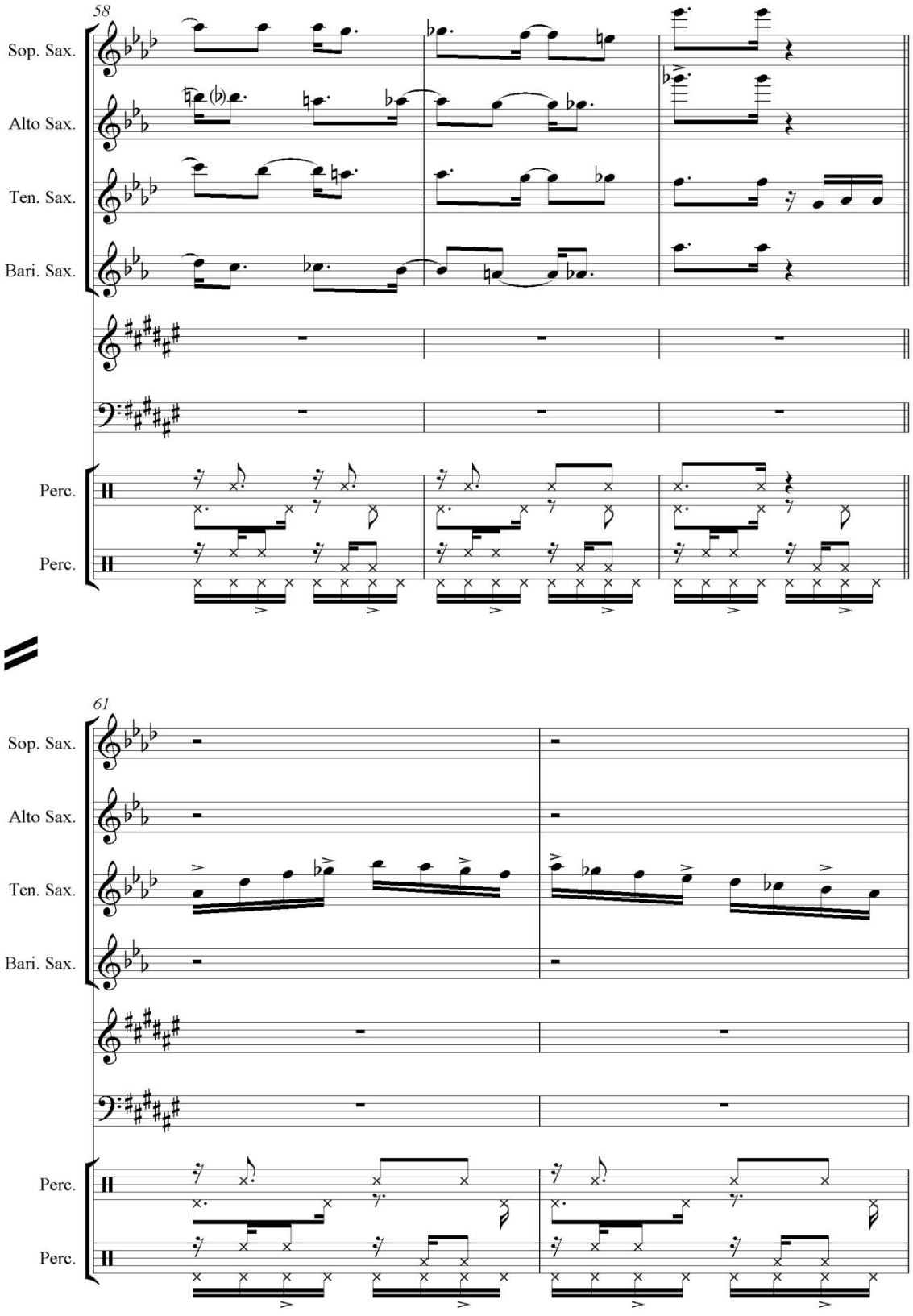

20
1.
2.
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Perc.
Perc.
24
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Afoxé
Perc.
Perc.
Triangulo muda para pandeiro

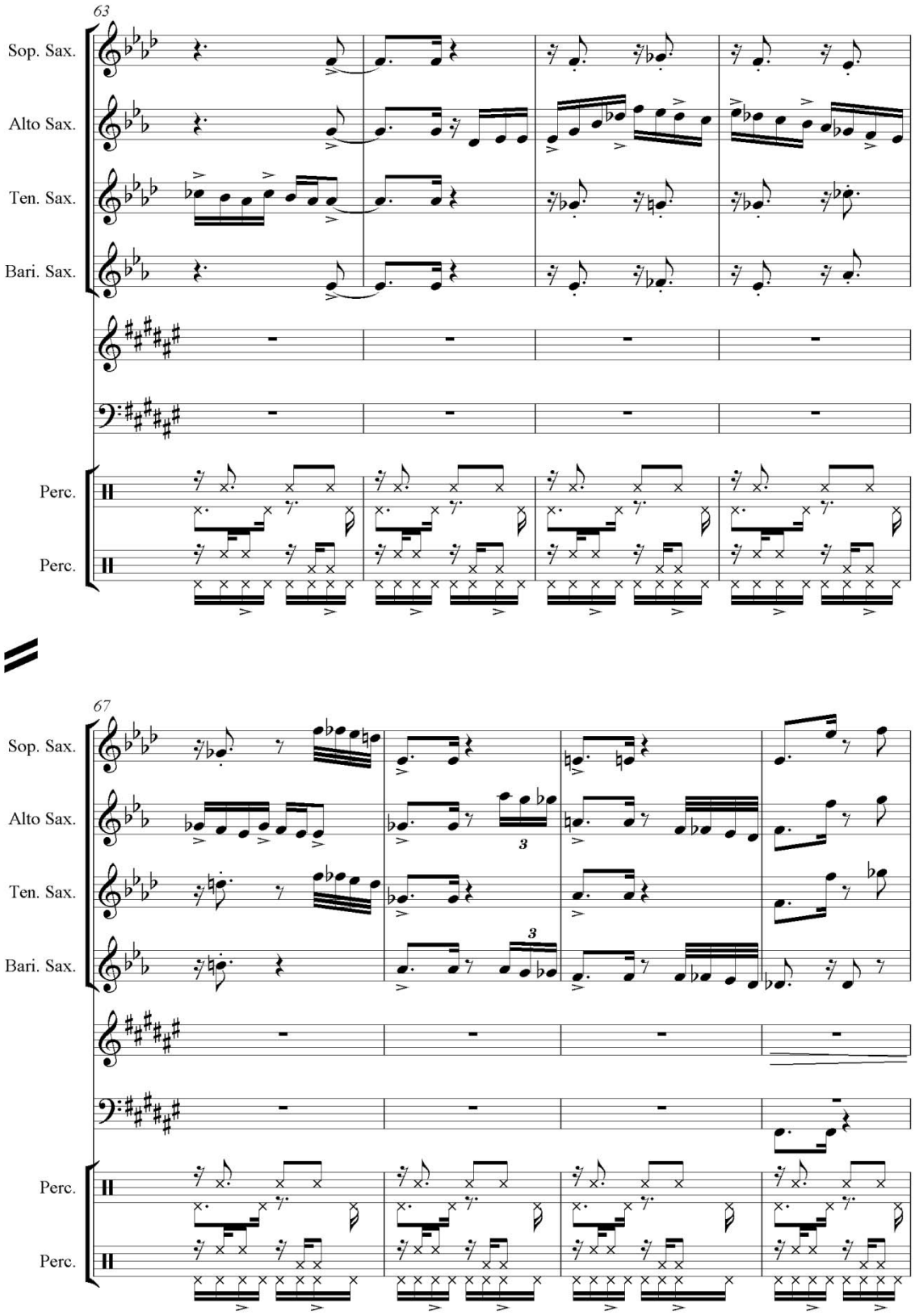

29
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Perc.
Perc.
33
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Perc.
Perc.


37
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tacet
Perc.
Perc.
39
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Perc.
Perc.

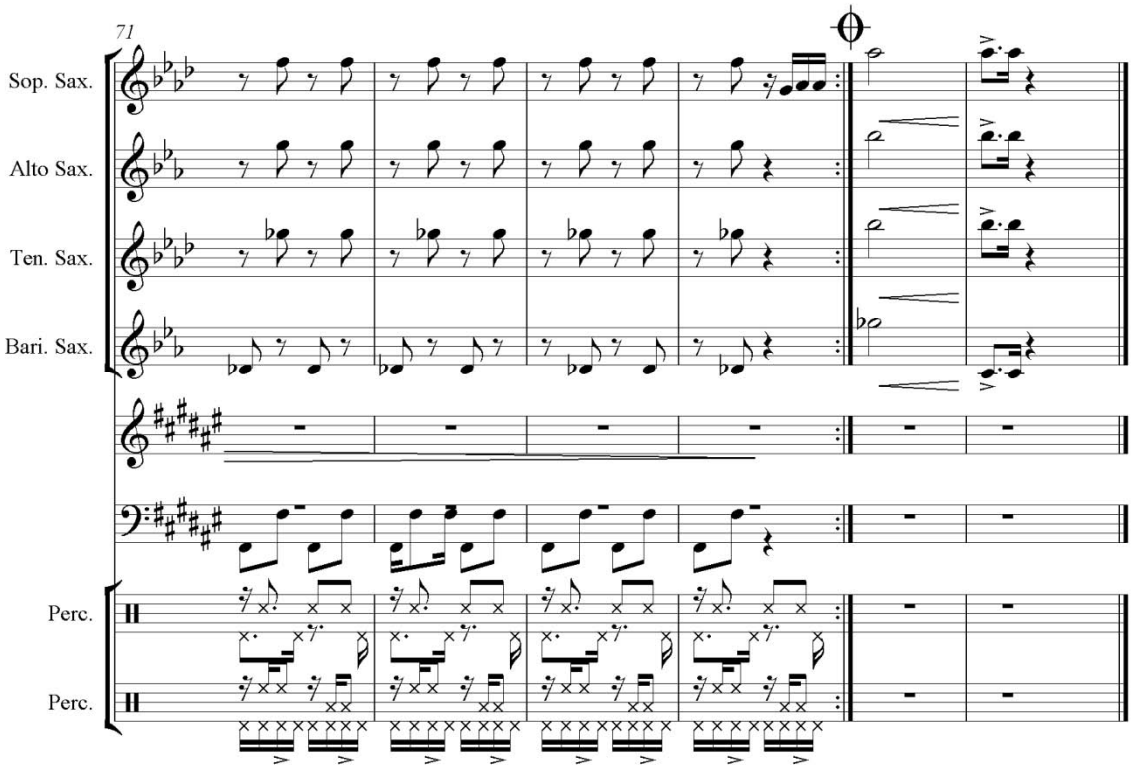

43
1.2.3.
4.
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Baião
Perc.
Perc.
47
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Perc.
Perc.


51
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Perc.
Perc.
54
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Perc.
Perc.


58
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Perc.
Perc.
61
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Perc.
Perc.


63
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Perc.
Perc.
67
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Perc.
Perc.

12

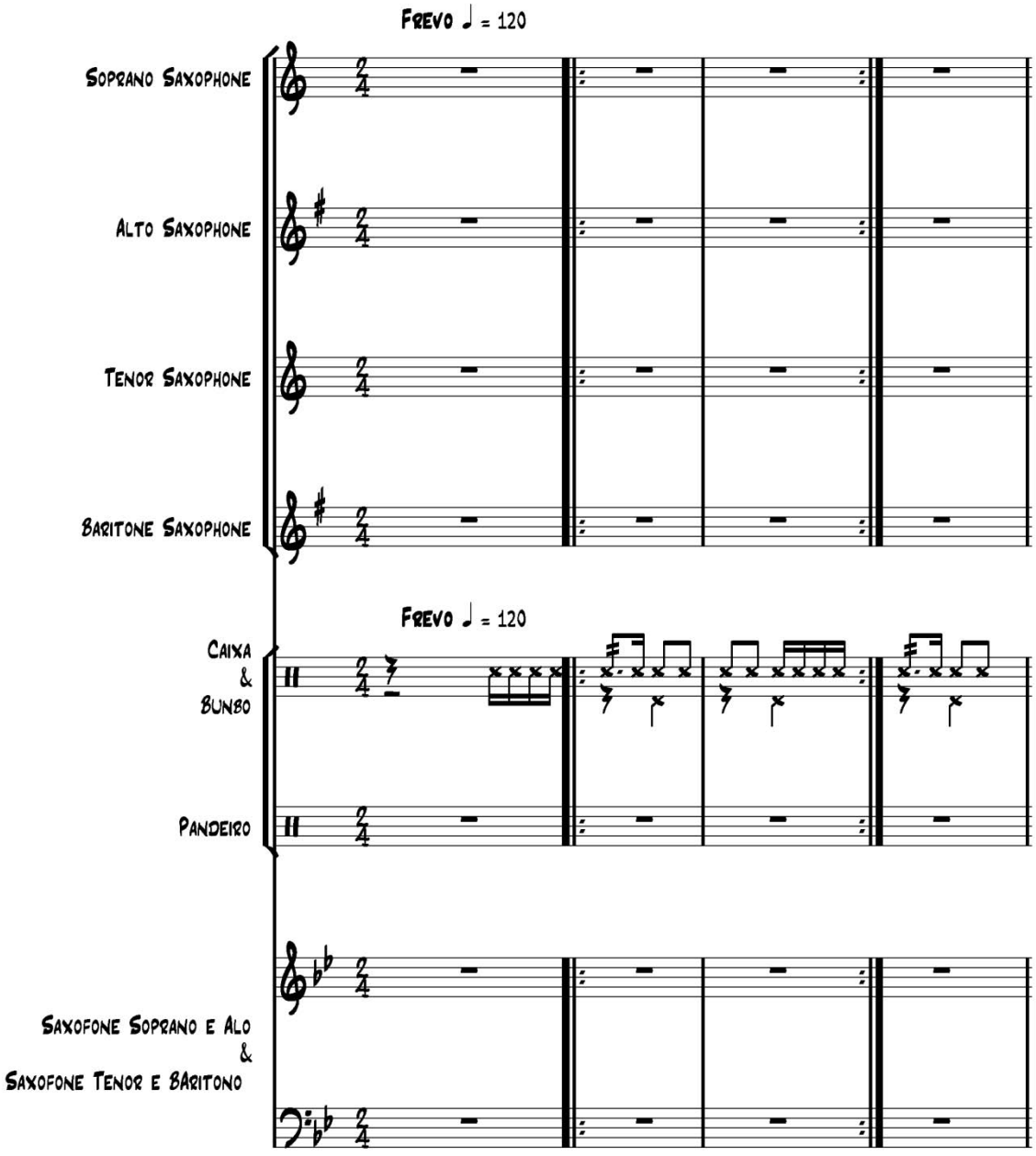


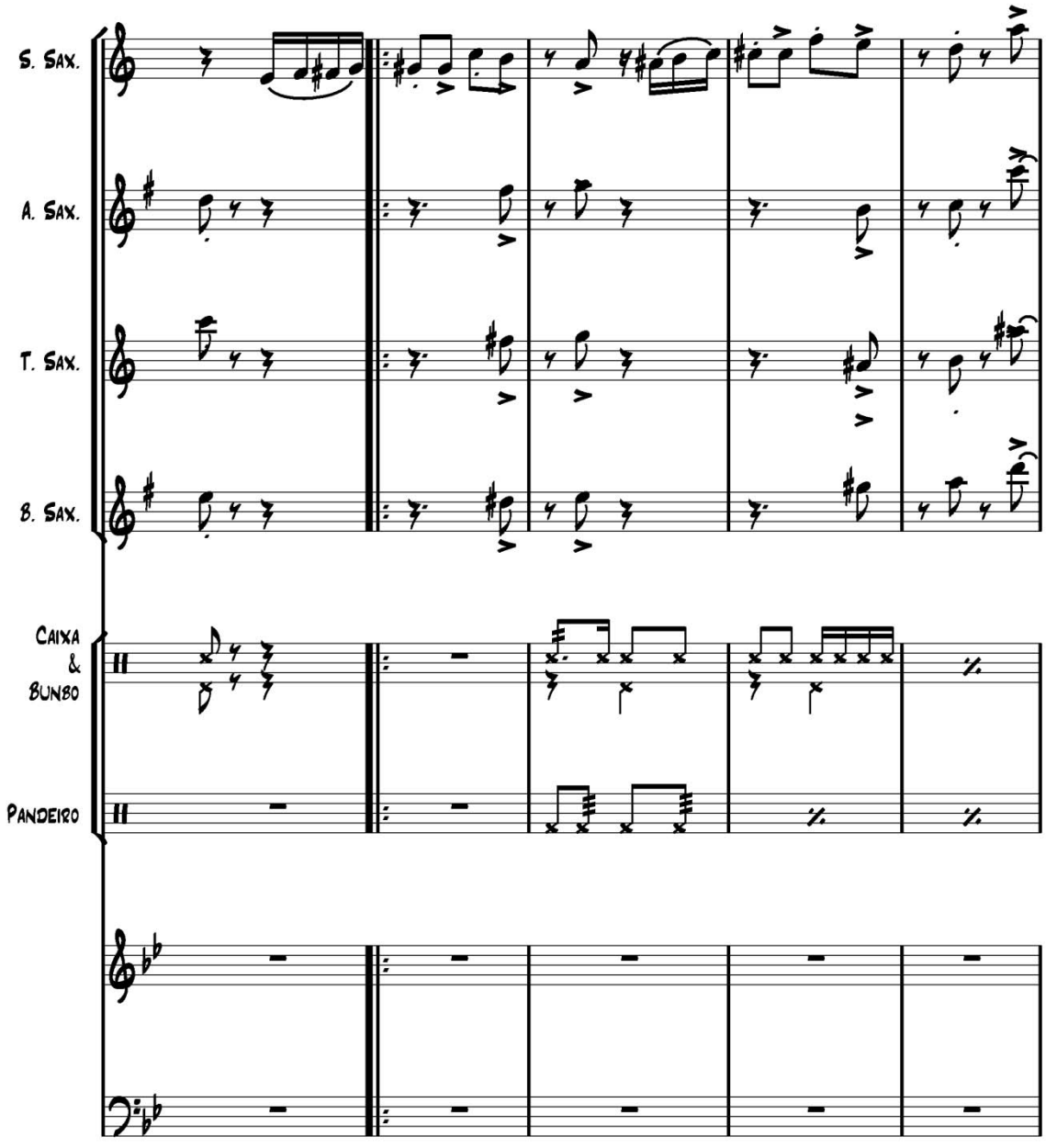
Anexo 4 – Catenga

Catenga

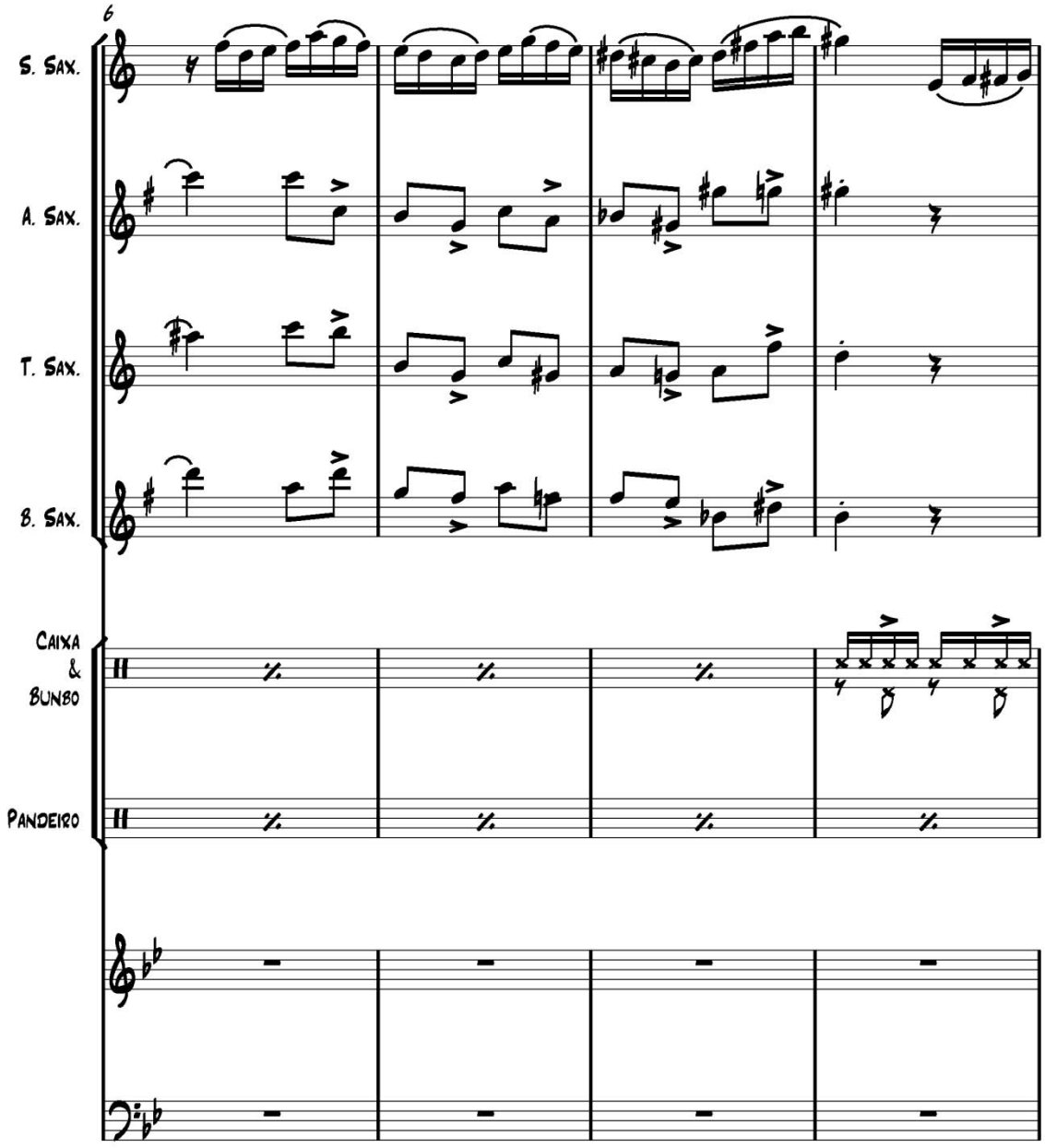
arr: Carlos Malta
Revisão: Leonardo Pellegrim

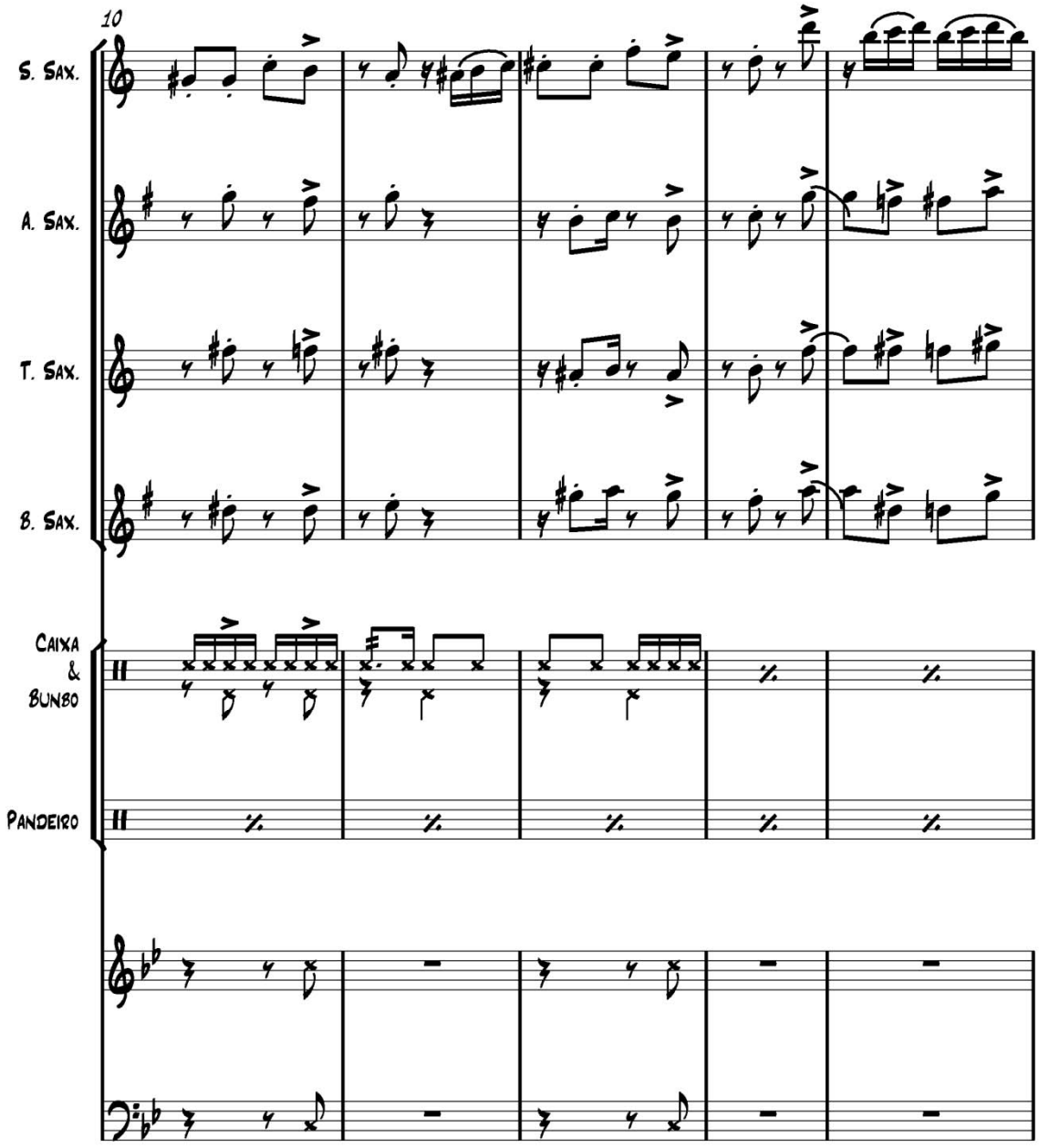
Hermeto Pascoal

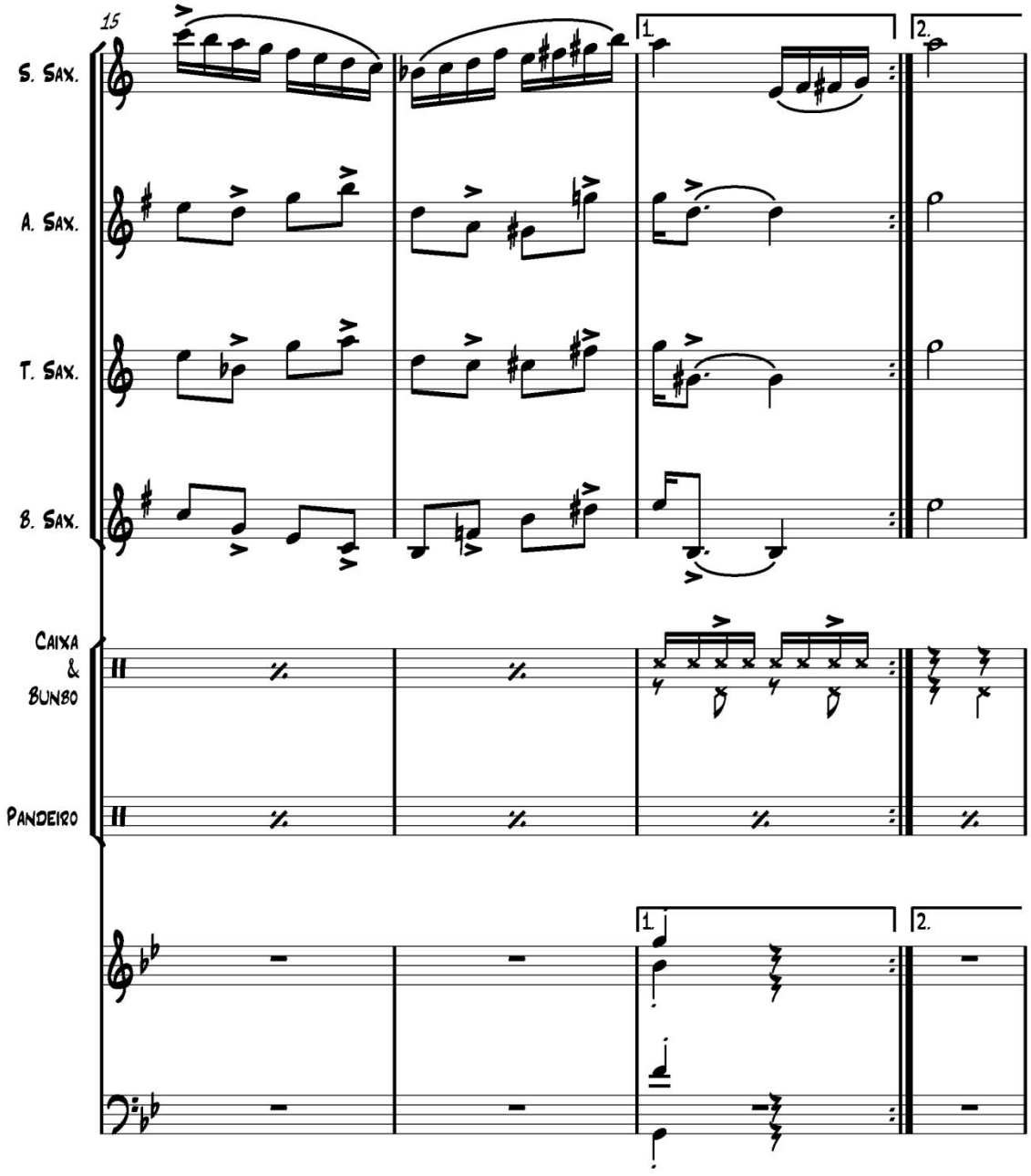


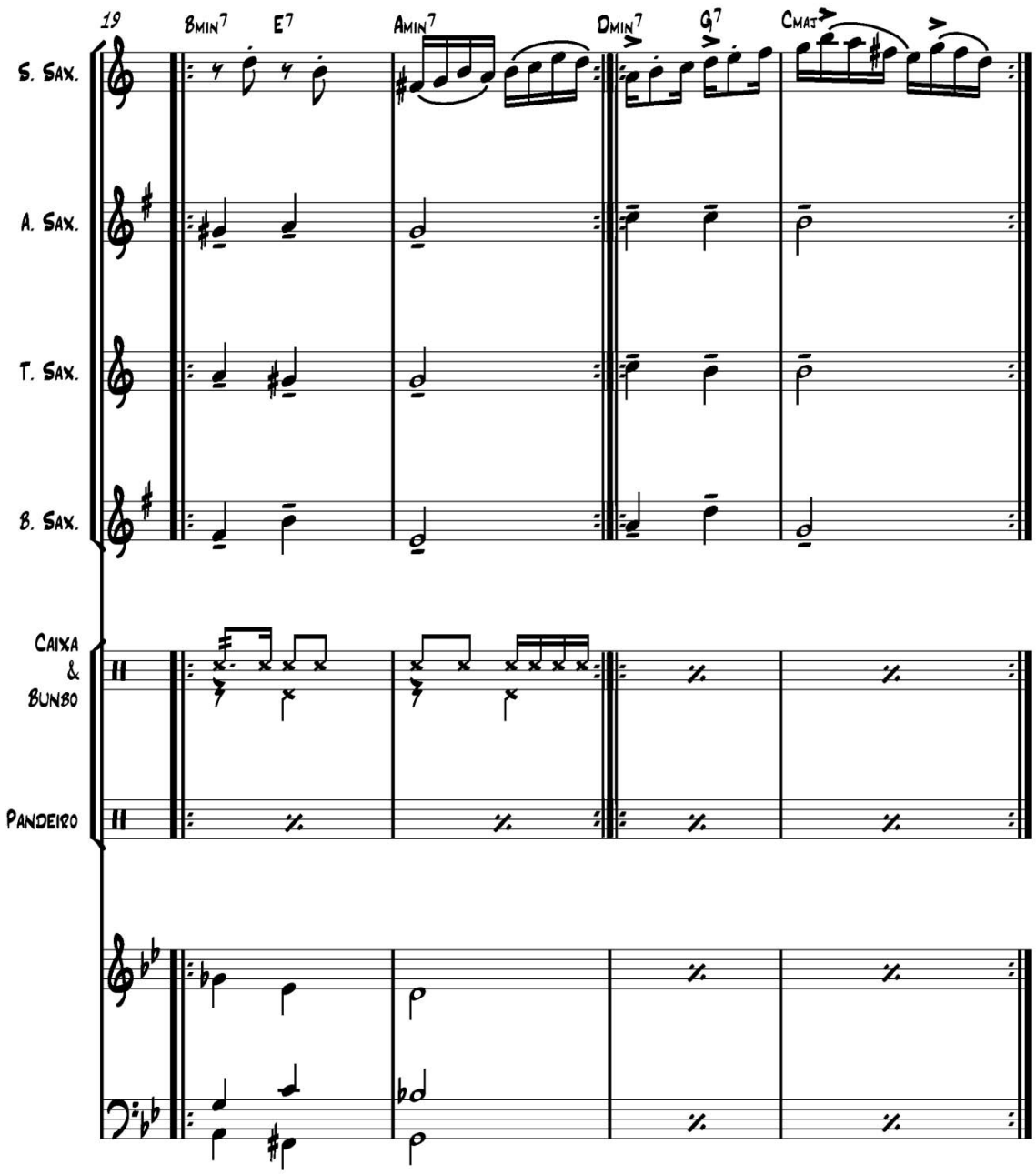


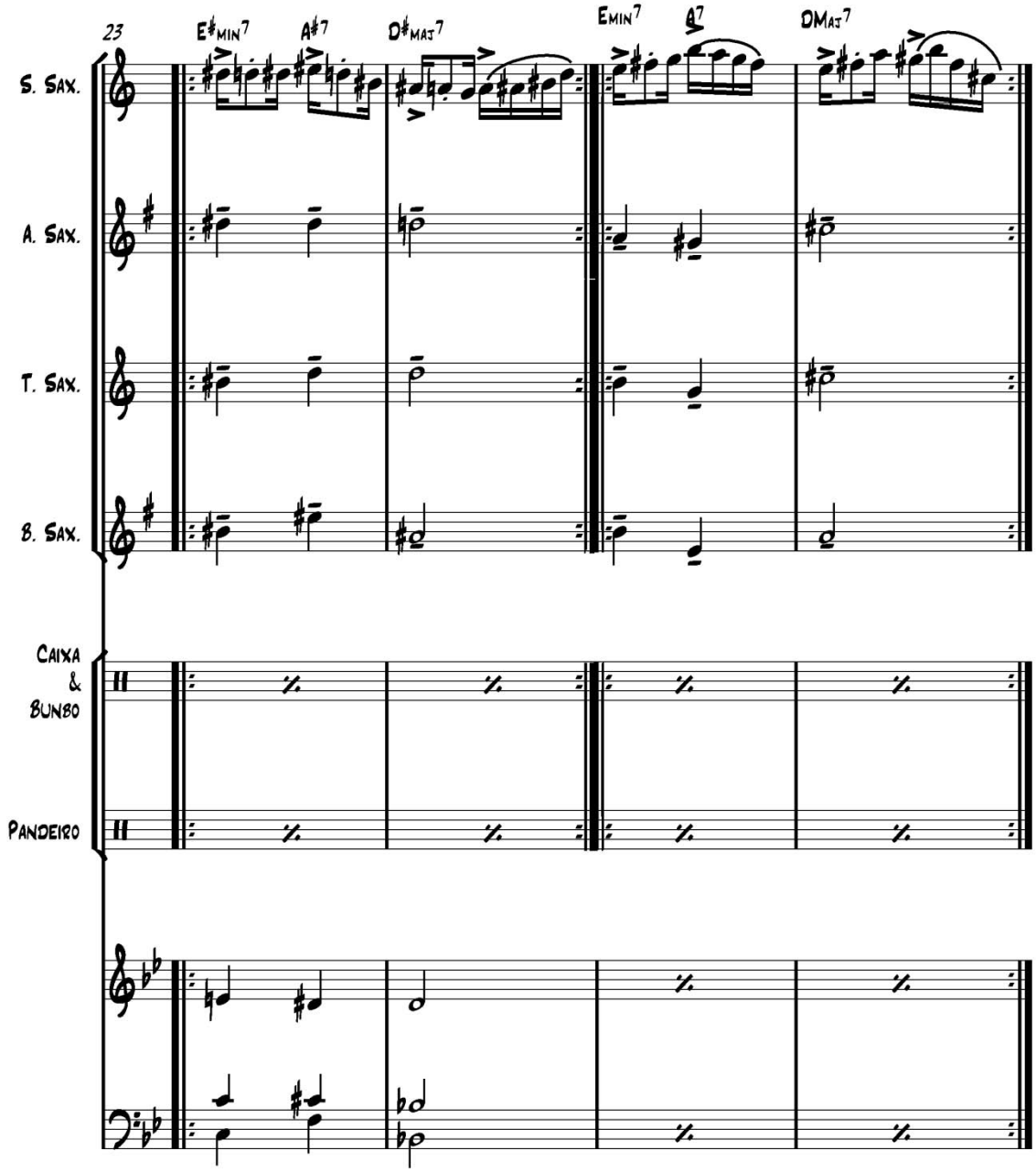
Copyright ©Salamandra

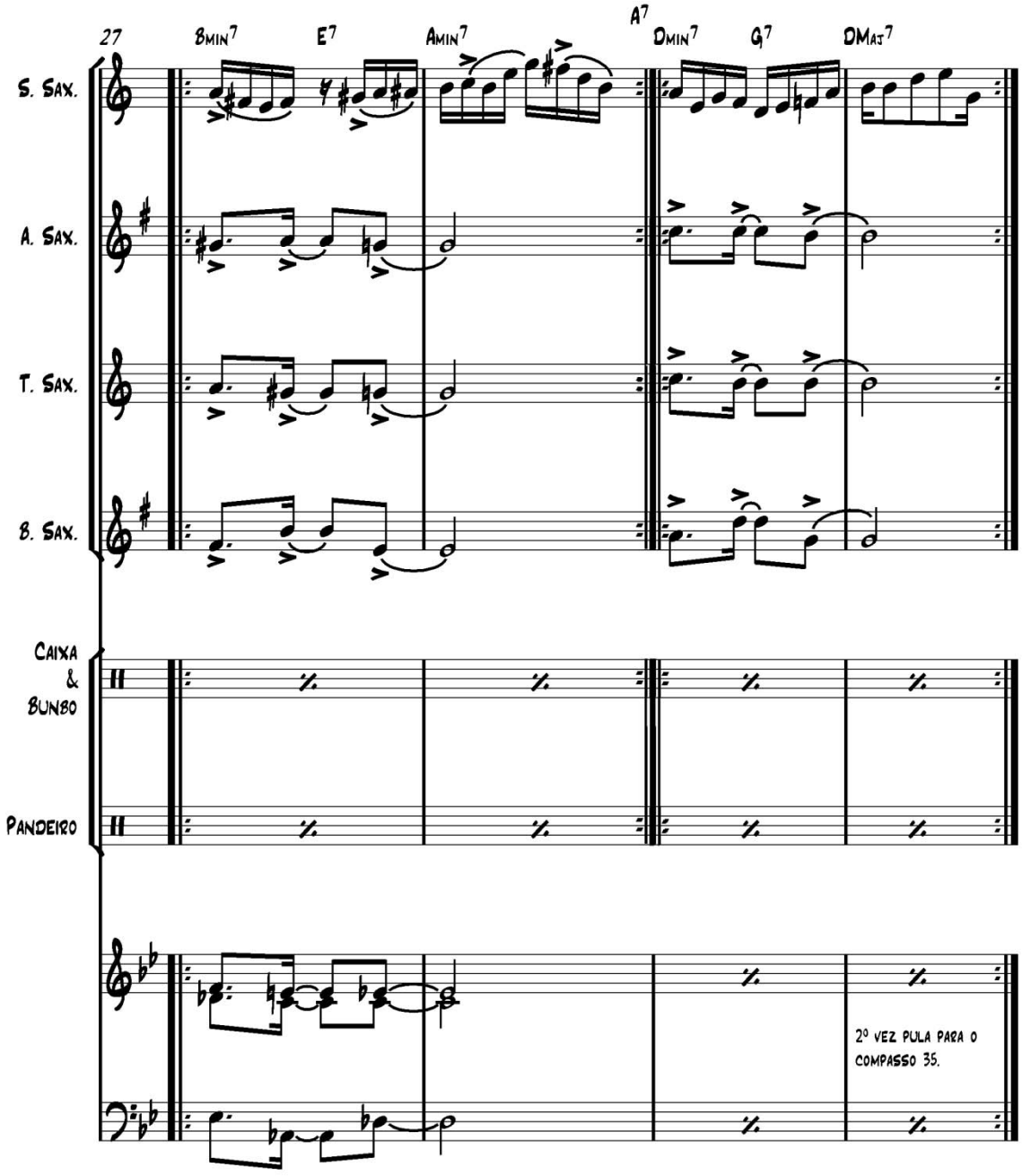

6
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Caixa & Bumbo
Pandeiro

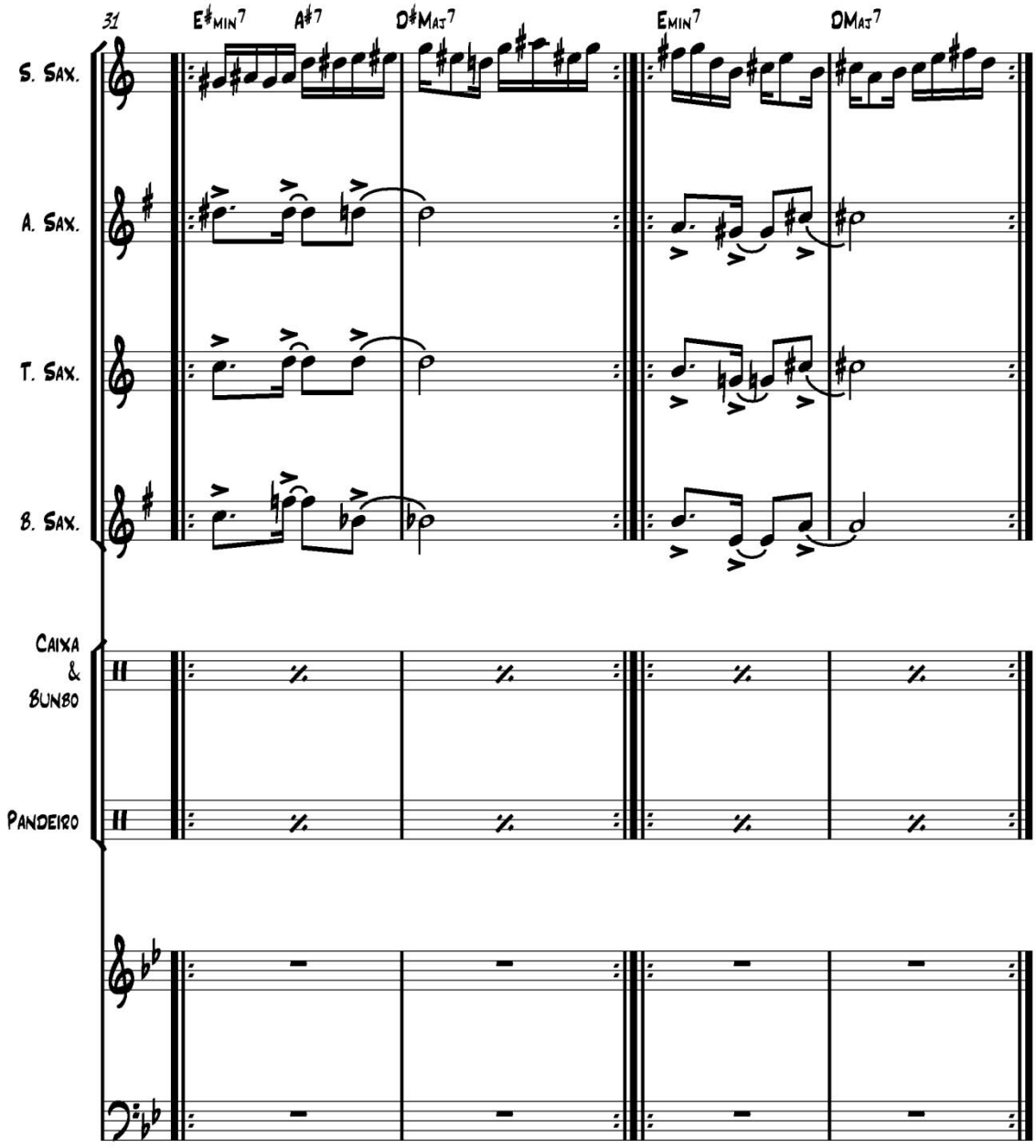

10
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Caixa & Bunbo
Pandeiro

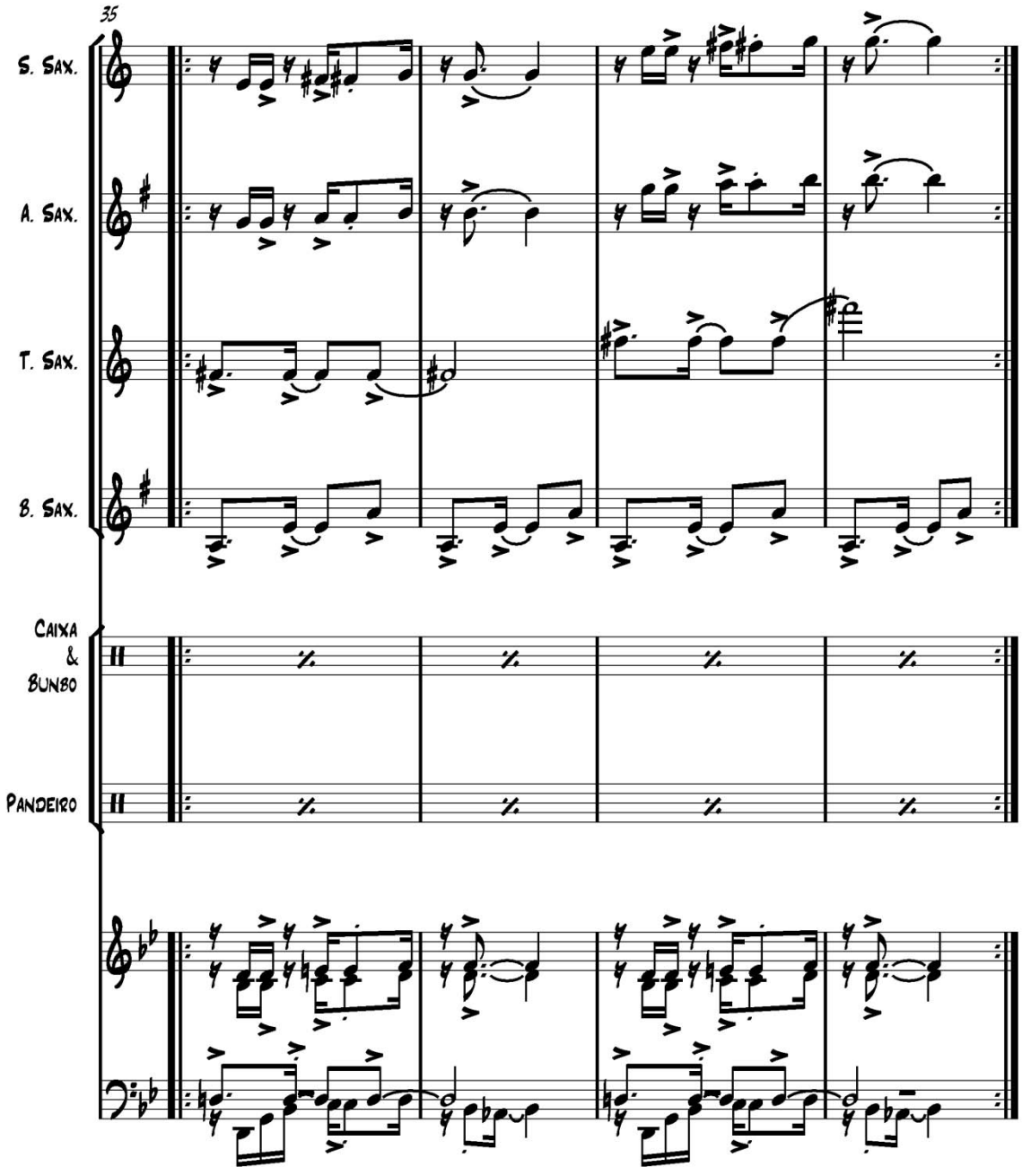

15
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Caixa & Bumbo
Pandeiro
1.
2.
1.
2.

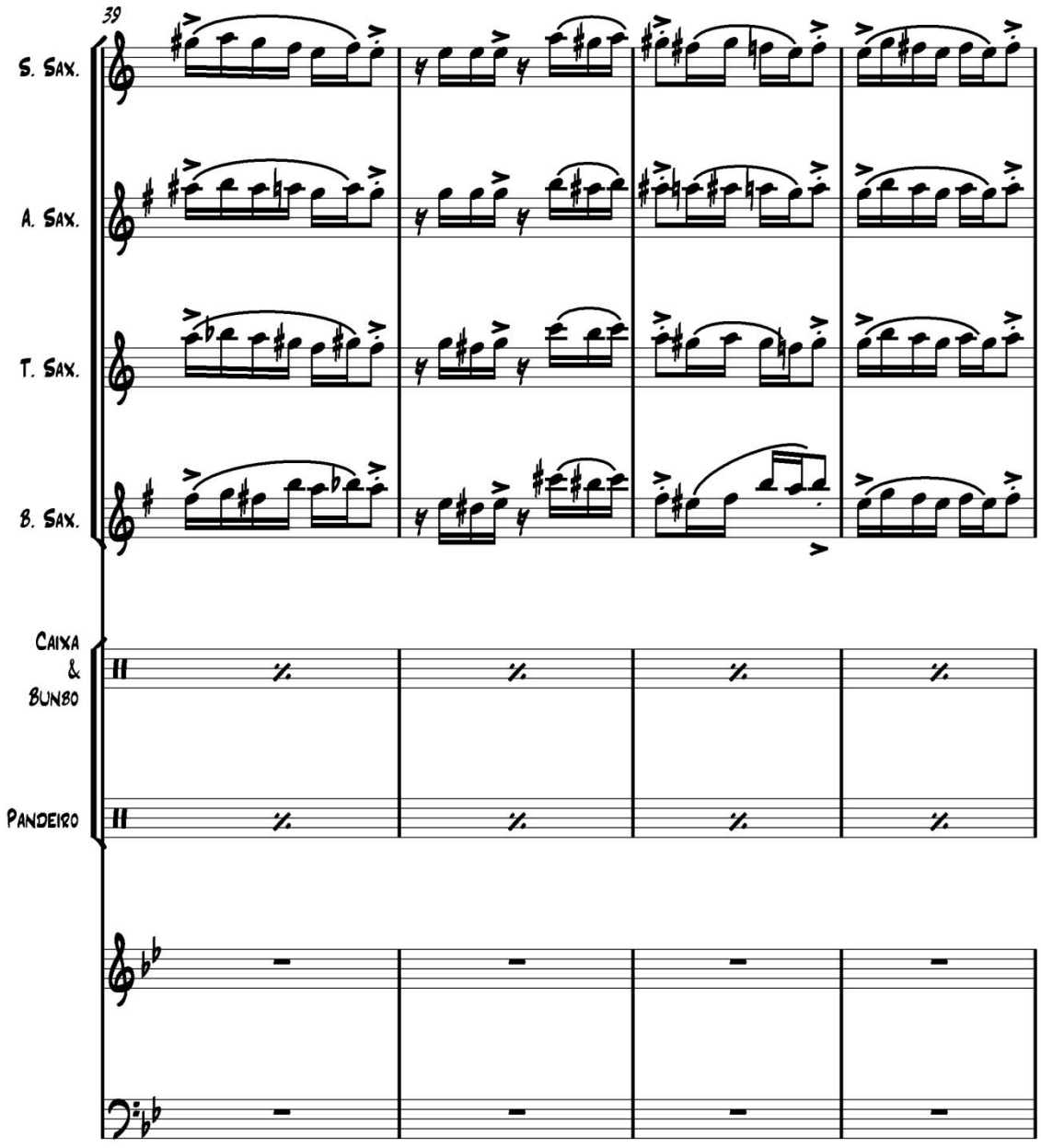

19
Bmin7
E7
Amin7
Dmin7
G7
Cmaj
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Caixa & Bunbo
Pandeiro

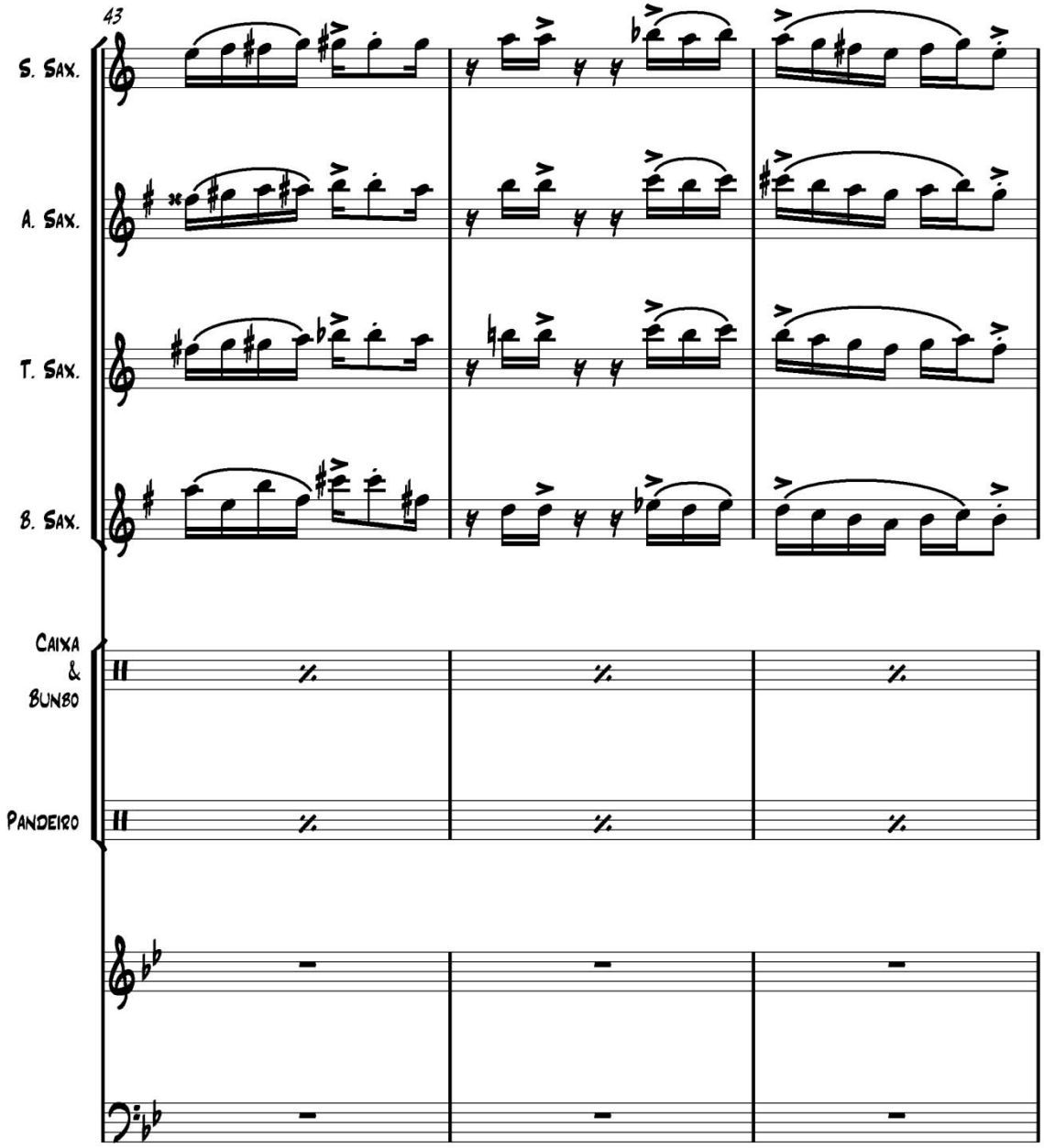

23
E♯MIN7
A♯7
D♯MAJ7
EMIN7
A7
DMAJ7
S. SAX.
A. SAX.
T. SAX.
B. SAX.
CAIXA & BUMBO
PANDEIRO

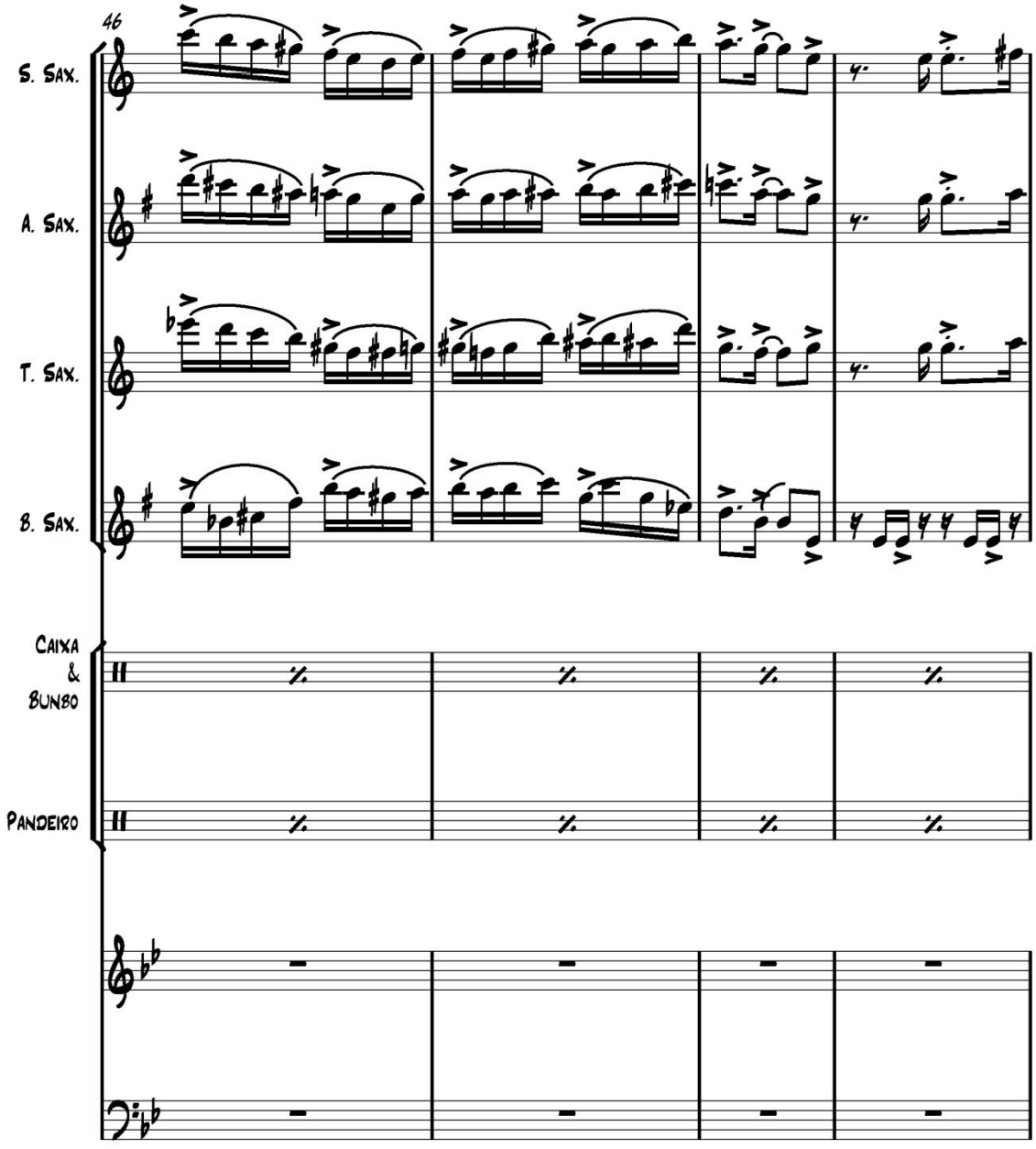

27
Bmin7
E7
Amin7
A7
Dmin7
G7
DMaj7
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Caixa & Bumbo
Pandeiro
2º vez pula para o compasso 35.

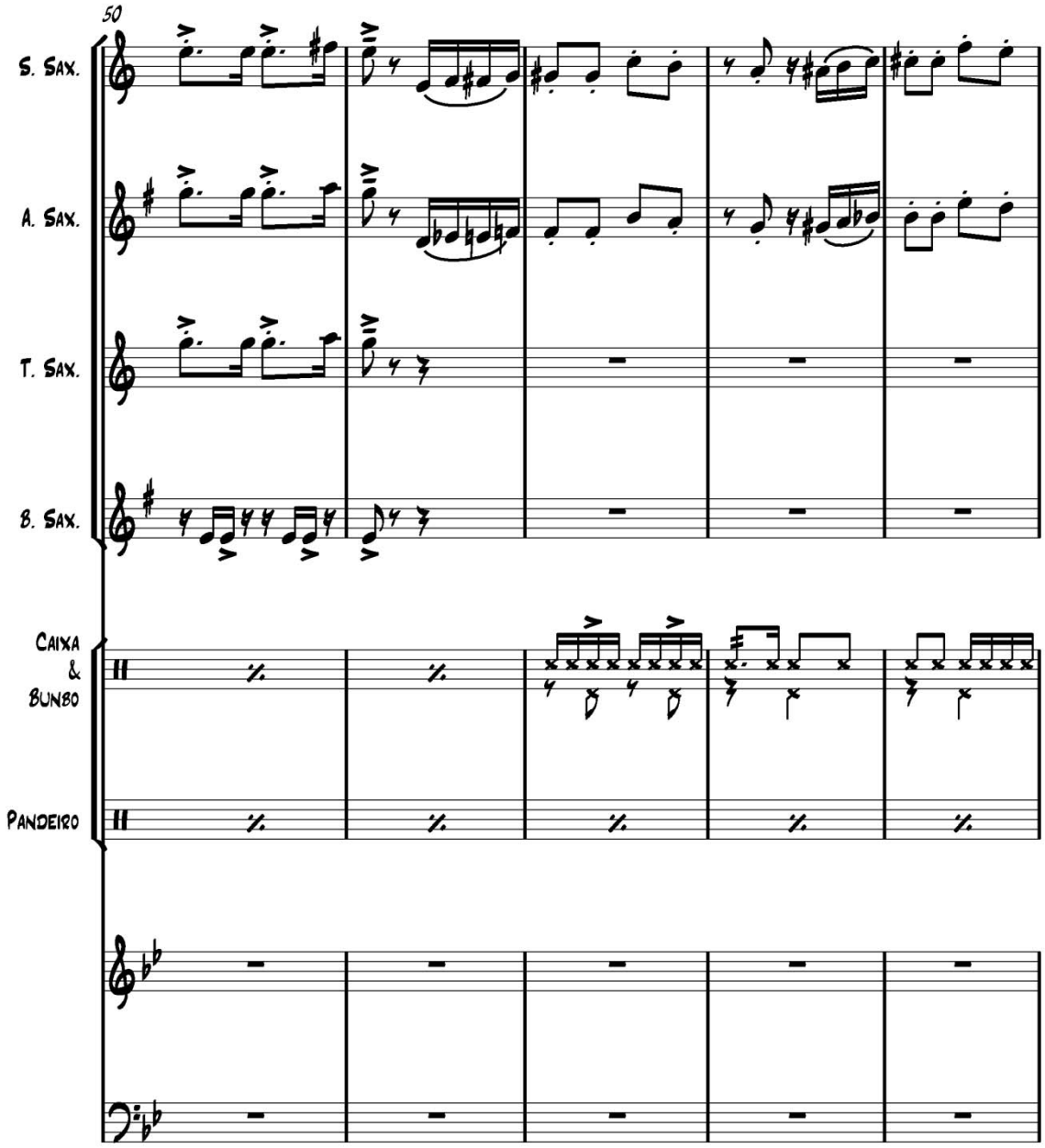

31
E♯MIN7
A♯7
D♯MAJ7
EMIN7
DMAJ7
S. SAX.
A. SAX.
T. SAX.
B. SAX.
CAIXA & BUMBO
PANDEIRO

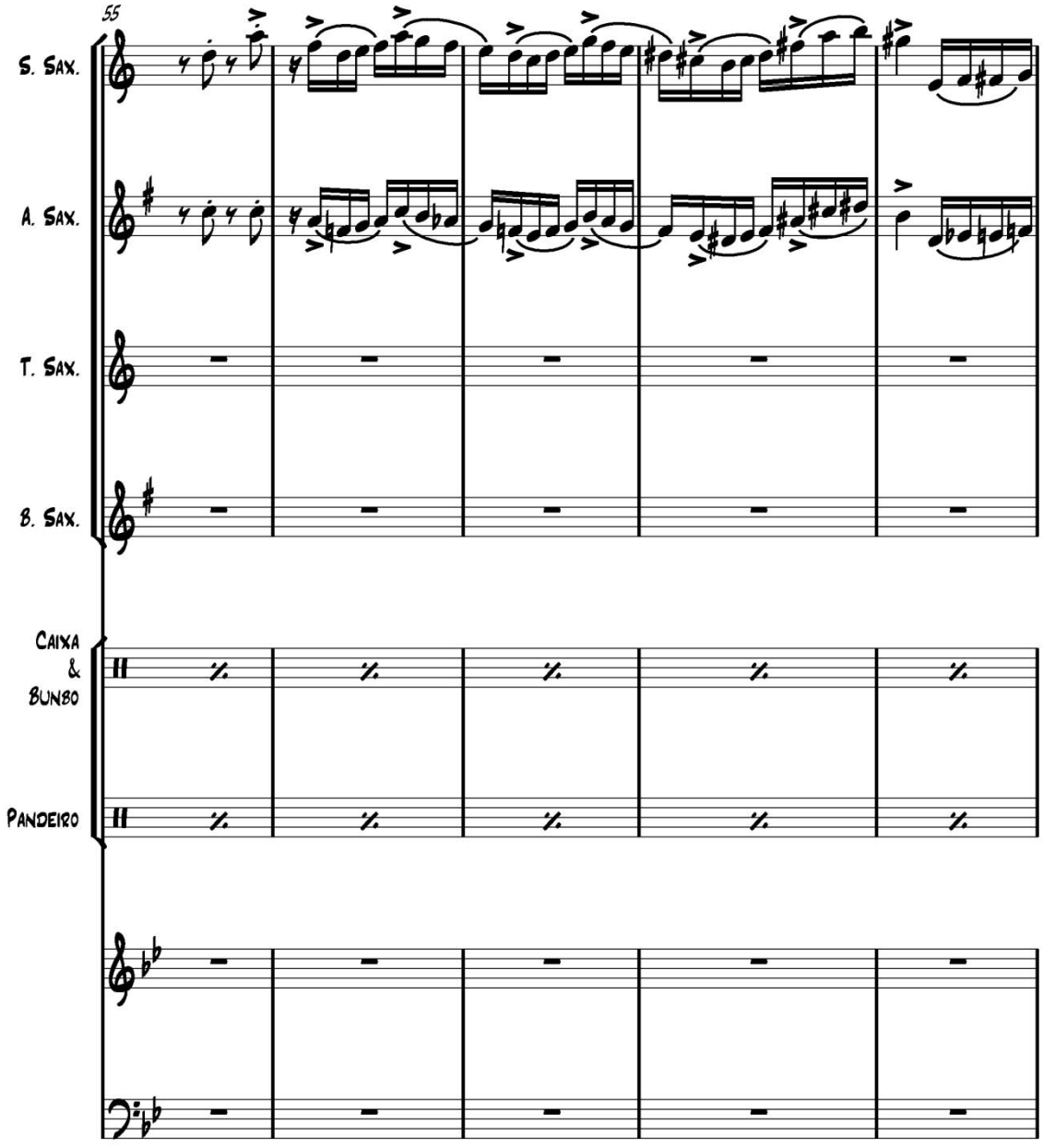

35
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Caixa
&
Bunbo
Pandeiro

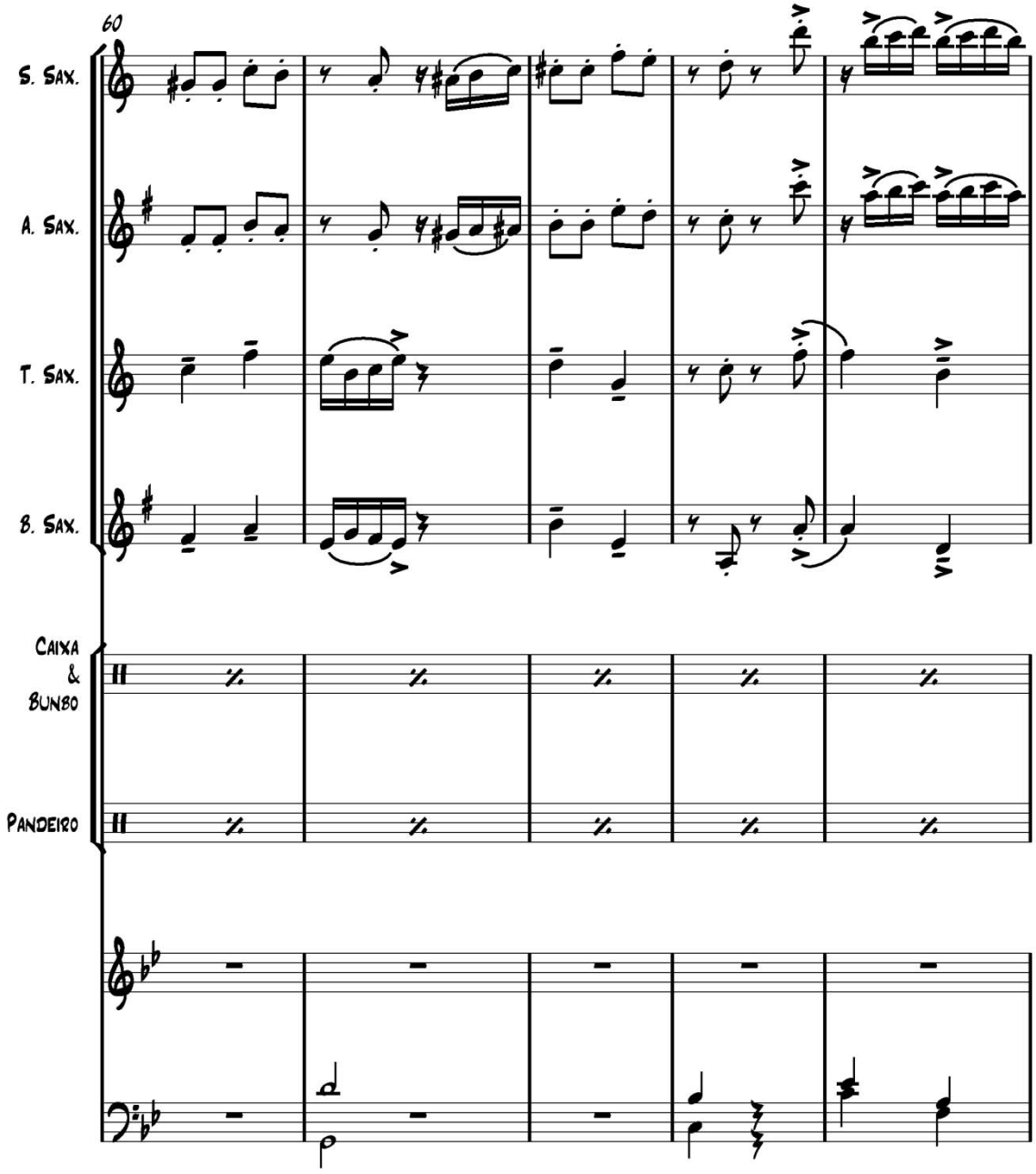

39
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Caixa & Bumbo
Pandeiro

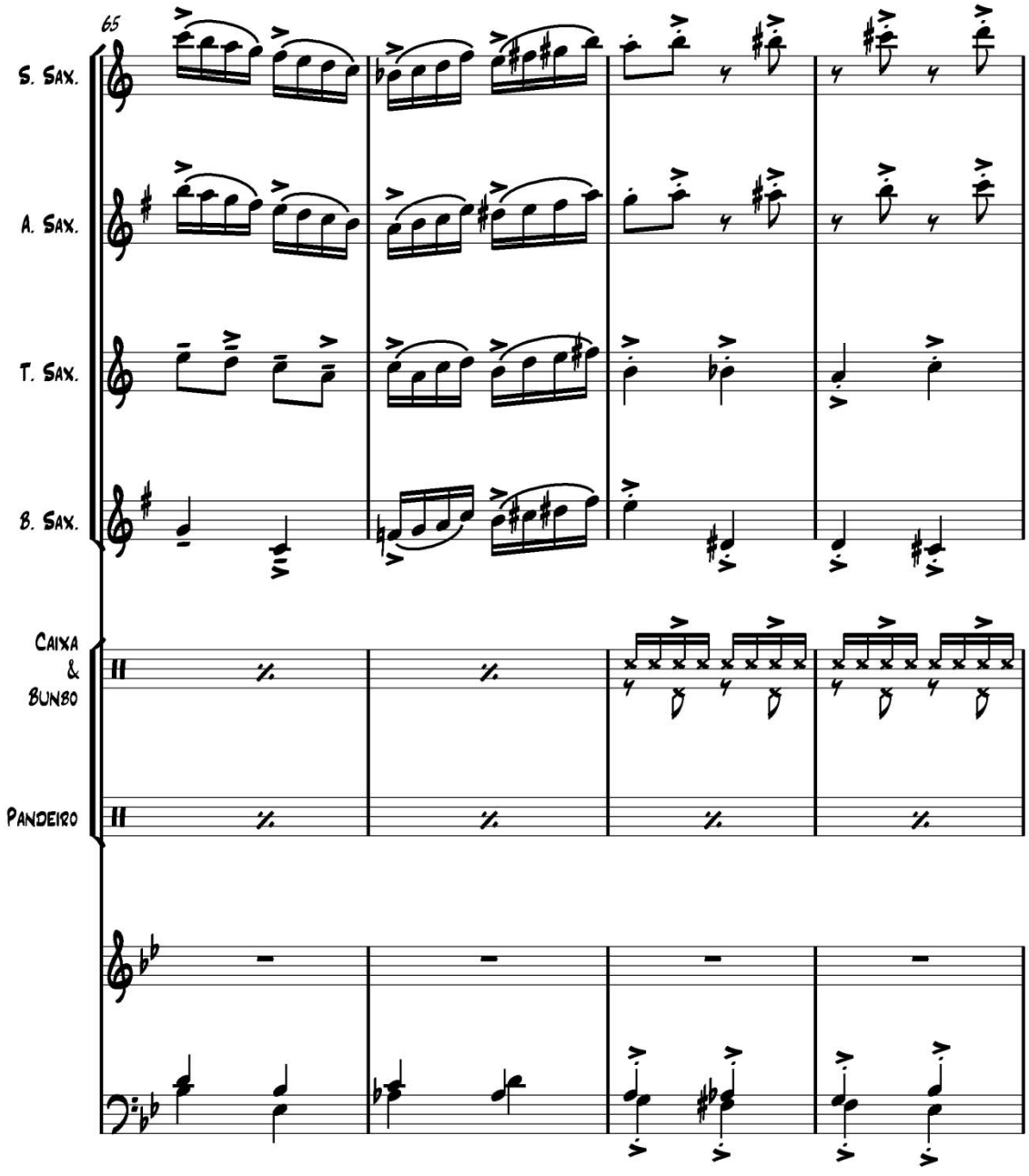

43
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Caixa & Bunbo
Pandeiro

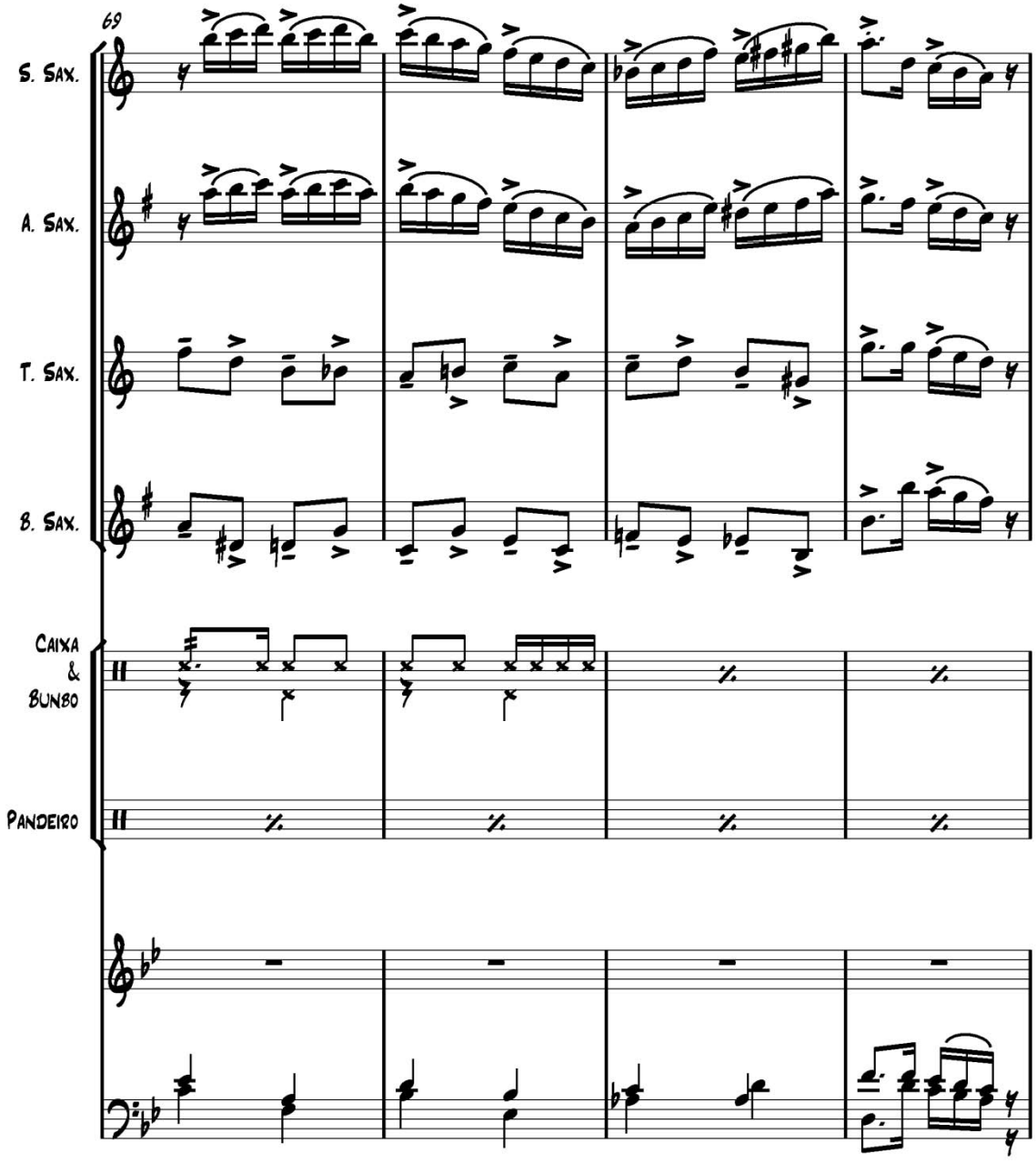

46
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Caixa & Bumbo
Pandeiro

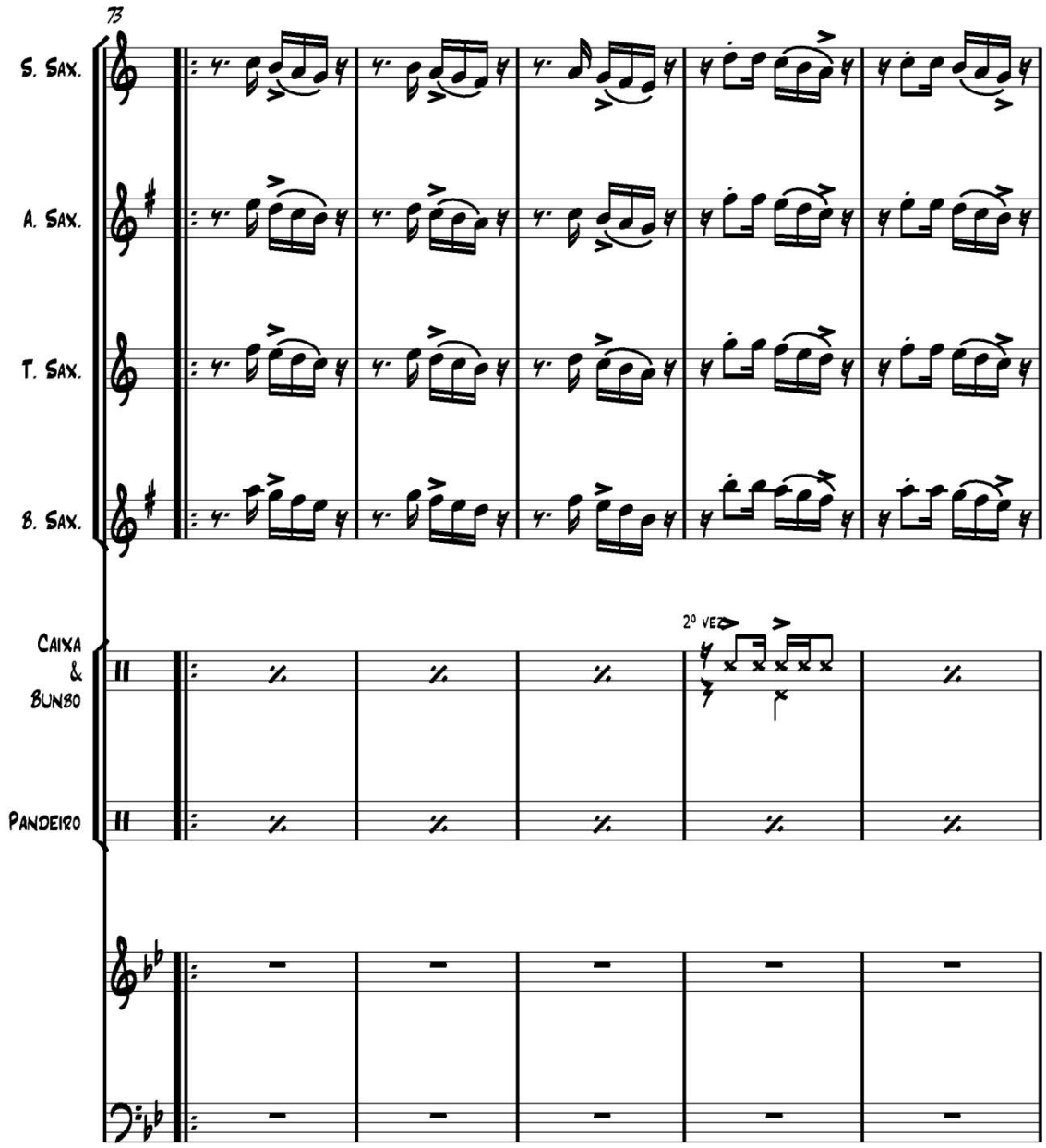

50
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Caixa & Bumbo
Pandeiro

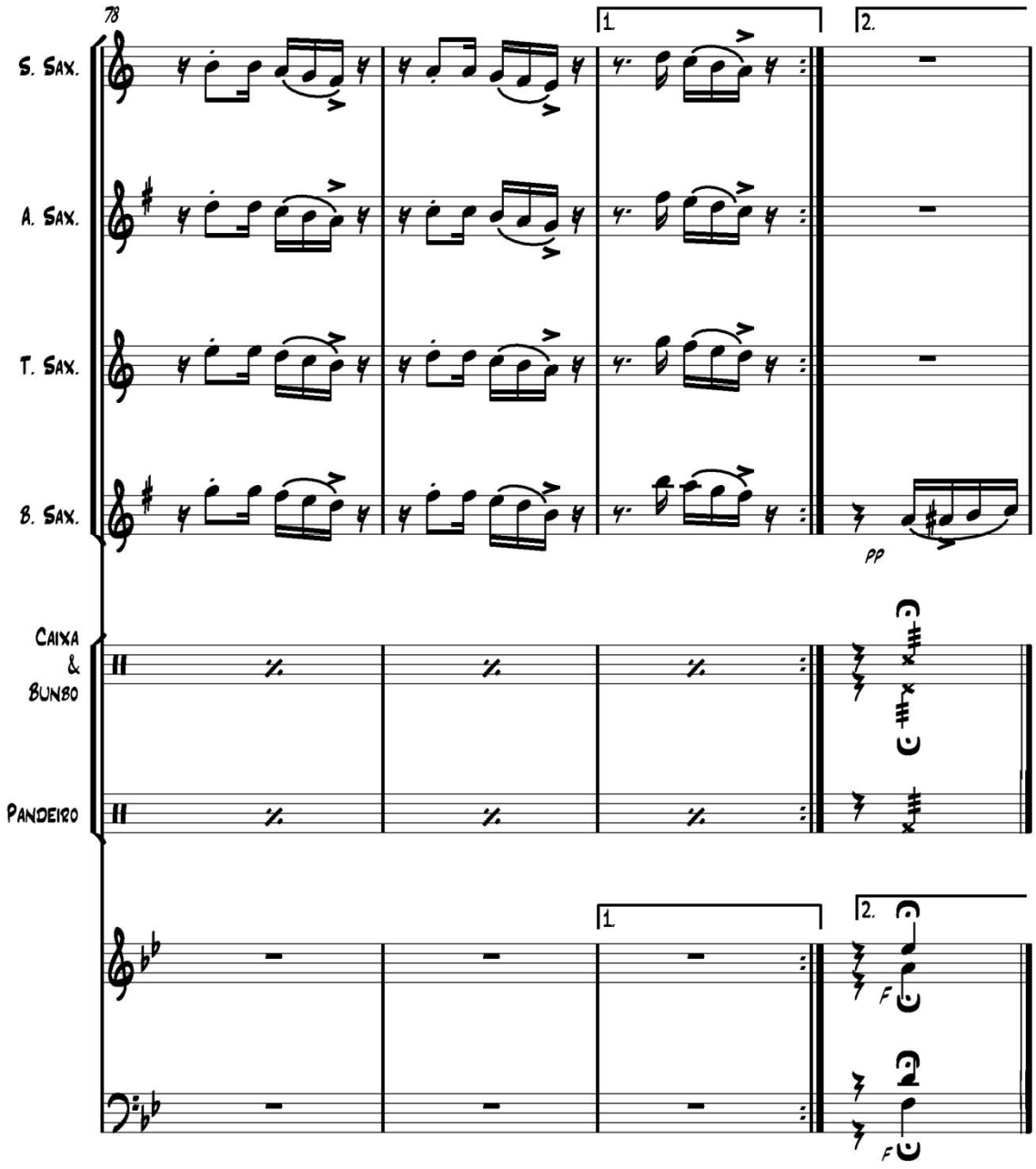

55
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Caixa & Bumbo
Pandeiro

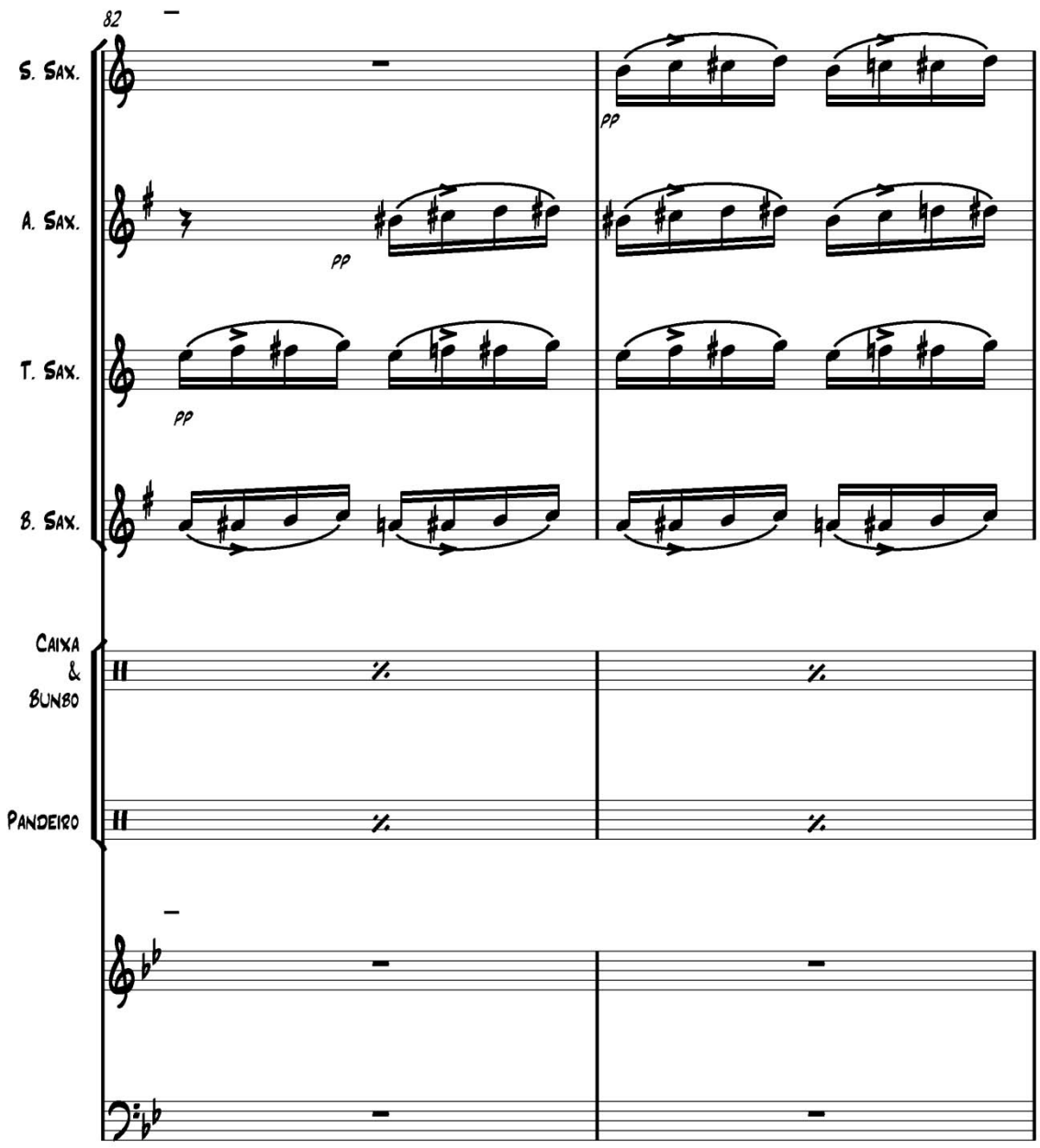

60
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Caixa & Bumbo
Pandeiro

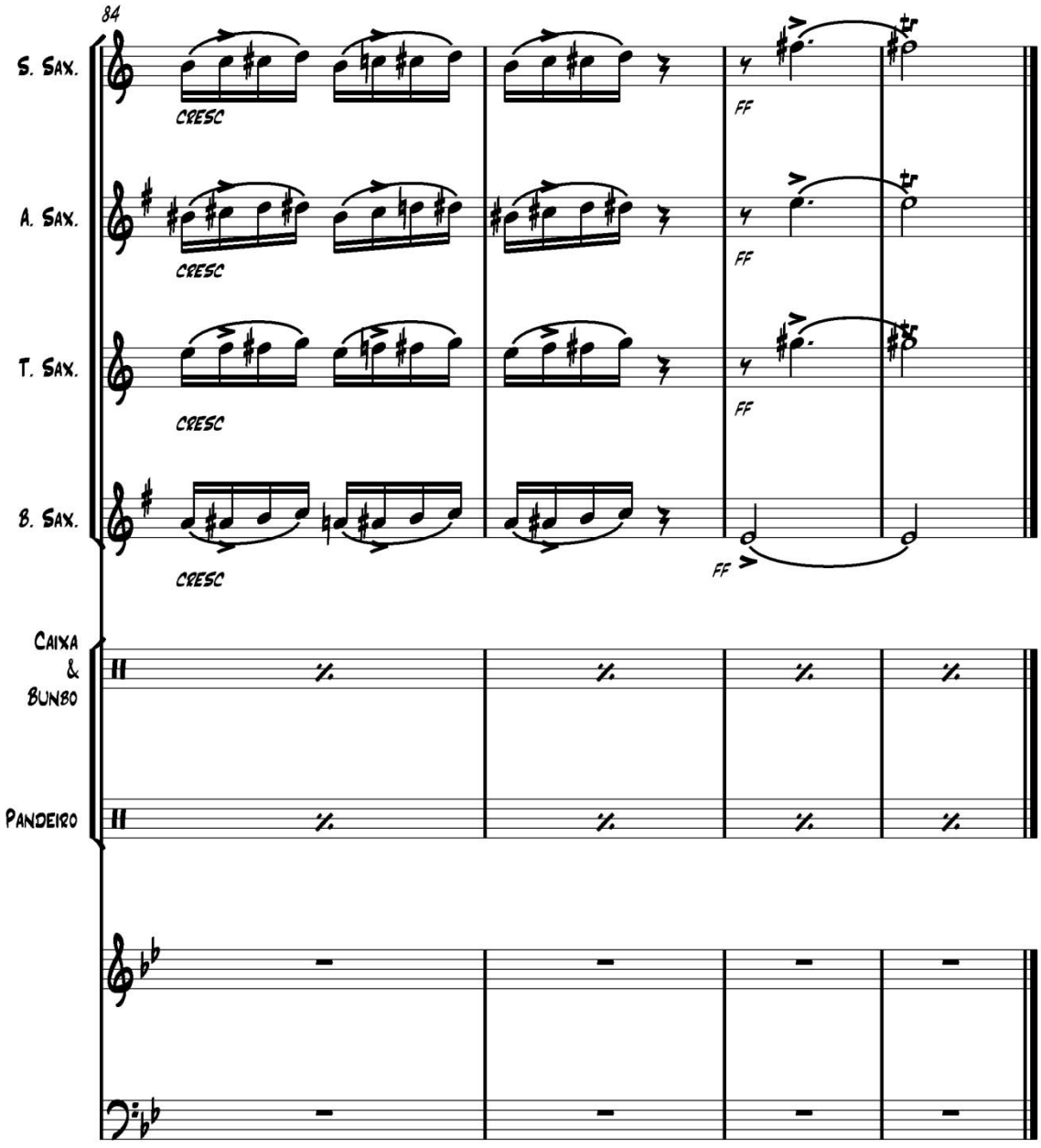

65
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Caixa & Bumbo
Pandeiro


69
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Caixa & Bunbo
Pandeiro


73
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Caixa & Bumbo
Pandeiro
2º vez


78
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Caixa & Bumbo
Pandeiro
1.
2.
pp
F
F


82
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Caixa & Bumbo
Pandeiro
pp
pp
pp


84
S. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
cresc
ff
Caixa & Bumbo
Pandeiro