



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

JOSÉ SIDNEY FERRAZ JUNIOR

ELABORAÇÃO DE COMPOSIÇÃO E ARRANJO PARA A FORMAÇÃO DE
SEPTETO A PARTIR DOS PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS DE MOZAR
TERRA

ELABORATION OF COMPOSITION AND ARRANGEMENT FOR THE
FORMATION OF A SEPTET FROM MOZAR TERRA'S COMPOSITIONAL
PROCEDURES

CAMPINAS

2024

JOSÉ SIDNEY FERRAZ JUNIOR

Elaboração de composição e arranjo para a formação de septeto a partir dos
procedimentos composicionais de Mozar Terra

*Elaboration of composition and arrangement for the formation of a septet from
Mozar Terra's compositional procedures*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte dos
requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em
Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

*Dissertation presented to the Arts Institute of the University
of Campinas as part of the requirements required to obtain
the title of Master in Music, in the area of Music: Theory,
Creation and Practice.*

ORIENTADORA: THAÍS LIMA NICODEMO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELO ALUNO JOSÉ SIDNEY FERRAZ JUNIOR, E ORIENTADO
PELO PROF^a DR^a THAIS LIMA NICODEMO

CAMPINAS

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

F413e Ferraz Junior, José Sidney, 1977-
Elaboração de composição e arranjo para a formação de septeto a partir dos procedimentos composicionais de Mozar Terra / José Sidney Ferraz Junior. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Thais Lima Nicodemo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes.

1. Terra, Mozar, 1950-2006. 2. Música instrumental - Brasil. 3. Composição (Música). 4. Arranjo (Música). 5. Piano. I. Nicodemo, Thais Lima, 1981-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Elaboration of composition and arrangement for the formation of septet from Mozar Terra's compositional procedures

Palavras-chave em inglês:

Terra, Mozar, 1950-2006

Instrumental music - Brazil

Composition (Music)

Arrangement (Music)

Piano

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Títuloção: Mestre em Música

Banca examinadora:

Thais Lima Nicodemo [Orientador]

Everson Ribeiro Bastos

Antonio Rafael Carvalho dos Santos

Data de defesa: 28-06-2024

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0005-1447-1799>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6784304392608514>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

JOSÉ SIDNEY FERRAZ JUNIOR

ORIENTADORA: THAÍS LIMA NICODEMO

MEMBROS:

1.PROF^a. DR^a. THAÍS LIMA NICODEMO

2.PROF. DR. ANTONIO RAFAEL CARVALHO DOS SANTOS

3.PROF. DR. EVERSON RIBEIRO BASTOS

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA 28/06/2024

Dedicatória

Dedico este trabalho a meus pais Zilda Aparecida de Almeida Ferraz e José Sidney Ferraz (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Thais Nicodemo, pela paciência e pela colaboração, essenciais para que este trabalho fosse conduzido de forma crítica e construtiva.

À Léa Freire, pela generosidade e pelo apoio desde o início deste trabalho e até muito antes. Não só pelos dados biográficos sobre Mozar Terra, mas sobretudo por seu profundo conhecimento como compositora e intérprete.

Aos professores Rafael dos Santos e Everson Ribeiro Bastos, pelas valiosas observações no exame de qualificação, fundamentais para a conclusão desta dissertação.

A Luiz Carlos de Siqueira, Wagner Chuim, Sizão Machado, Rodolfo Stroeter e Moema Terra Vieira, pelos dados importantíssimos sobre a biografia de Mozar e pelo convívio musical e pessoal.

À todos os músicos que de alguma forma tiveram contato pessoal ou profissional com Mozar Terra ao longo de sua carreira.

RESUMO

Mozar Terra foi pianista, compositor e arranjador. Nascido em Minas Gerais, na cidade de Lavras, em 1950, faleceu em 12 de Janeiro de 2006, na cidade de São Paulo. Acompanhou diversos artistas da música popular brasileira, em diferentes shows e gravações, tanto como instrumentista quanto arranjador.

Este trabalho tem por objetivo trazer um estudo de sua obra a partir de três composições e arranjos contidos no CD CADERNO DE COMPOSIÇÃO, seu único trabalho autoral. Através de um estudo analítico das composições e arranjos, pretendemos delinear as principais características de seu estilo, enquanto compositor e arranjador.

Ao final, o trabalho apresenta uma composição própria, realizada após a análise das peças de Mozar, a partir dos elementos musicais que caracterizam seu estilo particular.

Palavras-Chave: Música instrumental brasileira. Mozar Terra. Piano. Composição. Arranjo para música popular.

ABSTRACT

Mozar Terra was a pianist, composer and arranger. Born in Minas Gerais, in the city of Lavras, in 1950, he died on January 12, 2006, in the city of São Paulo. He accompanied several Brazilian popular music artists, in different shows and recordings, both as an instrumentalist and arranger.

This work aims to provide a study of his work based on three compositions and arrangements contained in the CD CADERNO DE COMPOSIÇÃO, his only authorial work. Through an analytical study of the compositions and arrangements, we intend to outline the main characteristics of his style, as a composer and arranger.

In the end, the work presents its own composition, created after analyzing Mozar's pieces, based on the musical elements that characterize his particular style.

Keywords: Brazilian instrumental music.Mozar Terra.Piano.Composition. Arrangement for popular music.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 Introdução A Sereia Voou

Fig. 2 Modulação tema parte B - A Sereia Voou

Fig. 3 Comparativo harmônico parte A - A Sereia Voou

Fig. 4 Comparativo harmônico parte A - A Sereia Voou

Fig. 5 Extensão da peça A Sereia Voou

Fig. 6 Intervalos recorrentes na estrutura melódica - A Sereia Voou

Fig. 7 Motivo melódico com alterações intervalares

Fig. 8 Arpejo descendente parte B com notas consonantes ao acorde Cmaj7

Fig. 9 Arpejo descendente parte B com notas consonantes ao acorde Db6/9

Fig. 10 Arpejo descendente parte B com notas consonantes ao acorde Cmaj7/G

Fig. 11 exemplo rítmico da clave de samba

Fig. 12 Redução dos sopros no início da repetição da parte A utilizando blocos fechados. (Do grave para o agudo temos sax barítono, trombone, sax tenor e trompete)

Fig. 13 Exemplo das duas formas de apresentação da peça “Subterrânea” no songbook CADERNO DE COMPOSIÇÃO (do agudo para o grave temos trompete, sax tenor, trombone e sax barítono)

Fig. 14 Extensão da peça Subterrânea

Fig. 15 - trecho da melodia da peça “Subterrânea” onde é possível visualizar as notas ligadas como principais “pausas” na melodia em sua maioria constituída por semicolcheias e com apenas duas pausas de fato.

Fig. 16 Trecho final da melodia da peça Subterrânea

Fig. 17 - voicings da peça Subterrânea compassos 1-16 e onde ocorrem os acentos, em sua maioria na segunda semicolcheia do tempo 1

Fig. 18 Padrão rítmico recorrente, realizado pelos demais instrumentos de sopro na peça Subterrânea

Fig. 19 Redução dos instrumentos de sopro nos primeiros 5 compassos da peça Subterrânea (do agudo para o grave: trompete, tenor e trombone)

Fig. 20 Redução compassos 18-21 (do agudo para o grave trompete, tenor e trombone)

Fig. 21 Ascensão compassos 1-9

Fig. 22 Ascensão compassos 9-16

Fig. 23 Ascensão compassos 17 ao 23 (fim da parte A da peça)

Fig. 24 Ascensão compassos 25-36 (parte B da peça)

Fig. 25 Extensão da peça “Ascensão”

Fig. 26 Variações na melodia dentro da peça “Ascensão”

Fig. 27 uso de intervalos de quarta no fim da parte A da peça Ascensão

Fig. 28 fim da parte B com o uso de 9ª na melodia

Fig. 29 Ritmo utilizado na introdução do arranjo da peça Ascensão

Fig. 30 primeira parte da introdução no arranjo da peça Ascensão

Fig. 31 segunda parte da introdução no arranjo da peça Ascensão (do agudo para o grave: trompete, tenor, trombone, barítono e piano. Na figura foi omitido baixo e bateria)

Fig. 32 Redução da linha de sopros dos 8 primeiros compassos da parte A no arranjo da peça Ascensão

Fig. 33 compassos 9-16 da parte A dentro do arranjo da peça Ascensão

Fig. 34 compassos 17-24 do arranjo da peça Ascensão

Fig. 35 repetição do tema A no arranjo da peça Ascensão

Fig. 36 final da repetição da parte A no arranjo da peça Ascensão

Fig. 37 Início parte B do arranjo para a peça Ascensão

Fig. 38 Final parte B no arranjo da peça Ascensão (trompete, tenor, barítono, trombone e piano)

Fig. 39 trecho do tutti com abertura de vozes no arranjo da peça Ascensão

Fig. 40 Tutti em oitavas dentro do início da parte A do arranjo da peça Ascensão

Fig. 41 final do tutti da parte A no arranjo da peça Ascensão

Fig. 42 CODA no arranjo da peça Ascensão

Fig. 43 Compassos 1-2 de “Terra Firme”, onde os acordes alternam entre Bm7 e Am7

Fig. 44 Fim da introdução de "Terra Firme" utilizando a sequencia Em7-F/G-G/A e F#7sus4

Fig. 45 compasso 5 a 8 da peça "Terra Firme"

Fig. 46 "Terra Firme" compassos 18-22

Fig. 47 "Terra Firme" compassos 13-17

Fig. 48 "Terra Firme" compassos 18-22

Fig. 49 "Terra Firme" compassos 23-26

Fig. 50 Final da peça "Terra Firme" compassos 28-33

Fig. 51 Início do arranjo para a composição "Terra Firme"

Fig. 52 Introdução sopros e contrabaixo no arranjo da peça "Terra Firme"

Fig. 53 Início da parte A do arranjo da peça "Terra Firme"

Fig. 54 Continuação parte A do arranjo para a peça "Terra Firme"

Fig. 55 segunda parte do tema A do arranjo para a peça "Terra Firme"

Fig. 56 Início parte B do arranjo para a peça "Terra Firme"

Fig. 57 Segunda seção parte B do arranjo da peça "Terra Firme"

Fig. 58 Trecho final do arranjo para a peça "Terra Firme"

Sumário

INTRODUÇÃO	14
1.1 Mozar Terra - carreira e trajetória musical	16
1.2 Estação Santa Fé e outras conexões	20
1.3 Alguns grupos e trabalhos fonográficos	23
1.3.2 Quarteto Livre.....	25
1.3.3 Disco Caderno de Composição.....	26
2. O SAMBA JAZZ E OUTRAS REFERÊNCIAS MUSICAIS NA OBRA DE MOZAR TERRA..	
29	
2.2 Notas sobre o samba jazz.....	31
2.3 Colocações sobre a seção rítmica no samba jazz.....	37
2.4 Outras referências musicais relevantes	42
3. ANÁLISE DE COMPOSIÇÕES E ARRANJOS	45
3.1 A Sereia voou.....	47
3.1.1 Forma.....	49
3.1.2 Análise harmônica	50
3.1.3 Análise Melódica	55
3.1.4 Análise do arranjo para septeto.....	58
3.1.5 Outras considerações	61
3.2 Subterrânea	62
3.2.3 Análise melódica.....	63

3.3.1 Forma.....	69
3.3.4 Análise do arranjo.....	77
4.ELABORAÇÃO DE COMPOSIÇÃO E ARRANJO PARA SEPTETO.....	88
4.2 Processo Criativo da Composição	88
4.3 Procedimento Composicional.....	89
4.4 Procedimento de Arranjo	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	105
APÊNDICE	109

INTRODUÇÃO

Meus primeiros contatos com o trabalho do pianista e compositor Mozar Terra surgiram ainda na graduação em Música Popular na UNICAMP, em meados de 1998, através da escuta do único trabalho fonográfico do grupo Quarteto Livre, PRA QUE MENTIR¹ (Lumiar, 1995). O álbum foi apresentado a mim por Antonio Dias (Naná)², quando o Instituto de Artes possuía uma banca de discos e livros anexa a sua extinta cantina, onde os alunos podiam apreciar e adquirir CDs e LPs brasileiros e importados que tocavam nas caixas de som da banca. O disco, com formação de quarteto, trazia consigo grandes nomes da música instrumental brasileira: o baterista Tutty Moreno, o contrabaixista Sizão Machado, o saxofonista Teco Cardoso e o pianista e compositor Mozar Terra. Tratava-se de um trabalho realizado com acuidade técnica e musical e que, em termos de sonoridade, parecia se diferenciar dentro do panorama da música instrumental brasileira, e da sonoridade de correntes já consolidadas como a música de Egberto Gismonti ou ainda a música de Hermeto Pascoal, dentro da Escola Jabour³, com a qual eu tinha tido contato até então. Deste modo, partindo do referencial musical do grupo Quarteto Livre e, posteriormente, do trabalho autoral de Mozar Terra com o disco CADERNO DE COMPOSIÇÃO, surgiu a idéia de me dedicar a um trabalho de pesquisa centrado neste segundo,

¹Ao longo do trabalho, utilizaremos letras maiúsculas para distinguir nomes de discos da seguinte forma: PRA QUE MENTIR, referindo-se ao nome do álbum.

Breve descrição disponível em www.brazucadiscos.com.br/produtos.php?id=673

² Antonio Dias recebeu o apelido de “Naná” por conta de sua semelhança com o percussionista Naná Vasconcelos (*in memorian*). Além de ter tido uma pequena loja de discos que funcionava de forma anexa a cantina do Instituto de Artes da Unicamp. Naná ainda hoje é um grande apreciador e incentivador da música popular instrumental brasileira.

³ Em sua tese de doutorado, FERREIRA (2018), descreve a escola Jabour como um movimento envolvendo os músicos que compunham o grupo de Hermeto Pascoal dentro de sua ideologia musical, seguindo o conceito norte americano de “workband”. Muito embora esta relação interpessoal não se constitua necessariamente da mesma forma, tem-se uma construção musical baseada em afinidades entre os componentes do Quarteto Livre, bem como em outros trabalhos relativos a carreira de Mozar Terra.

buscando investigar as particularidades musicais de um compositor cuja sonoridade parecia se diferenciar no campo da música instrumental brasileira.

Deste modo, estruturamos o trabalho em quatro capítulos distintos. O primeiro, traz aspectos biográficos de Mozar Terra, dando especial atenção à sua interação com a comunidade musical da qual fazia parte e que teve um papel importante ao longo de sua carreira. Sendo assim, o uso de textos, depoimentos e entrevistas são de extrema valia para mapear seus trabalhos mais relevantes, bem como trazer luz a circunstâncias que tenham importância ou que possam ter ligação relevante com a trilha seguida por Mozar Terra ao longo de sua carreira enquanto compositor, arranjador e intérprete.

No segundo capítulo, pretendemos relacionar aspectos de sua obra com movimentos musicais que entendemos como correlatos. Tomamos aqui como referência importante o samba jazz, demonstrando de que maneira o processo de hibridação que é parte constitutiva do próprio samba jazz está presente na música de Mozar, bem como a própria bossa nova, além de outros gêneros e estilos como o samba, a gafieira e o choro. Destacamos os pesquisadores Marcelo Silva GOMES, em seu trabalho “Samba-Jazz Aquém e Além da Bossa Nova”, de 2010; Gilberto Alves FAVERY, em seu trabalho “O Idiomatismo Musical de Dom um Romão: Um dos Alicerces da Linguagem do Sambajazz na Bateria”, de 2018, o trabalho do pesquisador Guilherme Marques DIAS, com seu trabalho “Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)” (2013) e a pesquisa de Fabio SANTOS: “Estamos aí: um estudo sobre as influências do jazz na bossa nova”, de 2006, que demarcam pontos importantes tanto da história da música popular, quanto de alguns dos estilos que viriam a influenciar as composições e arranjos de Mozar. Um outro aspecto a ser abordado será a relação de seu trabalho com o samba de gafieira, estilo que acabou dando o nome do seu próprio grupo já no fim de sua carreira : “Gafieira Chic”.

Já no terceiro capítulo, devemos nos aprofundar nas análises de três composições específicas dentro da carreira de Mozar Terra: A Sereia Voou, Subterrânea e Ascensão, peças analisadas de acordo com seu registro no CD CADERNO DE COMPOSIÇÃO, seu único disco autoral de carreira. Sua análise contemplará aspectos relativos a forma, análise harmônica, análise melódica, além de demonstrar como as peças tiveram seus arranjos constituídos do ponto de vista

da instrumentação e da condução de vozes. Para este fim destacamos alguns autores como Sérgio FREITAS, com o trabalho “Teoria da Harmonia na Música Popular”, Carlos ALMADA em seu trabalho “Arranjo”, do ano 2000 e Ian GUEST em seu “Arranjo: Método prático”, de 2009, além de outros autores que julgamos necessários, para a elucidação de aspectos ligados ao desenvolvimento e análise dos arranjos. Feito isso, o último capítulo contemplará uma composição desenvolvida no intuito de apresentar as principais características presentes nos arranjos de Mozar Terra, incluindo aspectos harmônicos, fraseológicos e de arranjo, além da instrumentação que julgamos ser a mais proeminente dentro de sua carreira: uma seção rítmica constituída de piano, baixo e bateria e uma seção de sopros contendo saxofone alto/barítono, trompete, trombone, saxofone tenor/soprano.

1.MOZAR TERRA: ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Este capítulo, tem como premissa tratar sobre os aspectos biográficos da trajetória de Mozar Terra, abordando os discos e trabalhos musicais que julgamos mais representativos de sua carreira.

1.1 Mozar Terra - carreira e trajetória musical

Pianista, compositor e arranjador, o mineiro Mozar Terra nasceu em Lavras no dia 05 de Novembro de 1950 e faleceu em 09 de Fevereiro de 2006, na cidade de São Paulo⁴. Seus primeiros contatos com a música vieram do ambiente familiar. Seu pai, boêmio segundo o próprio Mozar, tocava violão e foi sua primeira influência musical. Aos 6 anos já tirava sons do cavaquinho, habilidade que sua avó não gostava e nunca aprovou. A partir dos quatorze anos, iniciou sua carreira profissional tocando nos bailes da cidade. Neste período também aprendeu

⁴ MOZAR Terra. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26107/mozar-terra>. Acesso em: 04 de novembro de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

vibrafone e contrabaixo para poder se apresentar com a banda⁵. Em fins dos anos 1960, Mozar muda-se para São Paulo onde conhece o baterista Luis Chuim Siqueira, que morava no Rio de Janeiro e mudou-se pra São Paulo em 1970. Na busca por conhecer novos músicos e fazer novos contatos conheceu o pianista Miguel Duarte, apresentado por Chuim. Após se conhecerem e ficarem amigos, Mozar convidou Chuim para um trabalho em um pequeno bar de samba no Bexiga.

Naquele período, o bairro do Bexiga era um dos maiores redutos boêmios da cidade de São Paulo, com diversos bares e restaurantes com música ao vivo, onde os músicos se apresentavam diariamente e praticamente sem interrupções até a madrugada, como o próprio Chuim descreve: "Era uma loucura, o bar era pequeno, mas tinham uns quatro conjuntos que se revezavam até as quatro da manhã. Depois vinham as "canjas" até as cinco, cinco e meia."⁶ Para este trabalho, Mozar convidou ainda o baixista Waldir e a cantora Ana Maria Brandão, que viria a ser sua esposa por um período que se estenderia até sua mudança para a Europa. Depois deste trabalho, surge outra oportunidade, desta vez no extinto restaurante Paddock, na Rua da Consolação com a Avenida São Luis, onde desta vez Chuim indica o contrabaixista Jorge Oscar para compor o trio: "[...]o Jorge era meu compadre, já tínhamos tocado muito no Lafayette lá no Rio de Janeiro[...]"⁷

Tocando no Paddock, surge o convite para gravar o antigo programa da rádio Eldorado "Um Piano ao Cair da Tarde". A rádio Eldorado nasceu em 1958, por concessão do então presidente Juscelino Kubitschek à família Mesquita, a então proprietária do jornal *O Estado de S. Paulo*. Teve seu auge entre as décadas de 1970 e 1980, tornando-se referência em jornalismo e música de qualidade.⁸ O programa também era conhecido por divulgar alguns grandes nomes do piano jazz como Oscar Peterson, além de grandes nomes do piano brasileiro como Amilton Godoy, o também cantor Dick Farney⁹, Luiz Eça, Guilherme Vergueiro, entre outros.

⁵ Disponível em <https://www.instrumentalsescbrasil.org.br/artistas/mozar-terra>

⁶ Entrevista concedida por Luis Chuim Siqueira, realizada em 07/05/2021

⁷ Entrevista concedida por Luis Chuim Siqueira, realizada em 07/05/2021

⁸ Disponível em <http://www.observatoriодаimprensa.com.br/radio/um-piano-ao-cair-da-tarde/>

⁹ Assim como Nat King Cole, Dick Farney era pianista posteriormente passou a atuar também como cantor.

Ainda trabalhando juntos, no ano 1972 gravaram o disco do baterista Amado Maita¹⁰, no estúdio Reunidas da TV Gazeta, na avenida Paulista, com arranjos do guitarrista Antonio Barbosa e do próprio Mozar.

Por volta de 1975, vários músicos brasileiros decidem ir para a Europa, entre eles Mozar, que se instala em Paris e posteriormente o próprio Chuim; além deles, transferiram-se os bateristas Nenê e Amado Maita, o contrabaixista Pete Wooley, entre outros. Lá conhece o baterista Edison Machado¹¹ e realiza diversas apresentações junto com o grupo Boa Nova, já residindo na Dinamarca.

No início dos anos 80, por conta da escassez de trabalhos, vários destes instrumentistas que haviam migrado para a Europa retornaram ao Brasil, e alguns deles passam a conviver num local conhecido como Bororé, na região do Grajaú, dentro da cidade de São Paulo. Tratava-se de um sítio cujo proprietário era um alemão conhecido como “seu Gunter”, que possuía diversas casas no espaço disponíveis para locação¹². O primeiro a se mudar pra lá foi Amado Maita, juntamente com a produtora Miriam Taubkin. Lili, ex mulher do contrabaixista Pete Wooley foi em seguida. Também foram para lá a flautista Léa Freire, então casada com o contrabaixista Sizão Machado, o pianista Guilherme Vergueiro com sua esposa e por último Mozar Terra, com sua esposa dinamarquesa Denise e sua filha Moema ainda pequena. Após algum tempo vivendo no Brasil, decide retornar à Dinamarca, morando em um imóvel da família de sua esposa. Mesmo conhecendo e tocando com os melhores músicos de jazz de lá, mais uma vez por conta da escassez de trabalhos decide mudar para Paris por volta de 1985, onde passou a viver num apartamento no quinto andar de um edifício próximo ao “Canal Bizet”, local que congregava outros artistas e músicos brasileiros. Entre eles o baterista Sidney Barreto conhecido como “Passarinho” e o saxofonista camaronês Manu di Bango, falecido em 2020 em virtude da

¹⁰Amado Maita também era cantor, compositor e violonista, onde interpreta as canções que estão no álbum de 1972. O trabalho foi relançado em 2018 pela Patuá Discos, em comemoração aos 70 anos de idade do músico.

¹¹ Edison machado foi um dos nomes mais representativos dentro do estilo conhecido como sambajazz, e que será abordado no decorrer deste trabalho.

¹² Léa Freire, em entrevista concedida em 27/10/2021

pandemia de coronavírus¹³. Também foi neste período que teve contato com o cantor e violonista Filó Machado, o contrabaixista Kzam Gama, que gravou em seu CD CADERNO DE COMPOSIÇÃO, o baterista Nenê, entre outros. É também do baterista Nenê, o arranjo feito para octeto de uma de suas composições “Luzes de Vênus” que também está no mesmo disco.

Vivia basicamente tocando na noite, bares, restaurantes e eventos. Tocou muito com um dueto conhecido como Les Actuelles, duo de transformistas que interpretavam música brasileira, seguindo os moldes do grupo Secos e Molhados. Ainda neste espaço onde Mozar viveu, havia um porão onde os músicos podiam se reunir para ensaios ou encontros musicais. Sempre muito generoso, ajudou diversos músicos, abrigando-os em sua própria casa. Entre eles Guilherme Vergueiro, outro grande pianista e parceiro. Trabalhou muito na noite de Paris nas chamadas “Galas”, festas sociais ou corporativas onde havia música ao vivo. Outros espaços onde Mozar se apresentou neste período foram o “Discofage”¹⁴ e o “Le Trois Mailletz”¹⁵, locais onde sempre marcava presença na Paris dos anos 1980 e 1990. Seu último registro musical foi no Teatro São Pedro, em São Paulo, no show “Toca Samba Mozar”, no dia 8 de Novembro de 2005. Segundo o contrabaixista Sizão Machado, o show recebeu este nome graças ao pianista dinamarquês Jesper Hedgaard que morou no Brasil e tocou muito com diversos músicos daqui, dentre eles o próprio Sizão Machado. “[...]o Jesper quando veio pro Brasil, a gente começou a tocar junto e tal, e a gente ia pra gigs: eu, ele e o Duda Neves. E ele queria tocar samba, mas ele achava que o samba era como eles tocavam por lá, tipo tum-tum, tum-tum...era bossa nova né? E eu tocava de outro jeito...e ele falava *Sissão por favor, toca samba, você não está, toca samba, você fica toca funk*, e a gente sempre brincava com isso...daí a gente quebrando tudo no show da Joyce, eu chegava bem pertinho do ouvido do Mozar e falava: toca samba Mozar, toca samba!...bom, quando chegou a hora de dar nome ao show do Teatro São Pedro pensei: ah, o show vai chamar Toca

¹³ Disponível em

<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/03/24/manu-dibango-saxofonista-e-lenda-do-afro-jazz-morre-apos-testar-positivo-para-coronavirus.ghtml>

¹⁴ Espaço musical próximo a universidade de Sorbonne que abrigava grandes nomes do jazz francês, como o pianista Michel Legrand (MARANA, 31).

¹⁵ Um dos mais antigos e importantes jazz clubs de Paris, onde já tocaram grandes nomes do jazz como Dizzy Gillespie, Bohn Coltrane, Bud Powell, entre outros. Já na década de 2010, revelou a cantora francesa Zaz.

Samba Mozar! [...]”¹⁶ Esta seria a apresentação que marcaria o fim de sua carreira, ao lado de amigos e alguns dos mais célebres músicos brasileiros que fizeram parte de sua jornada enquanto compositor e intérprete.

Era um pai muito dedicado e sempre preocupado com a educação de sua filha, mantendo aulas de piano e língua portuguesa, na tentativa de manter suas raízes brasileiras, mesmo vivendo fora de seu país¹⁷ de origem. Vítima de um câncer no pulmão, Mozar Terra faleceu no dia 02 Fevereiro de 2006.

1.2 Estação Santa Fé e outras conexões

Um espaço bastante conhecido no distrito de Barão Geraldo na cidade de Campinas entre os anos de 1998 a 2010 foi o Estação Santa Fé. Tratava-se de um restaurante, que acabou convertendo-se em uma espécie de espaço cultural, congregando diversos músicos e estudantes de música popular da Unicamp daquele período, permitindo que diversos grupos pudessem ser constituídos e pudessem se apresentar. Não obstante, o espaço foi um dos pontos preferidos da comunidade intelectual e acadêmica de Campinas daquele período, justamente pela sua proximidade com o *campus* e seu caráter informal, assim como eram muitas vezes as apresentações, ou no jargão musical as “gigs”¹⁸. Foi justamente em uma destas apresentações, juntamente com o baterista Wagner Chuim e o saxofonista Manu Falleiros, que surgiu a idéia de fazer uma homenagem a Mozar Terra, no dia 16 de agosto de 2008 convidando alguns músicos que fizeram parte do grupo Gafieira Chic, nome dado ao seu último grupo antes de sua morte. Ficamos então com a incumbência de convidar os instrumentistas e preparar o repertório. Esta primeira apresentação foi construída, sem que tivesse qualquer arranjo ou material para esta

¹⁶ Entrevista concedida por Sizão Machado em Dezembro de 2021.

¹⁷ Entrevista concedida por sua filha Moema Terra Vieira em 05/05/2021

¹⁸ O termo gig, refere-se a apresentações mais informais e que acontecem eventualmente SILVA (2018, p. 20).

formação em mãos além do disco. Por este motivo, foi necessário escrever e transcrever o que fosse possível, sem que naquele período tivéssemos qualquer experiência em edição ou escrita de arranjo para uma formação como aquela. Foram convidados a flautista Léa Freire, o saxofonista Vinícius Dorin¹⁹, o contrabaixista Zé Alexandre Carvalho, o trompetista Rubinho Antunes, o trombonista Will, além do baterista Wagner Chuim e o saxofonista Manu Falleiros e Sidney Ferraz ao piano. Após esta apresentação surgiu a idéia de recriar a formação com a qual Mozar havia trabalhado boa parte de sua carreira: tratava-se de um grupo constituído de um trio, piano, baixo e bateria, além de um grupo de instrumentos de sopro com dois saxofones, trompete, trombone. Posteriormente, o grupo viria ganhar a luxuosa contribuição da flauta transversal, graças a flautista e compositora Léa Freire e ganhando o apelido de “Gafieira Chic”, convertendo-se em um octeto. Esta primeira homenagem foi feita na cidade de Campinas no antigo Estação Santa Fé e contou com parte dos integrantes do grupo original, muito embora os arranjos não tivessem sido exatamente os mesmos das gravações ou dos últimos shows que foram realizados antes de sua morte.

Após esta primeira apresentação, embora contando com a colaboração de todos do grupo, percebi que havia a necessidade de aprimorar conhecimentos de escrita e edição musical, no intuito de tornar as apresentações subsequentes mais fluidas e menos problemáticas do ponto de vista organizacional e técnico. Em parte, por se tratar de um grupo relativamente grande em número e, em parte, por conta da experiência musical dos músicos que estavam envolvidos. Tínhamos ali alguns dos melhores instrumentistas do país e nada mais justo do que tentar oferecer um material musical executável, sem erros de grafia ou de arranjo. Deste modo, tivemos a ajuda da flautista Léa Freire, que além do profundo conhecimento em composição e arranjo, compartilhou o material escrito que possuía, ainda que incompleto e que foi determinante na reconstituição das partituras. A segunda “gig” deste grupo foi realizada no Espaço Companhia Sarau ainda em Barão Geraldo na cidade de Campinas e posteriormente seguiram-se mais alguns trabalhos em jazz clubs paulistanos como o Jazz Nos Fundos, All of Jazz além de uma única apresentação no Teatro Fecap também na cidade de São Paulo.

¹⁹ in memoriam

O contato com outro instrumentista, o baterista Wagner Chuim, também teve influência na idealização desta dissertação: Wagner era filho de outro importante baterista, Luiz Chuim Siqueira, que já havia sido professor na Universidade Estadual de Campinas, no início da fundação do curso de música popular no final dos anos 80 e início anos 90. Por esta razão, Wagner Chuim também possuía ligação direta com Mozar Terra, justamente por conta da amizade dele (Mozar Terra) e seu pai. Por muitos anos Luis Chuim e Mozar Terra tocaram e gravaram juntos, tanto no Brasil, quanto no período em que viveram na Europa, fundamentalmente na Dinamarca entre os anos 1970 e início dos anos 1980.

A partir destes contatos musicais e pessoais, fui desenvolvendo um vínculo musical que foi gradativamente sendo estabelecido e de forma direta ou indireta, criando diferentes conexões com outros instrumentistas que também fizeram parte do universo musical do próprio Mozar. Apenas em uma única oportunidade, tive a oportunidade de conhecer o próprio Mozar Terra, no ano anterior a sua morte em janeiro de 2006, na feira cultural da vila Pompéia na cidade de São Paulo. Ainda dentro do âmbito das conexões, destacamos também o encontro com o baixista Sizão Machado, que apresentou o trabalho do grupo Boa Nova, grupo de música brasileira criado na Dinamarca, no qual Mozar participou como músico, compositor e arranjador.

Outro importante contato foi com a flautista Léa Freire e o selo Maritaca, onde Mozar produziu e fez a edição do livro de partituras com o mesmo título de seu trabalho fonográfico intitulado "CADERNO DE COMPOSIÇÃO" (2005). Vale lembrar que este disco foi lançado inicialmente pelo selo Núcleo Contemporâneo, então liderado pelo saxofonista Teco Cardoso e pelo pianista Benjamin Taubkin, com gravações feitas dentro de um intervalo que compreende os anos de 1991 e 2001. As faixas produzidas no ano de 1991 tiveram suas respectivas produções realizadas pelo contrabaixista Rodolfo Stroeter e as demais pelo saxofonista Teco Cardoso²⁰, além de terem sido relançadas posteriormente pelo selo Maritaca (Maritaca, 2007).²¹ A interação com a própria Léa Freire, sua importante contribuição como instrumentista, compositora e

Segundo o site <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/caderno-de-composicao>, e confirmadas através do encarte do próprio disco lançado pelo selo Núcleo Contemporâneo. Faixas 1, 2, 5, 7, 9 e 11 produzidas por Rodolfo Stroeter e gravadas em 1991. Faixas 3, 4, 6, 8, 10 e 12, produzidas por Teco Cardoso e gravadas em 2001.

²¹ ver Discografia

produtora, também serviram de inspiração para o desenvolvimento deste trabalho, ajudando de modo contundente na obtenção de informações que vieram elucidar questões pessoais e profissionais sobre Mozar Terra, além de contribuir para o enriquecimento e elaboração desta pesquisa. Tendo em vista que o material acadêmico sobre ele é inexistente, a tarefa de refletir sobre e interpretar sua obra passou a ser algo bastante desafiador. Sendo assim, entrevistas também tiveram um peso substancial e foram fundamentais para esta finalidade.

1.3 Alguns grupos e trabalhos fonográficos

1.3.1 Grupo Boa Nova

Idealizado em 1976 por Chuim “pai” e pelo próprio Mozar Terra, o grupo Boa Nova, teve uma grande projeção na Europa graças ao pianista e produtor dinamarquês Jesper Hedegaard e seu contato com Chuim “pai” como nas palavras do próprio:

[...]Primeira vez que ouvi música brasileira em 1971 eu me arrepiei, e fiquei totalmente apaixonado. Aí começou minha busca de alcançar a arte da música brasileira. Fui ao Brasil pela primeira vez em 1975 para fazer pesquisa e adquirir material de estudos sobre música brasileira. Senti-me absolutamente em casa. Em 1976 viajei a Paris para assistir Tânia Maria. Pouco eu sabia que o encontro com Chuim mudaria minha vida.(...) ²²

A partir deste encontro, Jesper colaboraria com o reconhecimento e divulgação do grupo na Dinamarca e em outras partes da Europa:

[...]Fiz amizade com Chuim e quando eu estava por regressar a Dinamarca depois de três semanas, ele me fez uma proposta que mudou a minha vida para sempre. Ele me falou que tinha um grupo chamado Boa Nova e ele queria que eu vendesse o grupo na Dinamarca. Pedi que ele me mandasse fotos, release e demo. Os músicos eram Paulinho Trompete

²² Fonte <https://jesperhedegaard.dk/br/biografia/>

– flugelhorn, Pascal Jamgotchian – sax e flauta, Mozar Terra – piano, Manasses de Sousa – cavaquinho, Alfredo Nascimento – violão, Ricardo Santos – contrabaixo e Luiz Chuim de Siqueira – bateria. Depois entendi que eles estavam entre os melhores músicos do Brasil.[...]

Graças a seu trabalho como produtor e divulgador, Jesper conseguiu alavancar o grupo realizando uma turnê ao redor da Dinamarca, com 21 shows pelo período de três meses, colaborando de forma efetiva na consolidação da identidade do grupo:

"[...] Eu entrei em contato com Det Danske Jazzcenter (Centro dinamarquês de Jazz) onde deram-me uma lista de todos os clubes de Jazz na Dinamarca. Consegui fechar 21 trabalhos durante três meses por toda Dinamarca mais programa na Rádio e Televisão dinamarquesa. Boa Nova tinha base na casa da minha família onde ensaiavam. Para o Boa Nova eu era produtor, contrarregista, técnico de som (quando precisava), motorista e banco." [...]

A relação com Mozar Terra, também contribuiu para o estabelecimento de uma ponte que permitiu que Jesper ganhasse maior conhecimento em música brasileira, algo bastante incomum para um instrumentista dinamarquês, e que pode ter se constituído como uma porta de entrada para a disseminação da música instrumental brasileira nos países nórdicos, especificamente na Dinamarca.

[...] O Boa Nova simplesmente abriu uma porta larga para o conhecimento profundo sobre a música brasileira. Mozar Terra me deu aulas de piano e me ensinou Bossa Nova como Desafinado e Wave, o que resultou em um interesse especial em Antônio Carlos Jobim. Chuim, que ficou vivendo na Dinamarca, passou anos, me dando uma visão sobre a história da música brasileira nas reuniões semanais. O Boa Nova representou informação de primeira mão sobre MIB (Música Instrumental Brasileira), que na época não era acessível de outra fonte.[...] ²³

A partir do final do ano de 1977, o grupo passa a contar com o baterista Edison Machado, outro ícone da música instrumental brasileira, inaugurando uma nova fase do grupo que teria seu

²³ Disponível em <https://jesperhedegaard.dk/br/biografia>

término em 1978, mas deixando composições do próprio Mozar, como "Porto Feliz", "Ascensão", entre outras que fariam parte de seu repertório até o fim de sua carreira.

Entre o final dos anos 80 e início da década de 90, Mozar Terra passa a viver na cidade de São Paulo, mas sem um endereço fixo. Neste período, o contrabaixista Rodolfo Stroeter o convida, assim como convidou o baterista Nenê, a morar por um período em sua casa. É talvez neste período que surge o arranjo feito por Nenê para a composição de Mozar "Luzes de Vênus" e que teve seu registro no CD CADERNO DE COMPOSIÇÃO. Também é neste período que Rodolfo decide produzir o primeiro e único disco de Mozar, que posteriormente seria lançado inicialmente pelo selo Núcleo Contemporâneo e posteriormente relançado pelo selo Maritaca como citado anteriormente.

1.3.2 Quarteto Livre

O grupo formado pelo baixista Sizão Machado, Teco Cardoso, Tutty Moreno e o próprio Mozar, surge na década de 90, muito embora já existisse como banda de apoio da cantora Joyce. Foi com este grupo inclusive que foram realizados diversos shows no Brasil além de turnês no exterior, assim como a gravação do álbum ILHA BRASIL²⁴, lançado no Brasil no ano de 1996. Conforme o próprio baixista Sizão Machado descreve: "[...]Esse grupo ficou acompanhando a Joyce um tempão [...] aí pintou a idéia da gente tocar independente dela [...] acho que o nome vai ser Quarteto Livre, por que ninguém queria ensaiar [...]"

Ainda segundo o baixista Sizão Machado, o grupo foi contemplado com um projeto que viria a ser realizado para o Centro Cultural Banco do Brasil, o CCBB, onde fizeram 25 shows no período de 30 dias, viajando pelo Brasil todo, e dividindo o palco com o acordeonista Oswaldinho do Acordeom, além do gaitista Maurício Einhorn.[...]”a gente viajava junto, no

²⁴ O disco "Ilha Brasil" da cantora Joyce, foi lançado em 1996 pelo selo EMI

mesmo ônibus, com cenário e tudo”[...]. O show desta turnê era constituído pelo repertório que viria a ser gravado no disco”[...] Um outro espaço que favoreceu o entrosamento do grupo e a construção de sua identidade, foi um famoso jazz club na cidade de São Paulo chamado “Sanja”. Foi neste espaço que quarteto pôde lapidar as peças que finalmente seriam registradas no CD do “Pra que Mentir”²⁵ no ano de 1996. “[...] O Sanja foi o nosso laboratório. Ali o nosso trabalho amadureceu [...]”.²⁶ O quarteto havia sido criado inicialmente para acompanhar a cantora Joyce, que lançaria seu disco “Revendo Amigos”, no ano de 1995. O repertório do disco trouxe releituras de clássicos da música popular brasileira como a própria “Pra que Mentir” (Noel Rosa e Vadico), “Boato” (João Roberto Kelly)²⁷, “Se Você Disser Que Sim” (Vinícius de Moraes e Moacir Santos), “Mistérios” (Joyce e Maurício Maestro), “Sue Ann” (Tom Jobim), “Aos Pés da Cruz” (Marino Pinto e José Gonçalves), além de três composições do próprio Mozar: as peças “Só como uma Aranha”, “Frevo do Exílio” e “A Sereia Voou”.

1.3.3 Disco Caderno de Composição

O disco CADERNO DE COMPOSIÇÃO, foi lançado inicialmente pelo selo Núcleo Contemporâneo. Em 1996, o pianista e produtor Benjamin Taubkin, juntamente com mais três amigos, o saxofonista Mané Silveira, o acordeonista Toninho Ferragutti e o também saxofonista Teco Cardoso, decidem abrir a gravadora Núcleo Contemporâneo, justamente no momento em que começava um movimento de descentralização das chamadas “majors”, grandes gravadoras multinacionais, para gravadoras de menor porte, o que já apontava para uma profunda segmentação do mercado fonográfico, culminando na produção e gerenciamento dos trabalhos fonográficos pelos próprios artistas, desde os anos 1980 até os dias atuais.

²⁵ O disco foi produzido pelo violonista e editor Almir Chediak pelo selo Lumiar, que na época também foi responsável por inúmeros trabalhos editoriais importantes para a música popular brasileira, como os Songbooks Bossa Nova vols. 1 a 5 e além de coletâneas de diversos outros compositores. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/lumiar-discos--editora>

²⁶ Tutty Moreno em entrevista ao jornalista Carlos Calado para a folha de São Paulo em 21/03/1997 em divulgação do show de lançamento no MASP.

Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq210317.htm>

²⁷ Disponível em <https://dicionariompb.com.br/joao-roberto-kelly/dados-artisticos>

“[...] Gravadora e produtora desde 1996, o Núcleo Contemporâneo desenvolve projetos na área da música nas suas diversas tendências e vertentes com um olhar que nasce a partir do universo da música tradicional, as culturas do mundo, na canção brasileira e na música erudita [...]”²⁸.

Embora o lançamento do disco tenha ocorrido posteriormente, sua produção foi iniciada em 1991, e teve as faixas 1,2,5,7,9 e 11, produzidas pelo contrabaixista Rodolfo Stroeter²⁹ que também assinou como diretor de estúdio e produtor executivo. As participações do baterista Tutty Moreno, Paulo Bellinati (cavaquinho), Walmir Gil (trompete e flugelhorn), François de Lima (trombone), Teco Cardoso e Roberto Sion (saxofones e flautas), também datam deste período. Em 2000, quase 12 anos mais tarde, sob a direção musical de Teco Cardoso (que também participou como instrumentista) as demais faixas 3,4,6,8,10,12 foram editadas e contaram com as participações de Léa Freire (flautas) e o contrabaixista Kzam Gama, além de serem relançadas pelo selo Maritaca posteriormente em 2001. O início do selo Maritaca começa com a iniciativa da flautista Léa Freire, que decidiu unir duas habilidades: a de musicista e administradora de empresas. Após ter trabalhado por 11 anos como diretora financeira e gerente de informática, decidiu criar o selo com o propósito de gerenciar não apenas sua própria carreira, mas também congrega artistas que tivessem uma proposta musical fundamentada na música popular instrumental brasileira. Deste modo, lança inicialmente o CD “Ninhal” de 1998, o primeiro trabalho autoral da própria Léa Freire, que trouxe participações como da cantora Joyce, Filó Machado e da Banda Mantiqueira. Na época, a distribuição dos discos era feita pela gravadora Núcleo Contemporâneo, papel este que seria delegado a empresas como a Trattore posteriormente e que atuam neste segmento até hoje. Após o CD “Ninhal”, veio a produção do disco “Piano à Brasileira”, da pianista Silvia Góes e o disco “No Tom da História” do francês radicado no Brasil, Tibô Delor, ambos de 2001.

²⁸ Disponível em www.nucleocontemporaneo.com.br

²⁹ Baixista e produtor, Rodolfo integra o Grupo Pau Brasil, internacionalmente reconhecido por seu trabalho de pesquisa em música brasileira.

No mesmo ano, realiza o lançamento do CD CADERNO DE COMPOSIÇÃO de Mozar Terra, juntamente com o livro de partituras de mesmo nome³⁰.

As composições são todas de Mozar Terra, exceto a peça “Ícaro”, que contou com a parceria de Antenor Boguea³¹. O disco teve sua tiragem inicial esgotada na época de seu primeiro lançamento pela Núcleo Contemporâneo e, por essa razão, Mozar e os diretores da Núcleo Contemporâneo daquele período Teco Cardoso e Benjamin Taubkin, decidiram que uma nova “leva” de discos deveria ser confeccionada, mas que o selo não teria condições de produzir naquele momento. Deste modo, Léa Freire, que já estava produzindo o songbook CADERNO DE COMPOSIÇÃO³², se ofereceu para confeccionar uma nova tiragem de discos, desta vez sob a chancela do selo Maritaca, juntamente com o livro de partituras, também intitulado CADERNO DE COMPOSIÇÃO.

Após sua morte, o material musical incluindo partituras e grades completas ou inacabadas de composições e arranjos, fitas cassetes contendo fragmentos composicionais caseiros inéditos, ou mesmo gravações inteiras de composições já pré existentes, ficaram sob custódia do selo Maritaca, conforme aponta a própria Léa Freire: “[...]somente depois que o Mozar morreu, descobri que eu era a viúva [...], já que algumas caixas com todo seu material musical, acabaram vindo parar na Maritaca[...]

”³³. Uma vez que este material ficou disponível, um minucioso trabalho de análise e recuperação foi iniciado, na tentativa de salvaguardar o que fosse possível dentro dos meios digitais. No caso das fitas cassetes, após a análise individual de cada uma delas, houve a transferência de trechos ou sua totalidade para softwares de gravação, para que a transcrição e análise dos excertos pudesse ser feita de forma mais ágil e fidedigna possível por futuros instrumentistas ou pesquisadores.

³⁰ Disponível em maritaca.art.br

³¹ Antenor Boguea, é cantor compositor e diplomata. Lançou em 1993 o disco “Samba em Paris”, onde contou com a parceria de Mozar Terra em 2 canções: Ícaro e “Da graça”. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/antenor-boguea>

³² Livro contendo as composições para piano solo do CD homônimo de Mozar, além de informações acerca de claves e padrões rítmicos da música instrumental brasileira.

³³ Léa Freire em entrevista concedida em 27/10/21

2. O SAMBA JAZZ E OUTRAS REFERÊNCIAS MUSICAIS NA OBRA DE MOZAR TERRA

Neste capítulo, pretendemos abordar a relação entre a música de Mozar Terra e a música instrumental no Brasil, com atenção especial para o samba jazz, estilo este que entendemos desempenhar um papel importante na obra de Mozar. Iremos traçar um breve histórico da música instrumental no Brasil, buscando correlacionar determinadas referências musicais com o estilo particular de Mozar Terra. Não temos a intenção de trazer um olhar aprofundado sobre a música popular instrumental, mas de apresentar um breve panorama para poder situar melhor a música de Mozar Terra dentro das tradições que consolidam uma música popular instrumental no Brasil.

É consenso entre diversos autores que sempre existiu uma circulação e influência recíproca entre as culturas populares e eruditas. Deste modo, tanto a categoria que chamamos de “povo” quanto a categoria que denominamos como “elite”, são na verdade construções simbólicas permeadas por aspectos políticos, ideológicos. Este movimento, ocorre basicamente em todas as correntes da música popular instrumental.

É dentro deste conjunto de fatores que chegamos ao início do século XX com o advento do jazz e o gênero brasileiro conhecido mundialmente como choro. Tendo Pixinguinha (1897-1973) como um de seus grandes expoentes³⁴, trata-se de um estilo que também sofreu influências externas em seu desenvolvimento, dialogando com o próprio jazz norte americano que também estava em desenvolvimento já no início do século XX. Movimentos como o *Ragtime* (1890)³⁵, o *Dixieland* (1910)³⁶, o *Swing* (1930) e posteriormente o *be-bop* (1940), com sua exigência virtuosística no âmbito da improvisação, dialogavam com o refinamento e habilidade técnica necessários para a execução das complexas linhas melódicas, muitas vezes rápidas, por parte dos

³⁵O ragtime segundo BERENDT, p.18, data aproximadamente de 1890, e tem o pianista Scott Joplin como um de seus principais nomes dentro do estilo.

³⁶ BERENDT, p. 21 cita a cidade de New Orleans em 1900, como o caldeirão cultural, onde os diversos grupos migratórios, com suas raízes e costumes locais puderam contribuir para o processo do que ele considera como cristalização e posterior desenvolvimento do Dixieland já em 1910, constituindo juntamente com o Ragtime as raízes do jazz norte americano.

músicos de choro. Do ponto de vista da improvisação, é sabido que tanto o Choro quanto o jazz tradicional da época como por exemplo o Dixieland, que antecede o bebop em termos cronológicos, tinham algo em comum: a variação melódica baseada no tema principal. Uma das diferenças era o fato de ocorrer improvisações coletivas por parte dos instrumentos de sopro nos grupos de Dixieland³⁷ e solos mais individualizados dentro dos grupos de Choro em linhas gerais. Também vale destacar que as formações nos grupos de choro eram mais numerosas em instrumentos de cordas dedilhadas e instrumentos de percussão. Tomemos como exemplo a primeira formação do grupo Oito Batutas (1919-1923), primeiro grupo de música popular brasileira a alcançar projeção internacional e que tinha em sua formação Pixinguinha (flauta e posteriormente saxofone também), Donga (violão e banjo posteriormente), China (violão e voz), Nelson Alves (cavaquinho e banjo posteriormente), José Pernambuco (canto e ganzá), Jacob Palmieri (pandeiro), Raul Palmieri (violão) e Luis da Silva (reco-reco). Por conta de sua visibilidade, o grupo teve a oportunidade de se apresentar em diversos países, inclusive na Europa, onde foi possível entrar em contato com o jazz e outros estilos, trazendo influências que viriam gerar mudanças em sua formação. É a partir de umas dessas viagens que Pixinguinha viria a ter contato com o saxofone e passaria a incorporar o instrumento em suas performances posteriores.

Com o advento do bebop, surge um outro aspecto que também diferenciava os improvisadores do jazz e dos músicos de choro neste período: tratava-se da maneira como o improviso era desenvolvido e executado. De um lado tínhamos os músicos de jazz tentando criar novas melodias, que rompiam com as sequências harmônicas pré concebidas, criando uma sonoridade mais “fora”³⁸, e que enaltecia o papel do solista enquanto sua capacidade de criar linhas cada vez mais distantes e complexas em comparação com o contexto melódico original.

³⁷ uma formação usual de uma combo de Dixieland consistia de trompete (ou cornet), clarineta, trombone, bateria, piano e baixo. Embora houvessem solos individuais, uma das principais orquestras de Dixieland, a New Orleans Rhythm King, ficou conhecida por incluir improvisações coletivas em suas performances ao invés de solos. BERENDT, p.24

³⁸ Os termos “dentro” e “fora” referem-se à sonoridade *inside e outside*, que têm por premissa, criar estruturas melódicas improvisadas fora da estrutura harmônica e melódica proposta (outside) ou o contrário (inside) mantendo a improvisação “dentro” da harmonia. Deste modo, o improvisado pode criar nuances e contrastes dentro do solo de modo a tensionar mais ou menos sua narrativa dependendo do contexto da performance musical.

Por outro lado, tínhamos os chorões, com a característica de criar (ou não) variações melódicas dentro da própria harmonia proposta pelo tema, muito mais “dentro” do material musical pré existente.

Já no período da bossa nova, os compositores beberiam nas harmonias complexas do jazz norte americano, incluindo os cromatismos do bebop e as características mais modais e contidas do cool jazz, com o intuito de incorporar estes elementos em suas composições, trazendo a sofisticação harmônica dos standards combinados então com a batida sincopada da bossa nova tão emblemática neste período e que também contribuiu para engendrar um novo modo de se tocar a chamada música instrumental brasileira moderna, que viria a ser posteriormente nomeado como samba jazz. Embora a música de Mozar tenha surgido décadas mais tarde, notamos através da escuta de seus fonogramas, que o samba jazz ocupa um lugar importante em sua sonoridade, conforme veremos a seguir.

2.2 Notas sobre o samba jazz

Segundo GOMES (2010), o samba jazz tem seu recorte inicial entre 1952 e 1967, trazendo consigo o conceito de hibridismo cultural. Embora este conceito seja discutido por diferentes autores, alinhamo-nos ao debate apresentado pelo argentino Néstor García Canclíni, no qual a define em primeiro plano como: “Processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e prática.” (CANCLÍNI, p.19). Para fins de contextualização, o período em que o samba jazz surgiu, coincide com o período conhecido como redemocratização. Trata-se de um hiato entre fim do Estado Novo e o período da ditadura militar, que se iniciaria em 1964.

O debate sobre a identidade nacional ocupava um lugar importante entre os intelectuais e pensadores do Brasil e as manifestações culturais traduziam essas discussões, carregando consigo tensões e contradições. Neste contexto, a música popular instrumental também refletia esses

aspectos, podendo-se tomar emprestado o conceito de “Fricção de Musicalidades” (PIEADADE, 2005), para compreender as fusões e o desenvolvimento de uma linguagem, que neste caso tem como uma de suas bases o jazz norte americano, mas que gradativamente ganharia seus próprios contornos. Alguns músicos como o saxofonista J. T. Meirelles, considerado um dos criadores do samba jazz, que estudou composição e arranjo na Berklee School of Music (Boston, Massachusetts), poderia atestar o intercâmbio de informações musicais entre Brasil e Estados Unidos, além de músicos como o saxofonista Vitor Assis Brasil, que também viria a estudar no exterior posteriormente. Esta bagagem musical teria grande importância, já que o Brasil não possuía uma escola formal que sistematizasse os estudos de música popular naquele período e a influência do jazz norte americano na formação dos músicos, invariavelmente transpareceria na música instrumental produzida naquele momento.

Dentre os diversos trabalhos que foram produzidos neste período, um dos primeiros e mais característicos foi o do grupo Turma da Gafieira, grupo estabelecido na década de 1950 na cidade do Rio de Janeiro, lançando entre os anos de 1956 e 1957 um compacto 10 polegadas e dois Lps: Músicas de Altamiro Carrilho e Samba em Hi-Fi, ambos pelo selo Musicdisc. (BARSALINI: p.1). Formado pelo então experiente flautista Altamiro Carrilho, o pianista Britinho, o contrabaixista Jorge Marinho, o guitarrista Nestor Campos, o trompetista Maurilio Santos e os saxofonistas Zé Bodega e Cipó, além dos então mais jovens Baden Powell na guitarra, Sivuca no acordeom, Raul de Souza no trombone e Edison Machado na bateria³⁹. O grupo surgiu num período, não apenas sob influência da bossa nova, mas trazendo também a influência da música popular brasileira como um todo, fundamentalmente o samba. Neste período a cidade do Rio de Janeiro, enquanto capital federal, em virtude de toda a conjuntura econômica e cultural, concentrava o mais prestigiado e disputado espaço para a atuação dos artistas, cujo mercado de trabalho demandava de maneira hegemônica um fazer musical com função específica. Fosse em clubes, festas privadas, boates, ou gafieiras, o circuito de entretenimento musical era dominado pela música para dançar. (BARSALINI, p.2). Um dos últimos grupos que Mozar Terra teve em ao longo de sua carreira, ganhou o apelido de "Gafieira Chic". O próprio

³⁹ Mozar Terra, que nasceu em 1950, viria posteriormente a fazer parte do grupo de Edison Machado na Europa.

nome do grupo, contém um tom controverso, já que as gafeiras, eram consideradas festas dançantes onde o público predominante era constituído de pessoas de baixo poder econômico como aponta Ana Maria de São José em seu trabalho:

[...] No registro de alguns dicionaristas, o verbete gafeira significa baile reles, arrasta-pé, baile popular de baixa categoria de entrada paga e frequentado por pessoas de baixo poder econômico. Por sua vez, o nome vem do francês *gaffer*, palavra pejorativa que significa indiscrição involuntária ou transgressão de regras de etiqueta social. Existe uma hipótese cunhada por um cronista de um noticiário recreativo e carnavalesco, segundo o qual gafeira é a fusão da palavra gafe (mancada) com o termo “cabroeiras” (bailes de cabras, de gente rude). Sob esta ótica, poderíamos dizer que muitos frequentadores dançavam de qualquer jeito, cometendo, segundo os mais tarimbados, uma série de gafes (mancada), do tipo pisar nos pés do parceiro ou cantar em voz alta no ouvido. Neste caso, observamos que por falta de acesso e na tentativa de copiar as danças das classes mais favorecidas, muitos desconheciam a forma correta dos passos dançados nos clubes sociais, o que levava aos tropeços e pisões, ambos considerados gafes muito graves. Assim acabavam por modificá-las e pela criatividade, geraram danças e estilos próprios do Brasil como o maxixe. (SÃO JOSÉ: 82) [...] ⁴⁰

Esta característica dançante contrasta com a liberdade encontrada no samba jazz, que tinha um vigor rítmico bastante característico mas que, assim como ocorreu no bebop norte

⁴⁰ Aqui não pretendemos nos estender sob os aspectos sociais ligados a origem e desenvolvimento da gafeira, suas hipóteses são numerosas, mas há um consenso de que a Gafeira enquanto dança e encontro social, transitou entre as camadas populares até chegar às elites, o que também ocorreu com a música já que os bailes só aconteciam, mediante a execução das orquestras e os grupos de gafeira. As peças contempladas nas análises dentro do capítulo 3, embora fizessem parte do repertório do grupo de Mozar, tinham uma proposta mais distante no que diz respeito aos bailes de gafeira, por conta de sua rítmica não linear, como é o caso da peça Ascensão. Suas variações de fórmula de compasso, não favorecem a dança. No entanto, a peça “A Sereia Voou” e a peça “Subterrânea” possuem uma fórmula de compasso única e regular, o que permitiria uma coreografia mais fluída. A diferença está nos arranjos e como as composições foram elaboradas, trazendo uma aparente simplicidade num primeiro momento, mas que é acompanhada de extrema sofisticação harmônica e rítmica como veremos nos capítulos posteriores. De qualquer modo, acreditamos que a proposta do grupo era muito mais enfatizar as peças sob uma ótica estritamente musical do que propriamente pelo olhar da dança de salão. Sendo assim, sob o ponto de vista harmônico, cria-se muitas vezes um distanciamento da estrutura tonal inicial, gerando naturalmente um maior cromatismo e sob o ponto de vista melódico, estruturas rítmicas que dialogam com a música brasileira, fundamentalmente mais próximas das claves do samba.

americano, tinha como prerrogativa a liberdade de criação, priorizando os solos por parte dos músicos que compunham o cenário daquele período.

Outros trabalhos que podemos levar em conta dentro do samba jazz já na década de 60 e que acreditamos terem sido uma referência para Mozar Terra são os discos “Você ainda não ouviu nada” Sergio Mendes e Bossa Rio, o disco “Embaló”, do pianista e compositor Tenório Junior e ainda dois trabalhos como do grupo do saxofonista J.T Meirelles: O Som - Meirelles e os Copa 5 de 1964 e o disco Meirelles e os Copa 5- O Novo Som de 1965. A escolha dos trabalhos supracitados se deu inicialmente em virtude da formação: são constituídos de um grupo de instrumentos de sopro, em alguns casos em maior número e em outros apenas dois, além de uma seção rítmica contendo piano, baixo, bateria ou, em alguns casos guitarra e cavaquinho, que entendemos dialogar com as formações instrumentais que Mozar viria a trabalhar ao longo de sua carreira, tanto no grupo Boa Nova, quanto no septeto que foi arregimentado para a gravação de seu disco autoral posteriormente.

O primeiro álbum, “Você ainda não ouviu nada”, de Sergio Mendes e Bossa Rio, era formado por Tião Neto (contrabaixo), Edison Machado (bateria), Edson Maciel e Raul de Souza (trombones), Hector Costita e Aurino Ferreira (saxofones), além do próprio Sergio Mendes ao piano. Embora não esteja presente na capa do disco, os arranjos, como ressaltado pelos críticos, foram feitos pelos compositores Tom Jobim, Moacir Santos, o saxofonista J.T Meirelles, além do próprio Sergio Mendes. É possível encontrar nas faixas do LP, a presença de diversos elementos que são predominantemente encontrados em estilos do jazz moderno (be-bop, hard-bop, cool jazz e jazz modal): “convenções” rítmicas; aberturas de acordes que simulam a escrita para grandes formações instrumentais, como big band; solos em ritmo dobrado dentro do compasso binário (fusas) permitindo frases no estilo “be-bop”; “blue notes” e melodias construídas na escala menor e na escala blues; ostinatos; citações; seções de improvisação escrita dentro dos arranjos. No plano da execução, as linhas de baixo são realizadas quase sempre em semínimas e colcheias, como na bossa nova, criando uma ambiguidade entre o samba e o jazz (SANTOS: p.19).

Embora seja possível encontrar muitas destas características nas peças que terão suas análises contempladas adiante, é possível inferir que há uma tentativa de romper com determinadas características do jazz como por exemplo, o uso da escala blues, frases bebop ou ainda o uso de bends na execução dos sopros. De modo análogo, entretanto, também é possível observar o uso de ostinatos, seções de improvisação escrita para os sopros, elementos estes contidos dentro das peças escolhidas para análise no Capítulo 3 deste trabalho. Outra característica que apontamos, é o uso do saxofone barítono nos arranjos. Diferentemente das formações presentes nos trabalhos sugeridos, Mozar utilizava o saxofone barítono com regularidade em seus arranjos, privilegiando uma sonoridade mais grave em termos de tessitura e textura na composição do naipe. Moacir Santos, um dos arranjadores do disco Turma da Gafieira e um dos grandes compositores e arranjadores da música popular instrumental brasileira, também fazia uso abundante do saxofone barítono em suas chamadas "Coisas"⁴¹. Essa característica, sugere uma diferenciação na sonoridade do septeto de Mozar Terra em comparação aos grupos de J. T Meirelles por exemplo, além de outras características que serão abordadas posteriormente.

O segundo álbum que podemos correlacionar com o septeto de Mozar Terra, chama-se EMBALO - Tenório Jr⁴². e Seu Conjunto⁴³. O disco foi lançado em 1964, bem no ano em que acontece no Brasil o golpe militar contra o Estado. A partir de então, intensificam-se as relações entre os Estados Unidos e o Brasil, seja no campo político, econômico e no âmbito cultural. Essas trocas alcançariam o universo da música, fazendo com que o jazz e ainda o rock, fossem gradativamente absorvidos pelos músicos brasileiros (RODRIGUES: p.138, 2020). O grupo era formado por Ronnie e Milton Banana (bateria), Sergio Barroso e José Antonio Alves (baixo),

⁴¹ Nas palavras do próprio Moacir Santos: “Os compositores eruditos chamam suas músicas de opus. Desejei ser um compositor erudito, mas não ousei. Então “coisas” é minha tentativa de ser um deles.” ERNEST DIAS, Andrea, artigo para a revista Continente, 01/08/2016 disponível no site www.revistacontinente.com.br

⁴² Nascido no Rio de Janeiro em 1943, no bairro das Laranjeiras, Tenório Jr. cursou a faculdade de medicina enquanto se dedicava ao piano. Tenório participou ativamente do movimento bossa nova em discos memoráveis da música instrumental brasileira como “É Samba Novo”(1964) de Edson Machado, “Desenhos”(1966) do saxofonista Vitor Assis Brasil, além de tocar com Tom, Vinícius e vários outros músicos. (RODRIGUES: p. 138, 2020)

⁴³ Único álbum do músico preso por engano na Argentina durante a ditadura, torturado e morto. Sua história inspirou o personagem interpretado por Rodrigo Santoro no filme “Os desafinados” disponível em www.bibliotecadaeca.wordpress.com

Celso Brando e Neco (violão), Pedro Paulo e Maurilio (pistom⁴⁴), Edson Maciel (trombone de vara), Raul de Souza (trombone de pistões), Paulo Moura (sax alto), J. T Meirelles e Hector Costita (Sax Tenor), Rubens Bassini (atabaque)⁴⁵. Embora não esteja determinado no encarte quem gravou exatamente cada faixa do disco, aqui temos novamente a presença de J.T. Meirelles e Hector Costita, que já haviam gravado o emblemático disco de Sergio Mendes e temos também a presença de Paulo Moura, que aqui é responsável por dois arranjos: o da música título do disco “Embaló” (do próprio Tenório Junior) e uma versão de “Consolação” (Baden Powel e Vinícius de Moraes). Sendo a primeira peça do álbum, Embalo é um samba de andamento rápido, seu tema é curto, com apenas doze compassos, bem como ocorre na forma do blues, dentro do jazz. Aqui há também o uso de acordes dominantes com sétima menor, do mesmo modo que aparecem na forma do blues, mas incluindo o uso de diferentes substituições harmônicas, que criam um distanciamento e que, aliados ao suporte realizado pela seção rítmica, colaboram para a caracterização do samba jazz.

Após uma breve introdução e a exposição, segue uma abertura para solos improvisados. O primeiro solo é o de trombone e em seguida de sax alto, trompete e tenor. Em seguida é possível ouvir uma convenção dos sopros de apenas 4 compassos, antes do início do solo de piano dentro da mesma forma. Por fim, o tema é exposto mais uma vez e a peça termina com uma pirâmide⁴⁶ feita pelos instrumentos de sopro.

Paulo Moura (1932-2010) teve reconhecimento ao longo da carreira fundamentalmente como instrumentista, compositor e arranjador, mas muito mais ligado ao choro do que propriamente o samba jazz. Assim como Paulo Moura, é possível que Mozar também tenha tido influências de diversos gêneros e estilos ao compor suas peças e arranjos de modo que não seja possível rotular sua obra musical, ou atribuir uma única característica estilística, mas constituindo

⁴⁴ trata-se de um outro nome para o trompete

⁴⁵ fonte: www.immub.org

⁴⁶ O termo pirâmide aqui refere-se a uma linha melódica linear terminando com uma nota longa, ao mesmo tempo em que ocorre a repetição deste motivo rítmico em outro instrumento, partindo de uma outra nota do acorde em questão. Ao término da construção de todas as melodias, tem-se o acorde em bloco em sua totalidade.

um estilo próprio, único, que engloba aspectos do samba jazz, do choro, do baião, mas sempre tendo como matriz a música popular brasileira.

O terceiro e quarto discos que consideramos importantes, são dois trabalhos do saxofonista J. T Meirelles. O primeiro deles foi gravado originalmente em 1960 para a gravadora Phillips e lançado apenas em 1964 intitulado "O Som - Meirelles e Os Copa 5". Neste trabalho temos o próprio J. T Meirelles (Sax tenor e flauta), Pedro Paulo (trompete), Luis Carlos Vinas (piano), Manuel Gusmão (contrabaixo) e Dom Um Romão (bateria). Este disco, considerado um marco dentro do samba jazz, possui nove faixas, entre elas a conhecida Blue Bottle's, que foi feita em homenagem ao Bottles Bar, famoso bar da época⁴⁷ da bossa nova. No segundo disco, "O Novo Som"- Meirelles e os Copa 5⁴⁸, que foi lançado em 1965, Meirelles grava também saxofone alto, além de tenor e flauta, mas com uma formação expandida e novos integrantes: no piano Eumir Deodato, Roberto Menescal (violão), Waltel Branco (guitarra), Manuel Gusmão (baixo) e aqui novamente Edison Machado (bateria). A faixa-bônus, "O barquinho", foi gravada na Alemanha com o trio do pianista Dom Salvador⁴⁹.

2.3 Colocações sobre a seção rítmica no samba jazz

Embora o foco de deste trabalho seja a formação para combo⁵⁰, consideramos importante colocar duas questões: a primeira relacionada à presença e a importância da bateria dentro do samba jazz, bem como a formação de piano trio dentro deste período. Como já colocado anteriormente, fica claro que os bateristas cumpriram um papel substancial dentro da caracterização do estilo. Nomes como Milton Banana, Dom Um Romão e Edison Machado, são nomes recorrentes nos diversos trabalhos citados e fundamentais na consolidação deste gênero,

⁴⁷ Informações contidas no encarte do CD relançado pelo selo Dubas em 2001.

⁴⁸ Os discos "O Som" e "O Novo Som" foram relançados pelo selo Dubas em 2001.

⁴⁹ RAFAELLI, Domingos José, em artigo para o jornal O GLOBO, 04/12/2001.

⁵⁰ O termo combo aqui refere-se às formações que envolvem uma seção rítmica, contendo baixo, bateria, percussão, guitarra, violão, piano, e um grupo de instrumentos de sopro contendo metais, madeiras ou ambos.

sendo este último mais importante ainda por duas razões: Mozar Terra além de ter participado do grupo de Edison Machado na Europa e Estados Unidos, também tocou com ele já no grupo Boa Nova, em sua segunda formação no final dos anos 70 na Europa e Estados Unidos. Um dos mais emblemáticos trabalhos de Edison foi o disco Edison Machado é Samba Novo, pelo selo Columbia /CBS Discos/ Sony Music. O disco lançado em 1964, possui 11 faixas e dentre elas, composições presentes nos discos citados anteriormente, como por exemplo Nanã, de Moacir Santos, Quintessência, de J. T Meirelles, Solo, também de J. T Meirelles, além de arranjos para peças como Você e Tristeza vai embora, feitos por Moacir Santos. Outros arranjos também foram feitos por J. T Meirelles, Edmundo Maciel e Raul de Souza. O disco também conta com a presença de diversos músicos presentes nos trabalhos citados anteriormente como o próprio J. T Meirelles e Paulo Moura no saxofone, Tenório Jr. ao piano, Tião Neto no contrabaixo, Edmundo Maciel e Raul de Souza no trombone além do próprio Edison Machado na bateria. Edison também fez parte do Bossa Três, considerado o primeiro grupo instrumental da bossa nova, juntamente com Luis Carlos Vinhas no piano e Tião Neto no contrabaixo. O grupo surgiu no cenário artístico apresentando-se em pocket shows realizados no Beco das Garrafas (RJ). Em 1962, o grupo viaja para Nova York. Nesta ocasião, apresentou-se no “Ed Sullivan show”⁵¹ gravando três Lps: “Bossa Três”, “Bossa Três & Jo Basile” e “Bossa Três e seus amigos”, todos lançados pelo selo Audio Fidelity⁵². Posteriormente Edison viria a gravar dois outros importantes

⁵¹ Ed Sullivan Show foi um dos principais programas de variedade da TV norte americana exibido entre 20 de Junho de 1948 até 06 de Junho de 1971. Apresentado por Ed Sullivan, o programa era exibido pela rede de televisão CBS aos domingos as 20 horas. Na noite de fevereiro de 1964, o The Ed Sullivan Show chegou ao auge da popularidade, com a apresentação do grupo britânico The Beatles, com uma audiência estimada em 70 milhões de norte-americanos. Até a chegada do homem à lua, em 20 de Julho de 1969, esta teria sido até então a maior marca de audiência da história da televisão americana. Disponível em www.edsullivan.com

⁵² disponível em <https://dicionariompb.com.br/grupo/bossa-tres/>

discos juntamente com outro ícone do samba jazz, o pianista Dom Salvador⁵³. Juntamente com o contrabaixista Sérgio Barrozo, gravaria o disco *Rio 65 trio*⁵⁴, de 1965 e o disco *A Hora e a Vez da MPM* de 1966, ambos com o grupo Rio 65 Trio.

Outros trios instrumentais que tiveram destaque neste período foram o Sambalanço trio, formado por César Camargo Mariano (piano), Humberto Clayber (contrabaixo e harmônica) ⁵⁵e Airto Moreira (bateria). O trio teve seu início em 1964, na cidade de São Paulo e teve cinco trabalhos lançados com esta formação nos anos 60: o primeiro pelo selo Audio Fidelity em 1964 intitulado *Sambalanço Trio* e relançado pelo selo Som Maior ainda em 1964 com o título *Sambalanço - vol. 1*. Em 1965, também pela Som Maior o disco intitulado *Improviso Negro*, que é o nome de uma das faixas do disco e composição de Humberto Clayber com parceria de Airto Moreira. Também em 1965 é lançado pelo selo Som Maior o disco “*Reencontro com Sambalanço Trio*”, ainda com a mesma formação. Em 1965, Cesar Camargo acaba se desvinculando do trio e Clayber, juntamente com Airto, convidam pianista Hermeto Pascoal para integrar o grupo formando o *Sambrasa trio*. O *Sambrasa trio* com esta formação teve um único disco produzido, mas teve uma característica distinta em comparação com os trios anteriores: a relação entre os

⁵³ Salvador da Silva Filho, ou simplesmente Dom Salvador, nasceu em Rio Claro, no Estado de São Paulo em 1938. Formou-se no conservatório Carlos Gomes em Campinas em 1960. Logo em seguida muda-se para São Paulo a convite da cantora Marita Louise, e trabalha em casas noturnas, como Baiúca, ou boates, como Cave e Lancaster. Na capital paulista, passa a ter contato com os pianistas Tenório Junior, Amilton Godoy, Cesar Camargo Mariano e Laércio de Freitas. A convite do baterista e compositor Dom Um Romão, muda-se para o Rio de Janeiro. Lá na década de 1960, com Dom Um Romão, forma o *Copa Trio*, apresentando-se nas boates do Beco das Garrafas, como o *Little Club*, o *Bottles's* e o *Bacará*. Acompanha Elis Regina no primeiro show da cantora, o *Quarteto em Cy*, Jorge Benjor e Marcos Valle.

Logo depois, faz suas primeiras viagens para a Europa e os Estados Unidos com o *Salvador Trio*-com Edson Lobo (baixo) e Victor Manga (bateria)- conhecendo ídolos que só ouvia em discos como Bill Evans. Em 1965, forma o *Rio 65 Trio*, com Edison Machado (bateria) e Sérgio Barrozo (contrabaixo), gravando no mesmo ano o álbum que leva o mesmo nome do conjunto. Quatro anos depois, lança o disco *Dom Salvador* [...] Texto encontrado em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br>

⁵⁴ Conforme citado na própria contracapa do disco *Rio 65 Trio*: "Edison Machado nasceu e se criou no Rio de Janeiro. Foi o precursor da chamada “bateria moderna” do nosso samba, utilizando pela primeira vez, pratos em uma gravação de samba. É considerado um dos melhores bateristas modernos de nosso país. Já excursionou com êxito por toda a América do Sul, culminando com auspiciosa viagem aos Estados Unidos."

⁵⁵ Nascido em São Paulo em 1937, ao longo da carreira Humberto Clayber acabou migrando do contrabaixo para a harmônica, tendo se tornado uma referência no instrumento na cidade de São Paulo, participando de diversos outros trabalhos entre eles o álbum do pianista Luiz Roberto Milan, radicado em Los Angeles, intitulado *Século XXI*, lançado em 2023. Disponível em www.discogs.com/pt_BR/artist/1132363-Humberto-Clayber

instrumentos passariam e ter uma maior horizontalidade, ou seja, o papel do baixo e bateria e sua interação com o piano, não se resumiriam apenas ao acompanhamento das melodias realizadas pelo piano, como era feito anteriormente pelo Sambalanço, por exemplo (MARQUES, 2013). Este conceito interativo mais horizontal, seguiria em trabalhos posteriores na carreira de Hermeto Pascoal, onde é mais evidente o funcionamento da seção rítmica com muito mais interação e liberdade de criação⁵⁶. Após o Sambrasa Trio, ambos os instrumentistas viriam a formar o Quarteto Novo, no ano de 1967. Um pouco antes, no entanto, Airto Moreira fez parte do Trio Novo (com Heraldo do Monte e Théo de Barros), grupo arregimentado por ele mesmo e Geraldo Vandré para realizar apresentações musicais em desfiles de moda da companhia Rhodia, do ramo têxtil (GEROLAMO, p.4).

Paralelamente, não podemos deixar de citar o Zimbo Trio, grupo formado em março de 1964, em São Paulo, pelo contrabaixista Luís Chaves e pelo baterista Rubens Alberto Barsotti, o Rubinho, que convidaria o então pianista Amilton Godoy para formar o grupo. O trio foi composto inicialmente para apresentações na Boate Baiúca. Amilton foi procurado para substituir Moacir Peixoto, pianista de grande projeção na época. No entanto, a primeira apresentação do grupo se deu em 17 de Março, na Boate Oásis, no centro de São Paulo, acompanhando a cantora Norma Bengell. Com o Zimbo Trio, Amilton Godoy⁵⁷ dividiria o palco com nomes ímpares da música brasileira, como Elis Regina e Elizeth Cardoso, em turnê por diversos países. Com Elis Regina, Wilson Simonal e Jair Rodrigues, o grupo marcou época com o programa “Fino da

⁵⁶ O baterista Nenê, que faria parte do grupo de Hermeto nos anos 70, gravando o disco Zabumbê-Bum-Á de 1979, seguiria esta corrente mais horizontal e interativa, muito embora esta não seja sua única faceta enquanto instrumentista. Nenê além de exímio acordeonista, compositor e arranjador, também teve contato com Mozar na Europa e morou com ele aqui no Brasil no período que culminaria com a produção do disco CADERNO DE COMPOSIÇÃO. Nenê também foi o arranjador de uma das composições de Mozar no disco CADERNO DE COMPOSIÇÃO, a faixa Luzes de Vênus.

⁵⁷ Em 1973, juntamente com Rubens Barsotti, Luis Chaves e João Ariza, fundou uma das mais importantes escolas de música do Brasil, o CLAM, em São Paulo. Após o falecimento de Luis Chaves em, 2007, e desentendimentos com Rubens Barsotti (1932-2020), Amilton continua na ativa, lançando diversos trabalhos. Dentre eles podemos destacar os discos: Meu Primeiro Álbum de Piano Solo de 2008, pelo selo D.A Music, o disco Villa Lobos Popular pelo selo DG em 2012, Amilton Godoy Trio Autoral com o harmonicista Gabriel Grossi; Amilton Godoy Trio Autoral Vol 1 (DG Produções, 2013), Amilton Godoy e a música de Léa Freire 2014, selo Maritaca; “A Mil Tons”- Amilton Godoy e Léa Freire, 2017, selo Maritaca; Amilton Godoy Trio- Tributo ao Zimbo Trio com Sidiel Vieira e Edu Ribeiro, 2019 (DG Produções); Novoa Caminhos - “San - São”- com Léa Freire e Harvey Wainapel (selo Maritaca, 2019) . Disponível em <https://amiltongodoy.com/discografia>

Bossa”, um dos mais importantes na divulgação de novos talentos musicais. Com instrumentistas do naipe de Jacob do Bandolin, Sebastião Tapajós e Hector Costita, o Zimbo levou a música instrumental brasileira a mais de 45 países incluindo toda a América Latina, Estados Unidos, Europa, África, Japão e China⁵⁸.

Nas três peças que serão analisadas, a seção rítmica foi gravada por Tutty Moreno⁵⁹ e Rodolfo Stroeter⁶⁰, bateria e baixo, respectivamente, além do próprio Mozar ao piano. Por conta da formação de septeto e dos arranjos das peças, é possível dizer que há uma tendência em criar uma base de sustentação para os sopros, muito mais próxima do que aconteceria em uma seção rítmica constituída para uma big band nos moldes tradicionais. Sendo assim, piano, baixo e bateria, teriam uma interação mais comedida, no intuito de manter a continuidade das levadas ou, como é corriqueiramente dito no meio instrumental, o groove. No entanto, é importante salientar que a horizontalidade também é intrínseca ao trabalho de Mozar, Tutty e Rodolfo, mas com um estilo particular, mais sutil e delicado, o que talvez não seja possível identificar em uma primeira escuta, mas que está acontecendo a todo momento, desde a exposição dos temas junto com os

⁵⁸ Disponível em <https://blog.fritzdobbert.com.br/pianistas/amilton-godoy-zimbo-trio/>

⁵⁹ Emmanuel Alves Moreno, ou simplesmente Tutty Moreno, nasceu em 30/10/1947 em Salvador, Bahia. Iniciou sua carreira profissional nos anos 1960, como músico contratado da TV Itapoã (BA). Em 1970, viajou para Londres, onde atuou em gravações de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Retornou ao B Brasil dois anos depois. Participou da gravação de discos históricos, como “Expresso 2222” e “Gilberto Gil ao Vivo”, de Gilberto Gil, “Transa” e “Araça azul”, de Caetano Veloso, “Sinal Fechado”, de Chico Buarque, “Cantar”, de Gal Costa, “Caetano e Chico, juntos ao vivo”, de Chico Buarque e Caetano Veloso, “Drama”, “Álibi”, “Mel” e “Nossos momentos”, de Maria Bethânia, e “Jards Macalé”, de Macalé com Lanny Gordin, entre vários outros[...] Em 1977, retornou ao Brasil, radicando-se no Rio de Janeiro e casando-se com a cantora e compositora Joyce, com quem teve sua segunda filha, Mariana. A partir dessa data, os discos da cantora, como “Feminina”, “Água e Luz”, “Revendo Amigos”, “Live at Mojo Club”, “Ilha Brasil” que contou com a presença de Mozar Terra e “Astronauta”[...] Na área instrumental, participou dos CDs “Brasil Musical”, com o Septeto Mozar Terra, “CCBB instrumental” com o Mozar Terra Quarteto, “Segura ele”, com Paulo Sérgio Santos, “Ninhal”, com Léa Freire, “Meu Brasil”, com Teco Cardoso, entre outros. [...] disponível em <https://dicionariompb.com.br/artista/tutty-moreno/>

⁶⁰ Nascido em 17/11/1958, Rodolfo Stroeter iniciou sua carreira profissional em 1979, integrando, ao lado do pianista alemão Felix Wagner e do baterista Azael Rodrigues, o grupo Divina Incrência, com o qual gravou no ano seguinte. Paralelamente a esse trabalho, criou com o pianista Nelson Ayres o grupo Pau Brasil, com o qual vem atuando como produtor, compositor e instrumentista. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/artista/rodolfo-stroeter/>

instrumentos de sopro, ou nas levadas de baixo e bateria com ou sem o acompanhamento pianístico de Mozar⁶¹.

2.4 Outras referências musicais relevantes

No intuito de criar uma ponte entre o samba-jazz e a música de Mozar, gostaríamos de incluir alguns músicos que também tiveram participação ativa em ambos os casos. O primeiro deles é o pianista, compositor e arranjador Guilherme Vergueiro. Nascido em São Paulo em 30 de Outubro de 1953, Guilherme Vergueiro, assim como Mozar, também integrou o grupo de Edison Machado entre 1970 e 1972⁶², ainda no Rio de Janeiro. Também teve uma larga vivência no exterior, fundamentalmente nos Estados Unidos em duas principais cidades: Los Angeles e Nova York. Esta segunda, permaneceu por cinco anos entre 1975 e 1980, formando com o contrabaixista Walter Booker⁶³ o grupo “Love, Carnival and Dreams”, apresentando-se em renomados Night clubs da cidade, como o “The Village Gate”, “Boomers” e em teatros e escolas. Durante 3 anos, foi o diretor musical do night-club “Cachaça”, o único especializado em música brasileira na época. É neste período que é produzido seu primeiro disco “Naturalmente” (selo independente), que viria a ser lançado no Brasil em 1980, conforme o próprio Guilherme Vergueiro descreve:

“[...]Em 1978, morando em Nova York e trabalhando no night club “Cachaça” com meu trio (Claudio Guimarães ao contrabaixo elétrico e

⁶¹ A peça “Ascensão” também teve um registro prévio em 1978, tendo Edison Machado na bateria dentro do grupo Boa Nova já em sua segunda fase de existência. O áudio encontra-se disponível em <https://youtu.be/TEVrYk1RpGA?feature=shared>, no canal do pianista e produtor dinamarquês Jesper Hedegaard. Além do andamento mais rápido do que a gravação no disco CADERNO DE COMPOSIÇÃO, é possível notar o estilo de Edison Machado na execução da peça. O registro foi feito em Nova York entre Janeiro e Março de 1978.

⁶² Informações disponíveis em <https://www.guilhermevergueiro.com.br/bio.html>

⁶³ Contrabaixista e educador norte americano (1933-2006), tocou e gravou com grandes nomes do jazz como Cannobal Adderley, Sarah Vaughan, Shirley Horn, entre outros. Entre os muitos trabalhos gravado destacamos a gravação do Lp do pianista Chic Corea “Bliss” com John Gilmore (Saxofone Tenor) e Pete LAroca (bateria), lançado em 1967 pela Muse Records.

Duduca da Fonseca⁶⁴ bateria e a coronel Clarice Taylor, (apresentávamos já naquela época também um pequeno show de capoeira no meio das apresentações, com o Jelon e o Loremil, fazíamos 3 shows de uma hora por noite, 6 noites por semana) achei que deveria começar a dar um rumo diferente em minha carreira, gravar um disco com composições e arranjos meus, pois artista que se preza tem que ter disco. Com a ajuda de dois amigos, James Mason (guitarrista) e Phil Clandermin (pianista e engenheiro de som) que tomavam conta do antigo estúdio da Audio Fidelity⁶⁵ na Blecker St e que tinham um conjunto (totalmente funk) que me chamaram para fazer solos (e alguns acompanhamentos) no disco do James Mason (o único gravado por eles, depois sumiram completamente, ninguém nunca mais soube deles e o disco deles hoje é considerado *super cult*), consegui em troca da minha participação no disco deles, ensaios, etc...horário para gravar o meu disco no estúdio. Aí começou a aventura. Escrevi 4 músicas e arranjos, incluí no conjunto a Léa Freire (flauta), o Paulo Guimarães (flauta), o Naná Vasconcelos (percussão), o José Neto (guitarra) e gravamos as 4 faixas. Foi então que parou tudo. Os gringos dispersaram, saíram do estúdio, sumiram. Fiquei com aquelas 4 faixas gravadas guardadas em casa. Quando retornei ao Brasil em 1980, resolvi acabar o disco e chamei o Sisão Machado (baixo elétrico), o Amado Maita (bateria), a Léa Freire (que tocou as duas flautas), o Marcelo Munari (guitarra) e a vocalista Silvia Maria, Gravamos 3 faixas e completamos o disco. E gravadora? Nenhuma queria, pois achavam anti-comercial. Então descobri a Independente Distribuidora Musical, que o Cesare Benvenuti tinha montado justamente para distribuir discos “anti-comerciais” e independentes.[...] ⁶⁶

Uma conhecida peça do repertório de Guilherme Vergueiro e a primeira faixa deste trabalho é a peça “Samba do Brilho”⁶⁷, um samba rápido e bastante ritmado, muito próximo da estética do samba-jazz. Guilherme Vergueiro teve contato com Mozar em períodos tanto no Brasil

⁶⁴ Único baterista brasileiro na história a ser indicado 3 vezes ao Grammy, Duduca da Fonseca viria a gravar com o pianista Dom Salvador já nos Estados Unidos

⁶⁵ Estúdio selo que já havia gravado diversos trabalhos dentro do samba-jazz

⁶⁶ Disponível em <https://www.guilhermevergueiro.com.br/bio.html>

⁶⁷ Uma das versões desta peça foi gravada ao vivo para o programa da série Ponto de Encontro, gravado nos estúdios da TV Cultura em 1980, quando Guilherme retornava ao país após um período de 5 anos nos Estados Unidos. Na época, ele lançava seu primeiro disco 'Naturalmente', gravado parte em Nova York e finalizado em São Paulo. Os músicos que acompanham Guilherme nesta gravação são: Leia Freire - Flauta Jorge Oscar - Contra- Baixo Marcelo Munari- Guitarra Amado Maita - Bateria. Disponível em <https://youtu.be/Zhbm-oVT63w?si=yBKjKAOiTKaf17S4> . Também é possível ouvir a gravação original através do link <https://youtu.be/qrA1syfQZI4?si=c3383XGqTSfkLBPO>

quanto na Europa e amigos em comum, como o baterista Luiz Carlos de Siqueira conforme ele também descreve:

[...] Por volta de 1978, meu amigo baterista Chuim (Luiz Carlos de Siqueira) apareceu em N.Y e foi me visitar. Na ocasião, se não me engano, gravamos alguma coisa no estúdio do Walter Booker. Conversamos muito e ele contou que estava morando em Copenhage, na Dinamarca e que tinha muitos contatos e que estava bem por lá. E voltou algumas semanas depois para lá. EU por minha vez retornei ao Brasil em 1980. Um dia o Chuim me ligou, ou escreveu uma carta, não me lembro bem, perguntando se eu não queria passar uma temporada por lá, montaríamos um quarteto com músicos excepcionais de lá, faríamos uma pequena torne, e para viabilizar tudo isso eu teria que ministrar aulas e palestras sobre música brasileira em um curso muito afamado por lá de verão patrocinado pelo governo de lá. Lá fui eu. Conheci o Mads Vinding e o Nicolai Groomin (russo) e formamos o quarteto⁶⁸. [...]

Guilherme Vergueiro viria a lançar em 2009 três coletâneas reunindo diversos trabalhos ao longo de sua carreira, os discos *Intmporal/ Timeless Vol I, II e III*. No volume III, é possível ouvir uma das composições de Mozar Terra, a peça “A very good reason”.

Aqui não pretendemos nos estender sob os aspectos sociais ligados a origem e desenvolvimento da gafieira, suas hipóteses são numerosas, mas há um consenso de que a Gafieira enquanto dança e encontro social, transitou entre as camadas populares até chegar às elites, o que também ocorreu com a música já que os bailes só aconteciam, mediante a execução das orquestras e grupos de gafieira. De qualquer modo, acreditamos que a proposta do grupo era muito mais enfatizar as peças sob uma ótica estritamente musical do que propriamente pelo olhar da dança de salão.

É importante destacar que o intuito de realizar esta breve descrição acima, não define ou descreve de forma categórica o samba jazz em toda sua abrangência, assim como não pretende rotular a música de Mozar. O que pretendemos aqui é apenas tentar traçar alguns possíveis caminhos baseados em trabalhos dentro do estilo que possam estar correlacionados com a

⁶⁸ O quarteto deu origem ao disco “Guilherme Vergueiro ao Vivo”, gravado no International Jazz Montmartre em Copenhague e lançado em 1982 no Brasil pelo selo Estudio Eldorado. Disponível em <https://www.guilhermevergueiro.com.br/disc.html>

carreira de Mozar Terra e, conseqüentemente, teriam uma influência maior sobre sua maneira de compor e arranjar, dentro das peças propostas neste trabalho e não necessariamente definindo sua obra como um todo. Outros trabalhos artísticos instrumentais também tiveram importante papel nos anos 60 e 70, mas entendemos que não teriam conexão ou relevância neste trabalho, mas que podem vir a ser contemplados por outros pesquisadores a qualquer tempo.

3. ANÁLISE DE COMPOSIÇÕES E ARRANJOS

Foram escolhidas três peças que fazem parte do disco CADERNO DE COMPOSIÇÃO, com a formação de septeto, com a finalidade de trazer à luz o trabalho composicional e de arranjo de Mozar Terra, no ano de 1991. Essas peças foram registradas em partitura, na forma de *lead sheet*, no Songbook Caderno de Composição (2002, Editora Maritaca). Esse tipo de representação em partitura, com melodia e cifras, nos permitiu uma análise macro da idéia musical proposta, muito embora as gravações não tivessem necessariamente alinhadas com este registro editorial em sua totalidade. Mesmo assim, foi de extrema valia para estabelecer parâmetros sob a ótica da composição, com foco em aspectos ligados a harmonia, melodia e forma. Para um olhar sobre o arranjo, lançamos mão da escuta dos fonogramas e transcrição de excertos, onde destacam-se questões relativas ao modo como a instrumentação é utilizada, como é feita a distribuição de acordes para os instrumentos, o uso de contrapontos melódicos, entre outros aspectos. Ao final desse processo de análise, que contempla tanto a composição de forma mais ampla, como particularidades de arranjo, será apresentada uma composição no capítulo posterior, construída a partir de elementos que caracterizam a escrita criativa de Mozar Terra.

As peças escolhidas foram: A Sereia Voou (1977) , Subterrânea (1991)⁶⁹ e Ascensão (1976)⁷⁰. O critério para a escolha destas três peças se deu em virtude da abrangência de elementos musicais, composicionais e de arranjo, que poderiam ajudar no estudo de uma parte do estilo de Mozar Terra ou seja, elucidar parte de suas facetas estilísticas. Sendo assim, houve a intuito de buscar o emprego recorrente de determinados clichês harmônicos que se repetem em nas diferentes composições, distribuições de vozes utilizadas nos arranjos para o grupo, buscando compreender se há alguma mais proeminente que outra, se existe algum contorno melódico recorrente nas peças, de que forma estas melodias são endereçadas para os instrumentos dentro do naipe, além da observação analítica de aspectos formais e rítmicos que podem ser relevantes.

A investigação destes aspectos podem ajudar a compreender as particularidades de estilo de parte da obra de Mozar Terra e também podem se constituir em ferramentas criativas que serão empregadas dentro de uma outra composição de forma sistemática.

Para a realização das análises, utilizaremos como referencias teóricas a dissertação de Mestrado e tese de Doutorado de Sérgio P. R Freitas, “Teoria da Harmonia na Música Popular” (2002) e “Que Acorde Ponho Aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular” (2010). Ian Guest (2010) e Carlos Almada (2000), com suas publicações sobre arranjo e harmonia, além do trabalho do professor Paulo Tiné (2011), também servirão como referência nesta dissertação, além de outros autores que serão citados na medida em que as análises forem elaboradas e demonstradas.

⁶⁹ A data refere-se a data do registro fonográfico da primeira edição do disco CADERNO DE COMPOSIÇÃO.

⁷⁰ A data da peça Ascensão, refere-se ao registro do grupo Boa Nova em 1976 disponível em https://youtu.be/70Pj2uuyjpA?si=zFjtw5_bNaVSX2DQ pelo baterista Wagner Chuim.

3.1 A Sereia voou

A primeira peça a ser analisada chama-se “A SEREIA VOOU”, e teve sua inspiração no samba de gafieira, conforme descreve o próprio Mozar:

“Nova York, algum dia entre setembro e outubro de 1977. O conjunto do Edson Machado, uma experiência muito proveitosa musicalmente, tinha se dissolvido. Recebi um convite do Chuim (baterista que vivia em Copenhague) para uma temporada e saí para agitar o visto de entrada na Embaixada da Dinamarca - de terno azul-marinho, com colete, gravata, etc. Voltando para o metrô encontrei uma velha senhora, com roupas bem gastas, tentando a todo custo carregar um colchão de molas para casal que tinha encontrado. Ela me pediu ajuda e carregando a parte da frente, eu a de trás, fomos andando. Pensei que iríamos ali perto, mas quando atravessamos a primeira rua, percebi que aquela aventura iria durar um pouco mais. Relaxei e continuei numa boa. A cena deveria estar bem diferente pois, apesar de estarmos em Nova York, os transeuntes reagiam: alguns se espantavam, outros riam e eu me divertia.

Depois de umas três ou quatro quadras, chegamos a um cubículo muito pobre num porão. Depositamos o colchão ali e ela me agradeceu com fervor. Quis me dar um dólar e eu não aceitei. Somente anos mais tarde, concluí que deveria ter dado a ela a oportunidade de me retribuir. Sentia-me tão tomado por uma onda de satisfação e de generosos pensamentos, que voltei para casa a pé. Era longe, mas Manhattan estava iluminada e meu futuro colorido. O som da rua se fundia com o ritmo de meus passos, formando uma batucada de samba. Fui andando, batucando com as mãos e assoviando sem nenhuma pretensão. A melodia veio inteira na cabeça, tão naturalmente, que acreditei ser alguma melodia já existente. Em casa percebi uma certa semelhança harmônica com um samba-canção de autoria do meu pai (João Vieira) que falava de Copacabana e sereias.

Escrevi um arranjo pensando numa gafieira e dei-lhe o nome de “A Sereia”. Como a melodia é bastante sincopada, o andamento tende a acelerar. Numa das vezes em que tocamos, o andamento acelerou tanto que alguém disse brincando: “A Sereia Voou”, e assim ficou.”⁷¹

⁷¹ depoimento extraído do Songbook CADERNO DE CADERNO DE COMPOSIÇÃO, Ed. Maritaca, 1ª edição 2002.

A peça foi gravada no disco QUARTETO LIVRE (1996), com a formação de quarteto, e no disco CADERNO DE COMPOSIÇÃO (2001), desta vez com a formação de septeto (saxofone tenor, saxofone barítono, trombone, trompete, piano, baixo e bateria). Esta composição foi amplamente executada durante a carreira de Mozar Terra, além de ter sido gravada por outros artistas como o contrabaixista Zéli Silva⁷² e o cuatrista⁷³ venezuelano Miguel Siso⁷⁴, no álbum LA SIEMBRA DEL CUATRO (2012). Esta composição também teve seu registro no Songbook Caderno de Composição, lançado pelo selo Maritaca.⁷⁵ Segue abaixo a ficha técnica dos dois trabalhos.

Ficha Técnica CADERNO DE COMPOSIÇÃO

Piano: Mozar Terra

Baixo Acústico: Rodolfo Stroeter

Bateria: Tutty Moreno

Saxofone Barítono: Teco Cardoso

Trombone: François de Lima

Sax Tenor: Roberto Sion

Trompete: Walmir Gil



Ficha Técnica QUARTETO LIVRE

Piano: Mozar Terra

Saxofone Alto: Teco Cardoso

Baixo: Sizão Machado

Bateria: Tutty Moreno

⁷² Juntamente com o saxofonista Vitor Alcântara, em seu álbum intitulado DUO (2009).

⁷³ O cuatro é um instrumento tradicional na cultura latino americana, reconhecido como instrumento nacional na Venezuela.

⁷⁴ Vencedor do Grammy Latino em 2018 com o álbum IDENTIDAD (2012).

⁷⁵ Acesse o QR ao lado para acessar o áudio na íntegra da peça.

3.1.1 Forma

Embora a peça possua arranjos distintos, para a formação de quarteto e septeto, simplificando⁷⁶ sua estrutura podemos inferir que a composição é constituída de uma introdução de 9 compassos antes da parte A onde se inicia o tema principal. Esta seção A possui 16 compassos e será repetida, totalizando 33 compassos, por conta da extensão do acorde de Ab6/9 durante dois compassos ao término da segunda repetição da parte A. Em seguida inicia-se a parte B da peça com 15 compassos e repete-se a parte A com mais 16 compassos. Após solos, seguindo esta forma AABA, o tema é re-exposto e segue para o CODA com 25 compassos onde outra melodia finaliza a peça. Esta é a forma apresentada na versão contida no Songbook CADERNO DE COMPOSIÇÃO, com exceção dos solos que normalmente ocorrem dentro da forma AABA.

Forma Songbook:

Intro	A	A	B	A	SOLOS	Coda
9	16	17	15	16	64	25

Forma CD CADERNO DE COMPOSIÇÃO:

Número de Compassos	INTRO	A	A	B	A	Coda
	9	16	17	15	16	25

Ainda que nas partes A' e B, tenhamos um número ímpar de compassos, no total temos o número de 64 compassos. Deste modo, teremos uma forma canção (song form) AABA,

⁷⁶ Em sua tese de doutorado, Roberto Sion fala do termo “simplificação”, que consiste em eliminar informações mais complexas do texto musical, para permitir que instrumentistas e eventualmente ouvintes, possam entrar em contato com ele (SION, 13).

muito utilizada nos standards de jazz . Isto ocorre, como já foi dito antes, pelo prolongamento do acorde de Ab6/9 ao término do segundo A, além do fato do primeiro A, ter o acorde de Eb7, introduzindo o tema, mas que também poderia ter sido escrito ao término do terceiro A, comportando-se como um *turnaround*⁷⁷, ou ainda sendo inserido ao término da introdução.

3.1.2 Análise harmônica

A peça é construída dentro da tonalidade de Lá Bemol e inicia com uma progressão I6-IIIm7-V7-I6 em Lá Bemol que é repetida quatro vezes, normalmente sem que haja a execução dos acordes de forma explícita, mas sendo facilmente subentendidos pela melodia composta para a introdução, normalmente executada na região grave do piano ou ainda dobrando com outros instrumentos na região grave dependendo do arranjo (fig.1).⁷⁸



Fig. 1 Introdução A Sereia Voou

Em seguida temos a exposição do tema A, com a sequencia harmônica Ab6/9 e Db7, este segundo como acorde não diatônico ou seja, não pertencente ao campo harmônico da tonalidade de Ab Maior, mas trazendo duas possibilidades de análise, de acordo com FREITAS

⁷⁷ O termo *turnaround* refere-se a uma progressão harmônica ou a um acorde, normalmente o V7 do acorde seguinte, que tem por finalidade a conexão entre o final da peça ou de uma seção seguida de sua repetição em sua totalidade ou não.

⁷⁸ Aqui consideramos a utilização do saxofone barítono, na gravação registrada no cd CADERNO DE COMPOSIÇÃO (2001).

(2002, 100): a primeira onde o acorde poderia ser entendido como dominante substituto para o terceiro grau (subV7/III), o que neste caso encaminharia a progressão para o acorde de Cm7.

No entanto, a análise que parece ser a mais apropriada é a segunda, em que o próprio FREITAS (2002,155) descreve como acorde IV7 blues. “...todo acorde perfeito (tipos “Xma7”, “X7” e Xm7) pode se fazer acompanhar por um “IV7” grau à ele diretamente relacionado, coloquialmente chamado de “IV7 blues” em respeito à sua origem específica no seu contexto de origem, mas que hoje se vê em uso nos mais diferentes contextos. O IV7 blues, é assim uma espécie de Subdominante dedicada, particularizada ou individualizada para qualquer um dos acordes perfeitos do Campo Harmônico...”. A razão pela qual esta segunda abordagem é a mais adequada, se dá em função do acorde de Db7 ter seu retorno ao acorde I da tonalidade, além do fato de não possuir claramente sua resolução postergada para o acorde de Cm7, enquanto acorde de repouso⁷⁹. Temos sim o acorde de Ab/C, que poderia se assemelhar ao acorde de Cm, exceto pela falta da sétima menor (Bb) mas que dentro da peça trata-se de um acorde de passagem com a função de um acorde subdominante.

Outro acorde não diatônico que aparece na parte A, é o acorde B°, aqui funcionando como aproximação cromática descendente⁸⁰, para o acorde IIm7, neste caso Bbm7(9). Logo em seguida temos a continuação da progressão com o acorde Bbm7 já mencionado, seguido de Gbm6 e retornando para o acorde de Bbm7. Este acorde Gbm6, poderia ser analisado como dominante⁸¹ justamente pela presença do trítone Lá-Ré#, que aparece em sua composição e sua resolução no acorde de Bbm7 novamente, muito embora seja um acorde menor. Outro acorde não diatônico que aparece na parte A é o Dbm6, mas aqui realmente funcionando como subdominante menor.

*Progressão parte A: Ab6/9 / Db7/ Ab6/9 / Eb7 Eb/Db / Ab/C / Bdim/ Bbm7/ Gbm6/
Bbm7 /Dbm6 /Ab/C / Bdim /Bbm7 /Eb7 /Ab6/9*

⁷⁹ Um outro exemplo do uso deste tipo de progressão, pode ser observado em peças como “Rapaz de Bem”, de Johnny Alf e o jazz standard de Ann Ronell “Willow Weep for Me”.

⁸⁰ A “função” continua cromática quando o baixo toma a direção descendente meio tom (GUEST, p. 24, 1996)

⁸¹ Um acorde m6 pode ser dominante alterado (b9/b13) 1/2 tom abaixo disfarçado ou dominante (9) 5J abaixo. Um dominante substitui o outro. Quando um funciona com (b9) e/ou (b13), o outro soa com (9) mesmo não aparecendo as tensões na cifragem. (GUEST, p. 112, 2006)

Dentro da parte B, destacamos o acorde G7sus4 seguindo para G7 na tonalidade de Dó Maior. Aqui temos um uso do acorde sus4 como subdominante em preparação secundária para a resolução da progressão no próprio acorde de Dó maior sendo repetida novamente. Esta modulação se estenderá por 8 compassos e segue para a tonalidade de Ré Bemol Maior, começando do acorde IIm7 (Eb7), voltando para a tonalidade inicial com a progressão IIm7/V7- V7/V7- IIm7- V7, conforme a figura a seguir (fig.2)⁸²:

Modulação Dó Maior

B

V7sus4
G7(sus4)

I/V
C/G

V7sus4
G7(sus4)

I
C⁶/₉

Modulação Ré Bemol Maior

IIm7(9)
Eb7(9)

V7
Ab7(add13)

Imaj7
Dbmaj7(add9)

Modulação Lá Bemol Maior

IIm7(9)/V7
Fm7(9)

V7/V7
Bb7(add9)

IIm7
Bbm7(9)

V7
Eb7

Fig. 2 Modulação tema parte B - A Sereia Voou



⁸² Acesse o QR Code para ouvir o trecho no intervalo entre 0:58 até 1:07 minutos

Após a parte B, temos uma nova exposição da parte A, mas desta vez com uma mudança em relação a progressão do primeiro A já no seu início, utilizando a sequência harmônica $\text{IIIm7/III}, \text{V7/III}, \text{IIIm7}, \text{subV7/II}, \text{IIIm7}, \text{SubV7/I}$, a partir do terceiro compasso do segundo A conforme figura a seguir (fig. 3)⁸³:

The figure shows two musical staves, 'Primeiro A' and 'Segundo A', in 2/4 time with a key signature of three flats. The notes are identical in both staves, but the harmonic progression (chords) differs from the third measure onwards.

Measure	Primeiro A Chords	Segundo A Chords
1	Ab^6	Ab^6
2	Db^7	$\text{Dm}^7(\text{b}5) \text{G}^7(\text{b}13)$
3	Ab^6	$\text{Cm}^7 \text{B}^7(\text{b}5)$
4	Eb^7 and Eb/Db	Bbm^7 and A^7

Fig. 3 Comparativo harmônico parte A - A Sereia Voou

⁸³ Acesse o QR Code para ouvir o trecho do primeiro A entre 0:10 e 0:14 minutos e o segundo A entre 1:06 e 1:11 minutos

Uma outra rearmonização também ocorre no segundo A, desta vez com a utilização da sequência G7/Gbmaj7/F7 (observe a partir do segundo compasso do segundo A na figura a seguir), ao invés da progressão B°/Bbm7/Gbm6 do primeiro A. Esta solução harmônica possui similaridades em relação à composição de cada acorde. No primeiro, tanto o G7 quanto o B°, compartilham do mesmo trítone, o que poderia remeter a análise do acorde diminuto com função de dominante. No entanto, sua resolução no primeiro A para o acorde de Bbm7, descarta esta possibilidade de análise, trazendo sua função para um acorde diminuto com aproximação cromática descendente. Em seguida, ainda no primeiro A, temos o acorde de Gbm6, que atua como dominante disfarçado resolvendo no acorde Bbm7 (IIm7). No segundo A, o segundo acorde Gbmaj7 (bVII7M)⁸⁴, também possui notas em comum com o acorde Bbm7 do primeiro A, com exceção da nota Sol Bemol. Deste modo, a função que no primeiro A seria IIm7 (Bbm7) como acorde de repouso, passa a ter uma função de subdominante no segundo caso, atrasando a resolução da cadência, que segue então para o acorde V7/II (F7) e só em seguida resolvendo no acorde de Bbm7 (IIm7) (fig.4)⁸⁵.



Fig. 4 Comparativo harmônico parte A - A Sereia Voou

⁸⁴ FREITAS, p. 90, 2010 traz uma gama de possibilidades de análise do acorde bVIIM. Aqui tomaremos como base apenas a sua função como subdominante.

⁸⁵ Acesse o QR Code para ouvir o trecho entre os minutos 0:15 a 0:20 e 1:11 a 1:16 respectivamente

Dentro da estrutura da CODA, embora em sua maioria os acordes estejam dentro do centro tonal de Lá Bemol maior, há de se destacar no início da seção o acorde de Ab7sus4 utilizado como subdominante, sucedido pelo acorde dominante de Ab7 e resolvendo no acorde IVmaj7 (Dbmaj7). Já caminhando para o término da peça também destacamos a progressão Cdim/ F7(b13)/Bbm7 , que funcionaria como uma progressão IIm7(b5)/V7/Im7 relativo ao segundo grau do campo harmônico (Bbm7), exceto pelo uso do acorde diminuto enquanto acorde II dentro da progressão. Aqui é importante salientar que a nota da melodia é Sol Bemol, o que validaria o acorde como sendo m7(b5) mesmo tendo o sufixo diminuto grafado na partitura conforme citado anteriormente⁸⁶.

3.1.3 Análise Melódica

Com exceção da última nota do CODA, que é um Ré acima da segunda linha suplementar superior e um Fá na quinta linha da clave de sol na introdução, a peça possui uma extensão restrita à nota Sol da segunda linha suplementar inferior e o Mi bemol do quarto espaço na clave de sol (fig. 5).

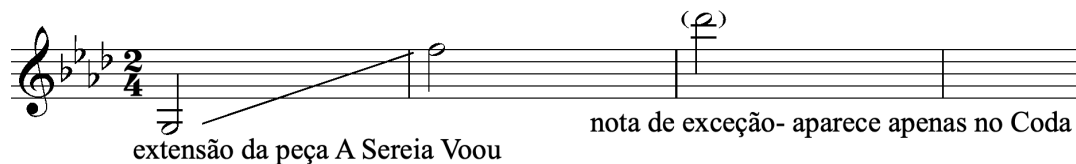


Fig. 5 Extensão da peça - A Sereia Voou

⁸⁶ O registro em partitura no caso da música popular é impreciso e muitas vezes incompleto. Por esta razão tanto o fonograma quanto a performance em si têm uma relevância muito maior. Deste modo a forma de cifrar é muitas vezes uma escolha de quem edita a partitura, o que faz com que a cifragem deixe margem para diferentes interpretações.

A peça possui uma relação intervalar recorrente, que consiste no uso de uma sexta maior ascendente, uma quarta justa descendente e uma terça menor ascendente⁸⁷, que vai sofrendo alterações no intuito de acomodar a melodia ao ritmo harmônico, bem como acomodar as alterações existentes dentro dos acordes que estão sendo propostos. Um exemplo disso está no compasso 14, onde a melodia passa a configurar um intervalo de sexta menor, terça maior e terça menor, justamente por conta da sequência harmônica Gbm6/Bbm7, aproveitando notas dos próprios acordes (fig.6 e 7).



Fig. 6 Intervalos recorrentes na estrutura melódica - A Sereia Voou

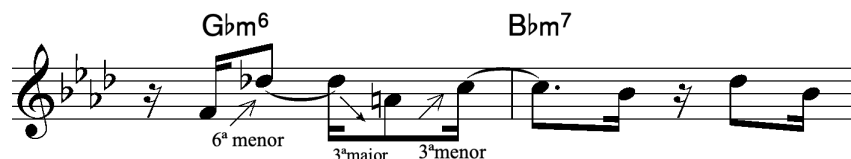


Fig. 7 Motivo melódico com alterações intervalares

Um outro recurso melódico é o uso de arpejos em movimento descendente⁸⁸, principalmente na parte B da peça, utilizando notas do próprio acorde em questão, no intuito de finalizar a progressão harmônica, conforme figuras 8 a 10 a seguir:

⁸⁷ Logo no início do tema da parte A da peça, a estrutura melódica compõe um acorde maior com sétima maior, caso as notas fossem executadas simultaneamente. Este tipo de padrão ocorre em diversos momentos da composição, o que poderia corroborar a ideia de uma linha melódica que privilegia as notas que compõem os acordes ou ainda o uso de escalas diatônicas que possam dialogar com as progressões harmônicas dentro do texto musical.

⁸⁸ Estas terminações também são bastante usuais no choro (SEVE, p. 130, 2015)



Fig. 8 Arpejo descendente parte B com notas consonantes ao acorde Cmaj7



Fig. 9 Arpejo descendente parte B com notas consonantes ao acorde Db6/9



Fig.10 Arpejo descendente parte B com notas consonantes ao acorde Cmaj7/G

Outra característica que vale ressaltar é o uso constante de síncopas, em sua maioria constituídas por antecipações de semicolcheias, bem características na música brasileira, fundamentalmente no samba e no choro.

3.1.4 Análise do arranjo para septeto

A versão utilizada a título de análise é a que foi gravada no CD CADERNO DE COMPOSIÇÃO (2001). Logo de início, temos uma linha na introdução, com ênfase nos graves, utilizando sax barítono, na gravação realizada pelo saxofonista Teco Cardoso, além de acentos feitos pela bateria de Tutty Moreno. Em seguida, inicia-se o tema A, com a presença do sax tenor (Roberto Sion) e trombone (François de Lima) fazendo a exposição do tema juntamente com a seção rítmica, tendo Rodolfo Stroeter ao contrabaixo e o próprio Mozar ao piano⁸⁹.



Dentro do acompanhamento, cabe ressaltar a movimentação rítmica do piano, tendo como referência claves baseadas no samba, que caminham junto com a caixa da bateria, ora complementando ritmicamente as células do contrabaixo, ora reforçando o ritmo executado pela caixa ou ainda fazendo as convenções juntamente com os instrumentos de sopro. Aqui também vale ressaltar o tipo de acompanhamento pianístico recorrente dentro de uma Big Band convencional, onde as formações seguem prioritariamente sem a fundamental dos acordes e apenas o contrabaixo segue dando ênfase a cada uma delas mas, dentro do arranjo, é possível notar um tipo de acompanhamento onde não há este compromisso em todos os momentos da peça. Muitas formações executadas pelo acompanhamento do piano, carregam a fundamental dos acordes, mas sempre com a ênfase na clave e o padrão rítmico típico do samba e algumas variações, combinados com os acentos do contrabaixo, principalmente no primeiro tempo de

⁸⁹ Acesse o QR para ouvir o trecho entre os minutos 0:00 e 0:30

cada acorde. Na segunda repetição da parte A, o saxofone tenor (Roberto Sion) reforça a linha da melodia principal oitava acima, sem que haja qualquer outra abertura de vozes até este ponto (fig 11)⁹⁰.

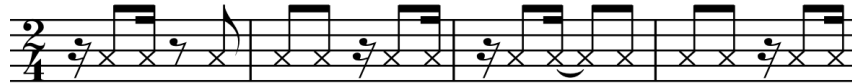


Fig. 11 exemplo rítmico da clave de samba

Já dentro da parte B da peça, é possível notar a presença do saxofone barítono fazendo o baixo pedal em Sol durante os 8 primeiros compassos numa única nota longa, juntamente com a seção rítmica fazendo acentos em semínimas, sempre no tempo 2 de cada compasso reforçando o acento que usualmente é feito pelo surdo dentro do samba. Sax tenor e trombone fazem a melodia principal ainda em uníssono. No compasso que antecede a segunda modulação para Ré Bemol Maior (o oitavo compasso da parte B), uma linha convencionada em terças maiores é executada pelo saxofone barítono e piano, sendo que em seguida, tem-se uma linha descendente feita unicamente pelo sax barítono, culminado com o acorde de Ebm7. A partir daí a melodia passa a ter uma abertura de vozes tendo o trombone com a melodia principal e o sax tenor fazendo a melodia uma sexta maior acima. Somente quando inicia-se o tema A final é que podemos observar uma abertura de vozes envolvendo todos os instrumentos de sopro, mas tendo o tema principal sendo executado pelo trompete. Os demais instrumentos constituem o restante dos *voicings*, contemplando fundamentalmente a formação de blocos fechados em sua maioria⁹¹, até o final da exposição do segundo A. (Fig. 12)⁹²



⁹⁰ Acesse o QR Code para ouvir o trecho entre os minutos 0:30 a 0:48

⁹¹ existem outras terminologias que designam o uso de blocos fechados enquanto técnica de arranjo. Uma delas, proposta por Carlos Almada, chama-se espaçamento fechado, onde os voicings são construídos a partir da nota da ponta, de modo que todas as quatro partes fiquem no âmbito de uma oitava. (ALMADA, p. 158, 2000)

⁹² Acesse o QR code para ouvir o trecho entre os minutos 1:06 e 1:24



Fig 12 Redução dos sopros no início da repetição da parte A utilizando blocos fechados. (Do grave para o agudo temos sax barítono, trombone, sax tenor e trompete)

Após a exposição do tema seguem dois solos, o primeiro de trombone e o segundo de sax tenor (François de Lima e Roberto Sion respectivamente). Um breve diálogo entre trombone e sax acontece no último A do *chorus* de sax tenor, antes da re-exposição do tema em sua forma.

Somente após esta re-exposição (AABA) é que haverá um CODA, que segue com a mesma estrutura da última exposição da parte A, utilizando blocos fechados dentro da seguinte sequência harmônica: V7/IV- IVmaj7- IVm6- I/III- bIIIdim- IIIm7(9)- V7-IIIm7/IV- SubV7/II- IIIm7(9)- IVm6-I/III- SubV7/V7(II)- V7/II- IIIm7(9)- SubV7/I- Imaj7(9).⁹³

⁹³ Acesse o QR code para ouvir o trecho entre os minutos 4:50 a 5:22

3.1.5 Outras considerações

Tendo como base as duas gravações, é possível afirmar que a peça “A Sereia Voou” é essencialmente um samba de gafieira. Em parte isso se deve ao modo como a peça é interpretada, seu ritmo sincopado e cadenciado, tendo como suporte a própria seção rítmica, sempre acentuando dentro de padrões rítmicos do samba. Sua estrutura melódica, segue prioritariamente graus conjuntos correlacionados com a harmonia proposta. Também foi possível observar que nos solos, tanto dos sopros quanto do piano, há uma forte tendência a explorar frases que tenham um sentido melódico, mais “cantável” respeitando as respirações entre as frases, assim como acontece também dentro da estética do choro. Também foi possível notar variações melódicas baseadas no próprio tema e ainda rearmônizações, tão comuns dentro das composições e improvisações no jazz norte americano. Deste modo, foi possível observar uma mescla de elementos musicais brasileiros e do jazz, sejam eles oriundos do choro e do samba, sejam eles oriundos da linguagem do jazz norte americano.

De forma resumida, podemos citar algumas características e recursos que são mais prevalentes na peça como por exemplo:

- Uso de células rítmicas sincopadas;
- Terminações de frase utilizando arpejos em movimento descendente;
- Modulações e rearmônizações;
- Uso de blocos fechados no arranjo;
- Forma canção AABA.

3.2 Subterrânea

A segunda composição a ser analisada é a peça “Subterrânea”. Trata-se de um samba na tonalidade de Sol Maior e que também possui seu arranjo para septeto dentro do CD CADERNO DE COMPOSIÇÃO bem como seu registro no Songbook Caderno de Composição.

Ficha Técnica

Piano: Mozar Terra

Saxofone Barítono: Teco Cardoso

Trombone: François de Lima

Sax Tenor: Roberto Sion

Trompete Walimir Gil

Bateria: Tutty Moreno

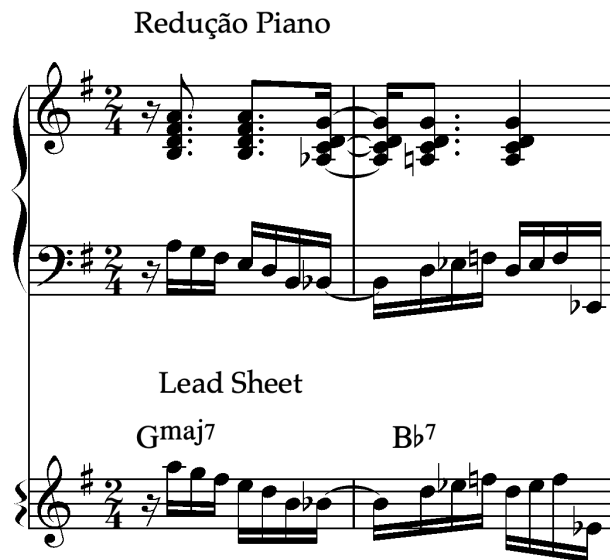
Baixo: Rodolfo Stroeter

Seu registro no songbook Caderno de Composição foi feito de duas formas distintas: uma contendo apenas a melodia na clave de Sol juntamente com a harmonia, e outra contendo a redução do arranjo para piano, onde a melodia é feita na região grave do piano, em substituição ao saxofone barítono utilizado na gravação, juntamente com o *background* feito pelos demais instrumentos de sopro, sendo representados pela região aguda do piano. (Fig 13)⁹⁴



⁹⁴ Acesse o QR code para o ouvir o áudio da peça Subterrânea na íntegra

Redução Piano



The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'Redução Piano', is a grand staff with a treble and bass clef, showing a piano reduction of the piece. The bottom staff, labeled 'Lead Sheet', is a single treble clef staff showing the melody with two chords indicated: Gmaj7 and Bb7. Both staves are in 2/4 time and have a key signature of one sharp (F#).

Fig. 13 Exemplo das duas formas de apresentação da peça “Subterrânea” no songbook CADERNO DE COMPOSIÇÃO (do agudo para o grave temos trompete, sax tenor, trombone e sax barítono)

3.2.3 Análise melódica

A peça possui uma extensão relativamente pequena, indo do Mi bemol da primeira linha da clave de sol e extendendo-se até o Ré da segunda linha suplementar superior conforme figura a seguir (Fig. 14):

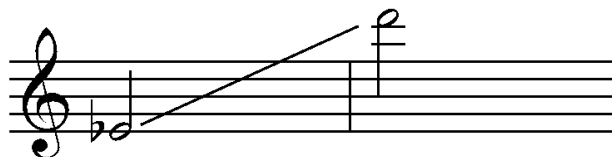


Fig. 14 Extensão da peça Subterrânea

A peça conta com uma estrutura melódica composta prioritariamente por semicolcheias, em sua maioria seguindo graus conjuntos, mas praticamente sem pausas. No entanto, é possível encontrar pontos de respiração em notas ligadas conforme figura a seguir:

Subterrânea

Mozar Terra



Fig. 15 - trecho da melodia da peça “Subterrânea” onde é possível visualizar as notas ligadas como principais “pausas” na melodia em sua maioria constituída por semicolcheias e com apenas duas pausas de fato.

Também é possível notar alguns intervalos de maior amplitude como nonas maiores, principalmente nas conexões entre o acorde Bb7 e Ebmaj7, ainda no início do tema, nos compassos 2, 4, 6 e 8. Uma nona menor também pode ser vista no compasso 13. Nestes três casos, a nona é sempre sucedida por um intervalo de 5ª Justa, exceto no compasso 8, onde a melodia segue em intervalos de segundas maiores e menores em sua maioria, apenas com uma terça menor entre a sexta e a sétima semicolcheia.

Após o trecho da figura 15, seguem ainda mais treze compassos até o fim da peça, com pouca amplitude nos intervalos utilizados, o que traz uma maior linearidade à melodia, quase sempre repetindo o motivo de quatro semicolcheias e a sincopa constituída por semicolcheia/colcheia/semicolcheia, até o fim da peça onde teremos dois trítomos em sequência conforme figura a seguir (fig. 16):



Fig, 16 Trecho final da melodia da peça Subterrânea

3.2.4 Análise do arranjo

Na gravação do disco CADERNO DE COMPOSIÇÃO, o tema é feito pelo sax barítono. Os demais instrumentos do naipe funcionam como background⁹⁵ para a melodia principal. Já dentro do songbook CADERNO DE COMPOSIÇÃO, é possível verificar a estrutura rítmica e os voicings sugeridos como acompanhamento, que podem ser feitos pelos instrumentos de sopro, trompete, sax tenor e trombone trombone do agudo para o grave bem como o piano, onde os acentos ocorrem em sua maioria na segunda semicolcheia do primeiro tempo, fundamentalmente entre os compassos 1 ao 16. (fig. 17)

Subterrânea

Mozar Terra

The musical score for 'Subterrânea' by Mozar Terra is presented in three systems, each showing a staff with chords and specific voicings indicated by arrows. The chords and voicings are as follows:

- Measure 1: Gmaj7 (arrows at 2nd and 4th notes)
- Measure 2: Bb7 (arrows at 2nd and 4th notes)
- Measure 3: Ebmaj7 (arrows at 2nd and 4th notes)
- Measure 4: D7(#9) (arrows at 2nd and 4th notes)
- Measure 5: Eb7(#9) (arrows at 2nd and 4th notes)
- Measure 6: D7(#9) (arrows at 2nd and 4th notes)
- Measure 7: Gmaj7 (arrows at 2nd and 4th notes)
- Measure 8: E/F (arrows at 2nd and 4th notes)
- Measure 9: Am7 (arrows at 2nd and 4th notes)
- Measure 10: D7(b9) (arrows at 2nd and 4th notes)
- Measure 11: Em(maj7) (arrows at 2nd and 4th notes)
- Measure 12: Em7 (arrows at 2nd and 4th notes)
- Measure 13: Bb7(b5)/A (arrows at 2nd and 4th notes)
- Measure 14: A13(b9) (arrows at 2nd and 4th notes)

Fig. 17 - Voicings da peça Subterrânea compassos 1-16 e onde ocorrem os acentos, em sua maioria na segunda semicolcheia do tempo 1

⁹⁵ O termo background (em inglês, “segundo plano”) é muito empregado no jargão musical para designar, a grosso modo, tudo aquilo que, numa determinada peça, ocorre entre o solista (o foco principal, ou o primeiro plano) e a base rítmica (que seria então, então, o terceiro plano). (ALMADA, p.267, 2010)

Após esta seção, os instrumentos que compõem o background mudam ritmicamente executando acentos utilizando colcheias pontuadas no início do compasso 1 e antecipações da última semicolcheia no segundo tempo de cada compasso.

As aberturas de vozes realizadas pelos instrumentos de sopro para o acompanhamento têm como base estruturas muito comuns dentro do acompanhamento pianístico, onde os acordes iniciam pela terça do acorde ou pela sétima, sem a utilização da fundamental de cada um, que normalmente é executada pelo contrabaixo. Estas formações ocorrem principalmente quando há o uso de acordes de quatro ou mais notas e seguem a seguinte ordem 3-5-7-9 ou 7-9-3-13 em linhas gerais. No entanto, estas distribuições sofrem algumas adaptações em virtude da falta de um quarto instrumento na constituição do naipe, já que o saxofone barítono executa a melodia dentro do arranjo na gravação. Estas adaptações, acabam criando outras formações que também são típicas dentro da técnica pianística aplicada ao jazz, como sobreposições de tríade, ou ainda formações em intervalos de quartas. Observando a gravação, é possível notar que a nota da ponta⁹⁶ dos voicings logo de início é omitida, diferentemente da versão impressa no songbook CADERNO DE COMPOSIÇÃO. Deste modo, tem-se apenas a formação 3-5-7, no acorde de Gmaj7. Em seguida, o acorde de Bb7(13), tem a quinta omitida, gerando a formação quartal Ab-D-G, onde se têm a sétima menor do acorde, a terça maior e a décima terceira, conforme figura a seguir (fig. 18):

The figure displays two staves of musical notation. The first staff, starting at measure 17, shows a sequence of chords: Bm(add9), Bm(maj7), Bm7, Bm6, and E7(b5). The second staff, starting at measure 21, shows: D7(sus4), D13, D7(b13), Gmaj7/D, and F#/E. A bracket under the first staff is labeled 'padrão rítmico recorrente'.

Fig. 18 Padrão rítmico recorrente, realizado pelos demais instrumentos de sopro na peça Subterrânea

⁹⁶ o termo nota da ponta, refere-se ao voicing mais agudo dentro do naipe

Também é possível notar junto ao acorde de Ebmaj7 do compasso 3, a variação da voz do meio, realizada pelo saxofone tenor, onde a nota é a sétima maior nos dois primeiros acentos e a quinta no terceiro. Logo a seguir seguem duas formações em quartas em acordes dominantes, onde a distribuição é feita partindo da terça criando uma estrutura 3-7-#9 em quartas (fig. 19).



Fig. 19 Redução dos instrumentos de sopro nos primeiros 5 compassos da peça Subterrânea (do agudo para o grave: trompete, tenor e trombone)

Como o saxofone barítono é responsável pela execução da melodia, uma das vozes dentro destas formações sempre será omitida, ou será citada através de uma linha melódica interna, que poderá ser executada por qualquer um dos instrumentos de sopro destinados ao background. Onde há o uso de tríades ou inversões de acorde como ocorre entre os compassos 18 ao 21, no acorde A/E, há o uso da nota Ré, o que corresponde a 4ª no acorde de Lá, seguido da inversão Gmaj7/D, onde temos 3-4-1 e 3-maj7-9 respectivamente. No compasso 21, onde o acorde é F#/E, a tríade superior é distribuída entre os instrumentos de sopro seguindo a ordem 5-1-3, tendo a nota mais grave (E) executada pelo próprio contrabaixo⁹⁷ (fig. 20).



Fig. 20 Redução compassos 18-21(do agudo para o grave trompete, tenor e trombone)

⁹⁷ Neste caso específico, a nota da melodia é o próprio (E) que é executado também pelo saxofone barítono dentro do arranjo.

3.3 Ascensão

A terceira e última peça chama-se *Ascensão* e teve seu registro inicial ainda dentro do grupo Boa Nova em 1976, com a participação do baterista Edison Machado. Para fins analíticos, utilizaremos a versão gravada no CD *CADERNO DE COMPOSIÇÃO* (1991), bem como o registro da partitura no songbook de mesmo nome.

Ficha Técnica

Piano: Mozar Terra

Saxofone Barítono: Teco Cardoso

Trombone: François de Lima

Sax Tenor: Roberto Sion

Trompete Walmir Gil

Bateria: Tutty Moreno

Baixo: Rodolfo Stroeter

3.3.1 Forma

Inicialmente, utilizaremos a partitura dentro do songbook para fins de análise da forma. Posteriormente veremos que a forma proposta pelo arranjo da gravação é bastante ampliada, incluindo outras frases e partes.

A parte A é constituída de 24 compassos que serão repetidos, totalizando 48. Em seguida temos parte B com apenas 12 compassos finalizando o tema.

Forma	A	B
Número de Compassos	48	12

3.3.2 Análise Harmônica

Tomando como referencial a versão editada do Songbook Caderno de Composição, é possível observar que a armadura de clave da peça é constituída de 3 bemóis⁹⁸, o que poderia remeter a tonalidade de Mi Bemol Maior ou a seu relativo menor, Dó Menor num primeiro momento. No entanto, a peça inicia com o acorde de Gm7 por dois compassos, tendo na sequência os acordes Bbm7 e Eb7 nos compassos 3 e 4, criando uma relação de terça menor. Esta estrutura também se repete nos compassos 5 a 8 com a inclusão do acorde Eb7sus4 retardando a cadência, seguindo para o acorde de Eb7 no mesmo compasso 8 resolvendo finalmente no acorde de Fá Maior no compasso 9. Neste caso, podemos inferir que o que ocorre é uma fusão entre modal⁹⁹/tonal, ou seja, um misto de recursos tonais e modais, a depender do trecho ou seção, diferentemente do que é proposto pela armadura de clave. Sendo assim, poderíamos considerar o trecho modal inicial como Sol Dórico nos compassos 1 e 2, seguido de Si Bemol Dórico, nos compassos 3 e 4. Deste modo teríamos o acorde de Gm7 funcionando como Im7 e os acordes

⁹⁸ Aqui optamos pela apresentação dos trechos sem o uso da armadura de clave com os 3 bemóis para fins de análise.

⁹⁹ A música modal não classifica seus acordes em funções (dominante-subdominante-tônica), mas utiliza livremente, em sua harmonia ou polifonia, as notas da própria melodia [...] (GUEST, p. 97, 1996)

subsequentes Bbm7/Eb7 atuando como Im7 e IV7 respectivamente dentro do modo Si Bemol Dórico. Em seguida a progressão se repete, mas há o acréscimo do acorde Eb7sus antes do acorde Eb7¹⁰⁰, preparando a mudança para o acorde F6/9 da segunda repetição, já dentro do modo Mixolídio. (fig 21)

Ascensão

Mozar Terra

A

Im7 (Sol Dórico) Gm7

Sib Dórico: Im7 Bbm7

IV7 Eb7

Im7 (Sol Dórico) Gm7

Sib Dórico: Im7 Bbm7

IVsus7 Eb7(sus4) IV7 Eb7

I6 (Fá Mixolídio) F6/9

Fig. 21 Ascensão compassos 1-9

No compasso 9 temos o acorde F6/9 seguido pelo acorde Eb6/9 no compasso 10, além dos acordes Dm7(add4) e Cm7(add4) nos compassos 11 e 12. A mesma progressão também será repetida nos compassos 13 a 16, o que reforça a idéia do centro modal em Fá mixolídio. O

¹⁰⁰Aqui há uma progressão pivô para seguir para o próximo centro modal, no caso Fá Mixolídio, considerando centros modais e não tonais. A mesma progressão é também chamada de “progressão pela porta dos fundos”, onde ocorre a relação Fm7/Bb7- Cmaj7, como ocorre entre os compassos 7 e 9 do trecho apresentado. (FREITAS, p. 708, 2010)

acorde Dm7(add4) funciona como acorde VIm7 na tonalidade e o acorde Cm7 como acorde Vm dentro do campo harmônico no modo Mixolídio conforme figura 22:

Fig 22 Ascensão compassos 9-16

Em seguida temos uma progressão de acordes maiores utilizando 6^a e 9^a nos compassos 17, 18 e 19: F6/9, Eb6/9, D6/9, C6/9, B6/9 e Bb6/9, seguindo um padrão de estruturas constantes¹⁰¹, utilizando acordes de 6/9. Deste modo, tem-se uma estrutura harmônica com o intuito de manter a mesma sonoridade, privilegiando a 6^a como nota a ser enfatizada por conta da melodia bem como a distribuição dos acordes prioritariamente em intervalos de quartas e quintas, como veremos posteriormente na análise do arranjo. A progressão termina com o acorde Gm7 no compasso 20 e repetirá nos compassos 21, 22 e 23, mas desta vez finalizando no acorde Eb6/9 (Sol Eólio bVI) antes de voltar ao início da peça para a segunda repetição (fig. 23) .

¹⁰¹Sequencia de acordes onde todos os sons seguem com a mesma qualidade sem repetir a mesma fundamental (FELTS, p. 155, 2002)

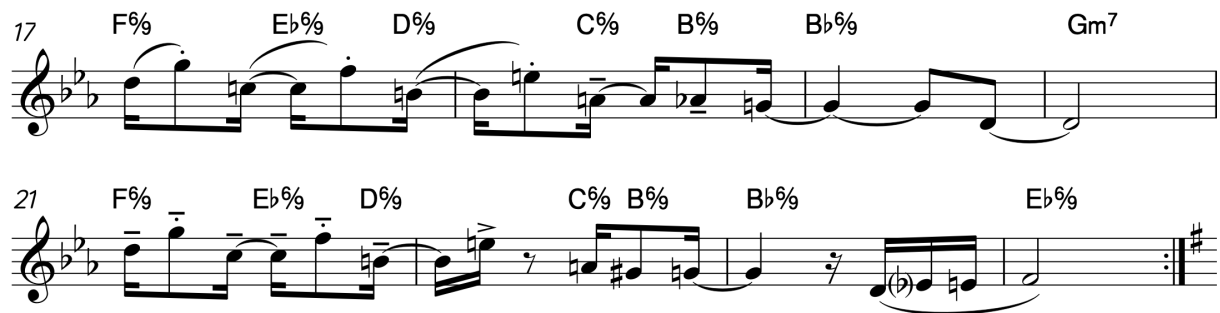


Fig. 23 Ascensão compassos 17 ao 23 (fim da parte A da peça)

Após a exposição da parte A, teremos uma nova armadura de clave, com apenas um sustenido, trazendo o mesmo motivo da parte A, utilizando acordes em progressões de terças menores, mas iniciando o trecho uma terça menor descendente, ou seja, partindo do acorde de Mi menor e com a seguinte sequência: Em7/Gm7/Bbm7, constituindo outro padrão de estrutura constante nos compassos 25, 26 e 27 respectivamente. No compasso 28 temos o acorde Eb7sus4 funcionando como acorde dominante, mas resolvendo no acorde Em7, já no compasso 29. Em seguida temos novamente o acorde Gm7 no compasso 30 e nos compassos 31 e 32, o acorde Am7. Este último acorde poderia ser analisado como IVm7, se considerarmos o modo Eólico de Mi. Para finalizar, nos compassos 33 a 36, há um novo padrão de estruturas constantes, utilizando acordes menores, mas dando ênfase a 9ª maior dentro da estrutura constante segundo a melodia proposta : Em7/ Gm7/ Am7 / Bbm7/ Bm7/ Cm7. A progressão acaba gerando um cromatismo ascendente e tem o acorde de Cm como ponto de chegada, finalizando a composição (fig. 24).

B

Fig. 24 Ascensão compassos 25-36 (parte B da peça)

3.3.3 Estrutura melódica

A peça possui uma extensão melódica que vai da nota ré logo abaixo do pentagrama na clave de sol e se estende até a nota mi natural da terceira linha suplementar superior, conforme figura a seguir (fig. 25):

Fig. 25 Extensão da peça "Ascensão"

A peça inicia com um motivo baseado em um grupo de semicolcheias seguido de uma célula rítmica de duas semicolcheias e outra colcheia. Logo nos primeiros quatro compassos, é possível notar a ênfase no uso da 9ª de cada acorde na melodia alternando com a fundamental de cada um. O ritmo pelo qual o motivo inicial é baseado, sofre alterações ao longo da peça, mas sempre dentro de subdivisões rítmicas relacionadas ao samba, estilo no qual a peça é baseada (fig. 26).



Fig 26 Variações na melodia dentro da peça "Ascensão"

Também é importante destacar o uso de intervalos de quartas na melodia no final da parte A (compassos 17 e 18) sempre priorizando a 6ª e a 9ª maior de cada acorde (fig 27).



Fig 27 Uso de intervalos de quarta no fim da parte A da peça Ascensão

A melodia da parte B segue o mesmo motivo rítmico do início da peça, mas com sua respectiva modulação e desenvolvimento até o término da parte B do tema, onde ocorre novamente a ênfase da 9ª de cada acorde (compassos 33 ao 36) mas sem a alternância das quartas justas (fig 28).

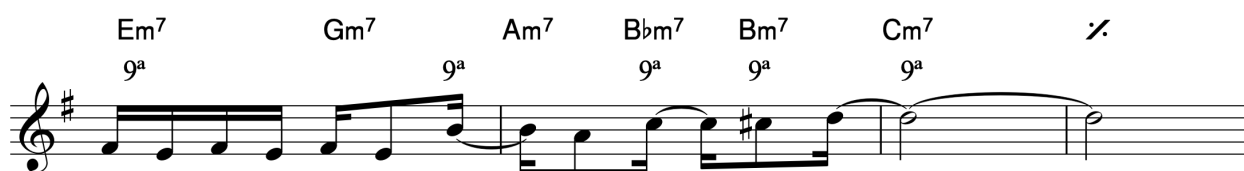


Fig. 28 fim da parte B com o uso de 9ª na melodia

3.3.4 Análise do arranjo

Conforme citado anteriormente, a peça possui diferentes arranjos, um gravado com o grupo Boa Nova e outro registrado no CD CADERNO DE COMPOSIÇÃO, que será utilizado aqui para fins de análise.

Diferentemente do que acontece na partitura do tema, o arranjo possui uma introdução que inicia com um riff de bateria por 4 compassos variando entre as fórmulas: 7/8 e 4/4¹⁰² respectivamente, seguindo uma célula rítmica sincopada conforme figura 29:



Fig. 29 Ritmo utilizado na introdução do arranjo da peça Ascensão

Em seguida trombone, sax barítono, piano e baixo, dobram a fundamental e quinta dos acordes F6/9 e Eb6/9 por mais 4 compassos, mas seguindo a mesma estrutura rítmica inicial; trompete e saxofone tenor fazem um contracanto por mais 4 compassos, utilizando a sexta e a quinta dos acordes. A partir daí o contracanto é feito pelo saxofone barítono e pelo trombone respectivamente até a execução de uma frase predominantemente em quartas durante 2 compassos de 7/8 que terminarão com a frase final do tema da parte A desta vez harmonizada, seguindo esta predominância de intervalos de quarta muito usual no modalismo (fig 30).

¹⁰² É possível verificar a utilização de compassos ímpares em diversos contextos musicais: David Brubeck em seu famoso standard Take Five ou ainda peças do grupo Quarteto Novo, de 1967, com Hermeto Pascoal em diversas composições como exemplo.

Tp
 contracanto

Tenor
 contracanto

Bari
 contracanto

Tb
 contracanto

Pn
 estruturas em 4ª

F⁹ Eb⁹ D⁹ C⁹ B⁹ Bb⁹

Fig 30 primeira parte da introdução no arranjo da peça Ascensão

Com o intuito de finalizar a introdução, a progressão A7sus4-Bb6/9-Ab6/9- Gmaj7(13)-Fmaj7(9)-Emaj7(9)-Ebmaj7(9) é inserida, tendo o trompete (linha 1) executando os intervalos de quarta dentro da harmonia bem como o trombone (3ª linha a partir do compasso 3) e os dois saxofones fazendo os acentos junto com o piano também dentro da harmonia proposta preparando a exposição do tema conforme figura 31:

Fig. 31 segunda parte da introdução no arranjo da peça Ascensão (do agudo para o grave: trompete, tenor, trombone, barítono e piano. Na figura foi omitido baixo e bateria)

Já na exposição do tema A, o arranjo inicia com um *tutti* dos instrumentos de sopro fazendo o tema principal em oitavas (trompete e tenor/ barítono e trombone). Somente no sétimo e oitavo compassos da parte A é que ocorrem mudanças na composição dos voicings, onde apenas o trompete faz a melodia principal (voz mais aguda). Os demais instrumentos, sax tenor, sax barítono e trombone fazem a harmonização em bloco seguindo a ordem tenor/barítono/ trombone dentro da harmonia proposta (Bbm7- Eb7sus4-Eb7(b9)). Aqui é importante destacar o uso da nona menor ao término da cadência feita pelo saxofone barítono, e que não está descrita dentro do *leadsheet* principal (fig. 32).



Fig. 32 Redução da linha de sopros dos 8 primeiros compassos da parte A no arranjo da peça Ascensão

A partir do compasso 9 trompete, barítono e trombone seguem fazendo um background juntamente com o piano, sempre no intuito de complementar as vozes do acordes em questão (aqui F6/9 e Eb6/9), priorizando a formação 7-6-3 enquanto o saxofone tenor fica com a melodia principal do tema e posteriormente, já nos compassos 5 e 6 do trecho, a formação 9-6-3. O acompanhamento do piano segue sua estrutura em quartas na mão direita (9-5-1 nos acordes maiores e 11-m7-3 nos acordes menores), dobrando a fundamental e quinta dos acordes na mão esquerda conforme figura 33:

Fig. 33 compassos 9-16 da parte A dentro do arranjo da peça Ascensão

Entre os compassos 17 a 24, onde a melodia caminha em quartas e marca o fim da exposição do tema A, trompete e tenor tocam o tema principal em uníssono no início (compassos 1 e 2 conforme figura), mas as vozes se abrem a partir do compasso 19 (compasso 3 da figura), mantendo o trompete com a melodia principal até o final da seção e o sax tenor fazendo a linha uma quarta abaixo, abrindo as vozes com os demais instrumentos (barítono e trombone) seguindo a seguinte distribuição: 3-5-10, na movimentação cromática de acordes maiores e 4-1-11 no acorde Gm7 (compasso 4 da figura). No trecho seguinte, que basicamente é a repetição da mesma frase, é possível notar a abertura M7-9-10-13. O uso da sétima maior pelo trombone, embora não seja parte do acorde de acordo com o leadsheet, permite o movimento quartal da frase melódica proposta pelo tema principal, utilizando apenas a sexta como voz mais aguda, terça entre tenor e trombone e a quinta feita pelo sax barítono. A 9ª é feita pela voz mais grave do piano, também criando uma harmonia baseada em intervalos de quarta na mão esquerda (fig. 34).

Fig. 34 compassos 17-24 do arranjo da peça Ascensão

Somente na repetição da parte A é que podemos verificar uma abertura diferente de vozes, desta vez tendo o sax tenor começando o tema a partir da sétima menor do acorde, criando uma relação de terça maior com a melodia (fig. 35).



Fig. 35 repetição do tema A no arranjo da peça Ascensão

Também é possível observar um background já a partir do compasso 7 do segundo A, constituído por 7ª maior, 9ª maior, e terça maior feita pelo trombone, saxofone tenor e trompete respectivamente, sendo que a melodia principal passa a ser realizada pelo saxofone barítono até o término da segunda exposição com a sequência melódica em quartas. (Fig. 36)

Fig. 36 final da repetição da parte A no arranjo da peça Ascensão

A partir deste ponto, ocorre uma repetição da frase em quartas realizada na primeira exposição e em seguida teremos o início da parte B, que tem a melodia sendo feita pelo saxofone tenor e uma abertura de terça maior feita pelo sax barítono. Os demais instrumentos, trompete e trombone, seguem com um background nos dois primeiros compassos da parte B, nos acordes Em7 e Gm7, sendo que o trompete faz a frase de resposta de acordo com o tema principal, nos compassos 3 e 4 da parte B, nos acordes Bbm7 e Eb7sus4, respectivamente. O mesmo acontece nos compassos 5 e 6, onde os saxofones iniciam a frase e o trompete e trombone fazem a resposta nos compassos 7 e 8 (Fig. 37).

3 5 m7

9 1 5

Bari-voz principal

M7 3 3m

Fmaj7 Ebmaj7 Dm7 Cm7 Fmaj7 Ebmaj7 Dm7 Cm7

Fig. 37 Início parte B do arranjo para a peça Ascensão

Em seguida, finalizando a parte B, temos uma abertura de décimas entre trombone e trompete, juntamente com um contracanto feito pelos saxofones tenor e barítono, terminando com a sequência de acordes menores utilizando os seguintes voicings: 9ª maior, 5ª, 3ª menor e 7ª menor, feitos por trompete, tenor, barítono e trombone respectivamente e seguindo até o final da parte B. (Fig. 38)

Trompete -voz principal

Em7 Gm7 Am7 Bbm7 Bm7 Cm7

Fig. 38 Final parte B no arranjo da peça Ascensão
(trompete, tenor, barítono, trombone e piano)

Depois da exposição do tema, há um solo tutti, baseado na harmonia e forma da parte A, primeiramente feito em uníssono, apenas com uma diferença de oitavas entre trompete/tenor barítono/trombone durante 8 compassos. (Fig. 39)

Trompeta

Tenor

Barítono

Trombone

Fig. 39 trecho do tutti com abertura de vozes no arranjo da peça Ascensão

Somente após esta seção é que ocorre a abertura de vozes utilizando a técnica de blocos fechados, conforme figura 40:

The image displays a musical score for four instruments: Trompete (Trumpet), Tenor, Barítono (Baritone), and Trombone. The score is written on four staves. The Trompete staff is at the top, followed by Tenor, Barítono, and Trombone at the bottom. The music is in 2/4 time, indicated by the '2' over the '4'. The key signature has one flat (B-flat), shown by a flat symbol on the first line of the Trombone staff. The score consists of eight measures. Measures 1, 3, 5, and 7 contain eighth-note patterns for all instruments. Measures 2, 4, 6, and 8 contain quarter-note patterns for all instruments. The Trombone staff has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in measure 8. The Tenor and Barítono staves have a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in measure 8. The Trompete staff has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in measure 8.

Fig. 40 Tutti em oitavas dentro do início da parte A do arranjo da peça Ascensão

Por fim, é possível observar uma frase de resposta realizada pelo barítono e pelo trombone, até a última frase feita pelo trompete, tenor e também pelo trombone prioritariamente em quartas, finalizando com o solo livre de bateria na sequência (Fig. 41).

Trompete Fill bateria Solo livre de bateria

D.C. al Coda

Fig. 41 final do tutti da parte A no arranjo da peça Ascensão

Após o solo a peça é repetida desde o início, e segue para o CODA, onde ocorre a progressão harmônica Cm7-C6/9-B6/9-Bbmaj7-Cmaj7-Dbmaj7-Dmaj7, com dois pequenos solos livres (fills) para o trombone, um para o trompete e finalizando a peça com uma escala pentatônica em D feita pelo saxofone barítono.(fig 42)

rall.

Fig. 42 CODA no arranjo da peça Ascensão

4. ELABORAÇÃO DE COMPOSIÇÃO E ARRANJO PARA SEPTETO

No capítulo anterior foi possível identificar os principais parâmetros criativos de três das peças compostas por Mozar Terra, e que puderam servir como substrato na elaboração de uma nova composição. Além da discussão sobre as escolhas e marcas estilísticas da composição, apresentaremos uma análise e, posteriormente, será apresentada em um arranjo para septeto, seguindo algumas características observadas nos capítulos anteriores.

4.1 Forma

A peça segue uma estrutura formal baseada em uma introdução de 8 compassos com uma célula rítmica variando entre 4/4 e 7/8 a cada 2 compassos. Em seguida apresenta-se uma parte A constituída de 13 compassos e uma parte B de 16 compassos.

Introdução	Parte A	Parte B
8 compassos	13 compassos	16 compassos

4.2 Processo Criativo da Composição

A peça criada recebeu o nome de “Terra Firme”, uma alusão ao sobrenome de Mozar e o esforço em reiterar algumas de suas idéias enquanto compositor e arranjador. No processo criativo da composição, tive como intuito trazer elementos presentes nas três peças analisadas, nas quais foi possível mapear referenciais rítmicos, melódicos e harmônicos. Logo no início do processo, notei uma característica recorrente nas composições analisadas de Mozar; o samba aparece em todas elas como ritmo comum, tanto na base da seção rítmica, como nas células rítmicas da melodia. Deste modo, fiz uso abundante de células sincopadas, bastante comuns

dentro do gênero e que acabaram norteando a composição como um todo. Do ponto de vista harmônico, tentei aproveitar diversas progressões e relações harmônicas que foram recorrentes nas peças analisadas, mas sempre tentando fazer alterações ou combinações, que pudessem criar algum distanciamento da idéia original. Por fim, do ponto de vista melódico, tentei fazer o uso de linhas e relações intervalares presentes nas análises, mas sempre tentando concatenar frases ou trechos melódicos com outras idéias do próprio Mozar, ou ainda ligando-as com outros novos motivos. Algo que também chamou a atenção foi o uso recorrente de estruturas constantes, o que também pôde ser aplicado em alguns momentos da composição.

4.3 Procedimento Composicional

O procedimento composicional se deu inicialmente extraindo a rítmica da introdução da peça "Ascensão". Feito isso, utilizei uma progressão constituída de dois acordes menores, diferentemente da composição original, onde há apenas uma relação de segunda maior em oitavas utilizando as notas Fá e Mi bemol mas, como foi dito anteriormente, reforçam a idéia de uma estrutura constante entre acordes maiores, neste caso F6/9 e Eb6/9 (Fig. 30). Em seguida, inseri uma outra progressão no final utilizando a sequência Em7(11)- F/G- G/A-F#7sus4, finalizando o trecho antes de seguir para a parte A da peça (Fig 43 e 44).



Fig. 43 Compassos 1-2 de "Terra Firme", onde os acordes alternam entre Bm7 e Am7 criando um padrão de estruturas constantes

3 Bm7 Am7 Bm7 Am7 Em7 F/G G/A F#7(sus4)

mf

Fig 44 Fim da introdução de "Terra Firme" utilizando a sequência Em7-F/G-G/A e F#7sus4

Logo no início da parte A, utilizei o acorde Bmaj7(9), resolvendo o acorde anterior (F#7sus4) da introdução, e dei continuidade à frase, seguindo a rítmica proveniente da peça “Subterrânea”. Em seguida, utilizando o acorde Dm7, foi criada uma relação de terça menor entre os acordes ao invés da terça maior que ocorre na composição original, tendo sua resolução no acorde de Cmaj7, acorde que dá início à repetição do tema em outra tonalidade, e não repetindo exatamente a mesma, como ocorre na composição original. (Fig. 45).

5 A motivo rítmico inicial "Subterrânea"

Bmaj7 Dm7(9) G7(13) Cmaj7

acorde inicial 2ª exposição

Fig 45 compasso 5 a 8 da peça “Terra Firme”

Como é possível observar na figura 46, o acorde de Cmaj7 inicia a repetição do tema, mas desta vez utilizei o início do tema da parte B da peça “A Sereia Voou” como complemento, onde o acorde em questão seria G7sus4, e adaptei a melodia para uma progressão IIm7-V7 em Lá Bemol, que corresponde a progressão inicial da parte A na peça “A Sereia Voou”. Em seguida, utilizei o mesmo motivo transpondo meio tom acima, resolvendo a progressão na tonalidade de Lá Maior (Fig 46).

Fig. 46 compassos 8 a 12 da peça “Terra Firme”

Após este trecho, utilizei o motivo melódico principal da peça “A Sereia Voou”, mas iniciando a partir da segunda semicolcheia (originalmente seria na terceira), seguindo a tonalidade de Lá Maior mas inserindo aproximações cromáticas até chegar na nota Ré. Deste modo ainda é possível ter uma idéia da melodia original, mas por conta da pausa inicial reduzida, há um deslocamento dos acentos, que juntamente com as aproximações cromáticas, acabam criando uma outra melodia. Neste ponto optei por não criar uma harmonia, apenas dobrando as vozes de ambas as mãos, mas dentro do modo Maior da tonalidade. Apenas no compasso 16, optei por inserir um acorde de resolução, utilizando a sobreposição G/Db, justamente o acorde final da peça “Subterrânea”, mas desta vez utilizando uma arpejo com semicolcheias antecedendo a resolução, antes do início da próxima seção (Fig. 47).

Célula rítmica
"A Sereia Voou"

Aprox. Cromática

Arpejo em Sol,
resolvendo em Ré bemol

antecipação do
motivo original

p

mf

Ped.

Fig. 47 "Terra Firme" compassos 13-17

Essa sonoridade, embora tenha caráter de resolução, traz consigo um grau muito maior de tensão harmônica por conta da qualidade do próprio acorde, onde temos uma nona bemol e a décima primeira aumentada se considerarmos a raiz do acorde como sendo Ré bemol.

No início da próxima seção, compassos 18 a 22, utilizei o motivo da parte B da peça Ascensão, mas utilizando o acorde de F#maj7, resolvendo o acorde anterior (G/Db) e utilizando a nota Dó na melodia (neste caso #11). Em seguida, inseri o mesmo contracanto que aparece na parte B da peça "A Sereia Voou", mas ao invés de utilizar as notas do acorde, originalmente é um acorde G7 seguido do acorde C/G, utilizei o acorde B7(#11), enfatizando a 13ª e a 11ª e ao mesmo tempo criando a mesma relação I-IV7 que a aparece no início da parte A, originalmente em Lá bemol (Ab6/9-Db7), mas sem a volta ao acorde I, apenas prolongando o acorde B7(#11), antes da próxima seção (Fig 48).

motivo parte B "Ascensão"
em tonalidade maior

F#maj7

mp

B7(#11)

contracanto parte B "A Sereia Voou"
com ênfase na extensão do acorde

Fig. 48 "Terra Firme" compassos 18-22

Na próxima seção, aqui representada pelos compassos 23 ao 26, fiz uma modulação do motivo anterior, ainda baseado na peça Ascensão, mas desta vez iniciando pela nota Sol. Também mantive a mesma sequência harmônica que finaliza a parte B da peça A Sereia Voou, antes da repetição da parte A, alterando o último acorde, que seria V7 de Lá Bemol (Eb7) e troquei pelo dominante substituto da tonalidade A7(#11), conforme figura 49.

motivo parte B "Ascensão"
adaptado para IIIm7-V7 de Ab usando terças

Fm7

Bb7

Bbm7

A7(#11)

Progressão harmônica final da parte B "A Sereia Voou"

3 Acorde modificado

Fig 49 "Terra Firme" compassos 23-26

Por fim, utilizando novamente o motivo inicial da peça “A Sereia Voou”, optei por criar uma conexão melódica utilizando o intervalo de 6ª maior, o mesmo que aparece no início do motivo, gerando modulações em quartas justas, e finalizei a peça com o acorde de C7(#11), tendo a décima primeira aumentada como nota da ponta. Também criei uma harmonia baseada em quartas, partindo do acorde dos acorde Eb7-Ab6/9, que embora não estejam anotados na composição, seriam acordes que poderiam ser utilizados em concordância com a melodia. Na sequência então temos Db6/9-Gb-Bmaj7-E6/9-Am7(#11)-Dmaj7. Apenas na conclusão do trecho, inseri um cromatismo harmônico, similar ao que ocorre no final da parte A da peça Ascensão, partindo do acorde Dmaj7 e seguindo com os acordes C#7-C7(#11), finalizando a peça (fig 50).

Intervalos de 6ª conectando a melodia com o complemento dos acordes

progressão subliminar

Progressão harmônica em quartas

Movimento harmônico cromático

Fig. 50 Final da peça “Terra Firme” compassos 28-33

4.4 Procedimento de Arranjo

Dentro dos procedimentos para a elaboração do arranjo, decidi inicialmente utilizar a idéia rítmica do background empregado na peça Subterrânea, mas utilizando o piano e os pratos da bateria. Mantive os acentos do bumbo e tom-tom do mesmo modo que ocorre no tema “Ascensão”. Embora originalmente a peça Subterrânea seja composta por compassos regulares, optei por adaptar os acentos de acordo com a fórmula de compasso proposta para a composição, variando entre 7/8 e 4/4. Optei por colocar os acentos dos pratos e do piano nos mesmos lugares, apenas mudando o final do compasso irregular de modo que fosse compatível com a nova fórmula de compasso, além de adaptações no compasso 4/4 de modo que houvesse uma comunicação com o motivo feito pelo bumbo e pelo tom-tom. Também alterei a distribuição dos dois acordes iniciais (Bm7- Am7) no piano, priorizando distribuições intervalares em quartas e quintas, no intuito de criar uma textura quartal inicial do mesmo modo que ocorre na peça Ascensão, mas utilizando os dois acordes citados anteriormente. (Fig. 51)

The musical score for the beginning of the arrangement for "Terra Firme" is presented in three staves. The top staff is for the Piano, marked with a tempo of 94 and a dynamic of *Piano*. It features chords and intervals, with an annotation "intervalos de 4ª" pointing to a specific interval. The middle staff is for the Bateria, marked with a dynamic of *mp*. It features a drum pattern with an annotation "intervalos de 5ª" pointing to a specific interval. The bottom staff is also for the Bateria, marked with a dynamic of *mp*. It features a drum pattern with an annotation "acentos adaptados do background da peça Subterrânea" pointing to a specific accent. The score is in 7/8 and 4/4 time signatures. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes annotations for intervals and accents.

Fig. 51 Início do arranjo para a composição “Terra Firme”

Após a repetição do primeiro motivo, entram os sopros, seguindo os mesmos voicings que aparecem na composição, utilizando blocos fechados, mas a nota grave passa a ser executada pelo contrabaixo e pelo saxofone barítono, seguindo a rítmica do bumbo e do tom-tom. O piano e os pratos permanecem fazendo a célula anterior, criando um deslocamento rítmico entre estas duas seções: sopros/contrabaixo/bumbo/tom-tom de um lado e piano/pratos do outro. Com o objetivo de criar um contraste no arranjo e enfatizar a diferença entre os motivos, ao término da introdução apenas os sopros tocam até o início da parte A do tema (fig. 52).

The musical score for the introduction of 'Terra Firme' is presented across five staves, each representing a different instrument. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures by bar lines. The first measure is marked with a repeat sign and a double bar line. The second measure is marked with a repeat sign and a double bar line. The third measure is marked with a repeat sign and a double bar line. The fourth measure is marked with a repeat sign and a double bar line. The dynamics are indicated by *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The Trompete and Trombone parts are marked *mp* in the first measure and *mf* in the fourth measure. The Tenor part is marked *mp* in the first measure and *mf* in the fourth measure. The Barítono part is marked *f* (forte) in the first measure and *mf* in the fourth measure. The Baixo part is marked *f* in the first measure and *mf* in the fourth measure. A bracket under the Baixo staff in the first measure is labeled 'Rítmico bumbo e tom-tom'.

Trompete *mp*

Trombone *mp*

Tenor *mp*

Barítono *f*

Baixo *f*

Rítmico bumbo e tom-tom

Fig 52 Introdução sopros e contrabaixo no arranjo da peça “Terra Firme”

Seguindo para a parte A do arranjo, a opção pela execução do tema pelo piano, se deu com a finalidade de criar um contraste com o fim da introdução, onde há um *tutti*, e só inserir os instrumentos de sopro a partir do quinto compasso da exposição do tema. Os acordes de apoio realizados pelo piano seguem as formações sem a fundamental dos acordes, que serão feitas pelo contrabaixo, até a inserção dos sopros, onde as vozes no piano, passam então a desempenhar apenas a função de acompanhamento com a vozes sendo distribuídas para ambas as mãos. No trecho, optei por manter a rítmica da introdução para o contrabaixo, apenas deslocando as notas de acordo com a progressão harmônica. (Fig. 53)

Tema principal

Piano

Harmonias de apoio sem a fundamental

Baixo

mf *mf*

Bateria

Fig. 53 Início da parte A do arranjo da peça “Terra Firme”

Inseri os instrumentos de sopro na sequencia, utilizando a melodia principal que inicia pela décima primeira do acorde de Bbm7(9), neste caso Mi bemol, e distribui as demais vozes da seguinte forma: 13ª maior (sax tenor), 9ª (trombone) e 7ª menor (barítono). As vozes caminham em blocos paralelos por apenas quatro compassos, e seguem para uma pausa, onde a melodia principal será feita apenas pelo sax barítono e o contrabaixo. (Fig. 54)

The figure displays four staves of musical notation, each representing a different instrument. The staves are labeled as follows:

- Trompete:** The first staff. It begins with a rest for 7 measures, then plays a melodic line starting on a B-flat. Above the staff, the chords Bbm^7 and Bm^7 are indicated. The dynamic marking *mp* is at the start, and *mf* is at the end.
- Tenor:** The second staff. It begins with a rest for 7 measures, then plays a melodic line starting on a B-flat. Above the staff, the chord 11^a is indicated. The dynamic marking *mp* is at the start, and *mf* is at the end.
- Trombone:** The third staff. It begins with a rest for 7 measures, then plays a melodic line starting on a B-flat. Above the staff, the chord 13^a is indicated. The dynamic marking *mp* is at the start, and *mf* is at the end.
- Barítono:** The fourth staff. It begins with a rest for 7 measures, then plays a melodic line starting on a B-flat. Above the staff, the chords 9^a and 7^amenor are indicated. The dynamic marking *mp* is at the start, and *f* is at the end.

Each staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a dynamic marking at the end of the line.

Fig 54 Continuação parte A do arranjo para a peça “Terra Firme”

No mesmo trecho logo após a pausa, da seção rítmica, fiz uma progressão harmônica composta pelos acordes G7sus4-A7sus4-Ab7(#11) tocada apenas pelo piano e pelo contrabaixo e em seguida distribuí a melodia entre trombone, tenor e trompete, sobrepondo as linhas e terminando o trecho com todos os instrumentos compondo o acorde G/Db (Fig. 55).

The musical score for the second part of theme A is presented across six staves, each representing a different instrument. The staves are labeled as follows:

- Trompete**: The first staff, showing a melodic line starting with a rest and then playing a series of eighth notes.
- Tenor**: The second staff, showing a melodic line starting with a rest and then playing a series of eighth notes, with dynamic markings *f* and *ff*.
- Trombone**: The third staff, showing a melodic line starting with a rest and then playing a series of eighth notes, with dynamic markings *f* and *ff*.
- Barítono**: The fourth staff, showing a melodic line starting with a rest and then playing a series of eighth notes, with a dynamic marking *mp*.
- Baixo**: The fifth staff, showing a melodic line starting with a rest and then playing a series of eighth notes, with a dynamic marking *mf*.
- Piano**: The sixth staff, showing a harmonic progression of chords: G7(sus4), A7(sus4), Ab7(#11), and G/Db, followed by a double bar line.

Fig. 55 segunda parte do tema A do arranjo para a peça “Terra Firme”

No trecho seguinte, onde inicia a parte B do arranjo, optei por colocar o trompete na execução da melodia principal, sobre o acorde de F#maj7(9), tendo o trombone e o saxofone tenor abrindo as vozes do acorde subsequente, além do próprio trompete, na formação #11, 9 e b7, dentro do acorde de B7(#11). Em seguida, temos saxofone barítono e contrabaixo, complementando a frase na região grave, dando a idéia de pergunta e resposta, utilizando as regiões agudas e graves do instrumentos do naipe, tudo ainda sobre o acorde de B7(#11). A frase termina com a nota Sol# na região grave e neste ponto, decidi finalizar o trecho com o acorde G#7sus(b9), enfatizando os mesmos voicings feitos pelos sopros no acorde anterior, utilizando a mão direita do piano e complementando o acorde com uma estrutura quartal na mão esquerda (G#,C#,F#), antes do início da próxima seção.(Fig. 56).

The musical score for Figure 56 is arranged in six systems, each corresponding to a different instrument:

- Trompete:** The first staff shows a melodic line starting with a half note G#4, followed by eighth notes A#4, B4, C#5, D5, E5, and a half note F#5. The dynamic is *mf*. A chord symbol **#11** is placed above the staff.
- Tenor:** The second staff has a whole rest, followed by a half note G#3, a half note A#3, and a half note B4. A chord symbol **9** is placed above the staff.
- Trombone:** The third staff has a whole rest, followed by a half note G#2, a half note A#2, and a half note B3. A chord symbol **b7** is placed above the staff.
- Barítono:** The fourth staff has a whole rest, followed by a half note G#2, a half note A#2, and a half note B3. A bracket above the staff indicates the **Final da frase iniciada pelo trompete**. A triplet of eighth notes (G#2, A#2, B3) is marked with a **3**.
- Baixo:** The fifth staff has a whole rest, followed by a half note G#2, a half note A#2, and a half note B3. A bracket above the staff indicates the **Final da frase iniciada pelo trompete**. A triplet of eighth notes (G#2, A#2, B3) is marked with a **3**.
- Piano:** The sixth staff shows a complex accompaniment. It starts with a half note G#2, a half note A#2, and a half note B3. The dynamic is *mp*. Chord symbols **F#maj9(#11)**, **B7(#11)**, and **G#7(b9sus4)** are placed below the staff. A triplet of eighth notes (G#2, A#2, B3) is marked with a **3**. The text **voicings tp,tn,tb do acorde anterior** is written above the staff.

Fig 56 Início parte B do arranjo para a peça “Terra Firme”

A continuação do tema se dará em seguida com o melodia principal sendo executada em terças, pelo trompete e saxofone tenor. Os demais instrumentos de sopro, trombone e barítono, seguem o background feito pela seção rítmica, assim como acontece na frase inicial da parte B. A distribuição inicial das vozes da mais aguda para a mais grave é 9ª, 7ª menor, 3ª menor e 5ª do acorde de Fm7(9). Aqui vale lembrar que temos uma cadência II-V7 deceptiva em Eb Maior, onde o acorde Bb7 segue para Bbm7 e continua com acorde SubV7 de Lá bemol maior (A7(#11)), antes de iniciar a última seção do arranjo no acorde Ab6/9. (Fig. 57)

The musical score for Figure 57 consists of six staves, each representing a different instrument or section:

- Trompete:** Melodic line in thirds, starting with a triplet of eighth notes. Includes a dynamic marking of *mf*.
- Tenor:** Melodic line in thirds, following the Trompete part. Includes a dynamic marking of *mf*.
- Trombone:** Harmonic background with various rhythmic patterns, including triplets. Includes a dynamic marking of *mf*.
- Barítono:** Harmonic background with various rhythmic patterns, including triplets. Includes a dynamic marking of *mf*.
- Baixo:** Harmonic background with various rhythmic patterns, including triplets. Includes a dynamic marking of *mf*.
- Piano:** Harmonic background with chords and arpeggiated figures. Includes a dynamic marking of *mp*.

The score includes a key signature change to Eb major (two flats) for the final measure, which contains the chord A7(#11). The overall structure is a 4-measure phrase.

Fig. 57 Segunda seção parte B do arranjo da peça “Terra Firme”

Na terceira e última seção da parte B, temos então a exposição da melodia realizada inicialmente pelo saxofone tenor e barítono, priorizando a região grave, como foi feito originalmente na peça “A Sereia Voou”, mas imediatamente seguindo com a melodia principal sendo feita pelo trompete. Os demais instrumentos então, seguem pontuando as mudanças da harmonia, as vezes em blocos fechados, como no acorde de Ab6/9 e outras vezes, na tentativa de criar uma sonoridade mais modal, intervalos de quarta e quinta, mas sempre correlacionados com a harmonia em questão, que no trecho caminha em quartas até o acorde de Dmaj7(9), onde haverá um cromatismo para o acorde C#7(13), finalizando a peça no acorde C7(#11).

The musical score for the final section of the arrangement for "Terra Firme" is presented for six instruments: Trompete, Tenor, Trombone, Barítono, Baixo, and Piano. The Trompete part is marked as the "melodia principal" and includes a sequence of notes with fingerings: 9, 1, 3, M7, 13, 5, M7, #11, 13, 9, #11, b9, M7, 13, 5, 9, #11. The Tenor and Barítono parts also feature the "melodia principal" and include dynamics like *mf* and *f*. The Trombone and Baixo parts provide harmonic support with *mf* and *f* dynamics. The Piano part shows a series of chords: Ab6%, Db6%, Gb6%, Bmaj7, E6%, A maj7(#11), Dmaj7, C#7(13), and C7(#11).

Fig. 58 Trecho final do arranjo para a peça “Terra Firme”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No capítulo um deste trabalho, abordamos alguns aspectos biográficos de Mozar Terra, no intuito de mapear suas origens, falar um pouco sobre sua vida pessoal, trazendo uma breve panorama sobre seus principais trabalhos bem como sua importância ao longo de sua carreira.

Também foi possível falar um pouco da minha própria relação como pianista, arranjador e compositor, além dos aspectos motivacionais, relativos ao autor, que permitiram a realização deste trabalho.

No segundo capítulo, tentamos trazer uma breve história da música popular instrumental, seguindo até o ponto que permitiu nos aprofundar um pouco mais no subgênero derivado do samba, ligado à uma ideia de modernização da música brasileira que entendemos ter uma maior correlação com o trabalho de Mozar Terra: o samba jazz. Foi possível falar das origens deste movimento, seus principais personagens desde seu início, responsáveis por sua ascensão e desenvolvimento. Em seguida, destacamos alguns dos principais trabalhos dentro deste gênero, tanto dentro de grupos maiores, os chamados “combos”, como as formações de trio. A partir daí, acreditamos ter sido possível criar um caminho, mesmo que parcial, que nos permitiu correlacionar aspectos deste gênero com o trabalho composicional e de arranjo de Mozar Terra, que viria a ocorrer posteriormente.

No terceiro capítulo, fizemos uma análise das três peças propostas, dentro da obra de Mozar Terra, “A Sereia Voou”, “Subterrânea” e “Ascensão”, utilizando as ferramentas de análise disponíveis, no intuito de descrever e entender as peças, extraíndo informações e características melódicas, harmônicas e de arranjo, que pudessem ser relevantes dentro de seu estilo.

No quarto capítulo, como resultado do trabalho prévio de análise realizado no capítulo 3, optamos por criar uma nova peça, no intuito de sintetizar estas informações e demonstrar algumas das características estilísticas que consideramos recorrentes e que são representativas dentro de parte de seu estilo.

Mozar Terra foi sem dúvida um grande compositor, pianista e arranjador que teve sua carreira medianamente valorizada no nosso país, assim como diversos músicos e artistas no Brasil.

Por este motivo há de se considerar que sua vivência em diversos países teve uma função propagadora da música brasileira, e talvez como motor a falta de reconhecimento e condições para que seu trabalho pudesse frutificar de forma contundente em seu país de origem, assim como o de diversos outros instrumentistas no mesmo contexto histórico. Seu trabalho como arranjador e pianista, embora ímpares e de valor crucial em nossa cultura, também são reflexo desta dicotomia.

Deste modo, acreditamos que em sua obra, há uma clara ênfase à suas origens, ou seja, a música brasileira em toda sua grandiosidade e complexidade, muito embora haja também a influência de cada cultura diferente com as quais teve contato em diversos períodos de sua carreira, distante do ponto de vista geográfico. Sendo assim, este trabalho teve por premissa não apenas o registro e análise de parte de sua obra, mas também o firme propósito de valorizar seu trabalho como artista, dentro de uma corrente instrumental brasileira diferente, para que possa ser revisto e valorizado por futuras gerações de músicos, instrumentistas e pesquisadores, criando quem sabe um novo caminho a ser explorado dentro da música popular instrumental brasileira.

REFERÊNCIAS

- GOMES, Marcelo Silva. Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf. / Marcelo Silva Gomes – Campinas, SP: [s.n.], 2010
- BAUMAN, Richard. Revista Sociedade e Estado - Volume 29 Número 3, p. 727-746, 2014.
- KERN, Daniela. MÉTIS: história & cultura - v.3, n.6, p. 53-70, jul./dez. 2004.
- ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2000.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do Choro no piano brasileiro**. Dissertação de mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1999. Disponível em < <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284266>> Acesso em: 20/04/2020
- ALZUGUIR, Rodrigo. **Álbum Pitoresco Musical** (1856 e 2014). Rio de Janeiro, RJ: Ed. Edições, 2014. Livro e Cd. (vários pianistas)
- ALMEIDA, Renato. **História da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguier, 1942.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música popular brasileira**. 2.ed. São Paulo: Martins, 1975.
- ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. São Paulo: Livraria Martins Ed. 1958.
- ANDRADE, Mário de. **Música no Brasil**. São Paulo: Editora Guáira, 1941.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Ed. 1962.
- BAKER, David. **How to Learn Tunes**. New Albany, IN, Jamey Aebersold Jazz inc., 1997.
- BAKER, David. **Jazz Improvisation**. Van Nuys, CA, Alfred Publishing Company, 1998.
- BAKER, David. **Modern Concepts for Jazz Improvisation**. Van Nuys, CA, Alfred Publishing Company, 1990.
- BAHIANA, Ana Maria. Música instrumental: **o caminho da improvisação à brasileira**. 1979/1980 in: NOVAES, A. Anos 70: Ainda sob a tempestade. (Coletânea). Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano - Editora Senac Rio, 2005.
- BERENDT, Joachim. **Jazz: do rag ao rock**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BASTOS, Everson Ribeiro, 1979-**Elaboração de arranjo para piano solo a partir dos procedimentos composicionais de Gilson Peranzetta / Everson Ribeiro Bastos**. – Campinas, SP : [s.n.], 2018

CALDI, Alexandre. **Contracantos de Pixinguinha**: Contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, 2000.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação**. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1986.

CORTES, Almir. **Improvizando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira**. Tese de doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2012. Disponível em: < <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284407>>. Acesso em: 15/04/2015

COOPER, Grosvenor and MEYER, Leonard B. **The Rhythmic Structure of Music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

FELTS, Randy. **Reharmonization Techniques**. Berklee Press, 2002.

FREITAS, Sérgio P. Ribeiro de. **Teoria da Harmonia na Música Popular**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Centro de Ciências Humanas, Departamento de Música e Artes Cênicas, 1997.

GAROTTI JUNIOR, Jether Benevides. **Cesar Camargo Mariano, Cristóvão Bastos e Gilson Peranzetta: uma análise musical das técnicas de acompanhamento pianístico na música popular brasileira no final do século XX**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes/Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/EPOSIP/285015>>. Acesso em: 20/05/2020

GOLDLOVITCH, Stan. **Musical Performance, a philosophical study**. New York: Routledge, 1998.

GREGOLIN, Maria do Rosário (org.). **Discurso e Mídia, a cultura do espetáculo**. São Carlos: Clara Luz, 2003.

GUEST, Ian. **Método Prático de Arranjo**; vols. 1, 2 e 3. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1996.

GUEST, Ian. **Harmonia Método Prático**; vols. 1 e 2. Rio de Janeiro, Lumiar Editora 2ª edição 2006.

DE OLIVEIRA GEROLAMO, Ismael; DIAS, Saulo Sandro Alves. **Samba-jazz e música regional: do Sambrasa Trio ao Quarteto Novo**. Universidade Estadual de Campinas, 2014. Congresso da ANPPOM, disponível em www.anppom.org.br

HOBBSAWN, Eric. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MARANA, Martina Martins. **Sacudin: o scat singing de Filó Machado na interpretação de "Take Five"**- Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes 2017.

RODRIGUES, Vinícius Mendes. **Embaló: sobre a obra única de Tenório Jr-** Universidade Federal de Minas Gerais-ICTUS Music Journal vol. 14 n.1, 2020.

PIEDADE, Acacio Tadeu de Camargo. **Jazz Música Brasileira e Fricção de Musicalidades**. Opus- Revista Eletrônica da ANPOMM, vol.11, 2005, pg 197-207, disponível em <https://anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/528>

LEVINE, Mark .**The jazz theory book**. Petaluma: Sher Music, 1995.

LIEBMAN, David. **A chromatic approach to jazz harmony and melody**. Rottenburg,Germany: Advance Music: 2001.

SILVA, Raphael Ferreira da, **Improvisação e Interação na "Escola Jabour"**- Dissertação (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes 2016.

SALEK, Eliane Corrêa. **A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro**.Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, 1999.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Edusp,1991.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora da UNESP,1999.

SUZIGAN, Geraldo.**O que é Música Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1990.(Primeiros Passos).

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular de Índios, Negros e Mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1972.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING Heloisa Murguel. **Brasil : uma biografia. Companhia das Letras, 2015**

SANTOS, Antonio Rafael- **O Samba Moderno entre a e a suavidade; MODALIDADE: PAINEL**

SÈVE, Mário. **Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência.** Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular, da Modinha à Canção de Protesto.** Petrópolis: Vozes, 1974.

TRAGTENBERG, Lívio. **Contraponto, uma arte de compor.** São Paulo: Edusp, 1994.

WILLIAMON, Aaron, **Musical Excellence.** New York: Oxford University Press, 2004.

WRIGHT, Rayburn. **Inside the Score.** Delevan: Kendor Music, 1982.

TINÉ, Paulo José de Siqueira, **Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação,** São Paulo: Rondó 2011.

SION, Roberto, **A arte de arranjar e procedimentos usados na criação do arranjo sinfônico para a canção Estrada Branca de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.** Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo (2015).

BORGES, Luis Fabiano Farias, **Revista Vórtex** | Vortex Music Journal | ISSN 2317–9937 | <http://vortex.unespar.edu.br/> D.O.I.: <https://doi.org/10.33871/23179937.2020.8.3.1.38>

VICENTE, E. (2006). **A vez dos independentes (?)**: um olhar sobre a produção musical independente do país. *E-Compós*, 7. <https://doi.org/10.30962/ec.100>

VERGUEIRO, Guilherme, **webpage** <http://www.guilhermevergueiro.com.br/>

APÊNDICE

Partitura da composição

Terra Firme

José Sidney Ferraz Junior, 2023

94

mp

Bm⁷ Am⁷ Bm⁷ Am⁷ Bm⁷ Am⁷ Bm⁷ Am⁷

3

Bm⁷ Am⁷ Bm⁷ Am⁷ Em⁷ F/G G/A F#⁷(sus4)

mf

A

5

Bmaj⁷ Dm⁷(9) G⁷(13) Cmaj⁷

9

Bbm⁷ Eb⁷ Bm⁷ E⁷ A^{maj}⁷

2

Piano score for "Terra Firme pg.2". The score is written for piano (p) and mezzo-forte (mf) dynamics. It features a complex harmonic structure with various chords and melodic lines. The key signature is two sharps (F# and C#). The score is divided into five systems, each starting with a measure number (13, 18, 23, 27, 30). The first system (measures 13-17) includes a piano (p) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system (measures 18-22) includes a mezzo-piano (mp) dynamic and a triplet. The third system (measures 23-26) includes a mezzo-forte (mf) dynamic and a triplet. The fourth system (measures 27-30) includes a piano (p) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth system (measures 30-33) includes a forte (f) dynamic and a triplet. The score concludes with a double bar line.

13

p *mf*

18

mp

23

mf

27

p *mf*

30

f

Chords: F#maj7, B7(#11), Fm7, Bb7, Bbm7, A7(#11), Db9, Gb, Bmaj7, E9, Amaj7(#11), Dmaj7, C#7, C7(#11).