## Trajetória musical do saxofonista Paulo Moura: a gafieira como caminho para uma improvisação brasileira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Ronalde Monezzi Filho UNICAMP – ronalde.monezzi@gmail.com

Manuel Falleiros UNICAMP - mfall@unicamp.br

**Resumo**: Este artigo tem como objetivo traçar um panorama sobre a formação musical do saxofonista Paulo Moura afim de trazer subsídios para uma compreensão de seus processos criativos. Acreditamos que Moura trouxe para o saxofone qualidades originais e intrínsecas à música brasileira, o qual foi um intenso explorador das sonoridades. Através do contexto histórico de Moura buscamos, destacar pontos relevantes e influentes que venham a se relacionar com o desenvolvimento de uma originalidade em sua improvisação na música brasileira, em especial no estilo conhecido como gafieira.

Palavras-chave: Improvisação. Música brasileira. Processo Criativo. Saxofone. Gafieira.

Musical trajectory of the saxophonist Paulo Moura: gafieira as way for a Brazilian improvisation.

**Abstract**: This article aims to draw a panorama on the musical development of the saxophonist Paulo Moura in order to bring support for an understanding of his creative processes. We believe that Moura brought to the saxophone original and intrinsic qualities to Brazilian music, which was an intense explorer of sonorities. Through the historical context about Moura we seek to highlight relevant and influential points that will relate to the development of an originality in his improvisation in Brazilian music, especially in the style known as gafieira.

Keywords: Improvisation. Brasilian Music. Creative Processes. Saxophone. Gafieira.

Estudos e publicações acerca da improvisação brasileira têm tomado espaço nos últimos anos, como revela a recente produção de trabalhos acadêmicos sobre o assunto. Mesmo que a improvisação musical não seja reconhecida como uma característica principal da cultura musical do país, é fácil encontrar inúmeros exemplos de seu uso em diferentes expressões de nossa música: do repentista nordestino, passando pelo choro, ao jazz brasileiro em suas diversas vertentes. Uma forma como se apresentam estes estudos é por meio de pesquisas publicadas sobre a improvisação brasileira tendo como base de investigação sujeitos relevantes de sua história. Nosso estudo se enquadra nesta proposta buscando investigar a formação musical do saxofonista Paulo Moura, a fim de elencarmos elementos que nos forneçam subsídios para compreender seu processo criativo e formular um entendimento acerca da improvisação brasileira.



"Improvisação - em um sentido mais amplo, a prática de tomada de decisões composicionais no momento da performance - é uma parte de praticamente todas as músicas tradicionais do mundo" (Solis; Nettl, 2009, p.1). A improvisação geralmente é considerada como uma criação musical em tempo presente, por vezes entendida como uma composição imediata, uma elaboração ou então um ajuste sobre uma obra préexistente, ou ainda qualquer coisa que fique entre qualquer um destes parâmetros.

O músico improvisador recolhe diversas experiências ao longo da vida a fim de aprimorar sua técnica e expressão, e assim formar seu estilo próprio. De acordo com Falleiros (2006, p. 117) a memória de lugares, imagens e situações, influenciam na forma de expressar através do ato de improvisar. As lembranças afetivas e aprendizados relacionadas ao nosso cotidiano podem se tornar elementos que influenciam a forma como a improvisação será realizada. Dessa forma, o estudo da formação musical pode trazer valiosos subsídios para nossa pesquisa.

Paulo Gonçalves de Moura, nasceu em São José do Rio Preto, estado de São Paulo, em 15 de junho de 1932, filho de Pedro Gonçalves de Moura e de Cesarina Cândida de Moura, era o caçula de dez irmãos, seis homens e quatro mulheres. Faleceu em 12 de Julho de 2010 no Rio de Janeiro. Dividiu o palco com reconhecidos artistas nacionais e deixou 40 álbuns autorais, a maioria dedicado à música instrumental.

O ambiente familiar em que Moura cresceu permitiu a ele estabelecer uma significativa ligação com a música. O início de seu aprendizado se deu através de seu pai (Pedro Moura) que prezava por um aprendizado musical de qualidade, na esperança de que a música pudesse propiciar melhor qualidade de vida para seus filhos.

Aos 9 anos de idade Moura iniciou seus estudos musicais na clarineta orientado por seu pai, estabelecendo, desde então, um comprometimento com os estudos do instrumento, através de uma rotina diária de prática. (GRYNBERG, 2011, p. 13). Segundo Swanwick (2003, p. 67) a capacidade de se obter a competência musical se dá através de uma cuidadosa sequência de estudos programados. A conduta disciplinada de Moura proporcionou um aprendizado sólido mesmo sem estudos formais.

Aos 12 anos de idade, já se apresentava junto aos músicos experientes em atividades profissionais, atuando em bailes populares junto ao grupo musical que seu pai liderava. Para Williamon (2004, p. 69) a interação da prática musical com músicos experientes, ou seja, um ambiente com um alto nível performático, pode influenciar no desempenho individual de cada músico, provocando um suposto sentimento de

ANPPOM

concorrência, uma fonte de motivação para atingir níveis mais elevados de performance musical.

Nos grandes centros urbanos, a música se torna veículo de oportunidades financeiras e prestígio social. (TINHORÃO, 1972, p. 74). Em 1944 a família de Moura muda-se definitivamente para a cidade do Rio de Janeiro, e Moura pôde ter contato com a vida artística da cidade, o que significa uma forma complementar em sua formação. Após a mudança, a casa da família de Moura continuou sendo frequentada por diversos músicos instrumentistas e maestros conhecidos de seus irmãos mais velhos e de seu pai:

"...Minha família sempre foi assim, sempre teve a tradição de receber pessoas para almoçar ou para jantar (...) Iam muitos músicos importantes do Rio de Janeiro, instrumentistas principalmente, e alguns maestros também (...) eu sempre ali, coladinho, sempre prestando atenção na conversa deles." (GRYNBERG, 2011, p. 32).

Moura, aos 17 anos, almejava uma vaga na Escola Nacional de Música, e por isso passou a ter aulas preparatórias com um professor particular de clarineta. A escolha por este instrumento tinha relação com o desejo de desenvolver habilidades ligadas à tradição da música europeia de concerto. Paralelamente, o estudo de saxofone vai se tornando cada vez mais informal.

(...) Eu não estudei (sax) com professor nenhum, pois não havia nenhum na época, então o que eu fazia era passar pro saxofone o que eu sabia de clarinete. E também nas viagens todas que eu fazia, eu perguntava pros saxofonistas, como é que se fazia (...) Saxofonistas como Moacyr Silva, como o maestro Zacarias me deram algumas sugestões de como tocar o saxofone". (MOURA apud SPIELMANN, 2008, p. 9).

O saxofone, pelas suas qualidades acústicas e popularidade, era um instrumento de destaque nos bailes e gafieiras em vários lugares da capital carioca. "Gafieira" refere-se a salões de baile popular com música ao vivo.

As gafieiras eram bailes populares que ocorriam em meados do século XIX na cidade do Rio de Janeiro, onde eram executadas diversos estilos de música popular. O nome é derivado das "gafes" (sob o ponto de vista das elites) que cometiam os bailarinos, em seu modo peculiar de dançar. Na década de 20 a gafieira sofreu forte influência jazzística. (FRANÇA, 2015, p. 135).

Por volta de 1950, Moura começou a frequentar o *Ponto dos Músicos*<sup>1</sup>, situado na Praça Tiradentes, em frente ao Teatro João Caetano. De acordo com Moura, este era um ambiente frequentado por músicos "de nível amador", com o objetivo de



receber e trocar trabalhos. (GRYNBERG, 2011, p. 33). Este episódio representou uma transição para a vida profissional fora da tradição musical familiar de Moura.

"Aquele encontro na Praça Tiradentes era um vício. Eu ia todos os dias, ia encontrar as pessoas e conversar, bater papo. Não era difícil. Não havia problema de transito, então as cinco horas da tarde eu já estava no ponto, pegava o bonde e ia para lá. O bonde dava oito ou nove horas, eu estava de volta." (GRYNBERG, 2011, p. 34).

Neste período, trabalhou nos clubes da Tijuca, e nas gafieiras do Andaraí, Centro da Cidade, Praça da Bandeira, Belfort Roxo e Pavuna, iniciando assim sua carreira como músico profissional.

Seu primeiro trabalho musical com carteira assinada se inicia em 1951, quando contratado pela Rádio Globo como primeiro saxofonista solista da Orquestra de Oswaldo Borba<sup>2</sup>. Após alguns meses, a orquestra foi transferida para a TV Tupi. Neste mesmo ano, realizou gravações com o maestro Zaccarias e sua Orquestra. Acompanhou vários cantores da época como Nelson Gonçalves, Dircinha Batista, Carlos Galhardo. Atuou nas formações lideradas pelo Maestro Cipó<sup>3</sup>, Dick Farney<sup>4</sup> e K-Ximbinho<sup>5</sup>, em um período de forte influência do jazz no Brasil, apresentando-se no Teatro Municipal e no Copacabana Palace.

A aproximação de Moura com diversas figuras icônicas da música brasileira, como Pixinguinha, reforça sua preocupação em desenvolver a sua prática como solista, visto que o encontro relatado entre os dois instrumentistas se dá em um momento especial da dinâmica da apresentação musical, no qual existe um espaço reservado para que os solistas possam exibir suas qualidades de virtuose, algo muito comum ao gênero do choro.

"Eu tocava nessas orquestras, em bailes, sábado e domingo. Assim, você chegava, sentava na cadeira, o primeiro ou terceiro saxofone alto, e lia o que tinha ali, na verdade um repertório que, com o tempo, era parecido, então você chegava lendo. Fox, mambo, arranjos de samba, um músico ou outro tocava choro, mas não era muito comum não. Ás vezes tocavam choro na hora que a orquestra ia fazer um lanche. Alguns músicos que queriam fazer solos ficavam ali. Numa destas toquei choro com o Pixinguinha, foi no baile, foi a única vez que nós tocamos juntos. Porque nesta orquestra o diretor era amigo do Pixinguinha e então o convidou pra tocar" (MOURA apud SPIELMANN, 2008, p. 10).

O início de suas atividades profissionais foi marcado por um ecletismo musical: além de estudar formalmente música erudita de concerto, também atuava em grupos diversos como Big-Bands, bailes e gafieiras. Durante a década de 1950, Moura



atuou profissionalmente nas orquestras das duas maiores rádios brasileiras naquele momento: a Rádio Nacional e a Rádio Tupy, onde teve contato com arranjadores Severino Araújo, maestro Cipó, maestro Zaccharias e Radamés Gnattali, com o qual gravou composições dedicadas a Moura o álbum "Paulo Moura interpreta Radmés Gnattali (Continental/ Warner, 1959). Em 1960, assume a posição de primeiro clarinetista na orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Nesta época, Moura passa a frequentar o *Beco das Garrafas*<sup>6</sup>, reduto de encontro de diversos músicos que estiveram envolvidos com a Bossa Nova. Segundo Santos (2006, p. vi) o movimento bossanovista provocou uma profunda discussão referente quanto à sua originalidade como música representativa da cultura brasileira. Por um lado, havia um discurso conservador em relação à identificação da Bossa Nova com as raízes da música brasileira, que afirmava que este estilo musical reproduzia procedimentos do jazz, originários da intensa influência cultural norte-americana. Por outro lado, existia a defesa de que a Bossa Nova representava uma opção moderna e brasileira à programação predominantemente estrangeira das rádios.

"(...) da minha parte, me interessava por este movimento (bossa nova) e, quando terminava o meu trabalho, lá por volta das onze horas, tocava na TV, na rádio, então chegava ao Beco das Garrafas em Copacabana e me encontrava com músicos de jazz; Sergio Mendes era um deles". (PAULO MOURA, 1987).

Neste local, conheceu o compositor Sérgio Mendes, que o convidou a integrar o grupo "Samba Rio", que devido a uma apresentação feita no Carnegie Hall, em Nova Iorque, passou a ser nomeado de "Bossa Rio". Moura esteve presente neste marcante momento para a consolidação da Bossa Nova no cenário internacional. Este episódio possibilitou a Moura gravar um álbum ao lado do saxofonista norte-americano Cannonball Adderley. Com essa experiência internacional, Moura passa a refletir mais sobre sua perspectiva em reforçar sua atuação como solista e intensificar sua aproximação com os elementos rítmicos característicos da música brasileira. Segundo Moura, a Bossa Nova poderia não ser um campo de atuação condizente com suas expectativas, visto que no estilo não havia uma valorização do músico solista, bem como dos instrumentos percussivos mais característicos da rítmica brasileira.

"Sendo eu de origem africana, nunca tive dificuldade de entender o jazz, sua sensibilidade, sua expressividade blue. Mas, tive dificuldade em ser aceito pela bossa nova. E por isso, sempre tive com ela uma ligação ambivalente, admiração e afastamento. Como uma criação da zona sul do Rio, branca e



estilizada, manteve em seus grupos apenas a presença de uma bateria quase estilizada, excluindo ritmos e artistas negros de suas formações. Os instrumentos percussivos, referência ao samba, perderam a vez. Nada de pandeiros, tambores, ganzás... nada que lembrasse a mãe África" (GRYNBERG, 1998).

Além de seu afastamento do estilo da Bossa Nova; por volta dos anos de 1980, Moura considerava o estilo de se tocar saxofone surgido como algo mais agressivo em relação ao tratamento da sonoridade do instrumento, e decide não acompanhar tal tendência: "[...] por volta dos anos 80, era um estilo em que se tocava com força. [...] eu não queria mais acompanhar este estilo" (SPIELMANN, 2008, p. 26). Isto denota uma preferência com relação a práticas dos músicos brasileiros e à sua formação anterior, ao invés de um alinhamento com tendências do momento.

Por volta de 1970, Moura muda-se para o subúrbio carioca, momento determinante de sua carreira, pois esta mudança possibilitou vivenciar as atividades das escolas de samba daquela região e assim, aproximar-se da rítmica brasileira. Com isso, Moura passa a refletir sobre a inclusão de instrumentos percussivos em seus trabalhos com a junção de sua experiência com arranjo e o improviso solista do jazz:

"(No CD) 'Mistura e Manda', (tem) aquela introdução do 'Chorinho pra Você', do Severino, que eu resolvi fazer uma introdução extensa, com improvisações, aproveitando, vamos dizer, uma característica do jazz, que é a improvisação. Mas não pode ser jazz aquilo, porque a seqüência harmônica e aquela repetição, aquele "ostinato" ali, aquilo é uma seqüência de acordes de música brasileira mesmo. (...) Não existia praticamente muita possibilidade pra fazer aquele esquema jazzístico de tema e improvisação, porque também já acho isso um pouquinho cansativo, e já era naquela época. [...] O caso ali era um prelúdio. [...] Então (utilizei) muita coisa do recurso de forma, recursos de harmonia, contracanto, contraponto que o jazz desenvolveu" (MOURA apud SPIELMANN, 2008, p. 18).

A citação acima explicita como Moura utilizou a experiência adquirida em sua formação como músico de jazz e de formação no repertório de concerto, para sintetizar uma forma expressiva que se conectasse ao seu contexto e aspirações como solista de música brasileira por meio de experimentações que permitiram mudanças às formas musicais comuns no momento.

A infância permeada pela música e seu início precoce no aprendizado de um instrumento musical, trouxe à Moura uma rápida afinidade musical e possibilidade de atuação profissional. O início de sua idade adulta vivida na cidade do Rio de Janeiro, trouxe além de oportunidades profissionais, contato com uma tradição da música



brasileira e ao mesmo tempo, a conexão com os movimentos musicas mais vanguardistas da época. Além disso, através dos bailes, pôde experimentar uma gama de estilos musicais, em especial o jazz e a improvisação. Posteriormente atuando nas rádios, Moura toma contato com a prática do arranjo, o que lhe permite conceber a possibilidade de plasticidade musical que coordena criativamente elementos musicais de forma a inovar. Sua experiência internacional e sua proximidade com o movimento *bossanovista*, afirmaram sua intenção em direcionar sua carreira como um músico solista e reforça sua preferência pela rítmica brasileira.

Nos parece provável afirmar que Moura encontra na gafieira um veículo expressivo capaz de sintetizar suas necessidades como artista solista e improvisador, já que o estilo comporta além da improvisação solista, uma ligação com rítmica brasileira, com o arranjo, e a relação expressiva, viva e orgânica com a dança e o público. Pelo exposto, acreditamos que a gafieira pode ter sido a resposta para suas inclinações estéticas. Sua colaboração para a improvisação brasileira é evidente e mostra direções para o aprofundamento desta forma musical, particularmente sobre a improvisação na gafieira instrumental:

"A contribuição mais especial de Moura não está no choro, nem no samba ou no jazz, mas sim no samba-choro e na gafieira, através de uma rítmica voltada para a dança, onde Moura incorpora elementos do choro, do samba e do jazz em sua performance, misturando-os, cada qual de uma maneira, criando um modo inconfundível de tocar". (SPIELMANN, 2008, p. 156).

Dessa forma, como pretendíamos, face ao exposto, apresentamos a importância, profundidade e influência de sua formação para o desenvolvimento desta característica marcante da música de Paulo Moura – a improvisação na gafieira – que ao nosso ver, pode ser representativa de uma síntese de sua busca por uma linguagem criativa, original e brasileira. Acreditamos que os resultados deste estudo preliminar forneçam subsídios para uma futuro aprofundamento e análise musical. O trabalho de Moura representa uma alternativa quanto à improvisação para uma geração de saxofonistas e músicos no país, que assim como Moura, perpassaram pelas influências da improvisação jazzística e pela riqueza da rítmica brasileira.

## Referências

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. Sambajazz em movimento: o percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960. Rio de Janeiro,

ANPPOM

2015. 353f. Doutorado em Ciências Sociais. Departamento de Ciências Sociais, Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

GRYNBERG, Halina. *Paulo Moura*: Um Solo Brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2011.

GRYNBERG, Halina. *Por que imaginei um encontro entre Gershwin e Jobim.* São Paulo. Instituto Paulo Moura: 1998. Disponível em: <a href="http://www.paulomoura.com/sec\_texto\_view.php?id=96">http://www.paulomoura.com/sec\_texto\_view.php?id=96</a>. Acesso em 06/03/2017.

PAULO MOURA - Paulo Moura - Une Infinie Musique. França, Eclats Noirs du Samba, 1987. Ariel de Bigault (direção). Paulo Moura (entrevistado). Grande Othelo (apresentador). José Rufino dos Santos, Zé da Velha e Grupo Fundo de Quintal (participação). Brasil: TF1, 1987. DVD. Em associação com o Centre National de la Cinematographie et du Ministère des Affaires Étrangères.

SANTOS, Fábio Saito dos. *Estamos aí*: um estudo sobre as influências do jazz na Bossa Nova. Dissertação de Mestrado, IA, UNICAMP, 2006.

SPIELMANN, Daniela. *Tarde de Chuva*: A Contribuição Interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no Samba Choro e na Gafieira, a partir da década de 70". Rio de Janeiro. 2008. 165 f. Mestrado em Música. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SWANWICK, Keith. Ensinando música musicalmente. São Paulo: Editora Moderna, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular*: de índios, negros e mestiços. Edição 1. Petrópolis: Vozes, 1972.

WILLIAMON, Aaron. *Musical Excellence*: Strategies and techniques to ehance performance. London: Royal College of Music, 2004.

SOLIS, Gabriel; NETTL, Bruno. *Musical Improvisation*: Art, Education, and Society, Urbana and Chicago. Chicago. University of Illinois Press, 2009.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Situado na na Praça Tiradentes, em frente ao Teatro João Caetano no Rio de Janeiro, o "Ponto dos Músicos" era um local frequentado pelos músicos populares, que servia para o encontro e possíveis indicações de trabalho.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Oswaldo Borba (Osvaldo Neves Borba) nasceu em São Paulo no dia 18/7/1914. Foi regente, arranjador e pianista.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Maestro Cipó (Orlando Costa) nasceu em 1922 na cidade de Itapira SP e faleceu em 3/11/1992 no Rio de Janeiro-RJ. Foi saxofonista, maestro, orquestrador e compositor.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Dick Farney (Farnésio Dutra e Silva) nasceu em 14/11/1921 no Rio de Janeiro-RJ e faleceu em 4/8/1987 em São Paulo-SP. Foi cantor, pianista e compositor.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup>K-Ximbinho (Sebastião de Barros) nasceu em 20/1/1917 na cidade de Taipu-RN e faleceu em 26/6/1980 no Rio de Janeiro-RJ. Foi saxofonista, clarinetista, compositor, arranjador e regente.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Beco das Garrafas se refere a uma travessa sem saída na cidade do Rio de Janeiro que abrigava um conjunto de casas noturnas no bairro de Copacabana.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Saxofonista norteamericano nasceu em 25 de setembro de 1928 em Tampa, Florida e faleceu no dia 8 de agosto de 1975 em Gary, Indiana.