

INTERPRETAÇÃO DO REPERTÓRIO POPULAR BRASILEIRO AO SAXOFONE

Francisco Sá

No dia a dia como professor de saxofone, as questões sobre música popular brasileira que chegam a mim são sempre as mesmas. Os alunos de vários níveis têm muitas dúvidas a respeito da interpretação das partes a eles destinadas, escritas originalmente para o instrumento ou não. Frequentemente trata-se de melodias simplesmente transcritas para o modelo da família dos saxofones mais adequado à sua tessitura, independentemente de qual seja o estilo, instrumento, tonalidade ou formação original.¹ Mesmo os mais adiantados, que já atuam profissionalmente, se mostram desorientados nesse terreno.

Esse quadro leva a reflexões sobre o assunto. Ora, é natural que o estudante tenha dúvidas e as leve ao seu professor, mas por que esses jovens saxofonistas estariam tão inseguros em relação à música de seu país? Para mim, seria lógico que, a partir do momento em que o jovem instrumentista popular passasse a trabalhar e conviver com outros músicos mais experientes, fosse naturalmente travando contato com a escola do seu instrumento, dentro da rica diversidade estilística brasileira, como acontecia com gerações anteriores. O desenvolvimento de seu estilo pessoal seria uma consequência esperada, partindo da suposição de que a formação técnica básica estaria construída com alicerces firmes. Para o jovem saxofonista profissional, o professor não deixaria de ter sua importância, assim como para quase todo músico sinfônico, que nos primeiros anos de sua carreira procura aperfeiçoar-se estudando com outros mais experientes. Mas no que se refere ao saxofone no campo da música popular brasileira, os fatos não têm seguido essa lógica, e os motivos serão abordados a seguir, partindo de uma retrospectiva da trajetória do instrumento desde sua criação.

¹ É comum, quando da elaboração de arranjos em grupo para conjuntos populares diversos, definir-se durante os ensaios que instrumento vai tocar que parte.

ADOLPHE SAX E A INVENÇÃO DO SAXOFONE

Em 6 de novembro de 1814, na cidade de Dinant, Bélgica, nascia Adolphe Antoine-Joseph Sax. Seu pai, Charles-Joseph Sax (1791-1865), era um habilidoso fabricante de instrumentos de sopro, tanto em madeira como em metal. Adolphe tocava os instrumentos das famílias que seu pai fabricava e, a partir de 1830, passou a fazer flautas e clarinetes. Em 1842 mudou-se para Paris, onde, com a ajuda de Berlioz, abriu sua própria oficina. Entre suas criações, destacam-se os saxhorns e os saxofones, de 1846,² ambos projetados desde o sopranino até o contrabaixo. A flauta de Boehm³ e o oboé francês serviram de modelo para a elaboração do dedilhado do saxofone, que incorporou automatismos à mecânica, tornando o instrumento prático na execução em tonalidades complexas.

A geração do som se faz a partir de uma palheta simples presa a uma boquilha, como no caso do clarinete, porém o projeto acústico é muito diferente. O largo tubo cônico do saxofone é capaz de produzir toda a série harmônica dos tubos abertos, ou seja, pode oitavar a escala inicial partindo dos mesmos tamanhos de tubo; ao contrário do clarinete, que, simulando um tubo fechado, só conta com os sons parciais ímpares, e o primeiro harmônico (segundo som parcial) é o de quinta composta, o que torna os dois instrumentos distantes em timbre. A tubulação de grande diâmetro do saxofone lhe confere poder sonoro somente comparável ao dos metais, e maleabilidade em timbre e altura semelhante aos instrumentos de arco.

O SAXOFONE SE INTEGRA AO MUNDO MUSICAL

Rapidamente o saxofone passou a integrar as bandas militares, onde ocupou um lugar intermediário entre os clarinetes e os metais. Alguns compositores franceses, especialmente Bizet e Massenet, e Meyerbeer, alemão radicado em Paris, logo o adotaram. Richard Strauss usou um quarteto de saxofones em sua *Sinfonia Doméstica*. Também foi utilizado por Ravel, Debussy e Prokofiev na música orquestral e de câmara. John Phillip Souza passou a usá-lo em sua música de banda, introduzindo-o nos EUA nos anos 1890. O vigor e a gama expressiva do instrumento levaram-

² Sadie, Stanley *et al.* *Dicionário Grove de Música. Edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 824.

³ Theobald Boehm (1794-1881) teve seu projeto de flauta adotado como padrão em todo o mundo; e também como referência para a reorganização do dedilhado de outros instrumentos, como o clarinete e o saxofone, que aproveitou quase que integralmente o mecanismo da flauta, com adição de elementos do oboé e automatismo em dedilhados de forquilha (movimentos contrários de dedos intercalados).

no a ocupar lugar de destaque ainda nos primórdios do *blues* e do *jazz*. Nos anos 1930, sua versatilidade tímbrica fez com que a maior parte das *big bands* americanas incluísse a hoje considerada clássica seção de cinco saxofones (dois altos, dois tenores e um barítono). O sax, como é chamado, acabou se tornando um dos instrumentos mais usuais na música norte-americana como um todo, presença obrigatória em diversos movimentos musicais além do *jazz* e do *blues*, como o *rhythm'n blues* e o *rock*, seja em seção ou como solista.⁴

O invento de Adolphe Sax tornou-se parte da “paleta” de timbres disponíveis para os compositores, arranjadores e instrumentistas. No Brasil, começou a ser usado gradativamente. Em 1946, Pixinguinha, até então flautista, trocou seu instrumento pelo saxofone tenor; as orquestras de sopros de frevo, em Pernambuco, e de dança de salão, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, também incorporaram o instrumento em formações diversas. Estava o sax enfim infiltrado nos estilos populares das Américas, e suas escolas começavam a se delinear.

AS ESCOLAS DO SAXOFONE

Quem seriam os instrumentistas que adotariam o saxofone? Pela maior semelhança do conjunto palheta/boquilha e, portanto, maior facilidade inicial de produzir o som, os clarinetistas estariam mais próximos do sax. Porém, a lógica do dedilhado do clarinete estaria mais distante do saxofone que a do oboé e da flauta transversa, em cujo funcionamento teria sido baseado o projeto de mecanismo de Adolphe Sax. Mas o que decididamente está distante de todos é o inusitado volume sonoro que o sax é capaz de produzir, além de sua grande maleabilidade, no que tange à variedade tímbrica e à afinação. O resultado é uma difícil estabilização da embocadura, forçada a transitar entre os extremos *fortíssimos* e *pianíssimos* que o instrumento é capaz de produzir, tornando o timbre tremendamente instável e a afinação problemática.

Dois caminhos foram os mais definidos como escolas do saxofone: a escola francesa, mais difundida na música de concerto;⁵ e a norte-americana, a escola do *blues* e do *jazz*. As matrizes da orquestração norte-americana chegaram ao Brasil pelas orquestras de dança, que aqui existiam principalmente entre os

⁴ Sadie, Stanley et al., op. cit., p. 825.

⁵ Essa escola se utilizou, em grande parte, de repertório adaptado ao instrumento, o que exigiu um conjunto boquilha/palheta que proporcionasse estabilidade tímbrica e de afinação, tal como no clarinete, e economia de ar.

anos 1930 e 1980; daí a forte referência tímbrica do saxofone, na nossa música popular, à matriz da escola popular norte-americana. Essas orquestras eram formadas basicamente por uma seção de cinco saxofones (dois altos, dois tenores e um barítono), quatro trompetes e quatro trombones (três tenores e um baixo), além de piano, contrabaixo e bateria, algumas vezes ocorrendo a inclusão de guitarra elétrica e percussão.

A ESCOLA TRADICIONAL DO SAXOFONE E A NORTE-AMERICANA

Não podemos falar em escola de um instrumento sem pensarmos em métodos e manuais para seu estudo regular. O método de saxofone mais tradicional em todo o mundo, que serve como referência para sua escola, é o *Klosé*,⁶ escrito por Hyacinthe Eléonor Klosé (1808-1890) no final do século XIX, que se equipara mundialmente em utilização ao *Méthode Complète de Flûte*,⁷ de Paul Taffanel e Philippe Gaubert. O primeiro problema daquela obra é não ter sido escrita especificamente para o saxofone, e sim, adaptada do *Méthode Complète Pour Clarinette*, do mesmo autor.

A obra inicia o estudo do saxofone pressupondo uma iniciação provável no clarinete, pois passa direto ao estudo de escalas em toda sua extensão padrão, sem muita preparação preliminar. O método ainda contém exercícios que podem ser úteis, mas é evidente a sua vinculação à escola do clarinete, o que se torna um problema sério, dadas as profundas diferenças acústicas anteriormente descritas. Além disso, no período em que foi escrito, o saxofone ainda era um instrumento muito “jovem” para ter escola definida, havendo no *Klosé* verdadeiros absurdos que mostram o descaso com que o instrumento estava sendo tratado pelo autor, como o trecho que explica a geração de som, em que o autor afirma que a palheta tanto pode ser voltada para cima como para baixo.⁸ Isso sem falar da proposta do livro como um “método para todos os saxofones”, o que é inconcebível, considerando as diferenças de tamanho, do sopranino ao baixo, e as evidentes distâncias técnicas, o que é possível tocar e como pode ser tocado em cada um. Seria algo como um mesmo método para o estudo da tuba e do trompete piccolo.

É claro que houve melhoria no enfoque tradicionalista do saxofone, mas, ainda assim, os que defendem uma escola específica para a música de concerto não resol-

⁶ Klosé, Hyacinthe Eléonor. *Metodo Completo para todos los Saxofones*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1975.

⁷ Taffanel, P. & Gaubert, P. *Méthode Complète de Flûte*. Paris: Alphonse Leduc, 1923.

⁸ Klosé, op. cit., p. 4.

veram com eficiência o domínio técnico de toda a família dos saxofones. Sua opção por boquilhas com aberturas fechadas e câmaras estreitas produz um som mais próximo do resto da família das madeiras, mas priva o saxofone de suas características fundamentais de timbre, volume e maleabilidade. As soluções técnicas relativas às boquilhas e à sonoridade não funcionam tão bem nos saxofones tenor, barítono e baixo, que ficam sem parciais graves e com o ataque prejudicado para qualquer estilo que necessite maior vigor tímbrico e rítmico.

No século XX desenvolveu-se, nos Estados Unidos da América, uma consistente escola do saxofone na música popular, seja como solista ou em seção, seja combinado com metais ou em naipes diferentes. Há uma infinidade de obras que abordam os aspectos expressivos do instrumento que tão bem se adaptou à sua música. Há inclusive extensos e detalhados tratados sobre as possibilidades de desenvolvimento da extensão muito acima da considerada padrão e de obtenção de sons multifônicos.

LINGUAGEM, EXECUÇÃO, FRASEOLOGIA E ARTICULAÇÃO

Linguagem é o “que serve para expressão de idéias ou sentimentos”.⁹ Na música brasileira, que possui raízes no continente africano, há uma linguagem rítmica bem evidente (samba, choro, etc.), ao passo que, na música norte-americana de origem correspondente, há uma tendência à expressão melismática característica do *blues*. Nos Estados Unidos da América desenvolveu-se uma sólida escola adequada às necessidades dos seus gêneros musicais, porém insatisfatória se aplicada à música brasileira. A articulação aqui não pode utilizar os mesmos recursos de pronúncia lá padronizados. Os motivos rítmicos brasileiros são característicos da nossa identidade musical e cultural.

Uma execução é de fato a realização de uma visão analítica, mesmo que seja intuitiva e não sistemática. A interpretação de um texto musical sem anotações de fraseologia nem de articulação é repleta de ambigüidades. A partir de sua interpretação, o executante teria que tornar claro ao ouvinte sua forma de entender as células e suas conexões dentro da composição por meio da fraseologia e articulação.¹⁰

⁹ Ferreira, Aurélio Buarque de Hollanda. *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969, p. 511.

¹⁰ Levy, Janet M. Beginning-ending ambiguity: consequences of performance choices. In: *The Practice of Performance*, p.150-169. Cambridge University Press, 1995.

O fraseado é ligado diretamente à emissão e à articulação – “A junção ou separação de notas sucessivas, isoladamente ou em grupos, por um intérprete”.¹¹ Se há uma escola brasileira de emissão e articulação do saxofone, certamente boa parte dela está ligada à história da sua utilização em seções. Há imensa quantidade de arranjos para orquestras homogêneas ou mistas de saxes e metais.

UMA ESCOLA BRASILEIRA DO SAXOFONE

No final da década de 1970, comecei minha atividade de saxofonista de orquestra popular. Ainda havia uma infinidade de orquestras no Rio de Janeiro e sempre precisavam de substitutos. Posso citar as orquestras das gafieiras, como Dancing Avenida; a orquestra de Aécio Flávio e a de Édson Frederico; e a orquestra de gravação da TV Globo, em que tocavam os lendários Zé Bodega¹² e o baritonista Aurino Ferreira, ambos virtuosos dotados de execução impecável em trechos difíceis, mesmo quando à primeira vista. Foi quando conheci a curiosa hierarquia da seção brasileira de saxofones. Na orquestra norte-americana se usa a classificação de 1º e 2º saxes altos (contraltos), 1º e 2º tenores e barítono. No Brasil eram chamados 1º alto, 2º tenor, 3º alto, 4º tenor e barítono, seguindo a hierarquia dos líderes dentro da seção. O segundo solista seria o 1º tenor, aqui chamado de segundo saxofone.

A orquestra funcionava como uma verdadeira escola informal, desde que o saxofonista iniciante fosse aprovado nas primeiras tentativas. Começava a fazer substituições na estante do chamado 4º tenor, e ia galgando posições, à medida que adquiria experiência, até ser efetivado em alguma orquestra e, quem sabe, um dia chegar a liderar uma seção, ou tocar o desafiante saxofone barítono que, além de exigir um grande volume de ar e clareza de pronúncia, costuma também atuar fora do grupo das palhetas em funções diversas, como, por exemplo, a clássica dobra com a tuba ou trombone baixo.

Na primeira vez em que participei de uma dessas orquestras, tive um grande choque. Todo o estudo de música, saxofone e outros instrumentos parecia inútil, porque a seção de saxofones soava como uma coisa só. Havia uma linguagem de emissão e articulação que exigia um domínio muito grande da sonoridade do saxo-

¹¹ Sadie, Stanley *et al.*, op. cit., p. 44.

¹² José Araújo, conhecido como Zé Bodega, era irmão de Severino Araújo. Foi, notoriamente, o maior mestre do saxofone tenor no Brasil.

fone. Quando se tocavam sambas e peças mais ritmadas, tudo soava leve, gíngado, coeso e naturalmente afinado. E nas músicas mais delicadas, como bolero, sambacação e outras, também. Nem parecia que ali estavam cinco instrumentos tão posantes e de afinação tão melindrosa.

O mais interessante é que não havia indicação de interpretação e a articulação da seção era absolutamente uniforme. Existiam convenções que, com o tempo, foram decodificadas; não estavam escritas porque todos as conheciam, faziam parte de uma linguagem perfeitamente dominada pelos executantes. Consistiam em pronunciar as notas com exatidão rítmica, sem nunca errar as alturas, com uma infinidade de nuances de fonemas. Como a música brasileira é em geral percussiva, isso representa um grande desafio técnico para o saxofonista.

O RESGATE DA ESCOLA GUERRA-PEIXE

Para trazer essa linguagem à tona, seria preciso material escrito para essas formações acima de qualquer dúvida quanto à composição e orquestração. A solução surgiu na obra de Guerra-Peixe (1914-1993), que deixou bastante material para orquestra popular de sopros, parte dele composto e orquestrado originalmente para quatro saxofones, piano, contrabaixo e percussão. Há uma edição autorizada dessas peças, encontrada na Sala Mozart de Araújo, no arquivo do Centro Cultural Banco do Brasil,¹³ e na Biblioteca Nacional.

Além de compositor meticuloso em cada detalhe do que escreveu, Guerra-Peixe foi um dos arranjadores mais ativos da história do rádio no Brasil. Foi, ainda em vida e durante muito tempo, uma referência na prática, estudo e ensino da música em todos seus aspectos, fato reconhecido por seus colegas compositores, arranjadores e discípulos. Embora vivesse em dois mundos musicais, na verdade ele próprio nunca os separou totalmente. Tinha consciência de que seu passado de instrumentista e arranjador popular foi de significativa importância no desenvolvimento de sua técnica composicional. O maestro Lutero Rodrigues é um dos que endossam a extrema técnica de Guerra-Peixe na arte da orquestração.¹⁴

¹³ Arranjos editados por “Edições Tupi”, datados de 1944 e 1945. A disposição dos saxofones obedece à hierarquia citada anteriormente, ou seja, 1º alto, 2º tenor, 3º alto e 4º tenor.

¹⁴ Em 6 de outubro de 2003, na palestra de abertura do VIII Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Rio de Janeiro - UNIRIO, que foi gravado pelo autor deste texto, Lutero Rodrigues afirmou que considerava César Guerra-Peixe o maior orquestrador brasileiro do século XX.

AS PRÁTICAS INTERPRETATIVAS DE AURINO FERREIRA

Um grande problema na abordagem desse material é que não há indicações suficientes para a interpretação. Isso nos traz uma dificuldade enorme porque muitos dos mestres que atuavam nas orquestras de sopros já não estão entre nós, incluindo Zé Bodega, que faleceu em meados de 2003. Porém, Aurino Ferreira se mostrou entusiasmado com a possibilidade de poder colaborar num trabalho direcionado ao que ele mais fez em toda a sua vida, ou seja, tocar saxofone em naipe. Sem sombra de dúvida, é o mestre dos mestres no assunto. Victor Assis Brasil e Claudio Roditi são apenas uma pequena mostra dos músicos que passaram pela sua tutela.

SIGURD RASCHÈR, UM ESTUDIOSO DA TÉCNICA

Mesmo com o auxílio de músicos que viveram esse período das orquestras de sopro, seria uma tarefa árdua a fundamentação de qualquer conclusão sobre articulação. Não há nenhum tratado recomendável escrito no Brasil sobre a técnica do saxofone, e as escolas americana e francesa não chegam a nos dar material preciso sobre a articulação e emissão, na profundidade que a percussiva pronúncia brasileira requer. Para isso, o executante de instrumento de sopro precisa controlar as manobras da coluna de ar, executadas com a musculatura torácica e abdominal, e toda a diversidade de golpes de língua, além de aproveitar as possibilidades de ressonância do interior da cavidade bucal e dos seios faciais.

Um grande virtuose do saxofone, nascido na Alemanha em 1907, Sigurd Raschèr, que passou a residir nos Estados Unidos em 1939, editou, em 1941, seu primeiro e revolucionário trabalho sobre uma extensão possível de quatro oitavas para o saxofone.¹⁵ A questão central não é a extensão, mas sim, o preparo técnico para dar conta dela, que é muito rigoroso. Para o estudo do timbre, Raschèr parte da compreensão do fenômeno acústico da geração do som no saxofone e, em particular, dos sons obtidos pelas séries harmônicas produzidas em tubos de diferentes tamanhos. Também esclarece o domínio da técnica de sustentação da coluna de ar¹⁶ e da embocadura para dissipar dúvidas sobre a emissão. Quanto à questão da articulação, seu estudo é ao mesmo tempo tão detalhado e objetivo que não deixa espaço para casualidades na pronúncia e no timbre.

¹⁵ Raschèr, Sigurd. *Top-Tones for the Saxophone*. New York: 1977, p. 3.

¹⁶ *Ibidem*, p. 6.

Apoiando-se no que acreditava ter sido idealizado por Adolphe Sax, e que representaria a identidade do instrumento – seu som poderoso e maleável –, Raschèr estudou os harmônicos e sua relação com os nodos,¹⁷ para então misturá-los na dosagem ideal, com o intuito de tornar mais sonoras aquelas notas obtidas em comprimentos de tubo demasiadamente curtos ou prejudicadas pelas curvaturas e chaves fechadas que abafam o som (tal como fez Boehm na terceira oitava da flauta).

Em suma, o conjunto da obra de Sigurd Raschèr nos dá oportunidade de embasamentos teórico e técnico necessários para iniciar um estudo mais detalhado da escola brasileira do sax.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo desse rico período do saxofone brasileiro (1940-1980), e de sua técnica e estilo que estão por desaparecer, deve ser resgatado através dos conceitos de abordagem acústica de Sigurd Raschèr, da experiência inestimável de Aurino Ferreira e do material deixado pelo grande compositor e orquestrador Guerra-Peixe.

Há um importante acervo a ser levantado e catalogado nos arquivos das rádios e dos museus, que será de grande utilidade não só no levantamento de uma escola quase desaparecida do saxofone, mas também de todo um fértil período da nossa cultura.

¹⁷ Nodo é uma região de baixa pressão num tubo que provoca os harmônicos a partir da sua divisão em partes iguais. É obtido pela abertura de orifícios ao longo do mesmo ou aumento da velocidade da coluna de ar. Todo instrumento de sopro lança mão desse artifício para aumentar a extensão que a princípio só conta com sons fundamentais.