

## **Timelines e sua influência na performance na música instrumental brasileira no contexto da improvisação e do saxofone**

Lívio Bruno Sousa de Almeida  
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP  
[livioalmeida@gmail.com](mailto:livioalmeida@gmail.com)

Resumo: O foco do nosso trabalho de doutorado permeia a discussão de uma linguagem de improvisação saxofonística brasileira. Seus aspectos técnicos e estilísticos, apropriações e possíveis hibridações vem sendo investigados no nosso trabalho de pesquisa artística ao nos debruçarmos no estudo das improvisações do saxofonista Eduardo Neves. A tese em andamento se constitui em duas fases: a primeira é um estudo de caso, com transcrições e análise de solos improvisados do saxofonista, além de entrevistas e pesquisa etnográfica com o saxofonista, flautista e compositor. A segunda parte consiste da pesquisa artística com investigação autoetnográfica do autor, além de desenvolvimento de uma sistematização do estudo de uma linguagem de improvisação em música brasileira, com escopo nos gêneros do samba, choro e gafieira. Nesse artigo, apresentamos algumas importantes conclusões preliminares da pesquisa em relação à relevância e confluência das performances e improvisações em música instrumental brasileira com as timelines ou claves presentes nos estilos e gêneros musicais brasileiros estudados.

Palavras-chave: performance, improvisação, música instrumental brasileira, Eduardo Neves, *timelines*

## **Timelines and its influence on performance in Brazilian instrumental music in the context of improvisation and saxophone**

Abstract: The focus of our doctorate work centers in the discussion of a Brazilian saxophone improvisation language. Its technical and stylistic aspects, appropriations and possible hybridations have been investigated in our work of artistic research by going over into the study of saxophonist Eduardo Neves' improvisations. The ongoing dissertation is constituted of two distinct phases: the first involves a case study, with transcriptions and analysis of improvised solos by the saxophonist, besides interviews and ethnographic research with the saxophonist, flutes and composer. The second part consists of an artistic research with auto ethnographic research by the autor, besides the development of a systematization of the study of a Brazilian music improvisation language, with scope on the genres of samba, choro and gafieira. In this article, we present important preliminary conclusions of the research in regard to the relevance and confluence of performances and improvisations in Brazilian instrumental music with timelines or claves present in the Brazilian genres and styles studied.

Keywords: performance, improvisation, Brazilian instrumental music, Eduardo neves, timelines

### **Introdução**

O foco deste trabalho de doutorado em andamento é a discussão de uma linguagem de improvisação saxofonística brasileira. Seus aspectos técnicos e estilísticos, apropriações e possíveis hibridações vem sendo investigados neste trabalho de pesquisa artística ao nos debruçarmos sobre as improvisações do saxofonista, flautista e compositor Eduardo Tartarelli Neves, mais conhecido como Eduardo Neves. Dono de linguagem ímpar na improvisação, o saxofonista é atualmente uma das principais referências no sopro brasileiro, principalmente no contexto de estilos como o choro, samba e gafieira.

A partir deste primeiro estudo de caso, será posteriormente feita uma reflexão dentro da pesquisa artística e proposta uma linguagem intercultural de improvisação brasileira, mais especificamente no contexto do saxofone na música popular brasileira.

Cabe primeiramente frisar a importância da prática e do contato com a vida musical e social para a verdadeira internalização dos estudos aqui desenvolvidos e analisados, uma vez que o trabalho de Eduardo Neves se manifesta pela sua vivência e experiência profissional

prática. Tendo isso em vista, o trabalho que desenvolvo se dá de maneira híbrida: o processo da exploração analítica no âmbito acadêmico alia-se à realidade vivida da prática musical, uma vez que o processo analítico não dispensa os detalhes imprescindíveis e por muitas vezes sutis que são captados somente pela convivência e pela experiência real social. O fazer musical como aplicação dos conhecimentos obtidos no processo analítico não constituem o produto último, mas sim uma parte do processo nessa síntese musical.

A compreensão das formas como o instrumentista combina elementos tradicionais e os adapta em diferentes contextos, adornados de uma linguagem que nos remete também a uma apropriação de estética jazzística, pode e deve ser um fator importantíssimo para o pesquisador do saxofone brasileiro. Enxerga-se, nesse estudo, um grande potencial de aproveitamento no âmbito da sala de aula dos conservatórios e universidades do Brasil, promovendo base para uma vertente de um ensino que não apenas contemple a abordagem puramente jazzística ou que, em negação à mesma, a ignore completamente. Este estudo tem a pretensão de poder auxiliar estudantes e profissionais a entenderem formas diversas dessa sinergia intercultural, sem a descaracterização de elementos tradicionais de nossa cultura.

Nessa apresentação trataremos especificamente de resultados preliminares quanto à abordagem rítmica dentro da proposta temática e sua intrínseca relação com as *claves* ou *timelines* pertinentes aos ritmos dos gêneros estudados e suas matrizes de origem africana.

## 1. Eduardo Neves

O saxofonista, flautista, compositor e arranjador Eduardo Tartarelli Neves é atualmente uma das principais referências no sopro brasileiro. Dono de linguagem ímpar na improvisação, o saxofonista possui uma extensa discografia como solista e acompanhador. Já gravou com uma miríade de importantes artistas da música popular brasileira e internacional como Zeca Pagodinho, Hamilton de Holanda, Maria Schneider, Hermeto Pascoal, Guinga, Paulinho da Viola, Luiz Melodia, Maria Bethânia, Omara Portuondo, Milton Nascimento e Gilberto Gil, dentre outros.

## 2. O processo analítico

Para fins de melhor organização e clareza nos estudos do presente trabalho, o método analítico será dividido por camadas como no processo de micro-análise proposto por White (1994, p.21), uma vez que elas podem ser úteis no processo analítico, desde que o musicólogo reconheça e trabalhe com suas relações simbióticas. Essas camadas constituem os elementos musicais a serem investigados: 1) ritmo, 2) melodia, 3) harmonia, e 4) som.

Nessa apresentação, nosso foco são conclusões preliminares pertinentes à camada de análise rítmica, por meio da transcrição e análise de dez solos. A fim de obter uma amostra significativa e variada do trabalho do improvisador, selecionei solos de suas gravações como artista solo, também dos trabalhos com o grupo Pagode Jazz Sardinha's Club, pela relevância e importância citada pelo próprio instrumentista em sua carreira.

“O grupo foi a minha forma de criar uma música ritmicamente brasileira na essência, onde o espaço para a improviso fosse coerente dentro da forma. E dançante... Sempre curti tocar o choro e o samba, mas muitas vezes ou não havia um bom espaço para a improvisação ou se deturpava a forma da música e isso me incomodava. O Pagode Jazz Sardinha's Club tem essa unidade - baseado no samba e no choro e se mesclando com os demais ritmos.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Informação concedida por EDUARDO NEVES, em 14/12/2022

Também foram incluídos alguns exemplos de solos executados pelo saxofonista como *sideman*, a fim de investigar possíveis variações e evoluções estilísticas, dentro de um recorte temporal entre 1990 e 2023. Selecionamos também alguns registros de performances ao vivo do artista, a fim de conseguir dados de contextos mais informais do que uma gravação de álbum em estúdio, a fim de abrir uma variedade de contextos de onde retiramos os dados das transcrições.

No processo de transcrição em solos de andamento rápido ou de maior densidade melódica, foi utilizado o *software* “*Transcribe*”, ferramenta que possibilita redução do andamento musical sem mudanças de frequência.

Devo frisar também que, aproveitando-me do fato da disponibilidade do próprio artista em entrevistas e conversas informais, sempre que possível busquei do próprio respostas sobre seu ponto de vista nos processos criativos das improvisações, de forma a tentar ao máximo trazer à luz importantes elementos que possam ser informativos no processo analítico.

Os solos analisados são Por debaixo do Pano (versão de estúdio), Por debaixo do pano (versão ao vivo), Caminhando(ao vivo), Gafieira de Bolso, Pagode Jazz Sardinha’s Club, Rastapé no Chaparral, Calango do Mato, Você, Jongo Aliança e Mitch’s Boogie.

Na camada do ritmo, nosso processo consiste de traçar uma relação da rítmica e acentuações nos solos de Eduardo Neves com elementos de gêneros brasileiros como o Samba e o Choro, trazendo à luz o papel deste recurso na construção do estilo do improvisador. Referenciais para esta análise são trazidos de exemplos de Oscar Bolão. Em seu livro *Batuque é um privilégio*, Bolão (2010) apresenta vários exemplos de padrões rítmicos de gêneros brasileiros, com as partes de percussão e variações específicas para instrumentos como pandeiro, surdo, tamborim, cuíca, agogô e reco-reco. Como os solos analisados, em sua maioria, são executados sobre temas em Samba, Choro e subgêneros correlatos, as informações trazidas por Bolão se mostram úteis nesse contexto.

Também aproveito as informações colocadas por Mário Seve em seu livro *Vocabulário do Choro* (1999) e sua dissertação *Fraseado do Choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência* (2015). As acentuações e articulações propostas pelo autor, por sua relevância no gênero do choro, são estudadas em possíveis correlações com os solos analisados.

Sève(2015) reitera que o ritmo acontece dentro de uma pulsação que é determinada por acentos recorrentes. Nesse contexto, consideramos importante ressaltar que a organização rítmico-musical brasileira demonstra extensa variedade e complexidade, e esses elementos devem ser levados em conta no processo analítico. Conceitos relativos a acentuação, síncope, cometricidade e contrametricidade, a relevância de *timelines* ou linhas guia na rítmica brasileira e suas implicações sobre os improvisos analisados serão elencados conforme a necessidade.

### **3. Análises de solos e dados encontrados na camada ritmo.**

Os ritmos brasileiros possuem raízes profundas nas culturas de matriz africanas. No caso do Samba, esses traços históricos são facilmente identificados. O *groove* do Samba executado em vários dos solos analisados, traz uma métrica binária com padrão rítmico em ciclos de dois compassos, e seu fluxo é fundamentado no “caminhar” das semicolcheias. O exemplo 1 nos traz uma transcrição de uma orquestração típica do samba. Nota-se que é exatamente o fluxo das semicolcheias que constitui a força motriz desta engrenagem rítmica. Ao surdo cabe a função do “coração” desta rítmica com sua acentuação do tempo 2. O tamborim toca a *timeline* ou clave que nos proporcionará a base rítmica da acentuação para os ciclos de semicolcheias em vários instrumentos de frequência média, como a caixa ou tarol.

O ritmo básico das escolas de samba

The basic rhythm of the samba schools

CD 41

The image shows a musical score for the basic rhythm of samba schools. It consists of ten staves, each representing a different instrument. The instruments are: agogô, chocalho, reco-reco, tamborim, repique, caixa, tarol, cuíca, surdo de segunda (second surdo), surdo de corte (cutting surdo), and surdo de primeira (first surdo). The score is written in 2/4 time and includes various rhythmic patterns and notes for each instrument.

Ex.1: *Rítmicas de instrumentos de percussão no samba* retirado do livro de Oscar Bolão, *Batuque é um privilégio* (Bolão, 2010, p. 70).

Observando as transcrições dos solos, notamos presença de elementos semelhantes entre a rítmica empregada por Eduardo Neves e a rítmica do samba descrita anteriormente. Esses aspectos se mostram aparentes na execução de seus solos. Ainda mesmo numa observação preliminar, é possível identificar uma predominância do referido fluxo de semicolcheias em seu fraseado. Em geral, as semicolcheias são executadas com articulação *legato*. Partindo dessa observação, enxergo um efeito onde o saxofonista emula um certo “fluxo” por meio das semicolcheias ao executar suas linhas melódicas. O exemplo 2 nos trás uma amostra dessa característica marcante no estilo do improvisador:

A) Solo em Caminhando c.10-12

The image shows a musical score for a solo in Caminhando. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score starts at measure 10 and includes a melodic line with various notes and rests. Above the staff, there are four chords: A-7, B7, E-, and C#-7/C#. The melodic line is characterized by a series of eighth notes and quarter notes, creating a flowing, legato feel.

B) Solo em Caminhando c. 23-24



C) Solo em Por Debaixo do Pano c.30-31



Ex.2: Trechos de solos de Eduardo Neves demonstrando o “fluxo” de semi-colcheias.  
Fonte: Transcrição feita pelo autor.

Outro aspecto rítmico importante na análise, além da articulação, é a acentuação aplicada pelo solista, com seus efeitos e implicações. No exemplo 3, podemos analisar alguns casos das acentuações utilizadas pelo solista. Nota-se uma presença um tanto recorrente de acentos sincopados, ou como descrito informalmente por músicos, em semicolcheias “penduradas semicolcheia. 4a ainda ou 2a na outras e semicolcheia 3a na ocorrendo algumas,<sup>2</sup>” Essa prática pode ser vista em uma primeira análise como um efeito de dissonância métrica gerada pela referida acentuação.

Transc: Lívio Almeida

Ex.3: Trecho do solo de Eduardo Neves em Por Debaixo do Pano c. 1-12. Fonte: Transcrição feita pelo autor

Um exemplo musical onde podemos encontrar semelhante efeito e padrões de acentuação pode ser verificado no samba. Particularmente na *timeline* usualmente tocada pelo tamborim, mais conhecida pelo apelido de *telecoteco*, além de suas variações e possíveis ritmos

<sup>2</sup> Os músicos se referem informalmente a figuras rítmicas escritas como “penduradas” quando ocorrem ritmos que não coincidem com o tempo, geralmente ritmos que possuem pausa de semicolcheia seguida de nota na 2a ou na 4a semicolcheia de um determinado tempo.

derivados. No exemplo 4, podemos ver um quadro de transcrições de algumas das possíveis variações da linha do tamborim no samba. Podemos fazer uma comparação como exemplo 5, onde Mário Sève sugere variações na acentuação nos padrões de semicolcheias do samba. Segundo o autor “As acentuações no fraseado, assim como as alterações nas divisões, devem obedecer à estrutura rítmica dos acompanhamentos.” ( Sève, 1999, p.13)

Ex.4: Variações de tamborim executados por Adriano Santos. Fonte: Transcrição realizada pelo autor

variações / variations

Ex.5: Variações das acentuações nas semicolcheias do samba.  
Fonte: retirado do livro de Mário Sève *Vocabulário do Choro* (Sève, 1999, p. 14).

No exemplo 6, podemos analisar um trecho específico onde as referidas acentuações aparecem de maneira mais densa. Neste trecho conseguimos enxergar com bastante clareza o padrão da construção do referido fluxo, constituído pelo improvisador através do conjunto formado pelo fraseado em semicolcheias, adornados de sua articulação e acentuação. Se analisarmos através de escuta o referido padrão superposto à execução da sessão rítmica acompanhando Eduardo Neves, podemos notar a presença das variações descritas por Bolão e Sève. Nota-se congruência da acentuação do c. 38 no exemplo 6 com o segundo compasso das variações do exemplo 5, assim como no c. 39 e o tempo 1 do c. 40 com o 2º compasso da quinta linha do exemplo 5. Igualmente no tempo 2 do c. 40 com a segunda linha do exemplo 5.

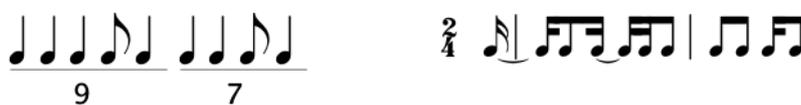
Nesse sentido então, o padrão de Neves pode ser interpretado na verdade como uma consonância métrica em relação à sessão rítmica a qual ele está aplicando sua execução no improviso, e não uma dissonância métrica, caso fizessemos simplesmente uma análise pura da



transcrição na partitura.

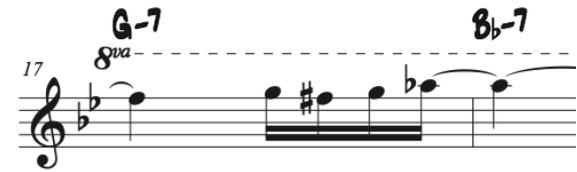
Ex.6: Trecho do solo de Eduardo Neves em Por Debaixo do Pano c.38-40. Fonte: Transcrição realizada pelo autor

A antecipação por uma semicolcheia no início das timelines típicas do tamborim no samba é uma prática comum no gênero. Essa prática tem raízes no padrão contramétrico de samba da Estácio ainda nos anos 30. Sève nos descreve a fórmula do padrão do samba em dois compassos de 2/4, totalizando 16 semicolcheias divididas num padrão contramétrico de 9+7. Essa timeline é uma clave matricial característica da cultura Bantu, que teve grande importância e contribuição na formação da cultura e da música brasileira. Mukuna(2000 apud Sève 2015) nos traz uma transcrição dessa clave matricial. O exemplo 7 mostra transcrição dessa clave no padrão 9+7 e sua adaptação para a timeline do tamborim iniciando na última semicolcheia do compasso anterior.



Ex.7:Transcrição do padrão 9+7.Retirado da publicação de Mukuna (apud Sève 2015)

No solo em questão, por diversas vezes o solista faz emprego dessa antecipação em consonância com o padrão contra-métrico supracitado, como podemos observar no exemplo 8.

<p>A) Solo em Por debaixo do pano (versão de estúdio) c.1</p> 	<p>B) Solo em Por debaixo do pano (versão de estúdio) c.17</p> 
<p>C) Solo em Por debaixo do pano (versão ao vivo) c.1</p> 	<p>D) Solo em Por debaixo do pano (versão ao vivo) c.2-3</p> 

Ex.8: Trechos do solo de Eduardo Neves com antecipação. Fonte: Transcrição realizada pelo autor

No solo em Caminhando, encontramos um aspecto rítmico marcante que é a característica da síncope típica brasileira<sup>3</sup> (SEVE, 2015, p.43), encarnada na figura popularmente conhecida como “garfinho”<sup>4</sup>, consistindo de uma semicolcheia seguida de colcheia e semicolcheia novamente. Importante frisar também que a melodia do choro sobre o qual o instrumentista improvisa possui presença marcante da figura rítmica em questão. Inclusive, a primeira frase da melodia está de certa forma “parafraseada” na frase de abertura do solo, aplicando a figura rítmica com notas repetidas. Os exemplos a seguir de recortes do solo demonstram que o uso contínuo dessa figura está presente em vários momentos, tanto em início, meio e fim de frases:

<p>A) Em início de frase c.1</p> 	<p>B) No meio da frase c.34</p> 	<p>C) Em fim de frase c. 8</p> 
<p>A2) c.25</p> 		<p>C2) c.27-28</p> 

Ex 9: Trechos do solo de Eduardo Neves em Caminhando, c.1, 8, 25,27-28, e 34.  
Fonte: Transcrição realizada pelo autor

<sup>3</sup> Mário Seve descreve: "Andrade atribui à “síncope” a formação da “fantasia rítmica do brasileiro” (ANDRADE, 1962, p.32) e afirma que a “síncope... no primeiro tempo do dois por quatro” é “característica mais positiva da rítmica brasileira.” (ANDRADE, apud SANDRONI, 2012, p.21- 22). "

<sup>4</sup> O termo "garfinho" é tipicamente utilizado para dar nome à figura rítmica sincopada que consiste de semicolcheia-colcheia-semicolcheia.

No exemplo 10 vemos um exemplo de frase onde o improvisador utiliza-se do recurso da figura da síncope típica brasileira formando uma sequência de colcheias sincopadas. Esse caso pode ser descrito como um fraseado melódico tipicamente brasileiro, chamado de "síncopes regulares inacentuadas." (SEVE 43, *apud* Siqueira 1969, p.15)



Ex 10: Trecho do solo de Eduardo Neves em Caminhando, c.60-61  
Fonte: Transcrição realizada pelo autor

No fraseado em geral, notamos um predomínio do uso da semicolcheia na construção melódica com articulação *legato* como já mencionado, sendo que há uma ênfase, característica do choro, na 2ª semicolcheia em várias ocasiões. Essa ênfase pode acontecer por frases que se iniciam na segunda semicolcheia, desenhos melódicos que encontram pilares nessa rítmica, ou por padrões onde a segunda semicolcheia aparece articulada. Na figura a seguir podemos notar bons exemplos dessa estrutura de rítmica:

A) c.10

B) c. 23-24

Ex 11: Trecho do solo de Eduardo Neves em Caminhando, c.10, 23-24. Fonte: Transcrição realizada pelo autor

## Conclusão

Diante do exposto, e munidos desses dados preliminares da camada do ritmo dentro do processo analítico proposto, encontramos nesse ponto da pesquisa importantes aspectos da abordagem rítmica na performance de Eduardo Neves. Identificamos uma estreita relação do instrumentista com a sessão rítmica. Mais especificamente, uma direta relação dos ritmos empregados pelo instrumentista com os ritmos base característicos do samba e do choro, sendo eles diretamente derivados de claves ou timelines como a anteriormente referida por Mukuna. O fraseado de Eduardo, sob o aspecto rítmico, encontra-se em consonância métrica com o que a sessão rítmica executa, como podemos verificar ao comparar a construção do fraseado do improvisador com os ritmos tradicionais componentes dos ritmos do Samba e Choro. Dentre essas timelines temos exemplos de claves matriciais como Cabula, Kabila, Samba de munjola e samba de caboclo. Nosso entendimento é que essas claves e ritmos são parte importantes para

a formação integral do instrumentista performer nesses estilos, mesmo que músico solista. A internalização desses ritmos, seja por meio de prática complementar de instrumentos de percussão, ou exercícios de percussão corporal, como de aplicações práticas no instrumento aplicadas à essa rítmica, com implicações na articulação, acentuação e rítmica em geral, provam-se de grande valia ao processo de desenvolvimento musical do instrumentista dedicado à performance desses estilos.

Sugerimos aqui alguns estudos que serão registrados no processo autoetnográfico de nossa tese, para que além da internalização ocorra a aplicação dos elementos rítmicos fundamentais dentro dessa estilística, com aplicação na fraseologia e em exercícios de base técnica. Da mesma forma que nas escolas onde a linguagem jazzística é ensinada com o conhecido *swing* baseado na tercina ou no *triplet*, e na articulação de jazz, com seus exercícios e implicações, faz-se importante a inclusão dos elementos rítmicos e suas características na articulação e acentuação dentro de uma proposta de ensino da música no contexto da música popular brasileira.

## Referências

- BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio; a percussão na música do Rio de Janeiro, Para músicos, arranjadores e compositores*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2010
- MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira margem, 2000.
- NEVES, Eduardo [Entrevista cedida a]. Brasília, 2023.
- SÈVE, Mário. *Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência*. Dissertação de Mestrado, UniRio. 2015
- \_\_\_\_\_. *Vocabulário do choro – estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 1999.
- WHITE, John. *The analysis of music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.