

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

EVERTON LUIZ LOREDO DE MATOS

**A TRAJETÓRIA HISTÓRICA DA IMPROVISACÃO NO CHORO: um
enfoque de configurações estilísticas e processos de hibridação cultural**

Goiânia

2012

EVERTON LUIZ LOREDO DE MATOS

**A TRAJETÓRIA HISTÓRICA DA IMPROVISACÃO NO CHORO: um
enfoque de configurações estilísticas e processos de hibridação cultural**

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música *Stricto Sensu* – Mestrado – da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco

Goiânia

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

GPT/BC/UFG/mr

M433t Matos, Everton Luiz Lored de.
A trajetória histórica da improvisação no choro [manuscrito]: um enfoque de configurações estilísticas e processos de hibridação cultural / Everton Luiz Lored de Matos. – 2012.
xv, 242 f. : figs.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Magda de Miranda Clímaco.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2012.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras e recortes.

Anexos.

1. Choro – Gênero musical. 2. Choro – Trajetória histórica. I. Título.

CDU: 782/785

EVERTON LUIZ LOREDO DE MATOS

**A TRAJETÓRIA HISTÓRICA DA IMPROVISACÃO NO CHORO: um
enfoque de configurações estilísticas e processos de hibridação cultural**

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Mestre, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^a Dr^a Magda de Miranda Clímaco
Presidente da Banca

Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire
Universidade de Brasília

Prof^a Dr^a Fernanda Albernaz do Nascimento
Universidade Federal de Goiás

Marshal Gaioso Pinto
Suplente – Instituto Federal de Goiás

Dedico este trabalho à toda minha família, que sempre me deu força, incentivo e orientação para que me transformasse em um profissional da música.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Valdete e Eliane, minha irmã Valiane, minha mulher Luciana, todos os familiares e amigos de Macaúbas, Goiânia e outras cidades, que sempre me apoiaram nessa caminhada rumo ao título de mestre.

Aos professores da graduação e pós-graduação, especialmente à minha orientadora Prof.^a Dr^a Magda de Miranda Clímaco, que, com maestria, paciência e muitíssima dedicação soube me direcionar nesta pesquisa.

Aos professores Drs. Johnson Machado e Fernanda Albernaz por estarem na banca de qualificação. Ao professor Dr. Ricardo Freire por estar na banca de defesa. Ao professor Dr. Marshal Gaioso por ser suplente.

Agradeço também aos músicos João Garoto, Oscar Wilde, Sérgio Moraes, Henrique Cazes e Fernando César, por aceitarem participar da pesquisa.

Ao responsável por eu fazer música: Deus.

RESUMO

O choro, um gênero instrumental que cultivava o estilo improvisatório, sofreu transformações no decorrer da sua história, tanto na melodia, quanto na harmonia. Os primeiros choros compostos possuíam harmonias simples, fazendo que os solistas da época interpretassem de maneira diferente dos atuais. Os diferentes tratamentos harmônicos, que foram surgindo ao longo do tempo, parecem ter sido um dos principais responsáveis por essas interpretações distintas, que têm se evidenciado de forma intensa e característica na improvisação. Ao que tudo indica, houve um incremento nessas transformações do choro com o grande desenvolvimento da tecnologia e da mídia a partir de meados do século XX. Essa circunstância, possivelmente, trouxe um contato mais intenso e imediato desse gênero musical com gêneros globais, como o Jazz, por exemplo, assim como um novo e intenso foco na improvisação, o que tem apontado para estruturas formais e atuações performáticas híbridas. A intensificação do cultivo do Jazz no país e, posteriormente, o surgimento da Bossa Nova em meados do século XX, ao que tudo indica, interferiram de forma marcante na improvisação do gênero, propiciando aos novos compositores investirem em novos procedimentos harmônicos relacionados a esse gênero americano. Tendo em vista esta circunstância, esse trabalho teve como objetivo investigar as implicações técnicas e culturais resultantes da interferência de diferentes procedimentos harmônicos nos processos de improvisação relacionados ao gênero musical choro e, nesse contexto, buscar não apenas inovações melódicas e harmônicas, mas também processos identitários implicados com processos de hibridação cultural.

Palavras-chave: choro – harmonia – improvisação – configurações estilísticas – hibridismo

ABSTRACT

The *choro*, he cultivates an instrumental genre improvisational style, has been transformed in the course of its history, both in melody and harmony. The first cries compounds possessed simple harmonies, making the soloists of the time to interpret differently from today. The different treatments harmonics, which have arisen over time, seem to have been one of the leaders of these different interpretations, which have been shown in an intense and characteristic improvisation. Apparently, there was an increase in these transformations of *choro* with the rapid development of technology and media from the mid-twentieth century. This circumstance, perhaps, brought a more intense and immediate contact of this musical genre with global genres such as jazz, for example, as a new and intense focus on improvisation, which has drawn attention to formal structures and performing hybrid performances. The intensification of cultivation of Jazz in the country and later the emergence of Bossa Nova in the mid-twentieth century, it seems, interfered markedly in the improvisation of gender, providing new composers to invest in new procedures related to this harmonic American genre. Given this circumstance, this study aimed to investigate the technical and cultural implications resulting from the interference of different harmonics in procedures related to the processes of improvisation and musical genre *choro* in this context not only seek melodic and harmonic innovations, but also processes of identity implicated in processes of cultural hybridization.

Keywords: *choro* – harmony – improvisation – stylistics configurations – hybridity

Lista de Figuras e Recortes

Parte I

Figura 1a. Célula rítmica básica do lundu.....	47
Figura 1b. Célula rítmica básica da polca.....	47
Figura 2a Exemplo de cometricidade	48
Figura 2b. Exemplo de contrametricidade.....	48
Figura 3. Paradigma do Tresillo.....	48
Figura 3a. 1ª variante: Síncope Característica.....	48
Figura 3b. 2ª variante: Síncope Característica.....	48
Figura 3c. 3ª variante: Ritmo da habanera.....	48
Figura 4. Células rítmicas mais presentes na melodia no choro segundo Almada.....	49
Figura 5. Células rítmicas dos instrumentos de acompanhamento do choro.....	51
Figura 6. Acordes de F#º e Gm, ilustrando o trítono e sua resolução.....	61
Recorte 1. Exemplo de “inflexões melódicas” (notas circuladas). Trecho do choro Flor Amorosa de Joaquim Antônio Callado. Compassos 26 e 27.....	50
Recorte 2. <i>Flor Amorosa</i> . Joaquim Antônio Callado. Análise melódica da parte A. Compassos 1 ao 12.....	64
Recorte 3. <i>Flor Amorosa</i> , Joaquim Antônio Callado. Análise melódica da parte B. Compassos 10 ao 18.....	64
Recorte 4. <i>Flor Amorosa</i> , Joaquim Antônio Callado. Análise melódica da parte C. Compassos 22 ao 37.....	65
Recorte 5. <i>Flor Amorosa</i> , Joaquim Antônio Callado. Análise harmônica da parte A. Compassos 1 ao 12.....	66

Recorte 6. <i>Flor Amorosa</i> , Joaquim Antônio Callado. Análise harmônica da parte B. Compassos 10 ao 18.....	66
Recorte 7. <i>Flor Amorosa</i> , Joaquim Antônio Callado. Análise harmônica da parte C. Compassos 22 ao 37.....	67
Recorte 8. Transcrição da improvisação colhida na análise da performance dos Irmãos Eymard. Choro <i>Flor Amorosa</i> . Joaquim Antônio Callado. Parte A. Compassos 1 ao 9.....	68
Recorte 9. Transcrição da performance dos Irmãos Eymard. Choro <i>Flor Amorosa</i> . Joaquim Antônio Callado. Parte B. Compassos 10 ao 18.	69
Recorte 10. Transcrição da performance dos Irmãos Eymard. Choro <i>Flor Amorosa</i> . Joaquim Antônio Callado. Parte C. Compassos 22 ao 30.....	69
Recorte 11. <i>Cruzes, minha prima</i> . Inflexões melódicas da parte A (seções A1 e A2). Compassos 1 ao 18.	70
Recorte 12. <i>Cruzes, minha prima</i> . Joaquim Callado. Inflexões melódicas da parte B. Compassos 19 ao 35.....	71
Recorte 13. <i>Cruzes, minha prima</i> . Joaquim Callado. Inflexões melódicas da parte C. Compassos 44 ao 59.....	71
Recorte 14. <i>Cruzes, minha prima</i> . Joaquim Callado. Análise harmônica da parte A. Compassos 1 ao 19.....	72
Recorte 15. <i>Cruzes, minha prima</i> . Joaquim Callado. Análise harmônica da parte B. Compassos 19 ao 35.....	73
Recorte 16. <i>Cruzes, minha prima</i> . Joaquim Callado. Análise harmônica da parte C. Compassos 44 ao 59.....	73
Recorte 17a. Transcrição da performance de Agenor Bens. Polca <i>Cruzes, minha prima</i> de Joaquim Antônio Callado. Parte A1. 1ª vez Compassos 1 ao 9.	74
Recorte 17 b. Transcrição da performance de Agenor Bens. Polca <i>Cruzes, minha prima</i> de Joaquim Antônio Callado. Parte A1. Repetição 1 ao 9.....	74
Recorte 18a. Transcrição da performance de Agenor Bens. Polca <i>Cruzes, minha prima</i> de Joaquim Antônio Callado. Parte A2. 1ª vez. Compassos 10 ao 18.....	74

Recorte 18b. Transcrição da performance de Agenor Bens. Polca <i>Cruzes, minha prima</i> de Joaquim Antônio Callado. Parte A2. Repetição. Compassos 10 ao 18.....	75
Recorte 19. <i>Naquele Tempo</i> de Pixinguinha. Inflexões melódicas da parte A. Compassos 1 ao 17.....	80
Recorte 20. Choro <i>Naquele Tempo</i> de Pixinguinha. Inflexões melódicas da parte B. Compasso 19 ao 22.....	80
Recorte 21. Choro <i>Naquele Tempo</i> de Pixinguinha. Inflexões melódicas da parte C. Compassos 38 ao 53.....	80
Recorte 22. Choro <i>Naquele tempo</i> de Pixinguinha. Análise harmônica da parte A. Compassos 1 ao 17.....	81
Recorte 23. Choro <i>Naquele tempo</i> de Pixinguinha. Análise harmônica da parte B. Compassos 19 ao 34.....	82
Recorte 24. Choro <i>Naquele tempo</i> de Pixinguinha. Análise harmônica da parte C. Compassos 35 ao 53.....	82
Recorte 25. Transcrição de improviso/contraponto de Pixinguinha em <i>Naquele Tempo</i> . Parte A. Compassos 1 ao 16.....	84
Recorte 26. Transcrição de improviso/contraponto de Pixinguinha em <i>Naquele Tempo</i> . Parte B. Compassos 19 ao 34.....	84
Recorte 27. Choro <i>Lamentos</i> de Pixinguinha. Análise melódica da parte A. Compassos 1 ao 25.....	86
Recorte 28. Choro <i>Lamentos</i> de Pixinguinha. Análise melódica da parte B. Compassos 28 ao 44.....	86
Recorte 29. Choro <i>Lamentos</i> de Pixinguinha. Análise melódica do Coda ou introdução. Compassos 63 ao 72.....	86
Recorte 30. Choro <i>Lamentos</i> de Pixinguinha. Análise harmônica da parte A. Compassos 1 ao 25.....	87
Recorte 31. Choro <i>Lamentos</i> de Pixinguinha. Análise harmônica da parte B. Compassos 28 ao 44.....	88

Recorte 32. Choro <i>Lamentos</i> de Pixinguinha. Análise harmônica da Coda ou Introdução. Compassos 63 ao 72.....	88
Recorte 33. Transcrição de improviso em <i>Lamentos</i> . Pixinguinha. Parte A. Compassos 1 ao 22.....	89
Recorte 34. Transcrição de improviso/contraponto em <i>Lamentos</i> . Pixinguinha. Repetição da parte A. Compassos 1 ao 22.....	89
Recorte 35. Trecho da transcrição de improviso de Pixinguinha em <i>Urubu Malandro</i> . Transcrição completa no Anexo 1.....	91
Parte II	
Figura 7. Batida da bossa nova.....	106
Figura 8. Trecho de Garota de Ipanema. Compassos 1 ao 4.....	107
Recorte 36. <i>All of me</i> . Gerald Marks e Seymour Simons. Análise melódica e harmônica. Compassos 1 ao 32. Esse exemplo foi retirado do livro <i>The Jazz Real Book</i> e reeditado pelo pesquisador.....	102
Recorte 37. Exemplo de harmonia pré-bossa nova na música <i>Manhã de Carnaval</i> de Luiz Bonfá e Antônio Maria. Compassos 1 ao 8.....	107
Recorte 38. Exemplo de harmonia pós-bossa nova na música <i>Manhã de Carnaval</i> de Luiz Bonfá e Antônio Maria.....	107
Recorte 39. <i>Meu Cavaquinho</i> . Garoto. Análise melódica da parte A. Compassos 1 ao 17.....	120
Recorte 40. <i>Meu Cavaquinho</i> . Garoto. Análise melódica da parte B. Compassos 19 ao 34.....	121
Recorte 41. <i>Meu Cavaquinho</i> . Garoto. Análise harmônica da parte A. Compassos 1 ao 17.....	122
Recorte 42. <i>Meu Cavaquinho</i> . Garoto. Análise harmônica da parte B. Compassos 19 ao 34.....	122
Recorte 43. Transcrição de performance de Garoto. Choro <i>Meu Cavaquinho</i> . Garoto. Compassos 19 ao 34. Transcrição do pesquisador.....	123

Recorte 44. <i>Meu Cavaquinho</i> . Garoto. Melodia principal da parte B. Compassos 19 ao 34.	124
Recorte 45. <i>Quanto dói uma saudade</i> . Garoto. Análise melódica da parte A. Compassos 1 ao 16.	125
Recorte 46. <i>Quanto dói uma saudade</i> . Garoto. Análise melódica da parte B. Compassos 17 ao 33.	126
Recorte 47. <i>Quanto dói uma saudade</i> . Garoto. Análise harmônica da parte A. Compassos 1 ao 16.	127
Recorte 48. <i>Quanto dói uma saudade</i> . Garoto. Análise harmônica da parte B. Compassos 17 ao 33.	127
Recorte 49. Transcrição de performance de Garoto. Choro <i>Quanto dói uma saudade</i> . Garoto. Compassos 1 ao 16. Transcrição do pesquisador.	129
Recorte 50. Transcrição de performance de Garoto. Choro <i>Quanto dói uma saudade</i> . Garoto. Compassos 18 ao 33. Transcrição do pesquisador.	129
Recorte 51. <i>Noites Cariocas</i> . Jacob do Bandolim. Análise melódica da coda final. Compassos 65 ao 74.	134
Recorte 52. <i>Noites Cariocas</i> . Jacob do Bandolim. Análise melódica da parte A. Compassos 1 ao 32.	135
Recorte 53. <i>Noites Cariocas</i> . Jacob do Bandolim. Análise melódica da parte B. Compassos 33 ao 64.	136
Recorte 54. <i>Noites Cariocas</i> . Jacob do Bandolim. Análise harmônica da parte A. Compassos 1 ao 32.	137
Recorte 55. <i>Noites Cariocas</i> . Jacob do Bandolim. Análise harmônica da parte B. Compasso 33 ao 64.	138
Recorte 56. <i>Noites Cariocas</i> . Jacob do Bandolim. Análise harmônica da coda final. Compassos 65 ao 74.	138
Recorte 57. <i>Noites Cariocas</i> . Jacob do Bandolim. Trecho com a melodia da parte B. Compassos 49 ao 62.	139

Recorte 58. Transcrição de performance de Jacob do Bandolim. Choro <i>Noites Cariocas</i> . Jacob do Bandolim. Compassos 49 ao 62. Transcrição do pesquisador.....	139
Recorte 59. <i>Receita de Samba</i> . Jacob do Bandolim. Análise melódica da parte A. Compassos 9 ao 40.	141
Recorte 60. <i>Receita de Samba</i> . Jacob do Bandolim. Análise melódica da parte B. Compassos 41 ao 74.....	141
Recorte 61. <i>Receita de Samba</i> . Jacob do Bandolim. Análise harmônica da introdução. Compassos 1 ao 8.....	142
Recorte 62. <i>Receita de Samba</i> . Jacob do Bandolim. Análise harmônica da parte A. Compassos 9 ao 40.	142
Recorte 63. <i>Receita de Samba</i> . Jacob do Bandolim. Análise harmônica da parte B. Compassos 41 ao 74.	143
Recorte 64. <i>Receita de Samba</i> . Jacob do Bandolim. Trecho da melodia da parte B. Compassos 43 ao 64.....	144
Recorte 65. Transcrição de performance de Jacob do Bandolim. Choro <i>Receita de Samba</i> . Jacob do Bandolim. Compassos 43 ao 64. Transcrição realizada pelo pesquisador.....	145
Parte III	
Recorte 66. <i>Rebuliço</i> . Hermeto Pascoal. Análise melódica da parte A. Compassos 1 ao 10.....	165
Recorte 67. <i>Rebuliço</i> . Hermeto Pascoal. Análise melódica da parte B. Compassos 11 ao 25.....	165
Recorte 68. <i>Rebuliço</i> . Hermeto Pascoal. Análise harmônica da parte A. Compassos 1 ao 10.....	166
Recorte 69. <i>Rebuliço</i> . Hermeto Pascoal. Análise harmônica da parte B. Compassos. 11 ao 25.....	167
Recorte 70. Transcrição de performance de Hermeto Pascoal. Choro <i>Rebuliço</i> . Compassos 1 ao 19. Transcrição do pesquisador.....	168

Recorte 71. Transcrição de performance de Hermeto Pascoal. Choro <i>Rebuliço</i> . Terceiro <i>chorus</i> . Compassos 19 ao 28. Transcrição do pesquisador.....	168
Recorte 72. Transcrição de performance de Hermeto Pascoal. Choro <i>Rebuliço</i> . Quarto e quinto <i>chorus</i> . Compassos 29 ao 46. Transcrição do pesquisador.....	169
Recorte 73. <i>Rebuliço</i> . Hermeto Pascoal. Melodia da parte A. Compassos 1 ao 10.....	169
Recorte 74. <i>Chorinho pra ele</i> . Hermeto Pascoal. Análise melódica da introdução .Compassos 1 ao 4.....	170
Recorte 75. <i>Chorinho pra ele</i> . Hermeto Pascoal. Análise melódica da parte A. Compassos 5 ao 24.....	171
Recorte 76. <i>Chorinho pra ele</i> . Hermeto Pascoal. Análise melódica da parte B. Compassos 26 ao 34.....	171
Recorte 77. <i>Chorinho pra ele</i> . Hermeto Pascoal. Análise harmônica da introdução. Compassos 1 ao 4.....	172
Recorte 78. <i>Chorinho pra ele</i> . Hermeto Pascoal. Análise harmônica da parte A. Compassos 5 ao 24.....	172
Recorte 79. <i>Chorinho pra ele</i> . Hermeto Pascoal. Análise harmônica da parte B. Compassos 26 ao 34.....	173
Recorte 80. Transcrição de performance de Hamilton de Holanda. Choro <i>Chorinho pra ele</i> . Hermeto Pascoal. Compassos 5 ao 24. Transcrição do pesquisador.....	174
Recorte 81. <i>Chorinho pra ele</i> . Hermeto Pascoal. Melodia do trecho analisado no recorte anterior. Compassos 5 ao 24.....	175
Recorte 82. <i>Aquarela na Quixaba</i> . Hamilton de Holanda. Análise melódica da Introdução. Compassos 1 ao 9.....	179
Recorte 83. <i>Aquarela na Quixaba</i> . Hamilton de Holanda. Análise melódica da parte A. Compassos 9 ao 67.....	180-181
Recorte 84. <i>Aquarela na Quixaba</i> . Hamilton de Holanda. Análise melódica da parte B. Compassos 71 ao 100.....	181

Recorte 85. <i>Aquarela na Quixaba</i> . Hamilton de Holanda. Análise harmônica da Introdução. Compassos 1 ao 9.....	182
Recorte 86. <i>Aquarela na Quixaba</i> . Hamilton de Holanda. Análise harmônica da parte A. Compassos 9 ao 67.....	183
Recorte 87. <i>Aquarela na Quixaba</i> . Hamilton de Holanda. Análise harmônica da parte B. Compassos 69 ao 100.....	184
Recorte 88. Transcrição de performance de Hamilton de Holanda. Choro <i>Aquarela na Quixaba</i> . Compassos 70 ao 87. Transcrição do pesquisador.....	185
Recorte 89. <i>Aquarela na Quixaba</i> . Hamilton de Holanda. Melodia do mesmo trecho analisado acima. Compassos 69 ao 87.....	186
Recorte 90. <i>Brasileiro</i> . Hamilton de Holanda. Análise melódica da introdução. Compasso 1 ao 17.....	186
Recorte 91. <i>Brasileiro</i> . Hamilton de Holanda. Análise melódica da parte A. Compassos 17 ao 53.....	187
Recorte 92. <i>Brasileiro</i> . Hamilton de Holanda. Análise melódica da parte B. Compassos 57 ao 85.....	188
Recorte 93. <i>Brasileiro</i> . Hamilton de Holanda. Análise harmônica da introdução. Compassos 1 ao 16.....	189
Recorte 94. <i>Brasileiro</i> . Hamilton de Holanda. Análise harmônica da parte A. Compassos 17 ao 53.....	189
Recorte 95. <i>Brasileiro</i> . Hamilton de Holanda. Análise harmônica da parte B. Compassos 54 ao 94.....	190
Recorte 96. Transcrição de performance de Hamilton de Holanda. Choro <i>Brasileiro</i> . Hamilton de Holanda. Compassos 58 ao 74. Transcrição do pesquisador.....	191
Recorte 97. <i>Brasileiro</i> . Hamilton de Holanda. Melodia do mesmo trecho analisado acima. Compassos 56 ao 74.....	191

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

PARTE I

O CHORO E SUA HISTÓRIA: PRIMEIROS ENCONTROS, PRIMEIRAS CONFIGURAÇÕES ESTILÍSTICAS / IDENTITÁRIAS-----31

1.1 Os primeiros espaços ocupados-----32

1.1.1 Outros espaços ocupados -----35

1.1.2 Origens do termo choro, as festas, o "modo de tocar" que se transformou em um "gênero musical"-----37

1.1.3 Elementos estilísticos gerais: competição, harmonia e improvisa-----40

1.2 Primeiras configurações estilísticas, estruturais e improvisatórias-----45

1.2.1 Estrutura formal: a macro-estrutura e a micro-estrutura-----45

1.2.2 Ritmo – domínio da contrametricidade-----47

1.2.3 Melodia – virtuosismo e a improvisação-----49

1.2.4 Harmonia – herança da polca-----52

1.2.5 A “via de mão dupla” – harmonia/melodia-----55

1.3 O processo de improvisação-----56

1.3.1 O contraponto brasileiro: processo improvisatório peculiar e “via de mão dupla”-----58

1.4 A performance e o choro que marcaram época-----60

1.4.1 Joaquim Antônio Callado-----60

1.4.1.1 A obra-----62

1.4.2 Alfredo da Rocha Viana Filho – o Pixinguinha-----75

1.4.2.1 A obra-----79

1.5 Os processos resultantes dos primeiros encontros-----91

PARTE II

OUTROS ENCONTROS E SIGNIFICAÇÕES: O CHORO EM UM MOMENTO DE TRANSIÇÃO-----94

2.1 O aparecimento do rádio: um elemento novo no cenário -----95

2.1.1 O jazz e sua representatividade no Brasil-----98

2.1.1.1 Algumas peculiaridades estilísticas do *jazz* na década de 1930 e sua relação com o choro-----101

2.1.2 Floresce a bossa nova – os primeiros contatos com a harmonia do jazz-----102

2.1.2.1 Peculiaridades estilísticas da bossa nova-----106

2.2 A sintaxe do choro nas décadas de 1940 a 1960-----108

2.2.1 O processo de improvisação-----113

2.3 O choro que marcou a transição-----114

2.3.1 Aníbal Augusto Sardinha – Garoto-----114

2.3.1.1 A obra-----119

2.3.2 Jacob Pick Bittencourt – Jacob do Bandolim-----	129
2.3.2.1 A obra-----	134
2.4 Processos relacionados ao início de novos encontros culturais-----	145
PARTE III	
O CHORO E UMA OUTRA HISTÓRIA: NOVAS CONFIGURAÇÕES ESTILÍSTICAS NO CENÁRIO PÓS-MODERNO-----	147
3.1 O ressurgimento do choro-----	152
3.2 A intensificação do diálogo com o global: a sintaxe do choro na pós-modernidade--	155
3.2.1 Estrutura formal do choro moderno: a macro-estrutura e a micro-estrutura-----	156
3.2.2 O processo de improvisação-----	158
3.3 O choro que marcou uma nova época-----	160
3.3.1 Hermeto Pascoal-----	161
3.3.1.1 A obra-----	164
3.3.2 Hamilton de Holanda-----	176
3.3.2.1 A obra-----	179
CONSIDERAÇÕES FINAIS-----	194
REFERÊNCIAS-----	200
ANEXOS-----	207

INTRODUÇÃO

Os primeiros exemplos de “um modo de tocar” característico, difundido com o nome de choro, floresceram no final do século XIX. Só nas primeiras décadas do século XX, no entanto, esse “modo de tocar” se transformou em um gênero musical: o gênero musical Choro. Segundo autores como Cazes (1999), Diniz (2003) e Almada (2006), nesses dois momentos da história do choro, o estilo improvisatório se constituiu em um dos principais elementos estilísticos característicos do gênero, sempre denotando, num primeiro olhar, implicações com os processos harmônicos relacionados à obra como um todo.

Essas primeiras constatações, que levaram a outras leituras e investigações, possibilitaram perceber a improvisação como uma criação musical espontânea, que, no entanto, pressupõe um conhecimento e manejo anterior com fórmulas rítmicas, melódicas e harmônicas básicas (GAYNZA, 2007, p. 3). O Dicionário Grove de Música (1994, p. 450) refere-se a esse processo, relacionando-o à elaboração ou arranjo de detalhes numa obra já existente, ou qualquer coisa dentro desses limites. Nesse mesmo contexto, Almada (2006) menciona um processo de “composição espontânea”.

Joaquim Antônio Callado, um exímio flautista carioca, que já nos primórdios do choro deixou o seu nome relacionado à improvisação, tem sido considerado o compositor que teve um dos primeiros exemplos de choro de sua autoria gravado no início do séc. XX: o choro “Flor Amorosa” (VITALLE, 1998). Nesta composição está bem explícito o tipo de harmonia utilizada naquela época, isto é, poucos acordes dissonantes, cadências perfeitas, enfim, o campo harmônico da tonalidade principal sempre presente. Nas gravações deste momento histórico - embora Callado, no seu tempo e nas suas *performances*, tenha investido muito na improvisação – pode ser percebido que os improvisos são curtos, geralmente aparecem na repetição da terceira parte, e com apenas alguns arpejos e escalas sobre os acordes que estão sendo tocados. A linha melódica e a harmonia básica desses trabalhos, segundo ALMADA (2006), baseiam-se no princípio da funcionalidade tonal, das inflexões melódicas (arpejos, apogiaturas, antecipações, dentre outros elementos), que são delineados e funcionam dialogando de perto com os princípios e funcionalidade do sistema tonal.

Cazes (1999) e Diniz (2003) oferecem a fundamentação para a observação de que além de Callado, outros nomes relacionados ao início do desenvolvimento do Choro como Alfredo da Rocha Vianna Filho – o Pixinguinha - por exemplo, também contribuíram para a consolidação e para o desenvolvimento do estilo improvisatório do gênero, que acontece,

sobretudo, na forma de variações mais contidas da linha melódica. As composições de Pixinguinha, características do início do século XX, em sua maioria, possuem elementos harmônicos semelhantes aos de Callado, embora alguns de seus trabalhos como o choro “Lamentos” (VITALLE,1998), já abram possibilidades para a consideração de improvisos mais amplos, pois o número de tensões, as notas que definem a dissonância do acorde, são maiores. O flautista Altamiro Carrilho, em interpretação na década de 1960, improvisa ainda em trechos curtos, apesar de estes serem mais amplos do que aqueles que aconteciam na década de 1920.

A partir sobretudo dos anos 1970, no entanto, possivelmente sofrendo influência do jazz e da bossa-nova, o choro foi ganhando cada vez mais harmonias complexas. As mesmas técnicas usadas na bossa-nova¹ foram adaptadas a ele, como os acordes com alterações não convencionais (nona bemol, décima primeira aumentada, dentre outros) (GUEST, 2006; ADOLFO, 1994). Compositores como Hermeto Pascoal, Maurício Carrilho e Arismar do Espírito Santo, compuseram e/ou re-harmonizaram choros com todos esses elementos. Com isso, os solistas tiveram que aprofundar mais seus estudos sobre improvisação. No arranjo que Carlos Malta fez na música *Lamentos* de Pixinguinha², por exemplo, empregou novos acordes que apresentavam muitas notas de tensão, evidenciando possibilidades em termos de um espaço mais amplo para o trabalho improvisatório. Referente a essa aproximação com a improvisação característica do jazz, no entanto, Almada observa que “a prática da improvisação no choro tem não só origem e propósitos bem diversos em relação ao jazz, como é realizada de maneiras consideravelmente diferentes” (ALMADA, 2006, p. 4).

O choro se consiste em um gênero musical, portanto, que, numa primeira instância, tem sofrido mudanças no decorrer da sua história, tanto na melodia quanto na harmonia. Os primeiros choros que caracterizaram um “modo de tocar” no final do século XIX e os choros compostos na década de 1920, segundo ainda ALMADA (Ibidem), possuíam harmonias simples, fazendo com que os solistas da época interpretassem de maneira diferente dos atuais. Os músicos encontravam saídas peculiares para improvisação nessa época, muito relacionadas às possibilidades harmônicas que giravam em torno do funcionalismo do tonal.

¹ Gênero musical que mistura o ritmo básico e simplificado do samba com a harmonia do jazz. Sua forma é geralmente ABA e tem como principais características a dinâmica suave da voz, acompanhada de letras que geralmente se referem às belezas das paisagens visuais do Rio de Janeiro. Surgiu por volta de 1950 nos bairros de classe média alta do Rio e alguns de seus principais idealizadores são: Tom Jobim e João Gilberto (CAMPOS, 1991).

² MALTA, Carlos. Tudo Coreto. *Lamentos*. CD Selo Rádio MEC Brasil. 2001.

A partir dos anos 1970, e, sobretudo, da década de 1990 em diante, ao que tudo indica, novas peculiaridades na prática da improvisação começaram a interferir na execução do gênero. Os diferentes tratamentos harmônicos, uma execução melódica característica, mais ampla e virtuosística, numa primeira instância, parecem ter sido os principais responsáveis pelas interpretações distintas que começaram a aparecer. Junto ao fato de haver uma liberdade maior na forma de tocar, isso tem feito com que a interpretação no choro seja bastante discutida entre os músicos que o executam, que buscam também o diálogo com novos processos harmônicos, com diferentes gêneros musicais nacionais e globais como o samba, o baião e o jazz, por exemplo. Isso num cenário pós-moderno, onde a possibilidade maior e mais intensa de encontros culturais evidencia mais uma vez a acentuada diversidade que o caracteriza na base (HARVEY, 2005). Nesse contexto, o cenário global atual permite que as populações se interajam de forma muito mais intensa, nas suas respectivas cidades, seja capital ou até mesmo interior, com a

cidade sonora e colorida do rádio, da TV, das multinacionais, dos múltiplos anúncios de neon, dos inúmeros *outdoors*, dos telefones, dos computadores e faxes, da comunicação televisiva e financeira que a vincula a “n” partes do país e do mundo, **que propicia a interação com a cidade sujeita às ações e efeitos diversos de fluxos comunicacionais internos e externos** (ABDALA JR. *apud* CLÍMACO, 2008, p. 226). [Grifo meu]

A constatação dessa realidade, portanto, junto a participações constantes como profissional em pequenas e grandes rodas de choro, audições, vivências e outras experiências com a música popular, me levaram a alguns questionamentos: a harmonia realmente influencia na improvisação do choro? Se isso ocorre, como acontece essa influência? Na prática, a improvisação acontece de maneira aleatória ou requer uma experiência prévia relacionada à prática do gênero e a conhecimentos teórico-musicais, conforme observado por GAINZA (2007). Como podem ser explicadas, no cenário brasileiro, as mudanças que se evidenciaram nos processos de improvisação e harmonização do gênero musical choro? Novos processos identitários e estilísticos caracterizaram essas épocas? Podem ser identificados aí processos de hibridação cultural?

É com esse ponto de partida que **tenho como objetivo** nesse trabalho, investigar a interferência de diferentes tratamentos harmônicos na forma de improvisar a melodia do gênero musical choro, buscando constatar diferentes procedimentos técnicos/estilísticos e processos identitários implicados com hibridação cultural. Para tanto, pretendo ainda levantar os cenários sócio-histórico e culturais brasileiros em questão, analisar os elementos estruturais do choro, sobretudo os procedimentos harmônicos que lhe foram peculiares nos tempos com

os quais interagiu, além de levantar as características estilísticas e peculiaridades da improvisação de músicos chorões que ajudaram a instituir esses cenários com a sua música e performance.

Tendo em vista um período maior do cenário musical brasileiro – final do século XIX até o Tempo Presente - três recortes de tempo foram realizados: final do século XIX até a década de 1930 do século XX; décadas de 1940 a 1960; e década de 1970 até o Tempo Presente. O recorte que remete ao final do século XIX até a década de 1930 foi realizado, por inaugurar um período, segundo Cazes (1999), em que floresceram tanto o característico “modo de tocar” as danças européias pelos instrumentistas que acompanhavam as danças de salão no Rio de Janeiro do final do séc. XIX, quanto a composição de um gênero musical no início do século XX – o choro; décadas de 1940 a 1960, por efetivarem um “período de transição” que anunciava “indícios” de transformações nesse gênero; e década de 1970 até o Tempo Presente, conforme agora Ariza (2007), por evidenciar transformações radicais, um diálogo mais intenso do gênero choro com as influências que o Brasil recebeu do país hegemônico no cenário internacional depois da segunda guerra mundial: os Estados Unidos da América. Os avanços tecnológicos, juntamente com o crescimento econômico do Brasil, a partir desse período, proporcionaram uma maior inserção da cultura brasileira no cenário cultural internacional, o que, possivelmente, trouxe inovações para o cenário musical brasileiro. Segundo Ariza,

é a junção do local ao internacional que tem favorecido a expansão da música brasileira, pois ela desde a década de 50 tem utilizado diversas fontes para sua criação, o que tem acentuado seu caráter cosmopolita. Se na música popular brasileira das décadas de 70 e 80 os nexos com o *jazz* e o *pop* eram muito evidentes, durante a década de 90 e primeiros anos do século XXI a proximidade com estilos de música eletrônica resultou em expressões muito inovadoras e com um intenso caráter internacional (Ibidem, p. 75).

Ariza reforça a idéia de que estas influências, cada vez mais acirradas, tiveram a ver com todo o crescimento econômico e cultural que ocorria no país.

Assim, como ponto de partida nessa investigação, os primeiros contatos com a bibliografia existente sobre o assunto, as primeiras audições e observações, junto à vivência e prática constante do gênero em rodas de choro, me levaram à pressuposição de que diferentes procedimentos harmônicos, resultantes de diferentes processos de hibridação cultural no cenário brasileiro do final do século XIX ao Tempo Presente, conduziram a diferentes

possibilidades de improvisação na *performance* do choro, tornando evidente diferentes processos estilísticos/identitários.

A alegação a processos de hibridação cultural remete a Canclini (2003, p. 19), quando observa que entende por “hibridação processos sócio-culturais nos quais estruturas e obras que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Vargas (2007, p. 20) reforça e acrescenta a esse enfoque, ao afirmar que “numa obra estética de perfil híbrido, não há somente um elemento em questão, mas um leque efetivo de determinantes, referentes e configurações que funcionam de forma complexa”. Burke (2003, p. 31), corroborando com essa linha de pensamento, chega mais próximo à realidade híbrida do choro, ao observar: “devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos”.

Esses processos de hibridação, por sua vez, segundo agora Hall (2006), revistos no contexto da pós-modernidade, caracterizado pela convivência de uma diversidade acentuada, passam a constituir sempre e de forma mais constante, novos processos identitários. Esse autor argumenta que

esse processo identitário produz o sujeito pós-moderno conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (Ibidem, p. 12-13).

É possível, portanto, que novos processos identitários estejam relacionados ao choro na atualidade, processos esses que têm condições de continuar evidenciando essa “celebração móvel” citada por Hall (Ibidem), que ao que tudo indica, numa primeira instância, tem se mostrado presente desde a origem do gênero. Remetendo-se a essa abordagem, Cazes (1999) e André Diniz (2003) comentam em suas obras, que as identificações “modo de tocar” e “gênero musical”, por si só, celebram dois diferentes processos identitários relacionados ao gênero choro³. Nesse momento Silva (2008) também pode ser lembrado, quando ao refletir sobre as relações entre identidade e diferença, observa que

é fácil compreender [...] que identidade e diferença estão em uma relação de estreita dependência. A forma afirmativa como expressamos a identidade

³ Lembro com Cazes (1999) e André Diniz (2003) que o choro floresceu na segunda metade do séc. XIX, como o resultado do encontro das recém chegadas danças de salão européias (polca, valsas mazurcas, dentre outras), com a dança afro-brasileira denominada lundu (e suas várias derivações). Havia já aí, um processo claro de hibridação cultural.

tende a esconder a relação. [...] Em geral consideramos a diferença como um produto derivado da identidade. Nesta perspectiva, a identidade é a referencia, é o ponto original relativamente ao qual se define a diferença (Ibidem, p. 74-76)

Por outro lado, para se alcançar os objetivos propostos nesse trabalho, foram selecionadas partituras, CDs e DVDs de músicos atuantes e respeitados no cenário nacional como compositores/*performers*⁴. Essas obras foram escolhidas com o intuito de exemplificar trabalhos que interagiram com os três períodos recortados, sendo que o segundo deles, pelas suas características, foi considerado de transição. Os compositores/*performers* selecionados foram Joaquim Antônio Callado e Alfredo da Rocha Vianna Filho – o Pixinguinha, de um lado e, de outro lado, Hermeto Pascoal e Hamilton de Holanda. Representando o período de transição foram escolhidos Aníbal Augusto Sardinha – o Garoto e Jacob Pick Bittencourt - o Jacob do Bandolim

Callado e Pixinguinha foram escolhidos porque além de notáveis *performers* (flauta e saxofone), compuseram choros no primeiro recorte de tempo mencionado, que fazem parte do repertório de chorões até mesmo nos dias de hoje. Garoto e Jacob do Bandolim, por sua vez, por terem vivenciado uma época em que o Brasil começou a sofrer de forma mais intensa influências norte-americanas (por volta da década de 1940 a 1960) e por suas obras já revelarem inovações que têm condições de se constituir em elementos indicadores do início de transformações estilísticas radicais no choro. Já tendo em vista o terceiro recorte de tempo, Hermeto Pascoal foi selecionado porque, segundo Diniz (2003, p. 62), “não está estritamente inserido no contexto do choro, mas vem acrescentando elementos estéticos para o desenvolvimento do gênero”, e porque esse compositor tem efetivado novas experimentações sonoras que evidenciam transformações estilísticas radicais em suas obras, um amplo recurso harmônico que permite uma prática improvisatória mais plausível para os intérpretes do gênero choro. Hamilton de Holanda participou de tradicionais rodas de choro em Brasília, graduou-se em composição pela Universidade de Brasília (UnB) e mais recentemente tem investido muito em um diálogo com o jazz e com o rock. Atualmente evidencia em suas composições, interpretações e arranjos, novas tendências estilísticas relacionadas à música instrumental brasileira (CLÍMACO, 2008).

A seleção das obras dos compositores/*performers* escolhidos, que já começaram a ser analisadas e interpretadas, levou em conta sempre a possibilidade que essas obras

⁴ As expressões *performance* e *performer* estão sendo aqui utilizadas tendo em vista a interpretação do choro por músicos de rodas de choro (ou não), acompanhada sempre da prática da improvisação. Já a expressão compositores/*performers*, remete a músicos que, além dessa *performance*, atuam também como compositores do gênero choro.

oferecem também de audição, observação da *performance* e transcrição musical dos trechos improvisados. Em relação à necessidade de aliar a análise e interpretação de partituras à observação da *performance*, é Napolitano (2003) quem observa:

a *performance* é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. [...] A partitura é apenas um mapa, um guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e pela audição da obra. Seria o mesmo equívoco de olhar um mapa qualquer e pensar que já se conhece o lugar nele representado. No caso da música popular o registro fonográfico se coloca como eixo central das abordagens críticas, principalmente porque a liberdade do *performer* (cantor, arranjador ou instrumentista) em relação à notação básica da partitura é muito grande (Ibidem, p. 83-84).

A análise e interpretação de partituras, relacionadas com a *performance* (CDs, DVDs, rodas de choro) e com o cenário sócio-histórico e cultural com o qual o compositor e a obra interagiram (ou interação), se constitui em um recurso metodológico importante nessa investigação, portanto, principalmente tendo em vista a necessidade de se observar a imbricação de estrutura musical e contexto, conforme reflexões de Bourdieu (1996) ao afirmar que “leituras internas da obra de arte, formais ou formalistas, não devem se opor a leituras externas, que fazem apelo a princípios explicativos e interpretativos exteriores à própria obra”. Catellan (2003), citando Pêcheux (1997), dialoga com Bourdieu (1996) quando lembra:

um dos critérios para definir o discurso tem sido a junção do extralingüístico e da sequência lingüística. É possível, pois, pleitear que não há como determinar o efeito do sentido de um produto lingüístico que não seja por meio da concorrência do estrutural e do acontecimento (Pêcheux,1997). Uma representação social não se deduz, pois só da materialidade ou só do extradiscursivo, mas destas duas instâncias. [...] o sentido se constrói no intervalo das duas dimensões, fazendo linguagem e contexto se completarem e se determinarem mutuamente (Ibidem, p. 82)

É importante lembrar novamente, que além da análise e interpretação das obras selecionadas, foi realizada também a transcrição musical das passagens de improvisação realizadas pelos intérpretes, o que leva novamente à necessidade de observação da *performance*. Essa observação foi realizada através de DVDs, CDs e a partir de atuações ao vivo (em apresentações de rodas de choro e em oportunidades oferecidas durante as *performances*). Essas fontes, portanto, possibilitam e facilitam não só a observação da *performance* relacionada, sobretudo, à improvisação, mas também a coleta de material musical transcrito e posteriormente analisado e interpretado.

Outro enfoque metodológico nessa investigação já remete à abordagem de fontes orais, a entrevistas com compositores/*performers* (o que inclui estudiosos do gênero) e

performers de rodas de choro. A entrevista pode propiciar uma coleta de dados mais detalhada e profunda, que não seria possível apenas através de levantamentos bibliográficos ou frutos da observação. Haguette (1997, p. 86) a define como um “processo de interação social entre duas pessoas na qual uma delas, o entrevistador, tem por objetivo a obtenção de informações por parte do outro, o entrevistado”. Nesta definição esse autor dialoga com Duarte (2004) quando diz:

Entrevistas são fundamentais quando se precisa/deseja mapear **práticas**, crenças, valores e sistemas classificatórios de universos sociais específicos, mais ou menos bem delimitados, em que os conflitos e contradições não estejam claramente explicitados. Nesse caso, se forem bem realizadas, elas permitirão ao pesquisador fazer uma espécie de mergulho em profundidade, coletando indícios dos modos como cada um daqueles sujeitos percebe e significa sua realidade e levantando informações consistentes que lhe permitam descrever e compreender a lógica que preside as relações que se estabelecem no interior daquele grupo, o que, em geral, é mais difícil obter com outros instrumentos de coleta de dados (Ibidem, p. 215).

A entrevista semi-estruturada foi escolhida também por possuir, segundo Acúrcio (2010, p. 8), “um grau elevado de flexibilidade na exploração das questões, além de garantir que os entrevistados respondam as mesmas questões”. Isso pode otimizar o tempo disponível, além de permitir um tratamento mais sistemático dos dados. Entrevistas com compositores/*performers* e com *performers* do choro foram gravadas e filmadas, foi entrevistado o músico Henrique Cazes que tem se destacado como compositor, *performer* e estudioso do choro, assim como também foram entrevistados músicos atuantes em rodas de choro com os quais convivo em Goiânia e Brasília (num total de quatro, dois relacionados a cada cidade: Oscar Wilde e João Garoto em Goiânia e Fernando César e Sérgio Moraes em Brasília).

Henrique Cazes foi selecionado porque, além de atuante compositor/*performer* do gênero, contribuiu muito para o seu estudo e divulgação. Escreveu um importante livro sobre a história do choro – *O choro - do quintal ao Municipal* - fundamental para pesquisadores do gênero. Lembro que a referência e a justificativa da escolha dos músicos de Brasília tem a ver com o fato da cidade ter constituído nas últimas décadas um dos maiores centros do choro do país, estar sempre em contato com chorões de renome nacional e com chorões que atuam em várias regiões brasileiras, regularmente convidados a se apresentar no Clube do Choro brasiliense, considerado pelo jornalista Sérgio Cabral como uma das maiores instituições culturais brasileiras (Ibidem). Fernando César Vasconcelos, violonista que frequenta essa instituição desde criança, atua no seu palco, na cidade e na Escola de Choro Raphael Rabello, representa bem essa realidade. Sérgio Moraes é professor de flauta transversal do Clube do Choro de Brasília, é também importante divulgador do gênero pelo país, o que é evidenciado

pelas suas constantes participações como professor convidado nos festivais anuais da Associação Brasileira de Flautistas (ABRAF), onde leciona oficina de choro. Já os músicos abordados em Goiânia participaram dos primeiros passos do Clube do Choro nessa cidade e continuam atuando como *performers* em rodas de choro, como é o caso do bandolinista Oscar Wilde e do violonista João Garoto. Esses *peformers* foram entrevistados, porque podem contribuir para a pesquisa com o relato de suas próprias experiências, como músicos que atuam em conjuntos de choro improvisando e trabalhando um repertório variado.

Enfim, o objetivo dessas entrevistas foi deixar o entrevistado falar sobre o processo de improvisação relacionado a esse gênero musical (sobre o processo em si e sobre a interferência dos procedimentos harmônicos), sobre as bases em que esse processo se dá, inclusive, relacionado ao seu próprio modo de improvisar, além de possibilitar um espaço que permita a esse músico exemplificar o trabalho improvisatório, utilizando o seu instrumento.

Tendo em vista toda essa circunstância teórico-metodológica, pode ser dito que ficaram claras as implicações dessa investigação com a base de **uma pesquisa qualitativa** que, segundo Silva (2001), prevê

uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números. A interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas no processo de pesquisa qualitativa (Ibidem, p. 20).

Levando em conta, sobretudo, essas considerações, um instrumental de levantamento de dados foi utilizado. Os dados foram analisados e interpretados levando-se em consideração a contextualização dos mesmos, numa trajetória que implicou nos seguintes procedimentos: Levantamento Bibliográfico e Levantamento Documental.

O levantamento bibliográfico remeteu tanto à abordagem teórico-metodológica, quanto ao levantamento do cenário moderno e pós-moderno brasileiro, à história e à estrutura do gênero choro, aos procedimentos harmônicos que lhe são peculiares em diferentes tempos e espaços. Referente ao quadro teórico-metodológico que fundamentará esse processo de investigação foi destacada a noção de improvisação musical, conforme discutida por Gainza⁵ (2007) e Almada (2006), a abordagem de processos identitários ligados ao representacional, segundo as reflexões de Hall (1992), Silva (2000) e Chartier (1990), e uma teoria da hibridação fundamentada, sobretudo, em Canclini (2003) e Burke (2003).

⁵ Neste livro voltado para a Educação musical, Violeta Gainza traz várias reflexões sobre o objeto de estudo desse trabalho: a improvisação. Aborda a relação improvisação/experiência/espontaneidade, relação essa que faz parte de alguns questionamentos que estão na sua base.

O enfoque do cenário histórico relacionado ao choro e à música popular brasileira teve como referência autores como Cazes (1999), André Diniz (2003), Tinhorão (1998), Ariza (2006) e Napolitano (2002) e as abordagens do cenário pós-moderno estiveram de acordo com Harvey (2005) e Hall (2005). Já o enfoque da estrutura do gênero e dos processos harmônicos tiveram como base o trabalho desenvolvido por Almada (2006), Seve (1999), Adolfo (1994) e Guest (2006).

O levantamento documental, por sua vez, pode ser avaliado a partir de dois momentos. Um primeiro momento, referente às abordagens realizadas, proporcionou trabalhar com fontes midiáticas, buscar na internet sites que possibilitaram o contato com arquivos de áudio e vídeo, com biografias e partituras online; possibilitaram trabalhar com fontes sonoras e áudio-visuais, CDs, DVDs e fitas de vídeos dos compositores/*performers* e *performers* investigados, relacionadas à análise e interpretação de partituras; esse último item observado apontou também para o trabalho realizado com partituras e com transcrições musicais realizadas pelo pesquisador, sobretudo, tendo como referência os músicos relacionados ao primeiro recorte de tempo.

O primeiro momento do levantamento documental possibilitou ainda a abordagem de fontes iconográficas, de fotografias, de folders e de cartazes, que permitiram avaliar gestos da *performance* durante a improvisação. Já o segundo momento desse levantamento, além de continuar o trabalho descrito levando em consideração os dois recortes de tempo que foram enfocados, previu também a abordagem do material colhido nas entrevistas e nas apresentações em rodas de choro. Refiro-me às fontes orais, implicadas com a metodologia já descrita, com as entrevistas previstas com 02 compositores/*performers* e com 04 *performers* do choro (dois da cidade de Goiânia e dois da cidade de Brasília), que foram gravadas e filmadas, e que tiveram possibilidade de revelar como esses sujeitos praticam a improvisação, a sua opinião sobre a interferência de diferentes procedimentos harmônicos no choro e, particularmente, no seu trabalho.

O trabalho com transcrições realizadas a partir de gravações e filmagens realizadas pelo pesquisador durante as ilustrações musicais dos *performers* entrevistados, ou seja, do material colhido nas possíveis performances realizadas durante a entrevista, também se constituíram em importantes mananciais de dados.

Os dados colhidos através da análise e interpretação das partituras, da *performance* e das transcrições musicais realizadas a partir da audição de CDs, DVDs, percebidos através da abordagem do conteúdo, das gravações e das filmagens realizadas durante a entrevista, e do material colhido na internet, tornaram-se uma das referências

importantes nesse trabalho. Isso porque implicam também na possibilidade da análise dos elementos estruturais da obra e da prática musical, reveladores das transformações harmônicas observadas, tomados também como significantes, capazes de evidenciar interações dessa obra e dessa prática musical com diferentes cenários sócio-histórico e culturais.

Por outro lado, este trabalho justifica-se, pela necessidade de um contexto de maior valorização da música popular brasileira, necessidade essa constatada nas minhas trajetórias acadêmicas e de profissional ligado a essa música. Prevalece um cenário em que não há publicações suficientes que permitam reflexões sobre os parâmetros técnicos, históricos, culturais e musicais que valorizem e facilitem a *performance* dos instrumentistas com os quais convivo, uma vez que a maioria dos trabalhos existentes sobre música popular foram feitos por historiadores e não por músicos. A respeito disso Volpe (2010) observa que

os poucos trabalhos que têm trazido novas abordagens e ampliado o campo teórico-conceitual sobre a música e o discurso historiográfico-musical no Brasil são muitas vezes oriundos de pesquisadores alocados em outras disciplinas. (Ibidem, p. 110)

Acredito que essa iniciativa, que ajuda a afirmar as tendências mais recentes da musicologia em buscar novos objetos de estudo, possa ajudar outros músicos, além de ampliar o leque de pesquisas relacionado à música em questão. Essas pesquisas só agora parecem estar começando a se diversificar e ser realmente valorizadas na academia, conforme pode ser observado nos anais dos congressos de música que estão acontecendo mais recentemente, como os últimos encontros da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em música), e do SEMPEM (Seminário Nacional de Pesquisa em Música), por exemplo.

Para atingir as metas rumo a confirmação da hipótese, esse trabalho foi estruturado da seguinte maneira: uma Introdução, um desenvolvimento constituído por três partes, as considerações finais, as referências e os anexos. A introdução apresenta o contexto e a problemática que deu origem à pesquisa, o esboço do objeto de estudo, a definição dos objetivos geral e específicos, a abordagem teórico-metodológica, a justificativa e a pertinência da investigação, além de já evidenciar a estruturação geral do trabalho.

Na primeira parte do desenvolvimento foi feito um levantamento histórico do choro desde seu florescimento no final do século XIX até sua consolidação como gênero musical no início do século XX, que evidenciou os cenários históricos com os quais esse gênero musical interagiu, os primeiros lugares frequentados pelos chorões, bem como suas características estilísticas, o seu forte pendor para a improvisação. Nessa mesma parte foram

analisadas e interpretadas obras (partituras impressas ou editadas e/ou transcrições realizadas pelo pesquisador) de alguns de seus principais compositores e *performers*: Joaquim Antônio Callado e Alfredo da Rocha Viana Filho – o Pixinguinha. Nessa abordagem, com fundamentação em Almada (2006), foram observadas a macro-forma (estrutura mais ampla formal e harmônica) e a micro-forma das obras analisadas (elementos estruturais mais concisos como incisos, motivos, frases, progressões harmônicas, cadências, dentre outros), assim como foram abordadas as especificidades do estilo improvisatório do período em questão e os processos de hibridação cultural que levaram às primeiras configurações identitárias a que essas obras estiveram sujeitas.

A segunda parte do desenvolvimento trouxe a abordagem do cenário que remeteu a um momento histórico de transição, onde uma gama de influências começou a se evidenciar, possivelmente, já revelando indícios, a latência de novas configurações estilísticas e identitárias, que, possivelmente, só iriam se estabelecer realmente no período seguinte. A possibilidade de esboço dos primeiros indícios de diálogos (embora muito incipientes) com os procedimentos harmônicos de gêneros que caracterizaram esse período, como a Bossa Nova, por exemplo, foram investigados, assim como alguns dos principais compositores/*performers* desse cenário: Aníbal Augusto Sardinha – o Garoto e Jacob Pick Bittencourt – o Jacob do Bandolim. Esses músicos tiveram obras suas selecionadas para análise e interpretação e, nesse processo, relacionadas também à sua *performance* e ao cenário histórico vigente. Um foco também foi colocado nos encontros culturais e nos possíveis processos de hibridação implicados com novos processos identitários ligados ao cenário musical chorão brasileiro, processos esses que, possivelmente, começaram a ser evidenciados nesse segundo recorte de tempo observado.

Já a terceira e última parte do desenvolvimento, mais uma vez, trouxe a abordagem histórica, estrutural e estilística do gênero choro, as peculiaridades do estilo improvisatório a ele relacionado, sempre visto na sua relação com os procedimentos harmônicos, porém, através da sua inerência a outro tempo e espaço do cenário brasileiro, a um cenário bem contemporâneo, pleno do diverso e do diálogo com o global, conforme delineado, sobretudo, por Harvey (2005): a pós-modernidade. Alguns músicos de destaque desse período também estiveram em foco, desta vez, Hermeto Pascoal e Hamilton de Holanda. Esses músicos tiveram algumas obras suas selecionadas, analisadas e interpretadas, inclusive, tendo em vista os processos de hibridação cultural a que estiveram e que ainda estão sujeitas e que levaram a outros processos identitários no cenário musical chorão brasileiro.

Nas considerações finais, depois do caminho lógico de reflexões traçado pelo desenvolvimento, ficou evidenciado que foi possível confirmar a pressuposição de que diferentes procedimentos harmônicos, resultantes de diferentes processos de hibridação cultural no cenário brasileiro do final do século XIX ao Tempo Presente, conduziram a diferentes possibilidades de improvisação na *performance* do choro, tornando evidente diferentes processos estilísticos/identitários. Os primeiros processos de hibridação a que o choro esteve sujeito, relacionados às culturas africanas e européias no final do século XIX e início do século XX, os processos de hibridação relacionados à inserção da cultura americana no pós-guerra no Brasil, a intensificação do diálogo com essa cultura através de compositores brasileiros como Tom Jobim, por exemplo, e da interação com o cenário pós-moderno, legaram a esse gênero musical características estilísticas diferentes em três diferentes tempos e espaços que ajudou a constituir no cenário musical brasileiro, tais como: variações melódicas caracterizando os primeiros processos improvisatórios, melodias forjadas por inflexões melódicas e notas dos arpejos propiciadas pela interação do choro com a harmonia funcional, tradicional européia; um período de transição que apontou para inícios de transformações nessa harmonia e melodia, que já evidenciava a latência de novas ordens estruturais, a inserção cuidadosa de notas de tensão e de processos improvisatórios que indicavam uma tendência de afastamento da melodia inicial; e, finalmente, a constatação de melodias bem afastadas da melodia inicial nos processos improvisatórios, constituídas de grande número de notas de tensão em diálogo com uma harmonia mais contemporânea, composta das progressões peculiares já descritas.

As referências, por sua vez, remetem às obras citadas no corpo do trabalho e os anexos trazem as partituras e as transcrições das obras selecionadas no repertório dos compositores/*performers* e dos *performers*, as obras que foram analisadas e interpretadas nas três partes do desenvolvimento mencionadas.

PARTE I

O CHORO E SUA HISTÓRIA: PRIMEIROS ENCONTROS, PRIMEIRAS CONFIGURAÇÕES ESTILÍSTICAS NO CENÁRIO MODERNO

As relações intrincadas que o choro tem estabelecido com um “estilo improvisatório” desde que floresceu no final do século XIX, relações essas que serão detalhadas mais adiante, estiveram intrinsecamente ligadas à história de um determinado cenário urbano, à história da cidade do Rio de Janeiro.

Na segunda metade do século XIX, essa cidade começou a passar por mudanças de âmbito econômico, político, social e cultural. D. Pedro II, no seu império, visava transformá-la numa cidade com padrões modernos, isto é, com costumes europeus. Tinhorão (1998), renomado estudioso da história cultural brasileira e seu contexto sócio-histórico e político, afirma que isso foi decisivo para o crescimento da cidade de um modo geral, devido à criação de serviços públicos e à geração de empregos. Segundo o autor:

D. Pedro II, após vencer o déficit público com a melhoria da arrecadação, e ver duplicada as exportações passou a adotar taxas protecionistas que serviram para estimular a multiplicação de manufaturas e os primeiros ensaios de industrialização [...] Sua Majestade Magnânima, pôde iniciar, afinal, uma série de melhoramentos urbanos na capital do império (Ibidem, p. 204).

Este primeiro “ensaio de modernização” fez com que surgissem telégrafos, linhas de estrada de ferro, *tramways* (bondes puxados a burros), dentre outras séries de obras e negócios. Edinha Diniz (1999) dá enfoque à abertura dos portos em 1808 que, conforme a autora, “representara o primeiro passo para a modernização do país”. Refere-se também ao fim do tráfico de escravos em 1850, que “causou enorme repercussão na história do país, significando liberação imediata de grandes capitais até então investidos no comércio de escravos e, conseqüente intensificação da vida comercial” (Ibidem, p. 15). Tudo isso contribuiu para que surgisse nesse contexto a figura do pequeno funcionário público ou pequeno burocrata, um cidadão que não pertencia a classe média alta, porém não era mais

classificado como escravo. Conforme Diniz, esse novo cidadão, que não era escravo nem nobre, fazia parte de uma nova classe, que apareceu com o Rio de Janeiro “moderno”, a classe livre ou intermediária. O que incitou uma nova gama de intelectuais e artistas. A autora ressalta que

nesse período, o Rio de Janeiro já oferece condições objetivas para o crescimento e consolidação de uma **camada social intermediária** nitidamente urbana. Cresce a população livre, a lavoura do café produz riqueza, o comércio se diversifica e amplia. O processo de urbanização dá-se aceleradamente. Surgem novos sistemas de transporte, a feição arquitetônica sofre remodelação, rasgam-se avenidas e ruas são alargadas, aparece o calçamento de macadame, o perímetro urbano é aumentado, novos bairros são habitados, surge o bonde. Impulsionado pela divisão social do trabalho, aparecem atividades inéditas até então, e há um crescimento considerável do trabalho intelectual e artístico (Ibidem, p. 17).
[Grifo meu]

Diniz (Ibidem) ressalta que a classe intermediária se desenvolvia artisticamente e intelectualmente, pelo fato disso “representar um eficiente canal de ascensão e prestígio social” (Ibidem, p. 18), uma vez que tanto a classe alta quanto a intermediária, de um lado, faziam suas festas particulares com o fim de dançar polcas, valsas e minuetos e, de outro lado, dançavam também lundus e maxixes. O fato ficou mais nítido quando chegou à cidade o piano, que em pouco tempo se popularizou e legou ao Rio de Janeiro o nome de “cidade dos pianos”⁶.

1.1 Os primeiros espaços ocupados...

Os chorões, ou seja, os músicos que se reuniam em “rodas de choro” para realizar música instrumental num clima de afeto e confraternização, conforme descrito por Clímaco (1998), pertenciam a essa classe intermediária, à classe dos pequenos funcionários públicos, conforme expressão de Tinhorão (1998). Esse cenário, formado por funcionários públicos e pequenos burocratas contribuiu, portanto, para o florescimento e desenvolvimento desses músicos e de sua música. Esse autor, citando Pinto (1978)⁷ explana o perfil dos funcionários

⁶ Segundo DINIZ (2008) “o piano – que Chiquinha Gonzaga ajudou a popularizar – entrou no cenário musical brasileiro em 1808, com a chegada da corte de D. João VI ao Rio de Janeiro. O príncipe regente abriu os portos a toda sorte de produtos estrangeiros e, anos depois, o piano podia ser encontrado nos rincões mais longínquos do território nacional [...] O instrumento tornou-se obrigatório nos saraus dos solares das cidades, nas casas-grandes do campo, nas casas de venda de partitura e de instrumentos musicais, nas orquestras do teatro de revista – enfim, o Rio era mesmo, como afirmou o poeta Araújo Porto Alegre, ‘a cidade dos pianos’” (Ibidem, p. 19).

⁷ Alexandre Gonçalves Pinto (cujo apelido era “animal”), antigo chorão carioca e funcionário dos correios, na obra *O Choro – reminiscências dos chorões antigos* (Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Edição fac-similar 1936), não só reafirma o emprego do termo “chorões” para aqueles que freqüentavam as rodas de choro e praticavam o gênero musical choro, quanto descreve em detalhes as características de cada chorão do início do século XX, as peculiaridades do cenário histórico com o qual interagiram. Essa obra, que constitui-se em um dos mais

que faziam a música, o choro, acontecer: “dentre os cento e vinte e oito músicos cuja profissão o velho carteiro tornara possível determinar, cento e vinte e dois eram funcionários públicos (militares componentes de bandas militares ou de corporações locais, e civis empregados em repartições federais e municipais)” (Ibidem, p. 205).

Tinhorão e o escritor Lima Barreto (citado nos fascículos “História do Samba⁸”) lembram ainda que imigrantes provenientes do estado da Bahia e da Itália chegaram ao Rio de Janeiro no final do século XIX à procura de emprego (já que a cidade estava oferecendo oportunidades), passando a habitar a “Cidade Nova”. A “Cidade Nova” era o bairro construído nas últimas décadas do século XIX sobre o antigo mangue situado nas proximidades da *Estação Central do Brasil*, entre as casas de vila do antigo centro da cidade e os bairros do Estácio e da Tijuca. O novo bairro surgiu com a reforma urbana realizada por Pereira Passos⁹, que dividiu a cidade basicamente entre habitantes da classe alta (na região central do Rio) e classe intermediária (região periférica), que passaram a cultivar suas próprias manifestações musicais, conforme ressaltado por Tinhorão (1998):

assim, enquanto os melhor situados na distribuição dos empregos procuravam equiparar-se à pequena burguesia europeia frequentando os espetáculos frequentando os espetáculos das *lorettes* francesas do Alcazar Lírique da Rua da Vala (hoje Uruguaiana) [...] – a camada mais ampla dos pequenos burocratas passava a cultivar a diversão familiar das **reuniões e bailes nas salas de visita**, ao som de tocadores de valsas, polcas, *schottisches* e mazurcas à base de **flauta, violão e cavaquinho** (Ibidem, p. 205) [Grifos meus].

importantes registros históricos do choro, levou Cazes (1998, p.18) à seguinte observação: “apesar de tremendamente mal escrito é um documento ‘único’ sobre os chorões da virada do século”.

⁸ *História do Samba*. Coleção em fascículos, 1998, v. 1.

⁹ Pereira Passos foi o prefeito da cidade do Rio de Janeiro que realizou no início do século XX (1902-1906) a reforma que visava “sanear” e “modernizar” a capital do país, segundo o modelo oferecido pela cidade de Paris, reformada e modernizada pelo prefeito Hugo Hausmann no final do séc. XIX. Tanto o Brasil quanto a cidade do Rio de Janeiro eram considerados atrasados quando comparados a essa cidade, por isso Pereira Passos resolveu mudar a imagem que se tinha do Rio de Janeiro, investindo numa “cidade ideal” espelhada na capital francesa. Sandra Pesavento comenta: “se a reforma do Rio de Janeiro [...] foi feita no intuito de construir uma *Paris-sur-mer* [no mar] na sua vertente tropical, o distanciamento entre a versão e o resultado não invalida a força da construção imaginária. Mesmo que a aproximação com Paris se reduzisse a alguns elementos isolados, como os *boulevards* [passarelas dos muros medievais] ou a fachada eclética ou *art-nouveau* [nova arte] dos prédios da majestosa Avenida Central, a vida urbana, em sua globalidade, era vivenciada como condizente a um *ethos* moderno” (PESAVENTO, 2002, p. 161). Assim, de acordo com a mesma autora, o Rio de Janeiro adotaria o “modelo de Paris”, uma cidade que, em meados do século XIX, já apresentava grande avanço de âmbito industrial. Pesavento refere-se aqui a um processo identitário do urbano que remete à concepção de “imagem-espelho”. A autora observa ainda: “adotando a ideia do ‘mito de Paris’ como referência emblemática para a compreensão da modernidade [no Brasil], temos a cidade como elemento de referência para a compreensão do todo. O traço paradigmático e metonímico dessa representação do mundo leva ao centro do que definiríamos como o “efeito do espelho” que se realiza no Brasil, particularmente após a reforma de Pereira Passos no Rio de Janeiro” (Ibidem, p. 159).

O deslocamento do negro agora livre para a cidade, homens livres que passaram a residir no Rio de Janeiro, principalmente nos morros, trouxe de forma intensa para o centro urbano a cultura de origem africana, que se mesclaria mais ainda com a influência européia: as danças de salão. Essas danças, segundo Cazes (1999) e Diniz (2003), começaram a chegar no Brasil a partir da segunda metade do século XIX (polcas, valsas, shottisches, etc), quando passaram a ser praticadas ou ouvidas, sobretudo, nos salões da elite. Os negros trouxeram diferentes manifestações religiosas e musicais para a cidade e, dentre elas, estava uma das manifestações musicais que mais dialogaram com o desenvolvimento do Choro o “Lundu”¹⁰. Cazes (1999, p. 17) observa que “a partir de danças européias (principalmente a polca) somadas ao sotaque do colonizador e à influência negra, foram surgindo gêneros que seriam a base de uma música popular urbana nos moldes que hoje conhecemos”. Os chorões adaptaram, portanto, muitos ritmos, melodias e improvisos, que incluem a interação com o Lundú, a uma “nova forma de tocar” as polcas européias que acompanhavam nos salões da elite. Chegaram, então, a um “modo de tocar”, que se tornou característico da “Cidade Nova” e que mais tarde atingiu também outros locais, como por exemplo, os cafés.

Assim, na segunda metade do século XIX, a polca, incrementada com a “ginga carioca”, foi muito exercitada e dançada nos salões (acompanhada pela música instrumental dos chorões) e, conseqüentemente, nas reuniões particulares da “Cidade Nova”. Na verdade, passou a acontecer ali uma dança próxima à dos salões, embora com um gesto dançante considerado, por parte da população, como vulgar: a “umbigada”¹¹. Essa forma híbrida de dançar a polca recebeu o nome de “Maxixe”, que foi mencionada por Edinha Diniz (1999, p.70) no seguinte contexto: “coreograficamente, a ‘híbrida’¹², ‘polca-lundu’ permite a criação do maxixe”. Tinhorão (1991) também comentou sobre essa dança:

o maxixe, a dança, resultou **do esforço dos músicos de choro** em adaptar o ritmo das músicas à tendência aos volteios e requebros de corpo com que os mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão. Nesse sentido o maxixe representou a versão nacional da polca importada da Europa (Ibidem, p. 58). [Grifo meu]

¹⁰ O Lundú, segundo André Diniz (2003, p. 17), se consiste em uma “música à base de percussão, palmas e refrões, cultivad[a] pelos negros desde os tempos de trabalho escravo nas lavouras de açúcar da Colônia”. Sandroni (2001) dialoga com Diniz, quando observa que essa música, que já traz uma interação com a cultura européia – com o “fandango” espanhol - é de origem africana.

¹¹ Dança de par bastante entrelaçado. A polca costumava ser mais separada.

¹² Todos esse encontros resultaram novas configurações identitárias, permitindo que processos musicais híbridos ocorressem.

O maxixe, num primeiro momento, segundo Tinhorão (Ibidem), era apenas instrumental, mas logo passou a ser também cantado. O mesmo autor observa que a polca foi transformada em maxixe “via lundu dançado e cantado, através de uma estilização musical efetuada pelos músicos dos conjuntos de choro, para atender ao gosto bizarro dos dançarinos das camadas populares da Cidade Nova” (Ibidem, p. 63). Por outro lado, mesmo com a música dos chorões já estando presente nos cafés, os principais meios de divulgação do maxixe foram o “assobio” e as danças do “Teatro de revista¹³”. O povo assobiava as melodias que apreendiam em seus palcos nas ruas, o que chamava a atenção até de estrangeiros que passavam por ali. No dizer de Edinha Diniz, (1999) o Teatro de revista “foi o principal ‘instrumento’ de intercomunicação entre a música culta dos salões, os teatros líricos e a música popular” (Ibidem, p. 65). Essa autora relata também a importância do Teatro de Revista como meio difusor da música dos chorões, observando que

o teatro de revista põe o palco em contato com a rua. Ali se passa em “revista” os acontecimentos do ano, e os comenta humoristicamente. Os fatos são levemente alinhavados por um enredo de comédia. A música elemento fundamental e grande ponto de sustentação desse tipo de espetáculo, é sempre alegre, graciosa e espirituosa. Tem uma exuberância decorativa. Utiliza estribilhos jocosos e árias risonhas e brejeiras (Ibidem, p. 116).

1.1.1 Outros espaços ocupados...

Interagindo com esse cenário, no entanto, com o passar do tempo, a música dos chorões, a música dos “pequenos burocratas”, passou a ser executada não só nas festinhas caseiras, mas também nos cafés, teatros de revista e salas de visita, ou seja, nos lugares frequentados pela elite carioca que começou a requisitar a sua habilidade de instrumentistas. Evidenciava-se assim a interação entre diferentes dimensões culturais, o que possibilitaria atualizações do “modo de tocar” que em breve se tornaria um “gênero musical”, o que será abordado adiante.

É bom lembrar que nesse novo contexto (final do século XIX) havia uma crise no Brasil, por conta do fim da guerra do Paraguai, da abolição da escravatura e da proclamação da República. Tudo isso acarretou uma grande dívida externa do país, principalmente com a Inglaterra (principal fornecedora de armas para o Brasil) e uma circunstância social ligada aos

¹³ Segundo André Diniz (2003), o Teatro de Revista foi “trazido pelas companhias francesas, chegou ao Brasil nas últimas décadas do século XIX. Esse novo teatro tinha como objetivo passar em revista, daí o nome, os principais acontecimentos urbanos do ano anterior, tornando-se uma porta aberta para compositores, músicos e cantores talentosos [...] teve em Artur Azevedo um de seus principais escritores e em Chiquinha Gonzaga sua principal musicista” (Ibidem, p. 23). O papel do Teatro de Revista foi fundamental na formação da musicalidade carioca.

escravos, agora “livres”, que não conseguiam ser aceitos no mercado de trabalho e inchavam a população da cidade. Insatisfeitos com a crise, o humor e a satirização se tornaram meios do povo brasileiro esconder a angústia vivida frente aos problemas, o que levou a uma intensificação da boêmia. Dentre os boêmios estavam intelectuais, que se reuniam em confeitarias como a Confeitaria Paschoal, Confeitaria Colombo e a Confeitaria Castellões para discutir a crise e ouvir a música dos chorões.

Segundo Edinha Diniz (1999), “a deflagração da vida noturna que o Rio passou a assistir, a partir da década de 1870, inclui a multiplicação de casas do gênero café-cantante onde se apresentavam espetáculos de variedades” (Ibidem, p. 56). Herdados da França, os cafés eram locais de entretenimento para os boêmios e policiais da cidade, e, nesse contexto e cenário, o *Alcazar Lirique* era um dos mais famosos e frequentados cafés do Rio, onde se ouvia música francesa (tempos depois, a música dos chorões também). Nesse período a cultura francesa estava presente com bastante firmeza também nos teatros, que de acordo com Edinha Diniz, era outro local de encontro da sociedade, e “quando unia companhia estrangeira chegada na cidade o tumulto era grande” (Ibidem, p. 59). Tudo isso representava os sinais de modernização da cidade do Rio de Janeiro.

Conforme a mesma autora, no final do século XIX e início do XX a boemia atingiu os músicos, só que desta vez com “instrumentos de ritmo mais vibrantes”. Foi nesse período “que se criou a formação inteiramente original do choro” (Ibidem, p. 73) e, foi nesses cafés, segundo também André Diniz (1999) e Tinhorão (1997), que foi criado o primeiro grupo com o nome relacionado ao Choro, o grupo “Choro do Callado”. Esse grupo, formado por flauta, cavaquinho e violão, tinha como solista o flautista Joaquim Antônio Callado Jr., frequentador assíduo também das reuniões festivas dos chorões. Callado contribuiu, portanto, juntamente com seu conjunto, para a divulgação do até então “modo de tocar”, que começava a atingir lugares onde os chorões só agora começavam freqüentar, o que fez com que esses músicos interagissem mais ainda com nomes de destaque da época, como a pianista e compositora Chiquinha Gonzaga¹⁴.

A música executada pelos chorões, portanto, começou a ficar muito popularizada, o que já permitiu um esboço de mercado de trabalho. Os chorões passaram a tocar nos “cafés-cantantes, confeitarias, praças, bailes, saraus domésticos, lojas de música (que mantinham sob contrato um executante das peças à venda) (Ibidem, p. 67). Além disso, na segunda metade do

¹⁴ Segundo Clímaco (2008), Chiquinha Gonzaga foi “compositora e participe de rodas de choro, foi uma das principais sintetizadoras da música popular brasileira na sua imbricada relação com a herança européia/africana e, posteriormente, firmou-se como uma das mais promissoras compositoras das músicas para os teatros de revista” (Ibidem, p. 107).

século XIX alguns chorões eram membros das “bandas militares”, que, segundo Tinhorão, foram “os principais centros de formação de músicos profissionais” (Ibidem, p. 195). Formada por instrumentos de sopros e percussão, a mais destacada dentre as bandas foi a “Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro” criada no ano de 1896 e regida pelo maestro e compositor Anacleto de Medeiros¹⁵. Num cenário de apogeu do piano, a Banda do Corpo de Bombeiros, de acordo com Tinhorão (1998),

permitiu aos instrumentos de sopro, darem sua maior contribuição à música popular, através da criação, às vezes com caráter quase orquestral, do variado repertório europeu de música de dança, devidamente nacionalizado pelos conjuntos de choro da baixa classe média” (Ibidem, p. 196).

Nesse cenário e contexto descritos, portanto, se destacaram vários nomes que são reverenciados até os dias atuais, como os já citados Callado, Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros.

1.1.2 Origens do termo choro, as festas, o “modo de tocar” que se tornou um gênero musical

Por outro lado, a investigação da história do gênero choro tem evidenciado que sua trajetória foi marcada desde o início por uma série de encontros culturais, por processos de hibridação marcantes, o que já pode ser observado no levantamento do próprio termo choro, que designa esse gênero musical. Mariz (1989) concorda com Cascudo [s.d.], quando diz que a etimologia da palavra está ligada a uma origem africana. Cita o musicólogo Renato de Almeida que comenta:

o Choro é denominação de certos **bailaricos populares**, também conhecidos como **assustados** ou **arrasta-pé**. Esse parece ter sido mesmo a origem da palavra, conforme explica Jacques Raimundo, que diz ser originária da Contra-Costa, havendo entre os cafres uma festança, espécie de concerto vocal com danças chamadas **xolo**. Os nossos negros faziam em certos dias, como em São João, ou por ocasião de festas nas fazendas, os seus bailes que chamavam **xolo**, expressão que por confusão com a parônima portuguesa, passou a dizer-se **xoro** e que, chegando à cidade, foi grafada **Choro**, com **ch**. Como várias expressões do nosso populário teve logo a forma diminutiva de chorinho. [Grifos meus]

Lembrando também a relação do termo choro com a festa, Tinhorão (1997) observa que esse termo era utilizado para designar reuniões festivas nas quais a música dos

¹⁵ Anacleto de Medeiros nasceu no dia 13 de julho de 1866 na ilha de Paquetá. Filho de uma escrava tocou flauta e flautim desde os nove anos de idade. Estudou no Imperial Conservatório de Música, onde aprendeu tocar sax-soprano e clarinete. Contribuiu para o gênero Choro com muitas polcas, schottisches. Em 1896, recebeu do tenente-coronel Eugênio Jardim o convite para organizar a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Anacleto foi um exímio melodista, excelente harmonizador e sabia orquestrar de forma bastante evoluída para um “músico de banda” da época (CAZES, 1999, p. 29-30).

“chorões” interagiam. Para esse autor, choro “não constituía um gênero caracterizado de música popular, mas uma maneira de tocar, estendendo-se o nome às festas em que se reuniam os pequenos conjuntos de flautas, violão e cavaquinho” (Ibidem, p. 111). Além do termo “Choro”, Pinto (1976) utiliza o termo “pagode” para essas festas, assim como se refere aos músicos que aí tocavam como “Chorões”.

Já Neves (1977) afirma que o musicólogo Batista Siqueira, comentando sobre a origem do termo Choro, disse “tratar-se de uma colisão cultural da palavra ‘choro’ (do verbo chorar) com a corruptela da grafia de ‘chorus’, enquanto designação de conjunto instrumental” (Ibidem, p. 18). Cita também Mozart de Araújo que “explica o nome pelo caráter dolente e choroso das músicas tocadas por esses conjuntos” (Ibidem). Kiefer (1990), por sua vez, menciona o pesquisador Francisco Curt Lange, que ao referir-se à ação dos grupos de músicos no Brasil colonial, chamados *choromelleyros*, observou:

... e destes *choromelleyros* veio, sem dúvida, a tradição das serestas ao ar livre, percorrendo as ruas ou atuando na Casa Grande das fazendas, porque a palavra Choro ou seresta (seresteiro) que se prolongou nos conjuntos profissionais e de amadores até entrado nesse século, tem a mesma origem. (Ibidem, p. 22)

Cazes (1998), por sua vez, observa: “acredito que a palavra Choro seja uma decorrência da maneira chorosa de frasar, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que ‘amolecia’ as polcas” (Ibidem, p. 19) herdadas da Europa. As interações com a África e com a Europa, características do final do século XIX, quando o choro floresceu na cidade do Rio de Janeiro, são claras na abordagem do próprio termo choro, portanto. Apesar de entender que não é fácil e nem possível afirmar com certeza que autor teria razão no seu enfoque, identifiquei-me mais com Kiefer, para quem o termo choro remete à abreviação de *choromelleyros*, grupos de escravos que tocavam charamelas no Brasil colonial, que utilizava um repertório europeu (instruído também por um regente europeu), sem se despojar totalmente de suas práticas culturais. O musicólogo Renato de Almeida, citado por Kiefer (Ibidem), observa:

...visitando a Bahia em 1610, o francês Pyrard de Laval cita um potentado de então, cujo nome não menciona, mas que diz ter sido capitão-general de Angola, o qual possuía uma banda de música de trinta figuras, todas negros escravos, cujo regente era um francês provençal. E como devesse ser melômano, queria que a todo instante tocasse a sua orquestra, a acompanhar, ainda, uma massa coral. (ALMEIDA *apud* KIEFER, p. 19)

Já se evidenciavam diálogos entre as atividades musicais brasileiras e as atividades musicais africanas e europeias, portanto, em circunstâncias como essas acima descritas.

Já que as reflexões sobre a utilização do termo “choro” relacionado às práticas dos chorões cariocas levaram às festas que também receberam essa designação, é importante fazer uma referência à prática musical que ali prevalecia. Diniz (2003) observa que “o choro no século XIX surgiu como uma maneira de frasear, ou seja, um *estilo de executar os gêneros europeus*” (Ibidem, p. 17). Dialoga, portanto, com Tinhorão, quando observa que o choro “não constituía um gênero caracterizado de música popular, mas uma ‘maneira de tocar’” (Ibidem, p. 117), característica dessas festas, que também tinham as suas peculiaridades.

Pinto (1976), em seu histórico livro *O choro – reminiscências de chorões antigos* - deixa claro o clima de bastante companheirismo e amizade existente entre os chorões que participavam do “choro” e que usufruíam esse momento como lazer especial. Uma das essenciais provas do clima amigável característico desses momentos eram as festas com muita fartura, ou seja, bebidas e comidas não podiam faltar, principalmente o “pirão”, que na sua ausência, podia até fazer com que os chorões desistissem da festa. O relato de Gonçalves Pinto evidencia esse fato, ao observar que

quando ia tocar num baile, vendo tudo triste sem aquele alento dos grandes **pagodes**, chamava um colega e dizia: Está me parecendo que **o gato está dormindo no fogão**. [Não havendo fartura] [...] dizia: o gato está no fogão, rapaziada, vamos saindo de barriga. Não viemos aqui para passar ginga [fome] (Ibidem, 1976, p. 15).

Pinto (apud Clímaco 2008) lembra ainda que essas festas eram longas, muitas vezes duravam até as 9, 10, 11 da manhã. Finda a reunião nos quintais das casas, os chorões procuravam botequins, que eram conhecidos como “pontos”. Dependendo do festeiro, poderia durar até três dias e uma semana, sendo que eles só retornavam para suas casas em virtude do trabalho. Apesar de serem músicos amadores, como relatou Tinhorão (1998), Pinto diz que alguns músicos mostravam virtuosismo, tanto na execução das danças importadas da Europa quanto no momento dos “desafios”. Estes desafios, por sua vez, se consistiam em improvisar sobre o acompanhamento proposto pelos violonistas. Solistas desafiavam acompanhadores e vice-versa, mas tudo no clima de descontração e amizade. André Diniz (2003) enfatiza o fato dizendo: “o calor das rodas de choro, as malandragens nas execuções, a provocação dos solistas – tudo colaborava para imprimir ao gênero sua tônica de liberdade e improviso” (Ibidem, p. 15). Além dos desafios, aconteciam diálogos musicais, troca de papéis e os chorões mais inexperientes contavam com o auxílio dos mais vividos, o que evidencia o clima de respeito, sobretudo com o dono da casa. Edinha Diniz observa, a partir desse contexto, que essas festividades, com muita música e dança, revelava a paixão do povo por essas artes,

de todas as modalidades de divertimento existentes, a música assume sua importância pelo seu alcance e extensão. Estava presente no cotidiano da população. [...] Valsas nos salões das gentes senhoriais, polcas nas salas

familiares, lundu nas rodas de dança da gente escrava; a música tudo preenchia, tudo invadia, a todos satisfazia (ibidem, p. 29-30).

Pôde ser percebido que a música constituiu, nesse cenário amistoso em que os músicos amadores mostravam toda sua versatilidade, em que eram recebidos com mesas fartas, um dos elementos fundamentais de um ambiente onde os moradores da “Cidade Nova” encontravam lazer, apesar das dificuldades de adaptação à ‘cidade moderna’ que o Rio de Janeiro pretendia ser, imitando o “modelo de Paris”, segundo Pesavento (2002).

Por outro lado Cazes (1995), referindo-se à história do choro, observa que no início do séc. XX, nas mãos, sobretudo, de Alfredo da Rocha Viana Filho – o Pixinguinha - o “modo de tocar” transformou-se em um “gênero musical”. Segundo esse autor,

partindo da música dos chorões (polcas, schottisch, valsas etc) e misturando elementos da tradição afro-brasileira, da música rural e de sua variada experiência profissional como músico, Pixinguinha aglutinou ideias e deu ao Choro uma **forma musical definida**” (Ibidem, p. 57) [Grifo meu].

1.1.3 Elementos estilísticos: Competição, Harmonia e Improvisação

Esse autor lembra ainda que o choro, quanto à sua execução, tanto na sua fase “modo de tocar” gêneros diversos, quanto na sua fase “gênero musical”, apresentou características de estilo que se mantêm até os dias atuais: **a competição, a harmonia e a improvisação.**

A **competição** ocorria nas rodas de choro, o espaço em que os chorões se reuniam e ainda se reúnem para tocar. Acontecia, sobretudo, entres solistas, que tentavam improvisar melhor que o outro, provocar circunstâncias harmônicas e técnicas mais complexas, que deixavam o outro chorão em dificuldades. Os chorões que executavam instrumentos acompanhadores como violão e cavaquinho, por exemplo, também eram desafiados pelos solistas. André Diniz, em seu livro *Joaquim Callado, o pai do choro*¹⁶, descreve o momento dizendo:

era um hábito o flautista desafiar, brincar, e às vezes **fazer cair**, com suas “armadilhas harmônicas, o cavaquinista e os violonistas. O calor das Rodas de Choro, a malandragem das execuções, a provocação dos instrumentistas solistas – tudo colaborava para conferir ao gênero a sua tônica de liberdade e improviso (DINIZ, 2008, p. 36). [Grifo meu]

Neves (1977) dialoga com Diniz quando faz referência ao caráter improvisatório das competições que ocorriam nesses encontros, segundo o autor

¹⁶ No tópico 1.3.1 deste trabalho apresentarei detalhes sobre Joaquim Antônio Callado.

O pendor improvisatório necessário ao solista do ‘choro’ exige, entretanto, outro tanto de seus acompanhantes, que devem pressentir as modulações e as respirações a serem preenchidas por uma ‘resposta’. O ‘choro’ é, neste sentido, um **jogo** de virtuosismo, onde cada músico deve dar tudo o que tem de intuição musical (Ibidem, p. 23). [Grifo meu]

Nesse período e cenário, os chorões, nas suas atuações diversas, já investiam muito na **harmonia e nos seus processos. Processos esses** implicados com a linha melódica e com os encadeamentos de acordes que a sustentavam, com a constituição do elemento de base do sistema tonal¹⁷, portanto, que floresceu no início do período Barroco, como um dos principais suportes da improvisação, segundo Grout (1994). Nesse contexto o solista tinha que seguir o acompanhamento do cavaquinho e do violão para poder improvisar a linha melódica.

Já o processo de **improvisação** no choro, até meados da década de 1950, segundo *performers* e autores como Paulo Moura e Carlos Almada (2006), era baseado, sobretudo, em variações melódicas. Essa característica da improvisação é o que mais diferencia o improviso desse gênero musical do improviso no jazz, esse último, implicado com a criação de outras melodias acompanhadas da mesma harmonia que embasava a primeira. Almada (Ibidem, p. 1) cita Paulo Moura, que diz:

Fazer música popular é improvisar. Cada solista ao tocar um choro de repertório já conhecido e bastante difundido, altera uma nota ou outra, a seu bel prazer na exposição do tema. O próprio arranjo orquestral também é uma improvisação sobre um tema.

Almada (2006) observa ainda que as improvisações mais comuns no choro no final do século XIX até meados da década de 1950 eram baseados em variações melódicas, isto é, as melodias principais recebiam acréscimo de ornamentos como trinado, apogiaturas,

¹⁷Sistema tonal – sistema referente aos modos maiores e menores, que embasam diferentes tonalidades. Estas escalas maiores e menores dão suporte funcional à harmonia (representada por acordes e progressões de acordes na maioria das vezes). Uma música pertence ao sistema tonal quando está baseada em escalas e acordes que foram formados a partir dessas escalas. O sistema tonal surgiu no período Barroco. Segundo Bennet (1986), neste período “os compositores foram se acostumando a *sustenizar e bemolizar* as notas, daí resultando a perda de identidade dos modos, que, por fim, ficaram reduzidos a apenas dois: jônio e eólio. Daí se desenvolveu o **sistema tonal** maior-menor sobre o qual a **harmonia [processos harmônicos]** iria se basear nos dois séculos seguintes” (Ibidem, p. 35). Após o período áureo da polifonia – o Renascimento - segundo ainda esse autor, surgiram dois procedimentos que serviram de base para a música popular de um modo geral: a Monodia e a Homofonia. A primeira se refere à melodia acompanhada de uma linha de baixo instrumental, a partir da qual os acordes são construídos. De acordo com Albino (2009) “uma das situações onde a improvisação no Barroco fora muito utilizada foi no *baixo contínuo* [...] O músico encarregado de executar o instrumento de teclado deveria tocar esse baixo com a mão esquerda e improvisar com a mão direita a harmonia indicada pelas figuras (números) sob a linha do baixo” (Ibidem, p. 70). Já a segunda, que aparece no fim do Barroco e início do período Clássico, consistia em vozes que caminhavam paralelamente, isto é, numa linha harmônica horizontal, assim definida por Bennet (1986) “as suas melodias faziam-se ouvir sobre um acompanhamento de acordes” (Ibidem, p. 46). [Grifos meus]

mordentes grupetos, glissandos etc. A finalidade era, enfim, executar de maneira diferente determinado trecho. É o caráter improvisatório, portanto, independente das peculiaridades relativas a cada gênero, conforme Almada e Neves (1977), que aproxima o choro do gênero de origem norte-americana – o Jazz¹⁸. É importante ressaltar que pouco antes da década de 1950, com o surgimento da Orquestra Tabajara, regida pelo maestro Severino Araújo, cuja formação coincidia com as “*big-bands*” norte-americanas, o jazz começou a influenciar músicos como K-Ximbinho, Garoto, dentre outros. O primeiro, segundo Cazes (1999), “se destacou, realizando um casamento perfeito entre o Choro e os elementos harmônicos oriundos do jazz” (Ibidem, p. 118). Já o segundo, evidenciou em composições como *Lamentos do Morro* e *Inspiração*, possibilidades harmônicas que não tinham sido vistas até o momento, e que seriam mais exploradas a partir da bossa nova. Garoto deixou um legado de composições para violão que é bastante explorado nos cursos superiores de música da atualidade (Ibidem).

Essas primeiras reflexões sobre a improvisação levaram a duas abordagens desse processo: uma abordagem histórica e uma abordagem de suas peculiaridades. Uma história da improvisação na sociedade ocidental europeia, sem perder de vista a prática na antiguidade do “processo de centonização”¹⁹ (que aconteceu também na música vocal que predominou na Idade Média), tem no final do Renascimento e no período Barroco dois marcos importantes. Esses períodos foram marcados por um intenso desenvolvimento dos instrumentos e da música instrumental nessa sociedade (GROUT, 1994). Albino (2009) observa que “neste período a improvisação era naturalmente aceita no meio musical – havia a clara intenção de improvisar em música. [...] J. S. Bach foi mais conhecido em sua época como exímio improvisador” (Ibidem, p. 69). No período clássico, a *cadenza* dos concertos foi o principal meio propiciador de espaço para a improvisação musical da época. Menuhin e Davis (1979) relatam sobre a importância da *cadenza*. Segundo os autores:

¹⁸ O jazz é um dos gêneros musicais em que a improvisação se faz mais presente do que no choro. As melodias de curta duração, juntamente com a estrutura formal peculiar, constituída apenas de uma ou duas partes, possibilita uma improvisação em que, na verdade, “o solista usa uma estrutura fixa para gerar estruturas novas” (KORMAN, 2004, p. 3). Isso significa que a nova melodia criada pelo solista no momento do improviso se difere daquela criada pelo compositor. Filho e Silva (1998) afirmam ainda que “jazz quer dizer improviso; jazz é uma palavra que nada quer dizer, exceto improviso” (Ibidem, p. 205).

¹⁹ Processo de Centonização – Segundo GROUT (1994) Esse processo se caracteriza pelo exercício da improvisação a partir de fórmulas melódicas conhecidas e transmitidas pela tradição: os *nomoi* gregos são exemplos dessa prática que levava instrumentistas gregos a participarem de importantes concursos de virtuosos no instrumento (aulos e lira). Essa prática continuou na Idade Média, sobretudo, na música vocal, através das fórmulas melódicas que estavam na base dos cantos salmódicos.

A chegada do solista virtuoso ampliou o papel da improvisação. Na ópera, o cantor sempre tivera liberdade para embelezar uma ária ou conjunto, mas essa liberdade chegou mais tarde para os instrumentistas. Mozart é um dos primeiros verdadeiros mestres do momento que, em um concerto, é chamado de *cadenza*, chegando antes do final tutti (todos em italiano), quando a orquestra para, cabendo ao solista improvisar sobre temas e figurações do movimento precedente [...] Usualmente a *cadenza* era inserida no primeiro e último movimentos (Ibidem, p. 164).

No período romântico, séc. XIX, os compositores passaram a escrever as *cadenzas*, porém a improvisação musical foi se tornando cada vez mais forte, sobretudo, na música popular. Gêneros como o jazz, foram decisivos para o desenvolvimento da prática.

Já as peculiaridades e desenvolvimento do processo de improvisação musical foram objeto de reflexão por parte de pedagogos como Violeta H. Gainza (2007) e do músico e estudioso do choro Almada (2006). Gainza, numa definição básica, se refere à espontaneidade característica desse processo. Segundo a autora:

A improvisação também é concebida como criação musical espontânea, ou seja, um jogo musical que se aproxima da linguagem comum. É nesse jogo espontâneo que o sujeito desenvolverá a capacidade de manipular a realidade à sua volta com o seu mundo interior (Ibidem, p. 3).

A mesma autora aborda ainda dois momentos na improvisação, incluindo a necessidade prévia da absorção de fórmulas musicais conhecidas, implicadas com práticas sistematizadas:

um momento expressivo, onde o músico, independente do resultado, se esforça para expressar, exteriorizar o que está internalizado, ligado à performance e um momento introspectivo que se dá por meio da investigação, da exploração, da exercitação, manipulando os objetos sonoros e extra-sonoros com o intuito de absorvê-los em pura pesquisa sonora, mais ligada ao estudo e ensino da música (Ibidem, p. 23-25).

As reflexões de Almada (2006), em diálogo com Gainza (2007), remetem a uma “composição espontânea”, o que o levou a comentar: “ao falarmos de improvisação não podemos deixar que se perca sua principal ascendência: a arte da composição musical [...] o ato de improvisar nada mais é – ou ao menos deveria ser considerado – do que compor instantaneamente” (ALMADA, 2006, p. 56-57), ou seja, o que está sendo composto/improvisado espontaneamente, pode depender de todo um conhecimento pré-estabelecido.

Tendo também em vista esse contexto, Gainza (2007) comenta sobre a junção da experiência do músico improvisador com o seu domínio das técnicas de teoria musical e instrumento, ao observar que

num sentido mais profissional, diríamos, a improvisação constitui uma atividade submetida a certas regras que se relacionam tanto com o nível interpretativo (aspectos técnicos expressivos da execução) como com a capacidade criativa (que determina a seleção, organização e manejo dos materiais musicais) do músico que a realiza... Dentro das normas geralmente aceitas se exige então, que o improvisador seja capaz de produzir de maneira continuada materiais válidos que ostentem um certo grau de criatividade. (Ibidem, p. 14).

Almada (2006) continua dialogando com essa autora quando, ao se referir ao processo improvisatório, comenta que “o músico deve conhecer, manejar e dominar a ‘sintaxe do choro’ no processo de desenvolvimento da “improvisação relacionado a esse gênero, uma tarefa que requer grandes doses de experiência estilística, variedade e coerência e equilíbrio formais, tirocínio e planejamento mental estratégico, em níveis cada vez mais eficientes e rápidos” (Ibidem, p. 56). Já Ferdinand, citado por Bailey (1993), lembra também da importância da vivência e prática musical no ato da improvisação, segundo o autor:

This joy in improvising while singing and playing is evident in almost all phases of music history. It was always a powerful force in the creation of new forms and every historical study that confines itself to the practical or theoretical sources that have come down to us is writing or in print, without taking into account the improvisational element in living musical practice, must of necessity present an incomplete, indeed a distorted picture.²⁰ (Ibidem, p. 9 -10).

Tendo como base esses autores, pude levantar a hipótese de que a improvisação não ocorre de maneira aleatória, ela depende de todo um preparatório, seja com teoria musical ou com experiências vividas pelos músicos.

Enfim, esse “modo de tocar”, transformado em um gênero musical no início do século XX, segundo Cazes (1999), floresceu entre os anos de 1870 e 1930 na cidade “que queria ser moderna” (CLIMACO, 2008): o Rio de Janeiro. Floresceu já implicado com processos de hibridação cultural, como pôde ser observado. Mais tarde, a partir da década de 1930, se transformou em um gênero musical, sobretudo, nas mãos de Alfredo Rocha Vianna Filho – o Pixinguinha. Nesse cenário e contexto descritos, portanto, se destacaram vários nomes que são reverenciados até os dias atuais, como os já citados Antônio Callado, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros e Pixinguinha.

²⁰ Tradução: Essa alegria de improvisar enquanto se canta e se toca um instrumento é evidente em quase todas as fases da história da música. Essa foi sempre uma força poderosa na criação de novas formas, e todo o estudo histórico que se limita à prática ou às fontes teóricas que nos foram deixadas de forma escrita ou impressa, sem levar em conta o elemento de improvisação e a vivência da prática musical, deve ser considerado necessariamente como algo incompleto, certamente um retrato distorcido.

A sintaxe desse gênero musical, suas peculiaridades estilísticas e relação com a obra de dois compositores que marcaram esse período serão abordadas a seguir.

1.2 Primeiras configurações estilísticas estruturais e improvisatórias do choro

As características básicas de estilo do choro no início do século XX até mais ou menos a década de 1930, segundo Almada (2006), ou seja, os elementos estruturais rítmicos, melódicos e harmônicos do gênero musical e suas implicações são utilizados como alternativas de material didático para estudo da técnica em instrumentos melódicos. Isso, em função também de sua riqueza em intervalos e articulações, que possibilitam um desenvolvimento tecnicista e musical ao aprendiz. Um exemplo é o trabalho de Mário Seve (1999), intitulado de *O vocabulário do choro: estudos e composições*, em que a principal abordagem é o estudo técnico do instrumento a partir de elementos estruturais do choro. Seve apresenta vários exercícios com as principais figuras rítmicas harmônicas e melódicas usados no gênero e propõe diversas formas de acentuação. Esse material rítmico, melódico e harmônico que estrutura o choro foi chamado por Almada (2006) de “sintaxe do choro”, no caso de sua abordagem, de “sintaxe do choro” tradicional. Daqui em diante, no entanto, utilizarei essa expressão quando me referir a qualquer “sintaxe” de configurações estilísticas do gênero, seja ela tradicional ou contemporânea.

1.2.1 Estrutura formal: a macro-forma e a micro-forma

Para exemplificar a formação das principais estruturas básicas do choro, Carlos Almada (2006) utiliza as nomenclaturas “macro-forma” e “micro-forma”. A primeira refere-se à estrutura mais ampla, à forma-rondó (ABACA – que será vista logo mais a frente) e às principais modulações que acontecem entre as suas partes, estabelecendo uma relação característica entre elas; a segunda, por sua vez, enfoca os elementos estruturais mínimos: as células e motivos rítmicos e melódicos, as principais progressões harmônicas (Ibidem, p. 15) que estruturam as frases que compõem cada parte.

Uma das principais características que definem o gênero, portanto, segundo fundamentação também em Cazes (1999), Diniz (2003) e Neves (1977), e tendo em vista o conceito de macro-forma de Almada (2006), é a forma rondó, que traduzida a partir de uma maneira bem abstrata, pode ser percebida assim: ABACA. Essa estrutura já evidencia que a primeira parte do choro, a parte A, é repetida mais vezes, se alternando com as outras partes,

consideradas contrastantes. Almada destaca ainda que cada uma das três partes tem grande autonomia, quando se fala em temas e motivos, elas “soam como se fossem três choros independentes, sem fortes ligações de parentesco. Na verdade, os principais elementos de coesão entre as partes (além da estrutura formal recorrente) são as relações mútuas entre suas ‘tonalidades’” (Ibidem, p. 9). Em termos harmônicos, assim como na polca, as modulações mais comuns nos primeiros choros são do primeiro para o sexto grau e do primeiro para o quarto grau (este geralmente nas terceiras partes), ou do primeiro para o terceiro e homônimo maior (isto acontece geralmente em tonalidades menores)²¹. Neves (1977) observa que “[choros com essa estrutura formal] são, em grandes linhas, os protótipos da construção da música do ‘choro’ que estão presentes em toda a produção deste gênero musical” (Ibidem, p. 22). No entanto, sobretudo após o final da década de 1920, foram compostas peças do gênero com duas partes contrastantes (ABA)²², ao invés de três (ABACA), embora as modulações continuassem se assemelhando com a estrutura relacionada ao primeiro caso (ABACA). Nomes como Pixinguinha, Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim compuseram muito de acordo com essa maneira inovadora.

Dentre os três elementos básicos que compõem a música (ritmo, melodia e harmonia), já pensando na micro-forma do gênero, o choro apresentou uma riqueza e peculiaridades muito grandes nos seus primeiros desenvolvimentos, sobretudo, em termos do ritmo e da melodia. A harmonia continuou preservando muito a funcionalidade do sistema tonal herdado da Europa, nesse caso especial, através da danças de salão que chegaram no Rio de Janeiro em meados do século XIX, segundo Cazes (1999) e Diniz (2003), configurando mais um processo identitário no cenário musical chorão brasileiro, implicado com processos de hibridação, conforme definidos, respectivamente, por Hall (2005) e Canclini (2003). Os elementos tanto da melodia quanto do ritmo, da “batida” ou “levada”²³ apresentam heranças da polca também, mas já evidenciam um diálogo grande com a “Síncope característica”, muito presente no lundu (Sandroni, 2001), já mencionado. Esses elementos estruturais do choro, nas suas peculiaridades, chamados por Almada (2006) de micro-forma, serão abordados a seguir.

²¹ Refiro a modulação para os relativos menores e maiores (no caso o sexto grau e quarto graus de determinado campo harmônico maior).

²² Forma Ternária.

²³ Levada é o nome popular que se dá à maneira que o violão e a percussão acompanham ritmicamente determinado gênero.

1.2.2 Ritmo – predomínio da contrametricidade

As principais influências rítmicas que o choro recebeu vieram dos lundus africanos e das polcas européias, conforme já mencionado e exemplificado por Cazes (1988, p. 39) nas figuras²⁴ 1a e 1b.



Figura 1a Célula rítmica básica do lundu Figura 1b Célula rítmica básica da polca

No entanto, a música executada pelos chorões era mais sincopada do que o lundu e mais ritmada ainda que a polca. Sandroni (2001) lembra que Mário de Andrade²⁵ já falava em “síncope característica” ao se referir às peculiaridades da música brasileira, observando que “a síncope... no primeiro tempo do dois por quatro [compasso] é a característica mais positiva da rítmica brasileira” (Ibidem, p. 20). No entanto, Sandroni vai além, quando conclui que, na verdade, o que houve mesmo no universo da música brasileira foi um processo de hibridação dos sistemas rítmicos africano (imparidade rítmica; contrametricidade) e europeu (proporcionalidade; cometricidade), que resultou um sistema rítmico brasileiro contramétrico em toda a sua base, mas enquadrado nos compassos.²⁶ O músico brasileiro Egberto Gismonti, em uma entrevista concedida ao projeto Vozes de Mestres, estabelecendo diálogo com Sandroni, observou que “a principal diferença entre música brasileira e alemã está nos acentos, no Brasil é muito raro o acento no tempo forte, já no país europeu esta característica é a mais presente” (GISMONTI, 2011). Refere-se, portanto, também à “Cometricidade” e à “Contrametricidade”, termos estabelecidos pelo estudioso da música africana Kolinski (1960), citado por Sandroni (2001). O primeiro termo remete à constância dos ritmos que recaem sobre os tempos fortes de determinados compassos, como exemplificado no Recorte 2a e o segundo, à constância de contratempos, ou seja, àqueles ritmos que recaem sempre contra o tempo forte, como pode ser observado na figura 2b .

²⁴ Onde houver exemplificações de células rítmicas, ou exemplos menores, estarão indicados como “Figura”. Os trechos analisados e transcrições serão classificados como “Recortes”.

²⁵ Mário de Andrade, intelectual, folclorista brasileiro e cabeça de um dos principais movimentos nacionalistas brasileiros vigentes na primeira metade do século XX.

²⁶ Ver mais sobre esse sistema rítmico na obra *Feitiço decente* de Carlos Sandroni, citada nas referências desse trabalho



Figura 2a Exemplo de cometricidade



Figura 2b Exemplo de contrametricidade

Sandroni (2001) chega à conclusão de que uma das primeiras manifestações dessa fusão mais ampla de sistemas básicos resultou também uma constância rítmica para a música brasileira no final do século XIX e início do século XX, que chamou de “paradigma do tresillo”²⁷ (exemplificado na Figura 3), integrada por três variantes rítmicas (que podem ser conferidas nas Figuras 3a, 3b e 3c). Essas variantes foram constantemente utilizadas pelos gêneros que floresceram nesse período, o que inclui o choro, mencionado pelo autor.



Figura 3 - Paradigma do Tresillo



Figura 3a - 1ª variante: Síncope Característica



Figura 3b - 2ª variante:



Figura 3c - 3ª variante: Rítmo da habanera

Segundo Tinhorão (1991, p. 58), essa contrametricidade, que aparece incorporada nas três variantes do “paradigma do tresillo” no período mencionado, evidencia a “ginga carioca”, isto é, as “contribuições rítmicas” brasileiras para os gêneros europeus, e que aqui inclui a música dos chorões. Sandroni (2001) concorda com Tinhorão quando observa:

Assim, veremos que lundu, polca-lundu, cateretê, tango, maxixe e todas as combinações destes nomes, embora em outros contextos possam ter determinações próprias, quando estampados nas capas das partituras brasileiras do século XIX, nos informavam basicamente que se tratava de música “sincopada”, “tipicamente brasileira” e propícia aos “requeridos mestiços” (Ibidem, p. 31).

Com essas constatações, pôde ser verificado também que o choro, na sua origem, já trazia características híbridas, evidenciadas pela sua estrutura constituída, nesse caso, de elementos rítmicos resultantes de influências recebidas de gêneros e sistemas rítmicos vindos

²⁷ Ver mais também sobre o “paradigma do tresillo” na obra *Feitiço decente* de Carlos Sandroni, já citada.

de outros países. As variantes do Tresillo estavam presentes de forma marcante nesse gênero musical, na linha melódica e no acompanhamento. Na melodia, o que mais ocorria eram as síncopes, colcheias pontuadas seguidas de semicolcheias, colcheias seguidas de duas semicolcheias etc., todas essas células apareciam entre pausas e valores, o que pode ser conferido na Figura 4. Almada (2006) exemplifica ali as células rítmicas mais encontradas nas melodias do choro. No acompanhamento, as síncopes e as colcheias pontuadas seguidas de semicolcheias apareciam com mais predominância como revela a Figura 5.



Figura 4. Células rítmicas mais presentes na melodia no choro segundo Almada (2006, p 10).



Figura 5. Células rítmicas dos instrumentos de acompanhamento do choro.

1.2.3 Melodia – virtuosismo e a improvisação

A função da melodia na partitura é servir de base para que o executante conheça a peça, ou seja, dar o ponto de partida para que o intérprete vá além do que está escrito, **mostre sua musicalidade e capacidade de improvisação, o que implica também em mostrar o seu virtuosismo no instrumento**. Conforme Almada (2006), de um modo geral, na sua constituição básica, a melodia do Choro-canção, do Chorinho (estilo dançante e mais rápido) e do Choro-ligeiro (ainda mais rápido do que o Chorinho), é elaborada com arpejos, com notas de passagem, com bordaduras, chamadas por esse pesquisador de “inflexões melódicas”²⁸. Esse desenho melódico aparece entrelaçado com os ritmos já citados,

²⁸ Sobre as fórmulas que constituem as “inflexões melódicas” (cambiata, apoiatura, bordadura, escapada, dentre outras), ver mais detalhes na obra *A estrutura do choro* de Carlos Almada, 2006, p. 35 a 46, citada nas referências. Notas melódicas são notas que não pertencem aos acordes, elas podem ser cromáticas, ascendentes, descendentes ou diatônicas e são classificadas de acordo sua abordagem. Há, basicamente nove tipos de notas melódicas. 1. Nota de passagem, que geralmente preenchem, de modo ascendente ou descendente os intervalos

conforme exemplificado no Recorte 1. Segundo esse autor, “uma nota exerce papel de inflexão quando duas condições são observadas: a) a nota não pertence ao arpejo do acorde que a acompanha; b) a nota invariavelmente *resolve* (isto é, dirige-se por grau conjunto, ascendente ou descendente, a uma nota harmonicamente estável, ou seja, uma nota do arpejo) (Ibidem, p. 29).



Recorte 1. Exemplo de “inflexões melódicas” (notas circuladas). Trecho do choro Flor Amorosa de Joaquim Antônio Callado. Compassos 26 e 27. Anexo 1.

As “inflexões melódicas” são, portanto, fórmulas predominantes na composição da melodia do choro tradicional. Almada (2006), citado por Clímaco (2008), contribui para a sua definição dizendo que as “inflexões melódicas”

herdadas da cultura européia, geram linhas melódicas que caminham evidenciando a sucessão de desenhos sonoros ascendentes e descendentes, geralmente em graus conjuntos, às vezes interagindo com um salto, que formam composições com as notas do arpejo, pequenas células melódicas que recebem o nome de apogiaturas, bordaduras, notas de passagem, notas escapadas, antecipadas, suspensões, dentre outras” (ALMADA, *apud* CLÍMACO p. 319).

Referente ainda à melodia, sem perder de vista a sua constituição a partir de “inflexões melódicas”, já no final do século XIX e início do século XX, o gênero choro foi marcado pelo virtuosismo e pela improvisação. Isso aconteceu de tal forma, que ainda é considerado por músicos virtuosos da atualidade de difícil execução, como é o caso da cavaquinista Luciana Rabello. Essa musicista observa:

É natural que quando você procura uma música nacional que desenvolva o seu talento, você procura o choro, por ser uma música muito difícil, muito virtuosística, exigir muita disciplina, muito estudo, ela acaba sendo a escola dos músicos brasileiros. (RABELLO *apud* KAURISMAKI, 2000)

de terça. 2. Bordadura, que ornamentam uma única nota em graus conjuntos. 3. Suspensão, onde uma nota é mantida antes da sua resolução, geralmente é resolvida de modo descendente. 4. Retardo, é uma suspensão de modo ascendente. 5. Apojuatura, é precedida por salto e deixada por grau conjunto. 6. Escapada, frequentemente usadas em sequência para ornamentar uma linha escalar. 7. Dupla bordadura, é uma combinação de uma escapada seguida de apojuatura. 8. Antecipação, antecipa de modo conjunto a tônica do próximo acorde. 9. Pedal, É uma nota sustentada que começa como uma nota do acorde, torna-se uma Nota Melódica conforme a harmonia muda e, finalmente, termina como uma nota do acorde quando a harmonia fica em conformidade com ela. Todas essas informações foram retiradas do site < http://www.clem.ufba.br/bordini/cons/n_mel/n_mel.htm >.

Autores como Neves (1977), Cazes (1999) e Filho e Silva (1998), também destacam a característica ligada ao virtuosismo relacionada ao gênero. Neves (1977) faz várias referências a essa característica, dentre elas, está aquela em que afirma que o choro se constitui em “um gênero musical dos mais complexos, exigindo de seus intérpretes altas qualidades musicais, o que impede a sua abordagem por músicos que não preencham estas exigências” (Ibidem, p. 21). Observa ainda que “a construção melódica do choro é tributária instrumental de seus autores. É bem natural que instrumentistas como Callado ou Nazareth colocassem suas músicas no limite das possibilidades dos instrumentos” (Ibidem, p. 22). Com esta afirmação, além de estabelecer diálogo com Luciana Rabello, conversa também com Cazes (1999), quando este autor, ao comentar sobre a polca “Flor Amorosa” de Callado, pondera que o estilo virtuosístico da peça se deve ao fato do compositor dominar seu instrumento (Ibidem, p. 25).

Neves (1977), abordando outro aspecto relacionado à melodia no choro, agora citando Luis Heitor, relaciona o virtuosismo do gênero à performance improvisatória do jazz. Segundo esse autor, “(...) a música do choro é mais virtuosística [que o jazz], mais concertista e mais pobre harmonicamente como colorido orquestral do que a música do *Jam Session*²⁹” (HEITOR, *apud* NEVES, 1977, p. 23). Já Filho e Silva (1998), também citando o jazz, enfocam a questão rítmica junto ao virtuosismo, ao afirmarem que “a influência da música africana, que não atingiu com tanta firmeza o jazz norte-americano, contribuiu para a riqueza rítmica do choro e seu virtuosismo” (Ibidem, p. 204). As melodias, referência importante do virtuosismo no choro, ponto de partida e suporte das improvisações, outra característica importante do gênero, são constituídas por figuras de valor de rápida execução, como por exemplo, semicolcheias em compassos de denominador quatro e síncofes, que muitas vezes resultam hemíolas³⁰.

No tocante aos instrumentos solistas, que se incumbem da melodia no choro, evidenciando o seu caráter virtuosístico e improvisatório, a flauta, conforme Cazes (1999) e Diniz (2003), sobretudo através da influência e do trabalho pioneiro como solista de Joaquim Callado, foi considerada um dos primeiros instrumentos solistas do gênero. Geralmente uma das oitavas era mais aproveitada para o improviso, embora o flautista pudesse tocar/improvisar nas duas oitavas. Dentre os principais executantes desse instrumento no final

²⁹ É o ato de convidar algum músico para improvisar durante o show. No Brasil é conhecido como “dar uma canja”.

³⁰ Hemíola - Quando o acento é deslocado do tempo forte, dando a impressão de mudança de compasso.

do século XIX, até meados da década de 1960, destaco Joaquim Antônio Callado, Patápio Silva, Agenor Bens e Pixinguinha. O clarinete e o bandolim surgiram também como instrumentos solistas pouco depois da flauta, no entanto, não encontraram dificuldades nesse âmbito, pois possuíam extensão ainda maior. Luis Americano, Severino Rangel, Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, dentre outros, se destacaram nesses instrumentos. Já o cavaco como instrumento melódico solista deve muito, sobretudo, a Waldir Azevedo (BERNADO, 2004). Atualmente muitos cavaquinistas virtuosos conseguem adaptá-lo às melodias mais tradicionais, Henrique Cazes é um desses exemplos.

1.2.4 A harmonia – herança da polca

A harmonia, por sua vez, nos primórdios do gênero choro, não apresenta tanta complexidade quanto o ritmo e a melodia, conforme fundamentação, sobretudo, em Almada (2006). Acordes do campo harmônico da tonalidade principal, com alguns de seus dominantes secundários, poucos empréstimos modais e poucas modulações são as características harmônicas mais comuns, além das principais modulações já vistas. Esse autor afirma ainda que as cadências tanto para o primeiro grau, quanto para os outros acordes do campo harmônico, são estabelecidas, na maioria das vezes, através de frases de quatro compassos³¹. Já Adamo Prince (2010), observa: “(...) as ocorrências harmônicas mais frequentes encontradas são: acordes diatônicos, V7; II V; cadências deceptivas; diminutos; sub V7; II sub V; acordes #IV; acordes de empréstimo modal; poucos acordes auxiliares; raros camuflados; e raríssimos V7/4” (Ibidem, p. 5).

Tendo em vista esses elementos harmônicos que integram a “sintaxe do choro” tradicional, foram elaborados alguns quadros tendo como referência estudiosos como Chediak (1986), Guest (2006), Almada (2006) e Prince (2010). As nomenclaturas aqui utilizadas são remissivas às cadências harmônicas e acordes mais evidenciadas nas polcas (quando o choro era apenas um “modo de tocar”) e choros (quando se tornou um gênero musical) compostos, sobretudo, entre o final do século XIX e a década de 1940. Nos quadros abaixo, os algarismos romanos que estão na parte superior, representam os graus do campo harmônico³² exemplificado, já na parte inferior estão as cifras alfabéticas, muito comum em análises de gêneros como choro, jazz e bossa nova, segundo Ian Guest (2006). Ainda baseado

³¹ “Quadratura” é o nome que se dá a frases de quatro ou oito compassos.

³² A análise harmônica é feita com os números romanos de I a VII, que representam os sete graus da escala maior. São distribuídos respectivamente da seguinte maneira: Tônica, Supertônica, Terça, Subdominante, Dominante, Superdominante e Sensível.

nesses autores utilizarei as “cifras alfabéticas” para evidenciar os acordes executados. Os algarismos romanos serão usados nas análises harmônicas, com a finalidade de mostrar o caminho harmônico de determinado trecho.

Quadro 1: campo harmônico de Dó Maior:

I	II	III	IV	V* ¹	VI	VII* ²
C	Dm	Em	F	G7	Am	B ^o

*¹ geralmente apenas esse grau aparece como téttrade.

*² este acorde é pouco utilizado.

a) as dominantes secundárias³³:

V7/IIIm	V7/IIIIm	V7/IV	V7/V7	V7/VIIm
A7/Dm	B7/EM	C7/F	D7/G7	E7/Am

b) dominantes secundárias na forma diminuta:

Os acordes diminutos, que também têm a função de dominante por causa do trítano³⁴, receberão a nomenclatura do grau que os antecede, porém, com o acidente correspondente ao acorde, assim como está no quadro a seguir:

I ^{#o} /IIIm	II ^o /IIIIm	III ^{#o} /IV	IV ^{#o} /V7	V ^{#o} /VIIm
C ^{#o} /Dm	D ^{#o} /Em	E ^o /F	F ^{#o} /G7	G ^{#o} /Am

Na tonalidade menor, a forma menor harmônica é a mais utilizada.

Quadro 2: campo harmônico de Lá menor:

³³ “Triades ou tédrades diatônicas podem representar uma resolução, que podem ser tensionados por um acorde de dominante. Se esse dominante não pertencer a tonalidade principal, é chamado de *dominante secundário*” (GUEST, 2006, p. 52).

³⁴ “Trítano é uma 4^a aumentada formada por duas notas diatônicas que pertencem a mesma escala” (MED, 2001, p. 54).

Im	II°	IIIaum	IVm	V7	VI	VII°
Am	B°	C5aum	Dm	E7	F	G#°

a) dominantes secundárias mais usadas em choros dessa época:

V7/IVm	V7/V7	V7/VI
A7/Dm	B7/E7	C7/F

Quadro 3: Campo tonal e empréstimo modal

Além da exploração dos acordes de um campo harmônico no tom e modo principal e de suas dominantes secundárias, o choro dessa época já evidenciava, embora de forma discreta, o que é chamado de “empréstimo modal”. Isso significa empregar também acordes do campo harmônico tonal, ou seja, que estão nos campos harmônicos dos tons homônimos do tom original (CHEDIAK, 1986). Assim, pertencem ao campo harmônico tonal de Dó, por exemplo, os campos harmônicos de Dó Maior e Dó menor nas três formas (harmônica, melódica e natural), o que pode ser observado na tabela seguinte:

Quadro 4: campo tonal de dó maior

Dó Maior	I	II	III	IV	V	VI	VII
Dó menor (harm.)	Cm	Dm	Eb	Fm	G7	Ab	Bm
Dó menor (nat.)	Cm	Dm	Eb	Fm	Gm	Ab	Bb

Dó menor (mel.)	Cm	Dm	Eb	F	G7	Am	Bm
-----------------------	----	----	----	---	----	----	----

1.2.5 A “via de mão dupla” – harmonia/melodia

Importante ser dito que a harmonia e a melodia serão aqui percebidas na sua dependência uma da outra, estabelecendo uma “via de mão dupla” na constituição do gênero choro. Se a linha melódica básica já traz uma referência harmônica, a utilização de novas progressões harmônicas e de novas modulações no momento da improvisação vai interferir na melodia que se estabelecerá a partir desse trabalho. Isso remete em parte a Prince (2010), quando observa que “a melodia contém seu ritmo e sugere sua própria harmonia” (Ibidem, p. 4). Por outro lado, a linha melódica também é estabelecida através das notas que formam os acordes, juntamente com as já citadas “inflexões melódicas”, também chamadas de “fórmulas de inflexões”. Almada reforçando essa “via de mão dupla”, lembra “que uma nota qualquer de uma melodia, em relação ao acorde ao qual está associada, pode exercer três tipos de função: pode fazer parte do acorde; ser uma inflexão; ou uma tensão harmônica (nona, décima primeira etc)” (Ibidem, p. 29), ou seja, a melodia e a harmonia estão sempre caminhando juntas. Em seguida Almada diz que essa última função (tensão harmônica) é muito rara em choros da época que está sendo abordada – o choro tradicional. Referente ao uso das “inflexões melódicas” e à harmonia esse autor observa:

com tais fórmulas as linhas melódicas deixarão de ser tão “ingênuas” e harmonicamente óbvias: ganharão o tempero na medida em que faltava para se transformarem em verdadeiras melodias de Choro (Ibidem, p. 29).

A imbricação da melodia/harmonia implicada com o solo, com a improvisação da linha melódica e com o processo de desempenho performático do gênero choro, deixa evidente o papel dos instrumentos de acompanhamento nesse processo.

O violão e o cavaco são de extrema importância para o gênero, principalmente no seu perfil tradicional, pois são responsáveis tanto pela parte harmônica, quanto pela parte rítmica. No período abordado o cavaco tinha a função não só de acompanhar com os acordes, era responsável também por deixar bem característico a “levada” do choro e, quando a percussão ainda não integrava o conjunto, o cavaquinho era quem fazia o papel de sustento rítmico principal para os solistas. Cazes (1988), em seu método para cavaquinho *Escola Moderna do Cavaquinho (1988)*, discorrendo sobre as peculiaridades desse instrumento,

ressalta que devido às suas particularidades timbrísticas, é aquele que mais se equilibra com a percussão.

O violão também é meio de sustentação para os solistas, a diferença do solo realizado nesse recorte de tempo é que enquanto o cavaquinho toca somente notas agudas, o violão é responsável pelos baixos. Dentre os primeiros *performers* que desempenharam esses papéis estão: Nelson Alves e Canhoto – Cavaquinho; Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeira e Arthur de Souza – o Tute – Violão. Tute foi um dos primeiros a introduzir o violão de sete cordas, que permitia fazer um acompanhamento mais encorpado, realizado, sobretudo, pelas cordas mais graves, que executavam frases curtas. Essas frases, muito trabalhadas por esse músico, só vieram a ser mais popularizadas entre os chorões quando Pixinguinha, com o sax-tenor, começou a fazer contrapontos com a melodia usando as notas graves do instrumento. Interessante lembrar que o violão de sete cordas hoje em dia também é usado como instrumento solista. Os precursores desta modalidade de execução foram Raphael Rabelo, Yamandú Costa, Rogério Caetano, dentre outros, que têm se sobressaído nessa posição. Do mesmo modo, apesar do trabalho de acompanhamento ser a principal característica do violão e do cavaquinho no início do século XX, nesta mesma época, nomes como Dilermano Reis e João Pernambuco já compunham polcas e peças próximas ao que hoje em dia pode ser considerado um choro para violão solo. Esse choro é bastante difundido atualmente (CAZES, 1999).

1.3 O processo de improvisação

Segundo os depoimentos históricos de Alexandre Gonçalves Pinto (1978), eram comuns longas improvisações nos encontros dos primeiros chorões. No entanto, o que se percebe nas primeiras gravações do choro (documentos sonoros que se tem em mãos hoje em dia), são apenas algumas variações melódicas, ou seja, ornamentos como grupetos, apogiaturas ou trinados, que aparecem em diferentes pontos da melodia e que não estão na partitura escrita pelo compositor. Isso remete à citação de Paulo Moura (ver p. 40), dialogando também com o Dicionário Grove de Música, quando, ao comentar sobre a improvisação no choro, afirma que improvisar condiz com a “elaboração ou ajustes de detalhes numa obra já existente, ou qualquer coisa dentro desses limites” (Ibidem, p. 450). Já o músico goiano Oscar Wilde³⁵, em entrevista, comentou a respeito: “essas variações sobre o tema também podem ser chamadas de improvisos, pois o tema está sendo mudado, e são coisas que os intérpretes de choro **fazem no momento**”. Essas observações confirmam o fato

³⁵ Entrevista concedida por Oscar Wilde no dia 09 de dezembro de 2011.

de que, apesar de se tratarem de variações, esses processos não deixam também de se consistir em improvisação e que essa improvisação é bem característica do gênero choro desse recorte de tempo analisado.

Por outro lado, uma das principais discussões geradas pela improvisação no choro é sua semelhança ou diferença com o jazz. Autores como Neves (1977), Filho; Silva (1998) e Almada (2006), ao abordarem o choro do final do século XIX e início do século XX, mencionando o processo relacionado ao uso das variações, já apontam distinções entre a improvisação do choro e do jazz. Neves (1977), além de focar o virtuosismo do processo improvisatório como um ponto de encontro entre os dois gêneros, se refere também a uma diferença básica entre eles, observando que

o choro se aproxima do jazz pelo seu caráter improvisativo, que exige dos seus intérpretes perfeito domínio de seus instrumentos (...) O pendor improvisativo necessário ao solista do choro exige, entretanto, outro tanto de seus acompanhantes, que devem sentir as modulações e as respirações a serem preenchidas por uma ‘resposta’” (Ibidem, p. 23).

O músico goiano João Garoto³⁶, por sua vez, também em entrevista, afirmou que “a improvisação no choro está mais ligada ao ritmo, o solista tem que ficar atento às acentuações rítmicas que o violão faz junto com o pandeiro” (GAROTO, 2011). Já Almada (2006), após fazer todo um detalhamento das principais características formais, rítmicas, melódicas e harmônicas do choro, chegou à conclusão de que essas características, a “sintaxe do choro”, conduzem às maneiras peculiares de improvisar no choro tradicional. Esse processo improvisatório, que implica na abordagem da forma Rondó (ABACADA) e também nas “inflexões melódicas” já descritas, diferindo daquele que acontece no jazz, conduz às variações. Segundo esse autor,

o simples fato de a parte A [primeira parte] na execução de um choro convencional ser apresentada por quatro vezes fornece uma boa pista das razões pelas quais os instrumentistas de maior talento tenham se sentido naturalmente impelidos em direção à variação melódica (ALMADA, op. cit, p. 55).

Nesse caso, mesmo se tratando de improvisações relacionadas a “variações” implicadas com “inflexões melódicas”, as implicações harmônicas permanecem agindo nesse processo, tendo em vista que a repetição por três vezes da parte A continua remetendo a linhas melódicas e harmônicas que estabelecem relações harmônicas entre as partes, em

³⁶ Entrevista concedida por João Garoto no dia 05 de dezembro de 2011.

modulações restritas, em notas de tensão que não são trabalhadas harmonicamente como tal e em cadências perfeitas a serem sempre resolvidas nos finais de frase.

1.3.1 O contraponto brasileiro: processo improvisatório peculiar e “via de mão dupla”

Pixinguinha, com o sax-tenor, foi considerado por esses autores abordados como um dos precursores do que tem sido denominado **contraponto brasileiro**, o que remete a um outro aspecto do estilo improvisatório relacionado ao choro. Os contrapontos desse compositor eram baseados em frases curtas realizadas pelo violão de Arthur de Souza – o Tute, considerado um dos primeiros a trabalhar com o violão de 7 cordas no choro (CAZES, 1999), conforme já mencionado. Essas frases eram improvisadas e sempre acabavam em alguma nota do acorde seguinte. No entanto, a parceria com Benedito Lacerda³⁷, segundo Cazes (Ibidem) e as aulas com Irineu Batina³⁸, de acordo agora com André Diniz (2003), se constituíram em elementos fundamentais na configuração do contraponto brasileiro, descrito por Clímaco (2008) da seguinte maneira:

O contraponto brasileiro refere-se a uma forma de improvisação na qual os instrumentos encarregados de acompanhar o solista, dialogam com ele de tal forma, que o resultado é uma performance musical em que melodias diferentes podem ser ouvidas simultaneamente, evidenciando também, nesse contexto, a capacidade musical e virtuosismo dos músicos e dos instrumentos antes deixados em um segundo plano (Ibidem, p. 311).

Por outro lado, os contrapontos de Pixinguinha contribuíram para que surgissem as “baixarias”³⁹, tão características do choro. “Baixaria” é uma palavra muito usada no vocabulário dos chorões, principalmente dos violonistas. Isso se deve ao fato de Horondino José da Silva – o Dino sete cordas – ter pesquisado e adaptado as melodias do sax tenor de Pixinguinha ao violão de sete cordas. Tornou-se com isso um ícone dessa modalidade e as “baixarias” dos violões uma das principais características do gênero. Neves (1977) faz

³⁷ Na década de 1940, Pixinguinha perdeu o emprego na rádio e, com o pouco trabalho em orquestrações, aliado ao excesso de bebida, passou por momentos de dificuldades. Imerso nesse contexto, teve que aceitar a proposta de Benedito Lacerda, conforme mencionado por Cazes (1999): “Lacerda arranjaria gravações e edições para as músicas de Pixinguinha e, em troca, aparecia como parceiro. Fazia parte do compromisso que Pixinguinha não tocasse mais flauta, passando definitivamente para o sax tenor” (Ibidem, p. 76).

³⁸ André Diniz (2003) observa que as aulas com Irineu Batina, que integrava a banda do Corpo de Bombeiros regida por Anacleto de Medeiros, o contato com a prática e experiência desse músico com arranjos que integravam diferentes instrumentos nessa banda, interferiram também no processo de elaboração do contraponto brasileiro.

³⁹ “Baixaria” no choro é o nome que se dá às melodias tocadas pelo baixo do violão de sete cordas contrapondo com a melodia principal.

menção essa a prática observando: “nota-se no acompanhamento do choro a presença quase obrigatória do baixo melódico (baixaria), que chega a ser tão desenvolvido que soa como uma segunda melodia, um contracanto que dialoga com a melodia principal” (Ibidem, p. 22).

Outro intérprete que se destacou com os contrapontos mencionados foi o trombonista Zé da Velha, que costumava dividir solos e contrapontos com o trompetista Silvério Pontes. Atualmente, tanto em regionais⁴⁰ quanto em grupos com formações instrumentais maiores, integrados por bateria, contrabaixo e guitarra ou teclado, e em arranjos de choros para orquestra, pode ser percebida alguma melodia nos instrumentos graves se contrapondo com a principal. A presença mais forte das “baixarias”, no entanto, ainda pode ser constatada nos regionais e nas rodas de choro.

Por outro lado, a “via de mão dupla” novamente se evidencia entre harmonia e melodia na prática desse contraponto brasileiro, uma vez que Pixinguinha improvisava a melodia de acordo com a harmonia executada, o que pode ser comprovado pelo fato do compositor não ter deixado nenhum registro escrito dessas melodias de acompanhamento, apenas gravações. Circunstância que permite ainda a afirmação de que o conhecimento da harmonia e o domínio do instrumento são essenciais para que se criem (improvisem) melodias no baixo, pois estas têm que estar de acordo as notas dos acordes e com as suas tensões. Os acordes invertidos, muitas vezes são consequência da baixaria, sendo comum um mesmo intérprete utilizar inversões diferentes num mesmo choro.

Outra dificuldade de interpretar e improvisar nesse gênero remete à necessidade de comunicação entre solistas e acompanhadores. Ao fazer uma baixaria o violonista tem que ficar atento às respirações do solista e ter conhecimento das cadências e modulações que irão ocorrer, para que não haja equívocos durante a execução da peça (NEVES, 1977), o que demonstra também que a improvisação no choro é coletiva. Nesse contexto pode ser constatado ainda que a vivência e participação em rodas de choro é fator essencial para a formação do músico chorão, além da necessidade de conhecimento musical, que também é adquirido através da vivência nas rodas, o que explica o fato de muitos músicos não terem contato com a teoria musical e, mesmo assim, obter bons resultados e reconhecimento na execução.

Estabelecidas aqui as peculiaridades estilísticas do gênero musical choro - em termos estruturais e de seus processos improvisatórios - que floresceu e se desenvolveu nesse primeiro recorte de tempo estabelecido nessa investigação, final do século XIX até à década

⁴⁰ Regionais – são grupos de choro formados pelos instrumentos mais típicos do gênero, que são: cavaco, violão (de seis e/ou sete cordas), pandeiro e um instrumento solista. Esses conjuntos atuaram no Rádio na sua época áurea: a primeira metade e meados do século XX.

de 1930, o foco passa agora para a performance e para as análises estruturais de obras selecionadas do repertório de dois compositores que a pesquisa bibliográfica e a experiência em rodas de choro possibilitaram perceber como nomes significativos desse período: Joaquim Antônio Callado e Alfredo da Rocha Vianna Filho – o Pixinguinha.

1.4 A performance e o choro que marcaram época

Joaquim Antônio Callado e Alfredo da Rocha Vianna Filho – o Pixinguinha - tiveram um papel importante no desenvolvimento do “modo de tocar” que, sobretudo nas mãos de um deles – Pixinguinha - se tornaria em um dos mais significativos gêneros musicais brasileiros, o gênero choro. Faz parte deste tópico também a análise das transcrições das improvisações feitas por Pixinguinha, pelos “Irmãos Eymard e por Agenor Bens”, esse últimos, intérpretes das primeiras gravações de obras de Callado⁴¹. Isso com o intuito de melhor exemplificar os elementos estilísticos identificados até o momento, conforme já indicado, e já tentar comprovar o aspecto da hipótese que remete à afirmação de que os procedimentos harmônicos têm condições de interferir nos processos de improvisação do choro.

1.4.1 Joaquim Antônio Callado

Os chorões, vindos das bandas, tinham uma vantagem sobre os outros músicos: sabiam ler partituras. Exatamente por isso, grafavam para registro, quando necessário, as melodias criadas no momento da roda de choro. Um dos pioneiros a realizar esse feito, segundo André Diniz (2008), foi o exímio flautista Joaquim Antônio da Silva Callado, considerado hoje o “pai dos chorões”. Segundo esse autor, Callado recebeu esse título por ter “levado sua flauta de ébano ao encontro dos violões e cavaquinhos, além de ter organizado o grupo de músicos populares mais famoso da época – O Choro Carioca, ou Choro do Callado - além de ser autor de quase 70 melodias” (Ibidem, p. 15). Afro-brasileiro, filho de trompetista e mestre de banda, Callado nasceu no Rio de Janeiro em 1848, cidade em que também faleceu em 1880. Iniciou seus estudos musicais aos 8 anos de idade com o compositor brasileiro Henrique Alves de Mesquita⁴². Teve seu primeiro reconhecimento como compositor aos 19

⁴¹ Como não se tem nenhum registro de interpretações de Callado, uma vez que na época em que era vivo não havia gravadoras no Brasil, foram escolhidos registros sonoros de sua música efetivados pelos primeiros intérpretes a realizar esse feito: os Irmãos Eymard com a obra *Flor Amorosa*, gravada em 1902 e Agenor Bens com a obra *Cruzes, minha prima*, gravada em 1914. A Casa Edison, a primeira gravadora do Brasil, foi inaugurada em 1900, dez anos após sua morte.

⁴² O compositor brasileiro Henrique Alves de Mesquita, dezoito anos mais velho que Callado, ganhou nove anos de bolsa em Paris. Na capital francesa chegou a estrear a opereta *La Nuit au Chateau*, sobre libreto de Paul de

anos com a quadrilha *Carnaval de 1867*. Dentre suas principais composições estão *Saudosa*, *Linguagem do Coração* e *Flor Amorosa*, esta última, considerada um dos primeiros choros a serem gravados. Alexandre Gonçalves Pinto (1978), o veterano chorão que vivenciou o “calor das rodas de choro”, no seu histórico livro *O choro – reminiscências de chorões antigos*, revela a importância do flautista fazendo as seguintes reverências: “Callado foi um flauta de primeira grandeza [...] tornou-se um Deus para todos que tinham a felicidade de ouvi-lo” (Ibidem, p. 11). Segundo esse autor, além de ter feito concertos no teatro do Rio, era músico de tocar de primeira vista e de compor qualquer choro de improviso, finaliza dizendo que “Callado, foi o rei da música daquele tempo” (Ibidem, p. 12).

Por outro lado é importante dizer ainda que em 1871, Antônio Callado tornou-se professor de flauta do Conservatório de Música. O seu instrumento, a flauta transversal, chegou ao Brasil por volta de 1859, quando o imperador D. Pedro II resolveu contratar músicos europeus para tocar no palácio, dentre eles, o flautista belga Mathieu-André Reichert. A chegada desse flautista, segundo Cazes (1999), “fez crescer o interesse já existente pela flauta, pois além de ser um virtuose e criador de repertório próprio, ele foi um dos introdutores do sistema Boehm⁴³ da flauta transversal moderna, que abriu novas possibilidades para o instrumento” (Ibidem, p. 23). O primeiro solista do novo gênero que iria surgir nesse contexto, de acordo com esse autor, seria o próprio Callado. Referindo-se à sua capacidade de improvisar, depois de mencionar que duas das principais características do Choro são o improviso e a competição, Cazes (1999) utiliza uma citação da pesquisadora Iza Queiroz Santos para revelar um episódio envolvendo Callado e Reichert, que evidencia essas características

Certa vez, voltando de uma lição, Callado chegou a uma casa de música, trazendo a sua flauta de ébano de cinco chaves. Alguém o convidou para subir, pois Reichert ia tocar para um pequeno auditório. Callado dirigiu-se ao salão. Depois das apresentações de costume, Reichert começou a audição. A música de sua autoria ainda estava em manuscrito. Era difícilíssima. A execução impecável foi muito aplaudida. Reichert, que já ouvira referências sobre Callado, manifestou o desejo de ouvi-lo. Callado não se fez de rogado. Pediu o manuscrito, leu-o ligeiramente e tocou-o de primeira vista de um modo arrebatador. Houve verdadeiro entusiasmo entre os presentes. Callado não quis, porém, parar aí a competição e propôs a Reichert que tocassem juntos. O belga ficaria com a música e ele faria variações. Houve um verdadeiro assombro ante a audácia do mestiço. Mas como se tratasse de um prêmio de honra, os dois iniciaram a execução. Para nosso orgulho, os dois grandes flautistas se igualaram. Inegavelmente

Koch. Ainda em Paris, brilhou com a quadrilha *Soirée Brésilienne*. Em 1871, cinco anos após o retorno ao Brasil, lançou aquele que é considerado o primeiro tango brasileiro: *Olhos Matadores* (CAZES, 1999, p. 24).

⁴³ Sistema moderno da flauta transversal criado em meados do século XIX pelo flautista e compositor Theobald Boehm (PORTO, 2011, disponível em: <http://www.aflauta.com.br/hist/hist.html>).

Reichert era um flautista notável, educado nos grandes centros artísticos da Europa, mas o flautista brasileiro em nada lhe ficava a dever” (SANTOS, 1942, p. 206).

Alexandre Pinto (1978) também faz menção direta à capacidade de improvisação de Callado ao comentar que

Callado foi um músico de primeira grandeza, e ainda hoje é lembrado e chorado pelos músicos desta época, pois as suas composições musicais nunca perdem o seu valor, na sua flauta, quando em bailes, serenatas. Callado tornou-se um Deus para todos que tinham a felicidade de ouvi-lo. [...] Músico para tocar de primeira vista, como também **para compor qualquer choro de improviso**. (Ibidem, p. 10 e 13) [Grifo meu]

Referindo-se ainda à capacidade de improvisação desse músico e sobre a sua influência em um dos mais importantes chorões que interagiram com esse recorte de tempo – Patápio Silva - o veterano Alexandre Pinto (1978) observa: “Patápio, quasi igualava com o imenso flautista Callado [...] Patápio muito o admirando [Callado], estava fazendo tudo para imita-lo, e tanto assim que já fazia um dueto no seu maravilhoso instrumento” (Ibidem, p. 87).

Já Edinha Diniz (1999), remetendo-se também à capacidade de improvisação de Callado, lembra que “dessa ‘improvisação’ nasceu o choro [...] na década de 1870 o chorão (integrante desses conjuntos) lançava mão da música importada e nela introduzia síncopes” (Ibidem, p. 71).

1.4.1.1 A obra

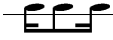
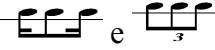




A primeira análise realizada foi da polca *Flor Amorosa*⁴⁴ de Joaquim Antônio Callado, composta em 1880, uma das obras mais executadas pelos chorões atualmente. Além de ser a primeira polca composta por um brasileiro a ser gravada, *Flor Amorosa* possui elementos musicais semelhantes aos das polcas europeias e das músicas compostas e executadas pelos chorões no final do século XIX. Segundo Cazes (1999), “as composições de Callado mostram sua preocupação com o virtuosismo e a com exploração de recursos da flauta, porém os acompanhamentos originais demonstram pouco interesse pela harmonia e uma falta quase total de preocupação com o arranjo” (Ibidem, p. 25). Neves (1977) afirma que “a construção melódica do ‘choro’ é tributária do virtuosismo instrumental de seus autores. É

⁴⁴ Como na época ainda não existia um gênero musical chamado “Choro”, *Flor Amorosa* era intitulada polca. Atualmente é chamada de choro, pois sua forma e construção rítmica harmônica e melódica é similar às composições que receberam o título de “Choro”. Por isso utilizarei sempre esse termo para as obras que no contexto do “modo de tocar” do chorões, entre o final do século XIX e meados da década de 1920, foram denominadas polcas.

bem normal que instrumentistas como Callado ou Nazareth colocassem suas músicas no limite das possibilidades dos instrumentos” (Ibidem, p. 22). O mesmo autor observa ainda que “encontramos em muitas outras obras interessante alternância da região aguda e grave, o que revela preocupação na variação do timbre” (Ibidem, p. 22). Pode ser considerado, portanto, que a maioria dos compositores escreveu melodias para seu instrumento, porém, cada *performer* teve condições de fazer uma adaptação da melodia, arranjos puderam ser feitos, como pôde ser constatado com Anacleto de Medeiros na “Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro”, que teve de adaptar composições de Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth para instrumentos como clarinete, trompete ou trombone (Ibidem, p. 23).

- *Flor Amorosa*⁴⁵

O choro *Flor Amorosa* possui a forma Rondó, três partes, nomeadas A, B e C. A parte A é aquela que deve ser repetida entre as outras partes, contrastantes, o que resulta a estrutura AA-BB-A-CC-A e Coda, conforme já abordado. Essa era a estrutura formal comum até a década de 1930, o período em que Pixinguinha compôs os choros *Carinhoso* e *Lamentos*, com apenas duas partes. As valsas, *schottisches* e polcas de Callado e seus contemporâneos seguiam esse padrão formal.

A sua rítmica, como já dito por Cazes (1999), determina um caráter virtuosístico, revela os padrões de fraseado sobre o qual Seve (2010) observa: “na música brasileira, uma das suas figuras características, a *síncope* , está, em sua interpretação, entre  e  [...] Outra figura característica – sobretudo na polca e no choro  é executada com exatidão em andamentos *ligeiros*, mas tende a ser modificada para  ou  em andamentos mais *lentos*” (Ibidem, p. 11). Os Compassos 3 e 4 trazem a síncope, primeira variação do tresillo, segundo Sandroni (2001) e os compassos seguintes 5 a 8 evidenciam de forma clara a base contramétrica que caracteriza a música brasileira, resultante da hibridação dos sistemas rítmicos europeu e africano, segundo esse autor.

A melodia da parte A é iniciada por um cromatismo⁴⁶, seguido na maioria das vezes por notas pertencentes aos acordes executados, assim como mostra os compassos iniciais do

⁴⁵ É importante lembrar que as melodias e cifras apresentadas foram retiradas do livro VITALLE, Irmãos. **O Melhor do Choro Brasileiro, volume I**. Irmãos Vitale. São Paulo. 1998.

⁴⁶ Esse cromatismo, nesse período, corresponde a uma simples execução de notas cromáticas ascendentes ou descendentes, na qual as notas tem como função principal a ‘passagem’, fato que não é semelhante ao cromatismo característico do jazz, que se dá por meio de intervalos de segunda menor e apojiaturas.

Recorte 2. Interessante observar também que a presença de inflexões melódicas se dá sob a forma de antecipações, sobretudo, nos compassos 5 e 7.

Recorte 2. *Flor Amorosa*. Joaquim Antônio Callado. Análise melódica da parte A. Compassos 1 ao 12. Anexo 1.

Já a parte B, apesar de começar novamente com um cromatismo, apresenta uma particularidade: as notas dos tempos fortes, que estão circuladas, são notas dos acordes, o que está de acordo com o que Almada (2006) diz sobre a formação da melodia e que pode ser constatado no Recorte 3. Os compassos 13, 14, 15, 17 e 19 mostram a base contramétrica.

Recorte 3. *Flor Amorosa*, Joaquim Antônio Callado. Análise melódica da parte B. Compassos 10 ao 18. Anexo 1.

A parte C possui características semelhantes aos das partes anteriores, porém, aqui o número de inflexões melódicas⁴⁷ é maior, conforme pode ser observado nas notas assinaladas do Recorte 4. A síncope característica, acentuando o processo contramétrico, é evidenciada nos compassos 23, 27 e 31, assim como o ritmo colcheia mais duas semicolcheias⁴⁸ e vice versa, que se evidencia nos compassos 24, 28 e 32.

⁴⁷ Nos compassos 23 e 31 a nota “dó”, não faz parte do acorde de Gm, mas faz parte da cadência II – V7 → I do tom de Fá maior, por isso não é marcada como inflexão, pertence ao contexto harmônico visto.

⁴⁸ Esse ritmo é característico da polca.

Recorte 4. *Flor Amorosa*, Joaquim Antônio Callado. Análise melódica da parte C. Compassos 22 ao 37. Anexo 1.

Em choros como *Flor Amorosa*, de tonalidade maior, conforme já assinalado por Almada (2006), as modulações mais comuns entre as partes são para tons vizinhos e, neste caso, a tonalidade é de Dó maior. A parte B (Recorte 3) está em Lá menor e a parte C (Recorte 4) em Fá maior, isto é, houve uma modulação, respectivamente, para o VI e para o IV graus do campo harmônico (Dó maior). São inúmeros os choros, desse período enfocado, que apresentam essas características e, dentre outros possíveis exemplos, destaco: *Boêmio* de Anacleto de Mendeiros; *Escorregando* de Ernesto Nazareth; *Primeiro Amor* de Patápio Silva; *Vou Vivendo* de Pixinguinha; *Na glória* de Ary dos Santos e Raul de Barros. Quando o choro está numa tonalidade menor (geralmente no modo menor harmônico), a parte B muda para o III grau do campo harmônico da tonalidade principal (se o tom é Ré menor, a segunda parte fica em Fá maior, por exemplo). Na parte C, na maioria dos casos, a modulação é para o homônimo maior, ou seja, se o tom é Ré menor, a modulação acontece para Ré maior. *Cochichando* de Pixinguinha; *Odeon* de Ernesto Nazareth; dentre outros, são alguns exemplos.

A análise harmônica⁴⁹ da parte A do choro *Flor Amorosa* revela uma grande quantidade de cadências resolvidas sempre em quadraturas. O único dominante secundário está no compasso 5, que pode ser observado no Recorte 5. Ainda no mesmo compasso o acorde Gm menor, neste caso, é apenas representante de uma cadência II – V7 → I⁵⁰.

⁴⁹ Para a análise harmônica foram utilizados algarismos romanos (representando os graus dos acordes), que estão localizados acima da cifra alfabética. O hífen (-) aparece apenas quando houver cadência de segundo grau com o quinto. A seta (→) indica que uma cadência, seja primária ou secundária, está sendo resolvida.

⁵⁰ Uma cadência muito comum na tonalidade principal é a do II grau – V7 grau → I. Nas dominantes secundárias também é corriqueiro este tipo de finalização ou inicialização de frase. Chediak (1986) e Guest (2006) são autores que podem ser consultados a esse respeito, possuem importantes trabalhos nessa área.

Recorte 5. Flor Amorosa, Joaquim Antônio Callado. Análise harmônica da parte A. Compassos 1 ao 12. Anexo 1

Considerando que a tonalidade é de Lá menor, a sequência de acordes é muito semelhante àquela que acontece na parte A, embora mais simplificada, pois apenas os IV e V graus estão sendo utilizados, conforme expostos nos compassos 12, 13, 14, 16 e 17 do Recorte 6.

Recorte 6. Flor Amorosa, Joaquim Antônio Callado. Análise harmônica da parte B. Compassos 10 ao 18. Anexo 1.

Já na parte C (Recorte 7), agora em Fá maior, o primeiro compasso evidencia o acorde $F\#\circ$, um acorde que ainda não havia aparecido durante a obra. Esse acorde tem a mesma função de um dominante por causa do seu trítono. Prince (2010), o define como “acorde diminuto sobre o grau VII (de função dominante) que tem sua resolução no I grau [ou no grau na qual o trítono se resolveria]” (Ibidem, p. 32). O intervalo de quarta aumentada ou quinta diminuta que formam o trítono estão nas notas fá# e dó, tensão resolvida no acorde de Sol menor, conforme ilustra a Figura 6.

Harmonic analysis for measures 22 to 37:

- Measure 22: I F, I^o/II F^o → II G m
- Measure 23: V7 C7, I F, V7 C7
- Measure 24: I F, III A m, V7/III E7 → III A m, V7 C7
- Measure 25: I F, I^o/II F^o → II G m
- Measure 26: V7 C7, I F, I F, V7/IV F7 → IV B^b, IVm (empréstimo modal) B^bm
- Measure 27: I F, V7 C7, I F
- Measure 28: I F, V7 C7, I F
- Measure 29: I F, V7 C7, I F
- Measure 30: I F, V7 C7, I F
- Measure 31: I F, V7 C7, I F
- Measure 32: I F, V7 C7, I F
- Measure 33: I F, V7 C7, I F
- Measure 34: I F, V7 C7, I F
- Measure 35: I F, V7 C7, I F
- Measure 36: I F, V7 C7, I F
- Measure 37: I F, V7 C7, I F

Recorte 7. Flor Amorosa, Joaquim Antônio Callado. Análise harmônica da parte C. Compassos 22 ao 37. Anexo 1.



Figura 6. Acordes de F^o e Gm, ilustrando o trítone e sua resolução.

No compasso 28 e no compasso 34, respectivamente, aparecem dois dominantes secundários, que podem ser observados também no Recorte 7. Outra característica bastante percebida até aqui é a inversão dos acordes. Os compositores desde essa época, até os dias atuais, se preocupam em fazer um caminho com graus conjuntos através das notas mais graves do violão.

▪ Flor amorosa e improvisação

A transcrição de um trabalho de improvisação, observado a partir da performance do choro *Flor Amorosa* de Joaquim Antônio Callado, foi realizada tendo em vista a gravação dos Irmãos Eymard⁵¹ (Faixa 1. Anexo 2) de 1902, realizada pela Casa Edison. Os prováveis

⁵¹ Conjunto musical que fez gravações na Casa Edison, no começo do século XX. Formado provavelmente por requinta, clarineta, violão, flauta e tuba. Não há registros dos nomes dos componentes, porém sua importância está nas primeiras gravações de valsas e polcas que iriam ser consideradas como clássicos da música popular brasileira (<http://www.dicionariompb.com.br/grupo-dos-irmaos-eynard>, acesso em outubro de 2011).

instrumentos utilizados nessa gravação, segundo André Diniz (2008) foram: “clarinete, requinta, violão, flauta e tuba” (Ibidem, p. 105). Durante a audição da gravação foi possível perceber apenas as variações melódicas (improvisos) do instrumento solista, provavelmente o clarinete (a qualidade do áudio não permite a percepção exata do timbre do instrumento), o que foi transcrito e pode ser observado nos Recortes 8, 9 e 10.

O que pôde ser constatado nesse trabalho de improvisação, foi a ocorrência de pequenas variações melódicas, o que está de acordo com as teorias de Almada (2006), já mencionadas, além de estar também em diálogo com a definição do Dicionário Grove de Música (ver p. 17). Outra ocorrência percebida foi a antecipação de frases, que ocorre no compasso 5, quando o arpejo acorde de C é antecipado e nos compassos 6 e 7, onde as notas dos respectivos acordes são precedidas de um tom ascendente. Essas mesmas características podem ser observadas nos mesmos Recortes 8, 9 e 10.

Recorte 8. Transcrição da improvisação colhida na análise da performance dos Irmãos Eymard. Choro *Flor Amorosa*. Joaquim Antônio Callado. Parte A. Compassos 1 ao 9. Transcrição do pesquisador.

Recorte 9. Transcrição da performance dos Irmãos Eymard. Choro *Flor Amorosa*. Joaquim Antônio Callado. Parte B. Compassos 10 ao 18. Transcrição do pesquisador.

Recorte 10. Transcrição da performance dos Irmãos Eymard. Choro Flor Amorosa. Joaquim Antônio Callado. Parte C. Compassos 22 ao 30. Transcrição do pesquisador.

Puderam ser constatadas algumas variações em que apenas apoiaturas e grupetos com arpejos foram utilizados, revelando que as notas executadas pertencem ao respectivo acorde e que outras inflexões melódicas não aconteceram, o que pode ser visto nos trechos assinalados com uma seta nos recortes 8, 9 e 10. Pôde ser percebido também que há semelhanças rítmicas e melódicas nas variações presentes nas três partes. A base contramétrica se evidencia nos compassos 1, 4, 5, 8 e 9 da parte A (recorte 8), nos compassos 12, 13, 14 e 16 da parte B (recorte 9) e nos compassos 25 a 29 da parte C (recorte 10), embora diluída pelo virtuosismo do processo improvisatório.

A próxima obra analisada, a polca *Cruzes, minha prima*, foi composta em 1875, possui também caráter virtuosístico e características harmônicas semelhantes àquelas que caracterizam o choro *Flor Amorosa*.

- *Cruzes, minha prima*⁵²

Apesar de estar também na forma Rondó, há neste choro (polca) uma particularidade na parte A. Foi constatado que essa parte está subdividida em duas seções - A1 e A2. O fato das duas seções pertencerem à mesma parte, mesmo apresentando ritornelos, é evidenciado pela tonalidade semelhante. Além disso, as demais partes, que não apresentam subdivisões, estão de acordo com os padrões harmônicos/formais das composições dessa época, ou seja, as modulações entre as partes se equivalem. No aspecto rítmico, há a predominância de síncopes e semicolcheias, o que torna a peça de difícil execução, e pode ser exemplificado nos Recortes 11, 12 e 13. Nos mesmos recortes as inflexões melódicas foram marcadas, o que pode ir ao encontro do que Almada (2006) observou a respeito das melodias

⁵² A melodia e cifra dessa peça foi extraída pelo próprio pesquisador, pois não foi encontrada nenhuma edição da mesma.

das composições do gênero, ou seja, são baseadas em arpejos de acordo com o acorde executado, somados às notas que não pertencem aos mesmos, ou seja, a grande parte das “inflexões melódicas”. O recorte 11 indica que as inflexões aparecem aqui tanto em execuções de graus conjuntos quanto nos arpejos, porém ainda mais em arpejos do que na obra *Flor Amorosa*. Esse recorte evidencia também que a síncope característica aparece com mais constância nessa obra, nos compassos 1, 2, 8, 11, 12, 13, 15 e 16, acentuando o caráter contramétrico.

Recorte 11. *Cruzes, minha prima*. Joaquim Callado. Inflexões melódicas da parte A (seções A1 e A2). Compassos 1 ao 18. Anexo 1.

Já no Recorte 12, apenas o cromatismo assinalado no compasso 27, pode ser considerado um elemento estrutural diferente em relação ao que foi analisado até agora na peça. A síncope característica se apresenta nos compassos 22, 23, 24, 26, 30, 31, 32 e 34, novamente acentuando o caráter contramétrico da obra.

Recorte 12. *Cruzes, minha prima*. Joaquim Callado. Inflexões melódicas da parte B. Compassos 19 ao 35. Anexo 1.

No Recorte 13, a grande incidência da síncope (Compassos 45, 47, 49, 53, 55 e 57) se mostra junto a figuras rítmicas características da polca - colcheia e duas semicolcheias – (Compassos 44, 46, 48, 52, 54 e 56). A base contramétrica pode ser observada.

Recorte 13. Cruzes, minha prima. Joaquim Callado. Inflexões melódicas da parte C. Compassos 44 ao 59. Anexo 1.

A harmonia desse choro (polca) é semelhante à harmonia do choro (polca) *Flor Amorosa*, isto é, há uma incidência de cadências perfeitas, sempre resolvidas nas quadraturas e poucas dissonâncias nos acordes. Sua tonalidade é de Dó maior e suas modulações são as seguintes: parte B – Lá menor; parte C – Fá Maior, todas essas são tons vizinhos da sua tonalidade principal. Na parte A (seções A1 e A2) há a presença de dois dominantes secundários nos compassos 6 e 8, conforme o Recorte 14. No entanto, um elemento novo se evidencia nesse trecho, um acorde que, segundo autores como Guest (2006) e Prince (2010), substitui o acorde de dominante (primário ou secundário). Na análise, ainda conforme esses autores, esse elemento recebe a nomenclatura “subV7⁵³”. O acorde de Db no compasso 16 do Recorte 14 tem essa função, porém não é resolvido na tonalidade principal.

⁵³ Segundo Prince (2010, p. 24), “o acorde SubV7 (substituto da dominante) tem função dominante por possuir trítonos semelhantes”. No acorde de G7, as notas que geram o trítono são as notas “fá” e “si” e no acorde de Db, são as notas “fá” e “dób”, o mesmo trítono, portanto, e é por isso, que o último acorde pode substituir G7 quando a resolução for para o acorde de C, assim como ocorre em *Cruzes, minha prima*.

Recorte 14. *Cruzes, minha prima*. Joaquim Callado. Análise harmônica da parte A. Compassos 1 ao 19. Anexo 1.

Nas partes B e C existem ainda mais cadências perfeitas⁵⁴. Os dominantes secundários estão apenas nos compassos 24, 26 e 32 da parte B, conforme o Recorte 15 e nos compassos 50 e 56 da parte C, de acordo com o Recorte 16.

Recorte 15. *Cruzes, minha prima*. Joaquim Callado. Análise harmônica da parte B. Compassos 19 ao 35. Anexo 1.

⁵⁴ Finalização de frase onde são executados os acordes de V7 grau e I grau (nesta sequência) sem inversões.

45

II Gm V7 C7 I F V7/V G7

51

II Gm V7 C7 --> I F II Gm V7 C7 --> I F V7/IV F7

57

IV B^b I F V7 C7 I F V7 C7

Recorte 16. *Cruzes, minha prima*. Joaquim Callado. Análise harmônica da parte C. Compassos 44 ao 59.

▪ *Cruzes, minha prima* e improvisação

A transcrição do trabalho de improvisação do choro (polca) *Cruzes, minha prima*, teve como referência a gravação do flautista Agenor Bens⁵⁵ e do pianista Artur Camilo, realizada no ano de 1914 (Anexo 2. Faixa 2). Esse trabalho evidencia um diálogo com a música erudita, tendo em vista os *rallentandos* sempre no mesmo lugar (como se estivesse escrito na partitura, assim como acontece na música dessa dimensão cultural), o que mostra outro e peculiar processo de hibridação cultural (Canclini, 2003). Poucas variações melódicas puderam ser notadas. Nesta interpretação as variações que ocorrem são mais de articulação do que rítmicas, melódicas ou harmônicas. Os exemplos estão nas repetições das partes A1 e A2 em que, na primeira vez (Recortes 17a e 18a), Agenor Bens faz uma articulação mais linear e, na repetição (recorte 17b e 18b), vários *staccatos*. A parte B e C não foram apresentadas por não apresentarem variações. Por outro lado, a mesma incidência de síncopes características que acentuam a base contramétrica pode ser observada nos Recortes 18a e 18b.

⁵⁵ Agenor Bens nasceu no dia 23 de setembro de 1870 na cidade de Cordeiro – RJ. Formou-se em flauta na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. Segundo Pinto (1936/1978) “tocava com esplendor na sua flauta, que era de novo sistema (...) tocava todos os choros dos grandes flautas antigos e também modernos” (Ibidem, p. 83). É citado também por Cazes (1999) como um dos grandes flautistas do início do século XX. Foi um dos primeiros a gravar o choro (polca) *Flor Amorosa*.

7

Recorte 17a. Transcrição da performance de Agenor Bens. Polca Cruzes, minha prima de Joaquim Antônio Callado. Parte A1. 1ª vez Compassos 1 ao 9. Transcrição do pesquisador.

7

Recorte 17 b. Transcrição da performance de Agenor Bens. Polca Cruzes, minha prima de Joaquim Antônio Callado. Parte A1. Repetição 1 ao 9. Transcrição do pesquisador.

13

Recorte 18a. Transcrição da performance de Agenor Bens. Polca Cruzes, minha prima de Joaquim Antônio Callado. Parte A2. 1ª vez. Compassos 10 ao 18. Transcrição do pesquisador.

13

Recorte 18b - Transcrição da performance de Agenor Bens. Polca Cruzes, minha prima de Joaquim Antônio Callado. Parte A2. Repetição. Compassos 10 ao 18. Transcrição do pesquisador.

Como pôde ser constatado, as improvisações referentes às primeiras gravações realizadas desses choros (polcas), aconteceram, sobretudo, a partir de variações melódicas trabalhadas com as notas dos arpejos dos acordes ligados ao campo tonal da obra e com “inflexões melódicas”. Isso corrobora as observações de Almada (2006) e a constatação de que existe uma “via de mão dupla” estabelecida entre a improvisação da melodia e os procedimentos harmônicos utilizados.

Na análise dessas duas obras de Callado, puderam ser evidenciados os processos de hibridação cultural que estiveram na base do choro do período em questão, o diálogo com a harmonia, a melodia e a estrutura formal oriundos do contato, nesse momento, sobretudo, com a polca, uma das danças de salão que chegaram ao Brasil na segunda metade do século XIX. Do mesmo modo, a interação com a cultura afro-brasileira, com o sistema rítmico contramétrico que já trazia o diálogo com a África/Europa também pôde ser constatado, indicando que o choro floresceu já acentuadamente híbrido nesse cenário e que continuaria se caracterizando como tal nas mãos de outro compositor que deixou seu nome na história da música popular brasileira: Alfredo da Rocha Vianna Filho – o Pixinguinha.

1.4.2 Alfredo da Rocha Viana Filho – o Pixinguinha

Maestro e talentoso flauta que repercutiu as nossas glórias musicas no Estrangeiro e que, deixo de innumera-las pois, que o público conhece-todas não só pelo Rádio, como também em muitas festas de Chôros que se exibem nesta Cidade Maravilhosa onde é apreciado e ovacionado pela maneira admirável com que sabe executar o que é nosso, quero dizer com isto que é um filho que sabe honrar a tradição de seu pae [Alfredo Vianna] no círculo dos Chorões (Pinto, 1936/1978, p. 21-22).

Alexandre Gonçalves Pinto (Ibidem) fala dessa maneira sobre Pixinguinha, no seu já citado livro – *O choro – reminiscências de chorões antigos*. Nascido em 23 de abril de 1897, no Rio de Janeiro, Alfredo da Rocha Vianna Filho – o Pixinguinha - é considerado por vários estudiosos do gênero, dentre eles Cazes (1999) e Diniz (2003), como um dos maiores chorões brasileiros de todos os tempos. Foi criado na pensão de seu pai, Alfredo Viana, uma casa em que aconteciam as tradicionais rodas de choro carioca e que, por isso mesmo, recebia nomes respeitados da música brasileira como Quincas Laranjeira, Luís de Souza, Juca Kalut e até mesmo o internacionalmente reconhecido compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. Seu primeiro professor de música foi um dos inquilinos dessa pensão, o trombonista e compositor Irineu de Almeida, que teve oportunidade de ver Pixinguinha exhibir o seu virtuosismo desde

criança, inclusive, executar na flauta o choro (polca) “Língua de Preto” de Honorino Lopes, considerada pelos flautistas uma peça de difícil execução.

Pixinguinha atuou como profissional antes mesmo de completar quatorze anos, numa casa de chope na Lapa chamada *La Concha*. Pouco depois, foi levado pelo violonista Arthur de Souza – o Tute –, para substituir o renomado flautista Antônio Maria dos Passos na Orquestra do teatro Rio Branco. Segundo Cazes (1999), “na orquestra, Pixinguinha foi demonstrando sua vocação para o improviso e acrescentando umas ‘bossas’ que não estavam na partitura, mas agradaram ao maestro” (Ibidem, p. 53). Esse mesmo autor observa ainda, que só após trabalhar como músico em diversos cinemas, teatros, e de já ter feito algumas gravações de obras de outros compositores⁵⁶, Pixinguinha gravou, em 1917, o primeiro disco com suas próprias composições. Dentre elas estavam a valsa *Rosa* e o tango *Sofre porque queres*, que já traziam algumas inovações, principalmente harmônicas e, por esse motivo, eram anunciadas como tango, mesmo sendo maxixes (Ibidem, p. 56). A partir daí Pixinguinha começou a se destacar não só como intérprete, mas também como compositor e principal propagador do choro.

Em 1919, apareceu liderando o grupo *Os Oito Batutas*, formado pelos músicos Donga no violão, China na percussão (Irmão de Pixinguinha), Nelson Alves no cavaquinho, Raul Palmieri também no violão, Luís Pinto da Silva no bandola e reco-reco, Jacob Palmieri no pandeiro e José Alves Lima no bandolim e ganzá. Em fevereiro de 1922, *Os Oito Batutas*, agora com 7 integrantes, embarcaram para a França, circunstância que fez com que se tornassem um dos primeiros conjuntos musicais brasileiros a divulgar a música popular brasileira, sobretudo o maxixe, no cenário internacional. O grupo tinha sido convidado para tocar em uma casa de dança em Paris, onde se apresentavam inúmeras orquestras típicas oriundas de vários países, todas elas chamadas de *jazz-bands*. É importante lembrar, no entanto, que essa expressão não deve ser confundida com a linguagem musical *jazz*, já que Segundo Cazes (1999), “a partir da década de 10, todo tipo de conjunto popular que quisesse parecer moderno passou a se intitular *jazz-band*” (Ibidem, p. 61). O mesmo autor cita o exemplo de uma *jazz-band* de Santa Catarina, regida por Aldo Krieger (pai do compositor Edino Krieger), cujo repertório contém polcas, valsas e marchas de influência alemã. Além disso, os gêneros executados pelas *jazz-bands* americanas da época eram o shimmy e o ragtime (adaptações da polca).

⁵⁶ Nessa época Pixinguinha já havia gravado obras de seu mestre Irineu de Almeida, por exemplo, e já havia gravado com o Grupo Choro Carioca.

Essas observações são importantes, nesse contexto de abordagem da vida e da obra de Pixinguinha, o líder dos *Oito Batutas*, porque, ainda de acordo com Cazes, “a estruturação da linguagem musical jazzística ainda engatinhava em 1922 e, portanto, a tão decantada influência do jazz recebida pelos Batutas teve mesmo de se restringir ao instrumental e à indumentária” (Ibidem, p. 61). Quanto às transformações que se apresentaram na instrumentação, a hipótese mais aceita é a de que o saxofone, banjo-violão e banjo-cavaquinho (que substituíram a flauta, violão e cavaquinho na época), possibilitavam uma maior projeção sonora.

Esse grupo foi, portanto, um dos primeiros grupos de música popular a ter uma visibilidade nacional e a trazer nas gravações que realizou algumas músicas que receberam a denominação “Choro”. Essa circunstância já revelava indícios de novos processos identitários que apontavam para a transformação do “modo de tocar”, que até então vigorava, em um novo gênero musical. Henrique Cazes destaca o momento acrescentando: “partindo da música dos chorões (polcas, schottisch, valsas etc) e misturando elementos da tradição afro-brasileira, da música rural e de sua variada experiência profissional como músico, Pixinguinha aglutinou ideias e deu ao Choro uma **forma musical definida**” (Ibidem, p. 57) [Grifo meu]. André Diniz (2003), comentando também esse contexto, observa que

Pixinguinha conferiu **personalidade** e **identidade** ao choro, edificando-o como um **gênero musical**. A partir da herança dos chorões do século XIX e da tradição afro[brasileira], produziu a mais importante obra chorística de todos os tempos. A habilidade na flauta fez das suas interpretações o apogeu da história da flauta brasileira. Como compositor do gênero nos deixou incontáveis preciosidades: “Sofre porque queres”, “Naquele tempo”, “Um a zero”, “Carinhoso”, “Rosa”... (Ibidem, p. 26-27). [Grifos meus].

Quanto à estruturação do choro de Pixinguinha, que passou também a apresentar obras de duas partes, ao invés da tradicional estrutura de três partes (forma Rondó), autores como Filho e Silva (1998) observam ainda que apesar da forma ser a mesma do jazz, os choros “Carinhoso” e “Lamentos”, compostos entre 1916 / 1917 e 1928, respectivamente, não foram influenciados por esse gênero musical americano, com o qual os *Oito Batutas* e Pixinguinha entraram em contato, sobretudo, na França. Os autores argumentam que em primeiro lugar, o gênero norte-americano foi realmente ativo no Brasil somente a partir da década de 1930, em segundo, a instrumentação, em especial o banjo e saxofone não conseguiram muito sucesso no gênero, e em terceiro, a principal evidência, é o fato de que o próprio Pixinguinha, em entrevista registrada no Museu de Imagem e do Som, não tenha sequer citado o jazz. Pixinguinha afirmou, nessa ocasião, que

o Carinhoso foi composto por volta de 1916 e 1917. Naquela época, o choro tinha que ter três partes. Às vezes, a terceira parte era a melhor. A gente pensava que a inspiração havia terminado e surgia a terceira parte bem mais bonita. Então, eu fiz Carinhoso e o encostei. Tocar esse choro naquele ambiente? Ninguém iria aceita-lo. Quando eu fiz o Carinhoso, era uma polca lenta. Naquele tempo tudo era polca, qualquer que fosse o andamento. Tinha polca lenta, polca ligeira etc. O andamento do Carinhoso era o mesmo de hoje e eu o classifiquei de polca lenta ou polca vagarosa. Mais tarde mudei para chorinho. Outros o classificam de samba. Alguns preferiram choro estilizado. Houve uma quinta classificação – o samba estilizado – que eu coloquei para fins comerciais. Se eu fizesse o Carinhoso hoje, o chamaria de choro lento. Não tem nada de mais. (PIXINGUINHA, *apud* FILHO E SILVA, 1998, p. 87).

O mesmo autor reafirma que Pixinguinha não foi influenciado pelo jazz, dizendo: “tudo isto leva à certeza de que *Carinhoso* foi composto antes que a Original Dixieland Jazz Band tivesse levado à cena o primeiro disco de *jazz*, no mesmo ano de 1917. Não seria possível, nessas condições, que *Carinhoso* fosse influenciado por algo que ainda não existia” (Ibidem, p. 88). Naquela época (após as viagens), os choros *Carinhoso* e *Lamentos* “foram recebidos com estranheza pelo público porque já se diferenciavam muito claramente do formato dos choros que se faziam até então” (CLÍMACO, *op. cit.*, p. 120). No entanto, de acordo com Cazes (1999) e Marta Rosseti (1987)⁵⁷, não há indícios do sucesso dos Batutas em Paris, o que reforça a hipótese de que uma possível influência do jazz não existiu. A viagem que lhes rendeu fama e prestígio internacional foi a turnê para a Argentina no final daquele mesmo ano (1922).

Pixinguinha foi contratado em 1929 pela gravadora *Victor*, onde exerceu o papel de orchestrador de discos e maestro da Orquestra Victor Brasileira. Trabalhou ali por cerca de dez anos e depois na Rádio Mayrink Veiga, como arranjador, perdendo o emprego na década de 1940. Reabilitou-se de uma séria crise econômica, após a parceria com o flautista Benedito Lacerda⁵⁸, em que teve que tocar o saxofone, num contexto que foi de extrema importância na criação do já mencionado “contraponto brasileiro”. Juntos, gravaram aproximadamente 34 discos entre os anos 1945 a 1948. Pixinguinha continuou trabalhando até o ano de 1973, ano de seu falecimento. Atualmente, de acordo com André Diniz (2003),

⁵⁷ Pesquisadora da Universidade de São Paulo, escreveu a tese “Os Brasileiros em Paris nos Anos 20” (BATISTA, 1987).

⁵⁸ Benedito Lacerda é natural de Macaé – RJ, nasceu no dia 13 de março de 1903. Tocou flauta desde os oito anos de idade e aos dezessete ingressou no Instituto Nacional de Música. Em 1922 entrou para a carreira militar, atuando como músico, no entanto, deixou essa carreira em 1927, quando passou a integrar orquestras de cinemas e de teatros, obtendo muito sucesso. Era destaque por onde passava, o que possibilitou que tocasse com diversos nomes da música popular brasileira como Francisco Alves, Carmem Miranda, dentre outros (Enciclopédia da música brasileira: samba e choro/editor Marcos Marcondes; seleção dos verbetes: Zuzá Homem de Mello. – São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000, p. 131-133).

“Pixinguinha é a maior referencia na história da música popular brasileira até metade do século XX. Foi, e ainda é, louvado por musicólogos e músicos do calibre de Tom Jobim, Chico Buarque e Villa-Lobos” (Ibidem, p. 26).

1.4.2.1 A obra⁵⁹

Pixinguinha compôs duas categorias de choro durante a sua vida musical. A primeira, integrada pelas composições nos moldes dos choros já analisados. A segunda, quando começou a inovar, a compor choros com estruturas formais diferentes daquelas comentadas até aqui, que passaram a evidenciar algumas modulações que até então não eram comuns. Por esse motivo, duas peças desse compositor foram selecionadas para serem analisadas nesse trabalho, correspondendo, cada uma, respectivamente, a cada uma dessas categorias comentadas. São elas: *Naquele tempo* (1934) e *Lamentos* (1928).

- *Naquele Tempo*

O choro *Naquele tempo*, mesmo composto em 1934, período posterior à turnê dos *Oito Batutas* no exterior, possui características semelhantes aos choros analisados até aqui, tanto na estrutura formal, quanto nos seus elementos musicais (ritmo, melodia e harmonia). *Naquele tempo* evidencia a macro-forma rondó e, na sua configuração rítmica, apresenta uma predominância de semicolcheias e algumas quiálteras de três na parte B (Compassos 19 e 20; 27 e 28 do Recorte 20) e na parte C (Compasso 53 do Recorte 21), o que revela uma peça de difícil execução para os solistas. Suas melodias, dentro do previsto por Almada (2006), são baseadas nos arpejos dos respectivos acordes, acrescentados de inflexões melódicas, conforme já pode ser observado. Nos recortes que serão apresentados a seguir, as inflexões melódicas estarão circuladas, e as demais notas pertencentes aos acordes aparecerão sem marcas. No referente ao ritmo, a parte A apresenta sequências de semicolcheias (Recorte 19) e, a parte B, quiálteras construídas sobre essa figura (Recorte 20). A base contramétrica pode ser constatada nos compassos 44, 45, 49, 50 e 52 (Recorte 21)

⁵⁹ Todas as melodias e cifras de Pixinguinha foram extraídas do livro VITALE, Irmãos. **O Melhor de Pixinguinha**. São Paulo. 1997. O pesquisador apenas as editou em um software de computador com o fim de somente padronizar as imagens na dissertação.

Recorte 19. Choro *Naquele Tempo* de Pixinguinha. Inflexões melódicas da parte A. Compassos 1 ao 9.

Recorte 20. Choro *Naquele Tempo* de Pixinguinha. Inflexões melódicas da parte B. Compasso 19 ao 22.

Recorte 21. Choro *Naquele Tempo* de Pixinguinha. Inflexões melódicas da parte C. Compassos 38 ao 53.

As modulações entre as partes revelam o padrão da época, referente às obras na tonalidade menor. Neste choro, o tom é Ré menor, a parte B modula para o terceiro grau Fá maior (do campo harmônico de ré menor), e a parte C está no homônimo maior, Ré maior, conforme evidenciado nos Recortes 19, 20 e 21, respectivamente. Nos Recortes 22 ao 24, a análise harmônica indicará que o caminho dos acordes passa, sobretudo, pelos acordes do campo harmônico das suas tonalidades e por suas dominantes secundárias. Alguns casos de empréstimo modal acontecerão, conforme pode ser observado no compasso 31 do Recorte 23

e no compasso 50 do Recorte 24, porém, não haverá nenhuma modulação fora daquelas que ocorriam nos choros convencionais desse período.

Recorte 22. Choro *Naquele tempo* de Pixinguinha. Análise harmônica da parte A. Compassos 1 ao 17.

Recorte 23. Choro *Naquele tempo* de Pixinguinha. Análise harmônica da parte B. Compassos 19 ao 34.

I V7 I V7/II -->
 D A7 D B7

II Em Em7 V7 A7 II Em V7 I V7 I V7
 Em A7 D A7 D A7

I II V7/IV --> I Empréstimo I V7/II --> II V7
 D Am D7 G Gm D/F# B7 Em A7

I V7/II --> II V7
 D B7 Em A7

Recorte 24. Choro *Naquele tempo* de Pixinguinha. Análise harmônica da parte C. Compassos 35 ao 53.

A cifra utilizada para ilustrar os recortes anteriores foi baseada na edição que integra o livro *Chorinho – O melhor de Pixinguinha* da editora Irmãos Vitale (1997). A análise possibilitou perceber o uso constante de dominantes secundárias que, neste choro, aparecem com mais constância do que nos outros (aparecem em quadraturas mais longas). O aparecimento do acorde de $Cm6/Eb^{60}$ no compasso 6 e 14 do Recorte 22, se deve ao fato da edição ter passado por um processo de atualização harmônica. Autores como Almada (2006), Seve (1999) e Prince (2010), confirmam que essas dissonâncias eram pouco vistas nas edições mais antigas.

Por outro lado, na sua *performance*, Pixinguinha teve uma atuação que pode ser percebida a partir de duas categorias: uma primeira como flautista e uma segunda como saxofonista. Como flautista investiu nos solos e improvisações, já como saxofonista, tendo em vista a parceria com Benedito Lacerda (década de 1940), iniciou um período em que o contraponto era seu principal objetivo, o que foi evidenciado nas gravações da época. A seguir serão analisadas transcrições de improvisos de Pixinguinha como saxofonista nos choros *Naquele tempo e Lamentos*, e como flautista no choro *Urubu Malandro*.

⁶⁰ Este acorde está analisado como II grau numa cadência II-V7→I, sendo que o V7 é uma dominante secundária, pois as suas notas são as mesmas do acorde de $Am7(b5)$, que é realmente o acorde de segundo grau de Gm , acorde este que é resolvido no compasso 14.

▪ ***Naquele Tempo e improvisação***

As duas próximas transcrições (recortes 25 e 26) foram extraídas de uma coletânea chamada *Pixinguinha e Benedito Lacerda*, que traz gravações originais realizadas entre 1946 e 1950. Está em evidência nessas transcrições, o “contraponto brasileiro” característico da *performance* do compositor, sobretudo, com o saxofone. Tanto na parte A quanto na parte B há um uso constante das inflexões melódicas, o que, possivelmente, se deve ao fato da melodia apresentar muitos graus conjuntos. Outra característica bastante evidente é que as notas dos acordes (tônica ou inversões) ficam em foco nos tempos fortes, conforme pode ser observado nos Recortes 25 e 26. A parte C não foi transcrita, porque Pixinguinha realiza a melodia principal sem variações melódicas.

The image shows a musical score for Recorte 25, consisting of three staves of music in 2/4 time. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The chords above the staff are: A7, Dm, A7, Dm, C m6/E♭, D7, Gm. The second staff starts at measure 7 and has chords: E7, A7, A7, Dm, A7, Dm, C m6/E♭, D7. The third staff starts at measure 14 and has chords: Gm, Dm, A7, Dm. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Recorte 25. Transcrição de improviso/contraponto⁶¹ de Pixinguinha em *Naquele Tempo*. Parte A. Compassos 1 ao 16. Transcrição do pesquisador.

As semicolcheias e colcheias pontuadas e semicolcheia continuam prevalecendo nesse choro, embora a contrametricidade revele de forma característica nos compassos 21, 22, 27 e 30 do Recorte 26.

⁶¹ Ao transcrever os contrapontos de Pixinguinha, irei chamá-los de improviso/contraponto, pois, conforme já foi visto, se trata também de um processo improvisatório.

Dm F A7 D m D7 G m C7
 21 F E m7(b5) A7 D m G7 G m C7 F A7 D m D7 G m
 28 E m7(b5) A7 D m B^bm F/A D7 G m C7 F
 34 F

Recorte 26. Transcrição de improviso/contraponto de Pixinguinha em *Naquele Tempo*. Parte B. Compassos 19 ao 34. Transcrição do pesquisador

- *Lamentos*

O choro *Lamentos*, composto em 1928, período em que o grupo *Os Oito Batutas* estava em turnê internacional pela Argentina, foi alvo de críticas por parte dos músicos e apreciadores do choro no final da década de 1920, por apresentar peculiaridades que ainda não haviam sido vistas nesse período, como, por exemplo, a estrutura formal A – B e Coda (que também servia de introdução). Essa estrutura formal era integrada por 24, 16 e 8 compassos, respectivamente, o que fazia com que se assemelhasse ao jazz norte-americano, o que não impediu Tinhorão (1998) de comentar que o jazz

chegou no Brasil no início da década de 20. Uma de suas primeiras aparições foi marcada pela apresentação do *jazzista* Harry Kosarim no Rio de Janeiro e São Paulo, **entretanto, somente anos mais tarde, o gênero americano veio a se consolidar mais intensamente no Brasil**” (Ibidem, p. 266). [Grifo meu]

O choro *Carinhoso*, que evidenciava uma estrutura formal semelhante, sofreu as mesmas críticas de possíveis influências do jazz. Cazes (1999) e Filho e Silva (1998), se juntando a Tinhorão (1998), como já foi mencionado, não concordam com essa influência no choro nesse momento da cultura brasileira, acreditando que se ela ocorreu, restringiu-se apenas ao instrumental e à indumentária (CAZES, 1999, p. 61).

A análise do choro *Lamentos* revelou que a melodia da parte A, diferente de outras composições de Pixinguinha, não é composta apenas de figuras rítmicas ligeiras sequentes, mas também de síncopes e semicolcheias entremeadas de mínimas, semínimas e colcheias, sem muitos saltos e com arpejos referentes aos acordes. Logo no primeiro compasso dessa seção, já pode ser percebida uma dissonância que aparece na melodia, ou seja, a nota “mi”, que não faz parte do acorde de Ré maior que está sendo executado no compasso inteiro. Além dessa nota, outras dissonâncias aparecem nos primeiros compassos, conforme pode ser observado no Recorte 27. A parte B apresenta figurações mais rápidas do que a parte A, os graus conjuntos são os elementos distintos dessa seção, e a Coda possui características semelhantes às dos outros choros, como a utilização de arpejos com notas de passagem, o que pode ser constatado na abordagem dos recortes 28 e 29, respectivamente⁶².

A análise do ritmo já evidencia forte contrametricidade do início ao fim da parte A (Recorte 27). Na parte B aparece de forma mais suavizada no início, em que predomina uma sequência de semicolcheias, retornando de forma acentuada no trecho final (recorte 28).

The musical score for Recorte 27, Choro *Lamentos* de Pixinguinha, shows the melodic analysis of part A (measures 1 to 25). The score is in G major, 2/4 time. It features a melody with various rhythmic patterns and chord progressions. Chords are indicated below the staff: D, D°, D, F#m7(b5) above the staff; B7, Em7, C#m7(b5), F#7, Bm, C#7, F#, D#m7, G#7, C#7 below the staff; F#7, B7, E7, A7, D, D7, G, Gm, D, Bm7 below the staff; Em, A7, D below the staff. Arrows point to dissonances, and circles mark arpeggios.

Recorte 27. Choro *Lamentos* de Pixinguinha. Análise melódica da parte A. Compassos 1 ao 25.

⁶² Nos recortes mencionados esses elementos estruturais estão marcados da seguinte maneira: as dissonâncias com uma seta, os arpejos sobre os acordes com um círculo e os graus conjuntos da parte B sublinhados.

B m B m7M B m7

Muitos graus conjuntos

31 B m B7 Em Em7M Em7 Em C#m7(b5)

37 F#7 B m B m/A G F#7 Simples cromatismo B m

Recorte 28. Choro *Lamentos* de Pixinguinha. Análise melódica da parte B. Compassos 28 ao 44.

⊕ D D7 G D B m

Coda

66 E7 A7 D D7 G D B m E7 A7 D

Recorte 29. Choro *Lamentos* de Pixinguinha. Análise melódica do Coda ou introdução. Compassos 63 ao 72.

A observação da harmonia desse choro evidenciou ainda, na parte A, uma modulação para uma tonalidade que não pertence ao campo harmônico, enfatizada por notas pertencentes aos acordes na melodia, o que pode ser observado no Recorte 30. No segundo compasso, o acorde de D^o é um diminuto auxiliar, que também tem função de dominante do primeiro grau (GUEST, 2006). Observe que nos compassos 14 e 15, as notas marcadas com um círculo são notas arpejadas dos respectivos acordes, o que evidencia uma ênfase para a modulação. A partir do segundo tempo do compasso 20 começa a ocorrer a volta para o tom de origem Ré maior, através do uso de uma dominante secundária e uma cadência II – V7 → I.

D D° D $\text{F}\#\text{m}7(\text{b}5)$

$\text{V}7/\text{II}$ II II $\text{V}7/\text{VI}$ VI modulação $\text{V}7$ I VI $\text{V}7/\text{IV}$ $\text{V}7$
 $\text{B}7$ $\text{E}m7$ $\text{C}\#\text{m}7(\text{b}5)$ $\text{F}\#\text{7}$ $\text{B}m$ $\text{C}\#\text{7}$ $\text{F}\#$ $\text{D}\#\text{m}7$ $\text{G}\#\text{7}$ $\text{C}\#\text{7}$

9 modulação para o tom de origem - RéM
 $\text{V}7/\text{VI}$ $\text{V}7/\text{II}$ $\text{V}7/\text{IV}$ $\text{V}7$ I $\text{V}7/\text{IV}$ I $\text{IVm} - \text{e.m}$ I VI
 $\text{F}\#\text{7}$ $\text{B}7$ $\text{E}7$ $\text{A}7$ D $\text{D}7$ G $\text{G}m$ D $\text{B}m7$

16 II $\text{V}7$ I $\text{V}7$
 $\text{E}m$ $\text{A}7$ D $\text{F}\#\text{7}$

23 1. 2.

Recorte 30. Choro *Lamentos* de Pixinguinha. Análise harmônica da parte A. Compassos 1 ao 25.

Na parte B, em Si menor, conforme indica o Recorte 31, a harmonia não foge dos padrões composicionais utilizados até o momento, isto é, segue as cadências sempre resolvidas dentro do campo harmônico do tom e o uso de dominantes secundárias, geralmente nos finais de cada quadratura, conforme pode ser observado nos compassos 31, onde o acorde de B7 é dominante secundário do próximo acorde – Em, pertencente ao campo harmônico de Bm; nos compassos 36 e 37 ocorre uma cadência II → V7 - I. Essa mesma ação é repetida nos compassos 47, 52 e 53 do mesmo Recorte 31.

I
 B m B m7M B m7
 $V7/IV \rightarrow IV$
 B m B7 E m E m7M E m7 E m II
 C#m7(b5)
 $V7$ I VI $V7$ I
 F#7 B m B m/A G F#7 B m
 $V7/IV \rightarrow IV$
 B m7M B m7 B m B7 E m E m7M E m7
 II $V7$ I VI $V7/IV \rightarrow V7$
 E m C#m7(b5) F#7 B m B m/A G C#7 F#7
 I $V7$
 B m F#7 B m A7
 1. 2. *L*

Recorte 31. Choro *Lamentos* de Pixinguinha. Análise harmônica da parte B. Compassos 28 ao 44.

Já no Recorte 32, que evidencia a Coda, aparecem apenas dominantes secundários (Compassos 63 e 67) e a cadência para a tonalidade principal (Compassos 66 e 67; 70 e 71), elemento estrutural bastante utilizado no final de peças tonais.

I $V7/IV \rightarrow IV$ I V
 \oplus D D7 G D B m
Coda
 $V7/IV \rightarrow V7$ I $V7/IV \rightarrow V7$ I I V $V7/IV \rightarrow V7$ I
 E7 A7 D D7 G D B m E7 A7 D
 66

Recorte 32. Choro *Lamentos* de Pixinguinha. Análise harmônica da Coda ou Introdução. Compassos 63 ao 72.

• **Lamentos e improvisação**

Na transcrição do choro *Lamentos*, cujo áudio foi extraído de um vídeo gravado em 1969, disponível no site < <http://www.youtube.com/watch?v=98gYhQixXwo> >⁶³, Pixinguinha executa no saxofone uma parte da melodia e faz acompanhamento em alguns momentos, contrapontando com o tema principal. Apenas a parte A foi transcrita por ser a única que possui variações melódicas. O Recorte 33 evidencia algumas marcações dessas variações. A base contramétrica é bastante utilizada na parte A da improvisação (Recorte 33).

D D° D F#m7(b5)

9 B7 Em F#7 Bm C#7 F# D#m7 G#m7 C#7

16 F#7 B7 E7 A7 D D7 G Gm D Pequeno contraponto

Recorte 33. Transcrição de improviso em *Lamentos*. Pixinguinha. Parte A. Compassos 1 ao 22. Transcrição do pesquisador.

D D° D F#m7(b5)

8 B7 Em F#7 Bm C#7 F# G#m C#7 F#7 B7

16 E7 A7 D D7 G Gm D Bm Em A7

Recorte 34. Transcrição de improviso/contraponto em *Lamentos*. Pixinguinha. Repetição da parte A. Compassos 1 ao 22. Transcrição do pesquisador.

⁶³ Não foi encontrada nenhuma gravação de *Lamentos* em data próxima à sua composição. Porém, os elementos detectados nessa interpretação está coerente com a sintaxe do choro tradicional.

Pixinguinha deu preferência as notas dos respectivos acordes na maioria do trecho. Apenas no compasso 12 (recorte 34) que a ênfase ficou em uma nota dissonante (nota si, sétima do acorde C#7). Isso é uma evidência da sintaxe do choro tradicional.

Na repetição da parte A está explícito uma riqueza em variações melódicas, que estão sendo realizadas com apoiaturas que se misturam com inflexões e arpejos. Já a construção do contraponto vai ao encontro do que Almada (2006) observou sobre a constituição das melodias do choro tradicional de um modo geral, ou seja, são arpejadas, e muitas vezes aparecem as “inflexões melódicas”, complementando os arpejos. Em alguns momentos Pixinguinha utiliza notas longas, conforme evidenciado, sobretudo, no Recorte 34. A base contramétrica também é bem evidente nessa parte.

- ***Urubu Malandro: um caso peculiar de improvisação***⁶⁴

A obra *Urubu Malandro*, sempre presente nas rodas de choro, composta no início do século XX por Louro e João de Barro, foi gravada pela primeira vez em 1914 pelo próprio compositor e, em 1923, pelo grupo *Os Oito Batutas*. A última foi a escolhida para a análise. É integrada por duas partes mais curtas e possui letra. A escolha dessa obra e de sua gravação nesse trabalho se deu por dois motivos: primeiro, a harmonia tem apenas uma cadência; segundo, ela se constitui em um dos poucos registros que se tem de improvisos longos que aconteceram naquela época. Em *Urubu Malandro* apenas quatro acordes (F, D7, Gm e C7)⁶⁵ são utilizados durante toda a obra, ou seja, acontece um procedimento harmônico que ainda não havia sido apresentado até então. O Recorte 35 evidencia um trecho do improviso de Pixinguinha em *Urubu Malandro* (partitura 5. Anexo 1. Faixa 3. Anexo 2).

⁶⁴ Já a melodia e cifra de *Urubu Malandro*, bem como a transcrição do trecho improvisado foram feitos pelo pesquisador.

⁶⁵ Análise harmônica do choro *Urubu Malandro*: o tom é Fá maior; o acorde D7 é dominante secundário de Gm, segundo grau do campo harmônico da tonalidade. Na sequência ocorre uma cadência II → V7 – I, sendo que o V7 é o acorde de C7 que é resolvido no tom de Fá maior.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 21-26) is labeled 'Tema' and includes chords: F, Gm, C7, F, D7, Gm, C7, F, D7, Gm, C7. The second system (measures 27-30) is labeled 'Improviso' and includes chords: F, D7, Gm, C7, F, D7, Gm, C7. The third system (measures 31-35) includes chords: F, D7, Gm, C7, F, D7, Gm, C, F, and is labeled 'Tema' at the end. A triplet of eighth notes is marked with a '3' at the bottom of the final measure.

Recorte 35. Trecho da transcrição de improviso de Pixinguinha em Urubu Malandro. Transcrição completa no Anexo 1. Transcrição do pesquisador.

O improviso começa com arpejos, e o ritmo varia entre síncopes e semicolcheias. Utiliza glissandos e *frullatos*⁶⁶, técnicas muito comuns entre os flautistas. O mais curioso é que sempre volta ao trecho da melodia principal. Chego então à consideração de que Pixinguinha utilizou vários recursos melódicos e rítmicos nas melodias dos choros na construção de seu improviso, além de explorar bastante o que o instrumento tinha a oferecer (o que não era tão característico nas gravações da época).

1.5 Os processos resultantes dos primeiros encontros

Enfim, já estabelecido um esboço do cenário histórico do choro, de suas características estilísticas e improvisatórias, faço agora algumas reflexões sobre o cenário brasileiro da segunda metade do século XIX e início do século XX, que fomentou os processos identitários relacionados aos processos de hibridação cultural com os quais o choro interagiu.

Num primeiro momento, esse gênero musical interagiu com a herança européia, através das danças de salão, mais precisamente da polca, com todas as suas peculiaridades harmônicas e formais, conforme explanado por Cazes (1999) e André Diniz (2003;2008); com a herança africana, com o sistema contramétrico, definido por Sandroni (2001). Num segundo momento, no início do século XX, interagiu com o contexto inicial do Rádio, com a música americana, com a França e com a Argentina, através das viagens dos *Oito Batutas*, que possibilitaram um contato maior com outros gêneros e dimensões culturais, segundo Cazes (1999) e Tinhorão (1998), dentre outros autores.

⁶⁶ *Frullato* consiste em uma técnica estendida para flauta, na qual a vibração contínua dos lábios ou da garganta é seu principal requisito (DALGEVAN, 2009).

Essas circunstâncias, num primeiro momento, forjaram processos identitários diversos que evidenciaram “um modo de tocar” que acontecia em um ambiente de afeto e confraternização, de demonstração de virtuosismo e capacidade musical (CLÍMACO, 2008), um “modo de tocar” as danças de salão européias que esses chorões apreendiam acompanhando as danças nos salões da elite e levavam para a “Cidade Nova”. Nesse novo contexto, conforme Cazes (1999), André Diniz (2003) e Edinha Diniz (1999), ressignificavam essas danças, ao fazerem interagir com ela o lundu, a já híbrida dança que trazia a marca das práticas brasileiras em interação com a cultura africana.

Por outro lado, num segundo momento, o trabalho dos chorões com a improvisação e com os tratamentos harmônicos a ele relacionados no século XX levaram à percepção de outro processo identitário, àquele que possibilitou a criação do gênero musical choro. Levou à percepção de transformações no cenário brasileiro que já indicavam o início de outras interações culturais, de outro estilo de vida relacionado à atividade desses músicos, que passaram a interagir nesse período, a partir de 1922, com o Rádio, (CAZES, 1999), com uma multiplicidade de outros gêneros musicais, mas, sobretudo, com a possibilidade de profissionalização, o que já pôde ser observado com as viagens do grupo *Oito Batutas*. Esse grupo foi um dos primeiros conjuntos musicais ligados à dimensão cultural popular a se profissionalizar no país, e, nessa condição, a viajar para o exterior, conhecer outras realidades culturais, conforme aconteceu em Paris e na Argentina (TINHORÃO, 1998).

O cenário era outro, portanto, e as interações culturais e oportunidades diversas que conduziram à criação de um novo gênero musical, possivelmente conduziram também ao contraponto brasileiro. Outros processos identitários aconteceram no universo dos chorões, que interferiram no seu “modo de tocar”, de improvisar (veja o contraponto brasileiro) e de trabalhar com os procedimentos harmônicos, conforme foi observado em alguns gêneros analisados. Suas práticas e a estrutura de sua música evidenciavam, portanto, que novos processos identitários, implicados mais uma vez com hibridação cultural, estavam acontecendo. As aspirações e contatos desse grupo, reveladas através de suas práticas e obras, portanto, nesse momento, eram outras, embora trazendo resíduos importantes de outro tempo, do mesmo modo em que expunham a latência do porvir.

Revelavam, assim, representações que evidenciavam a sua interação também com uma estrutura cultural mencionada por Castoriadis (1995) e Freire (1994), plena de um “tempo múltiplo”, forjada pelo residual, pelo atual e pela latência do por-vir, conforme pôde ser observado na análise da obra *Lamentos*. Refletindo sobre essa coexistência de tempo múltiplo (significados residuais, atuais e latentes) na dinâmica social e em tudo que lhe é

inerente, referindo-se especialmente à música, percebida como um suporte representativo dessa sociedade, Freire observa:

Tempo e significado são inseparáveis nessa proposta [...], ou melhor, tempo e significados, pois o que se propõe aqui é exatamente a preservação dessa convivência múltipla que, esquematicamente, pode ser expressa em três níveis de análise: significados residuais (re-significados), significados atuais e latentes (Ibidem, p. 128)

Enfim, através de sua música e de uma prática musical em que o estilo improvisatório esteve relacionado à prática harmônica, ajudando a constituir processos identitários ligados à hibridação cultural, o que mais uma vez remete a Hall (2000) e Canclini (2003), a uma herança cultural diversa capaz de revelar uma estrutura cultural plena de um tempo múltiplo, dentre outros elementos, as músicas e práticas dos chorões evidenciaram dois diferentes processos identitários já nesse primeiro recorte de tempo abordado.

PARTE II

OUTROS ENCONTROS, OUTRAS SIGNIFICAÇÕES, OUTRAS CONFIGURAÇÕES ESTILÍSTICAS: UM MOMENTO DE TRANSIÇÃO

Quando o Choro se tornou um gênero musical, entre a década de 1920 e 1930, sobretudo, com Alfredo da Rocha Viana - o Pixinguinha - passou a ser encontrado em vários espaços, tanto nas casas de chorões ou botequins quanto nas Rádios e Teatros de Revista. Essa proliferação proporcionou um maior índice de comercialização do gênero, conseqüentemente, aumentou também o número de profissionais envolvidos na sua divulgação. Tinhorão (1998) afirma que a comercialização da música popular⁶⁷ começou no fim do século XIX, “através da venda de partituras para piano, o que envolvia um complexo de interesses limitado: o do autor, o do editor-impressor da música e o dos fabricantes de instrumentos musicais” (Ibidem, p. 259). Esse autor designa o aparecimento das gravações no início do século XX como um dos principais meios de ampliação da **produção musical**, tanto na sua base **artística** quanto **industrial**. Sobre o surgimento de cada uma dessas bases, argumenta:

a primeira [surgiu], através da profissionalização dos cantores (solistas ou dos coros), da participação mais ampla de instrumentistas (de orquestras, bandas e conjuntos em geral) e do surgimento de figuras novas (o maestro-arranjador e o diretor artístico); a segunda [surgiu], através do aparecimento das **fábricas** que exigiam capital, técnica e matéria-prima. (Ibidem p. 259). [Grifo meu].

Tinhorão usa o termo “música produto” quando aponta para a produção industrial da música popular. Observa que a “a música produzida para reprodução mecânica (gramofones e ‘rolos de pianos’) acelerou grandemente a pesquisa tecnológica, a parte material da produção musical tendeu a crescer”. Assim, aponta a relação artista/comércio ocorrida nas primeiras décadas do século XX como fator de “transformação da música popular em fórmulas fabricadas para a venda e a progressiva dominação do mercado

⁶⁷ O autor utiliza esse termo quando se refere às polcas, lundus, choros e demais gêneros executados ou consumidos pela população no final do século XIX e início do século XX. Sandroni (2001) comenta também o momento em que essas obras musicais floresceram em grande quantidade e a arbitrariedade com que eram denominadas, chegando muitas vezes a receber nomes duplos como, por exemplo, Polca-Lundú.

brasileiro pela música importada dos grandes centros europeus e da América do Norte” (Ibidem, p. 260).

2.1 O aparecimento do rádio: um elemento novo no cenário

Além dos discos, outro importante meio de divulgação da música dos chorões foi o **Rádio**. Autores como Cazes (1999), Diniz (2003) e Tinhorão (1998) apontam para esse meio de comunicação como um fator determinante para a propagação da música popular brasileira. Tinhorão afirma que a partir da década de 1920 vários gêneros musicais considerados “de origem popular” se expandiram muito, chegaram até à classe média através dos arranjos de Pixinguinha nas gravações realizadas com a Orquestra Vitor Brasileira. Essa expansão “foi favorecida logo em inícios da década de 1930 pelo aparecimento de rádios providos de válvulas elétricas de amplificação, que permitiam uma recepção muito mais clara, através de alto-falantes” (Ibidem, p. 314). O autor lembra ainda que, com a rádio, “a música popular brasileira iria dominar o mercado durante todo o período de Getúlio Vargas (1930-1945), em perfeita coincidência com a política econômica nacionalista de incentivo à produção brasileira e a ampliação do mercado interno” (Ibidem, p. 315). Relata que essa música teve no governo de Getúlio Vargas uma considerável participação na vida política do Brasil, podendo mesmo ser considerada

símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o novo projeto econômico implantado com a Revolução de 1930: ao criar em 1935 o programa informativo oficial chamado “A Hora do Brasil”, o governo fez intercalar na propaganda oficial números musicais com os mais conhecidos cantores, instrumentistas e orquestras populares da época, antecipando-se, nesse ponto, ao próprio Departamento de Estado norte-americano e seu programa “A Voz da América” (Ibidem, p. 315).

Isso remete aos autores Castoriadis (1995), Chartier (1990) e Pesavento (2002) quando alegam que a música serve de “suporte representativo” das significações de uma sociedade, implicadas com o Imaginário nas suas três dimensões: a real, a utópica e a ideológica. Implicações simbólicas ligadas à dimensão ideológica, portanto, que podem ser observadas através do episódio em que o presidente Getúlio Vargas autorizou a realização de um programa de rádio em 29 de janeiro de 1936, destinado a mostrar aos alemães um pouco de música popular brasileira. O presidente tinha como finalidade neutralizar imposições norte-

americanas⁶⁸ através da ameaça de um aprofundamento das relações com a Alemanha (TINHORÃO, 1998, p. 315).

Referindo-se a esse mesmo contexto, Diniz (2003) relata que a primeira aparição do rádio “foi em 1922 na comemoração do centenário de nossa Independência, e o discurso foi do então presidente da República Epitácio Pessoa” (Ibidem, p. 31). Segundo esse autor, o rádio tornou-se o primeiro meio de comunicação de massa que dava acesso “ao entretenimento e à divulgação de valores políticos e culturais”. As principais rádios da época considerada “Época de Ouro do Rádio” (1930-1945) foram a Rádio Mayrink Veiga e a Rádio Nacional, essa última, incorporada ao governo pelo então presidente Getúlio Vargas em 1935, passou a ter uma força política muito grande, o que aumentou a suas possibilidades de divulgação e difusão, inclusive, da música popular brasileira.

Por outro lado, o surgimento do Rádio e das “Rádios” acarretou uma série de outros benefícios no meio musical e, dentre eles, a contratação de músicos, maestros e arranjadores e o nascimento de vários conjuntos de choro conhecidos como “regionais”. Segundo Cazes (1999), o nome regional “se originou de grupos como Turunas Pernambucanos e mesmo Os Oito Batutas, que, na década de 20, associavam a instrumentação de violões, cavaquinho, percussão e algum solista a um caráter de música regional” (Ibidem, p. 85). Os grupos de músicos nordestinos ou que se vestiam à sua maneira, portanto, se tornaram comuns nesse período.

Os relatos desses autores confirmam também a capacidade de improvisação que os chorões demonstravam nas programações das Rádios, que eram todas feitas ao vivo. Cazes (Ibidem), citando o acordeonista e arranjador Orlando Silveira, observa que “quando havia algum problema e falhava a programação, o regional era chamado e muitas vezes o cantor dizia o tom e nós entrávamos tocando sem conhecer a música, fazendo introdução na hora, harmonizando na hora” (Ibidem, p. 85). Já André Diniz (2003), comenta: “Falhou a programação, ouvia-se logo o grito do apresentador: ‘ô regional, ô regional, improvisa aí qualquer coisa!’” (Ibidem, p. 32).

O regional que mais se destacou foi o grupo do flautista Benedito Lacerda, composto por ele, por Canhoto no cavaquinho, e por Dino e Meira nos violões. Quando

⁶⁸ Em 1935, segundo Tinhorão (1998), “ao ser praticamente obrigado por pressões políticas e financeiras a assinar com os Estados Unidos um acordo de reciprocidade econômica desfavorável ao Brasil, Getúlio Vargas procurou contrabalançar a capitulação com a assinatura de acordo de compensações com a Alemanha, que lhe permitia obter divisas com a exportação de produtos sem interesse para os americanos, como o arroz, a carne e o algodão. E, então, como parte de um jogo de astúcias políticas destinado a neutralizar as imposições norteamericanas com a ameaça de aprofundamento das relações com a Alemanha, Getúlio [mostrou música popular brasileira para os alemães]” (Ibidem, p. 315).

iniciou a parceria com Pixinguinha, o também flautista Altamiro Carrilho entrou no seu lugar no regional. Esse grupo era considerado o melhor dentre os regionais das rádios daquela época, o que levou Cazes (1999) a fazer uma observação sobre um dos mais reconhecidos chorões do país: “Jacob do Bandolim demonstra sua admiração pelo conjunto de Lacerda, tanto na sua música como na metodologia disciplinadora de trabalho, e afirma ter sido esse seu modelo” (Ibidem, p. 86-87). Jacob referia-se aí ao modelo que o direcionou na formação daquele que é considerado no país um dos maiores grupos de choro de todos os tempos: o conjunto “Época de Ouro”. Estavam brotando significados e circunstâncias, portanto, que caracterizariam o segundo cenário recortado nesse trabalho, décadas de 1940 a 1960.

No levantamento de alguns elementos desse novo cenário histórico musical brasileiro, convém relatar que a partir de 1945, o choro começou a interagir com as casas mais sofisticadas de shows e até mesmo com os Teatros e Salas de Concerto. Além de Heitor Villa-Lobos, Cazes (Ibidem) cita Radamés Gnattali como um dos principais compositores que, com seus arranjos e composições, fizeram uma aproximação entre o choro e a música erudita, constituindo mais um dos momentos de hibridação desse gênero musical com outras dimensões culturais. Gnattali compôs a *Suíte Retratos*, já na década de 1960, homenageando Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga. Refere-se a eles como os quatro pilares da música popular brasileira. Durante a década de 1920, Villa-Lobos, por sua vez, compôs a série Choros. Nessa obra, a instrumentação varia de violão solo, na primeira peça, a orquestras com coro sinfônico nas últimas, revelando uma maestria técnica e uma riqueza muito grande em termos da formação instrumental (NEVES, 1977). Os choros tiveram uma repercussão muito grande nesse cenário que florescia, nas décadas seguintes que o constituiria.

A contribuição desses compositores abriu as portas do Teatro para grupos de choro, favoreceu a apresentação do grupo “Época de Ouro”, liderado por Jacob do Bandolim, no Teatro São Caetano do Rio de Janeiro. Diniz (2003) lembra essa circunstância “célebre na história da música popular brasileira: foi no ano de 1968, no Teatro João Caetano, ao lado de Zimbo Trio e de Elizeth Cardoso” (Ibidem, p. 36). Poucos grupos nessa época (década de 1960) se apresentavam em lugares como esse. Começava aí a trajetória dos regionais do choro nos principais palcos do país, o que viria a acontecer com mais firmeza a partir da década de 1970, período que Cazes (1999) relaciona ao “ressurgimento do choro”. Esse cenário musical brasileiro começaria a interagir com uma grande influência do *Jazz* e com o surgimento da Bossa Nova.

2.1.1 O Jazz e sua representatividade no Brasil

O jazz, segundo autores como Cazes (Ibidem) e Diniz (2003), pode ser considerado um dos gêneros musicais que mais influenciaram os artistas relacionados à música popular a partir desse período. Isso pôde ser afirmado, sobretudo, através dos dados colhidos através do estudo da harmonia básica do gênero musical Bossa Nova (GAVA, 2008) que floresceu no final da década de 1950 e da harmonia da música popular brasileira posterior a essa época (GUEST, 2006)⁶⁹. Justamente por isso, tornou-se importante ressaltar um pouco da sua história e chegada ao Brasil.

Segundo autores como Hobsbawm (1989) e Billard (1990), o jazz surgiu nos Estados Unidos da América (EUA) nas primeiras décadas do século XX e, assim como o choro, tem influências africanas na sua origem. De acordo com Hobsbawm, era da África Ocidental que vinha a maioria dos africanos que viviam sob o domínio dos franceses que habitavam a cidade de Nova Orleans nos EUA⁷⁰. Esse autor ressalta que “entre os africanismos musicais que os escravos trouxeram consigo estavam a complexidade rítmica [e] certas escalas não clássicas, alguma delas, como a pentatônica comum” (Ibidem, p. 60). Observa que “tais práticas musicais africanas características, como a polifonia vocal e rítmica e a improvisação onipresente, também pertencem à herança musical dos escravos” (Ibidem, p. 60). Assim como esse autor, Billard afirma que o jazz teve também traços franceses e espanhóis na sua origem, vai mais ao fundo quando cita o gênero *Ragtime* como a música que precedeu o jazz: “foi feita, a princípio, nas feiras, especialmente em grandes cidades do meio-oeste” (Ibidem, p. 13). Lembra que “o *ragtime* extraía seus elementos de diversas fontes, da música de dança e da música erudita europeia, nele encontrando-se também vestígios de música africana e antilhana” (Ibidem, p. 14), o que possibilita a constatação de intensos processos de hibridação cultural na sua base (CANCLINI, 2003), o contato com outros instrumentos e com a música de outros povos.

O gênero musical jazz, portanto, segundo Hobsbawm (1989), floresceu na cidade americana de *Nova Orleans*, as primeiras bandas de jazz tocavam em eventos públicos como

⁶⁹ Esse período está bem próximo ainda do final da Segunda Guerra Mundial (1945), constitui um momento em que os EUA estava reafirmando a sua hegemonia no cenário internacional, difundindo seus bens culturais e avanços tecnológicos ligados à filosofia do *American Way of life*, além de coincidir também com os primeiros momentos das relações financeiras com o Brasil advindas do empréstimo para a construção da Usina de Volta Redonda (COTRIM, 1996). Produtos industrializados e, dentre eles, aparelhos eletrônicos, assim como gravadoras de discos, ganharam cada vez mais espaço nesse período, interferindo na circunstância cultural e econômica do país.

⁷⁰ Segundo Hobsbawm (1989), *Nova Orleans* era habitada por ingleses, franceses e espanhóis. O autor observa que o número de escravos levados pelos franceses eram bem maior e muitos desses escravos levavam consigo influências da cultura francesa.

desfiles e festas em geral. Sua instrumentação, no início do século XX, era bem próxima à instrumentação das bandas militares e a técnica instrumental especialmente dotada da especialidade francesa. No período de 1900 a 1917 representou a linguagem musical da população negra dessa cidade e de 1917 a 1929, de acordo com esse autor, “evoluiu muito rapidamente, quando uma infusão de jazz altamente diluída veio a ser linguagem dominante na música de dança ocidental urbana e nas canções populares” (Ibidem, p. 75).

Importante ressaltar agora sua expansão mundial e, conseqüentemente, sua chegada ao Brasil. A partir de 1917 os músicos de jazz passaram a viajar pelo interior do país⁷¹, chegando a cidades como Chicago, Nova York, Filadélfia, dentre outras, o que fez Hobsbawm (Ibidem) considerá-lo uma linguagem nacional por volta de 1920. O aumento do público negro fez com que surgisse o *race-records*, ou seja, o principal elemento responsável pela catalogação das primeiras composições do gênero e, dentre esses catálogos estavam, segundo o autor, a maior parte da obra inicial de um dos maiores jazzistas de todos os tempos: Louis Armstrong⁷². Toda essa expansão inicial acarretou o surgimento da “*Original Dixieland Jazz Band*”, a primeira formação com músicos brancos.

Toda essa expansão do jazz nesse cenário hegemônico americano, somada às primeiras gravações no final da década de 1920 com pequenos grupos (bateria, baixo, piano, trompete e, a partir de 1920, o saxofone) e com orquestras, divulgadas pelo gramofone, fez com que chegasse rapidamente ao cenário internacional. Aportou primeiramente na Europa, onde surgiram vários grupos que, mesmo não executando o jazz eram chamados de *jazz-bands*, conforme assinalado por Tinhorão (1998).

Esse mesmo autor afirma que a primeira apresentação de jazz no Brasil aconteceu na década de 1920, com Harry Kosarim, no entanto, observa ainda que foi provavelmente por volta dos anos 1930 que esse gênero esteve um pouco mais ativo no país. Isso, em conseqüência de um número bem maior de exportações das gravações, um fato que se deve a um investimento das gravadoras da Europa no gênero norte-americano. No Brasil, nesse período, já era intenso o número de gravações feitas pela Casa Edison, além de já ter surgido o Rádio, que contribuiu muito para a divulgação dos gêneros musicais que chegavam do exterior.

⁷¹ Curiosamente essa migração dos músicos percussores do jazz de Nova Orleans para outras cidades dos EUA, mais tarde para a Europa e América Central e do Sul começou com “o fechamento da zona de meretrício [centro da boemia de Nova Orleans] pela Marinha norte-americana em 1917” (Ibidem, p. 75).

⁷² Além de Louis Armstrong, Benny Godman, Charlie Parker, dentre outros, foram nomes que se destacaram no início do jazz.

Uma das primeiras formações musicais determinantes dessa influência jazzística no Brasil foi a *big-band*. No início da década de 1930, segundo Cazes (1999), “o holandês sr. Von Choster, saxofonista e admirador do jazz se juntou com o violinista paraibano Olegário de Luna Freire e, com arranjos trazidos dos Estados Unidos e da Europa, montaram uma orquestra” que representava a elite musical de João Pessoa, capital do estado da Paraíba (Ibidem, p. 117): a Orquestra Tabajara. Clarinetista e saxofonista, Severino Araújo ingressou nessa orquestra pouco tempo depois de sua criação, tornando-se regente após o falecimento de Olegário Freire. Cazes (Ibidem) afirma que esse músico, que atuou em uma das primeiras *big-bands* brasileiras, foi um dos poucos que assumiram terem recebido influências da música norte-americana, tendo como principal referência o clarinetista Benny Goodman (que fez sucesso com sua *big-band* no início dos anos 1930 nos EUA). Após sua mudança para o Rio de Janeiro em 1944, fez também arranjos de sambas e choros para a banda, que até então tinha no repertório somente música norte-americana (jazz, ragtime etc), tornando-se um dos pioneiros na fusão de elementos “jazzísticos” e “chorísticos”. Foi sob a sua regência, portanto, que a Orquestra Tabajara passou a ter o Choro com constância em seu repertório. Cazes (Ibidem) destaca ainda que esse novo repertório revelou grandes compositores como Porfírio Costa e K-Ximbinho, este último “o compositor que se destacou, realizando um casamento perfeito entre o Choro e os elementos harmônicos oriundos do jazz” (Ibidem, p. 118).

Foi a partir da década de 1940, no entanto, que os chorões começaram realmente a demonstrar em suas composições as influências do jazz⁷³. Outro exemplo disso é o compositor Aníbal Augusto Sardinha – o Garoto, que, segundo Cazes, nunca negou a sua influência jazzística. Como fazia turnês pelos EUA com a cantora Carmen Miranda e Radamés Gnattali, inovava ao misturar o sistema rítmico contramétrico e outros elementos do choro com harmonias jazzísticas e europeias. A chegada do jazz influenciou também a maneira de improvisar, tendo em vista que o contexto improvisatório presente nas gravações até meados da década de 1930 era baseado em variações melódicas e, somente a partir da década de 1940, de acordo com o cruzamento de dados colhidos nas fontes auditivas selecionadas, começaram a ser evidenciados improvisos implicados com um número maior de compassos, sim como algum afastamento da melodia principal.

⁷³ O que não invalida a possibilidade de algumas influências no choro oriundas dos primeiros contatos de Pixinguinha com o gênero americano em sua viagem ao exterior no início da década de 1920. A meu ver, um músico do seu calibre não deixaria de sentir e de ser influenciado de alguma maneira pelos novos sons e timbres que passou a ouvir durante essa viagem. Não acredito que essa influência tenha acontecido apenas na indumentária e no instrumental dos integrantes do Grupo Os oito batutas, que tinha Pixinguinha como líder.


2.1.1.1 Algumas peculiaridades estilísticas do jazz na década de 1930 e sua relação com o choro

Segundo Hobsbawm (1989), “ritmicamente o jazz se compõe de dois elementos: uma batida constante e uniforme – geralmente de dois ou quatro por compasso, pelo menos aproximadamente – e uma ampla gama de variações” (Ibidem, p. 49). Dentre as principais células rítmicas do jazz está a quiáltera de semínima e colcheia (ao invés de colcheias ou síncopes como no choro), porém, nas partituras, são encontradas apenas colcheias, mesmo que nas gravações os intérpretes as executem como quiálteras⁷⁴.

Nas melodias aparecem também a interação com escalas originárias da África Ocidental. Segundo Hobsbawm as escalas surgiam “da mistura de escalas ditas europeias e africanas; ou ainda da combinação de escalas africanas com harmonias europeias” (Ibidem, p. 49), sendo que essa mistura acarreta a “escala de *blue*”, ou seja, a escala maior comum com o terceiro e sétimo graus diminuídos de um semitom.

Já as considerações sobre harmonia, tiveram como fundamentação o livro de partituras *The Jazz Real Book*, considerado por grande parte dos músicos como a “bíblia” do jazz. Esse livro contém partituras transcritas por alunos da *Berklee College of Music* (EUA) na década de 1970, o que evidencia o trabalho com harmonias bem próximas às originais da cultura americana. Com o intuito de exemplificar melhor a harmonia de um jazz da década de 1930 (época bem próxima àquela em que o jazz começa ganhar espaço no Brasil), o Recorte 36, tirado do *The jazz Real Book*, traz como exemplo a análise da música *All of me* de Gerald Marks e Seymour Simons, composta em 1931. Essa música foi escolhida por ser considerada um “Standard”, ou seja, “um tema jazzístico que passa a ser um clássico do estilo” (Ibidem, p. 369). *Donna Lee* de Charlie Parker e *Blue Bossa* de Kenny Durham são outros exemplos de standarts. *All of me* é dividida em duas partes (separadas pela barra dupla), a forma mais utilizada pelos compositores de standarts⁷⁵ do gênero. Sua melodia, também está baseada em arpejos e inflexões, o que faz com que se assemelhe ao choro, embora não aparente ser tão virtuosística quanto a melodia desse gênero musical e apresente um maior número de notas dissonantes.

All of me e seus acordes pertencem ao campo harmônico de Do Maior e as dominantes secundárias mais utilizadas são as do VI grau e II grau. Apenas um acorde de

⁷⁴ Em algumas partituras, antes da clave aparece a seguinte figura: . Isso quer dizer que todos os grupos de colcheias devem ser tocados como quiálteras.

⁷⁵ Os jazzistas, ao executar os *standards*, seguem a seguinte formatação: tocam o tema inteiro (parte A e B), assim que acaba cada membro do grupo faz um solo de improviso sobre a mesma harmonia, isto é, fazem o que é conhecido como *Chorus*.

empréstimo modal ocorre (compasso 26). A principal diferença desse jazz para os choros compostos na mesma década, ou seja, na década de 1930, está em acordes dissonantes como CM7 que aparecem nos compassos 1, 17 e 27 e no acorde de C6 que aparece no compasso 31⁷⁶. No Recorte 36, estão evidenciadas algumas inflexões melódicas e essa análise harmônica (vide Algarismos Romanos em cima da cifra alfabética).

The musical score for 'All of Me' is presented in five staves. Above the staves, Roman numerals indicate the functional roles of the chords: I (CM7), V7/VI (E7), V7/II (A7), II (Dm), V7/VI (E7), VI (Am7), V7/V7 (D7), II (Dm7), V7 (G7), I (CM7), V7/VI (E7), V7/II (A7), II (Dm), I (F), E.M (Fm), I (CM7), III (Em7), V7/II (A7), II (Dm7), V7 (G7), and I (C6). The melodic lines feature several trills and triplets, marked with a '3' and a slur.

Recorte 36. Análise melódica e harmônica do jazz *All of me* de Gerald Marks e Seymour Simons. Compassos 1 ao 32. Esse exemplo foi retirado do livro *The Jazz Real Book* e reeditado pelo pesquisador.

2.1.2 Floresce a Bossa Nova – os primeiros contatos com a harmonia do jazz

O cenário que viu surgir o gênero musical Bossa Nova é o mesmo que assistiu à intensificação da chegada de produtos americanos ao Brasil a partir da década de 1940. Tinhorão (1998) reafirma que o país, no período pós-guerra, passou por um “processo de americanização” que acarretou a abertura das importações, fazendo com que chegasse ao Brasil produtos como *whisky*, calças *blue jeans* e estilos e gêneros musicais como *fox-blue*, *bebop* e *rock’n roll*.

Mesmo com a política popular-nacionalista de Getúlio Vargas, reeleito em 1951, o país continuou interagindo com o poder dos produtos norte-americanos, com a música

⁷⁶ Mesmo revelando poucos acordes, vale ressaltar que só a partir da década de 1940, principalmente com o compositor Aníbal Augusto Sardinha – o Garoto - acordes similares vieram a ocorrer no choro. Segundo Cazes (1999) e Antônio e Pereira (1982), esse compositor brasileiro estabeleceu contato com a música norte-americana, sobretudo, na década de 1940.

americana. As “versões” dessa música se tornaram uma realidade nessa circunstância que propiciava novos processos de hibridação cultural. Tinhorão (Ibidem) observa que

o “produto” música urbana de origem popular, entregue desde a década de 1940 à iniciativa de grupos heterogêneos de compositores profissionais (a esta altura integrados inclusive por médicos como Joubert de Carvalho e Alberto Ribeiro, e advogados como Humberto Teixeira e Ari Barroso), tinha de enfrentar agora, na década de 1950, além das gravações originais estrangeiras, a avalanche das “versões” com que se acomodavam as novidades da música internacional (Ibidem, p. 325).

Já Gava (2008) lembra que na década de 1940, “a música popular brasileira passou a incorporar muitos elementos estruturais do *bebop* e do *cool-jazz*⁷⁷. Este último, especialmente, parece ter lançado influências diretas sobre a música bossanovista” (Ibidem, p. 31) surgida nos fins da década de 1950 entre jovens de classe média alta do Rio de Janeiro, que tinham formação musical erudita e conhecimentos de jazz. Esses jovens, que se reuniam em seus respectivos apartamentos no bairro de Copacabana na cidade do Rio de Janeiro, segundo esse autor, já “cansados da importação pura e simples da música norte-americana, resolveram também montar no Brasil um novo tipo de samba envolvendo procedimentos da música clássica e do jazz” (TINHORÃO, p. 327). Esse “novo tipo de samba” teve sucesso também com a poesia, o que levou Gava (2008) à seguinte ponderação

As letras deixaram de ser valorizadas apenas como meios transmissores de emoções ou vivências de uma personagem ou de seu autor; deu-se um fim temporário às rimas forçada e aos lamentos banais; o valor sonoro da palavra passou a ser explorado em estreita associação com os demais componentes estruturais da música. Os elementos citados tornaram evidentes alguns paralelos com a poesia concretista, dotando a música de um nível mais exigente (Ibidem, p. 32).

Nesse contexto, portanto, incorporando novos processos de hibridação, surgiu a partir do ano de 1958, um gênero musical que lançava mão de uma forma e harmonia com características da música norte-americana e da música erudita européia, junto a uma nova batida rítmica que se aproximava do samba: a Bossa Nova. Começou a se evidenciar nas casas de dança chamadas *boîtes*, freqüentadas por turistas estrangeiros e por representantes da alta sociedade do Rio de Janeiro. Esse público pedia um tipo de música de dança mais próxima do gosto internacional, “que desde o pós-guerra era fornecida às classes média e alta pelos conjuntos de saxofone, bateria e pistão, logo especializados num tipo de ritmo que

⁷⁷ Gava (2008) aponta também a música erudita francesa como uma das principais influências da Bossa Nova. Dentre os compositores citados estão Debussy e Ravel.

misturava conciliadoramente o jazz e o samba” (TINHORÃO, p. 327). Tinhorão faz referência ao estilo improvisativo da bossa nova, quando diz que “seus componentes permitiam-se imitar os *jazz-bands* pioneiros, subindo de cada vez um músico ao primeiro plano para o brilhareco individual de um improviso em torno do tema aos instrumentos” (Ibidem, p. 327).

O gênero musical Bossa Nova tornou-se popular entre os anos 1960 e 1962, muito divulgado pela revista carioca *O Cruzeiro*⁷⁸. Um dos momentos mais decisivos para a sua proliferação no âmbito internacional foi o show do *Carnegie Hall* de Nova York⁷⁹ em 21 de novembro de 1962. Segundo Gava (2006), *O Cruzeiro*, em reportagem escrita por José Ramos Tinhorão, criticou duramente a apresentação dos músicos, chegando a dizer que “20 cantores, compositores e instrumentistas da chamada bossa nova brasileira levaram à cena, no *Carnegie Hall*, o maior fracasso da música popular do Brasil” (TINHORÃO, *apud* GAVA, p. 60). Na mesma reportagem, Tinhorão criticou Antônio Carlos Jobim, um dos principais nomes ligados a esse gênero musical, por cantar em parco inglês os mesmos sambas que orquestras americanas já haviam gravado com mais qualidade. Mesmo com esse fracasso, o fato não repercutiu em países como França e Itália, onde gravações norte-americanas de bossa nova fizeram sucesso, além de um dos discos mais famosos do gênero ter sido gravado por dois dos melhores músicos norte-americanos da década de 1960: Stan Getz e Charlie Byrd. A popularização do gênero foi intensa nesse período, de forma tal, que alguns produtos passaram a ter seu nome acompanhado pelo adjetivo Bossa Nova: Óculos Bossa Nova, Sapatos Bossa Nova...

Antônio Carlos Jobim, João Gilberto e Nara Leão⁸⁰ são nomes que estiveram intensamente ligados à Bossa Nova. Antônio Carlos Jobim - Tom Jobim, como é conhecido internacionalmente - violonista, pianista, maestro e arranjador, foi aluno do músico alemão Hans-Joachim Koellheuter, um dos introdutores da concepção dodecafônica no Brasil. Ao observar que Jobim foi um dos principais inovadores da harmonia na bossa nova, Campos (1991) pondera que o contato intenso que teve com a música erudita e norte-americana, no período de formação musical, pode ter tido influência nessa circunstância. Criador de obras conhecidas até os dias de hoje como *Garota de Ipanema*, *Desafinado*, *Corcovado*, dentre

⁷⁸ Famosa revista brasileira que vigorou entre os anos de 1928 a 1975. Suas reportagens alternavam fatos políticos da atualidade com entretenimento.

⁷⁹ Casa de espetáculos de Nova York – EUA.

⁸⁰ Outros destaques da bossa nova: Carlos Lyra, Roberto Menescal, Vinícius de Moraes, João Donato, Newton Mendonça, Billy Blanco, dentre outros.

outras, esse músico foi um dos principais nomes da apresentação no *Carnegie Hall* de Nova York e sua atuação foi decisiva na divulgação da Bossa Nova no exterior.

Baiano de Juazeiro, João Gilberto é destacado por Tinhorão (1998) como “o violonista criador da nova batida – que acabaria configurando o movimento da chamada bossa nova” (Ibidem, p. 328). Gava (2006) observa que “apesar de ter composto algumas canções, sua importância sempre residiu, sim, na criação de um estilo interpretativo próprio e específico, centrado no acompanhamento violonístico com base em dissonâncias, no ritmo inovador e no canto sussurrado” (Ibidem, p. 35). Esses elementos foram, segundo o autor, assimilados pelo movimento bossanovista.

Nara Leão, por sua vez, destacou-se como uma das melhores intérpretes do gênero, além do seu apartamento em Copacabana ter sido considerado um dos principais locais de encontro dos “criadores” do novo gênero musical brasileiro. Foi importante e decisiva a sua atuação também no momento em que se buscou, mais adiante, no início da década de 1960, uma aproximação do samba tradicional com a bossa nova. Em entrevista à revista *O Cruzeiro* no ano de 1963, citada por Gava (Ibidem), Nara Leão fez alguns esclarecimentos importantes. Segundo o autor,

de início, [Nara Leão] procurou desfazer o mito de que o estilo havia surgido em sua casa, advertindo o leitor de que as reuniões domésticas apenas haviam servido para congregar pessoas que no momento estavam insatisfeitas com a pouca atenção que o mercado musical dava à música brasileira mais autêntica (samba de morro e maxixe, por exemplo), mercado que considerava esses ritmos feios. Segundo Nara, foi somente com o desenvolvimento econômico que o país pôde vivenciar um avanço cultural importante, bem como o surgimento de sentimentos nacionalistas e seu movimento em prol de uma arte brasileira. No entender da cantora, aquele foi o momento privilegiado do qual resultou, entre outras novas formas de arte, a bossa nova, que apesar de certa influência jazzística e roupagem muito inovadora, tinha o samba e o cancionero popular como matrizes essenciais. “Era samba branco, dizia-se” (Ibidem, p. 63).

A partir de 1963/1964 aconteceu a tentativa de aproximação do gênero com o samba de compositores da periferia do Rio de Janeiro, como Zé Keti, Cartola e Nelson Cavaquinho. Carlos Lyra, Baden Powell e Moacir Santos, cultores da Bossa Nova, buscaram contato com esse músicos com o fim de acrescentar um caráter mais autêntico ao gênero, além da “preocupação de que as composições atingissem públicos mais amplos, servindo como veículos de informação, narrando problemas e referindo-se aos costumes de regiões específicas do país, em especial, do Nordeste” (Ibidem, p. 63-64). Nesse contexto, a própria Nara Leão gravou sambas de Zé Keti como *Opinião* e *Diz que fui por aí*. Jairo Martins,

citado por Gava (2006) fazendo reverências aos sambistas do morro, destaca que esses últimos acontecimentos ligados ao gênero foram decisivos para o destino da bossa nova.

Segundo o autor

Jairo Martins, autor dos três pequenos blocos de texto, não mediu palavras para valorizar os sambistas que ali estavam presentes, qualificando-os como representantes do samba eterno, autêntico, tradicional e eminentemente brasileiro. Mesmo com os bossanovistas por perto, o destaque era para Zé Ketí e Cartola, que se juntavam para cantar o samba puro e autêntico [...] Como se pode notar, quisesse ou não, o sentido de sepultamento da bossa nova era evidente (Ibidem, p. 66).

Esse cenário de busca do samba tradicional pelos bossanovistas levou esses autores à consideração de que o movimento bossa nova estava perdendo o seu auge, embora alguns de seus elementos estilísticos tenham continuado a influenciar a música dos chorões na segunda metade da década de 1960.

2.1.2.1 Peculiaridades estilísticas da Bossa Nova

Como foi um gênero muito influenciado pelo jazz, a bossa nova tem a estrutura formal binária (A-B), semelhante ao que acontece nos *standarts* do gênero norte-americano. Caracterizada pelos andamentos lentos e pela sutileza rítmica, ao contrário do choro, não é ritmicamente virtuosística, tanto no referente ao ritmo que constrói as melodias, quanto nas peculiaridades do acompanhamento executado pelo violão. A Figura 7 evidencia o acompanhamento do violão, ou seja, “a batida” difundida por João Gilberto.

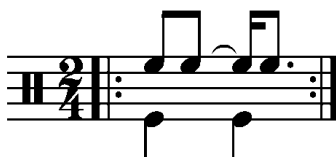


Figura 7. Batida da bossa nova.

Quanto à melodia, Gava fala em “emprego de traços intimistas levando a um resultado mais de declamação do que de derramamento emocional, marcada ainda pelas linhas sinuosas e um gosto por certas dissonâncias” (Ibidem, p. 54). Nesse contexto, tendo em vista as inflexões melódicas observadas por Almada (2006), pode ser considerado que na linha melódica da bossa nova a sua insurgência é bem menor, já que as dissonâncias aparecem com muito mais constância nas melodias. Um exemplo clássico disso está em *Garota de Ipanema* de Tom Jobim, em que dissonâncias como a sétima maior e a nona dos acordes

surtem com bastante freqüência na construção da melodia, o que não deixa de estabelecer, assim como no choro, uma “via de mão dupla” entre a harmonia e a melodia, conforme ilustra a figura a seguir.

The musical notation for Figure 8 shows a melodic line in 2/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes. Above the first two measures, the chord F^6_9 is indicated, and above the next two measures, the chord G^{13} is indicated.

Figura 8. Trecho de *Garota de Ipanema*. Compassos 1 ao 4.

Já a harmonia apresenta, segundo Gava (Ibidem), o “uso de intervalos ‘raros’; novidades trazidas do jazz e da música impressionista francesa” (Ibidem, p. 53). Na bossa nova é percebida claramente a tendência às substituições de acordes, seja pelos dissonantes ou pelos encadeamentos com o uso de acordes de subdominantes ao invés dos dominantes primários ou secundários.

A comparação dos Recortes 37 e 38 revela algumas transformações na harmonia. Os acordes $A m_9$ no primeiro compasso e $C^{6/9}$ no compasso 8 do Recorte 38 são acrescidos de notas dissonantes. A substituição de acorde acontece no compasso 2, em que o acorde de $B m_7(b_5)$ substitui o acorde de $D m$, formando uma cadência $II - V_7 \rightarrow I$. No referente ao ritmo, quiálteras de semínimas aparecem.

The musical notation for Recorte 37 shows a melodic line in 2/4 time. The melody consists of quarter and eighth notes. Above the first seven measures, the chords $A m$, $D m$, $E 7$, $A m$, $D m$, $E 7$, and $A m$ are indicated. Above the eighth measure, the chords $D m$, $G 7$, and C are indicated. Triplet markings are present over the eighth and ninth notes of measures 2, 4, 6, and 8.

Recorte 37. Exemplo de harmonia pré-bossa nova na música *Manhã de Carnaval* de Luiz Bonfá e Antônio Maria. Compassos 1 ao 8.

The musical notation for Recorte 38 shows a melodic line in 2/4 time. The melody consists of quarter and eighth notes. Above the first seven measures, the chords $A m_9$, $B m_7(b_5)$, $E 7(b_9)$, $A m_9$, $A m_6$, $E 7(b_9)$, and $A m_9$ are indicated. Above the eighth measure, the chords $A m/G$, $D m_6/F$, $G 7(\#5)$, and C^6_9 are indicated. Triplet markings are present over the eighth and ninth notes of measures 2, 4, 6, and 8.

Recorte 38. Exemplo de harmonia pós-bossa nova na música *Manhã de Carnaval* de Luiz Bonfá e Antônio Maria.

- **Fazendo um paralelo com o choro**

A partir da década de 1940, Aníbal Augusto Sardinha – o Garoto, já demonstrava em algumas de suas composições algumas dessas características harmônicas, o próprio compositor, conforme já foi dito, não negava as influências jazzísticas em suas obras e é notório que realizou turnês pelos EUA, acompanhando a cantora Carmen Miranda. Já chorões como Jacob do Bandolim e Waldir de Azevedo a partir da década de 1950, apesar de adicionar dissonâncias em algumas de suas composições, apresentavam influências dessas inovações harmônicas, sobretudo, nas suas interpretações e na forma binária de suas composições.

Tendo em vista essas observações, pode ser dito que nesse período - décadas de 1940 a 1960 - o choro passou por um momento de transição, tendo como principais evidências as transformações estilísticas que aconteceram nas obras desses compositores e de seus contemporâneos (Severino Araújo, K-Ximbinho, Luiz Americano, dentre outros).

2.2 A sintaxe do choro nas décadas de 1940 a 1960

O período de ascensão da Bossa Nova (1958 a mais ou menos 1964) foi considerado um período de decadência para os chorões, já que eram o jazz e esse gênero musical que estavam em voga. Henrique Cazes, em entrevista concedida⁸¹, observa que “no período da bossa nova alguns chorões ficavam sem trabalhar e eram vistos pelos outros músicos como ultrapassados” (CAZES, 2012). Referindo-se ao mesmo cenário histórico, o flautista Altamiro Carrilho, em seu DVD *A fala da flauta*, lembra que teve que se mudar para o México para poder trabalhar (PAVEL, 2008).

No entanto, com toda essa expansão nos meios de comunicação, aliadas a novas vivências musicais, mudanças na sintaxe do choro vieram a acontecer, anunciando novas hibridações culturais no cenário musical brasileiro⁸². A forma e a harmonia foram os elementos que mais sofreram alterações decorrentes das possíveis influências norte-americanas, conforme pôde ser constatado nos dados colhidos através da análise das obras dos compositores desse período selecionados.

⁸¹ Entrevista concedida pelo compositor e pesquisador do Choro Henrique Cazes em Brasília no dia 24 de janeiro de 2012.

⁸² Importante ressaltar que já na década de 1930 haviam aparecido alguns pequenos sinais desse processo de hibridação cultural relacionado ao jazz, só que isso aconteceu relacionado ao contexto que levou Pixinguinha e os Oito Batutas ao exterior, colocando-os em contato com esse gênero musical e sua instrumentação. Esses sinais puderam ser constatados duas de composições *Lamentos* e *Carinhoso*, conforme já observado à pág. 73.

A concepção de macro-forma e micro-forma das obras, características da abordagem já mencionada, foi realizada tendo como fundamento Almada (2006). Nesse recorte de tempo, na grande maioria das composições, a macro-forma do choro sofreu mudanças, isto é, passou de três partes (forma rondó) para duas partes (forma binária). Já a micro-forma apresentou modificações, sobretudo, quanto às progressões harmônicas.

Diferentemente do choro estruturado na forma rondó, aqui a parte A é executada três vezes ao invés de quatro, e, como destaca Almada, “cada uma das partes tem grande autonomia” (Ibidem, p. 9). Mesmo com uma parte a menos, o caráter virtuosístico do ritmo e da melodia continua, começando agora a se juntar ao início de uma complexidade harmônica, principalmente, a acordes dissonantes.

No referente ao ritmo, os entrevistados Sérgio Morais⁸³, Fernando César⁸⁴ e João Garoto⁸⁵ concordam que ritmo e virtuosismo são umas das principais características estilísticas que definem o choro. Pode ser considerado que a “síncope característica”, mencionada por Sandroni (2001) como uma das variantes do “tresillo” nas suas reflexões sobre sistemas rítmicos contramétricos (Ibidem, p. 43-44), o acento deslocado dos tempos fortes, ainda perdura no choro desse recorte de tempo. No entanto, choros com a figura rítmica “fusa” já podem ser observados e o compositor Aníbal Augusto Sardinha – o Garoto - exibe em algumas de suas composições (*Quanto dói uma saudade*, *Duas Contas* e *Debussyana*) as figuras rítmicas “quíalteras⁸⁶”, em variadas sequências. Evidenciam-se aí, portanto, alguns elementos estilísticos que aparecem no *Jazz*, um contexto rítmico expondo novas referências híbridas. Importante ressaltar que a demonstração de ousadia ao se colocar fusas e quiáalteras nos choros desse período, tornou o gênero cada vez mais desafiador para o instrumentista.

Por outro lado, a partitura no choro continua sendo utilizada como uma base para que o intérprete mostre seu virtuosismo, sobretudo no momento de execução da linha melódica. Quando Neves (1977) afirma que “a construção melódica do choro é tributária instrumental de seus autores” (Ibidem, p. 47), tem em vista compositores como Garoto, Jacob do Bandolim, Waldir de Azevedo, dentre outros, que por dominar seus respectivos instrumentos,

⁸³ Entrevista concedida por Sérgio Morais em Brasília no dia 14 de dezembro de 2011.

⁸⁴ Entrevista concedida por Sérgio Morais em Brasília no dia 14 de dezembro de 2011

⁸⁵ Entrevista concedida João Garoto em Goiânia no dia 05 de dezembro de 2011.

⁸⁶ As quiáalteras, segundo MED (2001) “são grupos de figuras empregadas com maior ou menor valor do que realmente representam (Ibidem, p. 144)”. Estão exemplificados, na sequência desse trabalho, na análise do choro *Quanto dói uma saudade* de Garoto.

deixam a expectativa de se encontrar choros de acordo com a capacidade de execução de cada um. Os arpejos sobre os acordes executados, acrescidos de inflexões melódicas, continuam como base da composição melódica do choro dessa época, mas devido ao surgimento de um número mais significativo de acordes dissonantes, o número de inflexões, nas suas peculiaridades já observadas, se revelou menor do que em choros de períodos anteriores.

A melodia virtuosística, de um modo geral, é entregue aos instrumentos solistas. Além da flauta, dentre os instrumentos que se destacaram no período em questão, estão o bandolim, o cavaquinho⁸⁷, o clarinete e o saxofone. Dentre os intérpretes podem ser mencionados Aníbal Augusto Sardinha – Garoto (bandolim, cavaquinho e violão), Waldir de Azevedo (cavaquinho), Jacob do Bandolim (bandolim), Lupercê Miranda (bandolim), Luiz Americano (clarineta), Abel Ferreira (clarineta e saxofone), dentre outros. Como o virtuosismo no choro está ligado também à improvisação no gênero, vale enfatizar que a maioria desses intérpretes foram inovadores quanto ao estilo improvisatório, fazendo tanto variações melódicas (ornamentos em geral) quanto improvisações mais longas, onde a melodia é parcialmente ou totalmente modificada.

Mas foi a harmonia que sofreu modificações mais significativas nesse cenário. Sérgio Morais⁸⁸, em entrevista, afirma que “sem dúvida na época do Garoto e Jacob foi que a harmonia começou a sofrer as alterações que marcaram o choro” (MORAIS, 2011). Embora tenham sido mantidos de forma predominante os acordes do campo harmônico da tonalidade principal, os dominantes secundários e diminutos, junto aos empréstimos modais e às modulações, se revelaram em maior quantidade.

O que chama atenção é o aumento no número de tensões (dissonâncias) nos acordes, o que levou à elaboração de quadros referentes aos acordes⁸⁹ e às dissonâncias mais utilizadas. Autores como Chediak (1986), Guest (2006) e Prince (2010), se tornaram importantes referências nessa tarefa.

⁸⁷ Segundo Cazes (1999) o cavaquinho começou a ser utilizado como instrumento solista com Waldir Azevedo a partir da década de 40.

⁸⁸ Entrevista concedida por Sérgio Morais em Brasília no dia 14 de dezembro de 2011.

⁸⁹ É importante esclarecer mais uma vez que os algarismos romanos, que serão utilizados na análise harmônica das obras dos compositores selecionados e que aparecem acima das cifras alfabéticas, representam os graus de cada acorde.

Quadro 5: campo harmônico de Dó Maior:

I*	II	III	IV	V7*	VI	VII
C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7	B°

*1 é comum aparecer com a sexta – C6 ou com a nona C7M/9.

*2 é comum aparecer com a nona e décima terceira – G7/9 ou G7/13 .

a) as dominantes secundárias:

V7/IIIm	V7/IIIIm	V7/IV	V7/V7	V7/VIIm
A7/Dm	B7/Em	C7/F	D7/G7	E7/Am

b) dominantes secundárias na forma diminuta:

I#°/IIIm	II#°/IIIIm	III#°/IV	IV#°/V7	V#°/VIIm
C#°/Dm	D#°/Em	E°/F	F#°/G7	G#°/Am

Na tonalidade menor, a forma menor harmônica é a mais utilizada.

Quadro 6: campo harmônico de Lá menor:

I*	II	III	IV	V7*	VI	VII
Am7	Bm7(b5)	C#5	Dm7	E7	F7M	G#°

*1 é comum aparecer também com a nona – Am9.

*2 é comum aparecer também com a nona ou a décima terceira – E7(b13) ou E7(b9).

b) dominantes secundárias mais usadas em choros dessa época:

V7/IVm	V7/V7	V7/VI
A7/Dm	B7/E7	C7/F

Quadro 7: campo tonal de dó maior

Dó Maior	I	II	III	IV	V	VI	VII
Dó menor (harm.)	Cm7	Dm7	Eb(#5)	Fm7	G7/b13/b9	Ab7M	B°
Dó menor (nat.)	Cm7	Dm7	Eb7M	Fm7	Gm7	Ab7M	Bb7M
Dó menor (mel.)	Cm7	Dm7	Eb(#5)	F7M	G7	Am7	Bm7(b5)

Dominantes substitutos

Além da exploração dos acordes do campo harmônico no tom e modo principal, de suas dominantes secundárias e de acordes de empréstimo modal, começou a surgir no choro desse recorte de tempo indícios do investimento em acordes com função de “dominantes substitutos”, que, segundo Guest (2006), “são acordes de função dominante que substituem o dominante principal ou secundário” (Ibidem, p. 78). O acorde de Db7, por exemplo, possui o trítano entre as notas *fá* e *dób* (enarmonizado em *si*), isto é, o mesmo trítano do acorde de G7, dominante de C. Sendo assim, Guest conclui que “qualquer acorde maior ou menor pode ser preparado por *subV7* situado $\frac{1}{2}$ tom acima” (Ibidem, p. 79). Na análise harmônica será utilizada a abreviatura “SubV7”. O quadro 8 mostra alguns exemplos de Sub’sV7.

Quadro 8: dominantes substitutos primário e secundários de Dó maior:

SubV7/I	SubV7/II	SubV7/IV	SubV7/V7
Db7/C7M	Eb7/Dm7	Gb7/F7M	Ab7/G7

É importante frisar que a “via de mão dupla” entre melodia e harmonia continua sendo estabelecida, uma vez que a harmonia e a melodia continuam caminhando juntas. As

inflexões melódicas e os arpejos sobre os acordes, agora dissonantes em sua maioria, são exemplos de que esses dois elementos musicais não estão separados.

2.2.1 O processo de improvisação

Importante lembrar que até meados da década de 1930 predominavam as improvisações feitas com pequenos ornamentos (apojiaturas, trinados etc), conhecidas como variações melódicas. Poucas foram as obras como *Urubu Malandro*⁹⁰, interpretada por Pixinguinha, que se afastaram totalmente do tema em um espaço de tempo longo. Esse ato de improvisar sobre toda a extensão harmônica do tema é chamada pelos jazzistas, segundo Berendt (1987) de *chorus*. A criação de um *chorus* remete ao instrumentista que cria não só variações, mas outras melodias sobre o mesmo acompanhamento, o que reforça o papel de improvisador, de compositor e de intérprete, desempenhado por uma mesma pessoa. Isso levou Berendt a esclarecer que

o conceito de improvisação é portanto, bastante amplo. O instrumentista que cria um *chorus* é ao mesmo tempo improvisador, um compositor e um intérprete. Mesmo em termos de arranjo, esses três elementos do jazz têm que estar intimamente ligados. O mesmo não acontece com a música de concerto europeia, na qual o instrumentista não é obrigado a reunir essas três qualidades. Um *chorus* pode se tornar facilmente ridículo, se for executado por um instrumentista que não o criou. A improvisação, como dissemos, é quase uma forma de composição e, por isso, está intimamente ligada às características do toque do instrumentista que a cria, aos pequenos truques que cada um inventa durante a sua evolução técnica e, não menos, ao estado emocional, no momento, do executante (BERENDT, 1987, p. 119).

No âmbito da composição de outra melodia, do afastamento da melodia principal, portanto, é que a improvisação no choro dessa época pôde começar a se aproximar do *jazz*. Por outro lado, se Cazes (1999) e Filho e Silva (1998) afirmam que Pixinguinha teve contato com outros gêneros musicais, inclusive com o *jazz*, na sua viagem à Europa em 1922, observam também que esse músico não demonstrou influências desse gênero musical em suas obras. A análise de seu improviso em *Urubu Malandro* (gravação de 1923), no entanto, junto às últimas reflexões, deixou claro que essa influência pode ter acontecido em algumas poucas obras e/ou performances suas. Isso, quando se leva em consideração a forma que Pixinguinha improvisou, mudando completamente o tema, criando outras melodias no espaço da improvisação.

⁹⁰ *Urubu Malandro* está exemplificado na primeira parte desse trabalho, à página 90.

Essas mesmas ponderações, a respeito do improviso no jazz, permitem também observar que nesse cenário recortado, onde as interações com o gênero americano se intensificaram no país, essas influências também aconteceram. Esse gênero musical pode ter influenciado músicos que evidenciaram improvisos um pouco mais longos do que os tradicionais na performance do choro, presentes nas gravações feitas a partir da década de 1940. Músicos como Aníbal Augusto Sardinha – o Garoto - e Jacob Pick Bitencourt – o Jacob do Bandolim demonstraram, através de seus registros, não só a capacidade de execução das melodias dos choros, mas também a aptidão e ousadia em gravar solos improvisados de longa duração, afastados da melodia inicial. Além disso, segundo Cazes (1998), esses músicos trabalharam durante muito tempo nas rádios, a instituição que possibilitou um contato muito intenso com a música norte-americana no período em questão.

Referindo-se a essas novas possibilidades no processo de improvisar no choro, no entanto, o entrevistado Fernando César⁹¹ observou que “mesmo assim, há muita diferença em um improviso de um jazzista e de um chorão. As acentuações rítmicas do chorão são muito diferentes, a harmonia do choro também é diferente” (VASCONCELOS, 2012). Sérgio Morais aponta para o virtuosismo exigido pelo choro como uma das diferenças entre a improvisação entre os dois gêneros, segundo o entrevistado

já é difícil tocar os temas do choro, imagina improvisar (...) Como os temas são muito grandes, as vezes são três, a gente prefere improvisar em uma das partes, o que não acontece no *jazz* por exemplo, além disso, no choro a gente costuma voltar sempre no tema (MORAIS, 2011).

As reflexões sobre as primeiras possibilidades de diálogo entre os gêneros choro e jazz, observadas através de seus aspectos rítmicos, melódicos e, sobretudo, harmônicos e improvisatórios, apontam para dados colhidos na análise de alguns trabalhos dos autores citados.

2.3 O choro que marcou a transição

Tendo em vista esses primeiros processos de hibridação cultural nesse novo cenário, Aníbal Augusto Sardinha – o Garoto - e Jacob Pick Bitencourt – o Jacob do Bandolim - tiveram algumas de suas obras selecionadas como fontes para essa investigação. Foram escolhidas duas obras de cada compositor, levando em consideração serem as mais representativas das questões aqui abordadas, ou seja, evidenciem indícios de elementos

⁹¹ Entrevista concedida por Fernando César no dia 07 de abril de 2012.

estilísticos reveladores de transformação nos processos melódicos, harmônicos e de improvisação relacionados ao choro.

2.3.1 Aníbal Augusto Sardinha – o Garoto

Aníbal Augusto Sardinha teve sua carreira iniciada por volta de 1926, quando começou a tocar o Banjo, seu primeiro instrumento (presente do irmão Batista). Neste ano integrou o conjunto Regional Irmãos Armani, o que fez que ficasse conhecido como o Moleque do Banjo. Apesar ter sido o primeiro instrumento que aprendeu a tocar, Antônio e Pereira (1982) e Cazes (1999) sempre frisaram que Garoto tinha contato com outros instrumentos como violão, cavaquinho e bandolim⁹². Um ano após ganhar seu primeiro instrumento, saiu do regional, passando a tocar no Conjunto dos Sócios de seu irmão Inocêncio. Antônio e Pereira (1982) citam uma entrevista que o próprio Garoto concedeu ao jornal *Correio Paulistano* em dezembro de 1949, em que relembra fatos ocorridos naquela época. Nessa entrevista observa que

em 1929, no Palácio das Indústrias, quando de grande exposição, tive minha primeira oportunidade, tocando ao lado de Canhoto, Zezinho e Mota, em programas da *General Motors*. Formávamos um grande conjunto. Depois, bem depois (...) formamos um conjunto orquestral, o de Zé Maria, e tínhamos uniforme, gravatinha preta, calça de flanela. Os tempos passaram e principiei a trabalhar sozinho, para, com o saudoso Pinheirinho Barreto e Alúcio Silva Araújo, formamos um novo grupo (Ibidem, p. 15).

Esses autores relatam ainda que “a entrada de Garoto no cenário musical paulista, nos anos 1920, se dá num momento em que a música popular brasileira inicia uma nova fase. O disco se aperfeiçoa. É inaugurado o rádio no Brasil” (Ibidem, p. 15). Porém, entre 1927 e 1930, foi instituído um período em que “Garoto principia na carreira artística, numa São Paulo um tanto distante das modificações culturais que se sucediam na capital política e cultural à época, o Rio de Janeiro” (Ibidem, p. 15). Mas aos poucos o cenário do choro e do samba em São Paulo foi ganhando seu espaço, Garoto, Aimoré, dentre outros são alguns dos nomes que se destacaram. Cazes (1999) observa também que em 1930, Garoto já fazia suas primeiras gravações na *Parlophon* de São Paulo ao lado do violonista José Alves da Silva – Aimoré, um companheiro de muitos trabalhos nas emissoras de rádio da capital paulista.

Essa parceria, segundo os autores citados, rendeu-lhe muitos trabalhos, tanto na cidade de São Paulo quanto no interior do estado, fato que se deveu à intensificação da rádio

⁹² Garoto teve aulas de violão erudito com Attilio Bernardini e de harmonia com João Sépe, autor do “Tratado de Harmonia”.

na década de 1930. Esse foi um ano decisivo para Garoto, pois, além de começar a compor, gravou seu primeiro disco solo, seu talento foi reconhecido pelo maestro Francisco Mignone, então diretor artístico da gravadora *Parlaphon*. Antônio e Pereira (1982) relatam que o maestro “recebe para um teste Garoto e o violonista Serelepe (D. Montezano) (...) Gravam duas composições de Garoto, em duo de banjo e violão. Lançado em março de 1930, o selo do disco traz como autor Aníbal Cruz, o próprio Garoto” (Ibidem, p. 16).

Garoto trabalhou em várias rádios paulistas, dentre elas a Rádio Record e a Rádio Educadora, o que lhe tributou favoráveis reconhecimentos por parte de críticos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Cazes (1999) cita um episódio ocorrido em 1936, quando os músicos cariocas Sílvio Caldas, Nonô, Luís Barbosa e Araci de Almeida foram se apresentar no Teatro Santana. Esse diálogo mostra a musicalidade dos paulistas:

Quando Garoto e Aimoré foram apresentados ao grupo de artistas vindos do Rio, Nonô fez um comentário com Sílvio Caldas:

- Acho bom você não chamar ninguém, sabe como é paulista no choro.

O violonista Armandinho Neves, que tinha função de arregimentar valores do meio musical paulista, retrucou:

- Nonô, é melhor você ouvir primeiro os rapazes e falar depois.

Dito isso, Garoto e Aimoré foram chamados ao Teatro Santana trazendo o violão, violão tenor, cavaquinho, banjo, bandolim e guitarra havaiana. Chegaram querendo mostrar serviço. Garoto ameaça tocar guitarra havaiana e é interrompido por Sílvio Caldas, que diz:

- Não toca esse instrumento, pode ficar mal para você, estamos acostumados a ouvir Gastão Bueno Lobo, aquele guitarrista que tocou até nos cassinos do Cairo.

Garoto Soltou a guitarra para pegar o bandolim, mas foi novamente interrompido:

- Ei, Garoto, você acha que vai fazer bonito tocando bandolim? Olha que nós somos de onde toca o Luperce Miranda.

Garoto, furioso, apanhou o violão tenor, Aimoré o violão e começaram a tocar sem aceitar novas interrupções. A música se impôs, não era preciso falar mais nada. Apenas Armandinho sorria, satisfeito, certo de que vencera aquela batalha (Ibidem, p. 91-92).

O ocorrido pode ter sido um primeiro passo para o reconhecimento de Garoto no cenário musical do Rio de Janeiro, cidade em que fez uma breve passagem, porém marcante, no final de 1938 até o início de 1939. Nessa passagem, Garoto formou a “dupla do ritmo sincopado” e o conjunto de Cordas Quentes com Laurindo de Almeida. “A dupla faria também várias gravações pela Odeon acompanhando Henricão, Carmen Costa, Dorival Cayme, Ary Barroso e Carmen Miranda” (ANTÔNIO e PEREIRA, 1982, p. 31).

A breve passagem pelo Rio de Janeiro lhe proporcionou, no final de 1939, uma turnê nos Estados Unidos com o grupo Bando de Lua e a cantora Carmen Miranda. A ida de Garoto, segundo agora Cazes (1999), permitiu “um contato com a música jazzística, lhe

causando um enorme impacto, refletido em sua obra” (Ibidem, p. 93). Cazes ainda ressalta que “o fantástico desempenho de Garoto chamou a atenção de músicos como Duke Ellington e Art Tatum, que foram assistir as apresentações de Carmen Miranda e manifestaram sua admiração pelo virtuose brasileiro” (Ibidem, p. 93). Antônio e Pereira (1982) dialogam com esse autor, quando focam o domínio sobre o instrumento e a capacidade de improvisação de Garoto:

Garoto se destacava naturalmente do conjunto. Ele não acompanha simplesmente Carmen Miranda. A ele se destinam as introduções e solos das músicas que ele interpreta ao som do violão tenor, com verdadeiro entusiasmo. Suas enormes habilidades no domínio do instrumento aliado à sua maneira pessoal na interpretação das marchas e sambas que compunham os shows de Carmen, bastavam para projetá-lo (Ibidem, p. 33).

Com shows nas cidades de Chicago, Detroit, Nova York, dentre outras, o sucesso de Carmen Miranda, do Bando da Lua e de Garoto foi vigoroso. Dentre os principais lugares que atuaram estão o *Colonial Night Club* em Chicago, onde Garoto entrou em contato, segundo Antônio e Pereira (Ibidem), com a quente roda de jazz, assim como entrou em contato com a Casa Branca, quando se apresentaram em março de 1940 para o então presidente Franklin D. Roosevelt, na comemoração da passagem de seu sétimo ano na presidência. Segundo os autores, ao final da viagem, após o dia 10 de julho de 1940, esses artistas

voltaram como três realidades diferentes: Carmen, a consagração e uma chegada triunfal no Rio. Para o Bando a transformação de um grupo independente [acompanhar somente]. Para Garoto, a certeza de que a América representara um crescimento (Ibidem, p. 34).

Depois da sua chegada ao Brasil, em 1940, conforme agora Cazes (1999, p. 93) Garoto foi residir no Rio de Janeiro, onde passou a ser considerado “um dos grandes astros da fase áurea do rádio. Primeiro foi a Rádio Mayrink Veiga e depois a Rádio Nacional, onde trabalhou com Radamés Gnattali”. Esse autor afirma que o próprio Garoto nunca negou sua influência pelo jazz, o que pode ser constatado também na maioria de seus choros, onde aparece uma linguagem harmônica diferenciada dos compositores dessa época, o que evidencia o começo de um momento de transição que se consolidaria anos mais tarde, com o surgimento da bossa nova.

Tendo em vista estas afirmações, pode ser considerado que a obra de Garoto se revela híbrida quando se observa, de um lado, a riqueza em sínopes e o virtuosismo, provindos do choro tradicional e dos sambas (que já se revelavam híbridos) e, de outro lado, a opulência em recursos harmônicos, ligados diretamente à influência jazzística, ao seu contato

com a música erudita e às improvisações mais longas que aparecem nas suas gravações. Essas constatações levaram também Antônio e Pereira (1982) a considerar:

Garoto viveu a época de transição das transformações, de onde surgiria uma nova síntese musical. A tradição brasileira, o choro, o jazz e o erudito. Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu, Benny Godman, Ravel, Debussy (...) A nova síntese que se delineia mantém traços dessas formas musicais. Mistura-se o popular brasileiro, o choro, com elementos do jazz, os “acordes modernos”, a música erudita. Garoto trabalha todos estes elementos. Era um bom chorão e pelo choro fez mais do que dar continuidade a uma tradição: **rompeu com a sua petrificação, sua estabilidade, e com harmonia moderna realizou uma síntese perfeita entre o choro e as obras clássicas**. Compõe, é o poeta das cortas (Ibidem, p. 70-71) [Grifos meus].

Os mesmos autores, sem deixar de afirmar que “a carreira de Garoto prossegue nesse vaivém de viagens, cassinos e rádio” (Ibidem, p. 47), continuam apontando esse músico como um dos responsáveis pela aproximação da música popular brasileira com a música erudita, uma vez que o contato com o maestro Radamés Gnattali rendeu o “Concertino nº2 para violão e Orquestra”, obra que causou polêmica, mas que, segundo Cazes (1999), o próprio Garoto pôde estrear no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1953.

A partir da década de 1940 gravou uma série de discos, onde registrou choros como *Quanto dói uma saudade* de própria autoria e *Abismo de rosas* de Canhoto, ambos gravados nesse mesmo ano na Odeon. Em 1949 gravou com o Trio Surdina - formado por Garoto, Fafá Lemos – violino e Chiquinho do Acordeom - choros como *Um a zero* de Pixinguinha e *Língua de Preto* de Honorino Lopes. Em abril de 1951 lançou *Tristezas de um violão* de própria autoria que, de acordo com Antônio e Pereira (1982, p. 47) “impressionou a crítica: ‘magníficos solos de Garoto no violão elétrico’”. Garoto fez gravações com os diversos instrumentos de cordas que tocava, apenas no fim de sua vida passou a dedicar-se mais ao violão.

No tocante à sua destreza nos instrumentos, musicalidade e improvisação, Antônio e Pereira (Ibidem, p. 70) citam várias evidências, mencionando: “um intérprete apaixonado, tornou-se obcecado pela precisão. Agilidade e perfeição tornaram-se características fortes, aliadas a uma nova batida no violão”. Acrescentam:

Garoto lançou-se na vida artística como um instrumentista grandioso e esta foi sua marca por toda sua carreira. Garoto levou à frente as loucuras de se tocar um instrumento, de inventar uma maneira nova, moderna e inesquecível de se tocar violão. E, de repente, uns acordes alterados, dissonantes. **De repente a improvisação. Garoto partia para uma série**

de evoluções em cima de um tema. Era um com chorão, usufruía da liberdade que o choro, assim como o jazz, dão para se improvisar (...) O músico Garoto não se detém nos limites. Não apenas realizar o novo instrumento, realizá-lo também na música. Mais do que inovar acompanhando, inovar compondo. Garoto conhecia a história da nossa música e sabia onde a estrutura musical deveria ser quebrada para construir um popular modernizado. Não apenas dar à música um espírito novo. Mais que isso, uma nova forma (Ibidem, p. 70) [Grifos meus].

Cazes (1999, p. 94), lamentando a morte desse músico na década de 1950, afirma que “se não fosse o ocorrido, certamente Garoto teria sido o maior compositor de violão de todos os tempos”. Antônio e Pereira (1982, p. 71) também fazem alusão à importância de Garoto para o choro, afirmando que “o nome Garoto fica diluído no tempo, na música de uma história que não foi muito generosa com os seus de há muito tempo atrás (...) Garoto esbarrou na limitação dos registros de toda a sua obra. Garoto não a gravou toda”. Observam ainda: “quando se chega ao capítulo ‘Bossa-Nova’, seu nome raramente é citado, como se a Bossa-Nova, que tem seu marco teoricamente em 1958, tivesse nascido do nada, ou não necessitasse de precursores” (Ibidem, p. 72). No entanto, atualmente a obra e a musicalidade de Garoto continuam sendo lembradas pelos violonistas e amantes do choro.

2.3.1.1 A obra

A primeira obra analisada será o choro *Meu cavaquinho*, composta entre 1940 e 1945, foi gravado pela primeira vez por Garoto em 1946. Já a segunda, *Quanto dói uma saudade*, foi composta em 1940 e registrada pela primeira vez em 1942 pela gravadora Odeon. Os recortes, editados pelo pesquisador, foram retirados do álbum “*15 choros de Garoto*” da editora Fermata do Brasil (1951). Essas obras de Garoto começam a evidenciar elementos harmônicos que não eram característicos dessa época, como uma utilização maior de acordes dissonantes, de inflexões melódicas mais difíceis de serem percebidas, já que as notas que seriam de passagem também passam a pertencer ao acorde. Todas as harmonias retiradas deste álbum foram conferidas com as respectivas gravações, isto é, os acordes de ambos são semelhantes.

- ***Meu Cavaquinho***

Esse choro (Anexo 1, partitura 4), assim como a maioria das peças de Garoto, contém duas partes (A e B), apresenta uma estrutura binária, portanto. A célula rítmica mais presente aqui são as semicolcheias, o que o torna um choro mais rápido, de caráter virtuosístico. A harmonia, retirada do álbum *15 Choros de Garoto* (1951), apresenta um dos

primeiros vestígios de acompanhamento de choro baseado em acordes dissonantes, embora as cadências continuem seguindo padrões comuns até o momento.

A melodia da parte A é constituída de graus conjuntos e arpejos. Alguns desses arpejos não possuem inflexões melódicas, mesmo em acordes dissonantes, conforme está exemplificado no Recorte 39, compassos 8 e 16, que também ilustra uma passagem cromática no compasso 15.

The musical score for Recorte 39 consists of four staves of music. The first staff shows measures 1-4 with chords C m6, D7, G m, and D7. The second staff shows measures 5-8 with chords G m, C m6, D7, G m, D m, A7, D7, and D dim. The third staff shows measures 9-12 with chords C m6, D7, G m, D7, G7, and C m. The fourth staff shows measures 13-17 with chords G m, A7, D7, and G m. Annotations include 'Cromatismo' in measure 15, 'arpejo sem inflexão' in measure 8, and '1.' in measure 16.

Recorte 39. *Meu Cavaquinho*. Garoto. Análise melódica da parte A. Compassos 1 ao 17.

Essa parte B é predominantemente formada por arpejos com poucas inflexões melódicas, marcadas com um círculo no Recorte 40. Outra característica, porém, que iria se tornar comum a partir da década de 1970, já aparece nesse choro, ou seja, a melodia formada pelas notas dissonantes dos acordes, como é o caso do compasso 33, marcado com uma seta nesse mesmo Recorte, que apresenta também uma passagem cromática no compasso 32.

20

25

30

melodia formada por notas dissonantes

Recorte 40. *Meu Cavaquinho*. Garoto. Análise melódica da parte B. Compassos 19 ao 34.

Na parte A, que está no tom de sol menor, ilustrada agora pelo Recorte 41, pode ser destacado na análise harmônica o acorde Cm6 (compassos 2, 6 e 10), que apresenta uma dissonância pouco comum nesse período e o acorde de D^{o93} (compasso 9), que tem função de dominante diminuto do próprio Cm6, substituindo o seu dominante secundário que, no caso, seria o acorde de G7 (como já foi relatado neste trabalho acordes diminutos podem substituir dominantes quando tem em comum o trítono).

⁹³ Na edição original o acorde estava escrito com o símbolo “dim”, que segundo autores como Guest (2006) e Chediak (1986) representa o acorde diminuto assim como o símbolo “o”.

IV Cm6 V7 D7 I Gm V7 D7

I Gm IV Cm6 V7 D7 I Gm V Empréstimo modal Dm V7/V A7 --> V7 D7 V°/IV D dim -->

IV Cm6 V7 D7 I Gm V7 D7 V7/IV G7 --> IV Cm

I Gm V7/V A7 --> V7 D7 I Gm

Recorte 41. *Meu Cavaquinho*. Garoto. Análise harmônica da parte A. Compassos 1 ao 17.

A parte B, em sib maior, apresenta o único trecho que difere das características dos choros até a década de 1940, o já citado compasso 33, em que aparecem acordes de C7/9 e F7, sendo que as notas executadas são dissonantes em relação aos próprios acordes, conforme evidenciado no Recorte 42.

V7 F7

I Bb V7/VI D7 --> VI Gm V7/III A7 I Bb V7/II G7 -->

V7/IV C7 --> V7 F7 V7 F7 I Bb V7/VI D7 -->

VI Gm V7/III A7 I Bb VI Gm V7/IV C9 --> V7 F7 I Bb

Recorte 42. *Meu Cavaquinho*. Garoto. Análise harmônica da parte B. Compassos 19 ao 34.

- **Meu Cavaquinho e a improvisação**

A referência para a análise do improviso nesse choro foi a gravação retirada do site do Instituto Moreira Sales. Segundo os organizadores desse site, a gravação é de 1946 e o instrumento solista é o cavaquinho (Anexo 2. Faixa 6). É importante ressaltar novamente que a partir desse momento histórico, os intérpretes começaram a dar sinais rumo a transformações mais radicais da melodia durante a improvisação, possivelmente, influenciados pelos processos de hibridação cultural relacionados ao novo contexto musical. Nas improvisações onde isso ocorreu, apenas os trechos que evidenciaram essa circunstância foram transcritos e analisados.

Além das variações melódicas constatadas em quase toda a obra e, dentre elas, ornamentos e antecipações semelhantes àqueles já observados no choro tradicional, o que mais chamou atenção como novidade apareceu na repetição da segunda parte, no momento em que Garoto improvisou afastando-se da melodia principal (Recorte 40), conforme o trecho ilustrado pelo Recorte 41. Em gêneros como o *Jazz* e o *Blues*, como já pôde ser observado, o solista costumava criar outra melodia sobre a mesma harmonia. Esses fatos demonstram que o gênero Choro vinha se tornando cada vez mais híbrido, tendo em vista o maior contato existente entre os músicos brasileiros e a música vinda do exterior. No Recorte 43 estão marcados também as inflexões melódicas com círculos e os arpejos com as setas, esses últimos, inclusive, muito utilizados por Garoto. Pode ser percebido também, nesse mesmo Recorte, que esses arpejos, na maioria das vezes, estão começando com inflexões melódicas.

Recorte 43. Transcrição de performance de Garoto. Choro *Meu Cavaquinho*. Compassos 19 ao 34. Transcrição do pesquisador.

O próximo recorte é da melodia principal, tendo como objetivo apenas comparar com o improviso feito pelo intérprete.

The musical score consists of three staves of music in G major. The first staff starts at measure 19 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes. Above the staff, chords are indicated: F7, B^b, D7, Gm, A7, B^b, and G7. The second staff continues the melody from measure 25, with chords C7, F7, F7, B^b, and D7. The third staff starts at measure 30, with chords Gm, A7, B^b, Gm, C⁷₉, F7, and B^b. A first ending bracket is shown above the final measure of the third staff.

Recorte 44. *Meu Cavaquinho*. Garoto. Melodia da parte B. Compassos 19 ao 34.

- *Quanto dói uma saudade*

A melodia e a cifra dessa obra também foram retiradas do álbum *15 choros de Garoto* (1951). O choro *Quanto dói uma saudade* (Anexo 1. Partitura 3) possui duas partes, evidenciadas pelas mudanças de tonalidade. A sua rítmica, além das peculiaridades estabelecidas por Seve (2010)⁹⁴, possui várias quiálteras, o que torna o choro ritmicamente diferente daqueles trabalhados até então.

Como Garoto tinha o cavaquinho, o bandolim e o violão de 6 cordas como seus principais instrumentos, pressupõe-se que esta música foi escrita para bandolim, já que possui a melodia com extensão próxima à extensão desse instrumento e a cifra. Isso com exceção dos três primeiros compassos, que trazem uma linha melódica com notas graves, indicando características de um trecho escrito para violão. Aqui as inflexões melódicas podem ser menos percebidas, pois os acordes executados apresentam muita dissonância, isto é, as notas da melodia quase sempre já pertencem ao acorde. No recorte 45 estão circuladas essas inflexões. O caráter virtuosístico também é vigoroso nesse trecho, principalmente entre os compassos 10 e 12, conforme também indicado no mesmo Recorte.

⁹⁴ Ver p. 63 deste trabalho.

Recorte 45. *Quanto dói uma saudade*. Garoto. Análise melódica da parte A. Compassos 1 ao 16.

Na parte B aparecem mais inflexões melódicas, o que pode ser explicado pela menor quantidade de acordes dissonantes, conforme mostra o Recorte 46.

Recorte 46. *Quanto dói uma saudade*. Garoto. Análise melódica da parte B. Compassos 17 ao 33.

Pode ser observado que o principal diferencial dos choros analisados até o momento está, sobretudo, na harmonia dessa obra. O próprio Garoto se dizia influenciado

pela música norte-americana. *Quanto dói uma saudade* está em duas tonalidades, mi menor (parte A) e mi maior (parte B). Muitos acordes dissonantes que estão demonstrados nos quadros das páginas 110 e 111 podem ser encontrados nessa obra de Garoto, no entanto, uma característica muito comum nos choros até a década de 1930 ainda persiste: os acordes do campo harmônico e alguns acordes do campo tonal continuam sendo evidenciados.

Na primeira quadratura, o compositor começa com uma sequência de acordes invertidos até chegar numa cadência para o tom de mi menor, e apenas o acorde de A7/C# é de empréstimo modal. A partir do compasso 8 ocorre algumas modulações, conforme pode ser observado no Recorte 47. A primeira delas é para a tonalidade de Ré Maior, que começa no compasso 8 e segue até o fim do compasso 9. No compasso 10 os acordes D7/9 e G7 já pertencem à tonalidade de Dó Maior, que, por sua vez, dura até o primeiro tempo do compasso 13. No segundo tempo do décimo terceiro compasso a tonalidade principal volta à tona, revelando uma característica que se tornará muito comum a partir da década de 1970, isto é, cadências para a tonalidade principal resolvidas, geralmente, apenas no final das partes.

Além da grande quantidade de empréstimos modais, que a partir de agora serão abreviados com as letras “**e.m**”, nessa parte A há a evidência no compasso 15 (Recorte 47) de um acorde funcional que ainda não havia sido recorrente nos choros analisados até agora: o acorde “dominante substituto estendido” (SubV7 est.). Esse acorde integra uma sequência de semitons descendentes até chegar numa tonalidade principal ou cadência⁹⁵ (CHEDIAK, 1986). Esses acordes daqui em diante estarão escritos com a abreviação “**SubV7 est.**”.

⁹⁵ Exemplo de dominante substituto estendido: **C7M(I) – E7(V7/VI) – Eb7(subV7) – D7(V7/V7) – Db7(subV7) – C7M(I)** (CHEDIAK, op. cit, p. 187).

Chords and Roman numerals for Recorte 47 (Measures 1-16):

- 1: I Em7
- 2: V7 B7/D#
- 3: I Em/D A7/C#
- 4: e.m empéstimo modal IV C D9
- 5: e.m empéstimo modal VI G sus4
- 6: VII B7
- 7: I Em
- 8: IV Am7
- 9: VII-e.m D7
- 10: IV G9
- 11: V7 A7
- 12: I D
- 13: V7 A7
- 14: IV Am7
- 15: VII-e.m D9
- 16: V7 A7

Additional annotations: "modulação para Ré Maior" (measures 6-9), "modulação para Dó Maior" (measures 10-12), "volta para Mi menor" (measure 13).

Recorte 47. *Quanto dói uma saudade*. Garoto. Análise harmônica da parte A. Compassos 1 ao 16.

Na segunda parte, em Mi Maior, apesar dos acordes dissonantes, a análise se torna menos complexa pela quantidade de dominantes secundários, uma forma de acompanhamento que já foi analisada. Os dominantes substitutos também aparecem com vigor nesse trecho, porém agora não são estendidos, aparecem nos compassos 18, 20 e 31 assinalados pela abreviatura “SubV7/respectivo grau do acorde a ser resolvido”. Além dos acordes de E6, F#9, Am6, F6 e E9 nos compassos 18, 22, 30, 31 e 33 respectivamente, empréstimos modais ocorrem nos compassos 18, 24, 30 e 31, conforme ilustrado no Recorte 48.

Chords and Roman numerals for Recorte 48 (Measures 17-33):

- 17: I Em
- 18: E6
- 19: SubV7/V C7
- 20: I E
- 21: V7/II C#7
- 22: SubV7/VI D7
- 23: V7/III C#7
- 24: V7/IV F#9
- 25: V7 B7
- 26: I E
- 27: VI C#m
- 28: V7/IV F#7
- 29: IV e.m Am
- 30: I E/G#
- 31: V7/VI G#7
- 32: VI C#m
- 33: V7/III D#7
- 34: V7/VI G#7
- 35: V7/II C#7
- 36: V7/IV F#7
- 37: IV e.m Am6
- 38: I E
- 39: SubV7/I F6
- 40: V7/IV F#7
- 41: V7 B7
- 42: I E9
- 43: I E9
- 44: D.S. al Fine

Additional annotations: "volta para Mi menor" (measure 17), "D.S. al Fine" (measures 43-44).

Recorte 48. *Quanto dói uma saudade*. Garoto. Análise harmônica da parte B. Compassos 17 ao 33.

Mesmo com uma construção harmônica que permite dizer que o compositor teve um diálogo com outros gêneros como o jazz e a música erudita, umas das principais características do choro de Garoto é o virtuosismo já presente no gênero desde seu surgimento.

- ***Quanto dói uma saudade e a improvisação***

Para a análise da interpretação de Garoto em *Quanto dói uma saudade* a referência é a gravação realizada a partir da performance do próprio compositor no ano de 1942 (Anexo 2. Faixa 7)⁹⁶.

Nessa gravação há apenas variações melódicas, agora em maior número do que nos registros ouvidos anteriormente. Essas variações, em ambas as partes, se tratam de ornamentos trabalhados com inflexões melódicas, que incluem as antecipações que aparecem nos finais das frases. Uma variação característica dos bandolinistas é o trêmulo⁹⁷, que neste caso pode ser considerado improvisação, pois não está escrito na partitura, e, depois, o intérprete pode realizá-lo em distintos lugares. No Recorte 49 e no Recorte 50 que se seguem, as inflexões melódicas estão marcadas com círculos e as antecipações com setas.

⁹⁶ Esse registro está disponível no site www.ims.uol.com.br. Acesso em agosto de 2011.

⁹⁷ Trêmulo – “é a repetição rápida de um som para dar impressão de continuidade” (CAZES, 1988, p. 49).

Recorte 49. Transcrição de performance de Garoto. Choro *Quanto dói uma saudade*. Parte A. Compassos 1 ao 16. Transcrição do pesquisador.

Recorte 50. Transcrição de improviso de Garoto. Choro *Quanto dói uma saudade*. Parte B. Compassos 18 ao 33. Transcrição do pesquisador.

2.3.2 Jacob Pick Bittencourt – o Jacob do Bandolim

Jacob do Bandolim começou a se interessar pela música em 1930, com 12 anos de idade, quando já tocava gaita de boca para os colegas da Escola Americana. O despertar para a arte musical se deu a partir das audições do violino de um vizinho francês, o próprio Jacob demonstra a sua admiração pelo instrumentista e pelo instrumento ao afirmar: “Esse francês

foi que pôs em mim o sentimento musical: tocava tão bem que pedi à minha mãe um violino para mim” (JACOB DO BANDOLIM apud PAZ, 1997, p. 16).

Já com o instrumento, tocava de ouvido as valsas e modinhas que sua mãe e os vendedores ambulantes de jornais cantavam (Ibidem), porém, sem o arco, o que fez rapidamente seus pais comprarem um bandolim, até porque, segundo Cazes (1999), muitas cordas eram arreventadas com o grampo de cabelo que Jacob usava para pinçar as cordas do violino⁹⁸. Além do seu vizinho violinista, segundo esse autor, do outro lado da rua morava dona Valentina, funcionária da Victor, que tinha sua casa frequentada por artistas como Carmen Miranda, Patrício Teixeira, Lamartine Babo e Luís Americano.

Jacob do Bandolim não ingressou em nenhum conservatório de música ou equivalente, iniciou em 1935 o curso de perito contador no Instituto Brasileiro de Contabilidade, cujo rendimento não foi dos melhores, o que resultou uma reprovação⁹⁹. Paz observa que “o diploma não foi aproveitado porque Jacob nunca exerceu essa profissão. A música falava mais alto.” (Ibidem, p. 17). Como músico, como vendedor ambulante e como funcionário em pequenos comércios (farmácias, inclusive a do seu pai, papelarias, dentre outros), de acordo com o mesmo autor, desempenhou algumas atividades para sua subsistência.

Cazes (1999) associa o início de sua carreira como solista ao concurso do “Programa dos Novos”, da Rádio Guanabara, organizado por Eratóstones Frazão e pelo jornal “O Radical” em 27 de maio de 1934. Depois de vencer o concurso, Jacob criou o seu grupo – Jacob e Sua Gente - composto por Valério Farias e Osmar Menezes nos violões, Carlos Gil no cavaquinho, Manuel Gil no pandeiro e Natalino Gil na percussão. Esse grupo atuou em diversas rádios cariocas, chegando até mesmo a substituir o Regional de Benedito Lacerda em algumas ocasiões. Jacob foi se tornando um dos principais intérpretes de choro naquele período, o que levou Paz (1997) à seguinte ponderação:

Jacob foi se firmando no meio musical como um músico sério, muito preocupado com a preservação das nossas raízes culturais. Dessa preocupação nasceu e se cristalizou um intérprete inesquecível. Muitas composições esquecidas e algumas que não tinham conseguido nenhum sucesso na interpretação de seus autores ganharam com Jacob uma nova roupagem, através de uma interpretação particularíssima, na qual a

⁹⁸ A relação entre o violino e bandolim está no modo em que estão dispostas as notas de cada corda, pois são as mesmas. 1ª corda – nota mi; 2ª corda – lá; 3ª corda – ré; 4ª corda – sol.

⁹⁹ Segundo informações do seu site <http://www.jacobdobandolim.com.br/jacob/index.html>, Jacob do Bandolim sempre foi autodidata, tocava de ouvido.

musicalidade eclodia a cada nota, a cada novo fraseado, com um colorido harmônico diferente que vivificava as composições (Ibidem, p. 33).

Em 1945 Jacob passa a atuar na Rádio Mauá com o grupo formado por César Faria e Fernando nos violões, Pinguim no cavaquinho e Luna no pandeiro. Esse grupo gravou em 1947, na Continental, o primeiro disco 78 rotações, onde trazia composições de Jacob e outros chorões. Cazes (Ibidem) observa que “os quatro discos lançados até março de 1949 revelaram, além de um ótimo solista e de um conjunto preciso, um compositor importantíssimo para a história do choro” (Ibidem, p. 101).

Jacob gravou o restante dos seus discos na gravadora RCA Victor, a partir de 1951 e “durante dez anos os acompanhamentos de suas gravações estiveram a cargo do Regional de Canhoto” (PAZ, 1997, p. 41). No ano de 1961 lançou o primeiro disco com o seu grupo, formado por César Faria, Dino 7 cordas e Carlos Leite nos violões, Jonas Silva no cavaquinho e Gilberto D’Ávila no pandeiro, conjunto este que mais tarde, em 1967, no disco intitulado de *Vibrações*, receberia o nome “Época de Ouro” (antes foi chamado de Jacob e seu Regional¹⁰⁰ e Jacob e seus Chorões). Segundo Diniz (2008), nesse disco “pode-se perceber a busca de uma nova linguagem para o grupo, cada violão trabalhando em uma região diferente, cavaquinho dividindo o solo com o bandolim” (Ibidem, p. 36). Com o grupo Época de Ouro Jacob fez shows também em São Paulo e Brasília, nessa última cidade, tocou em 1967 para o presidente Costa e Silva no Palácio da Alvorada.

Apesar da vida de músico profissional que levava paralela ao trabalho que conseguiu no Tribunal de Justiça, Jacob do Bandolim dizia: “eu não sou profissional. Não preciso de música para sobreviver, mas sim para me comunicar, para extravasar (...) Da Justiça tiro meu salário. Música para mim não é profissão” (JACOB DO BANDOLIM *apud* PAZ, p. 34). Mesmo assim, a autora ressalta que Jacob era muito exigente com horários e tinha um perfeccionismo exagerado, confirma o fato quando diz que “Jacob não admitia um erro sequer, fosse de quem fosse, e externava seu desapontamento de modo duro, na frente de qualquer pessoa” (Ibidem, p. 35-36). Mas o chorão, segundo a mesma autora, tinha respeito por pessoas já renomadas como Pixinguinha, Ernesto dos Santos - o Donga, Hermínio Bello de Carvalho, dentre outros. Outra evidência do profissionalismo de Jacob, segundo Paz (Ibidem) foi a sua dedicação para a realização do show de comemoração aos setenta anos de

¹⁰⁰ Jacob do Bandolim não gostava do termo “regional”. “Para ele a palavra significava um grupo de músicos desleixados, sem estudo, pau-para-toda-obra das rádios” (DINIZ, 2008, p. 35). Por isso que o grupo logo passou a se chamar “Jacob e seus Chorões” e mais tarde o tão famoso grupo “Época de Ouro”.

Pixinguinha no Teatro Municipal do Rio de Janeiro no ano de 1968, com a participação de Radamés Gnattali, conjunto Época de Ouro e o próprio Pixinguinha.

Além da personalidade forte, Jacob tinha excelente memória visual e auditiva, o que explica a tamanha capacidade de execução do instrumento, de compor e fazer arranjos. Na década de 1960, conforme Paz (1997), ele já sabia ler partitura, aprendeu com Dalton Vogeler. Essa autora observa que “Dalton foi ensinando tudo o que podia, mas a facilidade do Jacob era tão grande que não dava tempo ao professor. Quando ensinava uma coisa, ele já pedia outra” (Ibidem, p. 49). Tornou-se um grande solista. Dentre os prêmios e glorificações que recebeu estão: melhor solista no I Festival Brasileiro do Disco - Diários Associados de São Paulo (1954); melhor solista popular (Euterpe), Prêmio Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. A Jacob – “melhor solista popular”, jornal Correio da Manhã e Biblioteca Estadual (1941); melhor LP de música brasileira do III Festival do Disco de São Paulo e da Associação Brasileira de Críticos de Discos (1964); e 40º Aniversário da RCA, Disco de Ouro, homenagem a Jacob Bittencourt (1968) (PAZ, 1997, p. 51).

É importante ressaltar também, com fundamentação em Paz (1997), que Jacob do Bandolim estabeleceu contato com a música erudita, “a amizade, respeito e a admiração musical mútua que existia entre Jacob e o compositor Radamés Gnattali produziu uma das mais belas páginas musicais de que se tem conhecimento na história da música brasileira” (Ibidem, p. 52). Paz refere-se à suíte *Retratos*, para bandolim, orquestra de cordas e conjunto regional. Segundo a autora, esta obra foi composta por Gnattali especialmente para Jacob do Bandolim.

Já numa referência às tradicionais rodas de choro, uma vez que Jacob procurava sempre valorizar o choro tradicional, Paz (Ibidem) ressalta que o bandolinista temia que o choro estivesse destinado a acabar: “estão faltando quintais. Choro precisa antes de tudo de quintal para ser gostoso e levar a gente ao canto e à sua dança” (JACOB DO BANDOLIM *apud* PAZ, p. 45). A autora menciona que os receios de Jacob estavam relacionados aos modismos musicais que no início dos anos 60 passaram a ocupar grandes espaços nos meios de divulgação – o iê-iê-iê e a bossa nova. Diniz (2008, p. 36) lembra que esse foi um dos motivos que Jacob organizou em sua casa rodas de choro “mantendo a tradição dos saraus cariocas¹⁰¹”. Inicialmente, entre 1941 e 1950, as reuniões eram pequenas, contavam com pequenos grupos de amigos. Mas aos poucos esses saraus foram ganhando infra-estrutura suficiente para receber um público maior, composto de músicos amadores e de músicos

¹⁰¹ Diniz (2008) observa que “o sarau era uma reunião lítero-musical muito comum na sociedade carioca” (Ibidem, p. 36).

consagrados como Pixinguinha, Turíbio Santos, Clementina de Jesus, Radamés Gnattali, dentre outros, segundo Paz (1997) e Diniz (2008). Essa propagação foi maior, conforme Paz, na década de 1960. Jacob era severo com convidados que não obedecessem suas regras durante os saraus, “se fizessem alguma coisa considerada por ele abominável¹⁰², o castigo era certo: não poderiam comparecer aos saraus de um a dois meses, dependendo da gravidade” (Ibidem, p. 88).

Tendo em vista essas circunstâncias, Cazes (1999) constata que “Jacob deu personalidade própria ao bandolim brasileiro no que se refere à forma de tocar” (Ibidem, p. 103). Dialogando com esse autor, Paz (1997) cita Jacob do bandolim como “um dos principais responsáveis pela presença do bandolim no cenário da música popular” (Ibidem, p. 61). Ronaldo do Bandolim, Joel Nascimento, Déo Rian, Hamilton de Holanda, dentre outros músicos reconhecidos atualmente no cenário musical brasileiro, são alguns de seus seguidores.

Paz (Ibidem) deixa claro que as principais influências no seu modo de improvisar e interpretar estão em Pixinguinha, Zequinha de Abreu, Callado e Benedito Lacerda. Quanto às composições, essa autora ressalta que o contato com a música erudita foi fundamental. “O compositor Jacob era muito apegado às raízes culturais (...) gostava das linhas melódicas fluentes, que brotassem da sensibilidade musical do compositor, sem harmonias forçadas e intrincadas” (Ibidem, p. 107). Poderia, portanto, ser considerado que Jacob era um músico fechado a coisas novas, mas não era isso que acontecia, Paz afirma que

o que Jacob criticava era a música de má qualidade, fruto de modismos artificiosos e sem brasilidade (...) ficou diversas vezes impressionado com algumas composições. Ele adorou *Canto triste*, do Edu e do Vinícius de Moraes [compositores do gênero que Jacob tanto criticava, a bossa nova]” (Ibidem, p. 108).

Em choros como *Receita de Samba* e *Vibrações*, Jacob utiliza acordes dissonantes que não eram usados por compositores/chorões mais velhos, ou seja, por chorões que não interagiram com o contexto que começou a propagar com mais intensidade o jazz e a bossa

¹⁰² Dois exemplos citados por Paz (1997) dos “atos proibidos” por Jacob: o amigo Lúcio Rangel, que Jacob muito admirava, foi suspenso por ter urinado no jardim” (Ibidem, p. 88). O segundo exemplo é relatado por Carlinhos, que tocava acompanhando Jacob e morou na casa dele, e citado por Paz (Ibidem): “era um domingo de manhã. O conjunto começou a tocar, e então o Othon Salleiro se vira para o rapaz do violão e pergunta: ‘Você toca violão?’ ‘Não senhor, eu estou começando’. Ele pegou no violão do rapaz e fez uma escala de alta técnica que acabou com o rapaz. Jacob levantou, chamou o Othon Salleiro lá nos fundos e disse: ‘Eu não permito que você faça isso na minha casa. É uma pessoa humilde que vem aqui e você faz uma coisa dessas. Esse rapaz, nunca mais vai tocar violão’. Como não podia mais comparecer aos saraus, Othon Salleiro ficava andando do lado de fora pra lá e pra cá, na esperança de ser chamado” (Carlinhos apud Ibidem, p. 88).

nova. A obra de Jacob do Bandolim, portanto, se revela com indícios do início dos processos de hibridação que são aqui observados. Jacob do Bandolim deixou uma vasta obra, que ainda faz parte do repertório de vários chorões nos dias atuais.

2.3.2.1 A obra

As obras de Jacob do Bandolim, assim como as de Garoto, representam esse momento de transição em que começam a aparecer alguns indícios de um diálogo do Choro com a Bossa Nova e com o jazz, principalmente no tocante à harmonia. Os choros *Noites Cariocas* e *Receita de Samba* foram selecionados para análise por apresentar uma harmonia um pouco diferenciada e as novas formas de improvisação que já apontavam para a latência de maiores transformações indicadoras de novas configurações estilísticas no gênero Choro. *Noites Cariocas* foi composto em 1957 e *Receita de Samba* entre 1955 e 1967, época que a Bossa Nova e o Jazz estavam em vigor no Brasil.

- *Noites Cariocas*

A melodia e cifra desse choro (Anexo 1. Partitura 5) foram retiradas do álbum *O melhor do choro brasileiro* (VITALE, 1998). *Noites Cariocas* é composto de duas partes e uma coda final. Escrito provavelmente para bandolim, segue uma linha melódica construída de ritmos ligeiros e grandes saltos seguidos de arpejos e inflexões melódicas.

Na coda final prevalece arpejos sobre os acordes, e a maioria deles não são dissonantes, conforme mostra o Recorte 51.

Recorte 51. *Noites Cariocas*. Jacob do Bandolim. Análise melódica da coda final. Compassos 65 ao 74.

Já nos primeiros compassos da parte A Jacob do Bandolim trabalha o arpejo de um acorde dissonante, em que se destaca exatamente a sétima maior do acorde executado, no caso a nota Fá# (sétima maior do acorde de G). A mesma façanha acontece no compasso 10, agora a nota executada é a décima terceira do acorde de Am. No Recorte 52 as inflexões melódicas estão marcadas com um círculo e os simples cromatismos com uma seta.

The musical score for 'Noites Cariocas' by Jacob do Bandolim is presented in six staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score includes the following chords and melodic lines:

- Staff 1: Measures 1-6. Chords: G, GM7, G°.
- Staff 2: Measures 7-13. Chords: E7, Am, E7, Am6, D7₉.
- Staff 3: Measures 14-20. Chords: Am7, D7₉, G, E7, Am, D7, GM7, G°.
- Staff 4: Measures 21-25. Chords: G, E7, Am, E7/B, Am/C, G7₉.
- Staff 5: Measures 26-29. Chords: C, C#°, G, E7/G#.
- Staff 6: Measures 30-32. Chords: Am7, D7, G.

Recorte 52. *Noites Cariocas*. Jacob do Bandolim. Análise melódica da parte A. Compassos 1 ao 32.

Na parte B existem notas dissonantes que estão na melodia e no acompanhamento, mesmo assim na linha melódica há um número de inflexões melódicas mais elevado do que na parte A. A partir do compasso 45, em que ocorre a modulação para a tonalidade de Mi maior, as notas alteradas só aparecem no compasso onde a nova tonalidade está ativa, ao contrário do choro *Lamentos*, onde a modulação começa a se evidenciar quatro compassos antes através de dominantes secundárias. O mesmo ocorre na volta para o tom de origem. Além disso, os cromatismos (marcados com uma seta) são mais comuns nesse trecho. No restante da parte B aparecem as mesmas inflexões que vinham ocorrendo, uma vez que a harmonia não foge do campo harmônico e não há muitos acordes dissonantes, como pode ser observado no Recorte 53.

Recorte 53. *Noites Cariocas*. Jacob do Bandolim. Análise melódica da parte B. Compassos 33 ao 64.

Harmonicamente *Noites Cariocas* possui algumas peculiaridades como acordes dissonantes e uma modulação para uma tonalidade fora do campo harmônico do tom de origem, além de algumas notas dissonantes sendo executadas com grande destaque, conforme foi detectado na análise melódica.

Na parte A as dissonâncias que mais despontam são 7M, 7/9, 7m(b5) e 7/b9, constantes na melodia. Apesar disso, essa parte do choro está dentro do campo harmônico de Sol maior (tonalidade principal), o que faz com que no Recorte 54 se evidencie apenas os graus pertencentes a esse campo harmônico e suas dominantes secundárias ou diminutos auxiliares.

The musical score for 'Noites Cariocas' is presented in five staves, each with a measure number on the left. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The harmonic analysis is as follows:

- Staff 1 (Measures 1-6): Chords I G, GM7, G°.
- Staff 2 (Measures 7-13): Chords V7/II E7, II Am, V7/II E7, II Am6, V7 D7 9.
- Staff 3 (Measures 14-20): Chords II Am7, V7 D7 9, I V7/II G, V7/II E7, II Am, V7 D7, I GM7, G°.
- Staff 4 (Measures 21-25): Chords I G, V7/II E7, II Am E7/B, II Am/C, V7/IV G 7 9.
- Staff 5 (Measures 26-29): Chords IV C, #IV° C#, I G, V7/II E7/G#.
- Staff 6 (Measures 30-32): Chords II Am7, V7 D7, I G.

Recorte 54. *Noites Cariocas*. Jacob do Bandolim. Análise harmônica da parte A. Compassos 1 ao 32.

Já na parte B, no tom de Dó maior, ilustrada pelo Recorte 55, ocorre uma modulação para o tom de Mi maior a partir do compasso 45. Assim como no choro *Lamentos* de Pixinguinha, Jacob do Bandolim inicia a modulação com uma cadência II – V7 → I no compasso que antecede o primeiro acorde que evidencia a nova tonalidade, sem deixar de voltar para o tom de origem (Dó maior) de maneira diferenciada de Pixinguinha. Isso porque, uma vez que o compositor não faz nenhum ciclo de dominantes secundárias, o acorde de G7 no compasso 49 já não pertence ao campo harmônico de Mi maior, e sim ao campo de Dó maior, ou seja, após as modulações, apenas acordes do campo harmônico de Dó maior são executados.

35 V7 G7 → I C V7/II A7 →

40 II Dm IV F #IV° F#° I C6

45 F#m7(b5) V7 B7 Modulação para Mi Maior I E #I° F° II F#m7 -- V7 B7 --> I E

49 V7 G7 volta para o tom de origem II Dm -- V7 G7 --> I C

54 V7/II A7 --> II Dm IV F

59 #IV° F#° I C V7/II A7 → II Dm V G7 I C 1.

Recorte 55. *Noites Cariocas*. Jacob do Bandolim. Análise harmônica da parte B. Compasso 33 ao 64.

Na *coda* final, apenas os acordes das funções dominantes diminutos (compassos 67 e 68) e dominantes secundários (compassos 70 e 71) são executados, conforme ilustrado no Recorte 56.

65 Coda C ⊕ G bIII° Bb° I G

70 V7/II E7 → V7/ A7 → V D7 I G.

Recorte 56. *Noites Cariocas*. Jacob do Bandolim. Análise harmônica da coda final. Compassos 65 ao 74.

• **Noites Cariocas e a improvisação**

A gravação utilizada para essa análise foi realizada em 1968 (remasterizada em 1994) em um show ao vivo no Teatro São Caetano na cidade de São Paulo (Anexo 2. Faixa 8.). A interpretação é do próprio compositor.

É na parte B, evidenciada no Recorte 58, que Jacob do Bandolim apresenta indícios de um estilo improvisatório inovador para o contexto, mudando totalmente a melodia principal que aparece evidenciada no Recorte 57, para comparação. Na parte A faz somente variações melódicas. Aqui o improvisador mescla arpejos com cromatismos, destaca notas dissonantes aos acordes do primeiro e do sexto compassos. No primeiro compasso a nota “lá”, que seria o nono grau do acorde de G7, é executada com clareza, já no sexto compasso, é a nota “sib”, a nona bemol (ou novo grau diminuído de um semitom) do acorde de A7 que aparece.

Recorte 57. *Noites Cariocas*. Jacob do Bandolim. Trecho com a melodia da parte B. Compassos 49 ao 62.

Recorte 58. Transcrição de performance de Jacob do Bandolim. Choro. *Noites Cariocas*. Compassos 49 ao 62. Transcrição do pesquisador.

As fontes sonoras consultadas permitiram constatar que a partir desse momento histórico, os intérpretes passaram cada vez mais a optar pelo improviso longo, realizado em

uma das partes. A partir de agora, portanto, tendo em vista essa realidade, serão nomeados de **improviso** os solos mais longos que mudam totalmente a melodia ou a maior parte dela, e serão nomeados de **variação melódica**, aqueles que apresentam apenas ornamentações sobre as melodias, que não se afastam muito delas.

- ***Receita de Samba***

Receita de Samba (Anexo 1. Partitura 6), provavelmente foi composto entre 1957 e 1967. É um dos grandes clássicos de Jacob do Bandolim e mais uma de suas composições que não deixam a desejar quando se discute o virtuosismo de suas obras. As semicolcheias quase contínuas, sobretudo na parte B, e os saltos constantes, são provas disso. A melodia e a cifra deste choro foram retiradas do álbum *Songbook – Choro Vol. 1* de Almir Chediak (2007).

Dividido em uma introdução¹⁰³ e duas partes, assim como em *Noites Cariocas*, a melodia na parte A tem como destaque as notas dissonantes ao acorde nos compassos 12, 16, 24 e 30, o que pode ser observado no Recorte 58. Ainda nessa parte, por conta da quantidade de acordes dissonantes, pode ser notada a presença de poucas inflexões. Nos compassos 10, 14 e 26 a nota “mib” é realçada, já que é marcante no próximo acorde, o acorde de Cm6.

¹⁰³ A introdução é composta somente de um ciclo de acordes do campo harmônico da tonalidade principal Sol Maior, onde o acorde do IV grau – C é o primeiro da sequência. Como não há melodia, apenas o acorde é executado, não cabe aqui uma análise melódica desse trecho.

G 6
 10 Cm6 G 6 Cm6
 nota dissonante nota dissona
 17 G⁷₉ C A 7
 23 D 7 D 7(#5) G 6 Cm6 G 6
 nota dissonante
 30 G G 7(#5) C E 7/G# A m B^b G/B E 7/G#
 nota dissonante
 37 A m D 7 G
 1.

Recorte 59. *Receita de Samba*. Jacob do Bandolim. Análise melódica da parte A. Compassos 9 ao 40.

Já a parte B está mais próxima do choro tradicional do início do século XX, revela a melodia composta basicamente de arpejos sobre os acordes e algumas inflexões, sem destaque para notas que seriam dissonantes aos acordes, conforme está descrito no Recorte 60.

G B 7/D#
 2.
 44 B 7/F# E m B 7/F# E m/G E 7/G# E 7/B
 49 A m E 7/B A m/C A m F#m 7(b5) E m/G E m

Recorte 60. *Receita de Samba*. Jacob do Bandolim. Análise melódica da parte B. Compassos 41 ao 74.

Quanto à harmonia, *Receita de Samba* não possui modulação, mas muitos acordes dissonantes em ambas as partes. Acordes consonantes do campo harmônico da tonalidade Sol Maior e algumas de suas dominantes secundárias são executadas na introdução, conforme o Recorte 61.

IV	#IV	I	VII	V7/II	-->	V7/IV	-->	V7	I	V
C	C#º	G	F	E7		A7		D7	G	D7

Recorte 61. *Receita de Samba*. Jacob do Bandolim. Análise harmônica da introdução. Compassos 1 ao 8.

A primeira parte inicia-se com uma cadência entre o acorde da tonalidade principal e um empréstimo modal – G e Cm6, o último sempre aparece com sua dissonante na melodia (nesse caso a nota “lá”, sexto grau do acorde de Cm). Já o acorde de dominante secundário G7, no compasso 17, está com o nono grau, formando o acorde de G7/9. Os compassos 24 e 30 expõem os acordes de D7(#5) e G7(#5), respectivamente. O primeiro faz parte da cadência perfeita entre os acordes D7 e G, já o segundo é um dominante secundário, com uma dissonância diferente, conforme pode ser verificado no Recorte 62.

Recorte 62. *Receita de Samba*. Jacob do Bandolim. Análise harmônica da parte A. Compassos 9 ao 40.

Na parte B, agora em Mi menor, destaco as inversões dos acordes que geralmente seguem uma sequência de graus conjuntos. Mesmo sendo comum no choro, há algumas edições que não trazem essas inversões, o que foi explicado pelo entrevistado Fernando César¹⁰⁴: “os acordes invertidos dependem de cada músico” (CESAR, 2012). O fato das inversões estarem registradas nessa edição é melhor compreendido quando se ouve a gravação (Anexo 2. Faixa 10.), em que as notas do baixo estão bastante acentuadas.

As dissonâncias mais marcantes da parte B estão nos compassos 52, 68 e 72 cujo acordes são, respectivamente, F#m7(b5) duas vezes e B7(b9). Esses acordes pertencem a uma simples cadência II – V7 → I e V7 → I com suas respectivas dissonâncias, conforme descrito no Recorte 63.

The image displays a musical score for the B part of 'Receita de Samba' by Jacob do Bandolim, spanning measures 41 to 74. The score is written in G major and includes a detailed harmonic analysis. The chords and their inversions are as follows:

- Measure 44: V7 B7/F#
- Measure 45: I Em
- Measure 46: V7 B7/F#
- Measure 47: I Em/G
- Measure 48: V7/IV E7/G#
- Measure 49: V7/IV E7/B
- Measure 50: IV Am
- Measure 51: V7/II E7/B
- Measure 52: IV Am/C
- Measure 53: IV Am
- Measure 54: II F#m7(b5)
- Measure 55: I Em/G
- Measure 56: I Em
- Measure 57: V7/IV F#7
- Measure 58: V7 B7
- Measure 59: V7 B7/D#
- Measure 60: V7 B7/F#
- Measure 61: I Em
- Measure 62: V7 B7/F#
- Measure 63: I Em/G
- Measure 64: V7/IV E7/G#
- Measure 65: V7/IV E7/B
- Measure 66: I Am
- Measure 67: V7/II E7/B
- Measure 68: IV Am/C
- Measure 69: IV Am
- Measure 70: II F#m7(b5)
- Measure 71: I Em/G
- Measure 72: I Em
- Measure 73: V7/IV F#7
- Measure 74: V7 B7(b9)
- Measure 75: I Em

Recorte 63. *Receita de Samba*. Jacob do Bandolim. Análise harmônica da parte B. Compassos 41 ao 74.

¹⁰⁴ Entrevista concedida por Fernando César no dia 07 de abril de 2012.

• **Receita de Samba e a improvisação**

Para analisar a improvisação de Jacob do Bandolim foi utilizada a gravação de 1967 (remasterizada em 1989) do disco *Vibrações*, gravado por ele junto com o seu grupo *Época de Ouro* (Anexo 2. Faixa 9).

Assim como em *Noites Cariocas* Jacob do Bandolim não deixa de fazer variações melódicas na primeira parte e improvisa na parte seguinte, mas agora o intérprete não utiliza elementos que lembram ou mostram alguma influência da música norte-americana. Na repetição da parte B começa alternando a melodia em oitavas e até o compasso 58 segue utilizando várias inflexões melódicas e arpejos sobre os acordes, improvisando, mas aqui o intérprete sempre executa trechos da melodia principal. Mesmo fazendo isso, essa improvisação não foi considerada aqui uma simples variação melódica, pois há sempre o acréscimo de muitas notas e não apenas pequenos ornamentos. Somente entre os compassos 60 e 63 a melodia principal (Recorte 64) não é recordada. A partir do compasso 64 Jacob do Bandolim volta a essa melodia, conforme demonstrado no Recorte 65.

The image displays a musical score for a bandolim piece. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 2/4 time. Above the staves, various chords are indicated: B7/D#, B7/F#, Em, B7/F# Em/G, E7/G#, E7/B, Am, E7/B, Am/C, Am, F#m7(b5), Em/G, Em, F#7, B7, B7/D#, B7/F#, Em, B7/F# Em/G, E7/G#, and E7/B. The score includes melodic lines with notes, rests, and accidentals, as well as some double bar lines and repeat signs.

Recorte 64. *Receita de Samba*. Jacob do Bandolim. Trecho da melodia da parte B. Compassos 43 ao 64.

43 B7/D# B7/F# Em B7/F#

47 Em/G E7/G# E7/B Am E7/B Am/C

52 Am F#m7(b5) Em/G Em F#7

58 B7 B7/D# B7/F# Em Volta para o tema ..

Recorte 65. Transcrição de performance de Jacob do Bandolim. Choro *Receita de Samba*. Compassos 43 ao 64. Transcrição realizada pelo pesquisador.

2.4 Processos relacionados ao início de novos encontros culturais

Situado esse cenário histórico do choro da década de 1940 à de 1960 e suas configurações estilísticas e improvisatórias, faço agora considerações acerca da latência de novas configurações identitárias e processos de hibridação que se manifestaram nesse recorte temporal, já anunciando outro tempo no cenário cultural musical brasileiro. Ao perguntar ao flautista Sérgio Morais sobre o motivo das improvisações curtas ou variações em gravações antigas, o entrevistado respondeu:

a própria melodia do choro já é difícil de ser tocada, ou seja, para improvisar igual se improvisa no jazz é muito complicado, principalmente antigamente onde era difícil encontrar métodos de harmonia e improvisação ou até mesmo gravações. Hoje em dia, mesmo com a facilidade em encontrar informações, muitos chorões optam pelas variações, principalmente em choros mais rápidos. Quando a harmonia é mais complicada, torna mais difícil ainda, pois o músico terá que estudar mais a fundo a harmonia também (MORAIS, 2011).

Esse relato mostra uma das possíveis explicações da variação melódica ser um dos meios mais utilizados na improvisação do choro, principalmente até esse recorte de tempo (década de 1960), mas não deixa de fazer também uma referência à interação do choro com outros procedimentos harmônicos na atualidade, à necessidade de se conhecer esses novos procedimentos para se dominar o processo improvisatório, o que aponta para dados importantes rumo à confirmação da hipótese de que diferentes procedimentos harmônicos

podem interferir na improvisação do choro e que a improvisação não acontece de forma completamente aleatória, conforme já abordado também com Gainza (2007).

No recorte de tempo focado nesse capítulo, portanto, já pôde ser verificado que o choro começou a apresentar alguns pequenos indícios de transformações não apenas através das poucas alterações harmônicas e melódicas constatadas, que apontavam para o início de um trabalho com acordes mais dissonantes, mas, sobretudo, através dos indícios de uma tendência a improvisações mais longas, conforme verificado com Jacob e Garoto.

Isso indica, no contexto dessa investigação, que novos encontros, novos processos de hibridação (agora tendo como referência o encontro que começava a se intensificar com a cultura americana) significavam nesse tempo a emergência do novo, traziam indícios de elementos novos, favoreciam outras significações que começavam a interagir com o cenário brasileiro nesse período, apontando para outro tempo no universo musical do choro, outra época no cenário sócio-histórico e cultural brasileiro, conforme fundamentação em Castoriadis (1995) e Freire (1994). Um tempo e uma época “instituintes”, plenos da interação com esse suporte representativo musical, segundo a base oferecida por esses autores, que trazendo resíduos de outros tempos, já anunciavam a latência do porvir, de um tempo e uma época que serão abordados a seguir.

PARTE III

O CHORO E UMA NOVA HISTÓRIA: NOVAS CONFIGURAÇÕES ESTILÍSTICAS NUM CENÁRIO PÓS-MODERNO

A convivência de diferentes configurações estilísticas do choro na contemporaneidade, conforme descrito por Clímaco (2008), permite constatar a interação do “já dito” com “o que está sendo dito agora desse modo e através dessas formas” (ORLANDI, 2001), as possibilidades colocadas pela diversidade que evidenciam “bens” e “seres” culturais “composto [s] não de uma única, mas de várias identidades” (HALL, 2006, p. 12). Essa diversidade tem a ver com o contato cada vez mais intenso do choro e do chorão com gêneros internacionais como o jazz e o rock, dentre outros gêneros globais, com o processo que “**produz o sujeito pós-moderno**, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente” (Ibidem, p. 12).

Como já pôde ser observado, já nas décadas de 1940 a 1960, o choro passou por um momento de transição no cenário musical em que novas significações e interações culturais, um incremento nos meios de comunicação começaram a acontecer, anunciando a latência de um novo tempo na sociedade brasileira, a latência de novas ordens estruturais. Nesse período de transição vigorava, além da bossa nova, gêneros de aparato internacional (sobretudo o jazz), junto à “expansão do capitalismo, difusão da imprensa, do rádio, da indústria, crescimento urbano” (CANCLINI, 2003, p. 67)¹⁰⁵ e à “aderência das grandes metrópoles brasileiras (Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, dentre outras) a espaços homogêneos e globalizados” (CLÍMACO, 2008, p. 208).

Essa acentuada diversidade, expansão midiática e capitalista, portanto, constituíram **um cenário pós-moderno** que, segundo Harvey (2006), entrou em cena, “sobretudo, entre as décadas de 1970 a 1980” (Ibidem, p. 167). Versando sobre uma cidade pós-moderna, esse autor refere-se “às alianças efetuadas entre o poder público e privado, com a intenção de investir na revitalização de certos espaços das cidades, caracterizando o ‘empreendedorismo’ urbano que substituiu o administracionismo” (Ibidem, p. 168). Clímaco

¹⁰⁵ Canclini (2003) diz que essas são as principais características que levaram a modernidade dos países latino-americanos.

(2008) dialoga com esse autor, quando afirma que o empreendedorismo urbano citado por Harvey “remete à necessidade atual das cidades contemporâneas, ante os recentes avanços capitalistas tecnológicos, de especulação financeira e comunicacional, de construir novos espaços financeiros, sem deixar de explorar os “bens locais”, em um processo de apropriação do cultural pelo comercial” (Ibidem, p. 209). Essa abordagem remete também a Ariza (2006), quando afirma que durante as últimas décadas do século XX até o tempo presente, a globalização se consistiu da seguinte maneira:

Na área econômica, a presença das companhias transnacionais é mais constante que nunca, as fusões de grandes companhias estão na ordem do dia e a circulação do capital está em sincronia com a rapidez das telecomunicações. No campo cultural, os emblemas da ‘cultura mundial’ aumentam e se fazem mais patentes. Os ídolos da música pop, as estrelas de Hollywood, o hambúrguer, a internet têm se convertido em elementos comuns entre cidadãos de diversas capitais do mundo (Ibidem, p. 72).

Ariza (Ibidem) deixa claro o fenômeno da globalização que se intensifica na pós-modernidade. Hall (2006), por sua vez, sem deixar de lembrar que a globalização não é um fenômeno recente¹⁰⁶, concorda que “desde os anos 70, tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentaram enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre as nações” (Ibidem, p. 68-69), o que permite considerar que o cenário pós-moderno remete à “globalização”. A partir dessa abordagem esse autor chega, num primeiro momento, à consideração de que “as identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do pós-moderno global” (Ibidem, p. 69). No entanto, mais adiante, evidenciando melhor a sua posição em relação a essa circunstância, citando Kevin Robin, observa:

ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o “global” e o “local”. Este “local” não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem definidas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, **novas** identificações “globais” e **novas** identificações “locais” (Ibidem, p. 77-78).

¹⁰⁶ Stuart Hall (2006) confirma esse argumento através das abordagens de Wallerstein, quando lembra que “o capitalismo, [um dos fatores determinantes para a globalização no cenário pós-moderno], foi desde o início [fim do século XIX] um elemento da economia mundial e não dos estados-nação. O capital nunca permitiu que suas aspirações fossem determinadas por fronteiras nacionais” (Wallerstein *apud* Hall, p. 68). Assim, Hall (Ibidem) conclui que “tanto a tendência à autonomia nacional quanto a tendência à globalização estão profundamente enraizadas na modernidade”.

Anthony McGrew, citado por Hall (Ibidem), define globalização como “processos atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado” (McGrew apud Ibidem, p. 67). Harvey (2006) já faz referência ao rápido avanço tecnológico dizendo que:

À medida que o espaço se encolhe para se tornar uma aldeia “global” de telecomunicações e uma “espaçonave planetária” de interdependências econômicas e ecológicas – para usar apenas duas imagens familiares e cotidianas – é à medida em que os horizontes temporais se encurtam até ao ponto em que o presente é tudo que existe, temos que aprender a lidar com um sentimento avassalador de compreensão de nossos mundos espaciais e temporais (Ibidem, p. 240).

Tendo em vista ainda essa circunstância do pós-guerra (1945), onde “se transcende o âmbito nacional para o supranacional e em que se estabelece uma organização política, econômica e cultural transnacional (...) configurando uma ‘cultura mundializada’, na qual “formas culturais criadas dentro de um projeto industrial e veiculadas em escala internacional, [buscaram] criar elos de identificação e captar um máximo de lucro” (Ibidem), Ariza lembra que é, sobretudo nesse cenário, que se manifestaram internacionalmente gêneros como o jazz e o rock norte-americano¹⁰⁷ que, segundo esse autor, atingiram “os quatro cantos do planeta e influenciaram múltiplas formas culturais em diversos países” (Ibidem, p. 77). Um somatório desses fatores com a difusão nas telecomunicações, portanto, fez com que gêneros como o jazz, a partir da década de 1930 e o rock, já nas décadas de 1960 e 1970, se evidenciassem como gêneros “globalizados”.

A globalização desses gêneros se deu num primeiro momento, como já foi visto no capítulo anterior, através da propagação do rádio nas décadas de 1920 a 1940, e mais tarde da TV nas décadas de 1950/1960. Atualmente, Ariza (2006) destaca a mídia eletrônica, como a internet, como um dos principais meios de veiculação desses gêneros musicais. O autor observa ainda que a mídia eletrônica “ultrapassou a mídia baseada na linguagem (circunscrita a audiências nacionais), pois com a interação de sons e imagens, ela veicula signos que

¹⁰⁷ Segundo Ariza (2006), “o jazz transcendeu sua base folclórica de Nova Orleans para se converter na música de dança nos salões europeus durante a Segunda Guerra Mundial através das Big-Bands e dos anos 60 em diante conquistou cada vez mais intérpretes de múltiplas nacionalidades. O rock teve seu início no *rhythm`n`blues* dos Estados Unidos e depois dos anos 60 se tornou um signo de rebeldia e em um fundamental vínculo de identificação entre os jovens (Ibidem, p. 77).

transpassam barreiras linguísticas e culturais, alcançando uma cobertura planetária” (Ibidem, p. 73).

Tendo em vista a circunstância de que o jazz e o rock são gêneros globalizados, Tinhorão (1998) observa que a interação com esses gêneros foi decisiva para a história da música popular brasileira, principalmente no que diz respeito à bossa nova e ao tropicalismo¹⁰⁸ nas décadas de 1960/1970. Segundo o autor, “o tropicalismo propunha-se a representar, em face da linguagem ‘universal’ do rock, o mesmo que a bossa nova representara em face da linguagem ‘universal’ do jazz” (Ibidem, p. 339). Os líderes do movimento Tropicalista Caetano Veloso e Gilberto Gil aderiram no início do movimento, conforme Tinhorão (Ibidem), a um instrumental “à base de guitarras elétricas e percussão estereotipada a partir do ritmo do rock de consumo” (Ibidem, p. 342) que chamou a atenção da imprensa televisiva. “Sob a mais ampla cobertura da imprensa e dos meios de comunicação, os baianos podiam lançar o seu movimento tropicalista” (Ibidem, p. 342).

Assim, os músicos que participaram desse movimento, visando “retomar a linha evolutiva” da tradição da música brasileira, segundo Tinhorão (Ibidem, p. 343), buscaram cada vez mais incrementar elementos do samba e do folclore nas suas composições e arranjos, mesmo mantendo a instrumentação elétrica baseada no rock (Ibidem). Porém, num contexto em que a ditadura militar de 1964 não media esforços para autuar músicos do tropicalismo, o movimento não vigorou como esperava. Mesmo assim, “a partir da década de 1970, em lugar do produto musical de exportação de nível internacional prometido pelos baianos com a ‘retomada da linha evolutiva’, instituiu-se nos meios de comunicação e da indústria do lazer, definitivamente, a era do rock” (Ibidem, p. 343). Nas décadas de 1970/1980 se concretizou o “rock brasileiro”, unindo o global e o local, numa abordagem que remete a Ariza (2006) quando diz que “o global e o local se inter-relacionam cada vez mais, dando lugar a novos estilos culturais” (Ibidem, p. 79) e a Hall citado à página 147.

No âmbito nacional, os gêneros musicais praticados no Brasil, sobretudo, o rock, tiveram uma abrangência muito grande a partir da década de 1970. Com isso, o contato dos músicos que ainda praticavam o choro com essas vertentes musicais foi inevitável, evidenciando na música popular brasileira e, sobretudo no choro, processos mais acentuados

¹⁰⁸ “O movimento denominado tropicalismo ou tropicália, surgido em São Paulo, no fim da década de 60 por iniciativa de compositores baianos herdeiros da repercussão da bossa nova carioca nos meios universitários de Salvador, constituiu a tentativa de – como definiria o próprio líder do grupo, Caetano Veloso – obter a retomada da linha evolutiva da tradição da música brasileira na medida em que João Gilberto fez” (TINHORÃO, 1998 p. 339).

de hibridação cultural¹⁰⁹. Processos esses que, segundo Burke (2003) “envolve[m] a globalização cultural. Por mais que reajamos a ela, não conseguimos nos livrar da tendência global para a mistura e hibridação (...) Novas tecnologias, obviamente facilitam este tipo de hibridação” (Ibidem, p. 15).

O choro, portanto, vem evidenciando uma tendência acentuadamente híbrida nas últimas décadas, em decorrência do que foi citado, o que possibilita observar um processo que faz aflorar “uma identidade móvel e plural, acionada conforme novas situações colocadas a ele. E a tais combinações provisórias responde sempre por formas inusitadas e inovadoras” (VARGAS, 2007, p. 21). Tendo em vista a globalização, Ariza (2006) dialoga com Vargas (2007) quando diz que o “interesse na busca de novas sonoridades se encontra com o desejo de abranger maiores mercados” (ARIZA, 2006, p. 79). E foi isso que aconteceu com o choro a partir da década de 1970, o que levou Diniz (2003) a considerar que foi deste ano em diante que o choro ganhou grande público.

Tendo em vista essas considerações, o cenário globalizado, pode ser dito que a primeira “ida” do choro para o exterior foi na década de 1920, com Pixinguinha, e, após essa data, o grande respaldo internacional veio com Waldir Azevedo no final da década de 1960, já no cenário de transição comentado. Henrique Cazes¹¹⁰, levando em consideração esse contexto pós-moderno, observa que “o choro hoje é conhecido no mundo inteiro, o que se deve à facilidade de acesso a qualquer música do mundo que os meios de comunicação atuais proporcionam” (CAZES, 2012). Sérgio Morais¹¹¹, por sua vez, em entrevista, disse que “se o choro no início dos anos 1990 já estava bastante divulgado, hoje em dia com a internet, você pode mostrar o choro para qualquer pessoa do mundo” (MORAIS, 2011). Observações, portanto, que levam a crer que esse gênero musical, cada vez mais, está ganhando o cenário globalizado pós-moderno, se tornando um “bem local” em diálogo com o global (HALL, 2006).

¹⁰⁹ Brasília, por exemplo, foi uma cidade que cultivou com intensidade os gêneros rock e choro. Clímaco (2008) ressalta que o bandolinista brasileiro Hamilton de Holanda (um dos grandes destaques do cenário atual da música global que inclui o choro) teve influências do rock, o que era inevitável no contexto em que vivia.

¹¹⁰ Entrevista concedida por Henrique Cazes em Brasília, no dia 24 de janeiro de 2012.

¹¹¹ Entrevista concedida por Sérgio Morais em Brasília, no dia 14 de dezembro de 2011.

3.1. O ressurgimento do choro: outros encontros, novos espaços

O cenário de ressurgimento do choro na década de 1970, citado por Diniz (2003, p. 43), abriu caminho para a observação de novos processos de atualização desse gênero musical, o início de uma trajetória que iria apontar para o global. Segundo esse autor,

a década de 1970 simbolizou uma “revolução” no universo chorístico. Pela primeira vez jornais, revistas, rádios e TV davam destaque caloroso ao mais antigo gênero musical urbano brasileiro. Os festivais, com a revelação de novos grupos e músicos talentosos, espalharam-se pelas principais cidades do país. O chorão virou *pop star* televisivo.

Mesmo com a ascensão do rock no cenário musical brasileiro nesse período, grupos como “Novos Baianos” que tinham um instrumental semelhante ao de um grupo de choro (cavaquinho e violões) e grupos de sambas liderados por Paulinho da Viola e Beth Carvalho (sambistas que já se destacavam no cenário carioca) sobressaíam diante da imprensa, que, por sua vez, tinha como atuantes jornalistas defensores do choro e do samba nomes como o de Sérgio Cabral, Lena Frias, Juarez Barroso e José Ramos Tinhorão, dentre outros.

Segundo Cazes (1999, p. 141), essas pessoas “davam espaço aos artistas da chamada música brasileira tradicional, alimentando a redescoberta desses valores”. Diniz (2003) se junta a esse autor ao lembrar que o show “Sarau”, organizado pelo jornalista Sérgio Cabral e executado pelos músicos Paulinho da Viola, Copinha e o grupo Época de Ouro, se constituiu em um dos primeiros passos em direção à proliferação dos músicos que praticavam o choro. Outro momento importante, segundo esses autores, aconteceu quando foi lançado o LP “Cartola”, também na década de 1970, cujos arranjos foram feitos por Dino 7 cordas, Canhoto da Paraíba e Meira e o restante do regional era composto por Copinha, Raul de Barros, Abel Ferreira, Marçal, Luna e Gilberto D’Ávila (todos chorões já renomados).

Nesse contexto foram surgindo vários grupos de choro, que se dividiam entre acompanhar sambistas e tocar choro. Além do grupo Época de Ouro, a partir de 1975, grupos como “A Fina Flor do Samba, Rio Antigo, Amigos do Choro, Anjos da Madrugada, Galo Preto e Os Carioquinhos surgiram no clima de ‘renascimento’ da década” (DINIZ, 2003, p. 46). Cazes (1999) destaca o grupo A Fina Flor do Samba como “um núcleo de cristalização para outros jovens conjuntos de Choro” (Ibidem, p. 142). Integrando alguns desses grupos, começaram a entrar em evidência músicos hoje reconhecidos nacionalmente, como é o caso de Joel Nascimento, Raphael Rabelo, Zé da Velha, dentre outros.

O local de encontro dos chorões que marcou o ressurgimento do gênero foi o Bar Sovaco de Cobra no Rio de Janeiro, “era espaço de encontro dos grandes chorões, tendo sido inclusive homenageado por um deles, o clarinetista Abel Ferreira, em seu “Chorinho do Sovaco de Cobra” (DINIZ, 2003, p. 45). Já em São Paulo, ocorreu, em 1977, um dos principais eventos que o choro pôde realizar até o momento: o “I Festival Nacional do Choro – Brasileirinho”, promovido pela TV Bandeirantes¹¹². Diniz (Ibidem) observa que esse foi o período de glória desse gênero musical, segundo o autor, “os festivais abriram novos horizontes para o choro, incentivando o surgimento de instrumentistas e compositores e reafirmando-o como ritmo nacional” (Ibidem, p. 45). Respalhando Diniz, Cazes (1999, p. 153) comenta que

foi impressionante o espaço que esse evento teve na mídia. Algo muitas vezes maior do que o maior espaço já ocupado pelo Choro até hoje. Se um compositor famoso se inscrevia, já era matéria. Todas as etapas do concurso foram exaustivamente divulgadas pela imprensa e pelas matérias anteriores ao evento, tinha-se a impressão de que o Choro finalmente chegaria à terra prometida.

O júri do festival era composto pelo maestro Guerra-Peixe, pelo jornalista Tárík de Souza e pelos pesquisadores Mozart de Araújo e José Ramos Tinhorão. O vencedor na ocasião foi Rossini Ferreira com o choro “Ansiedade”.

A repercussão nacional desse gênero musical, portanto, foi se consolidando cada vez mais. Além do Rio de Janeiro e de São Paulo, Brasília, atual capital do Brasil, se tornaria um dos grandes centros dessa manifestação musical. O choro brasiliense, segundo Clímaco (2008), começou sua trajetória a partir da década de 1960 e, assim como no Rio de Janeiro, com a participação, sobretudo, do funcionalismo público, da Rádio Nacional e das bandas de música, o que remete a um processo de ressignificação dessa tradição carioca. O músico Henrique Filho – o Reco do Bandolim, citado por essa autora, assegura que a história do choro em Brasília “começa com a transferência de uma grande leva de funcionários públicos da antiga capital federal [...] Existia, entre eles, um gosto acerbado pelo chorinho” (HENRIQUE FILHO *apud* CLÍMACO, p.146). Vasconcelos e Oliveira, também citados pela

¹¹² No Rio de Janeiro também aconteceu um evento de relevância para o choro, o “I Concurso de Conjuntos de Choro”, promovido pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura no ano de 1977. Conforme Cazes (1999) “teve como primeiro colocado o grupo Amigos do Choro, em que se destacavam o bandolim de Rossini Ferreira e a flauta de Gérson Ferreira Pinto; em segundo lugar, os jovens chorões de Os Carioquinhas; e em terceiro, o grupo liderado pelo flautista Adauto, Os Boêmios. Os concursos de Choro aconteceram ainda mais três vezes e premiaram respectivamente: em 78, o Rio Antigo, em 79, o Nó em Pingo D’Água e, em 80, o conjunto Choro 7” (Ibidem, p. 153). Não se tem registros de outros festivais como estes, atualmente acontecem festivais em forma de oficinas como o Festival de Choro de São Carlos (anual) e o Festival Choro Jazz de Jericoacoara (anual).

autora, referem-se, principalmente, à prática musical dos funcionários cariocas que foram transferidos para a nova capital:

profissionalizados ou não-profissionalizados mudaram para a capital em busca de uma nova perspectiva de vida. Alguns deles eram músicos de Choro, ou simplesmente “Chorões” e passaram a produzir este estilo musical na cidade, dando início ao desenvolvimento das atividades musicais envolvendo o gênero (VASCONCELOS e OLIVEIRA *apud* Clímaco, *Ibidem* p. 147).

Dentre os primeiros funcionários/chorões de Brasília, oriundos do Rio de Janeiro, estão Pernambuco do Pandeiro, Waldir Azevedo, Bide da Flauta, Hamilton Costa, Avena de Castro, dentre outros. Os primeiros encontros desses chorões, de acordo com Cazes (1999, p. 142), foram “na casa do jornalista Raimundo de Brito, [onde] Avena apresentava a cada semana novos choros como ‘Sábado à tarde’ (dia e hora dos encontros)”. Já na década de 1970, passaram a acontecer outros encontros na casa da flautista Odette Ernest Dias, onde reuniam chorões cariocas renomados que passaram a residir em Brasília como Waldir Azevedo, Cincinato do Bandolim, junto a músicos talentosos iniciantes como Alencar 7 Cordas, dentre outros.

A maioria desses chorões contribuíram para a criação, em 1977, de uma das maiores instituições responsáveis por manter a prática desse gênero musical, o “Clube do Choro de Brasília”¹¹³. As rodas de choro da capital passaram a acontecer em um local próprio para a prática do choro¹¹⁴, portanto. Atualmente, presidido por Henrique Lima Santos Filho – o Reco do Bandolim, essa instituição brasileira se encontra instalada em uma grande sede própria, tem recebido nos últimos anos em seu palco grandes nomes do gênero como Guinga, Paulo Moura, Carlos Malta, Hermeto Pascoal, Hamilton de Holanda, dentre tantos outros. O clube mantém funcionando a Escola de Choro Raphael Rabello, uma das primeiras escolas de choro no país, que tem revelado instrumentistas que estão conquistando platéias e divulgando o choro de Brasília.

¹¹³ Cazes (1999, p. 144) alega que “fenômenos parecidos com o de Brasília aconteceram paralelamente em Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte, Goiânia e outras cidades. A imprensa deu grande destaque aos Clubes de Choro e ajudou a atrair público e adeptos”. Em Goiânia, cidade onde o pesquisador reside, existiu o Clube de Choro no final da década de 1980 e início da década seguinte. Fundado pelo professor da UFG Geraldo Amaral, foi extinto em meados da década de 1990 e reativado pelo entrevistado Oscar Wilde em 2004. Desde 2009 não existe mais o Clube do Choro de Goiânia, porém o governo municipal conta com o projeto “Grande Hotel Revive o Choro”, que acontece toda sexta-feira a noite e promove apresentações de grupos de samba e choro da capital e do Brasil.

¹¹⁴ Atualmente em Brasília, acontecem rodas de choro em bares. Rodas em quintais, como as mais antigas, ocorreram, segundo Cazes (1999), até o início da década de 1990. De acordo com o autor, “hoje em dia, com os apertos financeiros pelos quais todos têm passado, está difícil encontrar quem promova rodas de Choro com assiduidade” (*Ibidem*, p. 115).

Cumpra-se o que foi mencionado por Diniz (2003, p. 57), ou seja, no cenário atual “aprende-se choro nas oficinas, nos conservatórios e até nas universidades”. Importante ressaltar que além do Clube do Choro de Brasília, a Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro promove regularmente oficinas de choro com chorões/professores renomados como Maurício Carrilho, Luciana Rabello, Álvaro Carrilho, dentre outros.

Atualmente músicos forjados no cenário chorão de Brasília, muitos atuantes hoje no Rio de Janeiro, e músicos de muitas outras regiões do país, têm possibilitado uma circunstância de “globalizado” para o gênero choro, já que músicos como Marcos Pereira, Yamandú Costa, Hamilton de Holanda, Carlos Malta, dentre outros, são renomados internacionalmente. O choro tem sido executado pelos brasileiros no exterior e por músicos estrangeiros, conforme aponta Cazes (1999), encontram-se hoje locais e músicos nas grandes cidades que cultivam o gênero. Mesmo com essa propagação, Diniz (2003) observa que “os grupos estão mais compactos, mais ágeis e econômicos, mas sem perder a riqueza do contraponto, da harmonia e do ritmo do choro” (Ibidem, p. 61). Acrescenta que “é chegada a hora desse ritmo ‘sacudido e gostoso’, nas palavras do genial Pixinga, ser oficializado como patrimônio nacional” (Ibidem, p. 69). É com essa frase, que o autor realça o valor do choro no Brasil. Cazes (1999, p. 197) se junta a ele quando diz:

Por tudo isso, acho que este é um grande momento para, com um mínimo de apoio oficial, tirar do gueto esta porção mais chique da alma brasileira e tornar o Choro uma atração tão associada ao Brasil quanto o Corcovado, o Pão de Açúcar e o carnaval. Algo como o que acontece com o jazz em New Orleans.

Representações emanam dessas circunstâncias de “ressurgimento” do gênero, portanto, evidenciando não somente processos simbólicos que remetem a uma retórica do nacional, mas também o inevitável processo de hibridação cultural que começava a traçar a sua trajetória, a provocar o diálogo com a mídia, a atualização do gênero, conforme Bakhtin (2003). E a questão que se coloca nesse momento é a seguinte: como a sintaxe do choro se apresenta nesse período em questão, na pós-modernidade?

3.2 A intensificação do diálogo com o global: a sintaxe do choro na pós-modernidade

O choro, portanto, que ressurgiu na década de 1970, passou a apresentar algumas mudanças na sua sintaxe, sobretudo, no referente à harmonia e à forma de improvisar. Essas modificações foram inevitáveis, quando se leva em consideração, nessa investigação, as circunstâncias apresentadas, os processos de globalização e de hibridação cultural. O

“ressurgimento” do choro, conforme autores como Cazes (1999) e Diniz (2003), tem a ver com processos de resignificação, uma vez que características residuais do gênero, como o ritmo sincopado, o contraponto e o virtuosismo, foram mantidos, em diálogo com as transformações recorrentes.

Almada (2006) e Seve (1999) afirmam que as mudanças na harmonia foram o principal requisito para o choro ser chamado de **moderno**. Considerando o choro moderno, Seve (Ibidem, p. 5) lembra que

o choro foi inspiração principal na obra de Heitor Villa-Lobos e, **misturando-se a harmonias contemporâneas, se transformou através das músicas de autores** como Radamés Gnattali, Tom Jobim, **Hermeto Pascoal**, Paulinho da Viola e **Guinga**, ou dos trabalhos de arranjos e composições de grupos como o Nó em Pingo D'Água, Galo Preto e Camerata Carioca. É até hoje, sem dúvidas, o gênero mais representativo da música instrumental carioca e fonte onde bebem nossos maiores músicos [Grifos meus]

Com base nesse referencial, considerando que o choro moderno faz menção ao choro “ressurgido” da década de 1970, implicado com as heranças do jazz e da bossa nova, sobretudo, na harmonia, o jazz considerado pelos autores abordados como um gênero “globalizado”, serão abordadas agora as especificidades da sintaxe do choro moderno.

3.2.1 Estrutura formal do choro moderno: a macro-forma e a micro-forma

A macro-forma do choro moderno continua com as mesmas características abordadas no capítulo anterior. Já a micro-forma, apresenta algumas peculiaridades, sinais de transformações.

O ritmo, no choro moderno, vem revelando um virtuosismo ainda mais exacerbado. Um entrelaçamento de semicolcheias com síncope, fusas, semifusas, quáteras (de três a doze notas), andamentos rápidos e mudanças de compasso (o que torna a leitura ainda mais complexa) são comuns em choros de Guinga, Hamilton de Holanda e Hermeto Pascoal. Essas transformações deixam o gênero, já considerado por chorões como Luciana Rabelo como um gênero complexo, ainda mais desafiador para o intérprete.

A melodia é especialmente desafiadora e virtuosística, quando se tem como referência tanto o ritmo (composto de figuras de valor considerado ligeiro) quanto a harmonia, que com ela estabelece a “via de mão dupla” já citada, só que agora implicando em um número muito maior de notas de tensão e de progressões de acordes que testam e desafiam a funcionalidade do sistema tonal, tão característico das primeiras sintaxes peculiares ao

choro tradicional. O acorde agora tem um número muito maior de notas, o que torna o trabalho com arpejos bem mais complexo, sobretudo, se houver inflexões melódicas. Outra forte relação entre o virtuosismo melódico e a harmonia está nas modulações, ou seja, se uma das partes do choro apresentar várias tonalidades, o executante terá que fazer um trabalho mais cauteloso de leitura, pois encontrará um número mais expressivo de notas alteradas.

A harmonia foi o elemento mais transformado, portanto, e isso aconteceu a partir das influências do jazz, que já havia influenciado a bossa nova, a partir das décadas de 1930 e 1950. Gava (2008, p. 94-95) sintetiza o trabalho harmônico da bossa nova com a seguinte ponderação:

praticamente toda estrutura harmônica das composições [a partir da bossa nova] passou a ser construída sobre acordes de posição não-fundamental (invertidos) ou enriquecidos por notas estranhas (as dissonâncias). **Horizontalmente, por sua vez, introduziu-se uma profusão de acordes de passagem, em sua maioria “dominantes individuais”,** propiciando o aparecimento de um discurso harmônico mais denso. [Grifos meus]

Tendo em vista também que a base harmônica da bossa nova é herdada do jazz, Chediak (1994, p. 13) ressalta que “foi possível fazer música brasileira nova com elementos da música americana”. Esse gênero musical brasileiro, portanto, uma vez influenciado pelo jazz, serviu de base harmônica para o choro da atualidade, contribuiu para a constituição de um choro mais híbrido. Sendo assim, Seve (1999, p. 5) considera que “misturando-se as harmonias contemporâneas, **o choro tornou-se mais moderno**” [Grifos meus]. Clímaco (2008, p. 331) não deixa de dialogar com Seve quando observa que

essas harmonias que se integram ao universo chorão, de forma mais decisiva as notas de tensão (inclusão de notas estranhas ao acorde básico, a inclusão constante de notas alteradas), promovem o diálogo com os acordes e escalas modais (que fogem à funcionalidade e à centralidade direta do sistema tonal), possibilitando outras sonoridades, uma nova atitude frente à centralização harmônica herdada das danças européias.

Os quadros que exemplificam a harmonia inerente à sintaxe do choro no capítulo anterior, que podem ser conferidos nas páginas 111 e 112, servem também para exemplificar este tópico. A diferença básica entre os elementos que ocorrem em cada recorte de tempo é que, atualmente, os compositores de choro optam por mais de duas dissonâncias, isto é, ao invés de acordes como G7/13, ocorre hoje em dia G7/9sus4, ou G7(b9)(b13). Atualmente acontece a rearmonização, que consiste, segundo Baerman (1995), “no ato de alterar uma progressão de acordes, geralmente adicionando novos acordes à harmonia, ou usando novos

acordes para substituir os existentes” (Ibidem, p. 24). Sobre a circunstância, Diniz (2003, p. 62) crê que

alguns compositores, que não estão estritamente inseridos no contexto do choro, vêm acrescentando elementos estéticos para o desenvolvimento do gênero. Os músicos relacionados a seguir são um exemplo da evolução do choro na música contemporânea: Cristovão Bastos, Guinga, Hermeto Pascoal, Marco Pereira, Leandro Braga e Wagner Tiso.

Clímaco (2008, p. 334) dialoga de perto com esses autores quando faz esta observação:

o diálogo com a música norte-americana de meados do século XX em diante, que por sua vez dialogou com a música erudita, fez que alguns músicos crescessem ouvindo choro, bossa nova e jazz, como foi o caso do carioca Guinga e de Hermeto Pascoal, que evidenciam em suas obras as marcas dessa convivência.

Considerando estas observações e, sobretudo, a “via de mão dupla” entre a melodia e a harmonia, será abordado agora o processo de improvisação no choro moderno.

3.2.2 O processo de improvisação

Os acentuados processos de hibridação cultural, que o cenário pós-moderno possibilitou a esse gênero musical, ampliaram as discussões sobre os processos de improvisação a ele relacionados. Vários autores, como Neves (1976), Cazes (1999) e Almada (2006), por exemplo, relacionam o choro com o jazz, justamente por incorporarem um estilo improvisatório. Almada (Ibidem) afirma que “é inegável que a improvisação é a característica mais marcante do jazz, e é também incontestável o fato de que ela tenha se universalizado e se disseminado pelos mais diversos estilos seguindo os moldes jazzísticos” (Ibidem, p. 4). Tendo em vista que o jazz e a bossa nova, cultivadores da improvisação, participaram da formação profissional de vários chorões da década de 1970, pode ser levantada a hipótese de que a improvisação no choro, a partir da mesma década, transcende a simples variação da melodia principal ou as mudanças rápidas do tema.

Como ponto de partida para essa abordagem, as observações de Clímaco (2008), de Almada (2006) e o relato dos músicos entrevistados, possibilitaram algumas considerações sobre as diferenças e similitudes entre os processos de improvisação do choro e do Jazz nesse recorte de tempo¹¹⁵. Almada (Ibidem, p. 55) afirma que “a improvisação no choro se difere da improvisação no jazz, tanto no tocante à realização e às técnicas empregadas, quanto ao

¹¹⁵No tópico sobre o processo de improvisação, abordado no primeiro capítulo (p. 56) já são apresentadas algumas diferenças da improvisação no jazz e no choro. Mesmo que o recorte de tempo seja diferente, a sua leitura serve de base também para este tópico.

próprio sentido da sua existência”. Os músicos entrevistados concordam que as concepções de improviso nos dois gêneros são diferentes. João Garoto¹¹⁶ afirma que “no choro, a improvisação é mais ligada ao ritmo” (GAROTO, 2011), Oscar Wilde¹¹⁷ observa que “dá para perceber quando um músico que toca jazz está improvisando no choro, pois os jazzistas usam aquelas escalas diferentes, que um chorão geralmente não usa¹¹⁸” (WILDE, 2011). Esta última afirmação remete à observação do chorão brasileiro Fernando César, na página 114 deste trabalho. Henrique Cazes¹¹⁹, por sua vez, aponta várias circunstâncias que evidenciam tais diferenças, de acordo com o entrevistado,

o jazz é tipicamente individualista, cada um brilha, ou tenta superar o outro que está brilhando, é individual mesmo, tanto é que o jazz não tem roda. O que é roda? Roda é um ambiente que as pessoas estão tocando umas para as outras e não para o público. A atitude do improviso no jazz é diferente do improviso no choro. Um exemplo está na roda de choro gravado no DVD Brasileirinho, onde Zé da Velha trabalha um **improviso vertical, igual Pixinguinha trabalhava nos contrapontos**, e o Silvério Pontes faz um trabalho horizontal, aquele que mais se aproxima do jazz. Ou seja, no choro existem outras maneiras de se improvisar, eu posso catalogar pelo menos umas quatro ou cinco maneiras diferentes de improvisar no choro¹²⁰ (CAZES, 2012). [Grifos meus]

Uma prática muito comum na improvisação do choro, citada pela maioria dos entrevistados, é a volta ao tema. João Garoto, por exemplo, chega a afirmar que “um bom improviso de choro é quando o solista sempre volta ao tema”. Pode ser estabelecido um diálogo entre esse músico e Henrique Cazes, portanto, quando este afirma que “existem excelentes intérpretes e improvisadores que simplesmente não improvisam, no máximo fazem variações sobre o tema, às vezes nem isso, o que nunca acontece no jazz” (CAZES, 2012). No entanto, todos concordam que depois do jazz e da bossa nova, os *chorus* no choro se tornaram comuns, embora se mantenham as diferenças aqui apontadas.

¹¹⁶ Entrevista concedida por João Garoto em Goiânia no dia 05 de dezembro de 2011.

¹¹⁷ Entrevista concedida por Oscar Wilde em Goiânia no dia 09 de dezembro de 2011.

¹¹⁸ Autores como Med (2001) e Grout (1994) afirmam que na música ocidental do final do século XIX, compositores como Debussy, utilizaram escalas consideradas “exóticas”, como a pentatônica e de tons inteiros. Guest (2006) considera que essas escalas são bastante usadas pelos jazzistas nos improvisos, o que pode ser explicado pela influência que os mesmos tiveram da música de Debussy. Como o choro da década de 1970 teve um contato direto com o jazz e a bossa nova (que também tinha influências debussyanas), pressupõe-se que alguns chorões façam uso dessas escalas no choro, porém em menor quantidade, conforme o entrevistado.

¹¹⁹ Entrevista concedida por Henrique Cazes em Brasília no dia 24 de janeiro de 2012.

¹²⁰ Na entrevista Henrique Cazes não chegou a citar, mas no decorrer da conversa foi possível perceber que se referia às seguintes maneiras de improvisar: na forma de variação melódica; mudando o tema de alguma das partes (improviso horizontal); nas baixarias do violão e estabelecendo contraponto (improviso vertical).

No tocante às rearmonizações¹²¹, Adolfo (1994, p. 186) afirma que “esse processo de rearmonização acontece também durante a improvisação, de acordo com a intuição musical do intérprete. Sérgio Morais também faz referência à rearmonização, ao observar que

as vezes é colocado um acorde dissonante, algo muito diferente do tradicional, se você faz baseado no tradicional o improvisado pode não dar certo, então o músico tem que ficar atento a essas “pegadinhas” que a harmonia costuma fazer (MORAIS, 2011).

Dialogando com o jazz, em meio a tantas transformações provocadas, sobretudo, pela globalização e pelas circunstâncias de hibridismo cultural, que foram acentuados no cenário pós-moderno, a improvisação no choro atualmente não consiste apenas em variações, ou na forma de contrapontos e baixarias, mas também de longas melodias improvisadas, onde o chorão muda o tema e faz vários *chorus*. Isso evidencia que diferentes procedimentos harmônicos interferem na improvisação do choro.

Sérgio Morais faz uma declaração importante que remete às consequências do cenário pós-moderno, o músico afirma que “hoje em dia a gente é ‘bombardeado’ por uma quantidade muito grande de informação, acaba que somos influenciados por qualquer música do mundo” (MORAIS, 2011), ou seja, no tempo presente, tendo em vista o cenário pós-moderno atual, os chorões estão em contato com um número grande de gêneros musicais, vários deles globalizados, como o jazz e o rock, por exemplo. E, ao que tudo indica, essa(s) influência(s) estão refletindo na obra e na interpretação dos chorões da contemporaneidade.

3.3 O choro que marcou uma nova época

Alguns chorões têm se sobressaído nesse cenário pós-moderno, em que a globalização e os processos de hibridação cultural se evidenciam de forma acentuada, têm apresentado obras e performances que evidenciam esse perfil. Interagindo com o pós-modernismo, duas obras e a atuação dos compositores/*performers* Hermeto Pascoal e

¹²¹ A rearmonização é também conhecida como “Substituição”. Segundo Baerman (1995) a “substituição consiste no ato de alterar uma progressão de acordes, geralmente adicionando novos acordes a ela (à harmonia) ou usando novos acordes para substituir os existentes. A chave da substituição é a tensão e a resolução. Se você constrói muita tensão numa progressão então a resolução se torna mais poderosa”(Ibidem, p. 48). Adolfo (1994) considera que “esse procedimento leva a dois processos: primeiro, substituem-se os acordes sem modificar o sentido harmônico, e o segundo, leva à modificação do sentido harmônico, ao afastamento do sentido funcional e centralizador que caracteriza o sistema tonal” (Ibidem, p. 188).

Hamilton de Holanda foram escolhidas para exemplificar as observações realizadas neste capítulo.

3.3.1 Hermeto Pascoal

Nascido em Olho d'Água em 22 de junho de 1936, na época município de Arapiraca, estado de Alagoas, Hermeto Pascoal foi criado em Lagoa da Canoa.

Os sons da natureza o fascinaram desde pequeno. A partir de um cano de mamona de "gerimum" (abóbora), fazia um pífano e ficava tocando para os passarinhos. Ao ir para a lagoa, passava horas tocando com a água. O que sobrava de material do seu avô ferreiro, ele pendurava num varal e ficava tirando sons. Até o 8 baixos de seu pai, de sete para oito anos, ele resolveu experimentar e não parou mais. Dessa forma, passou a tocar com seu irmão mais velho José Neto, em forró e festas de casamento, revezando-se com ele no 8 baixos e no pandeiro (disponível em < <http://www.hermetopascoal.com.br/biografia.asp> >)

Essa citação mostra que desde cedo Hermeto Pascoal já apresentava tendências para a música. Mudou-se para Recife – PE em 1950, onde trabalhou nas Rádios Tamandaré e do Comércio como pandeirista no grupo do já conhecido sanfoneiro Sivuca. No entanto, logo foi para outra rádio, a Difusora de Caruaru, onde tocou o instrumento que gostava de tocar, a sanfona. Alguns anos mais tarde voltou a atuar na Rádio do Comércio, com um status mais elevado, já que recebeu inúmeros elogios do principal sanfoneiro dessa rádio: Sivuca.

Em 1958, aos 20 anos de idade, mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro, onde atuou em rádios e em conjuntos de baile. Clímaco (2008, p. 335) afirma que “não teve dificuldade para encontrar trabalho nessa cidade, pois era capaz de tocar qualquer tipo de música. Integrou o conjunto de Pernambuco do Pandeiro, tocando Choro e fazendo o acompanhamento de cantores”. Além de ter tocado sanfona neste grupo, Hermeto Pascoal tocou com o violonista Fafá Lemos e com o conjunto de Copinha.

Transferiu-se para São Paulo em 1961, quando já tocava flauta. Ali teve oportunidade de tocar em várias casas noturnas como integrante dos grupos Som Quatro e Sambrasa Trio. Em 1966, época que houve o florescimento dos programas musicais de TV, integrou o grupo “Quarteto Novo” como pianista e flautista. Os demais componentes foram Heraldo do Monte na viola e guitarra, Théo de Barros no baixo e violão e Airto Moreira na bateria e percussão. O seu site destaca que “O grupo inovou com sua sonoridade refinada e riqueza harmônica, participando dos melhores festivais de música e programas da TV Record,

representando o melhor da nossa música”¹²². O sucesso desse grupo se deu pela ousadia que Hermeto Pascoal tinha em explorar novos sons, novas harmonias. Nessa época venceu um dos Festivais da TV Record com a música “Ponteio” de Edu Lobo, venceu várias vezes na categoria de arranjador.

Já estava então bastante conhecido no Brasil, em 1978, quando passou a ser reconhecido no cenário internacional não só pelas suas habilidades como compositor e arranjador, mas também pela sua atuação como multi-instrumentista e improvisador. Segundo Cabral (2000, p. 13-14), o sucesso no exterior veio quando

participou do Festival do Jazz, em São Paulo, em 1979, quando foi aplaudido pelos músicos presentes, entre os quais figuravam atrações internacionais do porte do saxofonista Stan Getz e do tecladista Chick Corea; do Festival de Montreux em que tocou mais de cinco horas em duas apresentações, foi aplaudidíssimo e recebeu críticas entusiasmadas como a do crítico Francis Maramande, do Jazz Magazine, que chamou a atenção “para um Brasil com fronteiras musicais muito livres”; do Teatro Procópio Ferreira em São Paulo quando encontrou o trompetista e mito do Jazz americano Dizzy Gillespie.

Observa ainda:

o que o artista mostrava naquelas apresentações era a mesma coisa que faria dele um dos nomes de maior destaque de toda a música brasileira: nunca tocava a mesma música do mesmo jeito, improvisando sempre, criava melodias em pleno palco e, muitas vezes, transformava os objetos do cotidiano em instrumentos musicais (Ibidem, p. 11-12).

Ressaltando também as habilidades desse músico, um dos integrantes do Quarteto Novo, Heraldo do Monte, constata que

a música que Hermeto faz, se fosse assemelhar, digamos, à física, está mais no espaço da física quântica, onde você não trabalha mais com átomos e moléculas, trabalha com vibrações (...) Pela capacidade de percepção dele ser tão profunda, ele já trabalha com a música num nível vibracional, e não no nível, digamos, teórico. Embora a música dele possa ser explicada teoricamente, na realidade, não é de lá que ela vem, não é um sistema que tem leis e regras, como é no ensino musical.¹²³

¹²² Disponível em < <http://www.hermetopascoal.com.br/biografia.asp> > - Acessado em fevereiro de 2012.

¹²³ Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=8p8C0AaFfSQ0&feature=related> > Acessado em fevereiro de 2012.

Hermeto Pascoal gravou dois Lps nos EUA no ano de 1969, ainda com o Quarteto Novo. Nesse mesmo ano conheceu Miles Davis, gravou duas de suas composições e, quando voltou para o Brasil, em 1973, gravou uma série de discos com o seu Grupo¹²⁴ de 1978 até os dias atuais. De 23 de junho de 1996 a 22 de junho de 1997 compôs uma das suas obras primas, o “Calendário do Som”, que registrou uma composição para cada dia desse ano. Hoje em dia desenvolve um trabalho com sua esposa Aline Morena, intitulado “Chimarrão com Raparuda”, além de realizar *shows*, *workshops* e concertos pelo mundo todo.

Referente ao choro, Hermeto Pascoal tem evidenciado interação com o gênero. Logo que chegou ao Rio de Janeiro, atuou e gravou com o grupo de Pernambuco do Pandeiro. As suas composições “Chorinho pra ele”, “Rebuliço” e “Intocável” estão entre seus principais clássicos, estão sendo muito executados atualmente pelos chorões e algumas partituras do “Calendário do Som”, trazem anotações como estas:

Compondo essa música lembrei-me muito do grande amigo e incentivador Pernambuco do pandeiro e seu regional (...) Me lembrei também dos violonistas Jorge e Pinguim, Ubiratan e seu cavaquinho (...) E um dos melhores flautistas de todos os tempos que chama-se Manoelzinho da flauta... (PASCOAL, 2000, p. 300).

Essas anotações no “Calendário do Som” acompanham a composição de vários choros que o integram como “30 de Janeiro”, “31 de março” e “1 de fevereiro”, este último, o único escrito em compasso 7/4, os demais estão em 2/4.

Fazendo alusão ao Clube do Choro de Brasília, atualmente uma das maiores instituições culturais do país, segundo observação de Sérgio Cabral¹²⁵, e um dos centros onde se pratica muito o choro no país, Clímaco (2008, p. 335-336) aborda a importância de Hermeto Pascoal na formação de vários músicos que atuam em Brasília hoje, observando:

Hermeto Pascoal foi um dos principais músicos que acirrou e transcendeu essa experiência ali [de formar músicos que executassem o choro moderno], proporcionando a vivência mais direta com elementos do jazz, com a improvisação mais livre, sem deixar de ser referência também da vivência do choro.

¹²⁴ Em todos os álbuns que Hermeto Pascoal gravou com seu grupo, a intitulação dos discos era apenas “Hermeto Pascoal e Grupo”, ou seja, não tem um nome específico para essa formação. O instrumental que compunha o Grupo, geralmente tinha bateria, percussão, guitarra, baixo e sopros (saxofones e flautas).

¹²⁵ Sérgio Cabral faz reverência às apresentações de Hermeto Pascoal com o “Quarteto Novo” ao observar: “o que o artista mostrava naquelas apresentações era a mesma coisa que faria dele um dos nomes de maior destaque de toda a música brasileira: nunca tocava a mesma música do mesmo jeito, improvisando sempre, criava melodias em pleno palco e, muitas vezes, transformava os objetos do cotidiano em instrumentos musicais” (CABRAL, 2000, p. 11-12).

Hermeto Pascoal, com sua irreverência, liberou em 2008 os direitos para a gravação de qualquer música que estivesse na discografia do seu site. Algumas delas, juntamente com algumas de suas performances, serão analisadas a seguir.

3.3.1.1 A obra

As obras de Hermeto Pascoal, evidenciando a “via de mão dupla”, apresentam inovações harmônicas que interagem com melodias complexas, constituídas por graus conjuntos com muitas alterações, dissonâncias e inflexões melódicas, mesmo que baseadas, na maior parte, em acordes dissonantes. É perceptível, portanto, que processos acentuados de hibridação cultural (CANCLINI, 2003), forjadores de novos processos identitários (HALL, 2006) proporcionados pelo contato do compositor com o cenário pós-moderno, estão presentes em suas obras. Para exemplificar essas evidências, foram escolhidas duas obras para serem analisadas, os choros “Rebuliço” (Anexo 1. Partitura 8) e o choro “Chorinho pra ele” (Anexo 1. Partitura 7).

- ***Rebuliço***

O choro “Rebuliço” foi composto na década de 1980 e gravado pela primeira vez em 1987, no disco “Só não toca quem não quer” que, inclusive, foi a versão utilizada para as análises. A partitura e a cifra foram retiradas do *website* do próprio compositor e reeditadas pelo pesquisador.

Constitui-se em um choro, cuja forma é semelhante à forma dos choros analisados no capítulo anterior - possui duas partes (A e B) - o que evidencia a permanência de um padrão. Ritmicamente, Hermeto Pascoal deu preferência às semicolcheias e às quiálteras, não evidenciando o emprego regular de síncopes nesta obra. Como o compositor é multi-instrumentista, pode ser presumido que os choros analisados foram compostos para qualquer instrumento, cabendo ao instrumentista fazer alguma adaptação quando necessário.

A melodia, apesar de apresentar muitos graus conjuntos na parte A, possui, relativamente, um número de inflexões melódicas pequeno quando comparado as inflexões marcadas nos recortes de tempo dos capítulos anteriores¹²⁶, pois os acordes se revelam com muitas dissonâncias. Ocorrem algumas notas alteradas, em consequência do acorde que aparece nos compassos 5, 6, 8 e 9. A tonalidade desse trecho é Sol menor. No Recorte

¹²⁶ No primeiro capítulo, onde a harmonia se evidenciava diferente da abordagem referente a esse capítulo, era raro encontrar compassos inteiros sem inflexões ou apenas uma inflexão por compasso. Isso ocorria apenas quando a melodia era composta por arpejos consonantes.

abaixo, as notas circuladas pertencem às inflexões melódicas e as alterações estão indicadas com uma seta.

Chords: Gm9 G7(#5) Cm9 B^bM7 A m7(^b5) D7(#5) G m₇ D7(^b9)

Chords: D m7(^b5) G13 Cm9 F13 B^b9 E^b9 A^bM9 D9 G m₉ D7(#5)

Recorte 66. *Rebuliço*. Hermeto Pascoal. Análise melódica da parte A. Compassos 1 ao 10.

A parte B, agora em Mi menor, possui características semelhantes às características da parte A, tanto no que diz respeito às inflexões melódicas, quanto referente às notas alteradas, conforme pode ser conferido no Recorte 67.

Chords: G m B7(#5) E m7(add4) B7 E m9 E7(#5) A m9 E7(#5)

Chords: A m11 F# m7(^b5) C7(^b5) C7(^b5) B7(^b5b9)

Chords: F m7 E13 A m11 C m9 F7(^b5) G6 A m9 F m7(#11) E7

Chords: A m7(^b5) D7(^b9)

Recorte 67. *Rebuliço*. Hermeto Pascoal. Análise melódica da parte B. Compassos 11 ao 25.

A harmonia apresenta algumas peculiaridades. Na parte A, tonalidade de Sol menor, além de ocorrer dominantes secundários, há um número elevado de empréstimos modais que estão marcados com a abreviatura **e.m.** nos compassos 3, 7 e 8. No compasso 9, o acorde de AbM9 é um SubV7 do primeiro grau, não resolvido, conforme exemplificado no Recorte 68.

I V7/IV --> IV III e.m II -- V7 --> I V7
 Gm9 G7(#5) Cm9 BbM7 Am7(b5) D7(#5) Gm7₃ D7(b9)₃

II -- V7/IV --> IV VII e.m III e.m VI e.m SubV7/I V7 ⊕ I V7
 Dm7(b5) G13 Cm9 F13 Bb9 Eb9 AbM9 D9 Gm9 D7(#5)

Recorte 68. *Rebuliço*. Hermeto Pascoal. Análise harmônica da parte A. Compassos 1 ao 10.

Na parte B, agora em Mi menor, a maioria dos acordes do primeiro *ritornello* pertence a esse campo harmônico. Os acordes F#m7(b5), no compasso 16, formariam uma cadência II – V7 → I se o próximo acorde fosse o quinto grau da tonalidade principal, porém, antes dele, vem o acorde de C7(b5) nos compassos 17 e 18, um SubV7 do V7 grau (desta vez resolvido). Nessa época era normal as cadências demorarem a resolver. No segundo ritornello aparecem algumas particularidades, como o acorde SubV7 do I grau, que resolve no dominante secundário do quarto grau, no compasso 19. Acontecem aqui três pequenas modulações. A primeira começa a se evidenciar com dois acordes de empréstimo modal de Sol Maior no compasso 22. Essa tonalidade aparece no compasso 23 e termina no compasso 24 com a mesma cadência do compasso 19, porém, pertencendo agora à tonalidade de Mi menor. No compasso 25, no entanto, o acorde de D7(b5) representa a volta para a tonalidade da primeira parte, Sol menor, conforme visto no Recorte 69.

11 $\begin{matrix} V7 \\ Gm \\ B7(\#5) \end{matrix}$ $\begin{matrix} I \\ Em7(\text{add}4) \end{matrix}$ $\begin{matrix} V7 \\ B7 \end{matrix}$ $\begin{matrix} I \\ Em9 \end{matrix}$ $\begin{matrix} V7/IV \\ E7(\#5) \end{matrix} \rightarrow$ $\begin{matrix} IV \\ Am9 \end{matrix}$ $\begin{matrix} V7/IV \\ E7(\#5) \end{matrix} \rightarrow$

15 $\begin{matrix} IV \\ Am11 \end{matrix}$ $\begin{matrix} II \\ F\#m7(b5) \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{Sub}V7/V7 \rightarrow \\ C7(b5) \end{matrix}$ $\begin{matrix} V7 \\ B7(b9) \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{Sub}V7/V7 \rightarrow \\ C7(b5) \end{matrix}$ $\begin{matrix} V7 \\ B7(b5b9) \end{matrix}$

19 $\begin{matrix} \text{Sub}V7/I \\ FM7 \end{matrix}$ $\begin{matrix} V7/IV \\ E13 \end{matrix} \rightarrow$ $\begin{matrix} IV \\ Am11 \end{matrix}$ $\begin{matrix} IVe.m \\ Cm9 \end{matrix}$ $\begin{matrix} VIIe.m \\ F7(b5) \end{matrix}$ $\begin{matrix} I \\ G6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} II \\ Am9 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{Sub}V7/I \\ FM7(\#11) \end{matrix}$ $\begin{matrix} V7/IV \\ E7 \end{matrix}$

25 $\begin{matrix} II \\ Am7(b5) \end{matrix}$ $\begin{matrix} V7 \\ D7(b9) \end{matrix}$

modulação para Sol Maior

volta para Mi menor

volta para sol menor

Recorte 69. *Rebuliço*. Hermeto Pascoal. Análise harmônica da parte B. Compassos. 11 ao 25.

É importante ressaltar que, diferentemente dos choros analisados nos outros recortes de tempo, aqui o número de dissonâncias é bem maior. Pode ser percebido no recorte anterior, que apenas o compasso 11 contém um acorde consonante.

- **Rebuliço e a improvisação**

Para a análise da improvisação de Hermeto Pascoal em “Rebuliço”, foi utilizada aqui a gravação de 1987 do disco “Só não toca quem não quer” (Anexo 2. Faixa 10). Nesse álbum Hermeto Pascoal gravou os teclados.

A improvisação, que acontece somente na parte A, faz vários *chorus*, ou seja, acontece várias vezes sobre a mesma parte, somando um total de cinco *chorus*. O *performer* explora bastante seu virtuosismo e conhecimento harmônico. As inovações não se limitam apenas à harmonia ou à melodia (que usa escalas de tons inteiros, por exemplo), Hermeto Pascoal faz vocalização simultaneamente com o improviso, técnica que começa a ser comum a partir da década de 1990. O Recorte 70 mostra a melodia principal da parte A, ponto de partida para o processo de improvisação.

Recorte 70. *Rebuliço*. Hermeto Pascoal. Melodia da parte A. Compassos 1 ao 10.

Nos dois primeiros *chorus* são utilizadas escalas menores harmônicas e arpejos sobre os acordes, com algumas inflexões. A configuração rítmica é regular, isto é, baseada em colcheias, quiálteras de colcheias e semicolcheias, conforme pode ser observado no Recorte 71.

Recorte 71. Transcrição de performance de Hermeto Pascoal Choro *Rebuliço*. Hermeto Pascoal. Compassos 1 ao 19. Transcrição do pesquisador.

Na terceira repetição Hermeto Pascoal faz uso de escalas de tons inteiros e de vários arpejos com inflexões, entrelaçados com ritmos que contêm quiálteras de semicolcheias, fusas e algumas síncopes, o que pode ser constatado no Recorte 72.

19 Gm9 D7(#5) Gm9 G7(#5) Cm9 B \flat M7 Am7(\flat 5) D7(#5)
escala de tons inteiros

23 Gm7 D7(\flat 9) Dm7(\flat 5) G13 Cm9 F13

26 B \flat 9 E \flat 9 A \flat M9 D7(\flat 9) Gm9 D7(\flat 9)

Recorte 72. Transcrição de performance de Hermeto Pascoal. Choro *Rebuliço*. Hermeto Pascoal. Terceiro *chorus*. Compassos 19 ao 28. Transcrição do pesquisador.

Na penúltima repetição, o *performer* volta à idéia inicial usando notas do acorde, porém com ritmos mais acelerados. Já na última, retorna às quiálteras, utilizando escalas de tons inteiros alternadas com alguns cromatismos nos quatro últimos compassos do *chorus*, conforme o Recorte 73.

29 Gm9 G7(#5) Cm9 B \flat M7 Am7(\flat 5) D7(#5) Gm7 D7(\flat 9)

33 Dm7(\flat 5) G13 Cm9 F13 B \flat 9 E \flat 9 A \flat M9 D7(\flat 9) Gm9 D7(\flat 9)

38 Gm9 G7(#5) Cm9 B \flat M7 Am7(\flat 5) D7(#5) Gm7 D7(\flat 9)

42 Dm7(\flat 5) G13 Cm9 F13 B \flat 9 E \flat 9

45 A \flat M9 D7(\flat 9) Gm7 D7(#5)

Recorte 73. Transcrição de performance de Hermeto Pascoal. Choro *Rebuliço*. Hermeto Pascoal. Quarto e quinto *chorus*. Compassos 29 ao 46. Transcrição do pesquisador.

- *Chorinho pra ele*

Este choro foi composto na década de 1970 e gravado no disco *Slave Mass* em 1977. A melodia e a cifra foram retiradas do *Songbook* “Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti” realizado pelo contrabaixista Fernando Tavares em 2007, livro muito usado em cursos e *Workshops* de contrabaixo pelo Brasil. A partitura que originou os recortes foi reeditada pelo pesquisador.

Nesta composição Hermeto Pascoal apresentou algumas características próprias do choro tradicional, como compasso, forma, ritmo e melodia virtuosística. Sua forma é constituída de uma pequena introdução e duas partes – A e B. Ritmicamente prevalecem as semicolcheias na primeira parte e, na segunda parte, as fusas e as quiáleras aparecem em grande quantidade, o que dificulta mais ainda a execução da obra.

A melodia da introdução é formada por arpejos e inflexões que acontecem somente entre as notas dos acordes, conforme descrito por Almada (2006), e não de forma aleatória, como é comum em choros dessa época. O Recorte 74 ilustra essas observações.

Recorte 74. *Chorinho pra ele*. Hermeto Pascoal. Análise melódica da introdução. Compassos 1 ao 4.

Na parte A, em Sol Maior, nos cinco primeiros compassos há a preferência por escalas ao invés de arpejos. Do compasso 13 ao compasso 16 a melodia é constituída por terças e as notas do acorde aparecem como maioria. Nos compassos 21, 22 e 23 a melodia da introdução é novamente executada. Pode ser notado que existem muitas alterações decorrentes das mudanças de tonalidades que ocorrem nesse trecho. É importante lembrar que as inflexões serão marcadas com um círculo apenas onde houver melodias mais arpejadas. Essas evidências estão exemplificadas no Recorte 75.

Recorte 75. Chorinho pra ele. Hermeto Pascoal. Análise melódica da parte A. Compassos 5 ao 24.

Na parte B as escalas também predominam. As inflexões melódicas estão visíveis nos compassos 27 e 28, conforme mostra o Recorte 76.

Recorte 76. Chorinho pra ele. Hermeto Pascoal. Análise melódica da parte B. Compassos 26 ao 34.

Referente à harmonia, a tonalidade predominante na obra é Sol Maior, revelada apenas no primeiro compasso da parte A. Na introdução, Hermeto Pascoal faz um ciclo de quartas justas ascendentes, partindo do acorde da tonalidade principal deste trecho, que é Fá Maior, até chegar em Sol Maior, após o ritornello, conforme descrito no Recorte 77.

I SubV7/III SubV7/VI SubV7/II SubV7/V7 --> V7 I V7
 F 9 B^b7 E^b7 A^b7 D^b7 C 9 F D 9
 modula para Sol Maior

Recorte 77. *Chorinho pra ele*. Hermeto Pascoal. Análise harmônica da introdução. Compassos 1 ao 4.

Esses acordes, acima exemplificados, podem também ser classificados, respectivamente, como dominantes secundários substitutos dos seguintes graus: III grau; VI grau; II grau e V7 grau. A parte A, em Sol Maior, possui harmonia simples, com acordes do campo harmônico desta tonalidade e com poucas dissonâncias, que acontecem entre os compassos 5 e 12. A partir do compasso 13, começa uma série de modulações, a primeira para a tonalidade de Sib Maior, no compasso 14, a segunda para Láb Maior, no compasso 16 e a terceira para Dó Maior no compasso 18. Nos compassos 19 e 20 são executados acordes pertencentes ao campo harmônico de Sol Maior, porém, essa tonalidade só volta a surgir no último compasso desse trecho, pois os mesmos acordes da introdução são tocados antes disso, conforme pode ser conferido no Recorte 78.

I G M7 G 6 II A m7 II -- V7 --> I G M7 I^o G dim7
 5 A m7 -- V7 --> I G M7 G 6 II -- V7 --> I modula para Sib Maior
 10 A m7 D 13 G M7 G 6 C m7(add4) F 13 B^bM7
 15 B^bm7(add4) -- V7 --> I A^bM7 modula para Láb Maior II -- V7 --> I V7/II E7(b9) modula para Sol Maior
 D m9 G 13 C M7 E7(b9) modula para Dó Maior E7/G# modula para Sol Maior
 20 I^o--> II I SubV7/III SubV7/VI SubV7/II SubV7/V7 --> V7 I V7 modula para Sol Maior
 G#dim A m7 F 9 B^b7 E^b7 A^b7 D^b7 C 9 F D 7 modula para Fá Maior 1. Fine

Recorte 78. *Chorinho pra ele*. Hermeto Pascoal. Análise harmônica da parte A. Compassos 5 ao 24.

Já na parte B, os primeiros compassos evidenciam outra tonalidade, Réb Maior, pois acordes desse campo harmônico estão sendo executados. Nos compassos 30, 32 e 33, os

acordes já são de empréstimo modal, suas origens estão nos modos menor natural e menor harmônico, pertencentes ao campo tonal de Sol. O Recorte 79 exemplifica tais circunstâncias.

II -- V7 --> I modula para II° V7/V7 --> V7 I
 Ebm9 Ab13 Db6 E dim Eb7sus4 Ab13 Db6
 3 3
 VII e.m. II
 F#m7 volta para Sol Maior Am7
 IV e.m. III e.m. I
 Cm9 Ebm9 GM7
 D.S. al Fine

Recorte 79. *Chorinho pra ele*. Hermeto Pascoal. Análise harmônica da parte B. Compassos 26 ao 34.

- ***Chorinho pra ele* e improvisação**

Não foi detectada nenhuma improvisação de Hermeto Pascoal em outros choros de sua composição, apenas em “Rebulição”. Há explicações para este fato, no entanto, o que leva de novo ao relato do cavaquinista e pesquisador Henrique Cazes¹²⁷, quando observa que “tem grandes intérpretes que não improvisam no choro [...] isso ocorre pelo respeito que eles têm ao tema” (CAZES, 2012). Campos (2005, p. 729) dialoga com Cazes, quando diz que “o próprio Hermeto fala que o choro deve ser tocado como tal”. As audições de “Chorinho pra ele” (Anexo 2. Faixa 11) foram realizadas a partir das gravações do álbum *Slave Mass* de 1977 e estão disponíveis no site < <http://www.youtube.com> >.

É importante ressaltar que em audições de vários álbuns do compositor/*performer*, foram encontradas improvisações. Porém, como o foco deste trabalho está no gênero musical choro, foram selecionadas para as análises apenas as composições intituladas “choro”, ou que se aproximam dos elementos da “sintaxe do choro moderno”. Em nenhuma das gravações do gênero (com exceção da obra “*Rebulição*”), Hermeto Pascoal improvisa ou faz variações melódicas. No entanto, as linhas melódicas, extremamente virtuosísticas, carregadas de notas tensão e de figuras rápidas, suportando uma proporção relativamente menor de inflexões melódicas, já que essas inflexões agora são compostas, na maioria das vezes, de notas de tensão que fazem parte dos acordes, evidenciam, por si só, no corpo da composição, o diálogo

¹²⁷ Entrevista concedida por Henrique Cazes no dia 24 de janeiro de 2012.

intenso do compositor com o estilo improvisatório e com a harmonia do jazz, e, talvez por isso mesmo, e por estar inconscientemente trabalhando o residual, Hermeto Pascoal não tenha sentido necessidade de lançar mão da improvisação na performance de seus choros, as peculiaridades estilísticas dessa improvisação já estão imbricadas no corpo da obra, assim com o diálogo com elementos estilísticos residuais ligados ao gênero. Interessante, no entanto, que outros intérpretes do “Chorinho pra ele” como o saxofonista Paulo Moura e o próprio Hamilton de Holanda, que será analisado a seguir, ao executar esse choro de Hermeto Pascoal, realizam improvisações próximas do que o compositor fez em “Rebulição”. O que está sendo afirmado nesse momento pode ser conferido no Recorte 80, que traz uma transcrição da improvisação de Hamilton de Holanda a partir da execução do “Chorinho pra ele” de Hermeto Pascoal. A transcrição abaixo foi retirada a partir da audição do CD *Samba do Avião*, gravado por Hamilton de Holanda e Richard Galliano em 2007 (Anexo 2. Faixa 14).

GM7 G6 Am7 Am7 D13 GM7

5 Gdim Am7 D13 GM7 G6

9 Cm7(add4) F13 Bbm7 Bbm7(add4) Eb13 Abm7

13 Dm9 G13 CM7 E7(b9) E7/G# G#dim Am7 F9 Bb7

18 Eb7 Ab7 Db7 C9 F D7

Recorte 80. Transcrição de performance de Hamilton de Holanda. Choro *Chorinho pra ele* de Hermeto Pascoal. Compassos 5 ao 24. Transcrição do pesquisador.

5 G M7 G 6 A m7 A m7 D 13 G M7 G dim7

10 A m7 D 13 G M7 G 6 C m7(add4) F 13 Bbm7

15 Bbm7(add4) Eb13 AbM7 Dm9 G 13 CM7 E7(b9) E7/G#

20 G#dim Am7 F9 Bb7 Eb7 Ab7 Db7 C9 F D7 1. Fine

Recorte 81. *Chorinho pra ele*. Hermeto Pascoal. Melodia da parte A. Compassos 5 ao 24.

Essas análises da obra de Hermeto Pascoal, portanto, demonstraram um primeiro exemplo de transformação radical na harmonia do choro nesse recorte de tempo abordado, as características de uma sintaxe do choro moderno, portanto, conforme já enfocado, uma harmonia semelhante à realizada pelo jazz, um gênero inerente à cultura americana que hoje é reconhecido como um gênero “globalizado” (ARIZA, 2006). As inflexões melódicas da melodia, que acontecem relacionadas às notas do arpejo, em função do número maior de notas de tensão introduzidas nos acordes, estão em menor quantidade. Por outro lado, como pôde ser observado, o processo de improvisação, quando houve, não aconteceu fazendo simples variações sobre a melodia principal, ao contrário, afastou-se dela (o que aconteceu também na interpretação de Hamilton de Holanda do “Chorinho pra ele” desse compositor, exemplificada no Recorte 80), num processo semelhante mais uma vez àquele realizado pelo jazz, o que, por sua vez, implica na sedimentação de novas características estilísticas, novos processos identitários (HALL, 2005) ligados ao gênero, características essas que já se encontravam latentes no recorte de tempo anterior. Essas configurações identitárias, portanto, relacionadas ao choro – um dos primeiros gêneros da música popular brasileira – que se evidenciam nas obras analisadas de Hermeto Pascoal, no choro “Rebuliço” e nas improvisações relacionadas aos seus choros interpretados por outros intérpretes, somam-se aos processos identitários relacionados ao primeiro recorte de tempo enfocado nessa investigação, implicados, por sua vez, com a cultura africana e européia. Pode também ser observado, portanto, que os diálogos estabelecidos com a cultura americana nesse momento, os processos identitários resultantes daí, estão ligados a novos processos de hibridação cultural (CANCLINI, 2003), o que, desta

vez, remete também a Burke (2003), quando observa: “devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos” (Ibidem, p. 31).

O outro compositor de choro selecionado nessa investigação é o brasileiro Hamilton de Holanda, reconhecido nacional e internacionalmente, e que teve em Hermeto Pascoal, no período de sua formação musical, uma das principais influências. Em entrevista no programa “Metrópolis” da TV Cultura, Hamilton de Holanda faz menção a Hermeto Pascoal quando diz que “a música dele fez parte da minha adolescência, é um pilar, referência total para músicos daqui e de fora”¹²⁸

3.3.2 Hamilton de Holanda

Nascido no Rio de Janeiro em 1976, embora criado em Brasília desde criança, Hamilton de Holanda conviveu de perto com o choro, uma vez que seu pai, José Américo de O. Mendes, violonista, foi um dos fundadores do “Clube do Choro de Brasília” (CLÍMACO, 2008). Fez em Brasília sua primeira apresentação em 1981, nesse mesmo Clube, executando escaleta, um dos seus primeiros instrumentos. A partir de 1982, no entanto, passou a atuar com o bandolim, o que mais tarde lhe renderia o título de “um dos maiores bandolinistas da atualidade” pela França¹²⁹ e a responsabilidade de ser considerado um dos fundadores de uma nova escola desse instrumento, depois daquela que teve o chorão Jacob do Bandolim como seu representante. Segundo depoimento de Santos Filho – o Reco do Bandolim, no documentário “O prazer de tocar juntos”, Hamilton de Holanda é:

incomum, é um músico genial (...) Eu poderia até dizer o seguinte, na história do bandolim, pode-se referir ao Lupercê Miranda, ao Jacob do Bandolim, que fez uma escola do bandolim, você pode se referir ao Armandinho Macedo e o Hamilton começa uma nova história pro bandolim, mundial, é o novo bandolim que se apresenta pro mundo (FILHO, apud CARNEIRO, 2005).

No ano de 1983, Hamilton de Holanda já participava das rodas do Clube do Choro, além de estudar violino na Escola de Música de Brasília. A partir de então, começou a

¹²⁸ Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=4zOWGTpo9dc> >, acessado em abril de 2012.

¹²⁹ Segundo Clímaco (2008), Hamilton “ganhou, em 2001 o prêmio *Icatu Hartford Artes* de melhor instrumentista do Brasil, o que lhe permitiu viver em Paris por um período de um ano, na *Cité Internationale de Arts*. Foi considerado pelo jornal francês *Corse Matin* como o melhor bandolinista do mundo, afirmação corroborada pelo músico Hermeto Pascoal. Foi também chamado de *Prince de la mandoline* pela famosa revista parisiense *Magazine*” (Ibidem, p. 341).

fazer inúmeras apresentações não só em Brasília, mas também em outras cidades do país, tendo se destacado e sido reconhecido por músicos de renome como Altamiro Carrilho, Armandinho, Hermeto Pascoal, Guinga, dentre outros, além de receber vários prêmios de melhor instrumentista de choro, dentre eles, o de melhor intérprete no II Festival do Choro do Rio de Janeiro em 1995. Outras premiações alcançadas foram o prêmio TIM de música em 2010, além de três indicações ao Latim Grammy em 2007, 2008 e 2010 “com o melhor disco instrumental ‘Brasilianos’, e com o melhor album de jazz ‘Brasilianos 2’ e melhor disco instrumental ‘flor da vida’, respectivamente, concorrendo com nomes como Chick Corea e Belá Fleck”¹³⁰

Hamilton de Holanda gravou vários discos e tocou em diversos países, como França, Itália, Áustria, Turquia, Portugal, Estados Unidos, dentre muitos outros. Em depoimento ao documentário “O prazer de tocar juntos” (2005), Hermeto Pascoal declarou que pode ser considerado hoje o melhor bandolinista do mundo (CARNEIRO, 2005). Clímaco (2008, p. 341), por sua vez, observou que “no cenário nacional e internacional [esse músico] destaca-se não apenas como compositor, mas também como *performer* e, nessa atuação, a sua capacidade de improvisar tem chamado atenção”. Essa mesma autora, agora citando o próprio Hamilton, aponta para o início de seu estilo improvisatório, que, de acordo com o músico, “começou lentamente, porque como sempre toquei choro... choro tem isso, então eu aprendi no comecinho, na linguagem do choro e... modestamente, desde pequenininho eu arriscava improvisos” (HAMILTON DE HOLANDA, *apud* CLÍMACO, p. 341).

Hamilton de Holanda teve acrescida à sua vivência de chorão e de ex-integrante de uma banda de Rock (*Ibidem*), a formação recebida no curso de composição do Departamento de Música da Universidade de Brasília (UnB), instituição em que ingressou em 1995 e se graduou em 1999, apresentando a composição de um concerto para bandolim e orquestra, um fato que comprova sua habilidade musical e o estabelecimento de diálogo com a dimensão erudita. Esse compositor/*performer*, que hoje dialoga com vários gêneros globais, segundo a biografia do seu website, iniciou o seu contato com o jazz a partir de 1998, e, desde então, composições e gravações de jazzistas como Chick Corea, Keith Jarrett, Charlie Parker e Pat Metheny fazem parte do seu repertório. No Brasil, o seu próprio depoimento confirma que a principal referência tem sido o multi-instrumentista e compositor Hermeto Pascoal e que as características jazzísticas nos seus improvisos podem ser confirmadas por tais

¹³⁰ Disponível em < <http://www.hamiltondeholanda.com/pt> > acessado em março de 2012.

influências, por sua interação com o Clube do Choro de Brasília, que sempre recebeu simpatizantes e *performers* que dialogam com esse gênero americano, como é o caso do próprio Hermeto Pascoal e do saxofonista e clarinetista brasileiro Paulo Moura, dentre outros (HOLANDA, 2010).

Referindo-se à formação desse músico bastante ativo no cenário musical brasileiro, às instituições que interagiram com a sua formação (Clube do Choro, Escola de Música de Brasília, e Departamento de Música da UnB), Clímaco (2008, p. 340) observa:

...um músico forjado, naturalmente, nas perspectivas do ensino formal e informal, ou seja, fruto tanto da vivência em rodas de choro, do palco do *clube*, quanto da sistematização de duas das principais instituições dedicadas ao ensino da música em Brasília, que lhe propiciaram o conhecimento da música erudita.

Segundo a mesma autora, Hamilton de Holanda tem se destacado como “o principal exemplo na composição do choro moderno em Brasília, uma referência musical marcante na cidade” (Ibidem, p. 343), se mostrado inovador a cada CD lançado, não só pela riqueza harmônica que evidencia em seus trabalhos, mas também por agregar um universo híbrido à sua música. Dois exemplos disso estão nos CDs “01 Byte 10 cordas” de 2005 e “Brasiliano” vol. 1 e vol. 2 de 2006 e 2010. Esses trabalhos “evidenciam que as fronteiras do gênero, em termos de estilo, estão sendo cada vez mais rompidas, sem perder de vista a alma e a vivência do chorão, a essência da música brasileira da qual o choro faz parte intrínseca” (Ibidem, p. 344). O seu trabalho composicional mais recente é a “Sinfonia Monumental”, em homenagem aos 50 anos de Brasília, que revela, mais uma vez, a sua interação com diferentes dimensões culturais e globais.

Atualmente esse compositor/*performer*, que reside no Rio de Janeiro, vem se apresentando em festivais pelo Brasil e pelo mundo, dividindo o palco com reconhecidos nomes do cenário musical brasileiro e global, como Maria Bethânia, Ivan Lins, John Paul Jones (Led Zepellin), dentre muitos outros. Hamilton de Holanda é um exemplo vivo da circularidade e dos processos de hibridação cultural (GINGSZBURG, 2001; CANCLINI, 2003). Mantendo como seu principal lócus de produção a dimensão popular, tem evidenciado diálogo com a música da dimensão erudita e com gêneros globais, suas composições, arranjos e, sobretudo, a sua performance improvisatória, retratam este fato. Torna-se, portanto, um exemplo da incorporação de várias identidades, conforme descritas por Hall (2006), um exemplo de músico capaz de interagir com a diversidade acentuada que caracteriza a pós-modernidade.

3.3.2.1 A obra

Na seleção de obras para a análise, foi percebido que Hamilton de Holanda especifica os títulos das peças, o que evidencia de forma direta as interações culturais que acontecem nos seus trabalhos. Na primeira obra a ser analisada, *Aquarela na Quixaba* (Anexo 1. Partitura 5), o compositor usa o termo “choro exaltação” para especificar o estilo. Já o segundo choro, “Brasileiro” (Anexo 1. Partitura 6) está com o subtítulo “samba choro”. As partituras e cifras foram extraídas do álbum “Livro de Músicas: Hamilton de Holanda” publicado em 2002.

- *Aquarela na Quixaba*

Composta no final da década de 1990, *Aquarela na Quixaba* possui uma introdução e duas partes (A e B), que deixam evidentes os elementos que integram a sintaxe do choro moderno. Ritmicamente, apresenta síncopes e semicolcheias que remetem ao virtuosismo que o choro concebe e à base contramétrica resultante da fusão dos sistemas rítmicos africano/brasileiro/europeu que tem caracterizado o gênero choro desde os seus primórdios, conforme as reflexões de Sandroni (2001) já mencionadas.

Na introdução, a melodia apresenta uma inflexão a cada acorde de A7. Nos acordes executados verticalmente existem certas dissonâncias, que estão de acordo com os quadros de acordes apresentados no capítulo anterior (ver p. 111 e 112). Nos acordes tocados nos compassos 1, 3 e 5, aparece a nona – nota “si” do acorde de A7. Já nos compassos 2, 4, e 6, a dissonância tocada refere-se à décima terceira nota do acorde de D7 diminuída de um semitom (b13) – a nota “sib” - conforme ilustrado pelo Recorte 82.

Recorte 82. *Aquarela na Quixaba*. Hamilton de Holanda. Análise melódica da Introdução. Compassos 1 ao 8.

A parte A, em Sol Maior, apresenta um número pequeno de inflexões melódicas, pois o compositor coloca as notas dissonantes tanto no acorde quanto na melodia. Apenas nos compassos 12, 16, 21, 40, 44 e 56 as inflexões estão mais evidentes, o que é um número

relativamente menor, num trecho que contém 67 compassos¹³¹ (indicados com círculo). Exemplos claros das notas dissonantes que estão integrando a melodia aparecem nos compassos 27, 28 e 29, em que a quinta aumentada e a sexta do acorde de Am surgem (estes indicados com uma seta). Outra peculiaridade da parte A está na escala de tons inteiros no compasso 49 (considerando também sua anacruse), que, segundo Barasnevičius (2009, p. 82), “pode ser aplicada em acordes com as tensões 7m (sétima menor) e 6m (sexta menor) [a mesma 13m, só que uma oitava abaixo]”. A exemplificação está no Recorte 83.

The musical score consists of six staves of music in G major, 4/4 time. The chords and annotations are as follows:

- Staff 1: Chords $D7(9)_{sus4}$, $G6$, and E^bM7 . A circled measure at the end of the staff is marked with a double bar line and a repeat sign.
- Staff 2: Chords $G(add9)$, E^bM7 , and $G6$. Measure 13 is marked at the beginning.
- Staff 3: Chords $E7_{sus4}$, $E7$, $A m7$, $E7/B$, $A m7/C$, $B^b7(9)\#11$, and $A m$. Measure 19 is marked at the beginning.
- Staff 4: Chords $A m(\#5)$, $A m6$, $A m(\#5)$, $A m$, $A m(\#5)$, and $A m6$. Measures 27, 28, and 29 are marked at the beginning. Arrows point to the 5th and 6th notes of the melody in measures 27, 28, and 29.
- Staff 5: Chords $A m(\#5)$, $A7$, A/G , $A m7(b5)$, $D7$, and $G6$. Measure 33 is marked at the beginning. Triplet markings (3) are present over measures 34 and 35.
- Staff 6: Chords E^bM7 , $G6$, and E^bM7 . Measure 39 is marked at the beginning.
- Staff 7: Chords $G(add9)$, $G7(9)_{sus4}$, $G7(\#5)$, $CM7$, and $E7(b9)$. Measure 45 is marked at the beginning. A circled measure at the end of the staff is marked with a double bar line and a repeat sign. The annotation "escala de tons inteiros" is written above the melody in measure 49, with a triplet marking (3) below it.

¹³¹ É importante ressaltar que a melodia do compasso 9 ao 18 de *Aquarela na Quixaba* é a mesma nos compassos 37 ao 46.

52 A m7 G7 C#m7(b5) C m7 B m7

60 Em7 A m7 A7 D7 G M7

67 D7(9)sus4

Recorte 83. *Aquarela na Quixaba*. Hamilton de Holanda. Análise melódica da parte A. Compassos 9 ao 67.

Já na segunda parte, agora em Ré Maior, existe um número menor de inflexões melódicas, fato devido aos graus conjuntos que aparecem em maior quantidade. Outra ocorrência está nas notas dos acordes repetidas em cada compasso, como, por exemplo, no compasso 73, em que a nota Fá# é repetida três vezes e no compasso 74, em que a nota Ré é repetida duas vezes. Clímaco (2008, p. 342), observa que nesta parte, “Hamilton lembra motivos do samba “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso”. O Recorte 84 ilustra tais comentários.

D D(#5) D6 D(#5)

75 D D(#5) D6 F#m7(b5) B7

82 Em Em(#5) Em6 Em(#5) Em7 C7

90 D D7 C#7 C7 B7 E7(9) A7(9)sus4

98 A7 D(add9) A7(9)sus4

Recorte 84. *Aquarela na Quixaba*. Hamilton de Holanda. Análise melódica da parte B. Compassos 71 ao 100.

Harmonicamente, “Aquarela na Quixaba” é rico em acordes sofisticados, conforme também observado por Clímaco (Ibidem). A sua introdução apresenta apenas um dominante secundário, um principal e a tônica, que, por sua vez, é o Sol Maior. Essa parte, em que as maiores dissonâncias estão na melodia¹³², de acordo com o que foi analisado anteriormente e observado também no Recorte 85, é finalizada por uma cadência suspensiva¹³³.

Recorte 85. *Aquarela na Quixaba*. Hamilton de Holanda. Análise harmônica da Introdução. Compassos 1 ao 9.

Na parte A não ocorrem modulações, mas empréstimos modais são evidenciados nos compassos 12, 16, 40, 44 e 56. O acorde de Bb7/9(#11), no compasso 25, é referente a um dominante substituto do segundo grau, que, neste caso, é Am. Outro acorde muito comum a partir da década de 1970 é o meio diminuto, funcionando como quarto grau ao invés de II, como já foi observado. No caso desse choro, Hamilton de Holanda usa o acorde C#m7(b5) no compasso 54, com função de quarto grau (analisado como #IV). Segundo Chediak (1986, p. 210), esse acorde “é chamado de subdominante alterado [isso explica o sustenido ou bemol antes da análise em algarismo romano]”. Os demais acordes são pertencentes ao campo harmônico da tonalidade principal ou são dominantes secundários (Recorte 86).

¹³² Estes acordes são: A7/9 e D7(b13).

¹³³ Cadência suspensiva ocorre quando a frase é finalizada no acorde da dominante.

V7 D7(9)sus4 | I G6 | VI e.m EbM7
 I G(add9) | VI e.m EbM7 | I G6
 13 V7/II E7sus4 | V7/II E7 --> II Am7 | V7/II E7/B --> II SubV7/II --> II Am7/C Bb7(9)#11 Am
 19 II Am(#5) | II Am6 | II Am(#5) | II Am | II Am(#5) | II Am6
 27 II Am(#5) | V7/N7 A7 | V7/N7 A/G | II Am7(b5) -- V7 D7 --> I G6
 33 VI e.m EbM7 | I G6 | VI e.m EbM7
 39 I G(add9) | V7/IV G7(9)sus4 | V7/IV G7(#5) --> IV CM7 | V7/II E7(b9) -->
 45 II Am7 | V7/IV G7 | #IV C#m7(b5) | IV Cm7 | III Bm7
 52 VI Em7 | II Am7 | V7/N7 --> A7 | V7 D7 | I GM7
 60 V7 D7(9)sus4
 67

Recorte 86. *Aquarela na Quixaba*. Hamilton de Holanda. Análise harmônica da parte A. Compassos 9 ao 67.

Em termos harmônicos, a parte B começa com os acordes dominantes do tom de Ré Maior, a tonalidade desse trecho, com destaque para as dissonâncias muito usadas por compositores atuais como a nona, a sétima e a quarta. Do compasso 71 ao 78, o compositor opta por alternar a quinta do acorde de D, chegando à sexta do acorde nos compassos 73 e 77. O mesmo acontece entre os compassos 83 e 87 (neste compasso, porém, ao invés da sexta do acorde, a dissonância utilizada é a sétima). Entre os compassos 91 e 93 ocorre um cromatismo harmônico através dos acordes de função dominante substituto (SubV7). De acordo com Guest (2006, p. 81), “tendo o subV7 como resolução de semitom descendente, é possível obter efeito interessante organizando os acordes em ordem descendente (...) A linha do baixo apresentará cromatismo descendente”. Além dessas características, esse trecho é compreendido também por acordes do campo harmônico de Ré Maior e por dominantes secundárias, conforme descrito no Recorte 87.

The musical score is presented in four systems, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Above the notes, Roman numerals and chord symbols indicate the harmonic structure.

System 1 (Measures 69-74): Chords: I (G M7), V7 (A7(9)sus4), V7 --> (A7(9)), I (D), I (D(#5)), I (D 6), I (D(#5)).

System 2 (Measures 75-81): Chords: I (D), I (D(#5)), I (D 6), II (F#m7(b5)), --, V7II (B7). Measure 81 includes --> II (E m), II (Em(#5)), II (Em6), II (Em(#5)), II (Em7), VII e.m (C7).

System 3 (Measures 82-88): Chords: I (D), V7/IV (D7), SubV7/VII (C#7), SubV7/VI (C7), V7/II (B7), V7/N7 (E7(9)), --> V7 (A7(9)sus4).

System 4 (Measures 89-95): Chords: V7 (A7), I (D(add9)), V (A7(9)sus4).

Recorte 87. Aquarela na Quixaba. Hamilton de Holanda. Análise harmônica da parte B. Compassos 69 ao 100.

Uma vez apresentada a análise melódica e harmônica de “Aquarela na Quixaba”, resta versar sobre a improvisação realizada pelo também *performer* Hamilton de Holanda.

- ***Aquarela na Quixaba e a improvisação***

Essa transcrição e análise tiveram como fonte a improvisação de Hamilton de Holanda na gravação do disco “Dois de ouro” de 2000 (Anexo 2. Faixa 12). O *performer*, nesse trabalho analisado, fez muitas variações melódicas durante a execução da primeira parte, foi na parte B que a melodia principal foi completamente modificada. Essa parte começou com frases baseadas em escalas maiores, referentes ao respectivo acorde, no caso D (ré maior), trabalhadas com cromatismos, como pode ser observado nos compassos 72 (notas fá e mi), 74 (notas fá e mi) e 76 (notas si e dó#). Uma particularidade que chamou atenção nesse trabalho improvisatório, diz respeito às notas alteradas nos compassos 81 e 82, que se referem às tensões dos acordes B7: b9 (nona bemol), b5 (quinta diminuta) e b13 (décima terceira bemol). Essas dissonâncias não eram comuns em improvisos analisados no capítulo anterior, quando o contato dos músicos com o global estava apenas em um de seus primeiros momentos, não era tão acirrado quanto no cenário pós-moderno agora analisado. O recorte abaixo traz essas evidências.

The image displays a musical score in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into three systems of staves, each with chord annotations above the notes. The first system (measures 72-74) has chords A7(9), D, D(#5), D6, and D(#5). The second system (measures 75-77) has chords D, D(#5), D6, F#m7(b5), and B7. The third system (measures 78-82) has chords Em, Em(#5), Em6, Em(#5), and Em7. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accidentals, with some notes marked with a '2' indicating a second ending or a specific articulation.

Recorte 88. *Aquarela na Quixaba*. Hamilton de Holanda. Melodia do trecho analisado no recorte seguinte. Compassos 69 ao 87.

Recorte 89. Transcrição de performance de Hamilton de Holanda. Choro *Aquarela na Quixaba*. Hamilton de Holanda. Compassos 70 ao 87. Transcrição do pesquisador.

- *Brasileiro*

Composto também no final da década de 1990, o samba-choro “Brasileiro” evidencia mais uma vez que Hamilton de Holanda é um compositor que se revela inovador, capaz de criar gêneros híbridos, choro e samba acrescidos de processos harmônicos e melódicos inerentes também ao jazz e à bossa nova.

A estrutura formal desse choro é constituída das partes A e B e de uma introdução, dessa vez mais longa que as introduções analisadas até aqui. O ritmo, apesar das síncopes e semicolcheias apresentadas, da contrametricidade básica observada por Sandroni (2001), revela um número alto de mínimas que, junto ao andamento lento, permite um grau de dificuldade menor do que aquela inerente ao choro “aquarela na Quixaba”.

Na melodia da introdução, mesmo com os acordes consonantes presentes, são poucas as inflexões, o que pode ser explicado pelas notas repetidas. Apenas no compasso 8, as notas que não pertencem ao acorde surgem como inflexões, conforme exemplifica o Recorte 90.

Recorte 90. *Brasileiro*. Hamilton de Holanda. Análise melódica da introdução. Compasso 1 ao 17.

A apreciação da parte A, em Dó Maior, evidenciou que Hamilton de Holanda opta por colocar as notas dissonantes somente na melodia, e não nos acordes, o que acarretou um número de inflexões melódicas maior. Estes exemplos estão indicados com um círculo nos compassos 20, 21, 30, 42 e 44 do Recorte 91.

Chords for the first staff: C M7, C7(9), F/C, F m/C, C M7

Chords for the second staff: C 6, B m7(b5), E7(b9), A m7, E m7, F M7

Chords for the third staff: F M7, F#dim, G7(9)sus4, C M7, C7(9), F/C, F m/C, C M7

Chords for the fourth staff: C 6, B m7(b5), E7(b9), Am7M, A m7, E m7, F M7

Chords for the fifth staff: F#dim, G7(9)sus4, G7(9), B \flat 7(9), A \flat 7(9), G7(9)sus4, G7(9)

Recorte 91. Brasileiro. Hamilton de Holanda. Análise melódica da parte A. Compassos 17 ao 53.

Já na parte B, não há mudança na armadura, mas ocorre uma modulação logo nos primeiros compassos¹³⁴, o que resulta em notas alteradas na melodia que não pertencem ao tom em evidência. Apenas o compasso 58 apresenta semelhança em relação ao trecho anterior, ou seja, uma nota dissonante que não está no acorde é tocada. A sequência do choro apresenta poucas inflexões, fato que se deve ao número expressivo de dissonâncias nos acordes. O Recorte 92 evidencia essas características.

¹³⁴ Entre os compassos 58 e 65 a tonalidade da parte B é de Mib Maior. A partir do compasso 66, os acordes do campo harmônico de Dó Maior voltam a ser executados.

57 $B^b7(\#5)$ E^bM7 F/E^b $Dm7$ $Gm7$

65 Gm/F $Em7(b5)$ $A7(b9)$ $Dm7$ Dm/C $Bm7(b5)$ $E7(b9)$

72 $A7(9)sus4$ $A7(b9)$ $Dm7$ $G7(9)sus4$ G/F $Em7$ $A7(9)sus4$ $A7(9)$ $G7(9)sus4$

79 $G7^{b9\#11}$ $B^b7(9)sus4$ $B^b9(\#11)$ B^b7 $B^b7(\#5)$

Recorte 92. Brasileiro. Hamilton de Holanda . Análise melódica da parte B. Compassos 57 ao 85.

Harmonicamente, “Brasileiro” contém algumas particularidades. Na introdução, em Dó Maior, apesar dos acordes não apresentarem dissonâncias como sétima, ou décima terceira, em um deles, essa dissonância está sendo evidenciada no baixo, como é o caso do acorde G/C. Med (2001) afirma que só existem três inversões de acordes, quando a terça, a quinta ou a sétima do acorde estão no baixo. Guest (2006, p. 110), no entanto, traz exemplos de outras inversões, que coincidem com uma inversão utilizada por Hamilton de Holanda, o que pode confirmar a hipótese de que é comum usar acordes como este na cifra da música popular. O outro acorde está na segunda inversão, conforme pode ser observado no Recorte 93.

Intro V7 IV V7
 G/C F/C G/C

8 V7 IV V7
 F/C G/C F/C G/C

15 IV
 F/C

Recorte 93. Brasileiro. Hamilton de Holanda. Análise harmônica da introdução. Compassos 1 ao 16.

A harmonia da parte A se resume nos acordes do campo harmônico de Dó Maior com algumas de suas dominantes secundárias e empréstimos modais, porém, com muitas dissonâncias, o que está de acordo com a sintaxe do choro moderno. O Recorte 94 exemplifica a análise harmônica deste trecho.

I V7/IV --> IV IV e.m I
 CM7 C7(9) F/C F m/C CM7

23 I II -- V7/VI --> VI III IV
 C6 B m7(b5) E7(b9) Am7 Em7 FM7

31 IV IV#° V7 I V7/IV --> IV IV e.m I
 FM7 F#dim G7(9)sus4 CM7 C7(9) F/C F m/C CM7

39 I II -- V7/VI --> VI VI III IV
 C6 B m7(b5) E7(b9) Am7M Am7 Em7 FM7

47 IV#° V7 V7 VII e.m VI e.m V7 V7
 F#dim G7(9)sus4 G7(9) Bb7(9) Ab7(9) G7(9)sus4 G7(9)

1.

Recorte 94. Brasileiro. Hamilton de Holanda. Análise harmônica da parte A. Compassos 17 ao 53.

A segunda parte inicia-se após uma cadência perfeita, em que o acorde da dominante é executado durante quatro compassos. Uma das dissonâncias desse acorde, a quarta (que está como décima primeira no compasso 55) faz um movimento cromático até chegar na terça de EbM7, o primeiro acorde desse trecho. A tonalidade até o compasso 65 é de Mib Maior e daí em diante os acordes do campo harmônico de Dó Maior voltam à tona. A partir do compasso 86, a harmonia da introdução passa a ser novamente executada, conforme pode ser constatado no recorte 95.

V7 V7 V7
 B \flat 7(9)sus4 B \flat 9(#11) B \flat 7
 2. modulação para Mib Maior

V7 I V7/V7 VII e.m III
 B \flat 7(#5) E \flat M7 F/E \flat D m7 G m7

III II -- V7/II --> II II II -- V7/VI
 G m/F E m7(\flat 5) A7(\flat 9) D m7 D m/C B m7(\flat 5) E7(\flat 9)
 modulação para Dó Maior

V7/II V7/II --> II V7 V7 III V7/II V7/II V7
 A7(9)sus4 A7(\flat 9) D m7 G7(9)sus4 G/F E m7 A7(9)sus4 A7(9) G7(9)sus4

V7 V7 - modula novamente para Mib Maior V7 IV
 G7 \sharp 11 B \flat 7(9)sus4 B \flat 9(#11) B \flat 7 B \flat 7(#5) G/C F/C
 1. 2.

V7 IV
 G/C F/C
 D.S. al Coda

Recorte 95. *Brasileiro*. Hamilton de Holanda. Análise harmônica da parte B. Compassos 54 ao 94.

- **Brasileiro e a improvisação**

A gravação utilizada para esta análise da performance faz parte do disco “Luz das Cordas” de 2003 (Anexo 2. Faixa 13). Nesta versão Hamilton de Holanda se dispõe de uma formação diferente, ela acontece com bateria, baixo, e violão 7 cordas.

Na segunda parte da improvisação instrumental (na primeira parte é o violão que faz o solo), Hamilton de Holanda mostra que continua sendo influenciado pela base contramétrica da rítmica observada por Sandroni, pela execução de síncopes, mas não deixa de mostrar também o contato que teve com o jazz, quando executa os cromatismos nas apoiaturas dos compassos 58, 60, 62 66, 69 e 70. Não foram detectadas inflexões melódicas, pois o *performer* optou por executar as dissonâncias dos acordes, como é o caso dos compassos 71 ao 74 do Recorte 96. É importante ressaltar também que Hamilton faz bastante variações melódicas durante sua execução, o que remete ao diálogo com a improvisação do choro.

58 $E^b M7$ F/E^b

61 $D m7$ $G m$ $G m/F$

66 $E m7(b5)$ $A7(b9)$ $D m$ $D m/C$ $B m7(b5)$ $E7(b9)$

72 $A7(9)sus4$ $A7(b9)$ $D m7$

Recorte 96. Transcrição de performance de Hamilton de Holanda. Choro *Brasileiro*. Hamilton de Holanda. Compassos 58 ao 74. Transcrição do pesquisador.

57 $B^b7(\#5)$ $E^b M7$ F/E^b $D m7$ $G m7$

65 $G m/F$ $E m7(b5)$ $A7(b9)$ $D m7$ $D m/C$ $B m7(b5)$ $E7(b9)$

72 $A7(9)sus4$ $A7(b9)$ $D m7$

Recorte 97. *Brasileiro*. Hamilton de Holanda. Melodia do trecho analisado no recorte anterior. Compassos 58 ao 74.

Enfim, tendo em vista o cenário pós-moderno, pôde ser percebido que o contato cada vez mais intenso com os gêneros globais legou ao choro processos acentuados de hibridação cultural. Isso aconteceu tanto no âmbito do seu processo composicional quanto nos processos relacionados à improvisação, conforme exemplificado através dos recortes que ilustram esse capítulo. As análises evidenciaram que houve o experimento de novas possibilidades melódicas e harmônicas resultantes da gama de interações culturais promovidas pelos compositores e *performers* a partir de seu contato com elementos da cultura americana que receberam via rádio, televisão, internet, através dos intensos fluxos comunicacionais e internacionais que perpassam a pós-modernidade (HARVEY, 2005).

Essas análises possibilitaram considerar, de um lado, Hermeto Pascoal, que apresentou uma vasta influência jazzista quando realizou *chorus* de improviso e utilizou escalas de tons inteiros com várias alterações. Ao mesmo tempo, pôde ser observado que esse músico não deixou de lado o seu conhecimento da sintaxe do choro tradicional ou do choro moderno, nos momentos que fez prevalecer nas suas obras ou interpretações o trabalho com semicolcheias, com notas repetidas, com a rítmica contramétrica mencionada por Sandroni (2001) e, mesmo com momentos de variação da melodia. Hamilton de Holanda, além de evidenciar processos semelhantes aos que acabaram de ser descritos, na evidência de seus processos de hibridação cultural (CANCLINI, 2003) foi ainda mais direto, quando intitulou suas obras de choro-jazz, choro-samba, dentre outras denominações semelhantes.

A abordagem dessas situações imediatas e concretas de relações entre sujeitos, através da observação de suas práticas, obras e formulações verbais, promotoras do diálogo entre o “já dito” com “o que está sendo dito agora e desta maneira, através dessa forma e desse encontro de diferentes representações sociais” (ORLANDI, 2001), a percepção das qualidades “performativas” dos processos identitários que propiciam ao sujeito diferentes possibilidades identitárias (HALL, 2005), levou novamente a Clímaco (2008, p. 311), quando reflete sobre a convivência de diferentes características estilísticas do choro no cenário pós-moderno atual.

Esse cenário, incorporando a diversidade acentuada, propicia a constatação da convivência do choro tradicional com o choro moderno e com a prática que trata esse gênero musical (e outros gêneros musicais brasileiros também) como um *standart*, privilegiando um processo improvisatório bem próximo àquele do gênero americano, sem deixar de passar por “citações históricas”, ou seja, por pequenos trechos que relembram rapidamente choros conhecidos. Essa autora, tendo como referência a pesquisa do choro que realizou na cidade de

Brasília, a convivência de diferentes características estilísticas, tempos e encontros culturais que forjaram as diferentes trajetórias do choro que observou nessa cidade, comentou:

fundamentando-me em algumas linhas gerais encontradas nessas trajetórias do Choro brasiliense, esbocei aqui algumas categorias de estilo que se deixam observar hoje na cidade de Brasília: uma primeira categoria definiu-se tendo em vista uma relação muito próxima com os resíduos do Choro tradicional carioca, com a constante interpretação das obras de chorões tradicionais, numa ênfase muito grande em Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Waldir de Azevedo; já uma segunda, revelou um investimento muito maior numa linguagem harmônica mais contemporânea, num Choro mais Moderno que remete à música de Guinga e Hermeto Pascoal, evidenciando uma proximidade muito grande com a linguagem gramatical do Jazz e com o virtuosismo instrumental, assim como mostrou o resultado do investimento numa formação musical sistematizada; uma terceira categoria, por sua vez, acrescenta de forma acentuada um investimento muito grande no estilo improvisatório jazzístico acrescido de um diálogo com a interpretação de outros gêneros brasileiros como a Bossa Nova, a MPB, o Samba, o Baião, entre outros (Ibidem, p. 311).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho pretendeu investigar a interferência de diferentes tratamentos harmônicos na forma de improvisar a melodia do gênero musical choro, buscando constatar procedimentos técnicos/estilísticos e processos identitários implicados com hibridação cultural. As referências de aparato histórico como Cazes (1999), Diniz (2008 e 2003) e Tinhorão (1998), os conceitos de improvisação, processos identitários e hibridismo, fundamentados, sobretudo, em Gainza (2007), Hall (2006) e Canclini (2003), respectivamente, e os dados colhidos a partir das análises, que tiveram como base bibliográfica, sobretudo, Almada (2006), Chediak (1986) e Guest (2006), foram fundamentais para que estes objetivos fossem alcançados.

Além da fundamentação harmônica importante e necessária alcançada com esses três autores, a abordagem dos cenários históricos com Tinhorão (1998), Harvey (2005) e Ariza (2006) foi básica no momento das análises estruturais, fornecendo dados relevantes que, relacionados a essas análises e às análises das performances realizadas através da audição e observação de Cds e DVDs, possibilitaram chegar aos diversos processos de hibridação cultural mencionados, implicados com processos identitários diversos, com o entrecruzar do “já dito” com o que está sendo dito agora, nessa nova situação concreta de encontros culturais, dessa maneira e através dessa forma (ORLANDI, 2001).

Como já vem sendo alinhavado em cada capítulo, ficou claro que há uma “via de mão dupla” entre a melodia e a harmonia nessa investigação, que não se pode falar em uma sem falar na outra, que esses processos se interagem de forma estreita. Começo reconhecendo, portanto, que tanto o tratamento da melodia quanto o tratamento da harmonia, interferem de forma direta na improvisação do choro. Essa “via de mão dupla” pôde ser constatada tanto nos processos musicais relacionados a esse gênero musical, que levaram à exploração de uma harmonia mais tradicional ligada ao funcionalismo do sistema tonal, diretamente ligada às danças de salão que chegaram da Europa em meados do século XIX, quanto nos processos ligados a uma harmonia mais tensa e dissonante, aos processos harmônicos relacionados ao jazz, já em diálogo com a música européia do início do século XX, que começou realmente a interagir com o Brasil em meados desse século.

Esses processos harmônicos mencionados por último, forjados pela constituição de sequências melódicas e harmônicas plenas de notas de tensão, do trabalho com escalas diferentes daquelas que caracterizam o sistema tonal, transformaram o trabalho não só com inflexões, mas também com a variação melódica característica do processo improvisatório do

choro. O trabalho com as inflexões melódicas (apogiaturas, bordaduras, antecipações, dentre outras), quase sempre graus conjuntos que interagem de forma independente com as notas do arpejo que caracterizam um acorde no contexto funcional/tradicional do tonalismo (ALMADA, 2006), transformou-se nesse contexto em que a adoção de um número significativo de notas de tensão passou a forjar os mais diferentes e densos acordes. A adoção dessas notas de tensão fez com que as inflexões se reduzissem bastante, já que passaram a se confundir com as próprias notas que passaram a integrar os acordes, resultando melodias e harmonias dissonantes e densas. Por sua vez, a improvisação característica do choro, relacionada, sobretudo, a variações da melodia principal, em diálogo com a improvisação característica do próprio jazz, que se afasta da melodia principal propondo novas melodias sobre uma mesma base harmônica, também sofreu modificações marcantes.

Esse diálogo com a harmonia, com as linhas melódicas e com a improvisação do gênero americano, hoje considerado um gênero global, levou à constatação de novas características estilísticas no gênero choro e nos processos improvisatórios a ele relacionados. Isso, sem deixar de reconhecer, no entanto, que essas novas características estilísticas não deixaram de conviver com elementos residuais do gênero, com uma rítmica contramétrica peculiar, resultante no Brasil do encontro do sistema contramétrico africano (imparidade rítmica) com o sistema cométrico europeu (paridade rítmica) (SANDRONI, 2001). Outro elemento residual que tem permanecido relacionado ao gênero, tem a ver com a ambiência de liberdade, afeto, confraternização, troca de olhares e diálogo musical entre os componentes das rodas de choro e de outras *performances* em grupo que vêm caracterizando o gênero na atualidade, como a *performance* no palco, por exemplo. Isso aliado a uma circunstância que permite observar a convivência do choro tradicional com o choro moderno e com o choro que dialoga mais de perto com o jazz, funcionando como um *standart* para improvisações (CLÍMACO, 2008), o que mostra a convivência acentuada com a diversidade, característica da pós-modernidade (HARVEY, 2005; HALL, 2006).

Enfim, o acúmulo de diferentes possibilidades em relação à utilização de notas de tensão, de encadeamentos, de resoluções de cadências, em diálogo com as características improvisatórias do jazz, interferiu nos processos de criação e de improvisação ligados ao choro. Esses elementos estruturais se apresentaram diferentes em cada recorte de tempo analisado, embora tenha sido sempre constatada a presença de elementos estilísticos residuais ligados ao gênero. Ficou evidente também que o músico chorão, ao improvisar, deve conhecer os processos harmônicos e melódicos implicados com os estilos que predominam no seu trabalho com o gênero. Num primeiro momento de sua formação musical como chorão, deve

conhecer e praticar sequências e fórmulas harmônicas e melódicas ligadas ao gênero para, cada vez mais, ir se afastando delas rumo a novas construções permitidas pelo estudo e pela vivência dessa prática musical, o que indica que a improvisação não se dá de forma completamente aleatória, conforme fundamentação também em Gainza. Os músicos que tiveram a sua obra analisada e os músicos entrevistados demonstraram, de um modo geral, possuir conhecimento e muita prática musical.

As entrevistas realizadas e as leituras de autores como Gainza (2007) e Almada (2006), portanto, contribuiram para comprovar que a improvisação depende também de conhecimentos prévios, ligados à teoria musical e/ou à experiência vivida por cada músico. Um exemplo dessa experiência está na roda de choro, segundo grande parte dos entrevistados, a roda se constitui em um “*locus*” onde o chorão aprende a tocar choro, a improvisar. Segundo João Garoto¹³⁵, “se o músico conseguir juntar a teoria que ele já sabe com o que aprendeu na roda, pode se tornar um músico excelente” (GAROTO, 2011). Sérgio Morais¹³⁶ refere-se, sobretudo à importância da experiência nas rodas, ao observar: “pra mim improviso é improviso, tem que fazer na hora e a roda de choro acaba criando muitas dessas situações. Com a experiência é que você vai aprendendo a lidar com a situação” (MORAIS, 2011).

Tendo em vista agora a interação do choro com o cenário histórico brasileiro, pode ser observado que as primeiras configurações estilísticas do gênero se deram quando o até então “modo de tocar” surgiu das primeiras interações da herança européia - que acontecia através das danças de salão, mais precisamente da polca, com todas as suas peculiaridades harmônicas e formais - com a herança africana já presente no lundu, um dos primeiros gêneros musicais brasileiros a evidenciar o sistema contramétrico, conforme definido por Sandroni (2001). No início do século XX, o então gênero choro interagiu com o contexto do Rádio, com a música americana, com a França, através das viagens dos “Oito Batutas”, que possibilitaram um contato maior com outros gêneros e dimensões culturais, segundo Cazes (1999) e Tinhorão (1998), dentre outros autores.

Essas circunstâncias forjaram processos identitários resultantes de encontros culturais diversos, portanto, que evidenciaram tanto “um modo de tocar”, que acontecia em um ambiente de afeto e confraternização, de demonstração de virtuosismo e capacidade musical (CLÍMACO, 2008), quanto um gênero musical que remeteu, já nesse primeiro recorte de tempo, às primeiras discussões sobre suas possíveis identificações com um gênero americano, o jazz. Em todos esses processos implicados com os chorões, evidenciou-se não

¹³⁵ Entrevista concedida por João Garoto no dia 05 de dezembro de 2011.

¹³⁶ Entrevista concedida por Sérgio Morais no dia 14 de dezembro de 2011.

só a música de um grupo social, com suas implicações harmônicas, rítmicas e modos de improvisar, mas também todo um modo de vida, de ser e de estar em sociedade, a ela relacionado, um modo de vida que sempre foi perpassado por diferentes e constantes encontros culturais.

Essa abordagem possibilitou a percepção de que processos forjadores de identidades foram evidenciados pelas práticas musicais dos chorões. Esses processos foram revelados através do “modo de tocar” as danças de salão européias que apreendiam acompanhando essas danças nos salões da elite, e que levavam para a “Cidade Nova”. Através desses elementos, que revelavam as interações culturais que aconteciam no cenário brasileiro do final do séc. XIX e início do século XX, os pequenos funcionários que tiveram de se dirigir para a “cidade nova” por imposição das transformações do Rio já citadas, mostravam, simbolicamente, a vida que gostariam de ter. Funcionários esses que, presos cotidianamente à burocracia dos primeiros serviços públicos incrementados por D. Pedro II revelavam, nas horas de lazer, a sua predileção por um gênero musical que cultivava o estilo improvisatório, investiam nos desafios divertidos que implicavam em saber “driblar” bem as práticas harmônicas herdadas da polca, utilizando sempre a expressão: “vou fazer você cair” conforme descrito por Pinto (1936/1978). Isso sempre num ambiente de afeto e confraternização, que, fundamentalmente, também caracterizava um “modo de tocar”. Através desse “modo de tocar” não estariam esses primeiros chorões evidenciando uma retórica da liberdade, do afeto, dizendo como gostariam de viver nesse Rio de Janeiro que queria ser moderno, conforme observado por Clímaco (2008)? Se as polcas e lundus já integravam processos identitários estabelecidos pela sua origem, nesse momento, através da hibridação cultural/musical, colocavam juntos no cenário carioca um novo processo identitário. Lembro agora novamente Canclini (2003) quando, ao relacionar os processos identitários também com processos de hibridação cultural, observou que entende por “hibridação processos sócio-culturais nos quais estruturas e obras que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Ibidem, 2003, p. 19). Retorno também a Vargas (2007) quando diz que “numa obra estética de perfil híbrido, não há somente um elemento em questão, mas um leque efetivo de determinantes, referentes e configurações que funcionam de forma complexa” (Ibidem, p.20).

O segundo recorte de tempo abordado, que abrange também o cenário pós Segunda Guerra Mundial (1945), já evidenciava um processo de americanização (Tinhorão, 1998). Foi um período em que o gênero jazz começou a chegar com mais intensidade nas rádios cariocas, o que contribuiu também para o florescimento, segundo Gava (2008), de um

gênero que mesclava elementos oriundos do jazz com ritmos contramétricos (originários, sobretudo do choro e do samba): a Bossa Nova. Nesse período, que tem como referência nessa investigação as décadas de 1940 a 1960, pôde ser notado que compositores como Garoto e Jacob do Bandolim começaram a revelar um momento de transição no choro, a mostrar um dos primeiros sinais de transformação estilística no gênero, sobretudo na estrutura formal e na harmonia. Esses elementos anunciavam a latência de transformações, a estrutura formal rondó, começava a conviver mais com a estrutura binária, e a harmonia passava a ter mais acordes dissonantes e modulações. No referente à improvisação, o contexto que fazia prevalecer variações melódicas a partir da melodia principal, começava a conviver com pequenos trechos, geralmente na parte B, que encaminhavam para um distanciamento maior dessa melodia.

A partir da década de 1970, no entanto, a simples latência foi se transformando em afirmações maiores dessas características estilísticas, da interação do gênero choro com outro tempo que agora também se afirmava no cenário brasileiro: o período pós-moderno, conforme descrito por Harvey (2005) e Ariza (2006). Esse período, caracterizado pela intensificação da globalização, pelo avanço tecnológico que trouxe grandes transformações aos meios de comunicação e de transporte, elementos que mudaram as interações no cenário cultural mundial, proporcionou uma riqueza de importações e exportações musicais. O gênero musical choro, nesse cenário, passou a interagir de forma intensa com gêneros como o jazz e o rock - agora percebidos como gêneros globais – além de começar a ser cultivado em vários países.

Nesse contexto de interações e de contato com grandes fluxos comunicacionais (ABDALA JR, 2002), os compositores/*performers* do choro passaram a mostrar em suas composições e *performances* o resultado das inevitáveis interações musicais, melodias e harmonias cada vez mais diferenciadas, baseadas em acordes ricos em dissonâncias, improvisações longas, afastadas da melodia principal e marcadas por elementos novos como as escalas que antes eram vistas com mais constância no jazz ou blues (escala de tons inteiros, escala pentatônica, dentre outras). No entanto, ficou evidenciado também, que muitos compositore/*performers*, dentre estes, Hermeto Pascoal e Hamilton de Holanda, não deixaram de cultivar elementos estilísticos residuais do choro, continuaram a executar trechos com variações melódicas, chegando às vezes a não improvisar em algumas gravações, deixando apenas para o corpo das composições as transformações estilísticas, além de continuarem a evidenciar, na grande maioria de suas improvisações, o sistema rítmico contramétrico e a ambiência de liberdade, afeto, confraternização, trocas musicais.

O relato dessa pesquisa permite afirmar, portanto, que foi possível confirmar a pressuposição de que diferentes procedimentos harmônicos, percebidos na “via de mão dupla” que estabelecem com a linha melódica, implicados com diferentes processos de hibridação cultural inerentes ao cenário cultural brasileiro do final do século XIX ao Tempo Presente, interferiram de forma diferente nas diversas configurações estilísticas do gênero musical choro e dos processos improvisatórios relacionados à sua *performance*. Enfocados nos recortes de tempos realizados a partir desse período maior, diferentes processos identitários implicados com diferentes processos de hibridação cultural foram evidenciados, sem deixar de revelar as implicações do tempo múltiplo inerente a toda trama sócio-histórico e cultural, ou seja, as intrincadas e inseparáveis relações de passado, presente e futuro (FREIRE, 1994), que tornam cumulativas, mas ao mesmo tempo significativas e peculiares as diferentes possibilidades de hibridação cultural.

Termino esse relato dizendo que os dados colhidos na pesquisa bibliográfica e documental, nas entrevistas, nas audições de rodas de choro, de CDs, DVDs e, sobretudo, na internet, me levaram a crer que os investimentos em trabalhos e pesquisas sobre o choro no Brasil estão, aos poucos, conquistando espaço dentro das universidades brasileiras. Espero ter contribuído de alguma forma para o público que irá pesquisar nesse campo, ter possibilitado informação para estudantes e amantes da música popular brasileira. Pretendo continuar estudando e cooperando com pesquisas mais profundas sobre o assunto, visando sempre a maior valorização da música brasileira. Estou já investigando outros ângulos relacionados a esse gênero musical e sua *performance* que deverão ser explorados em outro curso de qualificação.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JR, Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.
- ADOLFO, Antônio. **Harmonia & estilos musicais da música para teclado**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.
- ALBINO, César Augusto Coelho. **A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete**. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo, 2009.
- ALMADA, Carlos. **A Estrutura do Choro**. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- ANTÔNIO, Irati e PEREIRA, Regina. **Garoto, Sinal dos Tempos**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982.
- ARIZA, Adonai. **Eletronic-samba. A música brasileira no contexto das músicas internacionais**. São Paulo: Annablume/FAESP, 2006.
- BAERMAN, Noan. **The complete Jazz Keyboard Méthod**. USA: Alfred Publishing, 1995, v. 2.
- BAILEY, Dereck. **Improvisation: its nature and practice in music**. USA: Da Capo Press, 1993.
- BARASNEVICIUS, Ivan. **Jazz, harmonia e improvisação**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.
- BATISTA, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 20**. F. 243-245, 503-509. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Arte de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1987.
- BENNETT, Roy. **Uma Breve História da Música**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- BERENDT, Joachim E. **O jazz: do Rag ao Rock**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BERNARDO, Marco. **Waldir Azevedo. Um cavaquinho na história**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.
- BILLARD, François. **No mundo do jazz: Estados Unidos: das origens à década de 50**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. **Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 220.
- BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- CABRAL, Sérgio. **Hermeto Pascoal um caso à parte**. In: PASCOAL. *Calendário do Som*. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

- CAMPOS, Augusto. **Balanço da Bossa e outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 67 – 123.
- CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. **O choro contemporâneo de Hermeto Pascoal**. XV anais da ANPPOM, 2005, p. 720 a 730.
- CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].
- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- CATELLAN, João Carlos. **Matrix!?** In: GREGOLIN, Maria do Rosário; BORONAS, Roberto. [org.] **Análise do discurso: as materialidades do sentido**. São Carlos: Claraluz, 2003.
- CAZES, Henrique. **Choro do Quintal ao Municipal**. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- _____. **Escola Moderna do Cavaquinho**. Rio de Janeiro: Editora Lumiar: 1988.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural – entre práticas e representações sociais**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- CHEDIAK, Almir. **Songbook – Choro, vol. 1**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.
- _____. **Songbook – Bossa nova**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.
- _____. **Harmonia e Improvisação I**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- CLÍMACO, Magda de Miranda. **Alegres dias chorões: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília anos 1960 - Tempo Presente**. 2008. 393 f. Tese (Doutorado em História)-Universidade de Brasília, Brasília, 2008.
- COTRIM, Gilberto. **História e consciência do Brasil**. São Paulo: Saraiva, 1996.
- DALGEVAN, Valentina. **Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.
- DICIONÁRIO GROVE de música: Edição concisa. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- DINIZ, André. **Joaquim Callado: o pai do choro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- _____. **Almanaque do choro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999.
- DUARTE, Rosália. **Entrevistas em pesquisas qualitativas**. Curitiba, nº24: Editora UFPR, 2004, p. 213-225.

FILHO, Arthur L. de Oliveira; SILVA, Marília T, Barboza da. **Pixinguinha: filho de ogum bexinguento**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

FREIRE, Vanda Lima B. **A história da música em questão – uma reflexão metodológica**. In Fundamentos da educação musical 2. Porto Alegre: CPG música/UFRGS, 1994.

GAINZA, Violeta Hemsy de. **La improvisación musical**. Buenos Aires: Record, 2007.

GAVA, José Estevam. **A Linguagem Harmônica da Bossa Nova**. 2ª Edição. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

_____. **Momento Bossa Nova**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1994.

GUEST, Ian. **Harmonia – Método prático 1**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na Sociologia**. 5ª edição. Petrópolis: Vozes, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11 ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

HISTÓRIA DO SAMBA. Coleção em fascículo – 1997/1998, v.1.

HOBSBAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. Tradução: Angela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

KIEFER, Bruno. **Música e dança popular**. Porto Alegre: Movimento, 1990.

_____. **História da Música Brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KOLINSKI, Mieczyslaw. **Review of Studies in African by A. M. Jones, The Musical Quarterly**. XLVI/1, jan 1960.

KORMAN, Clifford. **A importância de improvisação na história do choro**. Rio de Janeiro: V Congresso da seção latino-americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas, 1995.

MARCONDES, Marcos e MELLO, Zuza Homem de. **Enciclopédia da música brasileira: samba e choro**. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.

MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. Brasília: Musimed, 2001.

MENUHIN, Yehudi, DAVIS, Curt. **A música do homem**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editoria Ltda., 1981.

MERCER, K. **Welcome to the jungle**. In Rutherford, J. (org). **Identity**. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. **História Cultural & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso – princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2002.

NEVES, José Maria. **Villa-Lobos, o choro e os choros**. São Paulo: Musicália, 1977.

OURO, Dois de. **Livro de músicas: Hamilton de Holanda**. Brasília: Dois de Ouro Produções Ltda, 2002.

PASCOAL, Hermeto. **Calendário do Som**. São Paulo: Senac, 2000.

PAZ, Ermelinda. **Jacob do Bandolim**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da Cidade**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro: reminiscências dos chorões antigos**. Rio de Janeiro, Typ. Glória, fac-símile, 1936.

PRINCE, Adamo. **Linguagem harmônica do choro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

SANDRONI, Cláudio. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

SÉVE, Mário. **Vocabulário do Choro: Estudos e Composições**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de história da cultura brasileira**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1972.

TAVARES, Fernando. **Curso de Contrabaixo, Songbook Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti**. Produção independente, Guarulhos, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Música popular - um tema em debate**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Pequena história da música popular brasileira**. São Paulo: Art, 1991.

SANTOS, Iza Queiroz. **Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

SILVA, Edna Lúcia da. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**/Edna Lúcia

da Silva, Etera Muszkat Menezes. – 3. ed. rev. atual. – Florianópolis: Laboratório de Ensino a Distância da UFSC, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. 8ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

VARGAS, Herom. **Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

VITALE, Irmãos. **O Melhor de Pixinguinha**. São Paulo. 1997.

_____, Irmãos. **O Melhor do Choro Brasileiro, volume I**. Irmãos Vitale. São Paulo. 1998.

VOLPE, Maria Alice. **Por uma Nova Musicologia**. Acessível em <http://seer.bee.unb.br/index.php/Musica/article/viewFile/11/10>.

SITES

ACÚRCIO, Mônica. COSTA, Cristina. ROCHA, Guida. **A entrevista**. Disponível em: < <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/ichagas/mi1/entrevistat2.pdf> >. Acesso em: Abril de 2010.
PORTO, 2011, disponível em < <http://www.aflauta.com.br/hist/hist.html> >, acesso em julho de 2011.

< <http://ims.uol.com.br/Radio/D463> >, acesso em agosto de 2011.

< <http://www.youtube.com/watch?v=xW49ltFDN3M> >, acesso em setembro de 2011.

< <http://www.youtube.com/watch?v=r8DmRIx06E> >, acesso em setembro de 2011.

< <http://www.youtube.com/watch?v=CNzNKf3TI7w&feature=fvsr> >, acesso em setembro de 2011.

< <http://www.youtube.com/watch?v=SfIrb8-aeYI> >, acesso em outubro de 2011.

< www.tomjobim.com.br >, acesso em janeiro de 2012.

< <http://www.youtube.com/watch?v=98gYhQixXwo> >, acesso em outubro de 2011.

< <http://www.dicionariompb.com.br/grupo-dos-irmaos-eynard> >, acesso em outubro de 2011.

< <http://www.youtube.com/watch?v=HIWKzEbpyjE&feature=related> >, acesso em dezembro de 2011.

< http://www.clem.ufba.br/bordini/cons/n_mel/n_mel.htm >, acesso em dezembro de 2011.

< <http://www.jacobdobandolim.com.br/jacob/index.html> >, acesso em fevereiro de 2012.

< <http://www.hermetopascoal.com.br/biografia.asp> >, acesso em fevereiro de 2012.

< <http://www.youtube.com/watch?v=8p8C0AfFSQ0&feature=related> >, acesso em fevereiro de 2012.

< <http://www.hamiltondeholanda.com/pt> >, acesso em março de 2012.

< <http://www.youtube.com/watch?v=4zOWGTpo9dc> >, acessado em abril de 2012.

PARTITURAS MUSICAIS

Partitura 1: *Lamentos*. Alfredo da Rocha Vianna Filho – Pixinguinha. Edição própria.

Partitura 2: *Naquele Tempo*. Alfredo da Rocha Vianna Filho – Pixinguinha. *O melhor do choro brasileiro*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997, v. 2, p. 46.

Partitura 3: *Quanto dói uma saudade*. Aníbal Augusto Sardinha – Garoto. *15 Choros de Garoto*. São Paulo: Fermata do Brasil, 1951, p. 13.

Partitura 4: *Meu Cavaquinho*. Aníbal Augusto Sardinha – Garoto. *15 Choros de Garoto*. São Paulo: Fermata do Brasil, 1951, p. 9.

Partitura 5: *Aquarela na Quixaba*. Hamilton de Holanda. *Livro de músicas: Hamilton de Holanda*. Brasília: Dois de Ouro produções ltda, 2002, p. 9-11.

Partitura 6: *Brasileiro*. Hamilton de Holanda. *Livro de músicas: Hamilton de Holanda*. Brasília: Dois de Ouro produções ltda, 2002, p. 19-21.

Partitura 7: *Chorinho pra ele*. Hermeto Pascoal. *Songbook Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti*. Guarulhos: Independente, 2007, p. 8.

Partitura 8: *Rebuliço*. Hermeto Pascoal. < <http://www.hermetopascoal.com.br/biografia.asp> >.

Partitura 9: *Noites Cariocas*. Jacob Pick Bitencourt – Jacob do Bandolim. *O melhor do choro brasileiro*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997, v. 1, p. 53.

Partitura 10: *Receita de Samba*. Jacob Pick Bitencourt – Jacob do Bandolim. *Songbook Choro*. Almir Chediak, Rio de Janeiro: Lumiar, 2007, p. 80.

Partitura 11: *Cruzes, minha prima*. Joaquim Antônio Callado. Edição própria.

Partitura 12: *Flor Amorosa*. Joaquim Antônio Callado. Edição própria.

Partitura 13: *Urubu Malandro*. Louro e João de Barro. Edição própria.

Partitura 14: *Urubu Malandro: transcrição de improviso de Pixinguinha*. Louro e João de Barro. Transcrição própria.

Partitura 15: *All of me*. Seymour Simons e Gerald Marks. *The Jazz Real Book*. Berklee College of Music, EUA, 1970.

CDs

BANDOLIM, Jacob do. **Época de ouro ao vivo no Teatro João Caetano**. Tartaruga: São Paulo. 1968/1994. Faixa 1.

_____. **Vibrações: Jacob do Bandolim e seu conjunto Época de Ouro**. RCA/BMG Ariola. São Paulo. 1967/1989. Faixa 2.

BENS, Agenor. **A Casa Edison e seu tempo**. Biscoito Fino: Rio de Janeiro. CD 2. 1902. Faixa 1.

GAROTO. **Garoto, o gênio das cordas**. EMI: São Paulo. 2003. Faixa 6.

PASCOAL, Hermeto. **Slave Mass**. LP Independente. 1977. Faixa 3.

_____. **Só não toca quem não quer**. LP Independente. 1987. Faixa 14.

PIXINGUINHA. **Pixinguinha e Benedito Lacerda**. CD Independente. 2004. Faixa 6.

_____. **Pra Sempre Pixinguinha**. EMI: 1968 a 1971. Faixa 12.

_____. **Os Oito Batutas**. Victor: Buenos Aires, 1923. Faixa 3.

VASCONCELOS, Hamilton de Holanda. **Samba do Avião**. Roy Tarrant: Rio de Janeiro, 2007. Faixa 9.

_____. **A música de Hamilton de Holanda**. Estúdios Mosh: São Paulo, 2003. Faixa 1.

_____. **Luz das Cordas**. Estúdios EG, Fibra, VU e Discover: Rio de Janeiro e São Paulo, 2000. Faixa 2.

DVDs

CARNEIRO, Flávio. **O Prazer de Tocar Juntos**. Produção executiva: J. procópio. Pesquisa e Produção: Flavio Carneiro. Produtor Associado: Mário Ligoeki. Direção de Arte: Bruna Bittes Finalização: Fábio Lima. Brasília: Pavirada Filmes, DVD, 2005.

KAURISMAKI, Mika. **Brasileirinho**. Produzido e Dirigido por Mika Kaurismaki. DVD, 150 minutos. 2000.

PAVEL, Andreas. **A Fala da Flauta**. Produzido e dirigido por Andreas Pavel. DVD, 2008.

ANEXO 1 – Partituras Musicais

Lamentos

Pixinguinha

♩ D D° D F#m7(b5)

9 B7 Em7 C#m7(b5) F#7 Bm C#7 F# D#m7 G#7 C#7

16 F#7 B7 E7 A7 D D7 G Gm D Bm7

23 Em A7 D 1. F#7 Bm Bm7M Bm7 2.

31 Bm B7 Em Em7M Em7 Em C#m7(b5)

37 F#7 Bm Bm/A G F#7 Bm

45 Bm7M Bm7 Bm B7 Em Em7M Em7

51 Em C#m7(b5) F#7 Bm Bm/A G C#7 F#7

Everton Luiz

2 Lamentos cont.

58 Bm $F\#7$ Bm $A7$ D $D7$ G D Bm

1. 2. *D.S. al Coda*

66 $E7$ $A7$ D $D7$ G D Bm $E7$ $A7$ D

The image shows a musical score for a piece titled 'Lamentos cont.'. It consists of two staves of music in the key of D major. The first staff begins at measure 58 and contains a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The first ending leads to a section marked 'D.S. al Coda'. The second staff begins at measure 66 and continues the piece. Chord symbols are placed above the notes: Bm, F#7, Bm, A7, D, D7, G, D, Bm, E7, A7, D. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Partitura 1. Lamentos. Pixinguinha.

Naquele Tempo

Pixinguinha e Benedito Lacerda

Musical score for "Naquele Tempo" by Pixinguinha and Benedito Lacerda. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music with various chords and melodic lines. The chords are: A7, Dm, A7, Dm, Cm6/Eb, D7, Gm, E7, A7, A7, Dm, A7/E, Dm/F, Cm6/Eb, D7, Gm, Dm, A7, Dm, F, A7, Dm, D7, Gm, C7, F, Em7(b5), A7, Dm, G7, Gm, C7, F, A7, Dm, D7, Gm, Em7(b5), A7, Dm, Bb, Bbm, F/A, D7, Gm, C7, F, A7, Dm, D7, Dm, D, A7, D, B7, Em, Em7, A7, Em, A7, D, A7, D, A7, D, Am, D7, G, Gm, D/F#, B7, Em, A7, D, B7, Em, A7, D, Dm.

Partitura 2. Naquele Tempo. Pixinguinha

Quanto dói uma saudade

Aníbal Augusto Sardinha - Garoto

Em7 B7/D# Em/D A7/C# C D9 G sus4 B7 Em A m7 D9
 6 G sus4 E7 A m7 D7 G9 A7 D A7
 10 D⁷ G7 C6 B7 E7 A m9 C7
 13 F B7 Em E^b Cm B7(b9) Em *Fine*
 17 Em E6 C7 E C#7 D7 C#7
 22 F#9 B7 E C#m F#7 Am E/G# G#7 C#m D#7
 27 G#7 C#7 F#7 Am6 E F6
 32 F#7 B7 E9 E9 *D.S. al Fine*

Partitura 3. *Quanto dói uma saudade*. Garoto.

Meu Cavaquinho

Anibal Augusto Sardinha - Garoto

Cm6 D7 Gm D7


5 Gm Cm6 D7 Gm Dm A7 D7 Ddim


10 Cm6 D7 Gm D7 G7 Cm


15 Gm A7 D7 Gm Gm *Fine* F7


20 B \flat D7 Gm A7 B \flat G7


25 C7 F7 F7 B \flat D7


30 Gm A7 B \flat Gm C \flat 7 F7 B \flat B \flat *D.S. al Fine*


Partitura 4. *Meu Cavaquinho*. Garoto.

Aquarela na Quixaba

Choro Exaltação

Hamilton de Holanda

♩ = 108

Intro

4 D7 A7 D7 G 1. /

9 2. D7(9)sus4 G6 Eb7M /

14 G(add9) / Eb7M / G6

19 / E7sus4 E7 Am7

23 E7/B Am7/C Bb7(9)#11 Am Am(#5)

28 Am6 Am(#5) Am Am(#5) Am6

33 Am(#5) A7 A/G Am7(b5) 3 3 D7

38 G6 / Eb7M / G6

© Copyright 2002 by Dois de Ouro Produções Ltda

www.doisdeouro.com

doisdeouro@doisdeouro.com

Todos os direitos reservados - All rights reserved

Aquarela na Quixaba

43 $\text{E}^{\flat}7\text{M}$ $\text{G}(\text{add}9)$

47 $\text{G}7(9)\text{sus}4$ $\text{G}7(\text{b}13)$ $\text{C}7\text{M}$

51 $\text{E}7(\text{b}9)$ $\text{Am}7$ $\text{G}7$ $\text{C}\sharp\text{m}7(\text{b}5)$

55 $\text{Cm}7$ $\text{Bm}7$

59 $\text{Em}7$ $\text{Am}7$

64 $\text{A}7$ $\text{D}7$ $\text{G}7\text{M}$ \oplus 1. $\text{D}7(9)\text{sus}4$ 2. $\text{G}7\text{M}$

69 $\text{A}7(9)\text{sus}4$ $\text{A}7(9)$ D $\text{D}(\#5)$ $\text{D}6$

74 $\text{D}(\#5)$ D $\text{D}(\#5)$ $\text{D}6$

79 $\text{F}\sharp\text{m}7(\text{b}5)$ $\text{B}7$ Em $\text{Em}(\#5)$

Aquarela na Quixaba

85 Em⁶ Em(^{#5}) Em⁷ / C⁷

90 / D D⁷ D^{b7} C⁷ B⁷

94 / E⁷(⁹) / A⁷(⁹)sus⁴ 1. A⁷

99 D(add⁹) A⁷(⁹)sus⁴ 2. A⁷ Am⁷(add¹¹) A^{b7}(^{#11})

104 Ao \otimes e \oplus \oplus G⁷M A⁷ D⁷

108 A⁷ D⁷ A⁷ D⁷

112 G⁷M / A⁷ D⁷

116 A⁷ D⁷ A⁷ D⁷

120 E^{b7}M / / E^{b6} G

Brasileiro

Samba Choro

Hamilton de Holanda

♩ = 105

1 Intro

G/C F/C

6 G/C F/C G/C

11 F/C G/C

16 F/C C7M C7(9) F/C

21 Fm/C C7M C6 Bm7(♭5) E7(♭9)

26 Am7 Em7 F7M

31 F7M F#dim G7(9)sus4 C7M C7(9)

violão 7

36 F/C Fm/C C7M C6 Bm7(♭5)

Brasileiro

41 E7(♭9) Am(7M) Am7 Em7

46 F7M F#dim G7(9)sus4 G7(9) 1. B♭7(9)

51 A♭7(9) G7(9)sus4 G7(9) 2. B♭7(9)sus4 B♭7(9/#11)

56 B♭7 B♭7(#5) E♭7M F/E♭

61 Dm7 Gm7 Gm/F

66 Em7(♭5) A7(♭9) Dm7 Dm/C

70 Bm7(♭5) E7(♭9) A7(9)sus4 A7(♭9) Dm7

75 G7(9)sus4 G/F Em7 A7(9)sus4 A7(9) G7(9)sus4

Brasileiro

79 $\text{G}7(\flat 9/\sharp 11/13)$ \oplus 1. $\text{B}\flat 7(9)\text{sus}4$ $\text{B}\flat 7(9/\sharp 11)$ $\text{B}\flat 7$

85 $\text{B}\flat 7(\sharp 5)$ 2. G/C F/C G/C

91 F/C $\text{A}o$ e \oplus

Partitura 6. *Brasileiro*. Hamilton de Holanda.

Chorinho pra ele

Hermeto Pascoal

F 9 B^b7 E^b7 A^b7 D^b7 C 9 F D 9

5 G M7 G 6 A m7 A m7 D 13 G M7 G dim7

10 A m7 D 13 G M7 G 6 C m7(add4) F 13 B^bM7

15 B^bm7(add4) E^b13 A^bM7 D m9 G 13 C M7 E7(b9) E7/G[#]

20 G[#]dim A m7 F 9 B^b7 E^b7 A^b7 D^b7 C 9 F D7 F

26 E^bm9 A^b13 D^b6 E dim E^b7sus4 A^b13 D^b6

30 F[#]m7 A m7

32 C m9 E^bm9 G M7 D.S. al Fine

Partitura 7. Chorinho pra ele. Hermeto Pascoal.

Rebuliço

Hermeto Pascoal

Gm9 G7(\#5) Cm9 BbM7 Am7(b5) D7(\#5) Gm7_3 D7(b9)

Dm7(b5) G13 Cm9 F13 Bb9 Eb9 AbM9 D9 Gm9 D7(\#5)

Gm B7(\#5) Em7(add4) B7 Em9 E7(\#5) Am9 E7(\#5)

Am11 F\#m7(b5) C7(b5) C7(b5) B7(b5b9)

FM7 E13 Am11 Cm9 F7(b5) G6 Am9 FM7(\#11) E7

Am7(b5) D7(b9) Gm9 D7(\#5) D^\flat G B^\flat D^\flat E^\flat F

D^\flat

Everton Luiz

Partitura 8. *Rebuliço*. Hermeto Pascoal.

Noites Cariocas

Jacob do Bandolim

Musical score for "Noites Cariocas" by Jacob do Bandolim. The score is in G major, 2/4 time, and consists of 54 measures. The key signature changes to D major at measure 30. The score includes various chords and melodic lines.

Chords and measures:

- Measures 1-6: G, GM7, G°
- Measures 7-13: E7, Am, E7, Am6, D₉
- Measures 14-20: Am7, D₉, G, E7, Am, D7, GM7, G°
- Measures 21-25: G, E7, Am, E7/B, Am/C, G₉
- Measures 26-29: C, C#, G, E7/G#
- Measures 30-34: Am7, D7, G, Dm
- Measures 35-39: G7, C, A7
- Measures 40-44: Dm, F, F#, C6
- Measures 45-48: F#m7(b5), B7, E, F°, F#m7, B7, E
- Measures 49-53: G7, Dm, G7, C
- Measures 54: A7, Dm, F

Noites Cariocas

2₅₉ F# C A7 Dm G7 C 1.

D.S. al Coda C 65 G B^b G

70 E7 A7 D7 G.

75 G 2.

Partitura 9. *Noites Cariocas*. Jacob do Bandolim.

Receita de Samba

Jacob do Bandolim

C C# G F E7 A7 D7 G D7 G6

10 C m6 G6 C m6

17 G⁷ C A7

23 D7 D7(#5) G6 C m6 G6

30 G G7(#5) C E7/G# Am B^b G/B E7/G#

37 Am D7 G G B7/D#

44 B7/F# Em B7/F# Em/G E7/G# E7/B

49 Am E7/B Am/C Am F#m7(b5) Em/G Em

2

Receita de Samba p. 2

55 F#7 B7 B7/D#

60 B7/F# Em B7/F# Em/G E7/G# E7/B

65 Am E7/B Am/C Am F#m7(b5) Em/G Em

71 F#7 B7(b9) Em 1. Em 2. *D.S. al Fine*
D7

Partitura 10. *Receita de Samba*. Jacob do Bandolim.

Cruzes, minha prima

Joaquim Antônio Callado

§ G7 C G7 C E7

7 Am Em B7 Em Em C Dm/F

13 G7 C G7 C D^b G7 C 1.

Fine 19 2. Am E7 Am E7 A7 Dm

26 B7 E7 Am E7 Am E7

32 A7 Dm Am E7 Am E7 Am 1. 2. D.C. al Coda ⊕

39 F

45 Gm C7 F G7

51 G m C7 F G m C7 F F7 B \flat

58 F C7 F C7 F

D.S. al Fine

Partitura 11. Cruzes, minha prima. Joaquim Antônio Callado.

Flor Amorosa

Joaquim Antônio Callado

♩ G7 G/F C/E C Dm G7 Gm C7 F Fm
 7 C/E Am Dm G7 ♩ C 1. C 2. Am Am/G Dm/F Dm
 13 E7 Am E7 Am Am/G Dm/F Dm E7 E7/G# Am 1.
 19 Am *D.S. al Coda* ♩ C F F#° Gm C7 F C7 2.
 26 F Am E7 Am C7 F F#° Gm
 32 C7 F F F7 B \flat B \flat m F C7 F 1.
 38 F G7 *D.S. al Coda* ♩ C 2.

Everton Luiz

Partitura 12. *Flor Amorosa*. Joaquim Antônio Callado.

Urubu Malandro

Louro e João de Barro

F D7 G m
 C7 F D7 G m C7 F D7 G m C7

Partitura 13. *Urubu Malandro*. Louro e João de Barro.

Urubu Malandro_transcrição de solo de Pixinguinha

F D7 Gm C7 F D7 Gm C7
 1

f
 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7
 5

F D7 Gm C7 F D7 Gm C7
 9

F D7 Gm C7 F D7 Gm C7
 13

F D7 Gm C7 F D7 Gm C7
 17

F Gm C7 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7
 21

F D7 Gm C7 F D7 Gm C7
 27

F D7 Gm C7 F D7 Gm C F F D7
 31

36 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7 *Frullato...* D7

42 Gm C7 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7 F D7

50 Gm C7 F C7 F C7 F **Normal** F D7 Gm C7

57 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7

63 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7

67 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7

71 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7 F D7

76 Gm C7 F D7 Gm C7

79 F D7 Gm C7 F D7

The musical score consists of nine staves of music in a single system. Each staff begins with a measure number (36, 42, 50, 57, 63, 67, 71, 76, 79) and contains a sequence of chords (F, D7, Gm, C7) and melodic lines. The notation includes various articulation marks such as slurs, accents, and dynamic markings. The word "Normal" is written above the staff starting at measure 50. The final staff (79) includes the number "3" under several notes, indicating triplets.

82 Gm C7 F D7 Gm C7

85 F D7 Gm C7 F D7

88 Gm C7 F D7 Gm C7

91 F D7 Gm C7 F D7

94 Gm C7 F D7 Gm C7

97 F D7 Gm C7 F D7

100 Gm C7 F D7 Gm C7

103 F D7 Gm C7 F D7

106 Gm C7 F D7 Gm C7

109 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7 F D7

116 Gm C7 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7

123 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7

129 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7

137 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7

145 F D7 Gm C7 F C7 F C7 F D7 Gm C7 F D7

154 Gm C7 F D7 *p* Gm C7 F D7 *f* Gm C7 F D7

160 Gm C7 F D7 Gm C7 F D7 Gm C7

165 F D7

The musical score consists of four staves of music in a single system, all in a 6/8 time signature. The key signature has one flat (B-flat).

- Staff 1 (Measures 173-178):** Chords: Gm, C7, F, D7, Gm, C7, F, D7, Gm, C7, F, D7. The melody features eighth-note patterns with some rests.
- Staff 2 (Measures 179-182):** Chords: Gm, C7, F, D7, Gm, C7, F, D7. The melody continues with eighth-note runs.
- Staff 3 (Measures 183-187):** Chords: Gm, C7, F, D7, Gm, C7, F, D7, Gm, C7. The melody consists of eighth-note runs.
- Staff 4 (Measures 188-192):** Chords: F, D7, Gm, C7, F, D7, Gm, C7, F. The melody includes some chromatic alterations (sharps) in the final measures.

Partitura 14. Transcrição completa de improviso de Pixinguinha em *Urubu Malandro*.

All of me

Gerald Marks e Seymour Simons

CM7 E7 A7

7 Dm E7 Am7 D7

14 Dm7 G7 CM7 E7

21 A7 Dm F Fm CM7 Em7

28 A7 Dm7 G7 C6

Partitura 15. *All of me*. Seymour Simons e Gerald Marks.

ANEXO 2 – CD

Faixa 1: *Flor Amorosa* – Irmãos Eymard.

Faixa 2: *Cruzes, minha prima* – Agenor Bens.

Faixa 3: *Naquele Tempo* – Pixinguinha e Benedito Lacerda.

Faixa 4: *Lamentos* – Pixinguinha.

Faixa 5: *Urubu Malandro* – Pixinguinha.

Faixa 6: *Meu Cavaquinho* – Garoto.

Faixa 7: *Quanto dói uma saudade* – Garoto.

Faixa 8: *Noites Cariocas* – Jacob do Bandolim.

Faixa 9: *Receita de Samba* – Jacob do Bandolim.

Faixa 10. *Rebuliço* – Hermeto Pascoal.

Faixa 11. *Chorinho pra ele* – Hermeto Pascoal.

Faixa 12. *Aquarela na Quixaba* – Hamilton de Holanda.

Faixa 13. *Brasileiro* – Hamilton de Holanda.

Faixa 14. *Chorinho pra ele* – Hamilton de Holanda.

ANEXO 3 – Transcrição das entrevistas

1ª Entrevista: João Garoto

Entrevista semi-estruturada feita na própria residência do entrevistado no dia 05 de dezembro de 2012 às 2h15min.

Everton Luiz Lored de Matos: Qual a importância das rodas de choro para a formação do chorão?

João Garoto: É o maior lugar de ensino da música instrumental. Na faculdade, por exemplo, tem que seguir um programa, na roda não, ou aprende rápido ou fica fora. Esse aprender rápido é que vai fazer a diferença. Você acaba tendo que aprender a fazer as variações, senão vai ficar inibido na roda. E se o músico conseguir juntar a teoria que ele já sabe com o que aprendeu na roda, pode se tornar um músico excelente. A teoria é muito importante, mas o ouvido você adquire na roda de choro, você mesmo [referindo ao pesquisador] é um músico excepcional, que já conseguiu juntar teoria e prática, você busca rápido, eu já desenvolvi mais o ouvido através da roda de choro. Muitos músicos sem teoria nenhuma improvisavam nas rodas, porém ensaiavam muito, faziam muitas rodas e nelas iam aprendendo, pegando experiência.

E.L.L.M.: A variação melódica é um improviso?

J.G.: Eu acho que é um improviso, porque para você saber de variação você tem que saber de improviso, as vezes até escrever. Qualquer variação é um improviso, desde que você saiba o contexto melódico e harmônico. O choro tem muito disso até hoje, o Jacob fazia muito isso nas rodas de choro.

E.L.L.M.: Fale sobre o improviso no choro e no jazz.

J.G.: A improvisação no choro está mais ligada ao ritmo, o solista tem que ficar atento às acentuações rítmicas que o violão faz junto com o pandeiro. E no choro, ou faz variação, ou geralmente improvisa só em uma das partes, mas sempre voltando ao tema, porque um bom improviso de choro é quando o solista sempre volta ao tema. No jazz isso não acontece. O choro também Everton já é difícil para tocar, imagina improvisar. Quando a harmonia é mais difícil então...

E.L.L.M.: Quando você vai compor, pensa mais no choro tradicional, ou no moderno, com elementos do jazz e da bossa nova?

J.G.: À medida que vou conhecendo novas músicas, novas harmonias eu procuro colocar uma harmonia mais ligada a bossa nova, mas sempre mantendo a coisa do ritmo do choro. A gente acaba sendo influenciado por coisas que vão surgindo. Mas minha base, até na hora de improvisar também é o choro tradicional.

E.L.L.M.: Fale sobre a influência da bossa nova, sobretudo na improvisação do choro.

J.G.: Na verdade, eu acho que o choro influenciou a bossa nova, pois o Garoto já usava aquelas harmonias complicadas bem antes da bossa nova. Eu concordo que depois da bossa nova é claro que tinha mais compositores que escreviam essas harmonias. A bossa nova me influenciou. Ela quebra o estilo convencional do choro, principalmente nas harmonias. Mas o cara que toca choro, toca bossa nova fácil. Já na improvisação, a harmonia da bossa nova influenciou também, porque para improvisar bem o músico tem que saber o que está acontecendo na harmonia e se ela mudou, o músico terá que buscar novos caminhos.

2ª Entrevista: Oscar Wilde

Entrevista semi-estruturada feita no Grande Hotel, localizado à av. Goiás esquina com rua 3 centro, Goiânia – GO, no dia 9 de dezembro de 2011 às 18h.

E.L.L.M.: Fale um pouco da importância das rodas de choro.

Oscar Wilde: É o lugar onde mais se aprende choro. Se o chorão nunca passar por ali, nunca vai conseguir tocar bem, inclusive improvisar. Se na roda de choro tiver muita gente experiente, é melhor ainda, porque o músico vai pegar mais informações. Você [referindo-se ao pesquisador] por exemplo, começou nas rodas daqui do Clube do Choro, lembra? E hoje tá aí tocando desse jeito, improvisando muito. Pena que hoje em dia não tá tendo mais isso em Goiânia, mas estou tentando organizar uma aí pra gente.

E.L.L.M.: Como você ver o choro depois da chegada do Jazz e da Bossa Nova. A improvisação também mudou?

O.W.: A rapaz, daquela época pra cá mudou muita coisa. Se bem que o Garoto já fazia choros com a harmonia da bossa nova né. Mas mudou muita coisa, tanto é que o choro quase deixou de existir. Hoje em dia tem muita gente que improvisa no choro usando a linguagem do Jazz, dá para perceber quando um músico que toca jazz está improvisando no choro, pois os

jazzistas usam aquelas escalas diferentes, que um chorão geralmente não usa. Mas ainda tem muita gente como a Luciana Rabello, Maurício Carrilho que ainda cultivam a escola mais tradicional, onde tem poucos acordes dissonantes e mais variações do que improvisado. Essas variações sobre o tema também podem ser chamadas de improvisos, pois o tema está sendo mudado, e são coisas que os intérpretes de choro fazem no momento.

E.L.L.M.: Isso mudou seu jeito de tocar também?

O.W.: Não muito, até porque eu não sou muito de improvisar, procuro fazer mais variações. A melodia do choro já é muito bonita, pra que improvisar...

3ª Entrevista: Sérgio Moraes

Entrevista semi-estruturada realizada via *Skype*¹³⁷ no dia 14 de dezembro de 2012 às 15h38min.

E.L.L.M.: Fale sobre a relação roda de choro/improvisado.

Sérgio Moraes: Tem muito aluno que chega na escola de choro daqui de Brasília, nem sabe tocar as três oitavas da flauta direito e já quer improvisar, aí eu falo para ir para as rodas de choro, para se jogar. Tem uma aluna minha, por exemplo, que diz ter dificuldades para improvisar e fala que vai estudar muito antes de sair improvisando, mas pra mim improvisado é improvisado, tem que fazer na hora e a roda de choro acaba criando muitas dessas situações. Com a experiência que você vai aprendendo a lidar com a situação.

E.L.L.M.: Faça uma relação entre improvisado no choro e no jazz.

S.M.: A própria melodia do choro já é difícil de ser tocada, ou seja, para improvisar igual se improvisa no jazz é muito complicado, principalmente antigamente onde era difícil encontrar métodos de harmonia e improvisação ou até mesmo gravações. Hoje em dia, mesmo com a facilidade em encontrar informações, muitos chorões optam pelas variações, principalmente em choros mais rápidos. Quando a harmonia é mais complicada, torna mais difícil ainda, pois o músico terá que estudar mais a fundo a harmonia também. E o choro você improvisa geralmente na terceira parte ou na primeira ou as vezes faz só variações. Eu mesmo quando vou improvisar no choro, procuro sempre manter a mesma linguagem, com as síncopes, notas repetidas, sem usar escalas alteradas, como é comum no jazz.

¹³⁷ Software que permite conversa áudio-visual em tempo real.

E.L.L.M.: Você acha então que após Garoto, Jacob, jazz, bossa nova etc, essa “nova harmonia” mudou a execução/improvisação do choro?

S.M.: Sem dúvida, na época do Garoto e Jacob foi que a harmonia começou a sofrer as alterações que marcaram o choro. Hoje em dia é colocado um acorde dissonante, algo muito diferente do tradicional, se você faz baseado no tradicional o improvisado pode não dar certo, então o músico tem que ficar atento a essas “pegadinhas” que a harmonia costuma fazer.

E.L.L.M.: Atualmente, com tanta informação, como você coloca o choro nesse contexto?

S.M.: Hoje em dia a gente é ‘bombardeado’ por uma quantidade muito grande de informação, acabando que somos influenciados por qualquer música do mundo se o choro no início dos anos 1990 já estava bastante divulgado, hoje em dia com a internet, você pode mostrar o choro para qualquer pessoa do mundo.

4ª Entrevista: Henrique Cazes

Entrevista semi-estruturada realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília, no dia 24 de janeiro de 2012, às 15h55min.

E.L.L.M.: Fale sobre o contexto do choro na década de 1960.

Henrique Cazes: Essa foi uma época que a música sofria várias transformações. A bossa nova usava harmonia com dissonâncias como a sexta, a décima primeira, a nona etc, que não eram utilizadas pelos chorões, mesmo na década de 60. Jacob do Bandolim, por exemplo, sempre declarou que não fazia isso, mas na sua obra encontramos vários acordes com sexta e outras dissonâncias. Embora, Garoto e Valzinho já faziam isso na década de 40, Valzinho inclusive tocava em regional. Em uma entrevista, perguntaram o Jacob se o choro sempre ia usar harmonia quadrada, ele então respondeu: ‘sim, mas com mais modulações, pois pra fazer modulações não precisa de harmonia complicada’. É muito importante você pegar esse depoimento do Jacob. Além de tudo isso, no período da bossa nova alguns chorões ficavam sem trabalhar e eram vistos pelos outros músicos como ultrapassado a bossa nova estava em alta, músicos que tocavam choro na década de 60, eram chamados de ‘velhos’, ‘atrasados’, alguns ficaram sem trabalho, ou tiveram que mudar até mesmo de país.

E.L.L.M.: Você começou a tocar choro em que época. Foi nas rodas?

H.C.: Eu comecei na verdade, não foi pelo choro, nem pelo samba, comecei tocar violão para compor, mas logo me liguei ao samba, depois ao choro. Choro comecei quando tinha 17 anos

no Sovaco de Cobra. Lá era uma roda de choro que não era daquelas rodas de choro muito sérias, então dava pra você errar, mandar uma na trave, não tinha problema.

E.L.L.M.: A roda foi importante para despertar o lado improvisatório então, né?

H.C.: Claro, e sempre tinha que ir atrás de alguém. Na minha dissertação, criei um termo que chama “acompanhante alfa” que era aquele acompanhante que sabia realmente a música, ou seja, todo mundo ia atrás dele.

E.L.L.M.: Aponte diferenças sobre a improvisação do jazz e do choro.

H.C.: O jazz é tipicamente individualista, cada um brilha, ou tenta superar o outro que está brilhando, é individual mesmo, tanto é que o jazz não tem roda. O que é roda? Roda é um ambiente que as pessoas estão tocando uma para as outras e não para o público. Por que que o choro da roda é tão diferente do choro tocado num palco? As vezes, você consegue recriar no palco um ambiente de uma roda de choro, mas para isso tem que estar entre pessoas que têm uma relação muito bacana entre elas. No palco qualquer clima de competição fica muito evidente, então a primeira coisa é essa, a atitude, a atitude do improviso no jazz é diferente do improviso no choro. Um exemplo está na roda de choro gravado no DVD Brasileirinho, onde Zé da Velha trabalha um improviso vertical, igual Pixinguinha trabalhava nos contrapontos, e o Silvério Pontes faz um trabalho horizontal, aquele que mais se aproxima do jazz. Ou seja, no choro existe outras maneiras de se improvisar, eu posso catalogar pelo menos umas quatro ou cinco maneiras diferentes de improvisar no choro. E mais, existem excelentes intérpretes e improvisadores que simplesmente não improvisam, no máximo fazem variações sobre o tema, as vezes nem isso, o que nunca acontece no jazz, isso ocorre pelo respeito que eles tem ao tema. No choro o improviso é uma opção, no jazz é uma obrigação. O próprio Hamilton de Holanda uma vez, num encerramento de um show, tocou um choro do Rogerinho e não improvisou.

E.L.L.M.: E o choro atualmente, com essa coisa da internet, informação rápida e fácil?

H.C.: O choro hoje é conhecido no mundo inteiro, o que se deve a facilidade de acesso a qualquer música do mundo que os meios de comunicação atuais proporcionam. Porém, pode ser limitadora, pois acaba-se criando uma metodologia, como por exemplo o improviso no jazz. A grande maioria dos músicos improvisam igual no jazz, mesmo em outros gêneros, por que? Porque como no jazz tem muito improviso, aquela coisa da obrigação, aí todos acabam ouvindo muito jazz para improvisar, e na internet é fácil encontrar isso.

5ª Entrevista: Fernando César

Entrevista semi-estruturada realizada no bar e restaurante Vila Madá em Brasília no dia 07 de abril de 2012, às 17h35min.

E.L.L.M.: Fale sobre a harmonia no choro no período bossa nova.

Fernando César: A diferença estava no conhecimento, quem conhecia harmonia antes da bossa nova era só o Radamés e o Garoto. Eu não vejo que tem assim, uma harmonia muito tradicional, vejo que a harmonia mudou um pouco depois da bossa nova, mas bem depois, a partir da metade de 70 e início de 80, que os músicos do choro começaram a estudar.

E.L.L.M.: O próprio Hamilton é um exemplo disso né?

F.C.: O Hamilton já é de uma época de transformação né. É porque tem aquele negócio, o choro é assim, mas será que tem que ser sempre assim? Hoje existe diversas maneiras de pensar usando suas informações, mas sem deixar de ser choro tradicional, acho que isso é possível. Tem até um vídeo no youtube, que se chama “isso é choro”, que o Luizinho no final fala “isso é choro”. Ele usa linguagem tradicional misturada com moderna e não deixa perder a essência do choro tradicional. E isso hoje é importantíssimo, pois o choro viveu uma época de mal a pior. Já voltando para a harmonia, acho que não tem uma coisa muito diferente da outra, são rearmonizações que incrementam um pouco mais, quando você [referindo-se ao pesquisador] tocou o *Assanhado* [choro de Jacob do Bandolim], eu fiz um negócio diferente que você quase caiu. Aprendi aquilo numa gravação do Raphael Rabelo e do Armandinho. Eles estavam improvisando muito, aí o Raphael acha que o Armandinho vai voltar, então ele faz o sus pra voltar pra segunda, o lá sus, e acaba ficando. Isso ficou maravilhoso, e muita gente usa esse recurso harmônico na hora de improvisar, o que não acontecia.

E.L.L.M.: Isso lembra as armadilhas nas rodas de choro antigas, não é?

F.C.: Exatamente, aí eu volto a falar que o choro tradicional nunca deixa de estar presente.

E.L.L.M.: A rearmonização, então influencia na hora de improvisar? Ou independe disso?

F.C.: O músico, num acorde de sol com sétima sempre acaba tocando a nona e a décima terceira, pensando assim não muda muito, mas eu acho que é melhor a harmonia estando mais limpinha, pois com muitas dissonâncias pode haver muitas notas que vão chocar, olhando por esse ponto de vista o improvisador terá que encontrar outras saídas.

E.L.L.M.: Você foi influenciado pelo jazz? Acha que pode influenciar os músicos na improvisação?

F.C.: Não estudei jazz. Mas o meu instrumento é improvisador, as baixarias que faço são todas improvisadas, as inversões são diferentes em cada vez que toco o mesmo choro, até porque os acordes invertidos dependem de cada músico, dificilmente você repete. Eu trabalho muito com escalas maiores, menores e arpejos, mesmo assim são infinitas as possibilidades. O Dino fazia muito isso. O Raphael já começou usar pentatônicas, o Rogerinho tem uma variedade de escalas, de tons inteiros, dominante diminuto e outras.

E.L.L.M.: Essas escalas, por exemplo só começaram a ser usadas após o choro e a bossa nova, fale um pouco disso.

F.C.: É, acabou sendo uma forma de ensino formal, o chorão não ouvia só choro, isso acabou que ele aprendeu outras coisas, como as escalas comuns do jazz. Com essa coisa da internet, posso ser influenciado por qualquer coisa, e inconscientemente, você acaba que aprende alguma coisa ali.

E.L.L.M.: Fale um pouco das rodas de choro e sua relação com o improviso.

F.C.: A roda de choro é uma unanimidade nessa coisa de aprender a tocar de verdade o choro. Hoje é uma coisa mais difícil de acontecer, pois o choro se profissionalizou muito, os músicos também, então a roda ficou meio dispersa. Aqui em Brasília mesmo é raro ter uma roda de choro como as antigas, nos quintais. Nas rodas do Jacob por exemplo, que não era profissional, não vivia do choro, o Dino, raramente participava, porque tinha que tocar em algum lugar, o que acontece muito hoje em dia. Hoje o que estamos fazendo aqui [no bar Vila Madá] é importantíssimo pro Ian [bandolinista de 10 anos de idade que faz participações no bar], aqui é como se fosse uma roda pra ele, porque está tocando, improvisando etc. Mas a roda faz muita diferença, os músicos amigos meus que não tiveram essa experiência tiveram mais dificuldade em aprender tocar choro.

E.L.L.M.: Fale sobre as diferenças do improviso no choro e no jazz.

F.C.: Melodicamente não tem nada a ver um com o outro. No choro existem as variações que são mais comuns. Hoje, mesmo que já se improvise bem mais, mudando a melodia, assim como no jazz, buscamos mais esse contato com o tradicional. A única coisa que se aproxima do jazz é quando pegamos a terceira parte, como você fez [referindo-se ao pesquisador] hoje

no *Cochichando* (choro de Pixinguinha), e improvisamos, mas as vezes voltamos no tema rápido, o que não acontece no jazz. Além disso, as acentuações rítmicas do chorão são muito diferentes, a harmonia do choro também é diferente, ela é dividida em quadrantes de oito compassos, o jazz nem sempre é assim, isso pode fazer com que mude o jeito de improvisar.