UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PAULA VENEZIANO VALENTE

Transformações do choro no século XXI: estruturas,
performances e improvisação

São Paulo
2014

PAULA VENEZIANO VALENTE

**Transformações do choro no século XXI:
estruturas, performances e improvisação**

Tese apresentada ao programa de música, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Doutor.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Rogério Luis Moraes Costa

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Valente, Paula Veneziano

Transformações do choro no século XXI: estruturas,
performances e improvisação / Paula Veneziano Valente. --
São Paulo: P. Valente, 2014.
343 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Rogério Luis Moraes Costa
Bibliografia

1. Choro 2. Música popular 3. Improvisação 4. Gênero 5.
Estilo I. Costa, Rogério Luis Moraes II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: VALENTE, Paula Veneziano

Título: Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção o título de doutor em Música

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Ivan Vilella

Instituição: USP

Julgamento_____ Assinatura:_____

Prof. Dr. Antonio Carlos M. D. Carrasqueira

Instituição: USP

Julgamento_____ Assinatura:_____

Prof. Dr. Marcos Câmara

Instituição: USP

Julgamento_____ Assinatura:_____

Prof. Dr. Alberto Ikeda

Instituição: UNESP

Julgamento_____ Assinatura:_____

Prof. Dr. Rafael dos Santos

Instituição: UNICAMP

Julgamento_____ Assinatura:_____

Dedico este trabalho à Maria Lígia Prado

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Rogério Costa, pela competente orientação e atenção para a realização deste trabalho;

Aos entrevistados: Alessandro Penezzi, Alexandre Ribeiro, Amilton Godói, Laércio de Freitas, Mário Sève, Milton Mori, Nailor “Proveta”, Roberta Valente, Toninho Ferragutti e Zé Barbeiro, pelo carinho que me receberam, pela amizade e boa vontade em compartilhar seus conhecimentos, que muito colaboraram para esta pesquisa;

A Carlos Almada, Cristovão Bastos, Rogério Caetano e Toninho Carrasqueira, cujas entrevistas não foram anexadas ao trabalho por motivos técnicos, porém, colaboraram igualmente com suas informações;

A André Mehmari, Fábio Torres, Jovino Neto, Jorge Bonfá e Mário Sève pelo envio das partituras utilizadas nas análises e pela prontidão que me atenderam;

Ao Professor Ikeda, pelo interesse, carinho e sugestões para meu trabalho;

A Maria Lígia Prado, pela generosidade com que me recebeu em todos os momentos, pelo apoio e confiança que sempre me ofereceu, pela boa vontade e contribuições fundamentais na estruturação desta pesquisa;

As amigas Lis de Carvalho, pela ajuda com as análises musicais, e Camila Bomfim pela cooperação na formatação e pelas produtivas conversas durante o processo;

Ao meu filho Lucas, pela paciência com as minhas longas horas dispensadas para a pesquisa;

Ao Fábio, incentivador de todas minhas realizações, pelo carinho e por todos os conselhos que me acompanharam nas etapas desse trabalho;

A todos os amigos, professores e músicos, que de alguma forma participaram desse processo, oferecendo apoio e incentivo.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é investigar o processo de expansão do gênero choro no século XXI, identificando suas principais correntes estilísticas e suas diferentes formas de apresentação. Começamos indicando as características musicais do chamado choro tradicional, que se consolidaram no começo do século passado, para posteriormente examinar o choro contemporâneo com o intuito de perceber claramente as tendências da atualidade. Tendo em vista as mudanças que têm ocorrido em seus aspectos musicais, ou seja, suas particularidades melódicas, harmônicas, rítmicas e timbrísticas, nossa principal hipótese é a de que o procedimento da improvisação se constitui no principal fator de transformação do gênero. Por meio de análises musicais de performances contemporâneas refletiremos sobre as inovações de modo geral. Notamos que a comunicação entre as características que o consolidam e as que o transformam é vital para o gênero, fazendo com que o dinamismo proposto pelas individualidades seja revelado na variedade de estilos observados no choro contemporâneo. Acreditamos que os resultados alcançados nesse trabalho trarão uma importante contribuição para a pesquisa na área de práticas interpretativas e para o estudo do choro como um importante gênero musical brasileiro.

Palavras-chave: Choro; Música popular; Improvisação; Gênero; Estilo.

ABSTRACT

The aim of this study is to investigate the process of expansion of the choro in the 21st century, identifying its main stylistic currents and its different forms of presentation. Initially we evaluate the musical characteristics of the so-called traditional choro (consolidated at the beginning of the last century) and later we examine the contemporary choro in order to understand its present tendencies. We emphasize the changes on their musical aspects - melodic, harmonic and rhythmic – and we think that the procedure of improvisation has been the main factor of transformation of the genre. The musical analysis of contemporary performances will show the innovations of the choro. We notice that the communication between the consolidated features and their transformation is vital to the genre, revealing the dynamism and variety of styles of contemporary choro. We believe that this research will bring an important contribution to the area of interpretative practices and to the study of the choro as an important Brazilian musical genre.

Keywords: Popular music; Choro; Improvisation; Genre; Style.

TRANSFORMAÇÕES DO CHORO NO SÉCULO XXI: ESTRUTURAS, PERFORMANCES E IMPROVISACÃO

INTRODUÇÃO	11
------------	----

PARTE I – A CONSOLIDAÇÃO DO GÊNERO CHORO

Capítulo 1: O Choro tradicional	25
1.1- O nascimento do gênero	25
1.2- Características estruturais	35
Capítulo 2: As sementes da transformação	77

PARTE II: O CHORO CONTEMPORÂNEO

Capítulo 3: Principais correntes estilísticas	99
3.1-Continuadores da tradição	100
3.2- Diálogos com a música erudita	112
3.3- Impulsionadores da transformação	117
Capítulo 4: Análises Musicais- Processos de desterritorialização do gênero	145
4.1- Fabiano e sua turma – Mário Sève	150
4.2- Cheiros do Pará- Sebastião Tapajós	157
4.3- Canhoto Tramontano - Mauricio Carrilho	164
4.4- No choro- Jorge Bonfá	170
4.5- Bach te vi- Jovino S. Neto	175
4.6- Choro pro Zé- Guinga	184
4.7- Choro da contínua amizade- André Mehmar	188
4.8- Murmurando- Fon Fon e Mário Rossi por Trio Corrente	196
4.9- Vê se gostas – Waldir de Azevedo por Tira Poeira	209

PARTE III: O CHORO NO SÉCULO XXI: A MOLDURA EXTERNA

Capítulo 5: Fatores sociais, culturais e educacionais	222
5.1- Formas de aprendizagem	222
5.2- Amadorismo e profissionalização	227
5.3- A Roda, o teatro e as gravações	232
 Capítulo 6: Presença e visibilidade do choro no presente	 236
 CONCLUSÃO	 256
BIBLIOGRAFIA	261
ANEXOS I: Entrevistas	275
ANEXOS II: Relação das músicas do CD demo	343

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa pretende investigar o choro contemporâneo em suas diferentes formas de manifestação, com o intuito de perceber mais claramente as tendências da atualidade. O estudo analisará o comportamento atual do choro e suas principais alterações assimiladas e integradas ao gênero. Nos últimos anos, ele tem passado por um nítido processo de expansão que produziu vários modos de expressão que o enriqueceram sob diversos aspectos.

Existe um número expressivo de pesquisas acadêmicas que versam sobre o choro tradicional, todavia, os estudos voltados à contemporaneidade são ainda muito poucos. Em relação aos trabalhos apresentados no âmbito da música popular, notamos que poucos deles são voltados às estruturas musicais propriamente ditas: os elementos melódicos, harmônicos, rítmicos, formais e timbrísticos. Os estudos geralmente referem-se a aspectos históricos e sociais. Essa ausência, principalmente quando pensamos nos gêneros contemporâneos, nos estimulou a investigar o tema sob essa perspectiva.

Por outro lado, analisar as obras somente pelo lado musical, seria insuficiente para uma compreensão mais abrangente das mudanças ocorridas, por isso, outro objetivo do trabalho é entender as transformações também por meio das observações dos fatores sociais, culturais e educacionais, numa tentativa de refletir sobre pontos que podem ter favorecido ou dificultado, em alguma medida, essas mudanças.

O tema da tese, em parte, se relaciona com questões examinadas em nossa dissertação de mestrado: *Horizontalidade e verticalidade- Dois modelos de improvisação no choro brasileiro*, em que tratamos o tema da improvisação e como esse procedimento se dava no choro tradicional. Por meio de análises comparativas de obras de Pixinguinha e K-Ximbinho, identificamos dois modelos nas estruturações de seus improvisos, que denominamos: horizontais e verticais.

Sabemos da importância da tradição musical na pesquisa acadêmica, pois a partir do estudo do passado podemos expandir nossa compreensão do presente, além de documentar os eventos, as produções musicais, a biografia dos personagens envolvidos, etc. Porém, neste trabalho defendemos a necessidade de

refletir sobre o tempo presente, a fim de examinar os fatos do começo deste século e, assim, obter um maior entendimento das diversidades que se apresentam.

A partir das análises das composições atuais do choro, verificamos que houve mudanças substanciais tanto no que se refere à improvisação quanto às particularidades melódicas, harmônicas, rítmicas e timbrísticas. No início da pesquisa, identificamos a utilização da improvisação nas performances do choro atual como o principal elemento transformador, porém, no decorrer do estudo, nossa visão se alargou e trabalhamos com as transformações de um modo mais abrangente. Vários foram os motivos que nos levaram a essa ampliação, sendo o principal deles as entrevistas. O contato com os músicos que fazem o choro hoje teve um papel decisivo no reconhecimento de valores, códigos e relações aparentemente sutis, que não haviam sido percebidos anteriormente.

Notamos, por meio das gravações, e também pela nossa experiência profissional, que as performances contemporâneas estão valorizando a improvisação de um modo particular, apresentando muitas vezes, uma espécie de apropriação do conceito da improvisação jazzística¹. Ao longo do trabalho, por meio de análises, pretendemos demonstrar que existe uma forte tendência no choro que considera e avalia a improvisação diversamente do século passado, e que essa representa um importante elemento de expansão do gênero, ampliando os limites de seu território.

A improvisação dentro do gênero choro sempre foi uma questão polêmica. Alguns autores acham que ela é matéria inerente à sua linguagem, enquanto outros defendem que não é parte essencial. É uma tarefa arriscada avaliar como a improvisação se desenvolvia até 1902, pois, nessa época, não existiam gravações. Deste modo, os dados que temos são sempre controversos. Quando ouvimos os registros iniciais do começo do século XX, raramente observamos improvisações, principalmente se pensarmos na ausência de um espaço dedicado a ela. Fabris (2006, p.13) ressalta a existência desse tipo de improvisação:

No choro, os temas geralmente apresentam grande invenção melódica e harmônica e, por isso, a improvisação geralmente acontece mais ao nível da variação melódica, da sugestão de alteração da métrica, da realização rítmica com

¹ No jazz a improvisação geralmente se apresenta baseada na sequência harmônica do tema em questão, também chamada de *chorus*, a qual servirá como base para a improvisação. Quando o músico improvisa sobre uma repetição exata da forma do tema, quer dizer que ele está executando um *chorus* de improviso.

sutilezas que parecem escapar das possibilidades da notação e que imprime o assim chamado "molho" do choro.

Ouvimos em diversas gravações, interpretações mais livres, pequenas mudanças no fraseado, articulação ou variações melódicas, porém, como cada autor avalia o conceito de forma diferente, encontramos opiniões díspares sobre essa questão. O que podemos perceber é que a improvisação se manteve desse modo, durante praticamente todo o século XX. No princípio do século XXI a realidade mudou, pois, vários grupos trabalham com uma ideia de improvisação diferente, considerando esse procedimento sob novas luzes, e apresentando novos caminhos. Um espaço dedicado a ela é muito comum, e podemos ouvir tanto improvisações tipo *chorus*, semelhante ao jazz, ou mesmo em partes livres apresentadas em alguma seção reservada. No choro, mesmo que os músicos queiram se apropriar desse formato como modelo, é necessário alguns ajustes. Sabemos que a forma do choro é muito extensa, a maioria deles é formado por três partes, o que torna uma improvisação feita sobre um *chorus* inteiro muito extensa. O que vemos nos grupos que adotam esse modelo é que eles escolhem alguma das partes para desenvolver o improviso.

Entendemos o gênero choro como um sistema constituído de várias características que o identificam como tal, não só musicais, mas, culturais, sociais, históricas, geográficas. Essas linhas de força, ou constantes, determinam seu território. Nesses termos, foram pertinentes os conceitos de Gilles Deleuze sobre territorialização e desterritorialização, juntamente com outros relacionados a esses, como territórios, idioma, linhas de fuga, etc.² Várias áreas do conhecimento trabalham com esses conceitos, apesar de seus estudos não terem sido escritos especificamente sobre música, esta beneficiou-se enormemente com eles. As forças de territorialização seriam os aspectos que limitam, que consolidam o gênero, que o definem dentro de um espaço. Deleuze denomina essas forças de *modo maior*. *Modo menor* seria exatamente o contrário, ligado às forças de desterritorialização, os elementos que estimulam uma expansão desse território, através das também chamadas “linhas de fuga”, outro conceito do filósofo.

Escrever sobre música é tarefa desafiadora. Como o nosso objeto de estudo é a performance gravada ou ao vivo, é necessário cautela ao transportar o elemento

² Ver Costa (2003).

sonoro para a escrita. No intuito de minimizar essa dificuldade nos reportaremos constantemente a gravações, trazendo, sempre que necessário, os áudios para que o leitor experimente com mais acuidade todos os elementos analisados.

Entendemos que o papel do pesquisador em música vai além do simples exame de notações, partituras e o que elas podem revelar, apreendendo as diversas partes que compõem a estrutura total, identificando pontos de reflexão, a fim de encontrar o método mais eficiente de análise em cada caso. Napolitano (2002, p.77-78) completa:

O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica e complexa de qualquer documento de natureza estética.

Em música popular, e mais ainda na música improvisada, o músico tem relativa liberdade em relação à partitura. A estrutura e a performance são igualmente importantes, mas uma não deve ser reduzida à outra. Os estudos analíticos referentes à música popular são recentes, acreditamos que isso se deva ao fato de que um dos principais recursos utilizados nas pesquisas se concentre na análise da partitura escrita, e dentro do universo da música popular sabemos que esta não possui o mesmo valor que na música erudita.

Na música popular, a importância da partitura não é igual à da música erudita, pois o modo de execução é também parte essencial da música. Desse modo, não podemos analisar o gênero popular apenas pelas suas partituras, porque isso seria restringir nossas perspectivas e entendimento. Napolitano (2002, p.83-84) escreve com clareza a respeito dessa questão:

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 audição da obra. Seria o mesmo equívoco o 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 crítica, principalmente porque a liberdade do performer (cantor, arranjador, instrumentista) em relação à notação básica da partitura é muito grande.

O autor (p.100-101) ainda pondera sobre um lado importante a ser considerado na análise de música popular, propondo que a análise contextual da

canção pode ser considerada sob quatro pontos de vista. Criação: a parte pessoal do compositor, seus diálogos com as tradições estéticas, sua formação cultural, psicológica e mesmo biográfica. Produção: a música interpretada, executada ou gravada, que muitas vezes escapa ao próprio artista. Circulação: o meio no qual essa música vai ser inserida. Recepção: articulada à anterior, mas com variações. O autor completa que a pesquisa histórica tem nessas formas de recepção um grande desafio, pela falta de documentos e de discussão metodológica. Essas instâncias estudadas por Napolitano referem-se ao contexto da canção, porém, podemos utilizar esse mesmo raciocínio para a música instrumental, no caso, ao choro. Trabalharemos com as partes da criação e da produção, pois as outras instâncias, apesar de importantes fogem ao propósito deste trabalho.

A bibliografia dessa pesquisa é, em parte, composta por títulos referentes à historiografia da música brasileira, principalmente do choro, para respaldar nossas considerações quanto ao nascimento e desenvolvimento do gênero, no âmbito histórico e social. Foram igualmente importantes os sites e blogs que apresentam documentos mais recentes, além de artigos, dissertações e teses. Sem dúvida, nossa principal fonte foram as gravações atuais e as tendências estilísticas mais relevantes.

Nossa tese se dividirá em três partes. A primeira: **A Consolidação do gênero Choro** será dividida em dois capítulos.

No capítulo 1, denominado: O Choro tradicional, faremos primeiramente um breve histórico sobre seu nascimento e consolidação como um gênero musical, observando alguns de seus principais compositores como, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Waldir de Azevedo, pois entendemos que por meio de suas composições abarcaremos a essência do choro tradicional, e suas obras serão citadas como exemplos diversas vezes nesse capítulo.

Em um segundo momento, faremos um levantamento das características do gênero que o definiram como tal no decorrer do século XX. Iremos dividi-las primeiramente nos elementos musicais referentes a composição – suas características melódicas, harmônicas, rítmicas e timbrísticas. Seguindo essa parte, que chamamos “estrutural” do choro, finalizaremos o capítulo abordando os aspectos relacionados a performance, ou seja, a prática dos grupos efetivamente, que detém grande parte das qualidades do gênero, o que nos faz reconhecê-lo

como tal. O exame dessa prática nos mostra uma série de elementos de difícil descrição, e de certo modo, muito complexos para serem definidos. Contudo, não podemos deixar de observar que eles exercem um papel crucial na identificação do gênero. Neste ponto destacaremos a importância da formação instrumental, e junto à ela a função dos instrumentos do grupo, que tornou-se um elemento chave da textura dos grupos tradicionais do choro. Completaremos a análise tratando da utilização da improvisação e como ela se apresentou durante o século XX.

No capítulo 2: A semente da transformação, faremos um estudo sobre um momento singular na história do choro, a década de 1970, também chamado o “renascimento do choro”. Analisando a produção musical dessa época, entendemos que o momento simbolizou uma “semente”, um elemento propulsor das transformações, que começaram a germinar neste século efetivamente. Consideramos essa fase como uma ponte para as ideias que surgiram no século XXI. Nesse curto período, aproximadamente de 1974 a 1979, questões relacionadas ao resgate do choro, considerado um gênero restrito ao passado, à tradição e à autenticidade, estavam em pauta. Existia uma forte corrente ligada à tradição, que considerava o gênero como genuinamente brasileiro, e que deveria preservar suas raízes, principalmente contra as influências da música estrangeira. Junto a essa tendência, surgem no final dos anos 1970 vários grupos de choro formados especialmente por jovens. Observamos também a abertura de vários Clubes do choro, espaços onde eram promovidos shows, festivais, reuniões, rodas de choro e até aulas. Esses lugares abrigaram esses grupos jovens e estimularam tanto a produção quanto a audiência, levando o choro à mídia do momento. Por conta deste impulso, a indústria de discos não ficou alheia ante a possibilidade de possíveis sucessos comerciais. Ela aproveitou o momento, com um mercado carente de produtos e crescente público. Apesar de a maioria dos lançamentos dessa época ser de regravações e antologias, e pouco cuidado ser dispendido à qualidade desses produtos, o gênero experimentou um intenso movimento. É importante notar nesta época o surgimento da *Marcus Pereira Discos*, a primeira gravadora que percebeu todo esse importante processo pelo qual o gênero passava, e abriu caminho para as futuras gravadoras. Além desse movimento importante relacionado às gravações, o choro teve intensa divulgação nos meios de comunicação, fazendo parte das programações das rádios, surgindo como temas de novelas e jingles comerciais.

Entendemos que essa fase foi de grande importância na performance atual do gênero, diversos músicos surgidos naquele período são hoje nomes atuantes nesse cenário transformador do choro.

A segunda parte intitulada: **O Choro Contemporâneo**, será dividida em dois capítulos.

No capítulo 3, Principais Correntes Estilísticas será examinado o objeto central do nosso estudo. No início do século XXI surgem diversos compositores e grupos com uma perspectiva diferenciada e propostas inovadoras, eles nos indicam algumas tendências desse período. Agrupamos autores e obras que têm características semelhantes em três principais correntes. Apesar de ser uma questão delicada, decidimos por identificar esses grupos para facilitar nossa análise, mesmo sabendo da singularidade de diversos desses compositores, os quais por vezes, participam de diversas tendências. Utilizaremos padrões estritamente musicais, sem pretender rotular nem estabelecer fronteiras definitivas entre os grupos. Na primeira delas, que denominamos “Continuadores da tradição”, encontramos os grupos que buscam resguardar a tradição do choro, em suas performances procuram interpretá-lo o mais próximo do original. A instrumentação quase sempre é semelhante ao “regional”; além dos antigos clássicos do choro, tocam também composições originais, porém, sem muitas modificações nas características formais, melódicas, harmônicas e de performance utilizadas nos modelos tradicionais. Sem dúvida encontramos variações de graus nesta busca pelo tradicional, notamos desde os mais fiéis, até os que começam a incorporar aos poucos algumas inovações. Na segunda corrente, encontramos os que procuram os “Diálogos com a música erudita”, examinamos os grupos formados por instrumentos normalmente associados à música erudita (grupo de sopros, orquestra de cordas ou também por piano ou violão solo). Esses grupos geralmente se apresentam em salas de concerto, e a maior parte de seus arranjos é escrita em partitura. Suas composições ou mesmo interpretações, ultrapassam as fronteiras dos gêneros populares, aproximando-os da música erudita. Na terceira e última corrente que analisamos, “Impulsionadores da transformação”, estão os grupos que, muitas vezes, tocam com instrumentos diferentes dos tradicionais, utilizam harmonias com mais extensões, arranjos estruturados, com formas e ritmos diferenciados. Aqui estão incluídos os grupos de influência jazzística que utilizam e valorizam a improvisação e o

virtuosismo técnico. Essa tendência é central em nosso trabalho, e por meio dela perceberemos sua extensão no panorama atual, assim como as implicações sobre a questão da improvisação.

Gostaríamos de reafirmar que a divisão em correntes foi feita com o intuito de facilitar as questões das análises e compreensão dos estilos. Em nenhum momento relacionamos o tradicional ao simples, nem o transformador ao complexo.

Apesar de não contemplar toda a diversidade existente no cenário atual do choro brasileiro, examinaremos alguns dos principais nomes e grupos de cada corrente, entendendo que simbolizam claramente as características de cada uma. Selecionaremos alguns trechos de suas obras, para exemplificar o estilo, fazendo uma análise sucinta de suas composições. Análises mais detalhadas serão realizadas no capítulo seguinte.

O capítulo 4, Análises musicais: Processos de desterritorialização do gênero, será dedicado às análises de nove choros, obras selecionadas por apresentarem alterações relevantes em relação ao gênero tradicional, abrangendo transformações em vários aspectos, sejam rítmicos, harmônicos, melódicos, etc. O principal objetivo dessas análises será identificar as transformações e observar o grau de afastamento em relação aos padrões tradicionais. Sabemos que as mudanças observadas têm acontecido paulatinamente, de qualquer modo, as obras selecionadas foram gravadas a partir de 2.000, em sua maioria composições dos próprios intérpretes, somente dois dos exemplos são choros tradicionais tocados com arranjos diferenciados. Os nomes e grupos estudados representam principalmente o eixo: São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Segue abaixo o nome das peças analisadas e de seus compositores:

- 1) Cheiros do Pará- Sebastião Tapajós- (*Valsas e choros do Pará- 2001*),
- 2) Fabiano e sua turma – Mário Sève. (Nó em pingo d'água+ cristovão Bastos- Domingo na geral-2002),
- 3) No choro- (*Jorge Bonfá- 2008*),
- 4) Bach te vi- Jovino- (*Roda Carioca-2006*),
- 5) Canhoto Tramontano - Mauricio Carrilho- (*Choro impar- 2007*),
- 6) Choro pro Zé- Guinga- (*Graffiando o vento-2004*),
- 7) Choro da contínua amizade- André Mehmari- (*Miramari-2009*),

- 8) Murmurando- (Trio corrente- 2006),
- 9) Vê se gostas- (Tira Poeira-2003)

A análise das estruturas primárias, elementos musicais referentes a composição, serão divididas em: características formais, melódicas, harmônicas e rítmicas. O objetivo desta divisão é facilitar nosso entendimento, mesmo que em alguns momentos, esta separação prejudique a fluência do texto. Na análise da performance dos grupos, as funções dos instrumentos nos grupos, as peculiaridades da seção rítmica, as improvisações, os timbres, as articulações, inflexões e a instrumentação serão consideradas e comparadas com o modelo tradicional. Nossa principal fonte de estudo para essas análises são os registros sonoros, porém, muitos trechos serão transcritos e posteriormente analisados. No caso das improvisações, a transcrição dos solos não é suficiente para a compreensão ampla da obra, sendo necessário que nos reportemos à própria gravação, para ouvir com mais propriedade as sonoridades específicas do instrumentista, suas inflexões, articulações e o tipo de interpretação. Iremos utilizar vários métodos de análise, a partir da partitura e dos registros sonoros, e cada abordagem gera uma visão da obra analisada. Por não encontramos um método ideal, achamos apropriado a combinação de algumas técnicas somadas às respectivas gravações para ampliar nosso entendimento. Cada choro possui um tratamento muito diferenciado, por isso adaptamos em cada caso o que entendemos ser mais eficaz para a compreensão da obra.

A terceira e última parte desta tese: **O Choro no Século XXI: a moldura externa**, também contará com dois capítulos.

No capítulo 5, Fatores sociais, culturais e educacionais, faremos uma reflexão sobre a influência desses fatores na transformação do choro, para responder a algumas questões extra-musicais: quais foram os motivos que contribuíram para conservar o choro do século passado com tão poucas alterações? Quais os fatores que hoje estimulam o gênero a se expandir e se comunicar mais visivelmente com outros?

A primeira problemática a ser investigada será sobre as diferentes formas de aprendizagem do choro, avaliando desde as mais representativas do início do gênero, até as mais diferenciadas que vislumbramos no cenário recente. Veremos a

educação musical formal estimulando e pressionando as novas gerações que se aproximam do choro, reveladas por meio da formação de novos grupos com ideias transformadoras sob vários aspectos. Não se pode deixar de enfatizar, entretanto, que o estudo formal também pode "massificar" a aprendizagem, cerceando as individualidades criativas.

O segundo ponto a ser examinado será o conflito entre amadorismo e profissionalismo na atualidade. Uma particularidade muito divulgada em estudos sobre o choro é que a maioria de seus executantes sempre foi amadora, e dedicavam-se à música nas horas vagas. Essa sempre foi uma característica básica do gênero, e o acompanhou durante boa parte do século passado. O processo da crescente profissionalização dos músicos de choro foi aos poucos impactando os perfis dos grupos tanto nas performances, como nas próprias características das novas composições. Sem dúvida, esse exame nos esclarecerá sobre as novas transformações.

O terceiro e último ponto a ser tratado será sobre o ambiente onde o gênero se apresentava, a típica roda de choro, em contraposição ao teatro e estúdios de gravação. Em sua gênese, o espaço do choro sempre foi a roda, um encontro informal de amigos, onde alguns tocam e outros assistem. As regras são muito bem estabelecidas, e o código de funcionamento das rodas é algo interessante de ser avaliado. As características como: a informalidade, a falta de interesse comercial e a ausência de ensaios são pontos essenciais que nos auxiliaram em nossa reflexão sobre as questões da tese.

No último capítulo, Presença e visibilidade do choro no presente, seguiremos com o exame de fatores que, mesmo não diretamente, exercem efetiva influência sobre as transformações que vêm ocorrendo no choro. Primeiramente as escolas, cursos especializados e materiais didáticos, todos fazendo parte tanto do esclarecimento da tradição quanto da abertura de caminhos para novas criações. Essas instituições e materiais contribuem para elucidar e informar questões que envolvem todo material teórico da música como leitura musical, harmonia, composição, arranjo, etc.

Continuando a apresentação, escreveremos sobre os Clubes do choro e sua importância, tanto como representante de uma resistência quanto de divulgador do gênero. Os festivais de música, ambientes em que se unem aulas com

apresentações e palestras também ganham espaço nos dias atuais. Notamos ainda o surgimento de sites e institutos, a maioria deles com o objetivo principal de resgatar o passado e preservar o patrimônio, movimentando ações continuadas de educação, divulgação e produção do gênero. Finalizaremos com as gravadoras, um forte instrumento de expansão do choro, que fazem o registro da produção contemporânea e também da tradicional.

Anexamos ao final do trabalho algumas entrevistas realizadas com músicos importantes ligados ao gênero. Essas conversas nos fizeram entender melhor alguns pontos relevantes, vindos das próprias pessoas que executam o choro hoje. Esse fazer musical não só nos proporcionou material para análise propriamente da música, como também nos auxiliou na reflexão de pontos mais complexos e diversificados.

PARTE I – A CONSOLIDAÇÃO DO GÊNERO CHORO

CAPÍTULO 1 – O CHORO TRADICIONAL³

Dividiremos este capítulo em duas partes, na primeira faremos um breve exame do nascimento do gênero, como se comportava nessa época inicial, ressaltando ainda alguns dos importantes nomes ligados à sua criação e consolidação. A parte seguinte será dedicada especialmente à caracterização do gênero choro, destacando as principais particularidades que o definiram como tal no decorrer do século XX. Nosso foco principal é a análise dos elementos musicais referentes a composição – suas características melódicas, harmônicas, rítmicas e timbrísticas - assim como os relacionados a performance, que também fazem parte da identificação do gênero. Essa análise nos auxiliará na comparação que faremos com o choro contemporâneo, refletindo sobre as semelhanças e diferenças envolvidas nas transformações sofridas pelo gênero.

1.1: O Nascimento do Gênero

Os estudiosos que escrevem e refletem sobre o tema e os articulistas de textos para jornais e revistas, se referem ao choro indistintamente, às vezes como estilo, outras como gênero. Gostaríamos primeiramente de discutir essa questão: O choro é um gênero ou um estilo?

Em nossas pesquisas, vimos que o choro, quando do seu surgimento em meados de 1870, era considerado como um estilo musical, um jeito de tocar, até sua concretização como gênero no começo do século XX. Podemos dizer que foi, durante as primeiras décadas daquele século, que o choro se estabeleceu propriamente como gênero, delimitando suas características próprias de melodias, harmonias e ritmos, definindo os típicos agrupamentos de instrumentos e suas respectivas funções.

O nascimento do choro, identificado a um jeito de se interpretar, foi destacado na principal obra de referência sobre a história do choro, a de Alexandre Gonçalves Pinto⁴ (1978, p.193-194. Sobre o músico Ricardo de Almeida, ele escreve: “..Toca

³ Utilizo o termo tradicional apoiada nas entrevistas dadas pelos compositores e intérpretes que se referem ao início do gênero como “tradicional”. Não estou trabalhando com a oposição tradicional/moderno que já foi muito utilizado nas análises das ciências sociais.

⁴ A fonte mais citada sobre a história do choro é o livro de Alexandre Gonçalves Pinto, com o título Choro – Reminiscências dos Chorões Antigos. Considerada a mais completa fonte de informações sobre os conjuntos de choro entre 1870 e 1936, é composto por mais de 300 pequenas biografias e notícias sobre músicos e

muitos choros americanos, e também nossos com grande facilidade”. Ele afirma a ideia de que vários gêneros musicais podem estar incorporados ao choro. Neste caso, observamos o choro como forma de execução, indicando que até mesmo a música norte-americana poderia ser interpretada como tal.

Os temas tocados pelos músicos de choro daquela época eram, em sua maioria, importados da Europa, como polcas, schottisches, valsas, serenatas. Mário de Andrade (1987, p.180) escreve: “Choros e serestas são nomes genéricos aplicados a tudo quanto é música noturna de caráter popular, especialmente quando realizada ao relento”. E ainda em relação ao tipo de instrumentação: “O choro implica na geral participação de pequena orquestra com um instrumento mais ou menos solista, predominando sobre o conjunto”.

O sentido musical do termo Choro, segundo Weffort (2002, p.6) passará por um processo de metamorfose: de evento social a prática musical, de prática a repertório instrumental, de repertório a estilo interpretativo, de estilo a gênero. Gênero considerado em sentido lato, de múltiplas formas musicais, executadas por diversos grupos instrumentais. Este caminho percorrido pelo choro é fundamental para entendermos seu nascimento.

Um dos elementos que nos leva a identificar um gênero, é a instrumentação característica dos seus grupos. No caso do choro, ele passou de um conjunto composto por flauta, violão e cavaquinho, para agrupamentos mistos onde se incorporaram tanto o piano como os instrumentos trazidos das bandas, por exemplo: o clarinete, o trombone e o trompete. O violão de sete cordas, que assumiu a função dos baixos, foi adicionado um pouco mais tarde, e se tornou essencial na definição do timbre do grupo. Os instrumentos de percussão também se uniram ao grupo, principalmente o pandeiro, que atualmente é o mais utilizado.

Outro componente que distingue o choro, ainda relacionado ao seu aspecto timbrístico, são as funções que os instrumentos assumiram com o tempo, revelando uma textura polifônica particular. O que antes era simplesmente uma melodia acompanhada se transformou em algo mais complexo, os instrumentos começaram a ter funções claramente definidas, e este é um ponto especial na identificação do gênero. Isenhour e Garcia (2005, p.3) assim descrevem estes papéis:

compositores, tanto profissionais quanto amadores. O autor oferece, em 1936, mais de meio século após o momento considerado para o seu surgimento, uma memória dessa prática musical.

Os instrumentos devem preencher quatro requisitos básicos, com diferentes níveis de especialização – a melodia, o “centro”, o baixo, e o ritmo. [...] cada tipo de instrumento normalmente é associado a uma função, mas sempre existem flexibilidade e espontaneidade nas execuções, e alguns instrumentos podem assumir a função de outro durante uma parte.

O surgimento do termo “choro” é um tema muito estudado nas pesquisas sobre música popular, por isso, iremos abaixo, apresentá-lo de maneira sucinta. Vários estudiosos da música brasileira escreveram sobre a origem da palavra choro, entretanto, entre os pesquisadores, não há consenso quanto à sua origem e significado. Choro pode ter se originado, segundo Tinhorão (1974, p.95), da maneira melancólica, chorosa de se tocar as músicas estrangeiras no final do século XIX; ou de “xolo”, um tipo de baile que reunia os escravos das fazendas, que depois passou a ser conhecida como “xoro”, e finalmente, a expressão começou a ser grafada com “ch”. Temos também a definição de Ary Vasconcelos (1984, p.17), que atribui a origem da palavra a uma possível abreviação de “choromeleiros”, uma corporação de músicos com importante atuação no período colonial brasileiro. Para Siqueira (1970), a palavra choro poderia ter sido originada da palavra *chorus* em latim, que significa coro ou conjunto vocal. Segundo o folclorista, Luís da Câmara Cascudo (1972, p.275), temos:

Choro é a denominação de certos bailaricos populares, também conhecidos como assustados ou arrasta-pés. Essa parece ter sido a origem da palavra como explica Jacques Raimundo, que diz ser originária da contracosta, havendo entre os cafres uma festança, espécie de concerto vocal com danças, chamado xolo. Os nossos negros faziam em certos dias, como em São João, ou por ocasião de festas nas fazendas, os seus bailes, que chamavam de xolo, expressão que, por confusão com a parônima—portuguesa, passou a dizer-se de xoro, e, chegando à cidade foi grafada choro.

Pelo que vimos acima, entendemos que o choro possui todas as características que definem um gênero. Apesar desse tema ser polêmico, e possuir muitas correntes de opinião, iremos em nosso trabalho, considerá-lo como tal.

Todo estudo que tenha como tema o choro do começo do século XX, sem dúvida, fará referência ao livro de memórias de Alexandre Gonçalves Pinto. O autor traça um perfil dos músicos da época (de 1870 até a data da escrita do texto), e de como seria o modelo do chorão. Com uma tiragem inicial de 10.000 exemplares, registra histórias de 285 nomes de personagens relacionados ao choro da época.

Em sua tese, em que estuda a autenticidade no samba e no choro, Fernandes (2010, p.121) descreve o autor da seguinte maneira:

“[...] um agente que se preocupou com o registro de um universo musical do século XIX no qual ele próprio teria tomado parte. Não era jornalista, não tinha acesso às estações de rádio nem o domínio da escrita, mas lhe sobrava vontade de registrar os ‘fatos e personagens de outrora’ em historietas das quais muitas vezes se tornava o protagonista.”

Ainda complementa que, apesar de Pinto não ser jornalista, mas homem humilde, de pouca instrução, carteiro dos Correios e Telégrafos, músico diletante, e sem grandes possibilidades de comunicação por meio dos veículos da imprensa, sua obra foi considerada a de maior repercussão da época. Isto porque foi bem recebida pelos intelectuais ligados ao samba, como Lúcio Rangel e também nomes ligados à *Revista da Música Brasileira*. O livro era consultado constantemente e considerado documento histórico único, pois tratava de nomes ‘esquecidos da memória cultural carioca-nacional’. O choro, na verdade, ainda não era considerado um gênero, e esta obra contribuiu para esta construção, consolidando normas e modelos. O autor descreve o que seria o choro “verdadeiro”: criações executadas por flauta, violões, cavaquinhos, oficleide e trombone, que deveriam tomar lugar nas festas ‘descompromissadas’ ”. (p.123)

Observamos que daí em diante, os caminhos do samba e do choro começam a tomar rumos diferentes. Enquanto o samba é alçado à categoria de “verdadeira” música nacional, o choro passa a trilhar seu caminho, longe das estruturas comerciais das quais o samba se beneficiou.

Os chorões estavam fadados à ingrata posição de simbolicamente dominantes, pois verdadeiros sabedores da arte instituída, e economicamente dominados, dado que suas composições próprias, de modo geral, se circunscreveriam ao deleite de um público de entendidos e iniciados. Incrustava-se neste mito, em contrapartida, uma asserção inquestionável: a de que o local em questão reuniria os pais fundadores de ambos os gêneros, embora postados nas posições que lhes eram de direito, segundo o chorão-mor. (*idem, ibidem*, p.129).

Devemos nos lembrar da interessante ideia que Pixinguinha expôs a respeito das diferenças entre o choro e o samba quando disse que o choro ficava na sala de estar e o samba no quintal. Significando com essas palavras que a sala de estar representava uma aceitação pela sociedade, pois tocavam instrumentos harmoniosos, melodiosos, enquanto no quintal, ficavam em sua maioria pessoas que, muitas vezes, não tinham conhecimentos musicais, culturais e vinham de uma

camada social baixa. Apesar desta “valorização” do choro, o que aconteceu em realidade foi uma inversão, quando vimos o samba ser especialmente valorizado e escolhido como gênero nacional. O público interessado no choro passou a ser menor ao do samba, e por ser um gênero de música instrumental, não se prestava à propaganda política. A nascente indústria fonográfica tem papel essencial nessa questão, pois, por meio dela, o samba, antes relegado ao quintal, é transferido a uma posição mais alta que o choro, e este, apesar de ser considerado símbolo de um gênero culto, de conviver com ambientes sociais aceitos, se afasta dessa centralidade.

Estas reflexões acerca do choro e do samba, dos símbolos que representam, e de suas contradições intrínsecas, são importantes em nosso tema, pois nos ajudarão a formar uma ideia das possibilidades, tensões e resistências que ocorreram com o gênero choro em sua trajetória. Discutiremos, ao final do nosso trabalho, as possíveis implicações que fizeram com que o choro tradicional, se recolhesse por tanto tempo para dentro dos limites de um território mais fechado.

Os elementos constituintes do choro tradicional fazem parte de um estudo que se revela a partir dos compositores, os agentes desta consolidação. Somente por meio das obras e da análise dos elementos recorrentes é que poderemos traçar um modelo, e são elas, em realidade que constroem o que denominamos posteriormente de padrão da tradição, dentro do gênero musical.

As características musicais que examinaremos neste capítulo podem ser conferidas nessas obras, desde o início do século XX, até aproximadamente os anos 1950, 1960. Dentre as diversas obras que analisamos a seguir, destacamos os seguintes compositores: Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Waldir de Azevedo. Entendemos que por meio de suas composições conseguiremos abarcar a essência do choro tradicional e por isso serão citados como exemplos diversas vezes neste capítulo. A seguir, escreveremos sinteticamente sobre eles, a fim de introduzir nosso tema principal.

Ernesto Nazareth⁵ (1863 1934) nasceu e morreu no Rio de Janeiro. É considerado um importante compositor brasileiro, que viveu entre o final do século XIX e início do século XX. No seu livro *Carinhoso etc. - história e inventário do choro*, Ary Vasconcelos faz uma divisão da história do choro em seis gerações. A primeira delas, floresce nos primeiros vinte anos do Império, entre os anos de 1870 a 1889 e foi responsável pelas primeiras composições e grupos de choro. Nazareth foi um dos principais nomes dessa fase junto com Antonio Callado, Henrique Alves de Mesquita, Viriato Figueira e Chiquinha Gonzaga.

Considerado pela crítica como o elo que une o mundo erudito e popular. Esta dualidade apresentada em suas composições, com influências tanto da música popular como de compositores europeus e norte-americanos causou dificuldades para os pesquisadores o classificarem em erudito ou popular. Observamos em sua obra, peças que podem ser chamadas de eruditas, seja pelo gênero utilizado, estrutura ou técnicas trabalhadas, em geral diferentes das encontradas em seus tangos, valsas e polcas. Mozart de Araújo.(1994, p.88) escreve:

A posição de Ernesto Nazareth na história da música popular brasileira é de maior importância porque ele foi o fixador, na pauta musical, de fórmulas melódicas, de esquemas harmônicos e de células rítmicas que se tornaram representativas da musicalidade nacional.

A ampla aceitação da obra de Nazareth se deve em grande parte à sua capacidade de absorver e mesclar estilos.

Mozart ARAÚJO (1994, p.158), ao discorrer sobre Ernesto Nazareth em um capítulo específico de *Rapsódia Brasileira*, afirmou que apesar dele ser autor de uma obra que “se compõe na sua quase totalidade de peças dançantes (tangos, valsas, schotischs, quadrilhas e mazurkas), Nazareth nem sempre foi a rigor um autor de música para dançar”. Mais adiante, afirma ter privado da convivência com Nazareth e adiciona: “podemos afirmar que Nazareth não compunha pensando em bailes, muito embora fosse o salão o cenário preferido para suas exibições”. É verdade que a música de Nazareth não foi expressamente composta para bailes populares. Mas por ser estruturada à custa de motivos e células rítmicas, mantém uma relação estreita com a pulsação, torna-se dançante sem ter a intenção de sê-lo. (Apud Faria, 2004, p.93)

A similaridade entre a música de Nazareth e o ragtime americano já foi apontada mais de uma vez. O pianista Scott Joplin utilizava em suas composições procedimentos similares aos dos tangos de Nazareth, como o acompanhamento sincopado da mão esquerda, as progressões harmônicas e rítmicas do baixo, além de serem especialmente compostas para o piano.

⁵ Disponível em <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/alexandredias-ernestonazareth.htm>, acesso em outubro de 2013.

Ernesto Nazareth compôs 90 tangos, 41 valsas e 28 polcas, considerados em geral como a parte mais expressiva de sua produção musical. Em realidade, segundo vários estudiosos, Nazareth compunha maxixes, porém, por considerar este gênero “muito baixo”, preferiu denominá-los de tango brasileiro.

Pixinguinha⁶, Alfredo da Rocha Viana Filho, nasceu no Rio de Janeiro em 23 de abril de 1897. Sua família era numerosa e quase todos tocavam um instrumento. Seu pai, Alfredo da Rocha Viana, era funcionário dos telégrafos e figura na importante obra de Pinto como melodioso flautista que tocava “de primeira vista”. Grandes chorões da época frequentavam sua casa em reuniões musicais, também chamada de “Pensão Viana”. Frequentou desde muito cedo as rodas de choro, mas nem sempre obedecia ao que estava escrito na partitura e, segundo ele mesmo, colocava umas bossas “por fora”. Sua atividade como compositor começou cedo e, já em 1914, teve muito sucesso com a publicação do tango *Dominante*. Mais tarde tocou também nas salas de espera dos cinemas, lugar onde antes só havia música clássica ou popular importada. Por ser uma grande novidade para a época, a presença da música popular nesses recintos foi alvo de muitas críticas.

Para nosso estudo a fase mais importante da carreira de Pixinguinha foi quando Benedito Lacerda⁷, o convidou para formar uma dupla. Entre 1946 e 1951 gravaram 34 fonogramas, com músicas sempre de autoria de ambos. Todos sabiam das dificuldades financeiras de Pixinguinha e Benedito o ajudou muito com suas dívidas; em troca, recebeu as parcerias dos choros que, certamente, eram somente de Pixinguinha. Vale salientar a importância destas gravações na caracterização do estilo que Pixinguinha desenvolveu a partir desse momento, nelas Pixinguinha executa ao saxofone suas famosas linhas de contracanto, enquanto Benedito Lacerda toca a melodia na flauta. É clara a similaridade com suas primeiras gravações feitas entre 1910 e 1914 com o Grupo *Choro Carioca*, nas quais o

6 Todas as informações sobre a vida de Pixinguinha têm como referência duas obras importantes sobre o autor que são: CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: Vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997 e SILVA, Marília Barboza da & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Pixinguinha – filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998. *Apud* Valente, 2009.

7 Benedito Lacerda (1903-1958) - grande flautista e compositor, conhecido pela sua esperteza e habilidade nos negócios. Ela conseguiu um contrato com a RCA Victor e a Irmãos Vitale para a edição e gravação de 25 músicas, para isso convidou Pixinguinha, que se tornaria seu parceiro em todas as músicas mesmo as que ele não tivesse nenhuma participação. (encarte de Benê/trilogia musical da obra do polêmico e original Benedito Lacerda)

oficleide de seu mestre Irineu de Almeida dialogava com sua flauta. A grande diferença é que o que antes era executado pelos instrumentos graves, agora passava para uma linha mais aguda, com o saxofone. Em sua vida ele fez muitas gravações e com diferentes grupos. Era comum participar de várias formações, inclusive ao mesmo tempo. Separamos abaixo as fases de sua carreira a partir de algumas gravações dos grupos dos quais ele participava. Esta divisão foi influenciada pela publicação *Casa Edison e seu tempo*.

- 1) Grupo Choro Carioca, de 1910 a 1915;
- 2) De 1919 a 1930: Grupo do Pixinguinha (*sic*)⁸
- 3) Grupo Oito Batutas, no ano de 1923;
- 4) As gravações com Benedito Lacerda, de 1946 a 1951;
- 5) Suas gravações com as Orquestras das quais ele era o arranjador: Orquestra Victor Brasileira e Diabos do Céu.

Para alguns autores Pixinguinha consolidou um padrão de improvisação no choro e segundo Cabral (1978, p.20): “Ele soube reunir uma série de elementos que andavam dispersos nas primeiras décadas do choro”.

Jacob Pick Bittencourt⁹, conhecido como **Jacob do Bandolim**, nasceu em 1918 e faleceu em 1969, na cidade do Rio de Janeiro. Seu primeiro instrumento foi um violino, porém, por não se adaptar ao uso do arco, passou a tocá-lo com o auxílio de grampos de cabelo. Quando soube que havia um instrumento próprio para esse tipo de execução, começou a estudar o bandolim. Jacob não fez da música sua profissão, durante toda a década de 1930 dividiu-se entre ela e diversos trabalhos: foi vendedor, prático de farmácia, corretor de seguros, comerciante e escrivão de polícia, cargo que ocupou até morrer.¹⁰

Jacob Pick Bittencourt (1918-1969) foi uma das personalidades mais influentes no desenvolvimento do choro. Além do seu legado enquanto pesquisador, confirmado

⁸ Assim registrado nos discos originais.

⁹ A coleção de Jacob do Bandolim, fruto de sua dedicação à pesquisa particularmente das origens do choro, foi comprada pela Companhia Sousa Cruz e doada ao MIS-RJ em 1974. É composta por 7.156 documentos textuais, entre partituras, scripts e correspondências pessoais; 1.054 discos; 489 fotografias; 17 itens tridimensionais, entre os quais sua máquina de escrever e sua indumentária de casamento; além de livros, catálogos, revistas e recortes de jornais. Disponível em <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/colecao-jacob-do-bandolim>, acesso em outubro de 2013.

¹⁰ Disponível em <http://jacobdobandolim.com.br/jacob/>, acesso em outubro de 2013.

através de seu arquivo pessoal, e de sua contribuição na condição de compositor, deixando peças hoje essenciais no repertório chorístico, Jacob teve um papel importante como intérprete, demonstrando através de suas releituras, características peculiares, onde destacamos a sonoridade e a expressão musical. (BARRETO, 2006, p.1)

Nos primeiros anos da década de 1930 fez algumas apresentações amadorísticas. Desde 1933 apresentou-se nas rádios cariocas, porém, sua primeira grande chance ocorreu quando o flautista Benedito Lacerda o convidou a participar do "Programa dos Novos - Grande Concurso dos Novos Artistas", da Rádio Guanabara.

Ainda segundo Barreto (p.11), o espaço que ele conquistou na rádio aumentou significativamente sua influência no meio musical. Jacob teve o respaldo da gravadora Continental e da RCA-Victor, que lhe ofereceram subsídios para a produção de seus discos e o desenvolvimento de sua carreira como solista. "Esses dados, aliados à forte personalidade de Jacob e seu posicionamento muitas vezes radical, fizeram com que ele se tornasse um verdadeiro formador de opinião frente aos músicos e personalidades do meio artístico que viveram nesse período."

Fato marcante na sua carreira foi a composição de *Retratos* (1957-1958) de Radamés Gnattali, escrita para solista especialmente para ele. Nesta suíte, para bandolim, orquestra e conjunto regional, Radamés homenageou em cada movimento quatro compositores que considerava fundamentais na formação da nossa música instrumental: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga. Para executar essa obra, Jacob foi obrigado a aprofundar seus estudos de teoria musical, que havia iniciado em 1949¹¹. (<http://jacobdobandolim.com.br/jacob/>)

Waldir de Azevedo¹² (1923/1980) Até meados da década de 1940, a música era para ele uma atividade amadora. O cavaquinho entrou em sua vida em 1943 e já em 1945 recebeu um convite para fazer um teste como profissional no conjunto de Dilermando Reis, na Rádio Clube do Rio. Foi contratado e dois anos mais tarde, Dilermando lhe passou a liderança do conjunto. Em 1949, trabalhando na Rádio

¹¹ Disponível em: <http://jacobdobandolim.com.br/jacob/>, acesso em Agosto de 2013.

¹² Disponível em: <http://raizesmpb.folha.com.br/vol-24.shtml>, <http://waldirazevedo.com.br/biografia.swf>, <http://www.dicionariompb.com.br/waldir-azevedo/dados-artisticos>, acesso em Outubro de 2013.

Clube, que ficava no mesmo prédio da gravadora Continental, foi ouvido pelo diretor artístico da mesma, o compositor Braguinha, que o convidou a gravar. Este foi seu primeiro disco solo contendo *Brasileirinho* e *Carioquinha*. O disco saiu em 1949 e tornou-se um sucesso de venda, rendendo-lhe a quantia de 120. mil Cruzeiros, que na época equivalia a 14 anos de trabalho para ele. Desde então ele passou a se dedicar somente à música. Em 1950 compôs uma nova música, o baião *Delicado*, que seria seu maior sucesso de vendagem e lhe deu projeção mundial, juntamente com *Vê se gostas*. Esse novo feito rendeu-lhe o segundo disco de ouro de sua carreira. A partir da revelação de Waldir Azevedo, o cavaquinho saltou do posto de coadjuvante para o de solista, como uma enorme aceitação nacional.

Consagrou-se como um artista de sucesso, participando de várias apresentações nacionais e internacionais. Excursionou pela América do Sul, Europa e Oriente Médio; algumas vezes a convite do Itamarati, na Caravana da Música Brasileira, criada pela Lei Humberto Teixeira. Teve músicas gravadas no exterior, principalmente em países como Japão, Alemanha e Estados Unidos. Neste último, o baião *Delicado* foi gravado por Percy Faith e sua orquestra, vendendo mais de um milhão de cópias. Outras composições suas também fizeram muito sucesso, como: *Pedacinhos do Céu*, *Camundongo*, e *Amigos do Samba*. No auge do sucesso, a morte prematura de uma de suas filhas fez com que Waldir entrasse em depressão, diminuindo deste modo suas atividades artísticas. Aos pouco se recuperou emocionalmente e em 1970 aposentou-se como diretor artístico da Rádio Clube do Brasil. Para oficializar sua aposentadoria como músico resolveu doar seu cavaquinho para o MIS/RJ. Em 1971, mudou-se para Brasília para ficar perto de sua filha e netos. Nesta época retomou suas atividades com o instrumento, criando com amigos o Clube do Choro de Brasília. Neste período outra fatalidade o surpreendeu, um acidente doméstico com seu dedo anelar da mão esquerda. Em 1975 após cirurgias corretivas e longas sessões de fisioterapia conseguiu voltar às atividades artísticas e voltou a desempenhar seus solos com a mesma agilidade. Em homenagem compôs *Minhas mãos, meu cavaquinho*, título de seu penúltimo disco. Em 1978 gravou seu último LP, *Lamento de um cavaquinho*, onde demonstrou todo seu virtuosismo em *Choro doido*, de andamento muito rápido.

Waldir Azevedo se destaca entre os músicos que dedicaram sua carreira ao choro, como foi seu contemporâneo Jacob do Bandolim. Quando gravou

Brasileirinho, em 1949, o samba em seus mais variados estilos ainda reinava absoluto no rádio e nas gravações de discos. Suas composições fizeram o choro o ganhar projeção nacional e internacional. Ele esteve ativo em vários momentos da história da música brasileira. Assistiu o samba tradicional carioca dar lugar à bossa nova, a retomada do poder por Getúlio Vargas, no início da década de 50, e um segundo momento de valorização da cultura nacional. Ele mesmo participou da Caravana da Música Brasileira, que tinha o objetivo de divulgar os ritmos brasileiros no exterior. Mesmo nos anos 60, período que passou por uma séria depressão, permaneceu focado na valorização do choro. Vale ressaltar sua importância na formação do Clube do choro de Brasília e consequentemente da Escola e do movimento do gênero nesta cidade.

Em alguns momentos chegou a ser criticado por receber influências estrangeiras, variando seu repertório para se alinhar ao gosto internacional. Os mais conservadores não o consideram um chorão puro. Em toda sua carreira, compôs mais de 150 músicas, gravou mais de 30 LP's, além dos 78 rotações.

A seguir, iremos adentrar o tema principal do capítulo, ou seja, a caracterização do gênero, examinando as estruturas melódicas, harmônicas, rítmicas e timbrísticas mais relevantes que se consolidaram no decorrer do Sec. XX.

1.2: Características Estruturais

1.2.1: Forma

A estrutura formal do choro relaciona-se diretamente com a chamada forma rondó¹³. Segundo Almada (p.9), muitas danças de salão das cortes europeias a partir do séc. XVIII, adotavam a forma rondó, entre elas a polca. Era comum, as partituras importadas de polca, na sociedade do Rio de Janeiro do Segundo Império, e esta foi rapidamente nacionalizada pelas interpretações dos grupos de choro, por isso, foi natural que a polca brasileira (e, em consequência, o choro) seguisse sua estrutura formal, o rondó, que seria a partir de então uma das suas mais fortes características.

¹³ Forma musical em que a seção primeira ou principal retorna, normalmente na tonalidade original, entre seções subsidiárias (couplets, episódios) e conclui a composição (ABAC...A). (Grove, 1994, p.797)

O choro tradicional possui, na maioria das vezes, três partes, denominadas de A, B e C, apresentadas sempre com repetição. Estas partes, ou temas, são sempre contrastantes, e expressamos essa forma da seguinte maneira: AA-BB-A-CC-A.

Este padrão consiste, geralmente, nessas três partes que mencionamos acima: A, B e C, com 16 compassos cada uma. Encontramos várias exceções neste padrão, por exemplo, nos choros formados por duas partes, ou então, em partes que excedem os 16 compassos tradicionais.¹⁴

Essas partes, na maioria das vezes, possuem grande autonomia quando pensamos em desenvolvimento motivico e temático. Os temas têm características independentes, e possuem ligações estreitas de modulações. É peculiar do choro que as partes estejam em tonalidades vizinhas. A seguir, investigaremos estas relações.

Quando o tema A está em tom maior, o B na relativa menor e o C na subdominante:

Ex. 1- Relação tonal entre as partes

Outra opção é quando o tema A está na tonalidade maior, o B está no tom da dominante e o C na região da subdominante.

Ex. 2- Relação tonal entre as partes

E ainda, quando o tema A está em tonalidade menor, o B está na relativa maior e o C na homônima maior

Ex. 3- Relação tonal entre as partes

¹⁴ Na década de 1920, época em que o choro começa a se consolidar como gênero, observamos vários choros típicos em duas seções. Pixinguinha é um importante exemplo, pois além de compor muitos choros em três partes ou seções, escreveu também alguns em duas seções como Lamentos e Carinhoso, ainda que o próprio autor o tenha classificado como uma polca (Depoimento ao MIS 1968).

Almada¹⁵ destaca que as tonalidades mais usadas nos choros são aquelas consideradas “boas” para os instrumentos acompanhantes – violão, cavaquinho e bandolim, que tenham muitas notas soltas, pois, deste modo, os acordes soam mais vibrantes, com maior sonoridade, deixando a interpretação do conjunto mais solta e natural.¹⁶

As tonalidades mais comuns são:

Tons maiores: Fa, Do, Sol e Ré

Tons menores: ré, lá, mi e sol.

Abaixo apresentamos uma relação de choros que possuem a mesma sequência de áreas tonais:

1: A – Tom Maior; B – Relativo menor; C – IV subdominante
<i>Segura Ele, Ele e Eu, Saudades do Cavaquinho, Chorei, Proesas de Solon, Vou Vivendo</i> (Pixinguinha); <i>Flor Amorosa, Conceição, Rosinha</i> (Joaquim Callado); <i>Apanhei-te Cavaquinho, Ameno Resedá, Escovado</i> (Ernesto Nazareth); <i>Estes são outros quinhentos, Intrigas no Boteco do Padilha</i> (Luis Americano); <i>Bole-bole, Gostosinho, Implicante</i> (Jacob do Bandolim); <i>Espinha de Bacalhau</i> (Severino Araújo); <i>Camundongo</i> (Waldir Azevedo).
2: A – Tom Maior; B – V Dominante; C – IV subdominante
<i>Descendo a Serra, Um a Zero</i> (Pixinguinha); <i>Eu te quero Bem</i> (Luis Americano); <i>Treme-treme</i> (Jacob do Bandolim); <i>Serpentina</i> (Nelson Alves); <i>Ah! Cavaquinho</i> (Erothides de Campos); <i>Improviso</i> (Joaquim Callado).

Tabela 1: Choros com sequências de áreas tonais típicas em tom maior

¹⁵ *Ibid.*, p.10.

¹⁶ A afinação dos instrumentos de corda (do agudo para o grave) são as seguintes: Cavaquinho- Ré-Si-Sol-Ré. Bandolim- possui a mesma afinação do violino, ou seja, em quintas, com oito cordas agrupadas em pares uníssonos: Mi, Lá, Ré e Sol. Violão- Mi, Si, Sol, Re, La e Mi.

3: A – Tom menor; B – Relativo Maior; C – Homônimo Maior
<i>Reminiscências, Tatibitate, Chorinho na praia, Bola Preta, Cristal, A ginga do Mané</i> (Jacob do Bandolim); <i>Sururú na cidade, Levanta Poeira</i> (Zequinha de Abreu); <i>Bom filho à casa torna</i> (Bonfiglio de Oliveira); <i>Gorgulho</i> (Benedito Lacerda e Gorgulho); <i>Sonoroso</i> (K-Ximbinho); <i>Saxofone porque choras?</i> (Ratinho).

Tabela 2: Choros com sequências de áreas tonais típicas em tom menor

1.2.2: Harmonia

As características que estamos estudando neste capítulo referem-se ao choro tradicional, que teve suas bases solidificadas nas primeiras décadas do século XX, estendendo-se aproximadamente até a metade do século.

O choro nunca foi reconhecido por possuir uma harmonia complexa¹⁷, pelo contrário, seus acordes são em sua maioria simples: maiores, menores, diminutos e dominantes. Existe uma tendência em se justificar a simplicidade da harmonia pelo andamento rápido das melodias, que sempre exigiu virtuosismo de seus executantes.

Os acordes mais utilizados (relacionados à sua função) são¹⁸:

1) Diatônicos: Nos tons maiores usa-se o I, II, III, IV, e VI graus sempre como tríades, somente o V grau possui a sétima (dominante). Quase todos os choros apresentam, além dos diatônicos, outros tipos de acordes, como veremos adiante. É difícil encontrarmos temas que possuam somente acordes baseados no campo harmônico. Todavia, selecionamos abaixo um exemplo para este caso, apenas acordes diatônicos do I, II e V graus.

¹⁷ O termo complexo, neste caso, refere-se a acordes com extensões (7ª, 9ª, 11ª, etc.)

¹⁸ Esta divisão dos tipos de acordes relacionados à função, assim como uma parte das características estruturais melódicas que analisamos foram baseadas no livro *A estrutura do Choro* de Carlos Almada (2006).

Ex. 4 – Acordes diatônicos (Bem te vi atrevido – Lina Pesce)

Podemos observar mais um exemplo de utilização dos acordes diatônicos em um chorinho de Zequinha de Abreu. Nesta sequência, omitimos os baixos invertidos para facilitar a visualização. Mais adiante falaremos sobre a prática da inversão dos acordes, uma característica importante da harmonia do choro, que oferece maior fluência aos baixos.

Ex. 5 – Acordes diatônicos (Não me toques – Zequinha de Abreu)

Nos tons menores usa-se o I, III, IV e VI como tríades, o V grau pode ser dominante, ou então a tríade menor derivada da escala natural. A seguir, exemplificamos este caso:

Ex. 6 – Acordes diatônicos – Tom menor (Esquecimento – Dante Santoro)

Ex. 7 – Acordes diatônicos – Tom menor (Fla-Flu – José M. de Abreu)

2) Dominantes secundários¹⁹: Na tonalidade maior encontramos dominantes do II, do III, do IV, do V e do VI. O exemplo é de Pixinguinha:

Ex. 8 – Dominantes Secundários (A vida é um buraco – Pixinguinha)

No tom menor, o mais usual são as dominantes do IV, do V e do VI.

Ex. 9 – Dominantes Secundários (Malandrinho – Gadé e O. Nogueira)

3) Diminutos: Eles são muitas vezes usados como substitutos das dominantes secundárias nas tonalidades maiores. Abaixo vemos dois exemplos:

Ex. 10 – Diminuto como dominante secundário (Desiludido – Tico-Tico)

¹⁹ Acordes dominantes secundários: acordes dominantes que podem preceder qualquer grau da escala. Na tonalidade de C maior, o dominante secundário do acorde do segundo grau, no caso, Dm7, é o A7; já o dominante secundário do acorde do terceiro grau, Em7, é o B7 e assim por diante.

Ex. 11 – Diminuto como dominante secundário (Flor Amorosa – J. Callado)

Os acordes diminutos também possuem outras funções:

- a) Em cadências deceptivas indo para o I grau; neste exemplo do final da primeira parte da composição *Gaúcho* de E. Nazareth, encontramos esta cadência:²⁰

Ex. 12 – Diminuto como cadência deceptiva (*Gaúcho* – E. Nazareth)

Outro exemplo é encontrado em *Pixinguinha*:

Ex.13 – Diminuto como cadência deceptiva (*Displacente* – Pixinguinha)

- b) Como acorde de passagem: I⁶ – bIII – II

Ex. 14 – Diminuto como acorde de passagem (*Um chorinho em Montevideu* – S. Araújo)

4) Empréstimos modais²¹:

- a) Na tonalidade Maior, o IVm:

²⁰ Pode-se interpretá-lo como dominante do C7 (sem fundamental, com 7 e nona menor). O F invertido que vem a seguir seria considerado um retardo do C7, um C 6 4.

²¹ Podem ser originados dos modos antigos (dórico, frígio e etc.), ou acordes que pertencem ao modo menor usados no modo maior paralelo e vice-versa.

Ex. 15 – Acorde de empréstimo modal (Sargento Baptistáca – L. Americano)

Ex. 16 – Acorde de empréstimo modal (Sarambeque – Jacob do Bandolim)

b) Na tonalidade menor, o de $\flat$ II:

Ex. 17 – Acorde de empréstimo modal (Abraçando Jacaré – Pixinguinha)

Ex. 18 – Acorde de empréstimo modal (Cheguei – Pixinguinha)

Até aqui vimos os tipos de acordes mais utilizados no choro, relacionados à sua função, passaremos agora às progressões dos acordes que se apresentam com mais frequência na estrutura harmônica do gênero.

Pesquisando este tema, encontramos um importante estudo de harmonia dirigido ao choro, feito por Alessandro Penezzi²². Neste estudo, em forma de

²² Penezzi (1975) – multi-instrumentista e compositor, com carreira dedicada principalmente ao choro.

No segundo modelo, o autor identifica a sequência da terceira parte do choro *Um a Zero* de Pixinguinha:

The musical notation for the third part of the choro *Um a Zero* by Pixinguinha is presented in three staves. The first staff contains measures 1-4 with chords F, F, F, D7, Gm7, C7, and C7. The second staff contains measures 5-8 with chords C7, F, F, D7, D7, and D7. The third staff contains measures 9-12 with chords Gm7, Bb, Bdim, F/C, D7, Gm7, C7, and F (C7). Roman numerals are provided below the chords: I, I, I, V/II, IIIm, V7, V7, V7, I, I, I, V/II, IIIm, V7, I.

Ex.20 – Segundo modelo de sequência harmônica (*Um a Zero* de Pixinguinha – Parte C)

Podemos citar outros choros que seguem este modelo: *Um chorinho em Aldeia* e *Um chorinho pra você* de Severino Araújo; *Segura ele* e *Descendo a serra*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Existem algumas diferenças, como retardos de dominante, e substituições de acordes, mas sempre mantendo-se as mesmas funções.

Além das características harmônicas citadas, gostaríamos de salientar a importância dos acordes invertidos na linguagem do choro. Penezzi cita um bom exemplo de condução de baixos, o tango-brasileiro *Odeon*, de Ernesto Nazareth.

The musical notation for the bass line of the tango-brasileiro *Odeon* by Ernesto Nazareth is presented in a single staff. The sequence of chords is Em, B7/F#, Em/G, E7/G#, Am, E7/B, and Am/C. The notation shows the bass line with eighth notes and rests.

Ex.21 – Condução dos baixos (*Odeon* – Ernesto Nazareth)

Apontamos mais dois exemplos de Pixinguinha:

The musical notation for the bass line of two choros by Pixinguinha is presented in two staves. The first staff shows the sequence of chords C, G7/B, Am, and E7/G#. The second staff shows the sequence of chords F, C/E, D7, and G7. The notation shows the bass line with eighth notes and rests.

Ex.22 – Condução dos baixos (*Descendo a serra*- Pixinguinha)

Ex.23 – Condução dos baixos (Ingênuo- Pixinguinha)

A prática da inversão dos acordes nos conduz para a linguagem do violão de 7 cordas, que desenvolve essas linhas linearmente. Abordaremos este tema quando analisarmos as funções dos instrumentos.

1.2.3: Melodia

Em relação à estrutura melódica do choro, notamos que a maioria das melodias do gênero são idiomáticas, ou seja, vinculam-se diretamente ao instrumento para a qual foi composta. Normalmente, as melodias são baseadas em arpejos que se relacionam às progressões harmônicas, escalas e sequências cromáticas.

Na maioria das vezes, a melodia é apresentada por um instrumento solista, podendo ser a flauta (ou outro instrumento de sopro), o bandolim ou o cavaquinho. Ordinariamente estes instrumentistas sabem ler partitura, mas notamos que uma importante qualidade entre os músicos que tocam choro é executar as músicas de cor, deste modo, não é necessário que o solista respeite exatamente o que está escrito. É comum acrescentar-se alguma improvisação realizando variações melódicas²⁵ e rítmicas durante as repetições.

Encontramos relevantes características idiomáticas do gênero nos inícios e finais das melodias. Uma típica característica das melodias de choros é começarem com uma anacruse. Encontramos três tipos fundamentais de anacruse, abaixo destacamos por ordem de maior incidência:

1) Com três semicolcheias – Esta é a fórmula mais encontrada no início das melodias do choro. O grupo de semicolcheias pode vir de um movimento escalar

²⁵ Também chamada de improvisações ornamentais ou ornamentação melódica.

ascendente ou descendente, de um cromatismo, de uma bordadura ascendente ou descendente, ou de um arpejo, mesclando salto com graus conjuntos ou com notas repetidas.

2) Com uma nota somente – Este tipo de anacruse pode ser com uma colcheia ou semicolcheia, seguida por salto ou por grau conjunto.

3) Com duas notas – Esta é a menos usual das anacruses, geralmente uma colcheia seguida por semicolcheia.

4) Anacruses atípicas – Neste grupo estão anacruses com quatro ou mais notas²⁶.

Abaixo daremos alguns exemplos do item um, anacruses com três semicolcheias:

Ex.24 – Anacruse com movimento escalar ascendente
(Saudades do Cavaquinho-Pixinguinha e Muraro)

Ex.25 – Anacruse com movimento escalar descendente
(Apanhei-te cavaquinho – Ernesto Nazareth)

Ex.26 – Anacruse com movimento cromático
(A Ginga do Mané – Jacob do Bandolim)

Ex.27 – Anacruse com movimento de bordadura
(Não me Toques – Zequinha de Abreu)

Ex.28 – Anacruse com movimento de arpejo

²⁶ Conhecidos por compassos acéfalos

(Pintinhos no Terreiro – Zequinha de Abreu)

Ex.29 – Anacruse com notas repetidas

(Brasileirinho – Waldir Azevedo)

A seguir os exemplos do item dois, anacruses com apenas uma nota, que podem ser de uma colcheia ou semicolcheia:

Ex.30 – Anacruse com uma semicolcheia (Naquele Tempo-Pixinguinha)

Ex.31 – Anacruse com uma colcheia (Pedacinhos do Céu – Waldir Azevedo)

Os exemplos referentes ao item três, anacruses com duas notas são colocados abaixo:

Ex.32 – Anacruse com duas colcheias (Proezas de Solon – Pixinguinha)

Ex.33 – Anacruse com duas colcheias (Remelexo – Jacob do Bandolim)

Em seguida, veremos alguns exemplos do item quatro, que não se enquadram nos três tipos mais comuns:

Ex.34 – Anacruse com quatro semicolcheias (A vida é um buraco – Pixinguinha)

Ex.35 – Anacruse com quatro notas (Treme-Treme – Jacob do Bandolim)

Apesar de incomuns também encontramos alguns exemplos com anacruses com mais de quatro notas:

Ex.36 – Anacruse com cinco semicolcheias (Segura Ele – Pixinguinha)

Ex.37 – Anacruse com seis semicolcheias (Vale Tudo – Jacob do Bandolim)

Outra característica marcante da melodia do choro são as finalizações dos períodos. Como uma possível herança europeia da polca, as finalizações se tornaram típicas da linguagem do gênero. As mais comuns são:

- 1) Arpejo do I grau ascendente – 1-3-5-1; ou 1-3-5-3-1; 1-3-6-5-1.
- 2) Arpejo do I grau descendente – 1-5-3-1; 1-6-5-3-1; com apoiatura-1-4#-5-3-1.
- 3) Movimento – 1-5-1 baseado na progressão tônica – dominante – tônica.

Dentro do primeiro grupo de finalizações observamos o choro *Os oito batutas* de Pixinguinha, mas podemos citar outros como: *Proezas de Solon*, *Devagar e Sempre*, *Chorei*, etc.

Ex.38 – Finalização com 1-3-5-1 (Os oito Batutas – Pixinguinha)

A seguir temos a finalização com cinco notas, com o uso do VI grau do arpejo, este é um final muito comum nos choros tradicionais.

Ex.39 – Finalização com 1-3-6-5-1 (Ele e Eu – Pixinguinha e Benedito Lacerda)

Além do exemplo acima, *Ele e eu* de Pixinguinha, podemos citar outros choros do mesmo autor com esta finalização: *Segura Ele*, *Desprezado*, *Cuidado Colega*, *Passa Tempo*, *Rir pra não Chorar*. Em outros compositores podemos citar também: *Flor Amorosa* de Callado, *Perplexo* de K-Ximbinho, *Nenê* de D. Pecci entre outros.

No segundo grupo de finalizações temos os arpejos descendentes de I grau. Esta fórmula é semelhante à vista anteriormente, mas neste caso é invertida.

Ex.40 – Finalização com 1-5-3-1 (Urubu Malandro – Louro e João de Barro)

Ex.41 – Finalização com 1-5-3-1 (Lamentos – Pixinguinha)

Ou ainda exemplos com o arpejo descendente desta forma:

Ex.42 – Finalização com 1-5-3-1 (Camundongo – Waldir Azevedo e Risadinha do Pandeiro)

Ex.43 – Finalização com 1-5-3-1 (Saxofone porque choras? – Ratinho).

Ainda no grupo descendente, temos o arpejo com VI grau, que é uma fórmula muito utilizada. Podemos citar *Sax soprano magoado* de Luís dos Santos, *Chorando*

em São Paulo de Magda Santos e Pó, *Nenê* de D.Pecci, *Segura Ele, Um a Zero e Pretencioso*, de Pixinguinha, *Espinha de bacalhau* de Severino Araújo, entre outros.

Ex.44 – Finalização com 1-6-5-3-1 (Flor Amorosa – J. Callado e Catulo da Paixão Cearense)

No item sobre arpejos descendentes, temos a variante com a quarta aumentada, como apojetura da quinta.

Ex.45 – Finalização com 1-#4-5-3-1 (Implicante – Jacob do Bandolim)

O terceiro tipo das finalizações aparece na progressão tônica – dominante – tônica. Existem várias combinações, mas geralmente são compostas por três colcheias e no formato de quarta descendente e ascendente.

Ex.46 – Finalização com 1-5-1 (Saudades do cavaquinho – Pixinguinha e Muraro)

Podemos citar também os seguintes choros com este final: *Ah! Cavaquinho* de Erothides de Campos; *Urubatã, Generoso e Os Cinco Companheiros* de Pixinguinha; *Não me toques e Pintinhos no terreiro* de Zequinha de Abreu; *O Pobre Vive de Teimoso* de Donga, entre outros.

Além da importância das aberturas e finalizações nas melodias do choro, destacamos outras características essenciais da estrutura melódica como um todo, presentes no corpo do tema. Analisando o repertório tradicional, percebemos que a construção da melodia, muitas vezes, é baseada em materiais específicos, como exemplificaremos a seguir:

- 1) Arpejos – Muitos choros utilizam os arpejos como material principal na construção melódica (ou de parte dela).

Ex.47 – Melodia baseada em arpejos (Bem te vi Atrevido – Lina Pesce)

Ex.48 – Melodia baseada em arpejos (Camundongo – W. Azevedo)

- 2) Escalas – Neste caso observamos choros em que a melodia é composta por graus conjuntos, ou seja, trechos de escala.

Ex.49 – Melodia baseada em escalas (Lamentos – Pixinguinha)

Ex.50 – Melodia baseada em escalas (Descendo a serra – Pixinguinha)

- 3) Notas repetidas – Alguns choros apresentam desenhos com esta marcante característica, por exemplo:

Ex.51 – Melodia baseada em notas repetidas (Odeon – Ernesto Nazareth)

Ex.52 – Melodia baseada em notas repetidas (Bicho carpinteiro – A. Real)

- 4) Cromatismos – Notamos em diversos choros motivos melódicos que utilizam o recurso das notas cromáticas.

Ex.53 – Melodia baseada em cromatismo (Expressinho – Carolina C. de Menezes)

Ex.54 – Melodia baseada em cromatismo (Carioquinha – W. Azevedo)

- 5) Intervalos grandes – Mostramos a seguir melodias que são baseadas em intervalos grandes, ou seja, maiores ou iguais a uma quinta, tanto ascendentes quanto descendentes:

Ex.55 – Melodia baseada em saltos (Odeon – Ernesto Nazareth)

Ex.56 – Melodia baseada em saltos (Cuidado, colega – Pixinguinha)

- 6) Ornamentos – As melodias do choro frequentemente apresentam ornamentos. Apresentamos a seguir alguns exemplos desta característica:

Ex.57 – Melodia baseada em ornamentos (Naquele Tempo – Pixinguinha)

Ex.58 – Melodia baseada em ornamentos (Urubatã – Pixinguinha)

- 7) Materiais idiomáticos – Alguns choros indicam claramente que a melodia se relaciona ao instrumento para a qual foi composta²⁷, quase sempre o do autor. Podemos ouvir nestes choros frases típicas que fazem parte do que podemos chamar do corpo do instrumento, associadas a sua construção.

Ex.59 – Melodia com caráter Idiomático “piano” (Batuque – Ernesto Nazareth)

Esta obra de Ernesto Nazareth, assim como várias outras que compôs, tem forte caráter “pianístico”. O autor usa frases com uma nota base, inferior ou superior, que são de fácil execução para o piano, pois deixam a posição da mão quase estática, sem necessidade de mudanças de dedilhado.

²⁷ É comum encontramos no repertório do choro várias músicas com nomes referentes aos instrumentos nos quais, ou para os quais, foram compostos. Por exemplo: *Saudade do Cavaquinho*, *Soprano na Gafieira*, *Sax soprano magoado*, *Ah! Cavaquinho*, *Cavaquinho Seresteiro*, *Trombone atrevido*, *Apanhei-te Cavaquinho* entre outros.

Ex.62 – Melodia com caráter Idiomático “Saxofone” (Saxofone porque choras? – Ratinho).

Pixinguinha, em seu choro *Gorgeando*, sugere por meio dos trinados, o canto dos pássaros, referência à flauta:

Ex.63 – Melodia com caráter Idiomático “Flauta”(Gorgeando Pixinguinha)

1.2.4: Ritmo

Tratando-se do aspecto rítmico, veremos aqui os padrões que envolvem a melodia, ou seja, a divisão rítmica que o tema nos mostra. Posteriormente avaliaremos os aspectos rítmicos que envolvem o grupo, ou seja, as “levadas” dos instrumentos de percussão (pandeiro, bateria, etc.) e dos instrumentos harmônicos (violões, cavaquinho, bandolim).

As principais células rítmicas utilizadas nas melodias do choro são:

Ex.64 – Principais células rítmicas do choro

Os choros são tradicionalmente escritos em compasso binário, e os ritmos das melodias são baseados nestas células²⁸ e suas permutações, assim como pausas e ligaduras entre elas. O primeiro grupo é o das semicolcheias, pois grande parte dos choros possuem melodias quase inteiramente formadas por elas, como por exemplo:

²⁸ O aparecimento isolado de qualquer destas células não é de fato uma característica, porém, quando apresentadas de modo sequencial e usadas repetidas vezes torna-se um padrão rítmico típico.

Ex. 65 – Melodia baseada em semicolcheias (Brasileirinho – W. Azevedo).

Ex. 66 – Melodia baseada em semicolcheias (Camundongo – W. Azevedo).

Vale observar nesse caso, a idiomatidade dessas melodias compostas por Waldir de Azevedo. O autor se vale da técnica específica do cavaquinho, que tem como característica o fraseado veloz e contínuo, sem espaço para as respirações, importantes nas melodias pensadas para instrumentos de sopro.

É evidente que a maioria das composições são formadas por uma mescla de várias células rítmicas. A seguir, observaremos algumas destas combinações. Variantes com o uso de semínimas ligadas a grupo de semicolcheias também são usuais:

Ex. 67 – Melodia baseada na mistura de células (Sururu na cidade – Zequinha de Abreu).

Ex. 68 – Melodia baseada na mistura de células (Chorei – Pixinguinha).

A outra célula que estudaremos é a chamada síncope característica ou brasileira. Para entender melhor sua constituição iremos recorrer a Sandroni (2001),

que estudou detalhadamente em seu livro *Feitiço Decente* o que denominou “paradigma do *tresillo*”.²⁹

Tresillo é o nome dado pelos musicólogos cubanos à fórmula rítmica típica na música de seu país, que pode ser representado na notação musical ocidental da seguinte maneira:

Ex.69- *Tresillo* na notação musical ocidental

Este ciclo de 8 pulsações (3+3+2), comporta 3 tipos de articulações, por isso denominado *tresillo*. Este padrão é encontrado em vários países das Américas, inclusive em gêneros brasileiros. Possui algumas variações, a mais importante delas é:

Ex.70- Variação do *Tresillo*

Esta variante ficou conhecida por “síncope característica”, nome dado por Mario de Andrade e consagrado pelo uso. Esta síncope nada mais é que o *tresillo* com grupos ternários subdivididos 1+2. No compasso 2/4 escreve-se assim:

Ex.71 Síncope característica

Se subdividirmos 2+1, teremos:

Ex.72- Variação do *Tresillo* (2+1)

Ritmo muito usado em padrões de cavaquinho do começo do século XX.

²⁹ Apesar de não ser uma teoria consensual, decidimos utilizá-la como ilustração das diversas variações rítmicas abarcadas pelo choro.

Se subdividirmos o segundo grupo ternário, teremos como resultado a fórmula conhecida como “ritmo de habanera”³⁰, muito difundido no final do XIX, começo do XX.

Ex.73- Ritmo da habanera

Sandroni denomina estas variações como “paradigma do tresillo”, “aplicando a lógica da imparidade rítmica a figuras rítmicas que habitualmente são encaradas pela lógica binária do compasso.”(p.30)

Essas considerações são importantes para dirimir dúvidas sobre controvérsias a respeito do ritmo na música brasileira. Sandroni complementa:

Essas imagens também se expressam nos nomes de certos gêneros de música, que eram tão intercambiáveis quanto as fórmulas de acompanhamento. Assim, veremos que lundu, polca-lundu, cateretê, fado, chula, tango, habanera, maxixe e todas combinações destes nomes, embora em outros contextos possam ter denominações 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 “requerbrados mestiços”. (p.31)

Este paradigma será contraposto, por volta de 1930, ao “paradigma do Estácio”³¹, “cedendo lugar ao samba como música popular por excelência”.(idem, *ibidem*, p.32)

Seguindo com as características rítmicas, observamos melodias com preponderância da síncope:

Ex.74 – Melodia baseada na síncope característica (Proezas de Solon – Pixinguinha).

³⁰ Esta fórmula também era associada ao tango até o início do Séc.XX.

³¹ Esse novo modelo, que caracterizou o chamado samba carioca, possui um ciclo rítmico subdividido em 16 semicolcheias, e não mais em 8, como no paradigma anterior. Nesse caso, o ciclo se completa a cada 2 compassos.

Ex. 75 – Melodia baseada na síncope característica (André de sapato novo – André V. Corrêa).

Outra característica rítmica marcante nas melodias de choro são as células com colcheias pontuadas e semicolcheias alternando com as síncopes, às vezes, com ligaduras:

Ex. 76 – Melodia baseada na mistura de células (Bons Tempos – M'Agostino).

Ex. 77 – Melodia baseada na mistura de células (Sargento Baptista – L. Americano).

A célula da colcheia pontuada é muito comum nos tangos brasileiros, gênero próximo ao choro, que possui características muito parecidas³².

Ex. 78 – Melodia baseada em células de colcheia pontuada (Odeon – E. Nazareth).

Ex. 79 – Melodia baseada em células de colcheia pontuada (Matuto – E. Nazareth).

³² Ver p.6 - 7

Numa composição denominada por Pixinguinha de “Polca-choro”, apresenta-se o uso frequente de uma célula característica da polca e que foi basicamente incorporada ao choro:

Ex.80 – Melodia baseada em células rítmicas da polca (Ele e eu – Pixinguinha)

Dentre as células que começam com pausa no tempo forte, temos os exemplos a seguir:

Ex.81 – Melodia baseada em células acéfalas (Diplomata-Pixinguinha).

Ex.82 – Melodia baseada em células acéfalas (Os oito batutas – Pixinguinha).

Ex.83 – Melodia baseada em células acéfalas (Urubatã – Pixinguinha).

Não é frequente encontrarmos a célula , mas ela aparece, como neste choro de Jacob, mesclada com outras, neste caso, a melodia encontra sua acentuação a cada três figuras rítmicas, “atravessando” a métrica que foi proposta na fórmula de compasso³³:

³³ Também chamado de hemíola: [...] a proporção de 3:2. No moderno sistema métrico, significa a articulação de dois compassos em tempo ternário, como se fosse três compassos em ritmo binário. (ver Grove, p.423)

Ex.84 – Melodia baseada em (Assanhado-Parte B – Jacob do Bandolim).

Ou ainda neste de Severino Araújo:

Ex.85 – Melodia baseada em (Nivaldo no choro – Severino Araújo).

Pixinguinha também utiliza esta célula em um de seus choros mais conhecidos, neste caso, seu uso favorece o espírito ligeiro do tema.

Ex.86 – Melodia baseada em (Segura ele – Pixinguinha).

Ou mesmo na terceira parte, alternando com a célula :

Ex.87 – Melodia baseada em (Segura ele – Pixinguinha).

Até aqui nos detivemos nos exemplos das células que aparecem com mais frequência nos choros tradicionais. Além destas, observamos outros ritmos, porém, com menos constância. É o caso daqueles compostos por tercinas ou sextinas, principalmente nos choros lentos:

Ex.88 – Ritmos diferenciados (Nosso Romance – Jacob do Bandolim).

Ex.89 – Ritmos diferenciados (Naquele Tempo – Pixinguinha).

Ex.90 – Ritmos diferenciados (Saudades de Queluz--Lirio Panicalli).

Ex.91 – Ritmos diferenciados (Não está com tudo – L. Americano).

Ex.92 – Ritmos diferenciados (Só pra mim – Pixinguinha).

Numa composição de Jacob do Bandolim, notamos a utilização de várias células compostas por fusas e também por tercinas; neste caso, o choro está em andamento lento e estes ritmos ornamentam a melodia, oferecendo maior fluência na interpretação.

Ex.93 – Ritmos diferenciados (Falta-me você – Jacob do Bandolim).

Segundo Almeida (1999, p.140-141), nos choros em andamento rápido, a utilização de tercinas, além de refletir liberdade de interpretação, expressa também um caráter virtuosístico e improvisatório; já nos choros lentos trazem expressividade à linha do baixo.

Em um dos seus choros mais famosos, *Espinha de bacalhau*, considerado um paradigma de dificuldade técnica para os instrumentistas de sopro, Severino Araújo utiliza fusas e tercinas enfatizando o caráter virtuosístico da peça:

Ex.94 – Ritmos diferenciados (*Espinha de Bacalhau* – Severino Araújo).

Até aqui, analisamos separadamente as características formais, harmônicas, melódicas e rítmicas. Entendemos que esta separação, muitas vezes, torna-se inadequada e limitadora para a compreensão da totalidade e que também todos estes parâmetros se relacionam e se influenciam mutuamente, portanto, esta divisão tem somente um caráter didático.

Para completarmos a caracterização do gênero, abordaremos a seguir, um tópico referente à performance, examinando as funções dos instrumentos nos grupos, suas peculiaridades e qualidades e, ainda, o procedimento da improvisação adotado no que denominamos choro tradicional.

1.2.5: Performance e Improvisação

O exame da performance nos mostra uma série de elementos de difícil descrição, e de certo modo, complexos para serem definidos. Contudo, não podemos deixar de notar que eles exercem um papel determinante. Rafael dos Santos (2002, p.5) explica a importância deste aspecto como identificador do gênero:

Os elementos musicais característicos do choro (gênero) são, no seu aspecto estrutural de natureza melódica, harmônica e rítmica, sendo que, num conjunto típico de choro eles estão distribuídos entre os seus diferentes instrumentos. Tais elementos estruturais, entretanto, não são originais nem exclusivos do choro, e sua simples ocorrência não é suficiente para defini-lo como tal. Existe ainda um aspecto importante, que é a maneira como ele deve ser executado (estilo), e que está relacionada com práticas interpretativas específicas da música popular, tais como uma sonoridade leve que permita manter a textura transparente, realização do ritmo de forma relaxada em relação ao pulso, uma articulação que enfatiza a síncope, e formas de frasear sem exageros de dinâmica.

Nesta parte, examinaremos as funções dos instrumentos nos grupos, entendendo que deste modo, as análises dos parâmetros musicais serão melhor compreendidas. A importância da formação instrumental e junto a ela, da função dos instrumentos do grupo, tornaram-se elemento chave da textura e do timbre dos grupos tradicionais.

Nos primórdios das gravações do choro, ainda na era mecânica³⁴, os principais conjuntos musicais utilizados eram as bandas militares ou civis. A problemática da captação do som desta época motivou esta formação, isso porque os instrumentos de sopro possuíam uma sonoridade mais potente que a dos instrumentos de corda. Com o advento da gravação elétrica em 1927, ampliou-se a capacidade de captação dos sons, possibilitando a utilização dos instrumentos de cordas do regional. Apesar destes instrumentos só terem sido utilizados em gravação depois da era mecânica, eles representavam grande parte dos conjuntos de choro. Ainda em relação à formação dos grupos, existiu uma transição do que era denominado “terno”, grupo formado por violão, cavaquinho e um instrumento melódico, para outro tipo, este com o acréscimo do pandeiro e do violão de 7 cordas, que ficou conhecido pelo nome de “regional”. Com o surgimento do rádio na década de 20, os grupos de choro além de tocarem música instrumental, começaram também a acompanhar cantores, tanto nas gravações de discos como nas próprias rádios.

Existem quatro funções básicas dos instrumentos de um grupo típico, são elas:

1) A Melodia

Na maioria das vezes é tocada por um instrumento de sopro, um cavaquinho ou bandolim. O solista apresenta a melodia na forma inteira (AABBACCA), podendo interpretá-la valendo-se de variações melódicas e ornamentações, principalmente nas repetições das seções.

Esta função já foi extensamente analisada anteriormente, nas características melódicas.

³⁴ A gravação mecânica iniciou-se no Brasil em 1902 por Fred Figner na Casa Edison, somente em 1927 as gravações passaram a ser elétricas.

2) O Centro

Essa função é feita geralmente por instrumentos de cordas: os violões e cavaquinho, executando a harmonia.

O cavaquinho pode também tocar a melodia, mas se estiver nesta função harmônica executa os acordes em células rítmicas nos contratempos ou síncopes. As articulações são bem acentuadas e percussivas, como podemos observar no exemplo a seguir:

Ex.95 – Padrão rítmico típico do cavaquinho³⁵

Os violões que fazem o centro, tocam os acordes em bloco ou arpejados, em ritmos mais simples que os do cavaquinho, ou seja, um acompanhamento mais constante, menos sincopado. Estas figuras dos violões são executadas com várias técnicas de articulação, incluindo-se ou omitindo-se cordas soltas para variar a sustentação do acorde; ou mesmo, com as notas graves ligadas pela mão esquerda, combinadas com articulações das notas mais agudas com a mão direita. (Isenhour e Garcia 2005,p.6)

Carrilho explana alguns padrões rítmicos do violão³⁶:

³⁵ Isenhour/Garcia (2005, p.5)

³⁶ Apostila Geral de Repertório do IV Festival Nacional de Choro:RJ, 2008. Nos ritmos abaixo as letras indicam os dedos utilizados nas “batidas”: Indicador – i, Médio – m, Anular – a.

Ex.96 – Padrões rítmicos do violão

3. O Baixo

A função do baixo dentro dos grupos tradicionais é feita quase que exclusivamente pelo violão de sete cordas. Este violão é bem diferente do violão comum, tanto na estrutura como na sonoridade. A primeira diferença é que ele possui cordas de aço e a outra é a sua sétima corda: que é afinada em Dó, uma terça maior abaixo da corda mais grave do violão comum, que é Mi. Esta corda é muitas vezes tocada com dedeira no polegar, produzindo um volume mais intenso, característica do instrumento. Recentemente, passaram-se a utilizar cordas de náilon, empregando técnica e sonoridade semelhantes ao do violão clássico³⁷.

O violão de sete cordas desenha o caminho harmônico valendo-se de um fraseado melódico que encadeia os acordes. Esta maneira de conduzir a harmonia ficou conhecida pelo nome de “baixaria”. O musicólogo Bruno Kiefer (1983, p. 15 e 23 *apud* Carvalho 2006, p.74) esclarece:

O baixo contrapontístico e melódico, ou como classifica o baixo cantante, tão característico do choro, foi e é amplamente utilizado no maxixe e no samba. Funcionando como uma segunda melodia, a linha de baixo do choro, além de dialogar com a melodia principal define a harmonia conectando os acordes. É um

³⁷ O violão de 7 cordas possui, hoje, duas escolas bem definidas. A primeira e mais tradicional segue o padrão de técnica e sonoridade desenvolvido pelo mestre Dino, usando cordas de aço, a segunda, mais recente, utiliza cordas de náilon e tem técnica e sonoridade mais próximas do violão clássico. (<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/mauriciocarvalho-violao7cordas.htm>.)

tipo de linha muito ornamentada, com grande quantidade de notas, fazendo uso constante de semicolcheias e de tercinas, executada entre o C3 e o C1, e por isso soando bem em instrumentos que, como o violão e o bombardino, possuem nos registros médio-graves a sua melhor sonoridade. Este tipo de linha ficou conhecido como “baixaria do choro”, ou apenas “baixaria”.

Nem sempre esta função foi exercida pelo violão de sete cordas. Maurício Carrilho comenta em seu artigo³⁸:

Antes do aparecimento do violão de sete cordas, as funções de harmonização, condução rítmica e contracanto eram divididas entre os violões de seis dos conjuntos regionais. Portanto a linguagem usada pelos violonistas de 7 cordas, antes da popularização deste instrumento, já era desenvolvida pelos violonistas de 6. Ouvindo as gravações do regional de Benedito Lacerda, com Dino e Meira nos violões de 6, percebemos que os dois participam das funções de base rítmico-harmônica e tocam frases de contracanto.

Podemos dizer, que estas conduções denominadas “baixaria”, tão características do choro, aparecem em algumas composições como frases obrigatórias, criadas originalmente pelo próprio autor, ou ainda consagradas pelas gravações ou arranjos, porém, existem também as frases improvisadas, iniciando ou finalizando as partes, preparando as modulações, ou ainda, nas pausas da melodia. Para o perfeito domínio técnico dessas frases, é de suma importância o conhecimento da harmonia e da rítmica própria do gênero.

Segundo Penezzi³⁹, a baixaria, na sua construção, pode ser dividida em escalar (diatônica, cromática, simétrica, alterada, modos), arpejada, mista (escalar e arpejada) ou florida (apojaturas, antecipações, notas de passagem, bordaduras, escapadas).

A seguir apresentamos alguns exemplos de baixaria:

1) Escalar:

³⁸ Em <http://bando.do.chorao.free.fr/articles/pdf/BR-Violao-de-7-cordas-MCarrilho.pdf>

³⁹ Os exemplos foram tirados da apostila de A. Penezzi (N.E.) já citada anteriormente.

Ex.97 – Padrões de baixaria – escalas

2) Arpejada:

Ex.98 – Padrões de baixaria – arpejos

3) Mista:

Ex.99 – Padrões de baixaria – mista

4) Florida:

Ex.100 – Padrões de baixaria – florida

Dentre os principais nomes que fizeram a escola do violão de sete cordas no Brasil podemos citar: Tute, China (irmão mais velho de Pixinguinha), Dino Sete Cordas (Horondino José da Silva), Rafael Rabelo, e mais recentemente, Luis Otávio Braga, Yamandú Costa, Luizinho 7 cordas, Zé barbeiro, entre outros.

A título de ilustração, colocaremos abaixo um trecho de uma transcrição de uma gravação de Dino Sete Cordas executando o choro *Cinco Companheiros* de Pixinguinha, encontrada na dissertação de Pellegrini (2005, p.93):

Melodia

Violão de 7 cordas

6

11

Dm A C° G C7

F Dm A E A C7 F A7

D7(b9) Gm G#° A7 Dm F Bb A7 Dm

Ex.101 – Transcrição da linha do violão de sete cordas para o choro *Cinco Companheiros* de Pixinguinha

4) O ritmo

A condução rítmica do choro, ou também a chamada “levada”, é geralmente realizada pelo pandeiro, ainda que possam existir outros instrumentos de percussão dentro do chamado regional. Ele foi adicionado no início do século XX, e passou a ser o mais utilizado pelos grupos. O pandeiro passou a fazer parte dos grupos de choro por meio de Jacó Palmieri, pandeirista do grupo *Oito Batutas*, formado por Pixinguinha em 1919. Este foi o primeiro grupo de que se tem notícia a utilizar o pandeiro.

O pandeiro, como todos instrumentos de percussão de altura indeterminada, apresenta problemas relacionados à sua notação. Muitas vezes, a escrita se limita à indicação rítmica, mostrando-se ineficiente na medida em que é incapaz de traduzir graficamente os diferentes timbres dos instrumentos de percussão. Há uma falta de sistematização das escritas para a percussão, normalmente são desconsideradas as frequências (grave/agudo), os tipos de ataque e os timbres. Uma tentativa de desenvolvimento dessa escrita foi apresentada pelo percussionista Luis Almeida D’Anunciação, também conhecido pelo nome de Pinduca. Este método tenta representar o som de altura indeterminada por meio das propriedades de articulação. Diferenciando-as, por exemplo, quando o som é feito com o polegar, com a ponta dos dedos, a base da mão ou então a palma.

Podemos exemplificar a batida básica do pandeiro usando duas linhas: na superior escreve-se a linha das platinelas (som de metal), na inferior a linha da batida na pele abafada (som mais agudo), e no espaço abaixo dessas linhas, a batida na pele solta (som mais grave).

Transcreveremos abaixo as principais batidas do pandeiro utilizadas no choro:

Ex.102-Batidas do pandeiro

Essa tendência atual de se grafar de uma maneira mais clara a percussão é visível, mas, ainda é pouco utilizada. É muito difícil, na prática dos grupos de choros, encontrarmos uma partitura para o pandeiro, geralmente o instrumentista tem que ser capaz de acompanhar a música sabendo antecipadamente sua métrica, repetições, breques, e assim por diante. As “levadas” ou as células usadas para fazer o ritmo são praticamente a das semicolcheias. Elas são a base rítmica, a partir dela, acontecem as acentuações e as articulações que se consolidaram com o tempo.

Depois de analisar a função dos instrumentos no grupo, passaremos ao aspecto improvisação, que faz parte da performance. Sabemos que, dentro do choro tradicional, a improvisação sempre aconteceu como uma variação melódica do tema. Na estrutura formal do choro não há um momento específico para a improvisação como acontece, por exemplo, no jazz, no qual é parte intrínseca da estrutura.

Gostaríamos de ressaltar que, apesar de várias pesquisas feitas sobre o choro exaltarem a improvisação como elemento essencial do gênero, raramente ouvimos gravações com improvisações. Franceschi (2000, p. 138), afirma que:

O que se escreveu, mitificando a criatividade de interpretação do choro, não está registrado nas gravações, nem da primeira e nem de boa parte da segunda década do século XX. Talvez razões comerciais não permitissem arriscar as ceras com possíveis erros ou com questionamentos nas execuções; ou, até mesmo, por disciplina, os músicos fossem obrigados a executar o que estava na pauta, sem se permitirem qualquer improviso. O que está gravado, salvo raras exceções, é repetitivo e sem nenhuma criatividade de interpretação, apesar de sua indiscutível qualidade musical. As primeiras manifestações de que algo novo estava ocorrendo, em interpretação, foram dadas pelo Choro Carioca, em 1914. Mas só em 1919, nas primeiras gravações individuais de Pixinguinha é que vemos despontar o que sempre se louvou como interpretação criativa do choro, desde as últimas décadas do séc. XIX e nas duas primeiras do século XX, mas que em disco ninguém ouvira.

Mesmo com as gravações que o autor cita, o que se ouve claramente são, variações da melodia, alterações rítmicas, de articulações e sutilezas de interpretação, que dão o chamado “molho” do choro.

Os primeiros passos para uma maior importância do improviso aconteceram com as gravações de Pixinguinha e Benedito Lacerda em 1947, nas quais Pixinguinha improvisava sobre a harmonia, criando linhas melódicas paralelas à melodia. Seu improviso ocorria ao mesmo tempo em que a melodia era executada pela flauta; estas linhas executadas por Pixinguinha foram denominadas por alguns escritores de “contrapontos” ou “contracantos. A linguagem utilizada por ele derivava das linhas dos violões de sete cordas, ou mesmo dos instrumentos graves de sopro das bandas do começo do século. Ele inaugurou um novo modo de se improvisar, transpondo estas conduções harmônicas para o instrumento de sopro. Abaixo um exemplo das linhas de contracanto de Pixinguinha⁴⁰:

⁴⁰ Cd anexo- *Fx.01*.

1 x 0

Contraponto de Pixinguinha

Ex.103 – Contraponto de 1x0 de Pixinguinha (Parte A)

O número colocado abaixo de cada nota refere-se ao intervalo que essa nota faz com o acorde relacionado a ela. Analisamos apenas as notas presentes no tempo forte, e as mais importantes na definição do acorde: 1 para as fundamentais, 3 para as terças e 7 para as sétimas. As quintas não são enumeradas por não serem definidoras dos acordes. Vale ressaltar que as antecipações dos tempos fortes serão consideradas.

Pixinguinha gravou vários choros com Benedito Lacerda, sempre executando os contracantos ao sax tenor. O autor utiliza praticamente em todos os tempos fortes notas essenciais para a identificação do acorde, ou seja, fundamentais, terças e sétimas. Ele projeta plenamente a identidade harmônica de cada acorde através da melodia, definindo os tipos de acorde na medida em que eles aparecem dentro do tema, caracterizando uma improvisação também chamada de “vertical”. Para ilustrar esta abordagem de improvisação, daremos mais um exemplo⁴¹:

⁴¹ Cd anexo- Fx.02

6

11

14

Ex.104 – Contraponto de Pagão – Pixinguinha (Parte A)

Outro importante nome do choro, lembrado por suas improvisações, é Jacob do Bandolim. Ouvindo suas gravações, identificamos muitas vezes, grande virtuosidade e liberdade de variações melódicas e rítmicas, porém, suas improvisações, na maioria das vezes, são variações da melodia e alterações rítmicas.

Dentre as gravações ouvidas, nos chamou a atenção uma faixa do CD *Jacob In memoriam*⁴², neste caso, após a execução do tema inteiro, e uma plateia entusiasmada, Jacob continua a música, desta vez com uma maior liberdade na

⁴² CD 100129 – 1993 – BMG/RCA. Cd anexo- Fx. 03

improvisação. Transcreveremos alguns trechos desta gravação como exemplo da criatividade de Jacob, e da improvisação típica do choro tradicional. O choro tratado aqui é *Noites Cariocas*, uma das composições mais tocadas de Jacob, e também do repertório tradicional. É composto somente por duas partes, com a seguinte estrutura formal: ABABA.⁴³ As variações melódicas ocorrem praticamente do começo ao fim da execução do choro, mas os exemplos mais interessantes, no que diz respeito à criação de frases independentes da melodia, acontecem sempre na parte B da música. Os primeiros três exemplos são do bandolim de Jacob, o último é do violão de 7 cordas, provavelmente tocado por Dino Sete Cordas⁴⁴.

Ex.105 – Início do tema B (1.54)

Ex.106 – 17º comp. do tema B (2.13)

Ex.107 – 13º comp. do tema B (3.23)

⁴³ As partes não possuem repetições integrais, porém observamos a parte A com 32 compassos, divididos em 16 + 16 (A e A'). Na parte B idem.

⁴⁴ Normalmente Jacob se apresentava com o conjunto *Época de Ouro*, onde Dino tocava o violão, porém, neste caso não encontramos a ficha técnica.

Ex.108 – 17º comp. do tema B (6.39) – Violão de 7 cordas

Analizamos até aqui, o que vimos de mais relevante relacionado à improvisação no choro tradicional: os contracantos de Pixinguinha e as variações melódicas do grupo de Jacob do bandolim. Devemos ressaltar que só mais recentemente é que podemos ouvir gravações que utilizam a improvisação nos moldes similares ao do jazz, ou seja, executada num momento especial dedicado à ela, e não mais associada à melodia, trataremos deste assunto no capítulo dedicado ao choro contemporâneo.

Em suma, apresentamos as principais características do choro, estabelecidas nas primeiras décadas do século XX, tanto em relação à estrutura musical quanto à performance dos grupos. Com essa análise, produzimos um amplo painel dos aspectos que envolvem o gênero tradicional. A partir deste quadro, poderemos identificar as posteriores expansões de seu território e as tênues fronteiras que envolvem o gênero atualmente.

CAPÍTULO 2 –A SEMENTE DA TRANSFORMAÇÃO

Na década de 1970 o choro passou por acontecimentos notadamente importantes, em um período também conhecido como “renascimento” ou “revitalização” do gênero. Estas expressões procuraram explicar o que ocorreu nesta ocasião, apesar do termo nunca ter sido um consenso. Para alguns estes anos foram promissores e benéficos, enquanto para outros, não significou exatamente um período muito favorável, como será discutido adiante. De fato, o termo renascimento sugere que o choro estava morto; mas, em realidade, apenas passava por uma fase com pouca visibilidade na mídia.

Este período durou poucos anos, aproximadamente de 1974 a 1979. Nesta época, havia uma preocupação dos jornalistas, críticos e músicos em relação à crescente influência da música norte-americana e de uma aparente falta de interesse pela música brasileira. As principais questões discutidas giravam em torno do resgate de um gênero musical que acreditava-se estar desaparecendo, restrito ao passado, à preservação da tradição e à autenticidade. As gravações de choro consolidadas nas décadas anteriores, e consagradas até meados dos anos 50, eram consideradas como representantes desta tradição. A corrente tradicionalista acreditava que o choro era o gênero genuinamente brasileiro, e que deveria ser preservado como expressão da identidade musical brasileira, em contraposição, principalmente, às influências do jazz, do pop e do rock.

O acontecimento que inaugurou esta revitalização foi o show realizado em 1974, chamado *Sarau*, apresentado por Paulinho da Viola e o conjunto Época de Ouro⁴⁵. Entre os grupos que se apresentaram, podemos citar: Galo Preto, Os Carioquinhos e a Camerata Carioca, de Radamés Gnattali, entre outros. O principal objetivo deste encontro era apresentar o choro carioca aos jovens, e teve como produtor e idealizador o jornalista e crítico musical Sergio Cabral, figura ligada à questão da preservação e divulgação da música popular brasileira.

Neste momento inicial, a TV Cultura criou um programa chamado “O *Choro das Sextas-Feiras*”, no qual diferentes intérpretes se apresentavam semanalmente

⁴⁵ Época de Ouro é um conjunto regional de choro fundado por Jacob do Bandolim em 1964, que teve grande importância no movimento de resistência do choro na década de 1960. Após a morte de Jacob, em 1969, o grupo se dissolveu, reunindo-se novamente para este evento, agora com Déo Rian como bandolinista.

para tocar choro⁴⁶. Estes programas fizeram com que o gênero ganhasse espaço na mídia mais importante para o público da época, a televisão, conquistando um público expressivo e maior espaço para o choro.

Havia no final dos anos 70, vários grupos de choro formados especialmente por jovens. Podemos citar alguns deles: *Os Carioquinhas*, *Galo preto*, *Choro Roxo*, *Cinco Companheiros*, *Levanta Poeira*, *Anjos da Madrugada*, *Éramos Felizes* e *Fina Flor do Samba*. Uma grande revelação destes grupos foi o violonista Raphael Rabello, que na época tinha apenas 14 anos de idade, como também, Maurício Carrilho, Henrique Cazes, Luiz Otávio Braga, entre outros. Esta geração de jovens músicos interessados pelo choro foi uma das marcas deste período, considerados impulsionadores deste movimento, porém, dos grupos novos que surgiram, somente *Os Carioquinhas* e o *Galo Preto* gravaram discos. Segundo Cazes⁴⁷, os outros grupos demoraram a amadurecer e perderam as oportunidades do momento.

O espaço natural de socialização do choro sempre foi a “roda”, tanto entre os músicos que atuavam, quanto com o público. Esta foi, e ainda é, um elemento de identificação do gênero, e um ambiente propício para observarmos o contexto da prática musical e as relações sociais entre os membros que fazem parte dela.

Observando esta questão, vemos que na década de 70 várias rodas se estabeleceram e atraíram ouvintes e músicos, em especial a roda de um bar no Rio de Janeiro, no bairro da Penha, o *Sovaco de Cobra*. Neste lugar se reuniam, aos sábados à tarde, grandes talentos do choro, da velha à nova guarda. Era considerado um templo do gênero, e suas reuniões contavam com nomes importantes como: Paulo Moura, Abel Ferreira, Altamiro Carrilho, músicos do Época de Ouro. Também participavam os instrumentistas que estavam começando suas carreiras, e faziam parte dos novos grupos.

A abertura de clubes do choro também foram acontecimentos relevantes da época. Estes clubes tinham como função ser mais um instrumento de divulgação e de defesa da música popular brasileira, especificamente do choro, contra a invasão das músicas estrangeiras de modo geral. Os clubes promoviam shows, festivais, reuniões, rodas de choro, e até aulas. O primeiro a ser fundado foi o *Clube do Choro*

46) Estes programas foram ao ar de outubro de 1974 a janeiro de 1976, em rede nacional. Souza (2009, p.32-33).

47 <http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/chorinho-passado--presente-e-futuro>.

do Rio de Janeiro, em 1975, estimulado pelo sucesso do show *Sarau* no ano anterior. Seus fundadores foram Sérgio Cabral, Mozart de Araújo, os músicos Paulinho da Viola, Juarez Barroso Copinha, Abel Ferreira, Altamiro Carrilho, César Faria, entre outros. O clube promovia espetáculos, tanto com chorões tradicionais, como com os grupos recém-formados. Em 1976, foi criado o *Clube do Choro* de Brasília cujo principal nome foi o de Waldir de Azevedo. Em Recife, Canhoto da Paraíba foi um dos fundadores. Em 1977 criam-se os de São Paulo e Salvador.

Outros dois eventos marcantes desse momento aconteceram em 1976 e 1977⁴⁸. Um no Rio de Janeiro, na sala Cecília Meirelles, onde um grande público se aglomerou para ouvir Abel Ferreira, Luperce Miranda, Joel Nascimento, Déo Rian, Os Carioquinhos, Paulo Moura e o conjunto de Radamés Gnattali. Em São Paulo, no coreto do Jardim da Luz, “quase três mil pessoas cantaram e dançaram ao som da flauta de Altamiro Carrilho e da voz de Ademilde Fonseca, a rainha do Chorinho” (Autran 2005, p.79). Estes concertos são considerados exemplos do vigor do choro na época, e de um crescente interesse da indústria cultural pelo gênero.

Tendo em vista todos os fatos ocorridos nestes anos, a indústria dos discos não poderia ficar alheia ante aos possíveis sucessos comerciais. Além das gravadoras particulares, as gravações de choro deste período foram produzidas muitas vezes por investimentos governamentais. Alguns discos foram patrocinados por instituições como MIS, FUNARTE, outras por selos nacionais (Eldorado, Copacabana, Continental) ou multinacionais (RCA, CBS, Warner).

A indústria fonográfica se valeu deste momento de efervescência, em que o mercado carecia de produtos e que o consumo, e o público, eram crescentes. Aliado a uma forte queda na vendagem das gravações de samba, em 1977, as gravadoras começaram a regravar os discos de choro, como também gravar os shows e festivais ao vivo - o que para elas se tornava um produto barato e lucrativo, porém de qualidade questionável.

Esta febre do chorinho lançou muitas vezes discos mal gravados, cheios de antologias e regravações, e foram poucos os gravados em estúdio e que ressaltavam um artista somente. Em artigo publicado no jornal Estado do Paraná em 1977 (p.26), Aramis Millarch revela sua preocupação:

⁴⁸ Comemoração do centenário de nascimento do choro.

E o interesse, por enquanto, é crescente. Um dos maiores perigos que alguns vêm na massificação do choro seria a repetição daquilo que acabou prejudicando o samba em seu boom comercial há 4 anos: a queda da qualidade, aparecendo o "sambão-jóia". O argumento tranquilizador é que o choro requer muito mais sensibilidade e técnica, tanto de quem toca como de quem ouve. Ou seja, é difícil aparecer um Benito Di Paula no choro. Em compensação, as gravadoras estão esvaziando seus baús, relançando velhas matrizes, muitas vezes sem maiores critérios.

Ainda em relação ao mercado fonográfico, é importante destacar o nome de Marcus Pereira, publicitário com intensa participação no mercado de discos da época. Sua gravadora foi a primeira a entender este processo, abrindo caminho para a série de discos produzidos posteriormente. Já em 1974, reeditou comercialmente o disco *Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão*, que tinha sido gravado em 1968 como brinde de uma agência de publicidade. Entre 1974 e 1981, produziu e editou mais de 140 discos, a maior parte dedicada aos estilos musicais genuinamente brasileiros (Peters, 2005, p.33). Entre os discos que lançou, podemos destacar: *Altamiro revive Patápio*, a obra de Ernesto Nazareth com o pianista Arthur Moreira Lima⁴⁹, os discos dos festivais da Bandeirantes, e ainda, Abel Ferreira, Raul de Barros, Canhoto da Paraíba, Carlos Poyares, entre outros. Apesar de muito sucesso, não sobreviveu ao mercado das multinacionais, passando a ser um produtor independente.

Não podemos deixar de mencionar que o chorinho também fez parte intensa das programações das rádios, como tema de telenovela e jingles comerciais, com intensa divulgação nos meios de comunicação.

O ano de 1977 parece ter sido o mais importante da fase que estamos analisando, pois aconteceram diversos eventos que revelam a efetiva mobilização por parte da mídia e do público da época.

O *1º Encontro Nacional do Choro* ocorreu neste mesmo ano, em São Paulo⁵⁰, no Anhembi, com a participação de nomes como: Waldir de Azevedo, Pernambuco do Pandeiro, Abel Ferreira, Eudóxia de Barros, Carlos Poyares, Zimbo Trio e Raul de Barros, importantes figuras ligadas à divulgação e preocupadas com os rumos da música brasileira.

⁴⁹ Disco lançado na abertura do clube do choro do Rio de Janeiro em 1975

⁵⁰ Foi encontrado artigo que indica a realização de um *1º Encontro nacional do Choro* em Londrina, de 29 de novembro a 4 de dezembro de 1977 (Millarch, *idem*); porém não conseguimos documentos que confirmem esse fato.

No Rio de Janeiro ocorreu um festival patrocinado pelo MEC, com prêmios para composições inéditas e para melhor performance, com um júri formado por críticos, musicólogos e músicos, alcançando grande sucesso e obtendo outras duas edições nos anos seguintes.

Em São Paulo, os eventos mais importantes foram os dois festivais de choro da TV Bandeirantes. O primeiro chamado *Brasileirinho*, de 1977, teve 1.200 músicas inscritas de todo país, das quais foram 36 selecionadas, todas originais⁵¹.

Em nossas pesquisas sobre este festival descobrimos que, logo na primeira eliminatória, uma composição provocou muita polêmica; chamada *Espírito Infantil*, de Mú de Carvalho⁵². Segundo o próprio compositor, no site oficial do grupo: “era um choro meio jazz, uma harmonia louca, um fraseado dissonante, divisões quebradas.” Em seguida, já na segunda eliminatória, o pianista Amilton Godói defende o *Choro Cromático* de Benjamin S. Araújo⁵³. Além do inusitado piano solista, participou com inovações na estrutura melódica e harmonia complexa para os padrões da época. Ambas as composições não levaram o prêmio, provando que a corrente tradicionalista prevaleceu, já que o ganhador foi *Ansiedade*, de Rossini Ferreira.

⁵¹ Um disco foi lançado posteriormente com as 12 finalistas vendendo 7.000 cópias em 2 meses

⁵² Integrante do grupo *A Cor do Som*, formado em 1977 por Armandinho (guitarra, guitarra baiana e cavaquinho), Dadi (baixo), Mú de Carvalho (piano, teclado) e Ary Dias (bateria).

⁵³ Um dos fundadores do Clube do Choro de São Paulo.

Revelação

SÃO ESTAS AS 12 FINALISTAS DO I FESTIVAL NACIONAL DO CHORO:

MÚSICA/AUTOR	INTÉRPRETE
MEU PENSAMENTO (Jesse Silva)	Lenha da Casa (solo de flauta-Plauto Cruz)
CHORO DO TIAO (Jonas Borges)	Jonas e seu Regional
ESPÍRITO INFANTIL (Maurício M. de Carvalho)	A Cor do Som
HOMENAGEM AO ÉPOCA DE OURO (José Luis de Jesus)	Os Ingênuos
PÓ DE MICO (Alexandre Dantas do Amaral)	Grupo Banzo
GUARANI (Carminio Pedro Romano)	Trio D'Angeles
ANSIEDADE (Rossini Ferreira)	Conj. Amigos do Choro e Rossini (solo de bandolim)
CHORINHO TRISTE (João D. Carrasqueira)	Conj. Bachorando e João D. Carrasqueira (solo de flauta)
CHORO CROMÁTICO (Benjamin Silva Araújo)	Hamilton Godoy
CHORA CRAVIOLA (Vivaldo Medeiros)	Medeiros Júnior e seu Regional
MÚSICOS E POETAS (Sivuca)	Sivuca, Evandro e seu Regional
BAURÚ (José Rubens Lopes)	Zé Rubens e Grupo

Premios
 1.º lugar - Cr\$ 80.000,00
 2.º lugar - Cr\$ 50.000,00
 3.º lugar - Cr\$ 40.000,00
 4.º lugar - Cr\$ 30.000,00
 5.º lugar - Cr\$ 20.000,00

Apresentação:
Fausto Canova

Show especial

com Chico Buarque e Francis Hime. Participação de: Altamiro Carrilho e Evandro e seu Regional

O JURI:
Presidente - Marcus Pereira,
Membros - Mozart de Araújo, Guerra Peixe, Horacino Silva, Tárk de Souza, Maurício Kubrusly, Roberto Menescal, Cláudio Petraglia, Sérgio Cabral, J. Ramos Tinhorão, Lúcio Rangel.

Prospecto do 1º Festival do Choro- Brasileirinho

O segundo festival, chamado *Carinhoso*, aconteceu no ano seguinte 1978, mas já com menor repercussão. Também foi lançado um disco com as 12 finalistas, todas elas composições nos moldes tradicionais do gênero, sem transformações relevantes. Desta vez, quem recebeu o prêmio de primeiro lugar foi K- Ximbinho, com o choro *Manda Brasa*. Um músico que sempre se mostrou influenciado pelo jazz, e conhecido por ser um instrumentista improvisador, compôs aqui um choro típico.

Como os festivais da Rede Bandeirantes (1977 e 1978) foram bem representativos deste período, faremos ao final do texto alguns breves comentários dos dois respectivos ganhadores: *Ansiedade* de Rossini Ferreira e *Manda Brasa* de K-Ximbinho. Para completar estes exemplos musicais dos festivais, faremos uma pequena análise de um dos finalistas, *Espírito Infantil*⁵⁴, do grupo *A Cor do Som*, que julgamos ter características estruturais inovadoras, tanto formais, quanto melódicas e harmônicas. O outro exemplo importante de 1977, o *Choro Cromático*⁵⁵, terá sua

⁵⁴ Cd anexo, fx.4.

⁵⁵ Conseguimos uma gravação deste choro, mas não há registro em partitura, o próprio intérprete, Amilton Godói, não a possui. Pela complexidade da música, anexamos somente a gravação, porém, cremos que apenas com sua audição já compreenderemos o impacto sonoro para a época.(CD anexo, fx.5)

gravação anexada ao trabalho. É interessante a audição das gravações para uma maior compreensão dos comentários.

Observamos nestes festivais, que a maioria dos choros tinha uma abordagem tradicionalista, foram poucos os exemplos que alteravam os paradigmas do choro. Entendemos, porém, que a idéia de inovação estava, de certo modo, latente, inaugurando um discurso transformador que ressurgiu no século XXI, com mais representatividade e, claramente, mais amadurecido.

Ainda dentro deste tema, podemos dizer que a corrente que almejava transformações no choro ia além desses festivais. Amilton Godoi nos contou em entrevista, que nesta mesma época, houve um projeto, chamado *Brasil Musical*, no qual um grupo de compositores, viajando com shows pelo Brasil, trocavam experiências e discutiam novas possibilidades para o gênero. “Temos que quebrar esta história de ter que tocar o choro sempre daquela forma...”, disse ele. Logo, segundo Godói, surgiu o *Choro de Mãe* de Wagner Tiso, o *Chorinho pra Ele*, de Hermeto Pascoal, e o *Choro* do próprio Amilton.

O contexto sócio-econômico brasileiro da época se relacionou diretamente com o renascimento analisado. Estávamos em plena ditadura militar e no campo cultural havia uma forte influência norte-americana, tanto nas rádios, como na televisão. Este, possivelmente, foi um dos motivos que levou parte da sociedade, principalmente os intelectuais, a procurar uma “saída” para o que era considerado uma invasão estrangeira, apoiando a música nacional. Por outro lado, a própria indústria cultural apropriou-se deste projeto, com pretensões de alçar o choro à música típica brasileira. Como o choro era um gênero basicamente instrumental, não sofria a pressão da censura da época, e provavelmente foi um fator que contribuiu para ampliar seu espaço na cultura musical brasileira.

Segundo Roberto Moura (O Dia, novembro de 1977 *apud* Autran, p.81), o choro poderia ser definido como “a antimúsica de protesto”, e que num momento de tensão para todas as artes brasileiras, não parecia coincidência que a MPB ressurgisse por meio de um gênero estritamente instrumental, onde não é preciso dizer nada.

Por um lado, a retomada foi vista por alguns com bons olhos, por acreditar que se estava finalmente fazendo justiça à música popular, e dando o valor que ela

sempre mereceu. Por outro, havia pessoas que consideravam esta revalorização, ou renascimento, como descaracterizante para o gênero.

O choro nunca teve pretensões a ser um produto para as massas, ou seja, seu público sempre foi modesto; as apresentações, na maioria das vezes, eram feitas em casas particulares, pequenos ambientes, nas famosas rodas de choro, sendo esta característica intimista intrínseca ao gênero. Esta era a grande contradição: o sucesso e o aumento de público, para alguns, distorcia a verdadeira função que o choro trazia de suas origens.

Outros autores também viram o movimento com ressalvas, como Tinhorão: "O choro só vai ficar em evidência, enquanto as multinacionais do disco não tiverem outro iê-iê-iê para nos massificar". (1977, *apud* Millarch). Este mesmo crítico, falando sobre o *II Festival de Choro* de 1978, do qual participou como juri, assume uma postura tradicional e conservadora contra os que queriam modernizar o choro:

Quem quiser algo diferente que crie o Festival de Choro de vanguarda para gênios de alta classe média. Ou mate o povo que o incomoda com sua pobreza, sua rotina, sua falta de cultura, seu apego à tradição da orelhada, seu instrumental 'ultrapassado' e sua vocação para ser autêntico.⁵⁶

A questão tradição *versus* inovação sempre foi a grande problemática enfrentada pelo gênero, não só naquela época como até hoje. A pergunta que sempre se apresenta é: até que ponto pode-se inovar permanecendo dentro do gênero. Quantas transformações um gênero pode suportar sem perder sua identidade?

Tárik se Souza registra, em artigo de 1980, poucos anos após o início deste "revival":

Mas estaria de fato perdido o esforço de ressurreição iniciado em 74, no sucesso nacional do show Sarau, com Paulinho da Viola e o Época de Ouro? Teriam sido tragados pelo liquidificador da discothèque todas as dezenas de conjuntos de nomes geralmente pitoresco, como o Choro Roxo, Éramos Felizes, Galo Preto, Anjos da Madrugada, Chapéu de Palha, Os Coroas, Rio Antigo, Noites Cariocas, Amapá, Chorões da Paulicéia, Bach Chorando, Os Boêmios, Amigos do Choro, Cinco Companheiros?

⁵⁶ *Elites musicais começam a implicar com o choro*, Jornal do Brasil, (21/10/1978)

O autor não parece otimista quando observa que, entre 76 e 78, o choro chegou a acumular nas lojas quase meia centena de novos títulos e, em 1980, voltou ao pequeno número de meia dúzia de discos anuais.

Pode-se afirmar que este período foi marcado por uma grande produção do gênero, seja por meio de discos, festivais, concursos, encontros e uma forte exposição na mídia. Analisando a discografia desta década, inclusive a relativa aos festivais, não encontramos características relevantes inovadoras para o gênero. Apesar da grande quantidade de gravações, em sua maioria eram discos de choro tradicional. Esta fase, de modo geral, beneficiou principalmente a divulgação do repertório tradicional (Jacob do bandolim, Pixinguinha, Nazareth etc.) e, praticamente, não favoreceu o surgimento de novos compositores.

Examinando este movimento de renascimento percebemos que, inicialmente, era uma iniciativa de um grupo de intelectuais e de músicos, preocupados com a memória musical brasileira, e com a expansão do choro como um gênero popular autêntico e representativo. Com o tempo, reuniu também o interesse da indústria fonográfica, e o envolvimento da política cultural do governo, com expressivo apoio de organismos oficiais.

Segundo os mais tradicionalistas, o movimento transformou uma das principais características do choro, sua informalidade, presente nas apresentações das rodas de choro e a improvisação que acontecia nessas performances. Por outro lado, corrente mais progressista também esteve presente, e vislumbrava novas possibilidades de criação dentro do gênero, como transformações na forma, na harmonia, na instrumentação e na improvisação.

Faremos a seguir, uma breve análise da composição *Manda Brasa*⁵⁷, de K-Ximbinho, ganhadora do *II Festival Nacional do Choro*, que aconteceu em 1978.

Instrumentação

⁵⁷ CD anexo, fx. 6

O choro foi apresentado por um grupo típico regional de choro, sem inovações na instrumentação. A melodia alternava-se entre a flauta, o clarinete e o bandolim. A harmonia era feita pelo violão e o violão de sete cordas, o acompanhamento rítmico pelo pandeiro.

Forma

Composto somente por duas partes, sua forma é AABBA, seguida de uma coda que se repete quatro vezes ao final. Nas repetições, ouvimos algumas improvisações, tanto da flauta quanto do bandolim. As frases são típicas do “blues”, bem próprios do autor, que possui influências jazzísticas em sua obra. As relações entre as tonalidades são:

Parte A: em Fá

Parte B: Ré menor

Coda: em Fá.

Harmonia

A harmonia é simples, baseada em cadências comuns: acordes diatônicos e diminutos, muitas vezes para acompanhar o cromatismo da melodia. Por não possuir nenhuma inovação harmônica relevante não nos estenderemos neste item.

Melodia

As particularidades melódicas nos remetem ao choro tradicional, pois sua construção é baseada em notas do acorde e trechos escalares. Inicia-se com anacruse de cinco notas, que apesar de não ser tão frequente, é bem característico.

Ritmo

Quanto ao aspecto rítmico da melodia, as células usadas são basicamente o grupo de quatro semicolcheias, e as de duas semínimas. Em relação ao ritmo do grupo, ou seja, à “levada”, é feita pelo pandeiro, à maneira tradicional.

Improvisação

Podemos notar uma diferenciação na performance do grupo em relação à improvisação, pois ao final, ouvimos algumas frases improvisadas, em que os

instrumentos ficam um pouco mais à vontade, criando frases basicamente no campo harmônico de Fá maior e Fá blues.

Manda Brasa

K-Ximbinho

A §

Bm^{7(b5)} B^{b°} F F⁷ B^bmaj⁷ B^bm E^{b7}

7 Am Dm G⁷ C⁷ Bm^{7(b5)} B^{b°} F F⁷

13 B^b Bm E⁷ Am D⁷ Gm C⁷ F 1. F

To Coda ⊕

18 2. F A⁷ **B** Dm Gm Em A Dm

(violão)

23 Dm E/G[#] Am Bm E⁷ A D⁷

28 Gm C⁷ F B^{b7} A⁷

32 Dm Bm^{7(b5)} A⁷ 1. Dm A⁷ 2. Dm **D.S. § al Coda** ϕ

⊕ **Coda**

36 Gm C⁷ F B^{b7} F Bm^{7(b5)} B^{b°} F

41 F B^{b7} F Gm C⁷ 1. F 2. F

Ex.1: Manda Brasa (K-Ximbinho)

Representando a corrente inovadora do festival de 1977, examinaremos o choro *Espírito Infantil* da Cor do Som. A transcrição completa será anexada ao final:

Instrumentação

O grupo que executou o choro, tinha como base principal o bandolim, o violão, o piano e o teclado⁵⁸. Não apresenta a condução típica do violão de 7 cordas, nem o pandeiro como acompanhamento principal. Ele aparece somente em alguns trechos, em outros usa-se o triângulo.

Forma

Sua forma é diferente da dos choros tradicionais. Para facilitar ilustraremos no exemplo abaixo:

Introdução	1-10
Tema A	11-23 (com repetição)
Ponte/intermezzo	25-28
Tema B	29-37 (com repetição)
Introdução	39-48
Tema A	49-61
Tema C	63-87
Coda final	88-102

Ex.2: Espírito Infantil: Estrutura formal

Os números de compassos de cada seção não se encaixam na quadratura natural.

Temos primeiramente uma introdução de 10 compassos:

⁵⁸ Em conversa informal (*e-mail*) com o compositor Mú de Carvalho, ele nos contou que existem 3 gravações deste choro, com instrumentações um pouco diferentes. Nossa referência é a gravação do estúdio, feita em 77, em 78 o grupo gravou ao vivo em Montreux. Segundo ele, no festival os instrumentos eram: piano acústico, teclado, bandolim, baixo elétrico, bateria e percussão. De qualquer modo, em todas elas existiam instrumentos elétricos, o que, para a época, era uma característica diferenciada.

Introdução

1 A E/G# G° E A E/G# G° E/G#

5 G° E/G# G° F#m7 G° E/G# B7

Ex.3: Espírito Infantil – Introdução

A seguir, apresenta-se o tema A, com 13 compassos.

A

11 E B7/D# C#m7 G#7 F° B°

16 G° Em7 A7 D

20 G#° G F#7 B7 1. E B7 2. E

Ex.4: Espírito Infantil – Tema A

Entre os temas A e B existe uma ponte de 4 compassos, que não é habitual no forma do choro.

Ponte

A A/G D/F# Dm/F D/F# C#/E# F#m B7

Ex.5: Espírito Infantil – Ponte

O tema B possui 9 compassos, e na casa 1 o compasso é alterado para ternário, assim como para a continuação ao tema seguinte (casa 2). Mudanças na fórmula de compasso são completamente atípicas para o gênero.

Ex.6: Espírito Infantil – Parte B

Depois do B, há a repetição da introdução seguida do tema A (com repetição).

O tema C possui um caráter fragmentado, formado por motivos curtos, e se estende do compasso 63 ao 87, contando então com 24 compassos.

Ex.7: Espírito Infantil – Tema C

A coda final, é formada pelos primeiros oito compassos da introdução, seguida por material diferenciado para finalização, totalizando 15 compassos.

Ex.8: Espírito Infantil – Coda final

Harmonia

A tonalidade da música é E maior, e não há modulações entre as partes, como é natural. A harmonia é simples, com acordes usuais do choro tradicional. Os acordes diminutos são muito utilizados, como também sequências cromáticas no baixo. Como exemplo dessas últimas, citamos a introdução:

Ex.9: Espírito Infantil – Baixo cromático da Introdução

Esta característica também é encontrada no tema A nos compassos 20, 21 e 22; na ponte praticamente inteira; no tema B, nos compassos 29, 30, 33, 34, e na casa 1.

No tema C, encontramos o motivo 1, formado por uma sequência descendente do C ao G#.

Ex.10: Espírito Infantil – Baixo cromático do Tema C (motivo 1)

Na última vez ele aparece 1 tom acima:

Ex.11: Espírito Infantil – Baixo cromático do Tema C (motivo 1')

O motivo final é constituído por dois acordes: C e B⁷, enfatizando o carácter cromático.

Na coda final os oito compassos iniciais repetem a introdução, finalizando com uma linha de baixo descendo cromaticamente. (ver c. 98,99).

Apesar da harmonia estar baseada em acordes simples, as sequências, ou cadências, são um pouco diferentes das tradicionais. Como vimos acima, a sequência cromática é uma constante nesta composição.

Melodia

Quanto às características melódicas, observamos que se inicia com uma anacruse de três semicolcheias, como uma típica melodia de choro. A melodia da introdução é praticamente formada por escalas ascendentes, seguidas por duas frases que terminam no tempo fraco, subitamente.

O tema A é formado basicamente de arpejos e escalas, construídos sob uma ampla tessitura. A ponte (c.25) também é construída sobre cromatismos.

O tema B é o mais tradicional de todos, não há observações relevantes sobre ele.

O terceiro tema, o mais distinto deles, é composto por motivos com características melódicas bem diferentes.

Motivo introdutório: São dois compassos, executados ao teclado, que possuem um elemento novo, original, diferente tanto do material anterior quanto do posterior. Notamos uma clara função de abertura para o tema C.

Seguem outros dois motivos que se repetem, alternadamente, como pergunta e resposta. São eles:

Motivo 1: composto por arpejos com melodia cromática descendente, como dito anteriormente, aparece nas três primeiras vezes sobre os acordes C-G/B-Am-G#^{dim}; e na última transposto para D A/C# Bm A#^{dim}.

Motivo 2: tem como característica principal, uma rítmica contrastante - em síncope. Nas duas últimas vezes aparece com uma melodia cromática descendente.

Motivo final: formado por dois acordes C e B⁷, primeiramente executado em semínimas, depois colcheias e semicolcheias, dando uma intenção de aumento no andamento (ver ex. 7).

Durante os primeiros oito compassos, a coda apresenta o mesmo material da introdução, na sequência, a melodia é conduzida cromaticamente em direção ao final, acompanhando a harmonia.

Ritmo

O compasso é binário simples, e o ritmo apresentado na melodia é, em sua maioria, composto pelas células habituais do choro, ou seja, principalmente o grupo de quatro semicolcheias, das colcheias pontuadas com uma semicolcheia, e das síncope características. Podemos citar uma célula interessante no final da introdução:

Ex.12: Espírito Infantil – célula rítmica da introdução

No final do tema B, o último compasso é alterado para ternário, incomum para os choros tradicionais.

Outra diferença é um compasso de 1 tempo (c.88) que inicia a coda final, contudo, através do áudio, isso não se confirma, parecendo um compasso binário⁵⁹.

⁵⁹ Algumas diferenças foram encontradas entre a gravação que ouvimos e a partitura que nos foi enviada pelo compositor. Primeiramente, realizamos a análise baseada em nossa transcrição do áudio, porém após a aquisição da parte escrita, fizemos algumas adaptações. O que nos parece, é que o grupo não tinha, à princípio, preocupação com a partitura, sua escrita, provavelmente, foi feita muito depois das performances.

Quanto ao acompanhamento rítmico, ouvimos que o pandeiro não é constante, ele aparece apenas na repetição do tema A. Na ponte e no tema B, utiliza-se o triângulo. No restante, somente os instrumentos de harmonia.

Improvisação

Não há improvisação nesta composição, ouvimos como introdução da parte C, algumas frases executadas no teclado, com um caráter improvisatório, ou seja, com material sem ligação aparente com o restante da composição.

Concluindo esta breve apreciação, observamos que a inovação trazida por este choro se revela principalmente na forma, nas sequências harmônicas, e na instrumentação.

A razão pela qual resolvemos nos deter um pouco nestas análises, foi por entendermos que o movimento atual do choro, que é a parte essencial do nosso trabalho, é um processo que vem se desenvolvendo desde esse período.

Depois desta época, que consideramos um marco de acontecimentos, as décadas de 80 e 90 tiveram algumas manifestações, como importantes gravações e o surgimento de novos intérpretes e compositores, porém essa foi uma fase de menos efervescência.

ESPÍRITO INFANTIL

A Cor do Som
(Mú de Carvalho)

Introdução

1 A E/G# G° E A E/G# G° E/G#

5 G° E/G# G° F#m7 G° E/G# B7

11 **A** E B7/D# C#m7 G#7 F° B°

16 G° Em7 A7 D

20 G#° G F#7 B7 1. E B7 2. E

25 **Ponte** A A/G D/F# Dm/F D/F# C#/E# F#m B7

29 **B** E B7/F# G° E/G# A E7/B

34 C° A/C# A 1. A#° B7 B7/D# 2. A#° B7 B7/D#

Introdução

39 A E/G# G° E A E/G# G° E/G#

43 G° E/G# G° F#m7 G° E/G# B7

PARTE II: O CHORO CONTEMPORÂNEO

CAPÍTULO 3: PRINCIPAIS CORRENTES ESTILÍSTICAS

No início do século XXI, observamos uma visível expansão do gênero choro. O surgimento de diversos compositores e grupos com uma perspectiva diferenciada indicam algumas das novas tendências deste período.

Neste capítulo examinaremos as principais correntes contemporâneas, agrupando autores e obras com características semelhantes. Todas as referências utilizadas nas análises estão baseadas em registros sonoros feitos a partir do ano 2.000. Sabemos que as mudanças notadas têm acontecido paulatinamente, neste começo de século. Os nomes e grupos estudados são principalmente de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília.

A contemporaneidade nos apresenta elementos de diferentes culturas, que se inter-relacionam, tornando as tentativas de agrupamento uma questão delicada. Percebemos muitas vezes, que um mesmo autor ou intérprete participa de várias tendências ou muda em determinada fase da carreira. A singularidade de alguns compositores, ou de grupos, os aproximam de um lugar “entre territórios”, região de fronteiras, e por isso, de difícil determinação. A mistura de estilos e liberdade dos novos compositores e intérpretes do choro brasileiro é, sem dúvida, uma realidade no cenário atual. Sobre este tema Miranda escreve:

Se hoje os discursos em prol de rígidas jurisdições para cada manifestação artística nos soam anacrônicas, muito se deve ao fato de que justamente nessa zona fronteira, de mesclas e hibridismos espontâneos, a música brasileira é muito pródiga em compositores, arranjadores e instrumentistas de grande talento e livres de qualquer determinismo conceitual que lhes cerceie a produção. (Danilo Santos de Miranda- Diretor regional do Sesc, encarte do CD *Rasgando Seda-Guinga +Quinteto Villa Lobos*, Sesc, 2012)).

Cientes dessa dificuldade, optamos por estabelecer uma divisão dessas manifestações em três correntes principais. Os parâmetros que utilizaremos para essa divisão serão puramente musicais, e verificamos que cada uma dessas correntes representa direções estilísticas diversas. Esta seleção não pretende rotular, nem mesmo estabelecer fronteiras definitivas entre esses grupos, e sim apresentar semelhanças e diferenças em relação ao modelo tradicional.

O aspecto que gostaríamos de salientar relaciona-se, primeiramente, às características musicais das respectivas correntes, e apenas secundariamente aos

músicos ligados a ela, pois, como dissemos existem nomes atrelados a várias tendências. Por falta de nomenclatura mais apropriada, denominamos da seguinte maneira:

- 1) Continuadores da tradição
- 2) Diálogos com a música erudita
- 3) Impulsionadores da transformação

3.1 Continuadores da tradição

A primeira corrente que analisaremos é a dos chamados tradicionalistas, formados por aqueles que buscam preservar a tradição do choro, na tentativa de interpretá-lo o mais próximo do original, quase sempre com o grupo “regional”, respeitando em grande medida, as formas, a harmonia e a melodia. Nesta tendência, percebemos uma preferência pelo repertório já consagrado de Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Waldir de Azevedo. Além dos antigos clássicos do choro, os grupos tocam também composições originais, porém, é esperado que tenham as mesmas características formais, melódicas, harmônicas e de performance, que são utilizadas nos modelos tradicionais que estudamos no capítulo anterior. As inovações que porventura existam não alteram substancialmente o formato tradicional.

Neste grupo, como em todos os outros, encontraremos variações de graus: desde os mais fiéis ao tradicionalismo, até os que já incorporam, pouco a pouco, algumas inovações. É certo que dificilmente encontraremos tradicionalistas “puros”, o mais comum é que exista algum grau de mudança.

É importante lembrar que, desde seu nascimento, o gênero choro, por meio de seus agentes, manteve como característica essencial, uma forte tendência para a estabilidade, ou seja, sempre existiu uma preocupação com a preservação das raízes, e todas as atividades que a promovessem eram vistas como importantes instrumentos de continuação ou permanência do gênero.

Muller⁶⁰ (2006) em seu ensaio observa a tradição como um dos vetores de força que influencia nos caminhos do choro:

O primeiro dos vetores de força de que trataremos aqui, por influir fortemente nos rumos do choro caracterizam-se, na produção e no discurso dos músicos/críticos/aficionados, por uma posição ortodoxa que se manifesta como um apego a uma estrutura que se cristalizou e a um repertório que se tornou clássico, dentro do gênero. Ligada em grande medida a um movimento de resistência cultural ao processo de globalização, herdeira de um nacionalismo que ocorre não só no choro, mas em todos os âmbitos da música produzida no Brasil (e, inclusive, da arte de uma maneira geral), essa linha de força, preocupada com a suposta integridade de uma identidade nacional, tende a rejeitar qualquer influência que seja associada a culturas estrangeiras, notadamente aquelas que são norte-americanas: o jazz e a música pop.

Observamos essas forças nitidamente presentes no movimento dos anos de 1970, haja vista o resultado dos festivais que aconteceram em 1977 e 1978, além dos shows e eventos promovidos na época, acompanhados pelos constantes lançamentos de coletâneas de choros.

Feitas essas observações passaremos a identificar alguns nomes relacionados a essa corrente.

O flautista **Altamiro Carrilho** (1924-2012) participou intensamente de boa parte da história do choro. Começou a tocar aos 14 anos de idade, na banda da família e, no ano seguinte, já gravava seu primeiro disco. Teve oportunidade de tocar com Pixinguinha e Benedito Lacerda, acompanhando cantores famosos como Francisco Alves, Orlando Silva, Vicente Celestino e Silvio Caldas. Sua carreira foi inteiramente dedicada ao choro, tendo participado de diversos discos. Dentre seus recentes trabalhos, podemos citar a apresentação no Teatro Municipal de São Paulo, no ano de 2000, em comemoração aos 125 anos de nascimento do choro, resultando na produção de um CD, gravado ao vivo; e em 2001, participou do disco *Chorinho* para a gravadora alemã Teldec. Em toda sua carreira gravou mais de 70 discos, e compôs cerca de 200 músicas, de vários ritmos e estilos⁶¹. Carrilho sempre foi um grande divulgador do gênero e, por vários anos, participou de shows, eventos e festivais, todos relacionados ao choro. Suas gravações apresentam um choro bem

⁶⁰ Muller, D. As forças da “tradição” e da “mistura” e a música do grupo Quatro a Zero - Uma reflexão sobre as derivações, no mundo do choro, disponível em <http://quatroazero.com.br/downloads/artigos/As%20forças%20da%20tradição%20e%20da%20mistura%20na%20música%20do%20grupo%20Quatro%20a%20Zero.%20Daniel%20Muller.pdf>, acesso em maio/2013)

⁶¹ Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/altamiro-carrilho/dados-artisticos>, acesso em abril de 2013

vinculado às tradições, com muitas interpretações de outros autores e somente algumas composições próprias.

Outro importante músico desta corrente é **Henrique Cazes** (1959), que foi um dos jovens que participou do movimento do choro na década de 1970, junto com Maurício Carrilho e Rafael Rabello. No ano de 1980, ao lado de seu irmão, Beto Cazes, passou a fazer parte da *Camerata Carioca*, atuando com o bandolinista Joel Nascimento e o maestro e pianista Radamés Gnattali. O grupo gravou somente três discos, porém, ainda que tenha tido sua formação bastante modificada, cumpriu um papel relevante na fixação de uma linguagem camerística para os grupos de choro, em contraposição a sonoridade do regional, encerrando suas atividades na década de 1990, com a saída de Joel Nascimento. Possui várias gravações como solista, desde 1988, citamos os álbuns: *Henrique Cazes, Tocando Waldir Azevedo, Desde que o Choro é Choro, Pixinguinha de Bolso, Tudo é Choro e Vamos acabar com o baile*. Além desses importantes registros, publicou dois livros, *Escola Moderna do Cavaquinho*, um livro didático, em 1988 e dez anos depois, *Choro, do Quintal ao Municipal*, no qual resume 150 anos da história do choro, uma obra de referência para o gênero⁶².

Nos últimos anos, Henrique Cazes tem se dedicado a projetos que pretendem ampliar as fronteiras do choro, apresentando uma mescla com outros gêneros, como o disco *Bach no Brasil*, a série *Beatles n' Choro* e o recente CD *Tudo é Choro*, executando músicas de vários países, mostrando alguns possíveis parentescos históricos com o choro. Outro título lançado em 2002, *Eletropixinguinha XXI*, recria choros de Pixinguinha a partir da utilização de recursos eletrônicos. Apesar de mesclar teclados, percussões eletrônicas e um cavaquinho midi, com instrumentos acústicos, a concepção é, em boa parte, conservadora, na medida em que mantém as formas, a melodia, a harmonia e o ritmo semelhantes ao original, assim como as funções dos instrumentos. Após estes projetos, lançou em 2012 *Uma história do cavaquinho brasileiro*, um disco em que atua como solista, resumindo a trajetória do instrumento ao longo de um século e meio, desde os pioneiros Mário Álvares e Nelson Alves⁶³, passando por ícones da era do rádio como Canhoto, Garoto e Waldir

⁶² Referências completas na bibliografia.

⁶³ Mário Álvares-(1861-1905). Deu aulas de cavaquinho para Pixinguinha. Foi o inventor do cavaquinho de cinco cordas e de um outro instrumento a quem deu o nome de bandurra ou zebróide, com 14 cordas. Nelson Alves-(1895-1960). Tocou cavaquinho no Grupo de Chiquinha Gonzaga. Foi um dos fundadores do Grupo *Oito*

Azevedo. Cazes chega até autores mais recentes como Radamés Gnattali e Paulinho da Viola, nomes que contribuíram para o desenvolvimento do cavaquinho nas décadas de 1970 e 80. O disco mostra ainda seu trabalho de compositor por meio de dois estudos e uma valsa, escritos para cavaquinho solo.

A utilização de grupos típicos, desempenhando as funções comuns, harmonias e melodias semelhantes ao original, assim como os arranjos que não utilizam a improvisação como um elemento fundamental em suas performances nos faz considerar Cazes como um representante desta corrente que denominamos “Tradicionalista”. Apesar de seus trabalhos que mesclam o choro com a música de Bach, ou mesmo dos Beatles, ele contribui para a divulgação e produção de um choro próximo ao tradicional.

Ainda citando músicos com carreira dedicada especialmente ao choro, incluímos nesta corrente o trombonista **Zé da Velha** (1942), sempre acompanhado pelo trompete de Silvério Pontes (1970), dupla formada em 1980 e atuante até o momento. Músico com grande experiência no gênero, tocou com nomes como Jacob do Bandolim, Abel Ferreira e Valdir de Azevedo. Seus últimos discos são *Ele e Eu* (2000), e *Só Pixinguinha* (2006). Neste último⁶⁴ recria sucessos do compositor, com a participação de instrumentistas como: Yamandú Costa, Henrique Cazes, Carlinhos 7 Cordas, Humberto Araújo, Paulo Sergio Santos e Cristóvão Bastos. Todas as faixas apresentam uma performance do choro nos moldes tradicionais. Esta observação pode ser conferida, primeiramente, pela instrumentação típica utilizada: trombone, trompete, violões (violão, violão tenor, e violão de 7 cordas), cavaquinho, bandolim e percussão (pandeiro, agogô, reco-reco, ganzá, surdo, tamborim, entre outros). As funções dos instrumentos também são as mesmas dos grupos tradicionais: a melodia é feita pelos instrumentos de sopro, ou pelo bandolim; o centro pelos violões e cavaquinho; e a percussão é a responsável pela função rítmica. A forma, assim como a harmonia, segue a mesma direção das composições típicas do gênero. A improvisação aparece como variações melódicas do tema. Classificamos o duo Zé da Velha e Silvério Pontes, principalmente neste CD e no anterior (*Ele e Eu*), como representantes desta corrente.

Batutas em 1919 e, com ele viajou para Paris em 1922, neste mesmo ano excursionou com o grupo para apresentações em Buenos Aires. (Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>, acesso em agosto de 2013).

⁶⁴ *Só Pixinguinha*, Biscoito Fino, 2006.

Isaías e seus chorões é considerado um dos grupos tradicionais mais importantes do choro brasileiro. Isaías Bueno de Almeida (1937), juntamente com seu irmão Israel (1943), eram frequentadores da famosa roda de choro de Antonio D'Áuria, na Avenida Rudge, nos anos 50. Em 1955, a TV Record destacou um programa dedicado especialmente ao choro, intitulado *Noite dos choristas*, apresentado por Jacob do Bandolim⁶⁵. Nesta época, Jacob passou a frequentar a casa de D'Áuria, onde conheceu o jovem bandolinista Isaías Bueno de Almeida, de quem rapidamente se tornou amigo.

Jacob colaborou na formação daquele grupo amador que ali se reunia, escolhendo inclusive o nome artístico de *Conjunto Atlântico*⁶⁶ para esse grupo. No ano de 1974, Isaías formou seu próprio conjunto, *Isaías e Seus Chorões*, junto com seu irmão Israel, no violão de 7 cordas, além do cavaquinhista Dorival, filho do saxofonista Ernesto Malavasi e o pandeirista Clodoaldo Coelho da Silva⁶⁷.

O grupo permanece atuante até os dias de hoje e apesar de já apresentar algumas mudanças em suas performances, entendemos que o território mais próximo à suas interpretações é o tradicional.

Seu álbum mais recente é de 2012, o CD *Isaías e Seus Chorões & Quintal Brasileiro*, destacando a obra *Retratos*, de Radamés Gnattali juntamente com um quarteto de cordas. Este trabalho demonstra a vitalidade do grupo que busca, apesar da visão mais próxima da tradição, novos caminhos, novas situações, procurando congregar músicos de diversas formações, como é o caso desse CD. Nesta gravação, o grupo adentra no terreno da música erudita, cujo representante maior, em relação ao choro, é Gnattali, de quem falaremos adiante.

O importante papel de Isaías também se revela nas rodas de choro que promove há vários anos, todas às sextas-feiras à noite, no estúdio do Silvinho, na Rua Capital Federal. Esta roda é muito reconhecida e reúne músicos de vários lugares, tanto amadores quanto profissionais. É um lugar que, sem dúvida, fomenta, juntamente com outras ações dirigidas especificamente ao choro, a tradição do gênero, promovendo um diálogo entre instrumentistas: aspirantes e veteranos.

⁶⁵ Para este programa, Jacob convidou nomes importantes do choro e reuniu 70 músicos, comandados por Pixinguinha. A apresentação foi um sucesso, resultando numa segunda "Noite dos Choristas", em 1956, que reuniu 133 músicos. (Disponível em: <http://raizesmpb.folha.com.br/vol-19.shtml>; acesso em janeiro/2013)

⁶⁶ http://ims.uol.com.br/Antonio_D'Auria/D128

⁶⁷ <http://www.samba-choro.com.br/artistas/isaiaseseuschoroos>

Isaías e seu irmão Israel participam também de um grupo que pretende fazer uma ponte entre o tradicional e o atual, o grupo *Moderna Tradição*, junto com seu fundador, o pianista Benjamim Taubkin, o saxofonista Nailor Proveta e o percussionista Guello⁶⁸. O grupo lançou seu primeiro disco pelo Núcleo Contemporâneo em 2004, com a proposta de tocar choros de maneira mais atual, porém, sem comprometer significativamente sua forma, harmonia ou melodia. Observamos que as características desse grupo já revelam um pequeno grau de afastamento desta corrente. No repertório do primeiro disco⁶⁹ ouvimos somente choros tradicionais de: Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Garoto, Ernesto Nazareth e K-Ximbinho.

Como já dito anteriormente, o intuito desse capítulo é dar uma visão geral das correntes atuais do choro, porém, em alguns casos, iremos fazer uma breve análise para elucidar algumas características. É o caso da gravação do choro *Cochichando*⁷⁰, sobre a qual faremos uma análise sucinta:

O piano faz uma introdução (0'.00"/1'.30") apresentando o tema, *ad libitum*, com harmonia mais complexa do que a original, com substituições de acordes e uso de alterações. A seguir, todo grupo apresenta o tema, com os instrumentos nas suas funções tradicionais: o saxofone e o bandolim fazendo a melodia, algumas vezes alternando, e outras, tocando ao mesmo tempo; o centro feito pelo piano ou pelo bandolim; o baixo pelo violão de 7 cordas; e o ritmo pelo pandeiro.

Após a introdução, os temas A, B e C (partes da composição original), são tocados pelo saxofone e pelo bandolim. Devemos ressaltar que os dois instrumentos mantêm um diálogo constante durante toda a exposição, feita com relativa liberdade, alterando-se os ritmos e as melodias. Nota-se que não há preponderância de nenhum instrumento em relação a outro, manifestando o “espírito do choro” tradicional, o compartilhamento em todos os sentidos. Esta característica é reforçada pelo modo como são feitos os improvisos, geralmente nas repetições dos temas. Na repetição da parte C, por exemplo, (3.40) o sax modifica o tema em um grau mais elevado, porém, é sempre acompanhado com respostas do bandolim, completando suas ideias e interferindo no improviso. Em nenhum momento ouvimos um improviso

⁶⁸ Esses músicos participaram da primeira formação.

⁶⁹ Informações da ficha técnica em www.discosdobrasil.com.br

⁷⁰ <http://www.myspace.com/modernatradicao/music/songs/coxichando-13880435>

com um caráter individual, que eleve o solista a um destaque especial, ao contrário, notamos neste momento, ideias musicais que levam em conta o coletivo, o grupo.

Essa maneira de considerar a improvisação de maneira coletiva assemelha-se ao que acontecia nos primórdios do jazz, no *Dixieland* do começo do século XX. Com o passar do tempo, surgiram outros estilos e um novo modo de conceber a improvisação. Em suas considerações sobre esse tema, Barreto (2012, p.29,30) escreve:

A transição entre o estilo de improvisação coletiva para o solo individual começou por volta da década de 1920. Hodeir (1956) considera o trompetista Louis Armstrong como um dos principais precursores desta prática. Em suas gravações com seu grupo, o “Hot Five”, surgem os primeiros improvisos com caráter de solo individual. Tal procedimento começou a ser amplamente reproduzido, e se tornou usual na prática jazzística. A progressão harmônica (*changes*) da peça, sobre a qual se improvisava um solo, foi denominada de *chorus*.

Essa nova visão revela uma preponderância da individualidade sobre o coletivo. É interessante notar que no choro esta transição demorou quase um século para acontecer, somente nos últimos anos é que podemos ouvir uma improvisação com um caráter mais individualizado, e mesmo assim existem muitas ressalvas entre os próprios músicos sobre a validade desta mudança.

Continuando a análise, vale destacar o improviso do violão de 7 cordas (4'00”), com frases no estilo contrapontístico, que, neste momento, ficam em primeiro plano, o que não é usual. Outro momento importante que denota certo grau de inovação é o improviso do piano (4'58”) relacionado ao tema C, com desenhos mais independentes do material temático, feitos juntamente com o pandeiro.

Antes de concluirmos nossas observações sobre esta performance, faremos uma breve análise dos improvisos, do bandolim e do saxofone, com o intuito de perceber com mais nitidez as questões notadas acima.

O saxofone (4'.19”) utiliza poucas notas, destacando o aspecto rítmico, de articulação e inflexão. Cria frases com antecipações e síncopes e enfatiza em tempo forte as notas do acorde. Proveta parece sussurrar com o instrumento, tocando com pouco volume sonoro, como sugestão do próprio nome do choro: cochichando.

Ex.1- Cochichando- Solo de sax

No improviso realizado por Isaías Bueno de Almeida ao bandolim, encontramos algumas peculiaridades que examinaremos a seguir.

Logo no início, Isaías repete, por quatro vezes, uma frase do choro 1x0 de Pixinguinha, deslocando o ritmo original. No compasso 6, 7 e 8 toca frases com caráter rítmico, e acentuações deslocadas. O restante do material é baseado em arpejos, enfatizando as notas definidoras dos acordes. Segue o exemplo:

Ex.2- Cochichando- Solo de Bandolim

Nossa conclusão a respeito desta gravação é que o grupo representa uma tendência que incorpora elementos do choro tradicional, porém, apresenta algumas diferenças, como por exemplo, a introdução livre do piano, e também seu improviso. É importante lembrar que em todos os outros improvisos, sempre há contrapontos feitos pelos outros instrumentos, configurando um diálogo e nunca um discurso de um solista apenas.

Em entrevista à autora⁷¹, Proveta fala sobre o “espírito” do choro, que segundo ele, deve ser mantido para que o gênero permaneça, apesar de todas as transformações que possam ocorrer dentro dele. A filosofia deste grupo parece estar em consonância com o que o músico pensa a respeito dessas inovações:

⁷¹ A entrevista completa será anexada ao final do trabalho.

Você pode inventar o que quiser, mas não pode perder o espírito! A questão não é simplesmente preservar a tradição. Isso em qualquer música, independente do gênero. Os músicos novos estão tentando fazer coisas novas, mas eles têm que achar o espírito. Para isso não é simplesmente pensar na tradição, é pensar no espírito que esta tradição deixou. Nada no universo é estático, nenhuma chama é igual à outra! A gente precisa disso, temos que saber que o espírito não está só lá atrás na tradição, ele está aqui. Temos que separar bem as coisas, e pensar: como se mantém este espírito? Tem que ser uma coisa orgânica.(sic)

Nailor Proveta é um músico que transita por várias correntes, integrando diversos grupos. Em seus discos solo podemos citar dois trabalhos fundamentais: *Tocando para o interior* (2007) e *Brasileiro Saxofone* (2009). Neste último, o autor apresenta o que acredita ser a sonoridade brasileira do saxofone. Em algumas faixas notamos arranjos bem elaborados, mesclando instrumentos do grupo tradicional, com outros da tradição da música erudita, como: flauta baixo, flauta em Sol, clarone, tuba, flautim, quarteto de cordas, trompa e flugelhorn. O disco combina compositores consagrados do choro, como Pixinguinha, K-Ximbinho, Anacleto de Medeiros, Luiz Americano, com contemporâneos, como Cristovão Bastos, Maurício Carrilho, e composições autorais. Alguns arranjos são próprios, outros divididos entre alguns músicos que também participam do disco. É interessante notar neste trabalho o constante cuidado com a sonoridade do saxofone, sugerindo a linguagem dos antigos instrumentistas do choro, com articulações e inflexões particulares, assim como um vibrato característico. O autor nos chama a atenção para a realidade brasileira desse instrumento, apesar da forte tradição que o relaciona, na maioria das vezes, ao jazz.

Existem alguns arranjos que tendem mais fortemente para o tradicional, e outros mais ousados, com harmonias, melodias e ritmos diferenciados e até com a utilização de improvisos. Em realidade, este disco abrange um amplo leque de possibilidades, sendo difícil defini-lo sob uma tendência apenas.

O compositor mais antigo gravado neste CD é Anacleto de Medeiros (1866-1907), a música se chama *Implorando*⁷² e usaremos esta faixa para ilustrar algumas características desse trabalho:

A peça é uma Scottish⁷³ em andamento lento. A instrumentação é a seguinte:
-Sax alto, Flauta e clarinete

⁷² Cd anexo Fx:8

⁷³ Dança em roda, como a polca, porém mais lenta. O gênero apareceu em 1850 no Brasil com imenso sucesso, sendo adotado em grupos instrumentais, principalmente pelos chorões. Abrasileirou-se e ficou conhecido por Xótis ou Xote.(Grove, p.838)

-Violão, Violão de 7 cordas e cavaquinho

O tema A é apresentado pelo sax e acompanhado em acordes arpejados ao violão. Em seguida, o violão repete o tema com o sax fazendo alguns contrapontos. A flauta completa o tema B, acompanhada pelo grupo, e a repetição fica com o sax. Os sopros fazem acompanhamentos juntamente com o tema. O clarinete, a flauta, e o sax alternam-se na melodia, tornando o arranjo, neste momento, um pouco mais denso. Ouvimos um improviso do sax, que podemos considerar quase outra melodia, com frases muito semelhantes ao tema. O arranjo segue com os instrumentos se revezando nas repetições, acompanhados pelos instrumentos harmônicos e também os melódicos.

O importante a ser notado é o modo de interpretação do choro, a divisão das funções, a maneira que os instrumentos se revezam na apresentação dos temas e no improviso. Este trabalho é, sem dúvida, um importante representante da vertente que busca a preservação, como o próprio autor disse: do espírito do choro.

Maurício Carrilho (1957) possui uma carreira sólida dentro do gênero, com muitas gravações, tanto em CDs próprios, quanto como arranjador ou instrumentista em outros trabalhos.

Começou sua carreira na década de 1970, no movimento que posteriormente foi denominado de “renascimento do choro”. No ano de 1977 integrou o conjunto *Os Carioquinhas*, formado por Luciana Rabello (cavaquinho), Rafael Rabello (violão de 7 cordas) e Celsinho Silva (pandeiro), com o qual gravou um único LP: *Os Carioquinhas no choro*. Dois anos depois, com o final do grupo, passou a integrar o conjunto *Camerata Carioca*, com Joel Nascimento e Radamés Gnattali, gravando quatro LPs⁷⁴. Sobre a transição entre esses dois grupos, o violonista Pedro Amorim escreve⁷⁵:

“Os Carioquinhas foram também a semente da Camerata Carioca que, um pouco mais tarde, transformaria de uma vez por todas o conceito de ‘Conjunto regional’, explorando outras potencialidades desta transformação camerística sob a batuta do genial Radamés Gnattali”.

Em 1993, formou o grupo *O Trio*, no qual atuou como violonista ao lado de Paulo Sérgio Santos (clarinete) e Pedro Amorim (bandolim), gravando em Paris, o

74 Tributo A Jacob do Bandolim, WEA, LP/1979, Vivaldi e Pixinguinha, Funarte, LP/1980, Toçar-Polygram, LP/1983) e Uma rosa para Pixinguinha, Funarte, LP/1983.

75 Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/choro/dados-artisticos>, acesso em Julho de 2013.

CD com mesmo nome. Neste mesmo ano lançou mais dois títulos: *Maurício Carrilho*, com músicas autorais e também *Arranca Toco*⁷⁶. Além de instrumentista e compositor, seu nome está ligado à gravadora *Acari Records*, que fundou, em 2000, com Luciana Rabello. Adiante faremos uma análise desta importante gravadora e divulgadora do gênero.

No cenário do choro atual, principalmente analisando as gravações, notamos vários instrumentistas que participam de mais de um grupo. É comum que músicos de certo destaque, integrem vários CDs, nem sempre dentro de uma mesma tendência. Este é o caso de Carrilho que, apesar de ser um importante nome ligado à tradição, produziu em 2007 o álbum *Choro ímpar*, um claro exemplo desta pluralidade de estilos. Nele, interpreta composições de sua autoria, em compassos ímpares: ternários e quinários, etc. Neste CD notamos que o compositor apresenta o choro de um modo inovador, já que a métrica dos compassos é alterada. Analisaremos um de seus choros, *Canhoto Transmontano*, composto em compasso de cinco tempos, ao final do capítulo, dedicado às análises.

Apesar deste trabalho, em entrevista a KOIDIN (2011), Carrilho expressa resistência em relação às inovações do choro, principalmente à improvisação:

O choro não foi composto para improvisar. O choro é uma melodia que se basta, não é preciso improvisar, mas você pode improvisar se quiser, se tiver ideias. Isso já acontecia. Mas de um tempo para cá, acho que minha geração começou a usar mais essa linguagem de improvisação. Não com o fraseado de jazz, mas com o fraseado de choro, sotaque brasileiro, escalas usadas no choro e não no jazz, mas com a forma de *chorus* usada no jazz. Por exemplo: “Vamos repetir a segunda parte várias vezes, improvisando.” Isso não era muito usual no choro. Acontecia uma vez ou outra, e hoje é mais usual. (p.259)

Essa afirmação representa em grande parte as características ouvidas nesta corrente. Carrilho demonstra neste trabalho autoral, certos aspectos inovadores, inclusive improvisação, porém, com certa cautela, preservando-se o fraseado, o sotaque, e a harmonia. A mistura com a música americana, mais especificamente com o jazz, é interpretada por ele como diluidora do gênero:

Hoje é raro ver um grupo de choro jovem que não improvise muito. Acho que isso foi uma influência benéfica do jazz. Mas muita gente confunde isso com a influência musical do jazz no choro, que eu não acho que seja muito benéfica. Acho que é uma diluição. [...] Misturar jazz e choro é diluição, não acrescenta nada. Acho que são duas músicas muito poderosas, e é preciso se aprofundar

76 Grupo formado por Maurício Carrilho (violão de sete cordas), Nailor Azevêdo (Proveta) (clarinete, sax soprano e sax tenor), Pedro Amorim (bandolim) e Jorginho do Pandeiro (pandeiro) <http://www.dicionariompb.com.br/arranca-toco/dados-artisticos>.

cada vez mais. Elas podem aprender uma com a outra em vários aspectos, mas não se pode misturar as duas. Não acho bonito um fraseado de jazz no choro. Acho bonito um fraseado de choro no choro. Assim como não acho bonito um fraseado de choro no jazz. Não acredito nisso, nesse tipo de *fusion*, não gosto desta ideia. (*idem, ibidem*, p.259,260).

3.2 Diálogos com a música erudita

Na segunda corrente, os que buscam esse diálogo, encontram-se os grupos com características da música erudita, ou seja, grupos de câmara formados por instrumentos normalmente associados com a música de concerto (grupo de sopros, orquestra de cordas) ou também por piano ou violão solo. Geralmente apresentam-se em salas de concerto, e os arranjos são, em sua maior parte, escritos em partitura. Suas composições, ou mesmo interpretações, ultrapassam em larga extensão as fronteiras entre os gêneros musicais populares, aproximando música erudita e popular. Esta corrente tem como forte influência Radamés Gnattali e Villa Lobos, ambos tiveram seus nomes ligados à música popular e especialmente ao choro.

Radamés (1906-1988) foi pianista de formação erudita com uma relevante obra sinfônica e camerística, transitou durante toda sua carreira entre a música erudita e a popular. Em 1964 compôs a suíte *Retratos*, para Jacob do Bandolim; que aproximou a música erudita ao choro. Nesta peça o compositor homenageia nomes que considerava essenciais para a música popular brasileira: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga. Mais tarde, a pedido do bandolinista Joel Nascimento, Radamés fez uma versão para um grupo de choro. Essa abordagem camerística foi um marco na história do choro, e a partir desse momento, influenciou a sonoridade de diversos grupos.

Villa Lobos (1887-1959) foi desde cedo um admirador do choro, compôs entre 1920 e 1926 uma série intitulada *Choros*, que não faziam referência direta ao gênero choro, porém, nessas peças recolheu elementos da música popular urbana, do folclore, referências indígenas, além de influências de Debussy e Stravinsky. O compositor foi frequentador de rodas de choro e inspirou-se nas obras de Ernesto Nazareth, João Pernambuco, Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros.

Weffort (2010, p.9) ressalta: "Com os Choros, Villa-Lobos chamou essa forma popular de expressão musical à ribalta da chamada música culta, transfigurando-a através dos processos de erudição".

Segundo Eisenhour e Garcia (2005, p.155), "muitos músicos do choro notaram a similaridade entre o choro e a música erudita europeia do período

barroco: o uso de pequenos grupos, texturas contrapontísticas, e uma linha de baixo proeminente com seções de contrapontos”⁷⁷.

Esta corrente, que não é numerosa, será apresentada por três exemplos apenas, que achamos suficientes para demonstrar suas características principais.

Citaremos primeiramente o **Quinteto Villa Lobos**: quinteto de sopros fundado em 1962, com a proposta de divulgar a música de câmara brasileira, buscando uma aproximação com a música popular. Sua formação instrumental, oriunda da música de concerto europeia, conta atualmente com os seguintes integrantes: Antônio Carlos Carrasqueira (flauta), Luís Carlos Justi (oboé), Paulo Sergio Santos (clarinete), Philip Doyle (trompa) e Aloysio Fagerlande (fagote).

Apresentou seu primeiro registro fonográfico em 1966, com o nome *Reencontro*. Na década de 1970, gravou outros trabalhos, sempre com a proposta de divulgar a música brasileira de câmara incluindo compositores populares em seus programas. Entre sua discografia mais recente citaremos o CD *Fronteiras* (2000), contendo obras de Guinga, Hermeto Pascoal, Gilson Peranzetta, Edino Krieger e Ronaldo Miranda, todas dedicadas ao grupo. Em 2005, o grupo gravou um CD com a obra de câmara para sopros de Villa Lobos e também composições de Ernesto Nazareth. Em *Sopro Novo* de 2006, apresentou músicas de autores contemporâneos, como André Mehmari e Maurício Carrilho, além de compositores como Yahn Wagner, Paulo Dantas, Nikolai Almeida Brucher, Eli- Eri Moura e Tim Rescala.

Os trabalhos mais significativos para nossa pesquisa são: a gravação da obra de Ernesto Nazareth e o *Rasgando Seda*, seu mais recente trabalho, lançado em 2012, com composições de Guinga arranjadas especialmente para o quinteto.

No álbum de Ernesto Nazareth ouvimos, além do quinteto, pandeiro, percussão e violão em quase todas as faixas. Desse modo, as funções tradicionais dos instrumentos ficaram preservadas. No geral, ouvimos a melodia executada pela flauta ou clarinete, alguns contracantos ou apoio harmônico feito pelos outros instrumentos, e o fagote fazendo a função do violão de 7 cordas. Com o auxílio do pandeiro, que faz o ritmo, e o violão que faz o centro, temos todas as funções,

⁷⁷ *Many choro musicians have noted the similarities in style between choro and European art music from the Baroque period, specifically the use of small chamber ensembles, contrapuntal textures, and the prominence of an active bass line with contrapuntal sections.* (Tradução da autora)

apesar da alteração timbrística. Em relação aos outros aspectos, a forma, a harmonia e a melodia notamos que também são preservadas. A improvisação não é utilizada, todos os arranjos são escritos e a liberdade limita-se à interpretação.

Rasgando Seda, álbum que comemora os 50 anos de formação do grupo, com gravações de Guinga⁷⁸, ouvimos diversos ritmos, pois este autor possui uma obra que contempla vários gêneros brasileiros. Não temos aqui nenhum instrumento rítmico, ficando a cargo dos próprios instrumentos do quinteto, juntamente com o violão, executarem essas funções. Estes intercalam melodias, contracantos e alguns acompanhamentos harmônicos. A forma e a harmonia já possuem originalmente inovações em relação ao choro tradicional, havendo apenas uma alteração timbrística.

O segundo exemplo que gostaríamos de citar é o do quarteto de violões **Maogani**⁷⁹. O grupo surgiu em 1995, a partir do encontro de quatro alunos do curso de Violão da Escola de Música da UFRJ – com o intuito de aliar a bagagem obtida no estudo do violão clássico à música popular. Este grupo não possui características claras relacionadas a um estilo ou tendência particular, porém, achamos adequado enquadrá-lo nessa corrente, principalmente pela instrumentação e pelos arranjos. A formação mais recente conta com Maurício Marques (violão requinto e violão de 8 cordas), Carlos Chaves (violão de 7 cordas), Marcos Alves (violão de 6 cordas) e Paulo Aragão (violão de 8 cordas). Sua discografia é composta por quatro CDs. Em 1997 gravaram seu primeiro disco, *Maogani*, a seguir, *Cordas Cruzadas* (2001) e *Água de Beber* (2004). Seu mais recente álbum *Impressão de Choro* (2008), inteiramente dedicado ao repertório do gênero, tem participações especiais de Nailor “Proveta” Azevedo e Pedro Amorim. Neste trabalho, o quarteto relê clássicos de Jacob do Bandolim e apresenta choros menos conhecidos de Callado, Nazareth, Gnattali, Villa-Lobos e Garoto. Além disso, executa alguns compositores contemporâneos como Mauricio Carrilho, Leandro Braga, Hermeto Pascoal e Sergio Assad, e mostra o repertório autoral de dois de seus integrantes: Marcos Alves e Mauricio Marques. Ouvindo suas gravações, percebemos que os violões ganham uma ampla tessitura; em alguns momentos assemelhando-se a um quarteto de cordas ou mesmo a um piano. A sonoridade dos instrumentos, por meio da

78 <http://www.radio.uol.com.br/programa/todos-os-cantos/edicao/12973424?cmpid=cfb-rad-ms>

79 <http://www.maogani.com.br/>

utilização de violões de 6, 7 e 8 cordas, e do violão requinto, um instrumento com afinação mais aguda que o violão normal, permite uma expansão das texturas. Essas peculiaridades destacam o caráter camerístico do grupo, seja no sentido clássico ou popular do termo.

No *Maogani* não há solistas, todos se alternam em todas as funções. O repertório tem na música popular brasileira seu enfoque mais constante, porém sempre abre espaço para a produção autoral dos integrantes do grupo.

Finalizaremos esta corrente com o pianista **André Mehmari** (1977). Entendemos que, apesar da amplitude de tendências notadas em sua discografia e em sua carreira, de modo geral, as características vindas da música erudita são marcantes em toda sua obra. Por este motivo o colocamos neste grupo. Mehmari é um compositor e intérprete, cuja obra revela um estilo próprio, claramente identificável.

Seu primeiro disco foi gravado em 1998 pela gravadora Eldorado, pela conquista do primeiro lugar do prêmio VISA de MPB Instrumental, ao lado do contrabaixista Célio Barros. Em seguida, produziu vários trabalhos em discos, além de vencer diversos prêmios de composição, tanto na área popular quanto erudita. Sua discografia⁸⁰ é extensa, com trabalhos solo e com outras formações. O repertório de seus CDs é eclético e apresenta, em sua maioria, composições próprias.

Nenhum de seus trabalhos é dedicado especialmente ao choro, porém, em quase todos eles o compositor apresenta exemplos do gênero. Mehmari possui uma importante parceria com o bandolinista Hamilton de Holanda, com quem gravou dois CDs em 2007, *Continua Amizade*, e em 2011 uma homenagem a Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, com o título *Gismontipascoal*. No primeiro, gravou alguns choros como: *Rosa*, de Pixinguinha, *Di Menor* de Guinga, *Choro Negro* de Paulinho da Viola e uma composição própria chamada *Choro da Continua Amizade*. No segundo,

⁸⁰ *E o Sertão?* (Produção Independente, 2000), *Canto* (Núcleo Contemporâneo, 2002), *Lachrimae* (CAVI Records, 2003), *Três canções de Tom Jobim* (Editora Cosac Naify, 2004), *Piano e Voz* (MCD, 2005), *Mpbaby - Internacional* - Vol. 10 - Beatles (MCD, 2005), *Piano e Voz* - Vol. II (MCD, 2006), *Continua Amizade* (Deckdisc, 2007), *Nonada* (Biscoito Fino, 2008), *De Árvores e Valsas* (Produção Independente, 2008), *Mpbaby - Clube Da Esquina* (MCD, 2008), *Miramar* (Estúdio Monteverdi/Produção Independente, 2009), *O Brasil não Existe!* (Publifolha, 2010), *Canteiro* - Cd 01 (2011), *Gismontipascoal - A Música De Egberto E Hermeto* (2011), *Canteiro* - Cd 02 (Estúdio Monteverdi, 2011), *Triz* (Produção Independente, 2012) (www.discosdobrasil.com.br)

presta sua homenagem a dois músicos, que com certeza influenciaram sua carreira e obra: Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal. Vale destacar, ainda neste trabalho, composições próprias, como o *Chorinho pra eles*, uma colagem de diversos temas desses compositores.

Sua influência da música erudita é nítida, e podemos observá-la na transparência de sua técnica, no tipo de harmonias e ritmos, usados de forma mais livre, sem as limitações de padrões comumente utilizados no gênero.

Outro fato que podemos observar, principalmente nesses álbuns, é a liberdade em relação à função dos instrumentos. Como só existem dois instrumentos harmônicos, as funções permanecem distribuídas todo o tempo, ou seja, não ouvimos substituições para realizar as funções normalmente existentes no choro tradicional. Não há a preocupação com a textura do violão de 7 cordas na função dos baixos, executando os contrapontos e encadeando a harmonia. O compromisso com o ritmo sincopado constante também não existe, ele flui com variações de andamentos e também de caráter.

Na maioria de suas obras, Mehmari apresenta a improvisação diluída nas peças, por exemplo, na apresentação livre dos temas, no ritmo solto e variado, com acompanhamentos que se desenvolvem sem uma obrigação com uma batida ou levada⁸¹ de choro. As formas de suas composições acompanham essa liberdade, por meio de introduções, pontes e finalizações compostas sem rigidez formal.

Relacionado ao tema do nosso trabalho, gostaríamos de ressaltar o trabalho de Mehmari em seu recital em homenagem aos 150 anos de Ernesto Nazareth, que apresentou no IMS, Instituto Moreira Sales, em 19 de março de 2013.⁸² Entendemos que essa apresentação é um marco e um símbolo da fusão de linguagens, entre o choro e a música erudita. Alexandre Dias⁸³, pesquisador de música brasileira e coordenador do site ernestonazareth150anos.com.br do Instituto Moreira Salles, descreve este recital:

⁸¹ Termo genérico de difícil definição, que leva em conta as figuras rítmicas particulares do gênero complementadas com acentuações, deslocamentos, formas de articulação e escolhas timbrísticas próprias.

⁸² http://www.youtube.com/watch?v=vDS_HGh-bAc

⁸³ Mehmari nazarethiando, Nazareth mehmariando (em <http://www.blogdoims.com.br/ims/mehmari-nazarethiando-nazareth-mehmariando-por-alexandre-dias/>)

Com sua vasta cultura musical, ouvimos Nazareth em combinações raras: a Sagração da Primavera de Stravinsky se mescla com Rebolço, ambas compostas em 1913, fazendo um paralelo inédito entre dois mundos e continentes aparentemente tão distantes. Depois ouvimos o tema de Tristão e Isolda, de Wagner, se transfigurando no tango Furinga, tendo como denominador comum um intervalo de sexta que os une. Também ouvimos citações de Beethoven, Chopin, Ravel, Gismonti, Luiz Gonzaga e Guinga. Todos esses intercruzamentos acabam por evidenciar novos ângulos da obra de Nazareth, até então ocultos. Depois, fazendo o caminho inverso, nazaretheia uma ária de As Bodas de Fígaro, de Mozart.

Ainda sobre essa apresentação, o autor afirma que o pianista gosta de misturar os compositores que admira: “... os temas vão surgindo e, em seguida, se desenvolvendo e misturando”. Um exemplo desta fusão pode ser ouvido na mistura de *Choro pro Zé* de Guinga, um compositor contemporâneo, com *Odeon* de Nazareth. Ouvimos também citações de Beethoven, Chopin, Ravel, Gismonti e Luiz Gonzaga. Dias ainda nota:

Mehmari possui um método engenhoso de desconstruir a peça até seus motivos mais celulares (como vemos no Famoso) e depois a reconstrói a partir de seus contratempos e dissonâncias (como o fez em Fon-Fon). Também brinca com as tonalidades sem precisar “pedir licença” para modular, fazendo um verdadeiro caleidoscópio temperado, lembrando uma prática que Schubert fazia em certa medida, e que hoje vemos também no pianista italiano Stefano Bollani. E outra prática que enriquece enormemente a palheta harmônica de seus arranjos é o uso proposital de “notas erradas”, empréstimo de tons distantes, sempre surpreendendo o ouvinte, assim como Shostakovich fazia.

Não iremos analisar nenhuma composição em especial, pois faremos ao final do capítulo, uma análise detalhada de um choro de sua autoria.

Com esse compositor encerramos nossos exemplos desta corrente, na qual, com certeza, outros grupos se enquadrariam, porém, acreditamos que com esses modelos ilustramos de maneira geral, esse lado do choro contemporâneo.

3.3 Impulsionadores da transformação

Seguiremos agora com aquela que consideramos a principal e mais significativa tendência do choro do século XXI. Discorreremos sobre compositores e grupos em cujas obras e performances é possível perceber transformações – mais ou menos radicais – com relação ao gênero tradicional. Essa corrente reúne os grupos que, muitas vezes, tocam com instrumentos diferentes dos tradicionais, ou seja, acrescentam instrumentos elétricos, bateria, piano, etc. e que utilizam

harmonias complexas e arranjos elaborados, com formas e ritmos diferenciados. Nessa categoria, enquadrados os grupos de influência jazzística, com maior liberdade formal e na qual a improvisação tem papel fundamental. Outra característica relevante dentro dessa tendência é a valorização do virtuosismo técnico. Nem sempre são grupos especialistas em choro, frequentemente ele é considerado como um dos gêneros a ser explorado entre várias influências musicais.

Essa tendência é, para nosso trabalho, a mais importante, pois, por meio dela perceberemos sua dimensão no panorama atual, assim como as implicações sobre a questão da improvisação.

Desde o fim dos anos de 1970, ouvimos gravações que misturam elementos vindos de vários contextos musicais. Encontramos dentro do trabalho de um mesmo compositor ou intérprete, referências à música americana, à música folclórica, pop ou mesmo erudita. Essa fusão torna-se mais clara e efetiva nessa corrente, apresentada em diferentes graus e modos. Quando falamos em fusão, não significa necessariamente, pensar o nascimento de outro gênero.

O conceito de hibridismo pensado por alguns autores oferece uma boa alternativa para essa questão. Piedade (2011) identifica dois tipos de hibridismo: o primeiro, onde há uma real fusão, ou seja, o corpo A deixa de ser A enquanto tal, e o corpo B deixa de ser B, e se forma um novo corpo C; e outro tipo, o contrastivo, onde não há fusão, nem equilíbrio. A continua sendo A e B continua sendo B, o novo corpo poderia ser chamado de AB. Nele as características dos dois são mantidas. Este hibridismo, chamado contrastivo relaciona-se ao termo “fricção de musicalidades”, empregado também por Piedade, e utilizado pelo autor para pensar a tensão entre a musicalidade brasileira e a norte-americana, no seio da música popular instrumental brasileira.

A fricção de musicalidades surgiu então como uma situação na qual as musicalidades dialogam, mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças. Este diálogo fricativo de musicalidades, característico da música instrumental, espelha uma contradição mais geral do pensamento: uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de brejar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo. Creio que o duplo movimento deste gênero musical pode ser pensado em diversos universos da música brasileira. (Piedade, 2005, p.1066)

Concordamos com o conceito apresentado por Piedade, que em nosso entendimento, pode ser aplicado ao universo do choro, principalmente nesta

corrente. Esse tipo de hibridismo nos ajuda a pensar o diálogo entre essas linguagens, que para nós, tende a ser benéfica sob todos os aspectos.

Começaremos a terceira corrente com o violonista **Zé Barbeiro** (1952), que pode ser apontado como um músico cujo nome sempre esteve ligado à tradição, porém, com o passar dos anos, passou a tocar e mesmo compor, de um modo diferente, com tendências inovadoras. Barbeiro começou sua carreira nos anos de 1970, aproximando-se primeiramente das rodas de samba. A partir daí, passou a integrar o grupo de Américo do Bandolim em São Paulo, e desde então, tocou em diversos bares e shows, acompanhando cantores como: Elizete Cardoso, Ângela Maria, Silvio Caldas, Noite Ilustrada, Raul de Barros, Raul de Souza, Altamiro Carrilho, Carlos Poyares, Armandinho da Bahia, Emilinha Borba, Yamandú Costa, Dominginhos, Martinho da Vila, entre outros⁸⁴.

Após anos de carreira como instrumentista, o músico se propôs um novo desafio, a tarefa da composição. Com o grupo *Choro Rasgado*, gravou o CD *Baba de Calango*⁸⁵, assinando metade das composições. Ouvindo seus choros, percebemos sua sólida formação como violonista de 7 cordas do choro tradicional. A instrumentação deste trabalho é feita com instrumentos típicos, que executam as funções comuns ao gênero. Sob o aspecto formal, possuem as três partes tradicionais, com os diferentes tons de cada uma delas. Nessas partes, sempre com repetições, observamos em alguns momentos instrumentos que apresentam a melodia sozinhos ou então, a execução das melodias em uníssono. Se analisarmos as linhas melódicas, prontamente podemos perceber algumas diferenças importantes em relação às melodias tradicionais, que com certeza, vêm acompanhadas de uma harmonia com mais extensões, e cadências que diferem um pouco das comuns ao gênero.

Nesta fase de composição, Barbeiro ainda não utiliza improvisação de maneira efetiva. As músicas nas quais percebemos um início de transformações, que aparecerão com mais constância nas futuras composições, são: *Choro Vesgo* e *Roberta, olha o breque*. A primeira pela harmonia com acordes estendidos, uma linha melódica com muitos saltos e uma estrutura rítmica um pouco mais complexa;

⁸⁴ Disponível em <http://www.zebarbeiro.com.br>. Acesso em Abril de 2013.

⁸⁵ Maritaca, 2006. Formado por Alessandro Penezzi, violão; Zé Barbeiro, violão de 7 cordas; Roberta Valente, pandeiro; Rodrigo Y Castro, flauta.

a última pela harmonia cromática acompanhada por breques e o uso do pandeiro como solista.

Numa segunda fase, já com composições mais diferenciadas, lançou o seu primeiro CD autoral, *Segura Bucha* (2009), e em seguida, *No Salão do Barbeiro* (2011). No *Segura Bucha*, Barbeiro traz além de choros, composições em ritmos variados como: maxixe, polca, xote, baião, frevo, rumba e samba. Notamos nessas composições uma mescla entre características tradicionais e transformadoras. Por exemplo: em *Juntando os cacos*⁸⁶, que possui três partes, em tonalidades vizinhas, como de praxe, encontramos logo na parte A, no compasso 10 e 11, ritmos deslocados na melodia.

Ex.3- *Juntando os cacos*- Parte A

Em todo o choro nota-se uma melodia construída com ritmos diversificados, que a deixam com um caráter fragmentado. Na parte B, o contracanto do clarone é um bom exemplo dessa característica:

Ex.4- *Juntando os cacos*- Parte B (Contracanto do clarone)

Em *Comendo bacuri*⁸⁷, percebemos ritmos na melodia acompanhados de convenções⁸⁸ da harmonia, revelando sua preocupação com a variedade rítmica na criação de suas melodias.

86 CD anexo, fx: 9

87 CD anexo, fx: 10.

88 Quando há uma combinação do grupo, nem sempre escrita na partitura, para a execução dos acordes, e mesmo da seção rítmica, no mesmo ritmo da melodia. Nesse momento a “levada” da música é interrompida.

Ex.5- Comendo bacuri- Parte B

Ex.6- Comendo bacuri- Parte B (final)

Ex.7- Comendo bacuri- Parte C

Em sua polca *Endividado*, aparentemente tradicional ao início, ouve-se um improviso, tipo *chorus*, executado pelo clarone, além do constante diálogo com a flauta, fazendo contracantos. Apesar da rítmica ser típica da polca, com colcheias e semicolcheias, o compositor inova ao propor um improviso mais “descolado” da melodia, ou seja, baseado principalmente na harmonia.

Gostaríamos de finalizar nossas observações sobre este álbum com a música *Dr. Platiléonas*⁸⁹, que no nosso entendimento, é a composição que mais se distancia do território do choro tradicional.

A instrumentação é comum, flauta e clarinete, violão, violão de 7, e pandeiro. O ritmo se assemelha a um maxixe, na parte A, escrito em um compasso de quatro tempos, com uma levada de baixo deslocada⁹⁰.

Para um melhor entendimento dessas características convém ao leitor a audição da peça⁹¹.

89 A música faz menção às platinelas do pandeiro, o qual tem uma participação especial, e ao pandeirista Léo, para o qual dedicou o choro. CD anexo, fx: 11.

90 Em entrevista a autora, até mesmo o autor se mostra reticente em afirmar qual o ritmo, ou a levada desta composição.

91 <http://zebarbeiro.com.br/posts.php?ip=30>

Ouvimos convenções da harmonia, da melodia e do pandeiro, alternando com frases rápidas na flauta, gerando um efeito distinto do ritmo constante geralmente ouvido nas gravações tradicionais. O pandeiro é utilizado de forma inovadora, com muitos solos e frases diferenciadas da batida comum para o choro tradicional. Esta é a principal característica desse compositor, que reúne de maneira equilibrada o tradicional e o novo. Deixando claro suas raízes baseadas nas origens, porém, dialogando com a linguagem do choro contemporâneo. Estes dois CDs lançados pelo violonista revelam sua importância para o cenário do choro contemporâneo, neste caso, paulistano.

Zé Barbeiro apresenta-se semanalmente, há mais de dez anos, às terças feiras no bar *Ó do Borogodó*, e as sextas no bar do Cidão, ambos no bairro da Vila Madalena, na cidade de São Paulo⁹².

Compositor e intérprete, multi-instrumentista, **Alessandro Penezzi** (1974) participa ativamente da produção e divulgação, tanto do choro tradicional, como do atual. Em suas músicas encontramos exemplos claros desta fusão de características. Formou-se em violão erudito em 1997, pela Escola de Música de Piracicaba. Bacharelou-se em Música Popular pela Unicamp em 2005, e integrou alguns grupos instrumentais brasileiros como: Regional do flautista Carlos Poyares, *Trio Quintessência*, Grupo *Choro Rasgado*, Projeto Violões do Brasil, Duo com Maestro Laércio de Freitas, Trio com Yamandú Costa, Rogério Caetano, Sizão Machado e Alex Buck, e Duo com Alexandre Ribeiro.

Penezzi é um nome que atravessa diversas tendências do universo do choro, sob influência de grandes violonistas como: Dilermando Reis, Turíbio Santos, Baden Powell, Rafael Rabello. Notamos que possui um estilo característico, que mescla o popular e o erudito, e a cada trabalho demonstra um olhar preocupado com inovações estilísticas.

Sua discografia solo iniciou-se com gravações de clássicos do choro e algumas composições próprias com o CD *Abismo de Rosas* (2001). A essência desse CD é, sem dúvida, a sua apresentação como virtuose no violão, os arranjos são focados no instrumento, não possuindo ainda um grau considerável de

⁹² Devemos destacar a importância da música ao vivo voltada ao choro oferecida na cidade, que há vários anos divulga novos compositores e instrumentistas, contribuindo para a formação de público.

inovação, como improvisos ou harmonias e instrumentações diferenciadas. Seu caminho como compositor se solidificou, quando em 2006, lançou um CD, com seu nome, apresentando diversas composições próprias. Em seu disco *Sentindo* (2008), executou doze faixas instrumentais, sendo nove delas autorais. São composições em forma de choro, valsa, baião, frevo e alguns temas mais livres, quase jazzísticos, que revelam seu domínio técnico ao violão, deixando claras suas origens voltadas ao choro. Até aqui, notamos ainda uma preocupação com a tradição, que fez parte da sua formação. Seus últimos trabalhos, os mais significativos para nossa pesquisa são: *Cordas ao Vento* (2010) e *Alessandro Penezzi e Alexandre Ribeiro Gravado ao Vivo na Bimhuis – Amsterdã* (2011), em parceria com o clarinetista Alexandre Ribeiro.

Cordas ao Vento é um álbum quase todo autoral, com dez composições próprias e algumas releituras. Apresenta faixas com um caráter mais sentimental e nostálgico como em *Heleninha chegando* e *Chorinho triste*; já em *Vá penteá macaco*, o contraponto entre violão tenor e clarone é uma inovação significativa nas composições de Penezzi, que a cada trabalho assume maiores liberdades em relação ao gênero tradicional, porém, sempre se reporta a ele, como na polca *Pula Pula*, feita em grande parte a duas vozes, com linhas contrapontísticas.

Quanto às características específicas das estruturas musicais de suas composições, observamos que quase todos os seus choros são formados por duas partes; nem sempre as tonalidades dessas partes são vizinhas, algumas possuem introduções, que se repetem após a exposição dos temas. Algumas peças possuem uma harmonia tradicional, como por exemplo, *Sempre que posso*⁹³:

Gmaj7 / Am7 / Bm7 / Cm7-F7 / Bbmaj7 / Gm7 / Em11 / A7 / Dm7 / A7 / Dm7 / Bm(b5)-E7 / Am7 / Am/D7 / Gm7 / C7 / Fmaj7 / Em(b5)-A7 / Dm7 / Am(b5) / D7 / Gm7 / D7 / Gm7 / Gm6 / Bm7 / Bm6 / Cm7 / Cm6 / G

Ex.8- *Sempre que Posso*- harmonia tradicional

Outras já possuem uma harmonia mais complexa, com acordes alterados, como:

⁹³ CD anexo, fx:12.

F#o-Gm6 / D7(#9) / Gm6 / G7(#9) / Bo-Cm / G7(#9) / Cm-Cm(7+) / Cm6 / Cm11 / F#o / Gm11 / Gm11 / Abmaj7 / Abmaj7 / Dm7(b5) / D7(b9) / ...

Ex.9- *Cordas ao vento*- harmonia diferenciada

Notamos em suas melodias, além das alterações harmônicas, como visto no exemplo anterior, uma configuração rítmica mais complexa e pouco usual:

Ex.10- *Ainda que Milton de Mori*- Configurações rítmicas

Ex.11- *Capitão Rodrigo*- Configurações rítmicas

Ex.12- *Sempre que posso*- Configurações rítmicas

Ex.13- *Sempre que posso*- Variações rítmicas 2

Quanto às características da performance, neste mesmo álbum podemos ouvir em algumas faixas, um espaço para a improvisação sobre a harmonia da introdução. A maioria das músicas é tocada pelo violão e pelo clarinete, em algumas se acrescentam a flauta ou o pandeiro. É interessante notar a questão das funções dos instrumentos que, neste caso, têm que se adaptar. Por exemplo, o

acompanhamento do violão faz tanto o centro, como a melodia e, muitas vezes, o papel do violão de 7 cordas, desenhando frases contrapontísticas junto com a melodia. O clarinete quase sempre faz a melodia, porém, em alguns momentos executa um acompanhamento para o solo do violão, desenhando os acordes.

A fusão dos timbres do violão e do clarinete tem como um de seus marcos, por volta de 1990, o duo de Raphael Rabello e Paulo Moura⁹⁴; depois, com Yamandú e Moura⁹⁵ na qual a tradição brasileira procura uma aproximação com a dos países vizinhos.

Em 2007, o autor gravou uma homenagem a Jacob do Bandolim, juntamente com o pianista Laércio de Freitas. Falaremos adiante desse trabalho, importante para o nosso panorama, na parte dedicada às releituras dos choros.

Em entrevista à autora, Penezzi fala um pouco sobre seu estilo:

Eu tenho uma alma totalmente de chorão mesmo, não tem jeito. As coisas que me emocionam quando eu ouço, além das músicas da minha terra, que a minha mãe tocava, cantava,. é o choro tradicional mesmo, principalmente as gravações originais. Eu me emociono todas às vezes, não tem jeito. Mais talvez do que se eu ouvir uma gravação nova, ou eu mesmo tocando. Por isso eu falo que tenho uma alma de chorão. Só que quando eu estou tocando, eu gosto de inovar, ou então misturar, sei que nem sempre vai ficar bom, mas gosto de misturar linguagens. Depende um pouco do estado de espírito, às vezes eu acho que me distanciei tanto que começo a me desconectar comigo mesmo, então, tento voltar para o tradicional aí. Daí a pouco me canso de novo [...]. Uma coisa de novidade e um ponto de referência, às vezes você se cansa dos pontos de referência.(sic)

O próximo exemplo, **Hamilton de Holanda**⁹⁶ (1976), tem seu nome estreitamente ligado ao choro, contudo, frequenta com a mesma desenvoltura, vários outros gêneros brasileiros. Gravou seu primeiro CD *Destroçando a macaxeira* em 1997, com o duo *Dois de Ouro*, ao lado do irmão Fernando César (violão de 7 cordas). No ano seguinte, com esse mesmo duo, lançou o CD *A nova cara do velho choro*. Como o próprio nome diz, nesse trabalho apresenta clássicos do choro com arranjos diferenciados, seja na interpretação, ou mesmo em alterações rítmicas.

⁹⁴ *Dois Irmãos* - Paulo Moura & Raphael Rabello (Caju Music, 1992)

⁹⁵ Este disco, gravado somente com violão e clarinete, oferece uma interpretação brasileira de ritmos latinos, como o tango, a milonga e a habanera, e o contrário também, dando um sotaque latino ao choro, ao samba e ao frevo.

⁹⁶ Todos os dados referentes à sua biografia e discografia foram pesquisados em seu site oficial: www.hamiltondeholanda.com.

Em 2000, lançou com o violonista Marco Pereira, o CD *Luz das cordas*, mesmo ano em que mandou fazer um bandolim de 10 cordas⁹⁷ que, a partir daí, passou a ser seu principal instrumento. Esta mudança lhe abriu novas possibilidades sonoras e técnicas, auxiliando-o na expressão de seu virtuosismo em todos os trabalhos, dos quais além de intérprete, também é compositor e arranjador. Em 2002 lançou o disco *Hamilton de Holanda*, pela gravadora Velas, com vários convidados, dando origem, mais tarde a seu quinteto. O primeiro CD gravado no Brasil com o bandolim 10 cordas solo aconteceu em 2005, com o nome de *01 Byte 10 cordas*. Sua discografia já conta com 26 CDs, em várias formações, duos, trios, quintetos e orquestra.

Gostaríamos de destacar o lançamento de 2009, *Yamandú Costa e Hamilton de Holanda*, em parceria com esse importante violonista gaúcho. Neste mesmo ano, seu álbum *Hamilton de Holanda & Joel Nascimento - De Bandolim a Bandolim* apresentou alguns clássicos do choro, de Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Ernesto Nazareth, um trecho do concerto para bandolim e orquestra de Radamés e também algumas faixas no território da música clássica, como um coral de Bach, um concerto para dois bandolins de Vivaldi, e uma sonatina de Beethoven, escrito originalmente para bandolim e piano, em que Hamilton fez uma transcrição para o bandolim de 10 cordas. Este disco pode ser avaliado como um exemplo de sua pluralidade em questão de estilos, e uma constante busca por sonoridades diferentes, por vezes não usuais no choro tradicional.

Nas gravações do começo de sua carreira, desde o final dos anos 1990, observamos que suas composições estavam principalmente dentro dos padrões tradicionais, com o qual se familiarizava. Com o passar do tempo, sua maturidade o levou ao emprego de uma linguagem mais individualizada e pessoal, desvinculada de um gênero específico. Em cada trabalho procura novos caminhos, porém, apesar das transformações harmônicas, melódicas, ou mesmo das sonoridades originais alcançadas nas performances, possui uma preocupação constante, a de expressar a linguagem brasileira em suas criações. O choro é uma das vertentes de sua produção, na qual se integram diversos ritmos e gêneros. Sobre sua relação com a improvisação, relata em uma entrevista:

⁹⁷ O bandolim de 10 cordas possui um par de cordas mais graves, em Dó, que as geralmente usadas, de Sol-Ré-Lá-Mi.

Existiu. Mas começou lentamente, porque, como sempre toquei choro, e choro tem isso, então aprendi no comecinho, na linguagem do choro e... modestamente, desde pequenininho eu arriscava improvisos. Acho que foi meio como minha personalidade como pessoa. Eu, pequeno, fui tomando consciência do que era a vida, do que eu era, do que eram as pessoas, do que era a sociedade, e parece que foi com isso que essa parte de improvisos foi clareando na minha cabeça. Então, hoje, tenho total consciência de que eu posso improvisar a qualquer momento, qualquer música que me der na cabeça. Pode ser que não tenha um resultado melhor, depende do meu momento emocional naquele instante. É um risco que eu corro, mas prefiro correr esse risco e sair o mais emocionante, o mais lá do fundo possível, pra que as pessoas que estejam me vendo sejam tocadas (sic). <http://gafieiras.com.br/entrevistas/hamilton-de-holanda/4>

A variedade de formações instrumentais que ouvimos em sua discografia demonstra sua abertura e versatilidade. Existem gravações solo, duos, trios, quartetos, quintetos e orquestra. Esta última, de 2011, com o nome de *Sinfonia Monumental*, foi uma composição encomendada pelo aniversário de 50 anos de Brasília. Esta obra possui, além da abertura, cinco movimentos. O resultado é, sem dúvida, transformador, do ponto de vista harmônico, formal, e principalmente instrumental, pois, utiliza o seu quinteto somado a uma orquestra, ampliando as possibilidades de criação de novos timbres e sonoridades. Não é um disco específico de choro, nem de outro gênero brasileiro em especial, o que ouvimos é uma mistura e uma abertura estilística, que parece ser uma importante tendência em sua carreira.

Rogério Caetano⁹⁸ (1977), violonista de 7 cordas, também faz parte da nova geração de virtuosos instrumentistas. Diferentemente de Holanda, sua carreira é voltada particularmente ao choro, com quatro discos gravados. Para nossa pesquisa citaremos os mais importantes: *Pintando o sete*, lançado em 2006, e em 2009, o CD solo, *Rogério Caetano*, apenas com alguns convidados. O mais recente, de 2012, é o duo com Yamandú Costa do qual trataremos posteriormente.

Ao analisarmos as composições de Caetano, notamos em praticamente todas elas, uma importante característica, o idiomatismo, semelhante a Yamandú e Hamilton de Holanda. Isso nos parece uma particularidade de compositores que possuem muita técnica no instrumento ao qual se dedica, os chamados virtuosos.

Em relação à forma não observamos uma preocupação com a composição em três partes, nem mesmo com as seções construídas em diferentes tonalidades. A

⁹⁸ Gravações disponíveis em: www.rogeriocaetano.com

maioria de suas composições possui duas partes, quase sempre na mesma tonalidade. O caráter de suas melodias são claramente violonísticas, utilizando, na maioria delas, um ritmo de semicolcheias, ou mesmo fusas, em andamento rápido, oferecendo ao solista oportunidade de demonstrar sua técnica no instrumento.

Ex.14- *Agora é hora*- Melodia idiomática

Ex.15- *Pintando o sete*- Melodia idiomática

Encontramos também variações de compassos, uma importante transformação na métrica dos choros:

Ex.16- *Correr com medo* – Variação métrica

Ex.17- *Folia das Cinco* – Variação métrica

Em relação à harmonia, notamos em suas criações a escolha de acordes alterados e cadências mais ousadas, diferentes do tradicional.

***Dm6/9 / E74(b9) / Flid. / G79 / Em79 / Flid. / G#m79 / G79 /
Dm6/9...***

Ex.18- *Meu mundo*- Harmonia

***Gmaj7 / Gmaj7 / F#m7(11) / F7(b5) / Emaj7(11#) / E7(b9) / Am7 /
Ammaj7 / A(add9)/C# / Cm6 / G(add9)/B / Eb7/Bb / Ab7maj / D7/A /
Gmaj7 / G6***

Ex.19- *Milena* - Harmonia

Se observarmos as gravações de Rogério Caetano, percebemos que as funções são diferenciadas das dos grupos regionais. O motivo principal é que seus discos apresentam no máximo gravações em dueto com outro violão, ou solos; desse modo adapta, na medida do possível, as funções do ritmo, da harmonia e da melodia. A improvisação também é um aspecto importante, e podemos ouvir, em vários choros, um espaço dedicado a ela.

Em entrevista à autora⁹⁹ Caetano afirma que entende a improvisação como fundamental para o choro, gênero que a comporta. Diz ainda que a partitura para o violão de 7 cordas possui apenas uma cifra, ao músico compete a criatividade na criação das frases. E completa: a improvisação é parte intrínseca do universo específico deste instrumento e da linguagem do choro de maneira geral.

Apesar de não ser especializado no gênero, gostaríamos de citar o compositor **Guinga** (1950). O choro é um dos gêneros ao qual se dedica, porém, em qualquer estilo observamos em suas composições sua marca registrada, sua maneira particular na criação das melodias e harmonias. Sua discografia é extensa¹⁰⁰, seu repertório possui em grande parte um caráter idiomático, Guinga compõe ao violão e suas músicas são claramente violonísticas. Isso corrobora a

⁹⁹ Entrevista enviada por e-mail, maio de 2013.

¹⁰⁰ Formada por 11 títulos, a partir dos anos 1990 até 2012.

ideia de que a criação de obras com caráter idiomático é um recurso que revela alto domínio técnico do compositor, como observado nos exemplos anteriores.

Os choros mais importantes de Guinga estão distribuídos por todos seus discos, por exemplo: *Choro pro Zé*¹⁰¹, *Picotado*, *Exasperada*, *Por traz de Brás de Pina*, *Di menor* e *Destino Bocaiuva*. A maioria deles possui apenas duas partes, muitas vezes com o início em anacruse, característica comum ao choro tradicional. Uma importante inovação fica por conta de algumas mudanças na fórmula de compasso no meio da peça:

Ex.20- *Destino bocaiuva*- Variação métrica

Ex.21- *Di menor*- Variação métrica

As aberturas¹⁰² usadas no violão são marcantes em sua obra, oferecendo uma sonoridade particular e dificultando transcrições para outros instrumentos.

A importância do modo como os acordes são tocados, pode ser confirmada quando analisamos suas obras editadas. Nelas encontramos, além da melodia, não somente as cifras da harmonia, mas também o acompanhamento dos acordes escritos, na posição na qual foi composta. Qualquer alteração nestes formatos modifica substancialmente a sonoridade proposta. A escrita normalmente utilizada nas edições de *Songbooks* populares, ou seja, a melodia cifrada simplesmente, não consegue representar com fidelidade a música de Guinga. Quanto à problemática de inserir Guinga em uma determinada corrente, ele mesmo dá sua opinião:

Só não quero me rotular como nada, sou um compositor de música popular, compositor da rua, intuitivo, não faço nada fundamentado em teorias, nem formalidades. Faço o que meu coração manda e o meu gosto manda, meu senso estético e minha experiência, o que já ouvi, já vivi. Agora uma coisa posso dizer a você, eu ouço muita música. (Koidin, 2011, p.162)

¹⁰¹ A ser analisado no próximo capítulo.

¹⁰² As notas de um acorde podem ser executadas de diversos modos, alterando a ordem das notas. Essas maneiras são também chamadas de abertura, ou *voicing* do acorde.

Apesar da dificuldade em nomear qual a influência que predomina em suas composições, ouvimos em sua obra uma clara inspiração vinda da música erudita, terreno em que possui grande vivência e contato. Decidimos colocá-lo nesta corrente, mas, sem dúvida, ele figura em uma zona de fronteiras.

A música de Guinga, compositor oriundo da linhagem dos violonistas - compositores da música brasileira, realiza um diálogo ativo com diversas correntes musicais, principalmente entre a tradição popular brasileira, o jazz norte-americano e a música erudita. Podemos adiantar que sua música não se enquadra, plenamente, nem nos parâmetros clássicos conferidos à música popular, nem nos da música erudita. Ocupa, portanto, um terreno fronteiro, onde características de ambas se fundem. (Cardoso, 2006, p.14)

Ainda no livro de entrevistas de Koidin (2011), encontramos a ideia do compositor em relação à tradição e modernidade:

A arte só tem razão se você tentar movimentar o que já foi feito e jogar alguma coisa para frente. Mas também não acredito na modernidade de quem faz modernidade sem conhecer a tradição. Só consegue ser moderno quem já ouviu a tradição. E a modernidade também é um estilo. A pessoa nasce moderna [...] (p 161,162).

Mário Sève tem seu nome estreitamente ligado ao grupo *Nó em Pingo D'água*, fundado em 1979 e inicialmente integrado por Celsinho Silva no pandeiro, Jorge Filho no Cavaquinho, Jorge Simas no violão de 7 cordas, Arthur no violão de 6, Mário Sève na flauta e Marcos de Pina no Bandolim¹⁰³. É saxofonista, flautista, arranjador e produtor; foi um dos jovens músicos que surgiu no cenário no movimento dos anos 1970. Desde essa época o choro é parte fundamental de sua carreira.

Em 1999, publicou pela Lumiar Editora, de Almir Chediak, o livro *Vocabulário do choro - Estudos & Composições*, importante material didático usado no ensino da linguagem do choro. Os estudos contidos nesse livro são inspirados em frases musicais extraídas da obra de Pixinguinha e de outros autores relevantes do choro, trabalhadas em diversas tonalidades. Araújo (2010), em artigo sobre esta obra, escreve:

[...] a obra oferece um conjunto consistente de exercícios sobre o choro, propiciando ferramentas para o desenvolvimento de sua interpretação, por meio da técnica instrumental, do domínio formal e da improvisação. A obra é também uma proposta alternativa de exercícios para o ensino da técnica da flauta

103 O grupo possuiu outras formações, uma de suas mais conhecidas foi: Celsinho Silva (percussão), Mário Sève (sopro), Papito (baixo), Rodrigo Lessa (bandolim e cavaquinho) e Rogério Souza (violão de 6 e 7 cordas). Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/no-em-pingo-dagua/dados-artisticos>, acesso em outubro de 2013.

transversal, que permite o trabalho de questões relacionadas à fluência de leitura e de execução ao instrumento, articulação, saltos intervalares e controle dos dedos (velocidade).

Em 2000, iniciou as gravações do seu primeiro disco solo, executando composições de sua autoria com participação de Guinga, Cristina Braga, Nando Carneiro, Marcelo Fagerlande, Mestre Ambrósio, Época de Ouro, Nó em Pingo d'água e Aquarela Carioca. Em 2001, lançou, com o cravista Marcelo Fagerlande, o CD *Bach & Pixinguinha - Sax, Flauta & Cravo*, pelo Núcleo Contemporâneo. Este álbum reúne composições barrocas e choro, que se encontram neste trabalho pelo contraponto de sua música e pela reunião de instrumentos variados como o cravo, o saxofone e a flauta. Em 2004, lançou, com Daniela Spielmann, o CD *Choros, por que sax?*, outro trabalho voltado ao gênero. No ano seguinte, lançou, com o flautista David Ganc, o CD *Pixinguinha + Benedito*, registrando a parceria de Benedito Lacerda e Pixinguinha. Ainda em parceria com Ganc, em 2010 lançou o livro/CD *“Choro Duetos – Pixinguinha e Benedito Lacerda por David Ganc e Mário Sève”*.

Sève têm contribuído em grande extensão para produzir e divulgar diversos materiais para o estudo do choro. Ao final do capítulo iremos analisar com detalhes uma composição de sua autoria que exemplifica seu estilo.

Prosseguiremos com mais exemplos desta corrente, porém, agora, de músicos e grupos que apresentam inovações por meio de releituras de composições já existentes. Na falta de adjetivo mais apropriado, criamos um neologismo, “releitores”, na medida em que apresentam músicas de Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Waldir de Azevedo, entre outros chorões consagrados, e modificam, em graus variados, harmonias, formas, funções dos instrumentos e mesmo a instrumentação. Esses grupos recriam os clássicos do choro, transformando-os na maneira de tocar, nos arranjos. A maioria deles privilegia a improvisação que, de maneira geral, é tratada de forma diferente daquela executada pelos tradicionalistas. Nestes grupos, a improvisação é baseada na harmonia da música, ligada à linguagem melódica e estilística do choro, porém, sem tantos compromissos com o tema original. As formas, muitas vezes, são originais, apenas utilizando-se de repetições de algumas partes (geralmente a terceira), para que o improvisador

possa criar. Devemos nos lembrar de que esta improvisação se assemelha aos moldes da improvisação no jazz, no que tange à individualização do solista.

Em sua tese sobre improvisação na música popular, Barreto (2012, p.38) escreve:

Embora o ato de improvisar no choro esteja bastante associado à realização dos contracantos executados ao violão 7 cordas, ao acompanhamento (violão, cavaquinho e pandeiro) ou mesmo à realização da ornamentação, articulação e variações, pode-se constatar através de gravações, apresentações e rodas de choro que a improvisação de uma nova linha melódica (próxima ao “formato *chorus*”) tem sido cada vez mais constante, pelo menos nos últimos 30 ou 40 anos.

Releituras importantes foram feitas no álbum *Laércio de Freitas homenageia Jacob do Bandolim* (2006). **Laércio de Freitas** (1941), mais conhecido no meio musical pelo pseudônimo de “Tio”, é um nome que circula entre vários gêneros da música brasileira, inclusive o choro. Sua discografia solo não é muito extensa¹⁰⁴, porém, seu legado para o cenário musical paulistano é incontestável. Foi arranjador e regente em companhias de discos como a Odeon e RCA, e a partir de 1982, vem se dedicando cada vez mais à regência e orquestração.

A importância deste disco, da qual participa também o violonista Alessandro Penezzi, está no tratamento diferenciado dado aos choros tradicionais de Jacob do Bandolim. Os arranjos dos temas seguem, na maioria das vezes, um padrão similar: Ouvimos uma introdução, executada com mudanças melódicas, harmônicas e também rítmicas, seguida da apresentação dos temas, alternando-se os instrumentos. A liberdade na interpretação, principalmente inserida nas repetições e um espaço efetivo para improvisação são as principais características observadas neste trabalho. Nesses arranjos, Laércio, como um grande conhecedor de harmonia, transforma e substitui vários acordes, proporcionando uma sonoridade atual aos choros de Jacob. A formação instrumental, piano e violão, abre um leque de opções, já que ambos os instrumentos são harmônicos e melódicos, o que facilita o relacionamento das funções em todos os arranjos. O acompanhamento harmônico possui a liberdade de transitar entre as funções do centro e do baixo, e até mesmo do ritmo. Sobre seu estilo, Laércio diz, em entrevista:

¹⁰⁴ Laercio de Freitas e o Som Roceiro (CID 1973), Ao Nosso Amigo Esmê- São Paulo no Balanço do Choro (Eldorado, 1980), Terna Saudade (L'Art produções artísticas, 1988). <http://www.dicionariompb.com.br/laercio-de-freitas/discografia>, http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Artista=AR0631

Eu considero que eu faço choro, independente de qualquer coisa. Ocasionalmente eu uso improvisação, mas não sempre, desde que a ideia esteja imbuída da melodia original. Eu gosto de pedir ao músico que vai improvisar, o seguinte: eu quero que você diga isso aqui que eu escrevi, do seu jeito!

E ainda, sobre a improvisação no choro atual:

Quanto à improvisação hoje, sinto que alguns músicos insistem em usar linguagem jazzística para improvisar o choro, não dá certo! E eles continuam insistindo. Eu aconselharia a esses músicos que ouvissem um pouco de batuque, que é o que Pixinguinha ouvia: O jongo, sambas originais, etc. É bom conhecer as raízes do conhecimento, quanto mais você souber sobre o que veio antes, menos você vai estranhar o que vier adiante. Quando você adquire ferramentas, o resultado será baseado no seu raciocínio a respeito. Geralmente você faz bem o que deve fazer quando não tem que pensar para fazer, pra onde que eu vou? por onde ? (sic)

Apesar de todos os receios que Freitas insinua em relação à improvisação, não deixa de usá-la em larga extensão, contudo, devemos notar sua preocupação em não misturar as linguagens, ou seja, improvisar com material rítmico-melódico próprio da música brasileira.

Outro trabalho que nos chamou a atenção, principalmente quando observado o aspecto timbrístico, é o disco *Chorando as Pitangas*¹⁰⁵ do gaitista **Vitor Lopes** (1975). Neste álbum, Lopes é acompanhado em quase todas as faixas por um típico grupo de choro: cavaquinho, bandolim, violão de 7 cordas e pandeiro. A improvisação está presente como variações melódicas, porém, em muitos momentos ouvimos um tipo de improvisação mais solta da melodia, baseada na sequência dos acordes. Gostaríamos de ressaltar a faixa 1- *Cheguei* de Pixinguinha¹⁰⁶, realizada somente por gaitas, uma inovação timbrística importante. A gaita nunca foi um instrumento típico do choro, e apenas recentemente foi introduzida, sendo Lopes um dos precursores¹⁰⁷. As funções tradicionais dos instrumentos neste arranjo são, de certo modo, preservadas, porém executadas sempre com o mesmo timbre. Uma gaita faz a melodia principal, outras, melodias em contrapontos, formando a harmonia central (o centro); uma gaita de tessitura mais grave executa as frases comuns ao violão de 7 cordas, traçando um caminho similar à função deste instrumento (o baixo). O que se revela inovador é sem dúvida, o aspecto timbre, já

¹⁰⁵ Lua Discos, 2006.

¹⁰⁶ CD anexo, fx: 13.

¹⁰⁷ O principal expoente da gaita (também conhecida como harmônica de boca) no choro foi Edu da gaita (1916-1982). Ficou conhecido pela execução na íntegra do *moto perpétuo* de Paganini, compositor italiano e o maior virtuose do violino em todos os tempos. (www.edudagaita.com.br)

que essas funções normalmente são executadas por diferentes instrumentos. As outras faixas são releituras, que preservam algumas das características tradicionais, no caso, o grupo instrumental típico, a alternância na exposição dos temas, com variações melódico-rítmicas, e as funções dos instrumentos, que também são mantidas. As diferenças observadas são algumas introduções, por exemplo, com solo do pandeiro ou do violão de 7 cordas, e também os espaços dedicados aos improvisos.

O nome de **Yamandú Costa** (1980) é muito reconhecido dentro do cenário musical popular brasileiro, principalmente por ser um exímio violonista de 7 cordas. Oferece sua indubitável colaboração ao gênero, no entanto, não podemos classificá-lo como um músico de choro. Seus trabalhos abordam igualmente o repertório de samba, frevo, baião, incorporando até mesmo influências da música latina. Apesar de possuir alguns choros entre suas composições, decidimos colocá-lo dentro desse grupo, por entender que seu trabalho como intérprete do choro é particularmente de grande valor. Tem contribuído para a divulgação da música popular brasileira instrumental em outros países, onde fez vários shows e também gravações. Além de suas gravações solo, Yamandú possui várias parcerias em seus álbuns. Demonstra em seu estilo, particular, uma técnica apurada e é considerado um virtuose em seu instrumento. A maioria dos seus arranjos, como outros já analisados, como Hamilton de Holanda e Rogério Caetano, são idiomáticos, aproveitam as riquezas sonoras específicas do violão. Notamos em praticamente toda sua obra, tanto nas composições, como nas performances, uma sonoridade bem pessoal, com forte influência da música folclórica do sul do Brasil, e também dos países vizinhos. O próprio autor se diz influenciado pela música argentina:

Esses são dois pontos fundamentais e relevantes dentro da minha música: a música argentina, e latino-americana em geral, pela proximidade que tive no Rio Grande do Sul; e a tradição do choro, que é a música do centro do país. São as duas linhas que me encantam mais, que eu trago para dentro das minhas composições. (<http://ndonline.com.br/florianopolis/plural/46577-Yamandú-costa-mistura-ritmos-para-tornar-o-brasil-mais-latino.html>)

Dentro do nosso tema, o choro, gostaríamos de destacar em sua discografia, dois álbuns recentes.

O primeiro de 2010, *Yamandú Valter*, com o também violonista de 7 cordas Valter Silva.¹⁰⁸ Neste álbum apresentam clássicos do choro em dueto, e mostram transformações, principalmente no grau de liberdade nas interpretações e nas improvisações. A forma e a harmonia permanecem de modo geral conservadas. A trama contrapontística das linhas dos violões permeia todo o trabalho, à maneira tradicional.

O outro título importante foi o lançamento feito em 2011, *Yamandú Costa e Rogério Caetano*, dedicado a Dino 7 Cordas, Raphael Rabello, Hélio Delmiro e Marco Pereira. O CD traz um repertório variado, com muitos choros, a maioria de compositores contemporâneos. É importante notar que mesmo sendo um CD de dueto de violões de 7 cordas, como o anterior, apresenta direções estilísticas diferentes, pois o fraseado de Caetano mostra-se inclinado a caminhos mais contemporâneos, com harmonias mais complexas acompanhadas de melodias igualmente intrincadas.

É incontestável a importância do violão em toda música popular brasileira, principalmente quando observamos o universo do choro. Pela própria gênese do gênero, vimos que este instrumento esteve presente de forma constante em seus grupos. Por meio dos nossos estudos, ousamos afirmar que, até mesmo nas performances que mais se distanciam do território tradicional, o instrumento que menos se altera dentro das formações é o violão.

A história do violão popular brasileiro, com sua variedade e riqueza, vêm sendo construída dessa forma. Desde os mais antigos representantes dessa arte até os violonistas mais jovens, nota-se um caminho claro e sólido [...] a grande Escola do Violão Brasileiro. Nessa seleção temos nomes como o de João Pernambuco, Américo Jacomino, Dilermando Reis, Garoto, Dino, Meira, Baden Powell, Paulinho Nogueira, Raphael Rabello e tantos outros de igual importância que, infelizmente, seria impossível citar neste pequeno espaço. Mesmo com marcantes diferenças técnicas e estilísticas, estão unidos por um laço forte que são os traços culturais que sustentam nossas expressões artísticas. Além disso, merece destaque a forma como todos eles se dedicaram, com originalidade e paixão, para que a

108 Sua atuação como músico acompanhador lhe rendeu conhecimento também em outros estilos musicais, a estética necessária para ser também um grande improvisador e criador de grande solos. Segundo ele, fez seu estilo reunindo “as frases do Dino, ouvindo os contrapontos do saxofone do Pixinguinha e estudando e aperfeiçoando as frases do Raphael Rabello”. Viveu ainda na juventude o final da Era de Ouro do rádio, tocando diversos instrumentos e sempre foi considerado pelos puristas da época como moderno. (http://dialogosdeumchorao.blogspot.com.br/p/valter-henry-e-diego_15.html)

maravilhosa arte do nosso instrumento mais popular se perpetuasse.
(<http://www.Yamandú.com.br/music.php?cod=16>)¹⁰⁹

O Brasil é um país muito extenso e abarca uma pluralidade de culturas. Isto se faz notar na expressão musical regional, onde é possível encontrar vários estilos dentro de um mesmo gênero. Em todas as regiões do país temos produção de choro; em algumas delas com linguagem mais inovadora, em outras com composições mais próximas da linha tradicional. Essas regionalidades ou sotaques revelam as diversas facetas do choro brasileiro.

Ainda no contexto dos releitores, apresentamos um intérprete, que tem seu nome ligado ao choro, mesclado com a essência da música baiana: **Armandinho Macedo** (1953). Apareceu no cenário do choro, como vários que apresentamos aqui, no movimento dos anos 1970, e concorreu com o grupo *A cor do Som*, no festival da TV Bandeirantes em 1978, com o choro *Espírito infantil*¹¹⁰. A música não foi classificada, contudo, suscitou debates quanto à modernização do choro.

Em sua carreira gravou vários discos: dezenove com o trio elétrico *Armandinho, Dodô e Osmar* (1974 até 2000), sete com o grupo *A cor do som*, e onze discos solo (1969 até 2009). Em toda sua carreira nota-se uma influência marcante do frevo e do Trio Elétrico. Para nossa pesquisa, os principais trabalhos que devem ser avaliados são: *Retocando o Choro ao Vivo*¹¹¹ (CD/2003) e *Pop Choro* (CD/2009).

Em *Retocando o choro*, apresenta choros, quase todos clássicos do gênero, com um sotaque nordestino, principalmente pelo timbre do seu instrumento, a guitarra baiana. Os músicos que o acompanham são: Fábio Nin e Zé Paulo Becker nos violões, além do convidado Yamandú Costa, no Violão 7 Cordas em *Apanhei-te cavaquinho* e *Assanhado*. Destacamos estas faixas como as mais importantes deste trabalho, que representam a visão que Armandinho imprime ao choro. Sua execução, ao lado de Yamandú, revela o virtuosismo dos dois instrumentistas, expressos em diálogos feitos com grande espaço para a improvisação.

¹⁰⁹ Abrimos este parênteses sobre o violão para ressaltar a importância e o vulto que vem tomando o violão de 7 cordas, também denominado violão brasileiro. Yamandú tem destacado este instrumento em seus últimos trabalhos, divididos com a presença de outros grandes violonistas de 7 cordas.

¹¹⁰ Este choro foi analisado na parte dedicada ao renascimento dos anos 70.

¹¹¹ Este CD foi gravado, em 1999, pela gravadora Tom Brasil Estúdio.

No início do arranjo de *Assanhado*,¹¹² o bandolim faz sons de percussão como tamborim, agogô e assovio. Após essas intervenções, executa a melodia, de maneira livre, acompanhada pelo violão de 7 cordas, que imita um surdo. O dueto continua por toda a peça numa trama de melodias e contracantos. Ouvimos também uma citação do choro *Brasileirinho* de Waldir de Azevedo, e novamente, ao final, sons de percussão feitos com o bandolim, efeitos como uma batucada feita no violão, e outros sons eletrônicos.

No Álbum *Pop choro*, percorre uma linha semelhante, com influência do rock, que além do frevo também faz parte de sua experiência musical. No documentário *Armando o som com Armandinho* (parte 1) Arnaldo Brandão relata: “O que me impressiona muito é esta fusão que o Armandinho fez no meio dos anos 70, de Jacob do Bandolim, com a guitarra do frevo baiano e Jimmy Hendrix¹¹³. Influência que se nota claramente na sonoridade particular de seu bandolim, nas articulações, nas palhetadas e no fraseado.

Um grupo que também é reconhecido por suas releituras, é o **Choro Ensemble**¹¹⁴, que não é um grupo formado somente por brasileiros e produziu dois CDs importantes¹¹⁵, revelando um lado importante na performance atual de diversos grupos. Seus trabalhos apresentam clássicos do gênero, em arranjos que destacam a improvisação do solista, sempre com um formato semelhante à música americana. Tem como solista principal a clarinetista Anat Cohen, uma israelense residente nos Estados Unidos, o que certamente colabora para o sotaque do grupo em sua performance. Porém, um dos integrantes do grupo, Pedro Ramos, não concorda com essa ideia:

Por aqui, geralmente nos encaixam entre o jazz e a world music. Gostamos de improvisar, de fazer umas firulas instrumentais e com isso nos associam ao jazz. Mas não tocamos o tal Brazilian jazz; nosso choro é brasileiro mesmo, sem sotaque.(entrevista ao jornalista do Jornal do Brasil, Marco Antonio Barbosa, Caderno B, novembro de 2007.(*Apud* Amaral 2008, p.41)

Cohen gravou vários álbuns de Jazz e aproxima o choro ao jazz, principalmente pelo tipo de improvisação, focada na harmonia da música, mais que na melodia. Sem dúvida, pela própria construção do choro, na maioria das vezes

¹¹² CD anexo, fx:14.

¹¹³ <http://www.youtube.com/watch?v=4d5prf2ilyM>

¹¹⁴ Anat Cohen: clarinete, Pedro Ramos: Cavaquinho & violão tenor, Gustavo Dantas: violão, Carlos Almeida: violão de 7 cordas, Zé Mauricio: Pandeiro & Percussão

¹¹⁵ *Choro Ensemble*, Circular Moves, 2005; *Nosso Tempo*, Anzic Records, 2007.

composto em três partes, ou pelo menos duas, os improvisos acontecem sempre em uma das partes e não no choro inteiro, o que o deixaria muito extenso. A clarinetista possui uma técnica apurada, utilizando a criatividade que já expressava na música americana, agora em seus improvisos voltados ao choro. As articulações e fraseados correspondem à linguagem brasileira, apesar de ouvirmos em alguns momentos uma clara influência do jazz. Além dos improvisos, geralmente feito nas repetições das partes, ouvimos variações melódicas e rítmicas. Os outros integrantes do grupo também contribuem com improvisos e variações.

Um caminho semelhante é trilhado pelo grupo **Quatro a Zero**, formado em 2001, em Campinas (SP). Todos seus integrantes são formados pela UNICAMP: Daniel Muller- Piano, Danilo Penteado- Baixo Elétrico, Eduardo Lobo- Guitarra, Lucas da Rosa- Bateria. O grupo conquistou em 2004, o 2º lugar no 7º Prêmio VISA de Música Brasileira, e lançou no ano seguinte seu primeiro CD, *Choro Elétrico*¹¹⁶. Em 2006, o grupo passou por uma fase de imersão na música de Radamés Gnattali que resultou num espetáculo em homenagem ao centenário de nascimento do maestro, com as participações de Toninho Ferragutti e Rafael do Santos. Seu segundo CD, *Porta Aberta* (2008)¹¹⁷ é o resultado de uma profunda pesquisa acerca do choro do interior do Estado de São Paulo – *Memórias do Choro Paulista*. O mais recente trabalho, lançado em 2011, com o nome *Alegria*, marca o início de uma nova fase na trajetória do grupo; no CD executam os quatro movimentos da *Suíte Retratos* de Radamés Gnattali e algumas novas composições de seus integrantes. Colocamos este grupo nesta seção, dedicada aos leitores, principalmente avaliando seu primeiro CD, pois seus recentes trabalhos enveredam cada vez mais pelo caminho da composição, nem sempre relacionados ao gênero.

Outra característica da música do *Quatro a Zero* são os arranjos coletivos, nos quais a improvisação se faz fortemente presente. Segundo o tecladista Daniel Muller, a intenção do grupo, desde o início, sempre foi fazer um trabalho voltado ao choro, porém, utilizando uma instrumentação diferente da dos regionais. Essa formação foi denominada de “choro elétrico” (piano, guitarra, baixo elétrico e bateria), nome dado ao primeiro CD. Decidiram conhecer o gênero em suas estruturas tradicionais, compreender a divisão de funções dos instrumentos, o

¹¹⁶ Zabumba Records, 2005.

¹¹⁷ Dados sobre o grupo disponível em <http://www.quatroazero.com.br> (acesso em Maio de 2013)

espaço de cada instrumentista dentro daquela formação, para depois adaptar o resultado dessas observações ao quarteto. Muller¹¹⁸ explica:

Investigamos as formas musicais utilizadas, o tipo de uso que se faz da improvisação, os caminhos por onde se constroem os fraseados (que notas são escolhidas? Como são articuladas, ornamentadas?), o contraponto entre a melodia e a linha de baixo, as categorias de acordes e as cadências que são usadas, as estruturas rítmicas e de acompanhamento... Enfim, os elementos musicais que, em conjunto, definem a linguagem do choro. Preocupamo-nos também em conhecer o choro em sua diversidade, afinal ele é um gênero múltiplo, composto de uma variedade de subgêneros – polcas, xotes, valsas, maxixes, frevos, choros propriamente e as infinitas variantes entre todos eles.

Este conhecimento possibilitou transpor, de alguma forma, as diferenças que resultam da utilização de instrumentos não comuns ao regional. O baixista Danilo Penteado mostra de que modo entende a função do seu instrumento dentro do grupo:

Porém o meu intuito não era fazer uma adaptação literal do violão de 7 cordas para o contrabaixo mas, além disso, usar os recursos técnicos que este instrumento permite. Existe uma diferença de tessitura entre os dois instrumentos (o contrabaixo soa uma oitava abaixo do 7 cordas) portanto algumas frases soariam embotadas se eu as tocasse na mesma região que os violonistas tocam (com as cordas soltas). Então tive que criar um meio termo entre o uso das baixarias nas notas mais agudas do baixo e a marcação rítmica (mais próxima do surdo no samba) nas notas mais graves¹¹⁹.

Um aspecto importante que particulariza o *Quatro a Zero* é a liberdade na confecção dos arranjos e o uso de elementos musicais provenientes, muitas vezes, de contextos externos ao choro. Muller qualifica o grupo desta maneira:

Acreditamos que o fato de identificarmos a “tradição” como um vetor de força, um valor que empurra aqueles que interagem com o choro numa determinada direção e o fato de fazermos a crítica a esta circunstância, resulta na postura que o grupo assume: pagamos tributo às nove gerações de chorões que nos precedem – somos gratos pela música maravilhosa que construíram no decorrer dos últimos 150 anos e nos esforçamos, sempre, em aprender cada vez mais e mais sobre ela. Reconhecemo-la em sua diversidade e complexidade e, respeitosamente, apresentamos nossa leitura que, por ser nossa, particular, só podia ser diferente, ampliando um pouco os limites do gênero.

118

<http://quatroazero.com.br/downloads/artigos/As%20forcas%20da%20tradicao%20e%20da%20mistura%20na%20musica%20do%20grupo%20Quatro%20a%20Zero.%20Daniel%20Muller.pdf>, acesso em fev/2013

119

Disponível

em

<http://quatroazero.com.br/downloads/artigos/Baixo%20no%20choro,%20por%20que%20nao.%20Danilo%20Penteado.pdf>, acesso em fevereiro de 2013.

Um grupo que se situa no limiar entre correntes é o ***Trio Madeira Brasil***¹²⁰, formado por Ronaldo Bandolim, Zé Paulo Becker (violão) e Marcello Gonçalves (violão de 7 cordas). Essas correntes são tendências dentro do gênero, encontramos exemplos de músicos e ou trabalhos que se voltam claramente a uma delas, contudo, na maioria das vezes, é tarefa difícil precisar exatamente em que corrente um grupo se enquadra melhor.

O *Trio Madeira Brasil* é um exemplo dessa dificuldade, por ser um grupo formado somente por instrumentos de cordas, sem percussão, com uma sonoridade diferenciada quando comparada aos grupos tradicionais.

No CD gravado ao vivo, *Trio Madeira Brasil e Convidados* (Lua Discos, 2004), o trio carioca convida três importantes músicos paulistas: o pianista Laércio de Freitas, o clarinetista Proveta e o acordeonista Toninho Ferragutti. Na performance do grupo, ouve-se uma constante alternância de solistas, os arranjos transparecem equilíbrio entre tradição e modernidade. As músicas são de Jacob do Bandolim, Radamés Gnattali, duas do violonista do grupo, Zé Paulo Becker, e as outras dos próprios convidados: Proveta, Laércio de Freitas e Toninho Ferragutti. Apesar de percebermos que existem partes improvisadas, com moderação, a maioria das partes dos arranjos é escrita, com melodias em uníssono e convenções rítmicas. Isto faz com que suas performances façam parte de um território entre tendências, com características tanto dos grupos mais tradicionais quanto dos renovadores e em algumas gravações até mesmo da corrente “erudita”.

Nos arranjos de músicas já consagradas, o grupo apresenta introduções bem elaboradas, como no caso de *Assanhado*; já nas músicas autorais, como o *Choro da Bisa*, de Zé Paulo Becker, ouvimos improvisações do clarinete, além de uma harmonia mais complexa. O uso do pandeiro em quase todas as faixas, além do acordeon e do clarinete, faz com que os arranjos tenham uma sonoridade próxima ou semelhante ao de um regional, com todas as funções preservadas: a melodia, com o clarinete, o acordeon ou o bandolim, o centro com os violões, o baixo com o violão de 7 cordas e o ritmo com o pandeiro.

O trio também participou do documentário *Brasileirinho*, do cineasta e diretor finlandês Mika Kaurismaki. Lançado em 2005, o filme gira em torno do grupo, que

¹²⁰ www.triomadeirabrasil.com.br

durante uma típica roda de choro propõe o projeto de um grande concerto em comemoração ao Dia Nacional do Choro, reunindo importantes nomes do gênero e alguns convidados especiais.

Outro exemplo relevante é o trio **Corrente**¹²¹, apesar de não ser um grupo que se dedique especificamente ao choro. No primeiro trabalho, lançado em 2005, ouvimos quatro choros em um total de dez faixas; já no segundo álbum, de 2011, apenas dois choros já conhecidos, alguns sambas e composições próprias. Observamos em suas composições elementos de vários gêneros e grande liberdade em todos os aspectos: rítmicos, harmônicos, melódicos, além de improvisações frequentes. O próprio grupo se define assim:

Talvez almejemos reunir mundos aparentemente contraditórios como, de um lado, a síntese, a concisão da canção brasileira e, de outro, a prolixidade benigna do jazz e do choro. A busca da beleza simétrica e perfeita das melodias e harmonias de Jobim e o experimentalismo e a liberdade de Hermeto e Coltrane. A música que aqui apresentamos não poderia ser mais sincera: ela representa nosso respeito pelo passado e nosso desejo de liberdade e criatividade.¹²²

Analisaremos adiante um arranjo do choro *Murmurando*, gravado no primeiro CD; deste modo, poderemos compreender mais profundamente as transformações que o grupo apresenta em suas releituras do gênero.

O **Tira Poeira** é considerado um dos grupos mais importantes do movimento de revitalização da Lapa (bairro tradicionalmente boêmio do Rio de Janeiro). Sua formação, segundo o próprio grupo, passou pelas seguintes fases:

A poeira começou a ser espanada em 2001, quando o bandolinista Henry Lentino deixou sua Porto Alegre natal e mudou-se para o Rio, em busca de parceiros para sua empreitada musical. Tira daqui, atira de lá, Lentino foi parar na Lapa, mais especificamente no Bar Semente, onde a rapaziada do samba e do choro começou a se reunir na segunda metade da década de 1990. Bandolim em punho, Lentino começou a terçar cordas com o violão de 7 de Fabio Nin. De olhos - e ouvidos - atentos, o caçula Caio Márcio acrescentou seu violão, que por vezes acompanhara o pai - o clarinetista Paulo Sérgio Santos - e a mãe - a pianista Fernanda Chaves Canaud - em teatros e salas de concerto. De conversa em conversa pelos botequins do bairro, chegaram o pandeirista Sérgio Krakowski e outro "imigrante" no berço chorístico carioca: o saxofonista catarinense Samuel de Oliveira.¹²³

¹²¹ Formado por Fábio Torres- piano, Paulo Paulelli- baixo, Edu Ribeiro- bateria.

¹²² www.triocorrente.com

¹²³ Disponível em <https://www.facebook.com/pages/Tira-Poeira/141228145943621?sk=info>, acesso em setembro de 2013.

O nome do grupo é uma menção a um tema de Sátiro Bilhar¹²⁴. Podemos dizer que o *Tira Poeira* é, de fato, um quinteto de choro contemporâneo, tendo em vista que traz inovações, em alto grau, sob vários aspectos dentro do gênero. Seus integrantes possuem variadas formações musicais, e utilizam em seus arranjos elementos característicos de gêneros como: jazz, samba, flamenco, clássico, blues, bossa nova e até funk. A improvisação merece destaque em todas suas performances, assim como a experimentação de novos timbres, harmonias e formas.

No primeiro CD do *Tira Poeira* (Tira Poeira, 2003), lançado pela gravadora *Biscoito Fino*, o grupo revisita temas de Waldir Azevedo, Jacob do Bandolim, Pixinguinha e Ernesto Nazareth, além de alguns clássicos da MPB.

Em abril de 2008 lançou, pela mesma gravadora, *Feijoada Completa*, no qual o grupo percorre outros gêneros, como samba, bossa nova, jazz e até Villa Lobos. Nosso interesse se concentra no primeiro disco, onde o choro é ouvido de uma maneira que se distancia bastante do tradicional. Analisaremos mais adiante um choro deste CD chamado *Vê se gostas*, e por meio desta análise conseguiremos obter um entendimento mais claro destas transformações. A pesquisa que fizemos até agora nos revela que o *Tira Poeira* é um dos grupos que promovem mais experimentações dentro do gênero choro atualmente.

Com este grupo chegamos ao final da apresentação das correntes, sabendo que certamente não contemplamos toda a diversidade existente no cenário atual do choro brasileiro. Contudo, mapeamos o que consideramos como as principais tendências do eixo Rio- São Paulo, Brasília e Minas Gerais.

¹²⁴ 1860 /1926. Violonista e compositor, pertenceu à geração de chorões antigos ao lado de músicos como João Pernambuco, Quincas Laranjeiras, Catulo da Paixão Cearense, Heitor Villa-Lobos, Donga, entre outros. (Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/satiro-bilhar/biografia>, acesso em Dezembro de 2013)

CAPÍTULO 4: ANÁLISES MUSICAIS: Processos de desterritorialização do gênero

Apresentaremos nesse capítulo análises detalhadas de alguns choros selecionados, a fim de identificar, com mais critérios, as transformações ocorridas, e observar o grau de afastamento em relação aos padrões tradicionais. As composições foram escolhidas por representarem tipos de transformações que entendemos como paradigmáticas.

Para exemplificar de modo minucioso as diversidades existentes no cenário musical do choro brasileiro contemporâneo, essa seleção apresenta de modo claro as diferenças estilísticas encontradas no gênero atual. Todas as referências utilizadas nas análises estão baseadas em registros sonoros feitos a partir do ano 2.000. Sabemos que as mudanças notadas têm acontecido paulatinamente, neste começo de século. Os nomes e grupos estudados são principalmente de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília.

O tema da análise musical é extensamente debatido e estudado no universo da música erudita, diferente dos estudos da música popular, nos quais o assunto é mais recente.

No “*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*”, Bent nos apresenta a seguinte definição de análise musical: “é a decomposição de uma estrutura musical nos seus elementos constitutivos mais simples, e a investigação desses elementos no interior dessa estrutura” (1980, p.340). E ainda: “análise é o meio de responder diretamente à questão ‘como isto funciona?’ ” (2001, p.5).

No seu livro *Analysis Through Composition*, Cook (1996) afirma que a análise está muito afastada da prática, que os estudantes têm uma abordagem muito cerebral e a vêem desvinculada da experiência prática da música. A maneira correta de se analisar uma obra musical sempre foi assunto discutível entre os estudiosos do tema. Bent (2001, vol I, p. 528-529), reflete sobre esta questão:

“Mas, como em todo material artístico, a música apresenta um problema inerente à natureza desse material. A música não é tangível e nem mensurável como um líquido ou um sólido para análise química. O objeto da análise musical tem de ser determinado. Ele será a própria partitura, ou a imagem sonora que a partitura projeta, ou a imagem sonora na mente do compositor no momento da composição, ou uma performance interpretativa, ou uma experiência temporal do

ouvinte [...] Não há unanimidade entre os analistas sobre qual seria mais correto, mas a partitura (quando disponível) fornece um ponto de referência de onde o analista parte em direção a uma ou outra imagem sonora”.

O tema da análise musical, como nos lembra Bent, está longe de atingir a unidade de opiniões, e sempre haverá questões que serão levantadas e indicadas como relevantes a serem desenvolvidas. Entendemos a análise musical como um processo de dividir em partes elementos que integram um todo, com o objetivo de estudar separadamente esses elementos e, posteriormente, observar como se articulam e se conectam para gerar o todo de que fazem parte.

No decorrer da história da música erudita ocidental pode-se perceber uma busca por precisão e controle através de uma escrita cada vez mais detalhada, na música popular, nem tudo está registrado na partitura. Muitas delas estão escritas somente com as cifras do acompanhamento ou melodias cifradas, outras nem são escritas. Sobre a utilização da notação na música popular, Piedade¹²⁵ escreve:

Ocorre que o papel da partitura no mundo da música popular é bastante particular, e envolve sistemas de notação e conceitos específicos, como cifragem de acordes, leadsheet, edição de songbooks, etc. Além disso, grande parte da música popular não está perpetuada em partitura, mas sim em gravações fonográficas. Por isso, o analista musical muitas vezes tem que transcrever gravações e criar sua partitura de trabalho para empregar os métodos analíticos.

No âmbito da música popular, as gravações nos mostram que sempre existiu grande liberdade de interpretação nas execuções. As músicas nunca são tocadas da mesma maneira, ora se modificam as melodias, ora os ritmos, as articulações, ou tudo junto. Concluímos que, na música popular, a partitura funciona como uma espécie de ponto de partida, e o músico possui certo grau de liberdade no momento da execução. Fabris corrobora (2006, p.26):

Esta constatação também reforça a ideia de que, diferentemente do que ocorre na música erudita, a música popular permite uma aproximação muito maior entre o processo criativo e o processo de interpretação, diminuindo a distância entre o compositor e o intérprete. O texto notado em forma de partitura pelo compositor popular prevê e deixa espaços que serão preenchidos pelas singularidades, cultura e desejos musicais do intérprete, ao mesmo tempo em que as suas práticas de performance, intrínsecas ao processo de transmissão oral do conhecimento musical nos gêneros populares, inspiram a escrita de seus compositores.

¹²⁵ http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero2/musica/musica_popular.pdf.

Observando esta característica essencial nas performances da música popular, gostaríamos de ressaltar que, essa liberdade de interpretação, principalmente em relação à execução da melodia e da harmonia foram ouvidas em todos os exemplos aqui analisados, em maior ou menor grau. Isso não desconsidera a importância da análise da partitura, somente temos que compreender que ela é apenas uma parte do estudo. Temos que ter cautela para não avaliarmos a música popular sob os mesmos critérios utilizados na música erudita. A preservação desta música foi sempre possível por meio da notação, já na música popular sempre foi feita oralmente, ou mais recentemente, por meio das gravações.

Pelas características peculiares da música popular, que vimos acima, podemos dizer que houve algumas dificuldades no estabelecimento de um método de análise eficiente. Achemos pertinente a combinação de algumas técnicas, principalmente a descritiva, somada à audição das respectivas gravações para ampliar nosso entendimento. Cook (1987, p. XX) nos adverte quanto ao objetivo essencial da análise:

Nossa intenção é que a análise sirva para iluminar a música e não para provar a realidade dos métodos. Que ela não se torne uma disciplina independente da importância prática da performance musical, da composição ou da educação. O importante não é inventar novas técnicas, mas utilizar realmente as que já possuímos; e para torná-las úteis, devemos combiná-las.

As análises serão divididas em duas partes: na primeira, veremos os aspectos musicais internos da partitura¹²⁶, em seguida, examinaremos pontos referentes à performance do grupo que, em nosso ponto de vista, é o principal lugar de manifestação das inovações. A análise das estruturas primárias, elementos musicais referentes à composição, serão divididas em: características formais, melódicas, harmônicas e rítmicas. Esta divisão tem o intuito de facilitar a compreensão, contudo, sabemos que, em alguns momentos, esta separação interferirá na fluência do texto; ainda assim optamos por este formato por entender que deste modo, as análises ficarão mais claras.

Na análise da performance dos grupos, observaremos as funções dos instrumentos nos grupos, as “levadas”¹²⁷ da seção rítmica, as improvisações, os

¹²⁶ Algumas partituras foram transcrições cedidas pelo próprios compositores, outras feitas pela autora.

¹²⁷ O conceito de “levada” ou groove é utilizado extensivamente na música popular, já explicado no capítulo anterior. Como ilustração citaremos a tese de doutorado de Costa, que apesar de estar relacionada ao tema improvisação, pode esclarecer o termo um pouco mais. “A levada muitas vezes, além de seu aspecto textural (tecido rítmico-timbrístico) carrega também um encadeamento harmônico. Suas possibilidades são muito amplas

timbres, as articulações, inflexões e a instrumentação. No intuito de aumentar a gama de nossos recursos analíticos, resolvemos utilizar em alguns casos a teoria das tópicas, identificando algumas delas, tanto nas partituras do tema quanto nos improvisos.

Teoria das Tópicas é uma teoria da expressividade e do “sentido musical”. A ideia das tópicas aparece na semiótica defendida por AGAWU (1991). A adaptação desse modelo para a música popular brasileira é um modo de lidar com o aspecto expressivo da musicalidade brasileira em suas várias faces. Muitos analistas utilizam esta teoria para estudos da música europeia do período clássico, mas podemos aproveitá-la na compreensão do significado do discurso dentro da música popular. Tópicas são figuras da retórica musical, unidades atribuídas de qualidade, cujo encadeamento formam o discurso musical e sua lógica. Além de funcionarem como figuras com significação interna, é necessário levar em consideração sua posição de articulação dentro do discurso musical, isto é relevante quando estamos tratando de improvisos. Esta teoria é uma interessante via para a compreensão da significação musical e da musicalidade em geral, sendo perfeitamente adequada para o estudo da música brasileira, principalmente no âmbito da construção de identidades. Resta encontrar as tópicas que entram em ação neste universo. Exemplos de algumas delas: brejeiro, época de ouro, nordestino, bebop, sulinas, caipira, oriental. A perspectiva retórica e a “teoria das tópicas” representam orientações de análise musical que superam o mero formalismo, ao envolver simultaneamente conhecimentos musicais e interpretações histórico-culturais. Desta forma, funcionam como via de acesso à significação e aos nexos culturais em jogo na música brasileira. Ver Piedade (2006)

Para que as análises não fiquem muito extensas iremos nos concentrar nos aspectos relacionados à performance, já que esse é, de fato, nosso ponto central; em alguns casos colocaremos a minutagem para conferência. Nosso objetivo principal com as análises se dirige às características musicais intrínsecas das peças escolhidas.

Selecionamos nove exemplos¹²⁸, nos quais identificamos alterações relevantes em relação ao gênero tradicional, essa seleção contempla transformações que abrangem um amplo leque no que se refere à parte melódica, harmônica ou rítmica. Todos os exemplos se justificam pelas claras inovações relacionadas a cada um dos aspectos mencionados.

e variadas como as ornamentações, os clichês e pequenos acontecimentos musicais, desenvolvimentos de idéias simples melódicas ou rítmicas, etc. O diálogo com a textura propriamente dita se dá mais especificamente com sua parte rítmica (deslocamentos, nuances de acentuações, hemíolas, etc.)” (Costa, 2003, p. 150, 151)

¹²⁸ Três exemplos são composições de Sebastião Tapajós, Jovino e Jorge Bonfá, que não foram citados anteriormente no panorama que fizemos, por se tratarem de músicos não propriamente do choro, porém, nessas referidas obras apresentaram aspectos de diversidade estilística importantes para nosso estudo.

Elegemos os seguintes choros¹²⁹:

- 1) Fabiano e sua turma – Mário Sève. (*Nó em pingo d'água+ cristovão Bastos- Domingo na geral-2002*),
- 2) Cheiros do Pará- Sebastião Tapajós- (*Valsas e choros do Pará- 2001*),
- 3) Canhoto Tramontano - Mauricio Carrilho- (*Choro impar- 2007*),
- 4) No choro- (*Jorge Bonfá- 2008*),
- 5) Bach te vi- Jovino- (*Roda Carioca-2006*),
- 6) Choro pro Zé- Guinga- (*Graffiando o vento-2004*),
- 7) Choro da contínua amizade- André Mehmari- (*Miramari-2009*),
- 8) Murmurando- (*Trio corrente- 2006*),
- 9) Vê se gostas- (*Tira Poeira-2003*)

129 A maioria dos choros são composições próprias, com exceção de Vê se gostas, de Valdir de Azevedo, e Murmurando de Fon- Fon.

4.1: FABIANO E SUA TURMA - Mário Sève¹³⁰

FICHA TÉCNICA:

Celsinho Silva: Pratos, Agogô de Madeira, Pandeiro, Reco-reco

Cristóvão Bastos: Piano

Mário Sève: Flauta, Flautim

Papito: Baixo Elétrico

Rodrigo Lessa: Bandolim

Rogério Souza: Violão

Compositor e arranjador: Mário Sève

Instrumentação:

A instrumentação desse choro é próxima do modelo tradicional; diferenciando-se apenas pelo piano e o baixo elétrico, este só aparece um pouco mais tarde aos grupos¹³¹.

Forma:

Inicia-se com uma introdução de 4 compassos que se repete 4 vezes.

O tema A tem 19 compassos, com repetição. O tema B possui 16 compassos. Após uma nova repetição do tema A, segue-se uma coda de 8 compassos com repetição. O tema C, também com 16 compassos, aparece com repetição. Volta-se ao tema A, apresentado somente uma vez, em direção a uma coda final.

130 CD anexo, fx: 15

131 O piano já aparece no início, na formação do choro, mas sempre como solista, como podemos ouvir em Ernesto Nazareth (1863-1934).

Introdução	C.1 a 5
Tema A	C.6 a 24
Tema B	C.26 a 41
Coda	C.44 a 51
Tema C	C.52 a 67
Tema A	
Coda final	C.70 a 75

Tonalidade das partes:

Introdução: Fá Maior

Tema A: Fá Maior

Tema B: Ré menor

Coda: preparação para Dó Maior (G 7)

Tema C: Dó Maior

Harmonia:

As cadências dessa peça nos revelam algumas particularidades quando comparadas às da harmonia tradicional do choro, discutiremos a seguir:

Introdução:

Na introdução ouvimos somente os acordes de Tônica e Dominante em Fá maior.

Ex.1- *Fabiano e sua turma*- Introdução

Tema A:

O tema A, também em Fá maior, apresenta no segundo compasso dois acordes, C# e F#, que podemos considerar respectivamente dominante (de F#) e dominante substituta (subV de C7) em Fá Maior. O acorde seguinte, C7, resolve na fundamental Fá. Esta cadência é muito utilizada, sendo cifrada como bII-V-I. Na sequência ouve-se um III7- IV- V7- I (A7- Bb- C7- F), seguidos mais uma vez pela mesma cadência analisada anteriormente.

Nos compassos 17 e 18 ouvimos uma rápida mudança de acordes, utilizando acordes dominantes secundárias e seus substitutos (subV) que caminham para o IV grau. Esta sequência está marcada no exemplo abaixo:

Tema A

Ex.2- Fabiano e sua turma- Tema A

Em seguida, para retornar ao tom de Fá Maior, ouvimos a sequência: III7, VI7, IIIm7, V7, I e para finalizar, a progressão VIIm, IIIm, V7, I, reforçando o retorno ao campo harmônico de Fá Maior.

Tema B:

No tema B, que está em Ré menor (relativa do tom principal), observamos uma sequência típica em torno da tonalidade principal, finalizando no tom relativo maior (Fá maior). Achamos necessário analisar somente os compassos 28 e 29, que

apresenta uma sequência SubV- V- I, no caso, Eb7-A7-Dm. Este acorde (Eb7) é identificado também como bII7.

Ex.3- Fabiano e sua turma- Tema B

Coda:

Pode ser considerado um interlúdio, apresenta-se no meio da melodia e possui um caráter particular: a percussão cessa e dá lugar a um ostinato sincopado de contrabaixo. A harmonia, sobre um pedal de Sol (dominante), prepara o terceiro tema em Dó Maior.

Ex.4- Fabiano e sua turma- Coda do meio

Notamos neste trecho uma semelhança com um ritmo típico do nordeste brasileiro, o maracatú. Entendemos que trata-se de uma tópica “nordestina”.

Tema C:

Harmonicamente o tema C, que está em Dó Maior, utiliza somente dois acordes: G7 e C, caracterizando as funções de dominante e tônica.

52 G7 C G7 C G7 C

58 G7 C G7 C G7 C

64 G7 C [1. C] [2. C7]

Ex.5- Fabiano e sua turma- Tema C

Coda final:

Após a repetição do tema A ouvimos a coda final. O tema termina em Fá Maior, com uma pequena variação melódica utilizando o motivo das notas iniciais do tema, subindo cromaticamente: em F, F# e Gm; finalizando em Fá maior.

65 F F F# Gm C7 F

Ex.6- Fabiano e sua turma- Coda final

Melodia:

Quando analisamos a linha melódica deste choro, notamos uma forte tendência ao uso de arpejos, juntamente com a figura rítmica da síncope. Inicia-se com anacruse de 3 semicolcheias e com muitas ornamentações. Deste modo, podemos afirmar que a melodia segue os padrões típicos.

Ritmo:

Como descrevemos acima, o ritmo da melodia é feito quase totalmente com células rítmicas da síncope característica¹³². Só notamos uma distinção na coda, que utiliza antecipações para acompanhar os baixos e gerar tensão.(Vide exemplo 4).

Características da performance:

Dentre as características relevantes que envolvem essa performance, notamos logo no início, um som de crianças brincando, sugerindo um encontro infantil, referência ao próprio nome da música: *Fabiano e sua turma*. A melodia executada pela flauta corrobora o caráter lúdico do tema.

O tema é executado alternadamente pela flauta, bandolim e piano. A linha do baixo, em alguns momentos, está escrita na partitura, porém é executada com relativa liberdade. O acompanhamento sugere um choro “maxixado”, ou seja, a levada básica é do maxixe, um gênero que praticamente se incorporou ao choro.

As funções também são comuns, a melodia feita pela flauta, bandolim e o piano; a harmonia pelo violão e o baixo, e o ritmo pelos instrumentos de percussão.

Observamos que o principal diferencial está no aspecto formal, com a coda que é apresentado no meio da música. A melodia cessa e o pedal de Sol do baixo elétrico suscita um timbre mais enérgico, que juntamente com um instrumento de percussão imitando o som característico do agogô, nos dá uma impressão distinta da do restante do choro, que possui um timbre mais delicado.

Nessa peça não há um espaço dedicado à improvisação, ela se apresenta apenas na liberdade de interpretação, tanto melódica como harmônica.

132 Expressão utilizada por Mario de Andrade para referir-se à figura rítmica , marcante na música brasileira do século XIX e início do XX.

4.2: CHEIROS DO PARÁ (Sebastião Tapajós)¹³³

Ficha Técnica:

Alcir Meireles: Flauta
Dadadá: Percussão
Djalma de Santarém: Violão
Ney Conceição: Contrabaixo
Sebastião Tapajós: Violão

Instrumentação:

1 Flauta, 2 Violões, Contrabaixo e Percussão.

A principal diferença da formação instrumental desse grupo em relação a um grupo típico regional está no uso do contrabaixo elétrico e da percussão¹³⁴, que nesta peça substitui o tradicional pandeiro.

Forma:

Inicia-se com uma introdução executada ao violão, de forma arpejada, seguida de uma melodia lenta, de caráter lírico e sem acompanhamento rítmico. Consideramos toda essa seção como uma introdução da peça.

¹³³ CD anexo, fx: 16

¹³⁴ Não especificado na ficha técnica.

INTRODUÇÃO

Ex.7- *Cheiros do Pará*- Introdução

A seguir, observamos dois temas: A e B executados com repetições. O tema A é quase todo construído por movimentos escalares:

Ex.8- *Cheiros do Pará*- Tema A

O tema B, na mesma tonalidade, possui um caráter diferente, baseado em arpejos:

Ex.9- *Cheiros do Pará*- Tema B

Após a apresentação desses temas há uma seção de improvisos - de flauta e de violão - sobre a harmonia da parte A, que analisaremos adiante.

Introdução	1 a 17
Tema A	18 a 30
Tema B	31 a 49
Improviso Flauta	51 a 82
Improviso Violão	83 a 114
Tema A (rep.)	
Tema B (rep.)	

Tonalidade das partes:

Introdução: Dm

Tema A: Dm

Tema B: Dm

Harmonia:

A harmonia desse choro é relativamente simples, na medida em que a maioria dos seus acordes faz parte do campo harmônico do tom (Dm). As partes A e B estão na mesma tonalidade, sendo a harmonia da parte B praticamente a mesma da introdução. Não nos parece relevante nos determos neste aspecto, por entendermos que a harmonia dessa peça não difere muito das mais tradicionais.

Melodia:

A linha melódica também é característica do choro tradicional. Inicia-se com uma anacruse de três semicolcheias, comum ao gênero. Vale ressaltar que a melodia desenha a sequência harmônica de forma clara por toda a peça, inclusive no improviso.

Ritmo:

O aspecto rítmico da melodia, explicitado pela partitura, segue o padrão de semicolcheias praticamente em sua totalidade, com exceção apenas para os improvisos, nos quais ouvimos diferenças que analisaremos adiante.

Características da Performance:

A longa introdução, de caráter lírico e lento, e os improvisos são duas importantes características do arranjo. Um aspecto que gostaríamos de ressaltar é que existe um espaço considerável dedicado às improvisações, e elas são executadas com fraseados próprios ao gênero.

Logo após a apresentação do tema A e B e suas repetições, a flauta improvisa sobre o tema A. Ao observarmos o material utilizado na improvisação percebemos que as frases desenhavam claramente os acordes. Nota-se também o uso de ornamentos (mordentes), próprios da linguagem do choro.

No início do segundo *chorus*, a flauta faz uso de escalas ascendentes e descendentes em fusas, enfatizando o virtuosismo. Em geral, as finalizações das frases são feitas na fundamental do acorde, uma importante característica tradicional. A linguagem rítmica utilizada no improviso também é usual, com muitas síncopes e semicolcheias; exceção feita, logo no início, com o uso de células com ligaduras, mais comuns ao samba. Abaixo transcrevemos o solo de flauta:

Solo flauta

Ex.10- *Cheiros do Pará*- Improviso Flauta

A seguir há o improviso do violão, também sobre a harmonia da parte A. Notamos um leve “sotaque” do jazz, principalmente pelo tipo de articulação e acentuação das notas. Identificamos algumas tópicas *bebop* neste trecho.

Solo violão

83 Dm E° A7(b9) Dm

TÓPICA BEBOP

91 E° A7(b9) D7(b9) Gm E° Dm

96 E7(b9) A7(b9) Dm Dm E°

TÓPICA BEBOP

100 A7(b9) Dm Am E7

105 A7 Dm E° A7(b9) D7(b9)

110 Gm E° Dm E7(b9) A7(b9) Dm

TÓPICA BEBOP

Ex.11- *Cheiros do Pará*- Improviso Violão

Neste solo encontramos células rítmicas um pouco mais variadas, além das semicolcheias, o uso de tercinas e fusas. O compasso 96 é um bom exemplo. Notamos que, apesar da fusão de linguagens, a linha melódica construída no improviso deixa transparecer claramente a sequência harmônica

As funções dos instrumentos seguem o modelo tradicional. A melodia é executada pela flauta e pelo violão, assim como os improvisos. A harmonia, pelo violão e o contrabaixo, e a percussão faz o ritmo.

Quanto ao ritmo do acompanhamento, observamos a opção de instrumentos de percussão, sem utilização do pandeiro. No tema A, um ritmo mais sincopado, executado provavelmente com uma caixa e vassouras, e no tema B, com um ritmo diferente, feito por um caxixi, ou outro instrumento com efeito sonoro semelhante.

Nesta seção rítmica ouvimos um timbre diferenciado, principalmente na parte B. Segundo entrevista com o próprio compositor¹³⁵, este choro é ponteadado¹³⁶: “...não tem breques, é corrido, feito com notas seguidas”. E a segunda parte: “tem uma levada de antigas”, querendo dizer que o ritmo é menos usual, utilizado em outra época.

Utilizando como modelo do choro tradicional as características estudadas no capítulo 1, percebemos que o aspecto mais relevante, em relação à transformação, encontra-se na improvisação. Ela se apresenta baseada inteiramente na harmonia da música, por isso podemos chamá-la improvisação “vertical”, que desenha o caminho harmônico utilizando as notas próprias de cada acorde, enfatizando as sétimas nos acordes dominantes, as nonas menores, e sempre finalizando nas fundamentais. O uso da percussão, um pouco mais leve, altera até certo ponto a sonoridade, juntamente com o uso do contrabaixo elétrico.

Em resumo, notamos um pequeno nível de afastamento do modelo tradicional.

¹³⁵ Entrevista disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=0_yCwOIBgsQ (Instrumental Sesc Brasil). Acesso em Jan. 2013.

¹³⁶ Ponteadado é uma técnica de execução para certos instrumentos de corda, tais como violão ou alaúde, em que, com a ponta dos dedos da mão direita, cordas isoladas são feridas, em oposição à técnica do rasgueado. (SADIE, Stanley. “Dicionário Grove de música”. Rio de Janeiro: Ed. Concisa, 1994, p 735)

4.3: CANHOTO TRAMONTANO- Maurício Carrilho¹³⁷

Ficha técnica:

Maurício Carrilho: Violão 7 Cordas e arranjo

Luciana Rabello: Cavaquinho

Marcelo Bernardes: Flauta

Marcus Thadeu Conceição dos Santos: Pandeiro, reco-reco e Caixaeta

Pedro Paes: Clarinete

Rui Alvim: Clarone

Instrumentação:

A gravação desta música foi feita por instrumentos típicos de um regional do choro, neste aspecto o timbre é tradicional. O uso de três instrumentos de sopro: a flauta, o clarinete e o clarone, possibilitou em algumas partes, um arranjo com uma sonoridade diferenciada, em que instrumentos melódicos passam a ter função harmônica. Faremos adiante observações referentes à essa diferenciação.

Forma:

Em relação à forma, este choro se ajusta perfeitamente ao modelo tradicional, tanto pela sua divisão em três partes, quanto pelas relações entre suas tonalidades e pela ausência de introdução e codas. Sabemos que o padrão formal do gênero apresenta os três temas (em alguns casos dois), sempre com repetições.

Tema A (com repetição)	C.1 a 8
Tema B (com repetição)	C. 9 a 16
Tema A (sem repetição)	
Tema C (com repetição)	C. 17 a 24
Improviso Tema A	

¹³⁷ CD anexo, fx: 17

Tema C (com repetição)	
Tema A (sem repetição)	

Tonalidade das partes:

Tema A: Si menor

Tema B: Ré Maior

Tema C: Sol Maior

Harmonia:

Ao observarmos a harmonia da peça vimos que ela não se distancia do modelo, utilizando acordes do campo harmônico, diminutos e acordes invertidos.

O tema A, em Si menor é dividido em duas partes. No início destas partes, os acordes se movimentam pouco, observamos apenas alterações nas extensões:

Bm – Bmmaj7 – Bm7 – Gmaj7/B

Ex.12- Canhoto Tramontano-Harmonia início

Nos outros dois compassos há um pequeno movimento, indo para o IV e V graus e finalizando em D7/ G7/ F#7/ Bm, uma cadência típica de dominante - dominante substituta, indo para o V7 e Im.

O tema B, que está em Ré Maior, inicia-se com a dominante, segue com uma progressão em quartas, também de acordes dominantes secundários. No compasso 13 chega ao I7 (D7), prossegue com acordes dominantes individuais para resolver em Ré maior, ao final da seção.

Ex.13- Canhoto tramontano - Tema B

O terceiro tema, em Sol Maior, também pode ser dividido em duas partes de 4 compassos. Primeiramente girando em torno da tônica e da dominante, depois seguindo com acordes em sequência de quartas, sempre dominantes. Os últimos 4 compassos adota um modelo semelhante, para finalizar em Sol Maior.

17 G G#5 C/G D7/G G° G

19 F#m7(b5) B7 E7 A7 D7

21 G G#5 C/G G#° E7/G# Am7

23 G° F# G/B A7 D7 G

Ex.14- *Canhoto tramontano* - Tema C

Deste modo, observamos que a harmonia desse choro segue de perto os padrões tradicionais.

Melodia:

Do ponto de vista melódico notamos que a melodia é construída sobre uma tessitura pequena, ou seja, permanece em graus próximos, sem movimentos ascendentes e descendentes expressivos. A parte A é o melhor exemplo desta característica.

Bm Bm(maj7) Bm7 Bm Bm7 Gmaj7/B

3 Em6/B Bb° F#7 E/G# F#7/A# Bm Bm Bm(maj7) Bm7

6 Bm Bm7 Gmaj7/B Ab° G° D7/F# G7 F#7 Bm

Ex.15- *Canhoto tramontano* - Tema A

Outra característica importante é o final das partes, todas acabam com um arpejo do I grau. Como já mencionado anteriormente, este final é típico do gênero.

Ex.16- *Canhoto tramontano* – Final das partes

Ritmo:

A parte rítmica expressa na melodia é feita quase inteiramente pela síncope característica. A única diferença relevante é a métrica do compasso, que neste caso possui 5 tempos, que sem dúvida é o diferencial desse choro. Como já vimos, o choro tradicional, com exceção das valsas, está sempre em ritmo binário, sendo esta uma importante inovação.

Características da performance:

Os instrumentos deste grupo desempenham as funções comuns, com uma exceção: os instrumentos de sopro, que fazem a melodia e em alguns lugares preenchem a harmonia. O restante segue o padrão, a harmonia é feita pelo violão de 7 cordas e pelo cavaquinho e o pandeiro faz o acompanhamento rítmico em toda música.

O improviso acontece somente na seção A, com revezamento entre a flauta e o clarinete. Sabemos que a métrica dificulta a improvisação, principalmente por ser pouco utilizada nos choros, podemos dizer que mesmo na música popular tradicional são poucos os exemplos de compassos ímpares. O que observamos nos improvisos, de modo geral, é que os instrumentos utilizam uma linguagem comum

ao gênero, a flauta dá preferência a um material melódico derivado das escalas, e o clarinete, dos arpejos. Na parte rítmica, a flauta utiliza mais semicolcheias, e o clarinete síncope.

Abaixo transcrevemos o improviso:

The image displays a musical score for improvisation in 5/4 time, featuring two staves: FLAUTA (Flute) and CLARINETE (Clarinet). The score is divided into four measures, each with specific harmonic annotations and melodic patterns.

Measure 1: FLAUTA starts with a melodic line labeled "material escalar" (scalar material) over a harmonic progression of Bm, Bm(maj7), Bm7, Bm, Bm7, and Gmaj7/B. CLARINETE starts with a melodic line labeled "arpejos" (arpeggios) over a harmonic progression of Em9/B, Bb°, F#7, E/G#, F#7/A#, and Bm.

Measure 2: FLAUTA continues with "material escalar" over Bm, Bm(maj7), Bm7, Bm, Bm7, and Gmaj7/B. CLARINETE continues with "arpejos" over the same harmonic progression.

Measure 3: FLAUTA continues with "material escalar" over Bm, Bm(maj7), Bm7, Bm, Bm7, and Gmaj7/B. CLARINETE continues with "arpejos" over the same harmonic progression.

Measure 4: FLAUTA continues with "material escalar" over Bm, Bm(maj7), Bm7, Bm, Bm7, and Gmaj7/B. CLARINETE continues with "arpejos" over the same harmonic progression.

Ex.17- Canhoto tramontano – Improvisos

Podemos concluir que este choro têm seu importante elemento de transformação na métrica do compasso (5/4). Os improvisos apresentam um material muito próximo ao tema e o espaço dedicado a eles são restritos. Os outros aspectos permanecem próximo ao modelo tradicional.

4.4: NO CHORO – Jorge Bonfá¹³⁸

FICHA TÉCNICA:

Jorge Bonfá: Violão e arranjo

Tomás Improtá: Piano

Humberto Araújo: Sax e flauta

Paulo Russo: Contrabaixo acústico

Sergio Krakowski: Pandeiro

Instrumentação:

Flauta, Sax tenor, Violão, Piano, Contrabaixo acústico e Pandeiro.

Os instrumentos que executam esse arranjo são usuais para o gênero, somente o piano e o contrabaixo que, como já dissemos, aparecem um pouco mais tarde na história do choro.

Forma:

A forma desta peça é bem diferente do tradicional, não observamos temas contrastantes nem as repetições de praxe. Notamos, no início, uma introdução de 3 compassos, executada ao piano:

Ex.18- *No choro*- Introdução

A seguir apresenta-se o tema A, com 10 compassos, com repetição parcial. O que ouvimos em seguida nos parece uma finalização diferente do tema para seguir aos improvisos, uma espécie de ponte. Após dois *chorus* de improviso de piano, há um retorno ao tema A, reexposto da mesma maneira, porém, prosseguindo à uma coda final.

¹³⁸ CD anexo, fx: 18

Introdução	C. 1 a 3
Tema A	C. 4 a 13
Finalização (ponte)	C. 14 a 23
Improviso	C. 24 a 39
Tema A (rep.)	
Coda final	C. 41 a 45

Tonalidade das partes:

Introdução: Fá menor

Tema A: Dó menor

Improviso: Dó menor

Harmonia:

Avaliamos que este choro apresenta relevantes transformações nas características harmônicas. A maioria dos acordes desta peça são alterados, principalmente dominantes com quinta ou quarta aumentada. Movimentos cromáticos na harmonia também aparecem durante todo o tema, além de inversões nos baixos.

Na introdução, ouvimos uma sequência descendente nos baixos; os acordes, todos dominantes, conduzem a C(5#). Este acorde não é um acorde dominante no sentido estrito, mas podemos considerá-lo em um sentido mais abrangente, pelo salto de quarta para o próximo acorde, por ter o G# (Ab), a terça de Fá, e também o Mi, sensível de Fá. A impressão que temos é de uma introdução suspensa, com ênfase no caminho descendentes dos baixos.

A7(#5)/G—G7(#5)/F—F#7(#5)/E—E7(#5)/D – C(#5)

Ex.19- *No choro*- Acordes da Introdução

O tema possui 10 compassos e caracteriza-se principalmente pelo uso de acordes com quinta aumentada e com baixos invertidos. Analisamos os acordes no exemplo abaixo:

Ex.20- No choro- Tema A

A repetição do tema não é completa, consideramos como tema A', pois sua finalização é diferente. Podemos avaliar no exemplo abaixo:

Ex.21- No choro- Tema A'

Na finalização do tema A' observamos também a predominância dos acordes dominantes alterados e com movimento cromático descendente.

A harmonia do improviso é diferente da utilizada no tema, apesar de estar na mesma tonalidade, Dó menor.

Ex.22- No choro- Harmonia do Improviso

Melodia:

Observamos uma característica importante no modo como o compositor trata a melodia, neste caso, executada pela flauta, pelo saxofone e o violão. Esta maneira

de expor a melodia, alternando os timbres, revela por parte do compositor/arranjador uma preocupação com a dimensão sonora. Esse tipo de textura utilizada, que faz com que a melodia se complete aos poucos, na medida em que é executada pelos instrumentos, demonstra um importante grau de inovação.

O final do tema A' é formado por três frases: a primeira feita pela flauta e o violão, a segunda pelo saxofone e a flauta, a terceira frase é executada pelo piano e pela flauta, apenas com a antecipação reforçada pelo saxofone. Esta última com movimento melódico cromático acompanhando os acordes. Podemos avaliar que o autor continua com sua preocupação em variar os timbres dentro das seções.

Ex.23- No choro- Tema A' - variação timbrística

Ritmo:

O ritmo deste choro é formado basicamente pelo típico grupo das 4 semicolcheias (ou 8, que em realidade é o que melhor caracteriza a rítmica do choro) e algumas síncopes características. Exceção feita à introdução, que possui um ritmo sincopado e ligaduras, antecipando os tempos e os acordes.

Características da performance:

A principal característica da performance nesta peça é a improvisação, que se apresenta num espaço dedicado à ela.

O piano executa dois *chorus*, ou seja, 32 compassos¹³⁹. Na improvisação notamos uma forte influência da linguagem jazzística, tanto na construção das frases quanto na inflexão das notas. Como vimos anteriormente, a harmonia do improviso difere da do tema. Na gravação ouvimos várias substituições e acréscimos de acordes, muitas vezes cromáticos (c. 28 a 31), que impulsionam o improviso para

¹³⁹ Apesar da partitura ter 32 compassos, na execução há 1 compasso de espera para a repetição.

lugares diferentes. Ao final, retoma-se o tom principal em direção ao tema. Nota-se um interessante deslocamento rítmico juntamente com a subida cromática das frases e da harmonia. O formato do improviso, ou seja, tipo *chorus*, típico do jazz, reforçado pela harmonia diferente do tema, aproxima essa performance, de certo modo à linguagem deste gênero norte-americano.

A seção rítmica é feita pelo pandeiro, que aparece somente na repetição do tema e segue praticamente em toda a peça.

Para essa análise transcrevemos somente o primeiro *chorus*, que nos parece suficiente para avaliarmos o estilo. O mais importante é notar a linguagem adotada, a rítmica, a articulação e inflexão próprias da música americana, revelando um sotaque de jazz em todo o improviso. A audição da gravação é sempre essencial para o entendimento completo da análise, pois somente com ela perceberemos as inflexões, articulações e o “espírito” que o instrumentista revela durante a performance. Identificamos no exemplo abaixo alguns motivos cromáticos, que perpassa por todo o *chorus*, e que caracterizam as frases do improviso:

The musical score is for a 32-measure chorus in 2/4 time, G major (one sharp). It includes the following elements:

- Measures 23-28:** Chords Cm6, Cm6, A $\flat$ $^\circ$ (labeled 'motivo cromático'), A $\flat$ $^\circ$ (labeled 'motivo cr.'), and G7(b9).
- Measures 29-34:** Chords G7(b9) (labeled 'mot. cr.'), C7 (labeled 'mot. cr.'), C7 (labeled 'mot. cr.'), Fm7 (labeled 'mot. cr.'), B $\flat$ 7, and E $\flat$ 9/6.
- Measures 35-37:** Chords A $\flat$ 7, D7, and G7.
- Measures 38-41:** Chords Cm6, Cm6 (first ending), Cm6 (second ending), and Cm6.

Ex.24- No choro- Improviso

A diferenciação desta composição em relação aos modelos tradicionais procede de vários aspectos: formal, melódico, harmônico e também do improviso, para o qual é dedicado um espaço próprio. A gravação nos mostra uma junção das linguagens do choro e do jazz, que transparece em vários níveis.

4.5: BACH TE VI- Jovino Neto¹⁴⁰

Ficha técnica:

Fábio Pascoal: Percussão

Gabriel Grossi: Harmônica

Jovino Santos Neto: Piano, Composição e arranjo

Márcio Bahia: Bateria

Rogério Botter Maio: Contrabaixo

Instrumentação:

Harmônica, Piano, Contrabaixo, bateria e percussão.

O uso da harmônica, da bateria e do contrabaixo elétrico proporciona a este choro um timbre diferenciado dos grupos tradicionais.

Forma:

Em relação ao aspecto formal, logo no início, observamos uma introdução de 5 compassos, com frases na região grave executadas pelo piano e o contrabaixo.

O tema A possui 11 compassos, a primeira vez exposto somente pelo piano e o baixo, e na repetição também pela harmônica. Na repetição acrescenta-se 2 compassos para prosseguir ao tema B, que também possui 11 compassos, porém, desta vez apresenta-se sem repetição. O terceiro tema possui 9 compassos, seguido de um improviso de 2 compassos repetidos diversas vezes (*open*¹⁴¹), feitos pelo piano e pela harmônica.

Na seção seguinte, após os improvisos, há uma repetição do tema C, porém com uma finalização diferente, de 4 compassos, para o retorno ao tema A e coda.

¹⁴⁰ CD anexo, fx: 19

¹⁴¹ Termo inglês muito utilizado na música popular, principalmente em improvisações, na qual não se estabelece previamente o número de repetições, que é decidido no momento.

Introdução	C.1 a 5
Tema A (com rep.)	C.6 a 19
Tema B	C.20 a 30
Tema C	C.31 a 39
Improviso “ <i>open</i> ”	
Tema C’	C.42 a 53
Tema A (sem rep.)	
Coda	C. 54 a 60

Tonalidade das partes:

Introdução: Dó menor

Tema A: Dó menor

Tema B: Fá Maior

Tema C: Dó menor

Improviso: Dó menor

Harmonia:

A Introdução de 5 compassos, feita pelo contrabaixo e o piano, é composta por três frases do campo harmônico de Dó menor. Os acordes não estão escritos na partitura, porém, são presumidos pelas frases.

Harmonica

Piano

Acoustic Bass

3

Harm.

Pno.

A. Bass

Cm G Fm G7

Ex.25- *Bach te vi* -Introdução

No tema A, também em Dó menor, observamos o uso de acordes relacionados ao campo harmônico do tom, e também de dominantes substitutas. Ouvimos uma pequena cadência para Fá menor (subdominante menor), um compasso antes do final. Para seguir ao tema B (c. 17), o compositor faz uma cadência IIm - V de Dó menor seguido de um acorde de F#m7(b5), acorde meio diminuto com função cromática, concluindo a modulação para Fá maior. O exemplo abaixo ilustra esta seção:

Harmonica

Piano

Acoustic Bass

10

Harm.

Pno.

A. Bass

14

Harm.

Pno.

A. Bass

2.

Harm.

Pno.

A. Bass

ac. meio dim. com função cromática

Ex.26- *Bach te vi* - Tema A

O tema B, executado pela harmônica, tem um caráter instável, podemos considerar que se inicia em Fá Maior, pelo VIIm, prepara (IIIm V) o Lá menor (IIIm), e em seguida apresenta progressões II V em direção ao Re menor (VIIm). Daí em diante há uma sequência de acordes descendentes, todos antecipados, que chegam até um Réb7(considerado II7), antes da cadência IIIm V7 que nos leva ao tema C, novamente em Dó menor. Abaixo temos o exemplo desta parte:

B

19

Harmonica

Piano

Acoustic Bass

23

Harm.

Pno.

A. Bass

acordes descendentes

27

Harm.

Pno.

A. Bass

bII7

IIm

V7

Ex.27- Bach te vi - Tema B

O tema C repete 4 vezes a seguinte sequência harmônica, com baixos descendentes: Cm7- Cm/Bb- Ab7- G7(b9). Antecipando os improvisos que vêm a seguir, que também utilizam esta sequência, porém, em ritmo dobrado.

C

Harmonica

Piano

Acoustic Bass

Sequencia 1

Sequencia 2

34

Harm.

Pno.

A. Bass

Sequencia 3

2

37

Harm.

Pno.

A. Bass

Sequencia 4

Chords in Sequencia 1: Cm7, Cm/Bb, Ab7, G7(b9), Cm7, Cm/Bb

Chords in Sequencia 2: Ab7, G7(b9), Cm7, Cm/Bb, Ab7, G7(b9)

Chords in Sequencia 3: Cm7, Cm/Bb, Ab7, G7(b9)

Ex.28- *Bach te vi* - Tema C

Após os improvisos, podemos considerar como um C', pois é praticamente o tema C, a harmonia é a mesma repetição da sequência que vimos acima. Na quarta repetição há uma pequena diferença ao final, pois, o tempo é desdobrado nos últimos acordes, sugerindo uma espécie de ritardando do ritmo harmônico, que juntamente com um trinado da melodia, apresenta o efeito final para a volta ao tema A.

49

Harmonica

Piano

Acoustic Bass

$A\flat^7$ $G^7(\flat 9)$

Harmonia desdobrada

51

Harm.

Pno.

A. Bass

D. S. al Coda

Ex.29- *Bach te vi* - Tema C'

A coda final possui as mesmas características da introdução, porém, finalizando com um acorde de $B^7(\sharp 9)$, sensível do tom, o que consideramos um diferencial harmônico, terminando a peça em um acorde dominante alterado.

54

Harmonica

Piano

Acoustic Bass

$Dm^7(\flat 5)$ $G^7(\flat 9)$

57

Harm.

Pno.

A. Bass

$B^7(\sharp 9)$

Ex.30- *Bach te vi* – Coda final

Melodia:

Podemos observar três momentos distintos no caráter melódico deste choro:

O primeiro é o Tema A, compartilhado pelo piano e pela harmônica, em intervalos paralelos ou em uníssono. O segundo momento é no tema B, nos quatro primeiros compassos, em que o piano acompanha a melodia feita pela harmônica, ao final assume a melodia finalizando em blocos harmônicos, com semicolcheias e colcheias antecipadas. O terceiro, na parte C, em que a melodia segue em bloco, praticamente inteira em uníssono, e dirige-se para os solos, que serão avaliados adiante.

O que ouvimos a seguir, que chamamos de tema C', é praticamente a repetição do tema C com um final diferente. Após uma volta ao tema A, segue a coda final, semelhante à introdução, porém, acrescentando-se a harmônica.

Ritmo:

As células rítmicas usadas nessa peça são típicas do choro tradicional, como já vimos: o grupo de 4 semicolcheias e a síncope característica. Há uma exceção feita ao final do tema B, nos compassos 26, 27 e 28, onde aparecem várias antecipações. (vide exemplo 27)

Características da performance:

O ritmo do acompanhamento é sempre feito pelo pandeiro e pela bateria, somente nos improvisos é que o ritmo fica mais solto. O uso da bateria, além do tradicional pandeiro, traz uma diferenciação timbrística.

Outra diferença importante pode ser observada no improviso, feito pelo piano e pela harmônica, de maneira mais efetiva, mas também pelos outros instrumentos do grupo, pois todos participam nessa seção com intervenções, cada um a seu modo. No improviso ouvimos diálogos do piano com a harmônica, compartilhado também pela bateria e o pandeiro. A harmonia do baixo e do piano fazem substituições e criam variações harmônicas em todo o improviso. Neste caso, não ouvimos um improviso individual, baseado em uma sequência de acordes tipo *chorus*, e sim, algo coletivo, e harmônicamente mais livre. Achamos esta seção a mais inovadora, porém, as transformações formais e harmônicas também devem ser consideradas importantes.

É interessante notar o trocadilho que o compositor faz com o título da música “*Bach te vi*”, sugerindo o estilo do fraseado deste choro “*à la Bach*”, manifestado no caráter contrapontístico de toda a peça.

4.6: CHORO PRO ZÉ – Guinga¹⁴²

Ficha técnica:

Compositores: Guinga e Aldir Blanc

Gabriele Mirabassi: Clarinete

Guinga: Violão

Instrumentação:

A gravação desse choro foi feita com uma formação camerística- Violão e clarinete, conferindo à ela uma atmosfera intimista. É inusual uma gravação de choro com apenas 2 instrumentos, porém, a diferença mais relevante em relação à sonoridade tradicional é a ausência de percussão.

Forma:

Inicialmente o violão apresenta a melodia da parte A, com 16 compassos, de modo livre. Após esta exposição, o clarinete toca a parte A com repetição, prosseguindo à parte B, também com 16 compassos, seguindo ao improviso. O clarinete improvisa sobre o tema A com repetição, e prossegue ao tema B para finalizar.

Introdução (violão rubato)	
Tema A	C.4 a 20
Tema B	C.21 a 37
Improviso	
Tema B (rep.)	

Tonalidade das partes:

¹⁴² CD anexo, fx: 20

Tema A: Dó menor

Tema B: Mib

Harmonia:

A partitura que seguimos como modelo para a análise é a mesma editada no songbook do Guinga¹⁴³, na gravação, como é comum na música popular, ela é executada com liberdades, inclusive na parte harmônica. O compositor altera e acrescenta acordes em vários lugares. Notamos o uso de acordes alterados, com muitas extensões, assim como a alteração dos baixos, e cadências não usuais ao choro tradicional.

O tema A pode ser dividido em duas partes de 8 compassos. Na primeira parte, a condução descendente dos baixos, e logo em seguida ascendente e cromática é uma importante característica.

Ex.31- Choro pro Zé - Tema A

Ao final do tema A, após uma cadência também com a linha dos baixos descendentes, há uma finalização suspensa com o acorde de Ab7, não resolvendo no I grau (Cm). Este acorde tem a mesma função do acorde de preparação do início do tema- Ebm6.

Ex.32- Choro pro Zé - Tema A (final)

A segunda parte da peça reforça a principal característica das cadências, a linha dos baixos. Nesta seção o tema parece começar em Eb (relativo Maior), passa

¹⁴³ Editora Gryphus, 2006.

pelo homônimo maior (C), voltando para Cm. Colocamos abaixo um exemplo do início desta parte:

Ex.33- Choro pro Zé - Tema B

Observamos que esta sequência se repete no compasso 29.

Melodia:

O aspecto melódico da composição é difícil de se qualificar em poucas palavras, quer dizer, ele não possui uma característica preponderante, como a existente em outros, por exemplo: o uso de escalas, arpejos, ou notas repetidas. Seu diferencial é a mistura de elementos, o uso de vários elementos sem a preferência por nenhum em especial. A tessitura é ampla, tornando-o expressivo para um instrumento melódico. Como a harmonia que o compositor utiliza sugere escalas igualmente complexas, podemos ouvir ao final da parte A¹⁴⁴, uma frase construída por escala de tom inteiro, seguida de escala menor com sexta e sétima maior, acompanhando os acordes.

Ex.34- Choro pro Zé - Tema A (final)

Ritmo:

A rítmica observada na melodia é composta em sua maioria pelas células das semicolcheias, porém, ouvimos também várias sextinas e tercinas. Estas células oferecem uma fluência ao movimento melódico, subtraindo a ênfase ao caráter sincopado.

¹⁴⁴ Esta frase também é usada como introdução, em várias gravações e na partitura editada no songbook do autor.

Características da performance:

Nessa gravação não há o uso de instrumentos de percussão, deixando o tempo relativamente solto. Há uma relativa liberdade na condução da música, os instrumentistas dialogam constantemente, e ouve-se diversas alterações de andamento com ritardandos e acelerandos.

Outro importante aspecto é a improvisação do clarinete. Transcrevemos um trecho, a fim de avaliarmos seu estilo e grau de comprometimento com a melodia.

Ex.35- Choro pro Zé - Improviso

Como o andamento do choro é lento, notamos que o solista improvisa com liberdade na pulsação, criando suas frases em *rubato*. No compasso 1, 3, 5 e 6, utiliza o quarto grau do acorde no tempo forte para acordes menores, enfatizando às extensões. A articulação e inflexão, muitas vezes, sugerem a musicalidade do jazz, misturando as linguagens.

Na análise deste choro, vimos que a improvisação sobre a harmonia do tema A, no formato que denominamos *chorus*, é uma importante característica que o difere do tradicional, além disso, notamos também, o uso de uma harmonia complexa. Outro aspecto relevante é a instrumentação, pois, executada por dois instrumentos, propicia uma grande liberdade rítmica. A harmonia e a melodia também devem ser consideradas inovadoras.

4.7: CHORO DA CONTÍNUA AMIZADE – André Mehmari¹⁴⁵

Ficha técnica:

André Mehmari: Piano e composição

Gabriele Mirabassi: Clarinete

Instrumentação: Piano e clarinete.

Neste duo ouvimos um timbre diferente dos tradicionais, com um som leve, sem instrumentos de percussão, com diálogos intermitentes dos dois instrumentos, em uma trama delicada e complexa.

Forma:

A forma é um importante aspecto de transformação, pois, neste caso, não podemos definir claramente diferentes temas, e sim um único, com desenvolvimentos de células rítmico-melódicas. Apesar do esquema formal feito nas outras análises não ser muito útil nesse exemplo, colocaremos para seguirmos o modelo estabelecido.

Esquema:

Introdução	C.1 e 2
Tema	
Improviso	Ad libitum
Tema (repetição)	
Coda improvisada	

Tonalidade das partes:

¹⁴⁵ CD anexo, fx: 21

Introdução: não tem acordes.

Tema: Sol Maior

Improviso: livre

Harmonia:

Assim como observamos na forma, a harmonia apresenta-se com acordes e cadências que não seguem os padrões típicos do gênero. Existem vários acordes invertidos, porém, aparecem em contextos diferentes dos tradicionais, ou seja, em cadências menos usuais. Com este recurso são criadas as linhas de baixo descendentes ou ascendentes. Abaixo colocaremos os principais exemplos de linhas de baixo descendentes utilizadas pelo compositor e que são uma importante marca desse choro:

baixos descendentes

3 G D/F# G/F C/E Cm/Eb

baixos descendentes

8 B B/A Em/G B/F# Em

baixos descendentes

39 F# F#/E#

41 B/D# G/D

baixos descendentes

51 Gmaj7 C#/E# A/E Eb7 Bb/D Bbm/Db

baixos descendentes

56 A A/G# F#m7 F#m/E B/D#

Ex.36- *Choro da continua amizade* – Linhas de baixo descendentes

Seguindo a divisão que o próprio compositor determinou, por meio de barras duplas de compasso, sugerindo uma separação entre essas partes, vemos nos primeiros 14 compassos a seguinte sequência harmônica:

I G V D/F# V/IV G/F IV C/E IVm Cm/Eb I G

7 V/V A7 V/VI B V/VI B/A VI Em/G V/VI B/F# VI Em

11 II Am7 V D7 I G

14 SubV/V Eb V D7 I(5+) B/G II Am7

Ex.37- *Choro da Contínua Amizade*- harmonia primeira seção

A harmonia gira em torno do tom principal, com dominantes, algumas individuais, no compasso 14 uma dominante substituta (Eb), e no compasso seguinte uma cifra (B/G), que pode ser interpretada como I grau com quinta aumentada. A segunda seção indicada pelo autor possui 20 compassos. Iremos dividi-las em duas para melhor compreensão.

Ex.38- Choro da Contínua Amizade- harmonia segunda seção

Na sequência desta parte percebemos uma característica do autor, dando preferência a uma progressão de acordes com progressão cromática de acordes, oferecendo uma sonoridade particular ao trecho:

Ex.39- Choro da Contínua Amizade- harmonia terceira seção

Na próxima seção permanece o mesmo ambiente harmônico visto anteriormente, o que gostaríamos de ressaltar é a modulação para a seção seguinte, que será em Mi maior (apesar de ser por pouco tempo, pode-se interpretar deste modo). Nesta modulação percebemos a importância da linha de baixo cromática descendente juntamente com um movimento radial de abertura gradual na melodia (dividida em duas vozes): uma sobe e a outra desce.

Ex.40- Choro da Contínua Amizade- harmonia quarta seção

O acorde utilizado para modular para Mi, é seu quinto grau, que aparece como consequência do movimento cromático descendente que vimos acima, surpreendendo o ouvinte para essa nova seção. Notamos que essa parte, com 8 compassos, se inicia em Mi maior e caminha para Dó. Percebe-se que a harmonia aqui gira em torno do campo harmônico de Mi, somente no fim, o autor utiliza uma dominante de Dó maior (G7#11).

Chord progression for Ex.41:

- Measure 1: I (E)
- Measure 2: IV (A)
- Measure 3: IIIm7 (F#m7)
- Measure 4: V (B/D#)
- Measure 5: I (E/B)
- Measure 6: Vsus (A/B)
- Measure 7: [V] (G7(#11))

Ex.41-- Choro da Contínua Amizade- harmonia quinta seção

A última seção, em Dó maior, sempre com a preferência pela linha de baixos cromáticos, suavizando os movimentos harmônicos.

Chord progression for Ex.42:

- Measure 1: I (C/E)
- Measure 2: IV (F)
- Measure 3: IIIm (F/E)
- Measure 4: V (Dm7)
- Measure 5: I (G/B)
- Measure 6: V (Dm/C)
- Measure 7: I (G/F)
- Measure 8: V (C/E)
- Measure 9: G/B
- Measure 10: V/IV (C/Bb)
- Measure 11: IIIm (A7)
- Measure 12: Vsus(b9) (Dm(maj7))
- Measure 13: Fm/G

Ex.42--- Choro da Contínua Amizade-última seção

Melodia:

A principal característica da construção da linha melódica é o uso de intervalos grandes, juntamente com cromatismos associados a motivos rítmicos. Entendemos que a melhor maneira de analisar essa melodia é a identificação de seus motivos rítmico- melódicos. Toda a composição parte do desenvolvimento desses motivos, seja alterando, transpondo ou misturando. Podemos identificar alguns importantes:

Na introdução, que se repetirá no compasso 20, ouvimos uma frase com aproximação cromática inferior e diatônica superior:

Ex.43- Choro da continua amizade- motivo melódico- introdução

O primeiro motivo marcante, baseado em ritmo sincopado, é o seguinte:

Ex.44- Choro da continua amizade -motivo melódico 1

Este motivo aparece várias vezes durante a peça, como no compasso 20, uma espécie de reexposição da introdução, seguida desta frase. Também no compasso 37 e 38, porém, só 2 compassos dela, sempre com tratamento harmônico diferenciado. E ainda no compasso 51, o mesmo motivo, modificado:

Ex.45- Choro da continua amizade -motivo melódico 1 modificado

Identificamos um segundo motivo no desenvolvimento da música, formado por movimento de segunda cromática seguida por salto (bordadura), semelhante à introdução, como no exemplo a seguir:

Ex.46- Choro da continua amizade –motivo 2

É apresentado também em outros lugares como material para desenvolvimento, em sequência, transposto, modificado, etc.:

Ex.47- *Choro da continua amizade* –motivo desenvolvido

Desde o compasso 55 até o 66, há um trecho em Mi Maior indo para Dó Maior. Identificamos aqui um terceiro motivo, baseado no final do motivo 1, mas em modo maior.

Ex.48- *Choro da continua amizade* –motivo 3

O último trecho que destacamos desta peça aparece no compasso 67, misturando os motivos 1 e 3, com pequenas modificações.

Ex.49- *Choro da continua amizade* –mistura de motivos

Ritmo:

O ritmo da melodia é formado pelas células comuns do choro tradicional, como o grupo das 4 semicolcheias e a síncope. Muitas dessas células aparecem com pausa na cabeça do tempo.

Uma diferenciação importante apresenta-se no compasso 41. Após um breque, observamos uma alteração na fórmula de compasso principal, que é binária, para ternária, incomum ao gênero; isto acontece duas vezes. Entre esses compassos ternários, ouvimos 8 compassos com um sotaque do frevo que denominamos de tópica “nordestina”, observada por meio de células de colcheias junto com as acentuações características do frevo.

Abaixo um exemplo deste trecho:

trecho com sotaque de frevo- TÓPICA NORDESTINA

41 B/D#

46 G E7 Cm/A D7 Gmaj7

Ex.50- Choro da continua amizade –tópica nordestina

Características da performance:

Ouvimos neste duo, um diálogo constante entre o piano e o clarinete. O improviso, apresentado após a exposição do tema inteiro, possui grande liberdade, é composto por frases do tipo pergunta e resposta, com ritmos executados “*ad libitum*”, sem uma limitação harmônica. A construção dessa improvisação não é baseada na sequência dos acordes, o que pode ser considerada uma característica inovadora. Pelo motivo acima exposto, não transcreveremos o improviso, simplesmente gostaríamos de ressaltar que os dois instrumentos improvisam juntos, em uma linguagem inovadora.

Na reexposição do tema, notamos um ritardando no compasso 55, e a partir daí, ouve-se a melodia mais lenta com um acelerando no compasso 64, atingindo o andamento anterior e finalizando com mais um trecho improvisado entre os dois solistas.

Podemos concluir nessa análise que este choro apresenta transformações em todos os aspectos, com preponderância na forma de tratar a melodia, sem restringí-la em temas contrastantes e em tons diferentes, e sim no desenvolvimento de motivos rítmico-melódicos. Ressaltando a ideia de afrouxamento das regras formais. Podemos dizer que possui uma influência da música erudita clássica-romântica onde o desenvolvimento temático-motívico é um dos principais procedimentos da composição.

Outra importante transformação é o improviso, que não está relacionado às sequências harmônicas, expressando-se com uma linguagem livre, no qual os improvisadores criam simultaneamente, sem os moldes jazzísticos de *chorus*.

4.8: MURMURANDO- Fon Fon e Mário Rossi¹⁴⁶

Ficha técnica:

Mário Rossi e Octaviano Romero Monteiro (FonFon): Composição original

Edu Ribeiro : Bateria

Fábio Torres : Piano Digital e arranjo

Paulo Paulelli : Baixo sem Traste

Antes de começar essa análise gostaríamos de salientar que, trata-se de uma composição que não é original, ou seja, é um arranjo contemporâneo de um choro tradicional. Deste modo, muitas vezes nos reportaremos à composição original, para que tenhamos um parâmetro de comparação e ilustração das transformações ocorridas.

Instrumentação:

Piano, Contrabaixo e Bateria. Como já dissemos anteriormente, o piano incorporou-se aos grupos de choro um pouco mais tarde, mas não podemos dizer que é incomum. A percussão, nos grupos tradicionais, também não costumava ser feita pela bateria, e sim pelo pandeiro.

Forma:

O choro original faz parte do repertório tradicional e possui três partes: A, B e C. Sua forma também é usual, ou seja, segue o padrão: ABBACCA e coda.

Esse arranjo inicia-se com um dueto entre o piano e o contrabaixo, uma espécie de contraponto estabelecido sobre as partes A e B do choro original. Nessa seção, a bateria reforça o ritmo feito pelo contrabaixo, sem uma “levada” constante.

¹⁴⁶ CD anexo, fx: 22

A seguir, o piano faz o tema A e C, com liberdade na interpretação, tanto rítmica quanto melódica. Nesta parte, a bateria passa a acompanhar com um ritmo constante.

Finalizando a exposição dos temas, o arranjo prossegue com o improviso do piano sobre o tema C.

Substituindo a reexposição dos temas, ouvimos um solo de bateria acompanhado da linha do contrabaixo do início do arranjo, dessa vez executada em uníssono pelo piano e o contrabaixo.

Tema A (teclado e baixo)	C.1 a 32
Tema B com rep.(teclado e baixo)	C.33 a 64
Tema A (teclado)	C.65 a 96
Tema C (teclado)	C.97 a 128
Tema C (improviso)	
Tema A (improviso bateria)	

A forma desse arranjo é inovadora em vários pontos. Os principais são: a exposição do tema no início, feita em contraponto por dois instrumentos, e o solo da bateria, junto com o contraponto de contrabaixo e piano em uníssono para a reexposição do final.

Tonalidade das partes:

Tema A: Ré menor

Tema B: Fá maior

Tema C: Ré Maior

Harmonia:

A harmonia apresentada aqui difere em alguns pontos da harmonia da composição original. Faremos uma comparação para termos uma ideia do grau de transformação existente neste exemplo.

Tema A:

Na primeira exposição do tema A, executado à duas vozes, mesmo sem um acompanhamento harmônico claro, o contrabaixo apresenta uma linha que desenha a harmonia muito próxima do original. Apenas no compasso 9 percebemos uma substituição que será feita adiante. Colocamos abaixo o exemplo deste trecho. A harmonia colocada acima é a do choro original, abaixo temos somente os acordes substitutos do compasso 9. Na linha do contrabaixo ressaltamos as notas do acorde (fundamental, terça ou sétima) para avaliarmos o contorno harmônico. Observamos o grande número de fundamentais e terças ao longo dessa linha. Do compasso 11 ao 15 identificamos uma tópica que chamamos de “latina”, sugerida por meio da levada do baixo, que antecipa o segundo tempo, uma característica bem comum da música latino-americana.

Murmurando

Comparado

A A⁷ Dm A⁷/E Dm/F D⁷/F[♯] Gm D⁷/A Gm/B[♭]

Original

A Piano

Trio

6 A⁷ Baixo 3 1 1 Dm 3 1 E⁷/G[♯] A/G Dm/F

Or.

Trio

11 Dm A E⁷

Or.

Trio

15 Gm A⁷ Dm A⁷

Or.

Trio

TÓPICA LATINA

Original

Trio

Or.

Trio

Or.

Trio

Ex.51- *Murmurando* –Tema A comparado

Tema B:

Prosseguindo com o contraponto do teclado e do baixo, ouvimos a melodia no teclado, com diversas variações melódicas e rítmicas, enquanto o baixo, principalmente na primeira parte desta seção (até o c. 48), reforça as fundamentais e terças, executando muitos arpejos. Colocaremos abaixo o exemplo desta parte comparando a melodia e harmonia original:

The musical score is for the song "Samba do Amor" by Antônio Carlos Jobim. It is written for a guitar and piano trio, with an original melody line. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked "Allegretto" and the mood is "Sensível".

The score is divided into three systems, each with an "Original" part (melody) and a "Trio" part (piano and guitar accompaniment). The guitar part is written in treble clef, and the piano part is written in bass clef. The original melody is written in treble clef.

System 1 (Measures 1-10):

- Original:** Starts with a Dm chord, followed by a Bb7 chord, then an A7 chord, and ends with a Dm chord.
- Trio:** The piano part provides a harmonic foundation with chords like Bb7, A7, and Dm. The guitar part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

System 2 (Measures 11-20):

- Original:** Features a Cm6 chord and a D7 chord.
- Trio:** The piano part continues the harmonic progression with Cm6 and D7. The guitar part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

System 3 (Measures 21-30):

- Original:** Features a Gm chord and an F chord.
- Trio:** The piano part continues the harmonic progression with Gm and F. The guitar part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

System 4 (Measures 31-40):

- Original:** Features a G7 chord and a C7 chord.
- Trio:** The piano part continues the harmonic progression with G7 and C7. The guitar part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

System 5 (Measures 41-50):

- Original:** Features a Bb7 chord.
- Trio:** The piano part continues the harmonic progression with Bb7. The guitar part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

The score concludes with a "DOBRA O TEMPO" (Double the tempo) instruction, indicating a change in the tempo for the final section.

50 Or. A^7 Dm A^7

55 Or. Cm^6 D^7 Gm

TEMPO PRIMO

59 Or. C^7 F D^7

62 Or. G^7 C^7 F

Trio

Ex.52- *Murmurando* – Tema B comparadoTema A (repetição):

O teclado apresenta a melodia somente com acompanhamento da bateria e do baixo, com levada de choro. É importante notar que, neste momento, a harmonia apresentada possui um maior grau de variação. Vale destacar o uso das dominantes com quinta aumentada e também com 13 e b9, além de dominantes substitutas, que não havia no original.

Ex.53- *Murmurando* –Tema A repetição

Na repetição do tema B, em Ré Maior, acontecem modificações semelhantes, uso de acordes extendidos, com muitas alterações, movimentação harmônica, com uso de dominantes individuais e substitutas.

Nos primeiros oito compassos, é interessante notar a sequência do terceiro compasso, indo para Ré (IV7-bVII7), este último encontrado no campo harmônico de Dm, portanto podemos chamar de acorde de empréstimo modal.

Ex.54- *Murmurando* –Tema B repetição-início

No restante desta repetição observamos uma progressão de acordes dominantes em sequência cromática, que não existia no original.

Ex.55: *Murmurando* – Tema B repetição- continuação

Concluindo a parte harmônica dessa parte, temos um diferencial, a substituição da cadência Am7- D7- Gmaj7 (IIm-V7-I), por Am7- B7(b9)- Gmaj7, funcionando como V do VI grau (Em7), porém resolvendo em G.

Ex.56- *Murmurando* – Tema B repetição- final

Melodia:

A apresentação dos temas é sempre feita com variações, em nenhum momento eles são tocados como na composição original. Do mesmo modo que fizemos com o aspecto harmônico, iremos comparar um pequeno trecho. Abaixo colocamos um exemplo do início da peça, a apresentação do tema, que nos mostra de modo claro as variações melódicas. Convém notar algumas complementações de frases e deslocamentos rítmicos (c. 19 e 20).

Murmurando
Comparado

The musical score is written in 2/4 time and B-flat major. It compares an 'Original' version with an 'Or.' (Orchestrated) version. The 'Original' version is marked 'Piano' and features a melody with a box labeled 'A' above the first measure. The 'Or.' version includes various harmonic and melodic variations, with some measures marked 'Frase acrescentada' (added phrase) and 'Frases acrescentadas' (added phrases). Chord symbols are provided above the staff for both versions.

Original:

Chords: A⁷, Dm, A⁷/E, Dm/F, D⁷/F[♯], Gm, D⁷/A, Gm/B^b

Or. (Orchestrated):

Chords: A⁷, Dm, E⁷/G[♯], A/G, Dm/F, Gm, A⁷, Dm, A⁷, Dm, D⁷, Gm, D⁷, Gm, A⁷, Dm, E⁷, A⁷, Dm, D⁷, Gm, D⁷, Gm, A⁷, Dm

2

Ex.57- *Murmurando* –Melodia comparada**Ritmo:**

As variações rítmicas estão presentes na maior parte da peça. Ouvimos na apresentação do tema A e B, além das variações melódicas, diversos ritmos alterados. Como exemplo dessas alterações, podemos observar um interessante deslocamento rítmico no compasso 19 e 20.

Ex.58- *Murmurando* –variações rítmicas

Um jogo rítmico interessante, como pergunta e resposta, observa-se no compasso 45, 46 e 47.

Ex.59- *Murmurando* –variações rítmicas 2

Outro efeito importante do ponto de vista de células rítmicas é o compasso 56, com tercinas de semicolcheias, executado em uníssono.

Ex.60- *Murmurando* –variações rítmicas 3

O contraponto do baixo, também possui várias características rítmicas diferenciadas. Como observado acima, no compasso 11 a 15 há uma semelhança com ritmo de música latina, com antecipação do tempo forte. Consideramos esse trecho como uma tópica “latina”.

Ex.61- *Murmurando* –Contraponto do baixo

Características da performance:

Esse arranjo revela diversas características que o identificam efetivamente como transformador. Até o compasso 64, ou seja, antes da reapresentação do tema A, o arranjo apresenta a melodia no piano, um contracanto no baixo e a bateria tocando de uma forma bem solta, sem “levada” de choro. Quase todo tempo dobrando o ritmo do baixo, em alguns casos, complementando. Esse é um modo

novo de tratamento da parte rítmica. O tempo dobrado do compasso 49, sugerindo um ritmo de samba também é uma inovação em relação ao tradicional.

Na reexposição do tema A (c. 65) e no tema C, com repetição, a bateria executa o que denominamos de levada de choro. Neste momento, o arranjo toma um rumo mais tradicional, em relação à parte rítmica. Nessas partes, até mesmo a parte melódica aparece mais próxima da melodia original, tocada sem o contracanto do baixo, que começa a fazer os baixos como acompanhamento.

O piano improvisa na repetição do tema C em Ré Maior. Transcrevemos abaixo este improviso.

Ex. 62-Murmurando –Improviso do piano

Este solo apresenta células rítmicas típicas do choro, assim como do samba. Logo no início, há um deslocamento rítmico que nos dá uma sensação de “balanço”. As frases são construídas baseadas nos acordes, apenas nos compassos 15, 16 e 17, numa sequência harmônica cromática descendente, desenvolvem-se com mais extensões nos acordes.

Para finalizar, temos um improviso da bateria acompanhado pelo baixo e piano em uníssono, estes fazendo exatamente o contraponto executado pelo baixo no início da música. Nesta parte, notamos um timbre diferente do tradicional, porque

além do improviso da bateria, que não é comum nos arranjos de choro, o acompanhamento apresenta ideias rítmico-melódicas complexas para o gênero.

A função melódica é distribuída pelos instrumentos, ou seja, é feita também pelo baixo e até mesmo pela bateria.

Concluimos que essa performance nos apresenta transformações em diversos parâmetros. Apesar de não ser uma composição original, o arranjo expressa novas criações, tanto no aspecto formal, melódico, harmônico e timbrístico, como também nas funções dos instrumentos.

4.9: VÊ SE GOSTAS – Waldir de Azevedo¹⁴⁷

Ficha técnica:

Waldir Azevedo e Otaviano Pitanga: Composição original

Caio Márcio: Violão

Fábio Nin: Violão 7 Cordas

Henry Lentino: Bandolim

Samuel de Oliveira: Saxofone Soprano

Sérgio Krakowski: Pandeiro

Grupo Tira Poeira: Arranjo

Instrumentação:

A instrumentação do grupo é semelhante à formação de um típico regional do choro, apesar de que em diversos momentos não realizem as mesmas funções de um grupo tradicional.

Forma:

Essa análise é baseada na partitura original de Waldir de Azevedo¹⁴⁸, por meio dela teremos uma ideia do tratamento formal e das transformações que o grupo *Tira Poeira* apresenta. No esquema abaixo decidimos colocar a minutagem do áudio para dividir as partes. Como a forma é livre, entendemos que esse modo seja o mais adequado.

Os temas A e B são apresentados com liberdade na interpretação, tanto melódica quanto rítmica, principalmente nas repetições. As pontes, com frases semelhantes à introdução, incluídas no meio e no final do arranjo, também são pontos interessantes do aspecto formal.

Veremos adiante mais detalhes de cada seção.

¹⁴⁷ CD anexo, fx: 23

¹⁴⁸ WALDIR AZEVEDO. Choros. Rio de Janeiro: Toda América Música Ltda, s/d.

Introdução	00.00 a 00.15
Tema A (com rep.)	00.16 a 1.26
Tema B (com rep.)	1.27 a 2.03
Improviso BB- bandolim	2.04 a 2.38
Improviso A- pandeiro	2.39 a 3 12
Improviso livre coletivo	3.13 a 4.57
Ponte	4.58 a 5.03
Tema A	5.04 a 5.39
Ponte (fade out)	5.40 a 6.06
Coda final (fade out)	6.07 a 6.41

O choro original está em Fá Maior, aqui o grupo o apresenta em Sol Maior. Este choro possui duas partes apenas; a tonalidade do tema B não vai para os tons usuais, e sim para o IV grau maior.

Tonalidade das partes:

Introdução:

Tema A: Sol Maior

Tema B: Dó Maior

Harmonia:

O aspecto harmônico não apresenta muitas diferenças em relação à harmonia original da peça. A única substituição relevante observada está na parte B. No original, os acordes são Dó maior e na frase seguinte Dó menor. No arranjo ouvimos um acorde de Dó7 seguido de Fá7. Esta parte vêm acompanhada de uma levada

diferenciada do violão de 7 cordas, que transcreveremos adiante. Colocamos abaixo um exemplo da parte B, os acordes colocados abaixo são do choro original:

35 C^7
C

40 G^7 C^6

46 1. D^7 D^7 G

50 2. G G C

Ex.63-*Vê se gostas* –parte B

Durante os improvisos a harmonia se apresenta de modo livre, com muitas alterações, sem preocupação com a sequência do tema original,

Melodia:

O tratamento melódico dessa peça possui características interessantes, principalmente nas variações feitas pelo instrumento solista e acompanhadores. Podemos ouvir, já na apresentação dos temas, grande liberdade rítmico-melódica.

Na introdução, o violão e o violão de 7 cordas apresentam três frases. Estas frases se repetem, na repetição ouvimos intervenções do saxofone com material melódico do tema A. As mesmas frases serão executadas no meio e no final do arranjo. Colocamos abaixo o trecho:

Violões

Frase 1

Frase 2

Frase 3

6

Sax

Frase 1

Frase 2

10

Frase 3

Tema

Ex.64- *Vê se gostas* –Introdução

Tanto na apresentação dos temas quanto nos improvisos, ouvimos vários trechos que nos remetem ao universo do jazz, com frases, articulações e padrões próprios do gênero. Principalmente os executados pelo saxofone, instrumento muito influenciado pela música norte-americana.

Ritmo:

Como esse arranjo não é uma composição original, não há sentido em analisar a rítmica da melodia. Durante a apresentação dos temas, como já dissemos, ouvimos variações, porém, sem alterar significativamente esse aspecto. O compasso é binário, exceção feita em alguns momentos da improvisação em que o ritmo torna-se livre.

Características da performance:

Encontramos diversos pontos no arranjo que revelam transformações importantes. Primeiramente, no modo livre da apresentação dos temas, em seguida, no acompanhamento do tema B, que apresenta uma novidade em relação à levada. Colocamos abaixo o exemplo deste trecho:

Ex.65- *Vê se gostas* –Acompanhamento do tema B

Principalmente percebida pela audição, mais do que pela transcrição feita acima, identificamos aqui uma tópica que chamamos de “*Blues*”, pela sugestão melódica e rítmica e pela sequência harmônica dos acordes dominantes.

Outro elemento de transformação que gostaríamos de ressaltar é a improvisação do pandeiro na parte A, seguida pela improvisação do grupo todo. A harmonia é livre e o ritmo não se limita a uma simples condução. Os instrumentos mantêm um diálogo contínuo, sem preponderância de nenhum em especial, principalmente o saxofone improvisa com um sotaque do jazz.

Após a reapresentação do tema A e a repetição de frases da introdução, ouvimos mais improvisações. Ao final, o saxofone executa o tema B em ritmo mais lento, acabando em *fade out*¹⁴⁹.

Quanto às funções, observamos poucas variações.

Concluindo essa análise, verificamos transformações em vários aspectos nesse arranjo. No formal, pois são inseridas seções de improvisação em diversos momentos; no melódico, pelas liberdades interpretativas do tema; e principalmente nas improvisações, que não se baseiam em sequências harmônicas, aparecem com ritmos e andamentos alterados, distribuídas pelos instrumentos do grupo, inclusive o pandeiro, que não é usual. O choro apresentado possui um grau elevado de distanciamento do tradicional.

149 Fade Out: desaparecer. Em música- diminuir a intensidade do som gradativamente, geralmente utilizada em finais de música.

Considerações Finais:

Sabemos que o estabelecimento e o reconhecimento de um gênero necessitam de um conjunto de características que unifiquem de certo modo as obras. As características que o identificam não são estáticas, quer dizer, os gêneros têm a capacidade de transformação, de ampliação e ainda de se relacionar entre si. Os territórios¹⁵⁰ onde se situam são passíveis de mudanças, as fronteiras que delimitam seus territórios são dinâmicas e esse dinamismo acontece tanto dentro dos gêneros quanto entre eles. Podemos dizer que os limites destes territórios são sempre tênues. Quando falamos em territorialização, conceito apresentado por Gilles Deleuze, temos que considerar outra ideia que o complementa, chamada pelo filósofo de *modo maior e menor*, que seria a constituição de constantes, limites, partes duras e mortas, gramaticalidade (*Idem, Ibidem*, p. 28). Costa define esses modos da seguinte forma:

Os conceitos de modo maior e menor em Deleuze estão ligados à forças presentes nos territórios. O modo maior ligado ao conceito de maioria hegemônica, pensado enquanto força de territorialização e o modo menor ligado ao conceito de minoria, linhas de fuga e forças de desterritorialização. (p.26)

Modo maior, no caso do nosso tema, pode ser aplicado às características que estudamos no choro tradicional, que unificaram e identificaram o gênero, e as forças ligadas ao modo menor, são as que atualmente expandem o território, por meio das linhas de fuga.

Linhas de fuga aqui seriam os processos que podem desestruturar o idioma¹⁵¹. São os agentes dos processos de desterritorialização, os modos menores

¹⁵⁰ O conceito de território criado por Deleuze diz respeito aqui, a uma identidade complexa delineada num determinado plano de consistência. No "Mil Platôs" podemos ler que "o território é primeiramente a distância crítica entre dois seres de mesma espécie: marcar suas distâncias" (MP4, p.127). [...] Assim, evocando o exemplo do choro, podemos dizer que é um idioma e um território, uma vez que é um sistema que supõe várias realidades: sociais, culturais, históricas, geográficas, musicais, etc. É o conjunto destas linhas de força existentes, interagindo ou não, superpostas e simultâneas, num determinado ambiente espaço temporal que pode definir o choro enquanto território. Já, a respeito da desterritorialização Deleuze afirma que "o próprio território é inseparável de vetores de desterritorialização que o agitam por dentro: seja porque a territorialidade é 'marginal', isto é itinerante, seja porque o próprio agenciamento territorial se abre para outros tipos de agenciamentos que o arrastam" (MP5, p.225). Assim, a desterritorialização se dá, por exemplo, quando um elemento proveniente deste sistema se desloca para outro contexto e perde assim suas referências. É, como nos diz o filósofo, "o movimento pelo qual se 'abandona' o território. É a operação de linha de fuga" (MP5, p.224). (COSTA, 2003, p.130)

¹⁵¹ O termo idioma que temos utilizado com frequência no presente trabalho recebe aqui uma definição complementar: se refere aos **territórios da prática musical** que se constituem por um lado de partes abstratas onde se encontra o que se repete: gramáticas (regras de articulação das unidades significativas, etc.) e vocabulários (materiais); e de outro de partes concretas ligadas à prática, onde se insere a diferença. É, por exemplo, o idioma do período barroco que compreende formas de organização (gramáticas melódicas,

que desequilibram os maiores. Podemos dizer que essas linhas de fuga estão sempre presentes, em maior ou menor grau, em todos os sistemas. Elas são as partes "vivas", variáveis, concretas dos sistemas. De certo modo elas promovem a abertura e expansão dos gêneros musicais, colocando-os dentro de um processo dinâmico e ativo.

E ainda, a territorialização se dá a partir das três superfícies delineadas por Deleuze (*Idem, Ibidem*, p.100):

- 1) A fundação, na superfície de produção. Onde só existe o plano, as matérias, as energias e as forças não formadas. Ainda não há qualidade, nem permanência para se tornar forma, não há sistematização. Seria a invenção, a formação de algo novo, desestabilizando por vezes, um território anterior.
- 2) A estabilização, na superfície de captura. Aqui se dá a sistematização, a fundamentação. Aqui é onde o território é realmente desenhado, limitado.
- 3) A bricolagem, na superfície da raspagem. Quando começa a se dar a desterritorialização, o caos na forma de linhas de fuga. Uma nova produção volta a acontecer.

Estas três fases nos ajudam a pensar sobre a situação do gênero que estamos estudando. Podemos arriscar que no choro tradicional, as “membranas”, a identidade, foram muito fortes, praticamente em todo século XX. Como observamos no capítulo 1, o choro esteve muito ligado ao culto do modelo tradicional, a estabilização permaneceu por muito tempo. Somente no final dos XX, início do XXI é que efetivamente observamos sua diminuição. A chamada bricolagem, onde as linhas de fuga se tornam mais presentes, as membranas foram gradativamente perdendo sua rigidez e começaram a produzir um cenário diferente. Examinaremos pontos importantes referentes à transformação do gênero, por meio de questões extrínsecas, no próximo capítulo.

Após realizarmos as análises, chegamos a algumas conclusões importantes à respeito das transformações do gênero. Se pensarmos no modelo tradicional, como

harmônicas, etc)um repertório de materiais (acordes, timbres, etc.) e os "jeitos"concretos de fazer musical que não estão na partitura.(Idem, p.129)

sendo o território central, limitado, consolidado a partir de procedimentos repetitivos, percebemos, por meio dessas performances, um visível distanciamento desse centro, uma ampliação em direção à periferia, expandindo esse espaço, com diferentes graus de variações.

Observamos que devido à intensa interação do mundo contemporâneo, as membranas e as fronteiras, que podem ser linguísticas, culturais, ou mesmo sociais, ficam menos rígidas e eventualmente se dissolvem. Neste contexto, os territórios se interpenetram e os sistemas interagem cada vez mais, desse modo, os idiomas tornam-se mais permeáveis. Observamos que nessas membranas aparecem poros, através deles é que as trocas são efetuadas, também denominadas “linhas de fuga”, que lentamente desestruturam, o que no nosso trabalho seria o modelo tradicional do choro.

O choro, enquanto gênero, se consolidou no século XX, criou sua gramática própria, além de diversos elementos de comunicação, de recepção, regras sociais aceitas, etc. Produziu suas membranas, antes espessas, mas que agora começam a ficar mais tênues. Sabemos que dimensionar as transformações é uma tarefa complexa, porém, assinalamos em cada performance os aspectos que apresentaram mudanças significativas em relação ao modelo tradicional:

	INSTRUMENTAÇÃO	FORMA	MELODIA	HARMONIA	RITMO	IMPROVISACÃO	FUNÇÃO INSTRUMENTOS
Cheiros do Pará		X				X	
Fabiano e sua turma		X					
No choro		X	X	X		X	
Bach te vi	X	X		X		X	
Canhoto tramontano					X	X	
Choro pro Zé	X		X	X		X	
Choro da contínua amizade	X	X	X	X	X	X	
Murmurando	X	X	X	X	X	X	X
Vê se gostas		X	X			X	X

Tabela 3: Transformações em relação ao modelo tradicional

Podemos constatar alguns elementos importantes:

O aspecto mais assinalado foi o da improvisação. A improvisação apresentada segue ou o modelo *chorus*, sobre a sequência harmônica (Cheiros do Pará, No Choro, Canhoto tramontano, Choro pro Zé), ou de um modo mais livre (Bach te vi, Choro da contínua amizade, Murmurando e Vê se gostas).

O segundo aspecto mais transformado foi o da forma, apresentando o choro com menos partes, deixando-o mais propício à improvisações, principalmente nas introduções, codas e espaços livres no meio da música.

Onde notamos menor transformação é no aspecto rítmico, o que nos sugere a ideia de que a parte rítmica é fundamental na identificação do gênero, ou seja, a batida, a levada do choro é a principal característica que nos faz reconhecê-lo como tal.

Seguindo o raciocínio que fazíamos a respeito da desterritorialização do gênero, podemos avaliar que a improvisação é uma importante ferramenta desse movimento. A conformidade com a tradição, sempre demonstrou que a improvisação tinha seu lugar delimitado, o grau em que ela se apresentava já estava estabelecido, não deveria se expandir, porém, essa atitude está mudando. Notamos que, cada vez mais, tanto as composições quanto as performances têm na improvisação seu principal instrumento de inovação. Entendemos que esta é uma tendência contemporânea, cada vez mais empreendida pelos músicos e intérpretes do choro atual, e esperamos que, por meio de nossas análises, tenhamos demonstrado e identificado, em certo grau, essas tendências.

**PARTE III: O CHORO NO SÉCULO XXI:
A MOLDURA EXTERNA**

CAPÍTULO 5: FATORES SOCIAIS, CULTURAIS E EDUCACIONAIS

Depois de analisarmos extensivamente o choro tradicional e as posteriores transformações na linguagem musical das últimas décadas, surgem importantes questões: Por que o choro conservou-se por tanto tempo dentro de seu território? Quais seriam os motivos desta permanência? E ainda: quais os fatores que impulsionaram as recentes mudanças?

Fatores sociais, culturais e educacionais amplos desempenharam papel fundamental nas transformações atuais do choro, acreditamos que a reflexão sobre sobre eles nos auxilie no entendimento das recentes mudanças ocorridas. Notamos três temáticas relevantes: as diferentes formas de aprendizado do choro, a crescente desvalorização do amadorismo em contraposição à crescente profissionalização dos músicos e as diferenças das performances ocorridas nas rodas e nos shows e gravações.

5.1 Formas de aprendizagem

A tradição oral sempre foi uma característica essencial da música popular e a prática habitual era a de “tocar de ouvido”, sem o auxílio de uma partitura. Essa tradição teve papel importante nos caminhos do choro. Isto pode ser percebido nos discursos dos próprios músicos, dos críticos e dos estudiosos do tema.

A leitura musical aparentemente nunca foi uma capacidade necessária para um bom músico de choro, pelo contrário, tocar em uma roda lendo uma partitura sempre foi algo inaceitável para os tradicionais. Um dos nomes mais reconhecidos do choro, Jacob do Bandolim (1967) nos traz sua opinião sobre esta questão:

Há dois tipos de chorões: há os chorões distantes, que eu repudio, que é aquele que bota o papel para tocar choro e deixa de ter, perde a sua característica principal que é a da improvisação, e há o chorão autêntico verdadeiro, aquele que pode decorar a música pelo papel, e depois lhe dar o colorido que bem entender, este me parece o verdadeiro, o autêntico, o honesto chorão.¹⁵²

Com esta afirmação podemos notar a importância para os chorões de não se usar a partitura para tocar, sob a alegação de que esta cercearia a liberdade do

152 Série depoimentos: Jacob do Bandolim. Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som, 24/02/1967.

intérprete. O processo de apreensão de seus códigos, segundo a tradição, estava ligado à informalidade. Na maioria das vezes, os músicos eram amadores e obtinham seu conhecimento ouvindo seus mestres nas rodas, ou mesmo em gravações.

Entendemos que ambas as práticas não são necessariamente excludentes, um músico pode ter leitura musical e mesmo assim tocar de memória, porém, o que comumente acontece é que um músico que domine a leitura musical tende a não se dedicar tanto em decorar as partituras. A facilidade que possui com a leitura acaba restringindo sua capacidade de memorização. O músico que “depende” da partitura, muitas vezes não desenvolve uma escuta interna, intensa e criativa que lhe possibilite ligar os gestos instrumentais aos sons que ele produz. Por outro lado, o músico que aplica constantemente suas habilidades musicais direcionando-as à memorização das músicas, costuma ter resistência e consequentemente, dificuldade na leitura fluente. Sobre essa problemática Weffort (2002, p.27) reforça essa ideia:

O “tocar de ouvido” não é contrário à aprendizagem formal da música, embora muitos dos processos de ensino formal da música (sobretudo nos instrumentos de sopro) excluam ou limitem essa capacidade musical essencial que é a aplicação sistemática da memória na prática musical. Aquilo que muitas vezes é visto de forma quase pejorativa na aprendizagem formal - tocar de ouvido - corresponde a uma qualidade fundamental de qualquer músico e o músico de choro faz uso costumeiro dessa qualidade.

Apesar da importância de se tocar “de cor”, como usualmente se diz, dentro do grupo havia diferenças. Os chamados solistas, que executavam a melodia, mesmo que tocassem de memória, na maioria das vezes tinham conhecimento de notação musical, pois muitos deles vinham de bandas militares ou mesmo da música erudita, ambiente em que era necessária a leitura musical. Em contrapartida, os instrumentos harmônicos, violões, cavaquinho, geralmente aprendiam de ouvido, e seus conhecimentos teóricos não eram tão profundos. Essa talvez seja a causa pela qual, o repertório, a forma, a instrumentação, e mesmo a harmonia do choro permaneceram não inalterados, porém, sem mudanças substanciais; a preferência era o que já havia sido consolidado pela tradição. Diferentemente do jazz, que desde os anos 1940, 1950, apresentou inovações concretas, principalmente formais e harmônicas. Traçando um paralelo entre esses gêneros, que tiveram seus primórdios praticamente na mesma época, observamos importantes diferenças em sua trajetória durante o século XX.

O choro, como já vimos, permaneceu com poucas mudanças em seus aspectos musicais essenciais, enquanto o jazz passou por várias fases¹⁵³, demonstrando estar aberto a alterações modificações, de todos os níveis, harmônicas, melódicas, formais, timbrísticas e principalmente sob o aspecto improvisação, que, mostrou-se cada vez mais elaborado e valorizado nas performances. O aprendizado talvez seja um ponto a ser refletido na análise dessas diferenças, apesar de não acreditarmos que este seja necessariamente o fator desestabilizante. Sabemos que esta questão é controversa, e não queremos dizer que não existam exceções dentro do repertório do choro. Em todos os tempos encontramos nomes que apresentam alguma característica não usual para o gênero naquele momento.

Outras relações se estabelecem quando comparamos o choro ao samba. O choro era considerado um gênero mais sofisticado quando comparado ao samba; suas características musicais, como o andamento rápido das músicas, as formas mais elaboradas ou mesmo sua harmonia, o elevavam à essa reputação. Seus produtores eram pessoas “estudadas”, diferente do perfil do sambista. É notadamente conhecida a frase de Pixinguinha quando disse que o choro ficava na sala de estar, e o samba no quintal. Aqueles até poderiam frequentar os limites do samba, mas aos sambistas, essa incursão era quase nula. Quando da ascensão do rádio e do disco, esse cenário mudou completamente. “Os personagens que antes eram relegados ao ‘quintal’, passariam à ‘sala’ da fama e do aconchego de um grande público.”(Fernandes, 2010, p.128). Segundo este autor, esse processo originou uma espécie de ressentimento do choro pela valorização concedida ao samba, que permanece até hoje como símbolo da “autêntica” música brasileira. Uma questão sempre presente em vários estudos é como se deu essa transformação do samba, de uma forma considerada menor em símbolo nacional em tão pouco tempo.

Jacob do Bandolim, que sempre achou que o estudo poderia descaracterizar a informalidade do choro, acaba por reconhecer seu valor. Seu comentário sobre a

153 O Jazz produziu uma grande variedade de subgêneros como: o Dixieland da década de 1910; o Swing das décadas de 1930 e 1940, movimento ligado à dança; o Bebop da década de 1940, com grupos menores, muito ligado à improvisação individual, incorporando harmonias mais elaboradas e valorização do virtuosismo. Seguindo à essa fase, surgem o Cool Jazz e o Hard Bop, por volta dos anos 1950. Numa etapa posterior observa-se uma fase denominada Free Jazz, bem mais ousada, sob vários pontos de vista, envolvendo harmonias atonais, o abandono de acordes, escalas e métrica rítmica, incorporação de instrumentos eletrônicos, ruídos, etc.

suíte *Retratos* que Radamés Gnattali compôs em sua homenagem nos sugere uma mudança de opinião: “[...] se até hoje existia um Jacob feito exclusivamente à custa de seu próprio esforço, de agora em diante há outro, feito por você, pelo seu estímulo, pela sua confiança e pelo talento que você nos oferece e que poucos aproveitam.” E completa:

Antes de *Retratos*, eu vivia reclamando: “É preciso ensaiar...”. E a coisa ficava por aí, ensaios e mais ensaios. Hoje minha cantilena é outra: “Mais do que ensaiar, é necessário estudar”. E estou estudando. Meus rapazes também (o pandeirista já não fala mais em paradas). “Seu Jacob, o senhor aí quer uma fermata? Avise-me, também, se quer adágio, moderato ou vivace...”. Veja, Radamés, o que você me arrumou. É o fim do mundo (Jacob do Bandolim, 1964 *apud* Cazes, 1999, p.124).

Essas afirmações de Jacob simbolizam uma mudança de mentalidade dos chorões, que antes possuíam preconceitos com o estudo e, aos poucos, se transformaram, até chegar aos dias atuais com seus diversos modos de aprendizagem, tanto informais quanto os formais convivendo lado a lado, compartilhando sua importância.

A leitura musical, prática constante da música erudita, pouco a pouco, foi ganhando força na formação dos músicos populares, especificamente do choro. Weffort (2002, p.27) escreve:

A aprendizagem do Choro é contrastada com os processos de aprendizagem formal realizados nos Conservatórios e Escolas de Música. A necessidade de dominar a decifragem musical, imposta pelo mercado de trabalho, bem como a aproximação ao Choro de músicos oriundos de práticas de tipo erudito, pressionam no sentido da incorporação da notação musical na prática chorística.

A formação de novos grupos, e de novas visões gerou a necessidade do músico profissional ler partituras, facilitando seu ingresso no mercado de gravações, ou mesmo nas performances dos shows ao vivo, adequando-se com mais agilidade à diferentes formações instrumentais.

O pianista Amiltom Godói, quando perguntado sobre o aprendizado em relação ao choro, ilustra bem a questão: “acho tudo isso preconceito, a música está aí para ser estudada. Quando você começa a estudar você se liberta, não precisa mais vir alguém para te mostrar”. E diz que, muitas vezes, essa falta de capacidade pode gerar problemas, relatando um caso em que teve que passar nota por nota à

um instrumentista, um arranjo que havia escrito: “seria muito mais fácil se ele soubesse ler, está tudo escrito!”¹⁵⁴

Essa pressão fez surgir ao longo das últimas décadas diversas escolas e cursos especializados em choro. Percebemos que a própria necessidade dos músicos de desenvolverem a leitura musical abriu caminho para novas formas de aprendizagem, agora mais formais. Esses espaços permitem um maior contato com o gênero de uma forma ampla, desvendando as estruturas musicais intrínsecas, a leitura, o tipo de articulação, a rítmica própria, a harmonia característica e técnicas de arranjo. Uma maneira de conhecer o passado e a linguagem tradicional, aliado às bases formais teóricas da música, construindo capacidades que possibilitam ao músico uma maior informação dentro do próprio gênero e comunicação com outras linguagens.

O choro passa atualmente por um momento particular, além do crescimento de estudantes interessados, e consequente aumento de escolas e cursos voltados ao gênero, observamos a formação de novos grupos e espaços para a execução, além de gravadoras e editoras especializadas. Notamos também um aumento nas pesquisas acadêmicas sobre o tema, trazendo para o estudo formal questões da música popular. O aprendizado que chega ao estudante por esses meios tem papel decisivo na mudança do perfil desses músicos, e por conseguinte, do tipo de música produzido. Surge a questão: De que maneira os estudos que estão sendo aplicados pelos músicos hoje oferecem materiais que proporcionam mudanças efetivas, refletindo-se diretamente na produção dessas composições e nas performances?

Pedro Amorim (*apud* Isenhour e garcia-p.153) considera sobre esta realidade:

Os músicos de choro são mais informados sobre outros tipos de música, sobre música em si, eles sabem como ler música. Havia uma época em que os músicos tocavam apenas de ouvido; hoje em dia todo mundo sabe ler e escrever música, pelo menos os músicos mais novos. Desde o surgimento do grupo Camerata Carioca(1979), dos Os Carioquinhos (1977) em diante, os músicos estavam interessados em estudar e conhecer a tradição ao mesmo tempo que aprendiam a técnica, estudavam teoria musical e isso trouxe um enriquecimento do gênero. Isso afetou não só o nível geral de sofisticação dos choros compostos recentemente, mas também o estilo dos arranjos, a qualidade das gravações e a qualidade das performances ao vivo¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Entrevista concedida à autora, anexada ao final do trabalho.

¹⁵⁵ *Choro musicians are more informed about other types of music, about music [itself], they know how to read music. There was a time when the musicians played only by ear; these days everyone knows how to read and write music, at least the youngers musicians can. At the time of Camerata Carioca(1979) and on, from Os Carioquinhos (1977) and later, the musicians were interested in studying and getting to know the tradition at the*

Aliado às escolas surgiram também vários materiais didáticos, livros, e métodos de *Playalongs*, para o estudo da improvisação. Esses materiais, publicados em sua maioria por editoras especializadas, estão auxiliando em grande extensão, todos os interessados, abrindo um leque de opções e conhecimento que propiciam novas criações e fazem do choro hoje, um gênero efervescente, que ganha a cada dia mais adeptos e estudiosos.

5.2 amadorismo e profissionalização:

Para entender porque aconteceram mudanças relevantes no choro atual, é preciso acompanhar a crescente profissionalização de seus músicos e a decrescente valorização do amadorismo. Até a década de 1920 a maioria dos músicos executantes do gênero era amadora; apesar de serem bons instrumentistas, possuíam outras ocupações profissionais, dedicando-se ao choro nas horas vagas. Esta característica constituiu as bases da tradição que acompanharam o gênero durante boa parte do século XX.

A obra *Choro - Reminiscências dos Chorões Antigos* de Alexandre Gonçalves Pinto (1978), já comentada anteriormente, nos apresenta mais de 300 pequenas biografias e notícias sobre músicos e compositores, tanto profissionais quanto amadores, desde 1870 até aproximadamente 1920. Este livro nos traz muitas informações sobre o perfil dos músicos que executavam o choro, revelando a condição social dos chorões, que eram funcionários públicos, soldados de polícia, feitores de obras, empregados do comércio, carteiros e burocratas. Esse cenário permaneceu estável praticamente até os anos 1930. A partir daí eventos importantes e vitais para a profissionalização do choro e para os músicos de maneira geral se apresentaram: o aparecimento da gravação elétrica e do rádio.¹⁵⁶

same time that they were learning the technique, were studying musical theory, and this brought about an enrichment... of the genre. This has affected not only the general level of sophistication of newly composed choros, but also the style of arrangements, the quality of recordings, and the quality of live performances.

¹⁵⁶ Apesar do rádio ter sido inaugurado oficialmente em 1922, até o início de 1930, permaneceu em caráter experimental. Denominadas como “clube” ou “sociedade”, eram formadas por idealistas e sua estrutura financeira era mantida por meio de mensalidades pagas pelas próprias pessoas que possuíam os aparelhos receptores, eventuais doações de entidades privadas ou públicas e, raramente, por anúncios pagos, pois a legislação da época proibia essa ação. A programação até então era voltada às elites, tocava-se ópera, recitais de

A indústria da gravação, ainda nos seus primórdios, surgiu naquela época. Os conjuntos regionais tocavam nas rádios que, nas décadas de 1930 e 1940, possuíam seus próprios grupos¹⁵⁷; o trabalho profissional procedia principalmente delas, juntamente com as gravadoras.

Com o declínio dos regionais nas rádios, no final de 1940 e uma intensa entrada da música norte-americana no país¹⁵⁸, o espaço dos grupos de choro diminuiu. Alguns músicos passaram a tocar em bandas de jazz, de baile, ou nos grupos de samba, ingressando na Bossa Nova no final dos anos 1950.

Fernandes (2010, p.352), em sua tese, nota as opções de trabalho dos músicos de choro:

De outro lado, as oportunidades de trabalho e fama que o samba proporcionava obrigaram, durante o século XX, os exímios e estudiosos musicistas provenientes do choro a desempenhar o papel funcional de acompanhantes dos espetáculos ao vivo e gravações do samba, simbolicamente inferior. Embora os chorões dessem preferência a essa atividade, pois dos males, o menos pior: encontrariam um meio autônomo de subsistência no universo musical sem que tivessem de sujar as mãos em formatos musicais heterodoxos, dado que o samba em geral, apesar de mais popularizado, não deixava de partilhar a mesma aura de “autenticidade”.

Diversos fatores influíram na diminuição dos regionais nas rádios. Em 1945, com a saída de Getúlio Vargas, a proteção da cultura brasileira, principalmente contra a “invasão” da música norte-americana é reduzida. Nesta época, a iniciativa privada era a principal responsável pelas ações culturais, o Estado não realizava projetos de vulto nessa área.

poesia, concertos, palestras culturais entre outros eventos voltados a alta classe. A Rádio Sociedade Rio de Janeiro desenvolvia programas voltados à formação dos ouvintes, por meio de cursos: aulas, conferências e palestras. Literatura, lições de português, história, geografia e outras faziam parte das transmissões radiofônicas. Nos anos 30, a transmissão de mensagens comerciais fez com que o rádio mudasse sua proposta inicial voltada para a elite, para começar a ganhar a população de massa. O que era visto como “erudito, cultural e educativo”, transforma-se em “popular”, segmentando o rádio para o lazer e a diversão. (Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/713-4.pdf>, acesso em Dezembro)

¹⁵⁷ As rádios e seus regionais: Rádio Guanabara (Gente do Morro e Jacob e sua gente), Rádio Transmissora (O Regional de Claudionor Cruz), Rádio Clube (Waldir de Azevedo e Seu Regional), Rádio Tupi (Regional de Benedito Lacerda e Regional de Rogério Guimarães), Rádio Mayrink Veiga (Regional de Canhoto), Rádio nacional (Regional de César Moreno e Regional de Dante Santoro), Rádio Mauá (Jacob e seu regional, Regional de Darly do Pandeiro e Regional de Pernambuco do Pandeiro). (Lara Filho, 2009, p.21)

¹⁵⁸ Há relatos que esta entrada, em certa extensão, aconteceu décadas antes. Segundo Ikeda pode-se afirmar, com grande probabilidade de acerto, que a música jazzística chegou ao Brasil por volta de 1917 com a companhia teatral das *American Girls* e o baterista de 11 instrumentos; nos momentos iniciais do jazz no Brasil a principal característica foi o uso da bateria “tipo americana”, o autor ainda afirma que Pixinguinha provavelmente já teria entrado em contato com o jazz antes mesmo de sua viagem à Paris, pois quando estiveram em São Paulo em 1919, a grande atração da cidade era a famosa Banda de jazz de Kosarin, que causava furor na época.(p.116 a 118)

Lara Filho (2009, p.22) observa que com a saída de Getúlio, a maioria das rádios se privatizou, com maior liberdade puderam incluir em sua programação elementos ligados diretamente ao mercado. Aos poucos, qualquer tipo de música ao vivo foi substituída por gravações, gerando dificuldades para os músicos profissionais. Correia (s.d, p.6.) em seu trabalho ratifica essa idéia:

Com o fim do Estado Novo, o Estado toma ações tímidas com as políticas culturais, com a mera manutenção das instituições e sem ampliação de investimentos. O próximo momento em que repensará suas ações no campo cultural se dará com o golpe militar de 1964 e a instalação de um regime militar no país.¹⁵⁹

A Bossa Nova, movimento que ganhou força nos anos 1960, era uma possibilidade para os chorões profissionais, porém, é necessário observar que as características musicais trazidas por esse movimento não eram simples para eles se adaptarem. A Bossa Nova era conhecida principalmente por suas inovações na parte harmônica, como modulações complexas e uso de acordes dissonantes ou extendidos, peculiaridades que nunca fizeram parte do choro tradicional, que possuía cadências previsíveis e acordes mais simples. Os que eram adeptos do gênero na sua forma mais pura, que não estudaram, nem conheciam a escrita musical, tiveram dificuldades, não se adaptaram a esse novo modo de tocar e interpretar, e acabaram se fechando no modelo tradicional que conheciam.

Os músicos de choro se ressentiram do pouco espaço que a mídia lhe dedicava, e como resposta a esse “afastamento” se recolheram em um espaço cheio de regras e condições pré-estabelecidas. Desse modo isolaram-se dentro de si mesmos, o que dificultou a expansão do gênero.

Após esse período, vimos o movimento de 1970, estudado no capítulo 2, época em que surgiram várias manifestações, eventos, gravações do gênero, momento de abertura de vários clubes do choro e festivais. Houve um aumento considerável de trabalho para os chorões, além da abertura de novos espaços para jovens que começavam suas carreiras musicais. Passando esta fase, que durou cerca de 5 ou 6 anos, vieram anos bem difíceis. Como este movimento foi estudado detalhadamente, seguiremos para os anos 1980 e o que sucedeu aos músicos.

¹⁵⁹ Disponível em: <http://www.usp.br/celacc/ojs/index.php/blacc/article/viewFile/28/31>, acesso em Agosto de 2013.

Na década de 1980 houve uma sensível retração dos investimentos públicos na área cultural e as atividades do choro entraram novamente em declínio, ofuscado por outros gêneros, como o rock e a *disco-music*. Esse período marcou uma importante fase política do Brasil, a passagem para a democratização, Freitas.(2005, p.7) define o momento:

O processo de reabertura política do Brasil, marcado pelo final da ditadura militar, fez o país passar por instabilidades, na intenção de fortalecer um processo que culminasse em uma democracia nacional. Dentro das políticas brasileiras começam a se sentir os reflexos de uma nova ordem econômica mundial e da globalização. Esta passagem será refletida também nas propostas e formas de pensar a política cultural no Brasil.

Instabilidade econômica e uma inflação crescente foram as características desses anos que culminou com o governo Fernando Collor de Mello¹⁶⁰ e sérios problemas financeiros para a grande maioria da população. A classe artística sofreu as consequências com as medidas restritivas da época. Os principais episódios envolvendo diretamente a arte foram a transformação do Ministério da Cultura em Secretaria e a extinção de dois importante órgãos estatais de cultura: a Funarte e a Embrafilme, além da quase inexistência de incentivos fiscais.

Podemos avaliar a problemática envolvida nesses processos quando lemos o artigo do pianista José Eduardo Martins, escrito em 1990. Observamos em suas palavras preocupação e indignação:

A Funarte fomentava a música coral, as bandas espalhadas pelo Brasil, estimulava a formação de orquestras-escolas, promovia concursos, lançava jovens talentos, prestigiava os que professavam a carreira musical, integrava jovens e artistas ventilados. Editava partituras, livros e catálogos, lançava discos onde a preservação da Memória se fazia estabelecida, tudo com verbas reduzidíssimas. A extinção da Funarte e conseqüentemente do Pró-Memus apresenta-se como uma verdadeira catástrofe na esfera musical. Sem ela, uma quantidade enorme de cidades brasileiras deixará de ter contato direto com a ação musical específica, as pesquisas de campo perderão o incentivo, a preservação da Memória tornar-se-á totalmente comprometida e desestimulada, as catalogações de autores da maior importância ficarão interrompidas. A curto prazo, a desativação da Funarte secará, no próprio desabrochar, talentos que se perderão ou que se destinarão a áreas não vocacionadas. A ascensão do "Brasil Novo", priorizando o econômico-recessivo tem em seu parto quantidade de

¹⁶⁰ Collor se elegeu em 1989 com mais de 35 milhões de votos, e, aos 41 anos, tornou-se o mais jovem presidente da história do país. Assumiu o governo em um cenário de hiperinflação. Sua primeira medida na Presidência foi pôr em prática um plano de Reconstrução Nacional, dividido em planos Collor I e II. Em março de 1990, o governo ressuscitou o cruzeiro como moeda, demitiu funcionários públicos, congelou salários e preços e confiscou depósitos bancários. Em seguida, Collor foi atingido por denúncias de seu irmão em maio de 1992, a partir daí teve início uma avalanche de denúncias contra o presidente. Ao perceber que os parlamentares lhe cassariam a presidência, Collor renunciou - mas a sessão seguiu, e resultou no seu impeachment. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/infograficos/rede-escandalos/perfil/fernando-collor-de-mello.shtml>, acesso em Agosto de 2013

milhares de poupanças mutiladas, disfarçando o prometido enxugamento da máquina do Estado, suprimindo de partida a Embrafilme, a Funarte e outros que possivelmente maiores benefícios trazem à coletividade naquilo que concerne à preservação da identidade.¹⁶¹

A Funarte foi extinta em março de 1990 no governo Collor, assim como a Fundação Nacional de Artes Cênicas/Fundacen e a Fundação do Cinema Brasileiro/FCB. Neste mesmo ano foi criado o IBAC, Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, que incorporou as atribuições das fundações anteriores; em 1994, a instituição voltou a ser chamada de Funarte. A retirada do apoio geralmente dado ao choro influenciaram o gênero, que buscou e descobriu novos caminhos.

Ao final dessa década, mesmo com todas as dificuldades, observamos mudanças positivas nos rumos da indústria fonográfica. As grandes gravadoras, que sempre dominaram o mercado cultural, deram lugar às menores, incentivando gravações sem a preocupação destas estarem atreladas ao mercado. A internet também teve papel importante nessa questão, facilitou a difusão e aumentou a troca de material sonoro.

Concluindo essa parte onde avaliamos a crescente profissionalização do músico em contraposição ao amadorismo, observamos que o incremento dado ao choro nesses últimos anos, seja por meio de mais gravações, ou mesmo de shows ao vivo, impulsiona cada vez mais o músico que busca participar desses eventos a se profissionalizar. O amadorismo ainda divide o espaço no cenário atual, porém, com menos vigor. Notamos na profissionalização um modo de atender as novas capacidades que o mercado exige. O próprio tempo que um amador pode dedicar ao seu *hobby* é limitado, dividido com suas atividades principais, desse modo, sua tendência é restringir-se ao repertório tradicional, o qual possa executar sem empregar muito tempo com sua preparação. Entendemos que a crescente profissionalização é um importante elemento que impulsiona as transformações contemporâneas.

¹⁶¹ MARTINS, J. Eduardo. *O descompromisso do Estado e a ascensão da cultura de alto consumo* Estud. av. vol.4 n.10 São Paulo Sep./Dec. 1990. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141990000300013&script=sci_arttext, acesso em agosto de 2013.

5.3 A roda, o teatro e as gravações

Nesse item discutiremos uma questão que nos parece essencial nas transformações do gênero, que é a transferência gradual do espaço onde o choro se apresentava e se desenvolvia.

Desde suas origens o espaço de interação do choro sempre foi a “roda”. Tem como característica a informalidade, é um encontro de amigos, onde alguns elementos tocam e outros assistem. Esses papéis podem ser trocados, às vezes o músico pode tornar-se público e vice-versa. O local escolhido para o evento geralmente é uma casa particular de algum integrante ou mesmo um bar; o importante é que os frequentadores estejam interessados na interação social e que o encontro tenha um caráter de lazer, sem preocupação com dinheiro, venda de ingressos ou algum proveito financeiro. O amor pela música e a vontade de tocar e ouvir o choro são o propósito que une a todos. A roda é democrática, a princípio, qualquer um que queira pode participar, mesmo que não seja um exímio instrumentista. O principal é que saiba o repertório e que seja aceito pela comunidade.

Segundo Weffort (2002, p.27), em geral, o que acontecia na roda de choro se baseava na memória musical e a interação que ocorria entre os instrumentistas ficava muito próxima da “conversação”. A imitação através da audição de discos permitia ao aprendiz buscar possíveis soluções para a reprodução de determinados temas, pois até pouco tempo atrás, a audição era praticamente o único recurso utilizado para a aprendizagem.

Lara Filho (2011, p.148-161) define bem o espaço da roda:

Podemos caracterizar a Roda como um conjunto de círculos concêntricos, sendo que, no primeiro círculo, estão os músicos (geralmente em volta de uma mesa); no segundo círculo, os interessados pela música (conhecedores desse universo musical e participantes do ambiente de relações pessoais dos músicos); nos círculos subsequentes ficam os frequentadores do ambiente musical — algumas vezes interessados apenas na interação social. Muitas vezes, essa classificação circular não é observada, e as pessoas se misturam constantemente.

Uma das características essenciais da música popular é sua transmissão oral, e sua aprendizagem acontece, muitas vezes, em ambientes sociais. Essa transmissão, que pode envolver ligações familiares ou sociais, é absorvida e

transformada, tornando-se essencial na formação da identidade dos músicos. No caso do choro, as rodas tiveram papel fundamental, mas com o tempo, foram substituídas por teatros, bares e casas de shows.

Quando pensamos nas questões levantadas no início do capítulo, dois pontos nos chamam a atenção nas rodas: o primeiro é a informalidade e falta de interesse comercial e o segundo é a ausência de ensaios. Dessas características podemos tirar algumas conclusões importantes. Essa informalidade só poderia ser mantida enquanto os músicos envolvidos não fossem profissionais. Na medida em que o músico deixa de ser amador, seu interesse e disposição em tocar na roda diminui. Essa condição parece ter conduzido à diminuição das rodas e ao consequente aumento de outros modos de apresentação, envolvendo dinheiro. Atualmente podemos encontrar algumas rodas “profissionais”, com apoio do próprio espaço em que ela acontece, com sonorização do ambiente e muitas vezes cachets para os músicos, porém, mesmo nessas situações, existe a intenção de que o ambiente seja familiar.

Diversos estudos abordam esse tema, como os escritos por Moura (2004), Livingston-Isenhour e Garcia (2005), Lara Filho (2011) e até mesmo de Scheffer¹⁶² (2010), dissertação defendida na Austrália. Para estes autores só é autêntica a roda de choro pura, que tem como único objetivo o encontro de músicos, sem nenhuma transação comercial, seja com pagamento de cachets ou cobrança de ingressos. Em realidade devemos observar que tanto o que acontece nas rodas quanto nas apresentações formais são situações ideais, Lara Filho (2011, p.152) esclarece:

A descrição da Roda, conforme proposta por Roberto MOURA (2004), pode ser entendida como uma construção típico-ideal de um contexto em que o Choro ocorre; a apresentação formal teria, então, características diametralmente opostas, sendo, também, um tipo-ideal. O que observamos no plano real, contudo, são situações híbridas desses dois contextos, que contêm elementos de um e de outro, em maior ou menor grau.

Vários músicos que entrevistamos opinaram sobre a importância da roda. Milton Mori, cavaquinista, por exemplo, mostra que para ele a roda é imprescindível:

[...]no choro por exemplo, têm os músicos que estudaram e têm os que vieram da roda de choro. Hoje em dia tem muito pouca roda de choro e assim você vai formar um músico, mas não um chorão. O chorão nasce mesmo dessa integração, de você estar tocando com um pessoal mais velho, de você aprender certas

162 SCHEFFER, Julian. *Roda de Choro: A Musical Conversation. Participatory music performance practice in Melbourne and Rio de Janeiro*, University of Melbourne, 2010.

coisas, você ouve bastante, [...] por exemplo, você vai numa roda de choro ninguém fica tocando choro que toca na rádio, toca aquele choro de um, de outro. O cara compunha um choro novo e colocava lá. Então é um estudo completamente diferente de você ir num bar e tocar, o bar também é legal, mas na roda de choro, alí tem um papel fundamental, você sai de lá um músico diferenciado.

Mário Sève, músico que começou sua carreira em meados de 1970 no Rio de Janeiro, expressa opinião semelhante:

É fundamental praticar, interagir com outros músicos, tocar o repertório dos mestres e memorizar. Neste sentido, o choro é muito difícil, ter que tocar e memorizar. Eu sofro dessa dificuldade no momento, porque já toquei muito em roda de choro, mas, hoje em dia, com os compromissos da profissão, você acaba perdendo um pouco o espírito amador, que é fundamental para um músico. A roda de choro é fundamental para manter o repertório na memória de cada músico. Quando comecei, ouvia os mestres tocando, como Paulo Moura, (...) ouvir os mestres e descobrir novos intérpretes. A vida hoje não comporta muito essa coisa amadora. Antes, as rodas eram reuniões informais, num bar como o Sovaco de Cobra, onde comecei a tocar, sem microfone e a única formalidade era que os músicos iam tocar e as pessoas ouvir. A Música quer atenção! Dali os músicos iam pra casa de alguém, para Niterói, Penha, subúrbio do Rio... Hoje uma roda de choro tem microfone, etc... e vira um espetáculo!

Além dessas opiniões, nas entrevistas que fizemos para a pesquisa, notamos que todos acreditam ser imprescindível para o músico que queira adentrar no universo do choro, em algum momento, frequentar uma roda de choro para obter um entendimento pleno do choro.

O outro ponto que gostaríamos de destacar é que nas rodas, tanto aos moldes tradicionais como com músicos profissionais, não há ensaio. Isso provavelmente era uma das razões que ajudou a conservar a tradição. O repertório, nesse caso, costuma ser apresentado de modo muito semelhante ao original, como foi gravado pelo compositor. Modificações formais ou harmônicas nos arranjos são raras, pois, essas necessitariam de ensaios prévios.

Atualmente, a performance do choro é feita, na maioria das vezes, em ambientes profissionais, apresentações ao vivo, seja em bares, teatros, casas de espetáculo, ou mesmo gravações. Neste caso, o repertório é ensaiado, pré-estabelecido, as músicas costumam ter arranjos diferenciados.

A prática do choro, nos últimos anos, passou por uma mudança, pois o que antes era feito nas rodas transferiu-se em larga extensão para gravações e shows. Desde os anos 1970, o choro conta com uma nova geração de músicos, principalmente com educação universitária. Muitos deles possuíam educação

musical formal, isso os distinguiu dos antigos “chorões”. A roda, considerada o berço do choro, passou a ser menos importante para eles, mais interessados em novas fórmulas de produção e divulgação.

A principal ideia que tiramos dessa dicotomia - roda de choro e apresentação profissional- é que a possibilidade dos ensaios facilitou, entre outras coisas, as transformações estruturais musicais do choro, como a forma, a harmonia ou mesmo a inclusão de novos espaços para improvisação.

As inovações mais substanciais introduzidas atualmente provêm certamente das performances feitas fora das rodas, nos shows e principalmente nas gravações.

CAPÍTULO 6: PRESENÇA E VISIBILIDADE DO CHORO NO PRESENTE

Acompanhando as recentes transformações do choro, há uma série de iniciativas concretas que demonstram seu vigor e resistência. Tal afirmativa se sustenta pelo fato de haver a criação de novas escolas especializadas e materiais didáticos, surgimento de institutos e sites direcionados ao gênero, ampliação dos clubes do choro, crescimento do número de festivais e o nascimento de diversas gravadoras funcionando como fundamentais instrumentos de divulgação.

As escolas e editoras de materiais para estudo fazem parte tanto do esclarecimento da tradição, quanto da abertura de caminhos para novas criações. Essas instituições e materiais contribuem para elucidar e informar questões que envolvem todo material teórico da música como leitura musical, harmonia, composição, arranjo, etc. Uma das mais importantes escolas especializadas, que colabora para o resgate e manutenção do choro é a Escola Portátil de Música (EPM). Criada por Cirlei de Hollanda, na Funarte, onde, na época, Maurício Carrilho e Luciana Rabello ministravam aulas para 50 alunos. Segundo Amaral (2010, p.31), mais tarde a escola estendeu sua capacidade para 100 alunos e transferiu-se para um espaço na Lapa. A EPM foi novamente ampliada no ano 2000 por Maurício Carrilho (violão), Luciana Rabello (cavaquinho) e o bandolinista Pedro Aragão. A escola está estruturada com cursos livres em forma de oficinas, realizadas todo sábado pela manhã na UniRio, no bairro da Urca, Rio de Janeiro. A faixa etária dos alunos é ampla, desde crianças de onze anos de idade, até veteranos do choro. Segundo o site oficial da escola¹⁶³:

[...] são 35 professores e cerca de 1.100 alunos de flauta, clarinete, saxofone, trompete, trombone, tuba, bombardino, contrabaixo, violão, cavaquinho, bandolim, pandeiro, percussão, piano, acordeom e canto - sem falar das aulas de apreciação musical, teoria musical, harmonia, prática de conjunto etc. A formação musical oferecida pela Escola Portátil de Música é completa (teórica e prática), dando ao aluno formado a possibilidade de trabalhar dentro de qualquer estilo musical, não apenas do choro. Por isso tantos candidatos buscam se matricular a cada ano, atraídos pela proposta inédita de promover a educação musical por meio da linguagem do choro. O objetivo da EPM é dar ao aluno fundamentos educacionais, profissionais, sociais e emocionais, para que ele possa trilhar uma carreira de sucesso e uma vida produtiva como artista e como cidadão.

¹⁶³ www.escolaportatil.com.br

Em visita à escola em 2010, a autora confirmou o intenso movimento de um sábado de manhã, no qual todos alunos se reúnem após as aulas, embaixo de uma grande árvore, para a prática de arranjos especialmente feitos para o grupo. São clássicos do choro, de música brasileira em geral e composições inéditas apresentados pelo “bandão”, nome pelo qual o grupo é conhecido. Este grupo reúne alunos e professores da escola, jovens e adultos de todas as idades, e atrai também pessoas do bairro e das proximidades que aparecem para assistir aos ensaios. A Escola Portátil de Música é patrocinada pela Petrobrás e aberta a todos os interessados.

A pesquisadora Frydberg (2011, p.136,137) estudou a relação sócio-cultural entre os gêneros choro, samba e o fado em sua tese e vivenciou de perto as atividades da escola:

A Escola Portátil de Música pode ser entendida como uma instituição centralizadora da aprendizagem e prática do choro não só para os jovens da cidade onde está localizada, mas de diversas regiões do Brasil que tem nesta escola a sua maior referência. A Escola Portátil de Música é, para o universo social e musical que estou estudando, a grande referência da produção, ensino e divulgação do choro hoje. É também na EPM que estão os mais importantes músicos da geração anterior de chorões, o que significa *a priori* uma legitimação, perante o meio musical, do trabalho realizado pela escola na preservação, divulgação e ensino do choro. Compreender o significado da EPM, em todos os seus desdobramentos, como o programa na Rádio Nacional, o Festival Nacional do Choro e a Acari Records, é também entender os mecanismos que levaram a criação de um mercado do choro no Brasil hoje a partir da fundação da EPM. O panorama da redescoberta do choro na última década não pode ser verdadeiramente apreendido sem que se compreenda o significado social, cultural e de mercado da criação de uma escola dedicada exclusivamente ao choro, a EPM, e dos seus desdobramentos. A redescoberta do choro e da sua tradição por jovens músicos foi certamente impulsionada pela prática política e pedagógica da Escola Portátil de Música, mas também do seu convite para que “choro quem quiser chorar”.

É preciso ressaltar que a escola também se preocupa com a profissionalização dos estudantes, tanto é que seus melhores alunos tornam-se monitores e algumas vezes até professores.

Outra importante escola, também patrocinada pela Petrobrás, é a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, com sede em Brasília. Fundada primeiramente em 1988, por Reco do Bandolim, presidente do Clube do Choro de Brasília e concepção pedagógica de Maurício Carrilho. Com aulas práticas e teóricas, a escola

segue o mesmo conceito da escola portátil, dirigindo toda musicalização para o universo do choro. Segundo Climaco (2010, p.264, 265):

Atualmente, a Escola conta com a atuação de dezesseis professores, continua incentivando a frequência ao clube, mantém tanto as aulas individuais e em conjunto quanto as rodas de choro no pátio da escola no último sábado do mês, nas quais se formam vários grupos que mesclam alunos de diferentes idades, profissões e circunstâncias de vida. Reunidos em grupos, comentam e observam o trabalho uns dos outros, descobrem afinidades e o prazer de tocar juntos, de forma espontânea.[...]o coordenador da escola Fernando César lembra ainda que os professores de instrumento, em sua maioria, aprenderam tocando e que, atualmente, ainda buscam informações tentando teorizar a sua prática e realização pedagógica, porque o choro nunca foi ensinado.

Nota-se que, apesar do contexto de informalidade da instituição, existe a preocupação com o ensino da leitura e escrita musical. Em seu projeto pedagógico, a escola pretende unir o ensino informal com o formal, a teoria e a prática, a escrita e a oralidade. (Antunes, p.9, *apud* Climaco, *idem*, p.267)

Além dessas duas escolas dedicadas ao choro, encontramos também, a Escola de Música do Estado de São Paulo-EMESP, que apesar de não ser especializada possui um corpo docente formado por músicos atuantes na área popular, com um departamento dedicado ao choro. Esta escola foi criada em 1990¹⁶⁴, pioneira em ensino de música popular na cidade de São Paulo e têm formado muitos alunos nesta área.

O Conservatório de Tatuí, no estado de São Paulo, também oferece em seu currículo, desde 1993, o aprendizado do choro. São cursos de instrumento e também teóricos, como harmonia e história da música popular, linguagem do choro, arranjo, percussão complementar, etc.

Outra escola atual de ensino da música popular é a Bituca: Universidade de Música Popular¹⁶⁵, aberta em 2004, em Barbacena, Minas Gerais. Sua sede está instalada em um dos prédios da Sericícola, primeira fábrica de seda do Brasil, cuja

¹⁶⁴ Por um longo período foi chamada de Universidade Livre de Música (ULM) e tinha sede no bairro do Bom Retiro. Em 2001, com a transferência das atividades do Bom Retiro para o prédio localizado no Largo General Osório, na Luz, estabeleceu-se a configuração atual. A Escola foi rebatizada como Centro de Estudos Musicais Tom Jobim e, posteriormente, com o seu nome atual: Escola de Música do Estado de São Paulo - Tom Jobim (EMESP Tom Jobim). Disponível em <http://www.emesp.org.br>, acesso em julho de 2013.

¹⁶⁵ Disponível em <http://www.grupopontodepartida.com.br/bituca2008/main.php?cod=1>, acesso em outubro de 2013.

história se embaraça com a imigração italiana em Minas Gerais. Esse edifício do século passado, corria risco de desabamento e foi restaurado pelo Ponto de Partida¹⁶⁶ (grupo de teatro), com a parceria do Fundo Estadual de Cultura, da Gerdau Açominas e do CAPP - Clube de Amigos do Ponto de Partida. Nesse casarão instalou-se a escola, equipada para atender suas necessidades técnicas, inclusive um estúdio, oferecido para a prática dos alunos. Segundo o site da instituição, o diferencial da escola é o processo de formação integral e construção coletiva aplicado aos alunos, método usado há 28 anos pelo grupo de teatro *Ponto de Partida*. “Assim como nas corporações medievais, os aprendizes aprendem observando e trabalhando com seu mestre, refletindo-se nele.”

No âmbito das universidades encontramos alguns cursos oferecidos para a música popular e para o choro.

A Universidade de Campinas possui um curso de Bacharelado em Música Popular que teve início em 1989, como modalidade dentro do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp. Inserido nesta área há um importante grupo de pesquisa “Música Popular: história, produção e linguagem”, formado pelos professores: Antônio Rafael dos Santos Dilmar S. de Miranda, José Roberto Zan e Regina Machado. O grupo têm por objetivo investigar as matrizes musicais e culturais formadoras de diferentes estilos e linguagens musicais populares a partir de análises de seus elementos formais, intrínsecos ao material musical, e dos seus diferentes contextos históricos e sócio-culturais¹⁶⁷. A Universidade já produziu seis encontros nacionais do choro, com mesas redondas, workshops e shows dedicados ao gênero.

Notamos um aumento gradual do interesse em cursos na área popular, não especificamente do choro, mas que começam a estudar questões da música popular em geral. O curso de graduação em Música Popular Brasileira na Universidade Federal da Bahia funciona desde 2009, o primeiro passo para sua criação foi a organização de um grupo de estudos, formado por alunos e professores da UFBA. Posteriormente foi criado um Fórum Nacional para se discutir a formatação do curso. No caso dos cursos de música popular, a UFBA não foi pioneira, porém, a presença

¹⁶⁶ Companhia de teatro mineira que dedica sua obra a peças com temáticas regionais. Fundado em 1980, o grupo tem no currículo mais de três dezenas espetáculos, que vão de textos autorais a montagens de grandes autores brasileiros.

¹⁶⁷ Disponível em <http://www.iar.unicamp.br/musicapopular>, acesso em julho de 2013.

de graduações desse tipo ainda está longe de ser algo recorrente nas faculdades de música brasileiras. No Nordeste, até agora apenas a Universidade Federal da Paraíba (UFPB) acompanhou a UFBA, com o Curso Superior Sequencial de Música Popular.

Além das citadas acima, temos curso de Bacharelado em Música com habilitação em música popular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na Universidade Federal de Pelotas, na Universidade Federal de Minas Gerais, e na UNIRIO, no Rio de Janeiro.

Aos poucos as Universidades se abrem para a música popular, acreditamos que a estruturação de cursos nesta área será uma tendência para um futuro próximo. Não é objeto do nosso trabalho uma pesquisa voltada especialmente ao tema da música popular nas universidades, questão de suma importância e que merece ser criteriosamente estudado. Citamos apenas alguns cursos para ilustrar o assunto que estamos investigando.

A transformação na área do ensino, caminha lado a lado com as publicações pedagógicas que envolvem o gênero. As editoras especializadas e métodos independentes têm auxiliado os estudantes a entrar em contato com material até pouco tempo desconhecido, a *Global Choro Music*, fundada em 2007 pelo flautista Daniel Dalarossa é a principal editora especializada no choro. Segundo seu fundador: “A *Choro Music* tem como objetivo principal promover a música instrumental brasileira e permitir aos músicos amadores e profissionais a possibilidade de conhecer e tocar a música brasileira.” Em seu catálogo constam aproximadamente 25 produtos, entre *songbooks* e CDs. A editora também produz métodos de partituras, sem acompanhamentos de áudio. Contemplam compositores do choro tradicional como: Ernesto Nazareth, Jacob do bandolim, Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga, Zequinha de Abreu, e também contemporâneos como Altamiro Carrilho e Isaías do bandolim. Esse material possui um considerável valor pedagógico, oferecendo ao aluno a oportunidade de tocar com acompanhamento de profissionais do choro, incentivando o desenvolvimento técnico e também a prática da improvisação.

Outra editora importante, apesar de não ser especializada, é a *Lumiar* fundada por Almir Chediak¹⁶⁸. Produz *songbooks*, ensaios, livros didáticos, biografias e discos, com títulos que passam por temas como improvisação, arranjo, composição, além de métodos de técnica instrumental. Os *songbooks* sempre foram os principais livros desta editora, como por exemplo os de Bossa Nova (5 vol.) e os autorais como: Carlos Lyra, João Bosco, João Donato, Antonio Carlos Jobim, Ary Barroso, etc.

Na área do choro destacamos as seguintes obras dessa editora: *Vocabulário do Choro*-Mário Sève (1999), *O Violão de 7 Cordas*-Luiz Otávio Braga (2004), *Método do bandolim brasileiro*-Afonso Machado (2004) *Escola moderna do cavaquinho*-Henrique Cazes (2010). Recentemente foram lançados quatro volumes de *songbooks* consagrados ao choro, com uma seleção de compositores do gênero de diversas épocas.

A *Acari*, importante gravadora, também é editora de livros de choro. Os recentes lançamentos dessa editora são os *Cadernos de Choro* da coleção *Princípios do Choro*, em 5 volumes, contendo as 214 músicas gravadas naquela coleção, pertencentes ao repertório de grandes mestres do choro. Além do resgate da tradição, tem também como meta a divulgação do repertório de autores contemporâneos.

Lançado recentemente, gostaríamos de citar o livro de Rogério Caetano, *Sete Cordas - Técnica e Estilo*, um método atual de violão de sete cordas, escrito por um dos principais nomes da atualidade desse instrumento. O livro inclui áudio com os exemplos e organiza os procedimentos técnicos do violão de sete cordas, contemplando a tradição dos mestres brasileiros, e também, apresentando o modo como a nova geração se apropria desse passado e o transforma¹⁶⁹.

Durante o processo de nossa pesquisa vários livros foram e estão sendo lançados, dificilmente conseguiremos abarcar toda a literatura que vêm sendo produzida recentemente.

¹⁶⁸ Autor de dois livros básicos destinados aos estudantes e aos profissionais de música: *Dicionário de acordes cifrados*, com o qual iniciou o processo de padronização das cifras no país, e *Harmonia & Improvisação*. A publicação desses dois livros o levou à criação da Lumiar Discos & Editora, através da qual realizou um trabalho pioneiro de edição de *Song books*, contendo parte relevante da obra dos principais compositores da música popular brasileira, registrando cifras, acordes e letras. (<http://www.dicionariompb.com.br/almir-chediak/biografia>)

¹⁶⁹ Disponível em: <http://www.rogeriocaetano.com/partituras.php>, acesso em outubro de 2013.

Prosseguindo com significantes instituições de vitalização do gênero, tanto tradicional quanto do contemporâneo, temos os Clubes do choro. Eles estão envolvidos tanto no aspecto cultural, por meio de shows e eventos musicais, quanto no social e educativo, pois, em alguns casos oferecem cursos e palestras. Hoje, os Clubes do choro existem em diversos estados brasileiros, basicamente em todas as regiões. Cada um deles possui particularidades inerentes aos contextos políticos, geográficos e culturais das respectivas regiões. Esses clubes sempre representaram uma resistência do gênero e por meio deles, o choro conquista espaços, aumenta sua circulação, divulgação e manutenção. A seguir colocaremos uma tabela extraída da dissertação de Bastos (2010, p 49,50) ¹⁷⁰ dos clubes do choro do Brasil:

170

Disponível em http://www.academia.edu/540727/A_performance_musical_do_Clube_do_Coro_da_Paraiba, acesso em outubro de 2013. Segundo a autora desse trabalho, as informações apresentadas na tabela foram obtidas a partir de fontes não necessariamente científicas. A análise da realidade dos clubes ainda não foram estudados cientificamente e a maioria das informações foram encontradas em sites, blogs e mensagens eletrônicas. Os dados ausentes na tabela representam informações não fornecidas ou não encontradas.

Nome	Cidade	Natureza	Fundação	Sites
Clube do Choro de Curitiba	Curitiba	Entidade autônoma	2002	
Clube do Choro de Belo Horizonte	Belo Horizonte	Associação sem fins lucrativos	2006	www.clubedochorodebh.com.br
Clube do Choro de São Paulo	São Paulo	Agremiação	1977/ 1979/ 2001	
Clube do Choro de Brasília	Brasília		1977	www.clubedochoro.com.br
Clube do Choro de Porto Alegre	Porto Alegre	Associação civil sem fins lucrativos	1989	
Clube do Choro de Florianópolis	Florianópolis	Organização de nível internacional	2005	
Clube do Choro do Maranhão	São Luís	Associação civil sem fins lucrativos	2002	www.fotolog.terra.com.br/choromaranhao
Clube do Choro de Salvador	Salvador	Centro de referencia, Prática, Ensino-Aprendizagem e Pesquisa de Música Brasileira		www.clubedochorodabahia.blogspot.com
Clube do Choro de Juiz de Fora	Juiz de Fora	Associação civil sem fins lucrativos	1997	www.clubedochorojf.com.br
Clube do Choro de S.	São		2006	

Bernardo do Campo	Bernardo do Campo			
Clube do Choro da Paraíba	João Pessoa	Associação civil de direito privado sem fins lucrativos	1985	
Clube do Choro Waldir de Azevedo	Taubaté		2005	
Clube do Choro de Santos	Santos	OSCIP (entidade de utilidade pública sem fins lucrativos)	2002	
Clube do Choro de Goiânia	Goiânia	Associação de natureza cultural, sem fins lucrativos, legalmente constituído	1985	www.clubedochorogo.com.br
Clube do Choro de Londrina	Londrina	Sociedade civil sem fins lucrativos	1976	
Trombone e Cia	Teresina	Entidade autônoma	2003	
Clube do Choro de Maceió	Maceió	(ainda em construção)		

Tabela 4- Clubes do choro no Brasil

As práticas musicais que ocorrem nesses locais apresentam-se de maneiras diferentes:

Alguns clubes possuem regionais fixos, como os clubes de João Pessoa e Porto Alegre; ao passo em que outros variam os músicos a cada encontro, a exemplo do clube de São Luís. Alguns clubes, como o de Brasília, foram formados para abarcar a demanda de alunos advindos de conservatórios e/ou escolas de música locais. Esses são alguns dos muitos exemplos que poderiam ser citados para demonstrar a diversidade de objetivos e características diversas que constituem os grupos de choro pelo país (*Idem, Ibidem*, p.52)

O Clube do Choro de São Paulo funcionou apenas por 2 anos, entre 1977 e 1979, justamente no período do chamado renascimento, examinado anteriormente.

Durante esse tempo, o Clube promoveu shows, resgatou 'das sombras' compositores paulistanos que não tinham espaço na mídia, criou um Departamento de Arquivo e Memória que coletou mais de quarenta horas de gravações de música e depoimentos, lançou um disco em homenagem ao violonista Armandinho Neves e pretendeu criar uma Escola de choro e um programa de rádio sobre música instrumental brasileira, entre muitos outros objetivos. (Sousa, 2009, p. 147)

A cidade de São Paulo, apesar de não possuir um clube, possui um intenso movimento no sentido de sua abertura, com envolvimento de vários músicos, porém, até agora, sem sucesso.

A autora participou em 2010, de um debate na Casa do Núcleo¹⁷¹, sobre o tema: os caminhos do choro contemporâneo. Nomes como a pandeirista Roberta Valente, o jornalista e músico de choro amador Luis Nassif, o clarinetista Alexandre Ribeiro, o violonista Zé Barbeiro, a pesquisadora Karina Poli, entre outros, se mostraram interessados e entusiasmados pelos novos rumos que o gênero vem tomando. A falta de um clube do choro na cidade de São Paulo foi um dos principais pontos discutidos.

O jornal *O Estado de São Paulo* em 2011, publicou um artigo de Roberta Valente, que também é pesquisadora e produtora, no qual demonstra sua indignação a respeito da não existência de um clube do choro em São Paulo:

¹⁷¹ A Casa do Núcleo é um centro cultural dedicado à música do mundo. Inaugurada em março de 2011 por iniciativa da produtora e selo Contemporâneo, fundada em 1998, pelo pianista e curador Benjamim Taubkin. O espaço oferece uma programação ampla contemplando as tradições e a produção contemporânea; com concertos, cursos e filmes de música; um acervo com acesso gratuito a discos e livros de música; uma loja especializada em CDs, DVDs e livros com alguns itens exclusivos, garimpados em diversas viagens por outros continentes. Disponível em <http://www.casadonucleo.com.br/index.php?id=1&q=2>, acesso em Novembro de 2013.

É de se estranhar que, num cenário tão efervescente, não haja na cidade um Clube do Choro como o de Brasília, o mais bem-sucedido do País, presidido por Reco do Bandolim, ou ainda um projeto como o de Luciana Rabello e Maurício Carrilho, a incrível Escola Portátil, que forma centenas de chorões anualmente. Mas não há. Adotamos o Clube do Choro de Santos, presidido por Marcello Laranja, que acabou de institucionalizar o dia 28 de junho - aniversário do compositor Garoto - como o Dia Estadual do Choro. Mas São Paulo pratica o ensino do gênero no sentido nato: a roda ainda é o principal meio de aprendizagem.¹⁷²

Clube do Choro de Brasília é um dos mais importantes clubes do choro brasileiros, sobre sua gênese, em 1977, Dias¹⁷³ escreve:

Seus fundadores eram músicos que chegaram a Brasília por vários motivos. Alguns eram funcionários públicos ou militares transferidos para a Capital. Outros procuravam apenas uma vida mais tranqüila na nova cidade. Waldir Azevedo, por exemplo, abandonou o Rio e seu cavaquinho, e veio para Brasília no anonimato à procura de paz. Mas músicos de tão grande porte, ao se encontrarem aqui, não puderam abandonar esse passado. Começaram a se encontrar com frequência e logo fundaram o Clube do Choro.

O clube disponibiliza à população um acervo de pesquisa com 50 CDs de artistas locais e dos participantes dos projetos; além de possuir uma biblioteca sobre a história do choro, biografias de chorões e gravações de todos os shows apresentados¹⁷⁴.

O Clube do choro de Belo Horizonte nasceu de reuniões semanais de músicos, amadores e profissionais, no Bar do Bolão. Nesses encontros, que aconteciam desde 1993, surgiu a ideia da fundação de um clube para a promoção e divulgação do choro. Em 2006 foi aprovado o estatuto e o clube mantém-se como uma entidade voltada para o apoio e difusão do gênero, através das atividades de instrumentistas, compositores e intérpretes. A diferença entre este clube e os demais existentes no Brasil é a existência de sócios que contribuem mensalmente para que

¹⁷² Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,sao-paulo-tem-cena-forte-mas-nao-um-clube-do-choro.729344.0.htm>, acesso em Julho de 2013.

¹⁷³ DIAS, Odette Ernest. Mathieu-André Reichert, um flautista belga na corte do Rio de Janeiro. Brasília: Ed. UnB, 1997, p.53, apud Teixeira (2008, p.13).

¹⁷⁴ PINHEIRO, Regina Galante. A deriva do choro de Brasília: aspectos de comunicação e cultura. Dissertação (Mestrado) – Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003. P. 52, apud Teixeira (2008, p.13).

a entidade mantenha atividades básicas por meio de seminários, oficinas, audições e eventos na cidade.

O Clube do Choro de Porto Alegre foi fundado em 1989 como uma sociedade civil sem fins lucrativos. Desde então realiza apresentações semanais de choro no projeto intitulado “Noites de Quinta”¹⁷⁵. O clube encerrou suas apresentações de forma semanal em 2008, passando a realizá-las esporadicamente, e em 2013, retomou suas atividades semanais, tocando todas às quintas-feiras no tradicional endereço. Observamos também a existência de Clubes do choro espalhados pelo mundo inteiro, como em Miami, Paris, Lisboa e Madrid, revelando que o gênero têm conquistado públicos e estudantes interessados.

Além dos Clubes, que como vimos, têm fundamental importância no fomento do gênero, os festivais também revelam ser um instrumento de divulgação e formação de público. Em nossas pesquisas, encontramos diversos festivais nacionais do choro na década de 1970, nas décadas seguintes não vimos nada de significativo, porém, nos últimos anos o cenário se mostra diferente. Primeiramente podemos citar os festivais promovidos pela *Escola Portátil de Música*, que acontecem desde 2004. Frydberg (2011, p.149) estudou em sua tese a história desses eventos:

A idéia do Festival Nacional do Choro nasceu de uma primeira oficina que os professores da Escola Portatil de Música realizaram no interior do Rio de Janeiro, na cidade de Cordeiro, em 2004. A idéia de um festival dedicado ao choro também vinha ao encontro da proposta de ser uma escola itinerante, "portátil". Assim os festivais deveriam acontecer em lugares fora do Rio de Janeiro, cidade onde a escola tem seu núcleo fixo. Ele seria, dessa maneira, um festival nômade, acontecendo a cada ano ou de dois em dois anos, em um lugar diferente. O primeiro e o segundo festivais, em 2005 e 2006, aconteceram no interior do Rio de Janeiro, na cidade de Mendes. O terceiro e o quarto, em 2007 e 2008, no interior de São Paulo, na cidade de São Pedro. O quinto festival aconteceu em 2010, simultaneamente em cinco cidades: Porto Alegre, Brasília, Belo Horizonte, Belém e São Luis.

175 Deste evento surgiu o Regional do Clube do Choro, formado pelos músicos Arthur Sampaio (violão de seis cordas), Luiz Palmeira (violão de sete cordas), Ênio Casanova (cavaquinho e bandolim), Cebolinha (cavaquinho), Paulo Barbosa (gaita-ponto), André Rocha (pandeiro), Runi Correa (surdo), e Myriam Sampaio (voz). Em 2011 os músicos Mathias Pinto (violão de sete cordas) e Elias Barbosa (cavaquinho e bandolim), neto do acordeonista Paulo Barbosa, fundador do Clube, passaram a integrar o Regional do Clube do Choro. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/clube-do-choro-de-porto-alegre/dados-artisticos>, acesso em Julho de 2013.

Carrilho, um dos promotores aponta os objetivos dos festivais: ¹⁷⁶

O principal objetivo do evento é divulgar o repertório dos compositores consagrados, além de incluir autores contemporâneos de todo o Brasil, formando um panorama histórico desta produção musical. Outra meta é garantir acesso gratuito às informações específicas, importantes para profissionais e estudantes. As oficinas de instrumentos são gratuitas e direcionadas a músicos e estudantes de música.

O V Festival, em homenagem aos 10 anos da Escola Portátil, aconteceu em 2010, em todas as regiões do Brasil, nas cidades de Belém, São Luís, Brasília, Belo Horizonte e Porto Alegre.

Verificamos também nestes últimos anos, festivais de choro e samba, em Belo Horizonte (MG), choro e jazz, em Jericoacoara (CE), sem dúvida eventos deste porte são importantes, seja pela divulgação como também pela parte pedagógica, levando à diferentes cidades, a possibilidade de estudar e conhecer grandes nomes do cenário do choro atual.

Ligados principalmente ao resgate e preservação da memória do choro, os institutos têm atuado também como divulgador tanto do choro tradicional como do atual.

O Instituto Moreira Salles foi fundado em 1992 pelo embaixador e banqueiro Walther Moreira Salles (1912-2001):

O IMS é uma entidade civil sem fins lucrativos que tem por finalidade exclusiva a promoção e o desenvolvimento de programas culturais. Seu acervo reúne cerca de 800 mil fotografias, 100 mil músicas (entre as quais, 25 mil gravações digitalizadas), uma biblioteca com 400 mil itens (quase 90 mil deles catalogados) e uma pinacoteca com mais de três mil obras¹⁷⁷.

O acervo musical do IMS começou a ser formado em 2000, hoje totaliza cerca de 100 mil músicas, das quais aproximadamente 28 mil gravações estão digitalizadas e disponíveis no site. O instituto recebeu a guarda do arquivo pessoal de Pixinguinha (1897-1973), composto por documentos pessoais e cerca de mil conjuntos de partituras, um dos mais preciosos legados da história do arranjo de música no Brasil. Em 2001 recebeu o acervo do pesquisador, historiador, crítico e

¹⁷⁶ Disponível em <http://www.funarte.gov.br/musica/v-festival-nacional-de-choro-vai-para-cinco-capitais-brasileiras/>, acesso em Julho de 2013.

¹⁷⁷ Disponível em <http://ims.uol.com.br/Sobre-o-IMS/D2>, acesso em outubro de 2013.

jornalista José Ramos Tinhorão, o material compreende uma variedade de coleções de interesse para o estudo da cultura urbana brasileira e da música popular.

Relacionado ao nosso tema, devemos destacar a importante coleção do fotógrafo e pesquisador Humberto Franceschi, composta por 6 mil discos de 78 rpm e cerca de 12 mil músicas, com valiosos registros da música popular do início do século XX, totalmente digitalizada e que se encontra no Instituto Moreira Salles. Às essas coleções foram acrescentadas as de Ernesto Nazareth (1863-1934) e em 2005, o acervo de Chiquinha Gonzaga (1847-1935). A coleção de gravações do músico e chorão Antônio D'Áuria (1912-1998) foi incorporada em 2001, acrescentando ao IMS material de importância ímpar para o gênero. Este acervo reúne gravações inéditas, um dos mais raros conjuntos de documentos sobre a história do choro em São Paulo. Principalmente na década de 1970, chorões de todo o Brasil passaram a visitar D'Áuria, que transformou sua garagem em um pequeno estúdio improvisado, onde gravou rodas de choro que marcaram época¹⁷⁸.

O Instituto Jacob do Bandolim¹⁷⁹ tem como principais objetivos, a preservação e criação de dispositivos para disponibilizar ao público todo o acervo de Jacob do Bandolim. Este objetivo se estende à produção de música instrumental brasileira, notadamente o choro, gênero ao qual Jacob do Bandolim se dedicou por toda a vida. A maior parte do acervo de Jacob estava sob a guarda do Museu da Imagem e do Som/RJ. Pelo estado precário dos discos e para evitar que algo pudesse ser perdido, o instituto realizou o levantamento de toda a discografia de Jacob, contactou os colecionadores em todo o Brasil e conseguiu reunir e digitalizar todos os originais. O resultado foi uma coleção de 16 CDs, intitulada *Todo Jacob* que reuniu além de todos os seus discos, diversas apresentações em rádio, em saraus domésticos, totalizando 536 faixas digitalizadas. Esta coleção foi doada pelo Instituto ao MIS para consulta pública e para que os discos de vinil do arquivo de Jacob fossem protegidos. Em 2003, o instituto assumiu a recuperação e digitalização de 206 fitas de rolo, nas quais estão registrados os famosos saraus e ensaios realizados na casa de Jacob, trabalho concluído em 2006.

O Instituto Cultural Cravo Albin foi criado em 2001 com a finalidade de promover e incentivar atividades de caráter cultural e em especial da música

178 Disponível em http://ims.uol.com.br/Antonio_D'Auria/D128, acesso em Outubro de 2013.

179 Disponível em <http://jacobdobandolim.com.br/wp/>, acesso em Outubro de 2013.

brasileira. O ICCA mantém uma versão online do Dicionário da MPB, uma das maiores referências da história de nossa MPB e contém mais de 9 mil verbetes sobre músicos, compositores, cantores, artistas, instrumentistas e produtores musicais do Brasil. Este Instituto não é especializado no choro, porém preserva e conserva acervos de música brasileira em geral incluindo o gênero. Pertencem ao instituto um acervo de trilhas sonoras de filmes, shows ao vivo, incluindo uma apresentação inédita de Vinicius de Moraes, Pixinguinha e Tom Jobim. Possui um núcleo de pesquisa que promove atividades envolvendo seminários, cursos e palestras relacionadas à MPB. Em sua sede, acontecem eventos e shows de música popular além de comemorar datas históricas e homenagear figuras representativas do cenário cultural e musical brasileiro.

Destacamos o catálogo lançado em 2004, *Novos Caminhos do Choro*, privilegiando as principais produções contemporâneas, do final dos anos 80 aos dias atuais. O catálogo serve de guia básico, com informações, incluindo capa e ficha técnica, dos principais discos. Quem assina a apresentação do catálogo é o pesquisador e escritor André Diniz¹⁸⁰.

A Rádio Cravo Albin, com apoio cultural da Faperj, é uma importante ferramenta de divulgação do choro de todos os tempos, além da música popular instrumental brasileira de modo geral.

Seguindo essa vertente de atuação que auxilia na divulgação do gênero de modo amplo, examinaremos a seguir as gravadoras especializadas. Sem dúvida, a indústria fonográfica possui papel crucial nas mudanças que observamos em diversas áreas musicais.

As décadas de 1980 e 1990 foram marcadas pelo surgimento de novas tecnologias nesse setor, que diminuíram o custo do processo de produção, tornando mais acessíveis a realização de gravações de qualidade em pequenos estúdios. Frequentes lançamentos, feitos em geral, por pequenas gravadoras e selos independentes, oferecem maior liberdade na produção, sem a necessidade do apelo do mercado. Essas inovações facilitaram uma diversidade nas gravações atuais na

180 André Diniz da Silva (1969)- escritor, pesquisador de música popular brasileira, historiador, professor e político brasileiro. Formado em história pela Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e doutorando em Literatura Brasileira pela UFF. Autor de livros como os Almanques do samba, do choro e do Carnaval, além das biografias infanto-juvenis de Pixinguinha, Noel Rosa, Braguinha, Adoniran Barbosa e Paulinho da Viola. (Albin, 2006)

qual percebemos dois lados importantes: um deles representa o movimento de resistência, de fidelidade ao tradicional, que consideram definido e consagrado; o outro, dos transformadores, que simboliza o novo, incorporando novas técnicas e possibilidades ao modelo tradicional. Temos que ressaltar que entre esses dois lados existem posições intermediárias.

O Brasil é reconhecido internacionalmente como importante núcleo de produção de música, sua indústria fonográfica já foi uma das cinco maiores do mundo, porém atualmente essa indústria passa por mudanças. Ela é afetada diretamente pelo crescimento do comércio informal e o aparecimento de novos hábitos de produção e de consumo de música, causados pelas novas tecnologias da informação e da comunicação. Diante desse cenário observamos o crescimento das gravadoras independentes, que ao contrário das grandes gravadoras, investem em novas formas e técnicas de comércio de gravações sonoras, alcançando diretamente o mercado consumidor, que passa por sensíveis transformações.

Antes de apresentarmos essas gravadoras, que contribuem para a divulgação do gênero e consequente aumento da sua visibilidade no cenário musical, gostaríamos de citar a pioneira *Gravadora Marcus Pereira*, principal suporte fonográfico do movimento do choro na década de 1970, como um marco na história das gravadoras e precursora das atuais.

Os discos de choro produzidos por ela contaram com nomes importantes como: Abel Ferreira, Raul de Barros, Canhoto da Paraíba, Carlos Poyares, Altamiro Carrilho, Arthur Moreira Lima e Quinteto Villa-Lobos. Criada oficialmente em 1974, foi a primeira no país a adotar uma política de produção alternativa, fora da indústria cultural, de grandes grupos fonográficos e do mecenato estatal¹⁸¹. Em artigo para a revista Rumores, Magossi escreve:

A criação da gravadora Marcus Pereira foi pautada pelo objetivo de resgatar a verdadeira música popular brasileira que estava se mesclando com as guitarras do “iê iê iê”, imposição norte-americana que ganhava espaço no Brasil principalmente pela projeção obtida pelo movimento da Jovem Guarda em meados dos anos 60 do século XX.¹⁸²

¹⁸¹ Disponível em <http://www.samba-choro.com.br/debates/1034059887>, acesso em outubro de 2013.

¹⁸² Disponível em http://www.usp.br/rumores/artigos.asp?cod_atual=265, acesso em julho de 2013.

Além do catálogo de 144 discos¹⁸³, a gravadora realizou projetos especiais, como o “Mapa Musical do Brasil”, um importante registro do cancioneiro e das manifestações culturais regionais de todo o país. Quando a gravadora acabou, em 1982, seu acervo transferiu-se para a gravadora Copacabana. Na metade da década de 1990, esta encerrou suas atividades e a posse ficou com a pequena distribuidora ABW que chegou a lançar alguns materiais em CD, porém, há alguns anos a EMI comprou todo o acervo das mãos da ABW¹⁸⁴. A importância dessa gravadora para o gênero foi inegável, seus registros teriam se perdido, pois, as grandes gravadoras nunca teriam interesse nesse resgate cultural. Magossi (*idem*) interpreta e relevância da gravadora:

Entendo que a maior conquista da Marcus Pereira Discos foi capturar manifestações culturais, cenas e artistas que, sem apelo popular, não seriam registrados pelas grandes gravadoras em atividade naquele momento. Sem a iniciativa desta gravadora, estas cenas musicais e culturais poderiam ter se perdido já que se localizavam fora do interesse comercial das gravadoras naquele momento específico.

Essa gravadora pode ser considerada um embrião das emergentes pequenas gravadoras atuais, abriu caminhos para o surgimento de importantes iniciativas no setor especializado.

O principal exemplo desse novo tipo de gravadora é a Acari Records¹⁸⁵, criada em 1999 pelos músicos Mauricio Carrilho, Luciana Rabello e outros músicos do choro. Com sede no Rio de Janeiro, a companhia foi a primeira gravadora brasileira especializada no gênero. Seu objetivo é fazer o registro dos principais compositores e intérpretes do choro de todo o país e de distintas épocas. Entre seus títulos, além de gravações de seus fundadores, encontram-se nomes como: Álvaro Carrilho, Nailor Proveta, Elton Medeiros, Wilson das Neves, Paulo Cesar Pinheiro e grupos como: *Camerata Brasilis*, *Regional Carioca*, *Choro Carioca* e *Arranca Toco*. Segundo Amaral (2010, p.32), entre 1999 e 2007 a gravadora lançou 50 discos de choro, mais do que quaisquer gravadoras.

Nascida como uma extensão fonográfica e de serviços da *Rob Filmes*, tradicional finalizadora de filmes do Rio de Janeiro, a *Rob digital*¹⁸⁶, que além dos serviços tradicionais para cinema, consolidou-se como um selo de música. Seu

¹⁸³ O acervo de Marcus Pereira foi recuperado na internet e catalogado por alguns blogs. Disponível em <http://300discos.wordpress.com/>

¹⁸⁴ A maior parte dos discos da Marcus Pereira ainda encontram-se inéditos no formato digital.

¹⁸⁵ Disponível em www.acari.com.br, acesso em Junho de 2013.

¹⁸⁶ Disponível em <http://www.robdigital.com.br/>, acesso em Julho de 2013.

leque de produtos inclui música instrumental (samba, choro e MPB), remasterizações e trilhas sonoras de filmes brasileiros. O selo possui distribuição própria, atua no mercado brasileiro e no exterior, além da venda direta na Internet. Com diversos títulos dedicados ao choro, a gravadora conta com uma importante coleção, a *Série Pixinguinha*, consequência de um trabalho de pesquisa desenvolvido no acervo particular do artista, com o objetivo de apresentar ao público o lado menos conhecido do compositor, instrumentista e, principalmente, do arranjador. O resultado pode ser conferido nos CDs *Pixinguinha no Cinema*, *Pixinguinha Sinfônico Popular* e *Pixinguinha Sinfônico*. Outro exemplo relevante é o CD com a trilha sonora do filme "*Brasileirinho - Grandes Encontros do Choro Contemporâneo*", contendo uma seleção de execuções musicais que marcam o longa metragem dirigido por Mika Kaurismäki¹⁸⁷. Outros exemplos importantes são as gravações de grupos como: *Nó em Pingo D'Água*, *Quatro a Zero*, *Galo Preto*, a pianista Dudah Lopes, o violinista Nicolas Krassik e o bandolinista Déo Rian.

Seguindo a mesma linha da Rob, que apresenta além do choro, outras vertentes musicais brasileiras temos a gravadora Biscoito Fino¹⁸⁸, surgida em 2000. Ela se dedica ao choro e à MPB geralmente descartada pelas grandes gravadoras. Como exemplo de artistas ligados ao gênero, que têm seus discos gravados por ela podemos citar: Zé Paulo Becker, Yamandú Costa, Guinga, além de uma importante coleção de choros em dois volumes com músicas de Guinga, Luciana Rabello, *Quarteto Maogani*, *Grupo Rabo de Lagartixa*, etc.

A Kuarup¹⁸⁹, gravadora fundada no Rio de Janeiro em 1977, pelo produtor Mario de Aratanha, o fagotista Airton Barbosa, do Quinteto Villa-Lobos e a socióloga e artista plástica francesa Janine Houard, que assina algumas produções e a maioria das capas do catálogo da Kuarup. É uma das principais gravadoras independentes do país, especializada em música brasileira, com cerca de 200 títulos em seu acervo, além da maior coleção de Villa-Lobos em catálogo no país. O repertório traz além do choro, música nordestina, caipira, sertaneja, MPB, samba e instrumental, entre outros gêneros. Os principais artista do gênero, representado por esta

¹⁸⁷ O filme gira em torno do grupo Trio Madeira Brasil e uma série de convidados especiais que representam a velha e a nova escola do Choro, como Yamandú Costa, Zé da Velha e Silvério Pontes, Paulo Moura, Teresa Cristina, Zezé Gonzaga, Mauricio Carrilho, Luciana Rabello, Carlinhos Leite, entre tantos outros. *Brasileirinho* já foi mostrado em mais de 30 países onde participou de festivais, e foi exibido em circuito de cinema e televisão.

¹⁸⁸ Disponível em www.biscoitofino.com.br, acesso em Junho de 2013.

¹⁸⁹ Disponível em www.kuarup.com.br, acesso em Junho de 2013.

gravadora são: Zé da Velha e Silvério Pontes. Em 2012, foi relançado pela gravadora, *Sempre Jacob*, um dos discos brasileiros mais disputados entre colecionadores, em homenagem ao compositor carioca Jacob do Bandolim.

Com as gravadoras finalizamos esse capítulo, no qual apresentamos elementos que promovem e divulgam o choro, aumentando sua visibilidade e formando públicos. Esse capítulo vem somar às nossas investigações feitas sobre os aspectos intrínsecos referentes às mudanças do choro no século XXI, auxiliando-nos a pensar o quadro contemporâneo com mais propriedade e clareza.

CONCLUSÃO:

Investigamos, neste trabalho, as transformações do choro no século XXI e, por meio delas notamos que o gênero apresenta uma concreta expansão. O diálogo entre as características que o consolidam e as que o transformam é cada vez mais abrangente, fazendo com que o dinamismo proposto pelas individualidades seja revelado na diversidade de estilos observados no choro contemporâneo.

No início de nosso estudo, o principal enfoque era demonstrar que a improvisação se constituía no principal agente de transformação do choro atual, porém, no decorrer da investigação, nossa visão alargou-se e o interesse voltou-se para entender as inovações de um modo mais amplo. Percebemos essa necessidade diante da ampla diversidade que se revela nas novas criações, por meio de formas, harmonias e melodias igualmente inovadoras.

O cenário recente do choro contempla diversos estilos e tanto o lado mais conservador, quanto o mais inovador convivem e encontram seu espaço entre a mídia e o público. Verificamos, por meio de análises, que a corrente que denominamos “transformadora” tem na improvisação um procedimento essencial e embora encontremos inovações em vários aspectos, o improviso se destaca na maioria das criações e das releituras. Observamos nessas últimas, uma inclinação para o modelo *chorus* de improvisação, talvez por ser um elemento mais fácil de ser agregado à melodia e harmonia já compostas no formato tradicional. Apesar de ser uma forte tendência, esse modo de se improvisar, que segue o modelo do jazz, desperta preocupação em vários músicos quanto a seu valor. Muitos deles se mostraram insatisfeitos com esse tipo de abordagem jazzística da improvisação no choro, apontando para a necessidade da coerência idiomática. Indicam igualmente que a aplicação de um vocabulário adequado ao gênero nas improvisações é uma tarefa desafiadora. Essa preocupação demanda um grande desenvolvimento e fluidez do discurso melódico e manifesta um estágio mais elevado de realização. Improvisar melodicamente de forma coerente sobre um estilo específico, incorporando as respectivas características melódicas, harmônicas, rítmicas, timbrísticas e texturais se apresenta como importante objeto a ser considerado no estudo da improvisação idiomática.

A despeito de toda essa problemática, o improviso confirmou ser um dos aspectos primordiais nas mudanças ocorridas recentemente no choro, mostrando que as criações musicais contemporâneas apontam para uma crescente busca de maior apropriação criativa dos intérpretes no momento da execução da obra, aspecto que é largamente favorecido quando se abre espaço para a improvisação. Por meio desse procedimento, o músico, sendo ou não o compositor, tem a chance de colocar sua individualidade em sua performance. Apesar da corrente transformadora ter sido o centro de nossas atenções neste trabalho, devemos considerar também que tanto a corrente mais conservadora, quanto a erudita possuem vigor no panorama atual do choro, contribuindo para a diversidade de estilos. Só não nos detivemos nelas por não serem o tema da nossa pesquisa. Gostaríamos de esclarecer que em nenhum momento nos referimos a nenhuma das correntes ou músicos com preconceitos de qualquer ordem. Nossa postura teve a intenção simplesmente de analisar o choro atual, nos concentrando naqueles que mais se modificaram nas últimas décadas.

Para finalizar, refletimos sobre os elementos extra-musicais ligados às mudanças no gênero para auxiliar-nos a responder às questões: por que o choro permaneceu tanto tempo em seu modelo tradicional e quais os fatores, que impulsionaram as mudanças deste século XXI? Destacamos um ponto importante relacionado às diferenças nas formas de aprendizado. Pareceu-nos essencial perceber a mudança do padrão que considerava o estudo como agente limitador da criatividade inerente ao gênero, para outro que aceita e valoriza o estudo formal como modo de ampliar os horizontes do estudante. Os estudos hoje, muito mais acessíveis, permitem aos músicos conhecerem leitura musical, harmonia, arranjo, etc., disciplinas que os deixam aptos e confiantes a criarem suas composições ou mesmo apresentarem releituras. Considerando igualmente, que a escola pode reforçar essas capacidades, “disciplinar” os alunos, mas pode restringir a criatividade, impondo padrões e regras.

Os materiais didáticos também representam ferramentas importantes nesse processo, principalmente para o estudo da improvisação.

Aliado a essa nova educação musical, vimos também o papel das gravadoras, que possibilitam aos músicos maior visibilidade, contribuindo para a divulgação de material inédito e também do tradicional. Os músicos que começaram suas carreiras

nos anos 1970 encontram-se hoje em dia mais experientes e engajados em uma intensa variedade de atividades relacionadas ao choro. As apresentações ao vivo são frequentes, tanto em bares, como em casas de espetáculo e teatros; ao mesmo tempo, retornaram os festivais e competições. Com o auxílio do baixo custo das gravações surge uma nova indústria do choro, trazendo facilidades aos músicos para criarem e produzirem seus próprios discos. A internet veio incrementar o processo, promovendo uma maior comunicação, tornando-se uma opção fundamental na divulgação e discussão da música.

O que percebemos é que, historicamente, após o “renascimento” dos anos 1970 e do declínio dos anos 1980, época em que o gênero diminuiu concretamente sua exposição na mídia, vieram os anos 1990, com um renovado entusiasmo, que não se arrefeceu até o presente momento, muito pelo contrário, a tendência do gênero é uma constante expansão e transformação.

As entrevistas com músicos de choro nos ofereceram a oportunidade de entrar em contato com as pessoas que fazem o gênero, que são partes vitais dessas mudanças. Esses depoimentos apontam para divergências entre as correntes que representam a tradição e a modernidade, estimulando diferentes discursos e, conseqüentemente, a convivência entre vários estilos. Alguns, mais ligados à resistência e fidelidade ao gênero considerado como sagrado, definido e clássico; outros adeptos do novo, abertos a novas experiências sonoras. Na medida em que o processo tecnológico se intensifica, acentua-se o debate entre os músicos e estudiosos sobre a incorporação ou não das inovações. Esse debate provoca repercussões fundamentais na atitude dos próprios músicos e, por conseguinte, no aspecto estilístico que imprimem ao choro. As transformações representam um canal aberto para a vitalização do gênero.

Esperamos que uma das principais contribuições deste trabalho tenha sido a de propiciar uma mais profunda compreensão do choro na contemporaneidade, mostrando as diversas possibilidades de caminhos que os músicos têm trilhado em suas novas criações.

BIBLIOGRAFIA:

- ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: A história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- . *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira - Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.
- ALENCAR, Edigar de. *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Cátedra-INL, 1979.
- ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no Arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- ALMEIDA, Maurício Zamith. *Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: Formalismo estrutural e presença de aspectos de música brasileira*. Dissertação de mestrado em artes, Universidade de Campinas, 1999.
- ALVES, C. G.. *O Choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola portátil de Música do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado, Departamento de Sociologia, UERJ, 2009.
- AMARAL, E. *Alguns Aspectos da MPB*. Rio de Janeiro: Esteio Editora, 2010.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia. Brasília: MinC. São Paulo: IEB/USP, 1989.
- _____. *Pequena História da Música*, 9 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- _____. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ARAUJO, M. de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- ARAUJO, M. de. In Arthur Moreira Lima interpreta Ernesto Nazareth nº 2. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1977.
- ARAÚJO, M. *Rapsódia brasileira*. Fortaleza, Universidade Estadual do Ceará, 1994.
- ARAÚJO, Larena F. *O Vocabulário do choro, de Mário Sève: Estrutura e possibilidades de utilização no ensino técnico da flauta transversal..* Disponível em

<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2772/2081>, acesso em Janeiro de 2014.

AUTRAN, Margarida. “Renascimento e descaracterização do choro”. In Novaes, Adauto (organização). *Anos 70, ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

BAILEY, Derek, *Improvisation, its nature and practice in music*, England Ashbourne: Da Capo Press, 1993.

BARRADAS, F. C. A identidade do ofício de músico na música popular brasileira. *Akrópolis Umuarama*, v. 18, n. 2, p. 153-159, abr./jun. 2010.

BARRETO, A.C. *O Estilo Interpretativo de Jacob do Bandolim*. Campinas, Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 2006.

_____. *Improvizando em Música Popular- Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “músical instrumental” brasileira*. Campinas, Tese de Doutorado, UNICAMP, 2012.

BASTOS, Juliana C. *A performance musical do Clube do Choro da Paraíba* João Pessoa, Dissertação de mestrado.UFPA, 2010.

BEARD,D. & GLOAG,K. *Musicology- The Key Concepts*. London/USA/Canadá: Taylor & Francis Group, 2005.

BENT, Ian D. “Analysis”. In: SADIE, Stanley (org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980, p. 340-388.

BERLINER, Paul. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BESSA, Virgínia de Almeida. *“Um bocadinho de cada coisa”: trajetória e obra de Pixinguinha*. São Paulo, Dissertação de mestrado, USP/FFLCH, 2005.

BORGES, Luis F. Farias. *Trajetória estilística do choro:o idiomatismo do violão de 7 cordas, da consolidação à Rafael Rabelo*.Brasília-DF- Dissertação de mestrado, 2008.

BRAGA, Luis Otávio. *A invenção da música popular: de 1930 ao final do Estado Novo*. Rio de Janeiro, Tese de doutorado, IFCS, UFRJ, 2002.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: Vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.

- _____. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.
- _____. *No tempo de Almirante: Uma História do Rádio e da MPB*- Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2005.
- CAMPOS, Lúcia P. de Freitas. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pifanos na música de Hermeto Pascoal*. Belo Horizonte, Dissertação de Mestrado, Escola de Música da UFMG, 2006.
- CARDOSO, Thomas Fontes Saboga, *Um Violonista-Compositor Brasileiro: Guinga. A Presença do Idiomatismo em Sua Música*. Rio de Janeiro, Dissertação de mestrado, 2006.
- CARVALHO, José Alexandre. *Os Alicerces da Folia: A linha de baixo na passagem do maxixe para o samba*. Campinas: Dissertação de mestrado, UNICAMP, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- _____. *Escola Moderna do Cavaquinho*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2010.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. London: J. M. Dend & Sons, 1987.
- COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. São Paulo, Tese de doutorado, PUC, 2003.
- CLÍMACO, Magda M. *Alegres Dias Chorões- O choro como expressão musical no cotidiano de Brasília. Anos 60- Tempo presente*. Brasília, Tese de Doutorado, UNB, 2008.
- D'ANUNCIAÇÃO, Luiz. *A percussão dos ritmos brasileiros: sua técnica e escrita – Caderno II: O pandeiro estilo brasileiro*. Rio de Janeiro: Europa, 1990. Manual de percussão, Volume 1., p.12.
- EFEGÊ, Jota (1974). *Maxixe, a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista (Col. Temas Brasileiros).
- _____. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. 2 volumes. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

FABBRI, Franco. (1981). "A Theory of *Musical Genres*: Two Applications." In D. Horn and P. Tagg (eds) (1982) *Popular Music Perspectives*, Gothenburg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, pp. 52-81.

_____. (1999). "Browsing Music Spaces: Categories And The Musical Mind." In *Proceedings of the IASPM Conference*.

FABRIS, Bernardo V. *Catita de k-ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz*. Belo Horizonte: UFMG/Música, 2006. (Dissertação)

FARIA, Antonio Guerreiro de. *O pianismo de Nazareth em tempo rubato*. Per Musi, Belo Horizonte, n.10, 2004, p.89-95.

FERNANDES, Dmitri C. *A Inteligência da Música Popular- A "autenticidade" no samba e no choro*. São Paulo, Tese de Doutorado, FFLCH, 2010.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Petrobrás/ Sarapuí/Biscoito Fino, 2002.

FREITAS, M.F. *O Choro em Belo Horizonte: Aspectos Históricos, Compositores e Obras*. Belo Horizonte, Escola de música da UFMG, Mimeo, 2005.

FRITH, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

FRYDBERG, Marina. *"Eu canto samba" ou "Tudo isto é fado": Uma etnografia multissituada da recriação do choro, do samba e do fado por jovens músicos*. Porto Alegre: Universidade federal do Rio Grande do Sul. Tese de Doutorado, 2011.

GROVE, *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1994.

HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HORTA, L.P. Villa-Lobos: uma introdução – Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1987.

KIEFER, Bruno. *Música e Dança Popular: sua influência na música erudita*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1983.

IKEDA, A. T. *Música em tempo de Transformação: São Paulo, 1900-1930*. São Paulo, dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1988

- _____. “Apontamentos Históricos sobre o Jazz no Brasil: Primeiros Momentos”. *Comunicações e Arte*, Vol. 13, 1984.
- ISENHOUR E GARCIA. *Choro - A Social history of a Brazilian Popular Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2005.
- KOIDIN, Julie. *Os Sorrisos do Choro*. São Paulo: Global Choro Music, 2011.
- LARA FILHO, I. G.; SILVA, G. T. da; FREIRE, R. D. Análise do contexto da Roda de Choro. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.148-161.
- LARA FILHO, I. G. *O Choro dos Chorões de Brasília*. Dissertação de mestrado. Brasília, UnB, 2009)
- LOUREIRO DE SÁ, Paulo Henrique. *Receita de choro ao molho de bandolim: uma reflexão acerca do choro e sua forma de criação*. Rio de Janeiro, Dissertação de mestrado, Conservatório Brasileiro de Música, 1999
- _____. *Improviso no choro*. *Revista Pesquisa e Música*, Vol.5- n.1: Conservatório Brasileiro de Música, 2000.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Buckingham: Open University Press, 1990.
- _____. *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*. New York: Routledge, 2006.
- MILAZZO, Elaine. *Afastamentos Composicionais no Choro Torturado de Camargo Guarnieri*. Porto Alegre, Dissertação de Mestrado, URS, 2004.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- _____. *No princípio, era a Roda: um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- NAPOLITANO, M. *História e Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- _____. *A Música Popular Brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural* -Atas del IV Congresso de la Rama latino americana Del IASPM, mimeo, 2002.

- _____. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007.
- NEGUS, Keith. *Music Genres and Corporate Cultures*, London: Routledge, 1999.
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os Choros*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.
- OLIVEIRA, R. E de *Flor-do-Cerrado: O Clube do Choro de Brasília*. Uberlândia, Dissertação de mestrado, Departamento de História, UFU, 2006.
- OLIVEIRA, Samuel. *Choro: um estudo histórico e musicológico*. Florianópolis, Trabalho de Conclusão do Curso de Música, UDESC, 2000.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PAZ, E. A. *Jacob do Bandolim*, Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. Campinas, Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2005.
- PEREIRA, E. R. *A Trajetória do Clube do Choro de Brasília*— Brasília, Monografia, Centro de Excelência em Turismo. UnB, 2004.
- PETERS, Ana Paula. *De ouvido no rádio. Os programas de auditório e o choro em Curitiba*. Curitiba, Dissertação de mestrado, UFP, 2005.
- PIEDEDE, Acácio. *Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades*. Revista Eletrônica da Anppom, n. 11, p. 197-207, 2005.
- _____. *Análise musical e música popular brasileira: em busca de tópicos*. II Jornada de Pesquisa do Centro de Artes, Florianópolis, 2006. *Anais*, Florianópolis: UDESC, 2006.
- _____. *Perseguindo Fios da Meada: Pensamentos Sobre Hibridismo, Musicalidade e Tópicos*. Belo Horizonte: Per Musi, n. 23, p.103–112, 2011.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: Reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: MEC 1978. (Facsimile da edição de 1936).
- PRINCE, Adamo. *Linguagem Harmônica do Choro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

- PUTERMAN, P. M. *Choro: A Construção de um Estilo Musical*– São Paulo, Dissertação de mestrado, FFLCH/USP, 1985.
- RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões. Aspectos e figuras da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1962.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. As transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ/Zahar, 2001.
- SANTOS, Rafael dos. *Análise sobre a execução dos choros para piano solo Canhoto e Manhosamente* de Radamés Gnattali. In *Per Musi*. Belo Horizonte vol.3, 2002, p.5 a 16.
- SCHEFFER, Julian. *Roda de Choro: A Musical Conversation. Participatory music performance practice in Melbourne and Rio de Janeiro*, University of Melbourne, 2010.
- SÊVE, Mário. *Vocabulário do choro – estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.
- SILVA, Marília T. Barboza; Oliveira Filho, Arthur L. de. *Cartola; Os tempos idos*. Rio de Janeiro: Funarte|INM|DMP, 1983.
- SIQUEIRA, João B. *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Calado e Anacleto*. Rio de Janeiro: Funarte, 1970.
- SOUSA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de. *O clube do choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, UNESP, 2009.
- TEIXEIRA, João Gabriel L. C. *A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem-sucedida*. Universidade de Brasília. Ensaio elaborado especialmente para o projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia, 2008-2009. Disponível em <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/gabriellima-escolachororaphaelrabello.pdf>, acesso em Julho de 2013.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Três compositores da música popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro à Bossa nova*. São Paulo, Dissertação de mestrado, ECA/USP, 2001.

TINHORÃO, J.R. *Pequena História da Música Popular*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1974.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Música popular: Sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Ed. Tinhorão, 1976.

TRAVASSOS, E. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. Vol. 2, São Paulo: Martins, 1964.

_____. *Carinhoso Etc. (História E Inventário Do Choro)*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro Ltda., 1984.

_____. *Panorama da Música Popular Brasileira na "Belle Époque"*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VIANNA, H. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor & Editora da UFRJ, 5ª edição, 2004.

WISNIK, J. M., SQUEFF, E. *O Nacional e o Popular na Música Brasileira*. São Paulo: Editora

BIBLIOGRAFIA EM SITES:

CARRILHO, Maurício. <<http://bando.do.chorao.free.fr/articles/pdf/BR-Violao-de-7-cordas-MCarrilho.pdf>>

DIAS, Alexandre F. de Souza. *Influências na obra pianística de E. Nazareth*. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/alexandredias-ernestonazareth.htm>> Site consultado em Janeiro de 2012.

LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o Lundu no Brasil*.. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat6.pdf>>. Site consultado em Janeiro de 2012

MARTINS, J. Eduardo. *O descompromisso do Estado e a ascensão da cultura de alto consumo* Estud. av. vol.4 n.10 São Paulo Sep./Dec. 1990. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141990000300013&script=sci_arttext.

Site consultado em agosto de 2013.

MIDDLETON, Richard. Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap. In: Popular Music, Vol. 12, No. 2 (May, 1993), pp. 177-190. Cambridge: University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/931297>. Site consultado em Maio de 2012.

MILLARCH, Aramis. *Choro, 1977*. Artigo publicado originalmente no Jornal Estado do Paraná, Caderno: Almanaque. Seção: Jornal da Música p.1, 04/12/1977. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/choro-ii>>. Site consultado em Fevereiro de 2012.

PIECADE, Acácio T. de Camargo. *Música Popular, Expressão e Sentido: Comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira*. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero2/musica/musica_popular.pdf. Site consultado em Janeiro de 2013.

MULLER, Daniel. *As forças da “tradição” e da “mistura” e a música do grupo Quatro a Zero. Uma reflexão sobre as derivações, no mundo do choro*. Ensaio, disponível em <http://www.quatroazero.com.br>.

PRATA, Sergio. 2005. “Os regionais e o choro”. Disponível em: <http://www.cecac.org.br>>. Site consultado em Fevereiro de 2012.

SADIE, Stanley. “Dicionário Grove de música”. Rio de Janeiro: Ed.Concisa, 1994.

SOUZA, Tárík de. *Viva o choro novo!* Texto originalmente publicado na revista Som Três, em agosto de 1980. Disponível em: <http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=Columns&Action=Read&IDWriter=44&ID=187>>. Site consultado em Dezembro de 2011.

TAGG, Philipe. “*Analisando a música popular: teoria, método e prática*”. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/9404>. Site consultado em Fevereiro de 2013.

WEFFORT, Alexandre Branco. *Choro: Expressão Musical Brasileira - caminhos de aproximação ao universo do choro*, 2002. Disponível em <br.geocities.com/alexandreweffort/caminhos_1.pdf>, <br.geocities.com/alexandreweffort/caminhos_2.pdf>, <br.geocities.com/alexandreweffort/>. Site consultado em Outubro de 2011.

SITES:

www.acarirecords.com.br

www.acordosom.com.br/historia.htm

www.biscoitofino.com.br

www.casadonucleo.com.br

<http://chorodopara.blogspot.com.br/>

<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/chorinho-passado--presente-e-futuro>.

www.collectors.com.br

www.300discos.wordpress.com

www.dicionariompb.com.br

www.discosdobrasil.com.br

www.emesp.org.br

www.ensaios.musicodobrasil.com.br/alexandredias-ernestonazareth.htm

www.escolaportatil.com.br

<http://www.grupopontodepartida.com.br>

www.hamiltondeholanda.com.

www.ims.com.br

www.institutocravoalbin.com.br/projetos/catalogos-tematicos/novos-caminhos-do-choro/o-legado-de-seu-jacob/

www.jacobdobandolim.com.br

www.kuarup.com.br

www.mis.rj.gov.br

www.musicosdobrasil.com.br

www.paulinhodaviola.com.br

www.pixinguinha.com.br

http://www.quatrozero.com.br

www.revistamusicabrasileira.com.br

www.robdigital.com.br

www.rogeriocaetano.com

www.samba-choro.com.br

www.triocorrente.com

www.triomadeirabrasil.com.br

www.iar.unicamp.br/musicapopular

www.zebarbeiro.com.br

DISCOGRAFIA

ARMANDINHO, *Retocando o Choro, ao vivo*. CD 2446069 - Biscoito Fino, 2003.

BARBEIRO, Zé. *Segura a Bucha*. Independente, cooperativa de música, 2009.

-----*No Salão do Barbeiro*, 2011.

BENÊ, o flautista. Caixa com 4 cds. M 10032-CB7898909537306. Trilogia Musical da Obra do Polêmico (e Genial) Benedito Lacerda.

BRASILEIRINHO – I Festival Nacional Do Choro. *Choro Novo* – Disco 1, e Disco 2, MPL 9372, 9373. Discos Marcus Pereira, 1977.

BONFÁ, Jorge. *Jorge Bonfá*. Principal, 2009.

BUCK, Alex. *Luz da Lua*, M1019. Maritaca, 2005.

CAETANO, Rogério. *Pintando o sete*. Rob Digital, 2006.

-----Rogério caetano. Fubá Music, 2009.

CARINHOSO: *II Festival Nacional do Choro* - 12 finalistas, 33076. Gravadora WEA-Bandeirantes, 1979.

CARRILHO, Maurício. *Choro Impar*. Acari Records, 2007.

CHORO ELÉTRICO. *Qu4tro a Zero*, ZB0022, Zabumba Records, 2005.

CHORO ENSEMBLE. *Choro Ensemble*. Circular Moves (EUA), 2005.

CORRENTE Trio. *Corrente*, M 1021-CB 7898909537 207, Maritaca, 2005.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. CDs anexos à publicação. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FREITAS, LAÉRCIO DE. *Laércio De Freitas Homenageia Jacob Do Bandolim*. Maritaca, 2007.

GUINGA, MIRABASSI. *Graffiando Vento*. Egea, 2004.

GUINGA, SANTOS, PAULO S. *Saudade Do Cordão*. Biscoito Fino, 2009.

GUINGA. *Dialetto carioca*, 7510749. Dunya, 2007.

HOLANDA, Hamilton de, PEREIRA, Marco. *Luz Das Cordas*. Núcleo Contemporâneo, 2000.

JACOB, *In memorian*. CD 100129 - BMG/RCA, 1993.

LOPES, Vitor. *Chorando as Pitangas*. Lua Discos, 2006.

NETO, Jovino Santos. *Roda Carioca* - Rio Circle Adventure Music, 2006.

NÓ EM PINGO D'ÁGUA e CRISTÓVÃO BASTOS. *Domingo Na Geral* - LD57-02/01. Lumiar Discos, 2002.

MAOGANI QUARTETO. *Água De Beber*. Biscoito Fino, 2004.

MEHMARI André & MIRABASSI Gabriele. *Miramari* - EM 003. Estúdio Monteverdi, 2009.

MEHMARI, André; HOLANDA, Hamilton de. *Continua Amizade*. Deckdisc, 2007.

----- *Gismontipascoal*. Estúdio Monteverdi, 2011.

MODERNA TRADIÇÃO. Núcleo Contemporâneo, 2004.

PENEZZI, Alessandro. *Cordas ao Vento*. Independente, 2010.

PIXINGUINHA: *100 Anos*. BMG, 1997.

PROVETA, Nailor. *Brasileiro Saxofone*. Acari Records, 2009.

QUATRO A ZERO. *Choro Elétrico*. CM0024 Selo Cooperativa, 2008.

TAPAJÓS, Sebastião. *Valsas e Choros do Pará*, 2001.

TIRA POEIRA. *Tira Poeira*. Biscoito Fino, 2002.

_____. *Feijoada Completa*. Biscoito Fino, 2008.

ZÉ DA VELHA E SILVÉRIO PONTES. *Só Pixinguinha*, Biscoito Fino BF 644, 2006.

PARTITURAS

CHORO BRASILEIRO. *O melhor do Choro brasileiro: 60 peças com melodia e cifras*: 1º volume. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

84 CHORINHOS FAMOSOS. (6ª edição). São Paulo: Irmãos Vitale, s/d.

ERNESTO NAZARETH. *Classics of the Brazilian Choro*.(Vol. 1, 2 e 3). São Paulo: Choromusic, 2008.

JACOB DO BANDOLIM. *Classics of the Brazilian Choro*.(Vol. 1 e 2). São Paulo: Choromusic, 2008.

JACOB DO BANDOLIM. *Tocando com Jacob. Partituras e Playbacks*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2006.

PIXINGUINHA. *O melhor de Pixinguinha- melodia e cifras*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

PIXINGUINHA *Classics of the Brazilian Choro*.(Vol.1). São Paulo: Choromusic, 2009.

SEVERINO ARAÚJO. *Classics of the Brazilian Choro*.(Vol.1). São Paulo: Choromusic, 2008.

VILLA- LOBOS Quinteto. Ernesto Nazareth. ND Comunicação, 2005.

WALDIR AZEVEDO. *Choros*. Rio de Janeiro: Toda América Música Ltda, s/d.

FILMES

Brasileirinho: Grandes Encontros do Choro Contemporâneo. Direção Mika Kaurismaki. RioFilme, 2006.

ANEXO 1: Entrevistas

No início de nossa pesquisa decidimos fazer algumas entrevistas com os próprios músicos que vivem a realidade do choro hoje, que são os verdadeiros agentes e produtores deste “novo choro”. O pesquisador de temas atuais necessita aproximar as práticas musicais acadêmicas às do universo da música popular, essas se processam quase sempre de forma oral. Conhecer melhor a história desses músicos populares é uma maneira de complementar nosso entendimento da música do nosso tempo, nem sempre exposta na mídia. Como as questões levantadas aqui analisaram as particularidades do choro na contemporaneidade, incluindo todas suas pluralidades, inconsistências e, porque não dizer, contradições, penetrar na visão destes músicos nos ajudará a perceber melhor essas peculiaridades.

É importante ressaltar que as entrevistas, apesar de terem sido pensadas com um roteiro de perguntas pré-definidas, acabaram se transformando em uma conversa informal, pois, a maioria deles são nossos amigos, o que contribuiu para que o material refletisse de perto a realidade desses músicos.

Essas entrevistas revelam de modo claro suas opiniões pessoais sobre assuntos referentes tanto ao choro tradicional como ao atual e os diálogos formados entre esses universos. As publicações sobre a música popular contemporânea são poucas, assim como os dados da vida dos músicos que fazem parte dela, tornando essas conversas um importante instrumento de pesquisa e também um desafio ao pesquisador.

Como afirmamos anteriormente, apesar de havermos pré-selecionado algumas perguntas, optamos por deixar os entrevistados à vontade e, deste modo, em muitos momentos a conversa seguiu por outros rumos e nem todas as perguntas puderam ser feitas, por outro lado, outras foram formuladas no decorrer das mesmas.

Na redação final preferimos deixar o texto próximo à fala original, mantendo assim o ritmo informal da conversa. A título de ilustração colocamos uma breve biografia antes da entrevista, que segue na seguinte ordem:

- 1) Alexandre Ribeiro
- 2) Roberta Valente
- 3) Alessandro Penezzi
- 4) Milton Mori
- 5) Toninho Ferragutti
- 6) Mário Sève
- 7) Láercio de Freitas
- 8) Nailor Azevedo (Proveta)
- 9) Amilton Godói
- 10) Zé Barbeiro

Entrevista com Alexandre Ribeiro em 30/03/2011.

Alexandre Ribeiro¹⁹⁰ (12/8/1982 São Simão, SP). Iniciou seus estudos musicais com Krista Helfenberguer Munhoz, clarinetista da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto. Dos 14 aos 16 anos participou da Orquestra Sinfônica Jovem de Ribeirão Preto e aos 18 anos ingressou na Universidade Estadual Paulista – UNESP, no curso de bacharelado em clarinete, sobre a orientação dos professores Sergio Burgani e Luis Afonso (Montanha). Durante esse período atuou também na Banda Jovem do Estado de São Paulo. Como músico convidado, participou de concertos com a Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto no Festival de Inverno de Campos do Jordão e no Festival de música Colonial de Juiz de Fora. Como instrumentista apresentou-se ao lado de músicos como o violonista Guinga, com Antônio Nóbrega, Carlos Malta, Osvaldinho do Acordeom, Laércio de Freitas, Luizinho sete cordas, o grupo *Isaias e Seus Chorões*, Paulo Moura, Yamandú Costa e Raul de Souza. Em 2008 recebeu o prêmio de melhor instrumentista no Festival Instrumental de Guarulhos. Atualmente participa de diversos grupos de música instrumental como *Ó do Borogodó*, trio *Chorando a Tempo*, quarteto *Bico de Lacre*, Zé Barbeiro e regional, entre outros.

¹⁹⁰ Disponível em: <http://tnb.art.br/rede/alexandreriibeiro>, acesso em Novembro de 2013.

Paula: Como você definiria o choro? Quais as características que o identificam enquanto gênero musical?

Alexandre: Em minha opinião o choro é caracterizado principalmente pelo ritmo. A levada do cavaco junto com a do pandeiro (*demonstra as marcações rítmicas do cavaquinho e do pandeiro no choro tradicional*), isso é bem marcante para mim. A levada do pandeiro é o que dita; um som mais grave fazendo o surdo e ao mesmo tempo o ganzá, o pandeiro une essas duas coisas, esses dois timbres. Se você tocar choro com um pandeirista de samba, o cara não faz esse som do surdo (*canta*), ele faz tudo mais curto, que é característico de pandeiristas de samba. O pandeiro do choro tem esse som grave, que junto com o cavaco você ouve e diz: É um choro!

Acho que a instrumentação também é importante. Mas hoje em dia, raramente você tem a oportunidade de tocar com um regional mesmo, às vezes é um trio, um violão de sete e um pandeiro, sempre falta um monte de coisa. Muitas vezes o violão toca de uma forma diferente e faz com que você articule de modo diferente também. Outras vezes você não tem o cavaquinho, e isso faz você tocar um pouco diferente também. Em outras situações, por exemplo, você vai tocar em um quarteto, que tem cavaco, mas não tem o violão de seis cordas, que é o que dá o molho do regional. Deste modo fica tudo “desestilizado”, mas não vejo isso como uma coisa negativa, por outro lado, nos permite criar mais. Quando você tem todos os instrumentos de um regional completo: o violão de sete, o de seis, o cavaco, o pandeiro e o solista, aí sim, sem dúvida, caracteriza bem o choro.

Quanto à forma, eu também acho que é uma característica importante. O que chamamos de ABBACCA, que é a forma tradicional do choro. Raramente você vai encontrar um choro com quatro partes. O Radamés compôs uns choros com quatro partes que ele fez para uma ocasião especial, com uma harmonia totalmente diferente, mas não é para se tocar na roda, é um choro meio estilizado. Mesmo se você pegar um choro do Zé barbeiro, que é um cara que já faz um choro mais contemporâneo, com melodias mais diferenciadas, você percebe que ele também fica dentro da forma tradicional.

Em relação às tonalidades das partes, no choro tradicional sempre existiu a modulação para tonalidades vizinhas ou homônimas, mas não acho que esta seja

uma característica importante. Você pega hoje uns choros do Edmilson Capelluppi, por exemplo, ele coloca harmonias muito lindas que não fogem muito do modelo, mas é totalmente moderno! Fica bonito e ao mesmo tempo têm muitas dissonâncias, baixos trocados, ou mesmo andando.

P: Qual a importância da roda de choro para o gênero?

A: Eu acho que ela é fortíssima e importantíssima, em primeiro lugar porque uma roda de choro é grátis, sempre aberta para quem quiser ir e ver. Não é em toda roda que o cara vai tocar, precisamos ter consciência, às vezes, as pessoas estão tocando, de repente chega uma pessoa, e quer tocar um choro que ninguém conhece, ou mesmo algum que não está dentro do clima que está rolando na roda. Nesta hora, as pessoas acabam se fechando um pouco, mas de modo geral a roda é aberta. Pode ouvir quem quiser ouvir, dançar, pedir música e pode tocar também. Tem um ambiente mais informal. Estamos entre amigos, isso é legal! Se você olhar historicamente, o choro começou assim. Na roda de choro você senta, toma um café, fica ali só ouvindo e se não quiser, não toca nada.

Você pode levar composições novas ou também relembrar muitas músicas. Eu já fui à rodas em que estava o Isaias, por exemplo, ele tocou uma valsa, eu toquei outra, e ele disse: Essa valsa é linda, de 67! Tem uma do Avena de Castro que ele fez que eu também acho maravilhosa, e toca. De repente o Arnaldinho do cavaco fala: poxa, toca aquela outra, tal! Os caras começam a tocar 150 valsas, uma atrás da outra. Você se pergunta: de onde eles tiram tudo isso? Desse modo começa a conhecer músicas novas, se te interessar pode pegar a gravação (...). Eu acho que isso mantém vivo o repertório.

P: Existe muito isso em São Paulo?

A: Existe mais na casa das pessoas. Tem o Isaias na roda da Capital Federal, às sextas feiras, que é uma roda também, mas é uma roda mais bonitinha, quase um show. Pode tocar quem quiser, se você chegar com o instrumento vão falar para você: Senta aqui, vamos tocar um choro! Você toca o que você quiser, bem ou mal.

O repertório que eles têm de cor é impressionante, o Stanley do clarinete, por exemplo, eu considero que ele foi meu primeiro professor de música popular. É um músico que deve saber todos os choros, se não sabe todos, quase todos de cor. Nem sempre sabe as harmonias, como eu, muitos deles eu também não sei, mas de tanto tocar, pode cair o mundo que você sabe se virar lá em cima (...). Tem choro que eu nunca parei pra pensar na harmonia, mas já improvisei em todos, você consegue pensar na melodia do começo ao fim, a harmonia já vem na sua cabeça. Se você parar para escrever os acordes, você acaba escrevendo, mas eu pessoalmente nunca parei pra fazer isso. Voltando ao Stanley, ele é um cara que toca muito, comecei a ter contato com ele lá no bar do Cidão. Chegava lá, levava o clarinete, tocava um choro, tocava dois, ele falava: Ó, esse tá errado! Ele é muito minucioso com notas. Tem gente que toca choro em cima da harmonia, o cara não sabe a melodia direito, faz um arpejo do acorde aqui, ali (*canta*) muda muito!

Eu levava um choro pra tocar pro Stanley, ele ouvia e falava: Onde você arrumou essa partitura aí? Ele rasgava na minha frente, e eu o conhecia apenas há dois meses. Ele dizia: Vem aí semana que vem que eu te trago a outra. Na semana seguinte me levava uma parte certinha, todas as notas certinhas (...). Ele tem seus 50 anos, é um clarinetista da guarda municipal, tocou naquele grupo *Nosso choro*, com Zé Barbeiro, Marcos Medalha, Marcelo Galane, que eram aqueles músicos das antigas (...). Ele é um cara que conhece um repertório imenso. O Miltinho Mori do bandolim é outro, esse cara conhece uns 600 de cor, toca tudo. O Penezzi também, pior é que o Penezzi conhece muito no violão, na flauta, toca no cavaco e também no Bandolim. Eles têm um repertório imenso de valsa, de maxixe, de qualquer coisa. Você fala de maxixe, os caras conhecem maxixe de todo mundo. Eles tocam choro lento, choro rápido, um monte de valsas, impressionante. Foi uma escola pra mim, foi a época que eu mais estudei choro. (...)

P: Em que ponto, a sua prática difere do choro tradicional?

A: Eu parei de tocar clarinete erudito alguns anos atrás, eu pensei assim: ou eu faço direito ou não vai dar, tem que vestir a camisa! Abandonei o erudito, o máximo que eu faço é estudar em casa. Uma importante característica minha é a questão rítmica, fui percussionista muito tempo, aliás, eu comecei tocando

percussão. Eu tenho até um trabalhinho que fiz lá na UNESP: “A importância do pandeiro na linguagem do solista da música popular brasileira”. A influência do pandeiro pra improvisar, para criar os contrapontos e a influência que ele tem quando você toca a melodia (...). Sou muito ligado no ritmo. Eu uso bastante nas músicas que eu componho ou quando faço arranjo; coloco muita convenção, ritmo quebrado, isso é o que mais pesa pra mim.

A questão de improvisar também é interessante. Já vi um pessoal mais ligado ao jazz que gostam de improvisar no choro inteiro. No jazz normalmente você improvisa o tema inteiro, no choro você só improvisa uma parte, várias vezes uma parte só. Na maioria das vezes é na terceira e uma vez cada um, sabe? Tem choro que você fala: vamos na segunda! Quem rege normalmente é o solista, ele que sabe aonde vai se sair melhor: “Vamos pra terceira agora que eu vou quebrar tudo...”. Eu estudo muito leitura de acordes, ultimamente fiz aulas com o Claudio Leal, com ele comecei a estudar mais teoria, escalas, etc., porque eu não toco instrumento harmônico, só um pouquinho de piano (...). Eu costumo estudar umas escalas que são bacanas pra mim, tipo dimdom, alterada, que dá pra usar em várias situações e eu gosto do efeito. O que eu estudo mais é leitura de acorde mesmo, é uma das maneiras que eu consigo decorar. Estudo também a transposição, eu transponho e toco o choro inteiro, só lendo os acordes tocando o máximo de notas dentro deles, assim entra na cabeça, você cria uns caminhos melódicos e na hora de tocar está tudo na mão. (...) Eu exploro um pouquinho esse lado de improvisar pensando na melodia, eu acho bacana se o improviso ficar o mais próximo dela. Uma coisa que eu uso bastante é improvisar com a percussão, para todo mundo e eu fico ali por um tempo repetindo só a terceira parte com a percussão. No meu quarteto a gente improvisa também, mas, como é mais ensaiado não dá para exagerar, até os improvisos são meio escritos, faz parte de um arranjo, não tem como fazer isso numa roda.

P: Como você define seu estilo?

A: (...) Basicamente é isso que eu falei. Eu gosto muito de copiar umas coisinhas, eu não tenho o menor pudor. O Proveta, por exemplo, faz umas coisas nos agudos, coloca uns *bends* (modo de articular as notas) que eu adoro e tento

usar também. Eu fico estudando pra fazer igual porque é lindo. O Eddie Daniels, um cara que eu sou fã também, tem várias coisas que tento copiar, Benny Goodman, e outros. Só que eu uso da minha forma, dentro do contexto do choro e fica mais particular. Não fica uma cópia do cara tocando, porque raramente eu vou tocar igualzinho. Cheguei à conclusão que eu sou eu mesmo, tanto é que eu não sirvo mais nem pra tocar em naipe, eu quero mais é fazer do meu jeito mesmo. Isso é uma coisa que define um pouco a minha característica, é o Alexandre Ribeiro tocando. Eu gosto de fazer isso aqui, eu vou fazer isso aqui. Acho que estou me expondo mais (...).

Teve uma fase da minha vida que eu fiquei tocando só pauleira, tocava no Cidão de terça, os caras paravam na porta e nem entravam, mas foi uma fase, chega uma hora que você fala: Cansei. Serviu pra um monte de coisa, mas acho que é a maturidade que chega. (...)

P: Qual é o papel da improvisação nas performances atuais dos grupos de choro?

A: Em relação ao improviso quero fazer um elogio e uma crítica. Eu gosto do improviso no choro, embora tenha uns caras mais tradicionais que não gostam, eu acho isso muito legal. É importante pra que ele fique mais divertido, mais gostoso de ouvir e de tocar. Se as pessoas tocam do começo ao fim tudo igual, você acaba não criando nada, você não anda muito com aquela música. Mas, se você abre um lugar para improvisar, é interessante, mantém a vida, o sabor. A crítica é que às vezes o pessoal não sabe dosar. Tem que ser diferente do jazz, no choro tem que ser meio dosado, para não fugir tanto da característica e da identidade. Eu não acho legal um choro improvisado na parte A, na B, na C e no A de novo, tudo improviso, eu acho que isso já passa um pouco, daí perde o sabor. Eu acho legal tocar a melodia inteira, improvisar só um pedaço e depois voltar. Diferente de o cara ficar improvisando, improvisando e não saber muito a hora que vai acabar.

Tem o *Trio Corrente*, Fábio Torres, Paulo Paulelli e Edu Ribeiro, eles têm um trio fantástico, gravaram um monte de choro, tem o *Lamentos*, que é lindo! Eles são maravilhosos, não estou criticando, eles improvisam nele inteiro, só que aí não dá nem pra falar, né? É demais!(...)

Existem pessoas que vêm da escola do jazz e começam a tocar choro, mas acabam tocando a melodia daquele jeito que eu te falei, tem uma escalinha e o cara faz um arpejo e já tira uma melodia meio diferente, o cara mal começa e sai improvisando. Esse eu já não gosto muito, fica meio qualquer nota. Acho interessante quando o cara toca o tema A, toca um B, vai pro A e aí vai pro B improvisando, aí depois ele tem um A e todo mundo vai fazer aquele A e vai saber a hora que vai acabar. Nesta hora o cara do cavaco arregança, o pandeiro já chega quebrando tudo e a música acaba lá em cima! Bem diferente de o cara sair improvisando e “pum” acaba, em qualquer hora. Tem que ter a dose certa, porque aí fica mais interessante.

P: Com que instrumentista ou compositor você se identifica?

A: O instrumentista que eu sou fã, amo e me identifico é o Paulo Moura. Pra mim é o cara, da linguagem da gafeira, sabe? Ele tocando, eu adoro! O som é outra história, particular de cada um, mas se você pega o Paulo Moura tocando com gafeira, com baixo, bateria, violão de sete, cavaco. Nossa! Você não consegue ficar parado. Eu me identifico (...). Ele é dessa fase de transição do tradicional para o moderno. Se você pegar o K-ximbinho tocando, ele tem um jeito que eu gosto muito, mas o Paulo Moura é mais ele. (...) O K-ximbinho tem mais pudor fazendo as coisas, tudo dele, inclusive os arranjos são certinhos e tal. Tem um disco do Paulo que ele até está errando umas coisas, mas ele arrisca. (...) Eu gostaria de ser muito um Paulo Moura, sem as loucuras que não deram certo e só com as loucuras que deram certo (*rsrs*).

Como compositor, eu sou Pixinguinha e Radamés, esses são os caras! Tem vários outros, mas esses são os que mais gosto, mais que o Abel Ferreira e que o Luiz Americano, que são clarinetistas. Como compositores eu idolatro esses dois. Você já ouviu a caixa dele? Sabe de onde vieram essas músicas? Eu tenho todos os programas de rádio, era Pixinguinha e seu regional, ele acompanhava os cantores, fazia coisa instrumental dele, com o Almirante apresentando. (...) Era fantástico, ele tocando demais, ele tocando muito, tudo certinho, tudo golaço. Tudo nota dentro. (...) O som dele não era tão bom, parece que era flautista, perdeu os dentes e foi tocar sax pra continuar na música. As composições e os arranjos são fantásticos.

(...). E ele era inovador, foi o primeiro cara a colocar percussão num grupo de choro.
 (...) Ele tinha visão.

Entrevista com Roberta Valente em 04/2012.

Roberta Valente¹⁹¹ (07/07/1970 São Paulo, SP). Estudou violão, cavaquinho e percussão. Atua como pandeirista em diversos grupos de choro como *Bola Preta*, *Choro Rasgado*, *Chorando as Pitangas*, *Trio Mandando Bala*, etc. Formada em letras pela PUC (SP), como pesquisadora e redatora participou da concepção do livro *Antologia Musical Popular Brasileira - As marchinhas de carnaval* e, como instrumentista participou do Bando da Rua, da série de shows Cantando e Cantando, projeto que tem por finalidade divulgar a vida e a obra de grandes nomes da nossa música como: Geraldo Pereira, Ismael Silva, Noel Rosa, Carmen Miranda, etc. Roberta já se apresentou ao lado de grandes nomes como Beth Carvalho, Renato Braz, Isaías do Bandolim, Raul de Barros, Wilson das Neves, D. Ivone Lara, Maurício Carrilho, e Pedro Amorim, Toninho Ferragutti, Moacyr Luz, Carmen Queiroz, Nelson Sargento, Monarco, etc. Gravou em vários discos: Isaías do Bandolim, Rômulo Fróes, Carmen Queiroz, Dudah Lopes, Quinteto Madeira de Vento, Bando da Rua, Clóvis Maciel, Adriano Andrade. É editora de notícias do site www.samba-choro.com.br.

Paula: Como você definiria o choro? Quais as características que o identificam enquanto gênero musical?

Roberta: Acho que o principal é a instrumentação, o choro é um modo de se tocar. Você pode pegar um grupo de jazz e eles tocarem um choro, vai ser um choro, mas é diferente. Se for um grupo de choro tradicional, regional e tocar da maneira que a gente conhece, com os breques, aquelas convenções (...) bem é difícil dizer! Acho que não sei bem como responder essa pergunta, são diversas coisas. (...)

Hoje há várias mudanças na questão dos instrumentos, por exemplo, a gaita. O Rildo Hora e o Edu da gaita, todos tiveram influências do choro. O choro com a

¹⁹¹ Disponível em http://www.maritaca.art.br/choro_rasgado.html, acesso em novembro de 2013.

gaita só veio a se efetivar há pouco tempo, com o Vitor Lopes, o Gabriel Grossi. Gaita no choro há 20 anos causava grande estranhamento, diferente do bandolim que sempre foi marcante. Ritmicamente também está mudando. Eu sempre fui autodidata, pra mim, por muito tempo, o choro sempre foi um hobby. Quando eu comecei em 1990, o pandeirista só podia tocar o básico, idêntico à gravação do Jacob, do Pixinguinha. Hoje tudo é permitido, os pandeiristas têm uma liberdade que eles não tinham 10 anos atrás. *(toca)*

Antes, marcava-se o tempo, o pulso, mas não se variava nada, somente se tivesse um solo. Por exemplo, no meio de algumas gravações do Jacob, existem uns solos, mas são bem poucos. Se eu errasse um breque, o pessoal só faltava me matar! Hoje é diferente, os mesmos chorões que me recriminavam há 10 anos, dizendo que eu não podia criar nada, hoje brigam comigo se eu não criar. Isso é incrível, a transformação que aconteceu de uns 20 anos pra cá e isso eu posso falar por experiência.

Em primeiro lugar isso aconteceu porque os chorões pararam de olhar apenas pra aquilo que já havia sido feito e começaram a valorizar a composição. O Zé barbeiro, por exemplo, é autodidata como eu, intuitivo, aprendeu tocando. Para ele choro era somente Jacob; mas de uns anos pra cá ele começou a compor. Tivemos uma fase muito fértil, nós fazíamos uma roda na casa de uns amigos e ficávamos dias tocando. O Penezzi já tinha composições nesta época, ele estudava na Unicamp. O Zé começou a compor sem parar; disso resultou nosso CD do *Choro Rasgado*.

As músicas dos dois têm características bem diferentes, mas são todas maravilhosas, você consegue identificar de quem são. As do Penezzi com a melodia mais elaborada, uma harmonia diferente; a do Zé, com características bem rítmicas. Aqui em São Paulo, os compositores começaram a usar o ritmo de um jeito diferente: breques inusitados, o uso de percussão, mais convenções do pandeiro, tudo isso é uma inovação.

Antigamente, o pandeirista era somente pandeirista, em alguns casos até podia ser o líder, apesar de sempre ficar abaixo numa hierarquia, havia um preconceito com ele. Hoje em dia, o pandeirista para ser considerado tem que tocar outro instrumento de percussão.

Eu não me considero uma percussionista, só faço o básico. Hoje o choro se aproximou, por exemplo, do samba. Quando é que você iria colocar conga no choro? Bateria no choro? Zabumba? Hoje você tem que colocar, se você não coloca você é limitado!

Eu sofro por essa transformação, como eu tenho pouco tempo para estudar, eu perco muitos trabalhos por não ser uma percussionista completa. Como o pandeirista não podia criar nada, ele tinha que fazer igual ao disco de 1930, 40, 50, nada de diferente. Eu era mais nova e eles eram meus ídolos, eu era muito medrosa, submissa a eles, os endeusava. Quando eu errava ou inventava alguma coisa, eles logo me olhavam, isso me deixou limitada. Hoje a cabeça deles mudou muito, os mesmos que antes me reprimiam agora falam: “vai, faz, inventa, toca agogô!” (típico do samba). Isso demonstra a transformação que houve principalmente de 10 anos para cá.

O Zé barbeiro foi uma transformação de vida, da água para o vinho, radicalmente. O Penezzi também, ele é um músico moderno com muitas raízes no tradicional, na seresta, na rua, e por outro lado também é erudito, muito estudioso e multi-instrumentista. Ele influenciou muito o Zé barbeiro, o Miltinho (Mori), toda essa geração.

A história tinha parado no Jacob (década de 1970), quando ele morreu ficou um hiato, o *Época de Ouro* acabou. O Paulinho da Viola que retomou esse movimento. Seu pai, o César Faria, era do *Época de Ouro*, o grupo de choro mais antigo do Brasil, que o Jacob formou acho que nos anos 1950. Daí o Paulinho montou um show chamado *Sarau* e convidou o *Época*, foi assim que ele retomou essa coisa do choro. Paralelamente, começou a nascer uma nova geração no Rio de Janeiro, que foi a Luciana Rabello, que formou os *Carioquinhas no choro* - Luciana no cavaquinho, o Raphael Rabello no violão de 7 cordas, Maurício Carrilho no de 6, Celsinho Silva no pandeiro, no clarinete, esqueci o nome, depois todos ficaram famosos. Gravaram um disco antológico com músicas da velha guarda que até hoje pouca gente toca, renovaram o jeito de tocar, uma roupagem mais moderna.

A Luciana se inspirava em um cavaquinhista, agora não me lembro do nome, fazia parte do bando da lua, o Maurício tocava do jeito que o Meira tocava, o Rafael Rabelo na onda do Dino, apesar de que depois ele mudou completamente, seguiu

outro caminho. Criou uma linguagem de 7 cordas muito inspirado no Dino e no Baden, juntou tudo e tornou-se o maior violonista do Brasil. Super famoso até hoje. Dino era o pai deste violão, hoje há os herdeiros: Luizinho 7 cordas, o Yamandú. Todos eles têm uma influência direta do Dino. Eles inovaram primeiro por serem jovens, todos tinham menos de 20 anos e até ali choro era coisa de gente mais velha. Eles gravaram um disco maravilhoso!

Eu não tive uma geração como os mais jovens têm hoje, quando estudam o choro. A oportunidade de ensaiarem, tocarem com pessoas da mesma idade. Eu não tive isso, mas hoje eles têm. Eu já fui tocar direto, com pessoas experientes e mais velhas, não tinha ninguém da minha idade para trocar figurinhas.

Logo depois dos *Carioquinhas*, surgiu o *Nó em pingo d'água*, daí entrou um pouco a história do improviso, instrumentos diferentes, foi uma grande ruptura. E muitos outros grupos foram se formando, mas o ápice do improviso hoje, em minha opinião, é o grupo *Tira poeira*. Eles fazem muita improvisação, tanto que foram os únicos a serem chamados para tocar no Tim Festival. Mas houve muita rejeição. Eu acho que existe um limite, se você passar demais para o outro lado já não é mais choro. Eu gosto muito, um som legal, mas tem muita gente que não gosta. É um som bem moderno com muita improvisação. O *Tira Poeira* gravou pela *Biscoito Fino*, participaram no disco da Maria Betânia e fizeram muito sucesso. Em minha opinião o pandeirista, o Krakovsky é o máximo, rompeu totalmente com a tradição, criou uma linguagem, ele é um solista. É muito interessante, você tem que ouvir!

O *Nó* foi muito importante, surgiram nos anos 1970 e criaram um negócio diferente, ousaram muito e ficaram famosos. Outro grupo interessante é o *Água de Moringa*, que tem improvisação também.

P: Qual a importância da roda de choro para o gênero?

R: Fundamental, a raiz do choro está na roda. Agora ficamos tão profissionais que nos esquecemos de que precisa haver a roda. Hoje tem duas rodas importantes, em que o músico pode chegar: Do Isaías e da Contemporânea, que é a mais antiga do Brasil, do Arnaldinho. À medida que o choro está se profissionalizando, a roda está diminuindo, é uma coisa inevitável. Eu, por exemplo, ando trabalhando tanto que fico com preguiça de ir a uma roda. Eu fico tão cansada

que acabo não indo. Eu gostava de ir tocar cavaquinho. Lá no *Ó do Borogodó* é um pouco assim, é semelhante a uma roda. A roda é o formador do músico de choro, não é na escola que vai se aprender.

P: Em que ponto a sua prática difere do choro tradicional?

R: Ao longo dos anos eu fui acompanhando o que aconteceu com o choro. Hoje tenho sentido falta do tradicional, do básico. Acho que estou quebrando muito, exagerando em alguns momentos e quero voltar mais ao tradicional.

P: Qual o papel da improvisação nas performances atuais dos grupos de choro?

R: Eu acho que está se tornando mais importante e há uma maior abertura para ela. Até os músicos tradicionais estão sentindo necessidade de criar, o choro não está mais preso. O choro sempre teve características muito formais, tradicionais, é muito raiz. Se as coisas não mudarem ele morre. Agora estamos tentando criar um movimento para mudar isso. Esse movimento existe, mas não tem nome. Eu não tinha companhia, e agora já tem muita gente que não é músico tentando abrir isso. A Karina Poli da cooperativa está com um projeto para incentivar o choro novo, autoral. Isto começa a ganhar força, os grupos novos não querem mais tocar somente música do Jacob, mas querem criar coisas novas.

P: Com que instrumentista ou compositor você se identifica?

R: Os meus principais mestres foram o Zé Barbeiro, o Miltom Mori, o Stanley. Sofri influências de muitos pandeiristas, a Kika, o Tigrão, o Marcelinho Galani, que é meu ídolo! Agora se aposentou, mas ele é mais novo que eu. Ele nos anos 1990 era o melhor pandeirista de choro. Acho que são esses!

Entrevista Alessandro Penezzi em 07/04/2011.

Alessandro Penezzi¹⁹² (19/02/1974 Piracicaba, SP). Compositor, arranjador, professor e multi-instrumentista – além de violão toca cavaquinho, bandolim, flauta transversal, contrabaixo e percussão. Iniciou seus estudos de violão aos sete anos. Formou-se em violão erudito em 1997 pela Escola de Música de Piracicaba sob a orientação do Maestro Ernst Mahle e do Prof. Sérgio Belluco, que também lhe mostrou o universo do choro. Bacharelou-se em Música Popular pela Unicamp em 2005. Lançou seu primeiro CD solo, *Abismos de Rosas*, em 2001. Integrou importantes grupos instrumentais brasileiros como: Regional do flautista Carlos Poyares, *Trio Quintessência*, *Choro Rasgado*, Projeto Violões do Brasil, Duo com Maestro Laércio de Freitas, Trio com Yamandú Costa, Rogério Caetano, Sizão Machado e Alex Buck e um duo com Alexandre Ribeiro.

Paula: Como você definiria o choro? Quais as características que o identificam enquanto gênero musical?

Alessandro: Eu acho que não tem como fugir um pouquinho da tradição pra se definir o choro. Ele possui um ritmo binário, com uma pulsação de semicolcheias e com a linha do baixo marcando nas cabeças, no tempo 1 e no tempo 2; algumas vezes fazendo a pontuação na última semicolcheia de cada um, que vai dar aquela célula rítmica da colcheia pontuada, semicolcheia, colcheia pontuada, semicolcheia. Tipo isso aqui (*toca no violão*).

De repente, isso já começa a caracterizar o choro, essa pulsação com pandeiros ou qualquer outro instrumento rítmico (*toca*). A essa rítmica soma-se outra, intermediária, puxando os acordes, fazendo pelo menos a síncope (*toca*). Essa mistura foi desembocar no choro, que é a polca só com colcheias; depois se mistura com a parte africana e começa a sincopar (*toca*). De repente, junta-se o baixo (*toca*) e se transforma em música brasileira, em minha opinião pra gente chamar de choro tem que ter isso.

Em termos harmônicos, eu fiz uma vez um trabalho¹⁹³ de análise em cima da primeira parte do *Cochichando* de Pixinguinha (*toca*), analisando isso cheguei à conclusão de que são 16 compassos (8 + 8) em que os quatro primeiros você tem

¹⁹² Disponível em <http://alessandropenezzi.com/wp/biografia/?lang=pt>, acesso em Novembro de 2013.

¹⁹³ Esse trabalho foi citado no capítulo I desta tese, que trata da harmonia do choro tradicional.

(*toca*): I menor, depois você tem, o dominante aplicado no segundo compasso (*toca*), só que pra efeitos de análise, pra que depois a gente possa encontrar em outros choros, a mesma coisa, eu coloquei o II aí, meio diminuto, que é quase a mesma coisa (*toca*). Então esses primeiros quatro compassos I, II diminuto, dominante e I de novo. Esses quatro compassos vão se repetir na segunda metade, a gente pula os outros quatro compassos que seriam o 5, 6, 7 e 8 e iríamos direto pro 9, 10, 11 e 12. É exatamente isso (*toca*) os quatro primeiros compassos se determina o tema (*toca*), os outros quatro vão ter uma modulação, normalmente, pro quinto grau menor (*toca*). Isso acontece em muitos choros (*toca*). Depois vai voltar pro tom, e repete de novo os quatro primeiros compassos (*toca*). Seguindo vem a parte da subdominante (*toca*), V do V. Eu trabalhei em cima de quinze outros temas de choro que têm praticamente a mesma harmonia (...). Tenho esse trabalho sobre a harmonia, depois posso te mandar. Outra coisa que faltou dizer, que pra mim caracteriza o choro, além de todo este aspecto estrutural: a célula da síncope, que no tradicional, tem que estar presente, e que tem muito a ver com o maxixe (*toca*).

Essas variações rítmicas do grupo de semicolcheias vão se misturando. As quatro semicolcheias (*toca*) têm que ter essas variações - as quatro semicolcheias, a síncope, a colcheia pontuada e a semicolcheia - muitas vezes, deve ter isso direto. Quatro semicolcheias iniciadas por uma pausa (*toca*), aquele colcheia pontuada com semicolcheia, isso aí muitas vezes (...). A célula da colcheia mais duas semicolcheias aparece no momento em que começa a entrar o samba, entra mais isso aí (...) vai rolar uma ligadura (*toca*), se for só colcheia e duas semicolcheias se assemelham à polca (*toca*).

Na rítmica do choro existe menos a ligadura, tem mais é pela influência do samba (...). Tem uma grande diferença entre o choro tradicional e o samba dessa época, que é o samba do pessoal da antiga. Quando você vê aquela música do pessoal da velha guarda: Pixinguinha, João da Bahiana, (*toca Pelo telefone*), é um maxixe, depois de um tempo entra o pessoal do Estácio, depois a turma do Ismael e começa a misturar a síncope com as ligaduras (*toca Jura*). Nesse ponto eu até defendendo uma tese, que na realidade todo mundo sabe. O samba, a partir desse ponto, não é mais um 2/4 e sim um 4/4. A célula dele não cabe mais em um compasso binário, e aí a repetição só pode caber em 4 tempos e não em 2. Por causa da tradição, a gente acaba escrevendo em 2. Isso dá muito problema pra

professor de violão, porque você ensina o aluno a fazer a levada e aí o que acontece: o cara está tocando, daqui a pouco erra num lugar e, quando vai recomeçar, começa no lugar errado (...) aí fica tudo torto. (rsrs)

*Penezzi segue explicando as sequencias harmônicas do choro tradicional.
[consultar o capítulo I com a análise completa]*

Quanto à instrumentação do choro tradicional, olhando mais uma vez para o passado, o que acontecia: eles tentavam reproduzir o que era feito na música da corte, por exemplo, com quarteto de cordas. Como eles não tinham aqueles instrumentos, eles usavam o que dava. Normalmente os sopros mais graves faziam as baixarias, a parte dos graves, do violoncelo e do contrabaixo; o violão e o cavaquinho, que já existiam e eram usados pra acompanhar mesmo e o solista que normalmente era um instrumento agudo, como a flauta (...)

P: Qual a importância da roda de choro para o gênero?

A: Para a formação do músico teve um papel fundamental, funciona como um laboratório. Um círculo que se põe em prática tudo o que se pensou, dá para se perceber o que prestava ou não (...).

Naquela época, todos eles, sem exceção, trabalhavam em outras áreas, era um *hobby* deles fazer isso. Eu cheguei a conhecer algumas pessoas dessa linha. O avô da minha primeira esposa, seu Eurípedes, trabalhou na Home (?) que é uma empresa de Santa Bárbara do Oeste. Ele era bem velhinho e tocava clarineta. Ele tinha aquela tradição de tocar em banda, em coreto, marchando, mas adorava tocar choro (...). Trabalhou a vida toda em outra coisa, aos domingos ele tocava, mesmo que sozinho. Ele dizia que tinha alguns amigos que iam lá, se encontravam na casa dele pra tocar. Eu imagino que na época da formação do choro era isso que acontecia. O pessoal se encontrava como uma reunião de amigos. (...)

Isso implica entre outras coisas que, às vezes, o grupo não estava todo ali. Eu me lembro de quando eu fazia aula de violão com o meu professor, eu tinha uns onze anos, ainda tinha essa coisa de roda de choro. Eu tocava bandolim e ele me

disse: “Ah, vem aqui tocar então!” Porque o bandolinista que tocava com ele faleceu. Era uma alegria pra mim, chegar lá e tocar com o panderista que era amigo dele há muito tempo (...). Nunca tinha cavaquinho, o meu professor tentava ensinar cavaquinho pra um, o cara ficava depois sumia e assim foi durante muito tempo. Tinha um violonista ou outro que era muito amigo dele que participava, ele sempre estava na busca de algum. Todos os músicos que chegavam à roda naquela época e demonstrasse algum talento, era muito bem aceito. Dentro da roda de choro tem muito aquela história de competição (...). “Vamos ver! Vamos derrubar aquele cara, vamos tocar uma música mais rápida, vamos mudar o tom!” (...). Tinha que tocar de cor, isso mantém um pouco daquela chama de: “Ah, vamos melhorar! Vamos burilar o que a gente está fazendo e quando chegar a hora não vamos ficar pra trás” (...).

P: Em que ponto a sua prática difere do choro tradicional?

A: Quando eu estou tocando em roda, automaticamente coloco um pouco influências de outras linguagens, como flamenco ou alguma coisa de jazz que eu estudei. Tenho muita dificuldade em estudar jazz, não consigo decorar o que eu estou fazendo, mas o pouco que eu decorei, aparece em mim, eu acabo colocando isso, uns recursos técnicos que eu estudei em outras áreas. O flamenco, por exemplo, eu acho que mais me influencia (...) uma coisa que chama “picado”, que tem a ver com velocidade, que sempre me chamou a atenção desde menino (*toca*). Eu tocava bandolim, tocava todas as coisas que eu conheci do Jacob do Bandolim da época, quem me arrumava essas músicas era meu professor de violão. Ele gravava uma fita pra mim, normalmente uma fita por semana, eu decorava tudo. Isso aconteceu durante alguns anos, então eu fiquei sabendo bastante coisa de cor. Enfim, quando eu ouvi algumas coisas do Luperce Miranda tocando, nossa! Eu fiquei louco, com aquela técnica exuberante, umas músicas muito bonitas, eu tirei tudo o que eu pude. Eu tinha dois discos dele, e tirei todas as músicas dali. Mas, depois de muito tempo eu fui descobrir que tinham outras (...). Naquela época era difícil você ter acesso às essas coisas. Não tinha internet, não tinha nada. (...) É o que eu falo para os meus alunos: Na minha época você não tinha o acesso, você era obrigado a tirar tudo aquilo. Era em doses homeopáticas, você tinha que buscar. Hoje a internet faz você ficar frente a frente com um turbilhão de coisas, você nem sabe o que você vai estudar (...). Imagina o que era pra mim, participar da roda de

choro, tirar semanalmente alguns choros e poder errar à vontade, porque afinal de contas não tinha outra opção (...). Então isso foi o aprendizado, esse é o papel da roda de choro. Uma roda de choro que, mesmo sem querer, tem um cunho didático. As rodas que eu vi aqui em São Paulo, por exemplo, eu fui à casa do Isaias, lá não tem esse caráter didático, como na que eu ia. Na casa do meu professor não era aberta, de vez em quando ia uma ou outra pessoa, tanto que ele nem chamava de roda, chamava de ensaio. Agora lá no Isaias, a pessoa vai pra uma coisa que é pronta, não tem chance de ficar arrumando falando se erra e tal. Mas, mesmo assim, ainda é um laboratório.

P: Como você define seu estilo?

A: Eu tenho uma alma totalmente de chorão, não tem jeito. Essas coisas me emocionam quando eu ouço, além das músicas da minha terra, que a minha mãe tocava e cantava. Quando eu ouço o choro tradicional, principalmente as gravações originais, eu me emociono todas às vezes! Mais talvez do que se eu ouvir uma gravação nova ou eu mesmo tocando. Por isso eu digo que eu tenho uma alma de chorão. Só que quando eu estou tocando, eu gosto de inovar, de misturar, nem sempre fica bom, mas gosto de misturar linguagens. Depende um pouco do estado de espírito, às vezes, eu acho que eu me distanciei tanto que eu começo a me desconectar comigo mesmo, então, tento voltar para o tradicional, daí a pouco me canso (...). Uma coisa de novidade e um ponto de referência, às vezes você se cansa dos pontos de referência.

Embora eu tenha estudado violão clássico, como se dizia na época, fiz o curso todo (...). Na Unicamp fiz bacharelado em música popular, violão, mas, fiz algumas matérias do erudito: instrumentação, orquestração, tudo por minha conta, não fazia parte das matérias obrigatórias.

P: Qual o papel da improvisação nas performances atuais dos grupos de choro?

A: Eu acho que é o momento de desnudar o intérprete, de saber o que ele preparou com aquilo. Às vezes pode-se não estar preparado pra tocar aquilo.

Improvisar num choro que eu tenho a harmonia toda na cabeça, eu faço praticamente dormindo. Agora, quando é um choro que você não tem o caminho previamente moldado, aí o bicho pega. Imagina um choro feito com a harmonia do *Giant Steps*, improvisar em cima dessa harmonia maluca, nunca fiz isso! Criar uma melodia em cima disso, pra mim, é um desastre. (...)

Tem gente que tem os dois pés no tradicional, trabalhando de forma a criar outras melodias, em cima de uma harmonia que já existe, e outros indo muito além, como, o Rogerinho Caetano, colocando de forma bem inusitada as escalas alteradas, domdim, etc., está soando muito diferente. O Gian Correa é um menino que tá estudando muito isso aí, na mesma linha do Rogerio Caetano, no sete cordas (...), a sonoridade é muito interessante!

Isso a gente deve muito aos grandes solistas, que eram jazzistas também. O Proveta, por exemplo, quando ele está tocando numa roda, ele já pensa e percebe se vai funcionar fazer um improviso. No choro hoje não se estabelece muito bem em que parte vai se improvisar. Se você toca com o Zé Barbeiro, geralmente ele chama a segunda, às vezes você nem está esperando, é assim como um jogo. Tem muito do olhar. Acho que se estabelece uma hierarquia, criada pelos próprios músicos para um determinado músico. Você está numa roda, por exemplo, onde está tocando o grupo *Choro Rasgado*, eu, o Zé Barbeiro, Roberta Valente e qualquer outro, que não seja o Proveta, então normalmente quem iria dizer isso, direcionar as partes era o Zé Barbeiro, porque se criou um respeito em torno dele e tal. Mas, se o Proveta estiver tocando, o que vai acontecer é o seguinte: o Zé vai puxar um tema, em uma parte, o Proveta vai na outra, o Proveta vai olhar e o Zé vai manter, ele tem uma coisa como uma rédea, durante um tempo. Se ninguém mudou, se o Proveta insistiu e ficou improvisando na cara dele, ele não muda, ele também insiste, então rola como um jogo, até ver quem vence (*rsrs*). Eu já tive em roda com o Proveta que aconteceu exatamente isso! Ele tocou o choro todo, voltou pra primeira parte e começou a improvisar, duas vezes, em seguida todo mundo seguiu pra segunda parte, mas ele continuou na primeira, e ficou improvisando em cima dela por vários *chorus*. Isso é uma coisa atual, tem a ver com o jazz. Na minha percepção, isso é comum em um músico que toca jazz, porque no jazz se faz assim, tem uma parte só, e ele fica ali improvisando na mesma parte por muito tempo. Estou dizendo isso porque eu vi isso tocando com o Proveta, ele fazendo isso aí. (...).

Engraçado, uma vez eu tentei fazer assim, mas aí o pessoal foi pra outra parte e como o violão não aparece tanto quanto o sax, não rolou (*rsrs*).

Uma coisa que eu procuro sempre é não misturar os estilos. Tenho coisas do *Aebersold*, que eu nunca tentei tirar o fraseado. Intuitivamente eu não fiz isso talvez para que não sujasse a ideia de choro que eu tenho interiorizado, para não ficar aquele monte de fraseado misturado. Eu conheci muitos violonistas, que tem um improviso que é totalmente jazzístico, e aí vão à roda de choro e começam a tocar daquele jeito, que é válido, mas que foge completamente do estilo, do contexto.

O Isaías do bandolim é mais tradicional, mas na realidade ele é um dos responsáveis também por essa coisa de improvisar no choro. Tem uma história de que ele está tocando para o Jacob o choro do próprio Jacob, acho que é o *Doce de Côco*, ele está tocando, daí numa parte ele começa a improvisar um pouquinho, o Jacob olha, acaba a música, e fala assim: “Que música é essa, aí?” – “É a sua Jacob!” – “Olha, num faça isso, a música já é bonita por si só, não preciso de parceria”. (*rsrs*)

Outra história dele é com o Rago, que foi um violonista famoso e tinha um regional que o acompanhava. O Rago inaugura uma coisa de tocar plugado para se ouvir, e o regional sem plugar nada, então, e o Isaías começa a tocar um choro dele, o mais famoso chamado *Mentiroso*, um choro simples. Começa improvisar num momento, ele está naquele improviso e o Rago põe o violão assim, e começa a olhar. Acabando a música Rago diz: “Que música é essa?” – “É o seu choro!” – “Não, não, não, isso não é meu choro não!” Isaías fala: “é que eu pensei ...” – “Não, você não pensa, você faz isso que está feito aqui e acabou!” (*rsrs*)

P: Com que instrumentista ou compositor você se identifica?

A: Posso dizer alguns que me influenciaram e que eu gosto muito, dizer que eu sou um continuador é muita pretensão da minha parte, mas, sou fã de carteirinha, por exemplo, do Rafael Rabello, inegável. Santo de Cabeceira pra mim é o Radamés Gnattali, tem até algumas músicas que eu fiz muito influenciado pela música dele. E aqueles intocáveis como: Jacob, Pixinguinha, Waldir de Azevedo. Dependendo do meu estado de espírito eu me identifico mais com um ou com outro. Garoto, Guinga, eu gosto muito também. (...) quando ele começou, eu era muito

moço, uma coisa maravilhosa, depois, com o tempo a gente acaba se acostumando com a linguagem dele, mas ao mesmo tempo eu gosto muito, outros são: Paco de Lucia, do Django Reinhardt (...).

Entrevista com Milton Mori em 11/05/2011.

Milton Mori¹⁹⁴ (2/3/1965 São Paulo, SP). Arranjador, compositor e instrumentista. Iniciou seus estudos de cavaquinho e violão aos seis anos de idade tendo como mestre seu pai, que era músico amador. Coursou teoria musical por três anos. Aos 17, aprendeu bandolim, além do estudo do violão de sete cordas e da guitarra baiana. Lecionou por dois anos Bandolim, Cavaquinho e Prática de Choro na Universidade Livre de Música (atual Emesp), na escola de música Companhia das Cordas e no Auditório do Ibirapuera. Desde 1999 participa como cavaquinhista em vários grupos de choro; também possui trabalhos como arranjador e acompanhando cantores.

Paula: Como você definiria o choro? Quais as características que o identificam enquanto gênero musical?

Milton: Acho que são vários aspectos. A linguagem, o jeito de se tocar, o timbre dos instrumentos e também a forma. Normalmente o choro tradicional tem duas ou três partes. Você toca a primeira parte, tem o primeiro motivo da primeira parte, depois repete e vai para a segunda. Nesta você tem uma segunda melodia, quando termina essa segunda parte você ainda tem uma terceira melodia. Na verdade são três melodias diferentes. As características da parte harmônica também são importantes. O choro tem aquele caminho harmônico bem definido que vêm da música brasileira, os contrapontos (...). Tem também toda a condução rítmica junto com as acentuações próprias do choro. Se você pegar um pandeiro e um cavaquinho, que são instrumentos de percussão, sim, porque o cavaquinho apesar de ser harmônico, também é considerado um instrumento de percussão, a palheta

¹⁹⁴ Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/milton-mori/biografia>, acesso em Novembro de 2013.

faz a parte da percussão; eles são dois bons exemplos: um é só rítmico e o outro é rítmico-harmônico. Se você vai tocar um samba ou um choro é completamente diferente - parece igual, mas não é. O samba veio do choro, então estão bem próximos. Eu não posso tocar cavaquinho no choro como eu toco num samba, nem o pandeiro. Se você tocar o cavaquinho e o pandeiro como se toca num choro, dentro de um samba, ele vira um choro. São coisas sutis, mas existem. A levada do violão no samba também é diferente. Todos esses fatores contribuem.

Em relação à melodia também temos características parecidas. Você pega um choro do Pixinguinha ou do Jacob, você encontra trechos muito parecidos (...) o caminho harmônico é muito repetitivo. Hoje em dia as pessoas estão buscando um choro um pouco diferente, com influência da bossa nova, do jazz (...) começam a procurar coisas novas. Se você pegar o choro mais tradicional vai ver que ele tem uma linha bem definida e é muito comum você estar tocando um choro do Pixinguinha (quando faz tempo que você não toca), você toca a primeira parte e entra na segunda parte de outro choro, porque são parecidos.

O choro se diferencia pelo timbre também. Os instrumentos comuns são: um pandeiro, um cavaquinho, uma flauta, um bandolim, um cavaco solo. Eles dão o timbre tradicional; apesar de que se você ouvir um choro com outros instrumentos, você sabe que é choro não pelo timbre, mas pelo estilo de ser tocado. Um choro tocado pelos americanos, por exemplo, *Tico-tico no fubá*, que o Charlie Parker gravou, a gente sente que não é um choro. O ritmo, a articulação, porque estas coisas todas interferem para dar esta característica do choro que estamos falando.

P: Qual a importância da roda de choro para o gênero?

M: Para mim tem muita importância, porque eu venho da roda de choro. Se a gente traçar um paralelo com o futebol, que é uma paixão nacional, de onde vêm os jogadores de futebol? Vem dos campinhos, o jogador pode se aprimorar, mas ele tem de estar no campinho desde criança jogando bola com a molecada. Na música também, no choro, por exemplo, têm os músicos que estudaram e têm os que vieram da roda de choro. Hoje em dia não existem muitas rodas de choro e assim você vai formar um músico, mas não um chorão. O chorão nasce mesmo da integração, de estar tocando com o pessoal mais velho, de aprender certas coisas,

you ouve bastante, toca o que you quiser. You vai numa roda, ninguem fica tocando choro que toca na rádio, tocam aquele choro de um, de outro. O cara compunha um choro novo e colocava lá. É um estudo completamente diferente de you ir num bar e tocar. O bar também é legal, mas a roda tem um papel fundamental, you sai de lá um músico diferenciado.

O que acontece às vezes com os jovens músicos do choro hoje é que nem todos eles tiveram a chance de estar numa roda de choro mesmo. Cada uma tem uma história, as rodas de choro não são iguais. Uma roda de choro aqui ou no Rio tem uma linguagem um pouco diferente. Isso é importantíssimo e sem isso é a mesma coisa que you pegar um moleque que nunca jogou bola quando era moleque, nunca jogou aquela pelada e colocá-lo para jogar profissionalmente. Não adianta you querer ensinar ele a chutar bola, ele tem que vir por ele mesmo (...). Tocar numa orquestra já é o contrário, desde o começo you aprende a primeira nota no instrumento lendo já na partitura. Por que dizem que o músico que toca lendo partitura não tem *swing*? Porque o *swing* não vem daquilo ali, é outro mundo, outro caminho, outra história, para isto you tem que participar de outras formações também. Um músico de orquestra, no seu caso, quando you vai tocar num bar, consegue desenvolver coisas que numa orquestra you não consegue. Agora, por outro lado, um músico popular tocando numa orquestra não se dá bem! Porque tem de tocar certinho aquilo e ele vai querer inventar, *swingar* e não dá. Por isso eu acho que em realidade é cada um na sua.

As rodas antes eram diferentes. Os músicos tinham outra profissão, se encontravam para tocar, daí vem o nome de choro, uma reunião onde eles tocavam, faziam música, como é o pagode, o pagode não é nada mais nada menos do que uma reunião do pessoal para tocar alguma coisa.

Eu tive o prazer de conviver com muitos chorões antigos, o pessoal mais velho, que não eram profissionais, muitos deles já morreram. Eles diziam que quando eram jovens pagavam para tocar e hoje em dia vocês ganham pra tocar! Antes a gente pensava assim: "vou aprender a tocar primeiro, nas rodas, para depois tentar ganhar um dinheiro". Uma coisa curiosa é que os jovens já ganham dinheiro enquanto aprendem a tocar o choro, isto é, o cara não sabe tocar direito, não tem repertório, já vai pra ganhar o dinheiro dele sem saber tocar. Mesmo sem

ter aquela formação, ele vai aprendendo a tocar com o tempo e já ganhando num bar. Muita gente tá querendo ser músico já pensando nisso.

P: Em que ponto a sua prática difere do choro tradicional?

M: No choro existem vários jeitos de se tocar e as pessoas que só fazem choro entendem isso. O Jacob do Bandolim que foi considerado não só compositor, mas também instrumentista, foi um divisor de águas, tinha um jeito diferente de interpretar o choro. Ele foi um cara que conseguiu dar um dinamismo completamente diferente de se interpretar choro. Tanto é a força do Jacob que o próprio Pixinguinha e também outros músicos anteriores a ele, se curvaram ao estilo dele tocar, mudaram o jeito de tocar. Pixinguinha tocava de um jeito e começou a tocar e a interpretar o choro de maneira diferente depois do Jacob. Se você pegar a gravação do *Ingênuo* com Pixinguinha, antes do Jacob e depois, é outra coisa e é choro também!

Falando de mim, eu vivi ouvindo toda essa geração do choro. Eu acho que o músico atual é um pouco do que ele ouve, e hoje em dia nós ouvimos muita coisa. Eu sou um cara eclético, gosto de ouvir jazz, clássico e vários tipos de música. Você acaba se influenciando com outros gêneros, coloca um pouco disso, daquilo, às vezes consciente, às vezes inconscientemente. É claro que é muito difícil tocarmos do mesmo jeito que tocavam antes. São muitas influências, não só do solo, mas também do cavaquinho, do violão, da harmonia. A própria harmonia hoje em dia é mais moderna, antigamente as harmonias caminhavam bastante, só que eram harmonias simples. Hoje em dia, graças à bossa nova, mesmo ao jazz começou a ser colocada muita dissonância, até mesmo nos choros antigos. Por exemplo, no *Doce de Côco*, era Sol M, Lá m, agora já tem acordes com nona, sétima maior, etc. Isso possibilita também você colocar umas escalas mais alteradas no meio, vai buscando e interligando uma coisa na outra, acrescentando escalas e mudando a harmonia. Hoje se usa muito rearmonização no choro. Colocar outro acorde no lugar daquele (...), na verdade tá tudo escondido ali, o choro tá lá escondido!

Como eu ouvi muito os choros antigos, eu tenho muita influência do Jacob, do Pixinguinha, apesar de gostar de colocar umas escalas diferentes, coisa que eu acho legal. Acho que a gente não pode confundir isso com evolução do choro,

porque eu acho que não está evoluindo nada. Nós vamos usando ferramentas novas mas, é claro que isto também acaba descaracterizando o choro, com certeza. Você pega um choro do Jacob e um do Hamilton ou do Yamandú tocando, você vê que não tem nada a ver, mas é choro. Se continuar como está, eu penso que a música se encaminha para ser uma coisa só.

A gente vai chegando pra frente, colocando nosso estilo, tocando em outros países, pra novas gerações e eles também vão trazendo coisas. As músicas já estão muito parecidas, por exemplo, antigamente você ouvia uma música francesa ou alemã e sabia que era uma música francesa ou alemã, hoje em dia você ouve músicos alemães tocando, mesmo os japoneses, você não sabe se a música é música americana, ou o que é. Se você pegar um grupo japonês tocando jazz, se você não ver você não sabe. A linguagem está muito igual e isto tende a passar pra cada estilo (...) a música vai ficar influenciada pelo jeito que o instrumentista toca e vai chegar uma hora em que você não vai saber se é uma influência de música brasileira, alemã ou qualquer outra! Esta é a minha opinião.

P: Como você define seu estilo?

M: Gosto muito da harmonia, do acompanhamento, gosto do solo, de improvisação. Apesar de que a gente tem que respeitar o estilo de música que a gente toca, se eu tocar um Pixinguinha acrescentando 500 mil notas eu não estou tocando Pixinguinha, estou compondo coisas novas em cima. Eu acho que está faltando um pouco de bom senso. Se todo mundo gosta do jazz, façam como eles, tocam o tema bonitinho, depois abre e fica meia hora improvisando, todo mundo faz o que quiser, depois volta e toca o tema bonitinho e acabou a música.

O que está acontecendo é que o brasileiro não tem mais paciência para tocar o tema, o cara já começa a tocar o tema e já começa a colocar notas e colocar notas. O que acontece é que se for passando de um pra outro de ouvido, vai chegar uma hora (...) é igual àquela historinha do cara que estava na arquibancada, o cara levou só um tombinho, mas quando a história chegou lá embaixo (...), ele já estava empenado, estava na UTI, porque tudo vai aumentando, né? (*rsrs*).

Na música é a mesma coisa. Você pega de um, o cara já toca colocando notas diferentes, o outro que ouve, acha que aquilo que foi tirado era original, o outro

vem e põe as coisas dele, quando chega ao final se o cara não tomar cuidado vai tocar outra música!

Hoje em dia não há aquela preocupação com a melodia nem com a harmonia. Eu acho o seguinte: porque é que tem Sol maior, Sol com sétima maior, Sol com sexta e nona? É para ser usado. Hoje, o músico acha que o Sol maior não existe mais, agora é o Sol com sexta e nona ou, no lugar do Sol Maior é maior com sétima. Acho que não é isto, existe o lugar de um e o lugar do outro! Claro que em certas ocasiões você pode substituir um pelo outro e fica legal. Mas por exemplo, quando você vai tocar e fala é lá maior! O cara já põe um lá com sexta e nona ou sétima maior. Eles não pensam por onde a melodia está passando. Eles vão naquela sequência moderna. Se não tem a melodia, tudo bem, pode até ficar legal, mas, se você colocar a melodia em cima, começa um conflito, uma nota que não era, outra notinha que não era e começa a complicar. O cara começa a mudar o solo para encaixar e as coisas vão tomando outro rumo.

P: Qual o papel da improvisação nas performances atuais dos grupos de choro?

M: A improvisação é a coisa mais importante que tem para o músico porque é a criação instantânea, aquilo que ele vai criar, é o "eu" dele, (...) tocar um choro do Jacob pra ficar igualzinho como ele tocava, aí não sou eu, é ele que está tocando. Acho que o cara tem que colocar alguma coisa dele, tem que improvisar, mas, tem que tomar cuidado. Improvisar é você criar coisas novas, o que não significa que você tenha que colocar um monte de notas, você pode tocar a melodia sem mudar uma nota e improvisando. Como? Pode mudar a célula rítmica, mudar a acentuação, pode segurar a nota um pouco mais, tudo isto já é improvisação.

A improvisação é essencial, se você pegar o Pixinguinha, pai da música popular brasileira ou o Jacob, eles nunca tocavam o choro da mesma forma. O Pixinguinha ficava horas brincando com os improvisos dele, por exemplo, no *Urubu malandro*. Ele fica lá meia hora fazendo um monte de brincadeiras e isto era constante nas rodas de choro. Nos discos de choro não tem muito improviso porque não tem muito tempo e é muito caro. Então onde acontecia a improvisação? Na roda de choro, onde todo mundo brincava e improvisava. Acho que isto é legal e

importante, mas temos que dosar. Eu acho que devemos tirar a melodia direitinho, conhecer a música, a harmonia direitinha e depois a gente se improvisa e tal. Se eu for tocar *Doce de Côco* e começar a improvisar com um monte de notas, vai chegar uma hora em que o improviso vai ganhar de tudo e vai ficar tudo igual porque por mais que o músico tenha um repertório de improviso ele fica repetitivo. Cada um tem seus *clichés*, seu jeito de improvisar. Quanto mais o cara é do jazz, estudou mais, tem mais recurso, mais ideia; o pessoal do choro em geral não é um pessoal que ficam horas estudando a fundo improvisação. Eles criam bem menos, senão fica muito repetitivo, acabam tocando outra música e não vão criar muita coisa diferente; às vezes começam a querer inventar muita coisa e aí começam a errar. Arriscam muito pra não ficar repetitivo, só que se não tiver base e muito estudo começam a dar na trave (...).

Eu não gosto dessa improvisação baseada no jazz, em *chorus*, eu gosto assim, por exemplo, eu vou tocar *Noites Cariocas*: Toco normal como é, não gosto quando me falam para ir para terceira de novo, (...)você não faz isso pela música, faz só para ficar improvisando! Eu procuro manter a forma da música. Todo choro já tem as repetições, não fico repetindo mais, senão enche. Se você já tocou a primeira parte, foi pra segunda e voltou para a primeira para acabar a música, e o pessoal ainda quer voltar para a segunda outra vez para depois voltar para a primeira (...), fica meia hora. Imagina quatro ou cinco músicos, você toca o choro, depois o violão improvisa a música inteira, vai pra o pandeiro, vai pro cavaquinho, pra flauta, todo mundo que improvisar! Depois vem outra música, a mesma coisa, tem hora que fica chato! (...) O tema do jazz é uma desculpa para se improvisar, o jazz não tem duas ou três partes, é um pedaço curtinho. No choro são três músicas compridas dentro de uma. No choro, não posso deixar o improviso tomar conta da melodia. A música clássica é respeitada porque você vai lá para ouvir a música como ela foi escrita e não para ouvir o cara fazer escalas em cima daquela música. Apesar de que você pode interpretar, nem todas as orquestras interpretam igualzinho. Ninguém vai lá para ouvir improviso em cima de uma música de Mozart!

Quando começa a mudar muito já não é mais choro. A gente diz que é música pra músico, mas o músico é muito chato. Um músico para gostar de outro, você sabe como é que é (*rsrs*). Se você toca legal e bem pra caramba, o cara fala: “tá legal!” E só! A não ser os caras que já tem um nome, mesmo assim, mas muitas

vezes, só porque o cara tem um nome, tudo o que ele faz é bom, o que não é verdade.

(...) Os músicos brasileiros só acham bons os músicos americanos. Eles não se valorizam; aqui tudo mundo é bico, só porque é daqui. Os caras do jazz não gostam dos caras que tocam choro, com raras exceções. Eles depreciam, falam chorinho (...). Existe o músico do jazz, do choro, do pagode, do samba, eles não se misturam.

Os caras da música popular acham que os da música clássica são muito duros tocando, mas precisa ser assim, senão como eles tocam juntos! A música foi criada para ser assim, já vem com seu caráter. Como a gente vai tocar Pixinguinha duro? Sem mudar nada? Não dá.

P: Com que instrumentista ou compositor você se identifica?

M: Componho muito pouco, sou mais instrumentista. Gosto de muitas coisas ao mesmo tempo, eu gosto muito do jeito do Pixinguinha tocar, do Jacob; do Hamilton, que é de uma geração bem mais nova que a minha. Não me vejo como continuador do Jacob (...), eu gosto de me sentir bem tocando.

Tem coisas que acho legal fazer como o Jacob, porque acho que a música pede aquilo. Não posso tocar pandeiro em *Vibrações*, por exemplo, é uma música sentimental do Jacob. Ele compôs a música daquele jeito, se eu não tocar do jeito que ele fez, vou mexer na música.

Os músicos de choro mais novos se vêem na obrigação de criar, modernizar, improvisar, se sentem obrigados a isso, mas não é assim, pelo contrário. Por que não tocam *Noites Cariocas* como ela é? Nem eu nem ninguém nunca vamos interpretar como o Jacob, temos nosso próprio jeito de tocar. É como ler um texto, todos estão lendo as mesmas palavras, mas cada um vai interpretar estas palavras de modo diferente, vai ter um timbre de voz diferente, entoação diferente. Outro exemplo: o cara acha que tem que fazer um arranjo do *Brasileirinho* e coloca um monte de notas, tira outras, eu acho que não é preciso. Toca o *Brasileirinho* como ele é, coloca alguma coisinha sua, mas não precisa inventar muita coisa, porque todo mundo vai saber que é você que está tocando. Isso vale não só para o solista,

mas para o cara do violão, do pandeiro. Você coloca a Roberta tocando pandeiro, é ela tocando pandeiro, pega o Jorginho, o Tigrão, o Celsinho, são todos tocando pandeiro, mas tem a diferença da "pegada" de cada um, tem o som de cada um. Não precisa fazer grandes mudanças ou invenções. Eu reconheço quem está tocando sem ver e dificilmente eu erro, principalmente o bandolim. Quando ouço o Evandro ou o Isaías tocando, mesmo sem improvisar nada, só pelo jeito de bater na palheta eu sei quem está tocando bandolim. Isso é personalidade musical, personalidade não é você ficar criando notas, inventando coisas, não precisa inventar nada, você é você, toca do jeito que você se sentir bem, sem querer imitar ninguém nem ser diferente de ninguém. Cada jovem está querendo ter o seu trabalho, quer que o jeito de tocar tenha a sua cara e então o trabalho fica banalizado, né?

Você tem que mostrar a sua sensibilidade, valorizar a melodia e não ficar mexendo demais. A melodia é importante. O mesmo se dá para arranjo, os arranjos devem mexer o menos possível na música, penso que é como se fosse um retrato, você vai moldurar somente. Você não pode mexer no quadro. Você pega um quadro e mexe apenas na moldura não na pintura dentro dele. Tem que chamar atenção para o quadro, não ficar desenhando em cima de dele, que nem criança quando rabisca nas fotos da revista (*rsrs*). O Radamés pega o *Carinhoso* de Pixinguinha, você consegue ouvir o carinhoso inteirinho e ele deixa a música muito mais elegante, bonita, modula onde tem que modular, coloca uma dissonância na hora certa, mas nunca perde o efeito. Têm uns caras novos aí que mudam tudo, você nem sabe que música é, eles acham que tem que mudar. A obrigação de improvisar, de mudar. (...) Não sou dono da verdade, mas é assim que eu vejo.

Entrevista com Toninho Ferragutti em 21/06/2011.

Toninho Ferragutti¹⁹⁵ (Socorro, SP). Acordeonista, compositor e arranjador. Participou em centenas de CDs e shows de importantes artistas brasileiros e internacionais. Gravou oito CDs solo e em parceria, com indicações ao Grammy Latino, Premio Tim e Prêmio Governador do Estado de São Paulo pelo seu trabalho

¹⁹⁵ Disponível em: <http://www.toninhoferragutti.com.br/>, acesso em Novembro de 2013.

apresentado no decorrer do ano de 2011. Possui músicas gravadas pela Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo e pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF). Entre os seus trabalhos mais recentes estão apresentações no Spoleto Jazz (USA), Concertgebouw (Holanda), BMW Festival (São Paulo), Womad Festival (NZ), Carnegie Hall, com Gilberto Gil (USA).

Paula: Como você definiria o choro? Quais as características que o identificam enquanto gênero musical?

Ferragutti: Acho que a forma dos choros é uma coisa importante, por exemplo, os mais antigos tinham três partes com 16 ou 32 compassos, a partir do Jacob começou a rolar um choro com duas partes; tem muito a ver com o samba também, com a música europeia, portuguesa. Outra característica importante é a formação típica, com bandolim, um instrumento de sopro, violão de 7, violão de 6, percussão e um solista. Outros instrumentos também participam como o acordeom, clarineta ou saxofone, mas o básico é esse. É uma música 95% instrumental e é uma música popular bastante codificada, muitos músicos de choro possuem formação popular e erudita também, muitas vezes os violonistas vêm do erudito e vão para o choro, isso também é bastante comum.

Os músicos vêm com uma boa bagagem técnica (...), geralmente eu vejo as pessoas improvisarem, mesmo tocando jazz, você percebe quando a pessoa vem do choro, porque elas têm o vocabulário do choro, são melodistas e melodistas maravilhosos. Quando você toca com um instrumentista que veio do choro, principalmente pra mim que venho do choro, fica muito fácil tocar junto com ele. O choro te dá uma escola e uma escola bastante completa. Em Brasília, por exemplo, há 20 anos não tinha músicos lá, agora com a escola de choro você vê vários músicos tocando. Essa geração de agora continua tocando choro, mas, além disso, trabalham com orquestra e outras formações, mas, tem o choro como base. É um gênero de música popular que tem essa coisa do encontro. Mesmo que você pegue músicos que toquem intuitivamente, a maioria deles possui leitura musical também. Estão acostumados tanto com a parte intuitiva como com a leitura, se você colocar uma partitura a maioria deles também lê. Por isso, o choro é uma escola que dá uma bagagem sólida. Eu estudei bastante o choro, quando eu vou tocar com outros

grupos musicais e tem um cara que vem de outra formação, do jazz, da MPB, dá certo, mas quando ele vem do choro a comunicação é rápida, o pensamento é rápido. Como o Alexandre Ribeiro (clarinete), com quem estou tocando bastante. Ele tem um perfil do chorão, mas é uma pessoa que se precisar tocar com uma orquestra ele tem fundamento, ele tem a prática do grupo. Para quem nunca leu, quando você tem uma partitura na sua frente é um incômodo, e a roda de choro oferece isto para você, com partitura ou sem partitura. Além disso, com o choro você tem a prática de escutar e tirar música de ouvido.

P: Qual é o papel da roda de choro para o gênero?

F: Fundamental, porque sem a roda de choro, sem o encontro, o choro nem existe. O choro é música popular, assim como tem a roda de samba. Você entra, pode ser aceito, pouco aceito ou não ser aceito. A música popular se protege, não é hierarquia, mas você tem que tocar direitinho, tem que tocar com os fundamentos, se você vem fora dos fundamentos, você pode estudar um pouco e depois voltar, porque ela é aberta para todo mundo.

P: Hoje em dia a roda já não é tão amadora, antes as pessoas trabalhavam como funcionários públicos e iam à noite para a roda de choro; hoje a roda de choro já está mais profissionalizada, o que você acha?

F: Acho que o chorão está ficando menos chato, o chorão mais antigo tinha uma cultura meio conservadora e agora tocando com os mais novos ficaram mais abertos. Os mais novos estudam de tudo, escutam de tudo, gostam de música erudita, de jazz, samba, forró, e gostam de fazer as coisas com respeito pelos mais velhos, pela tradição. Os mais velhos tinham aquela coisa de serem funcionários públicos, eles se garantiam (...) muitas vezes você ia tocar no interior, em eventos políticos, música em troca de uma pizza, coisa horrorosa. Isso sempre aconteceu, não é só com o choro, mas com música popular em geral. Acho que os músicos hoje se profissionalizaram. Essa nova geração vem tocando tudo, lendo ou não, sabendo quem você é e respeitando.

(...)

Ainda sobre a roda de choro, veja, agora já temos instrumentos diferentes na roda, agora você tem piano, que fica tão bom, baixo acústico, etc. Antes era difícil até para ser transportado, eram instrumentos caros e o chorão geralmente era de classe média baixa. Essa escolha tinha tudo a ver com a praticidade, o som era sempre tudo acústico, acho que tudo isso influencia a instrumentação do gênero.

P: Em que ponto a sua prática difere do choro tradicional?

F: Acho que gosto de brincar mais. Tenho composições de choro também, a forma costuma ser com duas ou três partes, mas acho que não tem nada de diferente neles, talvez a forma de tocar, geralmente abro uma improvisação, mas sempre com uma coerência com a composição, sempre dentro do *chorus*.

Eu sou um músico ligado à melodia! (...)

Gosto de usar a percussão com uma improvisação aberta, (...) na introdução você pode começar brincando e depois cair na melodia, no final também, não precisa ser um final fechado. Hoje eu tenho vontade de pegar um regional e gravar com ele, de ampliar a sonoridade desse regional, deixar mais solto, com composições maiores. Às vezes gosto de tocar choro com cozinha de forró, é a coisa mais linda que tem! Geralmente o regional vem com essa linearidade da levada de percussão, vêm aquele batidão e “vamo que vamo”!

Tem o projeto do panorama do choro que a Roberta Valente está fazendo que é bem legal, acho que as coisas estão caminhando (...). Temos que ter cuidado, pra fazer o diferente, ele tem que estar inserido no repertório, tem que ter um pezinho no gênero.

P: Qual o papel da improvisação nas performances atuais dos grupos de choro?

F: Tem mais ousadia, não tem tanto compromisso com o antigo que ficava fazendo aqueles paralelismos com a melodia, ficava só costurando a melodia, lembrando a melodia, hoje as improvisações são mais ousadas, criando cada vez mais tensão com a melodia principal. Antes não era improvisação, eram mais

ornamentos, ficavam em cima de ornamentos, da melodia e agora cada vez mais acho que as pessoas estão ousando.

Geralmente quando você usa a palavra jazz, ela fica tão forte que o choro fica no diminutivo diante dela, estou dizendo isso em relação à improvisação. Pra mim improvisação no choro é você brincar com o que o choro propõe, porque ele é brincalhão. Devemos ser mais ousados na forma dele. Se você vai improvisar nele, diferente da improvisação do jazz, você deve levar em conta a melodia. Você também pode ficar na harmonia, pensando nos acordes, mas se você vai fazer um *chorus*, pode fazer uma escala que lembra a melodia, que sugira a melodia, porque ela é muito bonita. Você tem que ser muito ousado para pegar a melodia e sair dela, porque ela é muito forte, você fica competindo com ela, você fica paralelo a ela! Fica mais que ela ou menos que ela, mas ela está lá! Ela fica sempre como linha de fundo. Quando vou improvisar não fico pensando nos acordes que eu estou fazendo, a melodia vai sempre se repetindo, eu estou sempre com ela. Eu não penso em acorde nem em escala, minha dificuldade com o jazz é exatamente isto, ficar pensando naqueles acordes e nas escalas que dão certo (...) o tema é o ponto de partida e o ponto de chegada (...).

P: Penso que essa contra partida vem dessa molecada está estudando (...) tudo isso vai deixando o cara mais consciente.

F: O choro é um gênero virtuose, até hoje o choro é difícil, rápido. A virtuosidade faz parte do gênero também, você mostrar a técnica e a sua desenvoltura. Hoje as pessoas estão se apoderando mais, saindo cada vez mais da melodia.

P: Com que instrumentista ou compositor você se identifica?

F: Gosto muito do Hermeto Pascoal, gosto de quem conhece o tradicional, do Egberto, do Paulo Moura, Dominginhos (...).

Dominginhos é maravilhoso, é uma entidade, ele vem do palco, tem uma técnica maravilhosa, é musical. Ele pegou todas as fases da música, bossa nova,

Rio de Janeiro, morou com Luiz Gonzaga. As pessoas tem dificuldade em ver a grandeza dele. A música dele é orgânica, é diferente, mas ao mesmo tempo é redondo, sem arestas! Isso é demais!

Entrevista com em 9/06/2012.

Mario Sève¹⁹⁶ (20/3/1959 Rio de Janeiro, RJ). Saxofonista, flautista, arranjador e compositor. Coursou flauta e composição na Universidade Federal do Rio de Janeiro. É um dos fundadores dos quintetos *Nó em Pingo d'Água* e *Aquarela Carioca*, importantes grupos instrumentais cariocas, com os quais gravou diversos álbuns, os mais recentes são: *Domingo na Geral* (2001) com Cristóvão Bastos e *Nó em Pingo d'água interpreta Paulinho Da Viola* (2003); *Aquarela Carioca ao vivo* (2000) e *Volta ao Mundo* (2002).

Atuou como arranjador e instrumentista, ao lado de Cristina Braga, na faixa *Deus e o Diabo na Terra do Sol* para o Songbook Instrumental de Tom Jobim, contemplado com o Prêmio Sharp de 1996. Em 1999, publicou pela Lumiar Editora, de Almir Chediak, o livro *Vocabulário do choro - Estudos & Composições*, importante material pedagógico utilizado no ensino do choro. Ao longo de sua carreira, participou de gravações com vários artistas, como Paulinho da Viola, Ivan Lins, Ney Matogrosso, Dona Ivone Lara, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Leila Pinheiro, Zeca Pagodinho, Antonio Adolfo, Guinga, Nara Leão, Elza Soares, Orquestra de Música Brasileira, Emílio Santiago e Época de Ouro, entre vários outros.

Em 2001, lançou o CD *Pixinguinha e Bach*. Em 2004, lançou, com Daniela Spielmann, o CD *Choros, por que sax?* No ano seguinte, lançou, com o flautista David Ganc, *Pixinguinha + Benedito*, registrando a parceria de Benedito Lacerda e Pixinguinha. Ainda com a parceria de Ganc, em 2010 lançou o livro/CD *Choro Duetos – Pixinguinha e Benedito Lacerda por David Ganc e Mário Sève*.

Paula: Como você definiria o choro? Quais as características que o identificam enquanto gênero musical?

¹⁹⁶ Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/mario-sve/dados-artisticos>, acesso em Novembro de 2013.

Mário: O Choro, historicamente, é uma música que nasceu no final do século retrasado, incorporando melodias europeias, que quando tocadas por instrumentos populares, como violão, cavaquinho e soladas por flauta, eram tocadas fora do ambiente dos salões, fora do ambiente da música dos bailes.

O choro é, sobretudo, uma música que tem o fraseado da música europeia dessa época, e aqui, aos poucos, foi se transformando, porque no Brasil tivemos a sorte de ter uma miscigenação de raças, ter uma cultura nativa, cultura do colonizador, do europeu, a cultura negra, tudo misturado, e deu no que deu, música brasileira, não só o choro, mas toda ela sofre desta influência.

O Choro foi se transformando através do nascimento de compositores que são marcos importantes da música brasileira, como por exemplo, Ernesto Nazareth, que compôs muitas obras para piano, trazendo uma influência mais chopiniana no fraseado, ligado a um balanço mais afro. Depois, dentre tantos compositores, veio Pixinguinha, que mudou tudo! Principalmente para a escola da interpretação. Do ponto de vista do solista, o choro sempre foi associado a artifícios de virtuosos; as pessoas que tocavam instrumento de sopro usavam muitos grupetos, mordentes e floreios. Quando você vê, por exemplo, um flautista de choro, você consegue identificar por trás do seu som, um estudo de Andersen, eles estão ligados a uma escola acadêmica do instrumento. Apesar de a flauta ser um instrumento popular, os flautistas eram sempre ligados a uma escola, como o Patápio, o Viriato Correa e outros. Daí veio o Pixinguinha, tocando sem vibrato, com staccatos definidos, técnica clara e um jeito de tocar muito rítmico. Ele era assim não só na interpretação, mas também na composição também. Pixinguinha encheu de síncopes, arpejos e escalas diatônicas, porém, sua maneira de colocar era sempre cheia de swing. Junto com Pixinguinha, temos também o seu trabalho com Benedito Lacerda, depois veio o Jacó do Bandolim. Na verdade as pessoas sempre falam que a música popular está associada à dança, creio que cada vez que se dança um pouco diferente, o instrumentista toca diferente. Isso faz o maior sentido, acho que o choro foi se transformando sempre com essa interação, do que se tocava e do que as pessoas respondiam com o corpo, assim foi se mudando o fraseado do choro.

No Princípio, o choro da Chiquinha Gonzaga ou do Calado eram sempre mais ligados à polca, ao xote, depois veio o maxixe, que usava um ritmo mais sincopado, mas, mais duro. Mais tarde, com Pixinguinha e Jacob você ouve um choro mais

sambado, o fraseado da síncope já tem notas mais adiantadas, remetem ao que acontece no tamborim (*imita o ritmo do maxixe em contraposição ao ritmo mais sambado*) que já tem um indicativo do samba (...).

A gente sempre pensa no choro com uma sonoridade característica do regional, dada pela flauta, pelo cavaquinho, pelo pandeiro e pelo violão, mas, ele é mais do que isto, do mesmo modo que no rock você tem que ter uma guitarra *over drive*, como no tango o bandoneon, existe uma expectativa em relação a isso. Mas você pode ter um tango ou um choro com guitarra. Você não precisa ter todos os elementos, mas tem que preservar alguns. O choro tem uma coisa muito característica na parte harmônica que destaca a inversão de baixos, você usa sempre terça resolvendo na tônica, sétima (...). Nas gravações do Pixinguinha e Benedito Lacerda você pode ouvir a melodia e o contraponto, mas tem outro contraponto que está na harmonia do violão ou do baixo - é mais uma voz que se movimenta, sempre caminhando pelos acordes, pelas inversões do baixo. Isso é muito característico do gênero.

P: Qual a importância da roda de choro para o gênero?

M: É fundamental praticar, interagir com outros músicos. Outra coisa importante é tocar o repertório dos mestres. Neste sentido, o choro é uma música difícil de tocar e memorizar. Eu sofro dessa dificuldade no momento, porque já toquei muito em roda de choro, mas, hoje em dia, com os compromissos da profissão, você acaba perdendo um pouco o espírito amador, que é fundamental para a música. A roda de choro é essencial para manter o repertório na memória de cada músico. Quando comecei, por exemplo, podíamos ouvir os mestres tocando, como Paulo Moura, o Jonas, cavaquinhista do Jacob do Bandolim, ouvir os mestres e descobrir novos intérpretes.

A vida hoje não comporta muito essa coisa amadora. Antes, as rodas eram reuniões informais, num bar como o *Sovaco de Cobra*, onde eu comecei a tocar, a única formalidade era que os músicos iam tocar e as pessoas ouvir. Isso é importante para o choro, essa música quer atenção! Dali os músicos iam pra casa de alguém, para Niterói ou para a Penha, no subúrbio do Rio. Hoje uma roda de choro tem microfone, plateia, não é uma roda, acaba virando um espetáculo!

Antigamente um seresteiro puxava uma valsa do Orlando Silva, Silvio Caldas, uma letra do Catulo (...), era assim um ambiente de choro e seresta. A frequência desse ambiente é importante para reavivar sua memória e se você não tem o hábito de frequentar rodas de choro vai ter que recorrer à partitura, senão não vai dar conta, porque são muitas notas. Cada choro são três partes, como as composições de Pixinguinha muitas são, por exemplo, em Ré menor, a segunda parte em Fá Maior, às vezes, você está tocando uma parte A e corre o risco de ir para outro choro (*rsrs*). Já aconteceu comigo!

P: Em que ponto a sua prática difere do choro tradicional?

M: Não tenho pretensão de ser nem de um jeito nem de outro, tradicional ou moderno, minha prática começou com a música do *Nó em pingo d'água*, meu aprendizado musical começou com esse grupo. Meu aprendizado acadêmico estava ligado aos métodos europeus e americanos, na flauta Taffanell ou Klosé, de patterns de jazz também, como Oliver Nelson, etc. No princípio a gente queria imitar o *Época de Ouro*, todo mundo queria. Gravamos um disco em homenagem ao João Pernambuco, que era muito bom compositor, fizemos um disco com Antônio Adolfo usando uma formação tipicamente regional. Esse disco lançou o grupo, com ótima repercussão. É importante saber que nesta geração, ninguém sabia música, tocava choro de ouvido, ninguém escrevia nada. Eu escrevi muitos choros e procurava imitar o estilo do *Época de ouro*, claro que a gente nunca consegue imitar bem, graças a Deus, a gente vai dando um sabor nosso. Depois surgiu a *Camerata Carioca*, um grupo que deu um susto na gente, coisa do Radamés e junto com ele músicos que tiveram de estudar música para poder realizar esse trabalho - a Luciana, Mauricio Carrilho, Rafael Rabelo. Eles tiveram que se adaptar a uma linguagem mais sofisticada de arranjos complexos, camerísticos, com contrapontos pensados, arquitetados, quase eruditos. Aquilo mexeu com muitos músicos que tocavam choro na minha geração, era possível a gente extrair timbres diferentes, mesmo nessa formação com violão, cavaquinho; elaborar mais os arranjos, pensar neles e, dessa forma, mais adiante pegamos essa formação regional e gravamos um disco com um repertório que não era mais associado ao repertório dos mestres. Depois gravamos o disco *Receita de Samba*, que deu a personalidade do *Nó*, a gente escolheu um repertório do Jacob mais sambeado e mexemos em tudo, na

forma, na harmonia, usamos muita improvisação e, sobretudo mudamos a formação, excluimos os sete cordas e o cavaquinho e aí o timbre mudou.

Na época, este disco dividiu muito a opinião das pessoas. Tivemos boas críticas, mas depois de quatro anos quando fizemos outro lançamento, aí tivemos críticas muito pesadas. Eu acho que quando você quer fazer uma música própria, tem que estar preparado para ouvir toda crítica. Isso me ensinou muito, nós inovamos bastante, nós tiramos o sete cordas, colocamos um contraponto mais passivo, usamos baixo elétrico e usamos harmonias mais dissonantes. Quando tiramos o contraponto, isso nos permitiu usar essas dissonâncias. Usávamos também o pandeiro e o baixo fazendo levadas, que era mais associado à música pop. Alterávamos a forma também, o choro começava pela terceira parte, fazíamos um intermezzo maluco. Tudo foi um processo de laboratório, a gente viajava muito e estudava muito também. O importante para nós é que era verdade, não era mentira, era verdadeiro, não era um processo inventado. Depois desse disco começamos a compor músicas nossas com essa formação com esse espírito (...). A improvisação era usada mais para desarmar a estrutura, mas, não era como no tema de Jazz.

P: Como você define seu estilo?

M: Eu sou impregnado de choro, mas não me considero um chorão nato. Eu noto que no meu jeito de tocar tem o fraseado do choro, as inflexões. Quando digo fraseado não quero dizer só as maneiras de escolher as notas, mas como você coloca os valores rítmicos das notas, como você usa os adornos, as acentuações, é ligado a isso. Eu não me considero também músico de jazz, não sei tocar jazz, toco do meu jeito às vezes me acho mentindo (*rsrs*). Meu jeito está associado a essa bagagem que tenho dentro do choro, não só na interpretação como na composição também. Componho muito temas instrumentais, nem sempre choro, não sou compositor de choro, componho muitas canções, mas tenho mais uma força melódica.

P: Qual o papel da improvisação nas performances atuais dos grupos de choro?

M: Acho que a grande dificuldade nesta questão que sempre existiu é que a escola americana de improvisação, do ponto de vista da metodologia, trouxe muito recurso para os músicos, porque até então não tinha um material direcionado para isto. Isso me deixava um pouco desanimado, sem interesse, sempre era assim. O cara tocava música brasileira e na hora de improvisar, improvisava com todo sotaque que ele aprendeu naqueles livros ou que ele ouviu naquelas gravações. O modo de tocar as semicolcheias, sempre ficava com jeito de jazz, colocando *blue notes*, coisas que estavam muito associadas a outros estilos. Isto de uma maneira geral, o que sinto hoje é que, por outro lado, todo mundo estava experimentando, arriscando e isso era bom também.

As improvisações hoje estão muito mais conscientes, uma improvisação com sotaque, usando frases que estão associadas ao vocabulário do choro. Mais do que a didática, a prática do choro influenciou nessa questão. As pessoas puderam experimentar toda essa conversa, essa prática de improvisação.

Pixinguinha já improvisava nos seus contrapontos, o Jacob também, talvez hoje tenhamos mais elementos, estudamos mais improvisação. Hoje é um assunto, antes não era assunto, as pessoas tocavam e pronto. Atualmente temos escolas para aprender choro, os músicos estão mais preparados. É importante saber que o choro antes não estava dentro das escolas de música, nas escolas existiam métodos europeus e americanos. A prática da música brasileira era outra coisa, às vezes descobríamos coisas dentro dos estúdios de gravação, porque encontrávamos pessoas que já tinham essa visão. Para improvisar é necessário estudar, é importantíssimo, mas temos que entender que a improvisação não está somente associada a um sotaque específico, por isso eu arrisquei escrever o *Vocabulário do Choro*. Eu pensava nisso, eu estudava métodos americanos, europeus, mas a música que eu tocava na rua e que estava na minha cabeça era outra. É confortável para os americanos porque está na cabeça deles, ouviram nas gravações, vão ao clube de jazz, ouvem Benny Carter, Cannonball, usam o vocabulário, mas a gente não está tão próximo disso.

P: Com que instrumentista ou compositor você se identifica?

M: Um cara que foi muito importante para mim, para eu ouvir e entender o vocabulário do choro foi o Jonas Silva, que era um cavaquinhoista que acompanhava o Jacob do Bandolim no *Época de Ouro*. Tive a sorte de ouvi-lo nas rodas, achava fabuloso, o jeito dele frasear e o sentimento que ele dava à música, a intenção que ele dava às notas. Teve outros instrumentistas importantes para mim: Altamiro Carrilho, como flautista e Paulo Moura, que para mim foi um mestre.

Só para concluir, em todos os métodos que eu fiz me preocupei em escrever do jeito que se toca, com as interpretações todas. Existem pessoas que não concordam com isso, mas quis fazer assim, pois, possibilita um músico que possui uma boa leitura entender como se toca e chegar mais perto de uma interpretação popular. As harmonias também são como eram tocadas, etc. Precisamos produzir esse material didático, dá muito trabalho, mas é muito importante.

Entrevista com Laércio de Freitas em 15/08/2012.

Laércio de Freitas¹⁹⁷ (20/06/1941 Campinas, SP). Pianista, maestro, arranjador e compositor. Em 1957, graduou-se em piano no Conservatório Carlos Gomes. Fez parte da Orquestra Tabajara de Severino Araújo e do Sexteto de Radamés Gnattali. Atuou como arranjador e regente em companhias de discos, tendo acompanhado diversos artistas. Lançou, em 1980, o LP *São Paulo no balanço do choro*, um marco no gênero, registrando composições próprias. A partir de 1982, dedica-se mais à regência e à orquestração. Apresentou-se em vários programas de televisão e realizou gravações exclusivas para o Estúdio Eldorado. Ao longo de sua carreira, apresentou-se em diversas casas noturnas cariocas e paulistas e também participou dos projetos Chorando Alto (SESC-Pompéia, SP), 100 Anos de Pixinguinha, (Centro Cultural Banco do Brasil, RJ) e A bênção Pixinguinha (SESC-Pompéia, SP).

Paula: Como você definiria o choro? Quais as características que o identificam enquanto gênero musical?

¹⁹⁷ Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/laercio-de-freitas/biografia>, acesso em Novembro de 2013.

Laércio: O choro hoje ainda é a linguagem musical brasileira por excelência. Os primeiros grupos de choro eram quase sempre compostos por: cavaco, violão, e pandeiro. O choro traz um dado muito próximo da canção brasileira, o modo de se expressar, a dicção, a apoiatura (*canta*); a escritura melódica do choro se apoia muito na música cantada, apesar de ser praticamente instrumental, da entonação da voz, é uma representação vocal do instrumento. Relacionando estas duas linguagens, acabou sendo gerada uma terceira, que é especificamente instrumental, especialmente para os executantes dos instrumentos de cordas. Posteriormente acabou sendo agregada a música vocal, Ademilde Fonseca cantou muito choro, mesmo o *Carinhoso* de Pixinguinha que é um choro dolente, romântico.

Em relação à harmonia, basicamente no início, nos violões usavam-se o que chamavam de 1ª, 2ª e 3ª, ou seja, do maior, sol 7 e fá maior. Eles se apoiavam muito em tônica, subdominante e dominante. Usavam-se principalmente as tonalidades de Mi maior, Ré maior e Lá maior. A harmonia gira em grande parte no universo destes três acordes. Mesmo porque, no início, os chorões não estudavam música, isso era um fenômeno social. A partir do momento que eles aprendiam essas três posições, eles ficavam por aí. Dava pra ele arrumar a vida dele, era pouco dinheiro, mas ele arrumava a vida dele com esse pouco dinheiro (*rsrs*). A maioria dos chorões eram funcionários públicos e tocando por *hobby* ainda faturavam algum, eles otimizavam a receita. Em relação à improvisação, a gente vê o Donga nas fotos, com um violão com uma cravelha a mais (o violão de 7 cordas), com isso ele fazia contracantos. O Pixinguinha já arpejava o acorde no saxofone, quando fazia seus contracantos. A questão do Pixinguinha diz respeito à escrita rítmica dele, ele frequentava terreiros, onde têm muito do atabaque na parte rítmica, o desenho dos arranjos do Pixinguinha tem muito do atabaque, e curiosamente não é síncope, a síncope é europeia (*canta*), a quiátera é africana (*canta*) que diz respeito à dança, à malemolência, às cadeiras, é 6/8 ou 12/8, por exemplo. O jazz, não é 4/4 é 12/8, o pulso é quatro, o compasso, mas a divisão é ternária.

Já em relação à melodia, o choro é escrito em 2/4, mas eu prefiro escrever em 2/2, o bom é que você não trabalha com troco, com semicolcheias...(*rsrs*).

P: Em relação à instrumentação você acha que o novo choro está se distanciando das características tradicionais?

L: Eu acredito que o gênero não muda, o que muda é a forma de tratá-lo. O K-Ximbinho, por exemplo, fazia um choro do nordeste, com muitas coisas de lá, a começar pela execução do instrumento. Podemos notar que a maioria dos nordestinos começou a tocar o instrumento de sopro em banda, eles eram obrigados a tocar peças de difícil execução e adquiriram o hábito de tocar no instrumento coisas que não eram habituais, por exemplo, no Rio; eles usavam as ferramentas que eles tinham. Todos eles tocavam muito bem. Os primeiros frevos gravados no Rio são todos pernambucanos, você ouve naqueles discos da casa Edison, ali tem frevo pernambucano gravado no Rio de Janeiro. A fluência na execução do choro no Rio de Janeiro tem uma influência muito grande da capacidade desses nordestinos de executar. Há gravações de choro com quinteto de saxofones.

P: O piano vem depois?

L: No Rio, o Radamés falava muito de um pianista, não era brasileiro, mas tocava muito bem o piano: o Centopéia (*rsrs*). O Radamés também tocava muito bem o piano, compôs muito choro para piano, assim como o Nazareth. Na rádio Nacional tinha o Muraro, que tocava piano, que eu me lembro. O fato que citei a pouco da síncope e da quiátera é muito importante, não podemos esquecer!

P: As síncopes escritas no choro devem ser tocadas mais como quiáteras, é isso?

L: Sim, a malemolência, é uma coisa romântica (...). Os músicos eruditos costumam pronunciar estas síncopes muito certinhas, rigorosas. Eu geralmente prefiro escrever tercinas, para que não haja dúvidas, ou então coloco pausas, para não atrasar. Essas diferenças rítmicas ficam menores se prestarmos mais atenção quando estamos tocando em grupo, temos que tocar sempre ouvindo. Por exemplo, se você estiver fazendo uma voz de quarto tenor e não estiver ouvindo o primeiro

alto é porque você está tocando mais forte, não está somando. Devemos somar nunca para mais, mas para melhor! O que você acha?

P: Qual a importância da roda de choro para o gênero?

L: É um encontro de pessoas interessadas num mesmo assunto, música! Isso é bom, especialmente para os mais jovens se darem conta, de como é tratado o choro hoje. Por exemplo, há uma roda de choro na capital federal, isso é bom, as pessoas tocam, conversam e falam sobre o que estão fazendo. Isso é melhor que qualquer curso.

Pensando nas rodas antigamente, vemos que no início, violão era um instrumento de vagabundo, assim como o caso do maxixe. Há uma corrente que defende que o maxixe se popularizou no Rio em virtude do fato de que os filhos das pessoas da sociedade saíam e iam ouvir e dançar o maxixe aonde ele acontecia. Para que os filhos não saíssem de casa, eles o trouxeram para dentro das casas (*rsrs*). E descobriram que não era nada daquilo. O raciocínio da alta classe era que na periferia só tem coisa que não serve, é claro. Eles empurravam as pessoas para a periferia, só que não assumiam, era uma diferença social. Seguindo este raciocínio, vemos as pessoas que moram na periferia, hoje, o sujeito sai 4 h da manhã, pega quatro conduções, trabalha das 8 as 6, mais 4 horas para voltar. As faixas menos privilegiadas moram longe e os que moram mais próximos estão interessados em ficar mais perto das zonas de oportunidade. Com isso acabam se submetendo a morar em lugares que desbarrancam, que desmoronam quando enchem de água (...)

P: Antes, a roda era mais importante do que agora? E a questão da profissionalização?

L: O importante é sempre, mesmo com as diferenças que há hoje, assim mesmo ainda vale pela socialização. Você conhece pessoas independente da sua profissão, você tem essa oportunidade, você está ali por prazer. Este prazer é intrínseco ao ser humano.

P: Em que ponto a sua prática difere do choro tradicional?

L: Nos choros que eu componho, eu procuro usar onde eu tenho domínio; melódico, harmônico e rítmico, eu uso muitas quiálteras. É como um discurso, eu procuro sempre a rítmica da fala. A fala é importantíssima, não tanto a entoação da melodia, mas quase que falando, o ouvinte identifica esse dado. A fala na melodia executada. Na harmonia, eu arrisco coisas que não eram usadas. Os executantes originais do choro não tinham conhecimento de música. Eu diria que com a instrução adquirida e o conhecimento técnico, a execução passa a ser mais efetiva. Não tem nada a ver com a interpretação. O intérprete acrescenta alguma coisa, muitas vezes o compositor não é o melhor intérprete.

P: Como você define seu estilo?

L: Eu considero que eu faço choro, independente de qualquer coisa. Ocasionalmente eu uso improvisação, mas não sempre, desde o intérprete tenha entendido a ideia contida na melodia original. Eu gosto de pedir ao músico que vai improvisar, o seguinte: eu quero que você diga isso aqui que eu escrevi, com outras palavras, do seu jeito. Procure preservar o sujeito.

P: Qual o papel da improvisação nas performances atuais dos grupos de choro?

L: Eu sinto que hoje, alguns músicos ainda insistem em usar linguagem jazzística para improvisar o choro, não dá certo! E eles continuam insistindo. Eu aconselharia a esses músicos que ouvissem um pouco de batuque. Que é o que Pixinguinha ouvia. O jongo, os sambas originais (...).

A consciência devido ao fato de se estudar música aumenta. É bom conhecer as raízes do conhecimento. Eu acho que quanto mais sobre o “antes” você souber, menos você vai estranhar o que vier adiante, para não se assustar com o “depois”. Quando você adquire ferramentas, com elas você vai gerar um produto, com um melhor resultado, que terá muito do seu raciocínio a respeito. Geralmente você faz

bem o que deve fazer quando não tem que pensar para fazer, pra onde que eu vou? Por onde eu vou?

Me faz lembrar as cinco perguntas que constituem os cinco pilares do jornalismo: *who, when, what, where, why*. Eu colocaria seis: *what for?* Para que? Por que eu estou estudando, no que vai resultar isso? Temos que estudar e saber a informação.

Por exemplo, uma frase de difícil execução, como você estuda? Eu tenho uma sugestão: para uma frase que você está tendo dificuldade, estude retrógrada, experimente estudar de trás para frente. Experimente estudar uma partitura e estudar depois ao contrário, você usará muito mais atenção. A ansiedade também tem que ser contida; alguns jovens hoje são muito ansiosos, então eles apelam para o jazz, pensando que vai resolver, daí eles fazem caretas! Será que dói! (*rsrs*)

Ainda sobre improvisação: Temos que tomar cuidado. Acho que não precisamos tocar jazz, o americano já faz isso, vamos fazer a nossa música, por exemplo: uma valsa seresteira. Tem que haver coerência dentro da improvisação, o improviso tem que ser o texto original com outras palavras. Temos que ter noção da prosódia: a música e a literatura se relacionam muito. A diferença entre descrição e dissertação.

P: Com que instrumentista ou compositor você se identifica?

L: Procuro sempre estar atento às coisas de Radamés e Pixinguinha. Eles montaram uma banda para acompanhar cantores, tinha um grupo vocal que chamava *Anjos do Inferno*, daí eles colocaram o nome da banda de *Diabos do Céu*. Naquela coleção da casa Edison tem.

P: Quem você acha que trabalha bem a improvisação hoje, dentro da linguagem?

L: Tem o Penezzi, o Proveta, o Alexandre Ribeiro vai bem, tem um cara de Leme, o Cesar Roversi, o João Poleto, que toca muito bem sax tenor e flauta. Eu tenho algumas restrições quanto ao caráter da improvisação. Os músicos de metal

se influenciam muito pelo jazz, eles se submetem a impressão causada sem se preocupar com a causa. Procure ouvir Raul de Barros(...). No quesito improvisação poucos improvisam bem, quer dizer coerentemente. O discurso, não digo errado, mas equivocado. No Rio tem um trombonista e arranjador muito bom: Vitor Santos, tem o Jessé Sadoc.

Procure ver a dança dos negros, o jongo. Através do Itaú Cultural, Paulo Dias viajou o Brasil todo gravando batuques. Ele achou o batuque no interior do Rio grande do Sul, procure saber também sobre o samba do recôncavo, Bahia de todos os santos, há uma manifestação dos negros. Ouça também o material que o Mario de Andrade recolheu nas viagens que fez, na missão cultural em que viajou o país coletando. Tem uma caixa com os registros. Tem um fato interessante que aconteceu no Rio, de uma gravação no tempo da guerra num navio, você conhece? Procure saber, não podemos deixar a história passar em branco pela sua vida, temos que estudar todos esses fatos.

Quando você trabalha com um aluno, procure informar de uma maneira tal a ponto dele se interessar, ele vai progredir a partir do momento em que ele gostar do resultado. Não é ensinar, explique, mas não mostre! Quando você mostra você tira a oportunidade dele de descobrir. Sabe qual a vantagem de descobrir? Não se esquecer. E a de não se esquecer? Não ter que tentar se lembrar! (*rsrs*)

Entrevista com Nailor Azevedo (Proveta) em 31/03/2012.

Nailor Azevedo¹⁹⁸ (25/05/1961 Leme, SP). Saxofonista, clarinetista, compositor e arranjador. Começou a estudar clarinete na banda da sua cidade natal por volta dos seis anos de idade. Passou a tocar em bailes no conjunto liderado por seu pai, o tecladista e acordeonista Geraldo Azevedo e em outros grupos musicais da região. Mudou-se para São Paulo aos dezesseis anos de idade e logo integrou a orquestra do Maestro Sylvio Mazzucca, famosa em todo o Brasil. Foi convidado a acompanhar os principais artistas do Brasil – Milton Nascimento, Gal Costa, Edu Lobo, Raul Seixas, Guinga, Jane Duboc, Joyce, César Camargo Mariano, Maurício

¹⁹⁸ Disponível em: <http://www.bandamantiqueira.com.br/portfolio/nailor-azevedo-proveta/>, acesso em Novembro de 2013.

Carrilho, Yamandú Costa, e também artistas internacionais como, Joe Williams, Anita O'Day, Bobby Short, Benny Carter, Natalie Cole, Ray Conniff, Sadao Watanabe. Atua intensamente em estúdios de gravação como instrumentista e arranjador, tendo participado de centenas de gravações dos mais importantes artistas brasileiros. Fundou em 1991 a *Banda Mantiqueira*, grupo que reúne alguns dos melhores instrumentistas brasileiros, com a qual se apresenta em shows e workshops pelo Brasil. A convite do Maestro John Neschling fez quatro concertos com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo na Sala São Paulo em dezembro de 2000. Gravou três CDs: *Aldeia* (1996) e *Bixiga* (2000) ambos pelo selo Pau Brasil e com a Osesp o concerto apresentado na Sala São Paulo, em dezembro de 2000. Além das gravações com a Mantiqueira, gravou importantes álbuns como: *Tocando para o Interior* (2007) e *Brasileiro Saxofone* (2009).

Paula: Como você definiria o choro? Quais as características que o identificam enquanto gênero musical?

Nailor: Quando a gente fala choro, a gente fala de uma série de estilos, a forma como você toca uma valsa, um maxixe, uma polca, uma mazurca. A gente está falando de alguns segmentos de música que vieram da Europa, na habanera, por exemplo, da Espanha, coisas que iriam trazer uma nova perspectiva. A polca era uma dança que chegou ao Rio de Janeiro e começou a se misturar com os ritmos dos escravos, dos negros. Isso fez com que na corte se dançasse polca, com uma estrutura já bem definida. E as pessoas das ruas ouviam e pensavam: “a gente tem que dançar, temos que levar isso para as casas!” Essa forma de como esses grupos começaram a tocar essas músicas, polcas, tangos, mazurcas, as valsas. quando esses músicos começaram a tocar desse jeito, isso começou a virar um gênero, era a forma que os “chorões” tocavam, nas festas das famílias. Então quando a gente fala choro, tem tudo haver com uma época, com o jeito que se tocava essas músicas. Pixinguinha falava que na época tudo era polca (...).

Os ricos foram levando para as famílias mais populares e apareceu um gosto musical, um *swing* que era a levada, aparece também o violão de 7 cordas, assim se chegou no choro. Essa música maior, um conjunto dessas menores. Uma diferença, por exemplo, de como tocar uma valsa, se você ouve um chorão tocando é de um

jeito, se ouve Strauss é diferente, tem um swing impressionante, diferente (*canta as diferenças*) é muito particular, os chorões interpretando é emocionante. Você ouve o Isaías, o Israel tocando uma valsa, você deita e começa a chorar, emociona, é muito bonito. Os chorões interpretando da forma deles.

Falam que até 1870 tudo era muito instável. Tinha a polca, a valsa, a habanera, tinha o Ernesto Nazareth fazendo o tango brasileiro, com o ritmo (*exemplifica*) com as síncopes. O Tango brasileiro, eu li que Nazareth já tinha a influência do tresillo, que era uma influência cubana. Na verdade os europeus vieram para Cuba, acho que como vieram para o Brasil, lá em Cuba eles viram essa dança (*canta a melodia da Carmem*), a habanera, de Havana, com o mesmo ritmo do tango brasileiro. Em 1866 chega ao Rio de Janeiro uma companhia com o maestro Batista Siqueira, acho, e vimos a primeira composição como um tango brasileiro, acho que *Olhos matadores*.

Influência dessas músicas, habanera, tango de Albeniz também que é lindo, toda essa construção em cima dessa música. Nazareth vem e faz em cima desse ritmo, só que o nosso tango é um pouco mais rápido (*canta*). O maxixe tem uma acentuação um pouco diferente (*canta*), mais recortada, tudo isso é choro! Temos também um choro com caráter mais maxixado, Pixinguinha já nomeava, choro-polca, choro-lundu, choro-sambado. O choro sambado, Jacob começou a fazer depois de 1930, por causa da escola de samba. Até então o choro tinha um caráter mais maxixado, sem as ligaduras de barra de compasso, sem síncopes. Jacob inovou no ritmo, fazia o choro meio sambado; também inovava na harmonia, usava a nona, a décima terceira. O Radamés foi mais longe, quando construiu a suíte *Retratos*, homenagem a Pixinguinha, Anacleto, Chiquinha e Nazareth. Ficam muito claros os estilos de cada composição. Tem o Schottisch do Anacleto, o maxixe da Chiquinha, etc.

A escola de Anacleto de Medeiros, da Chiquinha, não chega a ser maxixe, é mais perto do tango brasileiro. O pessoal fica brincando com o segundo tempo, onde tem duas colcheias, cabem quatro semicolcheias, e também brincam com os acentos. Você pega o Nazareth são impressionantes as variações que ele fazia, era uma liberdade de fazer estes “segundos” tempos, mas tudo isso sempre se aproximando de uma dança. Em 1870 era uma época no Rio de Janeiro, segundo os

livros, em que você tinha uma comunidade que ia ao teatro, você já tinha um público. Então veio a pergunta: “Porque não a dança?”

Toda vez que dá uma alegria nas pessoas, já se pensa na dança. O maxixe nasceu nesta situação, uma camada onde você já poderia produzir uma dança urbana e assim ele se estabilizou, para as pessoas dançarem (*canta*). Essas mudanças eram consideradas modernas, isso no começo, 1920, por exemplo, Sinhô, ainda era meio maxixado, com influência do tango brasileiro, mais um pouco mais rápido.

O samba antigamente era tudo meio maxixado; quando ouvimos *Pelo telefone*, considerado o primeiro samba gravado, 1916, ainda era um pouco maxixe. Só em 1930, com as escolas de samba é que começou a mudar. O ritmo começou a ficar em dois compassos (*canta*); antigamente era tudo em dois, o pulso era em dois. Tem gente que brinca e diz que deixaram continuar em dois para o copista ganhar mais (*rsrs*), mas o pulso é em quatro.

Quanto à instrumentação: no começo era só flauta, cavaco e violão, nem pandeiro tinha neste começo. A flauta se firmou com Calado, que era um flautista virtuoso.

P: Qual a importância da roda de choro para o gênero?

N: Toda vez que vou participar de uma roda, eu me sentia assim num lugar onde você está conhecendo outras músicas, mas, além de tudo você está praticando outra apreciação, que o Isaías sempre falava quando a gente tocava com ele, às vezes as pessoas não percebem. Ele falava: “Olho no olho!” Uma coisa que às vezes acaba nos surpreendendo. Muitas vezes você vai à uma roda e tem que tomar cuidado para não exagerar, às vezes você conhece 2.000 músicas, se você resolver tocar todas, ninguém mais toca. Então você toca cinco e tudo certo! Eu já vi várias situações que o Isaías falava, se você não conhece a música, mas alguém te olha e oferece, jamais você deve falar não vou. Essas são as etiquetas! Se você não lembrar, você improvisa. Você tem que aprender a ficar ligado nos códigos. Na realidade o que é uma roda de choro? É uma grande orquestra e você está

orquestrando na hora, em grupo (...) isso que eu acho demais! Que timbre ficaria melhor aqui, (...) acho que é a flauta e assim vai.

Os momentos mais surpreendentes são aqueles que você não tem mais previsão, e isso é roda! Quando você chega com a peça ensaiada, as pessoas estão lendo, foi feito um arranjo, é legal, mas é muito mais legal você assumir o risco e levar para aquele momento uma música que traga a imprevisibilidade, o improviso.

Se você ouve as gravações antigas, você tinha a impressão que os caras não estavam lendo; quando você está numa roda, apenas exercitando repertório, você tem que prestar tanta atenção no que está tocando (...), você tem que pensar como um arranjador e não como um improvisador. Se eu ouvir como um improvisador, eu iria esperar o momento para poder improvisar, isso para mim seria muito vago, fazer uma improvisação sem ouvir tudo antes. Eu sempre quero ouvir quais são os timbres interessantes para uma determinada parte, para onde a música está caminhando? Muitas vezes, tem umas pessoas que mudam a harmonia na hora, depende do momento, cada um faz de um jeito.

Quando eu gravei a última faixa do *Brasileiro Saxofone*, o violonista mudou o acorde e se você me perguntar que harmonia ele fez na terceira parte da música, eu não sei. Mas está em cima da harmonia da música? Também não sei, não tinha nada combinado! Esse gênero, esse modo de você interpretar o choro, a valsa, a polca ou o tango, que chamamos de choro, é uma forma de olhar para a música de uma forma instantânea. Se você exercitar com pessoas que estão pensando mais em conjunto, como um arranjo que está acontecendo é legal. O que a música está pedindo? Você vai mudar? Vai ter uma introdução?

É uma coisa que pode acontecer uma vez na vida. Ano passado o Tio (Laércio de Freitas) foi num lugar e a gente foi tocar *Doce de Côco*. Ele sentou, eu olhei pra ele e aí começamos a tocar. Ele fez uma introdução, a gente começou a tocar uma coisa que não tinha nada do *Doce de Côco*, era outra música. Quer dizer, nem sei se alguém gravou, mas o que ele fez foi totalmente inesperado, imprevisível, era uma coisa de verdade, e lá pelas tantas apareceu o motivo da música (*canta*) do nada, nem me lembro de como foi. Não dava nem tempo para ver. Eu acho que acabei encontrando umas pessoas que me mostraram isso, muito

poucas, o Tio foi uma pessoa, o Arismar também, Maurício Carrilho com choro mais violonístico.

O que acontece hoje em dia é que a música ficou muito mecânica, muito previsível. São poucos os momentos, mas eles só podem acontecer se você tiver o entendimento. Se você estiver ouvindo cada detalhe do que as pessoas estão fazendo. Hoje, acontece o que eu tinha muito medo, virou muita nota, muita improvisação, muita amostragem. Acho que a gente tem que pensar como se tivesse que fazer um arranjo ao vivo.

Eu acho que tem dois lados, a roda de choro é mais humana. Eu acho que existem algumas pessoas que ainda fazem isso, como antes. Eu ouvi alguns músicos só passando o som, o Isaías, o Edmilson, o Israel, mais alguns outros. Eu sentei para ouvir a passagem de som e pensei: “olha só!” Eles tocavam de uma forma expressiva, despretensiosa, mas as intervenções eram de uma forma tão funcional e tão definida, cada instrumento estava tão humano, tão definido, fiquei impressionado. Ao mesmo tempo em que era um show formal, bonito, ao mesmo tempo tinha uma coisa da roda ali, construído por alguém de uma forma muito intuitiva, isso eu acho demais (...). A palavra é “orgânica”, hoje em dia a gente organiza muito as coisas em função do trabalho, para facilitar, mas nem sempre fica orgânico, nem sempre flui. (...) Tudo é uma questão de generosidade, eu acho muito chato quando você olha para a música como se fosse uma coisa qualquer.

Quando cheguei aqui em São Paulo acontecia muito isso, a gente só queria tocar, só isso. A imprevisibilidade, a improvisação deveria sempre ser assim. A improvisação é sempre coletiva, um jeito de arranjar, é um diálogo, isso já é a improvisação. E tem gente que pensa que a improvisação só vai acontecer na terceira parte, quando o cara ficar sozinho.

Quando você ouve hoje os novos improvisadores, você ouve mil notas, eu realmente não sei se eu queria fazer isso, americano gosta muito de fazer isso (*canta*). Pra mim é uma demonstração, parece uma coisa do “imperialismo americano”.

Hoje a nossa música brasileira começou a imitar esse show *business*, este virtuosismo. Tem um cara, ou dois solando. Eu não tenho dúvida disso, faz parte de

uma forma diferente de se expor musicalmente. O jazz faz isso de forma clara, é muito virtuoso, desafia as pessoas, como se fosse uma religião, como se estivesse pregando para você.

Gosto de pensar na música como quando a gente está na mesa, conversando, lá se improvisa o tempo todo, se arranja, se coloca, se permite. É disso que a gente sente falta na música. Hoje é tudo mais complicado, muita gente, muito chinês no mundo. O problema do mundo... (rsrs)

O Cyro Pereira, por exemplo, o jeito dele escrever, com uma maturidade, um nível de bondade, é difícil isso. Um cara que regeu muita orquestra sabe como fazer. Diferente de caras que escrevem o arranjo, mas não sabem como soam esses instrumentos. Acho que o que temos que enfatizar constantemente na música é a criatividade.

Estou lendo um livro do Osho sobre o sentido da vida. Ele fala umas coisas que para mim faz muito sentido, ele fala do essencial, da sua voz, não da parte mecânica. Nós somos muito treinados, as pessoas deixaram de usar a intuição. Minha visão hoje é olhar para estudos paralelos que falam dessas coisas do ser humano. Recrear o assunto e trazer pra sua vida. A natureza não é estável, está sempre se transformando, isso é imprevisível, então você tem uma base maior. Quando você começa a desistir desta previsão, começa a ver as pessoas, deixar pra ver o que vai acontecer, sem se adiantar. Você tem que ser tocado pela música, o assunto faz você lembrar, te toca, você entra em ressonância. É difícil conseguir isso no dia a dia. Você consegue isso num grupo pequeno, num quarteto de saxofones, ou de choro (...).

P: O que você acha sobre o choro hoje?

N: Eu gravei com um grupo chamado *Quatro a Zero*, eles mudam bastante. Hoje tem uma perspectiva nova com músicos com uma visão de como um estudante vê o choro hoje. Não são músicos que vêm do choro, isso é importante, mas que estudaram. Eles fazem um trabalho de pesquisa, eles conhecem não como chorões, mas como estudantes de música que estão adicionando elementos novos da linguagem. Eles fazem pesquisa e conhecem como estudantes de música. Se você

ouvir o disco, o pianista, por exemplo, toca acordeom. Você também ouve outros tipos de sonoridade, como da bateria, aliás, infelizmente o baterista faleceu há pouco tempo, ele era pesquisador, bacana, eu o conheci, era um grande professor.

Tem o *Maogani*. Fazem coisas diferentes, são da UFRJ, o violonista é clássico, toca muito e tem outra visão. Paulo Aragão é um grande conhecedor da música clássica. A visão deles é a visão do músico clássico. É uma corrente que vêm dos músicos clássicos.

Armandinho- pra mim é o compositor do frevo olhando para o choro. Do trio elétrico, desta história meio misturada com o rock. Sempre teve essa coisa de inovar (...). Mehmari também não vem do choro, vem do erudito e que não tem nada a ver com o Radamés.

Basicamente em relação a esses músicos contemporâneos, vemos que, apesar de quebrar a forma tradicional, alguns conseguem manter o espírito. Este é o grande desafio hoje, até quando se podem quebrar as regras e ainda ser o choro?

Quando a gente conversa, só nos entendemos porque temos coisas que reconhecemos. Quando você ouve um choro (*canta*), você reconhece algo na forma, na melodia. Vem a pergunta: ‘o que que é que os novos querem?’ E se a gente escondesse um pouco pra onde você está indo? Se formos pra outro lugar? Como se faz isso?

P: Qual o papel da improvisação nas performances atuais dos grupos de choro?

N: Você não é, você está neste momento. (...) Você se torna o tempo todo um ser humano que percebe. As pessoas já estão sabendo das formas, como elas foram estudadas, treinadas e o espírito da música. O mais difícil, que eu acho em relação à improvisação é que eu só acredito nela quando ela acontece de forma coletiva, como se fosse uma tribo, um ritual.

O grande problema da questão de como tratar a improvisação hoje em dia, de qualquer gênero é um desafio para todos nós. Isso é difícil hoje e é muito importante para mim. Ela acaba deixando de ser uma coisa comum a todos para se tornar uma

coisa de um cara só. Nós nunca trilhamos por esse lado, por isso é difícil. Acho que temos duas histórias. O choro foi se fechando aos poucos. Quando eu cheguei aqui em SP fui até uma roda de choro e eles ficaram bravos porque eu quis tocar aqueles choros, tinham uma cara brava e eu me perguntava: “porque eles são tão bravos?”

Na década de 80, chegaram os *Aebersolds* (playbacks americanos). Discos de choro eram mais difíceis de encontrar, os músicos da minha geração o que fizeram? Passaram a tocar isso para se desenvolver como músico. Eu conhecia o choro, mas não profundamente. Em 1990 comecei a ir pro Rio, fui lá conheci todo o pessoal do choro. Hoje meu conhecimento aumentou muito, gravei muito com eles. Agora eu entendi o espírito da música. Eu já tinha uma ligação com o choro, por intermédio do meu pai, ele me mostrava, mas mostrava também Mancini, jazz e várias coisas.

Ele falava pra mim: “você tem que aprender a improvisar”. E eu falava: “mas como?” Ele falava: “Você toca, mas não fica muito longe da melodia”. Foi a aula mais simples que eu tive de improvisação. Com meu pai o mundo era muito aberto, eu acho que é assim que deveria ser o mundo pra todo mundo.

Quando cheguei, eu já tinha visto tudo isso, daí nós começamos a estudar jazz, tocar junto com o *Aebersold*. Isso foi em meados de 1980, estudávamos o *Aebersold* o dia todo, tudo copiado em fita cassete. A gente fazia II V I, um começava com a nota que o outro deixava. Começava na terça ou sétima, tudo para criar um assunto, a gente tinha que completar o assunto do outro. Como é difícil esta conversação! Deste modo começamos a entender o que é a improvisação, isso me deu uma visão mais aberta. Mais tarde, em 1995, fui para o Rio e comecei a tocar com os chorões, e outro mundo se abriu.

Agora já podemos encontrar os *playbacks* de choro, acho meio mecânico, mas você pelo menos você tem como estudar, entender, buscar o espírito. Temos que tentar imaginar que é ao vivo, é difícil, é como desenvolver sua emoção real naquele momento. É um treinamento da emoção. Antes o choro era muito familiar, abriu o leque, os caras novos que estão chegando, vão experimentando as coisas novas.

Eu venho observando nas coisas mais simples. Por exemplo, seu amigo acabou de solar (*canta*), se você ouviu, pensa no que ele falou e já começa variando o que ele mesmo fez. Isso é uma educação, mostrar que você ouviu.

A gente acha que sabe o que é improvisação. Acho que a única coisa que temos que pensar em relação a ela é se faz sentido, se os músicos estão conscientes de que eles fazem parte de algo maior, se são capazes de se entender e ouvir o assunto das outras pessoas que estão tocando com você. Isso que a gente chama de “atmosfera”, estado de espírito, independente do gênero.

Quando eu estudava arranjo, o Claudio Leal falava que quando a gente estivesse escrevendo um arranjo e olhássemos para a grade, tínhamos que pensar: “Vamos ouvir essa flauta? Quem está junto com ela? Tem esses trombones junto? O músico vai tocar, mas ninguém vai ouvir? Tanto faz se ele tocar ou não?”

Você deve sempre se lembrar em não abandonar ninguém pelo caminho, hein?(rsrs).

Você pode mudar várias coisas no gênero, mas não pode perder o espírito. Pra se conseguir isso, no caso do choro, precisa cultivar o espírito da roda dentro dele, faz parte do ser humano, pensar coletivamente. A coisa começa lá atrás. Aprendi uma coisa importante lá no Rio de Janeiro, o princípio de estar sempre prestando atenção, sempre todo mundo atento ao assunto e ligado no espírito. Isso foi uma coisa muito bonita que aprendi. Aqui em SP eu vejo isso no Isaías (...), isso é uma coisa que eu vi em alguns jazzistas tocando.

Tudo isso vai muito da consciência da pessoa. Vêm dos valores que você tem na sua casa, da forma como você ouve seu filho, sua mulher, seu irmão ou um amigo.

Os músicos da música clássica tem um pensamento mais coletivo, veja um quarteto de cordas. O cara não fala nada e todo mundo se entende, entra, corta, toca juntinho, uma coisa impressionante, isso já um improviso coletivo. Os músicos clássicos entendem mais dessa coisa, mesmo não sabendo nada de improvisação. Os músicos populares já são mais individuais, tem um solista dentro deles!

Eu vejo pela banda, não existe padrão no mundo da música popular. Vai começar o ensaio da banda, eu falo: “pessoal a música começa assim, articula assim, etc.” Daí, eles começam a tocar, cada um toca do seu jeito, articula do seu jeito, não existe padrão, isto é o que eu vejo. Não tem dinâmica, não tem ataque, etc.

Antes o choro era muito fechado, daí veio o jazz que trouxe muita informação para muitos músicos, que foram boas, sem dúvida. Agora acho que está acontecendo um terceiro momento.

Os caras estão querendo mais, as pessoas me perguntam: “Como faço para improvisar?” Eu digo: “Você tem que conhecer harmonia, fazer aulas de arranjo, composição, se ele não tiver isso, realmente não dá”. Um cara que só quer fazer improvisação, que não sabe nada além não consegue. Tem um historia engraçada. Chega um cara pro Radamés e fala: “Maestro! Eu queria fazer aula de arranjo com o senhor”. Ele responde: “Ah, é? Então leva essa fita e traga na semana que vem.”

O cara respondeu: “Como assim maestro?” – “Você não disse que queria aprender arranjo? Leva para casa e tira esse arranjo!”

-Você está louco?

- Não, você que está!

(rsrs)

Improvisação está relacionada à composição, ao arranjo, que é a parte mais legal da música! E é o que mais falta para o músico:

Se pensarmos em tradição e modernidade, acho que você pode inventar o que quiser, mas não pode perder o espírito! A questão não é simplesmente preservar a tradição, isso em qualquer música independente do gênero. Os músicos novos estão tentando fazer coisas novas, mudando, quebrando, virando, tá tudo certo, mas eles têm que achar o espírito. Para isso não é somente pensar na tradição, é pensar no espírito que esta tradição deixou.

Nada no universo é estático, nenhuma chama é igual à outra!

A intenção de estar junto é o que importa. Às vezes ou o cara está muito distante, ou é o oposto e quer resolver o problema do mundo sozinho. Nenhum desses dois lados está certo. Precisamos desvendar esse rito, 2012 fazer outra coisa: pra onde a gente vai? Vamos ver como são as novas composições, como cada um imagina o espírito, o ambiente dessa música que você está escrevendo. Antigamente os caras compunham, dedicavam ao Sr. digníssimo (...), existe um espírito ali. O gesto! Hoje é assim: Eu faço, aconteço, eu faço o solo, eu finalizo, etc. (...)

Generosidade é a coisa que a gente mais está precisando no mundo no momento. O que nós estamos falando aqui são gestos de compartilhar, pra não perder o espírito. Aí vem a improvisação compartilhada! A vida é essa coisa imprevisível e às vezes, as pessoas querem quebrar esse movimento. Eu procuro pensar sempre na melhor forma de dividir as coisas para você ver como se cria esse espírito e como ele se mantém. A gente não tem o controle sobre o que você está fazendo, é como se fossemos um observador de nós mesmos. A gente está prestando atenção em muitas coisas, são poucas pessoas no mundo que estão pensando nisso, e precisamos muito disso, temos que saber que o espírito não está só lá atrás na tradição, ele está aqui! Se tiver uma coisa que não tem tempo é o espírito. Temos que separar bem as coisas e pensar: “Como se mantém este espírito?”

Entrevista com Amilton Godói em 19/03/2012.

Amilton Godoy¹⁹⁹ (2/3/1941 Bauru, SP). Pianista, compositor e arranjador. Começou seus estudos musicais em Bauru e completou sua formação em São

¹⁹⁹ Disponível em <http://www.dgproducoesartisticas.com.br/artistas/amilton-godoy/>, acesso em Novembro de 2013.

Paulo com Nellie Braga, na Escola Magda Tagliaferro. A partir daí participou e venceu importantes concursos. Em 1964 formou o grupo instrumental *Zimbo Trio*, juntamente com seus amigos Rubens Barsotti (bateria) e Luiz Chaves (Contrabaixo). Com esse grupo desenvolveu importante trabalho no cenário artístico brasileiro, tendo 51 discos gravados e editados em mais de vinte e dois países. Apresentaram-se em quase todo o Brasil, América Latina, Europa, Japão e China. Ganharam todos os prêmios nacionais como o melhor grupo instrumental, inclusive o Prêmio de Melhor Grupo Instrumental no 23º Prêmio da Música Brasileira como o CD *Zimbo Trio Autoral* que possui apenas músicas de autoria de Amilton Godoy.

Amilton faz uma Introdução sobre o show antológico do Zimbo Trio, Elizete Cardoso e Jacob do Bandolim:

Amilton: Sobre o disco da Elizete Cardoso com o Zimbo trio e o Jacob do Bandolim em 1968. A Elizete era o centro de ligação, pois, ela cantava desde samba de morro, menos elaborado, até coisas mais elaboradas, por exemplo, quando cantava com o Zimbo. Ela era a ligação da música moderna, onde nós éramos os representantes e a música mais tradicional, com o *Época de Ouro*, tendo Jacob do Bandolim como líder do grupo. No show ela cantou muitas coisas com o regional e outras com o *Zimbo*. Algumas tocamos todos juntos: o *Época*, o *Zimbo*, Jacob e Elizete. Teve um momento importante que o Jacob tocou com o *Zimbo* e chamou a atenção de seu próprio filho Sérgio Bittencourt, que era um crítico com um opinião muito definida do que era moderno, o que prestava, o que era atual, etc.

Eu sempre respeitei música erudita, sinfônica, popular, até hoje eu gosto de todo tipo de música. Eu acho que existe simplesmente música bem tocada e mal tocada, não tem esse negócio de gênero. Independente do gênero, o importante é que tenha qualidade. Jacob personificava esse tipo de músico, que fazia coisa com qualidade, com bom gosto de composição. Elizete já era uma artista conhecida e tinha grande prestígio. Tinha cantado a Bachiana nº5 de Villa Lobos há pouco tempo com orquestra sinfônica. Ela fazia muitas coisas, foi intérprete do disco *Canção do Amor Demais*, que foi um divisor de águas da nossa música. Existia um programa que chamava *Bossaude*, com o *Zimbo*. Esse foi um show de despedida, tinha músicos do Rio e o *Zimbo* era de São Paulo. Juntamos o choro com a música

moderna e todo mundo fazendo tudo. A Elizete cantou Jobim, Baden, Milton Nascimento, foi uma festa!

Paula: Você disse que o Jacob improvisou?

Amiltom: Sim, ele improvisou. Jacob tinha uma musicalidade incrível. O choro sempre foi um desafio, era música para virtuose, as músicas eram difíceis.

P: Como você definiria o choro? Quais as características que o identificam enquanto gênero musical?

A: O Choro tem uma forma, um sentido de levada, a pulsação, senão ele deixa de ser choro, as pessoas têm que respeitar essa pulsação. Quem faz música popular sabe bem a diferença entre tocar um choro e um samba. A pulsação, a levada é importantíssima(*toca Chorinho pra Ele e demonstra o ritmo, a levada*). É diferente de um samba, a pulsação da mão esquerda tem que ter essa jogada (*toca*). A maior característica é a jogada rítmica, a pulsação. A continuidade melódica é importante também.

P: Nos anos 1970, no movimento do renascimento do choro, você defendeu no festival da Bandeirantes o Choro Cromático, que eu achei bem diferente, mas o choro tradicional ainda era muito forte, fale um pouco sobre esse acontecimento.

A: Este caso do choro cromático foi uma coisa inesperada. O que poderia acontecer com o choro! Benjamin Araújo morava em São José dos Campos, era um músico que conhecia as entranhas de música erudita, e queriam prestar uma homenagem a ele. Apesar da idade, ele tinha uma concepção moderna, ele era um cara erudito. As pessoas me procuraram para ser um intérprete da sua música, que era bem complicada de se tocar. Eu não queria entrar em festival, mas quando eu o conheci, pensei: vou fazer por ele. Ele ficou muito feliz que eu seria o intérprete da música dele, ficou animado. Ele vinha para São Paulo, queria conversar (...). Era pianista, mas não conseguia tocar sua própria música. Eu realmente gostei do que

ele escreveu e pensei: “vou ser excomungado do júri, desse pessoal”, mas não estava nem aí (*rsrs*).

Na minha vida eu sempre fiz o que gostei e para nossa surpresa a música foi para as finais. O *Choro Cromático* ganhou destaque, ele era tão avançado em relação aos outros, mas ao mesmo tempo tinha a ver com o que eu sempre pensei. Eu achava que o choro tinha que evoluir, não poderia ser tocado sempre da mesma forma. Jacob tocou daquele jeito então todos têm que tocar desta forma, ninguém faz uma rearmonização, ninguém dá um tratamento mais moderno no choro; quando você faz isso, dá uma nova vida. Eu sempre pensei assim e com o *Zimbo* eu sempre fiz assim. O choro do Benjamim era desse jeito, parecia música erudita.

P: Qual o papel da improvisação nas performances atuais dos grupos de choro?

A: O improviso é sempre uma composição, simples fruto da maturidade musical do músico, do conhecimento que ele tem, da linha que ele adota para fazer. O fato de improvisar é típico do brasileiro, o choro sempre possibilitou, cobrou que fizessem uma coisa a mais além de tocar o tema. Se pensarmos em música erudita, você podia tocar a cadência que Beethoven escreveu ou você também podia fazer a sua própria cadência, mas isso dificilmente acontecia, porque o músico erudito não tem necessariamente conhecimento daquilo que executa. Ele se especializa na condição de intérprete. Na música popular não acontece isso, ele tem que saber o que ele está tocando. A improvisação é bem característica de um músico jazzístico. Eu acho que o Brasil não precisa mais recorrer aos *standards* americanos para fazer a música improvisada. Nós temos um conteúdo de qualidade no Brasil, em que o músico improvisa, e o choro tem uma pulsação muito gostosa para você fazer isso. Quem tem informação jazzística, as frases que você vai fazer vão aparecer na sua pulsação. Se você só tem informação brasileira, suas frases sairão baseadas em raízes brasileiras. É muito amplo esse mundo da improvisação, porque depende do músico que está fazendo naquele momento.

Quando você tem músicos brasileiros, os modernos de hoje, por exemplo, Proveta. Escolhe o instrumento que você quiser, escreve, dá a cifra e ele vai improvisar de acordo com a sua maturidade, o que ele já digeriu de música, da

forma dele, dentro do espírito em questão. Cada linguagem é diferente. Esse pessoal vem com a bagagem jazzística, mas não precisam mais usar elementos da música “alienígena” (rsrs).

Se o músico tem o conhecimento necessário, você dá a estrutura harmônica, ele entra no espírito e faz. Ele não vai confundir um choro com samba ou baião, as frases musicais vão sair dentro do espírito. Esses músicos têm a capacidade de fazer isso. Essa turma moderna vai para a harmonia alterada e as frases ficam no que chamamos de grau alto; os acordes ganham uma dimensão maior, a partir de cinco sons, nonas, quintas aumentadas, e esses acordes geram escalas alteradas que propõem frases diferentes.

P: O choro e o jazz, fale sobre as diferenças no seu desenvolvimento

A: Os músicos que foram culpados por isso, eu tive conversas com eles.

(toca no piano um choro de K-ximbinho, fazendo harmonias modernas, alteradas e demonstrando as possibilidades na melodia improvisada).

Se a gente caprichar, mudar, tem uma saída (*toca*). Eu mostrava para eles, eles gostavam, mas na hora de tocar eles faziam do mesmo jeito. Era uma forma de se acomodar e ficar sempre como um protótipo de como tem que ser para ser choro. É uma forma de impedir o desenvolvimento. A música está aí para ser estudada. Quando você começa a estudar você se liberta, não precisa mais vir alguém para te mostrar. Eu toquei um tempo atrás com um músico de choro que não lê. Tem um ótimo ouvido, mas eu havia escrito um arranjo para quinteto, o *Zimbo*, flauta e bandolim. Eu tive que ensinar para ele, gravar tudo para ele ouvir, decorar e depois tocar.

(Amiltom toca seu choro ao piano)

Imagina que tive que passar nota por nota deste choro. Seria muito mais fácil se ele soubesse ler, está tudo escrito. Você vê como é que é, os antigos tinham o poder, os caras foram mal formados, não tiveram uma escola. Um modo de você escravizar um povo é pela ignorância, se você começa a dar conhecimento pra ele, ele vai poder!

Se você colocar *Noites Cariocas*, eles vão tocar do jeito que o Jacob tocava. Teve um projeto do Banco do Brasil, chamado *Brasil Musical*. Neste projeto convivíamos viajando, por exemplo: eu, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Artur Moreira Lima, músicos bons, cada um na sua, ninguém precisando provar nada. Wagner Tiso tocando a quatro mãos com o Artur, às vezes com o Egberto. Nós conversávamos sobre isso: “Vamos começar a fazer um choro novo, cada um bolar um choro diferente!” Deste papo surgiu, o *Chorinho pra Ele* do Hermeto, *Choro de Mãe*, do Wagner Tiso, isso foi nos anos 1970. Era uma conversa de músico desta época: precisamos deixar de tocar o choro sempre daquela forma! Acho que isso tudo ajudou a reavivar na cabeça dos músicos: “não vamos esquecer que o choro tem que ocupar o lugar que lhe é devido, mas com novas expressões.”

Isso foi muito afirmado nessas conversas, um mostrava para o outro o que tinha feito. Lembro quando o Wagner me mostrou *Choro de Mãe*, eu disse: “que lindo!” Dentro da cabeça de cada um já tinha essa ideia, já estávamos pensando nessas coisas. Toda essa turma tem um trabalho com choro interessantíssimo.

Quando eu fui para o Japão, na década de 1990, tinha 8 ou 9 clubes do choro, direitinho, tocando com a mesma formação que tínhamos aqui, com arranjos iguais. Interessavam-se por choro, agora eu não sei como está.

(Seguem em conversa sobre a importância da pesquisa em música popular, do aprendizado e sua influência na contemporaneidade)

Entrevista com Zé Barbeiro em 05/2012

Zé Barbeiro²⁰⁰ (1952 São José dos Campos, AL). Radicou-se com a família ainda menino em Carapicuíba, com seu pai aprendeu a profissão de barbeiro. Influenciado pela força da jovem guarda, descobriu o violão, e entre um corte de cabelo e outro, aprendia sozinho ou com os músicos que ali passavam, a tocar este instrumento. Por volta de 1970 se aproximou das rodas de samba, onde exercitou seu senso rítmico que mais tarde iria marcar o seu estilo de tocar. O choro aparece como uma consequência deste percurso, e através de um convite de Américo do

²⁰⁰ Disponível em: <http://zebarbeiro.com.br/posts.php?ip=4&title=biografia>, acesso em Novembro de 2013.

Bandolim, passou a fazer parte do seu conjunto para tocar na noite paulistana. Tocou em diversos bares importantes acompanhando cantores e também instrumentistas como: Elizete Cardoso, Ângela Maria, Silvio Caldas, Noite Ilustrada, Raul de Barros, Raul de Souza, Altamiro Carrilho, Emilinha Borba, Yamandú Costa, Dominginhos, entre outros. Em 2005 veio o reconhecimento como violonista, com a participação no projeto *Violões do Brasil*, onde deu seu depoimento e gravou duas músicas em CD. Lançou-se a um novo desafio, passou a compor, e formou junto com alguns colegas, o grupo *Choro Rasgado*, dando origem ao CD *Baba de Calango* indicado em 2006 para concorrer ao prêmio Tim categoria instrumental. Inscreveu algumas de suas composições em festivais e foi contemplado com prêmios de 1° e 2° lugar. Apresentou-se ao público pela primeira vez como compositor em 2007 no projeto do SESC *Este choro é meu*.

Em 2008 foi o vencedor do Projeto Pixinguinha 2008- Prêmio Produção, em 2009, lançou o seu primeiro CD autoral *Segura Bucha*. Em 2011 realizou o espetáculo *No Salão do Barbeiro* e gravou ao vivo o seu segundo álbum com o mesmo nome. Sua obra já alcança mais de 200 músicas.

Paula: Como você definiria o choro? Quais as características que o identificam enquanto gênero musical?

Zé Barbeiro: Bem, para mim é mais pela forma. Se a gente pensar, por exemplo, no samba. Ele possui duas partes, o jazz às vezes só tem uma, e nesses 16 compassos o músico faz mil coisas. O choro tem quase sempre três partes e isso é que define o choro; com suas repetições e modulações, esse é o principal. Depois vem a linha melódica, que não tem nada a ver com o jazz, nem com o samba. Geralmente tem 16 compassos. Nas minhas músicas faço muitas alterações, mesmo Pixinguinha já fazia, não é uma regra. Nesses 16 compassos a linha melódica é muito rápida e característica do gênero. Pra mim isso é a segunda coisa.

P: Qual a importância da roda de choro para o gênero?

Z: Eu conheci o choro a partir de 1973. Comecei tocando guitarra na Jovem Guarda, porque minha profissão mesmo era barbeiro, por isso meu apelido. Nesta

época comecei a comprar discos de choro, comecei a estudar, escutar e ver as pessoas tocando. Os mais velhos me falavam: “Se você quiser mesmo tocar choro tem que frequentar as rodas”. E eu perguntava: “Aonde é?”

Normalmente o bandolinista ou outro músico fazia um almoço e chamava o pessoal, fazia uma grande roda e todo mundo tocava junto. Nessa época eu conheci uma roda que chamava Bombinha, parecia uma casa de índio; todo mundo tocava e fazia um som bacana. Mas hoje, não tem mais roda de choro.

O que sempre falavam para mim também era que se eu quisesse tocar choro teria que comprar muito disco e ouvir o Horondino Silva, porque eu queria tocar violão de 7 cordas. Você era instruído a ouvir e frequentar rodas. Diziam que o Jacob falava (eu não acredito muito, mas não o conheci) que o chorão não precisava estudar, que era chegar, tocar de cor todas as músicas e o improviso vinha na hora, que o choro é improviso! Nunca me falavam você tem que estudar, ir numa escola, nunca!

Era sempre ouvir os discos e tocar nas rodas. Hoje é diferente, eu mesmo quando os jovens me perguntam o que eu indico, eu falo: “vai procurar uma escola, um professor, pra você saber o que está fazendo.” Por exemplo, em Brasília tem escola com 300 alunos tocando bem choro, sabendo o que está fazendo. A roda é legal, quando você quer distrair, curtir com os amigos, mas na minha cabeça o choro não é isso.

Parto do princípio do Jacob, o pai dele era farmacêutico, ele montou laboratório, o bandolim sempre foi segundo plano, junto com ele o Cesar Faria, o Canhoto, todos tinham outra profissão. Quando o pessoal fala o que você acha do choro, ele está em alta? Eu digo em todos os tempos, de 1 a 10 o choro sempre esteve em 3. Nunca passa disso, tenho certeza! Nunca caiu, mas nunca sobe.

Se você for fazer uma pesquisa no Brasil, em todos os estados tem choro, todo mundo sempre gravava os tradicionais, Nazareth, Jacob, Waldir de Azevedo. De 2000 pra cá houve uma revolução em matéria de composição.

Eu estou agora com 61 anos, quando eu fiz 50 anos, comecei a compor, porque até então eu não tinha composto nenhuma música! Dos cinquenta para cá, eu fiz muitas. Comecei a assoviar umas melodias, escrevia e depois ia ver se alguém tocava. Porque eu não sou solista, sou violão base, quando eu componho eu

ponho no papel e dou para um solista tocar. Porque uma coisa é você ouvir no computador e outra ouvir o cara mesmo tocando. Eu atualmente tenho umas 200 músicas.

O choro aqui em São Paulo é muito vivo, mas as pessoas às vezes acabam desistindo da luta. Veja o Tio (Laércio de Freitas), naquele disco que ele gravou em 1970, depois disso ele não fez mais nada. Eu acho que ele não fez mais nada, porque não teve retorno nenhum, e deu um trabalho! Eu sei o trabalho que deu pra ele.

Outro nome importante foi o Esmeraldino Sales, era um negrão que tocava cavaquinho, violão, tinha cada choro naquela época, espetacular! Mas acho que depois ele também se desanimou.

Nestes últimos anos nós gravamos um disco autoral, coisa que ninguém ainda tinha gravado, foi com o *Choro rasgado*, com músicas minhas e do Penezzi. Depois da gente vários discos autorais surgiram, do Alê Ferreira, o próprio Panorama do choro, o pessoal do João Poleto, o *Cochichando*, só choro autoral.

Toquei também com o grupo *Nosso choro*, com o Miltom Mori no cavaquinho e o Stanley no clarinete. Você sabe que eles nunca se interessaram em gravar músicas deles, em compor coisas novas, não se interessavam em mudanças. São músicos bons, fazem arranjos, mas nem pensam em compor. Tem outros que tocam muito, mas nem pensam em estudar, se apegam no que o Jacob falou e se justificam. Eu não acredito que o Jacob seria o mesmo hoje, tenho certeza que não.

Eu mesmo mudei, foi passando o tempo e vi que poderia fazer mais do que aquelas linhas que eu sempre fazia, igual do Dino ou de outros mestres.

Eu sei fazer e faço o tradicional, mas comecei a querer alterar umas coisas, a harmonia, o ritmo. Os antigos não querem que mude nada, é pra tocar igual à gravação, do mesmo jeito. Hoje é diferente, devido ao estudo isso está mudando. E acho mesmo que tem que mudar, a música instrumental está muito avançada hoje.

Na década de 40 morreu o Garoto, logo veio a bossa nova, com aquele jeito de tocar (...), só depois apareceu o Raphael Rabelo e resgatou o Garoto que tinha ficado na gaveta. Este tipo de violão tinha ficado esquecido desde sua morte. Só aí que as pessoas começaram a olhar o violão de 7 cordas diferente.

O violão de 7 cordas, depois da aparição do Yamandú, virou um solista espetacular, os violonistas de 6 cordas estão perdendo o chão. A gente tem muito mais espaço com esta corda a mais.

O Yamandu está gravando com vários instrumentistas de 7 cordas. Tem o Walter Silva, que veio da escola antiga, não foge a linha do choro, mas tem cabeça aberta, sempre quer colocar uma criatividade. Já o Rogerio Caetano, é só criatividade, não tem nada dos antigos.

Antes tinha conservatório musical, mas o choro não entrava na escola. Hoje qualquer aluno seu, que fala quero estudar, tem no choro uma oportunidade.

A música instrumental brasileira mudou muito. O choro estagnou na época de 70, em relação às rodas pelo menos. Nesses 20 anos não tinha nem roda nem nada. O choro ficou muito em baixa.

P: Em que ponto sua pratica difere do choro tradicional?

Z: Não sei se sei responder essa pergunta. Eu comecei a estudar depois de velho, eu sempre toquei de ouvido e queria ser uma cópia fiel do que veio antes. Comecei a estudar o choro em 75, a tocar na noite em 84, 85 até 95 mais ou menos, fazendo o tradicional. Minha cabeça começou a mudar, comecei a estudar, comprei livros, pedia dicas de escalas, como fazer em determinadas harmonias, como eu sou violonista, comecei a achar. A melodia do choro era sempre a mesma, então eu quis mudar. No começo, o que eu queria mesmo era derrubar o pandeirista, o solista. Eu pensava: Quero fazer uma música para derrubar! (rsrs)

Essa música mesmo, o *Dr. Platiléonas*, ninguém toca, só o Leo, o cara pra quem eu fiz a música, pandeirista maravilhoso!

P: Qual o papel da improvisação nas performances atuais dos grupos de choro?

Z: Antes não tinha improvisação, era tocar as partes e pronto. Pensa num samba (*canta*) veja como a melodia é lenta, mas veja o choro (*canta*), quando as

peessoas ouviam falavam: isso é um verdadeiro improviso! Porque tem tanta nota, que é como se fosse uma improvisação.

O violão antigamente, só dava apoio para o solista, agora não, tem que fazer solos também. Agora ele quer estudar para poder solar também. Hoje violão de 7 cordas tem trabalho. O cavaquinho na maioria das vezes ainda só faz ritmo, ele não tem espaço ainda. É raro, algumas vezes começam até deixam ele fazer um solo. O pandeiro é outro que antes só acompanhava, nunca solava. Só a flauta, o bandolim, hoje tudo acabou isso.

O Hamilton é um solista, faz show sozinho, é muito bom!

Todo mundo tem lugar no choro hoje. Um dado interessante é que esses instrumentos harmônicos quando têm que fazer um solo, muitas vezes nem sabem a melodia, então vão em cima das harmonias, o improviso fica mais ligado à harmonia porque é o que eles sabem bem.

Antes cada instrumento tinha uma função bem definida, só a flauta e o bandolim faziam o solo, ninguém improvisava. A improvisação é uma característica importante nessa transformação. Vários elementos mudaram, a melodia, a harmonia, é difícil saber qual é a principal. A melodia influencia na harmonia, que influencia na improvisação. Improvisação para mim é criar uma melodia na hora, em cima daquela harmonia que você tem. Acho que é isso.

É impressionante que tem músicos que eu conheço que não sabem nada de teoria, de música e vão só pelo som. Improvisam pelo som, criam coisas, é impressionante!

Eu já acompanhei cada cantor nessa vida, o cara sai cantando fala o tom e você vai tocando e não pode dar na trave. É engraçada a diferença que tem do músico popular que vai sempre de ouvido, pelo som e o que vai pelas notas, pelo papel, que não consegue relacionar o som com a escrita.

Vou falar uma coisa sobre a composição. Um dia um cara chegou pra mim e perguntou: “Escuta, como é que vem a linha melódica do choro para você?”

Sabe que é uma pergunta interessante? Para mim vem junto, a melodia e a harmonia. Eu penso na melodia e já vem a harmonia, quando eu ponho no computador já vou conferindo. Não tenho método, a melodia vem da cabeça da

gente. Eu não sei explicar, pra mim é assim. Eu vou assoviando a melodia e vou fazendo. Quanto às partes, de tanto você tocar choro, as formas estão na sua cabeça. Ajuda na hora de pensar nas partes. Eu acredito que quando eu componho, acabo a primeira parte e a segunda já está encaminhada, e a terceira também.

P: E as improvisações, são em que parte?

Z: Eu deixo o solista à vontade. Se o tom for ruim pra ele, não dá pra ele improvisar nesse tom. Você tem que pensar no instrumento que vai tocar, geralmente ele vai improvisar na parte onde o tom é mais fácil. Eu gosto muito da forma que eu estou fazendo nas composições, acho que tem muita coisa para criar dentro do gênero ainda, sem fazer grandes alterações, mudanças de compassos, formas, etc.

ANEXO 2: Relação das músicas do CD demo

- 1- 1x0: Pixinguinha e Benedito Lacerda
- 2- Pagão: Pixinguinha e Benedito Lacerda
- 3- Noites Cariocas: Jacob do Bandolim
- 4- Espírito infantil: Mú de Carvalho
- 5- Choro Cromático- Benjamin Araújo (por Amilton Godói)
- 6- Manda Brasa: K-Ximbinho
- 7- Cochichando: Pixinguinha (por *Moderna Tradição*)
- 8- Implorando: Anacleto de Medeiros (por Nailor Proveta)
- 9- Juntando os cacos: Ze Barbeiro
- 10- Comendo Bacuri: idem
- 11- Dr. Platinéolas: idem
- 12- Sempre que posso: Alessandro Penezzi
- 13- Cheguei: Pixinguinha (por Vitor Lopes)
- 14- Assanhado: Jacob do Bandolim (por Armandinho)
- 15- Fabiano e sua Turma: Mário Sève (por *Nó em Pingo d'agua*)
- 16- Cheiros do Pará: Sebastião Tapajós
- 17- Canhoto Tramontano: Maurício Carrilho
- 18- No Choro: Jorge Bonfá
- 19- Bach te vi: Jovino S. Neto
- 20- Choro pro Zé: Guinga
- 21- Choro da contínua amizade: André Mehmari
- 22- Murmurando: Fon Fon (por *Trio Corrente*)
- 23- Vê se Gostas: Waldir de Azevedo (por *Tira Poeira*)