

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA

MÚSICA

MÁRIO SÈVE

FRASEADO DO CHORO: uma análise de estilo por padrões de recorrência



RIO DE JANEIRO, 2015

FRASEADO DO CHORO:
UMA ANÁLISE DE ESTILO POR PADRÕES DE RECORRÊNCIA

por

MÁRIO SÈVE

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto e a coorientação da Prof.^a Dr.^a Laura Tausz Rónai.

Rio de Janeiro, 2015

S843 Sève, Mário.
Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência /
Mário Sève, 2015.
249 f. ; 30 cm

Orientador: Marco Túlio de Paula Pinto.
Coorientadora: Laura Tausz Rónai.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

1. Choro (Música) - Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.).
2. Música - Análise, apreciação. I. Pinto, Marco Túlio de Paula.
II. Rónai, Laura Tausz. III. Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música.
IV. Título.

CDD – 782.42164



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

FRASEADO DO CHORO: UMA ANÁLISE DE ESTILO POR PADRÕES DE RECORRÊNCIA

por

MARIO SÈVE WANDERLEY LOPES

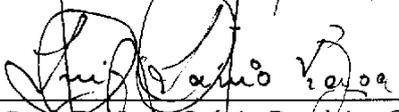
BANCA EXAMINADORA



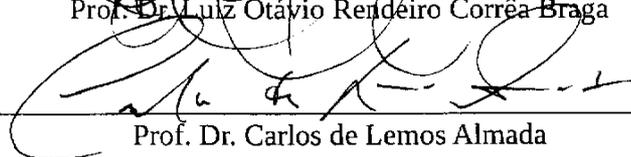
Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto (orientador)



Prof.ª Dr.ª Laura Tausz Rónai (coorientadora)



Prof. Dr. Luiz Otávio Rendeiro Corrêa Braga



Prof. Dr. Carlos de Lemos Almada

Conceito: APROVADO

AGOSTO DE 2015

à memória de meus pais Antonio e Wany

AGRADECIMENTOS

À Ceci e nossos filhos Pedro, Júlia e Maia, por nossos elos de cumplicidade e amor, na arte e na vida.

A meus irmãos Klerman e Vânia, meus afetos incondicionais.

A meus incansáveis orientadores Laura Rónai e Marco Túlio, pela confiança, pelo apoio e pelas ideias e correções.

A Martha Ulhôa, pelo incentivo.

Aos meus colegas e aos professores José Nunes, Naílson Simões, Laura Rónai, Clayton Vetromilla, Carole Gubernikoff, Claudia Azevedo, Luiza Alvim e Pedro Aragão, por ampliarem meu conhecimento.

Aos inúmeros autores que li e me surpreenderam.

À CAPES, por apoiar minha pesquisa.

Aos companheiros de música Adriano Souza, Celsinho Silva e Dininho.

Ao grupo Nó em Pingo D'água, que me apresentou as diversas possibilidades de chorar.

A Paulinho da Viola, de quem aprendo todos os dias sobre esta e outras músicas.

E a todos os músicos que comigo compartilharam ou compartilham o choro, esta música linda que conheci na infância pelas obras de Nazareth ao piano de mamãe.

SÈVE, Mário. *Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo abordar um dos mais importantes elementos estilísticos do choro: o seu fraseado musical. A investigação dos padrões de recorrência inerentes ao repertório do gênero sustenta a metodologia usada na pesquisa. Conceitos de fraseado, articulação, ritmo, notação, regras, estilo e gênero formam o texto inicial. A dissertação apresenta propostas para análises de estilo e relativiza critérios para a classificação de gêneros no âmbito da música popular. Contextualizações históricas e musicológicas de gêneros musicais que influenciaram os chorões procuram explicar construções e transformações estilísticas em suas obras. Análises de padrões de recorrência formais, fraseológicos, melódicos, harmônicos, rítmicos e interpretativos mostram de que maneira se dá o fraseado musical no choro. Os estudos de paradigmas das músicas europeia e africana, e algumas analogias com o *jazz* e com a música barroca, discutem os procedimentos usados para a interpretação e a composição de sub-estilos ou subgêneros do choro — como polcas, tangos brasileiros, e choros no padrão sambado.

Palavras-chave: Fraseado — Choro — Análise de estilo — Padrões de recorrência

SÈVE, Mário. *Choro phrasing: a style analysis by patterns of recurrence*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This thesis aims to broach one of the most important stylistic elements of *choro*: its musical phrasing. The investigation of the inherent patterns of recurrence in the repertoire of the genre supports the methodology used in the research. Concepts of phrasing, articulation, rhythm, notation, rules, style and genres form the initial text. The thesis proposes some ideas for style analysis and relativizes criteria for gender classifications in popular music. Musicological and historical contextualization of musical genres that influenced the *choro* musicians try to explain constructions and stylistic changes in these works. Analyses of formal, phraseological, melodic, harmonic, rhythmic and interpretative patterns of recurrence expose how the musical phrasing in *choro* music is constructed. The studies of European and African musical paradigms, and some analogies with jazz and baroque music, intend to show the procedures used for the interpretation and composition of sub-styles and sub-genres of *choro* — such as Brazilian polkas, tangos and *choros* in *samba* pattern.

Keywords: Phrasing — Choro — Style analysis — Patterns of recurrence

LISTA DE FIGURAS

figura 1 — comparação de dinâmica das estruturas de dois, três e quatro sons.....	27
figura 2 — perspectiva em diferentes níveis de subdivisão da “teoria dos acentos”,	45
figura 3 — fórmulas métricas e contramétricas.....	46
figura 4 — rítmica divisiva e rítmica aditiva em um compasso $\frac{2}{4}$	47
figura 5 — <i>clave</i> “3 & 2”, <i>clave</i> “2 & 3” e “ <i>clave da rumba</i> ” ou “ <i>clave africana</i> ”.....	48
figura 6 — padrão contramétrico de oito pulsos	51
figura 7 — ciclos de 16 pulsos	52
figura 8 — ciclo de 16-pulsos encontrado por Kubik	52
figura 9 — padrão contramétrico de 16 pulsos, em imparidade rítmica 7+	54
figura 10 — padrão contramétrico de 16 pulsos, em imparidade rítmica 9+7	54
figura 11 — forma de um choro de três partes de 16 compassos.....	116
figura 12 — forma de um choro de duas partes de 32 compassos	117
figura 13 — modelo de Almada (2006) para a estrutura fraseológica	135
figura 14 — modelo para estrutura fraseológica de uma parte de 32 compassos em um choro	148
figura 15 — categorias de contorno melódico.....	150
figura 16 — crescimento tensão sensorial fixando um intervalo e mudando acordes	184
figura 17 — crescimento tensão sensorial fixando um acorde e mudando intervalos	184
figura 18 — padrão rítmico de acompanhamento da polca e polca brasileira (ou polca-choro)	189
figura 19 — padrão rítmico de acompanhamento da polca, polca-lundu, tango brasileiro e maxixe.....	193
figura 20 — padrão rítmico de acompanhamento do choro	197
figura 21 — variações para acompanhamento do choro ao violão.....	200
figura 22 — variações para acompanhamento do choro no pandeiro	201
figura 23 — variações para acompanhamento do samba na cuíca	203
figura 24 — células rítmicas do trio de tamborins em gravações de samba	204
figura 25 — paradigma rítmico do choro-sambado em imparidade 7+9	207
figura 26 — paradigma rítmico do choro-sambado em imparidade 9+7	213
figura 27 — grupos <i>arsis-thesis</i> (A-T) em sons graves no choro e no samba	224

LISTA DE EXEMPLOS

exemplo 1 — rompimento das hastes das notas para separar frases e motivos.....	26
exemplo 2 — modelo teórico de fraseado de Marcel Tabuteau	28
exemplo 3 — modelo teórico de fraseado de William Kincaid	28
exemplo 4 — organizações binárias (A–T) em um compasso $\frac{4}{4}$	29
exemplo 5 — organizações ternárias (A–A–T) e binárias (A–T) em um compasso $\frac{3}{4}$	30
exemplo 6 — identificação de grupos por colchetes ou hastes em diferentes níveis.....	30
exemplo 7 — construção de grupos por articulação e por fraseado.....	34
exemplo 8 — <i>legatos</i> em fragmento de <i>Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ</i> , de Bach.....	34
exemplo 9 — articulações sobre uma série em degraus escalares ascendentes	37
exemplo 10 — modelo de síncopes do método de flauta de Charles De Lusse.....	46
exemplo 11 — fragmento de <i>Ave Maria Morena</i> em <i>clave</i> “3 & 2”.....	48
exemplo 12 — fragmento de <i>Birdlike</i> em <i>clave</i> “2 & 3”	49
exemplo 13 — terminação feminina e apojeturas em <i>Choro, padeço, suspiro</i>	79
exemplo 14 — terminação feminina, síncopas e apojeturas em <i>Eu estando bem juntinho</i>	79
exemplo 15 — exemplo de modinha estrófica	83
exemplo 16 — parte A, em 32 compassos, de <i>Coração que sente</i>	90
exemplo 17 — <i>Querida por todos</i> , o "protótipo da polca-lundu", segundo Siqueira	92
exemplo 18 — padrão rítmico de acompanhamento em <i>Linguagem do coração</i>	95
exemplo 19 — acompanhamento da <i>schottisch</i>	97
exemplo 20 — melodia pontuada na <i>schottisch</i>	98
exemplo 21 — <i>schottisch Yara</i>	98
exemplo 22 — fragmento de <i>Brejeiro</i> , com motivos celulares.....	102
exemplo 23 — fragmento de <i>Brejeiro</i> , com motivos estróficos-discursivos	102
exemplo 24 — introdução de <i>Gaúcho</i> , com movimentos de baixo tônica-dominante.....	103
exemplo 25 — figuras contramétricas no samba <i>Arranjei um fraseado</i>	111
exemplo 26 — fragmentos de <i>Samba do urubu</i>	120
exemplo 27 — fragmento de <i>Confidências</i>	121
exemplo 28 — fragmento de <i>De Limoeiro a Mossoró</i>	122
exemplo 29 — fragmento de <i>Brejeiro</i>	122
exemplo 30 — primeiro movimento da <i>Sonata metódica em Si menor</i> , de Telemann	123
exemplo 31 — fragmento de <i>Naquele tempo</i> (parte A – tema e variações).....	124
exemplo 32 — tipos de anacruse em três semicolcheias.....	126
exemplo 33 — tipos de anacruse em quatro e em cinco semicolcheias	126
exemplo 34 — tipos de anacruse em uma semicolcheia e em uma colcheia	127
exemplo 35 — tipo de anacruse em uma colcheia seguida de semicolcheia	127
exemplo 36 — tipos de anacruse com antecipação rítmica.....	128
exemplo 37 — anacruse sem antecipação no padrão sambado em 9+7	128
exemplo 38 — anacruse incorporada ao motivo inicial de um choro	129
exemplo 39 — anacruse como elemento de introdução de um choro, na melodia	130
exemplo 40 — anacruse como elemento de introdução de um choro, na baixaria	130
exemplo 41 — terminações em arpejos ascendentes do I grau com 4 notas.....	131
exemplo 42 — terminações em arpejos ascendentes do I grau com 5 notas.....	131
exemplo 43 — terminações em arpejos descendentes do I grau com quatro notas.....	131
exemplo 44 — terminações em arpejos descendentes do I grau com 5 notas.....	131
exemplo 45 — outras possíveis terminações em um compasso	132
exemplo 46 — possíveis terminações em um compasso, no padrão sambado em 7+9	132
exemplo 47 — possíveis terminações em dois compassos, no padrão sambado em 9+7	133

exemplo 48 — possíveis terminações em dois compassos, no padrão sambado em 9+7	133
exemplo 49 — estrutura fraseológica em períodos na parte A de <i>Segura ele</i>	135
exemplo 50 — estrutura fraseológica em sentenças na parte A de <i>A vida é um buraco</i>	136
exemplo 51 — motivo inicial de <i>Meu sabiá</i>	138
exemplo 52 — motivo inicial de <i>Displicente</i>	138
exemplo 53 — motivo inicial de <i>Alvorada</i>	138
exemplo 54 — aumento de densidade melódica na parte B de <i>Espinha de bacalhau</i>	143
exemplo 55 — aumento de densidade melódica no improviso de <i>Confirmation</i>	144
exemplo 56 — organização fraseológica da parte A de <i>Noites Cariocas</i>	146
exemplo 57 — organização fraseológica da parte A de <i>Murmurando</i>	147
exemplo 58 — perfil ondulante (<i>wavy</i>) em <i>Paciente</i>	151
exemplo 59 — perfil descendente precedido por salto (<i>trumbling strain</i>) em <i>Descendo a serra</i>	151
exemplo 60 — reiteração em fragmento de <i>Um a Zero</i>	153
exemplo 61 — recapitulação em fragmento de <i>Bonicrates de muletas</i>	153
exemplo 62 — sequência em fragmento de <i>Cheguei</i>	154
exemplo 63 — inversão em fragmento de <i>Língua de preto</i>	154
exemplo 64 — inversão em fragmento de <i>Urubatan</i>	154
exemplo 65 — anáfora em fragmento de <i>Matuto</i>	154
exemplo 66 — epístrofe, em fragmento de <i>Pé de Moleque</i>	155
exemplo 67 — moto perpétuo da música barroca na <i>Allemande</i>	155
exemplo 68 — intensificação do desenho rítmico em fragmento de <i>Proezas de Solon</i>	156
exemplo 69 — antecipações em fragmento de <i>Na Glória</i>	157
exemplo 70 — fórmula de inflexão derivada da <i>cambiata</i> no padrão i-s-r	158
exemplo 71 — fórmula de inflexão derivada da <i>cambiata</i> no padrão s-i-s-r	158
exemplo 72 — fórmula de inflexão derivada da <i>cambiata</i> no padrão i-s-s-r	158
exemplo 73 — fórmula de inflexão derivada da <i>cambiata</i>	159
exemplo 74 — fórmula de inflexão derivada da <i>cambiata</i> no padrão s-i-i-r	159
exemplo 75 — fórmula de inflexão derivada da <i>cambiata</i> no padrão s-s-i-s-r	159
exemplo 76 — fórmula de inflexão derivada da <i>cambiata</i> no padrão s-s-i-s-r	159
exemplo 77 — fórmulas de inflexão derivadas de apoiatura seguida de acorde	159
exemplo 78 — fórmula de inflexão derivada da apoiatura em fragmento de <i>Eu quero é sossego</i>	160
exemplo 79 — fórmulas de inflexão derivadas de apoiatura seguida de movimento escalar	160
exemplo 80 — fórmulas de inflexão derivadas de apoiatura antecedida por salto	160
exemplo 81 — fórmulas de inflexão derivadas de apoiatura seguida de <i>cambiata</i> ou de bordadura	160
exemplo 82 — “ <i>motto</i> característico”, ou moto perpétuo, do choro, em <i>Apanhei-te cavaquinho</i>	161
exemplo 83 — fórmulas de inflexão derivadas de bordadura	161
exemplo 84 — fórmulas de inflexão derivadas da escapada	161
exemplo 85 — fórmula de inflexão derivada da escapada na posição da quarta semicolcheia	162
exemplo 86 — fórmula de inflexão derivada da escapada na posição da segunda semicolcheia	162
exemplo 87 — fórmula de inflexão derivada da escapada, em fragmento de <i>O boêmio</i>	162
exemplo 88 — contração de duas linhas melódicas em uma só, no padrão de cinco notas	163

exemplo 89 — contração de duas linhas melódicas em uma só no padrão de dez notas	163
exemplo 90 — contração de duas linhas melódicas em uma só, em fragmento de A de <i>Paulista</i>	163
exemplo 91 — apresentação de movimento cromático	163
exemplo 92 — movimento cromático em <i>Fala baixinho</i>	164
exemplo 93 — apojaturas e <i>cambiatas</i> em padrões contramétricos em <i>Bole-bole</i>	164
exemplo 94 — apojaturas e bordaduras em padrões contramétricos em <i>Simplicidade</i>	165
exemplo 95 — fragmento de exercício melódico composto por Oliver Nelson	165
exemplo 96 — exercícios melódicos compostos por Couperin	166
exemplo 97 — exercícios melódicos compostos por Quantz	166
exemplo 98 — progressão de quartas descendentes do tratado Couperin	167
exemplo 99 — fragmento do exercício 3, sobre escalas	167
exemplo 100 — fragmento de contraponto em <i>Os oito batutas</i>	168
exemplo 101 — fragmento do exercício 8, sobre escalas	168
exemplo 102 — fragmento de <i>Sai da frente</i>	168
exemplo 103 — fragmento do exercício 22A, sobre arpejos maiores	168
exemplo 104 — fragmento de <i>Minha Gente</i>	169
exemplo 105 — fragmento do exercício 29, sobre inícios	169
exemplo 106 — fragmento do exercício 37B, sobre terminações	169
exemplo 107 — terminações de <i>Mariana</i> e <i>Cabuloso</i>	169
exemplo 108 — fragmento do exercício 37B, sobre terminações	170
exemplo 109 — terminação de <i>É do que há</i>	170
exemplo 110 — fragmento de <i>Santa morena</i>	170
exemplo 111 — fragmento de <i>Assanhado</i>	171
exemplo 112 — fragmento do exercício 53, sobre frases rítmicas	171
exemplo 113 — fragmento de <i>Atraente</i>	172
exemplo 114 — cromatismo em acordes diminutos em <i>A ginga do Mané</i>	172
exemplo 115 — fragmentos das partes B e C de <i>Os oito batutas</i>	173
exemplo 116 — fragmento de <i>Acerta o passo</i>	173
exemplo 117 — finais das partes B e C, com retorno à parte A, de <i>Displiciente</i>	174
exemplo 118 — fragmento de <i>Murmurando</i>	174
exemplo 119 — escala diminuta em <i>Chorinho pra ele</i>	175
exemplo 120 — fragmento de <i>Urubatan</i>	175
exemplo 121 — fragmento de <i>Modulando</i>	175
exemplo 122 — fragmento de <i>Sofres porque queres</i>	175
exemplo 123 — fragmento de <i>Gaúcho</i>	176
exemplo 124 — fragmento de <i>Brejeiro</i>	176
exemplo 125 — final de <i>Ele e eu</i>	177
exemplo 126 — final de <i>Saxofone, por que choras?</i>	177
exemplo 127 — fragmento da <i>Sonata para flauta e baixo contínuo em Mi menor, BWV 1034</i> , de Bach	180
exemplo 128 — fragmento de <i>Ele e eu</i> , para flauta e sax tenor	181
exemplo 129 — linha de baixo descendente no contraponto de <i>Os cinco companheiros</i>	181
exemplo 130 — linha de baixo em acordes invertidos em <i>Receita de samba</i>	182
exemplo 131 — acordes invertidos e modulação em <i>Cuidado colega</i>	182
exemplo 132 — acompanhamento de violão em <i>Um a Zero</i>	183
exemplo 133 — fragmento da polca-choro <i>O gato e canário</i> , para flauta e sax tenor	189
exemplo 134 — fragmento da polca-choro <i>Ele e eu</i> , para flauta e sax tenor	190
exemplo 135 — fragmento da polca <i>Apanhei-te cavaquinho</i> , para piano	190

exemplo 136 — fragmento da polca <i>Ameno Resedá</i> , para piano	190
exemplo 137 — fragmento da polca <i>Gentes! O imposto pegou?</i> , para piano	191
exemplo 138 — acompanhamento da polca-brasileira.....	191
exemplo 139 — fragmento da polca-lundu <i>Você bem sabe</i> , para piano	192
exemplo 140 — fragmento de A da polca-lundu <i>Cuiubinha</i> , para piano.....	192
exemplo 141 — fragmento do choro <i>Os Oito Batutas</i> , para flauta e sax tenor	193
exemplo 142 — fragmento do tango <i>Floraux</i> , para piano	194
exemplo 143 — fragmento do choro <i>Cavaquinho por que choras?</i> , para piano	194
exemplo 144 — fragmento da polca <i>Atrevidinha</i> , para piano	194
exemplo 145 — acompanhamento do maxixe	195
exemplo 146 — fragmento do choro <i>Acerta o passo</i> , para flauta e sax tenor.....	195
exemplo 147 — fragmento do tango <i>Odeon</i> , para piano.....	196
exemplo 148 — fragmento de <i>Brejeiro</i>	196
exemplo 149 — acompanhamento do lundu	196
exemplo 150 — fragmento de <i>Dança do urso</i>	197
exemplo 151 — fragmento do samba <i>Arrojado</i> , para piano	198
exemplo 152 — fragmento do tango <i>Fon-fon!</i> , para piano	198
exemplo 153 — fragmento do tango <i>Odeon</i> , para piano.....	199
exemplo 154 — fragmento do choro <i>Ainda me recordo</i> , para flauta e sax tenor	199
exemplo 155 — acompanhamento do choro-canção.....	199
exemplo 156 — acompanhamento do samba tradicional.....	204
exemplo 157 — acompanhamento do samba de partido-alto.....	205
exemplo 158 — convenção rítmica na coda de <i>Noites cariocas</i>	205
exemplo 159 — introdução do samba <i>Até amanhã</i> , em imparidade rítmica 9+7	206
exemplo 160 — fragmento do samba-choro <i>Conversa de botequim</i> , em imparidade rítmica 7+9.....	206
exemplo 161 — fragmento do choro <i>Trombone atrevido</i>	207
exemplo 162 — fragmento do choro <i>Passatempo</i>	208
exemplo 163 — fragmento do choro <i>Devagar e sempre</i>	208
exemplo 164 — fragmento do choro <i>Proezas de Solon</i> em padrão maxixado.....	209
exemplo 165 — fragmento do choro <i>Proezas de Solon</i> em padrão sambado	209
exemplo 166 — fragmento do choro <i>Tira poeira</i> , adaptado ao padrão sambado em 7+9	209
exemplo 167 — fragmento do choro <i>Teu beijo</i> , adaptado ao padrão sambado em 7+9	210
exemplo 168 — fragmento de <i>Displicente</i> , para flauta e sax tenor.....	210
exemplo 169 — fragmento de <i>Um a zero</i> , para flauta e sax tenor	211
exemplo 170 — fragmento de <i>Numa seresta</i> , no padrão sambado em 7+9	211
exemplo 171 — fragmento de <i>Minha flauta de prata</i> , no padrão sambado em 7+9.....	211
exemplo 172 — fragmento inicial de <i>Saudações</i> , em padrão maxixado e padrão sambado em 9+7.....	212
exemplo 173 — fragmento de <i>Saxofone por que choras?</i> , gravado no padrão sambado em 9+7.....	213
exemplo 174 — fragmento de <i>Noites cariocas</i> , no padrão sambado em 9+7	213
exemplo 175 — fragmento de <i>Bole-bole</i> , no padrão sambado em 9+7	214
exemplo 176 — fragmentos das partes A e B de <i>Assanhado</i> , no padrão sambado em 9+7	214
exemplo 177 — fragmento de <i>Assim mesmo</i> , no padrão sambado em 9+7	214
exemplo 178 — fragmento de <i>Murmurando</i> , no padrão sambado em 9+7.....	215

exemplo 179 — fragmento do final da parte A de <i>Proezas de Solon</i> , no padrão sambado em 7+9	215
exemplo 180 — fragmento de <i>Receita de samba</i> , no padrão sambado em 9+7	216
exemplo 181 — convenção rítmica em fragmento de <i>Numa seresta</i> , no padrão sambado em 7+9	217
exemplo 182 — figurações rítmico-melódicas do samba em fragmento de <i>Na Glória</i>	217
exemplo 183 — figurações rítmico-melódicas do samba em fragmento de <i>Paraquedista</i>	218
exemplo 184 — figurações rítmico-melódicas do samba em fragmento de <i>Chorinho na gafeira</i> ,	218
exemplo 185 — notação aproximada da execução da figura 	221
exemplo 186 — transcrição de um grupo de colcheias em <i>inegalité</i>	222
exemplo 187 — <i>swung quavers</i> em solo de Louis Armstrong	223
exemplo 188 — articulações e acentuações em fragmento de <i>Dinorah</i>	224
exemplo 189 — flexibilidade rítmico-melódica em <i>Serenata no Joá</i>	225
exemplo 190 — flexibilidade rítmico-melódica em <i>Ingênuo</i>	225
exemplo 191 — célula rítmica de seis notas em fragmento de <i>Noites Cariocas</i>	226
exemplo 192 — célula rítmica de seis notas na coda de <i>Noites Cariocas</i>	227
exemplo 193 — fragmento de <i>Cheguei</i> , para flauta	227
exemplo 194 — interpretação de Abel Ferreira em fragmento de <i>Chorando baixinho</i>	228
exemplo 195 — ornamentação na <i>Sonata metódica em Lá maior</i> , de Telemann	229
exemplo 196 — variações com uso de arpejos em fragmento da parte A de <i>Minha Gente</i>	230
exemplo 197 — variações com uso de inflexões melódicas em fragmento da parte B de <i>É do que há</i>	230

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
2 FUNDAMENTOS.....	21
2.1 Fraseado.....	21
2.2 Articulação.....	33
2.3 Ritmo.....	40
2.3.1 Síncope.....	42
2.3.2 Cometricidade e contrametricidade.....	44
2.3.3 Rítmica divisiva e rítmica aditiva.....	47
2.3.4 Imparidade rítmica.....	47
2.3.5 <i>Time-lines</i> (ou linhas guias).....	48
2.3.6 Padrão contramétrico de oito pulsos.....	49
2.3.7 Padrão contramétrico de 16 pulsos.....	51
2.4 Notação musical e regras.....	54
3 ESTILOS E GÊNEROS RELACIONADOS AO CHORO.....	61
3.1 Conceitos.....	61
3.2 Análise de estilo.....	65
3.3 Classificação por gêneros.....	69
3.4 Choro e gêneros afins.....	71
3.4.1 Modinha.....	78
3.4.2 Lundu.....	85
3.4.3 Valsa.....	89
3.4.4 Polca.....	91
3.4.5 <i>Schottisch</i>	96
3.4.6 Tango brasileiro.....	99
3.4.7 Maxixe.....	104
3.4.8 Samba.....	106
4 ELEMENTOS ESTRUTURAIS DO CHORO.....	115
4.1 Forma.....	115
4.1.1 Rondó e variações no choro.....	115
4.2 Fraseologia.....	124
4.2.1 Motivos iniciais no choro.....	125
4.2.2 Terminações e codas no choro.....	130
5 CONSTRUÇÕES MELÓDICAS NO CHORO.....	149
5.1 Melodia.....	149
5.1.1 Inflexões melódicas.....	156
5.1.2 Padrões melódicos.....	165
5.2 Contraponto.....	177
4.2.2 Terminações e codas no choro.....	130
6 CONSTRUÇÕES RÍTMICAS NO CHORO.....	149
6.1 Padrões rítmicos.....	187
6.1.1 Polca, tango, maxixe e choro — padrões de oito pulsos.....	189
6.1.2 Samba-choro, choro-sambado e choro de gafeira — padrões de 16 pulsos.....	202
6.3 Flexibilidade rítmico-melódica.....	218
7 CONCLUSÃO.....	233
8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	239
9 ANEXOS.....	249
9.1 Programa do recital.....	249

1 INTRODUÇÃO

O choro surgiu na cidade do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, como um estilo brasileiro de interpretar e compor danças originárias da Europa, em especial a polca. Depois de algumas décadas, no início do século XX, estabeleceu-se como importante gênero da música instrumental. Muitos compositores se dedicaram à linguagem do choro, por sua riqueza melódica, harmônica e rítmica. E grandes instrumentistas têm sido atraídos por suas demandas técnico-interpretativas.

Henrique Alves de Mesquita, Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e outros músicos, ao mesclarem influências musicais europeias, negras e mestiças, contribuíram para a criação da base estrutural do choro — uma das grandes inspirações de Heitor Villa-Lobos, que lhe dedicou a série *Choros*, considerada por muitos sua obra-prima. Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Garoto, Waldyr Azevedo, entre outros, cristalizaram o choro no estilo pelo qual é reconhecido, presente em composições e interpretações de diversos músicos contemporâneos, como Radamés Gnattali, Severino Araújo, Tom Jobim, Paulinho da Viola, Guinga e Hermeto Pascoal.

Uma instrumentação — à base de sopros (flauta, saxofone, clarinete, trompete ou trombone), bandolim, cavaquinho, violões (de seis e sete cordas), pandeiro e percussão — foi sendo formada para a interpretação dos choros. Essa formação instrumental passou a atuar em interpretações e acompanhamentos de outros gêneros brasileiros, como o samba, que por sua vez passou a influenciar o choro. Por sua presença marcante em diferentes fases de nossa história, pode-se considerar a música dos chorões uma importante forma de expressão artística urbana brasileira.

A confecção desta pesquisa resultou do desejo de, através de observações, investigações e analogias, decifrar um dos mais fortes elementos estilísticos do choro: o seu fraseado musical. Entende-se, aqui, como fraseado a maneira de se construir, organizar e dispor motivos e frases em uma música.

Assim como outros gêneros musicais, o choro parece possuir um estilo marcado por uma série de padrões próprios de recorrência — formais, fraseológicos, harmônicos, melódicos, rítmicos e interpretativos. Composições e interpretações de instrumentistas têm contribuído para a criação desses padrões. Mas, como relacioná-los? Quais e quantos seriam? Seria possível sistematizá-los?

A escrita para piano de Nazareth, a estruturação dos conjuntos de choro por Callado,

Benedito Lacerda e Canhoto, as pesquisas e gravações de Jacob do Bandolim, e as diferentes orquestrações de Pixinguinha contribuíram para organizar muitos dos procedimentos recorrentes no gênero. A partir de partituras e de registros sonoros desses e de outros artistas, a partir da tradição oral cultivada nas práticas musicais — chamadas rodas de choro —, docentes e pesquisadores têm trabalhado no sentido de sistematizar o ensino do choro. Dentro desta linha, insere-se esta pesquisa.

Entre tantos compositores e instrumentistas, Pixinguinha é considerado o grande nome do choro. Personificando o gênero, ele poderia ser referência para quem deseja ingressar no universo dessa linguagem musical. Apesar da existência de diversas gravações, trabalhos acadêmicos e biografias publicadas sobre o músico, há ainda certa carência de pesquisas que caminhem na direção da sistematização de sua obra. A escrita e as interpretações de Pixinguinha e de outros chorões sugerem estilos comuns de padrões melódicos, rítmicos etc.

Inúmeros livros de estudos de *jazz* são construídos sobre padrões melódicos (*patterns*) extraídos de obras de compositores e instrumentistas. Transcrições de gravações, como as do saxofonista Charlie Parker — um dos ícones norte-americanos do *bebop* —, têm servido de modelo para o desenvolvimento da improvisação. E os padrões melódicos contidos nos choros? Não poderiam embasar estudos metódicos instrumentais?

Na Europa dos séculos XVII e XVIII, tratados escritos por compositores e instrumentistas — como o de Johann Joachim Quantz (2001) — expunham diversos procedimentos usados na música barroca, chegando até mesmo a estabelecer uma série de regras para sua interpretação — como “a *inégalité*, uma das pedras de toque para a execução da música barroca francesa.” (HERZOG, 1998). Procedimentos recorrentes nos choros não poderiam sugerir também normas composicionais e interpretativas?

Esta pesquisa tem o objetivo de apontar caminhos e descrever a *praxis* para músicos que veem no universo artístico dos chorões um modo de expressão. Aborda-se o fraseado do choro por seus padrões de recorrência, averiguando questões que dizem respeito a organizações formais, fraseológicas, melódicas, rítmicas e harmônicas e a aspectos interpretativos. A este objetivo geral, somam-se outros específicos, como: revisar conceitos relacionados ao fraseado, articulação, ritmo, notação, estilo e gênero; averiguar os elementos musicais que contribuíram para a formação do choro em gêneros a ele relacionados; pesquisar partituras manuscritas ou editadas; realizar fraseologias de fragmentos de choros e procurar associar o repertório dos chorões a estudos técnicos metódicos.

Mesmo que por vezes esta dissertação seja ilustrada com obras pianísticas de diferentes épocas, o estilo do choro aqui abordado visa principalmente a sonoridade dos conjuntos

regionais e o período em que, sob a presença e influência de Pixinguinha, consolidou-se uma forma de tocar o gênero. Entende-se como “gênero choro” aquele que advém da organização métrica binária, similar à da polca. Portanto, salvo exceções, esta pesquisa não se concentra em análises e exemplos de subgêneros do choro, como os derivados da valsa, da mazurca, da *schottisch* etc.

A intensa atuação no Rio de Janeiro, sobretudo entre os anos 1930 e 1960, de grupos como o *Regional de Benedito Lacerda* (e sua dupla com Pixinguinha), o *Regional de Luiz Americano*, o *Regional de Dante Santoro*, o *Regional do Canhoto* e de instrumentistas como Altamiro Carrilho, Jacob do Bandolim, Luperce Miranda e Abel Ferreira, gerou uma boa quantidade de registros — em estúdios de rádios ou gravadoras — que se tornaram fontes e referências para a interpretação do gênero. Muitos desses registros, transcritos nos três volumes do *Songbook Choro*, nos dois volumes de *Choro duetos – Pixinguinha e Benedito Lacerda* e no livro *Tocando com Jacob*, entre outros, são usados como material ilustrativo.

A título de construir-se uma revisão bibliográfica para suporte aos escritos desta dissertação, buscou-se inicialmente conhecer obras, editadas ou não, de cunho acadêmico ou não, que estivessem associadas, no âmbito musical, a palavras chaves tais como ‘choro’, ‘fraseado’, ‘fraseologia’, ‘interpretação musical’, ‘estilos e gêneros’, ‘análises rítmicas e melódicas’, ‘notação’, ‘regras’, entre outras. O inegável interesse da academia pelo choro, e por compositores brasileiros associados a esse gênero, estimulou diversas pesquisas, como as de Dias (1996), que expõe ideias sobre articulação, acentuação e ornamentos usados por flautistas de choro; Salek (1999), que aborda algumas questões relacionadas a liberdade interpretativa no choro a partir de sua escrita; Caldi (2000), que analisa o estilo de contracantos realizados por Pixinguinha; Spielmann (2008), que mostra aspectos da interpretação de Paulo Moura no universo da gafieira, do choro e do samba; e Valente (2009), que analisa estilos diferentes de improvisação no choro a partir de gravações de K-Ximbinho e Pixinguinha. Recorreu-se também a uma série de publicações didáticas afinadas com os propósitos desta dissertação, entre elas *A estrutura do choro*, de Almada (2006), *O violão de 7 cordas – teoria e prática*, de Braga (2003), *Escola moderna do cavaquinho*, de Cazes (s/d.) e *Batuque é um privilégio*, de Bolão (2004). Outros textos e autores formaram os quadros teóricos de cada capítulo ou seção, os quais apresento a seguir. O relatório da pesquisa, incluindo esta introdução e um texto conclusivo, completa-se em sete capítulos.

O capítulo 2 — “Fundamentos” — expõe conceitos que sustentam as análises no livro. Foi necessário conhecer diferentes abordagens do estudo do fraseado e da articulação musical, investigar conceitos rítmicos aplicados à cultura brasileira e averiguar como a

música acontece no plano da notação que usamos — já que os exemplos aqui inseridos recorrem a esse sistema de representação gráfica do som. São abordadas questões associadas à música e à linguagem, teorias analíticas e outros conceitos relacionados ao fraseado e articulação musical, como os descritos por Harnoncourt (1988), Thurmond (1991), Riemann (1890), Keller (1973), Tatit (2002), Ulhôa (1999) e outros. São relativizadas peculiaridades rítmicas da música brasileira por Andrade (1962) e Siqueira (1969) e diferentes estudiosos da música africana, como Mukuna (2010) e outros apresentados por Sandroni (2012). São, ainda, contextualizados problemas da notação de partituras por Rónai (2008) e Harnoncourt. O capítulo é ilustrado com figuras e exemplos musicais.

O capítulo 3 — “Estilos e gêneros relacionados ao choro” — apresenta aspectos da formação do choro e de suas transformações estilísticas através de gêneros que o precederam ou o influenciaram. São discutidos os significados dos termos estilo e gênero a partir de textos de musicólogos como Fabbri (1980), Tagg (2015) e Moore (2001). São apresentadas metodologias para análises de estilo por Meyer (1996) e Tagg, objetivando-se a investigação de padrões de recorrência contidos nos choros. É proposto um olhar crítico sobre o sistema de classificação por gêneros na música popular, embora seja este o modelo usado na pesquisa. São apresentadas descrições dos gêneros nacionais relacionados ao choro através de textos de musicólogos e historiadores, como Vasconcelos (1988), Tinhorão (1991), Kiefer (1986), Lima (2001), Cazes (2010), Machado (2007), Severiano (2003), Aragão (2013), Cabral (1996), além dos citados Andrade, Sandroni, e Siqueira. O capítulo é ilustrado com fragmentos de modinhas, lundus, valsas, *schottisches*, tangos e sambas.

O capítulo 4 — “Elementos estruturais do choro” — apresenta padrões formais e fraseológicos de recorrência no choro. São abordados conceitos de analistas como Scliar (2008), Stein (1979) e Almada (2006) junto a contextualizações estilísticas como as de Rosen (1971). São descritos maneirismos e apresentados estudos fraseológicos nos choros a partir das análises de Almada. É feito um levantamento sobre variadas figuras temáticas a partir de peças do *Songbook Choro*. O capítulo é ilustrado com fragmentos de choros e músicas barrocas.

O capítulo 5 — “Construções melódicas no choro” — apresenta padrões melódicos de recorrência no choro. São expostos conceitos da melodia popular, por semiólogos como Stefani (1987) e Tagg (2015). São relacionadas fórmulas de inflexões a partir dos estudos e exemplos de Almada. São realizadas analogias em padrões melódicos encontrados em tratados barrocos — como o de Quantz (2001) —, em livros de *jazz* — como o de Nelson (1966) — e de choro — como o de Sève (1999). É mostrado o estilo contrapontístico do

choro, suas implicações harmônicas e sua semelhança com o baixo contínuo do período barroco a partir de estudos e exemplos de Braga (2002) e Almada (2013). Como o anterior, este capítulo é ilustrado com fragmentos de choros e músicas barrocas.

O capítulo 6 — “Construções rítmicas no choro” — apresenta padrões rítmicos de recorrência no choro e discute como eles acontecem nos acompanhamentos e nos fraseados. É mostrado como diferentes fórmulas — associadas a estilos como os da polca, do tango brasileiro, do choro e do choro no padrão sambado — parecem contribuir para a organização rítmica do fraseado. Para as análises, são usados conceitos expostos no livro *Feitiço decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, de Sandroni (2012), modelos rítmicos apresentados por Braga (2002), Cazes (s/d.) e Bolão (2004), e exemplos musicais extraídos de obras de Ernesto Nazareth, Pixinguinha e Benedito Lacerda, Jacob do Bandolim, Luiz Americano e outros chorões. São comentados, ainda, aspectos da flexibilidade rítmico-melódica e ornamentações nas interpretações choradas a partir de estudos relacionados ao choro — como os de Dias (1996), Spielmann (2008) e Sève (1999) —, ao *jazz* — como os de Monson (2002) — e à *inegálie* do período barroco — como os de Neumann (1989) e Veilhan (1979) —; e de exemplos musicais em fragmentos de sonatas barrocas e de transcrições de choros e temas de *jazz*.

O repertório de choros abrange cerca de um século e meio de existência e tem passado por diversos estilos e uma infinidade de autores diferentes, transformando alguns paradigmas formais, fraseológicos, rítmicos, melódicos, harmônicos e interpretativos. Contudo, parece possível afirmar que existe um “estilo chorado” comum que se preserva, que identifica o choro ao gênero musical que conhecemos. O fraseado tem sido um de seus mais fortes elementos estilísticos, caracterizando composições e interpretações. Mas como descrevê-lo sem recorrer exclusivamente ao âmbito da retórica e a termos como “chorado”, “amaciando”, “amolecia”, “um jeito brasileiro de tocar” etc.? Procurou-se aqui um caminho alternativo através de investigações e análises de padrões recorrentes em um repertório que inclui choros e alguns de seus subgêneros, construindo-se, ainda, analogias a outros estilos e períodos da música.

2 FUNDAMENTOS

2.1 Fraseado

Em seu livro *Phrasing and articulation*, o teórico alemão Herman Keller afirma que “nós nos expressamos na música a fim de sermos entendidos (mais precisamente: para sermos entendidos por membros de nossa comunidade cultural) com a mesma certeza como nos expressamos na linguagem.”¹ (KELLER, 1973:10). O fraseado musical pode ser compreendido por analogia à linguagem verbal. Tal como acontece com os sinais de pontuação (na linguagem), o fraseado (na música) tem a função de evidenciar as subdivisões do pensamento, estas delimitadas pelo que chamamos de motivos, frases ou períodos. A organização e a interpretação desse pensamento são consideradas as responsáveis pelo que conhecemos como expressão musical. Para muitos estudiosos, fraseado ou pontuação, em música, são quase sinônimos de expressão — uma relação que pode ser explicitada nos processos relacionados às entoações da “voz falada”, como sugere a atriz Gemma Reguant²:

A pontuação de um texto nos explica com claridade o que diz o texto. Uma vírgula fora de lugar pode expressar algo completamente diferente. Por isso é tão importante respeitar a pontuação de um texto e dar-lhe a entoação correspondente. A voz expressa também os sinais de pontuação. Cada sinal de pontuação em um texto determinado implica em trocas de tons. Não é o mesmo, a nível expressivo, um ponto final que um ponto, tampouco é o mesmo para a escala tonal. A clareza na pontuação também fornece uma clareza no que se está dizendo. De acordo com o sinal de pontuação e o sentido do que dizemos, teremos diferentes inflexões ao final das unidades melódicas.³ (REGUANT, 2003:199).

A música, embora representada por um sofisticado sistema de notação — possibilitando indicações de altura e duração de um som, de dinâmica, de articulação, de ritmo e de andamento —, não possui um sistema de sinais de pontuação semelhante ao da linguagem. O fraseado musical representa um enigma a ser revelado por trás dos sinais de uma pauta. Como um orador diante de um texto, cabe ao músico — a partir de critérios próprios e

¹ “We express ourselves in music in order to be understood (more correctly: to be understood by the members of our cultural community) with the same certainty as we express ourselves in language.”

² Gemma Reguant é especializada em interpretação no *Institut del Teatre de Barcelona* e professora de técnica vocal para atores. A atriz é autora do capítulo *La voz y el ator* no livro *La voz – La técnica e la expresión*, coordenado pela musicista e fonoaudióloga Inês Bustos Sánchez.

³ “La puntuación de un texto nos explica con claridad qué dice ese texto. Una coma cambiada de lugar puede expresar algo completamente distinto. Por eso es tan importante respetar la puntuación de un texto y darle la entonación correspondiente.

La voz expresa también los signos de puntuación. Cada signo de puntuación en un texto determinado implica unos cambios tonales que nos puede ser muy útil conocer. No es lo mismo un punto final que un punto y seguido a nivel expresivo, y tampoco es lo mismo a escala tonal. La claridad en la puntuación también aporta una claridad a lo que se está diciendo.

Según el signo de puntuación y el sentido de lo que decimos, tendremos inflexiones distintas al final de las unidades melódicas.”

estilísticos — a tarefa de dar sentido a uma determinada obra musical.

Uma frase musical poderia ser entendida, por analogia, como um verso na poesia, ou como uma simples sentença na prosa. O regente Nikolaus Harnoncourt transcreve, no livro *O discurso dos sons*, a seguinte afirmação do teórico musical alemão do século XVIII, Johann Mattheson: “a melodia instrumental..., sem os recursos das palavras e das vozes, se esforça por dizer tanto quanto estas com as palavras.” (MATTHESON, apud HARNONCOURT, 1988:152). Organizado o pensamento musical, o fraseado acontece nesse “esforço por dizer” do intérprete; frases em movimento se conectam, ou se separam, e o texto musical passa a ser compreensível. Aspectos comuns ao canto e a fala surgem, assim, na relação “música-linguagem” — “em várias línguas, poesia e canto se exprimem pela mesma palavra”. (HARNONCOURT, 1988:23). Do mesmo modo que uma melodia pode ter seu significado realçado por um texto poético, “a palavra falada pode, através de notas, melodias, harmonias, ter o seu sentido verbal intensificado, permitindo-nos atingir uma compreensão que extrapola a simples lógica.” (ibid.:23).

O compositor, semiólogo e estudioso da canção popular brasileira Luiz Tatit (2002) cunha os termos “voz que fala” (ligada à linguagem verbal) e “voz que canta” (ligada à linguagem musical) para investigar a relação “canto-fala”. O autor de *O cancionista* relaciona a voz que fala com o que é dito e a voz que canta com a maneira de dizer, e, citando o músico e ensaísta José Miguel Wisnik, lembra que “o cantar faz nascer uma voz dentro da voz” (WISNIK, apud TATIT, 2002:15) — uma voz que fala dentro da voz que canta e uma voz que canta dentro da voz que fala. Ambos os autores descrevem, em suas concepções, o ato de cantar, seja através de um olhar analítico — “uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (TATIT, 2002:9) — seja através de uma imagem “poética” — “o canto potencializa tudo aquilo que há na linguagem, não de diferença, mas de presença. E presença é o corpo vivo, força do corpo que respira.” (WISNIK, apud TATIT, 2002:15).

Keller relaciona a respiração com a linguagem e o fraseado:

Assim é a respiração, o espírito do homem, unida de uma maneira misteriosa com o espírito da linguagem; e entendemos porque os gregos usavam a mesma palavra para definir a respiração e a alma (*pneuma*). Como na linguagem, assim na música, “frasear” significa igualmente “respirar”; “frasear bem” significa “respirar de forma inteligente”.⁴ (KELLER, 1973:14).

⁴ “Thus is breath, the spirit of man, bound together in a mysterious manner with the spirit of language; and we understand that Greeks had the same Word for breath as they had for soul (*pneuma*). As in language, so in music “to phrase” means equally “to breath”; “to phrase well” means to “to breath intelligently”.”

O fundamento do fraseado musical constitui-se da conexão e separação de motivos, frases e períodos. A dificuldade de onde pontuar, respirar ou frasear em música está na localização e imediato reconhecimento dos limites desses elementos. O teórico Julio Bas (1947:22) aconselha-nos a respeitar a “lei natural do ritmo” e respirar no que chama de “ponto morto”, ou seja, no ponto de separação de motivos e frases. Na música vocal, por exemplo, que tem o texto como guia, evita-se truncar palavras (respirando-se entre sílabas) ou desrespeitar uma pontuação. A alteração na entoação ou pontuação, em um verso ou uma frase verbal, tem o poder de mudar completamente seu sentido a ponto de distorcê-lo. Vejamos o que poderia ocorrer com uma simples mudança de pontuação em uma mesma frase:

— Pedro e Júlia não me responderam. Quando os procurei, já era tarde.

— Pedro e Júlia não me responderam quando os procurei. Já era tarde.

Thurmond (1991) comenta que na música, como na literatura, a percepção artística progride do motivo (comparado à sílaba ou palavra na prosa) à frase, depois ao período, à seção etc., até chegar à obra como um todo. Keller afirma que, na música, acima da frase encontra-se o período como, na poesia, acima do verso está a estrofe e, na prosa, acima da oração a sentença. E compara as formas maiores na música — como o rondó, a forma-sonata — a prosas formadas por sentenças. Sílaba e motivo, verso e frase, sentença e período, estrofe e seção, parecem constituir-se em elementos que estruturam o fraseado, numa obra poética ou musical.

Para a flautista Nancy Toff, “há duas escolas de pensamento sobre o fraseado: uma mais intuitiva, a outra mais analítica.”⁵ (TOFF, 2012:147) A primeira escola é a do modelo verbal, como vimos até então, que iguala a função do fraseado à pontuação na linguagem. A segunda escola é a da análise formal, que considera a frase musical em diferentes níveis: ataque, ou articulações iniciais; fórmulas rítmicas, acentos, intensidade, dinâmica, e cor, que impulsionam a frase do início ao fim; terminações características e silêncios.

Um dos princípios fundamentais para estudos do fraseado na segunda escola é o da “tensão-relaxamento” — que busca determinar as variações na taxa de tensão e movimento de uma peça através de análises de seu contorno melódico, de seu ritmo harmônico e da natureza de seu ritmo ou pulso. Diversos teóricos, como Hugo Riemann, Carl Fuchs, Hermann Keller, James Thurmond, William Kincaid e John Krell (estes dois últimos citados por Toff), de uma maneira ou de outra, abordaram o problema com esse enfoque.

⁵ “There are two schools of thought on phrasing, one more intuitive, the other more analytical.”

Thurmond, através de estudos sobre agrupamentos de notas em unidades *arsis-thesis*, formulou a teoria do *note grouping* (do agrupamento de notas). *Arsis* e *thesis* são nomes que vêm do drama grego. Na dança, *arsis* correspondia ao tempo no qual o pé era levantado durante um passo e *thesis* ao tempo em que o pé estava no chão. O *Dicionário Grove de Música* define *arsis* e *thesis* como “termos usados respectivamente para tempos não acentuados e acentuados, ou tempo fraco e tempo forte.” (SADIE, 1994:44).

Os gregos, que consideravam a arquitetura, a escultura e a pintura como “arte em estado de repouso” — na qual a assimilação parte do geral para o particular —, classificavam a música, a poesia e a dança como “arte em movimento” — na qual a assimilação progride do particular para o geral —, movimento este que dá origem ao que entendemos por ritmo. A poesia grega — “no grego, poesia e música eram escritas pela mesma palavra, cantar e recitar poesia eram a mesma coisa” (HARNONCOURT, 1988:64) — possuía um molde rítmico desenhado por sílabas longas e curtas, onde a existência de acentos não tinha tanta importância. Carlos Leonardo Bonturim Antunes comenta que

A primeira e mais notável distinção que se estabelece, do ponto de vista métrico, entre o Grego antigo e as línguas românicas atuais diz respeito ao uso de um método quantitativo de análise das sílabas poéticas. Em vez do modelo com que estamos familiarizados e no qual se diferenciam as sílabas poéticas de um texto levando em consideração seu grau de tonicidade, o Grego tinha como critério, para diferenciar as sílabas poéticas de um verso entre si, o tempo que se levava para pronunciá-las, que podia ser maior ou menor. Essa característica da metrificação grega, naturalmente, reflete uma particularidade da própria língua helênica antiga, uma vez que nela não havia uma distinção entre sílabas tônicas e átonas, e sim entre sílabas longas e breves. (ANTUNES, 2009:21).

Para os gregos, uma célula verbal como o “iambo” (_)⁶, composta de uma sílaba breve e uma sílaba longa, poderia ter sua sílaba breve (esta relacionada à uma acentuação fraca) localizada na batida forte do ritmo, sem estar, por isso, associada a uma conotação de sincopação⁷. O termo *thesis* significava acentuar a base, acima de simplesmente dar ênfase na nota. Esse fenômeno, descrito por Thurmond, é importante para a compreensão do fundamento de sua teoria: “a *arsis*, ou nota fraca (*upbeat*) do motivo ou do compasso (em

⁶ “Em uma escansão ou em uma estruturação rítmica, emprega-se o símbolo “_” para identificar e representar as sílabas longas, e o símbolo “_” para as breves [curtas]. Há, ainda um terceiro tipo importantes de posição comumente assinalado na metrificação grega, o qual se denomina *anceps* e se simboliza com um “x”. Sua função é a de indicar que uma determinada posição do verso pode ser ocupada tanto por uma sílaba longa quanto uma sílaba breve.” (ANTUNES, 2009:21-2).

⁷ Algo como a figura ♩ ♩, em nossa notação, poderia apresentar-se como | ♩ ♩ |, ao invés de ♩ | ♩. Harnoncourt (1988:52), numa alusão aos ritmos sincopados, lembra a existência da regra que diz: “caso uma nota curta seja seguida de uma mais longa, esta última será em princípio acentuada, mesmo que caia num tempo ‘ruim’, fraco, sem acentuação”.

uma métrica iâmbica), é mais expressiva musicalmente do que a *thesis* (*downbeat*), e acentuando a *arsis* ligeiramente a interpretação pode resultar mais agradável e musical”.⁸ (THURMOND, 1991:29).

Thurmond investiga, em sua pesquisa, o que chamou de as “três fases da evolução do ritmo”: 1) o desenvolvimento dos motivos como elementos germinadores do ritmo e melodia; 2) o desenvolvimento da *arsis* e da *thesis*; e 3) a origem da barra de compasso. Sua teoria parece simbolizar, de certa forma, a escola “mais analítica” do fraseado, mencionada por Toff. Julio Bas, no *Tratado de la forma musical*, apresentou questões similares na seguinte definição de motivo:

A música surge do movimento rítmico, e como o ritmo, assim ela está formada por uma sucessão de pequenas ações, de pequenos movimentos determinados, por sua vez, pelo nexo do impulso e do repouso. Estas pequenas ações, estes pequenos movimentos, que podem chamar-se motivos ou incisos, são as células, os elementos primários da composição musical, assim como os pés são os elementos fundamentais do ritmo e da palavra.⁹ (BAS, 1947:51).

O motivo, em música, corresponde a figuras de pequeno valor ou a um pequeno grupo de notas. Considera-se como o menor motivo aquele que possui apenas duas notas, a primeira usualmente a *arsis* e a segunda a *thesis*. Como um movimento de respiração em dois tempos — inspiração (ação) e expiração (repouso) —, “o encadeamento musical mais natural é o binário, ou seja, dois incisos ou motivos: um de proposta e pergunta, e outro de resposta.”¹⁰ (ibid.:54). Thurmond sugere, no fraseado, que se preste atenção primeiro nos menores ítems (figuras ou motivos), e depois nos maiores.

Antes do advento da barra de compasso as divisões musicais eram indicadas pelo repouso, início e fim das frases; não havia uma linha vertical a separar linhas melódicas — apenas lia-se, tocava-se ou cantava-se a frase musical. No século XVII, com o contraponto mais elaborado e a necessidade de se combinar vozes, que apareciam em camadas sobre camadas, desenvolveu-se a barra de compasso e a divisão na notação musical, facilitando a identificação da posição das notas entre si, pelo leitor, e a marcação da métrica musical, pelo regente. Junto a esta nova organização surgiu, como consequência, o que Harnoncourt chama

⁸ “The arsis, or weak note (upbeat) of the motive or measure (in an iambic meter), is more expressive musically than the thesis (downbeat), and that by stressing the arsis ever so slightly, the performance of music can be more satisfying and musical.”

⁹ “La música surge del movimiento rítmico, y como el ritmo, así ella está formada por una sucesión de pequeñas acciones, de pequeños movimientos, determinados, a su vez, por el nexo de un impulso y de un reposo. Estas pequeñas acciones, estos pequeños movimientos, que pueden llamarse motivos e inciso, son las células, los elementos primarios de la composición musical, así como los pies son los elementos fundamentales del ritmo de la palabra.”

¹⁰ “La concatenación mas natural es la binaria, es decir, dos incisos o motivos: uno de propuesta o pregunta, y otro de respuesta.”

de “hierarquia dos acentos”.

Somente no decorrer do século XVII é que a barra de compasso foi colocada de maneira correta, como nós a conhecemos; e daí em diante ela nos dá indicações muito importantes a respeito da acentuação na música. Graças a ela, a hierarquia dos acentos — que já existia implicitamente — oriunda da linguagem, torna-se um sistema visível. (HARNONCOURT, 1988:41).

A dança pode ter influenciado a colocação da primeira marcação rítmica logo após a barra de compasso, fazendo com que cada compasso, de certa forma, se tornasse tético — começando na *thesis* e acabando na *arsis*. Músicos, atualmente, reconhecem que a barra de compasso tem sido mal entendida e que teóricos tem lhe atribuído uma função que não possui. Thurmond comenta sobre as limitações da escrita musical e do compasso — uma fórmula mecânica para tocar-se notas com precisão —, chegando a afirmar que a superacentuação do primeiro tempo do compasso é a origem do tocar inexpressivo.

Na opinião de Harnoncourt, por exemplo, deveria ser claro para todo músico que a notação musical é inexata — que, através dela, certas informações não são possíveis de serem assimiladas. O regente alerta ainda para a existência de um “grande problema pedagógico” quando ela é aprendida antes da música propriamente dita.

Um dos primeiros — e mais importantes — estudiosos do fraseado, o alemão Hugo Riemann (1890) defendia a aplicação de marcas verticais, além de eventuais rompimentos das hastes das notas, para separar motivos e frases¹¹ (como no exemplo 1, que mostra, no segundo sistema, segundo Thurmond, como Riemann poderia escrever a frase do primeiro sistema). Contudo, tal sistema confundia a leitura à primeira vista de uma partitura e complicava a escrita de combinação de vozes.



exemplo 1 — rompimento das hastes das notas para separar frases e motivos
— extraído de *Note grouping* (THURMOND, 1991:64)

Hugo Riemann pressupunha ainda a atuação, em conjunto, de dois parâmetros — a dinâmica e a agógica¹² — na interpretação musical. Segundo o teórico, “assim como a

¹¹ Carl Fuchs e Hugo Riemann (1890), em *Practical guide to the art of phrasing*, explicam o uso das marcações no fraseado e as demonstram em cinco diferentes obras, compostas por Mendelssohn, Bach, Schumann, Chopin e Clementi.

¹² Agógica foi o termo que Riemann usou para nomear flutuações premeditadas do tempo musical.

essência do harmônico-melódico é a mudança das alturas, a essência do métrico-rítmico é a variação da energia vital; por um lado, o volume de som (dinâmica), por outro lado, a velocidade da sucessão de sons (agógica, andamento).” (RIEMANN, apud NOVAIS, 2014:58). Aplicando a motivos, frases ou estruturas maiores, a teoria riemaniana do fraseado fala em crescimento (da dinâmica) e aceleração (do andamento) em direção a um “centro de gravidade” (*Schwerpunkt*), culminando em intensidade e duração, e depois diminuição e desaceleração. A figura 1 compara diferentes dinâmicas a partir da hierarquia dos acentos e dos preceitos riemaninos, observando que para Riemann a dinâmica deveria estar associada à aceleração do andamento.

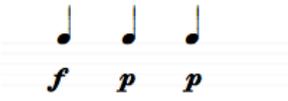
estruturas	hierarquia dos acentos	padrões adotados por Hugo Riemann
binária		
ternária		
quaternária		

figura 1 — comparação de dinâmica das estruturas de dois, três e quatro sons segundo a hierarquia dos acentos e Hugo Riemann — extraído de *Interpretação e fraseado no “Mosaico nº1” de José Vieira Brandão* (NOVAIS, 2014:59)

Toff (2012) conta que Marcel Tabuteau, durante muito tempo o principal oboísta da *Philadelphia Orchestra*, teria lançado uma teoria expressando a dicotomia entre movimento e repouso através da articulação, das dinâmicas e do colorido sonoro – parâmetros controlados pelo que nominou “*the drive*”¹³. Ele dividia o movimento em uma série de arcos (separando grupos de notas, com movimentos internos) até alcançar a nota de repouso, partindo do princípio que não há duas notas iguais em uma frase — quer em termos de duração, volume, ênfase ou de intenção. Ou seja, para o músico, se duas notas são tocadas da mesma maneira, o movimento da frase pára, mas quando cada nota é expressa por seu papel particular, a linha melódica tem forma e vida. Tabuteau, assim, atribuiu números para cada nota da frase

¹³ O termo não parece ter uma tradução para português que descreva exatamente seu significado, mas poderíamos entendê-lo como algo similar à “força motriz”.

(exemplo 2), sendo 1 o menos significativo e o maior (como 5, no exemplo) o mais dinâmico. Esta numeração tinha o intuito de demonstrar como atingir de forma gradual o ápice ou o repouso da frase.



exemplo 2 — modelo teórico de fraseado de Marcel Tabuteau
— extraído de *The flute book* (TOFF, 2012:149)

O flautista americano William Kincaid — por concluir que sem um receptor (um ponto de chegada) um grupo de notas não emite som com sentido —, foi levado a propor uma ideia semelhante àquela de seu colega Tabuteau, mas separando células musicais por colchetes (como no exemplo 3), tornando-se esta uma marca característica de seus discípulos.



exemplo 3 — modelo teórico de fraseado de William Kincaid
— extraído de *The flute book* (ibid.:149)

Kincaid dizia que, em música “não existem problemas técnicos”, “somente problemas de fraseado.”¹⁴ (ibid.:150). Boa parte dos teóricos da chamada “escola mais analítica” do fraseado parece ter percebido nas obras dos grandes mestres a força da anacruse — Alec Robertson, estudioso inglês citado por Thurmond, observa que “o reconhecido mestre de todos os contrapontistas, Johann Sebastian Bach, escreveu motivos e frases que começam quase exclusivamente em *arsis*”.¹⁵ (ROBERTSON, apud THURMOND 1991:45). O compositor americano Walter Piston, também citado pelo trompista, vê a questão da seguinte maneira:

O sentido do impulso em direção ao tempo forte, transmitida pela anacruse, parece estar continuamente presente em melodias que possuem inconfundível vitalidade rítmica, tal como aquelas de J. S. Bach. Cada tempo forte serve por sua vez de trampolim para o início de outra anacruse, sempre renovando a vida da melodia.¹⁶ (PISTON, apud THURMOND, 1991:46).

¹⁴ “There are no technical problems, only phrasing problems.”

¹⁵ “The acknowledged master of all the contrapuntalists, J. S. Bach wrote motives and phrases that almost exclusively begin on the *arsis*.”

¹⁶ “The sense of motion forward to the next downbeat, imparted by the anacrusis, seems to be continually present in melodies possessing unmistakable rhythmic vitality, such as those of J. S. Bach. It is as though each downbeat serves in turn as a springboard for the start of another anacrusis, ever renewing the life of the melody.”

A partir de reflexões sobre o papel da anacruse, a teoria do *note grouping* sugere que, para solucionar questões de fraseado, o intérprete deve focar inicialmente nos grupos de notas musicais e não exclusivamente nos padrões gráficos notados na partitura (como, barras de compasso e hastes que unem notas), ou seja, deve aprender a ver a música de forma diferente do que está impressa — propõe, assim, como outros estudiosos, uma nova organização para esses grupos. Quando cantores e músicos respiram entre grupos de notas (não, necessariamente, na barra de compasso), as frases e os períodos tornam-se mais fáceis de ver e tocar.

Thurmond lembra que por centenas de anos fez-se música sem barras de compasso, mas não sem frases medidas, pois a melodia só pode ter forma e sentido se é medida. O segredo para um bom fraseado — nisso parecem concordar diversos autores da escola analítica — está nos critérios de separação e união de grupos de notas. O modelo do *note grouping* propõe, para isso, que, acima dos padrões *thesis-arsis* sugeridos graficamente na música impressa (por barras de compassos e hastes que unem e separam colcheias, semicolcheias, fusas, semifusas etc.), assinalemos os grupos de notas *arsis-thesis* em colchetes (exemplo 4 e exemplo 5), nos quais *arsis* estão identificadas como A e *thesis* como T. Os exemplos que se seguem mostram organizações binárias A–T (como ♪|♪) e ternárias A–A–T (como ♪♪|♪) — estas também aplicáveis a tercinas (como $\overset{\sim}{\gamma}$ ♪♪♪) ou a figuras associadas a compassos compostos (como γ ♪♪♪).

exemplo 4 — organizações binárias (A–T) em um compasso $\frac{4}{4}$
— extraído de *Note grouping* (THURMOND, 1991:64)

The image shows two staves of music in 3/4 time. The top staff features a sequence of notes with groupings labeled 'gr' and 'grupo'. The first staff has groupings: (A T), (A A T), (A A T) etc. The second staff has groupings: (A T), (A T) etc. The word 'grupo' is written above the second staff, spanning the first four notes.

exemplo 5 — organizações ternárias (A–A–T) e binárias (A–T) em um compasso $\frac{3}{4}$
— extraído de *Note grouping* (ibid.:66)

Os exemplos de Thurmond mostram, ainda, que grupos menores estão inseridos em maiores e que o movimento *arsis-thesis* se faz simultaneamente em níveis diferentes. O autor, assim, recomenda também a interpretação da música por grupos maiores, sobretudo quanto mais acelerado for o andamento. Esse enfoque resulta na valorização de movimentos anacrústicos em motivos musicais, tão recorrentes não só em Bach, como havia observado Piston, mas também em outros compositores e estilos, como no gênero choro, da música popular brasileira, relacionado à esta pesquisa. O exemplo 6 a seguir, mostra diferentes níveis de organização de grupos, identificados por colchetes (na primeira linha) e por construções de hastes diferentes do padrão da escrita musical (na segunda, terceira e quarta linha). Thurmond sugere que haja um leve crescendo ou intensificação até a (última) *thesis*, porém esta não deve ser acentuada. “Este crescendo não deve ser conscientemente feito, mas deve aparecer unicamente como resultado das notas sendo corretamente agrupadas e sentidas.”¹⁷ (ibid.:76).

The image shows four staves of music in 4/4 time. The top staff is labeled 'padrão da escrita' and shows a sequence of notes with brackets above them. Below the notes are the letters T A T A T A T A T A T A T A T. The second staff is labeled 'grupos' and shows the same sequence of notes with different bracketing. The third and fourth staves show the same sequence of notes with different stem groupings. Each staff ends with 'etc.'.

exemplo 6 — identificação de grupos por colchetes ou hastes em diferentes níveis
— baseado em *Note grouping* (ibid.:87-90)

¹⁷ “This crescendo should not be consciously made, but should appear solely as a result of the notes being properly grouped and felt.”

Além de aspectos relacionados à dinâmicas, ênfases e separação de grupos de notas, é relevante observar, também, a questão relacionada à flexibilidade rítmico-melódica dentro desses próprios grupos, visto que intérpretes, por fins expressivos, permitem-se ser livres nesse sentido — mesmo respeitando critérios próprios ou estilísticos. Dependendo do gênero, do estilo musical, essa liberdade torna-se menor ou maior. Vejamos o que diz o pianista e compositor Horacio Salgán, um dos grandes nomes da história do tango:

Quando, relacionado ao tango, falamos de fraseado, não estamos nos referindo a construção da frase ou a delimitação da mesma, etc. segundo se estuda sob o ponto de vista acadêmico ou escolástico.

Embora o tango, como toda música bem construída, mova-se dentro do padrão das frases que o integram, a palavra fraseado se usa, de uma forma geral, para denominar duas coisas distintas.

A primeira delas é a que se refere a expor ou, melhor, ‘dizer’ a melodia, fazendo uso de *rubato*, antecipações, e/ou qualquer outra sutileza que contribua à melhor expressão da frase. Estes recursos coincidem, obviamente, com os usados na interpretação de obras do período romântico (...).

Na linguagem do tango, outro emprego do termo fraseado faz alusão a uma forma de variante em que a frase se expõe geralmente entrecortada, modificando um tanto a melodia em suas notas e sua figuração, mas — importante — resultando sempre reconhecível.¹⁸ (SALGÁN, 2001:41).

O maestro argentino fala de *rubato* e expõe, nessas palavras, diversas informações importantes sobre a interpretação musical. O *Dicionário Grove de Música* define o termo *rubato* (roubado) como o “andamento ampliado além daquele matematicamente disponível; assim retardado, prolongado ou ampliado.” (SADIE, 1994:805). A pianista Sandra P. Rosenblum (1994) estabelece para definição do *rubato* duas categorias, ambas encontradas em diferentes épocas e estilos europeus do século XVIII ao XX (não apenas no romantismo, como sugere Salgán): o “*rubato* estrutural ou agógico”, onde a melodia e o pulso aceleram e retardam, na música, como um todo; e o “*rubato* contramétrico ou melódico”, onde a melodia goza de liberdade rítmica sobre um pulso firme. As duas categorias aparecem na música portenha, mesmo que nela a segunda seja mais evidente. Salgán ressalta ainda o aspecto improvisativo, ou ornamentado, relacionado ao “*rubato* contramétrico ou melódico”, tão presente no tango, no *jazz*, no choro e em grande parte da canção brasileira.

¹⁸ “Cuando, relacionado con el tango, hablamos de Fraseo, no nos estamos refiriendo a la construcción de la Frase o la delimitación da misma, etc. según se estudia bajo el punto de vista académico o escolástico.

Si bien el tango, como toda música bien construida, se mueve dentro do lo correcto en cuanto las frases que lo integran, la palabra Fraseo se usa, generísticamente, para denominar dos cosas distintas.

La primera de ellas es la que se refiere a exponer, o mejor dicho a ‘decir’, la melodía, haciendo uso de ‘rubato’, anticipaciones, y/o cualquier otra sutileza que contribuya a la mejor expresión de la Frase. Coinciden estos recursos, obviamente, con los usados en la interpretación de obras del periodo Romántico (...).”

“En el lenguaje del Tango, otro empleo del término ‘Fraseo’ hace alusión a una forma de variante en la que la frase se expone generalmente entrecortada, modificando un tanto la Melodía en sus notas y en su figuración, pero – eso si – resultando siempre reconocible.”

Em um conceito semelhante ao do “*rubato* contramétrico” e considerando a recorrência, nas canções brasileiras, de “duas lógicas: uma musical, baseada em compassos regulares e padrões de acentuações isométricos; outra prosódica, baseada na divisão retórica das palavras em esquemas rítmicos irregulares e variáveis”, a musicóloga Martha Ulhôa cunhou o termo “métrica derramada” para explicar uma “flexibilidade rítmico-melódica” que liberta o fraseado dos rígidos limites do tempo e do compasso.

A noção de métrica derramada tem a ver com a relação entre canto e acompanhamento, onde o canto — regido pela divisão silábica prosódica da língua portuguesa — e o acompanhamento — regido pela lógica métrica musical — parecem às vezes “descolados.” um do outro, numa sincronização relaxada. (ULHÔA, 1999:2).

Em semelhante linha de pensamento de Ulhôa, o crítico musical Dai Griffiths, em seu artigo *From lyric to anti-lyric: analyzing the words in pop song* — segundo nos informa o musicólogo britânico Allan F. Moore —, introduz o conceito de “espaço verbal” (*verbal space*), definindo-o como “o compromisso básico da música pop: as palavras concordam em trabalhar dentro dos espaços das frases da música tonal, e a potencial intensidade expressiva da melodia da música é utilizada em prol da clareza da comunicação verbal.”¹⁹ (GRIFFITHS, apud MOORE, 2012:100). O inglês Moore opta, na análise da canção popular, a ideia do “espaço verbal”, argumentando que o papel do intérprete não é reproduzir melodias com a regularidade do ritmo harmônico ou da música transmitida por notação, que na canção a relação entre letras e fluxo com que são apresentadas tem impacto sobre o significado das próprias palavras. De um certo modo, Mário de Andrade, no *Ensaio sobre a música brasileira*, se depara com questão similar ao ouvir nossos cantadores, que “se aproveitando dos valores prosódicos da fala brasileira tiram dela elementos específicos essenciais e imprescindíveis de ritmo musical. E de melodia também.” (ANDRADE, 1962:23). O pesquisador, então, conclui dizendo que “qualquer cantiga está sujeita a um tal *ad libitum* rítmico devido às próprias condições de dicção”. (ibid.:23). Os chorões — instrumentistas — tinham suas práticas musicais associadas a seresteiros — cantores intérpretes de modinhas, valsas, sambas etc. O estilo de fraseado desses intérpretes possivelmente os influenciou.

Algumas das análises aqui apresentadas são peças importantes no estudo do fraseado musical de gêneros associados à linguagem do choro. A interseção dos conceitos apresentados pelo *note grouping*, dado a força da anacruse na melodia e a organização

¹⁹ “The pop song’s basic compromise: the words agree to work within the spaces of tonal music’s phrases, and the potential expressive intensity of music’s melody is held back for the sake of the clarity of verbal communication.”

fraseológica recorrente nesses gêneros, com conceitos de “*rubato* contramétrico” ou “métrica derramada” pode tornar-se um bom caminho para o entendimento de alguns procedimentos interpretativos no choro. A “flexibilização rítmico-melódica” dentro de grupos de notas (motivos, frases) parece dar significado, por exemplo, aos termos “amaciar” ou “amolecer”, usados para descrever certas interpretações melódicas choradas. Por outro lado, a identificação de grupos de notas no choro pode, por vezes, estar intrinsecamente ligada a certas organizações rítmicas que contradizem a própria organização métrica convencional. Esta identificação — associada à presença recorrente do que conhecemos como síncopes — é capaz, por vezes, de subverter ou colocar em outro nível de percepção alguns conceitos estudados.

2.2 Articulação

Harnoncourt inicia o capítulo sobre articulação, em *O discurso dos sons*, chamando a atenção para diferentes aspectos ligados ao conceito do termo. O maestro austríaco, lembrando ser a música a “linguagem dos sons”, sugere ser a articulação orientada pela linguagem verbal e associa sua forma musical de realização à clareza do discurso oral. Por último levanta uma questão que muitas vezes nos confunde: o que diferencia a articulação do fraseado?

Articulação é o nome dado ao processo técnico do falar, à maneira de proferir as diversas vogais e consoantes. De acordo com o *Lexicon* de Meyer (1903), articular é dividir, expor algo ponto por ponto; fazer com que as partes de um todo apareçam claramente, sobretudo os sons e as sílabas das palavras. Na música, compreende-se por articulação o ligar e o destacar das notas, o *legato*²⁰ e o *staccato*²¹, bem como a sua mistura, para a qual muitos empregam abusivamente o termo fraseado. (HARNONCOURT, 1988:49).

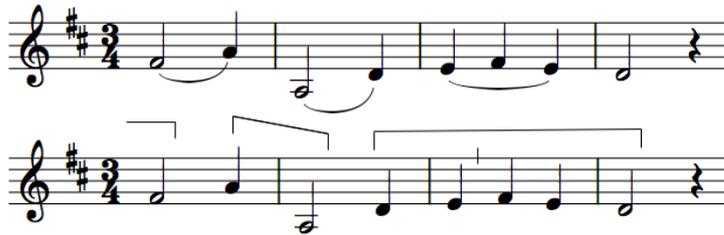
Para Hugo Riemann, por exemplo, “articulação é basicamente algo mecânico, técnico; fraseado basicamente algo ideal, perceptivo.”²² (RIEMANN, apud KELLER, 1973:56). O teórico alemão parece estar comparando a construção de grupos de notas por articulação, definidos previamente por *legatos* e *staccatos* marcados pelo compositor, com a construção de grupos pelo fraseado, definidos pela percepção do intérprete. O estudioso ilustra como um fragmento melódico da *Segunda Sinfonia*, de Brahms, que apresenta a figura $\mid \downarrow \uparrow \mid$ como

²⁰ O *Dicionário Grove de Música* define *legato* (ligado) como “termo que indica notas suavemente ligadas, sem interrupção perceptível no som, nem ênfase especial; oposto de *STACCATO*.”

²¹ Segundo o *Dicionário Grove de Música*, para *staccato* (destacado) “diz-se de uma nota, durante a execução, separadas de suas vizinhas por perceptível silêncio de articulação e que recebe uma certa ênfase, não exatamente *MARCATO*, mas oposto de *LEGATO*. O *staccato* é notado com um ponto, um traço vertical ou um sinal em forma de cunha.

²² “Articulation is primarily something mechanical, technical; phrasing primarily something ideal, perceptual.”

motivo (destacada pelo *legato* da escrita do compositor, no exemplo 7), pode ter uma leitura diferente a partir da percepção do intérprete ao usar a figura $\text{♪} \text{||} \text{♪}$ como motivo (destacada em colchetes, no exemplo 7).



exemplo 7 — construção de grupos por articulação e por fraseado
— extraído de *Phrasing and articulation* (KELLER, 1973:56-7)

Keller comenta que no estilo clássico os *legatos* notados pelos compositores dificilmente ultrapassavam as barras de compassos. Marcações de *legatos* e *staccatos*, em geral, parecem não ter muita relevância na notação, com poucos sinais de articulação, das músicas barroca ou popular. Tais músicas pressupõem que instrumentistas ou cantores possam fazer suas escolhas, mesmo que estas surjam a partir de critérios estilísticos. Na música barroca, por vezes, certas articulações, quando marcadas na partitura, podem inclusive ter outro significado — como ilustra Keller com o fragmento da obra *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*, de Johann Sebastian Bach (exemplo 8), na qual os sucessivos *legatos* de quatro em quatro semicolcheias da partitura do órgão devem ser entendidos como um só *legato* contínuo.

Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ



exemplo 8 — *legatos* em fragmento de *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*, de Bach
— extraído de *Phrasing and articulation* (ibid.:59)

A flautista brasileira Laura Rónai (2008) lembra que algumas marcações de *legato* podem relacionar-se a “ligaduras fraseológicas”, no caso de estarem sobre uma sucessão de notas (um motivo, uma frase) com o intuito de indicar seu agrupamento — neste caso, tais marcações saem do âmbito da simples articulação para se tornarem indicações relativas à interpretação. A autora vê os sinais de articulação como indicações do que chama de “expressividade implícita”.

Esta é a tendência de todos os símbolos relativos à articulação. Mesmo quando finalmente são adotados por compositores, continuam a ser vistos pela maioria dos músicos como indicadores de expressividade na música, e seu subtexto é geralmente assimilado por nós. (RÓNAI, 2008:190).

Reguant afirma que da boa articulação resulta a compreensão de um texto e, conseqüentemente, uma clara comunicação com o público — “em música, o que realmente conta é a ilusão, a impressão que se apodera do ouvinte.” (HARNONCOURT, 1988:54). A atriz descreve também, do ponto de vista do aparelho fonador, como ela se dá: “na articulação intervém a língua, o maxilar inferior, o palato (mole e duro), os lábios, os dentes, etc., mas o órgão que trabalha mais a articulação é nossa língua.”²³ (REGUANT, 2003:191).

Uma criança aprende a falar logo que aprende a articular. Keller comenta que, na linguagem emocional, a articulação é a responsável por transmitir expressão — isso acontece na medida em que os sons da fala são separados, em que vogais e consoantes são distinguidas de forma clara. Usando-se como referência o universo da linguagem verbal, parece-me ser possível traçar o seguinte paralelo: se o fraseado — através do uso da “pontuação” — surge como uma forma de separar ou unir grupos (de palavras, versos, sentenças, etc.) a fim de organizar o discurso verbal, a articulação — através da “dicção” (ou da pronúncia) — surge como uma forma de organizar os sons da fala do discurso afim de explicitar claramente seu conteúdo.

O conceito de “dicção” na canção popular, formulado por Luiz Tatit, parece ser útil para entendermos como se dá a articulação em diversos campos musicais. O autor diz que o “cancionista” (compositor ou intérprete), através da “gestualidade oral”, manobra simultaneamente a “linearidade continua da melodia” (associada ao fluxo melódico contínuo das vogais) e a “linearidade articulada do texto” (associada ao atrito do ataque das consoantes). Afirma que o cancionista administra, pela entoação, a tensividade resultante da interrupção da continuidade (da melodia) pela força de segmentação (de fonemas, palavras, frases, etc.), fazendo das duas tendências uma só “dicção” — “a melodia entoativa é o tesouro óbvio do cancionista.” (TATIT, 2002:11).

Keller, usando símbolos básicos da notação musical (*legato* e *staccato*), constrói também, através de imagens, algumas analogias para a compreensão da arte de articular.

O contraste entre *legato* e *staccato* permite uma comparação com: a) a diferença entre andar tranqüilo e correr apressado, quando apenas as pontas dos dedos tocam o chão; b) o contraste entre o comportamento calmamente recolhido e o gesto animado, como as palmas das mãos; ou c) a diferença entre o discurso ponderado e

²³ “En la articulación intervienen la lengua, el maxilar inferior, el paladar, el paladar duro, los labios, los dientes, etc., pero el órgano que trabaja más en la articulación es nuestra lengua.”

o discurso emocionado.²⁴ (KELLER, 1973:34).

Ele observa, ainda, que ritmos regulares e intervalos médios são adequados para o *legato*, enquanto ritmos irregulares e regiões extremas (muito agudas ou muito graves) são adequados ao *staccato*.

Harnoncourt diz que, associada ao termo “pronúncia musical”, a articulação na música barroca era transmitida por regras gerais (de acentuação e de ligação) e sinais de notação (como a ligadura, o traço vertical, o ponto). Comenta que, nesse período, estes sinais eram pouco presentes nas partituras por serem de utilização óbvia para o músico — “que os manipula[va] com o mesmo desembaraço com que nos comunicamos em nossa língua materna.” (HARNONCOURT, 1988:52). E lembra ainda que, mesmo com grandes mudanças em seu significado, os sinais de articulação continuam os mesmos através de séculos; e, usando a pintura (e, coincidentemente, o termo “dicção”), faz uma interessante analogia:

Na pintura a óleo com veladura a cor é transparente; é possível, nela, vermos uma camada através de outra e de tal sorte que chegamos a ver, através de quatro, cinco camadas o desenho embaixo. O mesmo acontece com a nossa audição no caso de peças bem articuladas; levamos nossos ouvidos a passear nas profundidades e lá escutamos claramente as várias camadas que se fundem num todo. Ao fundo percebemos o “desenho”, o plano; passando a outra camada iremos encontrar as acentuações das dissonâncias e numa próxima, uma voz de dicção doce, enquanto na seguinte, uma outra voz estará sendo articulada forte e rigidamente. (ibid.:55-6).

Keller comenta que a articulação musical deve ser entendida, como o fraseado, em analogia à linguagem, mas não exclusivamente. O teórico alemão define a função da articulação na música como a união ou separação de notas individuais entre si a fim de determinar a expressão de linhas melódicas invioláveis. Ele acredita que, “como uma regra geral, há apenas um possível fraseado razoável (para cada peça), mas existem várias possibilidades de articulação”²⁵ (KELLER, 1973:4), lembrando que nem a articulação, nem mudanças de andamento, nem transferências de oitava ou transposições de tom, alteram o significado essencial de uma melodia. Quando diz haver “apenas um possível fraseado razoável”, Keller parece referir-se à existência de apenas uma maneira razoável de unir e separar as “subdivisões do pensamento” musical (em motivos, frases) — apenas uma construção razoável de grupos de notas em uma composição. Esse raciocínio do teórico fala de delimitações de frases e motivos, mas parece desconsiderar, inserido no conceito de

²⁴ “The contrast of legato and staccato permits a comparison: a) with the difference between quiet walking and hurried running, in which only the tips of the toes touch the ground, or b) with the contrast between calmly collected behavior and excited gesture, such as the clapping of the hands, or c) with the difference between thoughtful speech and emotional speech.”

²⁵ “there is (...), as a rule, only one possible, thoughtful phrasing, but there are several possibilities of articulation.”

fraseado, outras opções para a interpretação musical desses grupos — como as que se associam a aspectos relacionados a flexibilidades interpretativas rítmico-melódicas ou a adaptações de melodias a diferentes padrões rítmicos, como acontece na música popular, a exemplo do gênero choro, no Brasil.

Keller diz ainda que — mesmo que a variedade de possibilidades expressivas da articulação tenha surgido e crescido simultaneamente à atenção ao ritmo e à dinâmica (estes relacionados à música como um todo) — ela deve ser vista como função da melodia. Por último, em sua opinião “é preferível, entretanto, que se deixe para o conceito de fraseado seu significado claro original e designar a ligação de duas, três, ou mais notas, se estas atuam na formação de um motivo, como ‘a construção de grupos por meio de articulação’.”²⁶ (KELLER, 1973:54). O autor mostra, dentro de uma série de notas em degraus escalares ascendentes (exemplo 9), articulações onde se valorizam intervalos de terças ou de segundas, enfraquecendo intervalos de segundas e terças, respectivamente.



exemplo 9 — articulações sobre uma série em degraus escalares ascendentes
— extraído de *Phrasing and articulation* (ibid.:54)

Keller lembra que o ritmo é o mais forte elemento para construção de grupos de notas, porém composições sobre moto contínuo melódico, como é comum na obra de Bach, podem oferecer caminhos diversos para essa construção — “em tal caso, um compositor — ou se ele não tiver feito isso, o intérprete — pode criar grupos de notas com o significado de motivos através de articulação.”²⁷ (ibid.:55). Embora, segundo o teórico, os instrumentos de sopro tenham tido menor importância no desenvolvimento da articulação do que as cordas no século XVII, eles são considerados os modelos mais óbvios para se entender o problema da articulação musical — por se aproximarem da voz, pelo controle e interrupção da respiração ao produzirem sons. Diz o estudioso que as primeiras notas a serem ligadas foram aquelas separadas por intervalos de segundas — articulação preferida por Corelli e Bach.

Rónai (2008) afirma que até o século XIX foi praxe os próprios intérpretes — a partir de seus gostos, concepções e de “princípios da articulação” — fazerem escolhas de *legatos*,

²⁶ “It is however preferable to leave to the concept of phrasing its original clear meaning, and to designate the connection of two, three, or more notes, if they act in the formation of a motif, as ‘the construction of groups through articulation’.”

²⁷ “In such a case a composer — or if he has not done it, the interpreter — can create groups of notes with the significance of motifs through articulation.”

staccatos, dinâmicas, rubatos, respirações, ornamentações, *crescendos* e *decrescendos* — consequência, em parte, do hábito de músicos dessa época tocarem obras de seus contemporâneos. A musicista observa que, se no século XIX a tendência era valorizar grandes linhas de *legato* ininterruptas — alongando frases e economizando respirações —, no século XVIII a articulação mais importante era o *staccato* — “nos métodos da época, isso fica claro ao percebemos a imensa variedade de sílabas sugeridas para os ataques.” (RÓNAI, 2008:174). Numa alusão à influência de sotaques (ou dicções, ou pronúncias) regionais nas práticas musicais, Rónai conclui, a partir de tratados e métodos de flauta que pesquisou, que os fonemas usados para ataques (golpes de língua) mudavam de acordo com a nacionalidade de seus autores — os métodos franceses do início do século XVIII sugeriam para golpes duplos as sílabas TU e RU (estas também associadas à *inegalité*²⁸) ou LOUL (pronuncia-se LUL em português), como o de Charles de Lusse; os alemães, TI e RI, TI e DI e DID’LL (DI-DEL em português), como o de Quantz, e DA e TA, como o de Tromlitz; os ingleses, TOO-TLE, como Granom; e as síncopes podiam ser expressas por T-HÉ ou DI-HI, segundo De Lusse e Lorenzoni. A flautista relata também que, no período barroco — quando não havia uma divisão clara entre música e técnica —, o conceito de articulação aparecia misturado a outras facetas da interpretação (como ornamentação, dinâmica, respiração e acentuação), por serem elas todas consideradas parâmetros que afetavam-se entre si — aliás, todos parâmetros relacionados ao fraseado musical.

Mesclando alguns desses parâmetros e descrevendo várias de suas regras, Harnoncourt costura o tema articulação concluindo que “uma música bem articulada (...) se dirige a nossa sensibilidade corporal, ao nosso senso de movimento.” (HARNONCOURT, 1988:57). O maestro afirma que “o princípio hierárquico da música barroca não atua somente na oposição forte-piano, forte-suave, mas também na diferença de duração entre as notas um pouco longas e um pouco mais curtas.” E comenta que, nesse estilo, “a primeira nota sob a ligadura é acentuada e mais longa e que as notas seguintes deverão ser tocadas mais suavemente” — pois a ligadura representa mais “uma indicação de pronúncia” do que “uma indicação de técnica.” Harnoncourt (ibid.:60) diz ainda que, não integrada à composição (ou seja, podendo aparecer invertida em diferentes partes de uma obra), a articulação “é uma micro-dinâmica que se aplica a sílabas e palavras isoladas”, “pois representa a ‘pronúncia’, e esta é que deixa

²⁸ A *inegalité* é um termo usado para “um hábito de execução na música do Barroco francês que consiste em tocar de modo desigual notas grafadas da mesma maneira.” (RÓNAI, 2008:192).

transparecer o ‘discurso sonoro’.” O maestro reafirma que “a dinâmica desse período é a linguagem”.

A articulação está ligada a um “sotaque” musical. Vários pensadores relacionam o tema articulação, de uma maneira ou de outra, com a linguagem, a pronúncia e a dicção. Poderíamos entender, a partir dessa visão, por que associamos determinados estilos musicais ou a maneira de interpretá-los à língua de uma determinada cultura. Na música popular isso parece tornar-se ainda mais evidente. Percebendo a reincidência de certas articulações (ou acentuações) de vocábulos da língua inglesa, por exemplo, notamos porque certos estilos ligados ao *rock* ou à música céltica, mesmo considerando a universalização dos mesmos, apresentam um sotaque musical próprio. O musicólogo Philip Tagg, em um artigo para a *EPMOW*²⁹, dá exemplos de articulações relacionadas à linguagem, mostrando, curiosamente, como se dá na língua inglesa a recorrência da figura conhecida como *scotch snaps* (♩.)³⁰:

Sendo a melodia muitas vezes uma questão de cantar palavras, o ritmo melódico também é determinado pelo ritmo da língua em que essas palavras são cantadas. Por exemplo, uma frase melódica terminando como ♩. ♩., especialmente com contorno descendente (*negro, roja, el día, cantaría*), é menos provável de ocorrer em inglês do que em uma canção de língua latina, como evidenciado pelas seguintes palavras e frases trissilábicas: *volare, cantare, amore, nel cuore* (italiano), *querida, contigo, belleza, te quiero, llorando, tristeza, partido, destino, mi alma, la noche, y siento, tan solo, en pena, mi vida, tus ojos, tu pelo, me mata* (espanhol, a partir de letras de tango, consulte Vilariño, 1981). Por outro lado, frases começando no tempo forte com *Scotch snap* | ♩. ou | ♩. (pontuação invertida), especialmente com o aumento do contorno, são improváveis de aparecer na música de línguas germânica ou latina simplesmente porque, com a exceção do céltico e do húngaro, o inglês é a única língua europeia em exibir essa marca (por exemplo, *mother, brother, do it, hit it*, ou *Jenny, body, pettie, coatie, coming*).³¹ (TAGG, 2015:9-10).

Poderíamos, por exemplo, ao observarmos a fala do negro norte-americano, fazer associações com articulações musicalmente construídas no *jazz*, no qual uma infinidade de personagens de uma cultura afrodescendente tornaram-se as principais referências do estilo —

²⁹ *EPMOW* significa *Encyclopedia of popular music of the world*, cuja tradução em português é Enciclopédia de Música Popular do Mundo.

³⁰ O vídeo de Philip Tagg sobre as *Scotch snaps* (♩.) no YouTube – *Scotch Snaps, The Big Picture* – ilustram sua observação (<https://www.youtube.com/watch?v=3BQAD5uZsLY>).

³¹ “Since melody is so often a matter of singing words, melodic rhythm is also determined by the rhythm of the language in which those words are sung. For example, a melodic phrase ending ♩. ♩., especially with descending pitch contour (‘negro’, ‘roja’, ‘el día’, ‘cantaría’), is less likely to occur in English than in Latin language song, as evidenced by the following trisyllabic words and phrases: ‘volare’, ‘cantare’, ‘amore’, ‘nel cuore’ (Italian), ‘querida’, ‘contigo’, ‘belleza’, ‘te quiero’, ‘llorando’, ‘tristeza’, ‘partido’, ‘destino’, ‘mi alma’, ‘la noche’, ‘y siento’, ‘tan solo’, ‘en pena’, ‘mi vida’, ‘tus ojos’, ‘tu pelo’, ‘me mata’ (Spanish, from tango lyrics, see Vilariño, 1981). On the other hand, phrases starting with the onbeat ‘Scotch snap’ | ♩. or | ♩. (inverted dotting), especially with rising pitch contour, are unlikely to appear in Germanic or Latin-language song simply because, with the exception of Gaelic and Hungarian, English is the only European language to feature this trait (e.g. ‘mother’, ‘brother’, ‘do it’, ‘hit it’, or at ‘Jenny’, ‘body’, ‘pettie’, ‘coatie’, ‘coming’).”

nomes como Louis Armstrong, Miles Davis, Charlie Parker, John Coltrane, Duke Ellington, Count Basie, Thelonious Monk, Charles Mingus entre outros.

Na música brasileira, a maneira de se usar a articulação parece estar da mesma forma, a meu ver, associada à aspectos de nossa língua e nosso sotaque. O choro, apesar de ser basicamente música instrumental, é muitas vezes articulado e fraseado a partir dessa relação. Usando-se o exemplo da flauta — o primeiro instrumento solista do gênero —, em uma analogia ao que foi descrito por Rónai sobre a música barroca, notamos que para muitos flautistas chorões parece ser mais usual articular o duplo golpe com sílabas do tipo TA-RA ou agrupar, em andamentos médios, quatro ou mais notas (como $\frac{2}{4}$  etc.) com a sequência de sílabas TA-RA-RA-RA-etc. — talvez, fonemas mais próximos da maneira como cantarolamos.

Como em outras culturas, o fraseado, certas acentuações, cortes rítmicos ou separações de grupos de notas, mesmo em músicas instrumentais, podem estar associadas a sotaques e a elementos de organização prosódica³² próprios. Contudo, há ainda outras questões, como aquela que ligam as articulações musicais às estruturas rítmicas.

2.3 Ritmo

Wallace Berry (1976:301) nos lembra que a análise métrica e rítmica é a base fundamental para a construção do fraseado e da articulação na execução musical. O ritmo — junto à melodia e à harmonia, tradicionalmente considerado um dos três elementos básicos da música — é definido pelo *Dicionário Grove de Música* como “a subdivisão de um lapso de tempo em seções perceptíveis; o grupamento de sons musicais, principalmente por meio de duração e ênfase.” (SADIE, 1994:788). Ele organiza uma sequência de notas em uma melodia, gerando um movimento — “sem movimento não há ritmo, sem ritmo não há música” (MARSALIS, 1995:21). Necessitamos usar diferentes acentos e pausas, ou durações de notas, ou sincopações, para estabelecermos um ritmo. O ritmo acontece dentro de uma pulsação — esta é responsável pela métrica e disposição dos compassos em uma composição musical. A pulsação musical é determinada por acentos que se repetem dentro de um grupo de pulsos. Assim, um pulso contínuo (como o da batida do coração), dificilmente poderia ser considerado música. Em música, o pulso³³ define um tempo e a frequência de pulsos o

³² A prosódia é o estudo do ritmo, entonação e outros atributos da fala, descrevendo suas propriedades acústicas não preditas pela transcrição ortográfica, e cuidando da correta acentuação das palavras.

³³ Segundo o teórico canadense Wallace Berry (1976), os pulsos costumam repetir-se regularmente na maioria das músicas; algumas, como os cantos litúrgicos da Idade Média, não obedecem uma pulsação regular.

andamento. “Na música ocidental, o tempo é geralmente organizado para estabelecer uma pulsação regular, e pela subdivisão dessa pulsação em grupos regulares. Esses grupos são comumente de duas ou três unidades (ou seus compostos, como quatro ou seis).” (SADIE, 1994:788).

Os estudos relacionados à música brasileira passam, em grande parte, pela análise de sua organização rítmica. Mário de Andrade ressaltava essa importância:

Um dos pontos que provam a riqueza do nosso populário ser maior do que a gente imagina é o ritmo. Seja porque os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja porque dão só a síntese essencial deixando de lado as sutilezas pra invenção do cantador, o certo é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito. (ANDRADE, 1962:21).

A citação de Andrade chama atenção para a complexidade e variedade do ritmo na nossa organização musical, mas questiona a notação tradicional como ferramenta para descrevê-lo. O ritmo e na música do Brasil, a depender do estilo ou gênero, está sujeito a construções próprias que, muitas vezes, não parecem seguir o padrão da escola clássica ocidental. Há diferentes procedimentos estruturais do ritmo, dependendo da cultura a ele associada — a “riqueza” no Brasil, a qual se refere Andrade, está exatamente no conflito entre esses procedimentos. O verbete do *Dicionário Grove de Música*, por exemplo, diz que:

Enquanto no Ocidente o ritmo musical é multiplicativo (i.e., padrões rítmicos têm origem na multiplicação e na divisão, normalmente por dois ou três), em muitas culturas não ocidentais ele é aditivo; um ritmo de oito unidades, na música ocidental, é invariavelmente construído na base de 2x2x2, enquanto no Oriente Médio a música pode muito bem ser 3+2+3. (SADIE, 1994:788).

Andrade comenta que a música popular brasileira dos três séculos coloniais vinha de um povo feito de portugueses, africanos, ameríndios, espanhóis, que misturavam suas falas às cantigas e danças que a Colônia escutava — “foi da fusão destas que o nosso canto popular tirou sua base técnica tradicional.” (ANDRADE, 1942:144). O pesquisador começa por destacar o papel dos portugueses:

A influência portuguesa foi a mais vasta de todas. Os portugueses fixaram o nosso tonalismo harmônico; nos deram a quadratura estrófica; provavelmente a síncopa que nos encarregamos de desenvolver ao contato da perereque rítmica do africano; os instrumentos europeus, a guitarra (violão), a viola, o cavaquinho, a flauta, o oficleide, o piano, o grupo de arcos. (ibid.:148).

O maestro e compositor Baptista Siqueira observa que no início do século XIX, por influência portuguesa, houve uma penetração da forma “redondilha maior” (versos de sete sílabas, ou oito acentuados na penúltima) na organização de nossos versos, chegando mesmo

a atingir títulos de poesias líricas³⁴ como *Minha Marília não vive* (1837) *Quando sereno e vivo* (1857)³⁵. “Ritmos téticos e femininos — trazendo os acentos peculiares aludidos — começaram a estabelecer normas através das imitações, nas usanças da arte popular.” (SIQUEIRA, 1969:16). Estruturas similares de versos poderiam, por exemplo, associar-se a frases rítmicas sincopadas, como as do tipo $\frac{2}{4}$ , de terminação feminina.

Andrade destaca também a importância da cultura africana na música brasileira. Os ritmos dos negros, quase sempre veiculados por seus instrumentos de percussão, foram decisivos na nossa organização musical.

O africano também tomou parte na formação do canto popular brasileiro. Foi certamente ao contato dele que a nossa rítmica alcançou a variedade que tem, uma das nossas riquezas musicais. A língua brasileira se enriqueceu de uma quantidade de termos sonoros e mesmo de algumas flexões de sintaxe e dicção, que influenciaram necessariamente a formação da linha melódica. (ANDRADE, 1942:149).

2.3.1 Síncope

O *Dicionário Grove de Música* define “métrica” como “a organização de notas numa composição ou passagem, no que diz respeito ao andamento, de tal forma que uma pulsação regular feita de tempos possa ser percebida e a duração de cada nota medida em termos desse tempo” (SADIE, 1994:600) e “síncope” como “o deslocamento regular de cada tempo em padrão cadenciado sempre no mesmo valor à frente ou atrás de sua posição normal no compasso” (ibid.:868), ou seja, um desvio do pulso ou da acentuação métrica normal.

Ao mencionar que na música brasileira, em relação ao ritmo, “o principal problema pra nós é da síncopa” (ANDRADE, 1962:29), Mário de Andrade sugere que esse conceito de “síncopa”³⁶ muitas vezes não se adequa a nossos movimentos rítmicos — e o que chamamos de “síncopa”, no nosso caso, pode não ser. O pesquisador observa que existiu, no Brasil, um conflito entre a rítmica musical dos portugueses, “afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu”, e a prosódia das músicas ameríndias e africanas. E argumenta, dizendo que “a rítmica mais livre, sem medição isolada musical era mais a nossa tendência.” (ibid.:31). Siqueira (1969:76-7) lembra ainda que nossa música, nos princípios, era “rigorosamente prosódica” — com a “preponderância da inflexão verbal” — e que, por ser música cantada, estava condicionada ao “fenômeno fisiológico do sotaque”. Para o maestro, têm “origem

³⁴ Era comum o uso do primeiro verso de uma cantiga como identificador (título) da mesma.

³⁵ Os grifos sinalizam acentos tônicos.

³⁶ Os termos síncopa e síncope tem significados idênticos. Mário de Andrade prefere usar a palavra síncopa.

idiomática (e não atávica³⁷) as síncopes insistentes de nossa música característica.” Ou seja, nossa síncope não se encontra associada especificamente a uma herança do europeu, do negro ou do índio, mas sim também a uma condição de nossa própria língua. Ele afirma que “quase todos os ritmos de nossos versos, quando submetidos ao compasso binário simples (em uso no cancionário nacional), fornecem fórmulas equivalentes a grupos em síncopes inacentuadas.” (SIQUEIRA, 1969:77).

Segundo Siqueira, a música brasileira caracterizou-se, inicialmente, pela substituição dos “acentos métricos” — de caráter universal — por “acentos rítmicos” — de caráter local³⁸. O maestro associa o que chama de nossos “exotismos rítmicos” (acentuações contrárias à lei rítmica universal) a “acentos rítmicos, acentos métricos e acentos patéticos³⁹”. (ibid.:75-6). Siqueira lembra que, entre músicos eruditos do século XIX, deixar de acentuar uma nota sincopada constituía-se em um grave erro. Mas, músicos populares, transgredindo a regra, escreviam síncopes sem a exigência do acento obrigatório — “o acento brasileiro era diferente porque sua língua também o era.” (ibid.:76). Siqueira sustenta a tese de que o “índice de brasilidade” na nossa música popular tem base na “existência real de síncopes regulares inacentuadas — empregadas com exuberância — que vem despontando desde, pelo menos, a primeira metade do século XIX.” (ibid.:15).

Andrade atribui à “síncopa” a formação da “fantasia rítmica do brasileiro” (ANDRADE, 1962:32) e afirma que a “síncopa... no primeiro tempo do dois por quatro” é “característica mais positiva da rítmica brasileira.” (ANDRADE, apud SANDRONI, 2012:21-22). Segundo o musicólogo e compositor Carlos Sandroni, essa figura rítmica (que poderia ser representada por $\frac{2}{4}$ ) é tão presente entre nós que o escritor paulista chegou a cunhar a expressão “síncopa característica” para defini-la. Contudo, o mesmo Andrade não deixou de questionar o conceito de síncope para o nosso caso, afirmando que “muitos movimentos chamados de sincopados não são síncopa”, ou seja, “são polirritmia ou são ritmos livres de quem aceita as determinações fisiológicas de arsis e tesis porém ignora (ou infringe propositalmente) a doutrina dinâmica falsa do compasso”. (ANDRADE, 1962:33-34). O pesquisador exemplifica:

³⁷ O mesmo que hereditária.

³⁸ Siqueira, na página 75 de *Três vultos históricos da música brasileira*, inverteu, possivelmente, os conceitos de “acento rítmico” e “acento métrico”. Preferi seguir as palavras do próprio maestro na página 16, quando diz que no Brasil “o que existe é um imperativo de ordem geral que transforma, na música “acentos rítmicos” em “acentos métricos” de maneira imperiosa e infalível.” (SIQUEIRA, 1969:16). Esta afirmação parece estar mais de acordo com os conceitos que desenvolveu em seu livro.

³⁹ Chamam-se acentos patéticos aqueles que expressam emoções, como as fortes paixões.

O cantador aceita a medida rítmica justa sob os pontos-de-vista a que a gente chama de Tempo, mas despreza a medida injusta (puro preconceito teórico as mais das vezes) chamada compasso. E pela adição de tempos, tal e qual fizeram os gregos na maravilhosa criação rítmica deles, e não por subdivisão que nem fizeram os europeus ocidentais com o compasso, o cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos (alguns antiprosódicos até) sem nenhum dos elementos dinamogênicos da síncope e só aparentemente sincopados, até que num certo ponto (no geral fim da estrofe ou refrão) coincide de novo com o metro (no sentido grego da palavra) que pra ele não provem duma teorização mas é de essência puramente fisiológica. Coreográfica até. São movimentos livres determinados pela fadiga. São movimentos livres desenvolvidos da fadiga. São movimentos livres específicos da moleza da prosódia brasileira. São movimentos livres não acentuados. São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica. Nada tem com o conceito tradicional da síncope e com o efeito contratempado dela. Criam um compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrófico. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional. (ibid.:36).

Tanto o compositor, e estudioso da obra de Ernesto Nazareth, Cacá Machado (2007) quanto Sandroni (2012) lembram, por fim, que não se pode dizer que a síncope, na música brasileira, é simplesmente um “contratempo matemático”, um recurso musical de exceção, como na música clássica ocidental — assim como o compasso, que só teve seu emprego sistematizado a partir do período barroco. O conceito de síncope não existe, como o conhecemos, na rítmica africana, embora costumeiramente represente o que há de africano na música ocidental — no caso brasileiro, do lundu ao samba, o “irregular” da síncope muitas vezes significa a regra, o mais comum, o “característico”⁴⁰. “Esse paradoxo só pode ser desfeito se se admite que a síncope não é um conceito universal da música.” (SANDRONI, 2012:23).

2.3.2 Cometricidade e contrametricidade

Sandroni realiza, em seu livro *Feitiço decente*, um minucioso estudo sobre padrões rítmicos usados na música brasileira para explicar as transformações ocorridas no samba entre 1917 e 1933. Para tal, entre outras coisas, lança mão de conceitos gerados por alguns estudiosos da rítmica africana, dentre eles, os etnomusicólogos Mieczyslaw Kolinski, A. M. Jones, J. H. Kwabena Nketia e Simha Aron. Como outros autores — inclusive Baptista Siqueira —, Kolinski vê dois níveis na estruturação do ritmo musical: “o da métrica e o do ritmo propriamente dito”, onde a métrica está na “infra-estrutura permanente” e o ritmo nas

⁴⁰ “O emprego da palavra “síncope” (ou síncope) para designar as articulações contramétricas foi, no Brasil, tão freqüente que (...) entrou no vocabulário do leigo e dos músicos populares, conheçam eles ou não a leitura.” (SANDRONI, 2012:29) A expressão “samba sincopado” é naturalmente usada por não-músicos para definir sambas como *Falsa Baiana*, de Geraldo Pereira (aonde, na melodia, é recorrente a figura rítmica .

“diferentes articulações temporais da música real.” (ibid.:23).

A “teoria dos acentos”, usada desde o período barroco, postulava uma organização métrica da música através de indicações fixas (acentos) aplicadas “tanto à estrutura do compasso quanto às subdivisões de cada unidade de tempo, a partir da aplicação do padrão forte-fraco (apoio-impulso, ou *thesis-arsis*)”. (NOVAIS, 2014:58-9) Riemann a ilustra com a figura 2:

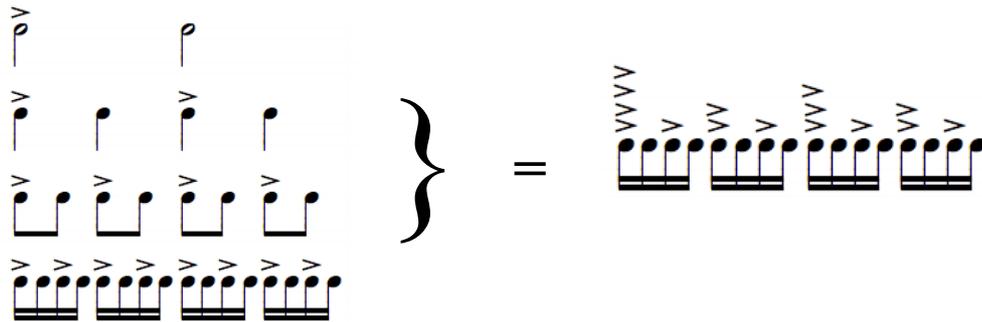


figura 2 — perspectiva em diferentes níveis de subdivisão da “teoria dos acentos”, segundo modelo de Riemann — extraído de *Interpretação e fraseado* no “Mosaico nº1” de José Vieira Brandão (NOVAIS, 2014:59)

Usando-se, por exemplo, diferentes níveis de subdivisão, poderíamos construir melodias sobre células rítmicas do tipo $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{4}$, com acentuações recaindo hierarquicamente nos mesmos lugares marcados por Riemann no exemplo — nos tempos do compasso e suas subdivisões — e confirmando, assim, o fundo métrico. A música barroca foi desenvolvida, composta e interpretada de acordo com essa lógica, como lembra Nikolaus Harnoncourt: “de acordo com os autores musicais dos séculos XVII e XVIII, temos, em um compasso $\frac{1}{4}$ notas boas ou ruins, *nobiles* ou *viles*: assim o primeiro tempo é nobre, o segundo ruim, o terceiro não tão nobre e o quarto tempo é miserável.” (HARNONCOURT, 1988:50). As síncopes neste caso, quando acontecem, aparecem como um desvio e com o caráter “pontual” de contradizer o fundo métrico — talvez, por isso, recomenda-se que sejam acentuadas. Segundo Rónai (2008), o método de flauta de Charles De Lusse, de 1761, orienta que as síncopes sejam articuladas com a sílaba “T-HÉ” (como demonstrado em a, b, c, d, e, f, g, h, i e j do exemplo 10 extraído por Rónai do modelo de síncopes de De Lusse).



exemplo 10 — modelo de síncopes do método de flauta de Charles De Lusse
— extraído de *Em busca de um mundo perdido* (RÓNAI, 2008:180)

O ritmo de uma melodia, como lembra Sandroni, pode “confirmar ou contradizer o fundo métrico (que é constante).” Ao considerar “metricidade” de um ritmo “a medida em que ele se aproxima ou se afasta da métrica subjacente” (SANDRONI, 2012:23), Kolinski criou os termos “cometricidade” e “contrametricidade” para descrever as duas situações. Sandroni ilustra, sob o ponto de vista da posição rítmica ou da acentuação dos sons musicais, o que seriam fórmulas totalmente cométricas e totalmente contramétricas em um compasso $\frac{2}{4}$ (figura 3).

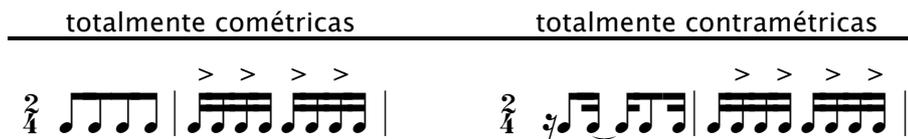


figura 3 — fórmulas métricas e contramétricas
— extraído de *Feitiço decente* (SANDRONI, 2012:29-30)

Muitas músicas relacionadas a danças europeias que chegaram ao Brasil — como a polca, a valsa, a *schottisch* — eram construídas em melodias cométricas seguindo-se a “hierarquia dos acentos”, mas algumas (e mais do que todas, a polca), sob influência da música negra, se transformaram e passaram a assumir características contramétricas.

Síncope e contratempo são situações de contrametricidade. Mas a síncope, assim como o compasso — só sistematizado no período barroco —, não é um conceito universal na música. A forma de organização da música africana — submetida à liberdade de acentuações e articulações — não parece depender de uma recorrência periódica de tempos fortes, como acontece na música ocidental. Na música dessa cultura “a contrametricidade não é uma exceção” (ibid.:24) e seus estudiosos, assim, desconsideraram os conceitos de compasso e síncope como instrumentos de análise. Mesmo o teórico Wallace Berry, ao estudar o ritmo e a métrica dentro de uma perspectiva ocidental, já havia questionado: “onde estão as verdadeiras barras de compasso nos diversos níveis na estrutura musical?”⁴¹ (BERRY,

⁴¹ “Where are the true bar-lines at diverse levels in musical structure?”

1976:301).

2.3.3 Rítmica divisiva e rítmica aditiva

Em seus estudos sobre a música da África, o musicólogo inglês Arthur Morris Jones realizou a seguinte comparação:

(...) a rítmica ocidental é ‘divisiva’, pois se baseia na divisão de uma dada duração em valores iguais. Assim, como ensinam todos os manuais de teoria musical, uma semibreve se divide em duas mínimas, cada uma destas em duas semínimas e assim por diante. Já a rítmica africana é ‘aditiva’, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum (é o caso de 2 e 3). (JONES, apud SANDRONI, 2012:26).

Um mesmo ciclo rítmico — dentro de um compasso $\frac{2}{4}$ (em notação clássica) —, na “rítmica divisiva” pode ser preenchido por uma mínima (ou duas semínimas, ou quatro colcheias, ou oito semicolcheias etc.), enquanto que na “rítmica aditiva” completa-se pela soma de dois grupos (menores) de três semicolcheias e um grupo de duas semicolcheias, como ilustra a figura 4:

rítmica divisiva	$\text{♩} = \text{♩} \quad \text{♩} = \text{♪♪} \quad \text{♪♪} = \text{♫♫♫} \quad \text{♫♫♫}$
rítmica aditiva	$\text{♫♫♫} + \text{♫♫♫} + \text{♪♪} = \text{♪} + \text{♪} + \text{♪} = \text{♩}$

figura 4 — rítmica divisiva e rítmica aditiva em um compasso $\frac{2}{4}$

2.3.4 Imparidade rítmica

Sandroni (2012:226) comenta que o etnomusicólogo francês Simha Arom percebeu, na música da África, o que chamou de “imparidade rítmica”. Ou seja, em um padrão rítmico africano, a mistura de agrupamentos binários e ternários dá origem a um período par (de pulsos) que, dividido por dois, resulta em dois segmentos ímpares e desiguais. Por exemplo, um padrão contramétrico de oito pulsos 3+3+2 (♪♪♪), quando dividido por dois, resulta em 3+5 (♪♪♪) — e não em 4+4 (♪♪), de acordo com moldes ocidentais. Padrões contramétricos de “oito pulsos” (em ciclos de oito semicolcheias) e de “16 pulsos” (ciclos de 16 semicolcheias) permeiam diversos gêneros musicais brasileiros relacionados ao samba e ao choro — como o lundu, a polca-lundu, o tango brasileiro, o maxixe, o choro-sambado —, constituindo-se em elementos importantes para entendermos seus fraseados melódicos e suas

fórmulas rítmicas de acompanhamento.

2.3.5 *Time-lines* (ou linhas guias)

Segundo Sandroni (ibid.:27), ainda, o musicólogo africano Joseph Hanson Kwabena Nketia diz que tais padrões são organizados, na música da África, por “*time-lines*” (linhas-guia). Estas aparecem representadas por palmas ou instrumentos de percussão agudos de som penetrante (como, na música brasileira, o agogô, o tamborim e o cavaquinho) — na função de metrônomo, no meio das polirritmias — e executadas em desenhos assimétricos repetidos em *ostinato* do início ao fim da música. Em muitos casos, esse *ostinato* pode ser variado, sujeito a improvisações do músico responsável pela *time-line*.

O músico Mark Levine (1995), autor de *The jazz theory book*, fala, de forma análoga, do padrão conhecido como *clave* para tocar-se ritmos afro-cubanos em temas de *jazz*. Ele diz que em um grupo de salsa, os instrumentos de acompanhamento — como o piano, o baixo, as congas e outras percussões — tocam ritmos diferentes que se juntam em uma espécie de “quebra-cabeça”. O elemento que une todas as peças desse quebra-cabeça é a *clave*. Levine diz que a *clave* é um padrão rítmico de dois compassos, podendo apresentar-se em “3 & 2” ou invertido em “2 & 3”, e comenta que existe também a “*clave da rumba*” ou “*clave africana*”, esta um pouco diferente (como ilustra a figura 5).

clave 3 & 2	clave 2 & 3	clave da rumba
		

figura 5 — *clave* “3 & 2”, *clave* “2 & 3” e “*clave da rumba*” ou “*clave africana*”
— extraído de *The jazz theory book* (LEVINE, 1995:462)

Levine ilustra com dois temas — *Ave Maria Morena* (exemplo 11), canção tradicional cubana, *Birdlike* (exemplo 12), composição autoral gravada em 1961 pelo trumpetista *Freddie Hubbard* — a forma com que *clave* se compõe com o fraseado musical.

Ave Maria Morena



exemplo 11 — fragmento de *Ave Maria Morena* em *clave* “3 & 2”
— extraído de *The jazz theory book* (ibid.:463)

Birdlike



exemplo 12 — fragmento de *Birdlike* em *clave* “2 & 3”
— extraído de *The jazz theory book* (ibid.:463)

2.3.6 Padrão contramétrico de oito pulsos

O etnomusicólogo africano Kazadi wa Mukuna (2010) relata que, ao estudar a contribuição da cultura Bantu⁴² na nossa música, encontrou elementos associados a *time-lines* de “4 pulsos” e de “16 pulsos”, as quais descreve como  e . Mukuna desenvolve seu trabalho de maneira consciente e valiosa para conhecermos a questão que aborda, mas aqui adotarei (com relação à apresentação de padrões rítmicos) uma descrição mais próxima àquela realizada por Sandroni, por achá-la mais clara e coerente. Relaciono o que foi descrito pelo pesquisador africano a padrões de oito (ao invés de quatro) e 16 pulsos, os quais exemplifico sobre unidades mínimas representadas por semicolcheias (conforme aparecem em nossas práticas musicais) — portanto, oito e 16 semicolcheias. Escrevo as *time-lines* sob a organização métrica da notação clássica (por exemplo, como  e ) — próximo da escrita que usamos na música popular — com o objetivo de facilitar sua visualização, mesmo sabendo de que esta forma possa não traduzir, em sua totalidade, o que ouvimos da música africana.

Mukuna diz, com respeito aos padrões rítmicos, que “no Congo, esses elementos musicais pertencem à cultura musical de uma tribo que ocupa uma área no interior, longe da zona onde a coroa portuguesa exerceu três séculos de atividades escravagistas” (MUKUNA, 2010:19-20) — período que foi da segunda metade do século XVI à quase fins do século XIX. Contudo, supõe-se que esses elementos musicais entraram no Brasil não só (diretamente) através dos escravos traficados, como também através dos próprios portugueses (mesmo em menor escala) — como havia sugerido Mário de Andrade e Baptista Siqueira. De qualquer forma, lembra o etnomusicólogo, a organização rítmica da música brasileira parece ter origem africana, aqui chegando via África ou Portugal (onde também havia negros

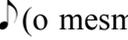
⁴² Bantu é o “conjunto das tribos que ocupavam o antigo Reino do Kongo no início das atividades escravagistas do século XVI. Isto é, as tribos que ocupavam o vale do Rio do Congo (...) que se estende pelos dois lados da fronteira Congo-Angola”, excluindo-se “o Gabão e Mayombe, que nesse período estavam organizados em nações autônomas.” (MUKUNA, 2010:19).

escravos).

Como frequentemente é o caso nos sincretismos musicais resultantes da reunião de elementos africanos e europeus, há uma predominância do conceito rítmico africano de organização, que fornece um pano de fundo sobre o qual as influências européias, manifestas em implicações harmônicas e melódicas, encontram suporte. (ibid.:75).

Para Mukuna, é provável que elementos rítmicos do samba tenham sido herdados do lundu, que, por ser popular na Bahia, durante o século XVII chegou a atingir centros agrícolas como o Vale do Paraíba. Ele comenta que o motivo  de acompanhamento do lundu, encontrado pelo estudioso francês Gerard Béhague na coleção *Modinhas do Brazil*, parece ser uma variante de .

O “padrão contramétrico de oito pulsos”, recorrente na melodia e no acompanhamento de diversos gêneros musicais brasileiros, é, como lembra Sandroni, o que os musicólogos cubanos chamam de *tresillo* — um ritmo assimétrico de oito pulsos e três articulações (3+3+2), que poderia ser representado (em notação clássica) por  em compasso $\frac{4}{4}$ ou por  em compasso $\frac{2}{4}$. O *tresillo* e suas variações aparecem em muitos lugares da América onde houve importação de escravos — está, por exemplo, presente na *habanera* e no tango argentino, e aqui, no lundu, na polca-lundu, no cateretê, no fado, no coco, na chula, no tango brasileiro, no maxixe, no samba primitivo etc. Dentre todas suas variações, a mais importante na música brasileira é aquela chamada por Mário de Andrade de “síncopa característica” () — curiosamente, a mesma célula rítmica ouvida, no Brasil, no caxixi da música de capoeira e, no Congo, no *dikàsà* (chocalho de cesto) da cerimônia de *bampamba* das tribos lubas, segundo Mukuna.

A síncopa característica, diz Sandroni, pode ser vista como uma variante do *tresillo* se dividirmos os agrupamentos ternários em 1+2. Separa-se 3+3+2 em (1+2)+(1+2)+(2), ou  em  (o mesmo que ). Da mesma forma, a divisão de agrupamentos ternários em 2+1 resulta em uma figura rítmica também recorrente na música brasileira (em acompanhamentos de choros e maxixes pelo cavaquinho e determinados toques de agogô e tamborim de sambas) — um padrão com cinco articulações chamado por musicólogos cubanos de *cinquillo*. Separa-se 3+3+2 em (2+1)+(2+1)+(2), ou  em  (o mesmo que ). Continuando, a divisão do segundo agrupamento ternário em 1+2, mas não o primeiro, resulta em outra figura rítmica presente na música brasileira da segunda metade do século XIX e início do século XX (em obras de Henrique Alves Mesquita e Ernesto Nazareth, por exemplo) — fórmula conhecida como “ritmo da *habanera*” ou “ritmo do tango”. Separa-se 3+3+2 em (3)+(1+2)+(2), ou  em  (o mesmo que ). Sandroni chama o

conjunto desse tipo de variações de “paradigma do *tresillo*”, todas elas com a característica comum da “marca contramétrica na quarta pulsação⁴³ (ou, em notação convencional, na quarta semicolcheia) de um grupo de oito, que assim fica dividido em duas quase metades desiguais (3+5).” (SANDRONI, 2012: 32). Tais variações⁴⁴ rítmicas são usadas nas *time-lines* do paradigma, como em palmas do coco nordestino, do samba de roda e do partido alto, em agogôs e gonguês da chula, do maracatu, do samba, em cavaquinhos do maxixe etc.

O padrão contramétrico de oito pulsos presente na música brasileira (em diversos choros do fim do século XIX e início do século XX, inclusive nas gravações dos *Os Oito Batutas*, conhecido grupo de Pixinguinha) tem dois agrupamentos ternários e um agrupamento binário — 3+3+2 (♩ ♩ ♩) — e imparidade rítmica 3+5 (♩ ♩ ♩). O esquema da figura 6 ilustra:

grupos binários e ternários	nº de pulsos	imparidade rítmica
[3]+[3+2]	8	3+5 (♩ ♩ ♩ :)
<div style="display: flex; justify-content: center; align-items: center; gap: 10px;"> <div style="text-align: center;"> <p>3</p>  <p>3</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>3</p>  <p>2</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>2</p>  <p>3</p> </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: center; align-items: center; gap: 10px; margin-top: 5px;"> <div style="text-align: center; border-top: 1px solid black; width: 40px;">3</div> <div style="text-align: center; border-top: 1px solid black; width: 40px;">5</div> </div>		

figura 6 — padrão contramétrico de oito pulsos

2.3.7 Padrão contramétrico de 16 pulsos

Mukuna (2010:90) menciona a presença de um ciclo rítmico de “16-pulsos” na cultura Bantu e na música brasileira — nesta, identificado no tamborim ou no cavaquinho do samba. Usando colcheias como unidade mínima (ou “referente de densidade”, segundo sua nomenclatura), anota-o como ♪♪♪♪♪♪♪♪ (e sua variação como ♪♪♪♪♪♪♪♪). O etnomusicólogo separa o ciclo na sua batida acentuada (na variação, “a divisão é até marcada pela pausa que estabelece o fim do primeiro segmento”), resultando em dois segmentos principais de 7 e 9 colcheias — o que caracteriza um caso de imparidade rítmica 7+9. Mukuna ilustra sua exposição nos modelos da figura 7:

⁴³ Opto, nesta dissertação, por usar o termo “pulso”, no lugar do termo “pulsação” usado por Sandroni.

⁴⁴ Na opinião de Sandroni, “parte significativa da cultura brasileira ‘lê’ a ‘síncope característica’, assim como o ‘ritmo da *habanera*’, como variantes do *tresillo*” (SANDRONI, 2012:33). Ou seja, mesmo que tais variações (muitas delas, intercambiáveis dentro de um mesmo gênero) não apresentem figuras sincopadas, a contrametricidade se apresenta na acentuação da posição da quarta semicolcheia do grupo de oito.



figura 7 — ciclos de 16 pulsos
— extraído de *Contribuição Bantu na música popular brasileira* (MUKUNA, 2010:90)

Esse ciclo, ou padrão, é, então, composto pelos agrupamentos de pulsos $[2+2+(1+2)]+[2+2+2+(1+2)]^{45}$ e está muito próximo do que identificamos como samba atualmente — isto é, na “forma popular” (oposta à “folclórica”), na “forma carioca” (oposta à “baiana”)⁴⁶, na mesma forma que surgiu por volta dos anos 30 junto a compositores e ritmistas do bairro do Estácio de Sá e da escola de samba *Deixa falar*. Ao notá-lo em $\frac{2}{4}$, com unidades mínimas em semicolcheias, surge a célula rítmica $\frac{2}{4}$ , nominada pelo musicólogo Samuel Araújo de “ciclo do tamborim” ou “padrão do tamborim.” (SANDRONI, 2012:35-6). Esse “padrão contramétrico de 16 pulsos”, que compõe uma das fórmulas do conjunto chamado por Carlos Sandroni de “paradigma do Estácio”, é “capaz de representar o samba no que ele tem de original e independente de outros gêneros brasileiros.” (ibid.:36). Este padrão está também presente no samba-choro, na bossa-nova e no choro no estilo sambado⁴⁷.

Usando a notação $x \cdot x \cdot x$ ⁴⁸, o etnomusicólogo austríaco Gerhard Kubik (1979:17) transcreve o samba em uma outra “versão em nove-batidas” (*nine-stroken version*), segundo sua nomenclatura, do padrão contramétrico de 16 pulsos (que diz estar também em certas regiões do Zaire e Angola), esta composta de dois segmentos desiguais constituídos de nove colcheias $[2+2+2+(1+2)]$ e sete colcheias $[2+2+(1+2)]$. O ciclo é resultado da inversão das posições dos segmentos com 7 e 9 pulsos do padrão anterior, resultando em imparidade rítmica 9+7 (ao invés de 7+9). O modelo da figura 8 ilustra o ciclo.



figura 8 — ciclo de 16-pulsos encontrado por Kubik
— extraído de *Contribuição Bantu na música popular brasileira* (MUKUNA, 2010:129)

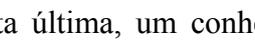
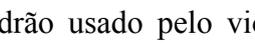
⁴⁵ Os agrupamentos 1+2 no primeiro e segundo segmento são divisões de agrupamentos ternários.

⁴⁶ As formas folclóricas e baianas, como as similares do samba *Pelo Telefone*, estão associadas ao padrão contramétrico de oito pulsos.

⁴⁷ Choro no padrão sambado, choro no estilo sambado ou choro-sambado designam choros tocados ou compostos com as figurações rítmicas do samba.

⁴⁸ Esta notação mostra uma figura de 16 pulsos (nove x + sete \bullet), com x nos lugares onde há “batidas”.

Esse novo ciclo, escrito em $\frac{2}{4}$, com unidades mínimas em semicolcheias, resulta na célula rítmica $\frac{2}{4}$  — uma inversão do dito “padrão do tamborim”, em imparidade rítmica em 9+7. Os dois ciclos, em 9+7 ou 7+9, “são verdadeiras ‘figuras fáceis’ nas gravações dos sambas cariocas dos anos 1930.” (SANDRONI, 2012:37) Contudo, o padrão em 9+7 se estabilizou na maior parte dos sambas que ouvimos hoje, presentes nas gravações de Paulinho da Viola, Zeca Pagodinho, nas escolas de samba (inclusive em sambas de compositores do Estácio, como *Se você jurar*, de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), em grande parte dos choros no padrão sambado, compostos por Jacob do Bandolim (como *Noites cariocas*) etc., enquanto o padrão 7+9 encontra-se em sambas-choros como *Conversa de botequim* (de Noel Rosa e Vadico), bossas-novas como *Samba de uma nota só* (de Tom Jobim e Newton Mendonça), e diversos choros-sambados adaptados a partir de estruturas relacionadas a polcas e maxixes (como aqueles gravados por Pixinguinha e Benedito Lacerda, como *Proezas de Solon*) etc. As *time-lines* desses padrões podem ser tocadas por instrumentos como o tamborim, o agogô, a cuíca, a caxeta, o cavaquinho etc.

Sandroni (2012:39) fala ainda de outra versão originada da troca de lado de um dos agrupamentos binários, o que resulta em um agrupamento binário de um lado e quatro do outro, ou seja (2+3)+(2+2+2+2+3) ou $\frac{2}{4}$  — constituindo-se, neste caso, em imparidade rítmica 5+11, em sua opinião. Por possibilitar a realização de variantes mais cométricas, e ser mais “facilmente assimilável por intérpretes e público no período de instalação do novo estilo de samba” (SANDRONI, 2012:39), o musicólogo chama essa fórmula de “versão de transição”. Ela se assemelha às *time-lines* tocadas pela cuíca encontradas pelo musicólogo em gravações de samba, como $\frac{2}{4}$  $\frac{2}{4}$  e $\frac{2}{4}$  — esta última, um conhecido padrão rítmico do pandeiro do samba de partido alto (mesmo padrão usado pelo violão de João Bosco em alguns de seus sambas). Para efeito deste trabalho, classificarei a chamada “versão de transição” como um caso de imparidade rítmica 9+7⁴⁹, por entender que as diferenças rítmicas fundamentais nos fraseados do samba e do choro recaem sobre as organizações dos ciclos em imparidades rítmicas 9+7 e 7+9, que implicam no “adiantamento” de uma semicolcheia no primeiro ou no segundo compasso $\frac{2}{4}$ do padrão (considerando o uso da escrita usual da música popular brasileira), respectivamente. Seguem modelos para as duas versões nas figuras 9 e 10.

⁴⁹ As divisões rítmicas dos fraseados do choro e do samba no padrão contramétrico de 16 pulsos 9+7 e na “versão de transição” (5+11) são similares.

Embora as primeiras tentativas de representar graficamente os sons tenham sido através do alfabeto fonético, Schafer diz que os sistemas descritivos desenvolveram-se mais recentemente, no século XX, procurando medir os sons de forma exata quantitativamente, através de parâmetros como tempo, frequência e amplitude, ou intensidade, dentro de um pensamento tridimensional⁵⁰. Porém são sistemas que, como o da “notação musical”, recorrem a convenções artificiais.

A notação musical, sendo um sistema prescritivo, trabalha através de códigos no esforço de explicar como eventos sonoros devem ser reproduzidos. Nikolaus Harnoncourt (1998) descreve de que maneira este sistema, mesmo usando aproximadamente os mesmos símbolos, foi modificando seu significado e função em razão de mudanças estilísticas na história da música. Para o maestro, a notação não deve ser considerada um método intemporal e internacional para transcrever a música. De forma geral, até cerca de 1800 a música era notada segundo o princípio da obra, possuindo raras indicações de execução. No período barroco, as partituras raramente indicavam dinâmicas ou andamentos (estes, quando notados, em geral estavam associados ao caráter da obra⁵¹), e praticamente não traziam indicações de articulação e fraseado. No período clássico, as partituras passaram trazer ornamentações, dinâmicas, articulações e acentuações como parte integrante da composição. A improvisação (característica da música barroca), assim, tornou-se desnecessária e não desejada na maioria das vezes, salvo em *fermatas* e *cadenzas*. Harnoncourt observa que

O músico atual toca exatamente o que está escrito na partitura, sem saber que a notação matemática e precisa só se tornou corrente no século XIX. Uma outra fonte de problemas é a enorme questão da improvisação que, até mais ou menos o fim do século XVIII, não pode ser separada da prática musical. (HARNONCOURT, 1988:20).

Diferentemente dos períodos clássico e posteriores, no período barroco não era incomum que intérpretes tocassem mais de um instrumento e fossem também compositores. As especializações de compositor e de intérprete eram menos evidentes. Pressupunha-se, desta forma, um maior envolvimento do executante com o pensamento do autor da obra e uma maior liberdade no ato de sua execução — como costuma acontecer, curiosamente, na música popular de hoje. Harnoncourt vê, neste aspecto, uma virtude, e ilustra seu ponto de vista com

⁵⁰ Programas do tipo do *Sonic Visualiser* ou outros espectrogramas podem ajudar à construção de uma notação tradicional mais precisa. O artigo *Amor até o fim com Elis Regina: em busca de uma metodologia para a análise da Performance musical gravada*, de Lopes e Ulhôa (2004), apresenta possibilidades nesse sentido.

⁵¹ Embora possam tais indicações serem entendidas como metáforas retóricas de andamento, o musicólogo Ross W. Duffin diz que: “*Allegro* significa ‘com alegria’, *Adagio* ‘de uma maneira tranquila’, *Largo* ‘amplamente’, e *Grave* significa ‘com seriedade’. Raramente há indicações de andamentos nestes termos. Exceções seriam *Lento*, por exemplo, ou *Presto*, que significa ‘rápido’.” (DUFFIN, 1995:6).

uma música de caráter popular em que notação e conhecimentos estilísticos encontram-se intimamente associados:

Tomemos um exemplo que deve ser claro para todo músico atual: a música de dança vienense do século XIX, uma polca ou uma valsa de Johann Strauss. O compositor tentava integrar a notação no que na sua opinião era indispensável aos músicos de orquestra sentados diante dele, os quais sabiam exatamente o que era uma valsa ou uma polca e como deveriam ser tocadas. Entregue a uma orquestra que não possua este conhecimento, que não conheça estas danças, e cujos músicos toquem exatamente o que está na partitura, a música que disto tudo resulta é outra, totalmente diferente. Não se pode escrever esta música de dança exatamente como deve ser tocada. Frequentemente é necessário atacar uma nota um pouco antes ou depois, ou tocá-la mais longa ou mais curta do que está escrito, etc. Poder-se-ia certamente tocar esta música de maneira exata, metronomicamente exata, mas o resultado não teria absolutamente nada a ver com a obra imaginada pelo compositor. (ibid.:37).

No período barroco, uma espécie de notação “estenográfica”, segundo nomenclatura de Harnoncourt, mostra o desenvolvimento harmônico de uma peça, trazendo como elementos apenas a voz do canto e a linha do baixo cifrado. Tal notação refere-se a indicações de execução do chamado “baixo contínuo”, tocado tradicionalmente pelo cravo, o órgão ou a teorba em uma orquestra barroca. A execução musical a partir de leitura das cifras de acordes, nesta escrita, deve ser improvisada de acordo com o caráter da peça, semelhantemente ao que os músicos fazem hoje no *jazz*, no choro e em outras músicas populares. Laura Rónai faz uma analogia entre a música barroca e o *jazz* sob o ponto de vista da escrita e da improvisação:

A dicotomia que surgiria mais tarde entre compositor/intérprete não existia no período Barroco. Por isso mesmo não havia, por parte do compositor, a preocupação de notar inequivocamente suas intenções. Mesmo nos casos em que não era o intérprete visado, o compositor compartilhava com este a linguagem de sua época. E os intérpretes dominavam a ornamentação como parte dessa linguagem, — a qual era executada na hora, de improviso. Daí não ser descabida a comparação, aliás bastante frequente, entre dois estilos tão diferentes como o Barroco e o *Jazz*. Assim como no *Jazz*, a partitura barroca é frequentemente apenas um ponto de partida. (RÓNAI, 2008:218).

Harnoncourt comenta que na música popular, por fazer parte do presente, encontram-se vários aspectos da antiga compreensão musical: “a unidade poesia-canto, unidade ouvinte-artista e a unidade música-tempo.” (HARNONCOURT, 1988:25). Ele percebe na música popular a representação do que significava a música antigamente na vida das pessoas.

Frequentemente, o regente austríaco parece separar os signos da “notação musical” em dois níveis de percepção: o da “obra”, na qual indicações de ritmo, altura das notas e caráter são grafados; e o das “regras” de interpretação, que conduzem a obra à uma leitura subjacente. Ele utiliza inúmeras vezes o termo “regras” para designar procedimentos comuns que seguem os intérpretes conhecedores da música antiga. Esse senso comum, atualmente,

baseado não só na prática desse estilo, mas em estudos e pesquisas em interpretação histórica (como as leituras de tratados barrocos), são conclusões sobre a forma de interpretar a música antiga em geral. O músico chama a atenção para o fato de que “as regras dos tratados antigos só começam a tornar-se interessantes para a prática a partir do momento em que as compreendemos — ou pelo menos, quando elas fazem algum sentido para nós.” (ibid.:39). Elas são capazes de revelar aquilo que não foi escrito — pois, no seu entender, “eles [os compositores] não escreviam o que era por todos sabido, o óbvio.” (ibid.:53)

Dentre o que maestro cita como “regras” estão, entre muitas outras, aquelas sobre: duração das notas, que devem terminar extinguindo-se aos poucos — “a nota nasce e morre como o som de um sino” (ibid.:38); andamentos, que podem ser indicados pelos passos de dança; figuras com notas pontuadas, na qual a nota curta após a pontuada pode ser tocada quase no último instante (depois de seu valor notado), dependendo do caráter da obra; apojaturas, que não devem ser separadas da nota principal; dissonâncias, que devem ser acentuadas e ter suas resoluções a elas ligadas; ligaduras, que devem ter sua primeira nota acentuada e mais longa que as seguintes; hierarquia dos acentos em um compasso, que pode ser perturbada através da articulação e da dissonância.

Mesmo em escritas musicais tão detalhadas, como as de certas músicas eruditas europeias do século XX, é inevitável que ocorram imprecisões em relação às expectativas do compositor. Duração das notas, mudanças graduais de andamento, indicações de dinâmica etc. são praticamente impossíveis de serem notadas com precisão. As regras, como as escritas em tratados barrocos, embora pareçam ter um caráter demasiadamente determinador, podem ser ferramentas importantes na interpretação de uma notação musical relacionada a períodos e estilos distantes na tradição — “não se deve (...) culpar as regras, sem as quais não poderíamos seguir em frente.” (ibid.:50). Cabe ao intérprete não perder a perspectiva de que, atrás dos limites e da inexatidão da “notação musical”, é possível revelar a intenção do autor, como lembra Harnoncourt:

A escrita musical não pode, como tal, reviver uma obra musical, mas unicamente fornecer alguns pontos de referência para que isto aconteça. Autêntico, no puro sentido da palavra, é aquele que reconhece nas notas o pensamento do compositor e assim as reproduz. (ibid.:63).

Assim como o estilo barroco, o jazz, o choro e outros gêneros populares têm suas músicas notadas apenas com indicações essenciais — ritmos melódicos, formas, alturas, tonalidades e sugestões de andamento (fornecidas, muitas vezes, por indicações de gênero nas peças). Detalhes de articulação, de dinâmicas e agógicas (dentre as poucas exceções, está a

obra pianística de Ernesto Nazareth) raramente são prescritos. Muitos procedimentos interpretativos dos choros encontram-se revelados em um sistema de códigos compartilhados pela tradição oral ou por gravações — sobretudo, aquelas realizadas a partir dos anos 1930, após o surgimento do rádio e do sistema elétrico de registro fonográfico.

O bandolinista Pedro Aragão (2013), ao analisar o livro *O choro*, de Alexandre Gonçalves Pinto (1936), e outros documentos da época, conclui que nas práticas musicais dos chorões “através da observação direta e da tradição oral” (ARAGÃO, 2013:164), os músicos aprendiam e construía um vocabulário de códigos — estes relacionados à interpretação, a conduções rítmico-harmônicas, contracantos melódicos etc. Certos instrumentistas, como violonistas e cavaquinistas, utilizavam quase que exclusivamente esse processo. Contudo, é inegável que “a leitura e a escrita de partituras eram [também] importantes para a transmissão do choro, sendo que muitos músicos escreviam álbuns de partituras, frequentemente copiados uns pelos outros, em uma verdadeira rede de informação.” (ARAGÃO, 2013:19). Usadas por músicos de escola (como os flautistas⁵²), tais partituras, com melodias e indicações de gênero somente, serviam como “um suporte para a memorização da estrutura básica da música, a ser ‘contemplado’ por outros aspectos não escritos como ‘colorido’, ‘improvisação’ etc.” (ibid.:164). Ou seja, as partituras, que não notavam marcações de articulação, acentuação, ornamentação e aspectos rítmicos relacionados ao fraseado musical (normalmente aprendidos por tradição oral), serviam como uma espécie de esboço, ou de *script*, conforme o conceito de Nicolas Cook (1995)⁵³. Aragão, referindo-se a conceitos do etnomusicólogo checo Bruno Nettl⁵⁴, explica os processos referentes às tradições oral e escrita na transmissão do choro:

(...) a transmissão de choros através de partituras era (e continua sendo) algo que contemplava apenas alguns aspectos do fazer musical — a melodia, o gênero a que a música pertencia etc.; outros aspectos, como a condução rítmico-harmônica e os eventuais contracantos melódicos (quando não escritos) eram transmitidos através da oralidade. Podemos aqui aplicar o conceito de Nettl (...) de que ao lado de “peças” musicais fechadas — no nosso caso “polcas”, “valsas”, “*schottischs*” etc. —

⁵² O flautista Joaquim Callado, considerado um dos pioneiros do choro, foi antecessor de Duque Estrada Meyer na cadeira de flauta do Conservatório Imperial (que se transformaria no Instituto Nacional de Música, na República), como lembra Aragão. Sucederam Callado e Meyer, os flautistas Pedro de Assis e Patápio Silva, todos eles relacionados, em maior ou menor intensidades, à prática dos choros.

⁵³ O musicólogo, em seu artigo *Entre o processo e o produto*, classifica as partituras de *scripts*, um termo teatral, ao invés de textos. Lembra que “a performance rotineiramente requer não tocar o que está grafado, e vice-versa; neste sentido, há uma incomensurabilidade entre o detalhe da notação e o detalhe da performance, de forma que a noção de um maior ou menor detalhamento não vem ao caso.” (COOK, 1995:13).

⁵⁴ Segundo Nettl, “poderíamos pensar em um repertório não como uma série de ‘peças’, mas consistindo de um vocabulário de unidades menores como: motivos melódicos ou rítmicos, acordes, sequência de acordes, fórmulas de cadência etc. Desta forma o processo de transmissão poderia ser estudado sob o prisma de como um repertório conserva (ou não) estas unidades intactas, e como elas são combinadas e recombinadas em unidades maiores, aceitas como ‘peças musicais’ em diferentes culturas.” (NETTL, 1983, apud ARAGÃO, 2013:163)

, existe um vocabulário de unidades menores que são transmitidas e recorrentemente re combinadas. (ibid.:166).

Em analogia à música do período barroco, poderíamos conceituar o vocabulário de códigos utilizado pelos chorões como um conjunto de regras com finalidade de dar suporte à notação musical. Embora estas supostas regras sejam (desejavelmente, muitas vezes) passíveis de serem subvertidas (para toda regra há exceções), o fato de conhecê-las pode ser útil na revelação do pensamento dos intérpretes e compositores nas práticas musicais do gênero. Procedimentos recorrentes no choro são capazes de apresentar-se nas relações com a forma e a fraseologia (rondó, motivos iniciais e finais, etc.) ou com o fraseado (flexibilidades rítmico-melódicas, acentuações, ornamentações, articulações etc.). Esta pesquisa procura também — através da investigação de alguns conceitos universais da música, de certos estudos musicológicos e de análises pontuais de forma, fraseologia e padrões de recorrência — investigar que procedimentos, ou regras, utilizam-se para interpretações dos choros.

3 ESTILOS E GÊNEROS RELACIONADOS AO CHORO

3.1 Conceitos

Ao tentarmos descrever em palavras uma composição ou uma interpretação, podemos nos colocar curiosamente diante de um impasse. Um dos primeiros recursos que comumente lançamos mão é a tentativa de descobrirmos a que “estilo” ou “gênero” determinado evento musical está associado. Contudo, o fato, que ocorre muitas vezes, de usarmos ambos os termos para designar coisas similares tem causado uma série de confusões. No intuito de tentar averiguar quais poderiam ser as diferenças entre estilo e gênero no âmbito da música, assim como seus significados próprios, procurei recorrer a conceitos usados por alguns estudiosos.

Allan F. Moore cataloga alguns possíveis significados para estilo e gênero. Segundo o musicólogo contemporâneo inglês, estilo refere-se ao modo de articulação dos gestos musicais, enquanto gênero refere-se à identidade e ao contexto desses mesmos gestos. “Essa distinção pode ser entendida nos termos de “o que” é permitido se fazer em uma obra de arte (gênero) e “como” ela é realizada (estilo).”⁵⁵ (MOORE, 2001:441). Estilo tem a ver com a maneira de realizar e não com a essência. Moore lembra que gênero, ao enfatizar o contexto dos gestos, pertence mais usualmente à estética⁵⁶, enquanto estilo, em sua ênfase sobre o modo de articulação, pertence mais usualmente à poética⁵⁷. Se gênero organiza uma experiência prescritiva, estilo organiza uma experiência descritiva. O estudioso comenta também que gênero normalmente é associado a características restritivas, enquanto estilo frequentemente é associado a um grau de autonomia negociável. Moore questiona os sistemas de hierarquização entre gênero e estilo.

⁵⁵ “This distinction may be characterized in terms of ‘what’ an art work is set out to do (genre) and ‘how’ it is actualized (style).”

⁵⁶ “Estésico: do francês *esthésique* (Molino, via Nattiez), é um adjetivo relacionado à *aesthesis*, ou seja, à percepção da música, ao invés da produção/construção/criação/realização musical. Basicamente, o mesmo que recepcional e o oposto de construcional ou poético. Na música, busca descrever um elemento da estrutura do ponto de vista de suas qualidades conotativas percebidas, ao invés de sua construção, por exemplo, “delicado”, “som de detetive”, “allegro” ao invés de “con sordino”, “acorde menor com sétima maior”, “quarta aumentada”, “pentatonicismo” etc.” (TAGG, 2011:15)

⁵⁷ “Poético: do francês *poétique* (Molino, via Nattiez), é um adjetivo relacionado à *poiesis*, ou seja, o fazer musical, ou invés da percepção musical. Basicamente, o mesmo que construcional e o oposto de estésico ou recepcional. Na música, busca descrever um elemento da estrutura musical do ponto de vista de sua construção, ao invés de suas qualidades conotativas percebidas, por exemplo, “con sordino”, “acorde menor com sétima maior”, “quarta aumentada”, “pentatonicismo” ao invés de “delicado”, “som de detetive”, “allegro” etc.” (TAGG, 2011:15)

Levi Leonido tenta estabelecer um sistema de hierarquização para gênero, estilo, forma e estrutura. Ele afirma que

(...) a estrutura sustenta e alicerça a forma, da mesma maneira que a forma promove coletivamente o engendrar de um novo estilo, o qual fará com que os vários estilos entretanto perpetrados desemboquem em amplos chapéus estruturantes e aglutinadores a que por norma chamamos de gênero. (LEONIDO, 2008:4).

Como Moore, o escritor português investiga definições dos termos gênero e estilo. Citando vários autores pesquisados diz, por exemplo, que gênero deve ser entendido como “um certo espírito que preside à concepção de uma obra, ou ainda, como uma reunião num mesmo conjunto de um determinado número de formas que têm entre si bastante afinidades de caráter.” (HODER, apud LEONIDO, 2008:1) enquanto que “estilo é a qualidade de uma obra e fundamenta-se em condições naturais que exprimem o seu criador”. (SCHÖNBERG, apud LEONILDO, 2008:1). Ele comenta que a palavra estilo deriva do uso do estilete, da maneira como os antigos imprimiam através desse instrumento suas escritas e criações em tábuas. Leonido lembra que estilos musicais aparecem com frequência combinados a outras palavras, tais como: estilo monódico, estilo polifônico, estilo recitativo, estilo concertante, estilo galante, estilo clássico etc.

Para o teórico americano Leonard B. Meyer, “estilo é uma replicação de padronização, seja no comportamento humano ou nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resulta de uma série de escolhas feitas dentro de um dado conjunto de restrições.”⁵⁸ (MEYER, 1996:3). Meyer constrói toda uma teoria com o objetivo de criar ferramentas para análises estilísticas. Ele classifica o que chama de restrições em três níveis hierárquicos, “leis, regras e estratégias”, em que:

a) as “leis”, universais, “são os princípios que regem os padrões de percepção e cognição.”⁵⁹ (ibid.:13). A descoberta, a formulação e o teste das leis são da área da teoria musical;

b) as “regras”, intraculturais (não universais), “especificam os meios materiais permitidos por um estilo de música: por exemplo, o seu repertório de possíveis alturas, divisões duracionais, amplitudes, timbres e modos de ataque.”⁶⁰ (ibid.:17). As diferenças ou uniformização de regras distinguem ou ligam, por exemplo, grandes períodos da música europeia, como o barroco, o classicismo e o romantismo; e

⁵⁸ “Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints.”

⁵⁹ “[Laws] are the principles governing the perception and the cognition of musical patterns.”

⁶⁰ “[Rules] specify the permissible material means of a musical style: for example, its repertory of possible pitches, durational divisions, amplitudes, timbres, and modes of attack.”

c) as “estratégias”, por fim, “são as escolhas composicionais feitas dentro das possibilidades estabelecidas pelas regras do estilo.”⁶¹ (ibid.:20).

Um estilo musical (e poderíamos dizer, também um gênero), para definir-se como tal, obedece a um conjunto de regras que o caracteriza, porém cada compositor ou instrumentista associado a esse estilo (ou gênero) manipula diferentemente tais regras a partir de seu gosto, sua escolha, criando, assim, seu próprio estilo. “Para qualquer estilo específico há um número definido de regras, mas há um número indefinido de possíveis estratégias para realizar ou fundamentar tais regras.”⁶² (ibid.:20). Existem, por exemplo, os estilos musicais de Mozart, de Beethoven, de Haydn, pertencentes ao chamado estilo clássico.

O musicólogo inglês Philip Tagg (2015) diz que cada estilo musical possui um indicador de estilo (*style indicator*) — um conjunto de estruturas musicais constantes que determinam normas de composição. Para identificarmos o estilo de uma obra, devemos reconhecer padrões (melódicos, harmônicos, formais) que nela se repetem. E, então, relacioná-los dentro de um determinado universo estilístico, que pode pertencer a uma região geográfica, a uma época ou a um determinado grupo de compositores, por exemplo.

O maestro brasileiro Baptista Siqueira comenta como a análise desses padrões (ou de seus parâmetros, como ritmo, melodia e harmonia) associa-se ao reconhecimento de gêneros, estilos e formas musicais:

(...) a música sendo, ao mesmo tempo, arte e ciência, é representada por uma linguagem simbólica de caráter internacional. Pode, perfeitamente, ser submetida a rigorosa análise através de seus elementos essenciais: ritmo, melodia e harmonia. Estes coeficientes musicais formam conteúdos que vão dar ensejo a outro grupo cultural, também tripartível, não menos importante: forma, gênero e estilo. (SIQUEIRA, 1969:75).

Franco Fabbri (1980) associa regras à própria definição de gênero musical — “um gênero musical é um conjunto de eventos musicais⁶³ (real ou possível), cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas.”⁶⁴ (FABBRI, 1980:1). O musicólogo usa a teoria dos conjuntos para explicar a existência de subgêneros (subconjuntos) e eventos musicais que podem pertencer a dois ou mais gêneros ao mesmo tempo (interseções). Cada gênero possui formas típicas, mesmo que o inverso não seja verdadeiro. As regras formais e

⁶¹ “[Strategies] are compositional choices made within the possibilities established by the rules of the style.”

⁶² “For any specific style there is a finite number of rules, but there is an indefinite number of possible strategies for realizing or instantiating such rules.”

⁶³ Fabbri usa, para evento musical, a definição de “música” do semiólogo italiano Gino Stefani: “qualquer tipo de atividade realizada em torno de qualquer tipo de evento que envolva som.” (STEFANI, apud FABBRI, 1980:1) — “any type of activity performed around any type of event involving sound.”

⁶⁴ “A musical genre is a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules.”

técnicas têm um papel importante em todos os gêneros musicais. Há regras que têm um código escrito, em tratados teóricos ou manuais, e outras repassadas por tradição oral, como acontece no choro. Cada gênero possui um estilo definido por regras próprias. Poderíamos dizer que o gênero choro está associado a um “estilo chorado”, este definido por um conjunto de procedimentos, padrões de recorrência e regras próprias.

Considerando-se outro nível hierárquico, é comum haver diferentes estilos para um mesmo gênero, como os estilos de Nazareth, de Pixinguinha e de Jacob do Bandolim para o gênero choro. Este conceito (de estilos para um gênero) se assemelha ao conceito de “estratégias”, de Meyer, para um estilo. Por outro lado, pode haver, também, diferentes gêneros compostos em um mesmo estilo. Tanto Pixinguinha quanto Jacob do Bandolim escreveram choros, sambas, valsas, frevos e baiões — cada um desses gêneros marcados pelo estilo de cada um dos compositores.

Moore diz que o encontro de convenções estilísticas com a experiência sonora provocado por um compositor ou um improvisador — fenômeno que denomina de *friction* (fricção) — pode contribuir para gerar um novo estilo ou mesmo um novo gênero. Tal situação parece ter ocorrido na criação do “choro no estilo sambado”, quando músicos como Benedito Lacerda e Luiz Americano, influenciados pelo samba do Estácio, impuseram um novo fraseado rítmico-melódico para antigos choros, que tinham estilos associados à polca e ao maxixe.

O texto desta seção objetiva trazer à tona alguns conceitos que dizem respeito à discussões sobre estilo e gênero. Uma dimensão mais ampla do tema extrapolaria, certamente, os limites desta dissertação. As definições e questionamentos apresentados estão associados à forma como os termos são aqui utilizados. No intuito de estabelecer-se uma maneira de usar os termos estilo e gênero nesta pesquisa, que tem o objetivo de investigar a existência de um suposto estilo para o fraseado do choro, poder-se-ia:

a) adotar os conceitos (e tudo neles envolvido) de “o que” para gênero e “como” para estilo;

b) admitir que, em determinado nível hierárquico, há regras associadas a estilos ou (estilos de) gêneros; e

c) considerar a existência de padrões de recorrência para a identificação de um estilo.

Passam a justificar-se, junto a contextualizações históricas e musicológicas, as análises estruturais a seguir.

3.2 Análise de estilo

Meyer (1996) propõe um método para a análise de estilo a partir da descrição de padrões de recorrência em um grupo de obras, com o intuito de descobrir e formular regras e estratégias, assim como investigar a maneira como estas se relacionam entre si. Um conjunto de obras ou um repertório deve ser estudado a partir de suas características compartilhadas. Os critérios para selecionarmos esse conjunto podem ser bem variados. Dentre os repertórios sugeridos por Meyer (1996:38) para análise de estilo, poderíamos selecionar, para o estudo dos choros, aqueles que contivessem:

- a) obras de um grupo de compositores de um dado período em uma mesma cultura;
- b) obras pertencentes a um gênero particular;
- c) obras de um segmento social de uma cultura, podendo ultrapassar fronteiras geográficas; e
- d) obras escritas em um período de tempo na mesma área cultural.

Uma análise de estilo, segundo o teórico, deve iniciar com o reconhecimento de relações e traços recorrentes em um repertório. Meyer chama isso de “classificação”. Para estudarmos essas relações e traços, as obras musicais (ou partes delas) devem ser tratadas em entidades isoláveis — sejam estas intervalos, padrões rítmicos, progressões harmônicas ou um esquema formal.

Diferentes choros possuem elementos comuns associados a contornos melódicos, a padrões rítmicos, a conduções de baixos e a estruturas formais (predominando a forma rondó). Tais entidades relacionam-se a outras entidades, agrupando-se como membros de uma determinada classe de eventos. Objetivando uma análise de estilo, poderíamos, por exemplo, selecionar choros em três partes, no modo menor e em um mesmo padrão rítmico etc., e classificá-los em um único grupo.

Meyer (1996:42) observa que, em uma análise de estilo, a compreensão de eventos temporais deve ser tanto prospectiva quanto retrospectiva (ou seja, aquilo que olha para a frente e aquilo que olha para trás). Analogamente, Thomas Christensen (2000) chama a atenção para a existência de duas possíveis correntes interpretativas na abordagem de um evento musical: a “presentista”, esta com perspectiva ahistórica; e a “historicista”, com perspectiva atórica. E diz que, se por um lado o “presentismo” busca analisar uma teoria musical sob uma perspectiva contemporânea, o “historicismo” procura compreender essa teoria sob a ótica de uma posição histórica nativa, suprimindo sua visão atual. O musicólogo defende, de forma similar a Meyer, uma interpretação que não deixe de considerar o

historicista no contexto cultural contemporâneo que afeta sua observação, aspecto que me parece fundamental para uma abordagem prospectiva. Christensen disserta sobre o conceito mutante de tradição, lembrando que participamos de sua evolução e passamos, assim, a determiná-la:

É preciso lembrar que uma tradição não é meramente uma acumulação passiva ou algo na qual nós nascemos: na verdade, é algo que cultivamos ativamente. A tradição é a consciência daquelas condições históricas que governam nosso entendimento presente. (CHRISTENSEN, 2000:34-5).

Meyer diz que a classificação, por ser uma disciplina essencialmente descritiva, não pretende entender por que traços acontecem dentro de um repertório, mas sim quais traços andam juntos e com que frequência ocorrem. Já a análise de estilo deve formular hipóteses que expliquem por que traços desse repertório (como padrões melódicos, agrupamentos rítmicos, progressões harmônicas, texturas, timbres etc.) se encaixam, complementando-se.

O estudioso chama de “esquemas” os padrões estáveis de classificação, os que são repetidos com frequência. Tratam-se de elementos constantes, úteis para a observação, identificação e classificação de diferenças de estilo. São esquemas formais, por exemplo, o tema com variações, o rondó, as árias *da capo* e as formas-sonata. A polca brasileira, a valsa brasileira, a *schottisch* brasileira, o tango brasileiro e o choro obedecem, via de regra, à forma rondó de três seções (A–B–A–C–A) — um esquema. Inícios ou finalizações de choros, poderiam ser considerados, também, esquemas.

Meyer chama ainda de ‘transformação’ um tipo de paráfrase em que o analista modifica uma passagem de um estilo a fim de que ela possa parecer pertencer a outro. Neste caso, a estrutura básica de uma obra em seu estilo original — no que diz respeito a harmonias, alturas melódicas, comprimentos de frase — deve ser mantida para que outros parâmetros (normalmente os de primeiro plano) sejam alterados. Uma melodia originalmente composta sobre uma polca ou um tango passa por um processo de transformação para adaptar-se ritmicamente a um maxixe ou a um choro no estilo sambado, por exemplo. Tal fenômeno, que ocorreu de forma gradual na história do choro, foi responsável pela adaptação de um estilo representado por polcas de fins do século XIX a um estilo musical representado por sambas e seus novos padrões rítmicos, em voga, no Brasil, a partir dos anos 1930⁶⁵. Temos exemplos dessa situação nos arranjos gravados por Jacob do Bandolim (em obras como *Tira Poeira*, de Sátiro Bilhar, *Saudações*, de Otávio Dias Moreno) e Pixinguinha ao lado de Benedito Lacerda (como *Proezas de Solon*, da própria dupla).

⁶⁵ Para mais informações, recomenda-se a leitura do artigo. *A polca é como o samba: uma tradição brasileira – interações entre polca e samba nas décadas de 1930 a 1950*, de Pedro Aragão (2013).

O escritor lembra ainda que a classificação de estilos, gêneros, linguagens e afins baseia-se em uma análise estatística e que um dos problemas centrais desse método está em estabelecer os limites da amostragem. Segundo ele, de uma maneira geral, “quanto mais poderosa a teoria que liga os fenômenos, menor o número de instâncias necessárias para confirmá-la”⁶⁶. (MEYER, 1996:59). Ou seja, um estilo musical parece estar sedimentado quando são necessárias poucas obras para que se identifiquem seus traços característicos. Meyer resume seu conceito de análise de estilo:

Análise de estilo é uma questão, como vimos, de identificar os traços característicos de alguma obra ou conjunto de obras, e de relacionar esses traços entre si. Não existe, sobretudo, a preocupação em saber por quê as características observadas foram escolhidas por um compositor ou grupo de compositores. Tal explicação é tarefa da história.⁶⁷ (idid.:65).

O choro, como gênero musical, possui traços de identidade que formam um estilo que, por sua vez, abrange vários outros subestilos. São traços marcados por diversos padrões de recorrência em um repertório que chega, atualmente, a cerca de um século e meio de existência. Entende-se a origem dessa música instrumental brasileira a partir do surgimento de polcas (europeias) adaptadas a uma maneira peculiar de composição e interpretação (brasileira) — esta fundamentada no uso de uma instrumentação à base de violões, cavaquinho e instrumento solista (como a flauta).

Um estilo chorado poderia ser identificado, por exemplo, em uma simples imagem (ou som) de bandolim, um fluxo melódico contínuo executado por instrumento agudo (como a flauta, mesmo não acompanhada de conjunto de choro), um contraponto de violão, por um ritmo de pandeiro em andamento ligeiro, ou uma imagem de um conjunto de choro. A partir do livro *O choro*, de Alexandre Gonçalves Pinto (1936), Aragão procura entender o significado do termo em inícios do século XX:

A palavra “choro” remete a um conjunto de significados que podem incluir itens diversos, como nomes de compositores (Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, etc.), instrumentos musicais (flauta, cavaquinho, violão), memórias sonoras (músicas de choro, sonoridade dos instrumentos), situações sociais (festas, rodas de choro) etc. Obviamente, estas associações mudam de acordo com o ponto de vista de cada indivíduo ou grupo social que evoque a palavra. (ARAGÃO, 2013:23).

O músico e escritor Henrique Cazes acredita que o termo choro consolidou-se pelo “fato

⁶⁶ “the more powerful the theory connecting phenomena, the fewer the number of instances required to confirm it.”

⁶⁷ “Style analysis is, as we have seen, concerned to identify the traits characteristic of some work or group of works, and to relate such traits to one another. It is not primarily concerned with why the traits observed were chosen by a composers or group of composers. Such explanation is the province of history.”

de traduzir com precisão a maneira exacerbadamente sentimental com que os músicos populares da época abasileiravam as danças europeias.” (CAZES, 2010:17). Danças européias, como a polca, a valsa, a quadrilha, a *habanera*, a mazurca e a *schottisch*, e gêneros nacionais que já existiam ou se formaram posteriormente, como a modinha, o lundu, o tango brasileiro, o maxixe ou até mesmo o próprio samba, passaram a estar intimamente associados à música dos chorões. Mas, “somente na década de 1910, pelas mãos geniais de Pixinguinha, Choro passou a significar também um gênero musical de forma definida.” (ibid.:17). Tais danças ou gêneros passaram, em algum momento, a serem nominados simplesmente de choro (sobretudo as polcas e os tangos brasileiros) ou classificados como subgêneros do choro — como a polca brasileira (ou polca-lundu, ou polca-choro), a valsa brasileira (ou valsa-choro, ou valsa seresteira), a *schottisch* brasileira (ou *schottisch*-choro), o choro maxixado, o samba-choro, o samba de gafieira e o choro-sambado.

Segundo Cazes (2010:19), “mais recentemente, Choro voltou a significar uma maneira de frasear, aplicável a vários tipos de música, brasileira ou não.” Esta pesquisa procura, através de análises, relacionar o choro a uma maneira própria de interpretação e de composição através do estudo de seu fraseado. Aragão (2013:161), ao citar o musicólogo Curt Sachs, diz que os processos de transmissão musical passam por “quatro instâncias: a oral, a escrita, a impressa e a gravada.” e o que se transmite no choro não são “necessariamente apenas ‘peças musicais’ fechadas, mas processos de acompanhamento, de fraseados, de improvisação etc.” Citando também o musicólogo Bruno Nettl, o músico vê o processo de aprendizado do choro através da transmissão de seus diversos códigos. Códigos estes (ou padrões de recorrência) passíveis de serem investigados em uma análise de estilo:

Poderíamos pensar em um repertório não como uma série de “peças”, mas consistindo de um vocabulário de unidades menores como: motivos melódicos ou rítmicos, acordes, sequência de acordes, fórmulas de cadência etc. Desta forma o processo de transmissão poderia ser estudado sob o prisma de como um repertório conserva (ou não) estas unidades intactas, e como elas são combinadas. (ARAGÃO, 2013:163).

Esta pesquisa passa por estudos de conceitos e definições gerais relacionados ao fraseado musical; pelo conhecimento de aspectos históricos e musicológicos do choro e seus subgêneros; pelo estudo das origens estruturais do gênero a partir de padrões melódicos e rítmicos europeus e africanos, e a partir da influência de músicas aqui pré-existentes, como a modinha e o lundu; e por uma análise musical de parte de seu repertório gravado a fim de identificar padrões de recorrência de seu estilo. Tais parâmetros, seguindo alguns preceitos de Meyer, objetiva revelar a constituição dos elementos estruturais do fraseado do choro.

3.3 Classificação por gêneros

O sistema de classificação por gêneros, na música, espelhou-se no sistema de classificação científica usado na biologia. Nele, gênero é uma unidade de taxonomia, termo este que define, dando-lhes nomes, grupos biológicos com características comuns. Por exemplo, *Homo sapiens* é o nome da espécie humana, no qual o gênero é *Homo* e seu modificador é *sapiens*.

Ana Maria Ochoa (2003) observa que embora este sistema seja amplamente usado na análise e descrição da criação artística, a noção de gênero como um conceito claramente definido, neste caso, tem sido questionada. A etnomusicóloga colombiana, referindo-se a questões relacionadas às músicas popular e folclórica, diz que “a construção de uma categoria genérica se dá através de um processo de eliminação da diferença a favor da semelhança.”⁶⁸ (OCHOA, 2003:87). Ela afirma que é importante conhecer a maneira como os gêneros musicais se constituíram historicamente. E comenta que sua classificação pode se associar não só a aspectos estéticos, mas também a aspectos ideológicos.

A separação de músicas populares brasileiras (ou mesmo de outros lugares do mundo) em gêneros nem sempre se definiu de forma clara. Novas e questionáveis classificações genéricas sempre podem surgir provocadas pelo aparecimento de novos estilos musicais (importados ou não), de movimentos ideológicos⁶⁹, de disputas por autenticidade estilística e reserva de trabalho, ou podem ser criadas por conveniências do mercado editorial (de partituras ou de discos).

Tinhorão diz, por exemplo, como o nome tango foi apropriado para nominar estilos que não tivessem uma estruturação musical europeia definida:

Essa imprecisão da designação de músicas que não viessem já estruturadas da Europa (como a valsa, a quadrilha, a mazurca, a *schottisch* ou a própria polca) estava destinada a permitir que a palavra tango servisse durante muito tempo para encobrir — embora sem exclusividade — o tipo de música que se adaptava à dança do maxixe. (TINHORÃO, 1991:69).

Mário de Andrade, ao comentar que a música brasileira se formou de uma “complexa mistura de elementos estranhos”, descreve como gêneros musicais se entrelaçaram e geraram formas híbridas:

⁶⁸ “La construcción de una categoría genérica se da a través de un proceso de eliminación de la diferencia a favor da semejanza.”

⁶⁹ O livro *O mistério do samba*, de Hermano Vianna (1995) estuda o caso brasileiro do samba como o gênero musical nacional.

A modinha, ao contato com a valsa européia, modificou-se profundamente. Hoje em dia bom número das modinhas populares são em três-por-quatro e valsas legítimas. A polca, a mazurka, a schottish se tornaram manifestação normal da dança brasileira. A modinha algumas vezes se reveste do corte rítmico da chótis. (ANDRADE, 1942:151).

O maestro Baptista Siqueira relata como o fado, “considerado por alguns pesquisadores como uma variante do lundu” (SANDRONI, 2012:71), serviu para caracterizar gêneros musicais ainda indefinidos:

(...) as deformações estilísticas, geradas pelo acúmulo de obras típicas oriundas de várias regiões do país, em pleno estágio na Côte do Rio de Janeiro, chegaram a tal ponto que autores nacionais se viram conturbados sem saber designar corretamente suas obras características. Na falta de orientação melhor os músicos começaram a adotar a designação de fado que era geral entre nós, desde a transmigração da família real. (SIQUEIRA, 1969:72).

O músico Cacá Machado (2007:115) afirma que se formou “sob o signo da síncopa aquela ‘misturada geral’, a que Mário de Andrade se referia”, composta de gêneros de fronteiras pouco definidas, mas representativos do universo afro-brasileiro — como maxixes, tangos brasileiros, polcas, lundus ou choros.

O jornalista Sérgio Cabral (1996) testemunhou, na década de 1960, um debate entre dois compositores de samba — Donga (1890–1974) e Ismael Silva (1905–1978) — que exemplifica bem as disputas por autenticidade em um gênero musical. Questão semelhante costumeiramente aparece, evocando-se o termo autenticidade, para separar estilos diferentes de interpretação, arranjo, instrumentação, composição etc. dentro do universo do choro e de outros gêneros populares brasileiros. Cabral conta que tal debate entre os sambistas se desenvolveu motivado por uma pergunta que fez aos dois: “qual o verdadeiro samba?”

DONGA — Ué, o samba é isso há muito tempo: “O chefe da polícia/Pelo telefone/Mandou me avisar/ Que na Carioca/ Tem uma roleta para se jogar”.

ISMAEL SILVA — Isto é maxixe.

DONGA — Então, o que é samba?

ISMAEL SILVA — “Se você jurar/ Que me tem amor/ Eu posso me regenerar/ Mas se é/ Para fingir, mulher/ A orgia assim não vou deixar”.

DONGA — Isto não é samba, é marcha. (CABRAL, 1996:37).

É sabido que boa parte da literatura sobre a música brasileira é organizada não só por diversos períodos mas, principalmente, por gêneros musicais ou estilos ligados a personagens que marcaram presença em nossa história musical. Por exemplo, Tinhorão (1991) já no título de *Pequena história da música popular — da modinha à lambada*, aponta como está organizada sua pesquisa. O historiador associa cada capítulo a um gênero específico, como *A modinha*, *O maxixe*, *O choro*, *A marcha e o samba*, *O frevo*, *O baião* etc. Jairo Severiano (2009) organiza *Uma história da música popular brasileira* mesclando capítulos que se

referem a gêneros — como *A modinha e o lundu*, *O tango brasileiro e o maxixe*, *A canção romântica*, *A bossa nova* etc. —, a personagens — como *Catulo*, *O jovem Pixinguinha*, *Uma pequena notável* etc. —, a grupo de personagens — como *Os cantores e músicos pioneiros do disco*, *Os quatro grandes*, *A jovem guarda* etc. — e a episódios ou períodos determinados — como *Os primórdios do disco no Brasil*, *O Estado Novo e a música popular*, *Depois dos festivais* etc. E Ary Vasconcelos (1977) divide o *Panorama da música brasileira na belle époque* em *História* — com subcapítulos divididos em nomes de gêneros, alguns músicos (ou grupos), períodos e episódios — e *Personagens* — com verbetes de inúmeros músicos da *belle époque*, em um molde similar a Pinto (1936) em *O choro*. Todos os livros assumem a (muitas vezes questionável) classificação por gêneros musicais.

Este capítulo da pesquisa recorre, junto a outros estudos específicos, a esse tipo de bibliografia. O resultado aqui apresentado obedece à chamada classificação “taxonômica” dos gêneros musicais. Considero que os gêneros abordados já se encontram relativamente estabilizados, possibilitando análises e estudos históricos. Observo, também, que tais termos genéricos costumam ser usados pelos músicos em suas práticas, mesmo com uma ou outra imprecisão, para definir estilos (e procedimentos) musicais. É verdade que determinados gêneros chegam a estar marcados por estilos pessoais muito fortes, como é caso da *schottisch* brasileira, por Anacleto de Medeiros e do tango brasileiro, por Ernesto Nazareth.

A classificação que se segue tem o simples intuito de organizar as análises dos procedimentos de construção musical de cada gênero, como aqueles que dizem respeito a suas estruturas fraseológicas. Parece ser fato, por razões diversas, que o estilo chorado apresenta peculiaridades de cada um dos gêneros aqui apresentados.

3.4 Choro e gêneros afins

O choro surgiu por volta de 1870 como designação de uma forma brasileira de se tocar danças originárias da Europa, nos conta o pesquisador José Ramos Tinhorão (1991). Mas o emprego do termo choro para nomear um gênero musical, segundo Jairo Severiano, só ocorreu na década de 1910, em substituição, sobretudo, ao que antes se chamava de polca. Para o historiador, “o choro é o mais importante gênero instrumental brasileiro.” (SEVERIANO, 2009:34). Muitos gêneros da música urbana de diferentes países resultaram de uma mistura “a partir dos mesmos elementos: danças europeias (principalmente a polca) + sotaque do colonizador + influência negra.” (CAZES, 1995:5). No Rio de Janeiro, pelas mãos de músicos profissionais e amadores, surgiram a polca-lundu, o tango brasileiro, o maxixe, o

samba e o choro.

Há diferentes versões para a origem do termo choro. Pedro Aragão expõe cinco possíveis hipóteses:

a) a versão de [Câmara] Cascudo, que vê a palavra como corruptela do termo *xolo*, identificado como designação africana para ‘bailes de negros realizados em dias de festas’; b) a versão de Mozart de Araújo, para quem a palavra viria da ‘expressão dolente, chorosa da música que aqueles grupos executavam’; c) a versão de [Ary] Vasconcelos, para quem a palavra seria derivada da expressão *choromeleiros*, ‘corporação de músicos importantes no período colonial brasileiro’; d) a versão de Baptista Siqueira, para quem a expressão viria da corruptela da expressão latina *chorus*, empregada erroneamente em um dos catálogos da Casa Edison; e e) a versão do musicólogo Curt Lange, que aponta para uma possível incorporação do termo alemão *chöre*, utilizado para designar grupos corais e instrumentais do sul do país que teriam se propagado para outras regiões, tornando-se dessa forma sinônimo de agrupamentos musicais. (ARAGÃO, 2013:34).

Corroborando, de uma maneira ou de outra, a versão de Mozart de Araújo estão ainda as de:

a) Tinhorão (1991), que choro viria de uma maneira de tocar passagens em sons graves, executadas pelo violão (denominadas de baixarias), conferindo impressão de melancolia⁷⁰; e

b) Henrique Cazes, que seria “uma decorrência da maneira chorosa de frasear, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que ‘amolecia’ as polcas.” (CAZES, 2010:17).

Aragão comenta que a bibliografia clássica destaca que o choro nasceu do nosso jeito (este ligado a uma sincopação, tida como africana) de tocar danças europeias, como a polca, a valsa, a quadrilha, a mazurca e a *schottisch*. Essa lembrança de Aragão, assim como as versões de Tinhorão, Cazes e Mozart de Araújo, associa o termo choro a questões interpretativas peculiares. A escuta, ora de gravações antigas, ora de execuções atuais de músicos ligados ao gênero, parece confirmar aspectos por eles levantados. Contudo, possivelmente, o estilo chorado já teria sido usado, com o mesmo significado, para a maneira com que instrumentistas acompanhavam gêneros como o lundu, em períodos anteriores às polcas de Callado, conforme lembra o historiador Luiz Antonio Simas:

As relações entre o lundu e o Choro podem esclarecer um pouco mais sobre as origens do Choro como uma manifestação musical tipicamente brasileira. Em seu magnífico *Memórias de um Sargento de Milícias* [de 1854], Manoel Antonio de Almeida relata que o tocador de viola que acompanhava o lundu buscava reproduzir o ritmo cadenciado fazendo as cordas ‘chorarem’. Já Nicolau Tolentino de Almeida, citado por Tinhorão na *Pequena História da Música Popular*, refere-se no início do século XIX a um bandolinista que tocava ‘por pontos, o doce lundu, chorado’. (SIMAS, 1997:3).

⁷⁰ O historiador diz que os músicos dos grupos que utilizavam esse procedimento recebiam “a designação de chorões”. (TINHORÃO, 1991:103).

No livro de Pinto (1936), a palavra choro é usada para designar: “1) choro como agrupamento musical; 2) choro como sinônimo de festa ou de lugar físico onde se praticava esta música; e 3) choro como uma “peça” ou um “gênero” musical.” (ARAGÃO: 2013:82). A palavra, que se estabilizou nesses significados, hoje se liga também, e cada vez mais, a um estilo de tocar e compor (mesmo em se tratando de outro gênero musical) associado a um fraseado e a um vocabulário fraseológico próprio.

A escritora Marília Barboza (2004) organiza uma cronologia do choro a partir de períodos nominados por Ary Vasconcelos (1988) de: “Primeira geração do choro” (1870 a 1889), “Segunda geração do choro” (1889 a 1919), “Terceira geração do choro” (1919 a 1930), “Quarta geração do choro” (1930 a 1945) e “Quinta geração do choro” (1945 a 1975).

Iniciada logo após o término da Guerra do Paraguai, a primeira geração do choro (de 1870 a 1889) foi marcada, entre outras características e fatos, pelo abasileiramento de danças europeias, sobretudo a polca (algumas passaram a receber o nome de polca-lundu), pelo aparecimento da coreografia do maxixe e dos tangos brasileiros compostos por Nazareth, e pela proliferação de grupos instrumentais (como o *Choro de Callado*), que serviram de paradigma para as demais formações de conjuntos de choro existentes até os dias de hoje — grupos, estes, construídos à base de flauta, cavaquinho e violões (eventualmente, também, um oficleide⁷¹), a partir de “uma evolução da música de barbeiros.”⁷² (VASCONCELOS, 1998:73). O choro se popularizou através dessas formações, que em boa parte eram compostas por músicos amadores (normalmente funcionários públicos) — “acompanhadores do canto de modinhas sentimentais e tocadores de polcas-serenatas à noite, pelas ruas” e “orquestras de pobre, para fornecimento de música de dança nas casas dos bairros e subúrbios cariocas mais humildes.” (TINHORÃO, 1991:105). Destacaram-se, nesta geração, nomes como o maestro e compositor Henrique Alves de Mesquita (1830–1906), os flautistas e compositores Joaquim Callado (1848–1880) e Viriato Ferreira (1851–1883), e os pianistas e compositores Chiquinha Gonzaga (1847–1935) e Ernesto Nazareth (1863–1934).

Junto ao início da República, a segunda geração do choro (de 1889 a 1919), no primeiro momento, teve seu maior expoente em Anacleto de Medeiros (1866–1919), compositor, fundador e primeiro maestro da Banda do Corpo de Bombeiros — um agrupamento que,

⁷¹ Instrumento da família dos metais. O nome oficleide, ou oficlidade, se originou do grego *óphis, eós* (serpente) e *kleis, kleidós* (chave), por ter forma de cobra com chaves ao longo do corpo. Hoje praticamente desaparecido, o oficleide era o quarto instrumento mais popular entre os chorões, segundo levantamento do livro *O choro*, de Pinto (1936).

⁷² “Músicos barbeiros” eram “normalmente escravos libertos que, no período colonial, se reuniam em agrupamentos instrumentais para ganhar a vida nas cidades.” (ARAGÃO, 2013:35). A sincopação africana (de origem indefinida) nas polcas brasileiras é atribuída por alguns como uma herança destes músicos.

assim como outras bandas militares, agregava diversos músicos de choro. As gravações mecânicas, surgidas neste período, e que aproveitaram bastante uma instrumentação à base de sopros, foram importantes na sistematização de gêneros musicais, especialmente a *schottisch* brasileira. Destacaram-se compositores, maestros e instrumentistas como o oficleidista e trombonista Irineu de Almeida (1873–1914), professor de Pixinguinha, o maestro Albertino Pimentel, “Carramona” (1872–1929), que sucedeu Anacleto na Banda do Corpo de Bombeiros, o trombonista Candinho (1879–1960), o pianista Zequinha de Abreu (1880–1935), o violonista João Pernambuco (1883–1947), o flautista Patápio Silva (1881–1907) e o cavaquinista Mário Álvares (1861–1905). Surgiu, nos últimos anos do período, aquele que é considerado um dos mais importantes instrumentistas e compositores da história do gênero — o flautista Alfredo da Rocha Viana, “Pixinguinha” (1897–1973). O crítico e historiador Ary Vasconcelos chega a afirmar que “se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo que é pouco. Mas se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido; escreva depressa: ‘Pixinguinha’.” (VASCONCELOS, apud CABRAL, 1997:14). Não é por acaso que o “Dia do Choro”, 23 de abril, é comemorado na data de seu nascimento.

A fase final desta geração marca a transição para um “período de profissionalização do músico de choro.” (ARAGÃO, 2013:47). Nesta época tornaram-se conhecidas as festas nas casas das “tias baianas” — como a *Casa da Tia Ciata*, no bairro da Saúde, Rio de Janeiro —, marcadas por choros (em bailes, nas salas) ao lado de sambas e batuques (em rodas, nos quintais) e pela presença de sambistas e chorões, músicos profissionais como João da Baiana, Sinhô, Caninha, Pixinguinha e Donga. Segundo Aragão, José Miguel Wisnik afirma que o choro, ao participar de diferentes práticas musicais em diferentes regiões da cidade, inclusive na situação descrita, ocupava

(...) um “lugar paralelo e elástico entre o samba, o salão e o sarau” por conter um duplo significado: ao mesmo tempo em que “tangenciava a batucada”, aspirava eventualmente a um *status* erudito. Em outras palavras, o choro seria uma espécie de “curinga” musical, podendo se configurar como uma música apta a ser tocada nos “grandes salões” quanto na mítica casa da Tia Ciata. (ibid.:31).

Ary Vasconcelos classifica o período entre 1870 e 1919 (entre a primeira e a segunda geração) como a “Idade de Ouro do Choro” — “as *jazz-bands* ainda não haviam irrompido no cenário musical brasileiro, com seus saxofones e suas baterias norte-americanas. O chorão tocava sem qualquer interesse pecuniário, pelo prazer de tocar e pelo prazer de... comer.” (VASCONCELOS, 1998:72). O historiador se refere aos encontros musicais de

instrumentistas de choro, hoje conhecidos como “rodas de choro”⁷³.

A terceira geração do choro (de 1919 a 1930) é aquela onde ocorre a “fixação do choro como um gênero” (BARBOZA, 2004:60) através da música de Pixinguinha, líder do emblemático conjunto *Os Oito Batutas* — este conhecido pelas execuções virtuosas do flautista, pela inserção de instrumentos de percussão como o pandeiro, o ganzá e o reco-reco em sua formação e por uma pioneira turnê a Paris (em 1922). Neste período, começaram a brotar as *jazz-bands*, com repertório baseado em foxtrotes, mas incluindo também sambas e maxixes. Dentre elas, destacou-se a *Jazz Band Sul-Americana*, de Romeu Silva, cujos maxixes integram o acervo do choro. Surgiram, durante esta fase, compositores e instrumentistas de diferentes partes do país, tais como o trompetista paulista Bonfiglio de Oliveira (1894–1940), de São Paulo, o clarinetista e saxofonista Luiz Americano (1900–1960), de Sergipe, o saxofonista Ratinho (1896–1972), da Paraíba, e o violonista Jaime Florence (1909–1982), o Meira, e o bandolinista Lupercê Miranda (1904–1977), ambos de Pernambuco.

A quarta geração do choro (de 1930 a 1945), associada ao nascimento do “samba batucado”, ao surgimento das gravações no sistema elétrico, ao aparecimento do rádio no Brasil e ao crescimento dos cassinos, foi um período em que os grupos de choro (profissionais), igualmente chamados de “conjuntos regionais”⁷⁴ (todos tendo um pandeirista como integrante) — como os liderados por Benedito Lacerda (1903–1958), Rogério Guimarães, Dante Santoro (1904–1969), Luiz Americano e Claudionor Cruz (1910–1995) — passaram a atuar sistematicamente na função de acompanhadores de cantores famosos, como Francisco Alves, Carmem Miranda, Silvío Caldas e Orlando Silva. Através desses músicos (influenciados pelas atuações e gravações com sambistas) — sobretudo os dos conjuntos *Gente do Morro* e o *Regional de Benedito Lacerda*⁷⁵ — foi sendo criado um novo padrão de acompanhamento para o choro baseado em modelos rítmicos usados pelo “samba batucado” do bairro do Estácio. Neste período foi gravado o primeiro choro no padrão sambado — *Gorgulho*, de Benedito Lacerda e Valdemar. Há muitos outros exemplos do estilo em gravações de Luiz Americano e Benedito Lacerda. Na quarta geração, Pixinguinha firmou-se

⁷³ Aragão (2013:86-5) diz que o termo “roda dos chorões”, ou “roda de tocadores”, no livro *O Choro*, curiosamente, é mais usado para referir-se à comunidade de músicos de choro e apreciadores do gênero, e não, propriamente, ao local onde tocavam.

⁷⁴ Segundo Severiano (2009:254), a partir dos anos 1930, com o intuito de acompanhar cantores em rádios e discos, “proliferou um tipo de conjunto musical que ganhou o nome de regional. Esses regionais eram simples continuadores dos pioneiros conjuntos de choro”, com a mesma formação básica, mas acrescida de pandeiro ou outra percussão.

⁷⁵ Ambos conjuntos chefiados pelo exímio flautista e compositor Benedito Lacerda, um dos principais músicos em gravações de intérpretes da época.

como importante arranjador de nossa música popular, ao buscar uma linguagem orquestral genuinamente brasileira, dando especial destaque à percussão. Dentre as orquestras que o maestro organizou, estão as *Victor Brasileira*, *Diabos do Céu* e *Grupo da Velha Guarda*. Foram gravadas duas de suas composições, *Carinhoso* e *Lamentos*, que revolucionaram paradigmas formais e harmônicos do choro. Projetaram-se ainda no período, entre outros, o atuante arranjador e pianista sulista, de sólida formação erudita, Radamés Gnattali (1906–1988) e o inovador compositor e multi-instrumentista (violão, bandolim, banjo, cavaquinho etc.) Aníbal Augusto Sardinha (1915–1955), o Garoto. Segundo Ary Vasconcelos, apesar do período de 1927 a 1946 ter sido considerado por vários historiadores como a “Idade de Ouro” da música popular brasileira — “em termos de canção, isto é, música vocal com acompanhamento instrumental, atravessaremos, nesta fase, um período de esplendor” (VASCONCELOS, 1998:86) —, no que diz respeito ao repertório de choros gravados, foi uma época bastante fraca.

Na quinta geração do choro (de 1945 a 1975) — “formando uma fase bem mais propícia para o gênero, quase uma pequena fase de ouro” (ibid.:90) — explode no Rio de Janeiro a *Orquestra Tabajara*, uma *big-band* de sabor brasileiro sob a regência do maestro Severino Araújo (1917–2012), com diversos choros no repertório; realiza-se a antológica série de 34 gravações de Benedito Lacerda (na flauta, na melodia) e Pixinguinha (no sax tenor, no contraponto)⁷⁶, acompanhados de Canhoto (no cavaquinho), Meira e Dino (nos violões) e percussão; constrói-se aquela que é considerada a mais rica obra discográfica do gênero, pelas mãos do compositor, pesquisador e bandolinista Jacob do Bandolim (1918–1969); e aparece o mais bem sucedido vendedor de discos de choros de todos os tempos, o *virtuose* cavaquinista Waldyr Azevedo⁷⁷ (1923–1980). Nota-se que, entre as composições de choros do período, muitas já nasciam no estilo sambado. Destacaram-se ainda, entre outros instrumentistas e compositores, os clarinetistas e saxofonistas Abel Ferreira (1915–1980), de Minas Gerais, e K-Ximbinho (1917–1980), do Rio Grande do Norte, o flautista Altamiro Carrilho (1924–2012), o trombonista Raul de Barros (1915–2009), os acordeonistas Sivuca (1930–2006), da Paraíba, e Chiquinho (1928–1993), do Rio Grande Sul, este integrante do inovador sexteto organizado por Radamés Gnattali.

Seguindo a ideia de Ary Vasconcelos, é possível dizer que as últimas gerações do choro formaram-se a partir da segunda metade dos anos 70, em um movimento de renascimento do

⁷⁶ Pixinguinha, em 1942, após gravar a flauta pela última vez, passou a assumir o saxofone tenor como seu principal instrumento, segundo Cabral (1997).

⁷⁷ Waldyr inova o sistema de gravação no gênero ao introduzir o efeito da “câmara de eco” no som de seu cavaquinho, no choro *Pedacinhos do Céu*.

gênero, que repousava esquecido há cerca de duas décadas. Esta fase foi marcada, inicialmente, pelas ações de clubes de choro e festivais de choro; pela atuação do cavaquinista e compositor Paulinho da Viola (também famoso sambista); pelo aparecimento de lugares abertos para encontros de chorões, como o botequim *Sovaco de Cobra*⁷⁸; pelo surgimento de grupos de jovens chorões como o *Os Carioquinhas*, o *Galo Preto*, a *Camerata Carioca* — que se uniu ao bandolinista Joel do Nascimento (1937) e Radamés Gnattali em uma fusão erudito-popular da interpretação do choro — e o *Nó em Pingo D'água*⁷⁹ — que semeou a ideia de uma fusão do choro com elementos da música popular contemporânea.

Destacaram-se, ainda, entre outros, instrumentistas como os violonistas Canhoto da Paraíba (1926–2008) e Raphael Rabello (1962–1995), os bandolinistas Armandinho Macedo (1953) e Izaías Bueno (1937), o trombonista Zé da Velha (1942), os clarinetistas e saxofonistas Paulo Moura (1932–2010) e Paulo Sérgio Santos (1958), e o antigo *Conjunto Época de Ouro*, fundado por Jacob do Bandolim e que retornou à atividade com o bandolinista Déo Rian (1944) como solista — este, o único discípulo do antigo líder. Este período está caracterizado também pelo início de diversos trabalhos editoriais na linha de métodos de instrumentos do choro (cavaquinho, bandolim, violão de sete cordas etc.), livros de exercícios, livros de partituras e livros com CD *play along*⁸⁰. Em mais um fôlego para o gênero, apareceram posteriormente cursos e escolas de choro, como a *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello* (Brasília) e a *Escola Portátil de Música* (Rio de Janeiro), ambas com atuação intensa atualmente, e uma grande quantidade de novos grupos e instrumentistas, entre eles o *Trio Madeira Brasil*, o *Rabo de Lagartixa*, o *Água de Moringa*, o *Quarteto Maogani*, o *Tira Poeira*, o bandolinista Hamilton de Holanda (1976), o multi-instrumentista de sopros Dirceu Leite (1961), o violonista Yamandú Costa (1980) etc., alguns influenciados pela mistura do choro com outros elementos do *jazz* e da música popular contemporânea. O choro, hoje, participa também de uma rede de concertos nacionais e internacionais, chegando a apresentar seguidores e grupos estabelecidos em diferentes pontos do mundo, como Japão, Israel, França, Estados Unidos, Argentina etc.

Muito dos elementos estruturais do choro usados em todas as gerações tem origens em diversos estilos, gêneros e ritmos que no Brasil conviveram e se fundiram. O textos que se

⁷⁸ Importante reduto de chorões no bairro da Penha, Rio de Janeiro. Em analogia ao que foi comentado por Sandroni (2102) sobre o samba no estilo novo, o choro, antes tocado em casas ou festas particulares, deve ter assumido, como espaço para suas práticas, lugares mais públicos, socialmente mais abertos, como os botequins.

⁷⁹ Grupo do qual sou fundador e integrante.

⁸⁰ Dentre essas modalidades editoriais, sou autor do livro *Vocabulário do choro* e um dos coordenadores dos três volumes do *Songbook Choro* e dos dois volumes do livro e *play along Choro duetos* — Pixinguinha e Benedito Lacerda.

seguem buscam investigar, através de análises estilísticas e históricas, como determinados gêneros musicais brasileiros — da modinha ao samba — contribuíram para a construção de um estilo chorado de fraseado musical.

3.4.1 Modinha

No início do século XVI, a monodia estava em plena efervescência na península ibérica. O maestro Baptista Siqueira (1979) diz que da abreviação da palavra monodia resultou, no sentido musical, o termo moda — que até o século XVIII, tanto em Portugal quanto no Brasil, era uma maneira geral de designar as canções populares. No século XVII, nasceu, como primeiro gênero da canção brasileira, a modinha, assim chamada para diferenciar-se da moda portuguesa. O historiador José Ramos Tinhorão explica que “a insistência com que [Caldas Barbosa] usava as frases curtas dos versos de quatro ou sete sílabas (típicos da poesia popular) levou muito explicitamente as pessoas a referirem-se a tais modas usando o diminutivo de modinhas.” (TINHORÃO, 1999:15). O poeta-compositor Domingos Caldas Barbosa (1740–1800) — um de nossos primeiros modinheiros — era filho de português e de escrava alforriada. Foi a Portugal completar seus estudos e, nomeado Capelão — “de batina e se acompanhando numa viola de arame” —, lá se fez conhecido na década de 1770 ao cantar suas modinhas e lundus para a corte de D. Maria I — como nos diz o pesquisador Jairo Severiano (2009). Quando foi para a Europa, a modinha retratava, de certa forma, o ambiente passado da Idade Média. Mesmo aparecendo em um período musicalmente marcado pela obra clássica de Haydn e seus contemporâneos, ela lá se destacou em razão de sua pureza melódica e seu descompromisso com formalismos e esquemas pré-estabelecidos.

Embora nas grandes escolas poéticas do Brasil (a baiana e a mineira) a língua fosse a mesma de Portugal — por exemplo, “os ritmos, que resultavam das acentuações tônicas dos vocábulos, eram idênticos na corte e na colônia” (SIQUEIRA, 1979:38) —, a modinha chegou aqui a passar por um conflito entre a herança europeia e o nosso desejo de expressão musical. Siqueira relaciona as contribuições alienígenas à quadratura poético-musical, ao formalismo, aos contornos melódicos, ao tonalismo e aos instrumentos usados nos acompanhamentos — os de cordas dedilhadas e simples (como a viola) e os de cordas duplas e tangidas (como o cravo). Kiefer relaciona o que há de mais brasileiro às características rítmicas da melodia e do acompanhamento.

Os primeiros registros do gênero encontram-se na coleção de manuscritos *Modinhas do Brazil*, pertencente à *Biblioteca de Ajuda*, em Lisboa — são peças em duo (com linhas

melódicas em terças ou sextas paralelas), supostamente de autoria de Caldas Barbosa, que representam o início da sistematização de modinhas e lundus. Os estudos de Edilson de Lima (2001) sobre a coleção da biblioteca portuguesa — com análises e transcrições de 30 peças — encontram nas modinhas a recorrência de:

a) frases constituídas por pequenos motivos;

b) terminações femininas em finais de frases (no desenho , como na modinha anônima *Choro, padeço, suspiro...*, do exemplo 13, ou no desenho , antecipada ritmicamente uma semicolcheia, como na também anônima *Eu estando bem juntinho*, do exemplo 14);

Choro, padeço, suspiro...



exemplo 13 — terminação feminina e apojeturas em *Choro, padeço, suspiro...*
— extraído de *Modinhas do Brasil* (LIMA, 2001:118)

Eu estando bem juntinho



exemplo 14 — terminação feminina, síncopas e apojeturas em *Eu estando bem juntinho*
— extraído de *Modinhas do Brasil* (ibid.:150)

c) ornamentos provindos da tradição europeia⁸¹ — apojetura longa (inferior ou superior, como as ‘ap’ anotadas nos exemplos 13 e 14 — que representam o tipo de ornamento mais usado na coleção e nas modinhas em geral), apojetura curta (com função melódica, sem função harmônica), grupeto, trinado e portamento;

d) modulações, quando ocorrem, para o tom relativo;

⁸¹ O musicólogo Bruno Kiefer (1986) afirma que, pela abundância de ornamentos melódicos, a modinha inicialmente “pagou tributo ao bel canto” e aproximou-se da canção operística.

e) inversões de acordes e baixos pedais, muitas vezes associadas à linguagem idiomática do instrumento acompanhador (como a viola);

f) uso equilibrado dos modos maior e menor;

g) finalizações suspensivas (em doze modinhas), por vezes sugerindo repetição;

h) uso de compasso binário $\frac{2}{4}$ (em 23 modinhas, como as dos exemplos 13 e 14 — apenas duas estão em $\frac{6}{8}$ e três em $\frac{3}{4}$); e

i) síncopes nos compassos $\frac{2}{4}$, muitas vezes associadas ao lundu-canção — classificadas como: internas ao compasso (,  ou ,  e ); ou prolongadas além da barra de compasso (como as encontradas do c. 2 para c. 3 e do c. 4. para c. 5, no exemplo 14).

Sandroni (2012:63) chega a chamar, por questões rítmicas, de “proto-lundus” as “modinhas brasileiras” da coleção que carregam as figuras sincopadas⁸² dos lundus. A julgar pela forma normalmente cométrica em que a modinha (brasileira) se estabilizou posteriormente, faz sentido a denominação de “proto-lundus” dada a algumas peças de *Modinhas do Brazil*. Procurando estabelecer uma analogia entre as diferenças “modinha portuguesa x modinha brasileira” e “modinha x lundu”, o musicólogo faz o seguinte comentário:

É assim que as coisas aparecem nos depoimentos do final do século XVIII: faz-se diferença entre modinhas portuguesas e brasileiras, seja para preferir estas últimas porque mais variadas, joviais, sensuais etc. (como Lord Beckford), seja para preterilas porque grosseiras, vulgares etc. (como Antonio Ribeiro dos Santos). Mas nunca se menciona uma diferença entre modinha e lundu, diferença à qual, no entanto, se poderá assimilar à primeira. A última porém só se estabelece realmente no decorrer do século XIX, não mais como diferença entre Brasil e Portugal, mas como separação interna à música brasileira. (SANDRONI, 2012:48).

Lima, em uma análise morfológica das peças da coleção, destaca quatro tipos formais:

a) forma simples (sem divisões em partes distintas);

b) forma binária em 11 modinhas, onde três possuem coda (A–B–coda);

c) forma ternária, em dois tipos distintos — A–B–A' e A–B–A–coda; e

d) formas livres.

O autor, como Mário de Andrade e Mozart Araújo, defende que “a variedade de esquemas formais está ligada ao fato de a modinha ser uma descendente direta da Moda, que

⁸² É verdade que se poderia atribuir a algumas dessas síncopes também um caráter de expressão (próximo às síncopes da música ocidental), relacionando-as a “acentos patéticos” — segundo termo usado por Siqueira (1969) — e não a “acentos rítmicos”, estes relacionados à contrametricidade (que aludem ao universo afro-brasileiro).

no século XVIII designava qualquer tipo de canção.” (ibid.:42). Lima lembra que Andrade dizia que a modinha, por ter sido música de salão, trazia as formas das árias de salão do final do século XVII.

O compositor, violonista e cavaquinista Joaquim Manoel da Câmara foi o primeiro modinheiro a se destacar em inícios dos 1800 no Brasil, chegando a impressionar Sigismund von Neukomm⁸³, que harmonizou vinte de suas peças. Contudo, segundo Severiano, “o maior autor de modinhas dessa geração”, foi o compositor, letrista, cantor e violonista Cândido Inácio da Silva — considerado por Mário de Andrade “salvas as proporções, o Schubert de nossas modinhas de salão.” (ANDRADE, apud SEVERIANO, 2009:28). O modinheiro aprendeu música com o célebre Mestre de Capela José Maurício Nunes Garcia, nome de destaque nos princípios da música erudita brasileira — um autor de obras sacras e de concerto mas que, eventualmente, fazia modinhas e lundus.

A modinha na forma próxima à ária portuguesa (esta influenciada pela italiana) difundiu-se em nossos salões motivada pela vinda de Portugal da corte de D. João VI, em 1808, passando a interessar músicos de escola. Na segunda metade do século XIX, a partir dos salões — onde o cravo e o piano (que aqui chegou com a Família Real) substituíam a viola — irradiou-se para as camadas populares nas serenatas, pelas mãos de tocadores de violão mestiços, à luz dos lampiões de rua. Tinhorão nos conta que, quando, por volta de 1860, o cantor baiano Xisto Bahia tornou-se conhecido, a modinha já circulava na voz dos seresteiros populares pela cidade. Os violonistas acompanhadores de modinhas normalmente aprendiam “de ouvido”, por tradição oral, destacando-se, entre eles, “aquele que mais soubesse empregar as falsas⁸⁴ e não titubeasse na passagem modulante mais atrevida” (SIQUEIRA, 1979:49) — qualidade também atribuída aos chorões. Siqueira descreve, de maneira lírica, a relação modinheiro-violão:

Nos salões o violão se eclipsou um pouco e isso era natural, não somente porque era tocado intuitivamente, como porque o piano, seu rival, vinha como novidade, como coisa da moda. Por isso o violão sentiu-se diminuído no ambiente estreito dos salões e fugiu, numa noite de luar, para ir gemer, com os trovadores, na amplidão infinita, sem jamais parar nos seus lamentos. É por isso que não se pode compreender a modinha sem a plangência do violão, nem a magia de seu timbre sem lírica doçura dos serenos... (ibid.:97).

Em uma ampla pesquisa a partir de diversas fontes e diferentes épocas, incluindo obras de autores anônimos ou pouco divulgados, o maestro classifica as modinhas em:

⁸³ Sigismund von Neukomm (1778–1858), músico austríaco, melhor discípulo de Haydn, veio para o Brasil ao tempo de D. João VI.

⁸⁴ Termo associado, segundo Siqueira, ao “cromatismo não modulante”. As “falsas” serviam para designar, na linguagem de antigos músicos de choro, os acordes diminutos de passagem.

a) Modinha bárdica — primitiva, monódica e mais generalizada no Brasil; b) Modinha estrófica — ocorrente no século XVII; c) Modinha árcade — surgiu com os poetas da Arcádia, sendo, portanto considerada do século XVIII; d) Modinha do século XIX — destaca-se pelo estilo do acompanhamento violonístico. (ibid.:219).

Elas se diferem por formas estruturais diferentes, sendo a quarta associada à forma e fraseologia da música dos chorões:

a) a modinha bárdica relaciona-se à poesia popular do início de nossa colonização, orientada pela lírica dos trovadores portugueses do século XVI, e tem o esquema musical mais elementar de todas elas, com estrofes poéticas separadas por interlúdios repetidas vezes — “Estrofe, Interlúdio, Estrofe, Interlúdio, Estrofe, cujo esquema podemos simbolizar, por meio de letras, assim: A–A–A–A (Forma Bárdica).” (ibid.:78);

b) a modinha árcade relaciona-se aos versos da Arcádia Ultramarina, que constituiu a escola mineira em fins do século XVIII, e caracteriza-se pela influência da forma livre dos românticos — que pode ser observada, “na repetição estereotipada de fragmentos de uma das seções, ao invés dos *ritornelos* ou *reprises* de emprego universal.” (ibid.:111); e

c) a modinha estrófica (como a versão popular de *Tarde, bem tarde...*, recolhida por Baptista Siqueira, mostrada no exemplo 15) tem a forma que se estabilizou no gênero, constituída por duas estrofes simples, podendo estas serem seguidas de um refrão ou um trio — “Introdução, 1ª Estrofe, 2ª Estrofe, Interlúdio, 1ª Estrofe, 2ª Estrofe, Coda, aparecendo em sucessões uniformes, cujo esquema pode ser representado graficamente assim: A, B, I; A, B, I; A, B (Forma Estrófica).” (ibid.:78). *Tarde, bem tarde...* tem duas estrofes (A e B)⁸⁵ com oito compassos cada, tendo B uma repetição — A está em lá menor e B em dó maior.

O maestro separa, ainda, os três tipos de modinha sob uma perspectiva histórica: “temos o tipo ancestral que é o bárdico; o tipo evolutivo que é o árcade e, finalmente, o estrófico, que conglomeram os demais” (ibid.:112) e descreve nelas elementos que seriam capazes de descobrir “os caracteres de brasilidade”, entre os quais:

a) a “modulação passageira ao tom da quinta justa inferior” — região da subdominante — (no membro da frase inicial ou no terceiro membro do período binário de 16 compassos);

b) os “intervalos melódicos descendentes apresentados sucessivamente”;

c) as “repetições temporais, apojeturas expressivas, frases decapitadas, como terminações femininas”;

d) “ausência completa de modulação ao tom da dominante”. (ibid.:127).

⁸⁵ A parte A inicia na anacruse do § e termina, depois de oito compassos, onde está sinalada a fermata (♯). A parte B, tocada duas vezes (casa 1 e casa 2), inicia na anacruse do ‘estribilho’.

TARDE, BEM TARDE...*

(Versão popular)

Andante sostenuto (♩ = 76)
(Sem rigor de Tempo).

Tar-de, bem tar-de, te conhe-ci mu-lhar... Mas é se-
gre-do; pa-ra que di-zer-te? Tu a-mas ou-tro, que pra-zer me
res-ta. Mor-re-ça-mô-res pa-ra mais não vêr-te De-vo fu-
Estribilho
gir-te e ol-vi-dar-teu no-me Não mais na vi-da Lembrarei de
mi-no co-ra-ção é li-vre... E li-vre-mar-se to-do mundo.
Bus-ca-do a-mor-te... que si-mi-lan-ça li-vro Mal-di-ten-do a-
diz!... Mas sem a-mô-res de que ser-vi-a vi-da Em-bo-va
ho-ra... que te conhe-ci... Não te cri-liz. Mas se pas-
sar-ra, se-jas tu fe-

exemplo 15 — exemplo de modinha estrófica
— extraído de *Modinhas do passado* (ibid.:154)

Em *Tarde, bem tarde...*, encontram-se as características descritas: a região da subdominante aparece nos segundo e sexto compasso de A (depois de $\%$) e no sexto compasso de B (depois do estribilho); a melodia tem tendência descendente, com recorrência de apojeturas e terminações femininas (como nos segundo, quarto e sexto compassos de A e sexto e sétimo compassos de B); e não há modulação para a dominante. Os aspectos citados por Siqueira são também recorrentes no choro e alguns gêneros afins — exceto o último, pois alguns choros podem apresentar modulações para a dominante entre as partes do rondó.

Siqueira observa, no universo que pesquisou, a reincidência do modo menor — fato que, curiosamente, relaciona à nossa religiosidade.

Sob o prisma musical, diremos que a predominância é do modo menor e parece corresponder a influência religiosa e não propriamente à tristeza da raça... Como sabemos, o modo jônico, que corresponde a nosso modo maior, foi, em virtude de sua grande popularidade, considerado “modos lascivos” pela Igreja Católica. Os modos menores, pelo contrário, continuaram sendo empregados sem restrições de qualquer natureza. Sendo nosso povo extremamente religioso, e por cima disso, sua música inicialmente dirigida por jesuítas, é claro que os modos menores deviam ser muito mais empregados. Se considerarmos, por outro lado, que as modinhas nunca serviram para ajudar a dançar, essa premissa ainda mais positiva se apresentará. (ibid.:52-53).

Ao analisar modinhas do século XIX, Kiefer (1986:24) lista características que, no seu entender, formam a imagem da “essência musical da modinha brasileira urbana [do século

XIX]”:

- a) as formas A–A–B–B e A–A–B–B–refrão prevalecem;
- b) a música é feita para uma quadra — A com versos 1 e 2 e B com versos 3 e 4;
- c) os modos menor e maior são usados com a mesma frequência — no modo menor, quase não há modulação para a região da dominante (segundo o musicólogo, “mais afirmativo, luminoso”), prevalecendo as do tipo I–IV; I–rel.–IV; I–IV–rel. (“mais sombrias”), no modo maior, embora a modulação para a região da da dominante seja mais frequente, são mais comuns modulações do tipo I–IV e I–VI;
- d) as substituições de tonalidades por suas homônimas não são raras;
- e) há uso de terminações femininas com apojatura expressiva superior, simples, sem notas repetidas, nos finais de frases, membros de frases e incisos; e
- f) os fragmentos melódicos são curtos e separados por pausas, predominando linhas melódicas descendentes (segundo o musicólogo, “nossa tristeza”) com início atingido por saltos grandes ascendentes ou por poucas notas arpejadas ascendentemente (“verdadeiros suspiros”). O estudioso apresenta uma série de significados para esses aspectos:

Estas características melódico-harmônicas (mais importantes do que as rítmicas), cuja significação é fácil de imaginar, conferem a modinha singeleza, intimismo, doçura, saudade. Modinha: uma sequência de suspiros amorosos. O delicado sentimento que se expressa na modinha esta longe da grandiloquência das árias de ópera italianas e de seu caráter extrovertido e enfático. (KIEFER, 1986:24).

É possível percebermos também que grande parte do que Kiefer descreve encontra-se no choro, seja em sua forma ou sua fraseologia. Podemos intuir que as semelhanças entre a música dos modinheiros e a dos chorões refletiram nas práticas interpretativas do choro, sobretudo nas construções de fraseados. Gestos musicais de instrumentistas, aproximando-se ao de cantores, podem ter flexibilizado ritmicamente a execução melódica de gêneros dançantes como a polca. Tinhorão caracteriza o estilo poético da modinha urbana, e de alguns gêneros dela derivados (como o da valsa brasileira), como um “estilo derramado do ultra-romantismo popular”.

Ligando-se a instrumentistas das camadas populares, [os intelectuais cultores da modinha], livraram suas músicas dos preconceitos, embora sua condição de adeptos da poesia romântica em nível literário os levasse a requintar a parte da letra, através de um preciosismo que mais tarde seria responsável pela tradição de pernosticismo de várias gerações de letristas semi-analfabetos da musica popular brasileira. (TINHORÃO, 1991:21).

Dentre os compositores desse estilo se destacou, entre outros, o poeta, violonista e cantor maranhense Catulo da Paixão Cearense (1866–1946), que chegou jovem ao Rio de

Janeiro, por volta de 1880. Dado a leitura de autores clássicos, publicou alguns livros de poesias — como *Cancioneiro popular*, que teve 50 edições, indicando sua enorme popularidade. Sem talento para criar melodias, a fim de veicular seus versos uniu-se às obras dos maiores compositores de sua época — chorões como João Pernambuco, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth e Viriato Figueira. Ao serem reeditadas como “modinhas do Catulo”, essas músicas — polcas, *schottischs*, valsas, a grande maioria temas instrumentais pré-existentes — tiveram sua popularidade ampliada. Siqueira classifica o que chama de polca-modinha, *schottisch*-modinha e valsa-modinha de “formas mistas ou evoluídas da modinha” — estilos responsáveis pelo ressurgimento do gênero no início do século XX, no qual se destacou também, entre outros compositores, a pianista e maestrina Francisca Gonzaga (autora da conhecida modinha *Lua Branca*), nome absolutamente presente nos princípios do choro. A adaptação de tais gêneros musicais para a forma de canção popular — mesmo interpretados em andamentos desacelerados — nos faz perceber íntimas semelhanças melódicas, formais e harmônicas entre a música dos chorões e a modinha — que, não por acaso, ganhou as ruas através de conjuntos de choro a partir do início do século XX.

A partir de 1902, quando se iniciaram as gravações fonográficas no Brasil, cantores como Baiano, Cadete, Eduardo das Neves e Mário Pinheiro começaram a gravar modinhas e lundus para a Casa Edison, popularizando, na visão de Tinhorão, “a fase mais popularmente pernóstica e sub-romântica do gênero.” (ibid.:31). Entre o surgimento, aqui, do rádio (1930) e da televisão (1950), as modinhas seguiram sendo interpretadas e compostas, mas por detrás de outros gêneros também românticos — como a canção, a canção sertaneja, a valsa-canção e o tango-canção.

3.4.2 Lundu

Originado de uma dança trazida pelos escravos bantos, só nas décadas finais do século XVIII o lundu tomou a forma de canção. Acompanhado por viola, apoiado por estribilhos curtos, foi cultivado aqui por negros, mestiços e brancos de baixas camadas sociais. A dança do lundu — com mãos na testa, no quadril e estalos de dedos (a imitar castanholas), mas com umbigada africana — tornou-se aqui “uma adaptação da coreografia do fandango⁸⁶ ao batuque dos negros, realizada por brancos.” (KIEFER, 1986:33).

⁸⁶ Tinhorão afirma que “as descrições da dança do lundu – cuja referência mais antiga, usando esse nome de lundu, é de 1780 — deixaram sempre claro que, se o seu ritmo de acompanhamento básico era a percussão dos batuques dos negros escravos, a sua coreografia imitava em grande parte a da dança espanhola denominada fandango.” (TINHORÃO,1991:54).

Iniciado também com o modinheiro Domingos Caldas Barbosa⁸⁷, o lundu como canção, em sua forma estilizada, interessou a músicos de escola — “que acabariam por desfigurá-lo, a ponto de poder ser confundido nos fins do século XVIII com a modinha de sabor erudito” (TINHORÃO, 1991:54) — e de teatro — “que viam no casamento de um texto engraçado com a malícia da dança uma boa atração para o público de brancos amantes das emoções eróticas”. (ibid.:54). O lundu de teatro, cantado e dançado, tinha letras cômicas, maliciosas, envolvendo relações de brancos, mulatas e negras (que poderiam passar pela “sexualização da comida”⁸⁸) e versos que imitavam de maneira caricata a fala dos africanos. Mário de Andrade explica que “a comicidade, a caçoada, o sorriso, era o disfarce psicossocial que permitia a difusão [do lundu] nas classes dominantes”, aspecto que relaciona com o “aparecimento itálico da ópera *buffa*, em que o personagem do povo foi consentido dentro da aristocracia da ópera..., mas consentido pela comicidade.” (ANDRADE, apud SANDRONI, 2012:56). Como a modinha, o lundu-canção — *lundum* ou lundu de salão — teve sua difusão nos salões brasileiros por contribuição da corte portuguesa, que aqui se estabeleceu no início do século XIX. Como a modinha, o lundu-canção chegou aos dias de hoje, em boa parte, devido às partituras editadas a partir desse período. A história do lundu-canção, no que diz respeito a sua música grafada, seus compositores e intérpretes, caminhou junto com a da modinha.

Severiano relaciona o lundu com a gênese dos gêneros afro-brasileiros:

Ao contrário da modinha, o lundu surgiu da fusão de elementos musicais de origens branca e negra, tornando-se o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular. Na verdade, essa interação da melodia e harmonia de inspiração européia com a rítmica africana se constitui em um dos mais fascinantes aspectos da música brasileira. Situa-se, portanto o lundu nas raízes de formação de nossos gêneros afros, processo que culminaria com a criação do samba. (SEVERIANO, 2009:19).

Diversos estudiosos atribuem à transcrição dos lundus a primeira sistematização de figuras rítmicas marcantes no nosso vocabulário musical — figuras estas baseadas em síncopes recorrentes nas peças. Por elas, passamos a identificar, musicalmente, a influência do negro africano na música do Brasil. Para Mário de Andrade, “o lundu... é a primeira forma musical afro-negra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música

⁸⁷ Segundo Kiefer, “pode-se considerar a hipótese de que, sendo comprovadamente o lundu uma dança derivada do batuque e nascida no Brasil, Caldas Barbosa o tenha transformado em lundu-canção pela impossibilidade de vê-lo dançado em Portugal”. (KIEFER, 1986:35).

⁸⁸ Na opinião de Carlos Sandroni a “sexualização da comida” seria uma “alusão ao afro brasileiro, pois a mulata, sendo o alvo predileto dos desejos masculinos nos lundus e em muitos sambas, era também quem se encarregava, na cozinha, dos repastos do senhor.” (SANDRONI, 2012:54). O musicólogo dá exemplos de sambas, herdeiros do lundu nessa conotação, como “Vatapá” (de Dorival Caymmi) e “Os quindins de Iaiá” (de Ary Barroso).

‘nacional’. É a porta aberta da síncope característica⁸⁹...” (ANDRADE, apud SANDRONI, 2012:55). Citando o etnomusicólogo francês Gerard Béhague, Carlos Sandroni confirma a questão:

Essa insistência das síncopes [dos lundus] não é uma característica puramente formal, mas carregada semanticamente: ela é associada com “Brasil”, com “negro” e com “popular”, “três coisas que parecem por sua vez estar associadas com o estilo ‘vulgar’ da modinha”; “a figura sincopada (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) é de fato identificada com as tradições dos negros do Novo Mundo”; as síncopes seriam “traços rítmicos característicos da música popular e folclórica brasileira. (SANDRONI, 2012:49).

Ao analisar a coleção *Modinhas do Brazil*, onde supostamente encontram-se lundus, ou “proto-lundus”, como sugere Sandroni, Béhague chamou a atenção para a existência, além dos padrões de acompanhamento $\frac{2}{4}$ , de outras sincopações nas melodias, tais como a “simples suspensão (usando ligaduras entre compassos) empregada nas cadências, criando frases com terminações femininas” e a “antecipação sincopada, passando de um compasso ao outro, em movimentos cadenciais.” (BÉHAGUE, apud SANDRONI, 2012:49). Sandroni comenta que tanto Mário de Andrade quanto Béhague estabeleceram “implicitamente” uma hierarquia para as síncopes de acordo com sua posição no compasso musical:

- a) dentro de um tempo ();
- b) de um tempo a outro dentro de um compasso (como em ); e
- c) de um compasso para o outro (como em , sendo esta considerada mais próxima da prática popular em nossa música.

Sandroni nota, ainda na mesma coleção, a recorrência da “síncope característica” (simbolizada pela figura $\frac{2}{4}$ ) e suas variações, estas representadas:

- a) na omissão, no primeiro tempo, da primeira semicolcheia ($\frac{2}{4}$ ); e
- b) na substituição, no segundo tempo, pela figura sincopada do primeiro tempo () — neste caso, eventualmente, também, com ligadura entre notas dos dois tempos (, resultando, assim, em uma “síncope entre tempos”.

O etnomusicólogo brasileiro observa, também, outras ocorrências de síncopes:

- a) em anacruses que começam por colcheia (como em );

⁸⁹ “Mário de Andrade [em seu livro *Música, doce música*] afirma que a “síncopa... no primeiro tempo do dois por quatro” é a “característica mais positiva da rítmica brasileira.” (SANDRONI, 2012:21-22). O pesquisador refere-se à figura  no primeiro tempo do compasso que, nas melodias e nos acompanhamentos, aparecia, muito comumente, no padrão $\frac{2}{4}$  e variações — como $\frac{2}{4}$ , $\frac{2}{4}$ , $\frac{2}{4}$ , $\frac{2}{4}$ , $\frac{2}{4}$ , $\frac{2}{4}$  ou, quando há síncopes entre tempos, como $\frac{2}{4}$ , $\frac{2}{4}$ , $\frac{2}{4}$  .

- b) em inícios de frases entre compassos (como em ); e
 c) em terminações femininas nos finais de frases (como em .

Muitos desses aspectos encontram-se também presentes nas análises de Lima (2001), como vimos. Sandroni, ao analisar outra coleção de lundus, a da *Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro* (40 peças editadas entre 1837 e 1900), descobre em seus acompanhamentos, o padrão de oito pulsos do *tresillo* () e suas variações (como  e )⁹⁰.

Kiefer (1986) apresenta um quadro geral para o que chama de “traços essenciais do lundu-canção”:

- a) o compasso dominante é o $\frac{2}{4}$;
 - b) o modo maior predomina;
 - c) os esquemas formais são variados — do A–A–B–B–refrão até a composição contínua, com ou sem introdução instrumental;
 - d) os versos costumam apresentar quadras com refrão, predominando a redondilha maior;
 - e) a fraseologia obedece à quadratura tradicional;
 - f) as cadências das frases são variadas;
 - g) as linhas melódicas descendentes são ligeiramente predominantes (menos que nas modinhas);
 - h) a ocorrência de fragmentos melódicos curtos, entre pausas, é equivalente a ocorrência de maiores;
 - i) as síncopes internas () são onipresentes nas melodias;
 - j) embora não seja uma regra, a ocorrência de síncopes é frequente nos acompanhamentos; e
- l) há lundus sem modulação para o tom da dominante (V), este substituído pelos graus IV ou VI.

Sandroni bem lembra que, mesmo convivendo ao longo do século XIX com arpejos em semicolcheias, baixos de Alberti etc. (limitados, muitas vezes, a apenas alguns compassos), o padrão sincopado de acompanhamento do lundu (sobretudo o da figura ) passou a ser transportado para outros novos gêneros, como a polca brasileira, o tango brasileiro, o maxixe etc. e transformou-se em característica comum a diversos gêneros musicais reconhecidos como nossos. Kiefer afirma que, se do lundu-canção nasceu a polca-lundu (desembocando no

⁹⁰ Na opinião de Sandroni, essas figuras são lidas na música brasileira, apesar de não apresentarem sincopação, como variações do *tresillo*.

que conhecemos como choro), do lundu-dança, junto a elementos de outras danças, surgiu o maxixe. O lundu, de diversas maneiras, tornou-se responsável pelas primeiras contribuições ao caráter sincopado das melodias e dos acompanhamentos de diversos choros.

3.4.3 Valsa

A vinda da Família Real, em 1808, trouxe para o Brasil uma grande onda de civilização e desenvolvimento. Na música, chegaram da Europa o piano e uma série de danças, dentre as quais prevaleceram a quadrilha⁹¹ e a valsa, por seu caráter mais popular. A quadrilha, composta de “cinco partes, com diferentes figuras, todas em *allegro* e *allegreto* (...) obedecendo ao seguinte esquema geral: primeira figura em dois por quatro — ou em seis por oito, tal como a terceira — e as três outras (segunda, quarta e quinta) geralmente em dois por quatro” (TINHORÃO, apud ARAGÃO, 2013:113), foi incorporada pelos chorões (através da música de compositores como Henrique Alves de Mesquita, Joaquim Callado e Anacleto de Medeiros). Ela caiu em desuso nos grandes centros urbanos durante o século XX, adaptando-se, com diferentes nomes, a danças rurais — é muito conhecida no período de festas juninas em várias regiões do Brasil. A valsa, em compasso ternário, “uma das danças de salão mais apreciadas no mundo ocidental”, a primeira em par enlaçados, “ganhou estilos distintos ao adaptar-se ao gosto dos países que a importaram.” (SEVERIANO, 2009:23).

Ao final dos 1820, começaram aqui a impressão de partituras e a venda de pianos — instrumento que passou a ser presença obrigatória nas salas das famílias mais abastadas. Severiano lembra que o piano manteve sua hegemonia durante cerca de oitenta anos (de 1850 a 1930)⁹², até o violão — um instrumento barato e portátil — ganhar lugar na preferência popular. A valsa, criada no ambiente dos salões burgueses da Europa, cultivada no repertório pianístico de Schumann, Schubert, Liszt e Chopin, teve grande impulso no Brasil, nos anos 1840, com a chegada das valsas vienenses dos dois Johann Strauss (pai e filho) e de outros compositores. O prestígio que aqui assumiu fez com que chegasse a ser dançada nas festas da coroação do imperador Pedro II. Alguns compositores brasileiros — como Chiquinha Gonzaga, Patápio Silva, Anacleto de Medeiros, entre muitos outros — se dedicaram a composição de valsas, destacando-se, especialmente, o pianista e autor de tangos Ernesto

⁹¹ “Ainda trazida pela Família Real, a quadrilha de origem francesa desfrutou de forte prestígio pela maior parte do século, declinando com a queda da Monarquia. Esse prestígio deveu-se em partes ao fato de ser a dança que abria os bailes da corte, uma praxe da realeza européia que encantou os brasileiros.” (SEVERIANO, 2009:24).

⁹² “Foi nessa época [anos 1850] que, segundo Mário de Andrade, o poeta romântico Manuel de Araújo Porto Alegre teria chamado o Rio de Janeiro de a ‘cidade dos pianos’.” (MACHADO, 2007:19).

Nazareth, que as considerava seu gênero nobre. Caracterizada por seu fluxo melódico cométrico (praticamente sem lançar uso de figuras sincopadas), a valsa brasileira instrumental, ou valsa-choro, se estabilizou, salvo exceções (como é o caso de *Primeiro amor*, de Patápio Silva, em 16 compassos por parte), na forma rondó com sessões (partes) de 32 compassos, divididas em dois períodos de 16 compassos (como as valsas *Faceira*, *Eponina*, *Turbilhão de beijos* e *Coração que sente* — esta com a parte A mostrada no exemplo 16 —, entre as cerca de 40 que Ernesto Nazareth compôs), com cadência suspensiva, no primeiro período, no décimo quinto compasso, e com cadência conclusiva, no segundo período, do trigésimo para o trigésimo primeiro compasso.

À sua distintíssima discipula Sra. Gabriella Cruz

Coração que sente
valsa Ernesto Nazareth
1903

exemplo 16 — parte A, em 32 compassos, de *Coração que sente*
— extraído de *Todo Nazareth – obras completas • valsas* (CURY; MACHADO, 2007:38-39)

Nos fins do século XIX, incorporada pelos conjuntos de choro, em andamento lento — “mais propenso ao discurso passional” (MACHADO, 2007:181) —, a valsa assumiu características da modinha⁹³ e passou a ser identificada como um gênero seresteiro. Diversos compositores, como o poeta Catulo da Paixão Cearense, ao colocar letras nas valsas, começaram a popularizá-las ainda mais, transformando-as em canções românticas, próximas às modinhas. A valsa brasileira nesse estilo seresteiro (ou valsa-canção) foi o “terceiro ritmo mais gravado no Brasil na década de 30 (1.080 fonogramas, correspondentes a 16,24% do total gravado), perdendo apenas para o samba e a marchinha.” (SEVERIANO, 2009:202)

⁹³ Pode-se perceber, na valsa *Coração que sente*, por exemplo, uma grande quantidade de terminações femininas, que, como vimos, era também um procedimento habitual nas modinhas.

3.4.4 Polca

A polca, uma dança alegre de origem camponesa, de par enlaçado, composta em compasso binário, nasceu na região da Boêmia por volta de 1830. Sete anos depois, foi introduzida em Praga, espalhando-se para Viena, São Petersburgo, Paris, Londres e Nova York. Chegou ao Rio de Janeiro, segundo Jairo Severiano, no mês de outubro de 1844⁹⁴. A nova dança “vinha reforçar a intimidade proporcionada pela valsa, que já era a dança de par unido, mas trazia contribuição nova na substituição dos volteios alados em $\frac{3}{4}$ pelo puladinho na ponta dos pés.” (TINHORÃO, 1991:59). A sociedade na época, que demandava uma música que pudesse ser apreciada fora da formalidade dos auditórios, de maneira simples e espontânea, recorreu em grande quantidade à “música diversiva”. Chegaram ao Brasil, em meados do século XIX, a polca, a mazurca, a *schottisch*, a *habanera*⁹⁵ e o tango, formas de músicas dançantes que, juntamente com a valsa, predominavam nos salões do mundo inteiro. As próprias óperas, para obterem sucesso aqui, chegavam a trazer polcas avulsas. O novo gênero era uma reação contra as antigas danças palacianas (como o minueto da Corte) e trazia como novidade o movimento de levantar a perna, aguçando a curiosidade dos assistentes. O músico Cacá Machado descreve o panorama musical da época na presença da polca

A cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX tinha uma vida musical intensa que abrangia tanto os teatros fechados, como o São Pedro, o Phoenix e mais tarde o Municipal, na chamada *belle époque*, como o espaço público das ruas, botequins e festas populares ou a intimidade dos salões das casas de família. De um lado, existia uma cultura musical ligada à vida popular da camada média da população, que se dava principalmente nos espaços públicos e, por outro, uma cultura musical de elite, que circulava pelos grandes teatros e pelos salões da sociedade. O que existia em comum entre esses dois universos? A Polca. (...) [Ela foi] o médium cultural (na sua origem latina, o que está no centro, que concilia opostos, mediador) da sociedade do Segundo Império. (MACHADO, 2007:20).

Introduzida no Rio de Janeiro pelas companhias de teatros francesas — que aqui contavam com o apoio do público de sua colônia —, a polca popularizou-se e entrou nos salões “com a chancela de criação europeia e civilizada, um livre consentimento que o lundu jamais conseguiria obter inteiramente.” (TINHORÃO, 1991:56). Sua popularidade tornou-se imediatamente tal que, ao final de 1840, os brasileiros já compunham polcas, não restando dúvidas de que a dança se integrara definitivamente à nossa cultura musical.

⁹⁴ O cavaquinista e pesquisador Henrique Cazes (2010:17), em seu livro *Choro — do quintal ao Municipal*, diz que a polca foi dançada aqui pela primeira vez no “mês de julho de 1845”, no Teatro São Pedro.

⁹⁵ “Muito populares na Espanha e na América Latina, o tango andaluz e a *habanera* cubana têm provavelmente origem em cantos remotos da África do Norte, levados pelos árabes para a Espanha e pelos negros para Cuba.” (SEVERIANO, 2009:27).

Na segunda metade do século XIX, a polca fundiu-se ao antigo lundu (ambos em compasso $\frac{2}{4}$), este resgatado por compositores brasileiros motivados pela campanha da libertação dos escravos. Outros gêneros também binários, com fórmulas rítmicas semelhantes ao lundu — entre eles, o tango e a *habanera* — já haviam entrado no Brasil, como vimos.

Tinhorão descreve a fusão da polca com o lundu:

Quando, pois, a partir da segunda metade do século XIX, a polca vence as barreiras da censura familiar e se transforma numa loucura coletiva no âmbito da classe média urbana brasileira (chegou a ser criado o verbo polcar), a semelhança de ritmo com o lundu permite a fusão que poderia às vezes ser apenas nominal, mas que garante ao gênero de dança saído do batuque a possibilidade de ser, afinal admitido livremente nos salões sob o nome mágico de polca-lundu. (TINHORÃO, 1991:56).

Resultou que, na década que vai de 1870 a 1880, segundo Siqueira (1969), a polca-lundu⁹⁶, contando com inestimável colaboração do flautista carioca Joaquim Antonio da Silva Callado (compositor de polcas como *Querida por todos*, do exemplo 17), surgiu como principal gênero do repertório popular.

The image shows a musical score for a piece titled "QUERIDA POR TODOS" by Joaquim Antonio da Silva Callado. The score is in 2/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system is labeled "PIANO" and the second system is labeled "PIANO" with "FIN" and "Poco meno mosso" markings. The title "QUERIDA POR TODOS" and "POLKA" are prominently displayed at the top left of the first system. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs.

exemplo 17 — *Querida por todos*, o "protótipo da polca-lundu", segundo Siqueira — extraído de *Três vultos históricos da música brasileira* (SIQUEIRA, 1969:115-6)

⁹⁶ "O fenômeno de expansão mundial da polca (...) talvez possa ser explicado pelo fato de sua força musical estar baseada num ritmo de marcha bastante simples, binário, capaz de se adaptar com facilidade às tradições locais. Na Alemanha, virou *Schnellpolka* (polca-galope); na Polônia, polca-mazurca; e no Brasil, polca-lundu, polca-tango, polca-maxixe, polca..." (MACHADO, 2007:41-42).

A historiadora Mariza Lira relata, de maneira derramada, que “as valsas e polcas de importação europeia, ao sopro de Callado, transformavam-se nas brasileiríssimas valsas ‘sestrosas’ e as polcas, espertas, traduziam, soluçantes, os autênticos ‘choros’ do boêmio carioca.” (LIRA, 1978:47).

Sendo música instrumental e de caráter popular, a polca já contribuía para anular a “tendência lamentosa das modinhas”, recusando, de certa forma, as “tentativas de subordinação de ordem prosódica.” (SIQUEIRA, 1969:111). A música havia cativado o carioca, não apenas pelas melodias, mas também por unir seus dois instrumentos prediletos — o piano e a flauta⁹⁷. Contudo, Joaquim Callado, preferindo a atmosfera violonística, acabou por formar “o mais original agrupamento musical reduzido de nosso país” (ibid.:98) — o *Choro do Callado* —, cuja formação à base de um instrumento solista (a flauta, no caso), dois violões e um cavaquinho estabeleceu o modelo para os conjuntos de choro até os dias de hoje. Nesses grupos, normalmente, só o solista lia música escrita, os demais deveriam ser improvisadores do acompanhamento harmônico (como eram os violonistas de modinha). Siqueira diz que muitas das polcas de Callado não chegaram a ser publicadas por julgarem-nas, os editores da época, complicadas melodicamente. O flautista tinha, provavelmente, o maior repertório nos cadernos manuscritos de partituras que circulavam entre os chorões da época⁹⁸ — entre obras de Candinho, Viriato Figueira, Albertino Pimentel, Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga e outros. Tendo iniciado, aos oito anos de idade, seus estudos com maestro Henrique Alves de Mesquita, Callado — “O pai dos chorões”, como o intitula o historiador André Diniz (2002) — simboliza o nascimento do choro como um estilo musical de interpretar e compor danças europeias, sobretudo a polca.

Assim como outros gêneros originados de estruturas clássicas, a polca estabeleceu-se aqui na forma rondó “em seções ou partes com períodos quadrados e necessariamente regulares de cinco seções ou partes” (SIQUEIRA, 1969:103), estas, ressalta Machado, “construídas com oito ou 16 compassos binários (dependendo da repetição) e, na maioria das vezes, conclusivas.”⁹⁹ (MACHADO, 2007:42). Todavia, como observa Siqueira, no Brasil “as

⁹⁷ Cazes (2012:21) lembra que, no Brasil, o interesse pela flauta se intensificou primeiro, com vinda da Família Real e, posteriormente, em 1859, com a chegada, a convite de D. Pedro II, do exímio flautista belga Mathieu-André Reichert, que aqui ajudou a introduzir o sistema *boehm* da flauta transversa moderna. Reichert, se contaminando com música dos chorões, compôs no estilo — como a polca *La coquette*, que passou a ser incluída no repertório desses músicos com o título *As faceiras*.

⁹⁸ Segundo o bandolinista Pedro Aragão tais cadernos funcionavam como “uma espécie de ‘ambiente paralelo’ à indústria editorial da época, suprimindo as carências desta e servindo como meio de propagação de um repertório que certamente ‘nutria’ o ambiente das rodas de choro. (...) Boa parte do repertório dos compositores de choro desse período jamais foi editada.” (ARAGÃO, 2013:207).

⁹⁹ Machado comenta, ainda, que “a polca fornecerá a métrica musical (andamento binário e seções de oito e 16

formas oriundas do rondó passaram a inverter os valores tradicionais: a estrofe precedia o estribilho, fazendo, em alguns casos, uma introdução se incorporar à estrutura.” (SIQUEIRA, 1969:111). Algumas polcas de Callado, como *Querida por todos*, apresentam uma introdução como estribilho permanente a duas estrofes que se sucedem alternadamente na execução — estrutura que serviria de base para o maxixe, mas um pouco diferente da que consagrou a polca brasileira, composta de três partes (no formato A–B–A–C–A).

Através da análise de diferentes peças do flautista, Siqueira aponta outras características que parecem pertencer ao gênero. Referindo-se à polca *Saudosa*, nota “um som [que] é repetido em crescendo [em um grupo de notas ] até atingir o clímax para, logo adiante, cair de maneira quase imperceptível” e relaciona-o ao que chama de “derivante da alternativa dinâmica-agógica¹⁰⁰” (ibid.: 108) — aspecto supostamente descrito, segundo o maestro, pelo termo “amaciando” usado por cronistas da época, relacionado à flexibilidade rítmico-melódica do fraseado. Cazes (2012), usando o verbo “amolecer”, vê neste tipo de “interpretação *rubato*” uma associação da palavra choro com um estilo chorado de fraseado.

Siqueira destaca, ainda, nas polcas de Callado, “apojaturas expressivas, que se sucedem em razão de ordem estética” e “membros e frases” com “uma propensão natural a conclusão feminina” (SIQUEIRA, 1969:108) — características que, entre outras, já se faziam presentes nas modinhas. E como ele mesmo observa: “da modinha, do início do século, [a polca] conservava [também] os traços culturais das modulações imprevistas.” (ibid.:143). Tais semelhanças parecem explicar a naturalidade com que as polcas brasileiras, compostas como música instrumental, ao receber versos populares transformaram-se em canções seresteiras (ou modinhas) — a exemplo da melodia da polca *Choro e poesia*, do flautista Pedro de Alcântara (1866–1929), que serviu à canção *Ontem ao luar*, com letra de Catulo da Paixão Cearense, cantada em todo o Brasil na primeira década do século XX.

Siqueira conta que, os músicos solistas, como Callado e outros flautistas, eram, normalmente, responsáveis por incentivar o gosto pelo choro, “aguçando as qualidades musicais inatas dos acompanhadores de ouvido, arranjando tropeços através de modulações exaustivas empregadas nas ‘polcas de serenata’¹⁰¹.” (ibid.:139). Nomes associados a desafios

compassos, por exemplo) sob a qual a música popular de sucesso (ou *pop*) se estruturará, especialmente na forma de canção. Assim, pode-se enxergar na polca o protótipo do *pop*.” (MACHADO, 2007:21).

¹⁰⁰ O termo dinâmica-agógica, usado por Siqueira, provavelmente refere-se a conceitos usados por Hugo Riemann para o fraseado musical.

¹⁰¹ Siqueira (1969:137) caracteriza a polca de serenata como “aquela que trazia como novidade passagens modulantes em ritmo acelerado”.

de técnica instrumental ou de percepção harmônica, dados à polcas — do tipo *Caiu, não disse!*, *Não caio noutra*, *Apanhei-te cavaquinho* —, tornaram-se uma tradição dentro do choro. Pixinguinha, por exemplo, compôs *Acerta o passo*, *Cuidado colega*, *Segura ele* etc. Mário de Andrade considerava títulos como esses “um tesouro verdadeiro de argúcia, pernesticidade, meiguice e humorismo.” (ANDRADE, apud SANDRONI, 2002:78). Carlos Sandroni comenta serem nomes que não poderiam, certamente, ser dados a valsas e a polcas de estilo europeu — e associa suas origens ao humor característico dos lundus.

Siqueira diz que a diferença entre as polcas brasileiras e europeias, está em que, embora ambas alegres e graciosas, as nossas procuravam sentir as (diferentes) tendências dos dançarinos. Essa faceta parece ter sido uma constante na história do choro e de nossa música — “o fraseado europeu que deu origem ao choro foi se modificando à medida que a música se expunha à dança, sempre se adaptando aos novos gingados do brasileiro. E, assim, a polca foi se transformando em maxixe, o maxixe em samba etc.” (SÈVE, 1999:11). “As danças primitivas de negros e silvícolas desconheciam, ostensivamente, quaisquer ordens de ideias que pretendessem subjugar seus impulsos instintivos” (SIQUEIRA, 1969:111), ou seja, pareciam obedecer a padrões próprios de organização do ritmo. O conflito da métrica com as reações dos passos nativos acabaram resultando em um novo modelo rítmico (aspecto notável nas polcas do Segundo Império, por exemplo). Sandroni observa, como Mário de Andrade, que “existem mesmo dois tipos de polca, e um dos critérios principais para diferenciá-los é o dos padrões rítmicos de acompanhamento”, estes podendo ser representados pelas figuras $\frac{2}{4}$  (como em *Linguagem do Coração*, de Joaquim Callado, do exemplo 18) e $\frac{2}{4}$ . O primeiro tipo de acompanhamento estabilizou-se na polca brasileira (ou polca-choro), um subgênero do choro.

A seu amigo Francisco Ferreira de Albuquerque

LINGUAGEM DO CORAÇÃO

POEKA

POR JOAQUIM ANTONIO DA SILVA CALLADO.

(Autor da Polka Querida por todos)



exemplo 18 — padrão rítmico de acompanhamento em *Linguagem do coração*
— extraído do arquivo *Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*

O musicólogo percebe ainda “a existência, ao lado do padrão que ele menciona como diferente da polca europeia, das duas outras variantes do paradigma do *tresillo*” (SANDRONI, 2012:73-4) —  e  (como em *Querida por todos*). Ao analisar a coleção de polcas para piano da *Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, Sandroni observa o percurso da síncope na nossa música impressa — mesmo não tendo encontrado um só exemplo de síncope que passasse de um compasso ao outro, como nos *lundus*. Este tipo de síncope, embora provavelmente já fizesse parte das práticas musicais de alguns chorões, veio a evidenciar-se, no século XX, nas partituras de sambas e de choros no estilo sambado — muitos choros de Jacob do Bandolim foram compostos e editados com síncofes entre compassos.

A polca no padrão sincopado, “por assimilação vulgar”, passou a ser conhecida como choro e interpretada por “qualquer agrupamento musical, inclusive as bandas e fanfarras” (SIQUEIRA, 1969:143), além dos conjuntos de choro. Em determinadas classificações de gêneros, como nos conhecidos álbuns de partituras de composições de Pixinguinha e Benedito Lacerda editados pela Irmãos Vitale, em meados do século XX, reserva-se a designação de polca brasileira, ou polca-choro, àquelas melodias de choro feitas preferencialmente sob organização cométrica (sem uso de síncofes), com grande incidência de figuras do tipo , , , e , e acompanhamento . É possível dizer que tal classificação, relativa ao fraseado e ao acompanhamento descrito, é usada atualmente entre os chorões para diferenciar a polca brasileira do choro e do maxixe, estes sempre associados a acompanhamentos que utilizam contrametricidade, mesmo em níveis e proporções variadas (como  e .

3.4.5 *Schottisch*

A *schottisch* chegou ao Brasil pouco depois da polca e, como o gênero originário da Boêmia, foi dançada por bailarinos nos teatros populares. A dança polonesa, chamada pelos ingleses de polca alemã, tinha “um sentido de virtuosidade dançante e logo demonstrou sua tendência para o gosto das elites pequenas.” (SIQUEIRA, 1969). A nossa versão da dança, a *schottisch* brasileira, composta na forma adaptada de rondó em três partes, estas por vezes com apenas oito compassos, estabilizou-se como música instrumental principalmente através do mestre de bandas Anacleto de Medeiros, nascido na Ilha de Paquetá no Rio de Janeiro. É ele, segundo Siqueira, o “sistematizador do gênero” no Brasil. Em 1896, na função de organizar a Banda do Corpo de Bombeiros, Anacleto arregimentou alguns dos melhores

se transforma em uma polca.” (ARAGÃO, 2013:192)

Schottisch e Polka



exemplo 20 — melodia pontuada na *schottisch*
— extraído de *O baú do Animal* (ibid.:270)

No início do século XX, a introdução de versos por alguns poetas (como Catulo da Paixão Cearense e Hermes Fontes), adaptando-a à forma de canção dramática, fez com que a *schottisch* brasileira começasse a perder suas características de “música pura” (de caráter estritamente instrumental). Siqueira (1969:170) identifica na *schottisch Yara*¹⁰² (exemplo 21) de Anacleto de Medeiros, “desenhos rítmicos de início tético e final feminino” (na primeira parte) e, curiosamente, “influência local através de modinha bárdica” (na terceira parte).

YÁRA
SCHOTTISCH

do amigo Frederico Biechof *Anacleto de Medeiros*

 Musical score for 'YARA' in Schottisch style. It consists of two columns of piano accompaniment. The left column has five systems of staves, and the right column has five systems. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is primarily chordal with some melodic lines. There are dynamic markings like 'f' and 'p'. At the bottom of each column, there are small numbers: '49311' on the left and '49317' on the right.

exemplo 21 — *schottisch Yara*
— extraído de *Três vultos históricos da música brasileira* (SIQUEIRA, 1969:171-2)

¹⁰² A melodia de *Yara*, *schottisch* de Anacleto de Medeiros, ou de *Rasga coração* (nome que recebeu a partir dos versos de Catulo da Paixão Cearense), foi apropriada por Villa-Lobos ao compor uma de suas obras primas — *Choros 10*, para coro e orquestra.

De fato, como nas polcas, os contornos melódicos das *schottischs* parecem adaptar-se à forma da canção, mas trazendo a vantagem de já possuírem andamento lento — favorável à inclusão de letras — e pulsação quaternária — mais próxima da modinha.

A dificuldade técnica em se gravar o piano, durante a fase mecânica, no início do século, resultou na proliferação de pequenos grupos instrumentais que pudessem atuar nos registros de discos comerciais. Nesse momento, as peças de Anacleto, que ressentiam de uma literatura pianística à altura, passaram a ser enormemente valorizadas. Foi dessa maneira que as *schottischs* do maestro ganharam sistematização — não apenas através da escrita para formação de banda, mas sobretudo pelo resultado dos áudios gravados.

A *schottisch* emprestou ao xote nordestino seu nome e “o uso de figuras pontuadas na melodia”. (CAZES, 2010:27). Contudo, o caráter predominantemente modal, o andamento mais ligeiro e uma marcação rítmica regional estabeleceram diferenças em relação à dança original europeia ou à sua versão chorada.

3.4.6 Tango brasileiro

Apareceu no Brasil, nos anos 1860, também através do teatro francês, uma quantidade expressiva de novas músicas de procedência espanhola, entre as quais a *habanera* e o tango. A *habanera* teria nascido possivelmente em Cuba, na década de 1830, a partir da contradança europeia, e o tango teria surgido na Andaluzia (entre 1717 e 1778) — ambos nomes (de danças) que designavam “um ritmo sincopado, diferente da polca, que se espalhou pelas Américas e foi utilizado no Brasil sob a seguinte forma de acompanhamento: $\frac{2}{4}$ ♩. ♩. ♩.” (MACHADO, 2007:118).

Alguns compositores, como o maestro e trompetista Henrique Alves de Mesquita, passaram a adotar o termo tango para designar certas peças assemelhadas às *habaneras* que estavam inundando o País desde 1866¹⁰³. Em novembro de 1871, surgiu o primeiro tango brasileiro — *Olhos matadores*, de Mesquita. Fixando-se numa forma tipicamente instrumental, o gênero surgiu de uma mistura de *habanera* e tango espanhol com elementos da polca e do lundu. Para Jairo Severiano, “Mesquita é o verdadeiro criador do tango brasileiro, sendo Nazareth seu sistematizador genial.” (SEVERIANO, 2009:30).

Ernesto Nazareth, que havia composto 21 polcas ainda jovem, chegou a escrever mais

¹⁰³ Siqueira (1969:79), relata que, em 1866, foi apresentada, no Rio de Janeiro, a célebre música *La paloma*, do compositor espanhol S. Yradier, não com o nome tango, mas de *habanera*.

de 90 tangos¹⁰⁴ — estes com estrutura rítmica “mais próxima do batuque e do lundu, numa variante diferente dos tangos de Mesquita e de outros compositores da época, mais próximos da *habanera* e do tango espanhol.” (ibid.:30). Nazareth, além do cachê de apresentações e aulas particulares de piano, vivia da venda de composições editadas — mas suas peças não se realizavam, propriamente, “nem como música erudita nacional”, “nem como música popular-folclórica.”¹⁰⁵ (MACHADO, 2007:27). O pianista ambicionava tornar-se concertista, mas frustrou-se por não ter conseguido desenvolver seus estudos na Europa (como Mesquita, Henrique Oswald, Carlos Gomes etc.). Entretanto, possuía enorme talento para composição de polcas, valsas e tangos. Do conflito entre sua ambição e sua vocação nasceu, felizmente, um dos pilares de nossa música: sua obra. Nazareth fazia questão de interpretar seu tango brasileiro — uma música com “caráter de virtuosismo instrumental” (TINHORÃO, 1991:99) — lentamente, para ser ouvido e não dançado.

As peças de Nazareth trazem consigo dois importantes aspectos: a transcrição para o piano do modelo de arranjos tocados pelos grupos de pau-e-corda de choros¹⁰⁶ e um dos mais sérios estudos sobre a síncope na música brasileira. O compositor transpôs para seu instrumento a estrutura, o fraseado melódico e a rítmica que ouvia das polcas-lundu de Viriato, Callado e outros chorões. Machado comenta que Nazareth chamava de polca o que seus contemporâneos intitulavam de maxixe ou choro, associando-a ao pensamento homofônico da escrita musical: o da melodia acompanhada (a mão direita tocando o motivo melódico e a mão esquerda executando o acompanhamento sincopado) — muitos compositores, como Chiquinha Gonzaga ou Anacleto de Medeiros, usaram essa mesma lógica. O pianista, entretanto, chamava de tango a composição que, além do acompanhamento sincopado da mão esquerda, formasse uma textura de vozes rítmico-melódicas em planos polifônicos — próxima a de obras de compositores românticos da Europa.

Machado lembra que a síncope na música brasileira deixou de ser um contratempo matemático para se transformar em um procedimento normativo da cultura nacional. Nazareth, ao usar padrões contramétricos — representados, em suas peças, pelas sincopações “cheia” (♩♩♩) e “dilatada” (♩♩), conforme nomenclatura de Machado — foi transformando a

¹⁰⁴ Segundo Tinhorão (1991), a palavra tango serviu durante muito tempo para designar — mesmo sem exclusividade — músicas que se adaptavam à dança do maxixe.

¹⁰⁵ Wander Nunes Frota (2003) designa compositores como Nazareth, Gonzaga e A. Medeiros de “semi-eruditos”.

¹⁰⁶ O compositor não participava diretamente das rodas de choro, mas a atmosfera está toda em seu piano — “criou uma escrita pianística paradigmática quando procurou estilizar os instrumentos do choro: principalmente o violão, com seu baixo cantábil, e a linguagem rítmica do cavaquinho.” (MACHADO, 2007:150).

“rigidez rítmica” dos gêneros europeus em algo nacional.

As polcas de Nazareth, de uma maneira geral, se caracterizam por sincopar pouco as melodias (usando normalmente células cométricas como $\frac{2}{4}$ , $\frac{2}{4}$ , $\frac{2}{4}$ ) ou $\frac{2}{4}$ ), com exceção para alguns fins de frases ou motivos (com eventuais usos da célula contramétrica ), muitas vezes, em terminação feminina. Nos acompanhamentos são encontradas não só figuras do tipo $\frac{2}{4}$  e $\frac{2}{4}$ , mas também o padrão sincopado (do tipo “síncopa característica”) $\frac{2}{4}$  — este aproximando-se da chamada polca-lundu. Já os tangos de Nazareth trazem obrigatoriamente o sentido sincopado, ou contramétrico, entre as diferentes vozes. Mesmo que, por vezes, apareçam figuras cométricas (como ,  ou $\frac{3}{4}$ ) , tanto nas melodias quanto nos acompanhamentos, elas estão invariavelmente contrapostas na mão esquerda ou na direita pelas mais diversas figuras, como as do tipo , , , , , , $\frac{3}{4}$ , $\frac{3}{4}$ , $\frac{3}{4}$ , $\frac{3}{4}$ , $\frac{3}{4}$ , $\frac{3}{4}$ , $\frac{3}{4}$ , $\frac{3}{4}$ , $\frac{3}{4}$ , $\frac{3}{4}$ , $\frac{3}{4}$ , etc. Junto à trama textural ritmo-melódica observada por Machado, a linguagem polifônica do tango brasileiro de Nazareth contempla ainda contrapontos na região grave, ao estilo das “baixarias” de violonistas chorões e tocadores de oficleide.

Machado descreve, em sua opinião, os principais aspectos do estilo nazarethiano:

FRASEOLOGIA: a) motivos celulares que podem se desenvolver em paralelismo ou em sequência melódica; b) motivos estróficos, numa proporção menor que os celulares, que funcionam como respostas aos motivos celulares.

RÍTMICA: a) uso da síncopa característica (e suas variantes) isoladamente ou dividida entre as mãos esquerda e direita; b) sincopação cheia ou dilatada, que provoca um sutil deslocamento do acento das frases, por contraste timbrístico ou acentuação dos tempos fraco do compasso.

FORMA: a) forma tripartite originada do rondó dividida nas seções A, B e C (trio); b) uso de introduções, pontes e acréscimo de seção (parte D, por exemplo, quando o discurso musical exige ampliação da forma; c) cada seção apresenta uma ideia musical em oito compassos que se repete com terminação diferente, formando, portanto, seções com 16 compassos.

HARMONIA: a) condução harmônica discursiva que valoriza linhas melódicas por meio da inversão dos acordes; seções A e B em tonalidades relativas, e seção C numa nova tonalidade (na maioria das vezes numa distância de quarta justa da primeira tonalidade). (MACHADO, 2007:147).

O autor chama de “motivo celular” aquele formado por um “elemento gerador reiterante” e de “motivo estrófico-discursivo” aquele “com maior inflexão melódica, mais próximo da oralidade.” (ibid.:45). Nazareth mescla os dois em suas peças. Seu famoso tango *Brejeiro*, por exemplo, inicia com motivos celulares na melodia na primeira parte (A), como mostra o exemplo 22, e é construído sobre frases melódicas de caráter estrófico-discursivo na segunda parte (B), como mostra o exemplo 23.

Brejeiro



exemplo 22 — fragmento de *Brejeiro*, com motivos celulares
— extraído de *Todo Nazareth – obras completas • tangos • vol. 1 • A-E* (CURY; MACHADO, 2007:46)

Brejeiro



exemplo 23 — fragmento de *Brejeiro*, com motivos estróficos-discursivos
— extraído de *Todo Nazareth – obras completas • tangos • vol. 1 • A-E* (ibid.:47-8)

Nazareth usa contracantos no grave, ora em respostas às melodias (como no tango *Bambino*), ora em anacruses (como no tango *Fon-fon*). A forma rondó de três partes predomina em suas peças (como nas polcas *Apanhei-te cavaquinho* e *Ameno Resedá*), podendo ser reduzida para duas partes (como no tango *Brejeiro*) ou acrescida de eventuais introduções (como no tango *Está chumbado*, nas polcas *Você bem sabe* e *Cuera* e nas valsas *Pássaros em festa* e *Fidalga*), pontes ou mais partes (como nos tangos *Escorregando* e *Floraux* e nas valsas *Confidências* e *Gotas de ouro*). Seus tangos e polcas normalmente têm 16 compassos cada parte, divididas em dois períodos de oito compassos cada. As introduções e pontes têm, usualmente, quatro ou oito compassos. A relação harmônica entre as seções do rondó nas peças obedece à tradição das polcas, valsas e gêneros afins (com modulações para tons relativos, vizinhos ou homônimos — similar àquelas que se perpetuaram nos choros). As sequências harmônicas, no estilo recorrente nos choros, utilizam (como no tango *Odeon* e na valsa *Expansiva*) “movimentos lineares descendentes ou ascendentes, diatônicos ou cromáticos, na linha de baixo” (SÈVE, 1999:19) ou podem, eventualmente, fazer uso de baixo pedal (como no tango *Digo*).

Todos esses recursos aparecem com frequência na obra de Nazareth, por vezes juntos em uma só peça — como no tango característico *Batuque*, dedicado ao compositor erudito brasileiro Henrique Oswald. Nessa composição encontramos: motivos celulares ou estrófico-discursivos nas melodias de diferentes partes; as células rítmicas ,  e  (“ritmo

da *habanera*”) no acompanhamento; baixos pedais ou em movimentos descendentes; e uma forma rondó expandida, com introdução, pontes e *coda*, sem perder o rigor da quadratura clássica e da música dançante.

Batuque tem um forte poder narrativo e imagético. Por essa razão, a sua forma é ampliada: introdução (16 compassos); seção A (oito compassos, com repetição); seção B (oito compassos, com repetição); ponte B>A (oito compassos); repetição da seção A; seção C (oito compassos, com repetição); ponte C>D (quatro compassos); seção D (16 compassos, com repetição); repetição da seção C; ponte C>A (oito compassos); repetição da seção A e *coda*. Além de ser um atípico tango de quatro partes (com introdução), existem ‘pontes’ de oito compassos que ligam uma seção à outra. As pontes nada mais são do que um recurso formal para o conflito entre as amarras que a rigidez da forma rondó da polca submete o compositor e a potencialidade narrativa do seu discurso musical. Dentro do formato da polca (e do tango), o autor é obrigado a terminar a sua ideia musical, para manter a regularidade da dança, em períodos de quatro, oito, 16 e 32 compassos. O rompimento disso gera movimentos de expressividade estranhos à prática coreográfica. (MACHADO, 2007:120).

Sandroni (2012) lembra que a associação entre tango e batuque servia para fazer referência ao universo musical afro-brasileiro — o nome *Batuque*, para um tango, foi usado tanto por Ernesto Nazareth (em 1906) quanto por Henrique Alves de Mesquita (nos anos 1870). A primeira parte do tango *Gaúcho*, de Chiquinha Gonzaga — também conhecido pelo nome de *Corta-jaca* (“um dos passos do samba existentes na Bahia”) —, que é caracterizada “por um movimento de baixos recorrentes na música brasileira, leva a indicação... batuque.” (SANDRONI, 2012:80). Essa linha na região grave sobre sequência tônica-dominante (em tons maiores ou menores), usada em lundus, maxixes e tangos pelos conjuntos de choro (como nas interpretações populares de *Brejeiro* e *Matuto*, de Ernesto Nazareth, e *Gaúcho*, de Chiquinha Gonzaga etc., como mostra o exemplo 24), tem um movimento melódico similar ao do baixo de Alberti, porém adaptado ritmicamente à figura $\frac{2}{4}$ .

Gaúcho



exemplo 24 — introdução de *Gaúcho*, com movimentos de baixo tônica-dominante
— extraído de *Songbook Choro* • v.3 (SÈVE; SILVA; SILVA, 2011:106)

Nazareth, ao transcrever nas partituras de suas valsas, polcas e tangos aspectos idiomáticos da música dos chorões, realizou uma obra que se constitui em uma das mais poderosas ferramentas para entendermos a organização composicional e interpretativa do gênero choro. A sofisticação da escrita paradigmática de suas peças — sua força melódica e harmônica, sua trama de planos polifônicos e sua fidelidade às tradições do choro (do

fraseado rítmico-melódico à organização formal) — influenciou não só compositores populares como Pixinguinha e Jacob do Bandolim, mas também eruditos como Heitor Villa-Lobos, que o homenageou em *Choros n.º 1*, e Radamés Gnattali, autor de *Ernesto Nazareth* — segundo movimento da *Suíte Retratos*.

No início de 1930, no Brasil, a moda do tango argentino (com letra) fez desaparecer o uso do termo tango para nomear o gênero de música brasileira (instrumental) — uma indicação que “nunca tivera sentido em termos de música cantada.” (TINHORÃO, 1991:102). Jairo Severiano explica que o tango argentino — surgido na década de 1870¹⁰⁷ e com origem na *habanera* e no tango espanhol — é resultado da fusão, em terras portenhas, “com a milonga crioula, adaptada ao gosto urbano, com alguma influência da polca e da *schottisch*”. (SEVERIANO, 2009:30).

3.4.7 Maxixe

A partir dos anos 1870, as danças populares no Rio de Janeiro deixaram de acontecer, exclusivamente, a partir das formas musicais das danças europeias. Surgiu, em par enlaçado (como nas danças importadas), um estilo de dançar ritmos sincopados em compassos binários e andamentos vivos tocados pelos chorões, como a polca-lundu — que, não por acaso, emprestou sua estrutura (como a de *Querida por todos*, de Joaquim Callado) para o gênero musical maxixe.

A polca dançada pelo povo do Rio de Janeiro se transformaria em algo de original (e finalmente numa nova dança, o maxixe) através da incorporação de um movimento típico do lundu. A melhor expressão disso é o surgimento da designação de gênero polca-lundu em partituras para piano editadas a partir de 1865. (SANDRONI, 2012:71).

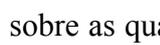
Por outro lado, os chorões procuraram adaptar ritmicamente suas músicas — polcas, *schottischs* e mazurcas — aos “volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão.” (TINHORÃO, 1991:58). Tinhorão observa que os conjuntos de choro, em casas de famílias, interpretavam sua música com contenção, próximo da escrita das partituras (e da execução nos salões, onde imperavam os pianos), bem diferente de quando tocavam em clubes populares ou casas do bairro da Cidade Nova — este o mais populoso do Rio pelo recenseamento de 1872: 26.000 habitantes, sendo 3.836 de cor preta (1.440 africanos livres e 1.396 ainda escravos) e 8.010

¹⁰⁷ Portanto, “o tango brasileiro é anterior ao argentino.” (SIQUEIRA, 1969:78).

portugueses (imigrantes recentes, morando ali pelo valor dos aluguéis).

Essa mistura de etnias fez surgir, na cidade do Rio de Janeiro, uma área com características de comportamento social e cultura próprias, a começar pela dança — que adaptava umbigadas, associadas ao som de lundus e batuques, à marcação rígida dos passos da polca. Os chorões que frequentavam a Cidade Nova viram-se então obrigados, na execução das polcas, a criar “movimentos amplos, acentuações exageradas, desenhos melódicos ondulantes e ritmos quebrados” — características encontradas na música do maxixe pelo compositor e pesquisador Luciano Gallet, segundo Tinhorão (1991:63). A partir desse bairro, o novo estilo de dança partiu imediatamente para os bailes das sociedades carnavalescas e teatros de revista, aumentando sua popularidade e atingindo as demais classes sociais da cidade. Um fato ocorrido fora da Cidade Nova teria dado o nome de maxixe à nova dança:

Um indivíduo conhecido por Maxixe teria dançado o novo ritmo em uma reunião carnavalesca dos estudantes de Heidelberg, a sociedade famosa do tempo, com passos coreográficos movimentados, requebros lúbricos, descaídas ousadas e gestos sensuais. Aplaudido pela alegria boêmia, não tardou a ser imitado. Moreira Sampaio e Arthur Azevedo, os comediógrafos da moda, aproveitaram a dança silenciosa e levaram-na para um número de uma de suas revistas, cujo figurante caricaturava o Maxixe. A novidade foi aclamadíssima e popularizou a dança. Teria assim surgido a nossa música característica de até pouco tempo — o Maxixe. (LIRA, 1978:50).

O gênero musical maxixe (por vezes disfarçado sob o termo polca-tango), recebeu sua versão estilizada, mais próxima da que conhecemos hoje, a partir de bailes animados por bandas (e não por conjuntos de choro) nesses clubes. Mário de Andrade define o maxixe como um gênero proveniente “da fusão da *habanera*, pela rítmica, e da polca, pela andadura, com adaptação da síncopa afro-lusitana.” (ANDRADE, apud TINHORÃO, 1991:72). O “maxixe-música” poderia ser caracterizado pela recorrência das figuras rítmicas  e  na melodia e contrapontos, e pelas variações do padrão do *tresillo* no acompanhamento. Cazes (s/d.), em seu método de cavaquinho, apresenta para o ritmo maxixado no instrumento as células  e , sobre as quais poder-se-ia ainda acrescentar , esta também encontrada no *ragtime*. Para Tinhorão, o gênero se manifestou em duas criações:

Uma popular — a do maxixe surgido aos poucos, na área dos músicos chorões, como síntese de uma forma de acompanhar um estilo de dança esportiva — e outra semi-erudita — a do tango de Ernesto Nazareth, composto para piano com requintes de virtuosismo técnico, e possivelmente influenciado pela *habanera*, sempre mais aproveitada pelos músicos eruditos do que o maxixe tradicional. (TINHORÃO, 1991:73).

Nazareth foi um dos pioneiros a sistematizar o ritmo do maxixe (nome que repugnava para seus tangos-brasileiros), a partir das polcas-lundus interpretadas pelos conjuntos de choro. O compositor César Guerra Peixe (1954) diz que “a diferença entre o tango e o maxixe

implica valores unicamente estilísticos.” O músico relaciona essa questão com a “saliência exagerada” da “melodia contrapontada” nas baixarias dos maxixes que, em alguns casos, tomam “importância capital”. Em sua visão de orquestrador, comenta como este fenômeno tomou destaque a partir das orquestras dos bailes dos clubes carnavalescos — ao aplicarem as baixarias de violão dos conjuntos de choro na música de trombone, bombardino, oficleide, tuba etc.

Era no Rio de Janeiro que os antigos chorões encontravam o melhor campo para as suas serenatas. Agrupamento instrumental, popular por excelência, o choro se caracterizava também por aquela originalidade mestiça que o brasileiro introduziu na baixaria do violão (contracanto), desde a modinha até as polcas e, mais recentemente os choros (forma musical). Essa baixaria, tão em voga naqueles românticos tempos, teria feito a sua incursão na música dos bailes públicos, os quais se chamavam maxixes — isto é, gafeiras em linguagem popular contemporânea. Os músicos das bandas — tantas vezes os mesmos dos bailes públicos — certamente levariam para as suas instrumentações — escritas ou improvisadas — esse processo urbano de contra-pontar. Colocariam, algumas vezes com relevância especial, essa baixaria nas introduções dos tangos, onde era salientada pelos instrumentos de tessitura grave. E o costume de empregá-la era tão apreciado que em certas ocasiões a melodia principal ficava colocada no registro grave, cabendo aos instrumentos restantes, dos registros médio e agudo, uma significação secundária por alguns momentos, na estrutura do trecho musical. (PEIXE, 1954:2).

Segundo Tinhorão, o maxixe — dança considerada imoral e obscena, ligada à origens negras e mestiças, e cultivada nos clubes carnavalescos por comerciantes e mulheres da vida — não conseguiu aceitação definitiva pela classe média brasileira. Apesar de quase meio século na vida musical do país, o gênero, como canção, não deixou grande legado e foi substituído, por volta de 1918, por novidades vindas do *charleston* e do *fox-trot* americano. Severiano relaciona isso ao fato de que, embora muitos tenham composto maxixes, não houve especialistas a se destacarem no gênero. Mesmo exceções, como Chiquinha Gonzaga e Sinhô, tiveram seus “maxixes disfarçados em outros ritmos — em tangos, os de Chiquinha, e em sambas, os de Sinhô.” (SEVERIANO, 2009:33).

3.4.8 Samba

A *Enciclopédia da música brasileira* nos diz que a palavra samba — que vem de *semba*, umbigada em quimbundo — servia para designar “dança de roda (de coreografia semelhante à do batuque), popular em todo Brasil, geralmente com dançarinos solistas, aparecendo quase sempre a umbigada.” (EMB, 1988:704). A mesma *EMB* (1988:793) define umbigada como um “passo nas danças de roda”, “de origem africana”, “uma pancada que o dançarino solista dá com o ventre no ventre de quem deverá substituí-lo”. Sandroni (2012)

refere-se à umbigada como um gesto coreográfico associado a certas danças negras¹⁰⁸. Segundo o musicólogo, essas danças (inclusive o lundu) foram chamadas de “batuques” (ou fados, xibas, cateretês e fandangos, dependendo da região do país) até no início do século XX, quando a palavra samba passou a assumir um significado mais geral. Sérgio Cabral (1996) diz que samba, nos anos 1840, definia vários tipos de música e de dança introduzidos por negros escravos no Brasil, incluindo, entre outros, o tambor de crioula do Maranhão, o coco do Nordeste, o samba de roda da Bahia, o jongo de Minas Gerais, Espírito Santo e estado do Rio de Janeiro e o samba rural de São Paulo.

Em fins do século XIX, com a decadência da cultura do café, a abolição da escravatura e o fim da Guerra de Canudos, cresceu a população de negros na zona urbana do Rio de Janeiro¹⁰⁹. O samba, até então ausente da Cidade, começou a aparecer nas danças de umbigada em diferentes regiões, como o bairro da Saúde, Centro do Rio, onde cresceu uma comunidade de negros baianos. Notabilizaram-se aí as casas das “tias baianas”, que promoviam festas com um autêntico caldeirão de ingredientes musicais distintos e confluentes — vindos do choro e do batuque —, com “baile na sala de visita, samba de partido-alto nos fundos da casa e batucada no terreiro” (MOURA, 1983, apud SANDRONI, 2001:104), segundo relato do lendário pandeirista João da Baiana. O baile era conduzido por conjuntos de choros, com polcas, *schottischs*, valsas e gêneros semelhantes. A batucada, uma variante do samba de umbigada, fazia referência a um (por vezes violento) jogo de destreza corporal, como a capoeira. E o samba de partido alto, cantado em roda, acontecia em forma de desafio — um solista improvisava versos para respostas do coro, em refrão¹¹⁰. Tais festas eram frequentadas por macumbeiros e boêmios, profissionais (marceneiros, alfaiates), pequenos funcionários públicos, repórteres, baianos bem sucedidos no Rio e representantes da primeira geração de compositores profissionais, tais como Sinhô e Caninha, como lembra Tinhorão. De uma produção coletiva na mítica “Casa da Tia Ciata” nasceu o primeiro samba gravado — *Pelo telefone*, registrado como parceria de Donga com o jornalista Mauro de Almeida, em

¹⁰⁸ Nelas, os participantes formam uma roda, um deles dança no centro até escolher um participante do sexo oposto, para em seguida executar uma coreografia de par separado e substituí-lo. A gesto da umbigada marca a substituição do dançarino, que, então, volta à roda. Todos batem palmas e cantam um refrão curto — em resposta ao canto improvisado de um solista — acompanhados por membrafones (como o pandeiro), idiofones (como prato e faca) e, às vezes, por cordofones (como a viola).

¹⁰⁹ A favela nasceu em 1897. Sérgio Cabral (1996) comenta que, no início do século XX, dos 700 mil habitantes cariocas, um quarto, de maioria negra, vivia em casas de cômodos — ou cortiços e cabeças de porco, como, também, eram chamadas.

¹¹⁰ O ensaísta José Miguel Wisnik (2001), no intuito de investigar o que chama de “modo de articulação mais geral das mensagens culturais da sociedade” da época, amplifica a estrutura arquitetônica (“sala – fundos – terreiro”) da casa de Tia Ciata — com suas “táticas de funcionamento” —, para a disposição dos espaços musicais na cidade “sala-de-concerto – sarau – salão-de-baile – quintal-de-samba – terreiro-de-candomblé”, desenhando assim, em uma linha horizontal, o caminho e relações entre o popular e o erudito (e vice-versa).

1917.

A versão gravada de *Pelo telefone* possui quatro partes com diferentes letras, formando uma “verdadeira colcha de retalhos de estribilhos.” (TINHORÃO, 1991:124). Sandroni observa, nessas partes, duas dicções poéticas — uma pertencente a estrofes folclóricas e outra a estrofes autorais. O musicólogo define a forma dos primeiros sambas como do tipo “rapsódica” e relaciona o estilo maxixado¹¹¹ de suas gravações ao fato deles terem sido contemporâneos ao surgimento do disco e passado pelas mãos de compositores e arranjadores profissionais como Sinhô¹¹², Careca, Caninha, Donga, Pixinguinha etc.

Cabral comenta como o samba, posteriormente, passou a buscar um estilo alternativo ao maxixe:

O samba dos pioneiros, incluindo-se o *Pelo telefone* e os clássicos de Sinhô (Jura e Gosto que me enrosco, entre eles), pouco se diferenciava do maxixe, sendo assim, adequado para a dança de salão, mas pouco para indicado quem quisesse desfilar no carnaval. Não oferecia o que poderíamos chamar de síncopa carnavalesca aos foliões que desejavam andar enquanto brincavam o carnaval. Foi o que perceberam os jovens sambistas do Estácio, interessados na criação de um bloco carnavalesco que sairia pela cidade cantando suas músicas, ao qual dariam o nome de *Deixa Falar*. “A gente precisava de um samba para movimentar os braços para frente e para trás durante o desfile”, disse-me o compositor Ismael Silva, um dos jovens compositores daquela geração do Estácio. (CABRAL, 1996:34).

No final dos anos 1920, no bairro do Estácio de Sá, surgiu assim um novo estilo de samba, com outra instrumentação e outro padrão rítmico (em 16 pulsos, diferente do anterior que era em oito) — o samba como o reconhecemos hoje, relacionado à batida  do tamborim. Um grupo de compositores, ligados à escola de samba *Deixa Falar*, formado por Ismael Silva, Nilton Bastos e Bide, entre outros, destacou-se inicialmente. Enquanto o estilo antigo, maxixado, caracterizava-se pelo uso de instrumentos europeus (como os tocados pelos músicos da Cidade Nova), o estilo novo estava associado ao uso de instrumentos de origem africana (como a cuíca) ou inventados no Brasil (como o tamborim e o surdo)¹¹³. Os pesquisadores Marília T. Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho fazem a seguinte distinção entre os estilos:

¹¹¹ Considerando o fato dos negros percussionistas estarem fora da indústria cultural do período citado, o músico Luiz Otávio Braga (2004) atribui a um “equivoco musicológico” reducionista a questão que divide o samba carioca nos estilos “maxixado” e “do Estácio”.

¹¹² “Compositor nato, com escassos conhecimentos teóricos, ele foi, pode-se dizer, o sistematizador intuitivo desse gênero musical.” (SEVERIANO, 2008:75)

¹¹³ Segundo Cabral (1996), há hipóteses de que Bide, considerado um dos maiores ritmistas da história do samba, teria inventado, além do surdo, o tamborim; e de que João Mina, um veterano sambista do Estácio, teria inventado a cuíca.

A palavra samba, portanto, durante algum tempo designou dois gêneros musicais de origens distintas e bastante bem caracterizados. Para os músicos de formação profissional, que em geral sabiam ler na pauta, pertencentes à baixa classe média, frequentadores dos ranchos e dos teatros populares, como Donga e Sinhô, samba era sinônimo de maxixe, último estágio abrazeirado da polca europeia. Para os negros e mestiços descendentes de escravos, era um gênero novo, último estágio abrazeirado do batuque angolense, que eles propunham ensinar à sociedade nacional por meio do movimento das escolas de samba. (SILVA E OLIVEIRA FILHO, apud SANDRONI, 2012:141).

O estilo novo encontrou nos espaços públicos seu lugar de atuação. Blocos, ranchos e cordões carnavalescos (depois escolas de samba), e botequins eram socialmente mais abertos que as casas das tias baianas. Diferente do estilo antigo, que estava associado, muitas vezes, ao conceito de improvisação — com versos criados no momento da execução depois de um refrão —, o estilo novo passou a estabelecer nas composições, em geral, uma forma de duas partes (A e B) — dando-se mais valor à música de autor. Sandroni observa que “aparece no vocabulário e na prática do samba de 1930 uma nova categoria, a de segunda parte, ou simplesmente segunda” (SANDRONI, 2012:155) — esta (B) cantada, normalmente, só uma vez, após o estribilho (A). Noel Rosa, por exemplo, esteve presente na autoria de várias segundas partes para sambas em processo de gravação. Nessa época, curiosamente, tornou-se também um hábito a existência da parceria, em sambas gravados, entre compositores e intérpretes — estes, geralmente, compravam dos compositores uma parcela dos direitos autorais da obra. O polêmico acordo¹¹⁴ entre Benedito Lacerda e Pixinguinha, no qual este supostamente foi o único compositor, parece ser um exemplo de como o choro chegou a herdar esse hábito do samba. São exemplos do estilo antigo *Gosto que me enrosco*, de Sinhô, e *Já te digo*, de Pixinguinha e China, e do estilo novo *Se você jurar*, de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, e *Feitiço da Vila*, de Noel Rosa, entre centenas de outras composições.

Os músicos de choro profissionais, que atuavam nas gravações de sambas, acabaram por estar entre os mais importantes mediadores na difusão do novo estilo. Assumiram especial importância, inicialmente, as atuações do regional liderado pelo flautista Benedito Lacerda¹¹⁵

¹¹⁴ Sérgio Cabral conta que, nos anos 1940, Pixinguinha passava por problemas de falta de trabalho e atraso no pagamento das prestações de sua casa. Benedito Lacerda, que gozava de prestígio entre gravadoras (como a RCA) e editoras (como a *Editores Vitale*), apareceu para ajudá-lo, propondo-lhe um acordo. “Benedito obteve da Vitale, a título de adiantamento, a liberação do dinheiro suficiente para o amigo ficar em dia com a prestação da casa e conseguiu da RCA Victor um contrato para a gravação de 25 discos, ele tocando flauta, Pixinguinha, sax tenor. Em troca, passaria a ser autor de todos os choros que gravassem, mesmo aqueles compostos por Pixinguinha quando Benedito nem sonhava ser profissional de música, como *Um a zero*, *Sofres porque queres*, *Oito batutas* etc.” (CABRAL, 1997:160)

¹¹⁵ Cabral relata que o flautista Benedito Lacerda chegou a viver ao lado da sede improvisada da dita primeira escola de samba — a *Deixa Falar*, na Rua do Estácio 27, onde morava Ismael Silva. Não parece ter sido por acaso que no conjunto *Gente do Morro*, de Benedito Lacerda, tenha atuado o percussionista Bide (que tocou

— notável no apoio dos mais famosos intérpretes de seu tempo, como Francisco Alves e Carmen Miranda —, e as orquestrações de Pixinguinha — um dos principais arranjadores do período, cuja escrita contribuiu para sistematizar um novo fraseado rítmico-melódico. Houve, assim, como observa Aragão:

a) o papel decisivo dos instrumentistas ligados ao choro nas transformações de contrametricidade surgidas no Estácio através de figuras mediadoras, como Benedito Lacerda (pouco lembrado na bibliografia tradicional sobre o samba, mas que teve, ao meu ver, papel decisivo na configuração deste novo padrão) e Pixinguinha; e b) o fato de que o choro também foi influenciado, de forma paralela e complementar, por essa contrametricidade. (ARAGÃO, 2013:33).

Aragão diz que o processo de profissionalização dos instrumentistas de choro caminhou junto com o surgimento do novo padrão de acompanhamento do samba. O músico considera essa mudança de paradigma rítmico um marco para os dois gêneros. O choro passou a ser interpretado e composto influenciado pelo samba, resultando no que conhecemos hoje como choro no estilo ou no padrão sambado, ou como choro-sambado¹¹⁶. “O ‘choro-sambado’, surgido a partir da atuação de Benedito Lacerda e, posteriormente, Jacob do Bandolim, seria aquele baseado em padrões de ‘batida de tamborim’.” (ibid.:147). Choros originários de polcas e maxixes foram adaptados, na maior parte dos casos, ao padrão (sambado) contramétrico de 16 pulsos 7+9 (como *Proezas de Solon*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda), e muitos novos choros passaram a ser compostos no padrão contramétrico de 16 pulsos 9+7 (como *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim). Aragão conta como começou, no disco, a história do choro-sambado:

A primeira gravação de um choro pelo grupo [*Gente do Morro*], a música ‘Gorgulho’, de autoria do próprio Benedito Lacerda (discos Columbia 22129) já apresenta de forma inconfundível a ‘levada’ de tamborim que caracterizaria o padrão contramétrico. (ibid.:148).

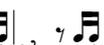
Mesmo que essa gravação tenha apresentado, de alguma maneira, a interpretação do choro no padrão sambado, percebe-se nela que nem todos os músicos estão confortáveis no novo estilo. Uma exceção está no próprio Benedito Lacerda, possivelmente devido à sua proximidade ao bairro e ao samba do Estácio (onde estariam as “fontes”, segundo termo usado por Sandroni). Da mesma forma com que aconteceu no samba, o aprendizado do novo padrão foi gradativo e em velocidades diferentes nas gravações de choros, não só pelo período

também cuíca no *Grupo da Velha Guarda*, organizado por Pixinguinha). Tais fatos apontam para evidências de um intercâmbio entre as práticas musicais dos principais protagonistas do choro e do samba da época, gêneros que se influenciaram mutuamente.

¹¹⁶ É possível observar que o choro também influenciou o samba, nesse processo — harmônica e melodicamente, por exemplo —, embora não seja muito usual falar-se em samba-chorado como estilo.

em que estas foram realizadas, mas também pela “escola” a que cada instrumentista ou intérprete do gênero estava associado naquela hora. Vejamos como Sandroni coloca a questão, ilustrando-a no universo do samba:

As gravações de samba a partir dos anos 1920 passaram a adotar, além das introduções instrumentais, uma versão instrumental da melodia, situada geralmente, nas gravações, antes da última repetição do samba pelo cantor. Assim, a mesma melodia, numa dada gravação, é exposta por diferentes enunciadores: ora o cantor principal, ora os diferentes instrumentos da orquestra, ora, em alguns casos, ainda o coro. Isto possibilitou ver que Francisco Alves [primeiro grande intérprete do estilo novo] empregava, em suas versões das melodias, ritmos mais próximos do paradigma do Estácio, ou, para dizê-lo de maneira mais geral, ritmos mais contramétricos que os instrumentistas. Talvez isso se devesse a que Francisco Alves [assim como Benedito Lacerda no choro-sambado], e também outros cantores da época, possuía uma proximidade em relação às ‘fontes’ — por assim dizer — que fazia a diferença em relação a outros profissionais envolvidos com a produção de gravações de sambas, como arranjadores e músicos de orquestra. (SANDRONI, 2012:215).

Existia nas gravações iniciais de sambas do Estácio, como sugere Sandroni, uma relação entre a capacidade de assimilação de padrões contramétricos e as diferentes escolas musicais de instrumentistas envolvidos. Ou seja, em se tratando do ritmo das melodias, os músicos, quanto mais próximos da escola da tradição erudita, como os instrumentistas de orquestra (de cordas, sobretudo), mais distante das fontes se encontravam e, portanto, menos capazes eram de se adaptar ao crescimento da contrametricidade (esta representada pelo grau de complexidade e quantidade das figuras sincopadas). Por outro lado, os músicos, quanto mais próximos da escola da tradição oral, como os compositores e percussionistas (além dos próprios intérpretes), mais próximos das fontes estavam e, portanto, mais capazes eram de absorver o novo ritmo em figuras melódicas¹¹⁷ do tipo $\frac{2}{4}$ , ,  e  (estas últimas presentes em *Arranjei um fraseado*, de Noel Rosa, do exemplo 25).¹¹⁸

Arranjei um fraseado



ar - ran - jei um fra - se - a - do que já tra - go de - co - ra - do

exemplo 25 — figuras contramétricas no samba *Arranjei um fraseado*
— extraído de *Songbook Noel Rosa • v.1* (CHEDIAK, 1991:35)

¹¹⁷ Essas figuras, apresentando sincopações que extrapolavam barras de compasso, algumas recorrentes nas antigas partituras transcritas do lundu-canção, encontram-se associadas à padrões rítmicos tocados pela percussão (como o tamborim e a cuíca) e pelo cavaquinho.

¹¹⁸ A partir do material que analisou, Sandroni (2012:217) afirma que nessas gravações “a maior ou menor cometricidade das várias versões de uma mesma melodia” (resultado da assimilação da cometricidade) pode ser relacionada “à maior ou menor pertinência dos enunciadores à tradição oral ou erudita.”

Os arranjadores (sistemizadores das novas figuras rítmicas e articulações), ou os cavaquinistas e violonistas (músicos ligados ao choro, às práticas musicais e à tradição oral), funcionavam como mediadores para uma orquestração com naipes de metais (normalmente músicos de banda, acostumados a animar bailes) e de cordas. Entretanto, ouvem-se muitas vezes, nas gravações iniciais do novo padrão, diferentes fraseados e articulações.

Inúmeras outras gravações de samba do mesmo período foram realizadas sem orquestrações de metais e cordas, com cantores basicamente acompanhados de conjuntos de choro (regionais), à base de percussões (sobretudo pandeiro), violões, cavaquinho, e um solista (um sopro, normalmente). Nessa situação, os arranjos eram menos dependentes de partituras e mais próximos das práticas musicais em ambientes informais — costuma-se ouvir, por exemplo, a flauta de Benedito Lacerda e o clarinete de Luiz Americano¹¹⁹ tocando introduções e improvisando solos e contracantos, adaptados ao fraseado e às articulações requeridas pelo novo padrão rítmico. Por estarem, de alguma maneira, próximos às fontes do novo samba, ambos os instrumentistas tornaram-se compositores e intérpretes de destaque no choro de estilo sambado. Aragão comenta que

A partir de Benedito Lacerda, diversos outros compositores e intérpretes, ao longo da segunda metade do século XX, iriam consolidar este novo estilo de choro, enquanto o padrão de acompanhamento da polca seria, cada vez mais (...) associado a uma “antiga forma” de se tocar. (ARAGÃO, 2013:148).

Novos motivos rítmico-melódicos foram usados para se adaptar ao novo padrão de acompanhamento, com maior incidência de síncopes entre compassos. Figuras do tipo $\frac{2}{4} \gamma$  e $\frac{2}{4} \gamma$ , relacionadas à melodia de polcas e tangos, passaram a ser escritas ou interpretadas como $\frac{2}{4} \gamma$  e $\frac{2}{4} \gamma$ , por exemplo.

O samba gerou vários subgêneros. Para Tinhorão (1991:151-2) o samba-canção (um casamento de samba com a canção, esta sucessora da modinha), ou samba de meio de ano, “foi uma criação de compositores semi-eruditos ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro, e surgiu pelo correr do ano de 1928”, que atendia, “de um lado, ao romantismo melódico herdado do século XIX, e, de outro, à exigências de ritmo evidenciados pela moderna indústria”, expressados pelas *jazz-bands*. *Último desejo*, de Noel Rosa e Vadico, e *Linda flor*, de Henrique Vogeler, Luiz Peixoto, Marques Porto e Cândido Costa, são exemplos de samba-canção. Segundo o historiador, dos fins de 1940 aos fins de 1950, o samba-canção se transformaria em sambas-boleros e sambas-baladas. O samba-choro, um

¹¹⁹ Ambos instrumentistas eram líderes de famosos grupos regionais que tinham também como ofício de acompanhar, com frequência, os cantores no rádio.

gênero híbrido, só encontrou sua forma definitiva a partir de 1934, ao adaptar letras ao fraseado instrumental do choro — segundo Vasco Mariz, um “samba com fraseado de flauta na voz.” (TINHORÃO, 1991:160). O samba de breque nasceu como uma variante do samba-choro — um fraseado sincopado, com breques para encaixar frases faladas, que teve no cantor Moreira da Silva um de seus principais representantes. *Conversa de botequim*, de Noel Rosa e Vadico, é um exemplo de samba-choro e *Acertei no milhar*, de Wilson Batista e Geraldo Pereira, um exemplo de samba de breque. Inúmeros subgêneros do samba ainda surgiram ou têm surgido, tais como samba de gafieira, samba-enredo, samba de quadra, sambalanço, samba-jazz, samba-rock, samba-funk, pagode etc.

4 ELEMENTOS ESTRUTURAIS DO CHORO

4.1 Forma

A forma é o “princípio organizador da música.” (SADIE, 1994:337). Ela é responsável por orientar a dispor elementos em uma obra musical, marcando para o ouvinte, entre outras coisas, o reconhecimento de temas e mudanças de tonalidades entre partes de uma composição. No âmbito da música erudita, a palavra “forma” costuma ser usada para referir-se à estrutura de um único movimento musical — acompanhada de termos como binária, ternária, *ritornello*, sonata, rondó e tema com variações. Herança das danças europeias, a música de choro, assim como outros gêneros da música popular brasileira, estabilizou-se na chamada forma rondó.

4.1.1 Rondó e variações no choro

Originalmente surgido na poesia do século XII, o rondó passou a ser adotado para a linguagem musical a partir do período barroco por compositores franceses como Lully, Couperin e Rameau. Compositores ingleses e alemães, como Purcell e J. S. Bach, ao usar formas e recursos de composição franceses, contribuíram também para que, em meados do século XVIII, o rondó se estabelecesse. Essa forma musical esteve em voga na *opera buffa* e foi cultivada por compositores do classicismo, como C.P.E. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, entre outros. No período clássico chegou a ser criada a sonata-rondó, uma fusão da estrutura do rondó com a forma-sonata. Julio Bas, no *Tratado de la forma musical*, dá a seguinte definição:

O Rondó (do francês *Rondeau*) é uma composição de caráter ligeiro, de movimento bastante rápido, de origem francesa, e predileta na construção da Suíte, precisamente pelos mestres da França. Nascido do canto, e muito provavelmente da dança em círculo (*ronde* significa redondo), o Rondó é uma série de estrofes (*couplés*) que se alternam com um estribilho (*refrain*).¹²⁰ (BAS, 1947:191).

Leon Stein (1979) afirma que o rondó acabou sendo cultivado como uma forma essencialmente instrumental (poucas vezes encontrada na música vocal). O teórico explica que ela consiste na existência de um tema recorrente, um refrão, alternando com uma, duas,

¹²⁰ “El Rondó (del francés *Rondeau*) es una composición de carácter ligero, de movimiento más bien rápido, de origen francés, y predilecta en la construcción de la Suite, precisamente por los Maestros de Francia. Nacido del canto, y muy probablemente de la danza en círculo (*ronde* significa ronda), el Rondó es una serie de estrofas (*couplés*) que se alternan con un estribillo (*refrain*).”

três ou, excepcionalmente, mais digressões. São três os principais tipos de rondó:

- a) primeira forma rondó (A–B–A), ou rondó de três períodos, que, segundo Bas, se confunde com a chamada forma ternária de canção;
- b) segunda forma rondó (A–B–A–C–A); e
- c) terceira forma rondó (A–B–A–C–A–B–A) — com as letras A, B e C representando os temas.

Geralmente, cada tema tem no mínimo um período em tamanho, sendo um deles, ao menos, uma música independente. Os temas subordinados (B e C) costumam se relacionar com o principal (A) por tons vizinhos e relativos. Outras características, como diferenças entre melodia, ritmo e padrões de acompanhamento de cada tema, podem ainda fazer parte da forma rondó clássica.

Bas lembra que a grande influência exercida pela forma rondó sobre quase todos os gêneros de composição nunca cessou. Diversas danças de salão das cortes europeias dos séculos XVIII e XIX adotaram a forma rondó — incluindo a valsa, a *schottisch*, a *mazurka* e a polca, que aqui chegaram com arrebatador sucesso durante o Segundo Império. As versões brasileiras dessas danças conservaram a estrutura formal das danças originais. A forma rondó tornou-se uma característica marcante no desenvolvimento composicional de gêneros e estilos musicais relacionados ao choro.

Embora existam variantes, “o rondó da polca-choro cristalizou-se numa forma padrão que consiste, geralmente, em três partes com 16 compassos cada” (ALMADA, 2006:9). Nestes casos, as partes A, B e C costumam apresentar-se em uma espécie de segunda forma rondó, no seguinte esquema: A–A–B–B–A–C–C–A (como na figura 11).

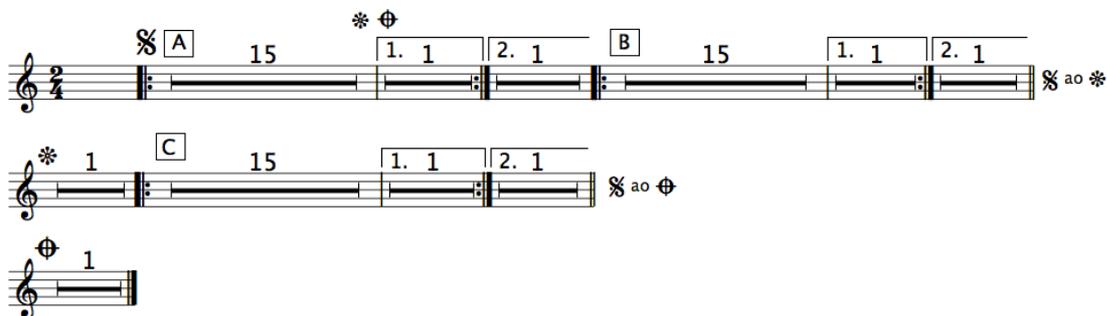


figura 11 — forma de um choro de três partes de 16 compassos

Há também choros na primeira forma rondó, em apenas duas partes, sobretudo composições mais recentes.

Em partes de choros de 16 compassos, a cadência final costuma acontecer do 15º para o

16º compasso, ou seja, do penúltimo para o último compasso. Portanto, neste caso, casas 1 e 2, assim como a coda final desses choros, têm geralmente um compasso apenas. Normalmente essa estrutura associa-se a polcas, tangos brasileiros, maxixes ou choros no padrão sambado em imparidade rítmica 7+9 (como é o caso de *Displícite* e *Proezas de Solon*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, entre outros),

Há também diversos choros com 32 compassos por parte — dentre os quais, os relacionados ao padrão sambado em imparidade rítmica 9+7. Alguns apresentam apenas duas partes (como é o caso de *Doce de côco*, de Jacob do Bandolim, que segue o esquema da figura 12). Em partes de choros de 32 compassos, a cadência conclusiva costuma acontecer do 30º para 31º compasso, ou seja, do antepenúltimo para o penúltimo compasso. Por isso, as casas 1 e 2, nas partes desses choros, assim como suas codas (⊕), têm geralmente dois compassos.

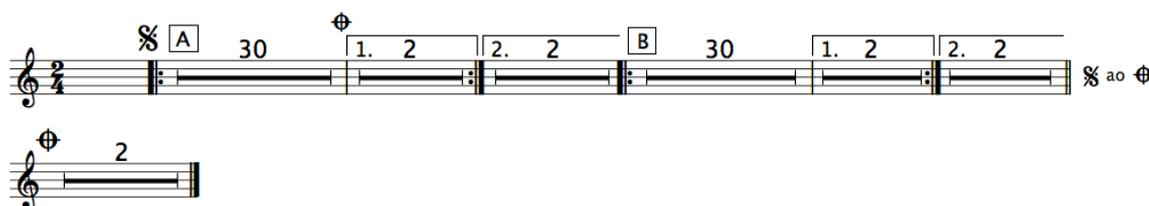


figura 12 — forma de um choro de duas partes de 32 compassos

Bas (1947) identifica dois tipos de rondó de três seções A–B–A–C–A (segunda forma rondó):

a) as estrofes B e C têm um caráter temático, mas dependem do tema principal, sendo quase dois episódios secundários do mesmo tema, em tons vizinhos; ou

b) as estrofes B e C são temas independentes, em tons próprios — esta possibilidade apresenta-se frequentemente na música dos chorões.

No que diz respeito a motivos melódicos e aspectos harmônicos, nos choros, cada uma de suas partes costumam funcionar como um tema independente, relacionando-se entre si por tons vizinhos, relativos e homônimos, tendo a parte A (tema principal) como uma espécie de “centro gravitacional”. Bas, dizendo ser uma amplificação do tipo de três períodos (ou primeira forma-rondó A–B–A), chama a segunda forma rondó (A–B–A–C–A) de “rondó de cinco períodos”. Segundo o teórico, ela pode aparecer ainda das seguintes maneiras:

a) A–B–A1–B1–A2 (com A no tom principal; e B no tom vizinho); ou

b) A–B–A1–C–A2 (com A no tom principal; B no tom vizinho, frequentemente dominante; e C no tom vizinho, frequentemente subdominante) — o que explica, um pouco, a

organização harmônica entre as partes de um choro.

O analista musical Carlos Almada (2006), autor de *A estrutura do choro*, descreve as três principais relações de tonalidades entre partes do que chama de um “choro típico”:

a) A está em modo maior, B na região dominante e C na região subdominante — se A estiver em Dó maior, B aparecerá em Sol maior e C em Fá maior (como no choro *Descendo a serra*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda);

b) A está em modo maior, B na região relativa menor e C na região subdominante — ou seja, se A estiver em Dó maior, B aparecerá em Lá menor e C em Fá maior (como no choro *Seu Lourenço no vinho*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda); e

c) A está em modo menor, B na região relativa maior e C na região homônima maior — se A estiver em Ré menor, B aparecerá em Fá maior e C em Ré maior (como no choro *Naquele tempo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda).

O músico diz que o critério na escolha das tonalidades para composição e interpretação de um choro associa-se muitas vezes à instrumentação usada. No caso dos chamados conjuntos regionais — à base de acompanhamento de violões e cavaquinho —, são escolhidas “tonalidades cujas escalas forneçam o maior número de cordas soltas desses instrumentos” (ALMADA, 2006:10). Segundo sua pesquisa, são recorrentes, nesses choros, as tonalidades maiores de Fá, Dó, Sol e Ré, e as tonalidades menores de Ré, Lá, Mi e Sol.

A partir de levantamento com base no repertório dos três volumes do *Songbook Choro*¹²¹, em um total de 296 choros editados, separei a recorrência de tonalidades em três categorias:

a) as mais usadas — Dó maior (52 choros), Sol maior (45), Ré menor (44) e Fá maior (42);

b) as eventualmente usadas — Lá menor (24), Ré maior (21), Sol menor (15), Dó menor (12) e Lá maior (10); e

c) as pouco usadas — Mi menor (5), Mi maior (4), Fá menor (4), Si bemol maior (3), Si menor (2) e Mi bemol maior (3).

É importante observar que a presença marcante, no *Songbook Choro*, de transcrições das gravações de Jacob do Bandolim (referências para arranjos tocados por grupos regionais) tem influência nesse resultado. O músico compôs, ou adaptou obras compostas originalmente

¹²¹ O repertório do *Songbook Choro*, editado em três volumes por Almir Chediak, é baseado, principalmente, em uma amostragem representativa de peças tocadas em rodas de choro. Na apresentação do livro, comenta-se que “com relação ao repertório tradicional, como critério usado, as referências principais — fora a nossa experiência e prática — vieram das gravações de Jacob do Bandolim, Conjunto Época de Ouro, Regional do Benedito Lacerda e do Canhoto, que são ainda a base da maioria dos arranjos praticados nas rodas de choro.” (SÈVE, SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:14).

para outros instrumentos, nas tonalidades adequadas aos aspectos idiomáticos de seu instrumento, que tem cordas soltas afinadas em Sol–Ré–Lá–Mi.

Muitas vezes, uma música original para piano, violão, ou outro instrumento, acabou por estar na versão consagrada dada pelos grupos que ouvimos. Sabemos, por exemplo, que Jacob do Bandolim arranhou várias peças do repertório do choro — adaptando melodias, harmonias e tonalidades — e que esses arranjos passaram a ser o modelo seguido até hoje. (SÈVE, SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:14).

Há alternativas, embora muito raras, à forma rondó no choro. Poder-se-ia considerar o “tema com variações” uma delas — uma “forma em que exposições sucessivas de um tema são alteradas ou apresentadas em contextos alterados.” (SADIE, 1994:980). Stein (1979) expõe os principais tipos de variação no período barroco, quando se utilizava:

- a) a variação estrófica, onde a melodia é improvisada na sua reexposição;
- b) o par de danças variado, onde duas danças, em compassos binários e ternários respectivamente, são executadas usando-se a mesma melodia;
- c) a variação da linha do baixo (como *passamezzo*, *basso ostinato*, *passacaglia* e *chaconne*), onde ela acontece menos no tema do que no baixo; e
- d) a paráfrase, onde ornamentações e figurações da melodia são os principais meios para variação.

O urubu e o gavião, composto e gravado em 1923 por Pixinguinha — reunindo suas variações sobre o refrão da música *Urubu malandro*, tema folclórico recolhido por Lourival de Carvalho (o Louro) —, tem sido considerado um exemplo de tema com variações dentro do choro. Tais variações são resultado de um tipo de improvisação recorrente no gênero — aquela que se faz sobre repetições sucessivas da sequência harmônica tônica-dominante ou dominante-tônica (como $\parallel: C^7 \mid F \mid C^7 \mid F : \parallel$). Esta forma parece ter sido herdada também do samba primitivo (ou samba folclórico), no qual costuma-se haver um tema que se repete (refrão) intercalado por versos improvisados. Mário de Andrade caracteriza *O urubu e o gavião*, formalmente, como um tema com variações:

Quanto à música pura instrumental possuímos numerosas formas embrionárias. A forma da Variação é muito comum no populário. O que carece é especificar e desenvolver nossos processos de variação. Ela ocorre de maneira curiosa nos maxixes e valsas cariocas sobretudo na maneira de tratar a flauta. O ‘Urubu’, sublime quando executado pelo flautista Pixinguinha, afinal das contas não passa dum tema com variações. (ANDRADE, 1962:66).

Samba do urubu

tema

variações

1

2

3

4

5

6

7

variação final

exemplo 26 — fragmentos de *Samba do urubu*
— extraído de manuscrito de Pixinguinha, em arquivo pertencente ao MIS.

O exemplo 26 apresenta o tema da parte B de *Urubu malandro* com as respectivas variações. Essas variações, entre outras ainda, costumavam ser tocadas de maneira improvisada e sem uma ordem específica por Pixinguinha. As que estão expostas no exemplo (ao todo oito variações sobre a sequência harmônica $||: C^7 | F | C^7 | F :||$) — e não são todas as existentes — foram extraídas de manuscrito do próprio Pixinguinha (obtido no *Museu da Imagem e do Som – MIS*), que as juntou em uma só partitura na composição que chamou, desta vez, de *Samba do urubu*, para serem gravadas por Altamiro Carrilho no álbum *Som Pixinguinha* (1971 – Odeon, Nº: SC10108). Hermínio Bello de Carvalho escreve sobre a música e a gravação de Altamiro no texto da contracapa do LP:

Uma tremenda covardia de Pixinga, a de passar pra partitura as variações que executava na flauta, sobre o tema encontrado em Campos, em princípios do século (obrigado Ary Vasconcelos) pelo clarinetista Malaquias¹²² — “diga ao Pixinga que não mudei uma só nota do que ele escreveu” — falou Altamiro, depois de enfrentar o verdadeiro “trem” (a partitura teve de ser estendida em 3 estantes). (CARVALHO, 1971).

O estudo dessas variações e outras (algumas ligadas a improvisos e ornamentações) parece ser uma das chaves para encontrar alguns padrões melódicos de recorrência no fraseado do choro.

Poderíamos considerar no choro a existência, também, de casos mistos da forma rondó com o tema com variações — situação em que uma das partes aparece reexposta com nova melodia, ornamentada ou totalmente variada. Analisando os três volumes do *Songbook Choro*, encontrei exemplos desse caso no choro-sambado *Vale tudo* (parte C), de Jacob do Bandolim, nas valsas *Quando me lembro* (parte A), de Lupercer Miranda, e *Confidências* (parte C, exemplo 27), de Ernesto Nazareth, e no choro *Pitoresco* (parte A, que aparece em modo menor em C), de Guio de Moraes.

Confidências

exemplo 27 — fragmento de *Confidências*
— extraído de *Todo Nazareth – obras completas • valsas* (CURY; MACHADO, 2007:33-4)

Encontrei, nos mesmos livros, ainda dois exemplos próximos ao tema com variações, como o conhecemos:

a) no choro-baião *De Limoeiro a Mossoró*, de Jacob do Bandolim — onde a parte A (o tema da música) é transformado para modo menor (parte B) e depois apresentado em modo maior remelodizado (como no exemplo 28); e

¹²² Há diversos depoimentos atribuem ao clarinetista Louro a descoberta do tema *Urubu Malandro*. O clarinetista Manoel Malaquias gravou o tema com o Grupo da Casa Edison em disco Odeon de 1914.

De Limoeiro a Mossoró

tema

variações

exemplo 28 — fragmento de *De Limoeiro a Mossoró*
— extraído de *Songbook Choro • v.1* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:116-7)

b) no arranjo de Jacob do Bandolim para *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth — onde a parte A é rerepresentada em modo menor, com outra melodia (em uma espécie de paráfrase), e a parte B reexposta em outra tonalidade (exemplo 29).

Brejeiro (arranjo de Jacob do Bandolim)

tema

variações

exemplo 29 — fragmento de *Brejeiro*
— extraído de *Songbook Choro • v.3* (id., 2011:32-3)

Do ponto de vista interpretativo, de alguma maneira, a forma tema com variações poderia ser identificada nos choros na forma de:

a) “variação da linha do baixo”, em rearmonizações de choros tradicionais (vide *Radamés Gnattali e Sexteto, Nó em Pingo D’água*, Jacob do Bandolim e outros); ou

b) “variação estrófica” (sistemizada na música barroca nas *Sonatas metódicas*, de Georg Phillip Telemann, como a em *Si menor*, do exemplo 30) nas performances dos hábeis instrumentistas do gênero — que frequentemente usam de ornamentar e improvisar as repetições de cada uma das partes do rondó (vide as diversas gravações de Jacob do

Naquele tempo

tema

variações

A7 Dm A7 Dm

D7/F# Gm E7/G# A7

A7 Dm A7 Dm

D7/F# Gm Em7^(b5) Dm E7 A7 Dm

exemplo 31 — fragmento de *Naquele tempo* (parte A – tema e variações)
— extraído de *Songbook Choro • v.3* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:140)
e de *Tocando com Jacob* (PRATA, 2006:139)

4.2 Fraseologia

Os sons tendem a se articular em pequenos agrupamentos que concatenam-se entre si e formam conjuntos maiores. Estes, por sua vez, se encadeiam com outros conjuntos seguintes e formam novos grupos. A musicista brasileira Ester Scliar (2008) diz que dá-se o nome de fraseologia ao estudo desse processo.

Scliar classifica os elementos fraseológicos em:

- inciso¹²³ (menor elemento);
- membro de frase (dois ou mais incisos);
- frase (dois ou mais membros de frase); e
- período (formado, salvo exceções, por duas ou mais frases).

Todos são subordinados às leis do movimento (a fraseologia é uma manifestação do ritmo). Cada movimento é constituído de duas fases:

¹²³ Scliar (2008) diz que há controvérsias nessa terminologia: Hugo Riemann e Julio Bas, por exemplo, consideram sinônimos inciso e motivo; Vincent d'Indy usa o termo célula, como menor elemento sintático ou morfológico; Stein propõe figuração (*figure*) como a menor unidade da composição etc.

- a) impulso ou *arsis* — “manifestação de energia, tendendo a durar o menos possível”; e
- b) apoio ou *thesis* — “repouso, tendendo a durar mais”.

O analista americano Leon Stein lembra que uma frase obedece às seguintes normas:

1. A frase convencional é geralmente uma unidade de quatro compassos. Excepcionalmente, pode ser mais curta ou mais longa.
2. A frase é a menor unidade terminada por uma cadência.
3. Ela é geralmente associada à uma ou mais frases.
4. Ela é a base estrutural das formas homofônicas e é também utilizada em algumas estruturas polifônicas.¹²⁴ (STEIN, 1979:22).

Sob o ponto de vista qualitativo, Scliar diz que as frases podem ser:

- a) afirmativas, quando os membros de frase são iguais ou semelhantes;
- b) contrastantes, quando os membros de frase são diferentes em seus perfis; e
- c) irregulares, quando os membros de frase são diferentes em suas extensões.

Cacá Machado observa que a estrutura fraseológica dos gêneros brasileiros binários relacionados à dança de salão (como os que deram origem à música dos chorões) é uma redução da métrica quaternária da música no sistema tonal ocidental e que “a frase periódica de quatro compassos é uma forma de controlar a grande estrutura métrica” (MACHADO, 2007:136), gerando assim uma pulsação regular mais lenta e mais palatável. O músico chega a citar o pianista e musicólogo Charles Rosen para lembrar que “o sistema de fraseado de quatro compassos (requerido pelos padrões de dança) já era frequentemente utilizado nos inícios do século XVIII” e que “por volta do último quarto do século XVIII, ele dominava em quase todas as composições.” (ROSEN, apud MACHADO:136).

4.2.1 Motivos iniciais no choro

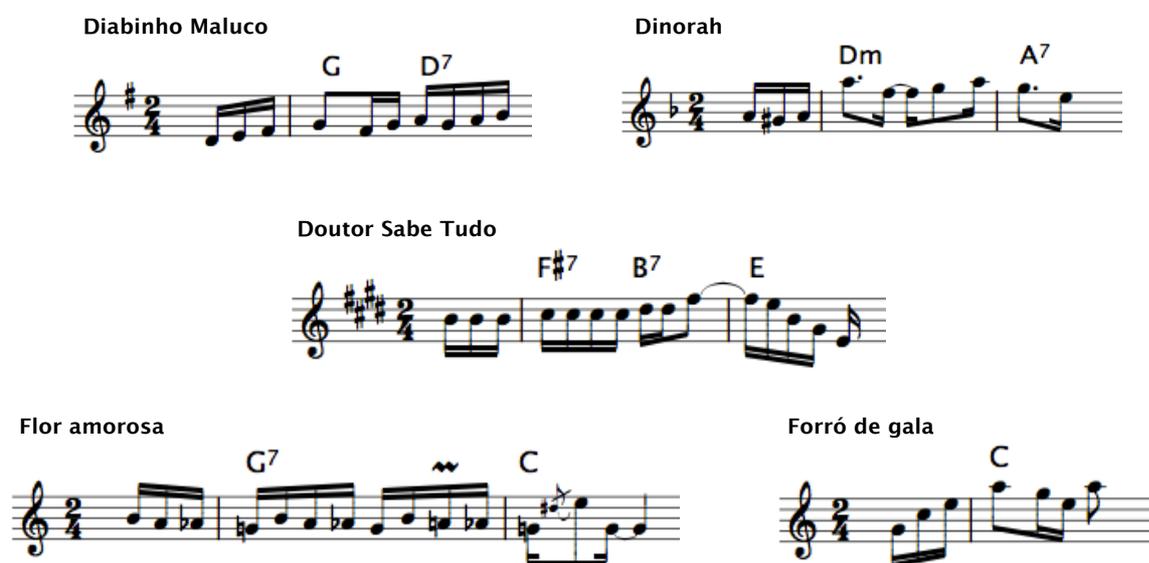
Scliar classifica o agrupamento musical em relação ao seu início. Ele pode ser:

- a) tético, se iniciar com *thesis*;
- b) anacrústico, se iniciar com *arsis* — sendo o grupo de notas que precede a *thesis* denominado de anacruse; e
- c) acéfalo, se iniciar após a *thesis* com precedência de pausa não superior a um tempo.

¹²⁴ “1. The conventional phrase is generally a four-measure unit. Exceptionally it may be shorter or longer.
2. The phrase is the shortest unit terminated by a cadence.
3. It is generally associated with one or more other phrases.
4. It is the structural basis of the homophonic forms and is also utilized in certain polyphonic structures.”

É notável a grande quantidade de choros (ou partes de choros) que se iniciam em anacruses. Em suas pesquisas, baseadas em um repertório de obras de Joaquim Callado e Pixinguinha, Almada (2006) constata três tipos de anacruses¹²⁵, constituídas por:

a) três (maioria dos casos), quatro ou cinco semicolcheias (,  ou ) — em movimento escalar, cromático, em arpejo (ou mesclando salto com graus conjuntos), formando bordadura (ascendente ou descendente) ou repetindo a mesma nota — como em *Diabinho maluco*, de Jacob do Bandolim, *Dinorah*, de Benedito Lacerda, *Doutor sabe tudo*, de Dilermando Reis, *Flor amorosa*, de Joaquim Callado e *Forró de gala*, de Jacob do Bandolim no exemplo 32, e *A vida é um buraco*, de Pixinguinha, e *Cem anos de choro*, de Capiba no exemplo 33;



Diabinho Maluco (G, D7) **Dinorah** (Dm, A7)

Doutor Sabe Tudo (F#7, B7, E)

Flor amorosa (G7, C) **Forró de gala** (C)

exemplo 32 — tipos de anacruse em três semicolcheias
— extraído de *Songbook Choro • v.1* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007; 122, 124, 132, 142 e 146)



A vida é um buraco (Dm, G7, C) **Cem anos de choro** (Cm, Fm)

exemplo 33 — tipos de anacruse em quatro e em cinco semicolcheias
— extraído de *Songbook Choro • v.1* (ibid.:56 e 100)

b) uma colcheia ou uma semicolcheia ( ou ), seguida por salto ou grau conjunto — como em *Tira poeira*, de Sátiro Bilhar, e *Eu quero é sossego*, de K-Ximbinho, no exemplo 34; e

¹²⁵ A partir de um universo de 86 partes de choros, de diversos autores e épocas, Almada (2006) observou que a incidência de anacruses ultrapassa o triplo dos casos com início tético.

Eu quero é sossego



Tira poeira



exemplo 34 — tipos de anacruse em uma semicolcheia e em uma colcheia
— extraído de *Songbook Choro* • v.1 (ibid.:138 e 230)

c) uma colcheia seguida de semicolcheia () — como em *Cochichando*, de Pixinguinha, no exemplo 35.

Cochichando



exemplo 35 — tipo de anacruse em uma colcheia seguida de semicolcheia
— extraído de *Songbook Choro* • v.1 (ibid.:110)

Em inícios de temas principais (partes A) de choros e polcas (excluindo-se valsas, *schottischs*, baiões e outros gêneros), nos três volumes do *Songbook Choro*, nota-se a ocorrência de:

- 78 peças com anacruse ,
- 12 com ,
- 11 com ,
- nove com  e
- oito com .

São ainda encontradas outras figuras, como  (que aparece nove vezes) e  (seis).

Em choros no padrão sambado em imparidade rítmica 9+7, no qual a primeira nota do primeiro compasso aparece antecipada ritmicamente em uma semicolcheia (e ligada ao compasso seguinte)¹²⁶, nota-se a ocorrência de:

- 10 peças com anacruse  — como em *Lamentos*, de Pixinguinha (exemplo 36);
- quatro com  — como em *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim (exemplo 36); e
- duas com .

¹²⁶ Comentarei sobre padrões rítmicos no acompanhamento do choro em seção posterior.

Lamentos



Noites cariocas



exemplo 36 — tipos de anacruse com antecipação rítmica
— extraído de *Songbook Choro* • v.2 (id., 2011:124 e 150)

Nestes casos, esta semicolcheia adiantada (síncope) poderia ser compreendida com caráter tético — apesar de metricamente parecer pertencer à anacruse —, visto que é um elemento recorrente na organização rítmica do padrão sambado em imparidade rítmica 9+7.

No padrão sambado em 9+7 pode ocorrer, entretanto, a existência de anacruses concluindo sobre a *thesis* (no primeiro tempo do primeiro compasso) no caso delas precederem o início da base rítmico-harmônica (a qual popularmente nominamos de “levada”) do choro, como a figura anacrústica em *Cadência*, de Juventino Maciel, no exemplo 37 (observa-se que a mesma figura melódica da anacruse aparece ritmicamente alterada, como entre c. 4 e c. 5, quando a base rítmico-harmônica já foi iniciada).

Cadência



exemplo 37 — anacruse sem antecipação no padrão sambado em 9+7
— extraído de *Songbook Choro* • v.1 (id., 2007:90)

Em choros no padrão sambado em imparidade rítmica 7+9, nota-se que a anacruse inicial conclui, invariavelmente, sobre o primeiro tempo do primeiro compasso, em figuras como , e . A presença da anacruse nesse formato (diferente do padrão sambado em 9+7) parece explicar por que choros compostos sob influência da polca e do maxixe tiveram mais facilidade de se adaptar, posteriormente, a choros no padrão sambado em 7+9. Este é o caso, por exemplo, de alguns choros compostos originalmente em padrões maxixados, em imparidade rítmica 3+5, que foram regravados em padrões sambados pela dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda (como *Proezas de Solon*).

Foram verificadas, porém em menor quantidade, outros tipos de anacruses no *Songbook Choro*, como: , na introdução e na parte A de *Carinhoso*, de Pixinguinha e Braguinha; (em mais de um compasso), no baixo introdutório de *Sofres porque queres*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda; e (em tercinas), no baixo introdutório de *Enigma*, de Garoto, e na melodia de *Sarau para Raphael*, de Paulinho da Viola.

No mesmo levantamento sobre inícios de choros e polcas (excluindo-se valsas, *schottischs*, baiões e outros gêneros), foram encontrados, ainda:

- a) 51 composições com início tético e
- b) 26 com início acéfalo.

O repertório do *Songbook Choro* baseia-se, em sua quase totalidade, em transcrições de choros gravados. Essas mesmas composições, nas rodas de choro, costumam ser, muitas vezes, introduzidas por anacruses tocadas nas baixarias do violão de sete cordas ou pela entrada prévia da base rítmico-harmônica. Neste último caso, se for choro no padrão sambado em 9+7, a antecipação da primeira nota do compasso inicial — como  — não exclui seu caráter tético.

De fato, alguns conceitos rítmicos da fraseologia ocidental, no meu entender, necessitam ser revistos para análises de procedimentos melódicos sobre padrões de ritmos de origem ou influência africana em nossa música — a exemplo do que acontece no choro, no maxixe e no samba.

Por fim, nota-se que as anacruses nos inícios dos choros, que vimos ser um forte aspecto idiomático do gênero, podem apresentar-se de duas formas:

- a) pertencendo ao motivo inicial¹²⁷ (como em *Chorando baixinho*, de Abel Ferreira, do exemplo 38); ou



exemplo 38 — anacruse incorporada ao motivo inicial de um choro
— extraído de *Songbook Choro* • v.3 (id., 2011:52)

- b) como um elemento de introdução (podendo estar na própria melodia, como em *Feitiço*, de Jacob do Bandolim, do exemplo 39, ou na baixaria do contraponto, como em *Sedutor*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, do exemplo 40).

¹²⁷ Estou considerando que, nos choros, uma anacruse não pertence ao motivo inicial (sendo este, assim, tético ou acéfalo) quando a próxima reprodução (em sequência) ou repetição desse motivo (ou semi-frase) não apresenta anacruse, ou o mesmo modelo de anacruse.



exemplo 39 — anacrusis como elemento de introdução de um choro, na melodia
— extraído de *Songbook Choro • v.1* (id., 2007:140)



exemplo 40 — anacrusis como elemento de introdução de um choro, na baixaria
— extraído de *Songbook Choro • v.3* (id., 2011:180)

4.2.2 Terminações e codas no choro

Scliar (2008) diz que os agrupamentos musicais, quanto ao final, podem ter:

- a) terminação masculina, se finalizar no apoio (na *thesis*);
- b) terminação feminina, se finalizar após o apoio;
- c) terminação feminina com caráter masculino, se finalizar após a *thesis* e estiver “acentuada em virtude dos fatores condicionantes do acento”, como “precedência de valores menores e salto, por exemplo”;
- d) terminação masculina com caráter feminino, se finalizar com a *thesis* mas com efeito equiparado a terminação feminina, como “resolução de apojetura, por exemplo”; e
- e) terminação suspensiva ou decaudada, se omitir o apoio final, “embora a *thesis* possa estar anunciada na harmonia”.

A quarta opção (d) é recorrente nas composições relacionadas ao choro e gêneros afins. Almada (2006) diz que o tipo de finalização que se segue à cadência da última frase da parte de um choro é um “maneirismo do gênero” (e uma herança das danças europeias), sem função importante no discurso temático. O autor classifica-a de “brevíssima coda” e apresenta as fórmulas mais usadas no último compasso de choros de 16 compassos:

- a) arpejo ascendente do I grau, podendo ser:

— com quatro notas¹²⁸, como 1–3–5–1 (ou 1–,3–5–1) na figura rítmica | ; ou

¹²⁸ Os números correspondem aos graus da escala.



exemplo 41 — terminações em arpejos ascendentes do I grau com 4 notas em Dó maior — baseado em *A estrutura do choro* (ALMADA, 2006:65)

— com cinco notas, como 1-3-5-3-1 ou 1-3-6-5-1 (ou 1- \flat 3-5- \flat 3-1 ou 1- \flat 3- \flat 6-5-1) — a qual poder-se-ia acrescentar 1-9-3-5-1 (ou 1-9- \flat 3-5-1) — sendo 6 (ou \flat 6) apojetura e 9 nota de passagem, na figura rítmica ♪♪♪♪♪ , como no exemplo 42.



exemplo 42 — terminações em arpejos ascendentes do I grau com 5 notas em Dó maior — extraído de *A estrutura do choro* (ibid.:65)

b) arpejo descendente do I grau, podendo ser:

— com quatro notas 1-5-3-1 (ou 1-5- \flat 3-1) nas figuras rítmicas ♪♪♪♪ ou ♪♪♪♪ , como no exemplo 43; e



exemplo 43 — terminações em arpejos descendentes do I grau com quatro notas em Dó menor — extraído de *A estrutura do choro* (ibid.:65)

— com cinco notas 1-6-5-3-1 (ou 1- \flat 6-5- \flat 3-1), onde 6 (ou \flat 6) é uma apojetura, e 1- \sharp 4-5-3-1 (ou 1- \sharp 4-5- \flat 3-1), onde \sharp 4 é uma apojetura, na figura rítmica ♪♪♪♪♪ , como no exemplo 44;



exemplo 44 — terminações em arpejos descendentes do I grau com 5 notas em Dó menor — extraído de *A estrutura do choro* (ibid.:65)

c) movimento em três notas 1–5–1, em todas combinações, nas figuras rítmicas $| \text{♪♪♪} |$ (neste padrão poder-se-ia, ainda, acrescentar a figura $| \text{♪♪♪♪} |$, pertencente a *Urubatan*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, por exemplo); e

d) movimento em duas notas em oitavas (1–1), ascendente ou descendente, nas figuras rítmicas $| \text{♪♪} |$ ou $| \text{♪♪} |$.

É possível ainda observar que essas terminações:

a) costumam acontecer na melodia e na baixaria, juntas ou separadas, em contornos melódicos iguais ou diferentes;

b) podem assumir outros contornos melódicos ou figuras rítmicas além das citadas por Almada, como *Acerta o passo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, *Sempre e Sonoroso*, de K-Ximbinho (exemplo 45); e

Acerta o passo Sempre Sonoroso

exemplo 45 — outras possíveis terminações em um compasso
— extraído de *Songbook Choro* • v.2 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:21, 185 e 191)

c) podem ter, em choros no padrão sambado em 7+9, a primeira nota do último compasso ligada à última semicolcheia do compasso anterior — $| \text{♪♪♪♪♪} |$ ou $| \text{♪♪♪♪♪} |$ — como em *A menina do sobrado*, de Zequinha Reis, e *Jurity*, de Raul Silva, do exemplo 46.

A menina do sobrado Jurity

exemplo 46 — possíveis terminações em um compasso, no padrão sambado em 7+9
— extraído de *Songbook Choro* • v.2 (ibid.:14 e 122)

Em partes de choros cuja cadência conclusiva final ocorre do antepenúltimo para o penúltimo compasso, “breves codas” de dois compassos são recorrentes, em figuras rítmicas como as do tipo $| \text{♪♪♪♪♪} |$. Músicas como: *É do que há*, de Luiz Americano, e *Saxofone por que choras?*, de Ratinho (exemplo 47); e *Caminhando*, de Nelson Cavaquinho, *Receita de samba*, de Jacob do Bandolim, e *Murmurando*, de Fon-fon (exemplo 48), mostram

esse procedimento.

É do que há



Saxofone, por que choras?



exemplo 47 — possíveis terminações em dois compassos, no padrão sambado em 9+7
— extraído de *Songbook Choro* • v.3 (id., 2011:89 e 178-9)

Caminhando



Murmurando



Receita de samba



exemplo 48 — possíveis terminações em dois compassos, no padrão sambado em 9+7
— extraído de *Songbook Choro* • v.1 (id., 2007:93, 173 e 203)

Nota-se, nessas terminações, o uso de diferentes figuras rítmicas nas melodias (como em *Caminhando* e *Receita de samba*) e de dissonâncias na última nota (como sextas e nonas, em *Caminhando* e *Murmurando*). Também se percebe certa independência nos contornos melódicos e figuras rítmicas entre terminações de melodias principais e contrapontos (como em *Murmurando* e *Receita de samba*).

Ainda que rítmica ou melodicamente, algumas terminações em um ou dois compassos se adaptem melhor a certa peça, elas podem ser escolhidas, indiferentemente, entre muitas opções, pois interferem pouco no discurso temático. É usual que concluam no segundo tempo ou na quarta semicolcheia do primeiro tempo do último compasso. Aqui, são apresentadas algumas das mais recorrentes e tocadas nas rodas de choro. Nas partituras do *Songbook Choro* constam, ainda, outras opções de *codas* (diferentes dos modelos de terminação aqui apresentados), mas que não devem ser consideradas modelos estilísticos, pois estão supostamente associadas a escolhas muito específicas de intérpretes e arranjadores para a gravação das peças — neste caso, podem ser maiores do que um ou dois compassos, inserirem motivos novos, modulações, dissonâncias etc.

4.2.3 Estrutura fraseológica da parte de um choro

4.2.3.1 Organização rítmica

Stein (1979) lembra que, na música tonal, o tema¹²⁹ — composto por um ou mais períodos — está na base das formas homofônicas. Scliar (2008) define período, ou sentença, como o agrupamento mais completo da fraseologia. Diz ainda que os períodos podem ser binários, ternários e duplos. A forma de um período, salvo exceções, consiste em duas frases:

- a) antecedente, enunciando uma oração interrogativa ao finalizar em cadência suspensiva; e
- b) consequente, completando o antecedente ao finalizar em cadência conclusiva.

E os períodos são classificados em:

- a) paralelos, onde ao menos os primeiros compassos do consequente e do antecedente são similares; e
- b) contrastante, se as direções das linhas melódicas do antecedente e do consequente diferem entre si.

Almada (2006) afirma que as estruturas de períodos e sentenças se baseiam em elementos semelhantes — “um enunciado inicial (a ideia motriz), uma repetição (literal ou variada) desse enunciado, uma ideia contrastante que se opõe à principal e um desfecho” (ALMADA, 2006:15) —, mas diferenciam-se no posicionamento desses elementos¹³⁰.

¹²⁹ Segundo Stein (1979), na música instrumental, antes da era tonal, o tema homofônico na forma de sentença era frequentemente encontrado nas danças.

¹³⁰ Almada (2006:15) diz que usa em seu livro a terminologia apresentada na obra “Fundamentos da composição musical”, de Arnold Schoenberg.

O mesmo autor comenta que, nos choros, o período e a sentença estão no cerne da construção fraseológica de suas partes (que poderíamos denominar temas). Um “modelo padrão” de 16 compassos¹³¹, com quatro frases de quatro compassos (frase 1, frase 2, frase 3 e frase 4), compõe uma parte (ou um tema) de um “choro típico”, conforme a figura 13.

$\frac{2}{4}$ frase 1 (c. 1 a 4) | frase 2 (c. 5 a 8) | frase 3 (c. 9 a 12) | frase 4 (c. 13 a 16) ||

figura 13 — modelo de Almada (2006) para a estrutura fraseológica de uma parte de 16 compassos em um “choro-típico”

De acordo com as análises de Almada, nas partes de choros organizadas em períodos (que corresponde à maioria dos casos), as frases antecedente (frase 1) e consequente (frase 3) são, então, separadas por uma idéia contrastante (frase 2), seguindo-se de desfecho (frase 4) — como nos choros *Segura ele* (parte A), do exemplo 49, *Proezas de Solon* (A) e *Os Oito Batutas* (partes A, B e C), *Descendo a serra* (A, B e C), *Vou vivendo* (B e C) e *Naquele tempo* (A, B e C), todos de Pixinguinha e Benedito Lacerda.

Segura ele

frase 1 (c. 1 a 4) | frase 2 (c. 5 a 8) | frase 3 (c. 9 a 12) | frase 4 (c. 13 a 16) ||

exemplo 49 — estrutura fraseológica em períodos na parte A de *Segura ele* — extraído de *Songbook Choro* • v.2 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:182)

¹³¹ Embora 16 compassos seja um padrão recorrente, há partes de choros com diferentes números de compassos. “Em alguns casos, usa-se outro múltiplo de 4 (8, 20, 32, por ex.)” (SÈVE, 1999:19).

Já quando as partes de choros são organizadas em sentenças, Almada afirma que as frases semelhantes (frase 1 e frase 2) são apresentadas em sequência¹³², seguidas por uma idéia contrastante (frase 3) e desfecho (frase 4), como as polcas-choro *A vida é um buraco* (A), de Pixinguinha, do exemplo 50, *Ele e eu* (A e B), de Pixinguinha e Benedito Lacerda, e o choro *Os cinco companheiros* (B), de Pixinguinha.

A vida é um buraco

The musical score for 'A vida é um buraco' is presented in four staves, each representing a phrase. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The chords and their positions are as follows:

- frase 1:** Measures 1-4. Chords: Dm (1), G7 (2), C (3), Am (4).
- frase 2:** Measures 5-8. Chords: Dm (5), G7 (6), C (7), Am (8).
- frase 3:** Measures 9-12. Chords: Em (9), B7 (10), Em (11), A7 (12).
- frase 4:** Measures 13-16. Chords: F (13), F#° (14), C/G (15), Am7 (16), Dm7 (17), G7 (18), C (19).

exemplo 50 — estrutura fraseológica em sentenças na parte A de *A vida é um buraco*
— extraído de *Songbook Choro • v.1* (id., 2007:56)

Almada ainda observa que:

- as frases 1, 2 e 3 geralmente possuem “estrutura simétrica” (cada uma possui duas semi-frases de dois compassos, motivicamente semelhantes no ritmo e no contorno melódico);
- a frase 3 (quando comparada ritmicamente à frase 1, no caso de uma organização por período) costuma ter seu final modificado para conectar à frase 4; e
- na maioria das situações, a frase final 4 não se divide em duas semi-frases, como as anteriores, apresentando, normalmente, maior número de notas por compasso — como resultado de um “forte impulso rítmico e harmônico (leia-se cadencial) em direção à conclusão da parte.” (ALMADA, 2006:16).

Percebe-se, nessa análise, uma intenção de separar a organização interna de cada frase

¹³² “Na maioria dos casos [de sentenças], o enunciado inicial é sucedido não por uma repetição, mas por uma espécie de resposta, solidamente aparentada à idéia motriz ou proposta, sobre uma outra harmonia.” (ALMADA, 2006:15).

em relação a aspectos rítmicos. Embora, de fato, Almada observe um procedimento usado em uma amostragem ampla de choros, analisando-se um universo mais diversificado (como o *Songbook Choro*) nota-se que há casos onde a frase 2 pode não estar claramente constituída por duas semi-frases e que a frase 4 pode não apresentar diferente impulso rítmico (vide o próprio *Segura ele*). O autor conclui em suas análises, entretanto, que “o elemento principal na caracterização funcional de cada frase é, mais que o ritmo, a harmonia.” (ALMADA, 2006:16).

4.2.3.2 Figuras temáticas

Apesar das frases distinguirem-se entre si, prioritariamente, por questões harmônicas — já que seu estilo muitas vezes utiliza-se de sequências e repetições em uma espécie de *motto* contínuo —, cada choro costuma ter no material apresentado na célula rítmico-melódica inicial da parte A uma de suas marcas originais. Em levantamento feito nos três volumes do *Songbook Choro*¹³³ foi possível encontrar diferentes figuras rítmicas para células ou motivos iniciais, que tendem a servir de modelo para sequências e repetições na parte A (tema principal) ou, mesmo, em alguns casos, a serem reapresentadas em outras partes da forma rondó da composição (consequentemente, em outras tonalidades). Essas figuras podem ser mais curtas (como as que se completam em um compasso, aproximadamente) ou mais longas (como as que se completam em mais de um compasso).

Fiz um levantamento de possíveis figuras rítmicas iniciais das partes A das peças do *Songbook Choro*¹³⁴. Tais figuras, que aqui denomino de “figuras temáticas”, estão classificadas, a seguir, conforme seus inícios — anacrústicos, téticos e acéfalos. Nota-se que, mesmo em poucas notas, as figuras iniciais podem sugerir padrões rítmicos:

a) em imparidade rítmica 3+5, característicos de maxixes, tangos brasileiros e algumas polcas, no qual a quarta semicolcheia do primeiro compasso aparece em síncope ou destacada (como  em *Meu sabiá*, de Raul Silva, do exemplo 51);

¹³³ O *Songbook Choro* baseia-se, em grande parte, em transcrições de gravações (e não dos originais editados por seus autores). Por isso há alguns poucos casos em que essas figuras iniciais não coincidem com seus originais, sobretudo em algumas composições, originalmente polcas ou choros, que tiveram releituras nos padrões rítmicos do choro-sambado.

¹³⁴ Ao lado de cada figura rítmica está o nome da composição associada. Podemos buscar a partitura integral de cada um desses choros citados, assim como o nome de seus compositores, pelos índices do volume 2 (páginas 3 a 5) e do volume 3 (páginas 3 a 5) do *Songbook Choro*.

a) inícios anacrústicos (com anacruses de uma a sete notas):

	<i>É segredo, Naquele tempo</i>
	<i>Ele e eu</i>
	<i>Jóquei de elefante</i>
	<i>Samba de morro, Alvorada</i>
	<i>Lamentos</i>
	<i>Cochichando, Serpentina</i>
	<i>Zinha</i>
	<i>Tico-tico no fubá</i>
	<i>Paciente, Sons de carrilhões, Choros nº 1, Meu sabiá</i>

Meu sabiá

	<i>Beliscando, Paulista</i>
	<i>Urubatan</i>
	<i>Apanhei-te cavaquinho, Espinha de bacalhau, Modulando, Um chorinho em aldeia, Bem-te-vi atrevido, Um chorinho pra ele, Descendo a serra, Camundongo</i>

Modulando, Um chorinho em aldeia, Bem-te-vi atrevido, Um chorinho pra ele, Descendo a serra, Camundongo

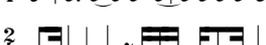
	<i>O nó, Fogo na roupa</i>
	<i>Atlântico</i>
	<i>Carinhoso</i>
	<i>Doce melodia</i>
	<i>Tristezas de um violão</i>
	<i>Ternura</i>
	<i>Seresteiro</i>
	<i>Caminhando</i>
	<i>Dengoso</i>
	<i>Assim mesmo, Noites cariocas</i>

b) inícios téticos

	<i>Escovado</i>
	<i>Os cinco companheiros</i>
	<i>Ansiedade, Flausina</i>
	<i>O boêmio</i>
	<i>Peguei a reta</i>
	<i>Dança do urso</i>

	<i>Enigmático, Comigo é assim, Carioquinhas no</i>
<i>choro, Picadinho à baiana, Sempre</i>	
	<i>Não gostei de seus modos</i>
	<i>Sorriso de cristal</i>
	<i>Na Glória</i>
	<i>A menina do sobrado</i>
	<i>Ainda me recordo</i>
	<i>Pardal embriagado</i>
	<i>Assanhado</i>
	<i>Bole-bole</i>
3) inícios acéfalos	
	<i>Brejeiro</i>
	<i>Sedutor</i>
	<i>Não posso mais</i>

As figuras rítmicas mais longas (algumas chegando a formar uma semi-frase), muitas vezes, ajudam a completar ideias rítmicas associadas a padrões sambados. Seguem exemplos de figuras rítmicas mais longas encontradas nas melodias iniciais com os respectivos títulos dos choros, ao lado:

a) inícios anacrústicos	
	<i>Eu quero é sossego</i>
	<i>Mariana</i>
	<i>Sai da frente</i>
	<i>Tira poeira</i>
	<i>Harmonia selvagem</i>
	<i>Minha flauta de prata</i>
	<i>Remeleixo</i>
	<i>Queixumes</i>
	<i>Cadência</i>
	<i>Tupinambá</i>
	<i>Teu beijo</i>
	<i>Negrinha</i>
	<i>Urubu malandro</i>

b) inícios téticos

*Soluçando**É do que há, Simplicidade**Flamengo**Carioquinha**Chorinho do Sovaco de Cobra**Pé de moleque**Choro de memórias**Amor não se compra**Acariciando**Jurity, Flor de abacate**Benzinho**Feitiço**Saxofone, por que choras?*

c) inícios acéfalos

*Sonoroso**Remexendo**Graúna**Cabuloso**Conversa mole**Enigma**Receita de samba**Haroldo no choro**Gaúcho**Pitoresco**Sonhando**Os oito batutas**Tudo dança**Mimosa, Fala baixinho**Acerta o passo**Cuidado violão**Cheguei*

Como é possível perceber, pelos exemplos musicais desta pesquisa e pela observação de variadas partituras de choros, são praticamente inexistentes figuras temáticas que apresentem notas de duração menor que uma semicolcheia. Como vimos, as figuras temáticas podem apresentar diferentes ritmos e valores de notas (semicolcheia, colcheia, colcheia pontuada, semínima etc.) para ajustar-se a diferentes estilos relacionados ao universo musical dos chorões. O choro, em relação a outros gêneros da música popular brasileira, apresenta grande densidade rítmico-melódica — muitas vezes com cinco a oito notas por compasso, dependendo do estilo¹³⁶.

Figuras com maior densidade rítmico-melódica ainda — em tercinas (quíalteras) de semicolcheias ou em fusas, por exemplo — parecem estar reservadas, na maioria dos casos, a inícios de seções secundárias ou a desenvolvimentos melódicos no decorrer das peças (como no início da parte B de *Naquele tempo* e em fragmentos de *Urubatan*, ambos de Pixinguinha e Benedito Lacerda, nas variações do *Samba do urubu*, de Pixinguinha, ou na parte B e em outros fragmentos de *Espinha de bacalhau*, de Severino Araújo, como mostra o exemplo 54).

Espinha de bacalhau



exemplo 54 — aumento de densidade melódica na parte B de *Espinha de bacalhau*
— extraído de *Songbook Choro • v.1* (ibid.:136)

Essas figuras parecem representar, de alguma maneira, ideias de variações melódicas ou de ornamentações dentro dos choros. Curiosamente, talvez este seja mais um ponto em comum com o fraseado em composições barrocas (exemplificado nas partituras das *Sonatas metódicas*, de Telemann). No âmbito da música popular, como no *jazz*, é também notável este fenômeno, um recurso poderoso em improvisações. Basta analisarmos as transcrições de solos, no estilo *be-bop*, do saxofonista Charlie Parker, como a do exemplo 55 que apresenta fragmento de seu tema *Confirmation* (no primeiro sistema) e um de seus improvisos sobre esse mesmo fragmento (no segundo sistema).

¹³⁶ Em determinados padrões rítmicos, como em choros de estilo sambado ou mesmo em maxixes, pode ocorrer diminuição da densidade melódica, ou alternância entre densidades melódicas de dois em dois compassos. Choros derivados de polcas podem apresentar maior densidade melódica.

Confirmation

The image shows a musical score for the piece 'Confirmation'. It consists of two staves of music in G major, 4/4 time. The top staff features a melodic line with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a chromatic run (B4, A4, G4, F#4, E4, D4). The bottom staff features a bass line with a similar chromatic run (D3, E3, F#3, G3, A3, B3). Above the staves, the following chords are indicated: D, C#m7(b5), F#7, Bm, E7, Am, and D7.

exemplo 55 — aumento de densidade melódica no improviso de *Confirmation*
— extraído de *Charlie Parker omnibook* (AEBERSOLD, 1978:1-2)

Contornos melódicos construídos sobre as figuras temáticas formam a primeira célula (podendo ser um motivo ou uma semi-frase) do tema inicial (parte A) a ser desenvolvido na composição. Considerando-se, também, o fato desta célula ser apresentada repetidas vezes na forma rondó (quatro vezes em choros de três partes, três vezes em choros de duas partes), é possível concluir a importância que exerce dentro de toda a composição. Nota-se que, algumas vezes, as segundas ou terceiras partes apresentam uma menor elaboração (ou originalidade) do ritmo de suas primeiras células em relação às primeiras partes (A) dos choros. Pode-se perceber, também, que as figuras rítmicas iniciais das melodias costumam somar-se a outras para formar semi-frases.

Motivos ou semi-frases, reproduzidos em sequência e organizados dentro de frases e períodos, conforme vimos, constituem-se em um procedimento recorrente na construção fraseológica de uma parte (ou um tema) de um choro.

4.2.3.3 Organização harmônica

Foram analisados, até então, aspectos relacionados a estruturas rítmicas na fraseologia dos choros. Mas somam-se a estes aspectos questões associadas a estruturas harmônicas. Para Mário de Andrade, os processos de harmonização ultrapassam nacionalidades. Chegando a dizer que “a harmonização europeia é vaga e desraçada” (ANDRADE, 1962:50), o escritor identifica na maior parte do repertório de nossa música popular uma herança portuguesa do tonalismo harmônico europeu. Como a forma e a fraseologia, a harmonia do choro é herança da música europeia, do tonalismo desenvolvido nos períodos barroco, clássico e romântico.

Almada analisa harmonias das quatro frases do modelo (padrão) de 16 compassos para partes de um choro organizadas estruturalmente em períodos. O músico percebe a recorrência de diferentes tipos de harmonização em modos maior e menor.

Em partes de choro organizadas estruturalmente por períodos, Almada conclui que, harmonicamente:

a) as frases 1 e 3 nem sempre são idênticas, já que a frase 3 visa o impulso harmônico para a frase 4;

b) a frase 2 apresenta, nos dois primeiros compassos, contraste em relação ao enunciado da frase 1 (esta procura estabelecer claramente a tonalidade do choro ou da parte) e apresenta, nos dois últimos compassos, função cadencial — concluindo, na maioria dos casos, em cadência suspensiva (à dominante, | V⁷), como | G⁷ para dó maior e | E⁷ para lá menor; e

c) a frase 4 tem função de desfecho — terminando em cadência conclusiva (perfeita, V⁷ | I), como G⁷ | C para dó maior e E⁷ | Am para lá menor.

É possível observarmos também que, em muitos casos, a frase 4, por associar-se ao impulso final, inicia-se na região da subdominante afim de reforçar o caráter de clímax da parte.

Dentro do modo menor, o autor observa que, embora haja menos variantes harmônicas do que no modo maior, estas são compensadas pelo maior número de alternativas para o contorno melódico (já que são usadas as escalas menores natural, melódica e harmônica). O músico observa que no modo menor pode aparecer, comumente na frase 4, o acorde de empréstimo modal ♭II (acorde napolitano) — B_♭ na tonalidade de Lá menor.

Almada, como vimos, concentrou suas análises em um modelo de repertório que tem em Pixinguinha e Joaquim Callado seus principais compositores. Por influência do samba do Estácio e de um padrão diferente de acompanhamento, nos anos 1930, o modelo de 16 compassos para cada parte passou a ser ampliado, em diversos choros, para 32 compassos¹³⁷. Muitas composições de Jacob do Bandolim, por exemplo, apresentam essa forma (como o choro no padrão sambado em 9+7 *Noites cariocas*, do exemplo 56).

¹³⁷ Não se pode dizer que esta estrutura fraseológica está associada exclusivamente ao aparecimento do choro no padrão sambado imparidade rítmica 9+7 (embora tenha tornado-se a partir dessa época um modelo mais usado). No *Songbook Choro*, por exemplo, a polca *Soluçando*, de Candinho, tem 32 compassos em A, e 16 compassos em B e em C, apresentando também um ritmo harmônico mais lento e cadência conclusiva nos penúltimos compassos de cada parte. Aragão (2013:461), embora não se atenha a fazer uma análise fraseológica, em seu artigo *A polca é como o samba: uma tradição brasileira*, cita *Saudações*, de Otávio Dias Moreno, como exemplo de uma polca reinterpretada no padrão choro-sambado por Jacob do Bandolim. Curiosamente, nota-se que *Soluçando* e *Saudações* tem estruturas fraseológicas semelhantes e, talvez, por isso facilmente adaptáveis ao padrão sambado em 9+7.

Noites cariocas

The musical score for "Noites Cariocas" is presented in a single system with eight staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into four phrases, each indicated by a dashed line and a label above the staff.

- frase 1:** Measures 1-4. Chords: G, B \flat ^o, D7. Includes a first ending bracket and a repeat sign.
- frase 2:** Measures 5-8. Chords: G, E7, Am, E7, Am.
- frase 3:** Measures 13-16. Chords: G, Em, Am, D7. Includes repeat signs.
- frase 4:** Measures 17-20. Chords: G, B \flat ^o, D7.

Additional staves show further musical notation and chords:

- Measures 9-12: Am, Am(7M), Am7, Am⁶, Am, D7.
- Measures 21-24: G, E7, Am, E7, Am.
- Measures 25-28: C, B \flat ^o, G7, F#7, F7, E7.
- Measures 29-32: A7, D7, G.

exemplo 56 — organização fraseológica da parte A de *Noites Cariocas*
— extraído de *Songbook Choro* • v.2 (id., 2011:150)

Além de aspectos rítmico-melódicos, outros que dizem respeito à estrutura fraseológica surgiram com o novo padrão. Tais aspectos são possíveis de ser mais facilmente analisados se compreendemos que esse padrão apresenta, na verdade, uma repetição da célula rítmica de acompanhamento a cada dois compassos $\frac{2}{4}$ (em 16 semicolcheias, ou 16 pulsos no conceito da rítmica aditiva) e não a cada compasso $\frac{2}{4}$ (em oito semicolcheias, ou oito pulsos), como o padrão anterior¹³⁸. Por exemplo, a cadência final de partes de 32 compassos aparece do c. 30 para c. 31, com discurso musical concluindo no início do penúltimo compasso (ao invés do

¹³⁸ Há quem defenda que o samba e outros gêneros que usem o novo padrão rítmico sejam escritos, portanto, em $\frac{4}{4}$.

último) — por isso as terminações, nestes choros, duram dois compassos ao invés de um.

Os quatro elementos (ou frases) que constituem cada parte de 32 compassos se completam em oito compassos (ao invés de quatro), dentro de dois períodos de 16 compassos, com cadências conclusivas — como $D^7 | G$ no choro *Noites Cariocas* — ou suspensivas — como $| Gm^6 | A^7$ no choro *Murmurando*, de Fon-fon, do exemplo 57 —, do antepenúltimo para o penúltimo compasso do primeiro período (c. 14 para c. 15) e conclusivas do antepenúltimo para o penúltimo compasso do segundo período (c. 30 para c. 31).

Murmurando

The musical score for "Murmurando" is presented in a single system with eight staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into four phrases, each consisting of 8 measures. Measure numbers are indicated at the beginning of each staff: 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29. Chord symbols are placed above the notes. The first phrase (measures 1-8) includes chords: Dm , A^7/E , Dm/F , $D/F\sharp$, Gm , D^7/A , $Gm/B\flat$, and A^7 . The second phrase (measures 9-16) includes: Dm , $Bm7(\flat 5)$, A , $A/C\sharp$, C^o , Bm^7 , E^7 , Gm^6 , and A^7 . The third phrase (measures 17-24) includes: Dm , A^7/E , Dm/F , $D/F\sharp$, Gm , D^7/A , $Gm/B\flat$, A^7 , Cm^6 , and D^7 . The fourth phrase (measures 25-32) includes: Gm , $Em7(\flat 5)$, Dm/F , Dm , Dm/C , E^7/B , $Gm^6/B\flat$, A^7 , Dm , and Dm . The final measure (32) ends with a double bar line.

exemplo 57 — organização fraseológica da parte A de *Murmurando*
— extraído de *Songbook Choro • v.1* (id., 2007:172)

Usando-se organização similar a de Almada, temos a seguinte estrutura (figura 14), que pode ser ilustrada pela apresentação das primeiras partes (A), divididas em quatro frases de oito compassos, dos choros *Noites Cariocas* e *Murmurando*:

$\frac{2}{4}$ frase 1 (c. 1 a 8) | frase 2 (c. 9 a 16) | frase 3 (c. 17 a 24) | frase 4 (c. 25 a 32) ||

figura 14 — modelo para estrutura fraseológica de uma parte de 32 compassos em um choro

As questões harmônicas aqui analisadas dizem respeito tão somente à estrutura fraseológica de uma seção musical e estão relacionadas diretamente aos objetivos deste texto, mais focado na questão das melodias dos choros, sua composição e interpretação. Há diversos padrões de recorrência associados à harmonia no gênero¹³⁹, alguns citados adiante na seção 5.2, relativa ao contraponto. Um maior aprofundamento no assunto, relevante no que diz respeito a questões estilísticas, embora extrapole o âmbito desta pesquisa, pode apresentar-se como sugestão para estudos posteriores.

Como pudemos perceber, as características formais e fraseológicas do choro apresentam vários aspectos peculiares, mesmo sob forte herança das danças europeias. Da mesma maneira, o vocabulário melódico europeu estruturou-se, aqui, de um jeito singular na música dos chorões.

¹³⁹ Muitos desses padrões são apontados no livro *Linguagem harmônica do choro*, do professor e violonista Adamo Prince (2010).

5 CONSTRUÇÕES MELÓDICAS NO CHORO

5.1 Melodia

O *Dicionário Grove de Música* define melodia como “uma série de notas musicais em sucessão, num determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável.” (SADIE, 1994:592). O mesmo dicionário descreve ainda “melodia, ritmo e harmonia” como os “três elementos fundamentais [e dependentes] da música”. (ibid.:592). O ritmo estabelece a duração de cada nota e a harmonia influencia o contorno e direção da linha melódica — ambos os elementos dão à melodia forma e vitalidade. A melodia originou-se, provavelmente das primeiras modulações vocais, ao combinar intervalos pequenos. A maioria das melodias possuem padrões estabelecidos — ascendentes ou descendentes, na organização de motivos e cadências — que se apresentam de formas diversas em diferentes culturas.

O musicólogo italiano Gino Stefani, analisando a melodia na canção popular, afirma simplesmente que “o que todos nós cantamos ou assobiamos é, sem dúvida, melodia”¹⁴⁰ (STEFANI, 1987:23). Diz que, em um nível básico, a melodia relaciona-se com características fisiológicas da fonação — como o tipo de voz, o fluxo da respiração, a curva da emissão vocal (subida–crescimento–queda) e seu movimento entre alturas.

Segundo Stefani, as melodias populares costumam apresentar uma sucessão de sons com preferência para graus conjuntos, movimentos lentos, contornos curvos e articulações fluidas (e *legatos*), com durações periódicas de respiração, no meio do registro vocal, na extensão aproximada de uma oitava. Ele observa ainda que quanto mais a melodia é construída de forma motívica¹⁴¹, mais popular ela é.

Em uma abordagem semelhante à de Stefani, o musicólogo inglês Phillip Tagg, em artigo para a *EPMOW*, descreve algumas características gerais das melodias populares:

- a) são fáceis de serem reconhecidas e reproduzidas vocalmente;
- b) têm durações semelhantes à da expiração normal ou prolongada (ou seja, com frases melódicas durando cerca de dois e dez segundos);
- c) são apresentadas com respiração em períodos regulares e com discurso entre médio e muito lento;
- d) são geralmente articuladas com fluidez rítmica, com *legato* ao invés de *staccato*;

¹⁴⁰ “What everybody sings or whistles is, without doubt, melody.”

¹⁴¹ “O motivo é considerado a menor unidade melódica que o senso comum identifica em uma sequência musical.” (STEFANI, 1987:26) “The motive is assumed to be the smallest melodic unit which common competence identifies in a musical sequence.”

e) estão distintamente perfiladas em termos de alturas (contorno melódico) e ritmo (acentuação, métrica, duração relativa de eventos);

f) têm vocabulário tonal relativamente simples;

g) tendem a apresentar intervalos pequenos de mudanças de alturas; e

h) têm extensões que raramente atingem mais de uma oitava.

O estudioso resume o conceito de melodia como um “movimento monódico tonal, temporal e espacial, que está intimamente ligado à expressão humana, tanto gestual e vocal.”¹⁴² (TAGG, 2015:4). Diz que as melodias se diferem ou se assemelham pelo contorno, pelo vocabulário tonal, pela dinâmica e modo de articulação, pelo perfil rítmico e pela organização métrica e periódica. Tagg apresenta, como mostra a figura 15, diferentes contornos melódicos.

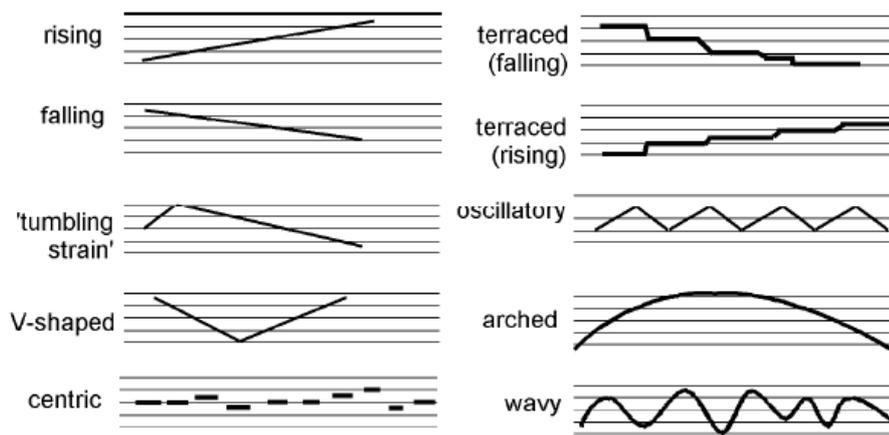


figura 15 — categorias de contornos melódicos
— extraído de *Melody and accompaniment* (TAGG, 2015:5)

No âmbito da música brasileira, podemos perceber que choros e gêneros afins, por exemplo, costumam apresentar perfis ondulantes — *wavy* (como em *Paciente*, de Pixinguinha, do exemplo 58) e linhas descendentes precedidas de salto — *tumbling strain* (como em *Descendo a serra*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, do exemplo 59).

¹⁴² “tonal monodic movement, temporal and spatial, which is inextricably connected with human utterance, both gestural and vocal”.



exemplo 58 — perfil ondulante (*wavy*) em *Paciente*
— extraído de *Songbook Choro • v.1* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:184)



exemplo 59 — perfil descendente precedido por salto (*trumbling strain*) em *Descendo a serra*
— extraído de *Songbook Choro • v.2* (id., 2011:80)

Mário de Andrade, ao olhar para o que chama de “nossas tendências e constâncias melódicas” (ANDRADE, 1962:44), corrobora esta análise. Ele comenta que “a melódica das nossas modinhas principalmente é torturadíssima e isso é uma constância” e que “a nossa melódica afeiçoa as frases descendentes.” (ibid.:45 e 47).

Para Tagg, a simples troca do vocabulário tonal (entre tons maiores e menores, ou entre modos, por exemplo), pode alterar radicalmente o caráter de uma melodia. E referindo-se à dinâmica e ao modo de articulação, diz que a estrutura e o caráter de uma melodia podem ser determinados por:

- a) quão alto ou baixo é apresentada, em parte ou no todo;
- b) o timbre ou o instrumento utilizado; e
- c) o tipo de sotaque e dicção usados, se existirem letras incluídas.

Embora Tagg não tenha feito a relação, o “tipo de sotaque e dicção” tem consequências mesmo em interpretações instrumentais, nas quais percebe-se que músicos de nacionalidades diferentes costumam se expressar distintamente em uma mesma obra. As características de uma linha melódica também são determinadas por seu fraseado e sua acentuação. O musicólogo relaciona, ainda, o perfil rítmico da melodia com o movimento corporal e os padrões da linguagem:

Ligações claras também existem entre o ritmo do corpo e da melodia na música de dança. A mazurca, polca, *schottisch*, *jig*, *reel*, valsa lenta, valsa vienense, samba, cueca, chacha-cha, rumba, tango, etc. exibem traços únicos e facilmente identificáveis de ritmo melódico.¹⁴³ (TAGG, 2015:9).

¹⁴³ “Clear links also exist between body and melodic rhythm in dance music. The mazurka, polka, schottische, jig, reel, slow waltz, Viennese waltz, samba, cueca, chacha-cha, rumba, tango, etc. exhibit unique and easily

Tagg associa, também, determinadas figuras rítmicas a culturas particulares — como  à música hispânica e  à música irlandesa. Os motivos rítmicos, junto a contornos melódicos, podem gerar padrões de recorrência que contribuem para caracterizar um gênero musical. Na música brasileira do choro encontramos com frequência desenhos melódicos sobre células rítmicas como , , , , ,  e  formando padrões, que tornam-se ainda mais notáveis pelo uso costumeiro de sequências¹⁴⁴ ou repetições no gênero.

O pianista e musicólogo Charles Rosen afirma que “as relações motivicas foram um dos principais meios de integração na música ocidental desde o século XV” (ROSEN, 1997:39)¹⁴⁵, e que a música barroca costumava ser composta a partir da elaboração de um motivo curto. A herança da melodia europeia na nossa música popular, sobretudo em gêneros como o choro, está presente, em parte, nas diferentes formas de impulsões melódicas dos estilos clássico e barroco.

A força motriz do novo estilo [o clássico] é a frase periódica, a do barroco é a sequência harmônica. Quando a frase periódica fortemente articulada é combinada com uma sequência, particularmente uma descendente como era então a maioria das sequências, o resultado não é um aumento de energia, mas uma perda.¹⁴⁶ (ibid.:48).

O autor comenta que, embora a sequência tenha permanecido como uma parte importante da música até os dias de hoje, no clássico ela perdeu a primazia para a frase curta, periódica, articulada, como força do movimento. Curiosamente, o pianista observa que enquanto nas peças do barroco tardio as sequências criavam um fluido contínuo e auto-gerador, interrompido somente através de uma cadência forte, nas obras clássicas elas eram frequentemente usadas como um meio de diminuir a tensão e “chamar” uma parada. “O elemento impulsivo básico do barroco é empregado, mas sua importância é minimizada no sistema clássico.”¹⁴⁷ (ibid.:58).

Apropriando-se de uma espécie de mescla das características estilísticas dos dois períodos, o choro é construído, em muitos casos, com motivos relativamente curtos

identifiable traits of melodic rhythm.”

¹⁴⁴ Tagg observa ainda que trechos importantes de melodias conhecidas são baseados em repetições ou variações sequenciais de motivos curtos, que não podem ser classificados como frases melódicas.

¹⁴⁵ “Motivic relationship has been one of the principal means of interaction in Western music since the fifteenth century.”

¹⁴⁶ “The motor force of the new style is the periodic phrase, that of the Baroque is the harmonic sequence. When the strongly articulated periodic phrase is combined with a sequence, particularly a descending one as most sequences then were, the result is not an increase of energy, but a loss.”

¹⁴⁷ “The basic impulsive element of the Baroque is employed but down-graded in the classical system.”

desenvolvidos em sequências e repetições, organizados em frases de quatro ou oito compassos, períodos de oito a 16 compassos, e seções de 16 a 32 compassos.

Para Tagg, uma melodia pode ser classificada de acordo com que frases ou motivos, em padrões de variação e recorrência, são organizados no todo da composição. Tomando emprestadas algumas figuras de linguagem e termos usados na retórica, o autor apresenta dispositivos processuais comuns na melodia popular europeia e norte-americana — como a reiteração, a recapitulação, a sequência, a inversão, a anáfora e a epístrofe — que poderiam, de alguma maneira, ser encontrados no choro:

a) reiteração é a recorrência consecutiva de um mesmo motivo ou frase (como *Um a zero*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, do exemplo 60);



exemplo 60 — reiteração em fragmento de *Um a Zero*
— extraído de *Songbook Choro • v.3* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:206)

b) recapitulação é a recorrência de um motivo ou frase intercalada por material diferente (como acontece nas formas A–B–A e rondó, ou no motivo assinalado da parte A do choro *Bonicrates de Muletas*, atribuído à Biliano de Oliveira¹⁴⁸, do exemplo 61);



exemplo 61 — recapitulação em fragmento de *Bonicrates de muletas*
— extraído de *Songbook Choro • v.1* (id., 2007:88)

c) sequência é formada por repetições de um ritmo e perfil em diferentes alturas (um procedimento usado em diversos choros, como na parte B de *Cheguei*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, do exemplo 62);

¹⁴⁸ No *Songbook Choro* está editada como sendo de autoria de Jacob do Bandolim.

Cheguei

Dm A7/E Dm/F F#º Gm D7/A Gm/B \flat D7/A

exemplo 62 — sequência em fragmento de *Cheguei*
— extraído de *Songbook Choro* • v.2 (id., 2011:48)

d) inversão é a repetição de um perfil rítmico, mas substituindo as alturas das notas — trocando graves por agudas e vice-versa. Pode ser usada em cromatismos e arpejos nos choros (como na parte B de *Língua de preto*, de Horonino Lopes, do exemplo 63, e na parte A em *Urubatan*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, do exemplo 64);

Língua de preto

F/A C/G G⁷ C C/B \flat

F/A C/G G⁷ C

exemplo 63 — inversão em fragmento de *Língua de preto*
— extraído de *Songbook Choro* • v.1 (id., 2007:164)

Urubatan

E⁷

exemplo 64 — inversão em fragmento de *Urubatan*
— extraído de *Songbook Choro* • v.2 (id., 2011:206)

e) anáfora é a repetição do mesmo elemento no início de frases sucessivas (como a parte A de *Matuto*, de Ernesto Nazareth, do exemplo 65);

Matuto

G D⁷ G D

exemplo 65 — anáfora em fragmento de *Matuto*
— extraído de *Songbook Choro* • v.2 (ibid.:128)

f) epístrofe é a repetição do mesmo elemento no fim de frases sucessivas (encontrado nas terminações de partes dos choros ou em sequências de semi-frases como na parte B de *Pé de moleque*, de Jacob do Bandolim, do exemplo 66).

Pé de Moleque

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Pé de Moleque'. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with several measures, each marked with a chord: E7, A, C°, E7/B, A, and C#7/E#. The bottom staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with chords: F#m, B7, E7, C°, and E7/B. Brackets are used to group notes in both staves, and there are various rhythmic markings such as slurs and accents.

exemplo 66 — epístrofe, em fragmento de *Pé de Moleque*
— extraído de *Songbook Choro* • v.2 (ibid.:168)

Charles Rosen (1997) lembra que enquanto o estilo barroco tardio preferia música com textura rítmica simples e unificada, homogênea, em moto perpétuo, o estilo clássico baseava-se no fraseado periódico, simétrico, no modelo de frases de quatro compassos, e textura rítmica de grande variedade, com diferentes ritmos passando lógica e facilmente de um ao outro. Enquanto o moto perpétuo da música barroca, característico da *Allemande*, segundo Rosen (como no primeiro movimento da *Partita BWV 1013*, em *Lá menor*, para flauta solo, de J. S. Bach, do exemplo 67), era visto como um procedimento normal do período, para o compositor clássico, ele era usado com fins dramáticos, como um recurso para romper a textura rítmica — uma ferramenta para finais de peças.

Partita BWV 1013, em Lá menor

The image shows a single staff of musical notation for the piece 'Partita BWV 1013, em Lá menor'. It is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The notation depicts a continuous melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

exemplo 67 — moto perpétuo da música barroca na *Allemande*
da *Partita BWV 1013*, em *Lá menor*, para flauta solo, de J. S. Bach

Carlos Almada (2006), ao analisar obras de Joaquim Callado e Pixinguinha, percebe em cada final de parte de um choro (nos últimos compassos do que chama de frase 4) uma tendência à intensificação do desenho rítmico — podendo este tornar-se mais denso (com um número maior de notas por compasso em relação às frases 1, 2 e 3, como na frase 4 da primeira parte de *Proezas de Solon*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, no exemplo 68) ou apresentar-se essencialmente constante (ao repetir o mesmo padrão rítmico a cada compasso, como $\frac{2}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} ||$), adotando alguma célula do enunciado principal.

Proezas de Solon

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Proezas de Solon'. The top staff is labeled 'frase 3' and 'frase 4' with chords F, D7, Gm, A7, and Dm. The bottom staff has chords Bb, B0, F/C, D7, G7, C7, and F.

exemplo 68 — intensificação do desenho rítmico em fragmento de *Proezas de Solon*
— extraído de *Songbook Choro* • v.2 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:176)

Na maioria dos choros, apesar de construídos em frases periódicas, pode-se perceber na trama melódica (melodia principal e contraponto) uma textura homogênea similar a da música do período barroco. Rosen diz que “a frase periódica está relacionada com a dança, com a sua necessidade de um padrão de expressão que corresponda aos passos e aos agrupamentos”¹⁴⁹ (ROSEN, 1997:58), podendo ela, a frase, ser reforçada ainda por sequência harmônica — um aspecto que poderíamos facilmente relacionar ao choro e gêneros afins.

5.1.1 Inflexões melódicas

Almada constrói uma detalhada análise das inflexões¹⁵⁰ melódicas que, aplicadas sobre arpejos, caracterizam as composições de choro — uma intensa e sofisticada trama de arpejos, ornamentos e movimentos escalares desenham o contorno melódico do gênero. O músico lembra que

(...) uma nota qualquer de uma melodia, em relação ao acorde ao qual está associada, pode exercer três tipos de função (seria equivalente dizer que a nota em questão pode ter três tipos de comportamento): ela pode fazer parte do acorde (ser uma das notas do arpejo), ser uma inflexão melódica ou uma tensão harmônica (nona, décima primeira ou décima terceira em relação ao acorde em vigor). (ALMADA, 2006:29).

Contudo, observa que em choros mais tradicionais — foco de suas análises — o terceiro caso (o das tensões harmônicas) é praticamente inexistente. É comum, por exemplo, a incidência de nonas, quartas e sextas, mas com resolução descendente para a tônica, terça e quinta do acorde, com caráter de apojatura e não de tensão harmônica.

Uma nota assume o papel de inflexão quando não pertence ao acorde que a acompanha

¹⁴⁹ “The periodic phrase is related to the dance, with its need for a phrase pattern that corresponds to the steps and to groupings.”

¹⁵⁰ O *Dicionário Grove de Música* define inflexão como “um desvio de altura”, usado em alguns gêneros musicais “com fins expressivos, como uma forma de ornamentação.” (SADIE, 1994:453).

e resolve por grau conjunto ou cromaticamente, de forma ascendente ou descendente, para uma nota do arpejo. O analista classifica a inflexão de acordo com sua posição métrica dentro do compasso e sua preparação — ou seja, se precedida por outra nota em grau conjunto (ascendente ou descendente) ou na mesma altura, ligada ou não. As inflexões melódicas nos choros, segundo Almada, podem ser:

a) notas de passagens (np), que passam entre notas do arpejo por grau conjunto, tendo normalmente curta duração e posição métrica fraca;

b) bordaduras (b), que deixam a nota do arpejo e, em seguida, retornam a ela por grau conjunto, tendo normalmente curta duração e posição métrica fraca;

c) apojaturas (ap), que acontecem em posição métrica forte, não possuem preparação, resolvem preferencialmente de forma descendente por grau conjunto, tendo normalmente curta duração;

d) escapadas por salto (es), que acontecem em posição métrica fraca, não possuem preparação, tendo normalmente curta duração; e

e) suspensões (sus), que acontecem em posição métrica forte, são preparadas pela mesma altura — por notas ligadas ou não —, resolvendo preferencialmente de forma descendente por grau conjunto.

Almada observa que não podem ser classificadas de suspensões as antecipações em motivos rítmico-melódicos característicos do samba (e do choro no padrão sambado), mesmo quando há resoluções. Esses motivos se adaptam a padrões rítmicos específicos desses gêneros. No exemplo 69, *Na Glória*, do trombonista Raul de Barros, um choro de gafeira, o padrão rítmico poderia ser representado pela célula $\frac{2}{4}$  :|| do tamborim.

Na Glória



exemplo 69 — antecipações em fragmento de *Na Glória*
— extraído de *Songbook Choro* • v.2 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:142)

O músico identifica a ocorrência de combinações de inflexões comuns nos choros:

a) em duas notas de passagem;

b) em notas de passagem cromáticas; e

c) na *cambiata* (uma das fórmulas melódicas mais características do choro) — uma nota de resolução cercada ascendente e descendente por inflexões distanciadas por grau

conjunto.

Almada encontra semelhanças na utilização de inflexões melódicas em obras de Joaquim Callado e Pixinguinha. Mesmo separadas por diferenças rítmico-estilísticas, as músicas desses compositores formam, para o autor, “uma espécie de balizamento histórico” (ALMADA, 2006:35) para estudos do estilo melódico do choro e gêneros afins. De fato, padrões melódicos das peças de Pixinguinha — base de grande parte dos exercícios do meu livro *Vocabulário do choro* — parecem ser recorrentes entre vários autores desse universo musical. Almada lembra ainda que os procedimentos composicionais melódicos dos choros são antigos, e ilustra citando as *Suítes francesas* de J. S. Bach, nas quais encontrou os mesmos tipos de fórmulas de inflexão (combinações de diferentes inflexões) que ocorrem no choro.

Mesmo dizendo-se consciente da existência de inúmeras variantes, o músico se arrisca a descrever os seis tipos de fórmulas de inflexão que julga mais importantes. Almada relaciona seu uso aos procedimentos de criação melódica do gênero e as classifica como:

a) derivada da *cambiata*, podendo ser nos padrões:

— i-s-r (onde ‘i’ corresponde à inflexão inferior, ‘s’ à superior, e ‘r’ à resolução), comumente empregada em inícios de frases com a resolução incidindo sobre a primeira ou sobre a segunda semicolcheia (mais comum), como no exemplo 70;



exemplo 70 — fórmula de inflexão derivada da *cambiata* no padrão i-s-r
— extraído de *A estrutura do choro* (ibid.:36)

— s-i-s-r (exemplo 71);



exemplo 71 — fórmula de inflexão derivada da *cambiata* no padrão s-i-s-r
— extraído de *A estrutura do choro* (ibid.:37)

— i-s-s-r (exemplo 72);



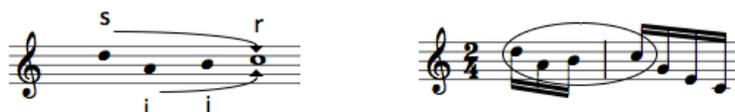
exemplo 72 — fórmula de inflexão derivada da *cambiata* no padrão i-s-s-r
— extraído de *A estrutura do choro* (ibid.:38)

— i-i-s-r (exemplo 73);



exemplo 73 — fórmula de inflexão derivada da cambiata no padrão i-i-s-r — extraído de *A estrutura do choro* (ibid.:38)

— s-i-i-r (exemplo 74);



exemplo 74 — fórmula de inflexão derivada da cambiata no padrão s-i-i-r — extraído de *A estrutura do choro* (ibid.:38)

— s-s-i-i-r (exemplo 75); ou



exemplo 75 — fórmula de inflexão derivada da cambiata no padrão s-s-i-i-r — extraído de *A estrutura do choro* (ibid.:39)

— s-s-i-i-s-r (exemplo 76).



exemplo 76 — fórmula de inflexão derivada da cambiata no padrão s-s-i-i-s-r — extraído de *A estrutura do choro* (ibid.:39)

b) a derivada da apojetura, sempre na primeira nota do tempo, resolvida descendentemente na posição da segunda, terceira ou quarta semicolcheia do mesmo tempo. Por vezes, esta apojetura é introduzida por movimento escalar. Esta fórmula de inflexão pode apresentar os seguintes padrões:

— após a resolução, o arpejo segue descendentemente ou muda de direção (exemplo 77 — ilustrado no choro *Eu quero é sossego*, de K-Ximbinho, do exemplo 78);



exemplo 77 — fórmulas de inflexão derivadas de apojetura seguida de acorde — extraído de *A estrutura do choro* (ibid.:40)

Eu quero é sossego



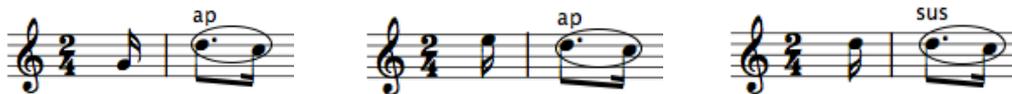
exemplo 78 — fórmula de inflexão derivada da apoiatura em fragmento de *Eu quero é sossego*
— extraído de *Songbook Choro • v.1* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:138)

— após a resolução, segue em escala descendente ou ascendente (exemplo 79);



exemplo 79 — fórmulas de inflexão derivadas de apoiatura seguida de movimento escalar
— extraído de *A estrutura do choro* (ALMADA, 2006:40)

— apoiatura antecedida por salto, grau conjunto ou mesma nota (neste caso, uma suspensão), com resolução seguida de pausa — uma variante comum em finais de frases e motivos, podendo apresentar-se com as figuras rítmicas $\frac{2}{4}$ ou $\frac{2}{4}$. (exemplo 80);



exemplo 80 — fórmulas de inflexão derivadas de apoiatura antecedida por salto,
grau conjunto ou mesma nota, com resolução seguida de pausa
— extraído de *A estrutura do choro* (ibid.:40)

— resolução da apoiatura seguida de *cambiata* ou de bordadura, em uma espécie de combinação de duas variantes de inflexões (exemplo 81); ou



exemplo 81 — fórmulas de inflexão derivadas de apoiatura seguida de *cambiata* ou de bordadura
— extraído de *A estrutura do choro* (ibid.:41)

— apoiatura seguida de bordadura, também uma combinação.

c) a derivada da bordadura, comumente usada para manter na melodia principal o “*motto* característico da linguagem do gênero — em geral em semicolcheias” (ibid.:42), *Apanhei-te cavaquinho*, de Ernesto Nazareth, do exemplo 82, mescla suspensão e bordadura. Nos choros, pode-se perceber ainda que esse “*motto* característico”, ou “moto perpétuo”

(termo usado por Charles Rosen para fenômeno similar na música barroca), costuma se fazer sobretudo da “conversa” entre a melodia principal e o contraponto.

Apanhei-te cavaquinho

exemplo 82 — “*motto* característico”, ou moto perpétuo, do choro, em *Apanhei-te cavaquinho*
— extraído de *Songbook Choro* • v.1 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:70)

Segundo Almada, as bordaduras nos choros acontecem com mais frequência de forma descendente e distanciando-se da nota alvo por semitom, posicionando-se:

- na terceira semicolcheia; ou
- na segunda semicolcheia (exemplo 83).

exemplo 83 — fórmulas de inflexão derivadas de bordadura
— extraído de *A estrutura do choro* (ALMADA, 2006:42)

d) a derivada da escapada por salto (exemplo 84), atuando como “espécie de contraste construtivo” (ALMADA, 2006:43) em relação às formas derivadas de *cambiatas*, apojaturas e bordaduras.

exemplo 84 — fórmulas de inflexão derivadas da escapada
— baseado em *A estrutura do choro* (ALMADA, 2006:40)

Esta fórmula de inflexão aparece com a escapada posicionando-se:

- na quarta semicolcheia, como no choro *Homenagem à Velha Guarda*, de Sivuca, do exemplo 85; ou

Homenagem à Velha Guarda



exemplo 85 — fórmula de inflexão derivada da escapada na posição da quarta semicolcheia na introdução de *Homenagem à Velha Guarda* — extraído de *Songbook Choro* • v.2 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:110)

— na posição da segunda semicolcheia, dentro da figura rítmica γ $\frac{1}{2}$ (difere da apojatura por estar em posição métrica fraca), como em *Ainda me recordo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, do exemplo 86.

Ainda me recordo



exemplo 86 — fórmula de inflexão derivada da escapada na posição da segunda semicolcheia em *Ainda me recordo* — extraído de *Songbook Choro* • v.3 (id., 2011:18)

Esse motivo rítmico-melódico, quando é recorrente, é comumente associado a choros com caráter de tango brasileiro e maxixe. A escapada, por não ser uma inflexão preparada e por soar, consequentemente, destacada (acentuada) em um tempo fraco, pode acabar assumindo, no choro, um caráter contramétrico — como em *O boêmio*, de Anacleto de Medeiros, do exemplo 87 —, quando a inflexão, ao destacar sistematicamente a quarta semicolcheia do primeiro tempo, induz ao padrão em imparidade rítmica 3+5 ($\frac{2}{4}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$) que pertence à polca-lundu, ao tango, ao maxixe e outros gêneros.

O boêmio



exemplo 87 — fórmula de inflexão derivada da escapada, em fragmento de *O boêmio* — extraído de *Songbook Choro* • v.2 (id., 2011:153)

e) a contração de duas linhas melódicas em uma só. Pode apresentar padrões em cinco notas (como os do exemplo 88) ou em dez notas como o do (exemplo 89). Nestes exemplos, as linhas melódicas são expostas, também, desmembradas em duas vozes. O choro *Paulista*, de João dos Santos, do exemplo 90, ilustra esta fórmula de inflexão com padrões em cinco

notas.



exemplo 88 — contração de duas linhas melódicas em uma só, no padrão de cinco notas
— extraído de *A estrutura do choro* (ALMADA, 2006:44-5)



exemplo 89 — contração de duas linhas melódicas em uma só no padrão de dez notas
— extraído de *A estrutura do choro* (ibid.:45)

Paulista



exemplo 90 — contração de duas linhas melódicas em uma só, em fragmento de A de *Paulista*
— extraído de *Songbook Choro • v.2* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:166)

f) o movimento cromático (exemplo 91) para atingir notas-alvo, geralmente em posições métricas fortes. Esta fórmula de inflexão, apresentada em movimentos ascendentes ou descendentes, pode ser observada em inúmeras construções melódicas usadas em contrapontos no gênero (executadas pelo violão de sete cordas, sax tenor, trombone etc. — como a anacruse inicial, escrita em notas semicolcheias, em *Fala baixinho*, de Pixinguinha de Hermínio Bello de Carvalho, do exemplo 92).



exemplo 91 — apresentação de movimento cromático
— baseado em *A estrutura do choro* (ALMADA, 2006:44-5)

Fala baixinho

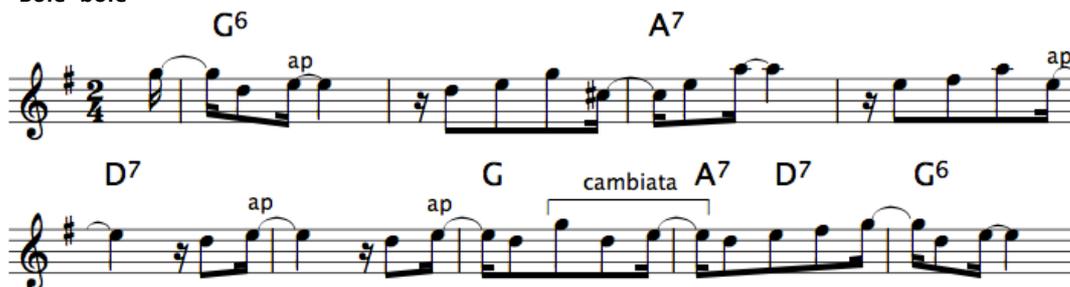


exemplo 92 — movimento cromático em *Fala baixinho*
— extraído de *Songbook Choro* • v.2 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:100)

As análises sobre contornos melódicos construídos com reduzido uso de síncopes poderiam ser ampliadas, no choro, para outros tipos de fraseado mais contramétricos, como aqueles presentes nos padrões rítmicos do maxixe e do choro-sambado. Nesses casos, o conceito hierárquico da posição das notas (tempo forte e fraco), em relação ao fundo métrico (da notação ocidental), parece mudar dependendo do padrão rítmico associado à peça em questão.

Algumas inflexões ou preparações, definidas anteriormente em relação às suas posições métricas na escrita tradicional, parecem assumir papéis musicais um pouco diferentes em padrões rítmicos contramétricos. Choros em padrões sambados, como *Bole-bole* (exemplo 93) e *Simplicidade* (exemplo 94), de Jacob do Bandolim, parecem ter as mesmas inflexões derivadas da *cambiata*, da apoiatura e da bordadura analisadas por Almada, porém ligeiramente deslocadas (normalmente em espaços de uma semicolcheia) em relação ao fundo métrico. É possível observar, por exemplo, que diversas notas com o sentido de apoiaturas apresentam-se em síncopes nas quartas semicolcheias dos tempos 1 ou 2 do $\frac{2}{4}$, que determinadas notas podem ter o sentido de bordaduras também nessas quartas semicolcheias e que figuras com o sentido de *cambiatas* aparecem, muitas vezes, antecipadas em uma semicolcheia.

Bole-bole



exemplo 93 — apoiaturas e *cambiatas* em padrões contramétricos em *Bole-bole*
— extraído de *Songbook Choro* • v.1 (id., 2007:84)

Simplicidade

D F#7/C# Bm Bm/A E7/G# Bm6/F# E7

Em A7 D E7 A7 D

exemplo 94 — apojeturas e bordaduras em padrões contramétricos em *Simplicidade*
— extraído de *Songbook Choro* • v.3 (id., 2011:188)

5.1.2 Padrões melódicos

As inflexões no choro até agora expostas aparecem em pequenas células motivicas características do gênero. Tais células, vistas a partir de suas peculiaridades, ajudam a formar padrões de recorrência que estabelecem um “vocabulário” para o discurso musical. E aspectos idiomáticos da melodia — como articulações e flexibilidades rítmico-melódicas — vão ajudar a construir um “sotaque” a ser utilizado nesse vocabulário.

Diversos estilos musicais podem ser identificados pelos seus padrões melódicos de recorrência. A análise e o reconhecimento desses padrões constituem-se em um elemento importante para a sistematização de determinada linguagem musical. É compreensível, neste raciocínio, que a escola americana do *jazz* use indiscriminadamente os estudos de *patterns* - (padrões melódicos) para improvisação — como os do livro do saxofonista Oliver Nelson. É comum que um mesmo *pattern* surja em diferentes temas ou improvisos, mesmo não sendo estas obras do mesmo autor. O exemplo 95 mostra um motivo construído sobre os graus 1–2–3–5 (Dó, Ré, Mi e Sol) reproduzido em ciclos de quintas sucessivas, um padrão que poderia ser usado sobre acordes dominantes seguidos ($C^7 F^7 | B_b^7 E_b^7 | A_b^7 D_b^7 | F_\#^7 B^7$), por exemplo.

exemplo 95 — fragmento de exercício melódico composto por Oliver Nelson
— extraído de *Patterns for saxophone* (NELSON, 1966:14)

Contudo, não se pode dizer que tal visão é recente ou própria do *jazz*. O olhar para padrões melódicos objetivando o conhecimento e a prática de um estilo já se fazia presente em tratados barrocos — como os do cravista francês François Couperin (exemplo 96), de 1717, e do flautista alemão Johann Joachim Quantz, de 1752 —, nas seções relacionadas a

Os oito batutas

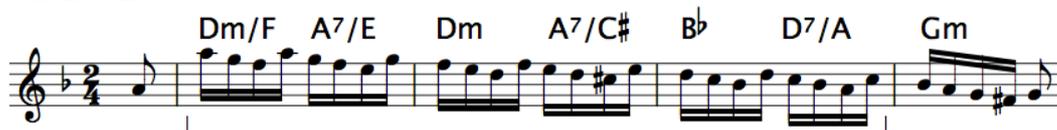


exemplo 100 — fragmento de contraponto em *Os oito batutas*
— extraído de *Songbook Choro • v.2* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:161)



exemplo 101 — fragmento do exercício 8, sobre escalas
— extraído de *Vocabulário do choro* (SÈVE, 1999:34)

Sai da frente



exemplo 102 — fragmento de *Sai da frente*
— extraído de *Songbook Choro • v.3* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:172)

Os contornos melódicos de característica ondulante dos choros são desenhados em movimentos escalares e arpejos, ascendentes e descendentes. Nos grupos arpejados construídos sobre tríades (1-3-5 ou 1- \flat 3-5, em inversões ou combinações diversas), com quatro semicolcheias dentro de um tempo ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), por exemplo, é usual que a segunda ou a quarta semicolcheia do grupo venha preparada na primeira ou terceira nota por uma apojetura ascendente na posição 2 (9), 4 (11) ou 6 (13), como no exemplo 103. Há inúmeros casos desse procedimento em obras de praticamente todos os chorões (como na parte A de *Minha gente*, de Pixinguinha, do exemplo 104).



exemplo 103 — fragmento do exercício 22A, sobre arpejos maiores
— extraído de *Vocabulário do choro* (SÈVE, 1999:52)

Minha gente

exemplo 104 — fragmento de *Minha Gente*
— extraído de *Songbook Choro* • v.3 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:128)

Das diversas formas de se começar um choro, como vimos anteriormente, a que prepondera é a que usa a anacruse de três semicolcheias ($\frac{2}{4}$), sobretudo a que atinge a nota alvo por movimento escalar diatônico ascendente (como sugere o exemplo 105).

As terminações analisadas anteriormente, apesar de não interferirem no discurso temático dos choros, são traços característicos do gênero. Como vimos, também, elas podem ser construídas em um compasso (como no exemplo 106, criado a partir de terminações dos choros *Mariana*, de Irineu de Almeida, e *Cabuloso*, de Jacob do Bandolim, do exemplo 107) ou dois compassos (como no exemplo 108, criado a partir de choros como *É do que há*, de Luiz Americano, do exemplo 109), a depender da forma da composição e do ponto onde ocorre a cadência final.

exemplo 105 — fragmento do exercício 29, sobre inícios
— extraído de *Vocabulário do choro* (SÈVE, 1999:66)

exemplo 106 — fragmento do exercício 37B, sobre terminações
— extraído de *Vocabulário do choro* (ibid.:77)

exemplo 107 — terminações de *Mariana* e *Cabuloso*
— extraído de *Songbook Choro* • v.2 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:127) e v.3 (id., 2011:41)



exemplo 108 — fragmento do exercício 39B, sobre terminações
— extraído de *Vocabulário do choro* (SÈVE, 1999:77)

É do que há



exemplo 109 — terminação de *É do que há*
— extraído de *Songbook Choro • v.3* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:89)

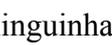
Alguns padrões melódicos apresentam sucessões de motivos ritmicamente iguais em efeito similar ao da *hemiola*¹⁵¹, sugerindo, por exemplo, compassos binários sobre ternários — como nos grupos $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ e $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ em $\frac{3}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} |$, $\frac{3}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} |$ e $\frac{3}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} |$ (como na parte A de *Santa morena*, do exemplo 110) — ou compassos ternários sobre binários — como no grupo $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ em $\frac{2}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} |$ (como na parte C de *Segura Ele*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda).

Santa morena

exemplo 110 — fragmento de *Santa morena*
— extraído de *Songbook Choro • v.1* (id., 2007:212)

Os choros apresentam vários casos sobre essa idéia de articulação em: grupos de três semicolcheias ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) como $\frac{2}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} |$ (como nas partes A e B de *Um a zero* e B de *Descendo a serra*, ambos de Pixinguinha e Benedito Lacerda, nas

¹⁵¹ Segundo a definição do *Dicionário Grove de Música*, hemiola significa “na teoria da música antiga, a proporção 3:2. No moderno sistema métrico, significa a articulação de dois compassos em tempo ternário, como se fossem três compassos em tempo binário. Costuma ser usada em danças barrocas, como a *courante* e a *sarabanda*, em geral antes de uma cadência; também aparece na valsa vienense.” (SADIE, 1994:422).

partes A, B e C de *Um chorinho em aldeia*, de Severino Araújo); grupos do tipo  como $\frac{2}{4}$  (como na parte B de *Um a zero*, apresentada no exercício do exemplo 112); grupos do tipo  como $\frac{2}{4}$  (como na parte A de *Um a zero*); e grupos do tipo  como $\frac{2}{4}$  (como na parte B de *Assanhado*, de Jacob do Bandolim, do exemplo 111, nas partes A de *Fogo na roupa*, de Altamiro Carrilho e Ary Duarte, e C de *Acerta o passo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda). Apesar de presentes também em outros gêneros populares, como na música de *jazz*, estes padrões são recorrentes em temas ou improvisações do choro e, muitas vezes, acompanhados por acentuações da base rítmica.

Assanhado



exemplo 111 — fragmento de *Assanhado*
— extraído de *Songbook Choro* • v.1 (ibid.:75)



exemplo 112 — fragmento do exercício 53, sobre frases rítmicas
— extraído de *Vocabulário do choro* (SÈVE, 1999:77)

O choro faz constante uso de cromatismos, não só nas melodias principais, com diversas inflexões, mas também nos contrapontos — seja nas conduções de baixos, em sequências de acordes invertidos, ou em outras vozes mais ativas (relacionadas a baixarias, como as tocadas pelo violão, o oficleide, o trombone, o sax tenor etc.). Nos contrapontos é usual o cromatismo entre a fundamental do acorde de I para a 7ª do acorde dominante do IV (I⁷) — em Fá maior seria representado pelas notas Dó–Si–Si_b, (como em fragmento da parte A de *Atraente*, de Chiquinha Gonzaga, no exemplo 113, que mostra a transcrição do sax tenor¹⁵² gravado por Pixinguinha).

¹⁵² Em todos os exemplos, incluídos nesta pesquisa, que mostram fragmentos dos choros gravados por Pixinguinha e Benedito Lacerda — exemplos sempre extraídos do livro *Choro duetos* — optei por apresentar a flauta em clave de sol (tocada uma oitava acima) e o sax tenor em clave de fá.

Atraente

exemplo 113 — fragmento de *Atraente*
— extraído de *Choro duetos v.2* (SÈVE; GANC, 2011:18–9)

O cromatismo é usado sobre acordes diminutos, como no fim da parte B de *A ginga do mané*, de Jacob do Bandolim (exemplo 114), que utiliza o padrão em semicolcheias para passar pelas notas do acorde de B^o.

A ginga do Mané

exemplo 114 — cromatismo em acordes diminutos em *A ginga do Mané*
— extraído de *Songbook Choro • v.1* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:55)

Utilizam-se, também, encadeamentos cromáticos entre:

- terças e sétimas dos acordes dominantes consecutivos (como o gravado por Pixinguinha para *Os oito batutas*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, do exemplo 115);
- entre terças dos acordes IV e IVm (como o gravado por Pixinguinha na parte B de *Os oito batutas*, do exemplo 115); e
- entre acordes conectados por diminutos de passagem, resultando em cromatismos ascendentes ou descendentes (como os gravados por Pixinguinha nas partes C de *Os oito batutas*, do exemplo 115 e A de *Acerta o passo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, do exemplo 116).

Os oito batutas

Two systems of piano music in 2/4 time, key of G major. The first system shows a melody starting on G4 with a '8va' marking, followed by chords G, G/B, Gm/Bb, and E/B. The second system continues the melody with chords C, A7/C#, G7/D, Dm, D#o, and C/E. The bass line provides harmonic support with chords G, G/B, Gm/Bb, E/B, C, A7/C#, G7/D, Dm, D#o, and C/E.

exemplo 115 — fragmentos das partes B e C de *Os oito batutas*
— extraído de *Choro duetos v.1* (SÈVE; GANC, 2010:26–7)

Acerta o passo

Two systems of piano music in 2/4 time, key of G major. The melody starts with a '8va' marking and includes chords C/E, Eb° (marked with a flat), Dm, G7, C/E, Eb° (marked with a flat), and Dm. The bass line includes chords C/E, Eb° (marked with a flat), Dm, G7, C/E, Eb° (marked with a flat), and Dm.

exemplo 116 — fragmento de *Acerta o passo*
— extraído do *Choro duetos v.1* (ibid.:18–9)

Em choros no modo maior, com a parte A em I (primeiro grau), B em VI (sexto grau) e C em IV (quarto grau), é comum o uso de cromatismos depois da cadência final nas segundas e terceiras partes para preparar a volta para a primeira (em I). Em um choro em Fá maior, o final da segunda parte (em Ré menor) pode apresentar os acordes Dm–D_b⁷–C⁷ e o final da terceira parte (em Si_b maior) pode apresentar os acordes B_b–B⁷–C⁷. O contracanto de *Displiciente* (exemplo 117), de Pixinguinha e Benedito Lacerda, ilustra este caso.

Displiciente

Two systems of piano music in 2/4 time, key of F major. The melody starts with a '8va' marking and includes chords E7/B, A7, Dm, D_b⁷C⁷, A (boxed), F, B° (marked with a flat), and F. The bass line includes chords E7/B, A7, Dm, D_b⁷C⁷, A (boxed), F, B° (marked with a flat), and F.

8va C7 F7 B^b B7 C7 A F B^o F

exemplo 117 — finais das partes B e C, com retorno à parte A, de *Displicente*
— extraído de *Choro duetos v.2* (id., 2011:24–5)

Costuma-se usar, em harmonizações de choros, cromatismos entre acordes dominantes para realização da passagem, no modo maior, entre I e V/II¹⁵³ — em ré maior poderia ser representado pelos acordes D–C^{#7}–C⁷–B⁷ (como na parte C de *Murmurando*, de Fon-fon, gravado por Jacob do Bandolim, do exemplo 118). Existem ainda inúmeros casos de cromatismos em ornamentações nas melodias, o que ocorre habitualmente em variações e improvisações.

Murmurando

Gm⁶ D⁷ C^{#7} C⁷ B⁷ E⁷

exemplo 118 — fragmento de *Murmurando*
— extraído de *Songbook Choro • v.1* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:173)

É comum a incidência de acordes diminutos nos choros, um recurso associado ao uso de diminutos de passagem ou à sua inserção como substitutos de acordes dominantes.

Costuma-se usar, ainda, diminutos de passagem no choro. Seguem alguns exemplo em dó maior: || C C^o | Dm || C C^o | G⁷/D || C/E E^b | G⁷/D || Dm D^o | C/E || F F^o | C/G || Em E^b | Dm || G G^o | Am || G^o G⁷ || C^o C || . Os diminutos, por vezes, estão apenas substituindo inversões de dominantes que preparam acordes menores. Exemplo: || C^o | Dm || ou || A^{7(b9)}/C[#] | Dm ||. (SÈVE, 1999:19-20).

As melodias sobre acordes diminutos nos choros apresentam-se arpejadas na maioria dos casos, com diferentes contornos (como na parte A de *Urubatan*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, do exemplo 120). Casos de usos de escalas octatônicas (semitom-tom/tom-semitom) são mais recentes (como na parte A de *Chorinho pra ele*, de Hermeto Pascoal, do exemplo 119), mas pouco comuns no repertório anterior à segunda metade do século XX

¹⁵³ Em padrões sambados, esse movimento cromático está normalmente junto ao ritmo $\frac{2}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (como mostra o exemplo).

(como acontece na parte C de *Modulando*, de Rubens Leal Brito, do exemplo 121).

Chorinho pra ele

Musical notation for 'Chorinho pra ele' in 2/4 time. The melody is written on a treble clef staff. Above the staff, the following chords are indicated: G, E7(b13), Am7, D7(9), G7M, G°, and Am7. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a bracket under the final two measures.

exemplo 119 — escala diminuta em *Chorinho pra ele*
— extraído de *Songbook Choro* • v.2 (id., 2011:52)

Urubatan

Musical notation for 'Urubatan' in 2/4 time. The melody is written on a treble clef staff. An E7 chord is indicated above the first measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

exemplo 120 — fragmento de *Urubatan*
— extraído de *Songbook Choro* • v.2 (ibid.:206)

Modulando

Musical notation for 'Modulando' in 2/4 time. The melody is written on a treble clef staff. Above the staff, the following chords are indicated: F#°, F°, E°, E♭°, and B°. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

exemplo 121 — fragmento de *Modulando*
— extraído de *Songbook Choro* • v.1 (id., 2007:171)

A utilização de acordes diminutos de passagem é recorrente na obra de compositores importantes do gênero (como acontece no fragmento da parte C de *Sofres porque queres*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, do exemplo 122).

Sofres porque queres

Musical notation for 'Sofres porque queres' in 2/4 time. The melody is written on a treble clef staff. Above the staff, the following chords are indicated: B♭, B°, and F/C. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

exemplo 122 — fragmento de *Sofres porque queres*
— extraído de *Songbook Choro* • v.2 (id., 2011:189)

As melodias sobre acordes dominantes apresentam diferentes contornos, com inflexões de todo o tipo (baseadas em apojeturas, escapadas, bordaduras etc.) analisadas por Almada. Há padrões diferentes para sequências harmônicas V–I, II–V, V–V e diminutos de passagem. As variações do *Samba do urubu*, escritas e tocadas por Pixinguinha, que vimos na seção 4.1.1, trazem um farto material de alternativas para V–I — variações similares a estas foram também executadas por outros flautistas da época, como Benedito Lacerda e Dante Santoro.

É usual, em rodas de choro ou gravações, a construção de variações e improvisos sobre V–I ou I–V repetidas vezes ($\parallel: V^7 | I : \parallel$ ou $\parallel: I | V^7 : \parallel$) em composições que apresentem refrões, iniciem ou finalizem com a repetição dessas sequências harmônicas, como *Gaúcho*, de Chiquinha Gonzaga (exemplo 123), ou *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth (exemplo 124).

Gaúcho

exemplo 123 — fragmento de *Gaúcho*
— extraído de *Songbook Choro • v.3* (id., 2011:106)

Brejeiro

exemplo 124 — fragmento de *Brejeiro*
— extraído de *Songbook Choro • v.3* (idid.:32)

Padrões em II–V e V–V são recorrentes antes das cadências conclusivas (para I) de cada parte dos choros — no penúltimo compasso de partes de choros de 16 compassos (como na parte A da polca-choro *Ele e eu*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, do exemplo 125) ou nos antepenúltimos e penúltimos compassos de partes de choros de 32 compassos (como na parte A de *Saxofone, por que choras?*, de Ratinho, do exemplo 126). As melodias compostas sobre essas sequências podem ser, por vezes, intercambiáveis entre diferentes choros no momento de suas execuções, sem que altere radicalmente o discurso temático. Isso parece torná-las, ainda que pertençam a um número grande de variantes rítmicas e melódicas, em mais um “maneirismo” do gênero (como as terminações — ou “brevíssimas codas”, segundo Almada).

clássico. Considera-se a música de J. S. Bach o apogeu dessa arte, mesmo tendo sido o compositor considerado ultrapassado em seu tempo por utilizá-la em detrimento do acompanhamento harmônico em voga. Normalmente, a música de Bach é polifônica e apresenta uma sofisticada trama de vozes de igual importância.

A arte do contraponto — não exatamente dentro do contexto da polifonia bachiana — é um forte elemento estilístico nas construções melódicas dos choros, embora sejam estas construídas sobre um estilo de acompanhamento harmônico. Os conjuntos de choro, como sabemos, se formaram com um instrumento solista, como a flauta, acompanhado por violão e cavaquinho. Fundamentalmente, o cavaquinho fazia a base harmônica e rítmica enquanto o violão, além da harmonia, era responsável por improvisar baixarias (contracantos no grave) em resposta a melodia principal exposta pela flauta. Essa forma de arranjos mantém-se nos dias de hoje.

O livro *O choro*, de Pinto (1936), fornece dados de 285 músicos, desde 1870, dos quais 96 eram violonistas e cavaquinistas, 69 eram flautistas e 15 tocavam oficleide, o quarto instrumento mais popular no gênero, e uma espécie de antecessor do saxofone. Esse instrumento, como o violão, tinha também a função de criar contrapontos em alturas graves. Importante oficleidista e compositor, Irineu de Almeida, ou Irineu Batina, integrou a Banda do Corpo de Bombeiros, formada em 1896 sob a regência do compositor Anacleto de Medeiros, que adaptou muito da linguagem do choro para a banda. Irineu foi professor e amigo de Pixinguinha, cuja primeira gravação foi solando sua flauta, acompanhado por conjunto de choro e um oficleide fazendo contracantos. Essa experiência parece explicar o estilo de acompanhar choros usando o sax tenor, que criou posteriormente.

Além do pandeiro, nas primeiras décadas do século XX o violão de sete cordas passou a integrar os conjuntos de choro¹⁵⁴. Esse instrumento — com uma corda no grave afinada em Dó (ou Si) — surgiu com a função principal de executar ou improvisar melodias em contraponto a melodias dos solistas. Violonista do *Regional de Benedito Lacerda*, *Regional do Canhoto* e do *Conjunto Época de Ouro*, e presença constante em gravações de uma infinidade de artistas brasileiros, Horondino Silva (1918–2006), o Dino 7 Cordas, é considerado um dos grandes mestres de uma linguagem iniciada por Arthur de Souza Nascimento (1886–1957), o Tute, e Otávio Littleton da Rocha Vianna (1888–1927), o China — este, irmão de Pixinguinha. Nas gravações de Pixinguinha junto ao *Regional de Benedito Lacerda*, mesmo ainda no violão de seis cordas, Dino aparece improvisando contrapontos

¹⁵⁴ Possivelmente, o violão de sete cordas entrou no choro trazido da Europa pelo violonista China, na ocasião da viagem do grupo *Os Oito Batutas* para o velho continente, em 1922.

junto às melodias criadas e improvisadas pelo saxofonista. Isso supostamente explica como Dino desenvolveu seu estilo de tocar o violão de sete cordas.

O violonista Luiz Otávio Braga (2002), ao comentar a prática do baixo contínuo e do contraponto sobre inversões de acordes, fala da função de seu instrumento e do movimento impulsivo da baixaria no choro:

O baixo do acompanhamento do choro, precisamente o violão de sete cordas, estabelece uma relação de caráter duplo com a melodia principal. Em primeiro lugar, procura-se estabelecer o ‘melhor estado de inversão’ dos acordes na harmonia dada relacionada à melodia principal. Pode-se supor o baixo minimamente sujeito a regras do estilo harmônico/contrapontístico mais severo. Nesse caso, em que se está fora das circunstâncias improvisatórias tão comuns ao estilo [do choro], é bom evitar-se o mau efeito de oitavas consecutivas entre melodia e baixo. Isto se justifica em função do caráter eminentemente tonal dos choros. O baixo, à semelhança do baixo contínuo barroco, impulsiona todo conjunto para a frente, como num único fôlego; daí não insistir mais de dois tempos seguidos na mesma nota — a não ser nos efeitos de pedais — é de capital importância para a mobilidade da linha. A alternância dos estados de inversão, por si só, já indicará uma direcionalidade à linha constituída. Por isso, ao violonista de choro — e do samba, pois — é tarefa fundamental o conhecimento e a habilidade no uso de tríades e acordes de sétimas e sextas e suas inversões. O resultado desse trabalho insinuará uma linha de melodia no baixo que, em certa medida, concorre (contrapontista) com a melodia principal. Em segundo lugar, o baixo poderá assumir o caráter de contraponto — não no estilo severo, palestriniano ou devedor a Fux —sujeitado à inventiva que é, por sua vez, diretamente dependente do conhecimento que se tiver do estilo, o que para tal é imprescindível ouvir ou ‘copiar’ os grandes violões de baixaria Dino 7 Cordas, Raphael Rabello, Walter Silva e tantos outros, e, imperdível, transcrever o saxofone tenor de Pixinguinha contraposto à flauta de Benedito Lacerda. (BRAGA, 2002:35).

Braga alerta sobre a necessidade do estudo da música de Dino, entre outros violonistas de sete cordas, e de Pixinguinha, para conhecer-se o contraponto no choro. Pixinguinha, ao trocar a flauta pelo saxofone, passou a executar, como acompanhador, um contraponto tão requintado e sofisticado que muitas vezes sobressaía sobre a melodia solista. Segundo Sérgio Cabral, “Brasílio Itiberê, compositor e professor da Escola Nacional de Música, escreveu que o contraponto de Pixinguinha é ‘um dos elementos mais complexos e de maiores consequências estéticas que existe na música popular brasileira’.” (CABRAL, 1997:14).

A importância que tem Bach para o contraponto na música clássica europeia, tem Pixinguinha para o contraponto na música popular brasileira. Os exemplos a seguir apresentam pequenas semelhanças entre os compositores, mesmo tão distantes no tempo, no espaço e em seus estilos. O exemplo 127 mostra um fragmento do quarto movimento, *Allegro*, da *Sonata para flauta e baixo contínuo em Mi menor BWV 1034*, de J. S. Bach. O primeiro sistema apresenta a melodia da flauta, o terceiro sistema (na clave de fá) o baixo contínuo (baixo escrito e cifras) e o segundo sistema (na clave de sol) a realização do baixo contínuo.

Sonata para flauta e baixo contínuo em Mi menor BWV 1034

The image shows two systems of musical notation for a flute and basso continuo. The first system consists of four measures. The flute part (top staff) has a melodic line with slurs and accents. The basso continuo part (bottom staff) has a rhythmic accompaniment with fingerings indicated below the notes: 1 5i, 6, 4 6, 6, 4 6, 4 6. The second system consists of five measures. The flute part has a melodic line with slurs and accents. The basso continuo part has a rhythmic accompaniment with fingerings indicated below the notes: 6, 6 6, 6, 6 5, 6.

exemplo 127 — fragmento da *Sonata para flauta e baixo contínuo em Mi menor, BWV 1034*, de Bach
— extraído de *Flötenmusik* (SCHMITZ, 1979:14)

O exemplo 128 mostra um fragmento da parte A da polca-choro *Ele e eu*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda. O primeiro sistema apresenta a melodia da flauta (que deve ser executada uma oitava acima) e segundo sistema apresenta o contraponto tocado pelo sax tenor (com baixos de obrigação em resposta à melodia, nos c. 1, c. 2, c. 4 e c. 5). Ambos os sistemas estão com cifragem alfanumérica e acima dos pentagramas estão marcadas convenções rítmicas que chegam a nos lembrar as sugeridas por Bach em sua sonata. Os acordes e essas convenções são realizadas pelos instrumentos de acompanhamento do conjunto de choro.

Ele e eu

The image shows two systems of musical notation for a saxophone and piano. The first system consists of four measures. The saxophone part (top staff) has a melodic line with slurs and accents. The piano part (bottom staff) has a rhythmic accompaniment with chords indicated above the notes: C7, C7, F, D7, G7, C7, F. The second system consists of four measures. The saxophone part has a melodic line with slurs and accents. The piano part has a rhythmic accompaniment with chords indicated above the notes: C7, C7, F, D7, G7, C7, F.

exemplo 128 — fragmento de *Ele e eu*, para flauta e sax tenor
— extraído de *Choro duetos v.2* (SÈVE; GANC, 2011:26-7)

As melodias de contraponto no choro, como sugere Braga, são construídas a partir de uma sequência de acordes invertidos, “procurando conduzir linhas de baixo por movimentos adjacentes diatônicos ou cromáticos, além de desenhar de maneiras diversas grupos de sincopes e semicolcheias em escalas e arpejos.” (SÈVE, 1999:18). Para Braga, as baixarias têm dupla função: “boa condução baixo/melodia, já indicando uma direcionalidade, mais o caráter de melodia imposta como contrapartida da melodia principal.” (BRAGA, 2002:35). Elas costumam se tornar ativas quando há pausas nas melodias ou nos momentos em que estas estão passivas (em notas longas), como aparece na parte A de *Os cinco companheiros*, de Pixinguinha, do exemplo 129, que apresenta uma grande linha cromática, em baixos descendentes, apoiada por acordes invertidos.

Os cinco companheiros

exemplo 129 — linha de baixo descendente no contraponto de *Os cinco companheiros*
— extraído de *Songbook Choro • v.1* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:180)

A inversão de acordes pode aumentar a densidade harmônica nos choros — uma característica marcante de seu estilo —, como mostra o fragmento da parte B de *Receita de Samba*, de Jacob do Bandolim (exemplo 130), que, mesmo em padrão sambado, apresenta recorrência de compassos com dois acordes e baixos conduzidos em linhas diatônicas e cromáticas ascendentes. O primeiro sistema do exemplo mostra a melodia e o segundo sistema os acordes cifrados e o contraponto do violão de sete cordas.

Receita de samba

exemplo 130 — linha de baixo em acordes invertidos em *Receita de samba*
 — extraído de *O violão de 7 cordas* (BRAGA, 2002:103) e
 de *Songbook Choro • v.1* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:202–3)

Há diversos choros com recorrência de mudanças de acordes a cada tempo¹⁵⁵, alternando-se inversões e modulações, como mostra o fragmento da parte C de *Cuidado Colega*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda (exemplo 131).

Cuidado colega

exemplo 131 — acordes invertidos e modulação em *Cuidado colega*
 — extraído de *Songbook Choro • v.3* (id., 2011:81)

No choro, os contrapontos nos graves (violão de sete cordas, sax tenor etc.) tendem a ter sua interpretação pouco flexibilizada, pois muitas vezes exercem também o papel de estabilizar o ritmo e a pulsação. Isto é notável, principalmente, em relação ao violão de sete cordas, que possui ainda a função tocar acordes — junto às baixarias ou entre elas —, como vemos na partitura escrita por Braga para seu instrumento, na versão em padrão sambado do choro *Um a zero*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda (no exemplo 132, que traz a melodia no primeiro sistema e o acompanhamento de violão no segundo).

¹⁵⁵ Alguns chegam a apresentar de três a quatro acordes em um mesmo compasso, geralmente antes das cadências finais das partes, como acontece, por exemplo, na parte C de *Modulando*, Rubens Leal Brito, e na parte A de *Cheguei*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, peças incluídas no *Songbook Choro*.

Um a zero

F/A Fm⁶/A^b C/G D⁷/F[#] G⁷ G/F

exemplo 132 — acompanhamento de violão em *Um a Zero*
 — extraído de *O violão de 7 cordas* (BRAGA, 2002:103) e
Songbook Choro • v.3 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:206)

Carlos Almada considera que geralmente “existe uma estrutura polifônica arquetípica e peculiar para a música popular, na qual a mais evidente característica é uma maior dependência em relação a um suporte harmônico diretamente associado à estrutura de acordes.” (ALMADA, 2013:130). O teórico denomina esse suporte de “moldura cordal” e separa os princípios básicos do contraponto na música popular em duas categorias:

- a) “horizontais, que orientam a construção das linhas melódicas individuais”; e
- b) “verticais, ligados a questões intervalares e harmônicas.” (ibid.:132).

Almada, nesse contexto, fala também da questão do aspecto rítmico e das escolhas sobre inícios e fins das linhas melódicas no contraponto, que devem levar em conta os acordes que as sustentam e o gênero musical no qual estão inseridas. O músico usa o termo “tensão sensorial”¹⁵⁶ (TS) para definir uma dimensão que é “derivada da combinação entre intervalo contrapontístico e harmonia cordal circundante, e (que) se apresenta em pesos inequivocamente distintos.” (ibid.:136). Ilustra o que fala nas figuras a seguir: a figura 16 mostra o crescimento da TS fixando um intervalo (quinta justa) e mudando acordes — os números ao lado das notas correspondem aos graus das notas dos acordes ou a tensões; a figura 17 mostra o crescimento da TS fixando um acorde (C^{7M}) e mudando intervalos.

¹⁵⁶ Almada comenta que adota “termo e sentido propostos por Fred Lerdahl em *Tonal pitchspace* (2001)”. (ALMADA, 2013:153)



figura 16 — crescimento tensão sensorial fixando um intervalo e mudando acordes
— extraído de *Contraponto em música popular* (ibid.:136)

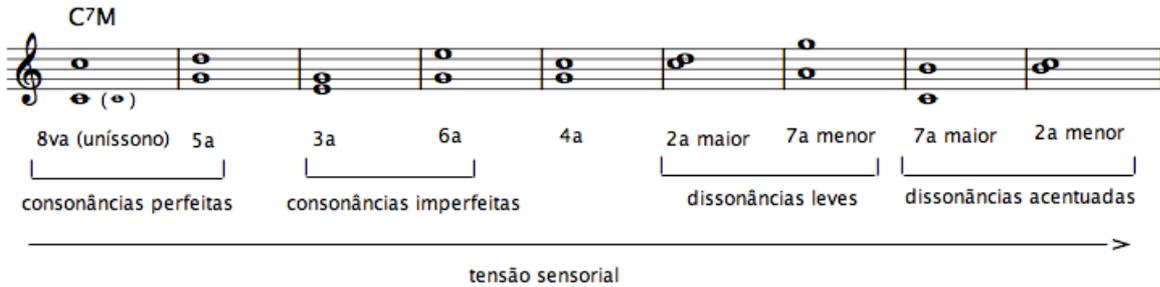


figura 17 — crescimento tensão sensorial fixando um acorde e mudando intervalos
— extraído de *Contraponto em música popular* (ibid.:139)

A “tensão sensorial” (TS) aumenta, *grosso modo*, à medida que intervalos entre as vozes de melodias e contrapontos vão deixando de ser consonantes para serem dissonantes e à medida que as notas (da melodia e do contraponto) se afastam daquelas que pertencem à tríade básica nos acordes. Para maior aprofundamento na teoria de Almada é recomendável a leitura de seu livro *Contraponto em música popular*. O músico observa que peças mais tradicionais de gêneros como o samba e o choro costumam ser harmonizadas com acordes diatônicos (com acréscimos de dominantes secundários) e com poucas tensões harmônicas (ou inexistentes, como no caso das tríades). Assim, diz que, a não ser que se opte estilisticamente por romper com práticas usuais, as “linhas contrapontísticas mais adequadas a esses gêneros devem apresentar níveis baixos de TS.” (ibid.:144). Em choros mais tradicionais, com uso de harmonias triádicas, as linhas melódicas costumam apoiar-se em notas do acorde.

Em relação aos motivos melódicos dos contrapontos graves nos choros, por exemplo, sobretudo os tocados em violões, nota-se que eles se direcionam em grande parte às mudanças de acordes, recaindo sobre fundamentais, terças, quintas ou sétimas (quando for o caso) destes. No entanto, o contraponto no choro, ao ir de um acorde a outro, pode utilizar-se de todos os contornos, inflexões e padrões usados pela melodia principal — elementos estes analisados na seção 5.1. Almada lembra que “a essência do contraponto é a melodia”

(ibid.:133) e, assim como Braga e outros autores¹⁵⁷, relaciona o tratamento tradicional do contraponto no choro a procedimentos da música barroca, com o “uso preferencial de consonâncias em pontos estáveis e a resolução obrigatória das dissonâncias ocasionais.” (ibid.:184).

¹⁵⁷ O violonista Marco Pereira, no livro *Sete Cordas — técnica e estilo*, de Rogério Caetano (2010), afirma que a baixaria do choro é uma herança da música barroca europeia e do baixo contínuo, com a diferença de ser no gênero musical brasileiro totalmente improvisado.

Nazareth foi, sem dúvida, o grande sistematizador da nova música popular brasileira, e foi na rítmica que ele teve posição de maior destaque. Sua música se caracteriza pela exploração às últimas consequências de breves células rítmicas que se alargam e se desenvolvem, formando um todo unificado e coerente. Veja-se, por exemplo, o tango “Espalhafatoso”. Ele soube imprimir à rítmica insípiente da polca-lundu um caráter tão preciso, enriquecendo-a com uma tão grande variedade de fórmulas, empregou nas suas composições uma ciência rítmica, uma beleza harmônica e uma tal riqueza, que o tornam de fato o expoente máximo da música popular brasileira e um autêntico precursor da nossa música de caráter nacional. (NEVES, 1977:19).

A literatura considera Nazareth um dos mais importantes sistematizadores de estilos (como o da polca, o do tango brasileiro e do maxixe) que vieram a fazer do choro um gênero musical, posteriormente. O compositor transcreveu para o piano diversos procedimentos executados pelas flautas, violões, cavaquinhos, oficleides etc. dos chorões. Em sua escrita, de uma maneira geral, enquanto a mão direita sugere melodias inspiradas em flautas ou outros instrumentos solistas, a mão esquerda transpõe harmonias, baixarias e padrões rítmicos executados pelos cavaquinhos, violões e oficleides, por exemplo. Em suas peças é possível verificar diferentes células rítmicas de acompanhamentos em métricas binárias, como , ,  e . Em sua obra, a construção da trama melódica contraposta por acordes sobre essas células rítmicas e contracantos no grave ajuda-nos a compreender a estrutura de diversos gêneros musicais, mesmo sabendo que a nomeação desses, muitas vezes, esteja associada a definições imprecisas e questionáveis, como lembram Cury e Machado:

A definição e o limite entre gêneros na música popular urbana no Brasil do final do século XIX são temas amplos, ainda em aberto. Deve-se levar em conta o ambiente de formação de um mercado editorial que se estabelecia ao mesmo tempo em que diferentes variantes de danças se fixavam. Cada qual com suas características musicais e sócio culturais. É neste contexto que Ernesto Nazareth, em sua ambição de um compositor que desejava ser reconhecido pela elite, nomeou suas peças sincopadas de tangos. Já não eram mais polcas europeias de salão, porque foram contaminadas irreversivelmente pelo sacolejo da sincopa, mas também não eram maxixes, como aqueles praticados nos subúrbios e associados genericamente ao nosso passado escravista. (CURY; MACHADO, 2007:11).

As edições das partituras de Nazareth costumam trazer classificações de gêneros tais como polca, polca-lundu, polca-tango, tango, samba, valsa, choro etc. Segundo Neves (1977), o pianista teria abordado quase todas as formas populares de sua época, especialmente os maxixes, que preferia chamar de tangos¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Segundo Neves (1977:20), Nazareth usava a nomeação de tango para suas peças por não trazer o termo a conotação de vulgaridade atribuída, na época, ao maxixe.

6.1.1 Polca, tango, maxixe e choro — padrões de oito pulsos

Faz-se, nesta seção, uma distinção entre diferentes padrões rítmicos, a fim de procurar entender a quais gêneros eles se associam na obra de Nazareth e no choro. O cavaquinista Henrique Cazes e o violonista Luiz Otávio Braga, por exemplo, notam o padrão rítmico de acompanhamento que estabilizou-se na polca brasileira, ou polca-choro (figura 18):



figura 18 — padrão rítmico de acompanhamento da polca e polca brasileira (ou polca-choro)

As chamadas polcas brasileiras¹⁵⁹ geralmente estão caracterizadas por construções melódicas com pouco ou nenhum uso de síncofes, embora o padrão acima apresente acentuação na quarta semicolcheia do compasso $\frac{2}{4}$. Em edições originais de músicas de Pixinguinha e Benedito Lacerda, a polca-brasileira (que se tornou um subgênero do choro) costuma receber o nome de polca-choro, como é o caso de *O gato e o canário* (exemplo 133, que mostra fragmento da parte A)¹⁶⁰ e *Ele e eu* (exemplo 134, que mostra fragmento da parte B), gravadas pela dupla nos anos 1940 com flauta, sax tenor e conjunto regional. Nestas peças nota-se que o padrão é inclusive citado nas melodias e nos contrapontos — nos c. 2 e 4 de ambos os exemplos.

O gato e o canário

exemplo 133 — fragmento da polca-choro *O gato e canário*, para flauta e sax tenor
— extraído de *Choro duetos v.2* (SÈVE; GANC, 2011:32–3)

¹⁵⁹ Antes do choro estabelecer-se como um gênero musical, este estilo tinha o nome genérico de polca e compreendia diferentes padrões de acompanhamentos em métrica binária. Após o choro estabelecer-se como gênero a denominação polca brasileira (ou polca-choro) passou a ser usada, geralmente, para estruturas rítmicas e melódicas mais cométricas.

¹⁶⁰ Nos exemplos que ilustram aqui as gravações de Pixinguinha e Benedito Lacerda (todos extraídos dos livros *Choro duetos*), a flauta aparece escrita no primeiro sistema e o sax tenor no segundo sistema. Como se observou anteriormente, nesses casos, a flauta deve ser tocada uma oitava acima e o sax tenor, lendo o que está escrito, soa uma nona maior abaixo.

Ele e eu

8^{va} A7 Dm D7/F# Gm E7/G#

The image shows a musical score for the piece 'Ele e eu'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Above the treble staff, there are five chords indicated: A7, Dm, D7/F#, Gm, and E7/G#. A dashed line labeled '8va' spans the first five measures, indicating an octave shift for the melody. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

exemplo 134 — fragmento da polca-choro *Ele e eu*, para flauta e sax tenor
— extraído de *Choro duetos v.2* (ibid.:26–7)

Já o padrão de acompanhamento da figura 18 (por vezes, mesclado com ♪♪ , como ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪) pode estar presente na obra de Nazareth em melodias prioritariamente cométricas, como na parte A de *Apanhei-te cavaquinho* (exemplo 135), ou em outras melodias que apresentem menos ou mais sincopação, como nas partes A de *Ameno Resedá* (exemplo 136) e *Gentes! O imposto pegou?* (exemplo 137) — todas classificadas como polcas nas edições. Diversas gravações de polcas da fase mecânica apresentam este padrão de acompanhamento, para melodias com ou sem síncope.

Apanhei-te cavaquinho

8^{va}

f

The image shows a musical score for the piece 'Apanhei-te cavaquinho'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Above the treble staff, there is a dashed line labeled '8va'. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes with accents. The bass line consists of a series of chords, primarily triads and dyads, with some sixteenth-note patterns.

exemplo 135 — fragmento da polca *Apanhei-te cavaquinho*, para piano
— extraído de *Todo Nazareth – obras completas • polcas* (CURY; MACHADO, 2007:104)

Ameno Resedá

mf

The image shows a musical score for the piece 'Ameno Resedá'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes. The bass line consists of a series of chords, primarily triads and dyads, with some sixteenth-note patterns.

exemplo 136 — fragmento da polca *Ameno Resedá*, para piano
— extraído de *Todo Nazareth – obras completas • polcas* (ibid.:100)

Gentes! O imposto pegou?



exemplo 137 — fragmento da polca *Gentes! O imposto pegou?*, para piano
— extraído de *Todo Nazareth – obras completas • polcas* (ibid.:48)

O padrão rítmico ♪♪♪♪ da polca pode apresentar-se nos desenhos ♪♪♪♪ ou ♪♪♪♪ dos acordes, sendo neles as pausas preenchidas pelas vozes dos baixos, como mostra o violão de acompanhamento da parte A da polca *Flor Amorosa*, de Joaquim Callado (exemplo 138). É possível observar em ♪♪♪♪ o sentido de síncope (entre tempos do compasso), e conseqüente acentuação, que ocorre na posição da quarta semicolcheia do $\frac{2}{4}$. Tal fato parece corroborar a hipótese de Kiefer, da fusão rítmica da polca europeia como a *habanera* — entendendo esta como uma variação do *tresillo* ($\frac{2}{4}$ ♪♪♪).



exemplo 138 — acompanhamento da polca-brasileira
— extraído de *O violão de 7 cordas* (BRAGA, 2011:16)

A pulsação binária (em $\frac{2}{4}$) e a “frequência de frases compostas pela repetição sistemática dum só valor bem pequeno (semicolcheia)” (ANDRADE, 1962:31) parecem traduzir a “semelhança de ritmo” (TINHORÃO, 1991:56) que permitiu a fusão da polca com o lundu.

Alguns pesquisadores, como José Ramos Tinhorão, consideram a polca-lundu uma espécie de matriz do que vieram a ser, mais tarde, o choro e o maxixe como gêneros musicais. Uma nova forma de articulação para uma melodia de origem europeia foi inventada para se adaptar a ritmos de origem africana que aqui existiam manifestados pelo batuque e pela

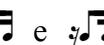
dança. Boa parte dessa invenção parece ser representada pelo que Mário de Andrade chama de “síncopa característica” ou, de uma forma mais ampla, de “fantasia rítmica”. As síncopes dentro do primeiro tempo do compasso (como em $\frac{2}{4}$ ) ou entre dois tempos do compasso binário (como em $\frac{2}{4}$ ) , além do ritmo do tango ou da *habanera* ($\frac{2}{4}$ ) — entre outras variações do *tresillo* — permeiam diversos padrões rítmicos associados a estilos musicais dos princípios do choro. Essas figuras encontram-se, nas obras de Nazareth e outros compositores, em gêneros como polca, polca-lundu, polca-tango, tango, maxixe etc. A polca-lundu, segundo Siqueira (1969), veio a estabelecer a forma para a música do maxixe.

A primeira composição de Nazareth, *Você bem sabe* (exemplo 139), foi editada como polca-lundu mixando figuras cométricas ( | ) na mão direita com o ritmo da *habanera* () na mão esquerda.

Você bem sabe



exemplo 139 — fragmento da polca-lundu *Você bem sabe*, para piano
— extraído de *Todo Nazareth – obras completas • polcas* (CURY; MACHADO, 2007:88)

Outra peça do mesmo compositor, editada como polca-lundu, *Cuibinha* (exemplo 140), já apresenta padrões rítmicos contramétricos também encontrados em alguns tangos e maxixes, com recorrência de figuras como ,  e  nas melodias e  no acompanhamento.

Cuibinha



exemplo 140 — fragmento de A da polca-lundu *Cuiubinha*, para piano
— extraído de *Todo Nazareth – Obras completas • polcas* (ibid.:116)

Percebe-se nas partituras de polcas e tangos de Nazareth, e nos acompanhamentos de gravações de polcas, choros e maxixes da fase mecânica, a recorrência do padrão rítmico da figura 19. Esta pode ser caracterizada pela síncope dentro do primeiro tempo (ou acentuação na segunda semicolcheia) do compasso. Braga associa esse padrão ao acompanhamento do maxixe, dança que, segunda conta, influenciou “os demais gêneros da música urbana do século XIX, inclusive o samba urbano que reinaria a partir da segunda metade do século XX.” (BRAGA, 2002:16).



figura 19 — padrão rítmico de acompanhamento da polca, polca-lundu, tango brasileiro e maxixe

Este padrão encontra-se presente em gravações realizadas pelo grupo *Os Oito Batutas*, de Pixinguinha, por exemplo, e também nas melodias principais e contrapontos dos chorões, como no c. 3 da parte A do choro *Os oito batutas*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda (do exemplo 141, gravado pela dupla).

Os Oito Batutas

exemplo 141 — fragmento do choro *Os Oito Batutas*, para flauta e sax tenor
— extraído do *Choro duets v.1* (SÈVE; GANC, 2010:26–7)

Curiosamente, diferentes classificações genéricas de peças de Nazareth usam a célula rítmica — uma das mais presentes em sua obra —, como polcas-lundu (como *Cuibinha*), polcas-tangos (como *Rayon d’or*), tangos (como *Flouraux*, do exemplo 142), choros (como *Cavaquinho por que choras?*, do exemplo 143), sambas (como *Comigo é na madeira*, *Crises em Penca*, etc.) e até mesmo algumas polcas (como *Atrevidinha*, do exemplo 144).

Floraux

Musical score for 'Floraux', a tango for piano. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'p' (piano). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

exemplo 142 — fragmento do tango *Floraux*, para piano
— extraído de *Todo Nazareth – obras completas • tangos • v.2* (CURY; MACHADO, 2007:32)

Cavaquinho por que choras?

Musical score for 'Cavaquinho por que choras?', a choro for piano. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The tempo is marked 'f' (forte). The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. A dashed line with a 'B' symbol is above the first few notes of the right hand.

exemplo 143 — fragmento do choro *Cavaquinho por que choras?*, para piano
— extraído de *Todo Nazareth – obras completas • tangos • v.1* (id., 2007:122)

Atrevidinha

Musical score for 'Atrevidinha', a polca for piano. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

exemplo 144 — fragmento da polca *Atrevidinha*, para piano
— extraído de *Todo Nazareth – obras completas • polcas* (id., 2007:16)

O padrão rítmico ♪♪♪♪ muitas vezes apresenta-se nas células ♪♪♪♪ ou ♪♪♪♪ dos acordes, com pausas preenchidas por vozes nos baixos, como sugere o exemplo 145, que mostra o acompanhamento do maxixe, segundo Braga. É possível observar também em ♪♪♪♪ o sentido de síncope (entre tempos do compasso), e conseqüente acentuação, na posição da quarta semicolcheia do $\frac{2}{4}$.



exemplo 145 — acompanhamento do maxixe
— extraído de *O violão de 7 cordas* (BRAGA, 2002:16)

As células rítmicas ♪♪♪♪ e ♪♪♪♪ , recorrentes em melodias e contrapontos nos choros, parecem também pertencer ao mesmo padrão ♪♪♪♪ (pelo desdobramento das colcheias do segundo tempo em semicolcheias). Tais figuras já teriam sido identificadas em melodias ou acompanhamentos de lundus. Nos choros há um grande número de casos que ilustram o uso dessas células, como no contraponto e na melodia da parte A do choro *Acerta o passo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda (exemplo 146).

Acerta o passo

Two staves of music in 2/4 time. The top staff is for the melody and the bottom staff is for the bass line. The melody consists of eighth notes and quarter notes. The bass line consists of eighth notes and quarter notes. Above the top staff, the chords C/E, Eb°, Dm, G7, C/E, Eb°, Dm, G7 are indicated. Above the bottom staff, the chords E7/G#, Am, D7/F#, G7 are indicated. The rhythm features a pattern of eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together.

exemplo 146 — fragmento do choro *Acerta o passo*, para flauta e sax tenor
— extraído de *Choro duetos v.1* (SÈVE; GANC, 2010:18-19)

Nas conduções de linhas de baixo nos padrões contramétricos de oito pulsos (como em tangos brasileiros e maxixes) é também comum o uso da figura rítmica ♪♪♪♪ , que pode aparecer em notas pedais, em vozes descendentes (como em *Odeon*, de Ernesto Nazareth, neste caso no papel da própria melodia na região grave, do exemplo 147), vozes ascendentes ou em desenhos melódicos que lembrem o “baixo de Alberti” (como na interpretação de Jacob do Bandolim de *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth, do exemplo 148), similar ao modelo de acompanhamento do lundu apresentado por Braga (exemplo 149). O violonista chega a sugerir a classificação de choro-lundu para *Brejeiro*.

Odeon



exemplo 147 — fragmento do tango *Odeon*, para piano
— extraído de *Todo Nazareth – obras completas • tangos • v.2* (CURY; MACHADO, 2007:118)

Brejeiro



exemplo 148 — fragmento de *Brejeiro*
— extraído de *Songbook Choro • v.3* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:32)



exemplo 149 — acompanhamento do lundu
— extraído de *O violão de 7 cordas* (BRAGA, 2002:17)

Henrique Cazes recomenda as células rítmicas $\frac{2}{4}$ ¹⁶¹ e $\frac{2}{4}$  para o acompanhamento de cavaquinho no maxixe. O musicólogo e violonista Carlos Sandroni identifica também a célula $\frac{2}{4}$ , o *cinquillo*, “em padrões de acompanhamento de cavaquinho em choros do início do século XX” (SANDRONI, 2002:31), época em que o termo choro era usado para designar um estilo de interpretar gêneros como polcas-lundu, tangos e maxixes. Esta figura rítmica aparece inclusive em melodias, como é o caso da polca *Dança do urso*, do trombonista Candinho (1879–1960), do exemplo 150, cuja construção melódica se faz praticamente toda com o mesmo padrão.

¹⁶¹ Há acentuações nas posições da segunda, quarta, sexta e oitava semicólcheia do compasso $\frac{2}{4}$ em consequência do movimento descendente, portanto mais forte, da palhetada do cavaquinho — resultando em uma célula rítmica similar a $\frac{2}{4}$ . Nas posições de terceira e da sétima semicólcheia o movimento da palhetada é ascendente, portanto mais leve.

Dança do urso



exemplo 150 — fragmento de *Dança do urso*
— extraído de *Songbook Choro* • v.3 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:32)

Todas as células rítmicas $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩}$ e, até mesmo, $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ¹⁶² — que podem ser entendidas como variações do padrão contramétrico de oito pulsos 3+3+2, em imparidade rítmica 3+5 — caracterizam-se pela ocorrência de acentuação ou síncope na quarta semicolcheia do compasso $\frac{2}{4}$. Todas elas tornaram-se figuras comuns em acompanhamentos, melodias e contrapontos de gêneros relacionados ao choro até inícios do século XX.

Contudo, o padrão rítmico que tornou-se mais constante no acompanhamento dos choros é o da figura 20. Braga vê neste grupamento uma espécie de norteador para a definição do gênero choro, chegando a chamá-lo de “fórmula de recorrência”, que “pode ser tomada como fórmula de acompanhamento do choro-canção, bem como permite, de modo geral, um ‘centro’ inicial para qualquer modalidade de choro e afins.” (BRAGA, 2002:17).



figura 20 — padrão rítmico de acompanhamento do choro

Diversos gêneros musicais relacionados ao choro, inclusive polcas e tangos, em diferentes andamentos, são capazes de serem executados sobre este padrão. E talvez por sua simetria rítmica¹⁶³, mais do que as fórmulas anteriormente apresentadas, este padrão possibilita grande flexibilidade rítmico-melódica no fraseado dos solistas, sobretudo em andamentos médios e lentos (aos quais Braga parece atribuir a denominação de choro-canção).

Cazes apresenta para o acompanhamento do cavaquinho no choro as fórmulas $\frac{2}{4} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ e $\frac{2}{4} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, podendo esta última ser entendida com caráter rítmico de $\frac{2}{4} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (já que as palhetadas das primeira, segunda, quarta, quinta, sexta e oitava

¹⁶² A célula $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, seguindo o raciocínio de Sandroni (2012), poderia ser entendida também como uma variante do *tresillo* se dividirmos os agrupamentos ternários em 2+1 e 1+2. Separa-se 3+3+2 em (2+1)+(1+2)+(2), ou $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ em $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (o mesmo que $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$).

¹⁶³ Nota-se que os tempos 1 e 2 do $\frac{2}{4}$ são preenchidos com a mesma célula rítmica $\text{♩} \text{♩}$, resultando assim no modelo $\frac{2}{4} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$.

semicolcheias são descendentes, portanto, mais acentuadas). Na obra de Nazareth, há exemplos desse padrão em acompanhamentos, melodias e contrapontos — como nas melodias das partes A e B do samba¹⁶⁴ *Arrojado* (exemplo 151), e na mescla de melodia e acompanhamento (com colcheias acentuadas, na figura ♪♪♪♪) na parte A no tango *Fon-fon!* (exemplo 152), que apresenta ainda a figura ♪♪♪♪ nas linhas de baixo.

Arrojado



exemplo 151 — fragmento do samba *Arrojado*, para piano
— extraído de *Todo Nazareth – obras completas • tangos • v.1* (CURY; MACHADO, 2007:114)

Fon-fon!



exemplo 152 — fragmento do tango *Fon-fon!*, para piano
— extraído de *Todo Nazareth – obras completas • tangos • v.2* (id., 2007:38)

Na partitura original da parte B no tango *Odeon* (exemplo 153), de Nazareth, a mão direita apresenta o ritmo ♪♪♪ a duas ou três vezes enquanto a mão esquerda realiza o ritmo ♪♪♪♪ — com baixos apoiando, de uma maneira geral, os tempos 1 e 2 e acordes tocando a célula ♪♪♪♪ — ou conduz baixos nos ritmos ♪♪♪♪ ou ♪♪♪♪ .

Odeon



¹⁶⁴ *Arrojado* foi editado pela E. Bevilacqua e Cia em 1921 e classificado como samba. Nessa época, o gênero samba relacionava-se, supostamente, ao padrão contramétrico de oito pulsos e era gravado com estrutura rítmica similar ao maxixe. O acompanhamento na mão esquerda do piano, neste samba de Nazareth, apresenta a recorrência da figura ♪♪♪♪ , a mesma de seus tangos.



exemplo 153 — fragmento do tango *Odeon*, para piano
— extraído de *Todo Nazareth – obras completas • tangos • v.2* (id., 2007:119)

A gravação de *Odeon* por Jacob do Bandolim e conjunto de choro, em 1952, traz na mesma parte B a célula ♪♪♪ na melodia, em acordes de bandolim, com violões e cavaquinho obedecendo a célula ♪♪♪ no acompanhamento (com baixos, normalmente, apoiando os tempos 1 e 2 ou em figuras como ♪♪♪).

O ritmo ♪♪♪ na melodia contra ♪♪ no baixo encontra-se presente em muitos outros choros, como ilustrado na parte A de *Ainda me Recordo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda (exemplo 154).

Ainda me recordo

exemplo 154 — fragmento do choro *Ainda me recordo*, para flauta e sax tenor
— extraído de *Choro duetos v.2* (SÈVE; GANC, 2010:26–7)

O padrão ♪♪♪ estabilizou-se como modelo nos acompanhamentos para grande parte dos choros. Há diversos exemplos do uso desse padrão em choros com diferentes andamentos nas gravações a partir da fase elétrica, como as realizadas pelo *Regional do Canhoto*, Jacob do Bandolim, Luiz Americano, Benedito Lacerda, Altamiro Carrilho, Abel Ferreira, Lupercê Miranda, Waldyr Azevedo, Dante Santoro entre muitos outros. Braga exemplifica no violão de sete cordas este acompanhamento (exemplo 155):

exemplo 155 — acompanhamento do choro-canção
— extraído de *O violão de 7 cordas* (BRAGA, 2002:16)

O padrão rítmico ♪♪♪ pode também apresentar-se no acompanhamento de violão

em outras variações, como as da figura 21 — nas quais as linhas superiores relacionam-se a acordes ou arpejos e as linhas inferiores a vozes dos baixos. A variação 1 é mesma do exemplo de Braga. As variações 2, 3 e 4 são mostradas por Marco Pereira (2007) em *Ritmos brasileiros*. Os exemplos de Braga e Pereira apresentam ainda longas construções melódicas nos baixos, normalmente em semicolcheias — neste caso, o violão liberta-se da função de tocar acordes (como mostra o c. 4 do exemplo 155).

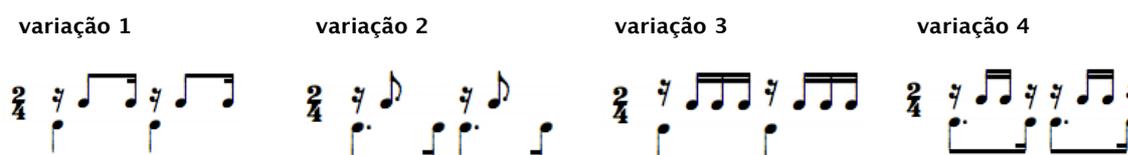


figura 21 — variações para acompanhamento do choro ao violão

Nesse padrão, o cavaquinho pode apresentar variações rítmicas como $\frac{2}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ e $\frac{2}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\frac{2}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\frac{2}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ e $\frac{2}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, considerando-se como característica comum entre estas as acentuações nos lugares da segunda, quarta, sexta e oitava semicolcheia do compasso de $\frac{2}{4}$.

O instrumento de percussão mais presente nos choros, o pandeiro — composto de um aro de madeira coberto por uma pele de couro (chamada membrana) ao qual são fixados soalhas de metal — toca as oito semicolcheias do compasso $\frac{2}{4}$. É um instrumento usado em outros gêneros musicais brasileiros e apresenta sons graves, médios e agudos. No choro e no samba, costuma ser tocado acentuando-se o segundo tempo do compasso binário no grave — mesma característica de execução de outros instrumentos de percussão em estilos musicais brasileiros¹⁶⁵.

Oscar Bolão (2003) explica o mecanismo do pandeiro para mostrar como é sua rítmica no samba, no choro e em outros gêneros.

Para percutir o pandeiro, usamos o polegar, o bloco de dedos e a base da mão. O bloco de dedos, que designaremos DEDOS, é formado pelos 2º, 3º, 4º e 5º, pelos 2º, 3º e 4º ou apenas pelos 2º e 3º dedos. A base da mão, designada apenas BASE, é a parte desta junto ao pulso. O som do dedo polegar na [parte superior da] membrana nos dá o apoio rítmico fundamental. (...) Encostando o dedo na pele [parte inferior da membrana] no mesmo instante do toque do polegar, produzimos um som fechado que determina o primeiro tempo do compasso. O toque executado sem o dedo [na parte inferior da membrana] (...) extrai um som aberto, que caracteriza o apoio no

¹⁶⁵ Guerra Peixe dedica ao tema o interessante artigo *Engano na apreciação de um ritmo brasileiro*. O maestro observa o que chama de “acentos expressivos”, praticados em bombos graves de percussão, em “repetições constantes dentro de uma rigorosa medida, isocronamente”. Comenta ainda que “essa característica, na evolução da música popular brasileira, passou a ser praticada também nos instrumentos de cordas, como o violão em certas formas acompanhantes.” (PEIXE, 1950:3).

segundo tempo, fundamental à linguagem do samba [e do choro]. Esse mecanismo recebe a designação de MEMBRANA. (BOLÃO, 2003:22-3).

A figura 22 demonstra a explicação de Bolão. A linha de baixo representa os sons da membrana (m):

- aberto, por uma semínima (\downarrow); e
- fechado, por uma semicolcheia (\downarrow) seguida de pausa de colcheia pontuada (\cdot).

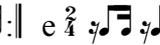
A linha de cima representa os sons das soalhas. O instrumento é tocado pelo bloco de dedos (d), pela base (b) e pelo polegar (p) em grupos de semicolcheias.

The figure displays five variations of pandeiro accompaniment for choro, each in 2/4 time. Each variation consists of two staves: a bass staff for the membrana and a treble staff for the soalhas. The notation includes rhythmic values (semínimas and semicolcheias) and fingerings (p, d, b, d) for the soalhas. The variations are labeled 'variação 1' through 'variação 5'.

- variação 1:** Bass line: \downarrow \cdot \downarrow \cdot \downarrow \cdot \downarrow \cdot . Soalhas: p d b d p d b d p f b d p d b d.
- variação 2:** Bass line: \downarrow \cdot \downarrow \cdot \downarrow \cdot \downarrow \cdot . Soalhas: p d b d p f b d p d b d p d b d.
- variação 3:** Bass line: \downarrow \cdot \downarrow \cdot \downarrow \cdot \downarrow \cdot . Soalhas: p d b d p d b p p d b d p d b p.
- variação 4:** Bass line: \downarrow \cdot \downarrow \cdot \downarrow \cdot \downarrow \cdot . Soalhas: p d b d p d d p p d b d p d d p.
- variação 5:** Bass line: \downarrow \cdot \downarrow \cdot \downarrow \cdot \downarrow \cdot . Soalhas: p d b d p d d d p d b d p d d d.

figura 22 — variações para acompanhamento do choro no pandeiro
— baseado de *Batuque é um privilégio* (BOLÃO, 2003:104)

Outro instrumento de percussão por vezes usado no choro é a caixeta — “feita de

madeira maciça, com entalhe lateral que serve de caixa de ressonância” e “tocada com uma baqueta comum de caixa, sua execução é semelhante a do tamborim”. (BOLÃO, 2003:105). Bolão apresenta os padrões rítmicos $\frac{2}{4}$  |  :||, $\frac{2}{4}$  |  :||, $\frac{2}{4}$  |  :|| e $\frac{2}{4}$  |  :|| para a execução da caixeta no estilo do choro. É possível observar que a maior parte dessas figuras traz a ênfase na quarta e na sétima semicolcheia do compasso $\frac{2}{4}$, portanto em acordo com padrão do *tresillo* (ou $\frac{2}{4}$ ) e suas variações, como vimos em algumas polcas, tangos e maxixes — a primeira variação da caixeta apresentada pelo percussionista nada mais é que um *cinquillo* (que poderíamos representar por $\frac{2}{4}$ ).

Viu-se como Nazareth, através de uma escrita para piano, mapeou e sistematizou a forma com que grupos de choro — ainda sem o uso de percussões, supostamente — executavam suas peças. A análise da organização rítmica em sua obra nos faz compreender como motivos e frases são construídos na música dos chorões. Os estudos empíricos de instrumentistas contemporâneos dedicados ao choro, como os do violonista Braga, do cavaquinista Cazes e do percussionista e baterista Bolão, contribuem também para o entendimento da estrutura rítmica utilizada no gênero.

Analisando-se diferentes execuções de choros, observamos que padrões rítmicos podem tornar-se intercambiáveis entre frases e seções. Muitas vezes, melodias mais cométricas (relacionadas às polcas) podem estar acompanhadas por figuras mais contramétricas (relacionadas aos tangos e maxixes) e, vice-versa, melodias mais contramétricas podem estar acompanhadas por desenhos mais cométricos, dificultando-nos estabelecer classificações estilísticas. Nas peças de Nazareth as classificações de gêneros são bastante imprecisas, se relacionadas exclusivamente aos padrões rítmicos nelas utilizados. Contudo, Braga e Cazes procuram mostrar-nos, em seus estudos, como esses padrões se estabilizaram hoje no choro e seus subgêneros (como a polca-choro e o maxixe).

6.1.2 Samba-choro, choro-sambado e choro de gafeira — padrões de 16 pulsos

Até agora, neste capítulo, foram analisados estilos ou gêneros relacionados ao choro que usam um padrão de organização rítmica em oito pulsos (ou em oito semicolcheias em um compasso $\frac{2}{4}$). Por influência de um novo padrão rítmico nas interpretações, composições e gravações de sambas na década de 1930 — marcadas pelo uso da cuíca, do surdo e do tamborim — foram sendo criadas novas figuras rítmicas para acompanhamento dos choros, causando alterações nos seus fraseados. Construído em 16 pulsos, este novo padrão, que se

acompanhamento nas composições de choros no padrão sambado.



figura 24 — células rítmicas do trio de tamborins em gravações de samba
— extraído de *Batuque é um privilégio* (BOLÃO, 2003:36)

Braga ilustra no exemplo 156 o padrão de acompanhamento desse samba no violão, chamando a atenção para a síncope que ocorre da oitava semicolcheia do segundo compasso para a primeira nota do compasso seguinte (uma espécie de antecipação rítmica desta nota). Tal fenômeno, também presente nas células apresentadas pela cuíca e pelo tamborim (como o tamborim 1 da figura 24) é a marca do padrão contramétrico de 16 pulsos, em imparidade rítmica 9+7, analisado na seção 2.3.7. Nota-se que, neste exemplo de Braga, os baixos marcam o primeiro e o segundo tempo do $\frac{2}{4}$ (como faz o surdo) e os acordes marcam o ritmo $\frac{2}{4}$ , de maneira semelhante à célula rítmica $\frac{2}{4}$ , do tamborim, sugerindo uma adaptação ao violão da linguagem dos instrumentos de percussão do samba.



exemplo 156 — acompanhamento do samba tradicional
— extraído de *O violão de 7 cordas* (BRAGA, 2002:18)

Pereira (2007) apresenta ainda a fórmula rítmica para acompanhamento do samba de partido-alto no violão (exemplo 157). Ela assemelha-se às células da cuíca já apresentadas, com a mesma antecipação rítmica na oitava semicolcheia do segundo compasso (neste caso, a antecipação do exemplo ocorre também no baixo do violão).

exemplo 159) e 7+9 (fragmento da parte A de *Conversa de botequim*, samba-choro em parceria com Vadico, do exemplo 160), ilustrados com as respectivas *time-lines* abaixo (escritas a partir das fórmulas do tamborim ou do cavaquinho), podem ajudar a esclarecer tal confusão. Ambas as composições encaixam seus fraseados sobre duas fórmulas rítmicas similares, mas dispostas de forma invertida.

Até amanhã

exemplo 159 — introdução do samba *Até amanhã*, em imparidade rítmica 9+7
— extraído de *Songbook Noel Rosa* • v.2 (CHEDIAK, 1991:29)

Conversa de botequim

exemplo 160 — fragmento do samba-choro *Conversa de botequim*, em imparidade rítmica 7+9
— extraído de *Songbook Choro* • v.1 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:112)

Para o ritmo do cavaquinho no samba, há também fórmulas como $\frac{2}{4}$  , esta recorrente em gravações de intérpretes como Paulinho da Viola, por exemplo. A figura rítmica do primeiro compasso poderia ser entendida como uma variação da “síncopa característica” e a figura do segundo compasso costuma ser um ritmo utilizado em uma infinidade de melodias de sambas (como em *Até amanhã* — c. 2, c. 4 e c. 6, do exemplo 159).

Cazes, em $\frac{2}{4}$  , assinala movimentos de palheta descendentes (mais fortes, acentuadas) na primeira, segunda, terceira, quinta, sexta, sétima e nona notas da fórmula, e movimentos ascendentes (mais leves) na quarta e oitava. Se considerarmos somente as notas acentuadas, chegamos à fórmula $\frac{2}{4}$  , em imparidade rítmica 7+9. Esta fórmula invertida para imparidade rítmica 9+7 ($\frac{2}{4}$ ) assemelha-se a fórmula $\frac{2}{4}$  , nominada por Sandroni (2012) de “versão de transição” do padrão rítmico nas gravações do samba do Estácio, “predominante no período 1928–33, que é o do nascimento e consolidação do estilo.” (SANDRONI, 2012:39).

Passatempo

Musical notation for 'Passatempo' in 2/4 time. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The rhythm consists of eighth and sixteenth notes. The chord progression above the staff is C, Dm7, G7, C, G. Below the staff, a bass line is shown with eighth notes.

exemplo 162 — fragmento do choro *Passatempo*
— extraído de *O melhor de Pixinguinha* (ibid.:76)

Devagar e sempre

Musical notation for 'Devagar e sempre' in 2/4 time. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb). The rhythm consists of eighth and sixteenth notes. The chord progression above the staff is F, D7/F#, G7, C7, C7(#5), F, C. Below the staff, a bass line is shown with eighth notes.

exemplo 163 — fragmento do choro *Devagar e sempre*
— extraído de *O melhor de Pixinguinha* (ibid.:43)

Aragão lembra “que as polcas típicas dos ‘velhos chorões’ foram, ao longo das décadas de 1930 e 1950, regravadas e ‘reinventadas’ pelos novos intérpretes, que passaram a executá-las modificando aspectos rítmicos das melodias originais.” (ARAGÃO, 2013:460). Ou seja, as melodias passaram a ser reinterpretadas ritmicamente para tornarem-se compatíveis com o novo padrão “sambado” de acompanhamento. Portanto, choros escritos em padrões “polcados” ou “maxixados” (como mostra a edição original de 1938 de *Proezas de Solon*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, do exemplo 164) puderam ser gravados em padrões sambados (como mostra a transcrição da gravação de 1947 do mesmo choro realizada pela dupla de compositores, do exemplo 165). No exemplo 164 é notável a recorrência de síncopes entre tempos a partir da quarta semicolcheia do compasso (c. 2, 3 e 4), próprio do modelo maxixado — este organizado em oito pulsos, como uma variação do *tresillo*. No exemplo 165 preservam-se as síncopes entre tempos, mas acrescentam-se síncopes entre compassos que não existiam na edição original. Estas síncopes aparecem tanto executadas pela flauta de Benedito Lacerda (primeiro sistema), na melodia, quanto pelo sax tenor de Pixinguinha no contraponto, procurando colocar-se de acordo com o desenho rítmico do modelo sambado, organizado em 16 pulsos.

Proezas de Solon

exemplo 164 — fragmento do choro *Proezas de Solon* em padrão maxixado
— extraído de *O melhor de Pixinguinha* (ibid.:115)

Proezas de Solon

exemplo 165 — fragmento do choro *Proezas de Solon* em padrão sambado
— extraído de *Choro duetos v.1* (SÈVE; GANC, 2010:28-9)

Diversas outras peças foram adaptadas ao padrão sambado em 7+9, como *Tira poeira* (exemplo 166), composta pelo violonista Sátiro Bilhar¹⁶⁶ (1860–1926) e *Teu beijo* (exemplo 167), do cavaquinista Mário Álvares (1861–1905), ambas gravadas por Jacob do Bandolim nos anos 50.

Tira poeira

exemplo 166 — fragmento do choro *Tira poeira*, adaptado ao padrão sambado em 7+9
— extraído de *Songbook Choro • v.1* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:230)

¹⁶⁶ Violonista contemporâneo de João Pernambuco, Quincas Laranjeiras, Catulo da Paixão Cearense, Heitor Villa-Lobos, Donga, entre outros, “Sátiro Bilhar estilizava a mesma composição (entre as poucas que tinha) conforme as conveniências do público a quem tocava, em gradações nuançadas do popular ao erudito.” (WISNIK, 2001:20).

Teu beijo

exemplo 167 — fragmento do choro *Teu beijo*, adaptado ao padrão sambado em 7+9
— extraído de *Songbook Choro • v.3* (id., 2011:196)

Muitas das gravações de choros realizadas pela dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda nos anos 1940 e 1950 usaram o padrão sambado em imparidade rítmica 7+9, como ilustra a parte A de *Displicente*, de autoria de ambos, no exemplo 168. Em alguns choros, embora os ritmo da melodia¹⁶⁷ de Benedito Lacerda não explicita o padrão, o sax de Pixinguinha evidencia figuras rítmicas do samba, como acontece na parte B de *Um a zero*, da dupla (exemplo 169).

Displicente

exemplo 168 — fragmento de *Displicente*, para flauta e sax tenor
— extraído de *Choro duetos v.2* (SÈVE; GANC, 2011:24-5)

Um a zero

¹⁶⁷ Há casos onde a melodia sugere o padrão sambado nas acentuações, não necessariamente no ritmo.

Musical score for 'Um a zero' in G major, 2/4 time. The score consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a bass line, and a piano accompaniment staff with a steady eighth-note pattern. Chords D7 and G are indicated above the treble staff.

exemplo 169 — fragmento de *Um a zero*, para flauta e sax tenor
— extraído de *Choro duetos v.1* (id., 2010:40 e 42)

Outros autores compuseram já no padrão sambado, como é o caso do clarinetista Luiz Americano, que além de ser líder de regional, participou de diversas gravações de cantores do novo estilo de samba. Seu choro *Numa seresta*, regravado por Jacob do Bandolim (exemplo 170), é um choro no padrão sambado em 7+9. Atribui-se a Benedito Lacerda a primeira composição e gravação de choro no padrão sambado — *Gorgulho* —, realizada em 1932 com seu grupo *Gente do Morro*. Com o mesmo grupo gravou em 1933 *Minha flauta de prata*, do violonista Meira, supostamente dedicada ao flautista (exemplo 171).

Numa seresta

Musical score for 'Numa seresta' in G major, 2/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a piano accompaniment staff with a steady eighth-note pattern. Chords G/B, Bb°, Am7, D7, G/B, Eb7/Bb, and Am are indicated above the treble staff.

exemplo 170 — fragmento de *Numa seresta*, no padrão sambado em 7+9
— extraído de *Songbook Choro • v.3* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:150)

Minha flauta de prata

Musical score for 'Minha flauta de prata' in G major, 2/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a piano accompaniment staff with a steady eighth-note pattern. Chords Dm, A7, and Dm are indicated above the treble staff.

exemplo 171 — fragmento de *Minha flauta de prata*, no padrão sambado em 7+9
— extraído de *Songbook Choro • v.2* (id., 2011:140)

Curiosamente, polcas, tangos e choros, a grande maioria com partes de 16 compassos com cadências conclusivas do penúltimos para o último compasso (c. 15 para c. 16), tiveram tendência a adaptar-se ao padrão sambado em imparidade rítmica 7+9. Os exemplos que encontrei seguem esse procedimento.

Aragão (2013) mostra como a polca *Saudações*, do trombonista Otávio Dias Moreno, gravada pelo *Grupo Carioca* (Odeon 121104 de 1915) — com características formais e fraseológicas diferentes das mencionadas —, foi regravaada por Jacob do Bandolim em 1950 (RCA 800702). A peça, que “traz na melodia da primeira e segunda partes a sincopação típica do maxixe” (ARAGÃO, 2013:461), na figura rítmica $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, tem partes A e C com 32 compassos com cadências suspensivas no décimo quinto compasso (c. 15) e conclusivas entre os trigésimo e trigésimo primeiro compasso (c. 30 e c. 31), e parte B com 16 compassos, com cadência conclusiva entre décimo quarto e décimo quinto compasso (c. 14 e c. 15). Esta polca pôde ser adaptada ao padrão sambado em imparidade rítmica 9+7, como mostra o exemplo 172, que ilustra a transformação mostrando os diferentes ritmos melódicos e paradigmas rítmicos do fragmento inicial da composição em cada gravação.

Saudações



exemplo 172 — fragmento inicial de *Saudações*, em padrão maxixado e padrão sambado em 9+7
— extraído de *A polca é como o samba: uma tradição brasileira* (ARAGÃO, 2013:462)

Supostamente, por apresentar forma e estrutura fraseológica semelhante a *Saudações* (com o mesmo número de compassos por partes e organização similar de frases, períodos e cadências), o choro *Saxofone por que choras*, do saxofonista Ratinho, gravado pelo autor em 1930 no padrão de oito pulsos, pôde também ser relido no padrão sambado de 16 pulsos em 9+7 (como mostra o exemplo 173), mesmo sem alterações rítmicas na melodia. Neste exemplo, transcrito da gravação de Jacob do Bandolim, a melodia de seu bandolim está na clave de sol e os contrapontos do violão na clave de fá, apoiando final das baixarias nas cabeças do segundo compasso do padrão, onde o ritmo coincide com a métrica.

Saxofone por que choras?

exemplo 173 — fragmento de *Saxofone por que choras?*, gravado no padrão sambado em 9+7
— extraído de *Songbook Choro* • v.3 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:178)

O padrão contramétrico de 16 pulsos em imparidade rítmica 9+7, mais próximo ao dos sambas do Estácio e do ritmo que estabilizou-se no gênero, na verdade, pode ser entendido fundamentalmente como uma espécie de inversão do padrão em imparidade rítmica 7+9. O padrão sambado em 9+7 é marcado pela antecipação da primeira nota (ou da última nota do segundo compasso) do padrão em uma semicolcheia, enquanto a primeira nota do segundo compasso incide na *thesis*. Pode ser representado pela figura 26:

figura 26 — paradigma rítmico do choro-sambado em imparidade 9+7

Jacob do Bandolim, um dos mais importantes compositores e intérpretes relacionados ao padrão sambado, deixou inúmeras peças construídas sobre a estrutura rítmica da figura 26. Muitas dessas composições apresentam 32 compassos por parte e cadências finais do antepenúltimo para o penúltimo compasso em cada parte, resultando em terminações de dois compassos. Assim acontece com seu conhecido choro *Noites Cariocas* (no exemplo 174, que mostra compassos iniciais da parte A).

Noites Cariocas

exemplo 174 — fragmento de *Noites cariocas*, no padrão sambado em 9+7
— extraído de *Songbook Choro* • v.2 (id., 2011:150)

Determinadas composições de Jacob do Bandolim costumam, até mesmo, não serem classificadas como choro, dada a economia de notas, acordes e recorrência de mesmas figurações rítmicas usadas em melodias de sambas. É o caso de *Bole-bole* (exemplo 175) e *Assanhado* (primeiro sistema do exemplo 176), que podem receber a classificação de samba ou samba-choro. *Assanhado* chega a apresentar na parte B (terceiro sistema do exemplo 176) seqüências de semicolcheias próprias dos choros, mas articuladas ritmicamente no padrão sambado em 9+7.

Bole-bole

The musical notation for 'Bole-bole' is presented in two systems. The top system shows a melody line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Above the melody, three chords are indicated: G6, A7, and D7. The bottom system shows a bass line with a 9+7 samba rhythm, consisting of eighth and quarter notes.

exemplo 175 — fragmento de *Bole-bole*, no padrão sambado em 9+7
— extraído de *Songbook Choro • v.1* (id., 2007:84)

Assanhado

The musical notation for 'Assanhado' is presented in two systems. The top system shows a melody line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The melody starts with a whole note chord A6. The bottom system shows a bass line with a 9+7 samba rhythm. The second system continues the melody and bass line, with chords A7 and D7 indicated above the melody.

exemplo 176 — fragmentos das partes A e B de *Assanhado*, no padrão sambado em 9+7
— extraído de *Songbook Choro • v.1* (ibid.:74-5)

Vários outros compositores utilizaram também o padrão sambado em imparidade rítmica 9+7, como o clarinetista Luiz Americano, em *Assim mesmo* (do exemplo 177), o saxofonista e maestro Fon-fon (1908–1951), em *Murmurando* (do exemplo 178) — ambas gravadas por Jacob do Bandolim —, o cavaquinista Waldyr Azevedo, em *Vê se gostas*, etc.

Assim mesmo

The musical notation for 'Assim mesmo' is presented in two systems. The top system shows a melody line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Above the melody, four chords are indicated: D, C#m7(b5), F#7, and G. The bottom system shows a bass line with a 9+7 samba rhythm, consisting of eighth and quarter notes.

exemplo 177 — fragmento de *Assim mesmo*, no padrão sambado em 9+7
— extraído de *Songbook Choro • v.2* (id., 2011:30)

Murmurando

exemplo 178 — fragmento de *Murmurando*, no padrão sambado em 9+7
— extraído de *Songbook Choro • v.1* (id., 2007:172)

Em choros sambados, pode-se observar que os intérpretes não realizam o tempo todo as antecipações rítmicas nas melodias a cada dois compassos dos padrões em 7+9 ou 9+7. É mesmo comum que grandes trechos melódicos possam estar desenhados de forma absolutamente cométrica (como é o caso do final da parte A, de *Proezas de Solon*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, nos c. 4 a c. 8 do exemplo 179) ou apresentar síncopes entre compassos em lugares diferentes do paradigma rítmico (como é possível perceber no c. 2 para c. 3 do mesmo exemplo), sem que isso altere o padrão.

Proezas de Solon

exemplo 179 — fragmento do final da parte A de *Proezas de Solon*, no padrão sambado em 7+9
— extraído de *Choro duetos v.1* (SÈVE; GANC, 2010:28)

O cavaquinho, em um choro-sambado tocado por uma formação de conjunto regional, fica basicamente na função de *time-line* do padrão, podendo ainda tocar células rítmicas variadas como $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$ e $\frac{3}{8}$. O pandeiro costuma manter o ritmo das oito semicolcheias do $\frac{2}{4}$ (dando ênfase na marcação do segundo tempo do binário) mas, por vezes, acentua em concordância com figuras rítmicas sambadas ou figurações das melodias.

O violão, em uma espécie de dupla função, costuma tocar os acordes no ritmo do padrão sambado — próximo aos paradigmas rítmicos apresentados, em 7+9 ou 9+7 —, e marcar os baixos nos tempos do $\frac{2}{4}$ (como mostram os baixos do violão de sete cordas, transcritos por Braga, da segunda parte de *Receita de samba*, de Jacob do Bandolim, no

exemplo 180). Os baixos podem, eventualmente, realizar as síncopes entre compassos. Exceto por situações de convenções rítmicas ou antecipações solicitadas por padrões contramétricos, os desenhos dos contrapontos do violão de sete cordas costumam concluir em tempos fortes e em momentos de troca de acordes.

Receita de samba

The musical score for 'Receita de samba' is presented in three systems. Each system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with guitar accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The guitar accompaniment includes various chords and rhythmic patterns, with some notes marked with a '7' indicating a seventh fret. The bass line provides a steady accompaniment with syncopated rhythms.

System 1 Chords: B7/D#, Am/E, B7/F#, Em/G, B7/A, Em/B

System 2 Chords: E7/G#, F#°/A, E7/B, Am/C, E/D, Am, Am, F#m7(♭5)

System 3 Chords: Em, Em, Em/D, F#7/C#, F#7, F#/E, B7/D#, Am/C, B7

exemplo 180 — fragmento de *Receita de samba*, no padrão sambado em 9+7
— extraído de *O violão de 7 cordas* (BRAGA, 2002:79) e de
Songbook Choro • v.1 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:202-3)

O padrão sambado pode se manifestar também em convenções rítmicas realizadas pelos instrumentos de acompanhamento (como acontece no c. 2 da parte C de *Numa seresta*, de Luiz Americano, no exemplo 181).

Numa seresta

exemplo 181 — convenção rítmica em fragmento de *Numa seresta*, no padrão sambado em 7+9
— extraído de *Songbook Choro* • v.3 (id., 2011:151)

O choro no padrão sambado tornou-se também um estilo bastante presente nas danças de salão a partir dos anos 1940, quando bailes (ou gafieiras¹⁶⁸) passaram a ser animados por orquestras com baixo, piano, bateria e naipes de instrumentos de palhetas e metais, como *big bands* — intercalando canções (com cantor) e temas instrumentais, como sambas, sambas-canções, boleros, fox-trotes e outros gêneros, a maioria para serem dançados em par enlaçados. Orquestras como as dos maestros Romeu Silva, Cipó, Carioca, e, especialmente, Severino Araújo (compositor e líder da Orquestra Tabajara, esta ainda em atividade), tinham em seus repertórios choros (ou samba-choros) com figurações rítmico-melódicas típicas do samba (como aparecem nas partes A de *Na Glória*, de Raul de Barros, do exemplo 182, *Paraquedista*, de José Leocádio, do exemplo 183, e *Chorinho na gafieira*, de Astor Silva, do exemplo 184). Tal estilo está associado aos nomes genéricos “samba de gafieira” ou “choro de gafieira”.

Na Glória

exemplo 182 — figurações rítmico-melódicas do samba em fragmento de *Na Glória*, no padrão sambado em 7+9 — extraído de *Songbook Choro* • v.2 (id., 2011:142)

¹⁶⁸ Inicialmente, denominaram-se gafieiras os locais onde, a partir de fins do século XIX, classes mais humildes podiam praticar danças de salão. Depois, passaram a designar também os próprios bailes. Na primeira metade do século XX, os bailes de gafieiras, com música ao vivo, foram aos poucos substituindo o som dos conjuntos de choro (à base de sopros, violão, cavaquinho e pandeiro) pelo estilo das *big bands* americanas, com trombones, trompetes, saxofones, piano, baixo e bateria.

Paraquedista

exemplo 183 — figurações rítmico-melódicas do samba em fragmento de *Paraquedista*, no padrão sambado em 7+9 — extraído de *Songbook Choro • v.1* (id., 2007:186)

Chorinho na gafieira

exemplo 184 — figurações rítmico-melódicas do samba em fragmento de *Chorinho na gafieira*, no padrão sambado em 9+7 — extraído de *Songbook Choro • v.1* (ibid.:106)

O entendimento dos padrões, ou paradigmas, rítmicos relacionados à polca, ao lundu, ao tango, ao maxixe, ao samba são a base para a execução do choro e seus estilos (ou subgêneros) — seja no fraseado ou no acompanhamento. O violonista e compositor Mauricio Carrilho revela suas escolhas para o que chama “concepção de acompanhamento desse pessoal da velha guarda e do pessoal da geração pós-Pixinguinha”: “(...) a gente usa elementos rítmicos de acordo com a figuração da melodia ou com a intenção que a gente tem de levar [os acompanhamentos] mais para um lado ou para o outro.” (ARAGÃO, 2013: 232).

6.3 Flexibilidade rítmico-melódica

O choro, como vimos, está sujeito a diferentes níveis de organização, todos importantes na compreensão de seu fraseado, quais sejam:

- a) o da pulsação binária;
- b) o da forma (na maioria das vezes rondó);
- c) o das partes ou seções (na maioria das vezes em 16 ou 32 compassos);
- d) o dos períodos nas partes ou seções (na maioria das vezes em oito ou 16 compassos), definindo cadências suspensivas e conclusivas;
- e) o das frases (na maioria das vezes em quatro ou oito compassos) e semi-frases;
- f) o dos motivos;
- g) o da organização métrica binária, relacionada à notação por barras de compasso;
- h) o da organização rítmica contramétrica sob oito ou 16 semicolcheias; e

g) o da organização harmônica sujeita a sequências de acordes, modulações e cadências.

Essa estrutura está presente, de maneira similar, em muitos outros estilos da música popular.

É possível, ao interpretar-se um choro, escolher um andamento ou outro, que este possa até ser acelerado, desacelerado ou interrompido por suspensões (*fermatas*) durante a execução. De uma maneira geral, costuma-se manter uma pulsação constante, sobretudo ao usar percussão. É possível também, ao agregar-se introduções ou novas codas, ao repetir-se e omitir-se seções, ao alterar-se a disposição usual do rondó do choro, que sua forma musical se modifique, se expanda ou se contraia. Tudo isso podemos verificar nas diversas versões de peças gravadas ou tocadas em apresentações ou rodas de choro. As diferentes maneiras de se tocar um choro costumam surgir não só de acordos musicais prévios, mas também de situações improvisadas. Muitas vezes, começa-se determinada peça sem o conhecimento dos caminhos que tomará durante sua execução. São aspectos bem vindos ao estilo, que fazem da interpretação de um choro sempre uma nova experiência.

Uma interpretação pode surgir, por exemplo, de conversas e interações musicais entre instrumentistas, ora sugeridas por ornamentos, articulações e inflexões dos solistas, por variações rítmicas dos cavaquinistas, por contrapontos improvisados dos violonistas de sete cordas, ora por acentuações sugeridas pelos pandeiristas.

Uma das marcas estilísticas mais fortes na interpretação de um choro é a da flexibilidade rítmica dada às melodias. É inegável que tal fenômeno não costuma acontecer ao acaso. Por isso, é importante o conhecimento de diferentes aspectos relacionados às organizações formais, melódicas e rítmicas do gênero, que constituem-se em grandes fundamentos para o entendimento do fraseado do choro.

A compreensão da formação das frases, semi-frases e motivos, e, sobretudo, a separação das melodias em grupos de notas e a visualização dos padrões rítmicos é o ponto de partida para a consciência do grau de liberdade a se tomar na organização melódica dos choros em suas execuções. Em entrevista concedida à saxofonista Daniela Spielmann, o célebre clarinetista, saxofonista e compositor brasileiro Paulo Moura (1932–2010) — ao observar retardos e antecipações da melodia dentro de uma organização rítmica — explica como se dá a flexibilidade rítmico-melódica nas interpretações dos chorões:

As interpretações do Jacob do Bandolim, do Joel Nascimento, do Zé da Velha, eles têm um rebuscamento na interpretação em que muitas vezes dão uma corridazinha, no discurso, outras vezes atrasam, mas os pontos onde devem coincidir com a percussão, eles sabem muito bem pela tradição onde são, onde deve acontecer. Claro que isto sempre acontece no quarto tempo ou no oitavo tempo, ou seja, no final da

métrica da semi-frase ou no final do período, geralmente é aí que se encontra o acento do solista com a percussão e com o acompanhamento. Isto requer uma elaboração maior, embora seja mais ou menos parecido um intérprete com outro, mas é um momento livre, esta liberdade rítmica na execução do choro. (SPIELMANN, 2008:100).

Difícilmente um intérprete reproduz tudo o que está prescrito na notação, que não consegue controlar todos os parâmetros de uma execução musical. O grande benefício desse fato é sabermos que cada interpretação associa-se a um momento único. Em estilos instrumentais nos quais partituras são usadas, quando são usadas, como espécies de simples de guias para execução, o uso da flexibilidade rítmico-melódica e da improvisação está muito presente. E esse é o caso do choro.

Os chorões, como vimos, habituaram-se a ter suas práticas musicais associadas a intérpretes de canções, como modinheiros, seresteiros e sambistas. Nesse processo, ao acompanhá-los improvisando introduções e *intermezzos* instrumentais, provavelmente foram absorvendo o estilo de fraseado dos cantores.

Como vimos nas seções 2.1 e 2.2, o canto costuma obedecer muitas vezes ao nível de organização da prosódia e das frases do discurso verbal. Tal aspecto acaba por gerar novos sentidos para os agrupamentos de notas em uma composição musical. Henrique Cazes lembra que “após acompanhar fadistas e guitarristas portugueses com o violão durante algum tempo, Jacob iniciou de fato sua carreira de solista ao ganhar o concurso do ‘Programa dos Novos’, da Rádio Guanabara.” (CAZES, 2010:99). Isso poderia explicar como Jacob do Bandolim parece levar às últimas consequências a flexibilização rítmico-melódica sobre as diferentes organizações rítmicas dos gêneros que interpretou.

Caso tenhamos o intuito de prescrever um determinado estilo de interpretação, provavelmente notaremos que muitas melodias são praticamente impossíveis de serem grafadas em partituras, no que concerne seu aspecto rítmico. Em entrevista que concedi para a pesquisa de Spielmann (2013), comentei sobre sutilezas interpretativas difíceis de serem notadas em uma pauta musical:

O choro sempre tem os dois elementos (atraso e antecipação). Os cantores bons de samba têm uma coisa inexplicável, soam mais relaxados, cantam para trás do ritmo, não cantam agulhados. Antecipam a melodia, mas em relação à base é um pouco atrasado, não é na divisão, é um *feeling*. (SPIELMANN, 2008:99).

Porém, não podemos negar que existem, na música brasileira, procedimentos já absorvidos das práticas musicais na leitura e interpretação de certas figuras ou agrupamentos musicais. Vejamos o caso da figura rítmica sincopada  recorrente em uma grande quantidade de choros. Andréa Ernest Dias (1996) recomenda que a segunda nota da figura

deve ser encurtada transformando sua escrita em algo como ♪♪♪ . A flautista nota também que a figura sincopada pode ser tocada como uma quáter ♪♪♪♪ . No livro *Vocabulário do choro*, sugiro que a interpretação de tal figura deve situar-se entre ♪♪♪ e ♪♪♪ . Segundo pesquisas de Dias, o maestro Radamés Gnattali chegara a sugerir para a representação da mesma fusão rítmica a figura ♪♪♪ , embora esteja distante de descrever com precisão a questão em termos de notação musical. De fato, a escuta de um universo significativo de choros nos aponta para a coerência e união das observações dos diferentes autores. A interpretação da figura sincopada entre ♪♪♪ e ♪♪♪ , com o encurtamento da segunda nota, parece traduzir aproximadamente o procedimento interpretativo recorrente. Se fossemos grafar em uma partitura esse fenômeno, chegaríamos a algo parecido com o primeiro sistema do exemplo 185 (sobre a primeira semi-frase de *Proezas de Solon*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda), porém seria visualmente algo extremamente estranho e desconfortável para a prática de uma leitura musical. Ou seja, o exemplo (que apresenta a realização sobre a escrita original da peça, no terceiro sistema, e seu padrão rítmico, no segundo sistema) poderia funcionar como notação musical descritiva, mas não é factível como notação prescritiva.

Proezas de Solon

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a treble clef in 2/4 time, containing a melodic line with a syncopated figure consisting of a quarter note, an eighth note, and a triplet of eighth notes. The bottom staff is also a treble clef in 2/4 time, showing a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes that corresponds to the melodic line above. A vertical dashed line separates the two systems of notation.

exemplo 185 — notação aproximada da execução da figura ♪♪♪

De certa maneira, tais casos lembram outras discussões à respeito de interpretações de figuras musicais notadas em uma pauta — como é o caso da *inégalité*, uma convenção do barroco francês, na qual as notas musicais estão relacionadas ritmicamente a acentos agógicos e ao rubato. Frederick Neumann (1989) fala de regras e de possíveis taxas de alterações rítmicas nas *notes inégales*, em uma tentativa, como a que se faz aqui para o choro, de explicar interpretações de determinados padrões melódicos do estilo barroco:

Uma característica da convenção é que somente determinadas notas escritas com valores uniformes em compassos específicos estejam sujeitas a serem executadas desigualmente, como semicolcheias (mas não colcheias) em compassos C , ou colcheias (mas não semínimas) em compassos como 2 ou 3, semínimas (mas não

mínimas) em compassos como $\frac{3}{2}$. A desigualdade era longa-curta em uma proporção que, para efeitos práticos, variava da quase imperceptível 7:5 a aproximadamente 2:1, raramente ultrapassando este limite. As notas envolvidas tinham que ser binárias, nunca ternárias, tinham que ser subdivisões do pulsação, nunca o pulsação em si e tinham que mover-se, basicamente, em movimento conjunto. Sempre que essas condições se apresentavam, a *inégalité* era obrigatória a menos que o compositor a cancelasse, escrevendo pontos ou traços sobre as notas ou com palavras como *marqué*, *détaché*, ou *notes* ou *croches égales*.¹⁶⁹ (NEUMANN, 1989:66).

O flautista Jean-Claude Veilhan (1979), a partir de estudos sobre tratados dos séculos XVII e XVIII, diz que a *inégalité* consiste em prolongar e apoiar certas notas para formar pares de notas longas-curtas. Falando da dificuldade em transcrever esse fenômeno, ele ilustra como poderia ser a transcrição da interpretação de um grupo de colcheias (exemplo 186, no qual o primeiro sistema apresenta a notação original e o segundo uma possível notação de sua interpretação). Seu exemplo — que sugere a representação gráfica  —, mostra o grupo de notas  sendo executado ritmicamente entre  e . O livro *The rules of musical interpretation in the baroque era*, de Veilhan, contextualiza a questão, dizendo que a *inegalité* pode assumir diferentes formas e proporções de desigualdade, podendo apresentar-se inclusive de forma invertida no grupo de colcheias (como ).



exemplo 186 — transcrição de um grupo de colcheias em *inégalité*
— extraído de *The rules of musical interpretation in the baroque era* (VEILHAN, 1979:21)

Essa representação gráfica nos faz lembrar a sugestão  de Radamés Gnattali para o grupo , e a interpretação das colcheias um procedimento rítmico similar ao usado no *jazz*, embora neste estilo costuma-se usar uma acentuação invertida. A etnomusicóloga americana Ingrid Monson (2002) transcreve um solo de Louis Armstrong (exemplo 187), gravado em 1936, sobre o tema *Big Butter and Egg Man*, de Percy Venable, e observa que o trompetista

¹⁶⁹ “Characteristic of the convention is that only specific, evenly written note values in specific meters were subject to being rendered unequal, such as sixteenth notes (but not eighth notes) in C meter, or eighth notes (but not quarter notes) in such meters as 2 or 3, quarter notes (but not half notes) in meters as 3/2. Inequality was long- short in a ratio that for all practical purposes ranged from barely perceptible 7:5 to about 2:1, rarely going beyond this limit. The notes involved had to be binary, never ternary, had to be subdivisions of the beat, never the beat itself, and had to move basically in stepwise motion. Whenever the conditions were right, *inégalité* was mandatory unless the composer canceled it by placing dots or dashes above the notes or by such words as ‘*marqué*,’ ‘*détaché*,’ or ‘*notes*’ or ‘*croches égales*.’”

toca as colcheias ♪♪ como $\overset{\frown}{\text{♪}} \overset{\frown}{\text{♪}}$, com acentos na segunda nota e com ligaduras desta nota para a do tempo seguinte (no qual o primeiro sistema apresenta o modelo de notação usada no jazz e o segundo a notação aproximada de sua interpretação). Segundo ela, são esses os aspectos das chamadas *swing quavers* (colcheias “suingadas”).

Big Butter and Egg Man



exemplo 187 — *swing quavers* em solo de Louis Armstrong
— extraído de *The Cambridge companion to jazz* (MONSON, 2002:116)

De volta à questão do choro, Dias nota que o desenho anacrústico do tipo $\overset{\frown}{\text{♪♪}}|$, recorrente em inúmeras composições do gênero, deve ter sua primeira nota acentuada, garantindo “a precisão e a estabilidade rítmica.” (DIAS, 1996:40). Tal observação atesta a importância, em variados estilos musicais, na valorização das *arsis* e nas ênfases em movimentos anacrústicos — argumento defendido por Thurmond (1991) na teoria do *note grouping*. Coincidentemente, o choro e outros gêneros musicais brasileiros, assim como acontece na música de Bach (segundo exemplos do livro Thurmond), parecem estar marcados pela força do movimento anacrústico.

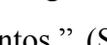
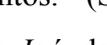
O desenho anacrústico $\overset{\frown}{\text{♪♪}}|$ costuma ter a colcheia acentuada e encurtada. O encurtamento de notas em figuras sincopadas parece tender a coincidir com as articulações marcadas pelos padrões rítmicos. Em choros, além do encurtamento de síncopes dentro de um tempo (presentes em figuras como ♪♪♪), percebe-se muitas vezes, em finais de motivos, encurtamentos de síncopes (ou antecipações) entre tempos (presentes na figura $\overset{\frown}{\text{♪♪}}$). O segundo sistema do exemplo 188 procura ilustrar esses aspectos mostrando quatro grupos de notas, com anacruses (representadas pela letra A), e possíveis articulações (no segundo sistema) na melodia da primeira parte de *Dinorah*, de Benedito Lacerda.

Dinorah

exemplo 188 — articulações e acentuações em fragmento de *Dinorah*
— extraído de *Songbook Choro • v.1* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007:124)

Poderíamos também supor que a acentuação de sons com frequências graves (como acontece no surdo, no pandeiro e no violão) nos segundos tempos em compassos binários em gêneros da música brasileira (como no choro e no samba) tem certo sentido anacrústico — considerando-se esses movimentos graves pertencendo a grupos *arsis-thesis* (A–T) de semínimas, em se tratando de escrita em compasso $\frac{2}{4}$ (como mostra a figura 27).

figura 27 — grupos *arsis-thesis* (A–T) em sons graves no choro e no samba

No livro *Vocabulário do choro*, observo ainda que a figura , também recorrente em diversos choros, “é executada com exatidão em andamentos ligeiros, mas tende a ser modificada para  ou  em andamentos mais lentos.” (SÈVE, 1999:11). O *Songbook Choro* mostra em fragmento da parte B de *Serenata no Joá*, de Radamés Gnattali, como Jacob do Bandolim altera ritmicamente a melodia (no primeiro sistema do exemplo 189, em Fá maior, transcrito de sua gravação) em relação ao álbum de partituras *Choros e criações*, de Luiz Americano, de 1940 (no terceiro sistema do mesmo exemplo, em Si bemol, abaixo).

Serenata no Joá

exemplo 189 — flexibilidade rítmico-melódica em *Serenata no Joá*
 — extraído de *Songbook Choro* • v.3 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:184)
 e de *Choros e criações* • álbum n° 4 (AMERICANO, 1940:7)

No exemplo 189 coloquei entre as duas versões (no segundo sistema) o padrão rítmico $\frac{2}{4}$ de acompanhamento do conjunto regional. Esse padrão, caracterizado por síncopes dentro dos tempos do compasso, permite maior flexibilidade rítmico-melódica em andamentos moderados e lentos. Provavelmente, tal fato deve-se à simetria do padrão e à ausência de síncopes entre tempos (como em $\frac{2}{4}$) próprias de padrões “maxixados” e de síncopes entre compassos (como em $\frac{2}{4}$) próprias de padrões “sambados”.

Há diversos casos em que o padrão $\frac{2}{4}$ torna-se o acompanhamento apropriado para livres sincopações entre tempos e compassos nas melodias dos choros — como acontece na gravação de Jacob do Bandolim da parte B de *Ingênuo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda (primeiro sistema do exemplo 190), diferente ritmicamente se comparada ao original (terceiro sistema do mesmo exemplo).

Ingênuo

exemplo 190 — flexibilidade rítmico-melódica em *Ingênuo*
 — extraído de *Songbook Choro* • v.3 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:113)
 e de *O melhor de Pixinguinha* (CARRASQUEIRA, 1997:57)

Noites cariocas

The image shows two staves of musical notation for the coda of 'Noites cariocas'. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a 'Coda' symbol and a common time signature. The melody consists of eighth notes and quarter notes. Chords indicated above the staff are G, C#º, Bbº, G, F#7, and F7. The bottom staff continues the melody with chords E7, A7, D7, and G. Brackets under the notes in both staves highlight a six-note rhythmic cell: G, A, B, C, D, E.

exemplo 192 — célula rítmica de seis notas na coda de *Noites Cariocas*
— extraído de *Songbook Choro* • v.2 (ibid.:151)

Os exemplos acima, de certa maneira, nos apontam para algo já observado por Thurmond (1991): a importância de serem reconhecidos grupos de notas para organizar-se o fraseado de uma obra musical. O teórico propõe a valorização das *arsis* e dos movimentos anacrústicos com o objetivo de dar movimento à música, evitando-se interpretações que enfatizem demasiadamente as *thesis*. Thurmond sugere acentos dinâmicos em determinadas posições métricas para lograr o resultado que almeja. O choro parece se encaixar nessa ideia, contando ainda com a possibilidade de flexibilizar ritmicamente melodias com certa liberdade, evitando interpretações demasiadamente téticas (que enfatizem as *thesis*) através de acentos contramétricos (com uso de figuras sincopadas). Podem aparecer, nesse estilo, desenhos rítmicos como  no lugar de , por exemplo.

Há casos em que escolhas podem ser feitas por razões técnicas, como aquelas associadas a respirações ou a grandes saltos intervalares entre notas. É de se imaginar que em choros com características de moto contínuo, tocados por instrumentos de sopro, seja, por vezes, necessário articular melodias usando-se antecipações rítmicas em finais de frases ou motivos, como mostra a flauta tocada por Benedito Lacerda no c. 4 da parte B de *Cheguei*, choro em parceria com Pixinguinha, no exemplo 193.

Cheguei

The image shows a single staff of musical notation for a fragment of 'Cheguei'. It is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes and quarter notes. Chords indicated above the staff are Dm, A7/E, F#º, Gm, D7/A, Gm/Bb, D7/A, Eb/G, and Dm. Brackets under the notes highlight a six-note rhythmic cell: D, E, F, G, A, B.

exemplo 193 — fragmento de *Cheguei*, para flauta
— extraído de *Choro duetos* v.2 (SÈVE; GANC, 2011:20)

Há inúmeras maneiras de flexibilizarmos ritmicamente uma melodia de choro. Até agora, me limitei a expor alguns modelos usuais encontrados na própria escrita de algumas partituras do gênero. O que parece fundamental em uma peça é sua separação em grupos de notas para que seja possível, não somente identificar movimentos anacrústicos, mas sobretudo valorizá-los através da flexibilização rítmico-melódica — de maneira similar a um discurso verbal, no qual escolhemos enfatizar ou prolongar determinadas palavras ou sílabas em detrimento de outras em frases e sentenças.

O exemplo 194 compara a partitura do *Songbook Choro* (primeiro sistema) com a interpretação de Abel Ferreira (terceiro sistema, oitava abaixo) em seu choro *Chorando Baixinho*. O segundo sistema, como em exemplos anteriores, apresenta o padrão rítmico usado no acompanhamento. O exemplo 194 mostra ainda o fragmento inicial da parte A separado em três grupos de notas (neste caso, correspondendo a três semi-frases) e as variações rítmico-melódicas do clarinetista-compositor nesses grupos. Como foi observado, diversas alterações rítmicas no fraseado de um choro parecem ter a intenção de evitar interpretações excessivamente téticas, nas quais finais de motivos possam coincidir com acentos métricos.

Chorando Baixinho

The image displays a musical score for 'Chorando Baixinho'. It consists of two systems of music. The first system shows the original notation with three groups of notes labeled 'grupo 1', 'grupo 2', and 'grupo 3'. The second system shows the interpretation by Abel Ferreira, which includes various rhythmic and melodic variations, such as triplets and a quintuplet, and is marked with an 8th note (8ª) below the staff.

exemplo 194 — interpretação de Abel Ferreira em fragmento de *Chorando baixinho*
 — extraído de *Songbook Choro* • v.3 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:52)
 e de *Chorando baixinho de Abel Ferreira* (GOMES, 2007:73)

Flexibilidades rítmico-melódicas muitas vezes somam-se a ornamentações e efeitos em melodias de choro, como mostra o exemplo acima, no qual Abel Ferreira usa o cromatismo (c. 4) e o glissando (c. 5). Curiosamente, procedimento semelhante encontra-se no tipo de improvisação usado na música do período barroco. Uns dos mais preciosos documentos sobre a sistematização desse aspecto são as doze *Sonatas metódicas*, compostas pelo flautista Georg Philipp Telemann (1681–1767) para violino ou flauta e baixo contínuo. O exemplo 195 apresenta o fragmento inicial do primeiro movimento, *Adagio*, da *Sonata Metódica em*

Lá maior, no qual percebe-se que os ornamentos que o próprio compositor escreve muitas não apoiam-se nos mesmos lugares da melodia original, constituindo-se assim em um caso de flexibilização rítmico-melódica — já a primeira nota apresenta-se atrasada em uma colcheia. Percebe-se, em diversos pontos, além de trilos, o uso de síncopes como recurso interpretativo. No exemplo, o primeiro sistema apresenta o tema sem ornamentações, o segundo sistema o tema ornamentado (ou variado) e o terceiro sistema o baixo contínuo (baixo cifrado).

Sonata metódica em Lá maior

Adagio.

exemplo 195 — ornamentação na *Sonata metódica em Lá maior*, de Telemann
— extraído de *Zwölf methodische sonaten* (SEIFFERT, 1955:11)

Os chorões, sejam eles solistas ou acompanhadores (como é o caso dos violonistas de sete cordas), em suas ornamentações, improvisos e variações, costumam recorrer a arpejos (como na interpretação de Jacob do Bandolim da parte A de *Minha gente*, de Pixinguinha, no segundo sistema do exemplo 196 em c. 2) e todas as formas de inflexões melódicas expostas na seção 4.3.1 (como na interpretação de Jacob do Bandolim da parte A de *É do que há*, de Luiz Americano, no segundo sistema do exemplo 197). Ou seja, elas podem aparecer modificando figuras rítmico-melódicas originais com uso de notas de passagens, bordaduras, escapadas, apoiaturas, suspensões, cambiatas, cromatismos etc., além de mordentes, apoiaturas curtas, grupetos, glissandos e outros efeitos. Assim como as articulações e acentuações, as ornamentações e os efeitos dificilmente aparecem grafados em partituras do gênero. Os chorões podem usar esses recursos em graus de intensidade e maneiras diferentes, optando, por vezes, em aumentar a densidade melódica — agregando um número maior de notas por compasso, como o uso de fusas (como no exemplo 196) ou tercinas de semicolcheias. Analisá-los passaria certamente por estudar estilos particulares de cada intérprete, o que ultrapassaria em enorme escala os limites desta pesquisa.

Minha gente

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Minha gente'. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. Above the staff, the following chords are indicated: C, Em/B, Am, Am/G, D7/F#, D7, and G7. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature, showing the bass line for the same piece.

exemplo 196 — variações com uso de arpejos em fragmento da parte A de *Minha Gente*
— extraído de *Tocando com Jacob* (PRATA, 2006: 94 e 138)

É do que há

The image shows two staves of musical notation for the piece 'É do que há'. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. Above the staff, the chords E7 and Am are indicated. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature. Annotations include 'ap' (arpejo) above several notes, 'b' (bêbado) below notes, 'cromatismo' (chromatismo) above a group of notes, and 'arpejo' above a final group of notes.

exemplo 197 — variações com uso de inflexões melódicas em fragmento da parte B de *É do que há*
— extraído de *Tocando com Jacob* (PRATA, 2006: 38 e 131)

Para aprofundar-se no inesgotável assunto desta seção seria aconselhável a audição de inúmeras outras gravações de músicos como Benedito Lacerda e Pixinguinha, que na flauta e no sax tenor, a cada reexposição de um tema o apresentavam variado (como nas gravações que fizeram em dupla); Jacob do Bandolim, que ao reler choros antigos reinventou melodias que passaram a integrar tais peças até hoje¹⁷⁰; o cavaquinista Waldyr Azevedo e o flautista Altamiro Carrilho, que gravavam sem economia de ornamentações e efeitos; os clarinetistas e saxofonistas Luiz Americano e Abel Ferreira, que se expressavam de forma única através dos recursos de seus instrumentos; e o Dino, criador de melodias que consagraram o violão de sete cordas e tornaram-se obrigatórias em arranjos de uma infinidade de choros.

O estudo do fraseado do choro proporciona outros aspectos que dificilmente se esgotariam aqui, dado os limites desta pesquisa, considerando-se o tempo de existência do gênero e o caráter mutante de suas tradições, como já pudemos perceber. Somam-se a esses aspectos o manancial e a excelência dos intérpretes de choro, dos compositores e das suas obras — alguns e algumas, inegavelmente, considerados alicerces na construção de uma determinada linguagem musical brasileira. Não seria estranho, portanto, que novas revelações

¹⁷⁰ Jacob do Bandolim chegou mesmo a estabelecer novas tonalidades para a execução de choros de diferentes autores, como de obras de Ernesto Nazareth e Luiz Americano. Peças desses e de outros compositores costumam ser executadas por conjuntos regionais com as variações melódicas e harmônicas gravadas por Jacob. São inúmeros exemplos como *Brejeiro*, de Nazareth, *É do que há*, *Assim mesmo* e *Numa seresta*, de Luiz Americano, *Murmurando*, de Fon-Fon, *Tira poeira*, de Sátilo Bilhar, *Flamengo*, de Bonfiglio de Oliveira etc.

ou questionamentos se somassem à esta pesquisa. Aqui se procurou apenas conhecer aspectos de um estilo chorado de frasear através de análises dos padrões de recorrência que habitam o vocabulário musical do gênero. São, assim, oferecidos aos apreciadores ou interessados algumas sugestões para o conhecimento de códigos que circulam na música dos chorões.

7 CONCLUSÃO

Diversas construções historiográficas parecem atribuir à origem do choro uma fusão de formas e melodias europeias com ritmos negros, mediadas por um estilo brasileiro de interpretar e compor. A polca, entre outras danças europeias que aqui aportaram no século XIX, possuía a organização formal do rondó, o sistema tonal e alguns dos contornos melódicos que nos habituamos a ouvir. O lundu, presente no Brasil ao menos desde o século XVIII, além de traços melódicos e harmônicos europeus, possuía um tipo de organização rítmica dos batuques africanos, que veio a ser traduzida em síncopes na nossa notação musical. A mescla da polca com o lundu teria sido realizada por mãos de músicos brasileiros, em um estilo musical que estabeleceu uma espécie de matriz do choro e de outros gêneros musicais a ele relacionados, como o tango brasileiro e o maxixe.

Esta pesquisa surgiu do desejo de investigar como diversos níveis e maneiras diferentes de organização musical poderiam se encaixar para formar essa música que conhecemos, assunto que sempre me intrigou e que havia recebido poucas explicações fora do âmbito da retórica. O fato de usar-se, em biografias, termos como “chorado”, “amolecia”, “amaciando”, “um jeito brasileiro de tocar” etc. parecia apontar o fraseado (e a articulação) musical como elemento(s) agregador(es) de estruturas musicais tão diferentes — fraseado (e articulação) que aponta(m) maneiras de pontuar, respirar, entoar, pronunciar, explicar e organizar discursos musicais.

De um ponto de vista geral, o choro parece se aproximar de estilos da música europeia em procedimentos como o fluxo melódico em *motto* perpétuo, a *inegalité* e o baixo-contínuo do estilo barroco; a quadratura em frases de quatro compassos e a estrutura harmônica tonal do classicismo; a flexibilidade rítmico-melódica mais acentuada e as texturas harmônicas, especialmente no tango brasileiro, do romantismo; a forma rondó das danças e contornos melódicos ondulantes. Tais influências poderiam estar no fato de alguns solistas e compositores de choros (nominados polcas naquele momento) serem músicos “de escola” — Joaquim Callado, considerado o pai dos chorões, por exemplo, era titular da cadeira de flauta do Conservatório de Música fundado em 1841 (hoje, Escola de Música da UFRJ). Mas pela forte presença cultural europeia aqui, várias dessas influências já pareciam existir mesmo em estilos anteriores ao choro.

À modinha, por exemplo, o choro se assemelha no uso de frases em terminações femininas, apojeturas harmônicas e melodias descendentes. Ao lundu, além de alguns

procedimentos melódicos similares aos da modinha, o choro se assemelha sobretudo no uso de síncopes em três níveis: em um mesmo tempo () , entre tempos (como a que aparece em figuras como ) e entre compassos (como a que aparece em figuras como ) . Da modinha, do lundu e da polca europeia, o choro pega emprestado a organização métrica binária que permeia a escrita de uma infinidade de gêneros musicais brasileiros, em compasso $\frac{2}{4}$ — o que talvez seja um dos aspectos da semelhança de ritmo entre a polca e o lundu a que Tinhorão (1991:56) se refere.

Conforme mencionado na introdução, esta pesquisa propunha estudar o choro por análises de seus padrões de recorrência formais, fraseológicas, harmônicas, melódicas, rítmicas e interpretativas. Viu-se, assim, que a organização formal do choro se dá quase que exclusivamente na forma rondó, normalmente em três ou duas seções, podendo poucas vezes serem encontrados fragmentos musicais que sugerem aspectos da forma tema com variações — sejam estas variações escritas ou improvisadas, sobre uma ou mais seções, ou sobre sequências harmônicas do tipo $||: V^7 | I | V^7 | I :||$.

Foi mostrado, a partir de um modelo sugerido por Almada (2006), como se organizam os choros, rítmica e harmonicamente, em motivos, semi-frases, períodos e seções. Tais períodos, ou sentenças, são geralmente construídos no choro a partir da forma clássica de frases ou semi-frases a cada quatro compassos. Cada seção, ou parte, costuma finalizar em cadência conclusiva perfeita, muitas vezes em terminação masculina com caráter feminino, sobretudo quando a seção finaliza a peça.

Choros derivados da polca, do tango e do maxixe, ou adaptados e compostos no padrão sambado em imparidade rítmica 7+9, costumam apresentar partes de 16 compassos, com períodos de oito compassos e cadências conclusivas do décimo quinto para o décimo sexto compasso, acarretando em terminações em um compasso (ritmicamente como ) ou ) , por exemplo). Choros no padrão sambado em imparidade rítmica 9+7 costumam apresentar partes de 32 compassos, com períodos de 16 compassos e cadências conclusivas do trigésimo para o trigésimo primeiro compasso, acarretando em terminações em dois compassos (ritmicamente como ) , por exemplo). Mas há peças com essa mesma organização fraseológica que não pertencem ao padrão sambado.

Há um grande número de choros com inícios em anacruse, apresentando maior incidência a figura ) . Isso parece sugerir um forte caráter anacrústico em seu estilo, similar ao atribuído à música de Bach. Síncopes entre compassos, por vezes, apenas antecipam notas que teriam caráter de *thesis*, ou seja, que não deveriam ser consideradas,

neste caso, suspensões. Certos conceitos da fraseologia tradicional poderiam ser revistos ao analisar-se músicas sobre padrões contramétricos, como acontece com alguns estilos relacionados ao choro.

Percebeu-se a grande variedade rítmica das “figuras temáticas”. A análise destas me pareceu um importante caminho para se conhecer o desenvolvimento fraseológico inicial dos choros, já que elas costumam progredir em sequências harmônicas e reincidir em novos períodos ou seções.

As organizações melódicas dos choros usam, geralmente, diversas fórmulas de inflexões encontradas no vocabulário melódico europeu desde o período barroco. Essas fórmulas adaptam-se, no choro, a um fraseado que pode apresentar enorme recorrência de síncopes, sobretudo em padrões maxixados e sambados. As melodias choradas mostram grande densidade rítmico-melódica, sendo comum usar-se boa quantidade de figuras em colcheias, semicolcheias, tercinas de colcheias ou semicolcheias, até fusas. Há grande utilização de apojeturas harmônicas, sobretudo descendentes, estas particularmente presentes nas modinhas. Nos contornos melódicos há reincidência de perfis ondulantes ou descendentes.

É um traço característico do gênero a realização de contrapontos executados no registro grave — em instrumentos como o violão de sete cordas, o sax tenor, o oficleide, o trombone etc. —, as chamadas baixarias. Analogias desse procedimento com o baixo contínuo da música barroca são praticamente uma unanimidade. Nos contrapontos, costuma-se usar inflexões e padrões melódicos das melodias principais, mas em motivos e frases que tendem a concluir em tempos fortes e mudanças de acordes. Os contrapontos tendem a ser muito pouco flexibilizados ritmicamente, por possuírem também a função de estabilizar ritmos e andamentos.

Uma linha de baixo é construída, geralmente, sobre inversões de acordes com a intenção de sugerir movimentos diatônicos e cromáticos, descendentes ou ascendentes. Parece coexistirem, em boa parte dos choros, três planos melódicos: o da melodia principal; o do “contraponto ativo” — que responde à melodia principal usando motivos e frases com forte densidade rítmico-melódica; e o do “contraponto passivo” — este com função eminentemente harmônica e baixa densidade rítmico-melódica (representada pelo fluxo das mudanças de acordes). O choro costuma ter fluxo harmônico ligeiro, não sendo rara a incidência de um a dois acordes por compasso. Melodias principais e contrapontos tem, normalmente, baixa “tensão sensorial”, tendendo a estabilizar-se em intervalos consonantes.

As organizações rítmicas nos fraseados dos choros podem ser decifradas à medida que entendemos alguns conceitos relacionados a estudos da música africana — rítmica aditiva, cometricidade e contrametricidade, *time-lines*, imparidade rítmica e padrões de oito e 16 pulsos, todos apresentados nesta pesquisa por Sandroni (2012) — e a diferentes fórmulas de acompanhamento associadas a danças, gêneros e estilos que aqui se formaram.

Representado pela fórmula do *tresillo* (em 3+3+2, escrita na figura , por exemplo) e suas variações, em imparidade rítmica 3+5, presente tanto no lundu, quanto no tango e na *habanera*, ou outros ritmos como o *ragtime*, o padrão contramétrico de oito pulsos constitui-se em um dos mais importantes elementos rítmicos na construção tanto do fraseado quanto nas fórmulas de acompanhamento dos choros. Esse ritmo, supostamente de origem africana, teria chegado a zonas portuárias onde houve intenso tráfico de escravos. O padrão é responsável por organizar diversos gêneros musicais brasileiros, entre eles a polca-lundu, o tango brasileiro — ambos também considerados subgêneros do choro —, o maxixe, o samba primitivo, o coco etc., além do lundu.

O padrão de oito pulsos (pulsos aqui representados em notação por semicolcheias) gera diferentes fórmulas, modelos, ou padrões em cada um dos gêneros e estilos que contribuíram para a formação do choro. As polcas, polcas-lundu, tangos brasileiros e maxixes são geralmente construídos em torno em figuras como  e , que apoiam melodias que podem ter síncopes dentro de um tempo ou síncopes entre tempos no compasso $\frac{2}{4}$. São comuns, nos fraseados, figuras rítmicas, contramétricas ou não, do tipo , , , , , ,  etc. sobre um ou outro padrão de acompanhamento. Contudo, a fórmula para acompanhar que se estabilizou no choro, inclusive para peças derivadas dos gêneros e estilos acima citados, é a da figura , que além de apoiar fraseados como os já descritos, adaptou-se à recorrência de síncopes entre compassos na melodia (como em figuras do tipo ) e a flexibilidades rítmico-melódicas, em geral — o que pode ser atribuído, supostamente, à simetria da figura.

Também de origem africana, mas surgido na música brasileira a partir de um novo estilo de se tocar o samba nos anos 1930 no bairro carioca do Estácio, e com *time-lines* representadas por células rítmicas do tamborim, como , o padrão contramétrico de 16 pulsos estabeleceu uma nova organização rítmica para o choro. Denominado de choro no padrão sambado, choro no estilo sambado, choro-sambado ou até mesmo samba-choro, essa nova maneira de se tocar o choro provavelmente derivou do fato

de alguns chorões terem se tornado importantes mediadores em gravações ou acompanhamentos do novo estilo de samba.

O padrão de 16 pulsos (completando dois compassos ou 16 semicolcheias), em imparidades rítmicas 7+9 ou 9+7, apresenta como marca principal, dentro do próprio padrão, uma síncope entre o primeiro e o segundo compasso (em 7+9) ou a antecipação de uma semicolcheia no primeiro compasso (em 9+7). Essas duas fórmulas chegam a estabelecer, como vimos, organizações fraseológicas diferentes nos choros, podendo modificar números de compassos e posições de cadências nas seções. Nota-se que, pelas semelhanças fraseológicas com a maior parte dos choros construídos sobre padrões de oito pulsos, aquele em imparidade rítmica 7+9 adapta-se bem a choros antes “maxixados” ou “polcados”, que têm normalmente 16 compassos por seção. Esse padrão, nesta dissertação representado pelo paradigma rítmico $\frac{2}{4}$  :||, passou inclusive a associar-se a diversos sambas-choros letrados. O padrão em imparidade rítmica 9+7, mais próximo do samba como conhecemos (com a célula do tamborim inversa à que foi apresentada anteriormente), passou a ser comum na composição de novos choros no estilo sambado — como alguns dos mais conhecidos de Jacob do Bandolim —, implicando em organizações fraseológicas normalmente em 32 compassos por seção. Essa organização fraseológica parece não ter sido muito utilizada nos choros derivados da polca e do maxixe. Na presente dissertação, esse padrão está representado pelo paradigma $\frac{2}{4}$  . Nos fraseados de choros em padrões sambados há recorrência de figuras que apresentam síncofes entre compassos, como , ,  e , dentre inúmeras outras.

Esta pesquisa comenta as interpretações de células rítmicas recorrentes no choro, como a da figura sincopada  — tocada normalmente entre  e  —, a da figura  — muitas vezes tocada como  ou  — e de outras figuras que podem tornar-se ritmicamente intercambiáveis — como ,  e  —, e aborda a questão da flexibilidade rítmico-melódica do gênero. É sabido que os chorões costumavam (e ainda costumam) ter suas práticas associadas a seresteiros ou sambistas, incorporando, assim, o fraseado dos intérpretes de canções. Como nos versos, na interpretação de motivos ou frases musicais, em muitos casos, parece ser fundamental a identificação de grupos de notas e seus pontos de apoio. Dentro desses grupos, o estilo chorado pode permitir flexibilizações rítmico-melódicas com certa liberdade, que se realizam de acordo com as escolhas dos solistas. As variantes desse procedimento são praticamente infinitas e passam por estilos individuais, podendo a elas somarem-se ainda outros recursos, como efeitos, ornamentações,

acentuações, mudanças de timbres etc.

Esta pesquisa expõe questões relacionadas ao fraseado do choro, cujas respostas tornar-se-iam complicadas sem antes passarmos pelas análises realizadas. Os estilos musicais podem ser reconhecidos por diferentes aspectos — épocas, lugares, instrumentações, interpretações etc. O fraseado musical é, sem dúvida, forte elemento na caracterização do choro. O resultado da opção por analisá-lo por seus padrões de recorrência superou, de certa maneira, minhas expectativas e me tornou um melhor conhecedor do assunto — sensação que gostaria de compartilhar com o leitor destas páginas.

Contudo, o tema é vasto demais para terminar aqui. Tenho plena consciência de que limitei observações a um período que se encerra muito antes do atual, quando o gênero vive momento de significativa exposição e criatividade, ultrapassando inclusive (e felizmente) limites territoriais, influenciando e sendo influenciado por muitos outros estilos. Nesse contexto, seria aconselhável a elaboração de outros questionamentos e a criação de novas pesquisas.

8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AEBERSOLD, Jamey; SLONE, Ken. *Charlie Parker omnibook – for E flat instruments, Transcribed exactly from his recorded solos*. Hollywood, CA: Atlantic Music Corp., 1978.

ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro – com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

_____. *Contraponto em música popular – fundamentação teórica e aplicações composicionais*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

AMERICANO, Luiz. *Chôros e criações – álbum nº 4*. São Paulo: Irmãos Vitale Ed., s/d.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

_____. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1942.

ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. *Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga – uma tradução comentada de 23 poemas*. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia. Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ARAGÃO, Pedro. *A polca é como o samba: uma tradição brasileira – interações entre polca e samba nas décadas de 1930 a 1950*. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2013, João Pessoa. Anais... João Pessoa: ABET, 2013. p. 455-462. Disponível em <http://abetmusica.org.br/dld.php?dld_id=168>. Acesso em: 7 mai. 2015.

_____. *O baú do Animal – Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Livraria e Edições Folha Seca, 2013.

ARAÚJO, Larena Franco de. *O choro como material didático para o ensino da flauta transversal*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

BARBOZA, Marília Trindade. *Luperce Miranda – o Paganini do bandolim*. Rio de Janeiro: Da Fonseca Comunicação, 2004.

BARENBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BAS, Julio – tradução de Nicolas Lamuraglia. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana S.A.E.C, 1947.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. Toronto, Canadá: General Publishing Company LTDA, 1976.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004.

BRAGA, Luiz Otávio. *Música Brasileira, Música Americana – o fox-trot nas décadas de 30 e 40*. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004. Disponível em < www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/LuizOtavioBraga.pdf >. Acesso em: 9 out 2014.

_____. *Violão de 7 cordas – teoria e prática*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

_____. *Pixinguinha – vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CAETANO, Rogério; PEREIRA, Marco. *Sete cordas – técnica e estilo*. Rio de Janeiro: Garbolights, 2010.

CALDI, Alexandre. *Contracantos de Pixinguinha – contribuições históricas e analíticas para a caracterização de um estilo*. 2000. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1977.

CARRASQUEIRA, Maria José. *O melhor de Pixinguinha – melodias e cifras*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.

CARVALHO, HERMÍNIO BELLO. Encarte do LP *Dez anos sem ele – São Pixinguinha*. ODEON Records SC10108, 1971.

CAZES, Henrique. *Choro – do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Escola moderna do cavaquinho*. Rio de Janeiro: Lumiar, s/d..

_____. Nasce a Música Popular no Rio de Janeiro e no Mundo. *Revista Roda de choro*, n. 0, p. 5, nov./dez. 1995.

_____. *Os chorões e a roda – ambiência, práticas musicais e repertório nas rodas de choro*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991, v. 1.

CHRISTENSEN, Thomas. A teoria musical e suas histórias. *Em Pauta*, v. 11, n. 16/17, p. 10-45, abr./nov. 2000.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto – música enquanto performance. *Per musí*, v. n. 14, p. 05–22, 2006. Disponível em <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf> Acesso em: 7 mai. 2015.

CURY, Thiago, MACHADO, Cacá. *Todo Nazareth – obras completas*. São Paulo: Água Forte Edições Musicais, 2011.

DIAS, Andréa Ernest. *A expressão da flauta popular brasileira – uma escola de interpretação*. 1996. Dissertação (Mestrado e Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DINIZ, André. *Joaquim Callado – o pai dos chorões*. Rio de Janeiro: Arte Fato Produto Cultural, 2002.

DOĞANTAN-DACK, Mine. ‘Phrasing – the Very Life of Music’: Performing the Music and Nineteenth-Century Performance Theory. *Nineteenth-Century Music Review*, Cambridge, Cambridge University Press, nº 9, 7-30, 2012.

DUFFIN, Ross W. *Performance practice – Que me veux-tu? What do you want from me?* Early Music America v.1, n.1 (Fall 1995), p.27-36. Tradução não publicada de Paulo César Martins Rabelo.

FABBRI, Franco. *A theory of musical genres – two applications. Popular Music Perspectives*, p. 52-81, 1981. Disponível em <<http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>> Acesso em: 8 mai. 2015.

FAGERLANDE, Marcelo (org.). *Tratados e métodos de teclado – Sancta Maria (1565), Frescobaldi (1637), Couperin (1717) e Rameau (1724)*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação EM/UFRJ, 2013.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso – samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. 1a. ed. São Paulo: Annablume, 2003.

GOMES, Wagno Macedo. *Chorando baixinho de Abel Ferreira – aspectos interpretativos do clarinetista compositor e do clarinetista Paulo Sérgio Santos*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Musicología Popular en América Latina – síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista Musical Chilena*, vol. 55, n. 191, p. 38-64, jan. 2001. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902001019500003>> Acesso em: 8 mai. 2015

GUERRA-PEIXE, Cesar. Engano na apreciação de um ritmo brasileiro. *Diário de Notícias*. Salvador, [em linha]. 19 nov. 1950. Disponível em: <<http://www.guerrapeixe.com/textos/texto09.html>>. Acesso em: 01 jun. 2014.

_____. Variações sobre o maxixe. *O Tempo*. São Paulo, 26 de setembro de 1954. [em linha]. Disponível em <<http://www.guerrapeixe.com/textos/texto16.html>> Acesso em: out. 2014.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons – caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 1998.

HERZOG, Mirna. Prefácio à edição brasileira. In: HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons – caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 7-9.

KELLER, Hermann. *Phrasing and articulation – a contribution to a rhetoric of music*. New York, USA: W. W. Norton & Company, Inc., 1973.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu – duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.

_____. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1979.

KLOSÉ, H.. *Método Para Todos Los Saxofones*. Edição revisada e aumentada por R. Saraceno. Buenos Aires, Argentina: Ricordi, s/d..

LAUS, Egeu, FERRARI (ed.). *Revista Roda de choro*. Rio de Janeiro: L & L Editora, Propaganda e Representações Ltda, nov./dez.1995.

_____. *Revista Roda de choro*. Rio de Janeiro: RIOARTE, mar. 1997.

LEONIDO, Dr. Levi. Gênero, Forma, Estilo e Estrutura. *Sinfonia Virtual – Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, n. 7, abr. 2008. Disponível em <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/007/genero_forma_estilo_estructura.php> Acesso em: 8 mai. 2015.

LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, USA: Sher Music CO, 1995.

LIMA, Edilson de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2001.

LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga – grande compositora popular brasileira*. Rio de Janeiro: Edições FUNARTE, 1978.

LOPES, Marcílio; ULHÔA. Martha. Amor até o fim com Elis Regina: em busca de uma metodologia para análise da performance musical gravada. *Cadernos do Colóquio: (2005)*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p.107-117, 2005. Anual. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/110>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

MACHADO, Afonso. *Método do bandolim brasileiro*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2004.

- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre – ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música brasileira – erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1998.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos – compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- MARSALIS, Winton. *Marsalis on Music*. New York, USA: W. W. Norton & Company, 1995.
- MEYER, Leonard B. *Style and music – theory, history and ideology*. Chicago, USA: The University of Chicago Press Edition, 1989.
- MONSON, Ingrid. *Jazz Improvisation. The Cambridge companion to jazz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 114–132.
- MOORE, Allan F. Categorical conventions in music discourse – style and genre. *Music Letters*, vol. 82, n. 3, aug. 2001, p. 432-442. Disponível em <http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Moore-Genre_Style.pdf> Acesso em: 8 mai. 2015.
- _____. *Song means – analyzing and interpreting recorded popular song* (kindle version). England: Ashgate Publishing Limited, 2012.
- MOURA, Paulo. Prefácio. In: SÈVE, Mário. *Vocabulário do choro – estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 1999.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição bantu na música brasileira – perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Imagem Editora, 2010.
- NEGREIROS, Eliete Eça. *Ensaio a canção – Paulinho da Viola e outros escritos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- NELSON, Oliver. *Patterns for improvisation*. [S.l.]: Jamey Aebersold Jazz Inc, 1966.
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os Choros*. São Paulo: Musicália S/A Cultura Social, 1977.
- NEUMANN, Frederick. *New essays on performance practice*. USA: University of Rochester Press, 1989.
- NÓBREGA, Adhemar. *Os Choros de Villa Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1973.

- NOVAIS, Daniel Aguiar. *Interpretação e fraseado no “Mosaico nº1” de José Vieira Brandão*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- OCHOA, Ana Maria. *Musicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma, 2003.
- PAZ, Ermelinda A. *Villa-Lobos e a música popular brasileira – uma visão sem preconceito*. Rio de Janeiro: E. A. Paz, 2004.
- PEREIRA, Marco. *Ritmos brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbolights, 2007.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro – reminiscências do chorões antigos*. Rio de Janeiro: Typ. Glória, 1936.
- PINTO, Marco Túlio de Paula. *A confluência de elementos de música clássica e jazz em composições de Victor Assis Brasil – propostas interpretativas*. 2011. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- PRATA, Sérgio (dir.). *Tocando com Jacob*. Rio de Janeiro: Ed. Irmãos Vitale, 2006.
- PRINCE, Adamo. *Linguagem harmônica do choro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.
- QUANTZ, Johann Joachim. *On playing the flute*. Tradução Edward R. Reilly. 2nd ed. Boston, USA: Northeastern University Press, 2001.
- REGUANT, Gemma. *La voz y el actor*. In: SÁNCHEZ, Inés Bustos. *La voz: la técnica y la expresión*. Barcelona, España: Editorial Paidotribo, 2003. p. 181-204.
- RIEMANN, Hugo; FUCHS, Carl Dorious Johann. *Practical guide to art of phrasing — an exposition of the views determining the position of the phrasing-marks*. New York, USA: G Schirmer, 1890.
- RÓNAI, Laura. *Em busca de um mundo perdido – métodos de flauta do barroco ao século XX*. Rio de Janeiro: Topbooks editora e Distribuidora de Livros Ltda., 2008.
- ROSENBLUM, Sandra P. The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries. *Performance Practice Review*, vol. 7, n. 1, 1994. Disponível em <<http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1123&context=ppr>>. Acesso em 03 de set. 2013.
- ROSEN, Charles. *The classical style – Haydn, Mozart, Beethoven*. New York, USA: W. W. Norton & Company, 1997.
- SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de Música – edição concisa*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1994.

SALEK, Eliane. *A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SALGÁN, Horacio. *Curso de tango*. Buenos Aires, Argentina: Horacio Salgán, 2001

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 2001.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Tradução Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHMITZ, Hans-Peter. *Flötenmusik – zwei sonaten für flöte und basso continuo – zwei sonaten für flöte und obligates cembalo*. Germany, Basel: Barenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, 1979.

SEIFFERT, Herausgegeben Von Max. *Zwölf methodische sonaten*. Germany, Basel: Barenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, 1944.

SCLIAR, Esther. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Movimento, 2008.

SÈVE, Mário; GANC, David. *Choro duetos – Pixinguinha e Benedito Lacerda.*, Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 2010. v.1.

_____. *Choro duetos – Pixinguinha e Benedito Lacerda*. Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 2011. v.2.

SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério; DININHO. *Songbook Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 2007, v.1.

_____. *Songbook Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 2011. v.2.

_____. *Songbook Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 2011. v.3.

SÈVE, Mário. Apresentação. In: SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério; DININHO. *Songbook do choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 2007, v.1.

_____. O fraseado do choro – algumas considerações rítmicas e melódicas. In: III SIMPÓSIO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA (III SIMPOM), 2014. Rio de Janeiro. *Anais ...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014. P. 1147–1157.

_____. Quatro Rosas – mudanças interpretativas no fraseado de uma valsa brasileira. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música*, Rio de Janeiro, n. 14, junho, p. 75–105, 2015.

_____. *Vocabulário do choro – estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 1999.

SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular Brasileira – das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SIMAS, Luiz Antonio. O lundu e o choro. *Revista Roda de choro*, n. 5, p. 1, mar. 1995.

SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1969.

_____. *Modinhas do passado*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1979.

SPIELMANN, Daniela. *Tarde de Chuva: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

STEFANI, Gino. Melody – a popular perspective. *Popular Music*, vol. 6, n. 1, jan. 1987, p. 21-35. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1017/S0261143000006589>> Acesso em: 8 mai. 2015.

STEIN, Leon. *Structure and style – the study and analysis of musical forms*. USA: Summy-Birchard Inc., 1979.

TAFFANEL & GAUBERT. *Méthode Complète de Flûte*. Paris: Alphonse Leduc, 1923.

TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. Tradução de Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p.7-18, 2011.

_____. Melody and accompaniment. *Encyclopedia of Popular Music of the World (EPMOW)*, p. 1-24. Disponível em <<http://tagg.org/articles/xpdfs/melodaccUS.pdf>> Acesso em: 8 mai. 2015.

_____. Towards a Sign Typology of Music. *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, p. 1-8. Disponível em <<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/trento91.pdf>> Acesso em: 8 mai. 2015.

TATIT, Luiz. *O cancionista – composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *Todos entoam – ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular – da Modinha a Lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991.

TOFF, Nancy. *The flute book – a complete guide for students and performers*. USA: Oxford University Press, 2012.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular. VII Congresso IASPM-AL, p. 1-9, 2006. Disponível em <[http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MetricaDerramadaRubatoGestualidade\(Havana2006\).pdf](http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MetricaDerramadaRubatoGestualidade(Havana2006).pdf)> Acesso em: 8 mai. 2015.

VASCONCELOS, Ary. *Brasil Musical*. Rio de Janeiro: Art Bureau Representações e Edições de Arte, 1988.

_____. *Panorama da música Brasileira na belle époque*. Rio de Janeiro: Liv. Sant'Anna, 1977.

VEILHAN, Jean-Claude. *The rules of musical interpretation in the baroque era (17th – 18th centuries)*. Paris, France: Alphonse Leduc, 1979.

VELOSO, Rafael. *O saxofone no choro – a introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música – o nacional e o popular na cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001. p. 129–191.

9 ANEXOS

9.1 Programa do recital



UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Centro de Letras e Artes
Instituto Villa-Lobos
Av. Pasteur, 436 — fundos Urca— RJ

Sala Guerra-Peixe

28 de agosto de 2015 às 10h

RECITAL — Mário Sève

músicas

Modinha

Mário Sève

Brejeiro

Ernesto Nazareth

Cochichando

Pixinguinha

Inesquecível

Paulinho da Viola

Um chorinho pra Ceci

Mário Sève

músicos

Mário Sève *sax soprano e sax alto*

Adriano Souza *piano*

Dininho *baixo*

Celsinho Silva *pandeiro*

Este RECITAL faz parte da pesquisa FRASEADO DO CHORO: uma análise de estilo por padrões de recorrência, realizada pelo músico Mário Sève e submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO como requisito para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto e a coorientação da Prof.^a Dr.^a Laura Tausz Rónai. A pesquisa objetiva abordar um dos mais importantes elementos estilísticos do choro: o seu fraseado musical. Para isso, são investigados padrões de recorrência inerentes ao repertório do gênero. O repertório do recital inclui obras de compositores de distintas gerações e peças de Mário Sève sobre procedimentos do estilo chorado.

MÁRIO SÈVE é saxofonista, flautista, compositor e arranjador, e integrante e fundador dos quintetos NÓ EM PINGO D'ÁGUA e AQUARELA CARIOCA, com os quais gravou 12 discos e recebeu muitos prêmios. Integra o grupo de Paulinho da Viola desde 1996. Escreveu o livro VOCABULÁRIO DO CHORO (1999) e coordenou o SONGBOOK CHORO — vols. 1, 2 e 3 (2007/2011) e o livro/cd CHORO DUETOS — Pixinguinha e Benedito Lacerda — vols. 1 e 2. Gravou os cds BACH & PIXINGUINHA (2001), com Marcelo Fagerlande, CHOROS, POR QUE SAX? (2004), com Daniela Spielmann, PIXINGUINHA + BENEDITO (2005), com David Ganc, CASA DE TODO MUNDO (2007), e os cd CANCIÓN NECESARIA (2011) e dvd SAMBA ERRANTE (2015), com Cecilia Stanzone. Atuou também com Ney Matogrosso, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Guinga, Ivan Lins, Leila Pinheiro, Zeca Pagodinho e Moraes Moreira.