

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

O VIOLONCELO ENTRE O CHORO E A IMPROVISACÃO:
NOVOS DESAFIOS INTERPRETATIVOS NA PRÁTICA DO
INSTRUMENTISTA DE FORMAÇÃO TRADICIONAL

OCELO MENDONÇA

Rio de Janeiro, 2006.

O VIOLONCELO ENTRE O CHORO E A IMPROVISACÃO:
NOVOS DESAFIOS INTERPRETATIVOS NA PRÁTICA DO
INSTRUMENTISTA DE FORMAÇÃO TRADICIONAL

Por

OCELO MENDONÇA

Dissertação submetida ao Programa de Mestrado em
Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO,
como requisito parcial para obtenção do grau de
mestre em Práticas Interpretativas sob a orientação
do Professor Doutor Nailson Simões.

Rio de Janeiro, 2006.

Mendonça, Ocelo.
M539 O violoncelo entre o choro e a improvisação: novos desafios interpretativos na prática do instrumentista de formação tradicional / Ocelo Mendonça, 2006. xiv, 171f. + 1 CD-ROM.

Orientador: Nailson Simões.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Mestrado em Música, 2006.

1. Choro (Música). 2. Música popular – Brasil. 3. Música para violoncelo.
I. Simões, Nailson. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Mestrado em Música. III. Título.

CDD - 782.421640981

Dedico este trabalho a minha família: meus pais Sr. Manoel e D. Mazé, meus irmãos Marcílio, Ana Célia e Nacélio e a minha querida Alcione.

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão, inicialmente ao Maestro Sílvio Barbato, titular da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília e do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e ao amigo e Diretor da Escola de Música de Brasília, Professor e Maestro Carlos Galvão. Sem eles esta realização não teria sido possível.

A Guerra Vicente, meu permanente Professor de Violoncelo.

Ao Professor Doutor Naílson Simões pela orientação constante, sugestões e revisões intermináveis.

Agradeço também o apoio dos amigos: Eugênio Matos, Afonso Galvão, Sthel Nogueira, Antoine Spagno e Elza Kazuko, pela força e solidariedade e especialmente a Celso Bastos, colega do Alma Brasileira Trio que me acompanhou desde a elaboração do projeto até o depósito final.

E um agradecimento especial a minha esposa Alcione pelo incentivo e estímulo em todos os desafios da minha vida.

Finalmente, a Deus e a todos que me ajudaram de alguma forma para esta realização: Meu muito obrigado!

“Choro... virtuosismo, capacidade de improvisação”.

(Juarez Barroso, jornalista, numa carta para Mozart Araújo, 19/6/74).

MENDONÇA, Ocelo. *O violoncelo entre o Choro e a improvisação: novos desafios interpretativos na prática do instrumentista de formação tradicional*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2006.

RESUMO

O presente trabalho é o relatório final de uma investigação sobre a utilização do violoncelo na música brasileira popular e apresenta uma proposta interpretativa específica a este contexto. Foi feito um levantamento histórico da utilização deste instrumento na música urbana brasileira, identificando elementos idiomáticos em registros fonográficos e partituras, que foram posteriormente analisadas. Convém frisar, porém, que não foram seguidos rigorosamente os princípios de nenhuma das abordagens tradicionais de análise musical. Esta dissertação foi elaborada a partir de um apanhado de documentos, objetivando apresentar um trabalho de edição de partituras de Choros para o violoncelo, a fim de permitir a outros músicos conhecerem aspectos inerentes à música brasileira e principalmente ao Choro, além de promover a vivência prática e divulgar facetas interpretativas da música brasileira popular aplicadas às características do instrumento.

Palavras chave: Violoncelo – Música Brasileira – Choro

MENDONÇA, Ocelo. *Le violoncelle entre le Choro et l'improvisation: nouveaux défis interprétatifs dans entraînement de l'instrumentiste de formation traditionnelle*. 2006. Dissertation (Maîtrise en Musique) – Programme de Pos-graduation en Musique, Centre de Lettres et Arts, Université Fédérale de l'Etat de Rio de Janeiro. 2006.

RÉSUMÉ

Ce travail est le rapport final d'une recherche centrée sur l'utilisation du violoncelle dans la musique populaire Brésilienne, et présente une proposition d'interprétation spécifique à ce contexte. Il a été effectué un relevé historique de l'utilisation de cet instrument dans la musique urbaine Brésilienne, identifiant, à partir d'enregistrements phonographiques et de partitions, des éléments de langage qui ont été par la suite analysés. Il convient toutefois de souligner que n'ont pas été rigoureusement suivis les principes d'aucun des abordages traditionnels de l'analyse musicale. Cette dissertation a été élaborée à partir d'une compilation de documents visant à déboucher sur un travail d'édition de partitions de Choros pour violoncelle à fin de permettre à d'autres musiciens de connaître les aspects particuliers de la musique Brésilienne et surtout du Choro, en plus de promouvoir l'expérience pratique et de diffuser les facettes interprétatives de la musique populaire Brésilienne appliquées aux caractéristiques de l'instrument.

Mots-clés: Violoncelle – Musique Brésilienne - Choro

SUMÁRIO

	Página
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS.....	x
LISTA DE FIGURAS.....	xiii
LISTA DE ANEXOS.....	xiv
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1	
PANORAMA DA MÚSICA URBANA BRASILEIRA.....	8
1.1 BREVE HISTÓRICO	
1.2 BIBLIOGRAFIA ACERCA DO CHORO	
1.3 BIBLIOGRAFIA SOBRE O ACOMPANHAMENTO NO CHORO	
CAPÍTULO 2	
QUATRO PROTAGONISTAS DE CORDAS FRICCIONADAS NA MÚSICA URBANA BRASILEIRA.....	34
2.1 JAQUES MORELENBAUM – Precursor de uma geração de violoncelistas	
2.2 LUI COIMBRA	
2.3 Nicolas Krassik	
2.4 O trio “Carcoarco”	

CAPÍTULO 3

O VIOLONCELO E O CHORO.....	41
------------------------------------	-----------

3.1. RECURSOS DO INSTRUMENTO

3.2. O VIOLONCELO E OUTROS INSTRUMENTOS DE CORDAS FRICCIONADAS NA MÚSICA BRASILEIRA

3.3 O VIOLONCELO NO CHORO

3.4 O *CAPOTASTO*

CAPÍTULO 4

IMPROVISACÃO.....	50
--------------------------	-----------

4.1. ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE O *JAZZ* E O CHORO

4.2. CONHECIMENTOS BÁSICOS NECESSÁRIOS À IMPROVISACÃO

4.3. FORMAS DE IMPROVISACÃO

4.4. OBSERVAÇÃO FINAL

CONCLUSÃO.....	101
-----------------------	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	105
--	------------

ANEXOS.....	109
--------------------	------------

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo Musical n.º 1: Apojatura de 2ª m.....	14
Exemplo musical n.º 2: Apojatura de sensível.....	14
Exemplo Musical n.º 3: Apojatura típica do Choro em <i>Lamentos</i>	15
Exemplo musical n.º 4: Apojatura típica do Choro em <i>Carinhoso</i>	15
Exemplo musical n.º 5: Apojatura de 2ª M.....	15
Exemplo Musical n.º 6: Progressão Diatônica Modulante.....	25
Exemplo musical n.º 7: Progressão Cromática Diatônica.....	25
Exemplo musical n.º 8: Ligação por notas intermediárias.....	28
Exemplo musical n.º 9: Chamada.....	29
Exemplo musical n.º 10: Fechamento.....	29
Exemplo musical n.º 11: Preparação da sétima.....	29
Exemplo musical n.º 12: Resposta.....	30
Exemplo musical n.º 13: Contracanto.....	30
Exemplo musical n.º 14: Dobramento.....	30
Exemplo musical n.º 15: Marcação.....	31
Exemplo musical n.º 16: Solo de baixaria.....	31
Exemplo musical n.º 17: Comparação entre a tessitura do Cello e do violão de 7 cordas....	44
Exemplo musical n.º 18: Extensão do Violoncelo.....	45
Exemplo musical n.º 19: <i>Brasileirinho</i> (trecho do CD <i>Obrigado Brazil</i> de Yo-Yo Ma).....	49
Exemplo musical n.º 20: Parte “A” de <i>André de Sapato Novo</i>	55

Exemplo musical n.º 21: Parte “B” de <i>André de Sapato Novo</i>	55
Exemplo musical n.º 22: Parte “C” de <i>André de Sapato Novo</i>	56
Exemplo musical n.º 23: Parte “A” de <i>A Night in Tunisia</i>	57
Exemplo musical n.º 24: Parte “B” de <i>A Night in Tunisia</i>	57
Exemplo musical n.º 25: Síncope característica.....	61
Exemplo musical n.º 26: Duas formas de escrita do <i>tresillo</i>	61
Exemplo musical n.º 27: Exemplo de ocorrência da “síncope característica”.....	62
Exemplo musical n.º 28: Parte “A” de <i>Afternoon in Paris</i>	63
Exemplo musical n.º 29: Parte “A” de <i>Afternoon in Paris</i> com “swing”.....	63
Exemplo musical n.º 30: Escala de Dó maior.....	67
Exemplo musical n.º 31: Escala de Lá menor.....	67
Exemplo musical n.º 32: Escala de Lá menor harmônica.....	67
Exemplo musical n.º 33: Escala de Lá menor melódica forma asc. e desc.....	68
Exemplo musical n.º 34: Análise intervalar de segundas da escala de Dó maior.....	68
Exemplo musical n.º 35: Análise intervalar de 2 ^{as} e 3 ^{as} da escala de Dó maior.....	69
Exemplo musical n.º 36: Tríades sobre a escala de Dó maior.....	70
Exemplo musical n.º 37: Acordes derivados da escala de Dó maior.....	71
Exemplo musical n.º 38: Acordes derivados da escala de Lá menor.....	71
Exemplo musical n.º 39: Tétrades derivadas da escala de Dó maior.....	72
Exemplo musical n.º 40: Tétrades sobre a escala de Dó maior.....	73
Exemplo musical n.º 41: Tríades sobre a escala de Dó maior.....	82
Exemplo musical n.º 42: Tétrades sobre a escala de Dó maior.....	82
Exemplo musical n.º 43: Tríades sobre a escala de Lá menor.....	83

Exemplo musical n.º 44: Escala de Dó maior.....	84
Exemplo musical n.º 45: Escala de acordes em Dó maior.....	85
Exemplo musical n.º 46: Escala de Lá menor natural.....	85
Exemplo musical n.º 47: Escala de acordes em Lá menor natural.....	86
Exemplo musical n.º 48: Escala Pentatônica de Dó Maior.....	87
Exemplo musical n.º 49: Escala Pentatônica de Lá menor.....	87
Exemplo musical n.º 50: Escala diminuta de Dó.....	88
Exemplo musical n.º 51: Escala de tons inteiros ou Hexafônica.....	89
Exemplo musical n.º 52: Escala cromática de Dó.....	89
Exemplo musical n.º 53: Modo Jônio.....	90
Exemplo musical n.º 54: Modo Dórico.....	91
Exemplo musical n.º 55: Modo Frígio.....	91
Exemplo musical n.º 56: Modo Lídio.....	92
Exemplo musical n.º 57: Modo Mixolídio.....	92
Exemplo musical n.º 58: Modo Eólio.....	93
Exemplo musical n.º 59: Modo Lócrio.....	93
Exemplo musical n.º 60: Trecho da parte “A” de <i>André de Sapato Novo</i>	96
Exemplo musical n.º 61: Trecho da parte “A” de <i>André de Sapato Novo</i> com ant.....	96
Exemplo musical n.º 62: Trecho da parte “A” de <i>André de Sapato Novo</i> com ret.....	96
Exemplo musical n.º 63: Trecho da parte “A” de <i>André de Sapato Novo</i> com sub.....	96
Exemplo musical n.º 64: Trecho da parte “A” de <i>André de Sapato Novo</i> com arp.....	97
Exemplo musical n.º 65: Trecho da parte “A” de <i>André de Sapato Novo</i> com esc.....	97

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Quadro de semelhanças entre a música barroca e o Choro.....	11
Figura 2. Acompanhamento no Choro.....	21
Figura 3. Tipos de frases do violão de 7 cordas.....	24
Figura 4. Condução melódica do baixo.....	24
Figura 5. Quadro dos rudimentos estilísticos segundo Becker.....	26
Figura 6. As formas mais comuns do Choro.....	26
Figura 7. Caminho do baixo.....	28
Figura 8. Mudança de posição.....	29
Figura 9a. O <i>capotasto</i> (vista lateral).....	46
Figura 9b. O <i>capotasto</i> (vista frontal).....	46
Figura 9c. O <i>capotasto</i> (vista superior).....	47
Figura 9d. O <i>capotasto</i> (vista lateral externa).....	47
Figura 10. Quadro comparativo entre a nomenclatura anglo-saxônica e latina.....	75

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1 - Comentários e Análise Sobre a <i>Suite Pixinguinha</i>, Arranjos e Adaptações.....	109
ANEXO 2 - Partituras editoradas digitalmente.....	116
<i>Suite Pixinguinha</i> – Ocelo Mendonça.....	118
1. <i>Carinhoso</i>	118
2. <i>Os cinco Companheiros</i>	123
3. <i>Rosa</i>	128
4. <i>Um a zero</i>	131
<i>O vôo da mosca</i> – Jacob do Bandolim.....	146
<i>Espinha de bacalhau</i> – Severino de Araújo.....	148
<i>André de Sapato Novo</i> – André Victor Corrêa.....	150
ANEXO 3 - Entrevistas.....	152
Entrevista com Jacques Morelenbaum.....	153
Entrevista com Lui Coimbra.....	164

ANEXO 4 - CD

- **CD**

Suíte Pixinguinha – Suíte de Arranjos de Ocelo Mendonça

1. Carinhoso

2. Os cinco Companheiros

3. Rosa

4. Um a zero

INTRODUÇÃO

A pesquisa acadêmica em música brasileira¹ tem se intensificado nos últimos anos de uma maneira geral. A cada dia observamos o aumento no interesse em seus aspectos históricos, na análise do trabalho de nossos compositores, na busca de suas raízes folclóricas, nos gêneros, estilos e nas técnicas necessárias à sua interpretação. Essa tendência pode ser verificada especialmente no Departamento de Pós-Graduação em Música da UNI-RIO, que tem desde a sua fundação a característica de incentivar esse tipo de pesquisa. É importante ressaltar que na linha de Práticas Interpretativas desse departamento, onde o foco principal é o desempenho, a música brasileira de raízes populares e folclóricas tem sido estudada com a mesma seriedade que a tradicional música de concerto². Por essa razão e por estar localizada no Rio de Janeiro, cidade que possui a importância histórica de ter sido o berço do Choro³, essa instituição mostrou-se um ambiente dos mais propícios ao desenvolvimento e conclusão desta pesquisa.

Essa dissertação é o produto final de um estudo sobre a utilização do violoncelo na música brasileira popular de raiz urbana, tanto em acompanhamentos como em solos, focalizando também, a adaptação de práticas próprias da música de concerto às características da música urbana e propondo, finalmente, uma possível e viável aplicação deste instrumento no Choro. A escolha deste gênero específico será explicada em detalhes mais adiante, mas a razão essencial é que o Choro possui ligações históricas com o repertório tradicional de concerto.

¹ Neste relatório não utilizaremos a expressão corrente “Música Popular Brasileira” ou simplesmente MPB. Em seu lugar será utilizada a expressão “Música Brasileira Popular” ou “Música Urbana Brasileira”. As razões para essa decisão serão explicadas no capítulo 1 “A Música Brasileira Popular”.

² A expressão “música de concerto” substituirá as expressões “música erudita”, “música clássica” e “música séria”. As razões para essa decisão serão explicadas também no capítulo “A Música Brasileira”.

³ José Ramos Tinhorão afirma que o aparecimento do Choro como uma forma de tocar, pode ser situada por volta do ano de 1870 e tem sua origem no estilo de interpretação que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas.

Como resultado, esperamos ter construído um trabalho que permita a outros violoncelistas conhecer aspectos inerentes à música brasileira popular e ao Choro, divulgando práticas interpretativas aplicadas ao seu desempenho técnico instrumental.

Apesar de o aparecimento do violoncelo nessa corrente de música brasileira ser ainda muito recente⁴, a expansão de seu emprego tornou evidente a necessidade de um estudo exploratório que responda algumas questões que conduziram esta investigação:

1. Como foram as experiências no uso do violoncelo na Música Brasileira Popular a partir dos anos oitenta, qual o panorama atual e quais as perspectivas para o futuro?

2. O violoncelista, cuja base técnica foi desenvolvida na perspectiva da interpretação da música de concerto europeia, pode adaptar essas habilidades ao contexto da prática de música brasileira e especialmente do Choro? Quais as vantagens dessa adaptação?

3. Quais os conhecimentos necessários que um violoncelista precisa adquirir para atuar satisfatoriamente na área popular?

4. Quais técnicas interpretativas e que novas habilidades específicas precisa desenvolver para uma atuação satisfatória? Como o conjunto dessas habilidades pode ser utilizado para enriquecer, acrescentar novos elementos sonoros e estilísticos ao tradicional Choro?

O Choro é um gênero raramente indica de forma rígida uma instrumentação específica. Sua tradição consagrou inicialmente o uso da flauta, do cavaquinho, e do violão, instrumentos introduzidos pela colonização portuguesa. Fato bem ilustrado no livro “*Choro: do quintal ao Municipal*” de Henrique Cazes:

Por onde houve colonização portuguesa, a música popular se desenvolveu basicamente com o mesmo instrumental, de modo que podemos ver cavaquinho e violão atuarem juntos aqui, em Cabo Verde, em Jacarta na Indonésia ou em Goa.[...] O *kronjong*, a música típica de Jacarta, é uma espécie de lundu mais lento, tocado comumente com flauta, cavaquinho e violão. Em Goa não é muito

⁴ A partir dos anos oitenta, Tom Jobim, um dos principais compositores e intérpretes de música brasileira, incorporou ao seu grupo o violoncelista Jacques Morelenbaum.

diferente. (Cazes, 1998:17)

Posteriormente, novos instrumentos foram se incorporando ao grupo. Para ilustrar como era variada a formação instrumental do Choro em seus primórdios, citaremos o livro do musicólogo José Maria Neves: *Villa-Lobos, o Choro e os Choros*. Nessa obra, o autor explica que a partir de Anacleto de Medeiros houve a assimilação de muitos instrumentos de banda, o que resultou em um enriquecimento da sonoridade do Choro:

Nestes conjuntos aparecem como instrumentos solistas a flauta, o piston, o trombone, o saxofone, o clarinete, o bandolim; a harmonia é assegurada pelos violões, pelo cavaquinho e pela bandola; na marcação dos baixos e no contracanto há o oficleide, o bombardino ou o bombardão; e na percussão, são freqüentes o ganzá e o pandeiro. (Neves, 1977:23)

Além desses instrumentos, Alexandre Brasil de Matos Guedes afirma em sua dissertação de mestrado *Introdução à poética do contrabaixo no Choro: o fazer do músico entre o querer e o dever*, que há um número razoável de registros fonográficos e iconográficos onde a presença do contrabaixo pode ser verificada em conjuntos nos quais Pixinguinha tocava (Guedes, 2003, p.20).

Por ser um gênero que permite grande número de combinações instrumentais e pela própria natureza “aberta”⁵ das “rodas de Choro”⁶, temos assistido, a cada dia, a inclusão de novos instrumentos como o fagote, o violino, o violoncelo entre outros.

Esse trabalho focaliza inicialmente duas ocorrências da utilização do violoncelo a partir dos anos oitenta na música brasileira popular: os violoncelistas Jacques Morelenbaum e

⁵ No sentido de “franca”, “liberal”, “generosa”. Nas rodas de Choro à medida que novos músicos vão chegando, vão se incorporando ao grupo.

⁶ Em seu formato clássico, a roda se caracteriza por uma reunião de pessoas em torno de uma mesa de bar ou no quintal da casa de alguém, onde os músicos tocam canções do repertório. As rodas originalmente eram formadas e freqüentadas por parentes, vizinhos e amigos próximos, sendo esses laços familiares extremamente importantes no sentido comunitário desses eventos festivos e caseiros. Boa parte da atmosfera afetiva do samba, de seus valores, símbolos e ritos estão estreitamente associados à estrutura dessas rodas informais, essencialmente amadoras, que não apresentavam uma divisão hierárquica muito demarcada entre “cantores” e “público”.

Lui Coimbra. Estes instrumentistas passaram a utilizar o violoncelo como um novo elemento a integrar formações de grupos típicas da música urbana, inclusive com certo destaque. Isto constata-se ao observar que o mesmo foi anteriormente utilizado apenas integrando o grupo de cordas friccionadas, desde as primeiras gravações elétricas⁷ nas orquestras de rádio e de gravadoras.

Para a realização desta pesquisa não foi adotado nenhum referencial teórico *a priori*. Por tratar-se de um estudo qualitativo, de caráter exploratório, não teve portanto a intenção de verificar teorias, propondo-se por outro lado a preencher lacunas do conhecimento (*grounded theory*). Essa decisão está apoiada na obra “*O Método nas Ciências Naturais e Sociais*” de Alves-Mazzotti e Gewandszadner (1998):

Muitos estudos qualitativos, são exploratórios, não se preocupando em verificar teorias”. [...] “Nossa experiência indica que a maior parte das pesquisas qualitativas se propõe a preencher lacunas do conhecimento, sendo poucas as que se originam no plano teórico... (p. 150).

Como dissemos acima, os personagens que estiveram na base da pesquisa foram os violoncelistas Jacques Morelenbaum e Lui Coimbra, o primeiro por ser considerado um precursor, já que a partir de sua entrada, outros violoncelistas seguiram seus passos inserindo-se em grupos de música brasileira popular. O outro violoncelista a obter destaque na música brasileira popular depois de Morelenbaum foi Lui Coimbra que também é violonista, cantor e compositor. Coimbra obteve grande notoriedade na música brasileira popular participando de gravações e apresentações com grandes intérpretes brasileiros como Alceu Valença, Zizi Possi e no grupo Aquarela Carioca.

Como é cada vez maior o número de novos violoncelistas participando de gravações e apresentações de música popular, a opção por apenas dois participantes se justifica porque um

⁷ A primeira fase do disco brasileiro vai de 1902, ano da primeira gravação de tecnologia mecânica até 1926. A primeira música gravada no Brasil foi o lundu de Xisto Bahia “Isso é bom que dói” interpretado por Bahiano. A partir de 1927 inicia-se a segunda fase do disco brasileiro com as chamadas “gravações elétricas” ou “eletromecânicas”. Em julho de 1927 sai pela Odeon o 1º suplemento de gravações eletromecânicas. O disco Odeon 10.001 é “Albertina”, interpretado por Francisco Alves.

número maior poderia gerar dados repetitivos além de aumentar o risco de tornar a pesquisa inviável considerando as limitações de tempo.

A seguir, um pequeno resumo do conteúdo textual dessa pesquisa, mostrando em linhas gerais como foi desenvolvido cada capítulo:

Uma revisão da literatura é proposta no primeiro capítulo dessa dissertação. Inicialmente é feita uma reflexão sobre os conceitos “música popular” e “música de concerto”. Em seguida, é apresentado um quadro acerca da pesquisa sobre o Choro. Fechando o capítulo, uma apreciação dos trabalhos acadêmicos que contemplam a linha do baixo no Choro.

O segundo capítulo faz um levantamento do uso do violoncelo na música brasileira popular como um instrumento solista ou como componente fixo nos grupos de acompanhamentos em música popular. Descreve ainda a trajetória de alguns violoncelistas que realizaram trabalhos relevantes na área popular como os brasileiros Jaques Morelenbaum, Lui Coimbra, e o parisiense Yo-Yo Ma. Encerrando o capítulo, uma apreciação de alguns trabalhos relacionados em outros instrumentos de cordas friccionadas como o trabalho do violinista Nicolas Krassik e do Trio Carcoarco, formado por Luiz Henrique Fiaminghi (rabecas), Esdras Rodrigues (violino e rabecas) e Roberto Magrão (percussão), que se dedica ao repertório do Choro.

O terceiro capítulo trata dos resultados desta pesquisa, procurando demonstrar que a versatilidade do violoncelo aliada à tradição da música europeia de concerto pode enriquecer o ambiente musical do Choro. No final deste trabalho são apresentadas algumas partituras editoradas digitalmente para violoncelo onde tanto as tonalidades das músicas, arcadas, dedilhados e outros detalhes sugeridos são resultados desta pesquisa e constituem um de seus produtos finais.

O quarto capítulo trata da improvisação de uma maneira geral, mas voltado para o objetivo de seu emprego no Choro. É feita uma análise comparativa entre o Choro e o *jazz* como gênero iminentemente voltado à improvisação. Em seguida, é mostrado um panorama com a descrição de algumas técnicas de improvisação. Também neste capítulo final, um trecho especial de caráter didático e dirigido a instrumentistas de cordas friccionadas, de formação tradicional, que tem interesse em iniciar-se na arte da improvisação. É proposta uma revisão sobre os conhecimentos mínimos necessários que o instrumentista deve adquirir antes de iniciar sua prática.

O presente trabalho é descritivo (estudo de caso),⁸ pois tem como objeto de estudo uma classe de músicos específica. É também uma pesquisa-ação,⁹ já que o pesquisador, como executante do instrumento focalizado, é também atuante no campo pesquisado. As principais técnicas utilizadas foram; o levantamento bibliográfico, a pesquisa na Internet, e a entrevista.

Convém frisar que, devido às próprias características do estudo, pesquisa-ação, e da classe de músicos estudada, foi utilizado um modelo menos usual de entrevista, onde as questões foram debatidas em conversas informais e via correio eletrônico a fim de obter respostas e comentários mais completos e detalhados. A íntegra dessas entrevistas se encontra nos anexos dessa dissertação.

Nesta pesquisa foram utilizados os seguintes instrumentos de coleta de dados:

⁸ Tipo de pesquisa que coleta e registra “dados de um caso particular ou de vários casos a fim de organizar um relatório ordenado e crítico de uma experiência, ou avaliá-la analiticamente...” (CHIZZOTTI, 2000).

⁹ Metodologia de pesquisa oriunda das ciências sociais, caracterizada pela “realização concomitante da investigação e da ação, com a participação conjunta de pesquisadores e pesquisados”, e que estabelece uma nova relação entre teoria e prática (HAGUETTE, 1997).

1. Entrevistas. Foram gravadas entrevistas, onde o entrevistador obteve informações a respeito das técnicas que foram usadas.

1.1 Entrevistas via correio eletrônico. O pesquisador entrou em contato com os músicos, através de correio eletrônico. Através deste meio os músicos puderam fornecer detalhes de interesse historiográfico.

2. Revisão da literatura. Foram levantados todos os tipos de documento relacionados: livros, gravações, partituras e páginas da internet.

A coleta de dados foi feita individualmente pelo próprio pesquisador a partir do início do seu curso de mestrado no ano de 2004.

CAPÍTULO 1

PANORAMA DA MÚSICA URBANA BRASILEIRA

1.1. BREVE HISTÓRICO.

O ambiente sócio-cultural, os aspectos étnicos, históricos e ainda geográficos nos quais se originam um produto musical concorrem como fatores na sua classificação em categorias como: “popular”, “folclórico” ou “erudito”. Contudo, mesmo a partir de tais critérios não se consegue chegar a uma conceituação consistente. Além de não cumprirem satisfatoriamente sua função, são por vezes até mesmo antagônicas entre si. Isso se dá porque as diversas matrizes de produção musical se entrelaçam em muitos dos casos. Por exemplo, vários compositores de música de concerto têm incorporado temas e ritmos folclóricos em suas obras, como Beethoven, Grieg e Villa-Lobos. Na música popular urbana podem ser igualmente verificados tanto a absorção de elementos da tradição folclórica como da música de concerto. A presença do folclore na música popular, por sua vez, é sentida da mesma maneira que na música de concerto principalmente nos ritmos e nos temas. Da mesma maneira a música de concerto tem inspirado a dita música popular. Isso pode ser notado tanto em aspectos harmônicos como nos relativos à estruturação de arranjos.

Essa influência¹⁰ mútua entre os tipos de produção musical contribui para que esse tipo de conceituação seja abandonado levando a comunidade acadêmica a considerar tais barreiras como arbitrárias. Primeiro porque as semelhanças entre os tipos de produção musical são em maior número que suas diferenças e, segundo porque mesmo a análise musical mais rigorosa tem se mostrado ineficiente para uma classificação precisa.

¹⁰ Utilizamos o vocábulo “influência” na acepção de: poder de produzir um efeito sobre os seres ou sobre as coisas, sem aparente uso da força ou de autoritarismo. Do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

A expressão corrente “música popular brasileira”, ou simplesmente MPB, não será referida no decorrer deste relatório por considerarmos que a mesma representa um rótulo comercial imposto pela indústria fonográfica nos anos 70. Em seu lugar será aplicada “música brasileira popular” ou “música urbana”. A primeira expressão tem se tornado uma alternativa no meio acadêmico desde que sugerida pela professora Martha Tupinambá de Ulhôa em seu artigo *Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular* (Ulhôa, 1999):

MPB, uma rubrica incorporada pela indústria musical para se referir a um segmento do mercado, reflete uma prática e uma concepção por um lado contraditória (popular mas não comercial, mesmo sendo produzida e distribuída como bem de consumo; próxima às “raízes” rústicas regionais, mas “sofisticada” e “elaborada”) e por outro excludente (nem toda música popular feita e consumida por brasileiros é brasileira)(p.81).

A segunda expressão, “música urbana”, é usada por José Ramos Tinhorão em seu trabalho *História social da música brasileira* (Tinhorão, 1998). É um conceito que aponta tanto para a origem do produtor da música chamada “popular”, quanto para seu consumidor principal, considerando também de fundamental importância os meios de divulgação em massa presentes nos grandes centros urbanos.

Muitas pesquisas e obras têm abordado as semelhanças e pontos de contato entre as várias matrizes de produção musical e essa recíproca influência. O Choro, nascido da forma como os músicos brasileiros executavam a polca, possui semelhanças com a música de concerto.

Aspectos da música barroca herdados pela música clássica chegaram até os compositores românticos como o conceito da tonalidade e algumas formas musicais. O gênero *Concerto* é um exemplo e tinha como característica destacar a atuação de um ou mais solistas ainda na época de J.S.Bach e A.Vivaldi. É provável, portanto, que algumas características da

música barroca tenham sido absorvidas pelo Choro de forma indireta.

A seguir na figura 1, é apresentado um quadro que mostra algumas semelhanças entre o Choro e a música barroca que inspiraram inclusive as Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos:

Música barroca	Choro
A fuga (assim como outros procedimentos de composição do barroco), nem sempre era composta para uma formação específica e quando isso acontecia, era comum usar uma instrumentação diferente da original.	Na maioria dos casos não especifica na partitura para qual instrumentação foi composta e mesmo quando a obra é escrita para determinado instrumento, o estilo permite que ela possa ser executada por instrumentos diferentes dos originais.
Presença de um baixo contínuo cifrado realizado durante a apresentação.	O violão de 7 cordas funciona como um baixo contínuo. A harmonia do Choro é também escrita por cifras com novas realizações a cada apresentação.
Improvisação baseada principalmente em ornamentações e variações em torno da linha melódica. Permite também a criação livre, independente da linha melódica original.	Improvisação baseada principalmente em ornamentações e variações em torno da linha melódica. Permite também a criação livre, independente da linha melódica original.
Caráter polifônico	Polifonia verificável no desenvolvimento melódico dos baixos do violão de 7 cordas e nos contracantos nas linhas de acompanhamento
Estruturação melódica por seqüências	Estruturação melódica por seqüências

Figura 1. Quadro de semelhanças entre a música barroca e o Choro.

1.2. BIBLIOGRAFIA ACERCA DO CHORO.

O procedimento científico nos orienta a realizar um levantamento sobre pesquisas efetuadas sobre o mesmo tema ou temas correlatos. Em sua obra “*O Método nas ciências naturais e sociais*” (op.cit.) Alves-Mazzotti et al.(1998) nos explica a necessidade dessa contextualização do problema:

A produção do conhecimento não é um empreendimento isolado. É uma construção coletiva da comunidade científica, um processo continuado de busca, no qual nova investigação se insere, complementando ou contestando contribuições anteriormente dadas ao estudo do tema. A formulação de um problema de pesquisa relevante exige, portanto, que o pesquisador se situe nesse processo, analisando criticamente o estado atual do conhecimento em sua área de interesse, comparando e contrastando abordagens teórico-metodológicas utilizadas e avaliando o peso e a confiabilidade de resultados de pesquisa, de modo a identificar pontos de consenso, bem como controvérsias, regiões de sombra e lacunas que merecem ser esclarecidas. (p. 180)

Nos últimos anos, várias pesquisas têm abordado o gênero Choro, através da análise de transcrições de partituras e gravações, focalizando tanto a interpretação melódica quanto o acompanhamento, incluindo neste segundo item os contrapontos. Mesmo sendo um estilo informal e improvisado, o Choro em seu desenvolvimento agregou características que devem ser respeitadas e identificadas em sua execução. Vários esforços têm sido feitos para que estas características estilísticas sejam sistematizadas. Faremos a seguir um pequeno panorama das últimas pesquisas abordando o Choro onde o interesse final são aspectos do desempenho.

A bibliografia relacionada às práticas interpretativas é muito escassa, o que se agrava quando relacionada à música brasileira e principalmente ao Choro. Finalmente se considerarmos que este trabalho tem como objetivo pesquisar a atuação de violoncelistas neste gênero, será fácil concluir que se tornou imprescindível compilar trabalhos relacionados de forma mais abrangente de maneira a atingir nossa meta por meios indiretos. Na busca por

uma bibliografia específica não foi localizada nenhuma fonte ou trabalho acadêmico relacionando o violoncelo e o Choro, o que faz desta, uma pesquisa pioneira.

1.2.1. Dissertações sobre o tema Choro.

Em primeiro lugar, comentaremos a dissertação de mestrado de Silvio A. Merhy (1995) - *Oscilações do centro tonal nos choros de Garoto* – que tem como objeto central um estudo sobre a obra do violonista Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto. É basicamente um trabalho de análise harmônica de 15 Choros editados pela Editora Fermata do Brasil.

As partituras são apresentadas no álbum na forma de melodias cifradas, e em sua análise o autor faz um inventário dos elementos contidos naquela edição, seja em relação à forma, à harmonia ou aos planos de centros tonais. São relacionados também os diferentes tipos de acordes, cadências e modulações, sendo apresentado ao final de seu relatório um glossário com os termos utilizados nos comentários.

Com relação a este trabalho observamos que, como o objeto da pesquisa é uma compilação editada, o conjunto das peças focalizadas por Merhy não é representativo da obra de Garoto, com exceção dos clássicos *Desvairada* e *Tristeza de um violão*. Mesmo assim, do ponto vista da pesquisa acadêmica, é um trabalho referencial por tratar de uma importante faceta do Choro: a questão harmônica. Também por abordar a obra de Garoto, considerado um dos precursores da harmonia da bossa nova pelo tipo de harmonia dissonante presente em suas obras.

Os aspectos interpretativos do Choro estão no foco da dissertação *A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do Choro* da pesquisadora Eliane Salek. Ela fundamentou

sua investigação na flexibilidade interpretativa do Choro. Segundo a flautista, sua dissertação tem como objetivo fornecer sugestões interpretativas. Para isso, ela trabalhou através da análise comparativa entre os aspectos rítmicos e melódicos de diferentes partituras editadas e transcrições de clássicos do Choro procurando sistematizar através destas análises, os componentes estilísticos do Choro.

A autora relaciona alguns aspectos melódicos característicos do Choro:

1. O acréscimo de grupo de notas formado por notas do acorde, notas de passagem cromáticas, bordaduras, e a introdução de um elemento novo;
2. A repetição de notas da melodia e duplicações destas em saltos de oitava;
3. A supressão de nota (a última do desenho melódico ou de notas repetidas);
4. O uso de retardos;
5. O uso de articulações como o trêmulo do bandolim e o *stacatto* duplo e triplo;
6. O glissando e o *frulatto* da flauta;
7. A imitação de desenhos melódicos e inversão da direção do movimento.

Notamos que não estão muito claras algumas das definições acima. No item 1, por exemplo, a autora cita “a introdução de um elemento novo”, mas não explica o que seria esse “elemento novo”, e não o exemplifica. No item 4, fala sobre “o uso de retardos”, mas igualmente não exemplifica essa característica. Mesmo assim, o trabalho de Salek pode ser usado como uma ferramenta para músicos que não tenham muita intimidade com o Choro, e por isso, pode-se dizer que atingiu seu objetivo principal: fornecer sugestões interpretativas através de análise.

Semelhante ao trabalho de Salek é a pesquisa desenvolvida por Elisa Goritzki sobre o flautista carioca Manoel Gomes mais conhecido como Manezinho da flauta. Sua pesquisa se

desenvolveu a partir da transcrição e análise de sete interpretações gravadas em dois discos: *Brasil, Flauta Cavaquinho e Violão* e *Brasil, Flauta, Bandolim e Violão*. A análise de Goritzki se baseia em comparações entre as interpretações gravadas e as partituras impressas, levando em consideração aspectos como ornamentação, articulação, variação rítmica, improvisação, timbre e dinâmica.

Em seu trabalho a pesquisadora realiza um trabalho detalhado onde procura considerar cada variação realizada por Manezinho, chamando estas variações de “elementos interpretativos”. Divide seu relatório em tipos de variações. Por exemplo, a autora identifica sete tipos de apoiatura. A seguir, a título de exemplo, citamos quatro tipos de apoiatura no formato da abordagem original:

Ornamento: Apojatura de 2^a menor.

Exemplo musical n.º 1: *Lamentos* de Pixinguinha.

Característica: sempre ascendente e curto.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Manezinho da Flauta' and the bottom staff is labeled 'Impresso'. Both staves are in the key of A major (one sharp). The top staff contains a melodic line with a slur over four notes: A4, B4, C5, and D5. A dashed line above the first note indicates the start of an ornament. The bottom staff contains a piano accompaniment with two chords: A7(9) in the first measure and D6/F# in the second measure.

Exemplo musical n.º 1

Ornamento: Apojatura de Sensível

Exemplo musical n.º 2: *Lamentos* de Pixinguinha.

Característica: Tipo de apoiatura onde Manezinho insere a sensível individualmente da nota a ser ornamentada, cuja nota faz parte da melodia. A apoiatura toma metade do valor da nota ou mesmo o valor total dela, empurrando-a para o próximo tempo.

The image shows a musical score for two staves, identical in layout to Example 1. The top staff is labeled 'Manezinho da Flauta' and the bottom staff is labeled 'Impresso'. Both staves are in the key of A major (one sharp). The top staff contains a melodic line with a slur over four notes: A4, B4, C5, and D5. A dashed line above the first note indicates the start of an ornament. The bottom staff contains a piano accompaniment with two chords: A7(9) in the first measure and D6/F# in the second measure.

Exemplo musical n.º 2

Ornamento: Aojatura típica do Choro.

Exemplos musicais n.ºs 3 e 4 : *Lamentos* e *Carinhoso* de Pixinguinha.

Característica: Predomina o movimento descendente, em grau conjunto, sugerindo uma expressão chorada. É utilizado sempre em músicas mais melodiosas. Foram observadas ajojaturas típicas com as seguintes notas: sol, lá, si, dó e ré. O tipo mais comum é com a nota lá. A ajojatura típica pode vir em seqüência ou também isolada, com uma só ajojatura. A ajojatura típica do Choro é sempre curta e seu âmbito é restrito à região média.

Manezinho da Flauta

Impresso

Exemplo musical n.º 3.

Manezinho da Flauta

Impresso

Exemplo musical n.º 4.

Ornamento: ajojatura de 2ªM.

Exemplo musical n.º 5: *Carinhoso* de Pixinguinha.

Característica: A ajojatura de 2ªM aparece principalmente no registro médio, é quase sempre curta e só foi observada em movimento descendente.

Manezinho da Flauta

Impresso

Exemplo musical n.º 5.

O método de comparar peculiaridades de determinado intérprete com uma partitura editada através da transcrição de uma gravação pode gerar equívocos se for considerado que a edição impressa seja anterior à tradição oral, no entanto, este recurso largamente utilizado por fornecer material que facilita a análise de determinadas passagens, foi bem explorado pela autora. As comparações são igualmente úteis na medida em que servem para o conhecimento

de como o intérprete realiza suas variações e servem como fonte aos que pesquisam formas de execução no Choro.

Dentro do aspecto melódico, um importante conceito permeia a prática do Choro, tanto na melodia principal como nas melodias de acompanhamento: o conceito da improvisação. Neste contexto, esta área do conhecimento musical possui um significado bastante complexo. Em especial no Choro, onde as prescrições do compositor podem e devem ser desempenhados de modo vário, valendo-se o intérprete de uma elasticidade inerente ao texto musical, sendo necessário ter em vista sempre a forma, estilo e o conhecimento da harmonia como um todo e na obra em particular. Para a prática da improvisação devem ser consideradas as alterações rítmicas e melódicas comuns ao Choro e que correspondem geralmente às transformações de motivos por deslocamentos, antecipações ou retardos, além do uso de ornamentações como o trinado, a apoiatura, o tremolo, o frulato etc.

Incluimos dentro desta prática, as variações e as improvisações livres sobre o tema e as improvisações sobre a harmonia livre de referências à melodia original. Salientamos que a forma que prevalece no Choro é o procedimento de variações sobre o tema, podendo o intérprete articular de diferentes formas um mesmo enunciado melódico levando sempre em consideração a pertinência do ponto de vista estilístico. Este é o tema da pesquisa intitulada *Receita de Choro ao molho de bandolim: uma reflexão acerca do Choro e sua forma de criação* de Paulo Henrique Loureiro de Sá: “(...) temos observado e verificado que a maioria dos chorões converge mais ou menos para a mesma direção, isto é, eles improvisam tendo como base a melodia” (1999: 63). Sá possui também uma tese de Doutorado cujo título é *A Escola Italiana de Bandolim e sua aplicabilidade no Choro* (2005) que versa sobre a importância da técnica de *palhetada* na prática interpretativa do Choro, tocado ao bandolim. Por ser uma tese de caráter bastante idiomático, optamos por não analisá-la.

Ainda dentro deste relevante capítulo das práticas musicais do Choro, o saxofonista Alexandre Caldi, em seu trabalho *Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo*, investigou os processos da improvisação no Choro e suas implicações. Seu ponto de partida são os contracantos de Pixinguinha (Caldi, 2000). Em sua pesquisa analisa várias transcrições de solos de Pixinguinha, em especial quatro contracantos da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda: *Segura ele*, *Sofres por que queres*, *Proezas de Solon* e *Um a zero*.

Exploraremos mais detalhadamente o questão da improvisação no Capítulo 4 desta dissertação.

1.2.2. Publicações sobre o tema Choro.

Entre as publicações destacamos o livro de Mário Sève (1999), *Vocabulário do Choro*. Nesta obra o autor apresenta primeiramente uma série de exercícios formados por frases retiradas do repertório do Choro fornecendo duas opções de padrões de acompanhamento para os gêneros Choro/maxixe, polca, *schottisch*, samba, marcha/frevo, baião e valsa.

A parte que o autor considera mais importante apresenta uma série de exercícios baseados em incisos ou sub-incisos extraídos de motivos do repertório de Choro que o autor reproduz diatonicamente quase sempre em intervalo de segunda ascendente ou descendente e que faz modular normalmente, obedecendo ao ciclo descendente de quintas. É um formato consagrado nos métodos de instrumentos musicais e improvisação, porém, construído a partir da música do Choro.

Observa-se, porém que o livro de Sève torna-se repetitivo ao incluir as várias frases chorísticas em todas as tonalidades pelo ciclo de quintas, restringindo, a maior parte de seu

trabalho, a um inventário de elementos relacionados à construção melódica do Choro com limitada aplicação didática.

1.3. BIBLIOGRAFIA SOBRE O ACOMPANHAMENTO NO CHORO.

No Choro, a condução da linha do baixo encontra-se no âmbito mais amplo do acompanhamento. O acompanhamento no Choro pode ser feito através de harmonia - pelos acordes do violão ou outro instrumento harmônico e por contraponto através de instrumentos melódicos e/ou harmônicos. Antes de seguir com uma exposição sobre texturas musicais chamamos a atenção para questão da *resignificação* do termo “contraponto”. A Psicologia moderna explica que *resignificar* é: “Mudar a moldura referencial de uma afirmação, para lhe conferir novo significado”. Esse fenômeno é observado quando determinada terminologia de origem européia é trazida ao contexto do Choro. Dessa forma, sempre que nos referirmos à questão do contraponto é necessário focalizar que no Choro ele passa a ter um significado próprio.

Antes de seguir com a abordagem do acompanhamento no Choro, precisamos levantar a problemática da textura musical e de suas implicações. Mas, o que é textura musical? Wallacy T. Berry em sua obra de análise musical *Structural functions in music* dá a seguinte resposta:

A textura musical consiste em seus componentes sonoros; ela é condicionada em parte pelo número destes componentes que soam em simultaneidade ou concorrência e por suas qualidades, determinadas pelas interações, inter-relações e projeções relativas...¹¹ (Berry, 1987: 184).

Em resumo, Berry explica que a textura musical é resultado da interação entre os elementos sonoros agindo em simultaneidade, podendo ser analisada em primeiro lugar do ponto de vista quantitativo e em segundo lugar do ponto de vista qualitativo.

¹¹ “The texture of music consists of its sounding components; it is conditioned in part by the number of those components sounding in simultaneity or concurrence, its qualities determined by the interactions, interrelations, and relative projections...”

O mesmo autor apresenta ainda um estudo detalhado sobre o tema e classifica as texturas em dez tipos: a polifonia, a homofonia, a acordal, a dobra, o espelho, a heterofonia, a heterorítmica, a sonoridade, o contraponto e a monofonia.

Com relação à textura, destacaremos a polifonia, a homofonia e a monofonia por entendermos que estas são suficientes para focalizar nosso tema.

A respeito da homofonia, o Dicionário Musical Grove dá a seguinte definição:

Homofonia (do grego *homophonia*: “que soa de forma semelhante”). Música polifônica na qual todas as partes melódicas movem-se juntas a mais ou menos o mesmo passo. Uma distinção adicional é feita algumas vezes entre texturas homofônicas que são homorítmicas e aquelas em que há uma diferenciação clara entre melodia e acompanhamento. No último caso, todas as partes – seja o soprano melódico, o apoio do baixo ou o acompanhamento das partes internas – trabalham juntas para articular uma sucessão subjacente de harmonias. A música homofônica equilibra a condução melódica das partes individuais com as harmonias que são o resultado dessa interação, mas uma das partes – freqüentemente, mas não sempre a mais aguda – normalmente domina a textura inteira (...)¹². (Grove 2003)

Sobre a polifonia, realçamos trecho da definição colhido na mesma obra:

Polifonia. Um termo usado para designar várias categorias importantes em música: literalmente, música escrita em mais de uma parte, música em muitas partes, e o estilo no qual todas, ou várias das partes musicais, se movem até certo ponto independentemente¹³. (Grove 2003)

Finalmente, a monofonia, que segundo o Grove¹⁴ é a “música escrita para uma única voz ou parte, por exemplo, o cantochão e a canção solo desacompanhada” (2003).

¹² Homophony (from Gk. *homophonia*: ‘sounding alike’). Polyphonic music in which all melodic parts move together at more or less the same pace. A further distinction is sometimes made between homophonic textures that are homorhythmic and those in which there is a clear differentiation between melody and accompaniment. In the latter case all the parts – whether melodic soprano, supporting bass, or accompanimental inner parts – work together to articulate an underlying succession of harmonies. Homophonic music balances the melodic conduct of individual parts with the harmonies that result from their interaction, but one part – often but not always the highest – usually dominates the entire texture. While in principle the same basic precepts govern the melodic behaviour of all the parts, in practice the treble tends to be more active than the others and to have a wider ambitus, and while conjunct motion is the rule in upper voices, leaps are common and sometimes even prevalent in the bass. Inner parts are used to fill in between the two outer voices, which form the contrapuntal framework of the music. Oxford University Press 2003.

¹³ Polyphony. A term used to designate various important categories in music: namely, music in more than one part, music in many parts, and the style in which all or several of the musical parts move to some extent independently. Oxford University Press 2003.

¹⁴ Monophony (from Gk. *monos*: ‘single’, and *phōnē*: ‘voice’). Music for a single voice or part, for example plainchant and unaccompanied solo song. Oxford University Press 2003.

Em resumo, as definições apontam para melodias de movimento *independente* no caso da polifonia e para uma relação de *dependência* com a melodia principal no caso da homofonia. Observamos, porém, que a abordagem *dependência* pode ser aplicada de uma outra forma na identificação dessas duas texturas.

Em uma polifonia, a *dependência* mútua entre as vozes é total, uma vez que se uma das vozes de uma fuga for isolada, embora faça sentido melodicamente, na perspectiva da obra completa, a falta de uma ou mais vozes “mutilará” o resultado artístico almejado pelo compositor. Em compensação, uma voz da polifonia isolada pode ser suficiente para identificar a obra. Já na homofonia, enquanto a melodia pode ser executada como solo e fazer sentido, *independentemente* de um acompanhamento, o acompanhamento por sua vez sem a melodia, não é suficiente para dar sentido musical a uma execução. Essa *independência* da melodia na homofonia é também notada na monofonia.

Uma última observação deve ser feita com relação à textura. Mesmo baseado em uma definição ou em um grupo delas, a classificação de um determinado gênero musical deverá ser feita caso a caso, ou trecho a trecho, uma vez que várias texturas podem coexistir em uma mesma obra em diferentes segmentos.

De acordo com as definições coletadas, poder-se-ia dizer que o Choro geralmente possui textura homofônica. Mas, mesmo sendo um gênero principalmente homofônico, a prática do Choro pressupõe um “ambiente polifônico” verificado na interação entre os vários instrumentos melódicos que o executam. Este ambiente polifônico é formado no Choro pela relação entre a melodia e o contraponto chamado “baixaria” quando executado pelos

instrumentos graves, e de harmonia ou “contracantos” se executado por outros instrumentos acompanhantes.

Sobre a questão do “contraponto” são feitas duas observações. A primeira é que no Choro o contraponto nunca é estrito como na disciplina homônima. Trata-se do movimento independente das vozes que acompanham a melodia principal do choro que criam aquele “ambiente polifônico”. A segunda observação diz respeito à *ressignificação* do conceito de contraponto que no Choro adquire a acepção de *contracanto* por acompanhar o *canto* ou melodia e não se tratar no Choro do contraponto tradicional. Na homofonia destacam-se principalmente dois personagens: a melodia e o acompanhamento. O acompanhamento pode ser feito por instrumentos harmônicos ou ser executado por um ou mais instrumentos melódicos. Os instrumentos de ritmo também são usados no acompanhamento (ver figura 2).

Além da realização da melodia, o violoncelo se apresenta como ótimo instrumento de acompanhamento no Choro tanto nos contracantos graves como em outras vozes. O violoncelo pode realizar também acompanhamentos harmônicos ou percussivos, mas estas formas de acompanhamento são pouco utilizadas devido às limitações relativas à construção do instrumento, citadas a seguir:

- 1º . Os acordes tocados no violoncelo têm pouco volume sonoro no *pizzicato*;
- 2º . Com o arco só é possível tocar duas notas ao mesmo tempo e;
- 3º . Acordes com três e quatro notas só são exequíveis de forma arpejada.

No caso do acompanhamento percussivo, sua utilização é esporádica e geralmente apenas como efeito.

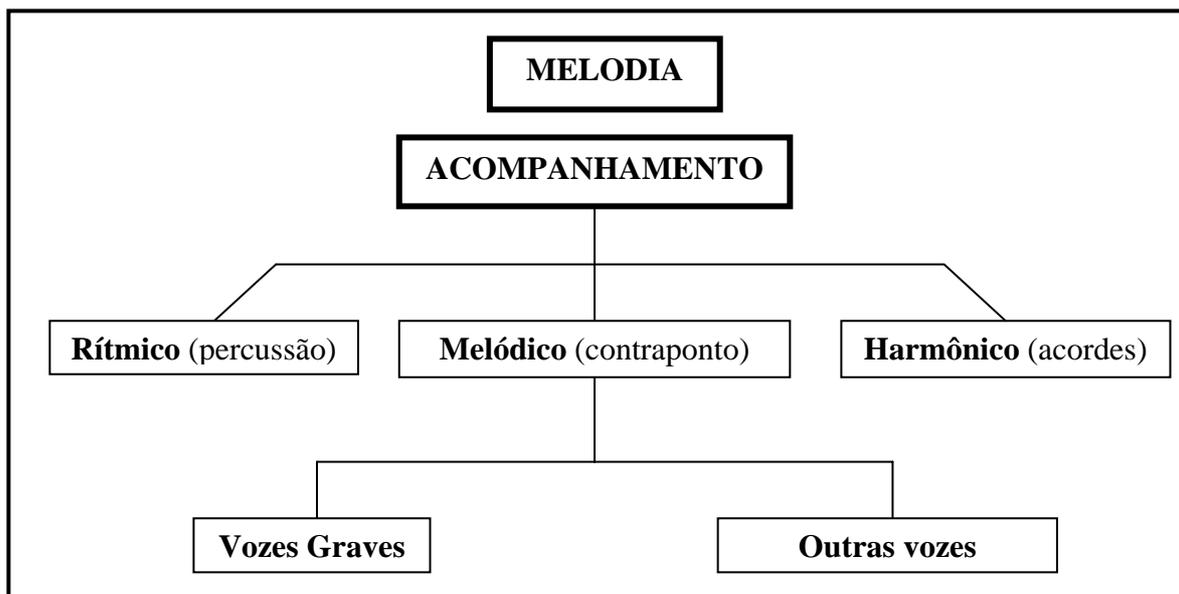


Figura 2 – Acompanhamento no Choro.

Como já foi dito, os contrapontos no Choro são geralmente chamados de “contracantos”. A dissertação de Caldi (op.cit.) enfoca justamente este aspecto do Choro e traz em seu segundo capítulo as definições de Mário de Andrade sobre os conceitos contraponto e contracanto extraídas de seu *Dicionário Musical Brasileiro*.

Contracanto (s.m.) – Melodia que acompanha a principal e forma com ela uma espécie de diálogo.

Contraponto (s.m.) – 1 – A arte de conjugar, em planos diferentes, duas, três ou mais melodias de melodias de natureza diversas, que devem combinar harmonicamente entre si, embora mantendo-se independente. 2 – Disciplina que ensina a compor polifonia; às vezes a palavra é tomada para designar a própria polifonia (Andrade, 1989: 153 e 154).

Portanto, segundo Andrade, a expressão “contraponto” remete ao grupo de técnicas usadas na composição polifônica ligada à tradição européia, enquanto que “contracanto” refere-se a uma melodia secundária onde uma determinada voz é subordinada à voz principal. A expressão “contracanto” está mais presente em obras homofônicas e relacionadas a uma

origem brasileira popular ou folclórica. Optamos, portanto pela expressão tradicional utilizada no Choro “contracanto” em nossa abordagem, por tratar essa pesquisa de aspectos estilísticos deste gênero.

1.3.1. Dissertações sobre o tema “o acompanhamento no Choro”.

O violão de 7 cordas, mesmo sendo importante melodista nos contracantos do Choro, deve se submeter aos critérios que definem a maneira e o momento de se realizar as chamadas *baixarias*¹⁵. Essa é uma propriedade marcante no acompanhamento do Choro: a atenção ao estilo. Outro exemplo da aplicação das regras de estilo são as levadas¹⁶ executadas pelo cavaquinho. Por ser tão profusamente variado, sua execução dá a impressão de uma total liberdade, o que não ocorre. Na verdade, o músico inteirado do estilo deve seguir uma rigorosa estrutura de levadas.

Voltando às investigações acadêmicas que tem como escopo o desempenho no Choro e em particular as linhas de acompanhamento, citaremos a pesquisa da violonista Márcia Taborda (1995) que biografou Horondino José da Silva, mais conhecido como Dino 7 cordas. Nesse estudo pioneiro sobre o violão de 7 cordas intitulado *Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira* foi documentada a vida e aspectos musicais do violonista que é reconhecido como o responsável pelo desenvolvimento do estilo "violão de baixaria".

A partir de transcrições e análises de peças, a autora conclui que o desenvolvimento da técnica de Dino pode ser dividido em duas fases: antes e depois de Pixinguinha. Seu trabalho é considerado pioneiro também na sistematização dos elementos que caracterizam o estilo de acompanhamento do 7 cordas¹⁷. Essa sistematização consiste em três partes:

¹⁵ As baixarias são os *contracantos* graves no Choro.

¹⁶ As levadas são fórmulas de acompanhamento.

¹⁷ O violão de sete cordas é também chamado de forma abreviada de “sete cordas” ou simplesmente “7 cordas”. Quando a abreviação for utilizada, à título de uniformização, optaremos pela última.

1. Aspectos harmônicos;
2. Colocação de frases;
3. Condução do baixo.

Com relação ao tipo de frases e seu emprego, Taborda classifica-as em quatro grandes grupos como no diagrama da figura 3 a seguir:

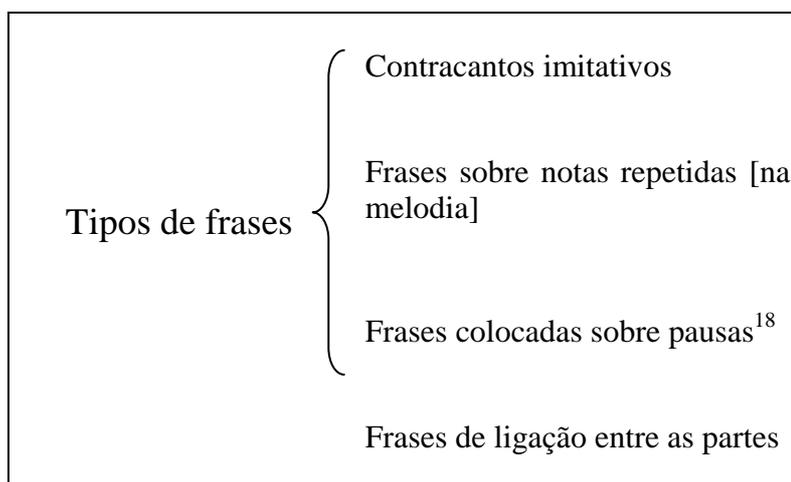


Figura 3. Tipos de frases do violão de 7 cordas.

A condução do baixo do violão de 7 cordas, de acordo com Taborda, pode ser esquematizada como o quadro da figura 4 mostrando os tipos de movimento melódico da baixaria, como podem ser organizados em relação ao tipo de movimento e de como podem ser elaboradas:

¹⁸ No caso, as “frases colocadas sobre pausa” referem-se às frases do violão de 7 cordas aplicadas nas pausas ou repouso do movimento da melodia em forma de resposta. A expressão entre aspas foi retirada do texto original de Taborda.

CONDUÇÃO DO BAIXO	Tipos de movimento	Elaboradas a partir de...
Movimento melódico	{ 1) cromático 2) diatônico 3) arpejado 4) combinado	<ul style="list-style-type: none"> • Repetição de notas • Progressão modulante • Progressão não modulante • Ampliação de desenhos da melodia

Figura 4. Condução melódica do baixo.

Apesar do detalhamento do trabalho de Taborda falta clareza na diferenciação entre a expressão "colocação de frases" e "condução de baixos", dando a impressão de serem a mesma coisa.

Também não são claros os conceitos relacionados à modulação. A expressão “modulante” é confusa nos exemplos que demonstram a condução do baixo em "progressão diatônica modulante"¹⁹. Exemplo musical n.º 6:

Progressão Diatônica Modulante

Dm G7 Em A7 Dm G7 C

Exemplo musical n.º 6.

E "progressão cromática diatônica"²⁰. Exemplo musical n.º 7 .

Progressão Cromática Diatônica

G G7 C G7 A7

Exemplo musical n.º 7

¹⁹ TABORDA (1995: 77)

²⁰ TABORDA (1995: 77).

Acreditamos que a pesquisa, que foca um instrumento harmônico (o violão de 7 cordas), poderia ter contemplado também a problemática da harmonia.

Por outro lado, um trabalho que destaca a questão da harmonia do Choro é a dissertação de mestrado de José Paulo Becker cujo título é: *O acompanhamento do violão de seis cordas no Choro a partir de sua visão no conjunto “Época de Ouro”* (Becker, 1996). Em seu trabalho, Becker transcreve e analisa nove clássicos do repertório do grupo “Época de Ouro”. O aspecto essencial desta obra é o acompanhamento do violão de seis cordas no regional²¹, analisando sua função neste importante grupo musical formado por Jacob do Bandolim.

A seguir, na figura 5, os rudimentos estilísticos no acompanhamento do violão de seis cordas no regional de acordo com Becker:

- | |
|---|
| <ol style="list-style-type: none">1. O fraseado dos baixos;2. O uso criativo das inversões;3. O ritmo imposto pela mão direita. |
|---|

Figura 5. Quadro dos rudimentos estilísticos segundo Becker

Os modelos mais comuns na forma do Choro de acordo as análises do acompanhamento das peças transcritas por Becker são apresentados no próximo quadro da figura 6. (Becker, 96: 14,99/130):

²¹ Tradicionalmente designa o grupo de músicos de Choro.

Principais formas	Partes (16 compassos)	Tonalidade Maior	Tonalidade Menor
3 partes [Choro clássico]	: A : : B : A : C : A	A = principal [tônica] B = relativo menor C = Subdominante	A = principal [tônica] B = relativo maior C = homônimo maior
2 partes	: A : : B: A	A = tônica B = relativo menor ou subdominante	A = tônica B = relativo maior ou subdominante

Figura 6. As formas mais comuns do Choro.

Em suas análises dos registros fonográficos do grupo “Época de Ouro” destacamos a composição de Ernesto Nazareth, o “Brejeiro”²², tango brasileiro na forma A – B – A composto originalmente para piano, sobre os centros tonais: Lá Maior – Mi Maior - Lá Maior, respectivamente. Jacob do Bandolim cria uma variação em Sol Maior, apresentando o tema da parte “A” no tom homônimo. A volta da parte “B” aparece transposta na tonalidade homônima relativa. A parte “A” menorizada funciona como uma terceira parte e cria uma seqüência de centros tonais inusitada: Sol Maior (A) – Ré Maior (B) – Sol menor (A’) – Sib Maior (B’) – Sol Maior (A)!

O trabalho de Becker possui semelhanças com o de Taborda, no método de trabalho e na abordagem. Destacamos as análises das transcrições, onde são apresentados a forma e os planos tonais e os tópicos de rearmonização e técnicas de condução do baixo. Outras ferramentas importantes levantadas por Becker são as alternativas na variação das baixarias, na condução do baixo dos acordes, nas “levadas” e na digitação dos acordes.

Na área da didática do Choro destacamos a dissertação de Carlos António G. da Costa Chaves, *Análise dos processos de ensino-aprendizagem do acompanhamento do Choro no*

²² A tonalidade da partitura original para piano é em Lá maior. Jacob do Bandolim gravou a peça em Sol maior.

violão de seis cordas (Chaves, 2001). Nela, além de citar alguns métodos de acompanhamento do Choro, o autor traz uma compilação de vários exemplos de baixarias aplicáveis de acordo com certas passagens harmônicas numa abordagem semelhante à técnica de fraseologia jazzística²³ referida na obra *A arte da improvisação para todos os instrumentos* de Nelson Faria (1991).

Outro trabalho importante para o aprofundamento na análise e no conhecimento da arte do acompanhamento do Choro é a pesquisa de Josimar Carneiro (2001), de título *A Baixaria no Choro*. Em sua pesquisa, Carneiro discute transcrições e propõe um tipo de análise musical baseada em correntes neo-schenkerianas adaptadas ao Choro. Traz também um capítulo com a aplicação destes conceitos de análise às baixarias.

No segundo capítulo, Carneiro descreve os procedimentos de condução do baixo pelo violão de 7 cordas a partir da terminologia do Choro. De grande importância para esta pesquisa, uma vez que conhecer os esquemas melódicos adotados pelos chorões é muito útil para compreendermos e analisarmos os Choros. A seguir um esquema resumido destes procedimentos e “obrigações”²⁴ do violão de 7 cordas:

1. **Caminho do baixo.** Pode ser observado em progressões do baixo através de segundas ascendentes ou descendentes desenvolvidas por meio da inversão dos acordes da harmonia, como na seqüência do diagrama da figura 7:

<p>Harmonia sem “caminho do baixo”:</p> <p> Dm A7 Dm D Gm D7 Gm </p> <p>A mesma harmonia usando o “caminho do baixo” sublinhado:</p> <p> <u>D</u>m <u>A</u>7/<u>E</u> <u>D</u>m/<u>F</u> <u>D</u>/<u>F</u># <u>G</u>m <u>D</u>7/<u>A</u> <u>G</u>m/<u>B</u>b </p>

Figura 7. Caminho do baixo.

²³ A técnica de fraseologia jazzística consiste no estudo e memorização de frases pelo improvisador para a aplicação em situações harmônicas adequadas.

²⁴ Carneiro explica que “obrigações” é o termo com que muitas vezes são designadas as baixarias de uma maneira geral, mas que, segundo sua visão, são baixarias que ou pertencem a composição ou foram consagradas pelo uso, tornando-se praticamente “obrigatórias”.

2. **Baixarias de ligação.** Esse princípio tem a função de reduzir saltos no caminho do baixo entre acordes distantes, acrescentando notas intermediárias entre os baixos inicial e final. As baixarias de ligação podem ser:

a) Por notas intermediárias. No exemplo musical 2, a escolha foi por movimento contrário:



Exemplo musical n° 8: Ligação por notas intermediárias.

b) A chamada ou virada, serve para introduzir ou reintroduzir uma seção da música (exemplo musical 3):



Exemplo Musical n° 9: Chamada.

3. **Fechamento.** Ao contrário da chamada, serve para fechar uma seção (exemplo musical n° 4):



Exemplo musical n° 10: Fechamento.

4. **Mudança de posição** ou “baixo de revezamento”. Consiste em inverter o baixo do acorde que se estende por muito tempo evitando a monotonia na condução. Observe o diagrama a seguir na figura n° 8 e acompanhe a linha do baixo pelas notas sublinhadas nos três primeiros acordes (de ré maior):



Figura 8. Mudança de posição.

5. **A Preparação da sétima.** A função desse tipo de baixaria é através de “ligação” ou de “mudança de posição” alcançar a sétima do acorde de dominante no primeiro tempo do compasso seguinte (exemplo musical 6):

7 cordas

Exemplo Musical n° 11: Preparação da sétima.

6. **Resposta.** É o tipo de baixaria cuja relação com a melodia dá idéia de pergunta e resposta (linha pontilhada do exemplo musical n° 7):

Exemplo musical n° 12: Resposta.

7. **O contracanto.** A expressão “contracanto” conquanto usada pelos chorões significando qualquer baixaria é, segundo o autor, mais apropriada para designar as “obrigações” de tamanho fraseológico maior ou igual à frase da melodia principal; como no trecho da música “Receita de samba” de Jacob do Bandolim, no exemplo musical n° 8.

Melodia

7 cordas

Exemplo musical n° 13: O contracanto

8. **O dobramento.** Tipo de baixaria que reforça o contorno melódico através de uma divisão rítmica igual à da melodia principal ou mesmo guardando uma relação de dobramento à oitava, terça ou sexta (observar linha pontilhada no trecho de “Segura ele” de Pixinguinha e Benedito Lacerda no exemplo musical n° 9).

Exemplo musical n.º 14: Dobramento

9. **A marcação.** É uma condução de baixaria com caráter mais rítmico e *ostinato*, conhecido também como violão-tuba²⁵ pela semelhança com a linha de acompanhamento daquele instrumento.

Exemplo musical n° 15: Marcação

10. **O solo de baixaria.** É a situação onde a baixaria assume o papel principal e não mais de acompanhamento. Podem ser *obrigações* ou espaços reservados para a improvisação. No exemplo musical n° 11 temos o trecho de uma composição de Anacleto de Medeiros “Bohêmio” (a escrita especial acima da pauta com a cifra se refere a figuração rítmica que deve ser feita pelo cavaquinho):

Exemplo musical n.º 16: Solo de baixaria.

²⁵ Geralmente executado em *pizzicato*.

A dissertação de Josimar Carneiro se destaca pela clareza e pela preocupação com a questão prática do acompanhamento.

Finalmente, comentaremos o trabalho de Alexandre Brasil de Matos Guedes (op.cit.) (Guedes, 2003).

Dos instrumentos utilizados no Choro, o contrabaixo, do ponto de vista histórico, é o mais próximo do violoncelo em termos funcionais e tímbricos. Por esta razão, consideramos importante consultar esse trabalho, em que o autor, através de um levantamento documental, prova que o contrabaixo esteve presente nas primeiras manifestações do Choro. Nos anexos, destacamos uma edição de partituras de Choro em clave de fá. Guedes arrisca-se através da “selva bibliográfica²⁶” disponível sobre semiologia e dos conceitos da semiologia musical, buscando relações entre suas teorias e a prática musical. O resultado é um texto embasado e denso. Digno de nota é a proposta de análise musical adaptada ao Choro apresentada no segundo capítulo de seu relatório.

1.3.2. Publicações sobre o “o acompanhamento no Choro”.

Uma das publicações que utilizamos como referência é o método de Marco Bertaglia (1999) *O violão de 7 cordas*. O livro de Bertaglia tem o mérito do pioneirismo. É a primeira publicação didática sobre o violão de 7 cordas no Brasil e em segundo lugar, o mérito de ser um importante aporte para o estilo "violão de baixaria" e do próprio violão de 7 cordas. O autor aborda basicamente aspectos harmônicos, escalas e leitura musical e o método vem acompanhado de 2 CDs com uma série de exercícios e partituras para o instrumento.

A metodologia utilizada por Bertaglia fundamenta-se principalmente na apresentação

²⁶ Expressão utilizada pelo autor.

de exercícios baseados em células rítmicas típicas do Choro, dados em ordem de dificuldade com relação à velocidade (das figuras musicais de maior duração às de menor duração relativa). Esses exercícios poderiam ser incrementados se fossem oferecidas melodias a serem acompanhadas, aproximando o exercício da prática real. A terminologia utilizada poderia ser mais clara já que o método se propõe a apresentar sessenta e seis escalas, porém na prática, apresenta apenas quatro tipos: escalas maiores, escalas menores, escalas diminutas e de tons inteiros transpostas para todas as tonalidades.

Uma obra que sem dúvida veio preencher uma lacuna editorial é o livro de Luís Otávio Braga, *O violão de Sete Cordas* (Braga, 2002) e merece atenção especial principalmente por ser o autor um dos mais importantes violonistas brasileiros. É uma referência indispensável para qualquer pesquisador ou estudante de música que pretende se dedicar ao Choro. No livro, o autor expõe didaticamente algumas das mais importantes baixarias do samba e do Choro com transcrições de ótima qualidade. Além disso, o livro oferece uma proposta didática compatível à experiência do autor como professor universitário, privilegiando o desenvolvimento gradual na arte do acompanhamento do violão de 7 cordas. Destaque para a parte I do método onde constam fórmulas básicas de acompanhamento do maxixe, Chorocanção, valsa, lundu, modinha e samba tradicional e alguns exemplos de cada um desses estilos comuns na prática do violão de 7 cordas. O livro conta ainda com farto material para estudo do iniciante com transcrições de baixarias e realizações do autor em partituras muito bem editadas.

Depois da realização de nossa revisão bibliográfica, chegamos à conclusão de que apesar das várias pesquisas relacionadas, muito da técnica musical do Choro ainda não foi investigada satisfatoriamente. Temos ainda muitos espaços vazios a serem preenchidos no conhecimento da música do Choro.

CAPÍTULO 2

QUATRO PROTAGONISTAS DE CORDAS FRICCIONADAS NA MÚSICA BRASILEIRA POPULAR

Neste capítulo é feita uma exposição sobre quatro representantes da prática de cordas friccionadas no contexto da música urbana brasileira. As informações que se seguem foram obtidas diretamente com os artistas ou através de sítios da Internet.

2.1. JAQUES MORELENBAUM – Precursor de uma geração de violoncelistas.

Considerando o período de abrangência desta pesquisa, podemos considera-lo um precursor de toda uma geração na utilização do violoncelo em música brasileira popular de uma forma destacada, o carioca Jaques Morelenbaum. Formado em violoncelo no New England Conservatory, em Boston, Estados Unidos, iniciou sua carreira como integrante do grupo musical “A Barca do Sol”.

Como violoncelista, participou de produções fonográficas de Tom Jobim, Caetano Veloso, Gal Costa, Milton Nascimento e Chico Buarque, entre outros, totalizando até hoje atuações em mais de 500 álbuns. Entre 92 e 93 gravou em Oslo, Noruega, os álbuns "Infância" e "Música de Sobrevivência", ambos de Egberto Gismonti, para a ECM Records. Em 94, como integrante da Nova Banda de Antonio Carlos Jobim, gravou o álbum “Antonio Brasileiro”, vencedor do Grammy. Entre 95 e 96 gravou em Nova York os CDs “Smoochy”, e “1996”, ambos de Ryuichi Sakamoto, com quem fez uma tournée mundial para lançamento deste último .

Em 2001 colaborou com o cantor e compositor Sting na gravação de seu álbum “All this time...” gravado ao vivo na Toscana, Itália, com uma banda internacional.

Participou como arranjador de vários álbuns de Tom Jobim (“Passarim”, “O Tempo e

o Vento", "Tom canta Vinícius", "Tom Jobim - Inédito" e "Antonio Brasileiro"), Caetano Veloso ("Circuladô", "Circuladô Vivo", "Fina Estampa", "Fina Estampa ao vivo", "Tieta do Agreste", "Livro", "Prenda Minha", "Homaggio a Fellini e Giulietta" e "Noites do Norte"), Gal Costa ("Mina d'água do meu canto"), João Bosco ("Na esquina"), Paula Morelenbaum, Ivan Lins, Barão Vermelho e Skank. Destaca-se também o álbum "Piazzollando" em homenagem à obra de Astor Piazzolla, no qual acumulou as funções de regente, violoncelista e produtor, disco considerado pela crítica argentina um dos dez melhores de 1992. Trabalhou com Marisa Monte e Carlinhos Brown e escreveu os arranjos para o CD "Titãs - Acústico". Recentemente escreveu arranjos para o grupo "Madredeus", e também para a cantora portuguesa Dulce Pontes, a cantora espanhola Clara Montes, os grupos japoneses "Gontiti" e "Choro Club", a cantora caboverdeana Cesária Évora, o compositor norte-americano David Byrne e o grupo espanhol "Presuntos Implicados" em gravação realizada no Abbey Road Studios ("The Beatles").

Em 1995 formou com Paulo Jobim, Daniel Jobim, e Paula Morelenbaum o Quarteto Jobim-Morelenbaum com o qual excursionou duas vezes pela Europa, incluindo apresentação na EXPO'98 em Lisboa, além de constantes apresentações nos Estados Unidos, Canadá, Brasil e Argentina. Recentemente o QJM representou o Brasil no Festival Internacional CubaDisco, se apresentando pela primeira vez em Cuba. Este grupo registrou seu primeiro álbum, lançado em 1999 pela gravadora Velas/Universal. Fez em 2000 uma tournée com enorme sucesso em Portugal se apresentando em onze cidades deste país. Em 2001 realizou uma série de quatro concertos no Teatro Alfa em São Paulo tendo como convidados o pianista Ryuichi Sakamoto e o compositor Gilberto Gil.

Como regente dirigiu inúmeros concertos com a Orquestra Sinfônica de Salvador, Bahia, sendo o último deles, em 1997, dedicado à obra orquestral de Egberto Gismonti e

tendo o compositor como solista. Em 1999, no Heineken Concerts, no Teatro Alfa, em São Paulo, regeu o concerto “A música para cinema de Antonio Pinto e Jaques Morelenbaum”, que contou com a participação de uma orquestra de câmara tendo Antonio Pinto como solista ao piano. Dirigiu também a Orquestra Sinfônica de Brasília, a Orquestra Sinfonia Cultura, da Rádio e Televisão Cultura, e recentemente a Orquestra Jazz Sinfônica, interpretando arranjos seus para canções de Caetano Veloso, e atuando como solista neste concerto.

2.2 LUI COIMBRA.

Lui Coimbra nasceu na cidade do Rio de Janeiro e estudou violoncelo com os professores Alceu Reis, Watson Clis e Márcio Mallard. Além de violoncelo, Coimbra estudou violão clássico na Escola Villa-Lobos no Rio de Janeiro.

Fundou em 1988 junto com o percussionista Marcos Suzano, o flautista Mário Séve, o contrabaixista Papito e o guitarrista Paulo Muylaert o grupo “Aquarela Carioca”, dedicado ao repertório de música brasileira popular instrumental. Neste grupo caracterizado pelo ecletismo, observa-se a presença do rock, do samba, do jazz, da música indiana e de concerto. Em 1989 o grupo tocou no Free Jazz Festival e lançou no mesmo ano seu primeiro álbum, *"Aquarela Carioca"*, bastante elogiado pela crítica. Em 1991 o grupo lançou o CD *"Contos"*. Mais tarde, gravou em parceria com o intérprete Ney Matogrosso o CD *"As aparências enganam"* (1993) e mais recentemente, os CDs *"Idioma"* (1996) e *"Volta ao mundo"* (2002). O trabalho do “Aquarela Carioca”, principalmente pela participação de Coimbra, foi muito importante para a divulgação do violoncelo como instrumento destacado no grupo de acompanhamento de música popular.

Lui Coimbra obteve destaque nacional após sua participação no CD “*Sobre todas as coisas*” da cantora Zizi Possi. Foi também ao lado desta intérprete que Coimbra realizou turnês nacionais e internacionais. Posteriormente, integrou o grupo de acompanhamento de outros importantes intérpretes da música brasileira popular como Alceu Valença, Elba Ramalho, Zeca Baleiro e Ana Carolina.

Em 2007 participou da gravação de vários discos, entre eles, o CD da cantora Elba Ramalho e do CD “*Não Muito Distante*” de Mylene Areal (Portugal) tocando violoncelo, Rabeca e Charango. Em 2006 gravou com Ana Carolina e assinou também o arranjo de cordas e Regência. Nesse mesmo ano, gravou também com Chico Buarque de Holanda (Rabeca), com Zeca Baleiro e Hilda Hilst (Violoncelo). Gravou também com Benjamim Taubkin e Núcleo de Musica do Abaçai (Núcleo Contemporâneo), Violoncelo e Rabeca, ainda com Luiza Possi (Violoncelo e Rabeca) e Eliana Printes (violoncelo).

Gravou com Jay Vaquer (Violoncelo, Arranjos de cordas & Regência), com Emerson Nogueira (Violoncelo e arranjo de cordas), Zeca Baleiro “*Baladas do Asfalto*”. (Arranjos de Cordas e Regência), Netinho (Violoncelo e Arranjo de cordas), Alceu Valença “*Na Embolada do Tempo*” (Violoncelo e Rabeca). Gravou o especial de Natal da Xuxa na TV Globo (Violoncelo e Rabeca). Participou do CD *Chegada* de Naná Vasconcelos (Violoncelo, violão e Rabeca) e com Vanderlee (Violoncelo e Arranjos de cordas). Todas essas no ano de 2005.

Participou das gravações dos DVDs de Ana Carolina “*Estampado - Um instante que não para*” (Violoncelo, violão & Arranjos de cordas) e Oswaldo Montenegro, *25 Anos de Historias*” (Violoncelo Charango & Direção Musical). Gravou no CD “*Iaia*” de Mônica Salmaso (Violoncelo) em 2004.

Em 2003 veio seu primeiro disco solo “*Ouro e Sol*” e a participações nos CDs de Zeca Baleiro “*Pet Shop Mundo Cão*”, Fagner & Zeca Baleiro, Ana Carolina “*Estampado*”

(Violoncelo, Arranjos de Cordas & Regência), o DVD de Alceu Valença (Violoncelo, Rabeca, Violão & vocais). Participou também da gravação do DVD “*Líricas*” de Zeca Baleiro (Violoncelo, Rabeca, Charango, Baixo & vocais) em 2002, do CD “*Líricas*” de Zeca Baleiro em 2001, do DVD *Grande Encontro 3* com Elba Ramalho, Geraldo Azevedo e Zé Ramalho (Violoncelo), do CD de Ana Carolina e Alceu Valença “Forro Lunar” em 2000.

Lui Coimbra participou ainda de inúmeras apresentações pelo Brasil e o mundo e compôs também várias trilhas sonoras para teatro, balé e cinema.

Atualmente, Coimbra vem divulgando seu primeiro CD solo, intitulado “*Ouro e Sol*”. O trabalho vem recebendo muitos elogios da crítica especializada e foi selecionado pelo Ministério da Cultura para participação no circuito nacional do Projeto Pixinguinha de 2005. Neste CD, Coimbra lança-se também como cantor e compositor.

2.3 Nicolas Krassik.

Devido ao número reduzido de referências a participações de violoncelistas no Choro, nossa pesquisa ampliou seu arco de ação dirigindo a atenção a outros instrumentistas de cordas friccionadas. Por esta perspectiva, destacamos o trabalho do violinista Nicolas Krassik, nascido em Paris no ano de 1970. Radicado recentemente no Brasil, descobriu a música brasileira em eventos realizados em Paris e chegou ao Rio de Janeiro, em setembro de 2001 onde teve contato com o samba, o Choro e o forró, tocando com grandes artistas brasileiros.

A primeira experiência musical de Nicolas no Brasil foi no dia em que chegou ao Rio de Janeiro. Numa “roda de Choro” da Lapa, no bar “Semente”, conheceu o violonista gaúcho Yamandú Costa e tocou com ele a música “1 x O”, de Pixinguinha. O resultado positivo deste

primeiro encontro e uma forte identificação com a cultura brasileira fizeram com que Nicolas decidisse fixar residência no Brasil.

Krassik é formado pelo *Conservatoire National de Region d'Aubervilliers-la Courneuve*, e em Jazz pelo C.I.M. (*Centre de Fomation Musicale de Paris*). Acompanhou o pianista Michel Petrucciani em turnês internacionais (incluindo o Festival de Montreux), com o qual gravou o CD "*Marvellous*" (1994). Participou também de um CD com a *Orquestra de Violino Jazz* do violinista francês Didier Lockwood, que era o diretor da escola em que Nicolas lecionava improvisação.

Sua atuação no cenário musical carioca logo resultou em diversos convites para participações: CD "*Nome Sagrado*" da cantora Beth Carvalho em homenagem a Nelson Cavaquinho; CD de Argemiro Patrocínio, da Velha Guarda da Portela produzido por Marisa Monte e Paulão 7 cordas; CD "Café Brasil II" do grupo Época de Ouro, e gravações para trilhas sonoras de cinema e TV.

Tocou e gravou com artistas consagrados como: o já citado Yamandú Costa, Beth Carvalho, João Bosco, Marco Pereira, Paulo Sérgio Santos, Henrique Cazes, Zé Carlos Bigorna, Hamilton de Holanda, Carlos Malta, Chico Chagas, Maria Teresa Madeira, Zé da Velha, Silvério Pontes, entre outros.

Atualmente Krassik está lançando seu segundo CD solo "*Caçua*". Já havia gravado e lançado com muito sucesso o CD "*Na Lapa*", sempre apresentando um repertório que reúne grandes compositores brasileiros e participações especiais de importantes músicos nacionais como: Eduardo Neves, Hamilton de Holanda, Samuel DeOliveira, João Bosco, Yamandú Costa, Carlos Malta, Beth Carvalho, Chico Chagas e Henrique Cazes, Daniela Spielmann, Gabriel Grossi, Silvério Pontes e Zé da Velha.

2.4 O trio “Carcoarco”.

Outro trabalho referencial desta pesquisa é o primeiro CD do grupo paulista Carcoarco “*Tu Toca o Quê?*”. O grupo foi idealizado pelo pesquisador e compositor José Eduardo Gramani que morreu em 1998. É formado por três professores da UNICAMP: Esdras Rodrigues (violino e rabecas brasileiras), Luiz Fiaminghi (rabecas brasileiras) e Magrão Perez (percussões, das tradicionais, como pandeiro, conga e zabumba, a vasos e marimbas de cerâmica, criados para ele pela artista plástica Rosa Morena).

O Carcoarco dá continuidade ao trabalho de Gramani que foi um dos mais importantes pesquisadores da linguagem musical do interior do Sul e Sudeste, principalmente de São Paulo e Paraná. Partindo da rabeca brasileira, instrumento descendente do violino europeu, Gramani buscava criar uma linguagem culta para a música e a instrumentação típicas do interior do Brasil.

A proposta do “Carcoarco” é semelhante à que levou Ariano Suassuna a criar o movimento armorial, trabalhando sobre a música do nordeste. O repertório do disco traz composições de Gramani e arranjos dele e do trio para obras de Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Waldir Azevedo.

CAPÍTULO 3

O VIOLONCELO E O CHORO

3.1. RECURSOS DO INSTRUMENTO.

O violoncelo é membro da família dos instrumentos de cordas friccionadas chamada também de família do violino. Como os outros membros, possui quatro cordas afinadas em quintas e se diferencia pelo tamanho (maior que o violino e a viola e menor que o contrabaixo) e pela afinação das cordas: LÁ2, RÉ2, SOL1, DÓ1 (uma oitava abaixo da viola).

Assim como o contrabaixo, se apoia por meio do “espigão”, que é uma haste de metal retrátil construída no próprio corpo do instrumento.

Michael Praetorius (1571-1621) em seu célebre tratado *Syntagma Musicum*, realizou a primeira catalogação pictórica da história da música, ilustrando com precisão a forma e o tamanho dos instrumentos musicais de sua época, discorrendo também sobre a sua origem. Entretanto, nessa obra onde se espera obter referências sobre a procedência da família do violino, Praetorius emite apenas um comentário superficial afirmando que seria totalmente desnecessário falar sobre essa procedência, uma vez que sua genealogia era do conhecimento de todos. Por essa razão ficamos hoje sem saber com certeza sua origem.

A primeira citação sobre o violoncelo foi numa coleção de sonatas italianas anônimas, datada de 1665. Tornou-se popular como instrumento solista a partir dos séculos XVII e XVIII. A partir dos "Concertos Espirituais" de Luigi Boccherini, o violoncelo passou a ser tratado como solista, e não somente como um instrumento para compor o naipe de cordas.

3.2. O VIOLONCELO E OUTROS INSTRUMENTOS DE CORDAS FRICCIONADAS NA MÚSICA BRASILEIRA.

A música de Barbeiros

Provavelmente uma das primeiras manifestações musicais populares e folclóricas onde há o registro do uso de cordas friccionadas é a chamada “Música de Barbeiros”. Por volta do início do século XVIII, era das primeiras descobertas de ouro em Minas Gerais, se localizam temporalmente o surgimento da “Música de Barbeiros”. Os barbeiros eram uma espécie de *faz-tudo* na época, suas atividades iam desde o simples corte de cabelo e barba até a atividade de dentista. A citação mais difundida dessa manifestação cultural está no livro de Manoel Antônio de Almeida²⁷ *Memórias de um Sargento de Milícias*. Segundo o autor, os grupos de barbeiros eram pequenos grupos musicais compostos de escravos negros e barbeiros com tempo livre para se dedicarem ao aprendizado de velhos e desgastados instrumentos musicais. Pesquisadores consideram que essa seria uma das primeiras referências a uma manifestação autêntica e espontânea de música popular brasileira instrumental e de entretenimento público. Eram pequenas orquestras ambulantes, também chamadas de “charangas” ou “ritmos de senzala”. O livro de Manuel Antônio de Almeida conta que estes grupos eram requisitados para festas e procissões como a do Domingo do Espírito Santo citada na obra de Almeida. Os grupos contavam com instrumentos de sopro como a flauta, a trompa e o pistão²⁸, de cordas como o cavaquinho, violas e rabecas e de percussão como o pandeiro e o tamborim. Seu repertório variado contava com fandangos, dobrados, quadrilhas, lundus e polcas tocados de uma maneira livre. Manuel assim descreve a

²⁷ Manuel Antônio de Almeida - Escritor carioca, nascido a 17 de novembro de 1831. Foi jornalista por excelência. Formou-se em medicina, mas nunca chegou a exercer essa profissão. Em 1857, foi nomeado diretor da Tipografia Nacional. Ficou famoso por ter dado emprego a um jovem mestiço chamado Machado de Assis. Morreu tragicamente no naufrágio do navio Hermes, em 28 de novembro de 1861 enquanto fazia campanha para eleger-se deputado federal.

²⁸ Trompete.

Música de barbeiros no capítulo XIX de seu *Memórias de um Sargento de Milícias* (Almeida, 1852) ²⁹.

...Entretanto, apenas se ouvia ao longe a fanhosa música dos barbeiros, tudo corria à janela para ver passar a Folia: os irmãos aproveitavam-se do ensejo, e iam colhendo esmolas de porta em porta.

Enquanto caminhava o rancho tocava a música de barbeiros; quando parava, os pastores, acompanhando-se com seus instrumentos, cantavam; as cantigas eram pouco mais ou menos no gênero e estilo desta:

*O Divino Espírito Santo
É um grande folião,
Amigo de muita carne,
Muito vinho e muito pão.*

Eis aí o que era a Folia, eis aí o que o compadre e o afilhado encontraram no caminho.

Acredita-se que a partir destes grupos se desenvolveram as bandas militares e de coreto além de gêneros como o Choro. Estas formações instrumentais sobreviveram até meados do século XIX.

No contexto mais amplo da música brasileira, existem registros de que o violoncelo foi utilizado desde compositores como o Padre José Maurício dentro da tradição da música européia, passando por Villa-Lobos até os compositores contemporâneos. Na música urbana brasileira é fato conhecido que o violoncelo foi utilizado integrando o grupo de cordas friccionadas desde as primeiras gravações elétricas no grupo orquestral. A utilização do violoncelo como instrumento de destaque ou solo na música popular é relativamente recente.

Sobre a atuação do violoncelo no Choro, entre os trabalhos mais recentes³⁰ destacamos o CD do violoncelista parisiense Yo-Yo Ma intitulado “*Obrigado Brazil.*” Embora o CD não seja dedicado exclusivamente ao Choro, as obras gravadas representam clássicos do gênero e

²⁹ A citação foi extraída de uma versão eletrônica da internet. Não há, portanto, indicação de número de página. O endereço é: http://pt.wikisource.org/wiki/Mem%C3%B3rias_de_um_Sargento_de_Mil%C3%ADcias/XIX.

³⁰ Da década de oitenta do século passado até hoje.

a própria atuação de um solista de renome mundial divulgando os choros *Doce de coco* de Jacob do Bandolim, *Ix0* e *Carinhoso* de Pixinguinha, e *Brasileirinho* de Waldir Azevedo. Esta é uma gravação que representa um marco na história do Choro e do violoncelo.

Atentando para esses raros eventos, conclui-se que a história do violoncelo na música brasileira popular e no Choro está sendo escrita *agora*, pois seu uso nunca esteve tão freqüente quanto agora, pelo menos consultando os registros disponíveis. Um número cada vez maior de novos violoncelistas participa de gravações e apresentações de música popular. O interesse no Choro tem crescido também entre outros instrumentistas de cordas, como o violinista francês radicado no Brasil Nicolas Krassik e o grupo paulista Carcoarco.

3.3. O VIOLONCELO NO CHORO.

3.3.1. Em acompanhamentos.

Por razões várias o violoncelo é um instrumento que pode perfeitamente ser utilizado para o acompanhamento do Choro.

Em primeiro lugar, por ser um instrumento grave. Considerando a bifonia fundamental³¹ de qualquer composição, a função de baixo é geralmente exercida pelos instrumentos mais graves.

Em segundo lugar, pela extensão, porque no violoncelo o alcance do grave é exatamente igual ao violão de 7 cordas, como pode ser visto no diagrama a seguir (exemplo musical 17):



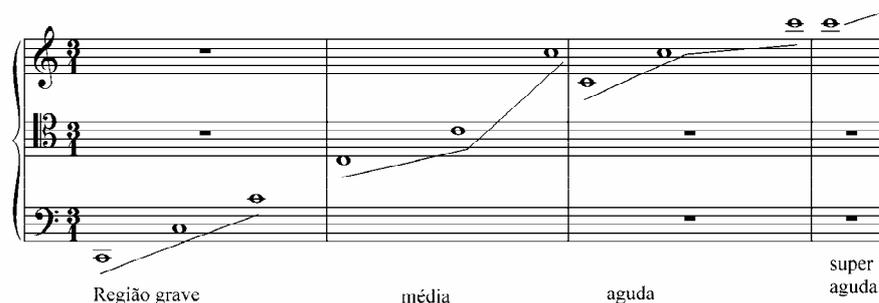
Exemplo musical n.º 7: Comparação entre a tessitura do Violoncelo e do violão de 7 cordas.

³¹ Bifonia fundamental é a relação entre a melodia e o baixo.

E em terceiro lugar, o violoncelo ainda conta com a possibilidade, mesmo restrita, de realizar harmonias com arco ou *pizzicato*³² e ainda executar duas notas simultaneamente. Este último recurso pode ser usado também em linhas melódicas ou em solos.

3.3.2. Em linhas melódicas

A extensão do violoncelo (exemplo musical 18) é *no mínimo* de quatro oitavas. *No mínimo* porque o instrumento, por não ser temperado, conta com uma região de notas super agudas. Por ser de execução muito difícil, essa região é pouco usada, mas tem efeito marcante.



Exemplo musical n.º 18: Extensão do violoncelo.

O violoncelo é um instrumento versátil por sua ampla extensão. Sua região grave (do Dó 1 ao Dó 3) se oferece muito bem aos acompanhamentos do Choro. A região média (do Dó 2 ao Dó 4) é perfeita para melodias de grande profundidade e expressividade. A região aguda (do Dó 3 ao Dó 5) pode ser usada com sonoridade semelhante a do violino. Através

³² O termo italiano *Pizzicato* se refere às notas tocadas usando os dedos da mão direita em vez do arco. Em português significa “beliscado”.

dos vários concertos clássicos e românticos para este instrumento, a região aguda provou ser muito adequada para trechos de caráter vivo, marcante. É claro que é uma região que exige do músico, habilidades virtuosísticas, notadamente pela dificuldade que se torna evidente quando um instrumento de tessitura grave realiza melodias em regiões geralmente utilizadas por instrumentos agudos.

3.4. O *CAPOTASTO*.

Na execução da maioria dos concertos escritos para violoncelo, o violoncelista necessita de lançar mão de um recurso indispensável: a técnica do “*capotasto*”. Como pode ser visto, nas figuras de n.º.s 9a, 9b, 9c e 9d, o *capotasto* consiste em usar a lateral externa do polegar da mão esquerda para prender as cordas geralmente a partir da região média até a super aguda. Esse recurso abre ao músico um leque de possibilidades que pode ser comparado a um novo paradigma técnico³³, tornando acessíveis as regiões aguda e super aguda por esse meio. Seu precursor foi o compositor italiano já citado Luigi Bocherini.



Figura 9a. O *capotasto* (vista lateral)



Figura 9b. O *capotasto* (vista frontal)

³³ As obras de Bach de outros compositores barrocos para violoncelo foram compostas dentro do âmbito da região grave e média já que nesse período a técnica do “*capotasto*” não era ainda conhecida.



Figura 9c. O capotasto (vista superior)



Figura 9d. O capotasto (vista lateral externa)

A violoncelista alemã Anna Marton em seu método *Einführung in die Daumenlage mit 100 kleinen Übungen für Violoncello*³⁴ para o desenvolvimento do *capotasto* fala sobre a importância desse recurso e comenta a dificuldade do seu domínio:

Até agora, o *capotasto* significou um dos problemas técnicos mais difíceis para o violoncelista. Quem não o domina não pode tocar as grandes obras da literatura do instrumento [...] Para o músico que não pode praticar as quatro ou cinco horas necessárias por dia, a região mais aguda do instrumento permanece obstruída (1987: p. 3)

O estudo do *capotasto* a partir da obra de Bocherini até nossos dias, tornou-se obrigatório para a execução de qualquer obra que exija um alto nível técnico. Os concertos românticos atingiram um elevado grau de dificuldade para todos os instrumentos. As obras de do italiano Nicoló Paganini e o húngaro Franz Liszt são exemplos de como a perfeição técnica era perseguida. Nesse período, o público buscava espetáculos onde os solistas realizavam

³⁴ Bisher bedeutete die Daumenlage für jeden Cellisten eines der schwierigsten grifftechnischen Probleme. Wer sie nicht beherrschte, der konnte auch nicht die großen Werke der Violoncelloliteratur spielen, sondern sie nur mit Hilfe von Schallplatten, Rundfunk oder Konzert kennenlernen. Daß Sicherheit in der Daumenlage mit viel Üben zu erreichen sei, galt allgemein als Lösung des Problems. Wer aber nicht die erforderlichen vier bis fünf Stunden pro Tag üben konnte, dem blieb die höhere Region der Töne auf dem Violoncello versperrt.

seqüência de notas cada vez mais rápidas, faziam uso de recursos inusitados, realizavam verdadeiros *shows* do ponto de vista cênico, em atitude quase circense prestigiando concursos entre solistas como disputas esportivas olímpicas.

Muito dos conceitos fantasiosos sobre regentes, solistas e virtuosos românticos que existem hoje são oriundos dessa fase. Esse caráter virtuosístico da música romântica chegou ao Brasil através da polca e de outros gêneros importados. Estes gêneros associados ao maxixe e ao lundu contribuíram para o desenvolvimento do Choro. José Ramos Tinhorão comenta em sua *Pequena história da música popular*:

O aparecimento do choro, ainda não como gênero musical, mas como forma de tocar, pode ser situado por volta de 1870, e tem sua origem no estilo de interpretação que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas. (1978, p. 95)

Segundo o historiador, o Choro nasceu da polca, um gênero importado da Europa no século XIX. A partir dessa informação é lícito supor que no Brasil a polca era tocada também com instrumentos de cordas friccionadas, assim como no continente de origem. Como foi dito anteriormente, essa fase da história da música foi caracterizada pelo aparecimento da figura do virtuose e pela valorização do músico capaz de realizar proezas no instrumento. Isso deve explicar porque o Choro, nascido da polca, conservou essa característica que, conforme o caso, poderia ser interpretada também como exibicionismo.

O *capotasto* é um recurso técnico que disponibiliza uma região do violoncelo ao músico, antes inacessível. E equivale a um aumento da extensão do mesmo. Deve ser usado para enriquecer a prática da música brasileira, e do Choro. Este gênero, cujas melodias rápidas possuem um caráter leve e por vezes jocoso, guarda semelhanças às passagens virtuosísticas

dos concertos clássicos e românticos onde geralmente o *capotasto* é geralmente aplicado.

Um bom exemplo da aplicação do *capotasto* no Choro é a gravação de *Brasileirinho* de Waldir Azevedo pelo celista parisiense, filho de imigrantes chineses, Yo-Yo Ma. No CD *Obrigado Brazil* (op. cit.), gravado no tom original da primeira gravação do autor (Fá Maior), a melodia é dividida com o clarinetista cubano Paquito D’Rivera. A nota mais aguda da parte A é o Lá 4. Para acessar uma região tão aguda, o solista utiliza a técnica do *capotasto* (exemplo musical n.º 12).



Exemplo musical n.º 19: *Brasileirinho* (trecho do CD *Obrigado Brazil* de Yo-Yo Ma).

No exemplo musical 19 o sinal “ O ” representa a colocação do *capotasto*, ou seja, a posição do polegar da mão esquerda.

CAPÍTULO 4

IMPROVISAÇÃO

“É importante lembrar que o choro traz consigo o mesmo elemento que permitiu ao jazz atingir seu grande desenvolvimento: improvisação. Esta é sua grande força. A alegria contagiante de brincar com a música quase como num circo.” (Maestro Lindolpho Gomes Gaya, na carta “A Propósito do Choro”, 1977. Cazes 1998: 157).

Conforme a citação acima, no decorrer desta pesquisa foi freqüente encontrar referências à improvisação como componente essencial à manufatura do choro. Tais referências constam tanto em obras de historiadores, como de musicólogos, e ainda em matérias jornalísticas. No entanto, até o momento, poucas pesquisas têm realizado um estudo analítico acerca do assunto.

Dados historiográficos indicam que o Choro, gênero considerado “caracteristicamente brasileiro”, se desenvolveu a partir de danças importadas da Europa em fins do século XIX como a *schottische*, a *mazurka*, a valsa, também o lundu, o maxixe, mas principalmente a polca, que inspiraram o estilo melódico e a forma. Essas danças, combinadas aos ritmos e instrumentos derivados da cultura afro-brasileira e de instrumentos introduzidos pelos portugueses, como a flauta e o cavaquinho, ganharam no Brasil uma forma especial de interpretação.

Os primeiros grupos de chorões apareceram por volta do ano de 1870. Nessa primeira fase que vai até 1902 não existem registros fonográficos, o que nos impossibilita saber exatamente como era a improvisação no período. Provavelmente, como acontece com as

tradições orais, o estilo e o repertório próprio do Choro se desenvolveram gradualmente até formar sua identidade como gênero musical, iminentemente instrumental, fundamentalmente virtuosístico e aberto à improvisação.

A fim de compreender os mecanismos que dão origem a um gênero, pesquisamos seu conceito. O musicólogo Franco Fabbri assim o define: “gênero é um conjunto de circunstâncias musicais (reais ou possíveis) cuja ocorrência é governada por um conjunto definido de regras aceitas socialmente” (Fabbri, 1981:52). Dessa forma, o gênero pode ser visto como um sistema de princípios eleitos por seus executantes, que o convencionam, tornando-o reconhecível. Esses princípios são motivados por deliberações estéticas, semióticas, técnico-formais, e ainda sociais, comportamentais, econômicas e ideológicas atribuídas em conjunto por uma “comunidade musical” (Fabbri, 1981:52). Em resumo, em cada gênero musical, aquelas deliberações (estéticas, ideológicas etc.) possuem estreita relação com o tempo e o lugar onde ocorre sua prática.

O surgimento e desenvolvimento da indústria fonográfica e do rádio no início do século XX ensejaram o encontro entre os músicos de Choro e a música e dança norte-americanas. Por intermédio desse contato, ocorreu uma inevitável influência da música estrangeira sobre a música nacional com uma conseqüente interferência sobre os músicos de Choro. Um exemplo disso é que em 1917 foi registrada pela primeira vez a expressão *jazz* utilizada em uma gravação de um grupo brasileiro e no alvorecer da década seguinte já havia grupos usando a denominação *jazz band*. Segundo Cazes, nessa época, apesar do uso dessa denominação, a única semelhança musical com as *jazz bands* norte-americanas era a instrumentação (Cazes 1998: 150).

As “gêneses” do Choro e do *jazz* possuem traços comuns. A primeira delas diz respeito ao período de surgimento: as bases, tanto de um como de outro, foram estabelecidas no meio urbano no final do século XIX respectivamente em Nova Orleans – Estados Unidos da América e Rio de Janeiro. Mas, o principal desses traços é que ambos se desenvolveram a partir de novas formas de interpretar marchas, quadrilhas, valsas, polcas, *schottisches*, *mazurkas* e outras danças importadas da Europa.

4.1. ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE O JAZZ E O CHORO.

Se por uma parte, é inevitável encontrar o *jazz* como primeira menção a métodos de improvisação (o que advém principalmente do fato de a didática *jazzística* ter atingido um alto grau de sistematização), por outra, são raras as referências quanto ao procedimento de improvisação no Choro. Diante dessa contingência, baseamos nossa argumentação em uma análise comparativa entre estes gêneros.

Didaticamente, iniciamos nosso estudo pesquisando o significado dos termos “improvisação” e “*jazz*” e seus desdobramentos. Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, o verbete possui o seguinte significado: “Apresentação musical em que o artista cria em plena execução da peça”. O Dicionário Musical Grove fornece uma definição mais detalhada sobre improvisação:

A criação de uma obra musical, ou a forma final de uma obra musical, no momento em que está sendo executada (...) até certo ponto toda atuação musical envolve elementos de improvisação, embora o grau possa variar dependendo na época e lugar, e até certo ponto toda improvisação é baseada numa série de convenções e regras implícitas. (...) Por causa da sua própria natureza (a improvisação é essencialmente evanescente) é um dos assuntos menos acessíveis para a pesquisa histórica. (Grove 2003)³⁵

³⁵ The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. [It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between]. To some extent every performance involves elements of improvisation, although its

O mesmo Grove³⁶ provê a seguinte definição para o vocábulo “jazz”:

Jazz. O termo oferece diferentes significados relacionados: 1) uma tradição musical arraigada em convenções de desempenho introduzidas e desenvolvidas no início do século XX por afro-americanos; 2) um jogo de atitudes e hipóteses aplicadas ao fazer musical, o principal é a noção de desempenho como um fluido processo criativo envolvendo improvisação; e 3) um estilo caracterizado pela síncope, elementos melódicos e harmônicos derivados do *blues*, estruturas formais cíclicas e fraseado caracterizado por uma abordagem rítmica flexível conhecido como *swing*³⁷(Grove 2003).

Como pôde ser verificada, a conceituação genérica *jazz* traz diferentes acepções, mas a mesma pode ainda designar os diversos estilos desenvolvidos nas várias fases de sua história como o *ragtime*, o *swing* e o *free jazz* entre outros. Consideramos conveniente clarificar que quando empregamos a expressão “improvisação *jazzística*” em nossa abordagem, estaremos nos referindo, sobretudo, ao estilo *Bebop*³⁸, surgido em meados do século XX. A razão para isso é que esse estilo se tornou o principal suporte para a elaboração da didática da improvisação no gênero.

A improvisação, considerada como uma forma de composição em tempo real, não deve ser estudada como evento isolado. Sua prática e desenvolvimento dependem simultaneamente do estilo, da harmonia, da forma, do tipo de instrumentação etc. Visto de maneira ampla, todo o ambiente musical determina o resultado final, por essa razão, consideramos imprescindível analisar esse ambiente onde se desenrola a improvisação. Para

degree varies according to period and place, and to some extent every improvisation rests on a series of conventions or implicit rules. [The term ‘extemporization’ is used more or less interchangeably with ‘improvisation’]. By its very nature – in that improvisation is essentially evanescent – it is one of the subjects least amenable to historical research. *Grove Dictionary of Music*

³⁶ *Grove Dictionary of Music.*

³⁷ *Jazz.* The term conveys different though related meanings: 1) a musical tradition rooted in performing conventions that were introduced and developed early in the 20th century by African Americans; 2) a set of attitudes and assumptions brought to music-making, chief among them the notion of performance as a fluid creative process involving improvisation; and 3) a style characterized by syncopation, melodic and harmonic elements derived from the blues, cyclical formal structures and a supple rhythmic approach to phrasing known as *swing*.

³⁸ *Bebop* (ou *Bop*) é o primeiro estilo de *jazz* moderno, se desenvolveu a partir da primeira metade da década de 40. Seus principais representantes são Thelonious Monk, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell e Kenny Clarke.

tanto, realizamos um estudo comparativo entre esses gêneros, dividindo nosso exame em aspectos e dispendo-os paralelamente.

4.1.1. Quanto aos aspectos formais³⁹:

Choro - A estrutura “clássica” do Choro consta de três partes dispostas em forma de “rondó⁴⁰”. Cada uma dessas partes composta por frases de oito ou dezesseis compassos. A primeira das três é chamada de parte “A”, a segunda, de “B” e a terceira: “C”. Pode-se dizer que a parte “A” é a principal, já que ao final de cada uma das outras se retorna sempre *da capo*. As partes “B” e “C” guardam relação de vizinhança de tonalidade (subdominante, dominante, relativa, dominante da relativa, homônima etc.) com a tonalidade da parte “A”. Cada parte é repetida e é comum ao final de cada repetição uma pequena variação, gerando casas de 1ª e 2ª vez. Essas variações servem como uma espécie de ponte, preparando a repetição ou a parte subsequente. A parte “A” geralmente só é repetida na primeira exposição gerando a seguinte forma final: (A – A – B – B – A – C – C – A). Pode ser usada também a repetição de todas as partes todas as vezes: (A – A – B – B – A – A – C – C – A – A) de acordo com a vontade do intérprete.

Como exemplo de forma “clássica”, utilizaremos o Choro *André de Sapato novo* de André Victor Corrêa. A partir deste modelo, demonstraremos a estrutura de um Choro tradicional. A parte “A” da peça possui dezesseis compassos, escritos na tonalidade de Sol menor (tonalidade principal). Acompanhe no exemplo musical n.º 20:

³⁹ Chamamos de aspectos formais aqueles que dizem respeito ao arcabouço da obra. Para analisar uma obra musical, usa-se dividi-la em partes, observar suas repetições, com o objetivo de compreender, o espaço, a macroestrutura onde se desenvolve a idéia musical.

⁴⁰ Tipo de dança cantada de origem francesa que passou para a música instrumental caracterizada pela alternância de um tema fixo com outros variados. A forma musical básica é: A - B - A - C - A - D - A.

Exemplo musical n. ° 20: Parte “A” de *André de Sapato Novo*

Seguindo o padrão da parte “A”, a parte “B” igualmente com dezesseis compassos é escrita na tonalidade relativa, ou seja, em Si bemol maior. A princípio, parece tratar-se da tonalidade de Fá maior, no entanto, se a parte “B” fosse realmente composta na dominante da relativa (ou seja, em Fá maior), o mi deveria ser bequadro e não bemol. Por outro lado, a sétima menor, tanto na melodia quanto na harmonia, deve ser interpretada como um reforço da função de dominante da relativa da tonalidade principal da parte “B”, que é Si bemol maior (exemplo musical n. ° 21):

Exemplo musical n. ° 21: Parte “B” de *André de Sapato Novo*.

A parte “C” possui também dezesseis compassos composta também na tonalidade de Si bemol maior (tonalidade relativa):

Exemplo musical n.º 22: Parte “C” de *André de Sapato Novo*.

Jazz - A forma mais consagrada do jazz é conhecida como *song*⁴¹. Desenvolvida no período do *Bebop*⁴², é considerado o primeiro estilo de jazz moderno, a *song* dispõe de uma cadeia harmônica cíclica construída geralmente sobre a forma (A – A – B – A). Essa forma é repetida diversas vezes de acordo com a combinação entre os intérpretes. Cada ciclo completo (A – A – B – A) é chamado de *chorus*. A parte “B” é também chamada de *bridge*⁴³. No primeiro *chorus* o tema é exposto e nos *choruses*⁴⁴ seguintes, o solista “cria” novas seqüências melódicas a cada nova execução (improvisação). Da mesma forma, os acompanhantes desenvolvem reharmonizações, chamadas no meio de *changes*⁴⁵, explorando tensões e dissonâncias enquanto os instrumentos graves desenvolvem suas linhas de baixo igualmente em tempo real. Na *song* cada uma das partes possui geralmente oito compassos.

Como exemplo, empregaremos o *Standard*⁴⁶ “*A Night in Tunisia*” de Thelonious Monk. Sua parte “A” possui oito compassos:

⁴¹ Literalmente: Canção.

⁴² Conhecido também por *Bop* e desenvolvido em torno de 1945.

⁴³ Literalmente: Ponte.

⁴⁴ Plural de *chorus*.

⁴⁵ Literalmente: Mudanças. No contexto: São substituições dos acordes originais da peça.

⁴⁶ *Standard* é um tema originalmente popular que passa a integrar o repertório dos músicos de jazz ou um tema que se torna um clássico do gênero. Literalmente: Padrão

Exemplo musical n.º 23: Parte “A” de “*A Night in Tunisia*”

A parte “B” ou *bridge* possui igualmente oito compassos gerando uma forma final composta por trinta e dois compassos:

Exemplo musical n.º 24: Parte “B” de “*A Night in Tunisia*”.

A compreensão da forma é o primeiro requisito para o desenvolvimento da improvisação. É a partir dela que o solista determina o tamanho e a subdivisão rítmica das frases. Além disso, é muito importante para o intérprete saber quantos compassos ele têm a sua disposição antes iniciar a improvisação.

4.1.2. Quanto ao aspecto dos sons simultâneos⁴⁷:

Trataremos neste tópico inclusive da questão da harmonia. Não a apreciaremos de forma detalhada, mas serão feitas algumas considerações genéricas imprescindíveis à improvisação melódica que é o foco deste trabalho.

Choro - A textura, basicamente homofônica, é enriquecida com um *ambiente polifônico*⁴⁸ criado pelo contraponto entre a melodia principal e as de acompanhamento, chamados no Choro de *contracanto*.

a) Acordes – A harmonia do Choro permaneceu ligada aos tipos de acordes comuns às danças em voga na Europa no final do século XIX e que lhe deram origem, ou seja, poucos acordes dissonantes com tensões resolvidas. São principalmente acordes perfeitos maiores e menores, de sétima da dominante e diminutos. Extensões como a nona, a sexta, a sétima maior, são menos usados.

b) Cadências – As mais utilizadas no Choro são derivadas da mesma fonte que os acordes e são principalmente as cadências V – I (dominante – tônica) e IV – V – I (subdominante – dominante – tônica). Destacamos um antigo método de harmonização muito utilizado nos primórdios do Choro baseado em cadências. Sua edição mais popular é chamada “*O Método do Capadócio*”. Somente para ilustrar este método funcional, podemos dizer que o acorde de tônica era chamado de “Primeira”. Por exemplo, na tonalidade de Dó maior, o acorde de Dó maior era chamado “Primeira de Dó”. O acorde de dominante de “Segunda de

⁴⁷ Chamamos de aspectos dos sons simultâneos àqueles que dizem respeito ao desenvolvimento da idéia musical e a organização dos sons em relação temporal de simultaneidade, ou seja, são os aspectos musicais que nos permitem classificar uma música como homofônica, polifônica, monofônica etc.

⁴⁸ Esse *ambiente polifônico* deve ser compreendido como: A polifonia clássica baseado nas regras do contraponto é formada por vozes independentes escritas geralmente por uma só pessoa que arquiteta a interação entre as vozes de maneira a não deixar excessos de informação em certos trechos ou vazios em outros, evitando, ao mesmo tempo, movimentos exageradamente enfáticos, fracos ou repetitivos. O objetivo de quem escreve um contraponto é otimizar o uso das vozes simultâneas, de modo a valorizá-las individualmente, fazendo com que o todo soe equilibradamente para um objetivo artístico comum. No caso do Choro, as obras são geralmente melodias acompanhadas (por acordes), isso enquadra o gênero como caracteristicamente homofônico. Os chamados *contracantos* são melodias improvisadas por cada um dos músicos coadjuvantes construídas sobre a cadeia harmônica.

Dó” e o acorde de subdominante classificado de “Terceira de Dó”, o acorde de sétima da dominante era chamado de “preparação”.

c) Condução do baixo - Outra característica harmônica marcante no Choro é a condução dos baixos, rica em inversões, tem o propósito de evitar saltos excessivos conferindo ao baixo um caráter melódico. É realizada, na maioria dos casos, pelo violão de sete cordas. Essa condução melódica dos baixos é chamada no Choro de baixaria, desenvolvida por mestres como Irineu de Almeida, Candinho e o próprio Pixinguinha e popularizada no mercado fonográfico principalmente por Dino Sete cordas. Desenvolveu-se provavelmente da tradição do “bombardino cantante” das bandas de música.

Jazz – A textura do *jazz* é basicamente homofônica, ou seja, melodia acompanhada. Entretanto, alguns estilos mais antigos do início do século XX (portanto, da própria história do *jazz*) possuíam um caráter *polifônico* do mesmo tipo que acontece no Choro. Por exemplo, o estilo “New Orleans” era caracterizado pelo contraponto de três linhas melódicas. A principal realizada pelo trompete sendo acompanhada por um trombone e uma clarineta, que criavam melodias improvisadamente. Os três instrumentos eram apoiados pela base rítmica, formada pelo contrabaixo ou tuba, bateria, piano e banjo ou guitarra.

a) Acordes – Os estilos de *jazz* de nosso interesse são principalmente caracterizados pelo uso de acordes de sétima e nona e mais modernamente por acordes de quartas sobrepostas.

c) Cadências – As cadências mais típicas do *jazz* são as cadências II – V – I (subdominante relativa – dominante – tônica) nos modos maior e menor, a VI+ – II – V – I (tônica relativa – subdominante relativa – dominante – tônica) no modo maior, onde o acorde da tônica relativa é maiorizado funcionando como dominante individual do IIº grau

(subdominante relativa) e a cadência V – I (dominante – tônica) em ambos os modos. Aliás, o encadeamento de dominantes individuais e o ciclo de quartas são também características cadenciais do *jazz*. A diferença principal entre o cadenciamento mais comum do Choro e do *jazz* reside no tipo de subdominante nas tonalidades maiores: No Choro o acorde da subdominante é mais usado enquanto que no *jazz*, o mais utilizado é o acorde de subdominante relativa.

Não obstante as cadências citadas estarem na base de toda a música tonal, no *jazz* elas têm uma importância capital, principalmente para os estudos fraseológicos de improvisação. Existem, neste sentido, várias edições didáticas onde constam compilações de frases transcritas de grandes improvisadores para serem aplicadas sobre essas cadências.

c) Condução do baixo – A condução do baixo mais característica do *jazz* é o chamado *walking bass*⁴⁹. Nesse tipo de condução, o contrabaixista evita a repetição de notas, aplicando, a cada tempo do compasso uma nota diferente da anterior. Não há uma preocupação melódica, mas prioritariamente rítmica. Essa função rítmica do contrabaixista, iniciada no período do *Bebop*, explica-se pela mudança da função do pianista: A principal diferença entre o *Bebop* e o *swing* estava no uso do piano. Enquanto os pianistas de *swing* mantinham o ritmo com acentuações da mão esquerda, reservando à direita o papel de realizar variações melódicas, os pianistas do *bebop* libertavam a mão esquerda dessa condução, às vezes até mesmo livres de acordes, enquanto a direita desenvolvia solos virtuosísticos. Consequentemente, a função de marcação do tempo foi assumida pelo baixista. Outra característica marcante da condução do baixo no *jazz* é o recurso chamado *Pedal tone* ou “nota pedal”. Aqui, uma nota é sustentada na linha do baixo durante vários compassos sobre os quais as harmonias podem mudar constantemente. Geralmente a nota pedal é o quinto grau da escala.

⁴⁹ Literalmente: “Baixo que anda”, “baixo ambulante” ou “baixo que caminha”. Diz respeito ao movimento constante do baixo que muda de nota a cada tempo.

4.1.3. Quanto ao aspecto temporal ou rítmico⁵⁰:

Choro – O Choro é preferencialmente escrito em compasso binário, cuja unidade de tempo é representada por semínimas (fórmula de compasso 2/4).

As síncopes predominam tanto na melodia principal como no acompanhamento. Destaca-se um tipo de síncope que de tão recorrente na música brasileira foi chamada de “síncope característica” por Mário de Andrade (1975).



Exemplo musical n. ° 25: Síncope característica.

Mesmo discutível na opinião de muitos historiadores, o fato é que essa célula rítmica formada por uma semicolcheia, uma colcheia e outra semicolcheia está presente em grande número de músicas caracteristicamente brasileiras.

Além de Andrade, vários outros trabalhos trataram da origem desta célula, entre eles se sobressai a publicação “Feitiço Decente” de Carlos Sandroni que em sua tese defende que a mesma é uma das variações de uma figuração rítmica de origem africana e que permeia toda a música nas Américas. Essa figuração foi batizada por musicólogos cubanos com o nome de *tresillo* e é constituída por três colcheias sendo as duas primeiras pontuadas:



Exemplo musical n. ° 26: Duas formas de escrita do *tresillo*.

⁵⁰ Chamamos de aspectos temporais àqueles que dizem respeito ao desenvolvimento da idéia musical e a organização dos sons em relação ao fator “tempo” como o compasso, a pulsação e a subdivisão rítmica.

Sandroni explora as transformações do samba do século XIX até os anos 30 do século XX usando o chamado “paradigma do *tresillo*” como linha comum (Sandroni, 2001).

Entre vários exemplos onde ocorre a “síncope característica” podemos apreciar a estrutura rítmica da melodia do Choro *André de sapato novo* (op.cit):

Exemplo musical n.º 27: Exemplo de ocorrência da “síncope característica”.

A última característica marcante no Choro e em todos os gêneros derivados do samba é a acentuação do segundo tempo diferentemente do *jazz* que sendo escrito em compasso quaternário acentua o primeiro e o terceiro tempos.

Jazz – É muito comum no *jazz* a escrita em fórmula de compasso 4/4. No entanto, essa fórmula pode ser interpretada também como *alla breve*, ou seja, como compasso de 2/2. A acentuação pode ser explicada da seguinte forma:

A categoria “*Two Beat Jazz*”, mais tradicional, onde, o primeiro e o terceiro tempos do compasso quaternário são acentuados (os estilos *Dixieland* e *New Orleans* figuram como exemplos) e o “*Four Beat Jazz*”, mais moderno, em que os quatro tempos têm acento igual (o *Bebop* é um exemplo).

Com relação à questão das síncopes no *jazz*, pode ser observado que as mesmas estão

presentes principalmente nos temas, mas diferentemente do Choro e da música brasileira, o *jazz* não possui uma síncope característica. No *Bebop*, o acompanhamento do piano é também bastante sincopado explorando as pausas. A síncope só não é muito presente na linha do baixo enquanto *walking bass*.

A principal característica rítmica do *jazz* é o estilo de fraseado chamado de *swing*⁵¹ onde *grosso modo* a divisão binária escrita é interpretada como divisão ternária. Por exemplo, o *Standard* “*Afternoon in Paris*” de John Lewis é grafado como a seguir:

A

Exemplo musical n.º 28: Parte “A” de “*Afternoon in Paris*”.

A interpretação com *swing* deve soar, *aproximadamente*, como:

A

Exemplo musical n.º 29: Parte “A” de “*Afternoon in Paris*” com “*swing*”.

⁵¹ O vocábulo *swing* pode ter pelo menos quatro significados: I. Literalmente: balanço, oscilação; II. Estilo do jazz dos anos 30; III. Bossa, fluência e naturalidade na execução. É comum ouvir a expressão “aquele músico tem muito *swingue*”. IV. O quarto sentido é o considerado neste parágrafo e significa um tipo de interpretação onde é aplicada uma subdivisão rítmica ternária de uma música escrita em divisão binária.

O uso da expressão “aproximadamente” no parágrafo anterior explica-se por ser esta, uma escrita apenas aproximada. A essência do fraseado *swingado* (como se diz no Brasil) não pode ser escrito de forma perfeita. Esta forma serve para dar uma idéia aos músicos não familiarizados com o *jazz* e este tipo de fraseado. Tecnicamente, o termo *swing*, como forma de interpretação, foi objeto de vivas discussões, mas pode ser visto como um dinamismo específico produzido por vários elementos como o deslocamento insólito dos acentos nos tempos fracos do compasso, a pulsação rítmica muito marcada e subdivisão ternária com a superposição de diferentes planos rítmicos. Também o ataque *hot*⁵² das notas e a execução melódica flexível, porém marcada pela pulsação regular dos compassos são características do *swing*.

4.1.4. Quanto ao aspecto dos sons seqüenciais (melódicos)⁵³:

Com esse item, chegamos ao ponto principal do nosso estudo comparativo. Com esse confronto pudemos vislumbrar, até agora, algumas semelhanças e diferenças entre os gêneros com o objetivo de reconhecer possíveis aplicações de elementos do *jazz* no Choro.

Choro – A melodia do Choro geralmente possui um caráter virtuosístico, iminentemente instrumental e mesmo quando cantado, conserva aquela característica virtuosística instrumental.

a) Improvisação - A improvisação no Choro tradicional é baseada principalmente na variação melódica e nas ornamentações. A fraseologia é construída sobre escalas maiores e menores além de arpejos dos acordes mais usados no Choro. De maneira geral a improvisação

⁵² Literalmente: Quente. No contexto: Decidido, conciso, enérgico.

⁵³ Chamamos de aspectos dos sons seqüenciais àqueles que dizem respeito ao desenvolvimento da idéia musical e a organização dos sons em relação de sucessão, ou seja, sucessão melódica.

do chorão se assemelha algumas vezes à improvisação barroca, outras ao estilo de cadências comuns no período clássico e outras ainda ao fraseado típico das músicas de concerto para instrumentos solistas do período romântico. Modernamente existem adaptações de técnicas de improvisação *jazzística* no Choro como o uso de sua fraseologia.

Jazz – A questão principal no aspecto melódico do *jazz* reside não nos temas, mas na improvisação. Comparativamente, no *jazz* a expressão “tema” dá a dimensão exata do papel desempenhado pela melodia neste gênero. A melodia no *jazz* é chamada de tema justamente porque é essa sua função. O solista expõe o tema como ponto de partida como prelúdio para sua improvisação. No momento do solo o músico desenvolve suas frases sem nenhum compromisso com a melodia do tema, levando em consideração apenas a seqüência harmônica sobre a qual foi composta, diferentemente do Choro onde tradicionalmente a variação melódica não deveria fugir do desenho melódico da obra original. No *jazz*, é comum que o intérprete tenha um destaque sobre o compositor, se posicionando praticamente como um parceiro no momento da improvisação.

a) Improvisação – As modernas escolas de improvisação de *jazz* têm difundido e dado grande destaque a fraseologia. Em poucas palavras, pode-se dizer que sua didática consiste na memorização de um repertório de frases compostas de antemão e o treinamento de seu emprego em variados acordes e cadências harmônicas. Um bom exemplo de obra que aplica essa didática é o livro do guitarrista brasileiro Nelson Faria *A arte da improvisação para todos os instrumentos* (op.cit.) (Faria, 1991), primeira publicação brasileira a tratar do assunto.

4.2. CONHECIMENTOS BÁSICOS NECESSÁRIOS À IMPROVISACÃO.

A seqüência de tópicos adiante tem como objetivo fornecer informações gerais sobre improvisação e é voltado a instrumentistas pouco familiarizados com essa prática. É, em síntese, uma proposta de revisão dos conhecimentos teóricos básicos necessários ao desenvolvimento dessa arte.

Da análise comparativa seguimos com a preparação. Apresentaremos um breve panorama sobre os conhecimentos básicos necessários à improvisação. Nossa pretensão é ajudar tanto violoncelistas como outros instrumentistas de cordas friccionadas de formação tradicional, a conhecerem aspectos gerais dessa arte visando principalmente o Choro.

Parafraseando o Dicionário Houaiss da língua portuguesa, podemos dizer que improvisar é um momento especial de uma apresentação musical em que o artista cria novas melodias em plena execução da peça. O Grove esclarece que “até certo ponto toda improvisação é baseada numa série de convenções e regras implícitas” (Grove 2003). Discorrer sobre todos esses tipos de convenções e regras seria um trabalho impossível em decorrência da dinâmica dessa prática musical em constante transformação, mas nos propomos a apresentar uma compilação de algumas das formas mais utilizadas de improvisação independente do gênero.

Antes, realizaremos uma revisão de alguns conhecimentos indispensáveis à prática da improvisação, que são:

4.2.1. Conhecimento das principais escalas

As principais escalas, por serem mais largamente utilizadas são; as “escalas maiores” e as três formas de escalas menores; as “escalas menores primitivas” ou “menores naturais”, as “escalas menores harmônicas” e as “escalas menores melódicas”.

A escala maior é derivada do modo jônico e não possui alterações (sustenidos e bemóis) em sua estrutura. A “escala de Dó maior” é chamada “escala modelo” do sistema tonal e será nosso exemplo de escala maior:



Exemplo musical n. ° 30: Escala de Dó maior.

A escala “menor natural” ou “menor primitiva” inicia-se no sexto grau da escala maior e é derivada do modo eólio. Como exemplo, a “escala de Lá menor natural” que é relativa da “escala de Dó maior”:



Exemplo musical n. ° 31: Escala de Lá menor natural.

A escala menor harmônica é a escala menor natural com alteração ascendente no sétimo grau. O exemplo é a “escala de lá menor harmônica”.



Exemplo musical n. ° 32: Escala de Lá menor harmônica.

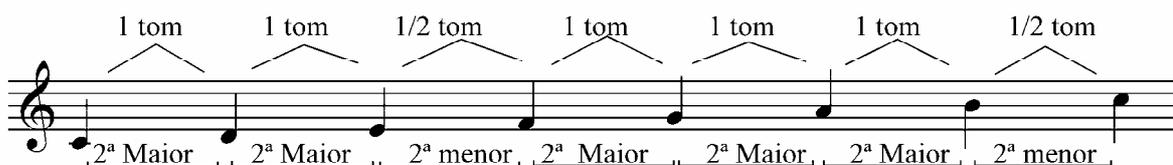
Escala menor melódica é a escala menor natural que ascendentemente tem o sexto e o sétimo grau elevados e descendentemente tem a estrutura idêntica à escala menor natural, ou seja, sem alterações. Como exemplo, a “escala de lá menor melódica” tradicional:



Exemplo musical n. ° 33: Escala de Lá menor melódica forma ascendente e descendente.

4.2.2. Conhecimento básico de intervalos

O menor intervalo entre duas notas no sistema temperado é de um semitom. O menor intervalo entre dois graus de qualquer escala é de uma segunda que pode ser uma segunda menor ou maior. Se a segunda é composta de um semitom, trata-se de segunda menor e se composta por dois semitons, trata-se de segunda maior. Nas escalas maiores há sempre uma segunda menor (ou um semitom, ou $\frac{1}{2}$ tom) entre o terceiro e quarto graus e entre o sétimo e oitavo graus:



Exemplo musical n. ° 34: Análise intervalar de graus conjuntos da escala de Dó maior.

Os intervalos de terças são construídos partir do intervalo de segunda da seguinte maneira:

- A terça menor é a distancia compreendida entre duas segundas contíguas, sendo uma delas maior e a outra menor. Na “escala de dó maior” temos terças

menores entre as notas “ré – fá”, “mi – sol” e entre as notas “lá – dó”.

- A terça maior é a distancia compreendida entre duas segundas contíguas, sendo as duas segundas maiores. Na “escala de dó maior” temos terças maiores entre as notas “dó – mi”, “fá – lá” e “sol – si”.

Abaixo, exemplos de terças em relação às segundas:

Exemplo musical n.º 35: Análise intervalar de terças e segundas da escala de Dó maior.

4.2.3. Conhecimento mínimo de harmonia.

Um conhecimento mínimo de harmonia é pré-requisito para a boa improvisação. E o que significa um conhecimento mínimo em harmonia?

Inicialmente, conhecimento dos acordes básicos que são os acordes maiores, menores, acordes de sétima da dominante, diminutos e meio diminutos.

Os acordes são derivados dos intervalos de terças e das quatro escalas básicas. Quando duas notas são tocadas simultaneamente em relação intervalar de terça, dizemos tratar-se de intervalos harmônicos de terça. Dois intervalos de terças sobrepostas simultaneamente formam as “tríades”. Elas são os acordes de três sons mais importantes e mais usados no sistema tonal.

Se construirmos “tríades” sobre a “escala de dó maior”...



Exemplo musical n.º 36: Tríades sobre a escala de Dó maior.

...teremos os três tipos básicos de acordes:

- O acorde maior – constituído de duas terças onde a mais grave é maior e a mais aguda menor. A relação entre as notas extremas do acorde é de uma quinta justa. A quinta justa é o intervalo composto por duas terças sobrepostas, onde uma delas é menor e a outra é maior.
- O acorde menor – constituído também de duas terças, mas ao contrário do acorde maior, a mais grave aqui é menor e a mais aguda maior. O intervalo entre as notas extremas é também de uma quinta justa.
- O acorde diminuto – constituído por duas terças menores. A sobreposição das duas terças menores gera uma relação de quinta diminuta entre as notas extremas.
- O acorde aumentado – constituído por duas terças maiores. A sobreposição das duas terças maiores gera um intervalo de quinta aumentada entre as notas extremas.

No exemplo a seguir, a tríade construída sobre o primeiro grau da escala de dó maior tem a terça mais grave (dó – mi); maior e a mais aguda (mi - sol); menor, formando o acorde

de Dó maior. Os outros acordes são construídos seguindo o mesmo princípio:

Dó Maior Ré menor Mi menor Fá Maior Sol Maior Lá menor Si diminuto Dó maior

Exemplo musical n.º 37: Acordes derivados da escala de Dó maior.

O acorde aumentado deriva da escala menor harmônica e melódica. No exemplo a seguir, tríades construídas sobre a escala de Lá menor harmônica geram um acorde aumentado no terceiro grau da escala:

Lá menor Si diminuto Dó aumentado Ré menor Mi maior Fá maior Sol# diminuto Lá menor

Exemplo musical n.º 38: Acordes derivados da escala de Lá menor.

A segunda classe de acordes importantes para um conhecimento básico de harmonia são as “tétrades”. Similarmente às “tríades”, as “tétrades” são também sobreposições de intervalos de terças simultâneas. Enquanto a “tríade” é formada por duas terças simultâneas, a “tétrade” é formada por três terças simultâneas gerando acordes de sétima, ou de outro modo, “tríades” acrescidas do intervalo harmônico de sétima. Assim como as “tríades”, podemos construir “tétrades” sobre a escala de Dó maior gerando os seguintes tipos de acordes:

I - Acorde de Dó maior com sétima maior.

II - Acorde de Ré menor com sétima menor.

III - Acorde de Mi menor com sétima menor.

IV - Acorde de Fá maior com sétima maior.

V - Acorde de Sol maior com sétima menor.

VI - Acorde de Lá menor com sétima menor.

VII - Acorde de Si menor com quinta diminuta e sétima menor.

Exemplo musical n.º 39: Tétrades derivados da escala de Dó maior.

Como vimos acima, as **tríades** maiores acrescidas de uma terça maior (como acontece no I e IV graus), tornam-se **tétrades** maiores com sétima maior (no caso; I – Um acorde de Dó maior com sétima maior e IV – acorde de Fá maior com sétima maior, respectivamente). Os acordes maiores acrescidos de uma terça menor (como acontece com o V grau), torna-se um acorde maior com sétima menor e tem função de dominante. As tríades menores acrescidas de uma terça menor (como ocorre no II, III e VI graus), tornam-se acordes menores com sétima menor, chamados também de acordes menores com sétima (no caso acima: II – Acordes de Ré menor com sétima, III – Mi menor com sétima e VI – Lá menor com sétima, respectivamente). A tríade do VII grau (diminuta) acrescida de uma terça, torna-se uma tétrade menor com sétima e quinta diminuta, conhecida por tétrade “meio diminuta” ou “acorde meio diminuto” (no caso acima temos VII – Um acorde de Si menor com sétima e quinta diminuta, também chamado de “acorde de Si meio diminuto”).

Em seguida veremos tétrades montadas sobre a escala de Lá harmônica e as novas estruturas de acordes de quatro sons formados em decorrência:

I - Lá menor com 7 ^a maior.	II - Si menor com 7 ^a menor e 5 ^a diminuta.	III - Dó maior com 7 ^a maior e 5 ^a aumentada.	IV - Ré menor com 7 ^a menor.	V - Mi maior com 7 ^a .	VI - Fá maior com sétima maior.	VII - Sol# diminuto com sétima diminuta.
--	---	---	---	-----------------------------------	---------------------------------	--

Exemplo musical n. ° 40: Tétrades derivados da escala de Dó maior.

Como podemos observar, um acorde menor acrescidos de uma terça maior (como acontece no I grau), torna-se um acorde menor com sétima maior (nesse caso: I – Um acorde de Lá menor com sétima maior). A tríade menor, acrescida de uma terça menor (como acontece no IV grau), torna-se um acorde menor com sétima (no caso acima: IV – Acorde de Ré menor com sétima). Uma tríade maior acrescida de uma terça maior (como acontece no VI grau), torna-se um acorde maior com sétima maior já visto no exemplo musical anterior (no caso: VI – Fá maior com sétima maior). Uma tríade maior acrescida de uma terça menor (V grau), torna-se um acorde maior com sétima, também já visto no exemplo anterior (no nosso exemplo: V – Mi maior com sétima). A tríade aumentada acrescida de terça menor (como acontece com o III grau) torna-se um acorde maior com sétima maior e quinta aumentada (no

exemplo: III – Dó maior com sétima maior e quinta aumentada). Finalmente, uma tríade diminuta acrescida de uma terça maior (caso do II grau) torna-se um acorde já visto meio diminuto (no caso acima: II – Si menor com sétima menor e quinta diminuta). Acordes diminutos acrescidos de terça menor (caso do VII grau) torna-se um acorde de sétima diminuta ou “tríade diminuta” (no caso em questão temos o acorde de Sol sustenido com sétima diminuta ou Sol sustenido diminuto).

Cada nota de um acorde é identificada com uma função. A nota mais grave dá seu nome ao acorde e é chamada “fundamental” do acorde. Por exemplo, no acorde de Dó maior, a nota fundamental é a nota Dó, no acorde de “Si menor com quinta diminuta e sétima menor”, a fundamental é a nota Si. A nota central da tríade é chamada “terça do acorde” e determina o modo do acorde. Se a terça for maior, o acorde é maior e se a terça for menor, o acorde será menor. Tem esse nome por estar em relação de terça com a fundamental. A nota superior da tríade tem a função de quinta do acorde e a nota extrema da téttrade é chamada sétima do acorde.

4.2.4. Tipos de acordes e suas funções mais comuns

Identificamos oito tipos básicos de acordes considerando o aspecto funcional:

1. Tríades maiores e aumentadas – Podem ser acordes de I, IV e V (função de tônica, subdominante e dominante) em tonalidades maiores ou de III, VI e VII (função de tônica relativa, subdominante relativa e dominante relativa) em tonalidades menores.
2. Tríades menores – Podem ser de I, IV e V graus (função de tônica, dominante ou de subdominante) em tonalidades menores ou de II, III e VI (função de subdominante

relativa, dominante relativa e tônica relativa em tonalidades maiores).

3. Tríades diminutas – Funcionalmente, são geralmente interpretados como dominantes com sétima sem fundamental.
4. Tríades maiores acrescidas de sétima maior – Podem ser acordes de tônica ou subdominante em tons maiores ou tônica relativa e subdominante relativa em tonalidades menores.
5. Tríades maiores acrescidas de sétima – São sempre acordes com função de dominante.
6. Tríades menores acrescidas de sétima – A função dos acordes menores não se altera independentemente se sétima é maior ou menor, ou de qualquer outra extensão acrescida à tríade fundamental como a 6^a (sexta) ou a 11^a (décima primeira).
7. Acorde meio-diminuto (acorde menor com sétima e quinta diminuta) – Tem a função principal de segundo grau das tonalidades menores.
8. Tétrade diminuta – Funcionalmente, são geralmente interpretados como dominantes com sétima e nona abaixada sem a fundamental.

4.2.5. Conhecimento de cifragem harmônica.

O conhecimento mínimo exigido para leitura de cifras é identificar, pelo menos, os signos iniciais da cifragem. O objetivo da cifragem é abreviar o nome do acorde a fim de tornar a leitura mais ágil. A leitura da cifra é feita da esquerda para direita e inicia-se com o nome da nota fundamental do acorde escrita geralmente na nomenclatura anglo-saxônica⁵⁴:

A = Lá	B = Si	C = Dó	D = Ré	E = Mi	F = Fá	G = Sol
---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	----------------

Figura 10. Quadro comparativo entre a nomenclatura anglo-saxônica e latina

⁵⁴ A escrita da cifragem com o nome latino é observadas em edições mais antigas de Choros.

Se o acorde é representado apenas por uma dessas letras maiúsculas (de “A” a “G”), trata-se de um acorde maior. Exemplo:

- G = acorde de Sol maior

Observação: As letras podem vir acompanhadas de sustenidos ou bemóis e continuam sendo simplesmente acordes maiores. Exemplos:

- G# = Sol sustenido maior.
- D \flat = Ré bemol maior.

Se o acorde é representado por uma letra maiúscula seguido de uma letra “m”, trata-se de um acorde menor. Exemplos:

- C# m = Dó sustenido menor.
- E \flat m = Mi bemol menor

O último elemento básico da cifragem que veremos nessa revisão é a sétima. A sétima determina o tipo de função do acorde em relação à tonalidade e, como vimos, pode ser maior, menor ou diminuta.

A sétima maior pode ser representada de várias maneiras de acordo com o estilo de cifragem. Por exemplos:

- CMaj7 = Dó com sétima maior.
- C Δ 7 = Dó com sétima maior.
- CM7 = Dó com sétima maior.

A sétima menor é representada pelo número sete. Exemplos:

- C7 = Dó com sétima.
- Em7 = Mi menor com sétima.

Em resumo, os principais acordes se dividem em seis grandes grupos:

1º. O grupo dos acordes que representam a função de tônica e subdominante em uma tonalidade maior. Estes acordes são maiores com sétima maior e se caracterizam pela letra “M” maiúscula após o nome da nota. Estes acordes, além do “Maj” ou “M” podem vir acompanhados da extensão de 6 (sexta), ou 9 (nona), ou 9 sem a sétima (add 9), ou #11 (décima primeira aumentada) entre outras extensões.

Exemplos:

- C6 = Dó com sexta – função semelhante à CMaj7.
- C69 = Dó com sexta e nona – função semelhante à CMaj7.
- CMaj9 = Dó com sétima maior e nona – idem.
- C(add9) = C com nona adicionada – idem.

2º. O grupo dos acordes que representam a função de dominante. Estes acordes são maiores com sétima menor e são caracterizados pelo número sete na cifra, mas podem ser também com 9 (com sétima e nona), 11 (com sétima e décima primeira), 13 (com sétima e décima terceira) e suas alterações e o acorde “sus” que é um acorde com sétima, nona e quarta suspensa. Nesses acordes a sétima não é grafada e fica implícita. Exemplos:

- $C7 = \text{Dó com sétima} - \text{função de dominante.}$
- $C9 = C_7^9 = \text{Dó com sétima e nona} - \text{função de dominante.}$
- $C_{sus} = \text{Dó com sétima, nona e quarta suspensa.}$
- $C_{11} = C7(11) = \text{Dó com sétima e décima primeira.}$

3°. O grupo dos acordes menores. Os acordes que vem cifrados com um “m” minúsculo são acordes menores. Exemplos:

- $C_m = \text{Dó menor} - \text{função de acorde menor, ou seja, I, IV e V graus em tonalidades menores e de II, III e VI em tonalidades menores.}$
- $C_{m7} = \text{Dó menor com sétima} - \text{idem.}$
- $C_{m(add9)} = \text{Dó menor com nona adicionada} - \text{idem.}$
- $C_{m9(11)} = \text{Dó menor com sétima, nona e décima primeira} - \text{idem.}$

4°. O grupo dos acordes meio diminutos. Estes acordes vêm cifrados como “m7(♭5)” (menores com sétima e quinta diminuta). Tem a função de segundo grau em tonalidades menores. Exemplo:

- $C_{m7(\flat 5)} = \text{Dó menor com sétima e quinta diminuta} - \text{função de II em tonalidades menores.}$

5°. O grupo dos acordes diminutos. Este grupo de acordes tem a função de dominante sem a fundamental. Exemplo:

- $C_{dim} = C^{\circ} = D^{\circ}$ diminuto – função de dominante sem fundamental.

6°. Finalmente o sexto grupo é formado pelos acordes invertidos. São acordes caracterizados por uma barra “ / “ no final da cifra, indicando que a última letra escrita participa do acorde como nota mais grave, ou seja, como baixo do acorde. Quando a cifra é bem escrita o baixo não interfere na função do acorde. Exemplos:

- $C7/E = D^{\circ}$ com baixo em mi – função de dominante.
- $D_{b}Maj7/A_{b} = R^{\flat}$ com baixo em Lá bemol – função de I ou IV grau em tonalidades maiores e III e VI em menores.
- $Cm9/F\# = D^{\circ}$ menor com sétima e nona e baixo em Fá sustenido – função de I, IV e V em tonalidades menores ou II, III e VI em maiores.

Para aprofundar os estudos de acordes recomenda-se o Livro de Almir Chediak *Dicionário de acordes cifrados: harmonia aplicada à música popular* (Chediak, 1984).

4.2.6. Reconhecimento de centros tonais.

Uma vez conhecidos os acordes e suas estruturas internas, é necessário saber como eles se relacionam entre si e identificar a partir de uma análise rápida, em torno de quais centros tonais eles orbitam.

Os acordes no sistema tonal nunca aparecem isolados, eles sempre devem ser vistos

dentro de seqüências lógicas ligados por encadeamentos típicos chamados de “cadências”.

É importante saber como se relacionam os acordes e reconhecer a partir de análise rápida, em torno de quais centros tonais giram determinados acordes, principalmente identificando as cadências principais: II – V – I, V – I e IV – V – I.

A chave para reconhecimento de um centro tonal está na dominante. Os acordes maiores com sétima menor têm função de dominante e por estarem no quinto grau de qualquer tonalidade (maior ou menor) são representados pelo algarismo romano cinco mais o número sete: [V7]. Assim, se o acorde seguinte estiver uma quarta acima, pode-se presumir que este acorde seguinte é a tônica deste centro tonal. P. ex.: Se o acorde após a dominante for Dó maior [C], então o centro tonal é Dó maior. Se o acorde seguinte for menor p.ex.: Ré menor [Dm], deduz-se que o centro tonal em questão é o centro tonal de Ré menor. Lembramos que uma música ou trecho de música pode girar em torno de um ou vários centros tonais, daí a necessidade de se analisar os acordes em grupos.

Outra forma de reconhecer uma cadência típica e conseqüentemente sobre qual centro tonal está construído é observar o acorde que antecede o de dominante. Se este acorde precedente estiver em uma relação intervalar de quarta justa abaixo, pode-se presumir, de acordo com o tipo de acorde o seu centro tonal e a cadência: Se o acorde precedente for menor, p.ex.: Si menor (Bm7), trata-se de tonalidade maior, porque a cadência [Bm7 – E7] se refere ao centro tonal de Lá maior. A cadência típica resultante seria: [Bm7 – E7 – A] confirmando o centro tonal de Lá maior. No entanto, mesmo se o acorde seguinte não for Lá maior, se for p.ex. [Bm7 – E7 – CMaj7], os dois acordes iniciais estão no centro tonal de Lá maior enquanto que o acorde de Dó maior está em outro centro tonal. Seguindo com a análise dos acordes que precedem o acorde maior com sétima menor, podemos ter também um acorde meio diminuto (ou menor com sétima menor e quinta diminuta). Nesse caso, se o acorde que

precede ao da dominante for meio diminuto, está caracterizada uma cadência típica de uma tonalidade menor. P. ex.: Se temos um Fá sustenido meio diminuto [F#m7(b5)] presumimos tratar-se do centro tonal de Mi menor. Formamos a seguinte cadência [F#m7(b5) – B7] caracteriza o centro tonal de Mi menor com a cadência [F#m7(b5) – B7 – Em7]. Lembramos mais uma vez que mesmo se o acorde seguinte não for Mi menor, for p.ex. Sol sustenido com sétima e décima primeira aumentada: [F#m7(b5) – B7 – G#7(#11)], os dois acorde iniciais estão no centro tonal de Mi menor enquanto que o acorde de Sol sustenido com sétima e décima primeira aumentada [G#7(#11)] está em outro centro tonal.

Podemos resumir estas cadências mais comuns observando uma característica comum que é o intervalo de quarta justa entre as fundamentais de dois acordes em seqüência. Essa é a forma mais rápida de reconhecer uma cadência. Por exemplo, se existe um intervalo de quarta justa entre as fundamentais de dois acordes consecutivos, então temos uma cadência. Se o primeiro acorde for maior com sétima e o segundo for maior com sétima maior, p.ex. [C#7 – F#Maj7] pode-se dizer que o segundo acorde representa uma tônica, mesmo que de passagem e temos a cadência V – I. Se o primeiro acorde for menor e o segundo maior com sétima, p.ex. [Cm – F7], trata-se de uma cadência II – V para uma tonalidade maior, e assim por diante.

Um conselho útil para reconhecer centros tonais em tonalidades com muitos acidentes na armadura é transpor as músicas para tonalidade de Dó maior e analisá-las nesta tonalidade que é modelo para todas as tonalidades maiores ou transpor para Lá menor que é o modelo para as escalas menores. O ideal é que o estudo das cadências seja aprofundado a fim de conhecer imediatamente qualquer tipo.

Outro modo de reconhecer se os acordes de uma música ou trecho estão dentro de um mesmo centro tonal, é observar a se as notas que compõem os acordes são os mesmos da escala da tonalidade principal. Exemplo:

Em Dó maior observamos os seguintes acordes formados sobre sua escala:

Dó Maior Ré menor Mi menor Fá Maior Sol Maior Lá menor Si diminuto Dó maior

Exemplo musical n.º 41: Tríades sobre a escala de Dó maior.

Cifrados como “C”, “Dm”, “Em”, “F”, “G”, “Am” e “B dim” respectivamente.

Ou ainda, as tétrades de Dó maior:

I II III IV V VI VII

Exemplo musical n.º 42: Tétrades sobre a escala de Dó maior.

Cifrados como “CMaj7”, “Dm7”, “Em7”, “FMaj7”, “G7”, “Am7” e “Bm7(♭5)” respectivamente.

Se em uma música ou trecho, forem observados dois ou mais acordes dessa seqüência, pode-se dizer que os mesmos estão dentro do centro tonal (tonalidade ou tom) de Dó maior. O mesmo se aplica a qualquer tonalidade maior, transpondo-se os acordes conforma a escala.

Construindo tríades sobre a escala de Lá menor harmônica, como vimos acima, temos os seguintes acordes:

Lá menor Si diminuto Dó aumentado Ré menor Mi maior Fá maior Sol# diminuto Lá menor

Exemplo musical n.º 43: Tríades sobre a escala de Lá menor.

Cifrados como: “Am”, “Bdim”, “Caug”, “Dm”, “E”, “F” e “G#dim” respectivamente, ou as tétrades: “Am7”, “Bm7(♭5)”, “CMa7(#5)”, “Dm7”, “E7”, “FMaj7”, “Sol # °” .

Da mesma forma, se em uma música ou trecho, forem observados dois ou mais acordes dessa seqüência, pode-se dizer que os mesmos estão dentro do centro tonal (ou tonalidade ou tom) de Lá menor. O mesmo se aplica a qualquer tonalidade menor transpondo-se os acordes de acordo com a escala.

4.2.7. Conhecimento de harmonia aliado à percepção musical.

Antes de iniciar qualquer incursão na arte de improvisar é aconselhável, mas não imprescindível que se tenha um conhecimento, ao menos básico, de harmonia. Esse conhecimento deve ser prático preferencialmente. O estudo da harmonia deve fazer parte do conjunto de práticas rotineiras do estudante de improvisação. Grifamos anteriormente que o conhecimento de harmonia não seria imprescindível. Essa afirmação procede da observação de que grandes improvisadores se valem exclusivamente do outro recurso citado no título deste item: a percepção. A percepção se constitui em um elemento essencial à improvisação, chegando ao ponto de suprir perfeitamente a falta de conhecimento “teórico⁵⁵” da harmonia. Por outro lado, este conhecimento sem o aporte da percepção, pode acarretar em uma improvisação mecânica e dependente. É possível observar as qualidades e os pontos fracos decorrentes desses dois tipos de improvisadores, já que é possível encontrar bons profissionais improvisando das duas formas. Cremos, todavia, que o ideal, considerando a dificuldade da prática da improvisação, é combinar as duas ferramentas onde o intérprete poderá escolher a

⁵⁵ O desconhecimento teórico nesse caso, diz respeito à falta de informação com relação à nomenclatura convencional nos tratados de teoria musical. Fica implícito, portanto, que a percepção da harmonia pode suplantiar o conhecimento teórico.

que melhor lhe convier a depender do momento.

4.2.8. Escalas, Modos e aplicação básica.

As escalas são os materiais básicos para construção de frases. Para aplicá-las é necessário, além conhecer os vários tipos, saber que qual tipo pode ser usado em determinado acorde ou cadência. A seguir as escalas mais usadas e a sua aplicação básica:

a. Escala Maior.

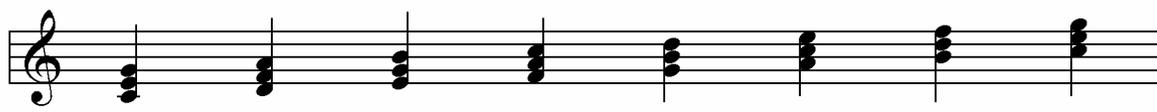
Exemplo Dó maior:



Exemplo musical n.º 44: Escala de Dó maior.

Aplicação básica:

Se determinada música ou trecho de música é formada por alguns dos acordes a seguir, principalmente se o acorde do V grau estiver presente (G ou G7), então estamos no centro tonal de Dó maior e a escala de Dó maior pode ser aplicada. No entanto, é necessário que o improvisador procure trabalhar sobre as notas que compõem os acordes, reforçando a harmonia usando as notas da escala estranhas ao acorde como notas de passagem.



C Dm Em F G Am Bdim C

Exemplo musical n.º 45: Escala de acordes em Dó maior.

b. Escala Menor.

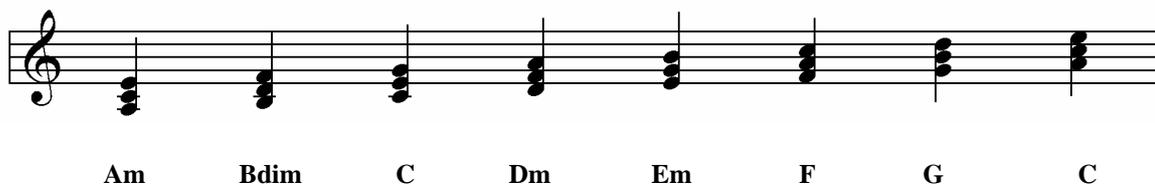
Exemplo Lá menor natural:



Exemplo musical n.º 46: Escala de Lá menor natural.

Aplicação básica:

O mesmo princípio do centro tonal de Dó Maior se aplica ao centro tonal de Lá menor. Se determinada música ou trecho de música é formada por alguns dos acordes abaixo, principalmente se o acorde do V grau estiver presente (E ou E7) ou a cadência II – V [Bm7(♭5) – E7], então estamos no centro tonal de Lá menor e a escala de Lá menor pode ser aplicada. Sempre lembrando que as notas que caírem nos tempos fortes devem, preferencialmente, reforçar a harmonia, usando as notas da escala estranhas ao acorde como notas de passagem.



Exemplo musical n.º 47: Escala de acordes em Lá menor natural.

Além das escalas básicas mencionadas, podemos contar com outras escalas também muito usadas em improvisação. São elas a escala **Pentatônica** e seus modos maior e menor, a escala de **Tons inteiros**, a escala **Diminuta** e a escala **Cromática**. Além destas, são muito usadas também os modos eclesiásticos. A seguir um exemplo de cada uma dessas escalas e dos modos mais usados:

c. Escala Pentatônica maior.

A escala Pentatônica, como o nome indica, possui cinco notas (do grego “penta” = cinco e “tonos” = som). O modo maior, assim como o menor, são muito usados em vários tipos de improvisação. Sua sonoridade lembra a música dos povos que mais a utilizam como os chineses e povos indígenas de várias regiões do mundo. Como exemplo, apresentamos a Pentatônica de Dó Maior:



Exemplo musical n.º 48: Escala Pentatônica de Dó Maior.

Como pôde ser percebida, a escala Pentatônica maior é muito semelhante à escala maior, sem o quarto e o sétimo graus. Por essa razão, ela não possui semitons entre graus contíguos.

Aplicação básica:

É uma escala muito versátil e pode ser aplicada nas mesmas situações que as escalas maiores. Sugerimos aos músicos que tem pouco contato com improvisação realizem suas primeiras experiências com esta escala (em situações harmônicas de apenas um centro tonal). Geralmente, desde o primeiro contato, a maioria dos músicos obtêm um resultado surpreendente.

d. Escala Pentatônica menor.

A escala Pentatônica menor tem uma relação com a Pentatônica maior análoga à relação entre a escala maior e suas relativas menores. A seguir, a escala de Lá menor Pentatônica:



Exemplo musical n. ° 49: Escala Pentatônica de Lá menor.

Aplicação básica:

O emprego da Pentatônica menor é semelhante à da escala menor, ou seja, nas mesmas situações em que se pode usar uma escala menor.

e. Escala Diminuta.

Esta escala possui oito notas e é construída sobre o arpejo de dois acordes diminutos vizinhos por um tom ou um semitom. A seguir, exemplo de dois arpejos de acordes diminutos e a escala decorrente:

arpejo do acorde de Dó diminuto | arpejo do ac. de Ré dim = escala de Dó diminuta

Exemplo musical n.º 50: Escala diminuta de Dó.

Aplicação básica:

O acorde diminuto pode ser analisado como um acorde de dominante com sétima, nona abaixada, e a terça no baixo sem a fundamental. Portanto, este é o ambiente harmônico mais empregado para a Escala Diminuta que pode, obviamente, ser aplicado também sobre acordes diminutos.

f. Escala de Tons inteiros.

Esta escala é caracterizada por possuir entre cada grau contíguo a distância de um tom inteiro. Chamada também de Hexatônica (do grego “hexa” = seis + tonos = som) por possuir seis sons, tem a particularidade de ter sempre uma terça maior entre três graus seguidos, gerando sempre modos maiores com estrutura interna idêntica. O exemplo é da escala de tons inteiros de Dó onde a forma descendente foi enarmonizada. Essa enarmonização não é obrigatória, é simplesmente uma das formas que a mesma escala de Tons inteiros pode ser escrita:



Exemplo musical n. ° 51: Escala de tons inteiros ou Hexafônica.

Aplicação básica:

A escala de Tons inteiros fica bem aplicada em passagens de acordes de dominante, principalmente sobre acordes maiores com sétima, quarta aumentada, quinta aumentada (ou décima terceira abaixada).

g. Escala Cromática.

A escala Cromática é composta dos doze sons básicos do sistema temperado. Historicamente existem vários tipos de escalas cromáticas, mas na prática, considerando as notas que compõem os mais diversos tipos de escalas cromáticas, existe apenas uma escala cromática já que todas as escalas cromáticas tem a característica de possuir entre cada grau contíguo, um semitom. Como exemplo a escala cromática de Dó:



Exemplo musical n. ° 52: Escala cromática de Dó.

Aplicação básica:

A aplicação principal da escala cromática é principalmente para preenchimento de intervalos maiores de que uma segunda menor. Ela se aplica sobre qualquer situação, sobre qualquer cadência ou acorde, contanto que se tenha o cuidado com a nota de chegada, que

deve preferencialmente fazer parte do acorde naquele momento. Deve ser usada sem exagero e preferencialmente em passagens rápidas.

h. Modos Eclesiásticos.

Apesar de os modos eclesiásticos não serem tradicionalmente mencionados em trabalhos relacionados ao Choro, provavelmente por ser o Choro um gênero eminentemente tonal, seu conhecimento torna-se necessário na medida em que a própria música tonal não prescindiu dos outros modos, mudando apenas a forma de emprego. A aplicação dos modos ocorre principalmente sobre cadências harmônicas específicas. A seguir os principais modos eclesiásticos e exemplos de aplicação:

- O **modo Jônio** que deu origem à escala maior. A seguir o modo Dó Jônio:



Exemplo musical n.º 53: Modo Jônio..

Aplicação básica:

O modo Jônio se aplica nas mesmas situações que o modo maior.

- O **modo Dórico**. Possui as mesmas notas que o modo Jônio, só que iniciando a partir do segundo grau. Como exemplo, o modo Ré Dórico:



Exemplo musical n.º 54: Modo Dórico.

Aplicação básica:

O modo Dórico é muito usado no *jazz* sobre o acorde de IIº grau, principalmente sobre a cadência II – V – I. Na música nordestina brasileira o modo Dórico é um dos mais utilizados.

- O **modo Frígio**. Possui as mesmas notas que o modo Jônio, só que iniciando a partir do terceiro grau. Como exemplo, o modo Mi Frígio:

Aplicação básica:

A aplicação mais comum do modo Frígio é sobre o acorde de IIIº grau.



Exemplo musical n.º 55: Modo Frígio.

- O **modo Lídio**. Possui as mesmas notas que o modo Jônio, só que iniciando a partir do quarto grau. Como exemplo, o modo Fá Lídio:



Exemplo musical n.º 56: Modo Lídio.

Aplicação básica:

O modo Lídio é muito usado tanto no *jazz* sobre o acorde de IV^o grau. A música nordestina brasileira é fundamentalmente modal ao contrário do *jazz* que é tonal e utiliza os modos apenas como empréstimo.

- O **modo Mixolídio**. Possui as mesmas notas que o modo Jônio, só que iniciando a partir do quinto grau. Como exemplo, o modo Sol Mixolídio:

Aplicação básica:

O modo Mixolídio é usado no *jazz* sobre o acorde de V^o grau. Na música nordestina brasileira aplica-se o modo Mixolídio sobre acordes maiores com sétima.



Exemplo musical n. ° 57: Modo Mixolídio.

- O **modo Eólio** deu origem ao modo menor. Possui as mesmas notas que o modo Jônio, só que iniciando a partir do sexto grau. Como exemplo, o modo Lá Eólio:



Exemplo musical n. ° 58: Modo Eólio.

Aplicação básica:

A aplicação do modo Eólio é semelhante a aplicação da escala menor natural.

- E o **modo Lócrio**. Assim como os outros modos, também possui as mesmas notas do modo Jônio só que contadas a partir do sétimo grau. Como exemplo, o modo Si Lócrio:



Exemplo musical n. ° 59: Modo Lócrio.

Aplicação básica:

O modo Lócrio é usado no *jazz* principalmente sobre o acorde de VIIº grau.

4.3. FORMAS DE IMPROVISACÃO.

Algumas técnicas em ordem de dificuldade de aplicação:

4.3.1. Solos Elaborados.

A elaboração de solos é um procedimento relativamente comum entre arranjadores e compositores de todas as épocas e estilos. Tem a vantagem de poder ser executado por um solista com pouca ou nenhuma experiência em improvisação e, mesmo assim, dar a impressão ao ouvinte que o mesmo possui essa habilidade. É também uma forma de evitar surpresas em uma apresentação como possíveis erros ou solos pobres. Objetiva evitar também, no caso de um solo muito brilhante, que haja desconcentração por parte dos acompanhantes. O solo elaborado se aproxima da cadência do classicismo e, como o nome deixa claro, o intérprete realiza um solo pré-elaborado por ele mesmo ou por um arranjador/compositor. O importante é que o solo elaborado deve dar a impressão de que aquela seqüência melódica está sendo composta naquele momento. Em rodas de Choro é habitual os intérpretes repetirem improvisações e variações que ficaram famosas em registros fonográficos. O solo elaborado é comum também em gravações e apresentações de grupos de *jazz* modernos, de *Rock*, de samba, de Choro e de vários outros gêneros. É importante destacar que essa técnica pode ser usada como recurso didático: O solo elaborado ajuda o músico que não domina a improvisação a se familiarizar com o fraseado. Ao apreciar uma improvisação gravada ou “ao vivo” é importante estar consciente de que aquele solo pode na verdade tratar-se de uma “improvisação” elaborada ou semi-elaborada.

4.3.2. Solos Semi-Elaborados.

Neste tipo de solo, a elaboração é parcial. O solista pode dispor, por exemplo, de um início e/ou um final de solo elaborado. Essa modalidade é um meio termo entre um solo totalmente improvisado que pode ser brilhante ou nem tanto e o solo totalmente elaborado sem surpresas. A vantagem desse meio termo é que garante ao mesmo tempo um efeito psicológico em partes importantes do solo como o início e/ou o final e um espaço de plena expressão da criatividade do solista em tempo real.

4.3.3. Improvisação Melódica Livre.

A criação melódica livre consiste em criar linhas melódicas não relacionadas diretamente à melodia original, respeitando simplesmente o ambiente harmônico, citando eventualmente trechos da melodia ou aproveitando a estrutura rítmica. A criação melódica livre pode também ser elaborada ou semi-elaborada. Para esse tipo de improvisação é necessário que o intérprete saiba aplicar os vários recursos à sua disposição. A seguir, algumas ferramentas técnicas para auxiliar na criação melódica livre.

4.3.4. Variação Melódica.

A variação melódica consiste em alterar a melodia original sem contanto descaracterizá-la, ou seja, inserir ou excluir notas da forma original e mesmo assim conservá-la reconhecível, identificável. Apresentamos a seguir os tipos mais comuns de variação melódica:

a) Ornamentação – A ornamentação é o recurso mais utilizado no Choro. As mais utilizadas foram mencionadas no trabalho de Eliane Salek (op.cit.) Salek (1999). Relembramos o trinado, o trêmulo, os vários tipos de grupetos, o glissando, a apoiatura e a alternância de oitavas.

b) Variações baseadas no ritmo – É muito comum no Choro a antecipação, o retardo e a subdivisão rítmica de notas da melodia. Como exemplo de antecipação, utilizaremos um trecho de *André de Sapato Novo* de André Victor Corrêa (op. cit.). Primeiro, um trecho da parte “A” em sua forma original:

Exemplo musical n.º 60: Trecho da parte “A” de *André de Sapato Novo*.

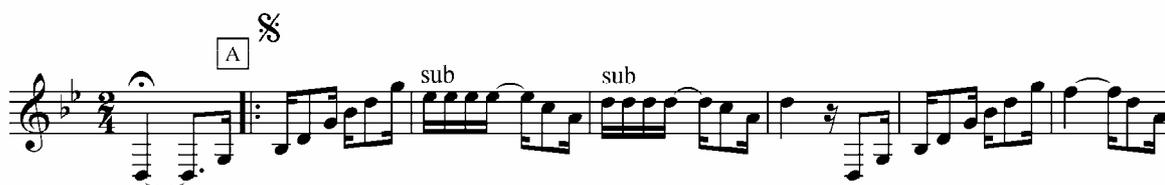
A seguir, o mesmo trecho com antecipações (marcadas com a indicação “ant”):

Exemplo musical n.º 61: Trecho da parte “A” de *André de Sapato Novo* com antecipações.

A seguir, o mesmo trecho com retardos (marcados com a indicação “ret”):

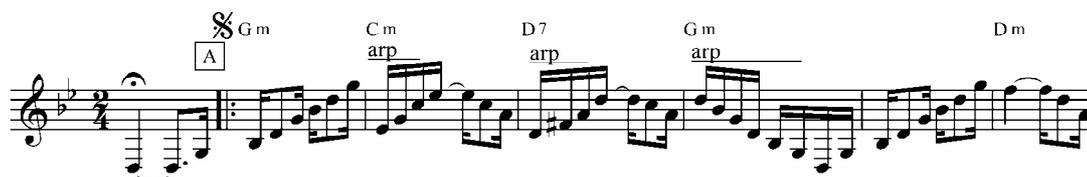
Exemplo musical n.º 62: Trecho da parte “A” de *André de Sapato Novo* com retardos.

Como exemplo de subdivisão, o mesmo trecho de *André de Sapato Novo* indicada com a abreviatura “sub”:

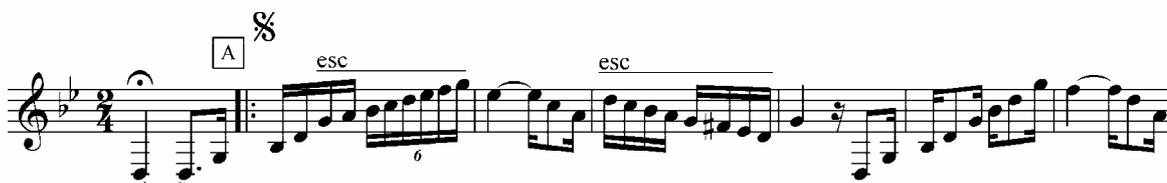


Exemplo musical n.º 63: Trecho da parte “A” de *André de Sapato Novo* com subdivisão de ritmos.

c) Variações baseadas na harmonia – As variações melódicas baseadas na harmonia são o arpejo e a escala. Geralmente uma nota longa é subdividida ritmicamente e cada nota reproduz as notas dos acordes do acompanhamento preenchida com notas de passagem. A seguir dois exemplos de variações, o primeiro com arpejos (marcados com “arp”) e o segundo com escalas (marcadas com “esc”) baseados no mesmo trecho de *André de Sapato Novo*:



Exemplo musical n.º 64: Trecho da parte “A” de *André de Sapato Novo* com arpejos.



Exemplo musical n.º 65: Trecho da parte “A” de *André de Sapato Novo* com escalas.

4.3.5. Frases Pré-ensaiadas.

Finalmente, a forma de improviso mais típica do *jazz* moderno: A aplicação de frases pré-ensaiadas. Essa técnica é muito comum no *jazz*, mas pode servir à qualquer gênero, sendo inclusive usada pelos novos chorões. Nesta técnica, o músico deve decorar frases musicais de vários tamanhos, com vários tipos de subdivisão rítmica para serem aplicadas sobre as cadências mais usadas no *jazz* (principalmente a II – V – I). É necessário primeiramente; possuir um repertório de frases de tamanho razoável e em segundo lugar; saber aplicar cada frase no contexto adequado. No *jazz*, essas frases são chamadas individualmente de *lick*⁵⁶ e seu plural é *licks*. No Brasil se usa a expressão “clichês” com o mesmo significado.

Concluindo este capítulo, salientamos que existem muitas outras formas de empregar as escalas e modos. Além disso, existem outras escalas que são usadas correntemente. Nosso objetivo ao elaborar este capítulo foi fornecer um rápido panorama sobre alguns recursos aplicados durante uma improvisação melódica em qualquer gênero ou estilo. Assim, nos voltamos principalmente aos músicos pouco acostumados à essa prática. Lembramos que é imperativo que o estudante tenha o cuidado de transpor todas as escalas, modos e acordes apresentados para todas as tonalidades.

4.4. Observação final.

O Choro, apesar de ser chamado “o *jazz* brasileiro” (Cazes, 1977: 121) e ter se originado na mesma época que o próprio *jazz* sob circunstâncias semelhantes, medrou, todavia, em ambiente cultural inteiramente diverso. O conhecimento desse fato já seria

⁵⁶ Derivada do inglês a expressão *lick* no *jazz* significa motivo melódico, fórmula ou frase. A expressão “*line*” é também usada, literalmente: “Linha” no sentido de “linha melódica”.

suficiente para depreender que o conhecimento da improvisação apenas no *jazz* é incompleto para o bom desempenho no Choro e na música brasileira. A experiência tem mostrado que a aplicação indiscriminada do vocabulário rítmico e fraseológico da tradição *jazzística* no Choro tem efeito análogo à aplicação das mesmas técnicas em concertos de música antiga onde a proposta do recital é a busca de uma “sonoridade de época”. Isso não significa que a adoção dessas técnicas no Choro seja proibida. Representa que antes de aplicar qualquer técnica derivada de outros gêneros deve-se buscar:

- 1°. Um conhecimento profundo do repertório não apenas executando, mas ouvindo e analisando registros fonográficos antológicos e apresentações ao vivo;
- 2°. Pesquisar e ler a respeito da história do Choro e de seus compositores e intérpretes;
- 3°. Vivenciar a improvisação típica do Choro, em conjunto, ao ponto de se sentir imerso em sua atmosfera e absorver os caminhos e soluções desenvolvidas e incorporadas ao gênero durante sua história, e
- 4°. Aplicar sempre esses novos recursos com bastante consciência e parcimônia, visando o enriquecimento do gênero, esquivando-se de uma possível descaracterização.

O Choro segue mais vivo a cada dia e presente em todos os cantos do Brasil e no exterior. Diversos chorões procuram manter viva a tradição de uma prática interpretativa desenvolvida e imortalizada por mestres como Pixinguinha e Jacob do Bandolim. Acompanhando gravações recentes, temos a possibilidade de comprovar que o Choro continua vivo e, por isso mesmo, em constante transformação e renovação.

Em contrapartida aos chorões que professam a preservação das formas tradicionais de interpretação, surge uma nova tendência. Essa via é formada pelos participantes do movimento “Choro Novo” que tem crescido ultimamente, ocupando cada vez mais espaços em salas de concertos e gravações. Seus entusiastas buscam uma síntese entre as várias influências presentes no gênero, por isso possuem grande familiaridade com o *jazz* e com o repertório de concerto. O objetivo desse movimento é renovar o gênero sem prescindir dos fundamentos da tradição. Algumas mudanças têm sido incorporadas por esses novos chorões. As principais, provavelmente provocadas pela aproximação com o *jazz*, são as mudanças no vocabulário de improvisação com a adoção de frases da linguagem *jazzística*, a reestruturação da forma, de maneira a criar seqüências harmônicas cíclicas e a inserção de trechos criados especialmente para improvisação.

CONCLUSÃO

O acesso a qualquer livro, tese, método ou mesmo a um excelente professor nunca poderá substituir a pesquisa individual. Estas fontes, conquanto importantes para o acesso ao conhecimento, são simplesmente indicações, setas, recipientes. O saber nunca se encontra em um único lugar ou época, mas diluído em vários tempos e locais. A prática individual deve ser o cadinho onde essas indicações devem se fundir levando a novas experiências que conduzirão a novas interrogações.

A título de reportar o que foi proposto no início desta dissertação e o que foi efetivamente realizado, propomos uma recapitulação das questões que motivaram esta pesquisa, citadas na introdução (página 2). Em seguida, são descritos os possíveis resultados:

A primeira questão foi:

- Quais as experiências mais marcantes no uso do violoncelo no contexto da Música Brasileira Urbana a partir dos anos oitenta e qual o panorama atual e quais as perspectivas para o futuro?

Acreditamos ter trazido alguma luz a estas questões principalmente no Capítulo 2. Lá, destacamos as trajetórias dos violoncelistas Jacques Morelenbaum e Lui Coimbra e do violinista Nicola Krassik e do trio Carcoarco. As entrevistas em anexo têm também a intenção de contribuir nesse sentido.

A segunda questão:

- O violoncelista, cuja base técnica foi desenvolvida na perspectiva da interpretação da música de concerto européia, pode adaptar essas habilidades ao contexto da prática de música brasileira e especialmente do Choro? Quais as vantagens dessa adaptação?

A resposta a que chegamos ao final de nossa pesquisa é que sim. Historicamente o

desenvolvimento da técnica do violoncelo ocorreu em função da dificuldade técnica crescente do repertório. Todos estes recursos desenvolvidos podem e devem ser usados na música urbana em função da contínua transformação e das diversas habilidades que esta música atualmente exige do instrumentista como; leitura à primeira vista, percepção musical, virtuosismo, criatividade, sonoridade expressiva, conhecimento de harmonia e arranjo e leitura de cifras.

A terceira questão:

- Quais os conhecimentos necessários que um violoncelista precisa adquirir para atuar satisfatoriamente na área popular?

Esperamos ter respondido essa questão parcialmente no capítulo 4 que tratou da questão da improvisação. Neste capítulo listamos alguns conhecimentos necessários para o instrumentista pouco familiarizado com as práticas da música urbana.

E a última questão:

- Quais técnicas interpretativas e que novas habilidades específicas precisa desenvolver para uma atuação satisfatória? Como o conjunto dessas habilidades pode ser utilizado para enriquecer, acrescentar novos elementos sonoros e estilísticos ao tradicional Choro?

Além do levantamento dos conhecimentos necessários à improvisação constante nos capítulos 4, o capítulo 3 também abordou essa questão tratando dos recursos do violoncelo.

Concluimos esta pesquisa chamando a atenção, em primeiro lugar, para a questão da “vivência”, por estar diretamente relacionada ao aperfeiçoamento de qualquer prática. Consideramos uma “palavra chave” por sintetizar uma epistemologia das práticas e por ser, em música, a resposta que a tradição dá à maioria das questões relacionadas à interpretação. O “conhecimento” em música deve nascer da “vivência” e é somente através desta que pode ser

sedimentado e aperfeiçoado o desempenho.

Ressaltamos, em segundo lugar, a necessidade da busca das diferenças culturais que unicamente enriquecem as manifestações artísticas e onde a improvisação desponta como fenômeno humano universal atemporal e não como evento regional ou mesmo exclusivamente musical.

Esperamos ter contribuído de alguma forma com a produção de novas fontes de pesquisas relacionadas à improvisação e ao Choro, sobretudo para violoncelistas e outros instrumentistas de cordas friccionadas, cuja formação tradicional não contempla essas tecnologias. Considerando a importância dos gêneros de música brasileira como um todo, podemos afirmar diante do grande campo e do que foi feito até agora, que a pesquisa sobre o Choro é ainda incipiente e roga por novas incursões, por isso mesmo exige do pesquisador a transposição de sérios obstáculos como a escassez de material e uma sistematização ainda embrionária. A pesquisa em música é igualmente uma tarefa árdua. Diante de uma estrada reta e lisa à primeira vista, instilam-se as curvas e desvios da história. Resvalamos em hipóteses e, mesmo evitando atalhos, nos deparamos com vários níveis de significação. A investigação do fenômeno artístico necessita da aproximação de uma abordagem holística devido à sua natureza de completude multiforme, para isso é necessário que não nos entreguemos à simples semântica, aos rótulos ou a análises superficiais. Esse é o ponto de vista que sustentamos em nossa investigação, sempre levando em consideração o sistema estético do Choro e seu processo de constante reorganização interna, aparentemente contraditório, de inovações e reiterações da tradição. Assim sendo, acreditamos que se o músico pretende interpretar o Choro com a intenção de renovar o gênero, pelo acréscimo de novos elementos ou pela aplicação de novas técnicas, deve ter sempre como bússola a tradição: "velhas formas podem expressar funções novas" (Thompson, 2001: 243).

Acreditamos, por fim, que a reflexão crítica deve tornar-se mais completa na medida em que abarca o enfoque subjetivo da percepção trazida no bojo da elaboração analítica e historiográfica. São estas considerações que deverão balizar as escolhas estéticas na arte da interpretação do Choro, já que diferentes execuções de uma mesma obra engendram resultados estéticos diversos, podendo mesmo alterar-lhe o perfil original, para um enriquecimento ou para uma descaracterização. Para evitar a segunda conseqüência, consideramos ser imprescindível situar historicamente os produtos culturais, uma vez que os mesmos, isoladamente, não condensam significados fixos. Um gênero, obra musical, ou seu registro fonográfico não guardam um significado em si, tornando imperioso atentar ao seu contexto histórico.

Sabemos que a história é "uma disciplina do contexto e do processo", onde todo significado é um "significado-dentro-de-um-contexto". Em vista disso, pode ser constatado, por exemplo, que em todas as fases da história as diversas formas do fazer musical se entrelaçam e se influenciam mutuamente. Foi dessa maneira que a música árabe influenciou toda a música européia medieval e que o gênero "suíte" se consolidou a partir de danças compiladas de diversos países. Citamos esses eventos para esclarecer que, não obstante a importância do enfoque ideológico para compreender os mecanismos engendrados pelos poderes dominantes exercidos através da mídia e que desempenharam um papel marcante na formação e transformação do Choro, essa discussão se distancia dos objetivos de nossa pesquisa. Buscamos realizar a análise de um fato conhecido sob o ponto de vista da técnica. Para tanto, realizamos este estudo comparativo entre o Choro e o *jazz*, de modo a identificar os procedimentos deste na perspectiva de seu uso dentro da linguagem musical brasileira, e, principalmente no Choro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES-MAZZOTTI, A. J. & GEWANDSZNADJER, F. *O Método nas ciências naturais e sociais. Pesquisa quantitativa e qualitativa*. São Paulo: Pioneira, 1999.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia Ltda, 1989.
- _____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira), Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- BASTOS FILHO, Celso Ribeiro. *Aspectos dos processos de criação e elaboração de arranjos no trabalho do grupo Alma Brasileira Trio: uma abordagem a partir da obra 'Clubes das Esquinas' de Ocelo Mendonça*. 2003. Dissertação de mestrado (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás.
- BECKER, José Paulo Thaumaturgo. *O acompanhamento de violão de seis cordas no Choro a partir de sua visão no conjunto 'Época de Ouro'*. 1996. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- BERENDT, Joaquim E. *O JAZZ - do Rag ao Rock*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.
- BERRY, Wallacy T. *Structural functions in music*. Nova York: Dover Publications, 1987
- CALDI, Alexandre. *Contracantos de Pixinguinha: Contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo*. 2000. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – PPGM, UNIRIO.
- CARNEIRO, Josimar. *A Baixaria no Choro*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – PPGM, UNIRIO.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CHAVES, Carlos Antonio Gomes da Costa. *Análise dos processos de ensino-aprendizagem do acompanhamento do choro no violão de seis cordas*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – PPGM, UNIRIO.
- CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- COLLIER, James Lincoln. *Jazz: a autêntica música americana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. *Introdução à poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico entre o querer e o dever*. 2003. Dissertação (Mestrado em Práticas

Interpretativas) - PPGM, UNIRIO.

- HAGUETTE, Teresa Maria Frota. *Metodologias qualitativas na sociologia*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- KOELLREUTTER, H. J. *Harmonia Funcional: introdução à teoria das funções harmônicas*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.
- LOUREIRO DE SÁ, Paulo Henrique. *Receita de choro ao molho de bandolim: uma reflexão acerca do choro e sua forma de criação*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) - Conservatório Brasileiro de Música.
- MERHY, Sílvio Augusto. *Oscilações do centro tonal nos choros de Garoto*. 1995. Dissertação (Mestrado em Composição) – CLA, UFRJ.
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os Choros*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.
- PRAETORIUS, Michael. *De Organographia*. vol.II de *Syntagma musicum*. 3 vols. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619. Reedição em facsímile, Kassel: Bärenreiter, 1958.
- SALEK, Eliane Corrêa. *A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – PPGM, UNIRIO.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001.
- TABORDA, Márcia Ermelindo. *Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira*. 1995. Dissertação (Mestrado em Música) – CLA, UFRJ.
- THE GROVE DICTIONARY OF MUSIC em CD Rom. Londres: Oxford University Press 2003.
- THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. 10. ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da Modinha à Canção de Protesto*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1978.
- _____. *História social da música brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular*. Revista Debates, n.1, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 81, 1998.
- SEVERIANO, Jairo e Zuza Homem de Mello. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Editora 34, 1997.

BIBLIOGRAFIA SOBRE A TÉCNICA VIOLONCELÍSTICA

MARTON, Anna. *Einführung in die Daumenlage mit 100 kleiten Übungen für ViolonVioloncello*. Alemanha: Barenreiter-Verlag, Basel, 1987.

MÉTODOS E ÁLBUNS DE PARTITURA

BRAGA, Luis Otávio. *O violão de 7 cordas – teoria e Prática*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2002.

BERTAGLIA, Marco. *O violão de 7 cordas*. São Paulo: Linc (Secretaria de Estado da Cultura), 1999

CHEDIAK, Almir. *Dicionário de acordes cifrados: harmonia aplicada à música popular*. 2.ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1984.

FARIA, Nelson. *A arte da improvisação para todos os instrumentos*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

GUEST, Ian. *Arranjo: método prático*. Vols. 1-3. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. Brasília: Musimed Edições Musicais, 1996.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do choro, estudos e composições*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1999.

PÁGINAS DA INTERNET

<http://www.nicolaskrassik.com.br> – acessada em 21 de setembro de 2005.

<http://www.revistavencer.com.br> – acessada em 30 de outubro de 2005.

<http://www.portalcmc.com.br> – acessada em 12 de dezembro de 2005.

<http://www.timemachine.com.br> – acessada em 12 de dezembro de 2005.

<http://www.correiodabahia.com.br> – acessada em 30 de dezembro de 2005.

Páginas e temas específicos:

- Música de barbeiros.

<http://www2.uol.com.br/uptodate/500/1700.html>

Acessado em 22: de fevereiro de 2006.

- Memórias de um Sargento de Milícias.

http://pt.wikisource.org/wiki/Mem%C3%B3rias_de_um_Sargento_de_Mil%C3%ADcias/XIX

Acessado em: 22 de fevereiro de 2006.

- Biografia de Manuel Antônio de Almeida.

<http://www.mundocultural.com.br/index.asp?url=http://www.mundocultural.com.br/literatura1/romantismo/almeida.htm>

e

http://pt.wikisource.org/wiki/Autor:Manuel_Ant%C3%B4nio_de_Almeida

Acessadas em: 23 de fevereiro de 2006.

ANEXOS

COMENTÁRIOS E ANÁLISE SOBRE A SUÍTE PIXINGUINHA, ARRANJOS E ADAPTAÇÕES

A Suíte Pixinguinha

A *Suíte*⁵⁷ *Pixinguinha* é uma peça musical desenvolvida em forma de fantasia⁵⁸. É composta em quatro movimentos onde cada movimento equivale a uma recriação de um Choro de Pixinguinha. As obras são o *Carinhoso*, *Os cinco companheiros*, *Rosa* e *Um a zero*. Esta suíte pode ser vista também como uma série de arranjos para violoncelo e piano agrupados em torno da obra de um compositor específico. De qualquer forma, este agrupamento obedece a uma seqüência similar a das suítes instrumentais tradicionais: com um primeiro movimento em andamento médio como prelúdio, um segundo movimento mais rápido, um terceiro movimento de caráter mais romântico e lento e um quarto mais brilhante.

1. *Carinhoso*. O primeiro movimento é inspirado na primeira frase da letra de Braguinha (João de Barro): “Meu coração, não sei por que, bate feliz, quando te vê...” O autor da fantasia parafraseando Braguinha diz: “Meu coração, não sei por que, bate feliz, quando ouve Pixinguinha”. Nesse espírito, o piano inicia (do compasso 1 ao compasso 34) imitando a batida de um coração melancólico, aliás, uma batida que tenta relacionar também a batida do coração com a célula básica do surdo no samba (colcheia pontuada e semicolcheia). Para reforçar o clima de melancolia é usado um *cluster* na região mais grave. Em seguida entra o

⁵⁷ S. f. Mús. - Composição moderna, instrumental, baseada em diversos movimentos inteiramente livres quanto ao número e ao caráter melódico. Fonte: *Dicionário Eletrônico Michaelis*, versão 4.0. de 7 de novembro de 1996, DTS Software.

⁵⁸ S. f. Mús. - Composição musical ao capricho do artista. Fonte: *Dicionário Eletrônico Michaelis*, versão 4.0. de 7 de novembro de 1996, DTS Software.

violoncelo com surdina (a partir do 3º compasso) tocando ainda de forma não reconhecível as quatro primeiras notas da melodia, que representam as quatro primeiras sílabas da letra (ou seja, “meu coração”). Essas quatro notas são ouvidas e repetidas com o ritmo alterado em diferentes oitavas dentro de um ambiente harmônico não familiar. Essas quatro notas no violoncelo devem confirmar que aquela batida semelhante ao coração na região grave do piano realmente se refere à batida do “meu coração”. No momento em que as quatro notas iniciais da melodia se tornam reconhecíveis (compassos 34 e 35), a harmonia se mostra também mais leve significando que o coração do autor passou a bater feliz quando reconheceu o Choro de Pixinguinha. Segue-se então a melodia executada pelo violoncelo acompanhado por uma reharmonização livre do piano onde a célula rítmica inicial da melodia (uma quálibra) é colocada de forma que cada nota dá a impressão de ser um tempo de um compasso ternário. Essa ambigüidade rítmica segue até o fim da exposição inicial da parte “A”. Na repetição dessa parte o piano assume a melodia e o compasso ternário (comp. 68) abandonando a região grave em favor do violoncelo que passa exclusivamente à função de acompanhamento. A melodia da parte “A” é retomada pelo violoncelo (do comp. 82 ao 95). A parte “B” original de Pixinguinha possui um número maior de notas com figuras rítmicas de menor valor, ou seja, é um trecho mais rápido (relativamente) que a parte “A”. O autor da fantasia propõe efeito deceptivo ao transformar a parte “B” em uma parte ainda mais lenta que “A” usando o recurso de *augmentação*⁵⁹ do tema (comp. 97). Aqui o tema “B” é assumido pelo piano enquanto o violoncelo, mais uma vez, com surdina imprime uma subdivisão rítmica vigorosa, mas em segundo plano (até o comp. 106). O violoncelo retoma o desenvolvimento da parte “B” em piano na região super aguda com tremulo, ao estilo dos bandolins do Choro (do comp. 112 ao 121). A partir do compasso 122 inicia-se um crescendo conjunto para o ponto culminante da música original e da fantasia, o compasso 126. O compasso apresenta um

⁵⁹ Em composição, a *augmentação* é a transformação rítmica do tema por figuras com o dobro do valor original. Fazendo com que o tema passe a ter o dobro do tamanho normal, ou seja, duas vezes mais lento em proporção.

clima de repouso e relaxamento até o compasso 141. No compasso seguinte retorna o compasso ternário com arpejos vigorosos do piano no acompanhamento até o compasso 145 onde ocorre novo relaxamento até o ritornelo no compasso 96 para a repetição da parte “B”. Sem casa 2, a parte final do *Carinhoso* é uma recapitulação do movimento em caráter imitativo. Primeiro é citada a parte inicial do coração que não reconhece o tema, depois o início do tema “A” e o final do tema “B” são entrelaçados até que finalmente ouve-se uma cadência harmônica típica de Choro (comp. 160). Concluindo o violoncelo retoma a frase inicial da melodia oitavando cada repetição a exemplo do início. O piano fecha sua participação com os arpejos semelhantes aos do compasso 142 em crescendo até o fortissíssimo.

2. *Os cinco companheiros*. Esse Choro tem originalmente a forma tradicional em três partes A-B-A-C-A. O movimento se inicia com uma longa exposição do tema “A” em Si menor pelo piano em forma de cânone ou *fugatto* (do compasso 1 ao comp. 17). O violoncelo assume a repetição da parte “A” e a executa de forma integral, já que antes, devido ao *fugatto*, um trecho da segunda parte de “A” na voz grave do piano sofreu pequenas variações para se encaixar na harmonia (compassos 14 a 16). Uma breve ponte composta de arpejos do piano suaviza a saída da parte “A” e prepara a entrada da parte “B” em Ré maior (compassos 33 a 36). A segunda parte segue em sua forma original de característica tética na melodia e no acompanhamento, uma figuração rítmica típica do maxixe. Na repetição o cello passa a acompanhar o piano com frases ao estilo dos violões de sete codas (comp. 53). O violoncelo retoma a melodia no compasso 61. O compasso 61 é praticamente um ritornelo escrito da parte “A”. A parte “C” inicia-se em forma de diálogo sem harmonia (compasso 85). As frases são divididas entre os instrumentos e notas de acompanhamento são adicionadas aos poucos

até o preenchimento das notas dos acordes no compasso 93. No compasso 100 o piano retoma a parte “C” até o compasso 104 onde o cello mais uma vez recupera a melodia principal como que dando continuidade ao diálogo do início do trecho. Os dois instrumentos parecem entrar em acordo com um grande *tutti* em uníssono do compasso 106 ao 108. Do compasso seguinte até o compasso 116, a melodia de “C” foi finalmente concluída e a peça segue para a última exposição de “A” com uma variação harmônica e rítmica de caráter mais dramático com uma progressão cromática, primeiro descendente (do compasso 117 ao 124) , depois ascendente (do compasso 131 ao 132) mediado um pedal sobre nota Fá sustenido (compasso 129). AO segundo movimento da fantasia se encerra com uma *coda* do compasso 33 ao último (compasso 136) repetindo a última frase da composição original.

3. *Rosa*. A valsa de Pixinguinha sofreu poucas variações. A riqueza melódica original ensejou momentos de densidade semelhantes às partes líricas dos concertos românticos. Dentro da fantasia foi usada como um momento de repouso, tanto para os intérpretes como para os ouvintes e as principais variações harmônicas e melódicas tiveram como objetivo simplificar ainda mais a estrutura original já naturalmente singela. De maneira a não provocar nenhum sobressalto.

4. *Um a zero*. Este último movimento é dedicado ao violoncelista Augusto Guerra Vicente, colega de Orquestra do autor. A dedicatória se explica por ser o homenageado, um grande entusiasta do futebol como esporte e torcedor fiel do Vasco da Gama. Por outro lado, o autor teve como professor de violoncelo, seu pai, Antônio Guerra Vicente. Este movimento foi escrito para violoncelo de maneira que a tonalidade (Ré maior) fizesse vibrar bem o instrumento em várias regiões e ressaltasse aspectos idiomáticos explorando também notas

harmônicas. O movimento inicia-se com um efeito de difícil escrita. O autor pede que o violoncelista imite o som de um locutor enquanto é pedido ao pianista que imite o rumor da torcida em um estádio de futebol. Os dois instrumentistas devem dar a idéia sonora dos momentos que antecedem um gol simultaneamente do radialista e do público, em um crescendo até a explosão do grito. Após a introdução vem o tema propriamente dito. Em linhas gerais, a melodia dos três temas “A”, “B” e “C” fica a cargo do violoncelo com todas as repetições, enquanto que o piano assume exclusivamente o acompanhamento de todo movimento. Destacamos em primeiro lugar, no compasso 17 na clave de sol do piano, uma citação do samba de Luis Bandeira, *Na cadência do samba* cuja letra diz “que bonito é...” . Este trecho tem sido frequentemente utilizado em transmissões radiofônicas de jogos de futebol justamente na hora do gol, em referência à festa que a torcida faz nas arquibancadas por ocasião do gol do seu time. O diferencial deste movimento é a linha do piano, escrita de modo a emular vários instrumentos utilizados no Choro tradicional como o violão de sete cordas (praticamente toda a linha do baixo do movimento), o surdo (p.ex. a mão esquerda nos compassos 10 e 11 ou nos compassos de 53 ao 59) o cavaquinho (p.ex. a intervenção no compasso 34 ou o acompanhamento na clave de sol dos compassos 35 ao 44), o pandeiro (p.ex. a mão direita dos compassos 74 a 77). Há também citações de frases extraídas da gravação mais conhecida de Pixinguinha tocando com Benedito Lacerda (p.ex. dos compassos 27 a 29).

Comentário sobre os arranjos e transcrições.

O critério adotado na escolha dos choros compilados nesta dissertação é o de os mesmos oferecem elevado grau de dificuldade técnica. O objetivo dessas transcrições e arranjos é explorar recursos que geralmente não são óbvios para o violoncelo, ou seja, seqüência de notas agudas, de notas rápidas, peças solo, variações, enfim, todo recurso que frustrar a expectativa comum do violoncelo que é a do acompanhamento nas notas graves, poucas notas, melodias lentas e expressivas etc.

O Voo da mosca. Este Choro de Jacob do Bandolim é considerado um dos de mais difícil execução, mesmo para os instrumentos mais comumente usados neste tipo de repertório, como o bandolim, o cavaquinho e o violão. Imagina-se que essa dificuldade receba algum acréscimo considerando a extensão, a distância entre as cordas e a pouca maleabilidade para seqüência para notas rápidas do violoncelo. Mas, é o desafio a principal razão de se tocar este Choro. O arranjo é para violoncelo solo ao estilo das *Suítes para Violoncelo Solo* de J.S. Bach. O autor sugere a opção de se executar este Choro com surdina para imitar o zumbido de uma mosca. São oferecidas duas versões: A primeira com digitações sugeridas e a segunda, sem digitações, onde o intérprete poderá escrever o dedilhado que melhor lhe convier. A tonalidade é a original, o que obriga o músico a utilizar o recurso do *capotasto* para atingir as notas mais agudas que para um bandolinista (p.ex.) estão por assim dizer, debaixo dos dedos, ou seja, não é necessário mudar de posição na maior parte da música.

Espinha de Bacalhau. Este Choro de Severino Araújo tem um nome sugestivo que faz

referência a grande dificuldade técnica que apresenta para sua execução. É interessante comentar a tonalidade escolhida, já que Lá maior não é tão comum para esse Choro e nem tão pouco, fácil para se executar no Cello. Este tom foi escolhido por estar no meio termo entre a região mais cômoda e a mais difícil do instrumento, possibilitando a exploração de uma sonoridade mais utilizada em música de concerto.

André de Sapato Novo. Este Choro de André Victor Corrêa não é um arranjo, é apenas uma adaptação simples para violoncelo com sugestões de digitação e arcadas. Acompanha uma versão sem digitações e arcadas.

PARTITURAS EDITORADAS DIGITALMENTE

SUÍTE PIXINGUINHA

Para

Violoncelo e Piano

1. Carinhoso
2. Os Cinco Companheiros
3. Rosa
4. Um a Zero

Piano

De Ocelo Mendonça

Composta especialmente para o Recital de Defesa de Mestrado em Práticas Interpretativas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - 2006.

Suite Pixinguinha

1. Carinhoso

Arranjo: Ocelo Mendonça

$\text{♩} = 80$

Cello

Piano

10

20

30

41

p

mf

3

6

1. Carinhoso

2

50

50

This system contains measures 2 through 50. The right hand (RH) features a melodic line with several triplet markings. The left hand (LH) provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Measure 50 ends with a fermata.

59

59

59

p

p

This system contains measures 59 through 67. The RH continues with melodic lines and triplets. The LH accompaniment includes chords and triplets. The piece concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

68

68

68

mf

This system contains measures 68 through 74. The RH features a series of sixteenth-note patterns with slurs. The LH accompaniment consists of chords and chords with slurs. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present.

75

75

75

accel.

mf

mf

This system contains measures 75 through 82. The RH has a melodic line with a sixteenth-note run. The LH accompaniment includes chords and chords with slurs. The piece concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

83

83

83

accel.

poco a poco

accel.

poco a poco

accel.

poco a poco

This system contains measures 83 through 90. The RH features a melodic line with a sixteenth-note run. The LH accompaniment includes chords and chords with slurs. The piece concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

89

89

89

pp *f* *f rit.* *a tempo*

96

96

96

mf *f*

101

101

101

101

105

105

105

105

pizz.

112

112

112

112

p *pp* *pp*

arco

153

Musical score for measures 153-158. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 153 is marked at the beginning of each staff. The top staff has a triplet of eighth notes in measure 158. The grand staff features a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

159

Musical score for measures 159-163. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 159 is marked at the beginning of each staff. The top staff has triplet markings over measures 159, 161, and 163. The grand staff continues the accompaniment with various chordal textures.

164

Musical score for measures 164-168. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 164 is marked at the beginning of each staff. The top staff has a sixteenth-note triplet in measure 164 and a sixteenth-note sextuplet in measure 165. The grand staff features a sixteenth-note sextuplet in measure 164 and a sixteenth-note triplet in measure 165. A 'pizz.' (pizzicato) instruction is present in the top staff of measure 168. The system concludes with a double bar line.

Suite Pixinguinha

2. Os Cinco Companheiros

Arranjo: Ocelo Mendonça

♩ = 80

Piano

mf

7

mf
p

Pno.

12

17

f
p
pp

24

f
f

29 *ff*

34 *ff*
mf
mf

40 *mp*
mp

47 *mf* *pp*
mf *f*
mp

54 *f* *pp*
f *f*
f *mf*

60

60

f

pp

6

6

This system contains measures 60 to 64. The bass line starts with a rest, then enters with a melody marked *f*. The piano accompaniment features a sixteenth-note pattern in the left hand, with two sixths (6) indicated. Dynamics include *pp* and *f*.

65

65

f

mf

p

p

This system contains measures 65 to 70. The bass line has a melodic line marked *f*. The piano accompaniment has a melodic line in the right hand and a rhythmic line in the left hand. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*.

71

71

f

pp

pp

This system contains measures 71 to 75. The bass line has a melodic line marked *f*. The piano accompaniment has a melodic line in the right hand and a rhythmic line in the left hand. Dynamics include *f* and *pp*.

76

76

pp

This system contains measures 76 to 80. The bass line has a melodic line. The piano accompaniment has a melodic line in the right hand and a rhythmic line in the left hand. Dynamics include *pp*.

81

81

f

ff

p

p

This system contains measures 81 to 85. The bass line has a melodic line marked *f*. The piano accompaniment has a melodic line in the right hand and a rhythmic line in the left hand. Dynamics include *f*, *ff*, and *p*.

2. Os cinco companheiros

This musical score is for the piece "Os cinco companheiros" and is divided into six systems, each containing a bass staff and a grand staff (treble and bass staves). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *pp*, *f*, *p*, *mf*, and *mp*. It also features several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and slurs. The piece concludes with a fermata over the final notes of the bass staff in the sixth system.

119

125

130

133

Suite Pixinguinha

3. Rosa

Arranjo: Ocelo Mendonça

Cello

Piano

p *f*

mf *p*

9

9

9

3

3

18

18

18

f

26

26

26

3

3

3. Rosa

2
34

Musical score for measures 34-42. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *f* and *p*.

43

Musical score for measures 43-50. The vocal line continues with quarter notes E5, D5, C5, and B4. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the bass line. Dynamics include *p*.

51

Musical score for measures 51-58. The vocal line features a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the bass line. Dynamics include *mf* and *p*. Performance markings include *rit.* and *a tempo*.

59

Musical score for measures 59-66. The vocal line continues with quarter notes D5, C5, B4, and A4. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the bass line. Dynamics include *p*.

67

Musical score for measures 67-74. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the bass line. Dynamics include *f*.

76

Musical score for measures 76-85. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The music features a melodic line in the bass staff and a more complex texture in the grand staff. The key signature has one sharp (F#).

86

mf

86

p

Musical score for measures 86-95. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The music continues with a melodic line in the bass staff and a complex texture in the grand staff. Dynamic markings include *mf* and *p*. The key signature has one sharp (F#).

96

96

pp

mf

Musical score for measures 96-103. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The music continues with a melodic line in the bass staff and a complex texture in the grand staff. Dynamic markings include *pp* and *mf*. The key signature has one sharp (F#).

104

pp

mf

rit.

104

f

rit.

Musical score for measures 104-113. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The music continues with a melodic line in the bass staff and a complex texture in the grand staff. Dynamic markings include *pp*, *mf*, *f*, and *rit.*. The key signature has one sharp (F#).

Suite Pixinguinha

4. Um a zero

Dedicado a Augusto Guerra Vicente

Arranjo: Ocelo Mendonça

A $\text{♩} = 100$

Cello

Piano

imitar rumor da torcida *mf*

cello imita locutor

9

9

9

16

16

16

A

f

22

22

22

mf

3 3 3

28

28

28

4. Um a zero

2

33 B

33 *mp*

39

45

50

56

61

61

61

f

Detailed description: This system covers measures 61 to 66. The top staff is a single melodic line. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the right hand at measure 64.

67

67

67

mf

Detailed description: This system covers measures 67 to 73. The top staff continues the melody. The piano accompaniment features a more complex texture with chords and moving lines in both hands. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the right hand at measure 68.

74

74

74

mf

ff

3

3

3

Detailed description: This system covers measures 74 to 78. The top staff has a melodic line with accents. The piano accompaniment is highly rhythmic, featuring triplets in the left hand and chords in the right hand. Dynamic markings of *mf* and *ff* (fortissimo) are present. The number '3' is written below the left hand to indicate triplets.

79

79

79

mp

1.

mf

1.

Detailed description: This system covers measures 79 to 84. The top staff has a melodic line with first endings marked '1.'. The piano accompaniment features chords and moving lines. Dynamic markings of *mp* (mezzo-piano) and *mf* are present. The number '1.' is written above the first ending in both hands.

85

85

85

Detailed description: This system covers measures 85 to 90. The top staff has a melodic line. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

4. Um a zero

4

90

Musical score for measures 90-95. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs.

96

Musical score for measures 96-101. The system consists of three staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs. Dynamic markings *mp* and *mf* are present in the piano part.

102

Musical score for measures 102-106. The system consists of three staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs.

107

Musical score for measures 107-110. The system consists of three staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs.

111

Musical score for measures 111-115. The system consists of three staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs. Dynamic markings *f* and *f* are present. A first ending bracket is shown above the final measure.

SUÍTE PIXINGUINHA

Para

Violoncelo e Piano

1. Carinhoso
2. Os Cinco Companheiros
3. Rosa
4. Um a Zero

Violoncelo

De Ocelo Mendonça

Composta especialmente para o Recital de Defesa de Mestrado em Práticas Interpretativas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - 2006.

Violoncelo

Suite Pixinguinha

1. Carinhoso

Arranjo: Ocelo Mendonça

2 *sord.* 2

15

26 *senza sord* 2 *mf* 3

39 3

52 3

63 *p* 3

71 *accel.* 3

77 *f* *accel.* 6

Suite Pixinguinha - 1. Carinhoso

84 *poco a poco*

92 *f* *rit.* *a tempo* *sord.* *mf*

98 3 3 6 6 3 3

101 6 6 3 3 3 3 3 3

105 *senza sord.* *arco* *pizz.* *p* 3

114 *tr* *tr* *tr* *tr*

126 *ff* *p*

136 *mf* *f*

145 *mp* *f*

152 5 3 3 3 3 *ff* *pizz.*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Suite Pixinguinha - 1. Carinhoso'. The score is written in a single system with multiple staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piece begins at measure 84 with the instruction 'poco a poco'. The melody is primarily in the treble clef. At measure 92, there is a dynamic change to 'f' and a tempo change to 'rit.', followed by 'a tempo' and the instruction 'sord.' (sordina). The music features several triplets and sextuplets. At measure 105, the instruction 'senza sord.' is given, and the music transitions to 'arco' (arco) and 'pizz.' (pizzicato) with a dynamic of 'p'. Trills are marked with 'tr' at measure 114. The score concludes at measure 152 with a dynamic of 'ff' and 'pizz.'.

Suite Pixinguinha

Violoncello

2. Os cinco companheiros

Arranjo: Ocelo Mendonça

24

29

34

39

44

49

55

62

68

73

80

3

2

86

p

91

f

96

3 3 3

102

107

112

117

Suite Pixinguinha

Cello

3. Rosa

Arranjo: Ocelo Mendonça

The musical score is written for Cello in 3/4 time. It consists of ten staves of music, with measure numbers 9, 17, 24, 32, 42, 49, 57, 64, and 71 indicated at the beginning of their respective staves. The score includes various dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulations like trills and slurs. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is a single melodic line for the cello.

3. Rosa

2

80

Musical staff 1: Bass clef, measures 80-86. The staff contains a sequence of notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. The notes are mostly half notes with stems pointing down. A dynamic marking *mf* is placed below the staff at the end of the line.

90

Musical staff 2: Treble clef, measures 90-96. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. The notes are mostly quarter notes with stems pointing up. A dynamic marking *mf* is placed below the staff at the end of the line.

97

Musical staff 3: Treble clef, measures 97-103. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. The notes are mostly quarter notes with stems pointing up. A dynamic marking *mf* is placed below the staff at the end of the line.

104

Musical staff 4: Treble clef, measures 104-110. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. The notes are mostly quarter notes with stems pointing up. Dynamic markings *pp*, *mf*, and *rit.* are placed below the staff at the beginning, middle, and end of the line respectively.

Suite Pixinguinha

Cello

4. Um a zero

Arranjo: Ocelo Mendonça

The musical score is written for Cello in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 12 staves of music. The first staff begins with a box labeled 'A' above it. The second staff is numbered '7' at the beginning. The third staff is numbered '14' at the beginning and has a box labeled 'A' above it. The fourth staff is numbered '20' at the beginning. The fifth staff is numbered '26' at the beginning. The sixth staff is numbered '33' at the beginning and has a box labeled 'B' above it. The seventh staff is numbered '38' at the beginning. The eighth staff is numbered '43' at the beginning. The ninth staff is numbered '47' at the beginning. The tenth staff is numbered '52' at the beginning. The eleventh staff is numbered '57' at the beginning. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests and dynamic markings.

Um a zero

22

67

73

77

82

1.

87

92

97

102

107

112

2.

f

O Vôo da mosca

Jacob do Bandolim

Adaptação e sugestão de digitação: Ocello Mendonça

Surdina opcional

Violoncelo

0 4 0 1 1 0 4 2 1 1 0 4 2 1 0 1 1 4 2 1 4 1 0 1 1 0 4 2 1 0 1 1 4 1 4 2 1 3 4 1 4 1 3 1 4 1 1 0 1 1 3 3 3 1 1 0 1 1 0 4 2 1 1 0 4 2 1 0 1 1 4 1 4 2 1 1 4 1 4 2 1 4 2 3 4 4 2 1 4 2 1 0 1 1 0 4 2 1 0 1 1 4 1 4 2 1 1 4 1 4 0 1 4 4 1 4 0 1 0 4 2 1 2 1 4 2 1 2 1 4 2 0 1 4 2 1 2 1 3 2 1 0 3 2 1 1 3 4 3 2 4 1 4 1 1 4 2 3 1 1 3 2 1 2 1 4 2 1 1 4 4 3 0 1 2 4 1 4 4 1 4 1 4 4 1 4 4 1 3 1 1 4 2 1 2 1 4 2 1 2 1 4 2 0 1 4

A

3 4 1 2 4 0 1 3 4 2 0 3 1 0 4 4 1 4 0 1 0 4

Fine

B

O vôo da mosca

54 2 1 2 1 2 4 4 1 4 2 2 1 1 2 3 2 1

Musical staff 54-60 in G major, 9/8 time. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated above the notes.

61 3 1 2 1 3 3 1 2 1

Musical staff 61-66 in G major, 9/8 time. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated above the notes. A repeat sign is present at the end of the staff.

67 2 4 1 4 1 1 0 1 4 1 1 0 1 4 1 1 0

D.S. al Coda

Musical staff 67-71 in G major, 9/8 time. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated below the notes. A Coda symbol is present at the beginning of the staff.

72 2 2 0 0 2 1 0 4 1 1 2 0 1 1 4 1 0 4 2 1 0 4 1 4 1 3 1 4 1 0 4

Musical staff 72-79 in G major, 9/8 time. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated below the notes.

80 1 0 4 0 3 0 4 1 4 3 4 2 1 0 2 2 1 1 2 0 1 4 1 4 4 1 1 0 1

Musical staff 80-86 in G major, 9/8 time. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated below the notes.

87 1 4 1 0 2 2 0 0 2 1 0 4 1 1 2 0 1 1 4 1 0 4 2 1 0 4 1 4 1 3 1 4 1 0

Musical staff 87-94 in G major, 9/8 time. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated below the notes.

95 4 0 4 4 4 0 0 1 1 2 3 1 0 1 4 1 4 1 1 3 0 0 1

D.S. al Fine

Musical staff 95-100 in G major, 9/8 time. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated below the notes. A repeat sign is present at the end of the staff.

O Vôo da mosca

versão sem dedilhado

Jacob do Bandolim

Adaptação: Ocello Mendonça

Surdina opcional

A



Violoncelo

7

14

21

28

Fine

34

B

2

40

47

OM

54

61

67

D.S. al Coda

72

80

87

95

D.S. al Fine

Espinha de Bacalhau

Severino de Araújo

Violoncello

4

8

12 To Coda

16 B

19

21

23

Espinha de Bacalhau

2

26

4 6

29

32

1 3 1 3 1 4 1

D.S. al Coda

37

39

3 1 2 1

42

2 3 3 4 4 4 1

46

1 2 1 1 2 4 1 3 1 3 3 3

Coda 2

D.S. al Coda 2

André de sapato novo

Choro

André Victor Corrêa

The musical score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music. The score includes various annotations such as fingerings (e.g., 1, 4, 1, 4, 1, 0, 4, 3, 2, 1, 0), slurs, and dynamic markings like *V* (Vibrato) and *tr* (trills). There are also section markers labeled A, B, and C. The score concludes with the instruction *D.S. al Coda* and a Coda symbol.

8

15

21

28

34

41

49

D.S. al Coda

D.S. al Coda

André de sapato novo

Choro (sem digitações)

André Victor Corrêa

§

A

8

15

1. 2.

B

tr

21

tr

28

tr

tr

34

1. 2.

D.S. al Coda

C

41

5

49

1. 2.

V

D.S. al ♯

ENTREVISTAS

ENTREVISTA COM JACQUES MORELENBAUM

- **Perguntas pessoais e primeiros contatos com a música**

1. Onde você nasceu e em que ano?

Nasci no Rio de Janeiro em 1954

2. Como começou sua relação com a música?

Começou com os meus pais

3. Com quantos anos começou a estudar violoncelo? Com quem você começou a estudar e onde?

Aos três anos de idade tive aula de iniciação musical com a Ester Scliar (que é uma grande estudiosa da música) e aos seis anos estudei piano com a professora Salomea Gandelman. Depois, aos doze anos, estudei com a Nidia Soledade Otero (foi ela que me ensinou tocar violoncelo). Voltei a ter aula de violoncelo após sete anos, nos Estados Unidos, com Madeline Foley (que foi aluna do Pablo Casals), uma americana, velhinha... Elas foram minhas duas professoras de violoncelo.

- **Influências**

1. Quais suas primeiras influências musicais? (Influência no sentido de inspiração)?

Minhas primeiras influências foram de meu pai, Henrique Morelenbaum, que é músico, maestro e violinista e de minha mãe, Sara Morelenbaum, que é professora de piano. Então, foi assim na primeira infância; a educação musical, toda influência dentro de casa e todo mundo respirando música. Meu pai trabalhava no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e sempre me levava lá. Aquele ambiente todo me encantava e desde cedo comecei a ter aulas de música. Tive a sorte de, logo cedo, estudar com a Ester Scliar. Na infância, de maneira geral, os compositores clássicos foram minha primeira inspiração, ainda sem muita consciência de minha parte (uma coisa mais baseada no que eu vivia mesmo). Depois, no início da adolescência, nos anos 60, à época da explosão do Rock'n roll: os Beatles. Então, na verdade, minhas primeiras influências, foram os Beatles, o Rock'n roll. E ao mesmo tempo vivia tangendo o mundo da música erudita. Estudei piano quando era pequeno e os compositores que eu estudava eram aqueles que me “tocavam”: Debussy e especialmente Villa-lobos. Lembro-me de ter uma ligação forte com Brahms desde garoto; Foi ouvindo uma sonata dele no rádio do carro de meu pai que resolvi estudar violoncelo.

2. Existe entre essas influências, uma que você considera mais importante?

É difícil dizer qual a coisa mais importante; eu sempre tive um gosto muito eclético, me encantava com a música popular e erudita desde cedo. Cursei metade do

curso de regência aqui na UFRJ e depois me transferi para os Estados Unidos para estudar violoncelo (no New England Conservatory) e lá conclui meu bacharelado. Usei os créditos destes três anos que eu estudei aqui e já entrei no terceiro ano, indo até o final do curso. Por acaso, a escola que eu estudei era muito aberta; tinha um departamento de jazz e um departamento chamado third stream, que quer dizer, a terceira via ou corrente, onde eles estudavam música étnica, e é claro que eu já tinha esse interesse. Então, escolhi essas matérias como eletivas, tirei muito proveito desses cursos. Mas o curso de bacharelado em violoncelo era baseado principalmente no estudo do repertório erudito.

3. Qual a principal influência sofrida por você no violoncelo e qual a influência que você crê que agora exerce sobre novos violoncelistas?

Primeira resposta: Não considero que tenha apenas uma grande influência no violoncelo, eu creio que tenho várias. Existem vários cellistas que admiro como intérpretes em música erudita, mas na verdade, fazendo, buscando o caminho que eu busquei, não tenho nenhuma influência. Mas, quando era garoto, gostava muito do Paul Tortelie, ele era o ídolo da minha professora.

Segunda resposta: Talvez eu tenha aberto uma porta pra outros violoncelistas no sentido de que eu compreendi em certo momento que o que queria fazer era criar, utilizando o instrumento que eu tocava (no caso; o violoncelo) e não me conformava de que não seria possível improvisar no violoncelo. Em algum momento cheguei à conclusão de que se tratava apenas de um instrumento musical como qualquer outro e que se você deseja improvisar, pode usar o instrumento que você domina.

4. Eu particularmente te considero uma referência em música brasileira popular e urbana quando se fala em violoncelo. E você, se considera um pioneiro do cello em música popular?

Mas este mundo é tão grande! Tanta gente acontece... Eu me lembro que quando fui estudar nos EUA, na verdade já me dedicava à música popular. Já tinha gravado vários discos aqui no Brasil, tocando e improvisando no violoncelo. Mas tive, lá fora, a oportunidade de ver alguns violoncelistas também improvisando. Nunca esqueci o Concerto do Morro Santa Maria que assisti com uma big band. O cara que tocava sax barítono, em certo momento, largava o sax e pegava o violoncelo e improvisava Bebop super bem, muito melhor do que eu fazia na época e aí adorei saber que eu não estava sozinho (porque realmente era raro). Mas existia muita gente que fazia isso por aí, só que a gente não fica sabendo... Ninguém talvez de destaque, pelo menos não em música brasileira. Na área popular, conquistei este destaque, mas acho que não sou o único e sei que não fui o primeiro também.

5. Como foram as primeiras experiências com música popular? Quando?

Quando eu comecei em música popular, logo depois, me juntei a um grupo chamado BARCA DO SOL¹ em 1974. Antes disso, tive outro grupo de música popular. Esse grupo nunca gravou, era bem Rock'n roll mesmo, chamava-se ANTENA COLETIVA e minha passagem por este grupo durou poucos meses.

¹ Grupo de *Rock Progressivo* formado por Jacques Morelenbaum, violoncelo; Nando Carneiro, violão e voz; Muri Costa, violão e viola; Marcelo Costa, bateria e percussão; Beto Resende, guitarra; Marcelo Bernardes, flauta; Alan Pierre, baixo; David Gang, flauta; Marcos Stull, baixo; Richard Court (mais conhecido como Ritchie) na flauta. O grupo misturava a sonoridade do *Rock progressivo* com ritmos brasileiros. Egberto Gismonti produziu o primeiro LP do grupo, "A Barca do Sol", em 1974, que introduzia o uso de sintetizador em duas faixas, uma novidade para a época. Dos três discos lançados, dois foram relançados em CD na década de 1990.

6. Qual artista marcou suas primeiras experiências em música popular?

Logo depois conheci o pessoal da BARCA e entrei para esse grupo em um curso de férias em janeiro de 1974 em Curitiba. Os conheci por acaso durante o curso de música popular ministrada metade pelo Dory Caymmi e a outra metade pelo Egberto Gismonti. Pode-se dizer que o Egberto tenha sido uma forte influência para mim em música popular. Naquela época eu era também super fã do Milton Nascimento e do Clube da Esquina. Era muito envolvido com esse ambiente e o Clube foi uma grande inspiração pra desenvolver meu trabalho em música popular.

7. Que eventos você considera marcante em colocar seu trabalho em evidência nacional e internacionalmente?

Durante os quatro anos em que eu participei do BARCA DO SOL, a gente tinha um bom público. Chegamos a viajar por alguns estados brasileiros; tocamos na Bahia, tocamos no Paraná, em Minas, São Paulo e aqui no Rio. Gravamos dois discos, depois gravamos um outro com a Olívia Byington, onde ela interpretava as músicas do grupo. A produção e os arranjos eram nossos. Depois da BARCA DO SOL fui para os EUA e quando voltei, toquei com uma série de outros artistas. Agora, sem sombra de dúvida, quando o Tom Jobim me convidou pra participar da banda dele foi uma catapulta sim, quer dizer, o Tom é um nome respeitado mundialmente e claro que eu tocando com ele chamava bastantebb atenção.

- **Questões acadêmicas**

1. Em sua opinião, ao músico de formação “clássica” são necessários conhecimentos e técnicas especiais para a prática em música popular? Descreva em linhas gerais essas técnicas e conhecimentos.

Claro que conhecimento é importante em qualquer área de atividade; na música popular você precisa conhecer o estilo em que está tocando pra se adequar. Precisa ter conhecimento de improvisação em geral, de reconhecer os meandros da harmonia e se portar em relação a cada evento ou seqüência harmônica que se apresenta. Realmente, tem que se aprofundar muito para se sair bem.

2. E, em se tratando puramente de técnica?

O conceito de técnica é muito amplo. Pra você poder se expressar no campo do improviso, quanto mais técnica, quanto mais mecânica do instrumento dominar, mais fácil fica de você expressar o que passa dentro da sua cabeça. Na verdade, nossa concepção é muito mais rápida do que nossos dedos. Quanto mais técnica você tem, mais você aproxima a ação física do seu pensamento.

3. Você sabe de algum livro ou trabalho acadêmico que fale sobre a aparição do violoncelo na MPB ou que oriente o instrumentista de cordas friccionadas a atuar em música popular?

Não, não conheço...

4. Você sabe de algum livro ou trabalho acadêmico que cite alguma de suas primeiras gravações ou que destaque alguma delas?

Nunca ouvi falar

5. Conhece alguém que tenha pesquisado o violoncelo na MPB (academicamente falando)?

Não, só você.

6. Você lembra qual foi sua primeira gravação apenas com o violoncelo (sem naipe e sem orquestra de cordas) apenas com grupo de música popular (baixo, bateria, guitarra etc)?

A primeira gravação que me lembro foi no primeiro disco do Barca do Sol. Fora isso, a primeira vez que eu gravei com um artista brasileiro, sem o Barca do Sol e ainda nesta época (se não me engano em 75 ou 76) foi no disco do Edu Lobo no disco Limite das águas.

7. Só com violoncelo?

É. Improvisando e tudo, uma música chamada repente.

8. Que trabalho (em termos de disco, CD ou grupo de CDs, ou apresentações) você considera de importância histórica para a inserção do violoncelo na MPB? Sua ou não?

Bom, é inevitável a gente pensar na obra de Villa-Lobos; nas Bachianas, (as duas que ele escreveu para orquestra de violoncelos). As Bachianas influenciaram uma série de grandes músicos.

9. E a você também?

Evidente. Mas me refiro ao Tom Jobim que usou violoncelo desde suas gravações mais antigas. Parece que “O porto das caixas” era uma trilha sonora que ele tinha composto nos anos 70 e tinha até minha professora Nidia Soledade, tocando. Outro trabalho que me marcou muito quando eu já era violoncelista, foi o disco *Árvore* do Egberto Gismonti, aonde ele usava uma orquestra de violoncelos, provavelmente influenciado por Villa-Lobos. Aqui no Rio tinha a associação brasileira dos violoncelistas e foram eles que participaram da gravação desse disco do Egberto.

10. Que gravação isolada você considera de importância histórica para a inserção do cello na MPB? Sua ou não.

Em música popular, historicamente, não sei. Mas lembro de um outro disco do Egberto que também me marcou chamado *Corações Futuristas*; gravado pelo Peter Dauelsberg. Na época, ele não improvisava, mas por acaso, neste disco do Egberto (que estava tomando aulas de cello com ele), ele toca e improvisa numa música. Achei aquilo muito

marcante... Não sei até que ponto isso influenciou historicamente outros violoncelistas, mas a mim influenciou.

11. Qual a importância de Tom Jobim para a inserção do violoncelo na MPB? Que outro compositor você também considera importante nesse sentido?

O Tom era apaixonado, entre outros, pela obra de Villa-Lobos e herdou também dele a paixão pelo violoncelo. Antes de me convidar para banda dele (na qual permaneci por 10 anos) ele tocou com vários outros violoncelistas em gravações importantes como, como por exemplo, eu te amo. Aquela canção que tem uma parte linda de violoncelo. E, como também já citei, a valsa do porto das caixas, na trilha sonora do filme porto das caixas, ele usa o violoncelo. Outro compositor importante é o Egberto, que já citei. O Wagner Tiso também é um outro que utiliza bastante violoncelo e acho que a maioria dos compositores e arranjadores que curtem a música brasileira, desde Villa-Lobos sofreram esta influência e o violoncelo acabou tornando-se um instrumento tão brasileiro como o violão.

12. Você sabe de algum outro violoncelista que tenha realizado no passado (mesmo remoto) um trabalho semelhante ao seu em música popular no Brasil? Quem?

No passado eu não conheço, nem no remoto. Não lembro, quer dizer; de todos os violoncelistas brasileiros que conheci no passado remoto (risos) nenhum deles improvisava. Pode até ser que houvesse, mas não lembro de ouvir falar de nenhum disco e nem conhecer pessoalmente um violoncelista que improvisasse ou participasse desse jeito na música popular brasileira. Hoje em dia, não posso dizer a mesma coisa,

temos vários. Muitos artistas têm violoncelistas em suas bandas; Marisa Monte, a Maria Bethânia, o Zeca Baleiro, o próprio Caetano (Veloso), o Tom e o Egberto, que contavam comigo.

13. Em termos de choro, você conhece algum violoncelista dedicado ao gênero no passado ou no presente?

Não, não conheço não. Adoro Choro e procurei estudar. È um gênero musical que mexe muito com a improvisação e acho que é um excelente veículo pra o desenvolvimento do instrumentista de uma maneira geral, não só os violoncelistas. Mas, eu não conheço nenhum violoncelista especializado em Choro. Alguns violinistas sim, mas violoncelistas, não.

14. Já ouviu falar do violinista Fafá Lemos? O que sabe sobre ele?

Já ouvi falar sim, ouvi várias gravações dele e acho que falando de passado remoto, no nosso passado de música popular, creio que ele é um precursor da utilização das cordas friccionadas na música popular. Quer dizer, ele é pelo menos o violinista mais famoso do passado, Ele tocou muito Choro e com grandes nomes da música brasileira.

15. Considera que existem semelhanças entre o Choro e a chamada “música de concerto?”. Poderia enumerar algumas semelhanças que você considera importantes?

Bom, semelhanças existem de forma geral; a música de concerto é uma música onde a improvisação praticamente não está circunscrita, quer dizer, tem as cadências dos concertos aonde se permite ao instrumentista compor ou improvisar a sua, embora não seja um fato comum. É raro a gente encontrar um concertista improvisando uma cadência. O Choro é uma música que além de explorar o virtuosismo e o brilhantismo do instrumentista, é uma música que pede o lado da improvisação. Semelhança importante é que, o Choro, assim como a música erudita, explora o virtuosismo do músico. Acho também que da mesma maneira que música erudita, o Choro, como composição escrita, dá vazão a interpretações diversas.

16. Quais outros trabalhos no Brasil que relacione instrumentos de cordas friccionadas e o Choro você tem conhecimento?

Não tenho muito. Aliás, tenho, mas não especificamente no Choro. Meu amigo Léo Fabrício Ortiz (violinista) gravou um disco solo aonde ele executa alguns Choros e tem também o violinista francês, Nicolas Krassik, que tem se dedicado ao Choro especificamente.

17. Você tem alguma sugestão para esta pesquisa?

Como não conheço outros violoncelistas que se dedicam ao Choro, não tenho sugestões a dar, mas fico curioso pra saber em que direção poderia ser feita uma pesquisa como essa. Pra concluir, quero dizer que é sempre um prazer falar sobre violoncelo com outro violoncelista. Somos raros, não é mesmo? Então é muito bacana a gente saber que não está sozinho. Desejo a você todo sucesso nessa empreitada!

ENTREVISTA COM LUI COIMBRA

- **Perguntas pessoais e primeiros contatos com a música**

Qual o seu nome?

Luiz Cláudio Lima Coimbra Tavares.

Onde você nasceu? Em que ano?

Rio de Janeiro em 1959.

3. Como começou sua relação com a música?

Através do violão aos nove anos de idade.

4. Com quem você estudou e onde? Com quantos anos começou a estudar Violoncelo?

Comecei na “orquestra” da Universidade Rural (Rio de Janeiro) já com 19 anos, com o maestro Nelson Nilo Rack (da orquestra de câmara da rádio MEC) e depois com o Giorgio Bariola, um senhor bem idoso, italiano. Mas quem me ensinou mesmo a tocar violoncelo foi o Watson Cliss na UNIRIO. O violoncelo pra mim era uma coisa de outro planeta. Depois estudei com Márcio Mallard.

- **Influências**

1. Quais suas primeiras influências musicais? (Influência no sentido de inspiração)?

Na minha primeira infância, o Roberto Carlos, eu adorava... Cantava junto o disco todo!
Na adolescência, como uma inspiração forte, o Milton Nascimento e também o Chico Buarque.

2. Qual sua influência musical mais importante?

Milton Nascimento, Chico Buarque e Caetano Veloso.

3. Qual sua grande influência no Cello?

Foi o trabalho do Milton Nascimento. Eu conheci o violoncelo nos discos do Milton (por causa dos arranjos do Nelson Ângelo e do Wagner Tiso). Tinha entre 16 e 17 anos, ou seja, antes de estudar violoncelo. Era uma coisa que chamava muito minha atenção nos discos de música popular.

4. Como foram as primeiras experiências com música popular? Quando?

Na verdade eu não conhecia o violoncelo de música clássica até os 20 anos, quando comecei a estudar pra valer... Por isso, quando fui tocar violoncelo (aos 19 anos) em música popular, era porque eu só conhecia música popular, não conhecia nada de

música erudita. Minha formação é de música popular. Quando fui estudar na UNIRIO com o Watson Cliss (eu já tocava a um ano e meio) ele me disse que tinha gostado muito de mim mas só iria me dar aulas se fosse pra recomeçar do zero. Eu aceitei. Ali mesmo na UNIRIO, provavelmente 1980, (como era músico popular), muita gente me chamava pra tocar; foi ali que eu conheci todo mundo. Fui convidado pra gravar no disco do Aquarela Carioca (que já existia) e eu entrei pro grupo em 1986.

5. Qual artista marcou suas primeiras experiências em música popular?

O Jacques Morelenbaum que tocava no Barca do Sol que ouvi no disco da Olívia Byington. Esse disco eu conheci antes de tocar violoncelo.

6. Que eventos que você considera marcante em colocar seu trabalho em evidência nacional e internacionalmente?

Nacionalmente, foi o primeiro disco do Aquarela Carioca em 1988. Em nível internacional, não tenho informação, mas sei que os discos do Aquarela Carioca foram todos lançados na Europa e no Japão e recebemos críticas muito legais. Saí do grupo em 1996, mas vamos voltar agora.

- **Questões acadêmicas**

1. Em sua opinião, ao músico de formação “clássica” são necessários conhecimentos e técnicas especiais para a performance em música popular?

Na minha opinião, formação técnica é uma só; tirar som, tocar afinado, dentro do ritmo... Tecnicamente acho que não. Mas acredito que seja necessário o conhecimento da linguagem. Por exemplo; se eu for tocar música clássica, vou ter que conhecer essa linguagem.

2. Você sabe de algum livro ou trabalho acadêmico que fale sobre a aparição do violoncelo na MPB ou que oriente o instrumentista de cordas friccionadas a atuar em música popular?

Não, eu não conheço...

3. Você sabe de algum livro ou trabalho acadêmico que cite alguma de suas primeiras gravações ou que destaque alguma delas?

Não.

4. Conhece alguém que tenha pesquisado o violoncelo na MPB (academicamente falando)?

Não, essa é a primeira.

5. Você lembra qual foi sua primeira gravação apenas com o violoncelo (sem naipe e sem orquestra de cordas) apenas com grupo de música popular (baixo, bateria, guitarra etc)?

Minha primeira gravação foi com o Aquarela; não tinha bateria, era percussão, baixo, guitarra e sax.

6. Que trabalho (em termos de disco, CD ou grupo de CDs, ou apresentações) você considera de importância histórica para a inserção do violoncelo na MPB? Sua ou não?

O que me marcou mais foi “sob todas as coisas” com a Zizi Possi, porque era violoncelo, percussão e piano. Então o violoncelo apareceu muito, chamou muito a atenção, mas considero também o disco da Olívia com o Jacques Morelenbaum no Barca do Sol.

7. Que gravação isolada você considera de importância histórica para a inserção do cello na MPB? Sua ou não.

Acho que os trabalhos do Jacques Morelenbaum com Caetano Veloso.

8. Qual a importância de Tom Jobim para a inserção do violoncelo na MPB? Que outro compositor você também considera importante nesse sentido?

Importância imensa na medida em que Tom Jobim sempre tinha as linhas de violoncelo, cada uma mais linda que a outra! O violoncelo no grupo do Tom Jobim sempre foi muito presente. Outros? Milton Nascimento, Wagner Tiso...

9. Você sabe de algum outro violoncelista que tenha realizado no passado (mesmo remoto) um trabalho semelhante ao seu em música popular no Brasil? Quem?

No passado? Não.

10. Quais outros violoncelistas que você considera importantes atualmente na MPB?

Watson Cliss, Marcio Mallard, Cláudio Ornelas de BH, Jacques Morelenbaum, Luciano Correia, Hugo Bilguer e você.

11. Em termos de Choro, você conhece algum violoncelista dedicado ao gênero no passado ou no presente?

Não, não sei de ninguém fazendo isso, só agora, você. Mas vejo que existe um espaço para o violoncelo no Choro que não tem sido muito explorado. Me lembro do Watson Cliss tocando Chorinho na época em que eu o conheci. Eu ficava babando... E quando falava pra ele gravar, ele não queria. Eram inacreditáveis os arranjos que ele fazia. Se um dia eu fosse pesquisar, pesquisaria a linguagem do violão de 7 cordas para o violoncelo, assim como a linguagem do trombone no Samba e no Samba Choro. Acho perfeita para o violoncelo.

12. Já ouviu falar do violinista Fafá Lemos? O que sabe sobre ele?

Claro. Fafá Lemos é uma lenda! O primeiro violinista que tocava Choro e Samba na MPB. Nos anos 80 tinha o Keka que era um violinista que tocava também muito bem Choro.

13. Considera que existem semelhanças entre o Choro e a chamada “música de concerto?”. Poderia enumerar algumas semelhanças que você considera importantes?

Acho que sim, pela estrutura contrapontística do Choro ele lembra a música barroca. Se você pegar o Pixinguinha vai achar muito contraponto que parece até que foi feito por Bach. Só que botaram um suingue, um molho ali... Mas, considero que os contrapontos dos dois está no mesmo nível de maestria. Tem um disco maravilhoso do Mário César com o Marcelo Fagerlande que chama Bach e Pixinguinha (de cravo e sax).

14. Quais outros trabalhos no Brasil que relacione instrumentos de cordas friccionadas e o Choro você tem conhecimento?

O trabalho do Antônio Nóbrega que vem com uma veia nordestina onde entra tudo; choro, frevo... Ele toca violino, rabeca e o violino brasileiro (um instrumento entre a rabeca e o violino que tem um som mais parecido com a rabeca, de timbre mais brilhante, é um instrumento bem feito que dá pra afinar). Mas violoncelo eu não conheço.

15. Você tem alguma sugestão para esta pesquisa?

Gravar um disco e divulgar isso, né? Acho sua idéia de pesquisar o Choro maravilhosa!

Estou aqui na torcida. Parabéns pela iniciativa.