

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PERFORMANCE MUSICAL

LUÍSA CAMARGO MITRE DE OLIVEIRA

Uma Roda de Choro no piano:
Práticas idiomáticas de performance a partir de gravações dos
pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas

Belo Horizonte
2017

LUÍSA CAMARGO MITRE DE OLIVEIRA

Uma Roda de Choro no piano:
Práticas idiomáticas de performance a partir de gravações dos
pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas

Dissertação entregue e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical.

Orientador: Prof. Dr. Clifford Hill Korman

Belo Horizonte
2017

O48r Oliveira, Luísa Camargo Mitre de

Uma Roda de Choro no piano:[manuscrito]: práticas idiomáticas de performance a partir de gravações dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas. / Luísa Camargo Mitre de Oliveira . - 2017.
151 f., enc.; il. + 1 DVD

Orientador: Clifford Hill Korman.

Área de concentração: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música – Teses . 2. Performance musical. 3. Choro (Música). I. Kormann, Cliff. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pela aluna LUÍSA CAMARGO MITRE DE OLIVEIRA, em 21 de agosto de 2017, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Clifford Hill Korman
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(orientador)

Prof. Dr. Pedro de Moura Aragão
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis
Universidade Federal de Minas Gerais

Dedico este trabalho aos meus amados pais.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmã, pelo apoio e incentivo desde os meus primeiros passos na música.

Ao Lucas Telles, pelo companheirismo, apoio, ajuda e amor em todos os momentos.

Ao Prof. Dr. Clifford Hill Korman, meu grande mestre e exemplo de músico, educador e pesquisador, pelos valiosos ensinamentos ao longo dos anos.

Aos meus queridos companheiros do grupo Toca de Tatu: Abel Borges, Lucas Ladeia e Lucas Telles, pela generosidade em me acompanhar, sempre com alegria, nos recitais e trabalhos ao longo do curso.

À minha família e amigos, pela constante torcida por meu sucesso na profissão e neste curso.

Aos professores Dra. Patrícia Furst, Dra. Ana Cláudia Assis e Dr. Bernardo Fabris pelas valiosas contribuições durante as disciplinas ministradas e na banca do Exame de Qualificação.

Aos amigos Ricardo Frei, Lúcia Vulcano e Rodrigo “Picolé” pela fundamental ajuda na elaboração do meu pré-projeto.

Aos colegas Hevelyn Costa, Marco Teruel e Paulo Amado pela ajuda com os textos, traduções e materiais durante o curso.

Aos músicos entrevistados: Cristóvão Bastos, Laércio de Freitas, Hércules Gomes, Maria Teresa Madeira, Makiko Yoneda e Nelson Ayres, pela generosidade em compartilhar suas experiências e conhecimentos tão preciosos.

A CAPES, pelo auxílio financeiro que permitiu a dedicação a este trabalho.

RESUMO

A presente pesquisa aborda aspectos da prática do choro ao piano, com enfoque em questões idiomáticas do instrumento, principalmente em contextos coletivos de performance dessa música. Como material principal, foram analisadas performances, registradas em áudio (CDs) e vídeos, de dois pianistas importantes do cenário atual do choro: Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas. Foram analisados elementos encontrados nessas performances, especialmente aquelas em que o piano se encontra atuando junto a grupos com formações instrumentais variadas. Como ferramenta de auxílio na visualização e interpretação desses elementos, foi utilizado o processo de transcrição (considerado, no presente trabalho, como o registro de sons musicais através da notação musical tradicional). Complementando questões acerca do material analisado e outras levantados durante o processo de pesquisa, foram feitas entrevistas com pianistas atuantes no meio musical do choro.

Palavras-chave: Choro. Piano popular brasileiro. Grupos de choro. Cristóvão Bastos. Laércio de Freitas.

ABSTRACT

The present research deals with aspects of choro practice at the piano, focusing on idiomatic elements of the instrument, mainly in the context of collective performance. Elements of performances recorded in audio and video of Cristóvão Bastos and Laércio de Freitas, two important Brazilian pianists of the genre, were analyzed, with a primary focus on the piano integrated in groups of varied instrumental formations. To aid in the visualization and interpretation of these elements, the process of descriptive transcription (considered, in the present work, as the recording of musical sounds through traditional musical notation) was utilized. To consider questions about the material analyzed and others raised during the research process, pianists working in the current musical scene of choro were interviewed, excerpts of which are included in the text.

Keywords: Choro. Brazilian popular piano. Choro ensembles. Cristóvão Bastos. Laércio de Freitas.

LISTA DE FIGURAS E ILUSTRAÇÕES

Figura 01: Notação de harmonia nas transcrições.....	27
Figura 02: Quadro demonstrativo de símbolos utilizados nas transcrições.....	28
Figura 03: Contraponto rítmico sincopado.....	51
Figura 04: Contraponto rítmico em tercinas.....	51
Figura 05: Trecho de <i>Tenebroso</i> (1913), de Ernesto Nazareth.....	60
Figura 06: Trecho de <i>Odeon</i> (1910), de Ernesto Nazareth.....	60
Figura 07: Trecho da primeira seção de <i>Bambino</i> (1912), de Ernesto Nazareth.....	60
Figura 08: Trecho de <i>Apanhei-te cavaquinho</i> (1915), de Ernesto Nazareth.....	61
Figura 09: Trecho de <i>Ameno Resedá</i> (1912), de Ernesto Nazareth.....	61
Figura 10: Trecho de <i>Cavaquinho, Porque Choras?</i> (1928), de Ernesto Nazareth.....	62
Figura 11: Trecho de <i>Florax</i> (1909), de Ernesto Nazareth.....	62
Figura 12: Trecho de <i>Cruz Perigo</i> (1879), de Ernesto Nazareth.....	63
Figura 13: Trecho de <i>Segredos do Coração</i> , de Viúva Guerreiro.....	63
Figura 14: Trecho de <i>É Assim Que Eu Gosto</i> de Eduardo Souto.....	64
Figura 15: Trecho de <i>Capoeirando</i> (1955), de Radamés Gnattali.....	64
Figura 16: Trecho de <i>Bolacha Queimada</i> (195?), de Radamés Gnattali.....	64
Figura 17: Trecho de <i>Ainda Me Recordo</i> (Pixinguinha e Benedito Lacerda).....	65
Figura 18: Trecho de <i>Festa na Taba</i> (Laércio de Freitas).....	74
Figura 19: Trecho de <i>Cabo Pitanga</i> (Laércio de Freitas).....	75
Figura 20: Trecho de <i>Choro de Memórias</i> (Paulinho da Viola).....	76
Figura 21: Trecho de <i>Mistura e Manda</i> (Nelson Alves) – baixos melódicos da mão esquerda do piano pontuando modulação na transição entre seções A e B.....	77
Figura 22: Trecho de <i>Mistura e Manda</i> (Nelson Alves) – os baixos em “pergunta e resposta” com a melodia.....	77
Figura 23: Trecho de <i>Mistura e Manda</i> (Nelson Alves) – recursos na construção melódica dos baixos.....	78
Figura 24: Trecho de <i>Mistura e Manda</i> (Nelson Alves): recursos na construção melódica dos baixos.....	78
Figura 25: Trecho de <i>Mistura e Manda</i> (Nelson Alves) - recursos na construção melódica dos baixos.....	78
Figura 26: Trecho de <i>Mistura e Manda</i> (Nelson Alves) - baixo condutor harmônico realizado pelo piano.....	79
Figura 27: Trecho de <i>Simplicidade</i> (Jacob do Bandolim) - contraponto rítmico com alternância de notas na ponta do acorde.....	81
Figura 28: Trecho de <i>Simplicidade</i> (Jacob do Bandolim) - <i>contraponto rítmico</i> com alternância de inversões.....	81
Figura 29: Trecho de <i>Simplicidade</i> (Jacob do Bandolim) – contraponto rítmico em tercinas.....	82
Figura 30: Levada na mão direita inspirada no cavaquinho, simulando a meia-palhetada.....	83
Figura 31: Variação de levada na mão direita inspirada no cavaquinho, simulando a meia-palhetada.....	83
Figura 32: Substituição rítmica da melodia em <i>Carícia</i> (Jacob do Bandolim).....	85
Figura 33: Substituição rítmica da melodia em <i>Carícia</i> (Jacob do Bandolim).....	86
Figura 34: Mudanças de células rítmicas na melodia de <i>Um Choro pro Valdir</i> (Cristóvão Bastos e P. da Viola).....	87
Figura 35: Omissão de notas da melodia de <i>Simplicidade</i> (Jacob do Bandolim).....	88
Figura 36: Acréscimos de notas da melodia de <i>Simplicidade</i> (Jacob do Bandolim).....	88

Figura 37: Acréscimo de notas na melodia em <i>Um Choro pro Valdir</i> (Cristóvão Bastos e P. da Viola).....	89
Figura 38: <i>Acicaturas</i> na melodia de <i>Falta-me Você</i> (Jacob do Bandolim).....	90
Figura 39: Apojatura em melodia de <i>Carícia</i> (Jacob do Bandolim).	91
Figura 40: Acicatura sucessiva em melodia de <i>Carícia</i> (Jacob do Bandolim).....	91
Figura 41: <i>Acicatura</i> simples em <i>Um Choro pro Valdir</i>	92
Figura 42: Glissando cromático na melodia de Boas Vidas (Jacob do Bandolim).	93
Figura 43: Mordentes na ornamentação da melodia de <i>Minha Crença</i> (Horondino da Silva e Del Loro).	93
Figura 44: Flexibilidade métrica em <i>Simplicidade</i> (Jacob do Bandolim).	95
Figura 45: Flexibilidade métrica em Boas Vidas (Jacob do Bandolim).....	96
Figura 46: Diferentes articulações e exemplo de <i>ghost note</i> em <i>Simplicidade</i> (Jacob do Bandolim).	97
Figura 47: Improviso de piano em <i>Desprezado</i> (Pixinguinha).....	101
Figura 48: Uso do trêmulo em <i>Falta-me você</i> (Jacob do Bandolim).	103
Figura 49: Repetição de nota em melodia de <i>Falta-me você</i> (Jacob do Bandolim).....	103
Figura 50: Notas arpejadas em <i>Carícia</i> (Jacob do Bandolim).....	104
Figura 51: Contraponto do piano em <i>Mistura e Manda</i> (Nelson Alves).....	106
Figura 52: Contraponto do piano em <i>Fandangoso</i> (Laércio de Freitas).	108
Figura 53: Contraponto do piano em <i>Um choro pro Waldir</i> (Cristóvão Bastos e Paulinho da Viola).....	110
Figura 54: Trecho de <i>Camondongas</i> (Laércio de Freitas), onde piano e bandolim dobram a melodia.	117
Figura 55: Trecho de <i>Um choro pro Valdir</i> (Cristóvão Bastos e Paulinho da Viola), onde piano e cavaquinho dobram a melodia.	118
Figura 56: Trecho de <i>Seu Cristóvão</i> (Maurício Carrilho) – dobramento de notas específicas da melodia.	119
Figura 57: <i>Festa na Taba</i> (Laércio de Freitas).	130
Figura 58: Estudo 01A.....	132
Figura 59: Estudo 01B.....	134
Figura 60: Estudo 01C.....	135
Figura 61: Estudo 01D.....	136
Figura 62: <i>Cabo Pitanga</i> (Laércio de Freitas).....	136
Figura 63: Estudo 02A.....	138
Figura 64: Estudo 02B.....	139
Figura 65: Estudo 02C.....	140
Figura 66: <i>Simplicidade</i> (Jacob do Bandolim).	141
Figura 67: Estudo 03.....	141
Figura 68: Levadas na mão direita inspirada no cavaquinho, simulando a meia-palhetada. .	142
Figura 69: Variação de levada de mão direita inspirada no cavaquinho, simulando a meia-palhetada.	142
Figura 70: Estudo 04.....	143
Figura 71: Estudo 05A.....	144
Figura 72: Estudo 05B.....	145

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS	23
1.1 Sobre a escolha dos fonogramas e partituras analisadas.....	23
1.2 Sobre as transcrições.....	24
1.3 Sobre as entrevistas.....	28
1.4 QR-Code	33
CAPÍTULO 2 – O PIANO E O CHORO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	34
2.1 Principais referências de pianistas e grupos com piano ao longo da história	35
2.2 Os instrumentos tradicionais do Choro e suas principais características musicais.....	47
2.2.1 Os instrumentos acompanhadores:.....	49
2.2.2 Os instrumentos solistas	54
2.2.3 Os instrumentos contrapontistas.....	56
2.3 A influência da sonoridade dos instrumentos chorões para o piano no Choro.....	57
2.4 Principais referências e estratégias de aprendizado do Choro ao piano: relatos dos pianistas entrevistados	66
CAPÍTULO 3 – O PIANO NO CHORO: ELEMENTOS E CARACTERÍSTICAS A PARTIR DA ANÁLISE DAS GRAVAÇÕES DE CRISTÓVÃO BASTOS E LAÉRCIO DE FREITAS	72
3.1 O piano como acompanhador: a sonoridade dos instrumentos chorões	73
3.1.1 Elementos do violão aplicados ao piano	73
3.1.2 Elementos do cavaquinho aplicados ao piano.....	80
3.2 O piano como solista (melodista): recursos interpretativos.....	84
3.2.1 Variações rítmico-melódicas	84
3.2.2 Ornamentos:	89
3.2.3 Flexibilização métrica em relação ao pulso	94
3.2.4 Variações de articulação, acentuação e tipos de toque	96
3.2.5 Improvisação melódica.....	98
3.2.6 Outros recursos pianísticos na interpretação melódica	102
3.3 O piano como contrapontista	104
3.4 O piano no grupo completo	111
CONCLUSÃO	121
REFERÊNCIAS	124
APÊNDICE 01	
ESTUDOS SOBRE ELEMENTOS ENCONTRADOS NAS ANÁLISES	129
APÊNDICE 02	
QUADRO COM INFORMAÇÕES SOBRE DISCOS E VÍDEOS CITADOS E/OU UTILIZADOS COMO FONTES NESTA PESQUISA, LISTADAS POR PIANISTA .	146
APÊNDICE 03	
QUADRO COM INFORMAÇÕES SOBRE AS ENTREVISTAS REALIZADAS NESTA PESQUISA:	150
APÊNDICE 04	
ROTEIRO UTILIZADO NAS ENTREVISTAS	151

INTRODUÇÃO

Segunda-feira, 19hs. Num minúsculo bar, numa das esquinas da Rua do Ouro, dezenas de pessoas ocupam a calçada. Bebem, comem, conversam, dançam e se divertem ao som da roda de choro que toca no interior do estabelecimento. Uma pequena aparelhagem amplifica o som dos violões de 06 e 07 cordas, bandolim, cavaquinho, pandeiro e flauta. Sentados em círculo em um dos cantos do pequeno estabelecimento, os músicos ficam rodeados pelos clientes, que, de pé ao entorno da roda, apreciam a música. Quase não há espaço para transitar no interior do bar. O grupo, que se encontra ali toda semana, às segundas e quintas-feiras, tocam “clássicos” de Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, dentre outros mestres do choro, até as 23hs. Músicos mais velhos interagem com outros mais jovens, trocando olhares e comentários durante as músicas, mostrando ideias musicais em seus instrumentos, comentando as performances dos colegas. Vez ou outra se junta à roda um novo chorão, tocador de flauta, trombone, violão ou cavaquinho, que toca duas ou três músicas e dá lugar a um novo músico para uma nova “canja”.

* *

Sábado, 16hs. O tradicional café na região da Savassi, que geralmente é palco para apresentações de jazz e música instrumental brasileira e estrangeira, apresenta nesta tarde um grupo formado por jovens músicos empunhando violão, bandolim, cavaquinho, flauta, pandeiro e acordeon. Ao invés de ocuparem a sala interior do café, onde há livros e um piano de armário – ambiente onde geralmente atuam os outros grupos que se apresentam nas noites dedicadas ao jazz – a roda de choro é montada na calçada, num “*parklet*” na porta do estabelecimento, chamando a atenção dos transeuntes que passam pela rua. No repertório, choros “clássicos” e de autores contemporâneos, além de composições de integrantes do grupo e “releituras” de outros estilos com o “sotaque chorístico”. Algumas músicas parecem estar bem ensaiadas, com convenções e arranjos pré-estabelecidos, e outras são conduzidas com a forma mais “livre”, com bastante abertura para a improvisação.

* *

Sexta-feira, 21hs. O tradicional bar, dedicado ao compositor e cavaquinhista Waldir Azevedo, é considerado um dos redutos do choro da cidade. Na decoração, diversas fotos do músico homenageado, várias fotos do dono do estabelecimento (que também é cavaquinhista) ao lado de personalidades do universo do choro, uma seção de caricaturas de músicos da

cidade, além de reproduções de fotos de importantes instrumentistas e compositores do gênero, como Pixinguinha, Altamiro Carrilho, Garoto e Abel Ferreira. Dentre muitos trombonistas, flautistas, violonistas, cavaquinhistas e pandeiristas, figuram nas paredes apenas dois pianistas: Ernesto Nazareth e Zequinha de Abreu. O espaço possui um pequeno palco, com um sistema de som, onde um pequeno grupo formado por cavaquinho solista, cavaquinho acompanhador, violão e pandeiro tocam músicas do repertório tradicional do choro, dentre elas várias de Waldir Azevedo. O público atento, sentado em mesas voltadas para o palco, aprecia a performance, enquanto bebe ou come alguns petiscos. Vez ou outra algum cliente pede que seja tocada uma determinada música, pedido que é atendido com prontidão e entusiasmo pelos músicos. A chegada de um novo violonista no bar é anunciada do palco, e este é convidado a se juntar aos demais para uma “canja”. Assim segue a noite, até cair a madrugada...

De fora da roda

Estes cenários retratados descrevem um pouco de como se apresenta o meio musical do choro em Belo Horizonte atualmente, a partir da visão de uma pianista interessada no assunto e em participar, como musicista, desse métier. Muitos outros encontros como estes são realizados periodicamente na cidade, em diferentes dias e horários, com diferentes músicos, que se apresentam em diversos formatos de performance. Porém, há uma semelhança entre esses eventos (ao menos até o presente momento desta pesquisa) que destaca-se no contexto deste estudo: a ausência do piano em suas formações instrumentais.

É muito comum que o músico que deseja se tornar um legítimo “chorão¹” procure frequentar ambientes como os descritos acima: as “rodas de choro²”. Esses espaços são considerados por muitos praticantes como a “verdadeira escola” para se aprender a tocar o gênero musical, colocação esta comumente presente no discurso de chorões, e discutida em trabalhos que versam sobre os processos de ensino e aprendizagem do choro a partir da vivência das rodas³.

¹ Expressão muito utilizada no meio musical para designar o músico que toca choros.

² As rodas de Choro são os encontros de instrumentistas que se reúnem para tocarem esse tipo de repertório. Equivale a um dos significados que a própria palavra Choro designava até o início do século XX, quando se referia aos encontros de chorões.

³ Alguns trabalhos que tratam do tema: SANDRONI (2000), LARA FILHO (2011), FIORUSSI (2012), BITTAR (2010), BERTHO (2015).

Nas rodas, cavaquinistas, violonistas, bandolinistas, flautistas e pandeiristas, entre outros, aprendem o repertório tradicional dessa música e desenvolvem aspectos idiomáticos do estilo: tanto harmônicos e rítmicos quanto melódicos. O aprendizado muitas vezes se dá a partir da troca de conhecimentos entre os músicos durante a própria performance em conjunto, através do contato próximo com outros instrumentistas mais experientes que contribuem passando o conhecimento que possuem através da comunicação verbal, e também da imitação de elementos musicais observados através da visão e audição durante o próprio momento de execução das músicas. Tal experiência proporciona, dentre muitos outros aspectos, o extremo desenvolvimento de percepção auditiva de padrões e convenções musicais próprias do estilo, o desenvolvimento da capacidade de transpor em tempo real e de acompanhar músicas que não se conhecem muito bem. Além disso, promove-se a ampliação de repertório, a apreensão de nuances interpretativas características dessa música e a captação e exercício de práticas inerentes a esse fazer musical em conjunto, traços impossíveis de serem transmitidos, com o mesmo efeito, por meio de partituras ou em uma aula individual de instrumento.

Vale apontar que, se considerarmos a roda como o local principal de formação de chorões, algumas classes de instrumentistas são prejudicadas por não serem contempladas, usualmente, nessas práticas. Dentre essas classes, podemos citar, por exemplo, a dos músicos que tocam instrumentos de cordas friccionadas, como o violino e a viola de orquestra, ou ainda a dos percussionistas de instrumentos de teclado, como os vibrafonistas. Além das classes citadas, podemos apontar também a dos pianistas, alvo dos estudos desse trabalho. Nos exemplos apontados de encontros de chorões ou rodas de Choro acontecidas em Belo Horizonte, em nenhuma delas havia a presença destes instrumentistas tocando. Em quase todos os lugares não havia a presença de um piano, e, no único em que havia o instrumento no recinto, a roda fora “instalada” de maneira a não abrangê-lo em seu círculo de atividade.

A observação desses fatos me trouxe à mente, primeiro, várias questões: Quais os motivos para o distanciamento do piano das rodas de Choro? Seria o piano um instrumento alheio às práticas chorísticas coletivas? De que forma o pianista consegue adquirir o conhecimento disponível aos outros instrumentistas que têm a prática da participação nas rodas de Choro, já que ele não está presente nelas? E, diante dessa ausência de pianistas nas rodas, como aprender nuances e aspectos idiomáticos do choro ao piano, da mesma forma como acontece a outros instrumentos como violão, cavaquinho, flauta, que participam desses encontros?

Para a primeira pergunta lançada, num primeiro momento, a resposta me pareceu simples: a própria natureza física do instrumento. A sua “não portabilidade” interfere diretamente na dificuldade de participação deste na prática considerada por muitos chorões como sendo o “verdadeiro” ambiente dessa música. Sendo as rodas realizadas geralmente em ambientes domésticos ou públicos como praças, bares e restaurantes, raramente tem-se a presença de um piano no local.

Outro fator, diretamente ligado ao primeiro, diz respeito ao alto custo do instrumento e a sua pouca popularidade em meio às classes sociais historicamente ligadas à prática do Choro. Ao chegar ao Brasil, nos primeiros anos do século XIX, juntamente com a corte portuguesa, a presença do instrumento se limitava aos ambientes das camadas mais altas da sociedade, salões e teatros. Já na segunda metade do século XIX, o piano populariza-se consideravelmente na cidade do Rio de Janeiro, ganhando grande espaço na vida sócio-cultural dos urbanistas cariocas. Passa, então, a ocupar as salas das camadas menos abastadas, além de espaços como casas de chá, confeitarias, restaurantes, casas de música e de instrumentos, e, mais tarde, os cinemas, dentre outros locais – estes onde muitas vezes se praticou a música popular urbana da época (ROSA, 2014). Mesmo que esta “popularização” do instrumento tenha ocorrido nesse período, o piano ainda hoje se mantém um instrumento caro se comparado aos outros característicos da música popular brasileira, como o violão e o cavaquinho. O alto custo do piano limita a sua presença às camadas sociais mais favorecidas, e também torna pequena a sua presença em espaços públicos e comerciais, onde, geralmente, ocorrem as rodas de Choro⁴.

Esses obstáculos para a participação dos pianistas nas rodas de Choro se refletem também no número reduzido desses músicos, profissionais ou não, atuando nesses espaços e meio musical, tanto em Belo Horizonte como em outras cidades do Brasil. Dessa forma, diminui, por conseguinte, as referências e possíveis transmissores desse conhecimento passado por via da tradição oral entre esses instrumentistas.

É visto, porém, que apesar de estarem em menor número em relação aos demais instrumentistas dedicados ao gênero, de alguma forma sempre tivemos pianistas ligados à práticas do Choro ao longo do percurso de desenvolvimento da música popular brasileira.

⁴ Vários trabalhos tratam mais detalhadamente sobre a “trajetória social” (e musical) do piano no Brasil, e/ou questões acerca do perfil social dos praticantes do choro, como é o caso das teses de ROSA (2014), ALMEIDA (1999), BLOES (2006) e ARAGÃO (2011).

O piano e o Choro: entrando na roda

A história do piano brasileiro tem sua origem no século XIX, quando o instrumento desempenhou um papel bastante significativo na música popular urbana da época, que precedeu o que hoje recebe o nome de Choro. As obras pianísticas de compositores como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth são consideradas fundamentais para a consolidação do Choro como um gênero musical no início do século XX. Além destes, muitos outros pianistas, chamados popularmente de *pianeiros*⁵, foram responsáveis por parte da criação e da divulgação desse repertório, na época. Estes profissionais foram grandes colaboradores na construção de uma estética pianística de interpretação desse gênero nacional e podem ser considerados como os primeiros pianistas da música popular brasileira. Características de suas práticas musicais são refletidas na estética pianística de muitos músicos, ainda nos dias atuais, demonstrando assim a importância desses profissionais para o desenvolvimento do piano brasileiro. Seguindo a tradição desses *pianeiros*, já nas décadas de 1920 e 1930 despontaram pianistas intérpretes e compositoras que figuraram em programas de rádio e TV, que hoje são consideradas também referências nessa área, como Carolina Cardoso de Menezes e Amélia Brandão (Tia Amélia). Outra figura importantíssima na história do Choro foi o pianista, maestro, compositor e arranjador Radamés Gnattali, que trouxe inovações em vários aspectos musicais relativos à forma, harmonia, timbres, arranjos e instrumentação no Choro e, por conseguinte, é considerado figura essencial no desenvolvimento da história do gênero. Além dos citados, outros pianistas estiveram envolvidos com essa música, na forma de intérpretes, arranjadores ou compositores, atuando em formações solo, em orquestras, nas rádios ou, em menor número, junto a grupos de Choro. Atualmente no Brasil encontramos um pequeno número de pianistas que se dedicam profissionalmente a esse meio musical e que possuem projeção nacional (pequeno, pois, se compararmos ao número de outras “classes” de instrumentistas – violonistas, bandolinistas, flautistas, etc – da área). Esse número é refletido também, como apontado anteriormente, na presença de pianistas participantes em rodas e grupos de choro.

Dessa forma, retomando as primeiras questões sobre a participação e aprendizado dos pianistas nas práticas das rodas de Choro – portanto, nas práticas coletivas de performance do Choro – há de fato uma certa dificuldade por parte desses músicos em vivenciarem esse processo, diante da carência de representantes atuando nos meios mais

⁵ O termo *pianeiro*, seus significados e outras características da música feita por eles serão discutidas adiante, no capítulo 2 do trabalho.

populares desse fazer musical, além das dificuldades em relação à portabilidade do instrumento. Quais seriam, portanto, as alternativas para resolver esta questão? Seria o estudo a partir do registro escrito, através de partituras, uma opção para o aprendizado desse repertório? Ou, ainda, a audição de gravações de pianistas consagrados nesse meio musical? Apresento em seguida alguns apontamentos sobre o assunto.

Partituras e gravações

Um importante registro da música feita por muitos pianeiros (e outros compositores) que atuaram no século XIX, fase de “construção” do Choro, está na forma de partituras. Além de registro, esse era também um dos poucos meios de disseminação desse repertório, numa época em que os meios de reprodução sonora estavam em fase de desenvolvimento. Grande parte das partituras circulantes no mercado da época eram dedicadas ao piano por causa de sua autonomia musical: realização simultânea de elementos melódicos, harmônicos e rítmicos (ALMEIDA, 1999, p.70). Mesmo com a chegada da radiodifusão e dos registros sonoros no século XX, as partituras se mantiveram no mercado, ainda que com menor destaque. Contudo, muitos aspectos interpretativos referentes à maneira como essa música era de fato tocada não foram contemplados pelo registro escrito, tais como: tipos de articulações, acentuações, flexibilidade rítmica, ornamentações e improvisação. Além disso, muitas vezes a própria notação das partituras para piano não correspondia à forma como os pianistas compositores da época realmente tocavam⁶. Vemos evidências desse fato no depoimento de Radamés Gnattali ao Museu da Imagem e do Som, extraído da tese de Fernanda Canaud:

Eu ficava batendo papo com os pianeiros e percebia que eles se queixavam muito das edições que os arranjadores faziam de suas composições. A melodia em geral era escrita corretamente, mas o problema eram os baixos e principalmente o ritmo. Os arranjadores escreviam totalmente diferente do que os pianeiros tocavam. Eu lembro que um dia o Costinha me pediu para tocar uma música dele que tinha sido escrita. Eu toquei o que estava na parte. Então, bem decepcionado, ele falou: “Pô... Mas não é nada disso que eu escrevi...” Aí eu propus: Costinha, da próxima vez que você fizer outra música você me fala que eu escrevo. [...] Certo dia, ele chegou com uma música e me pediu pra escrever. Eu fui escrevendo tudo que ele estava tocando. Quando acabei de escrever, toquei pra ele o que estava na parte e ele ficou muito contente e disse: “Finalmente! É isso aí... Tá certo!”... E daquele dia em diante, começaram a fazer o meu cartaz como arranjador. (GNATALLI para MIS, 1985 *apud* CANAUD, 2013, p.58-59).

⁶ Em alguns casos, os pianistas não possuíam a habilidade da escrita musical, e suas peças eram transcritas por outros arranjadores contratados pelas casas editoras de partituras. Estes, muitas vezes, não escreviam as peças da maneira exata como os pianistas as tocavam, alterando ou omitindo elementos.

Uma hipótese para essa diferença entre o tocado e o escrito é a complexidade desse fazer musical, principalmente em relação à rítmica e à textura, no que tange a representação nas partituras. As composições eram, muitas vezes, sintetizadas em uma linha melódica na mão direita e um acompanhamento, geralmente com a harmonia sobre uma célula rítmica padronizada, na mão esquerda. Esse formato, muito encontrado em diversas partituras de Choro, e, posteriormente, também de sambas, simplificava – diga-se – a música desses pianistas a uma realização menos complexa do que de fato poderia ser tocada por eles. Outra hipótese para essa “simplificação” seria o fato de que, sendo menos complexa, a música se tornaria mais acessível ao público de pianistas amadores que se interessariam em consumir as partituras, tornando-as mais atrativas comercialmente, prática essa ainda encontrada em algumas partituras para piano atuais.

Além de uma possível infidelidade ao que se era tocado, soma-se o fato de que as partituras produzidas eram, em sua maioria, para piano solo ou duos de piano e outro solista, não contemplando outras formações musicais onde o piano se inseria em grupos com outros instrumentos harmônicos e melódicos. Diante desses fatos, as partituras de música popular brasileira registradas no início do século XX não nos dão uma real noção – ou uma representação fiel – desse fazer musical da época.

Em relação ao material encontrado hoje dedicado ao piano dentro do gênero Choro, este se mostra ainda pequeno e limitado à formações também para piano solo. Pouquíssimos compositores mantiveram a prática de escreverem suas peças em partituras, já que o principal meio de registro passou a ser a gravação. Temos pouquíssimos exemplos de composições ou arranjos desse repertório escritos para formações de grupos com piano, opções essas que poderiam dar uma melhor noção da atuação do instrumento em contextos coletivos.

Há também outras questões ligadas às limitações do registro escrito. Dentre os perfis de instrumentistas atuantes no Choro até meados do século XX, em geral, os solistas (flautistas, clarinetistas ou outros instrumentistas de sopros e alguns pianistas) tinham habilidade de leitura de partituras. Entretanto, os responsáveis pelos instrumentos acompanhadores, como violonistas e cavaquinhistas, criavam suas partes no momento da performance (DINIZ, 2008), tendo como base o conhecimento que possuíam através do aprendizado de fórmulas rítmicas e harmônicas típicas do estilo musical, adquirido por meio da transmissão oral. Dentre os solistas, nuances interpretativas e características improvisatórias foram também sendo desenvolvidas com o passar do tempo e acabaram se transformando em elementos característicos da linguagem do Choro, tão importante de ser dominada por seus intérpretes. Dessa forma, muitos elementos dessa música foram sendo

desenvolvidos e difundidos ao longo dos anos através da transmissão oral, não sendo passado para o registro escrito pelas próprias limitações que este apresenta⁷, tornando quase que fundamental a vivência das rodas de Choro ou outro meio de difusão desse conhecimento.

Outro material de estudo muito usado pelos chorões são as gravações de instrumentistas considerados importantes e representativos desse gênero musical. A audição e a prática de “tirar de ouvido” as melodias, harmonias, linhas de baixos dos violões e outros elementos registrados em gravações por esses artistas tornou-se um método comum entre os músicos de Choro que desejam captar elementos da linguagem “chorística”, além de nuances interpretativas em seus instrumentos e, obviamente, ampliar seus repertórios. Nesse processo, é comum aos flautistas recorrerem a gravações de Altamiro Carrilho, bandolinistas ouvirem Jacob do Bandolim, violonistas 7 cordas “tirarem de ouvido” as frases contrapontísticas tocadas por Dino 7 cordas, etc.

Quais seriam, então, os principais pianistas que poderiam ser tomados como referência para audições críticas na busca desse estudo? Seria necessário, portanto, identificar esses instrumentistas, considerados importantes e representativos desse estilo, que apresentassem em suas performances elementos típicos desse fazer musical de forma coerente e idiomática em seu instrumento. Alguns nomes já foram apontados, como Carolina Cardoso de Menezes, Tia Amélia e Radamés Gnatalli. Além destes, há outros pianistas atuantes principalmente a partir da década de 1970, período de expressivo aumento de grupos e discos dedicados ao Choro. Entretanto, apenas a audição e a tentativa de imitação das maneiras ou trejeitos desses pianistas ainda se mostra recurso insuficiente ou limitador ao pianista que deseja dominar a linguagem do Choro de forma completa, com entendimento e propriedade para expandir sua atuação a outras formações musicais e repertórios.

Na busca por este caminho, as questões se ampliaram, buscando um entendimento mais completo desse fazer musical: quais seriam os elementos necessários e inerentes à linguagem do Choro e de quais formas podem ser expressados no piano? Quais os conhecimentos necessários para que o pianista consiga atuar junto a grupos de diversas formações instrumentais com entendimento, liberdade criativa e capacidade de adaptação, atuando de forma coerente ao estilo musical tocado? Quais seriam as características interpretativas desse instrumento desenvolvidas de acordo com seus aspectos técnicos e idiomáticos? Como reconhecer e incorporar os elementos importantes à performance dessa música, no que vai além do texto escrito nas partituras? E, por conseguinte, como ter acesso a

⁷ Questões acerca do registro escrito e suas limitações serão mais bem tratadas mais adiante, no Capítulo 01 deste trabalho.

esse tipo de conhecimento – de tradição oral – diante da carência de pianistas atuando nas rodas de Choro?

Motivações da pesquisa

As questões supracitadas partiram de dúvidas, dificuldades e demandas de minha própria experiência como pianista atuando nesse meio. Minha formação musical foi, inicialmente, baseada no estudo da música erudita, onde pude praticar bastante a leitura da notação musical e desenvolver aspectos relacionados à técnica pianística, como coordenação, agilidade, força, energia e flexibilidade. Além de exercitar essas habilidades, foi de grande valor o estímulo ao aperfeiçoamento da interpretação e à busca constante pela maior percepção quanto às diversas sonoridades possíveis de se obter do instrumento, de acordo com os diferentes estilos presentes nesse universo musical. Nesse sentido, a busca pelo cuidado com os diversos toques, timbres, articulações, pelo refinamento técnico e interpretativo, dentre outros elementos, passaram a guiar meus estudos de performance e também minha escuta de performances de outros instrumentistas. Por ser uma música de tradição predominantemente escrita, na prática do repertório erudito pude encontrar, nas próprias partituras, uma maior riqueza de detalhes em relação a alguns aspectos mencionados (como articulações, dinâmicas, além do “texto musical”, em sua maioria, previamente definido de acordo com a escrita do próprio compositor). Ao entrar no universo da música popular, onde esse tipo de material é mais escasso por ser uma música de tradição predominantemente oral, comecei a desenvolver outras habilidades necessárias para o desenvolvimento nessa área. Foi necessário, então, um aperfeiçoamento em aspectos ligados à improvisação e percepção musical, um melhor entendimento de elementos das práticas de conjunto e arranjo, um aprofundamento em estudos de harmonia e transcrição, uma maior independência em relação às partituras, além do exercício constante no campo da criatividade. Um importante aspecto, essencial no estudo da música popular, é a necessidade de se conhecer as diversas linguagens ligadas aos diferentes gêneros e estilos musicais, que implicam em diversas maneiras de interpretação e aplicação dos elementos musicais, de acordo com cada música em questão.

Ao me iniciar no estudo do Choro, alguns aspectos da minha formação foram favoráveis ao encontro dessa linguagem: aspectos formais e harmônicos dessa música, por exemplo, foram bem familiares ao universo por mim antes explorado. O caráter muitas vezes virtuosístico das melodias dos Choros, na maioria dos casos não se tornaram um problema

técnico para a execução dessa música, já que o estudo da música erudita propicia uma base sólida nesse quesito. Além disso, as habilidades adquiridas no aspecto da percepção de sonoridades, toques, articulações e outras nuances podem ser usadas para um melhor entendimento e apreensão de características interpretativas do estilo.

Percebi, porém, uma necessidade de maior entendimento da linguagem do Choro ao piano e seus elementos estilísticos, de forma a me oferecer subsídios para atuar com maior segurança e liberdade criativa, podendo me adaptar a várias situações (diversas formações musicais, por exemplo) conseguindo, assim, de forma desenvolta, participar de rodas de Choro ou encontros informais em que não houvessem arranjos pré-estabelecidos ou escritos.

Esta reflexão sobre o processo de estudo da música popular, e mais especificamente do Choro, levantou algumas hipóteses que podem guiar esta pesquisa:

O entendimento do funcionamento dos instrumentos no Choro, suas funções, convenções, tendências e características, aliado à compreensão de formas de incorporação de um vocabulário comum desse gênero ao piano, interfere diretamente na performance do pianista. Auxilia também na compreensão do todo numa prática em conjunto, garantindo mais consciência do que está sendo executado e da maneira como isso ocorre. Fornece, ainda, ferramentas para a criação de arranjos e composições, além de uma reflexão acerca do repertório tradicional escrito – as peças solo de compositores como Ernesto Nazareth, por exemplo – ampliando as possibilidades de recursos para (re)interpretações e alterações do texto musical de maneira consciente e coerente. Aliado a esse entendimento, faz-se também necessário um estudo acerca da relação piano-choro, através do conhecimento de estéticas relacionadas aos principais pianistas que atuaram e atuam nesse meio, além de questões relacionadas ao idiomatismo pianístico presente nas práticas desses instrumentistas.

Alguns livros didáticos sobre música brasileira, por englobarem vários ritmos ou gêneros musicais, abordam aspectos do Choro ao piano, geralmente, de maneira pouco aprofundada, apresentando algumas células rítmicas características de acompanhamentos e alguns aspectos da condução dos baixos dos acordes. É o caso, por exemplo, dos livros *Workshop de Música Brasileira* (ADOLFO, 2013), *Rítmica e levadas brasileiras para o piano* (COLLURA, 2009), e *Inside the Brazilian Rhythm Section* (FARIA; KORMAN, 2001). Outras fontes, mais focadas na linguagem “chorística” em geral, apresentam estudos ou elementos desta, mas de maneira não direcionada a instrumentos específicos, o que faz com que não sejam abordados aspectos técnicos ou idiomáticos do piano na utilização de tais elementos, como é o caso dos livros-métodos *Vocabulário do Choro – estudos e composições* (SÈVE, 1999) e *A Estrutura do Choro* (ALMADA, 2005).

Por outro lado, encontramos trabalhos que tratam mais especificamente deste universo do piano no Choro, tais como *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro* (ALMEIDA, 1999), que se tornou uma importante referência ao apresentar, de forma abrangente, tanto aspectos históricos do Choro e do piano como também características estilísticas desse gênero musical. Sua abordagem visa reconhecer essas características em peças para piano solo escritas por compositores como Chiquinha Gonzaga, Osvaldo Lacerda, Francisco Mignone, Ernesto Nazareth, Radamés Gnattali, entre outros. Além de muitos trabalhos e livros com foco biográfico em pianistas – especialmente nos atuantes até o início do século XX – encontramos outros estudos contemplando também aspectos histórico-sociais da atuação desses instrumentistas, como é o caso de *Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos pianeiros na cena urbana brasileira – dos anos 50 do Império aos 60 da República* (ROSA, 2014), e *Pianeiros: dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX* (BLOES, 2006). Também encontramos autores que abordam aspectos estilísticos relativos a compositores específicos, como em *Chiquinha Gonzaga e o Maxixe* (MARCÍLIO, 2009), *O Enigma de Homem Célebre: Ambição e Vocação de Ernesto Nazareth* (MACHADO, 2007), *Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo “Canhoto” e “Manhosamente” de Radamés Gnattali* (SANTOS, 2002), *Os choros para piano solo “Canhoto” e “Manhosamente” de Radamés Gnattali: Um estudo sobre as relações entre a música erudita e a música popular* (PRONSATO, 2013) e *Carolina Cardoso de Menezes, a pianista* (MADEIRA, 2016), onde os autores utilizam-se também de análises de algumas obras dos compositores em estudo.

Embora elucidativos, todos os trabalhos encontrados sobre o Choro ao piano utilizam como referencial partituras escritas para piano solo, em sua maioria elaboradas por compositores que atuaram até meados do século XX. Essa abordagem não contempla, porém, aspectos importantes relativos a práticas “chorísticas” de pianistas em estéticas mais recentes, tampouco perspectivas de performances coletivas em diferentes grupos e formações musicais, deixando de fora aspectos fundamentais às práticas interpretativas e criativas do Choro fora do texto musical das partituras.

Objetivos e estrutura da pesquisa

Diante desse quadro, o presente trabalho se propõe a abordar aspectos relacionados à prática do Choro ao piano a partir do estudo de elementos encontrados em performances de dois importantes e representativos pianistas ainda hoje atuantes nesse meio musical: Cristóvão

Bastos e Laércio de Freitas. As performances serão analisadas através de transcrições de gravações ou vídeos de shows/apresentações desses pianistas, em que estes atuam junto a formações instrumentais variadas. Não se pretende, aqui, estudar as particularidades estilísticas de cada pianista, nem tampouco almeja-se uma generalização de práticas encontradas nas performances analisadas. O intuito deste estudo é reconhecer e compreender elementos utilizados por esses pianistas em contextos coletivos, problematizando-os à luz de práticas musicais do Choro (e da música popular em geral) e do idiomatismo pianístico. A partir dessa compreensão, tais elementos poderão ser (re) elaborados, adaptados e utilizados em performances, arranjos ou composições por quem se interessar por este estudo.

Além do trabalho com os fonogramas, foram realizadas entrevistas com seis pianistas atuantes na área (dentre eles, os focalizados neste trabalho). Esse material dá suporte às análises das gravações no intuito de melhor elucidar questões relativas às práticas de aprendizado da linguagem chorística, aos procedimentos de concepção dos elementos utilizados nas performances, às vivências nas práticas coletivas do Choro e aos detalhes referentes a aspectos pianísticos na prática desse gênero musical, questões essas impossíveis de serem compreendidas somente a partir das audições dos fonogramas.

A dissertação está estruturada da seguinte forma: o Capítulo 1 traz algumas considerações metodológicas acerca do processo de escolha dos fonogramas/gravações, da elaboração das transcrições e de aspectos relativos às entrevistas.

O segundo capítulo traz considerações sobre o piano na história do Choro, abordando as principais referências de pianistas e grupos em que estes se inseriram ao longo dos anos. O capítulo conta também com uma breve explanação sobre o funcionamento estrutural dos grupos de Choro em suas formações mais tradicionais e a função e características básicas de cada instrumento dentro desses, além de uma seção dedicada à relação dessas sonoridades dos instrumentos dos grupos com práticas pianísticas no Choro.

No Capítulo 3, apresentam-se análises de trechos transcritos de gravações e vídeos dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas, divididos de acordo com os seguintes aspectos: a alusão às sonoridades dos instrumentos chorões pelo piano; o piano como solista (melodista); o piano como contrapontista; e o piano no grupo completo e suas possibilidades. Nesse capítulo, os elementos selecionados, encontrados nas gravações, são analisados e compreendidos à luz das práticas musicais típicas do Choro e do idiomatismo pianístico.

Ao final do trabalho, na seção Apêndice, são sugeridos e apresentados alguns desdobramentos da pesquisa. Foram propostos pequenos exercícios que procuram ajudar no desenvolvimento de estudos sobre aspectos abordados neste trabalho, podendo ser também

um suporte didático inicial àqueles que desejam sistematizar e transmitir esse tipo de conhecimento. Os exercícios foram desenvolvidos a partir de elementos encontrados no material analisado nas gravações dos dois pianistas, no Capítulo 3.

CAPÍTULO 1 – CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

1.1 Sobre a escolha dos fonogramas e partituras analisadas

Para a seleção dos fonogramas analisados, inicialmente foi realizado um grande levantamento fonográfico de pianistas que atuaram/atuam no meio musical do Choro, privilegiando as gravações em que o piano se insere em formações conjuntas (duos, trios e grupos maiores). Por essa razão, investigou-se primeiramente as discografias de pianistas com atuação e importância já conhecidas nesse meio musical: aqueles cujas produções fonográficas incluem grande número de obras ou interpretações dentro do gênero musical Choro, ou os que possuem grande número de trabalhos em colaboração com outros artistas atuantes nesse meio. Nesse primeiro grupo, temos nomes como Radamés Gnattali, Carolina Cardoso de Menezes, Tia Amélia, Cristóvão Bastos, Maria Teresa Madeira e Laércio de Freitas. Posteriormente, levantou-se nomes de outros pianistas reconhecidos como importantes para o piano brasileiro em geral e pesquisou-se suas possíveis incursões pelo gênero musical Choro, a fim de encontrar mais registros da prática do piano nesse contexto. Chegou-se, assim, a gravações dos pianistas Benjamim Taubkin, Leandro Braga, Nelson Ayres, Antônio Adolfo e Marcos Nimrichter, dentre outros.

Sabe-se que seria impossível abranger nesta pesquisa todos os casos de pianistas que atuaram ou atuam nesse gênero musical, e por essa razão, para as análises mais específicas, privilegiou-se os exemplos extraídos do material de dois pianistas: Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas. Estes pianistas foram escolhidos por serem, dentre os pesquisados, aqueles que possuem um maior número de fonogramas gravados no estilo musical e contexto focalizado e, portanto, possuem mais exemplos representativos dos aspectos estudados. São, também, músicos reconhecidos em âmbito nacional e no meio musical afim, considerados como referência para muitos outros pianistas que atuam nessa área, além de terem uma carreira musical já desenvolvida e estarem ainda em atividade. Julgou-se, portanto, que o material encontrado nas gravações desses dois pianistas foi suficiente, abrangente e satisfatório para este estudo inicial, que pode ser estendido posteriormente a gravações de outros pianistas. Apesar do enfoque nesses dois nomes, não se excluiu exemplos ou considerações a respeito da atuação de outros pianistas, de forma complementar ao material dos músicos focalizados. Importante ressaltar que o enfoque em Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas se dá exclusivamente através da análise de suas gravações, não contemplando aspectos biográficos da vida desses músicos.

Como fontes de pesquisa para a obtenção de fonogramas e partituras, encontrou-se material em acervo pessoal e bibliotecas (gravações de shows, CDs, DVDs, livros e *songbooks* de diversos autores); busca em blogs e sites da internet especializados em música brasileira como *Discos do Brasil*; portais ou acervos digitais dedicados a compositores específicos como os de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Eduardo Souto, Júlio Reis e Radamés Gnattali; além dos acervos digitais do Instituto Moreira Sales (IMS), Instituto Memória Musical Brasileira (IMMUB), Casa do Choro, Instituto Piano Brasileiro e SESC Partituras. É importante registrar também que foram de grande valor as contribuições dos entrevistados ao indicarem e cederem gravações e partituras que foram utilizados nos processos desta pesquisa.

Pequenos trechos dos fonogramas estudados serão inseridos na pesquisa na forma de exemplos musicais, para um melhor entendimento e visualização dos conteúdos apresentados. Os áudios poderão ser acessados através do código de barras *QR Code* ou da lista de áudios hospedada no site www.soundcloud.com/mestradoluisamitre.

1.2 Sobre as transcrições

Neste trabalho, entende-se como transcrição o registro em notação musical tradicional de performances executadas em gravações ou apresentações ao vivo (registradas em vídeos) dos pianistas aqui estudados, privilegiando-se a escrita “nota-a-nota”⁸. Em alguns casos, de acordo com o elemento ou aspecto focalizado no estudo da performance, transcreveu-se somente parte da execução (como a linha do baixo, ou a linha melódica tocada pela mão direita, por exemplo), omitindo-se algum elemento considerado menos importante no contexto, logo, não contemplando a execução completa do pianista⁹.

Vê-se na transcrição uma importante ferramenta no estudo da música popular, mais especificamente no estudo de práticas performáticas, colaborando para a melhor apreensão e visualização de aspectos em análise do material estudado. O pensamento, por exemplo, de Maranesi (2005, p. 03) corrobora essa ideia ao afirmar que “o processo de transcrição, ao transformar registros sonoros em documentos escritos, não só traduz um discurso musical em linguagem escrita, como também gera uma ferramenta auxiliar no reconhecimento dos aspectos essenciais para o entendimento da música transcrita”.

⁸ De acordo com Maranesi (2005, p. 03): “termo traduzido do inglês *note for note* ou *note to note*, utilizado para expressar a qualidade da partitura que registra acuradamente cada nota a partir de uma interpretação gravada ou executada ao vivo. A expressão é principalmente usada na divulgação de partituras comerciais”.

⁹ Mais considerações e detalhes da metodologia de transcrição serão tratados adiante.

Nesse sentido, as transcrições realizadas possibilitaram a identificação de elementos característicos da linguagem pianística utilizada pelos intérpretes selecionados, evidenciando tanto traços individuais quanto padrões estilísticos que caracterizam o piano no Choro de forma um pouco mais abrangente. Esses elementos se manifestam na forma de motivos melódicos e rítmicos, construções harmônicas, padrões de acompanhamentos, articulações, acentuações, recursos característicos do piano (como o uso do pedal), e a exploração da tessitura do instrumento, dentre outros. Dessa maneira, através do reconhecimento e da compreensão de tais elementos e recursos encontrados nas performances, pode-se apontá-los como ferramentas possíveis de serem apropriadas, reinventadas e incorporadas por outros pianistas (ou instrumentistas em geral) em suas próprias performances.

Cabem aqui algumas considerações importantes referentes à prática desse tipo de transcrição em música popular e seus desdobramentos, englobando alguns aspectos que já vêm sendo discutidos por autores como Seeger (1958) e Nettle (1964). O primeiro aspecto, já imbuído na justificativa da escolha desse tipo de prática para o presente trabalho, é o caráter descritivo da partitura final, onde a escrita se dá a partir da tentativa de representação de uma performance sonora. Aqui esbarramos em alguns problemas, no que diz respeito à limitação dos recursos da escrita tradicional para englobar parâmetros da música com maior precisão e fidelidade ao som tomado como matriz. Como exemplos, temos a dificuldade em grafar com precisão as nuances dos aspectos relativos à execução rítmica, intensidade, acentuações, timbres e até mesmo pequenas variações na frequência. A alternativa da criação de símbolos, como adotado na notação tradicional para alguns aspectos, se torna impraticável na medida em que, para representar tantos elementos simultâneos, tornaria a representação demasiada carregada e de difícil compreensão pelo leitor. Se aqui o intuito da transcrição é apresentar um “retrato” do objeto sonoro estudado para que o leitor consiga visualizar seus elementos para uma possível análise, é importante frisar que esta representação exclui muitos outros elementos inerentes à performance que não são cabíveis nesse “retrato”, mas importantes na constituição estilística da música estudada.

Em se tratando do aspecto prescritivo dessa mesma partitura final – no sentido de orientar a execução a partir da interpretação da notação musical – este também se torna falho, já que faltam na representação gráfica aqueles elementos “não grafáveis” mencionados anteriormente. Sendo assim, se a intenção é uma interpretação aproximada da música original transcrita, o intérprete necessita conhecer os outros aspectos inerentes a essa que não estão grafados, como apontado por Seeger: “[...] Ninguém pode fazê-la [a música] soar como o escritor da notação tentou, a menos que concomitante a essa leitura, haja um conhecimento

da tradição da escrita e também um conhecimento da tradição oral [...] associada a ela [...].” (SEEGER, 1958, p. 186).¹⁰

Em algumas músicas de tradição europeia, matriz da notação aqui apontada, onde a função prescritiva da partitura se apresenta como um dos principais fundamentos, a interpretação dos significados e intenções dos sinais grafados foi e ainda atualmente é transmitida aos executantes de forma sistemática, ao longo da história de ensino dessa prática. Por outro lado, nas músicas de tradição predominantemente oral, “a notação musical coloca-se como um elemento arbitrariamente atribuído, sendo que a função do conjunto gráfico passa a ser descritiva numa tentativa de tornar aquela ‘outra música’ inteligível a receptores educados tal como o copista” (NETTL, 1964 apud AMADO, 2013, p. 02). Tal aspecto ressalta a complexidade das relações entre as funções assumidas pela partitura num contexto, por exemplo, de alguns estilos dentro da música popular, onde a tradição oral está presente concomitantemente com a escrita, muitas vezes em maior proporção. Reforça ainda a necessidade do conhecimento da tradição oral que sustenta a música tocada, no momento de “traduzir” os símbolos da partitura em sons.

Dito isso, considera-se importante para uma real apreensão e entendimento do material estudado, a audição dos excertos transcritos, onde o leitor compreenderá nuances e aspectos não contemplados na notação, por serem “não traduzíveis” graficamente. Da mesma forma, os instrumentistas que pretenderem executar os elementos contidos nos trechos transcritos de maneira mais fiel, terão a referência sonora como suporte na interpretação dessas partituras, auxiliando na compreensão estilística para, a partir daí, elaborarem e mesmo (re) criarem tais elementos em suas performances.

Metodologia para as transcrições

As transcrições foram feitas com base na notação musical de origem eurocidental, utilizando a simbologia tradicional na indicação de altura, duração e expressão (dinâmica, acentuações e articulação) dos sons, assim como a simbologia tradicional utilizada na indicação de ornamentos (mordentes, apojeturas, trinados etc). Para a notação da harmonia, foi utilizada a representação dos acordes pela cifragem de música popular, no padrão difundido por Almir Chediak¹¹. Em algumas transcrições, além da pauta do piano, está

¹⁰ Tradução do texto: Prof. Dr. Bernardo Vescovi Fabris

¹¹ Chediak, criador da série *Songbook da MPB*, com diversas edições de livros de partituras dedicados a compositores ou estilos da música popular brasileira, no modelo “melodia e cifra” ou *leadsheet*.

esses elementos puderam ser percebidos com clareza (os pontos de trocas de pedal *sustain*, por exemplo, não foram notados). Procurou-se adotar a simbologia tradicionalmente notada para esses elementos, porém devido a algumas divergências entre autores na interpretação de alguns símbolos relativos à acentuações e articulações, estabeleceu-se alguns usos de acordo com a Figura 2 abaixo¹²:

<i>Staccato</i> som curto, nota com duração diminuída	<i>Staccatissimo</i> som "curtíssimo" e levemente acentuado	<i>Tenuto</i> valor completo da nota, com leve acentuação	<i>Acento</i> nota acentuada, com destaque	<i>Marcato</i> acentuação mais forte e som mais curto	<i>Ghost note</i> (<i>nota fantasma</i>) frequência não soa bem definida, nota "implícita", efeito "percussivo"
---	--	--	--	--	--

nota tocada levemente atrasada em relação ao tempo indicado	nota tocada levemente adiantada em relação ao tempo indicado
--	---

Figura 02: Quadro demonstrativo de símbolos utilizados nas transcrições.

Mesmo tentando abranger todos esses aspectos da performance – considerados de extrema importância na elaboração de uma interpretação estilisticamente coerente – reitera-se a dificuldade em representar tais nuances em forma de notação musical e, mais ainda, num segundo momento, de fazê-las decifráveis pelo leitor para uma concepção sonora (imaginária ou tocada ao instrumento). Por isso, os trechos transcritos estão indicados com a minutagem em que se localizam nos fonogramas originais estudados, facilitando dessa forma a identificação dos excertos para audição, considerada necessária para uma real noção das sonoridades alcançadas pelos intérpretes estudados. Para facilitar este processo, os trechos exemplificados foram extraídos e organizados no material de exemplos musicais disponível juntamente a este trabalho.

1.3 Sobre as entrevistas

Foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com pianistas que atuam profissionalmente na área de música e que tenham familiaridade com o gênero Choro

¹² Os símbolos utilizados na representação das articulações foram baseados nos autores: Sammy Nestico (*The Complete Arranger*, Fenwood Music Co, 1993) e Paul F. Berliner (*Thinking in Jazz: The Infinite Art Of Improvisation*, University of Chicago Press, 2009).

enquanto *performers*. A priorização desse perfil de entrevistados se deve à investigação de questões relacionadas ao instrumento piano, suas técnicas e abordagens, fazendo-se necessário esse perfil de profissional. Alguns desses também atuam como compositores e arranjadores na área e trouxeram novas perspectivas e vivências, enriquecendo ainda mais o material coletado. Além desse critério de preferência, tomaram-se alguns outros na escolha dos pesquisados, tais como: experiência na área, reconhecimento no cenário musical e localização geográfica.

Procurou-se incluir profissionais considerados “consagrados” nesse meio musical, com longa atuação profissional e projeção nacional, reconhecidos dentre os colegas de profissão (inclusive citados por alguns outros entrevistados) como referências nesse *métier* (dentre eles, Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas, os dois pianistas focalizados no trabalho). Contrapondo a estes, abarcou-se também pianistas mais jovens, em etapas iniciais de suas carreiras profissionais.

Além da idade e tempo de atuação, procurou-se diversificar também o perfil de formação musical/profissional, a fim de contemplar questões acerca do aprendizado da linguagem do Choro. Procurou-se também abarcar profissionais de origens geográficas distintas, porém com foco na região sudeste do país (especialmente nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo). Este fator foi escolhido para delimitar o grupo de entrevistados e também determinante para viabilizar a execução dessas entrevistas.

A ideia de um grupo heterogêneo de entrevistados (quanto à faixa etária, origem geográfica e formação musical) se dá no intuito de buscar diferentes discursos ou visões que possam enriquecer ainda mais o material coletado, abrindo possibilidades de diferentes perspectivas de práticas, processos criativos e de estudo.

Considerando a impossibilidade de se reconhecer e entrevistar todos os pianistas participantes na cena musical do Choro atuantes na região sudeste, e diante do perfil profissional buscado, o grupo de entrevistados escolhidos mostrou-se satisfatório e abrangente o suficiente para apoiar esta pesquisa, contemplando seus principais aspectos no material coletado das entrevistas. Considera-se também que este conjunto de entrevistados representa bem a cena atual de pianistas que participam ativamente do meio musical do Choro nestes locais.

Foram entrevistados, ao todo, seis pianistas: Cristóvão Bastos, Laércio de Freitas, Hércules Gomes, Maria Teresa Madeira, Makiko Yoneda e Nelson Ayres. Os principais aspectos considerados para a escolha de cada um dos pianistas como entrevistados serão

abordados na próxima seção, onde são apresentados brevemente os perfis profissionais de cada um deles.

É importante ressaltar que as entrevistas têm caráter fundamental no presente estudo, porém não são as principais fontes de dados, assumindo um papel complementar e embasador dos aspectos estudados nas análises musicais dos conteúdos extraídos de áudio e vídeo.

As entrevistas foram realizadas de maneira presencial, nas cidades de Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro. Tais entrevistas foram gravadas através da utilização de câmera de vídeo e gravador de áudio digital portátil. Foram posteriormente transcritas e formatadas em arquivos de texto digitais e, por fim, utilizadas como banco de dados. Os materiais em texto foram separados por temas relacionados aos pontos abordados pela pesquisa, facilitando a análise posterior.

Foram elaboradas perguntas-base com temáticas relacionadas à: formação musical dos entrevistados; seus processos de aprendizagem do gênero musical Choro; suas experiências profissionais nesse meio musical; suas vivências em diversas formações instrumentais do Choro; seus conhecimentos sobre características estilísticas desse gênero e sua instrumentação; suas experiências na participação de rodas de Choro; e acerca de aspectos pianísticos relacionados a essa prática. Considerando-se a condução das respostas dos entrevistados durante as entrevistas, foram inseridas novas perguntas de acordo com as novas temáticas introduzidas pelo discurso do entrevistado, como o aprofundamento ou desdobramento das questões previamente estabelecidas. O roteiro com as perguntas-base, utilizado nas entrevistas, é apresentado no Apêndice deste trabalho.

As entrevistas são apresentadas no trabalho na forma de excertos no decorrer do texto, onde os trechos estão dispostos em consonância às temáticas abordadas em cada capítulo ou sub-capítulo. No Apêndice deste trabalho encontra-se um quadro relativo aos detalhes das entrevistas realizadas (nome, idade, origem e principal local de atuação dos participantes, local e data das entrevistas).

Breve perfil profissional dos entrevistados

Cristóvão Bastos (Rio de Janeiro – RJ, 1946-) é compositor, pianista e arranjador. Possui composições em parceria com grandes nomes da música popular brasileira como Chico Buarque e Paulo César Pinheiro, além de trabalhar como arranjador e instrumentista em shows e discos de artistas como Nana Caymmi, Edu Lobo, Elza Soares, dentre muitos outros. Tem intensa participação no meio musical do Choro e Samba, atuando frequentemente como

arranjador, instrumentista e compositor, e participou de trabalhos de diversos artistas do meio como Maurício Carrilho, Luciana Rabello, Paulinho da Viola, Nailor Proveta, Altamiro Carrilho, Grupo Época de Ouro, Grupo Nó em Pingo d'Água, Zé da Velha e Silvério Pontes. Sua formação musical como pianista e arranjador é predominantemente “informal”, tendo aprendido a atuar nesse meio musical de maneira bastante prática. Atualmente é uma das maiores referências de pianista e arranjador no âmbito do Choro (e da música brasileira em geral), e possui alta habilidade inventiva de explorar os recursos do piano, especialmente junto a grupos grandes. Além disso, possui participação em uma enorme discografia voltada ao gênero musical Choro.

Hércules Gomes (Vitória – ES, 1980-) é pianista, compositor e arranjador. Vem destacando-se nacionalmente principalmente pelo seu trabalho como pianista solo dedicado ao repertório brasileiro, apresentando alto nível técnico de execução em suas apresentações e explorando o instrumento de forma extremamente idiomática. Em seus arranjos e composições, utiliza amplamente os elementos da música brasileira, especialmente rítmicos, explorando muito bem o caráter percussivo do piano em gêneros como o Samba, Choro, Frevo, Maracatu, dentre outros. Estudioso da linhagem histórica de pianistas populares brasileiros, tem como forte influência a linguagem dos *planeiros*, e contribui para o resgate e divulgação dessa sonoridade que foi explorada por compositores/pianistas como Ernesto Nazareth, Tia Amélia, Radamés Gnattali, dentre outros. Atua, ainda, como professor em oficinas e workshops sobre o piano brasileiro em festivais pelo país. Dessa forma, possui experiência tanto como *performer*, quanto como arranjador e educador.

Laércio de Freitas (Campinas – SP, 1941-) é pianista, compositor, arranjador e maestro. Integrou importantes grupos como a *Orquestra Tabajara* (regida por Severino Araújo) e o *Sexteto de Radamés Gnattali*, além de acompanhar e arranjar para muitos artistas importantes da música popular brasileira. Dentre seus discos lançados, três deles são dedicados ao Choro: *São Paulo no Balanço do Choro – Ao nosso amigo Esmê* (1980), *Terna Saudade* (1988) e *Laércio de Freitas Homenageia Jacob do Bandolim* (2007). Escreveu arranjos para importantes pianistas como Clara Sverner e Arthur Moreira Lima. Atua como importante figura no meio musical do Choro, e é considerado uma grande influência para as gerações posteriores de músicos. Suas composições já foram gravadas por artistas como os grupos Variedades Contemporâneas, Trio Madeira Brasil e Quatro a Zero, dentre outros, além de figurarem frequentemente nas rodas de Choro, especialmente em São Paulo. Possui formação musical formal, tendo se graduado em piano, ainda jovem, no Conservatório Carlos

Gomes. Atua também como professor em oficinas e festivais em todo o Brasil. Dessa forma, possui ampla vivência nesse meio musical.

Makiko Yoneda (Chiba – Japão, 1972-) é pianista e compositora. É japonesa, radicada em São Paulo desde 2011, tendo passado também por Recife (PE) e Cuba. Atualmente atua ativamente da cena musical do Choro em São Paulo: participa de diversos shows promovidos pelo Clube do Choro da cidade, integra o quinteto do violonista Zé Barbeiro, o quarteto do cavaquinista Messias Britto, dentre outros artistas, além de desenvolver seu trabalho como artista principal no formato piano solo e trio. Estudou piano erudito dos três aos dezoito anos de idade no Japão, mas sua forma de aprendizado do Choro e da música brasileira foi extremamente prática e “informal”, tendo participado constantemente de diversas rodas de Choro em São Paulo, buscando aprender o repertório e as nuances estilísticas e interpretativas dessa música a partir do contato com os músicos e com o ambiente das rodas.

Maria Teresa Madeira (Rio de Janeiro – RJ, 1960-) é pianista de sólida formação acadêmica, atualmente também professora na UNIRIO no curso de Bacharelado. Como solista, já esteve à frente de diversas orquestras no Brasil e exterior. Como camerista, apresentou-se ao lado de diversos artistas do país como José Botelho, Paulo Sérgio Santos, Altamiro Carrilho, Pedro Amorim, Rildo Hora, Léo Gandelman e Quinteto Villa-Lobos, dentre muitos outros. É, ainda, patrona do Concurso Nacional de Piano que leva seu nome, e atua como educadora em cursos, workshops e festivais de música por todo o Brasil. Possui extensa discografia gravada, como solista e camerista, sendo grande parte dedicada a obras de compositores brasileiros como H. Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Ronaldo Miranda, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, tendo lançado em 2016 uma série de discos com a obra integral deste último compositor. Possui amplo conhecimento da técnica pianística, grande experiência como professora, além de trazer a visão, a respeito do aprendizado do Choro, de uma musicista de formação musical formal.

Nelson Ayres (São Paulo – SP, 1947-) é pianista, compositor, arranjador e maestro. Integrante do importante grupo de música instrumental brasileira Pau Brasil, foi regente e diretor artístico da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo e trabalhou, como pianista, com artistas como Benny Carter, Dizzy Gillespie, Milton Nascimento, Chico Buarque, Simone, Dori e Nana Caymmi. Como compositor, atua tanto na área da canção popular e da música instrumental, quanto da música sinfônica. Seus estudos englobaram o piano, regência e linguagem do jazz. Com vasto conhecimento sobre música brasileira, tem experiência como arranjador e instrumentista em diversas formações musicais como piano

trio, duos, bigband e orquestra sinfônica. Possui algumas composições dentro do gênero Choro, embora não se dedique especialmente a esse tipo de música. Possui ampla experiência na prática e ensino da música brasileira.

1.4 QR-Code

Com a intenção de tornar a leitura deste trabalho mais produtiva e prazerosa, a partir do Capítulo 2 foram incluídos ao longo do texto exemplos musicais que podem ser acessados através do código de barras *QR Code*.

Os *Quick-Response Codes* (ou ‘códigos de resposta rápida’) são utilizados para armazenar endereços da internet e irão direcionar o leitor para sites contendo os exemplos musicais em formato de vídeo ou áudio, facilitando o acesso a cada conteúdo correspondente. Esses códigos podem ser facilmente escaneados por qualquer celular *smartphone* ou *tablet* através de aplicativos específicos para essa função.

O uso deste recurso em trabalhos acadêmicos no Brasil ainda é recente: o primeiro trabalho encontrado que tenha utilizado esta ferramenta data de 2015 (tese de doutorado intitulada *Música Viva: novas perspectivas sobre a prática da improvisação musical*, do professor e violonista Luís Leite¹³). Acredita-se que esse tipo de tecnologia é uma importante aliada nas pesquisas da área de performance musical, aproximando o leitor das fontes utilizadas pelos autores e contribuindo para um melhor entendimento do conteúdo abordado no trabalho escrito.

Todo o material de áudio apresentado nos Exemplos Musicais (tanto ao longo do Capítulo 3 quanto do Apêndice 1) encontra-se disponível *online* no site de endereço www.soundcloud.com/mestradoluisamitre e pode ser acessado também através deste link. Os links dos vídeos utilizados como Referências Musicais (Capítulo 2) foram inseridos na forma de notas de rodapé ao longo do texto.

¹³ LEITE, Luís. **Música Viva: novas perspectivas sobre a prática da improvisação musical**. (Doutorado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

CAPÍTULO 2 – O PIANO E O CHORO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Os primeiros grupos de Choro no Brasil, nascidos por volta de 1870, eram formados basicamente por violão, cavaquinho e flauta – donde advem o vocativo dos ternos de pau e corda – onde o violão era responsável pela pontuação dos baixos sustentando e conduzindo a harmonia, o cavaquinho pela sustentação rítmico-harmônica e a flauta pela melodia. (TABORDA, 2010). Com o tempo, esses grupos foram incorporando outros instrumentos como o bombardino, o oficleide, o trombone e outros instrumentos de sopro, influenciados pela sonoridade das bandas de música, formações musicais estas em que muitos músicos de Choro da época tocavam. Nos últimos anos da década de 1920, o pandeiro foi incorporado aos grupos de Choro (ALMEIDA, 1999, p.30), trazendo maior sustentação rítmica. A inclusão de mais um violão (mais tarde substituído pelo de 07 cordas) completava a formação instrumental que se fez tradicional nesse gênero: os chamados conjuntos regionais. Muitas vezes, essa formação contava ainda com outros instrumentos como bandolim ou acordeon como solistas. Entre as décadas de 1930 e 1950, essa formação instrumental sofreu uma importante consolidação do estilo através da atuação, nas rádios, de importantes regionais como *Regional de Benedito Lacerda* e *Regional do Canhoto*, e teve seu “auge” (em termos de participação na música popular) na década de 1940 (ALMEIDA, 1999). Através das práticas dessa formação instrumental e do desenvolvimento da sonoridade desses grupos ao longo dos anos, estabeleceram-se os elementos musicais considerados essenciais do gênero: o contraponto, a rítmica característica, a variação melódica, a condução harmônica em acordes invertidos, as levadas¹⁴, dentre outros. Nas duas décadas seguintes, o Choro acabou sendo “abafado pelo sucesso crescente do Samba, da Canção e da música norte-americana” (ALMEIDA, 1999, p.25). Na década de 1970, período de comemorações do centenário do Choro, houve um “ressurgimento” do gênero, caracterizado pelo aumento significativo no número de grupos e gravações de discos de Choro (ALMEIDA, 1999). A partir daí, é crescente o número de grupos e artistas que realizam trabalhos relacionados a esse gênero musical, com diversas formações instrumentais e influências estilísticas.

Onde, então, o piano se insere nesse histórico de formações instrumentais do Choro? Serão apresentadas, neste capítulo, algumas ocorrências em que pianistas se relacionam de alguma maneira com o repertório desse gênero musical ao longo de sua história. Não se pretende aqui propor uma ideia evolucionista do piano no Choro, apesar de haver um viés

¹⁴ Padrões rítmicos de acompanhamentos característicos de estilos ou gêneros musicais.

diacrônico na condução do texto. Pretende-se apenas apontar alguns nomes importantes para o piano nesse contexto, bem como destacar algumas características da atuação destes, principalmente em contextos coletivos das práticas musicais choronas.

Serão apresentadas também algumas considerações sobre os instrumentos tidos como tradicionais do Choro e seus principais elementos musicais. Após essa apresentação, estes elementos serão relacionados à prática pianística no Choro, através da análise de composições e arranjos de alguns pianistas desde o início deste gênero musical. Vê-se nesse processo uma forma de estudo e compreensão de elementos utilizados por estes instrumentistas em suas composições e arranjos, caracterizando possíveis práticas pianísticas ligadas a esse gênero musical.

Por fim, serão apresentadas algumas considerações sobre os processos de aprendizagem da linguagem do Choro e as principais referências de pianistas nessa área, apontadas pelos entrevistados no trabalho.

2.1 Principais referências de pianistas e grupos com piano ao longo da história

Os planeiros

Os primeiros pianistas da música brasileira que possuíam relação com o Choro foram os chamados planeiros¹⁵. Sabe-se dos significados e conotações que essa palavra sofreu historicamente e da “carga” pejorativa que o termo carrega (com a palavra “planeiro” sendo associada ao “mau pianista”). Não se tem, porém, a pretensão de aprofundar aqui uma discussão sobre o uso da palavra – discussão esta já abordada com muita consistência por ROSA (2014) e por outros trabalhos citados que tem como foco o assunto. Portanto, neste trabalho o termo será utilizado para designar um segmento de pianistas que possuem elementos de uma estética musical em comum, se referindo a uma categoria profissional de pianistas que transitavam entre o repertório clássico e de danças europeias, e o universo da música popular urbana, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

¹⁵ Muitos trabalhos tratam de aspectos históricos e sociais a respeito dos *planeiros*, como as já citadas teses *Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos planeiros na cena urbana brasileira - dos anos 50 do Império aos 60 da República* (ROSA, 2014), e *Planeiros: Dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX* (BLOES, 2006), além de outros que abordam pianistas/compositores específicos que se enquadraram nessa atividade.

Esses pianistas transportavam para o piano a sonoridade dos grupos populares da época, em gêneros como a Polca, o Tango Brasileiro, o Maxixe e, mais tarde, o Samba, o Fox-trote, o Bolero e muitos outros. Chamados também de “pianistas de aluguel”, trabalhavam em ambientes como confeitarias, casas de chá, salas de espera de cinemas, casas de partituras, além de serem responsáveis pela animação dos bailes da época. Estes pianistas possuíam habilidades inerentes ao músico popular, além de muitos destes serem também compositores:

[...] Técnicas intuitivas de improvisação, conhecimento harmônico e condução rítmica segura davam fluência às suas interpretações. E foi neste ambiente que o planeiro se definiu como um pianista de extrema percepção auditiva, improvisador nato e também um criador de temas próprios, além de recriar e arranjar músicas que já faziam parte do gosto popular. (MADEIRA, 2015, p.15).

Alguns desses planeiros se tornaram famosos e têm suas composições reconhecidas como importantes pilares na construção do Choro, como é o caso de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Outros nomes da época fizeram bastante sucesso, e ficaram registrados na história a partir de suas composições e relatos de suas atuações. É o caso de nomes como Aurélio Cavalcanti, Viúva Guerreiro, Bulhões, Chirol, Costinha, Eduardo Souto, dentre muitos outros.

Como mediadores culturais, os pianistas que atuaram entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX levavam a música que era feita nas ruas para diversos ambientes onde os grupos populares da época, formados por flauta, violão e cavaquinho, muitas vezes não estariam presentes. Esses instrumentistas, portanto, transpunham para o piano a sonoridade desses grupos, realizando uma espécie de “redução do grupo chorão”, como apontado por Almeida (1999, p.105). Ao atuarem em performances de piano solo, faziam tal “transposição” procurando abarcar os principais elementos constituintes da sonoridade dos grupos característicos da época, os ternos, executando a melodia (relacionada à flauta ou outro instrumento solista), a condução rítmico-harmônica do cavaquinho e os baixos do violão.

A principal forma de atuação desses primeiros planeiros, ao menos citada na maioria dos livros e trabalhos sobre esses profissionais, foi a do piano solo, dentro da estética descrita acima. Esse foi, inclusive, um fator que estimulou, muitas vezes, a contratação desses profissionais, já que um pianista poderia ser uma alternativa mais barata à contratação de um grupo de Choro: “A animação dos bailecos [...] dependia da música. Se havia [...] dinheiro,

contratava-se um Choro¹⁶ e, se o dono da casa estava [...] sem dinheiro, um *planeiro de ouvido*, se havia um piano em casa.” (LIRA, 1944 *apud* TINHORÃO, 2005, p.198).

Há, porém, alguns registros que sugerem a atuação desses profissionais também junto a outros instrumentistas ou grupos. É o caso, por exemplo, do relato em que Chiquinha Gonzaga teria tocado esporadicamente com o grupo Choro Carioca, comandado pelo flautista Joaquim Callado. De acordo com sua biógrafa Edinha Diniz, Chiquinha Gonzaga “torna-se a primeira profissional de piano ligada ao Choro que se tem notícia, passando à História da Música Popular Brasileira como a primeira chorona e primeira planeira” (DINIZ, 1991 *apud* ROSA, 2012, p.55). No livro *O Choro: Reminiscências dos chorões antigos*, onde o autor Alexandre Gonçalves Pinto relata personagens ligados ao choro, além de práticas musicais e seus respectivos contextos sociais, alguns pianistas chorões são citados. Alguns deles, de acordo com o autor, tocavam mais de um instrumento além do piano, como a flauta e o violão, o que sugere que estes músicos frequentavam o ambiente das rodas de Choro ou encontros de chorões. Há ainda relatos que sugerem a possibilidade de alguns pianistas participarem desses encontros tocando seus instrumentos, como o verbete dedicado ao planeiro Costinha: “[...] De vez em quando ainda vae [sic] a um chôrô [sic], e faz no piano coisa [sic] de encantar [...]” (PINTO, 2014, p. 269). Ou ainda a informação sobre o planeiro Corujinha (Carlos Teixeira de Carvalho): “[...] participou de grupos de choro e boemia na cidade do Rio de Janeiro entre o final do século XIX e começo do século XX” (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira *apud* ROSA, 2012, p. 163). Há também uma curiosa notícia sobre um baile em benefício ao planeiro Sinhô, que sugere a participação deste pianista junto a um grupo popular: “satânico baile em benefício do estimadíssimo e exímio pianista Sinhô, que acompanhará seu terno de cordas nos melhores tangos da semana” (EFEGÊ, 2007 *apud* ROSA, 2012, p.192). E, ainda, a inusitada ação do planeiro Zequinha de Abreu, que transportava seu piano em carroças ou pequenos caminhões para participar de serenatas pelas ruas de Santa Rita do Passa Quatro¹⁷ (ROSA, 2012, p. 226).

Não encontramos, porém, registros precisos desses acontecimentos, e também não temos acesso a gravações lançadas com a formação de piano junto a grupos de Choro até as primeiras décadas do século XX. Na maioria dos registros de gravadoras aparecem pianistas acompanhando solistas, no formato de duos, ou em piano solo. É o caso, por exemplo, dos primeiros registros de Ernesto Nazareth, lançados aproximadamente em 1912, pelo selo

¹⁶ A palavra *Choro* foi também usada para designar: o grupo de “chorões” (músicos que executavam choro), a festa onde se tocava choro, e só a partir da década de 1910 passou a significar também um gênero musical de forma definida. (CAZES, 1998).

¹⁷ Município do estado de São Paulo, terra natal do pianista Zequinha de Abreu.

Odeon. Neles, o pianista interpreta suas composições *Odeon* e *Favorito*, em duo com o flautista Pedro de Alcântara. Interessante notar que, nesses registros, o pianista não toca necessariamente como um músico acompanhador do solista, mas interpreta as peças executando o mesmo arranjo das partituras para piano solo, e o flautista dobra a melodia ou executa um contraponto ou variação. Encontramos também gravações posteriores, pelo mesmo selo, onde o pianista gravou mais quatro composições próprias, em formato de piano solo: *Apanhei-te, cavaquinho*, *Escovado*, *Nenê* e *Turuna*. O código QR abaixo (Referência Musical 01) direciona para a página¹⁸ do site *Ernesto Nazareth 150 anos* que contém as gravações citadas. Para ouvi-las, basta clicar sobre o nome das músicas e um *player* se abrirá automaticamente.



QR Code 01: Referência Musical 01

Outro grande nome do qual é possível encontrar registros foi a pianista Chiquinha Gonzaga: foi encontrado e restaurado pelo Instituto Moreira Salles, em 2015, um disco 78 rotações contendo gravações “caseiras” da pianista interpretando duas composições próprias, em formato de piano solo¹⁹. Há também alguns registros, datados entre 1908 e 1915, do chamado Grupo Chiquinha Gonzaga, formado por Antônio Maria Passos (flauta), Nelson Alves (cavaquinho) e Tute (violão), que conta com a participação da própria pianista em algumas músicas (ROSA, 2014). É interessante notar a atuação dessa instrumentista junto ao grupo nessas gravações: embora a qualidade do áudio não permita distinguir com perfeição os timbres em detalhes, o piano exerce função semelhante à do cavaquinho, executando um tipo de condução rítmico-harmônica numa região médio-aguda do instrumento, em abordagem bastante rítmica, enquanto a melodia é tocada pela flauta, e o violão conduz os baixos e desenvolve pequenas frases contrapontísticas na região grave. Temos abaixo, na Referência

¹⁸ Disponível em: http://ernestonazareth150anos.com.br/recordings/index/music:/interpret:nazareth/instrument:/disc_title:/label:/disc_type:/date_start:/country. (Acesso em: 15 de abr. 2017).

¹⁹ A notícia sobre a descoberta desse material e o áudio do disco pode ser acessada no link: <https://oglobo.globo.com/cultura/disco-restaurado-traz-registro-inedito-da-voz-de-chiquinha-gonzaga-de-seu-solo-ao-piano-16966156>. (Acesso em: 17 de mai. 2017).

Musical 02, a música *Atraente*, composição da própria pianeira, em interpretação do Grupo Chiquinha Gonzaga²⁰.



QR Code 02: Referência Musical 02

Há ainda informações sobre a integração de um pianista de nome J. Ribas junto ao grupo *Oito Batutas*, de Pixinguinha. O pianista teria feito parte, inclusive, de uma viagem do grupo à Argentina entre 1922 e 1923. Nesta viagem, o grupo fez uma série de gravações para a gravadora Victor argentina em 1923, totalizando vinte músicas, em dez discos 78 rotações (COELHO, 2012, p.74). Embora não se tenha acesso à ficha técnica completa dessas gravações, com nomes e instrumentos de cada músico participante²¹, a partir da audição dos áudios não é possível distinguir o timbre do piano em meio ao grupo. Se, de fato, o pianista participou desses registros, possivelmente o piano integrou a seção rítmica do grupo, exercendo a função de condução rítmico-harmônica, com outros instrumentos.

Além do piano solo e duos com um instrumento solista, outra estética que parece ter se tornado recorrente em gravações do repertório de Choro e Samba, a partir da década de 1930, foi o formato piano e conjunto (de formação variada, mas que consistia, ao menos, em percussões e baixo acústico), ou piano e orquestra (na maioria das vezes, de cordas). Tal instrumentação pode ter sido adotada dadas as novas possibilidades surgidas a partir de 1927, com a chegada do sistema elétrico de gravação no Brasil, ampliando as possibilidades de registro sonoro deste instrumento. Muitos dos pianistas eram também arranjadores e regentes de orquestras (ou, ainda, diretores de gravadoras ou rádios), e escreviam os arranjos para suas interpretações junto a esses grupos. Encontramos esse formato instrumental em gravações de pianistas como Heriberto Muraro, Maestro Gaó (Odmir Amaral Gurgel), Radamés Gnattali, e das famosas pianistas Carolina Cardoso de Menezes e Tia Amélia (Amélia Brandão). Nesse formato, com a presença de uma seção rítmica nas formações (percussão ou bateria e contrabaixo, dentre outros instrumentos), a sonoridade do piano se apresentava, muitas vezes,

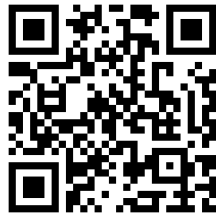
²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G9D-Gvq5rbs> (Acesso em: 17 de mai. 2017).

²¹ A ficha técnica dessas gravações pode ser acessada no site: http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/3781/Oito_Batutas_Musical_group. (Acesso em: 11 de abr. 2017)

um pouco mais “vazia”, já que a sustentação rítmica e harmônica estava garantida com a atuação dos outros instrumentos. O pianista se encarregava, portanto, da melodia e da harmonia, porém sem a necessidade de manter uma condução rítmica constante. A melodia era, muitas vezes, apresentada em oitavas ou harmonizada em blocos. Podemos ouvir esse tipo de tratamento pianístico na Referência Musical 03, em gravação da peça *Cheio de Malícia* (Radamés Gnattali)²², do disco *Radamés Interpreta Radamés*, na interpretação de Gnattali ao piano acompanhado de baixo, cavaquinho, bateria e percussão. Em outros casos, a estética pianística era próxima à do piano solo: uma sonoridade mais cheia, onde o pianista executava a melodia, alguns contrapontos, harmonia com baixos e elementos rítmicos através das levadas. Os instrumentos do conjunto ou da orquestra eram acrescentados de maneira a somar, dobrando elementos tocados pelo piano ou acrescentando outros novos. Vemos essa abordagem utilizada por Gnattali no mesmo disco do exemplo anterior, na peça *Zanzando em Copacabana*²³ (Radamés Gnattali), através da Referência Musical 04. Era comum também, em alguns casos, a alternância entre essas duas abordagens durante uma mesma música – o piano mais “vazio” ou mais “cheio” – variando a textura nas diferentes seções da peça.



QR Code 03: Referência Musical 03.



QR Code 04: Referência Musical 04.

Essa estética mais “densa” do piano, que possui direta relação com aquela desenvolvida pelos primeiros pianeiros ainda no final do século XIX (principalmente como

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ba5iL6j8vJ4> (Acesso em 20 de mai. 2017).

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BY4Z4GBS1E0>. (Acesso em: 20 de mai. 2017).

piano solo), se mostra complexa e desafiadora tanto para o compositor quanto para o intérprete, e reporta a esses músicos qualidades de pianistas virtuosos e de técnica apurada:

[...] a parte de piano solo de um choro funciona como uma redução orquestral, apresentando vários desafios para o compositor que deseja preservar tais elementos, e resultando em obras de dificuldade técnica considerável, muitas vezes em andamentos rápidos, que exigem do executante clareza de toque, independência entre as mãos e grande domínio no uso do pedal [...]. (SANTOS, 2002, p. 06).

Carolina Cardoso de Menezes e Tia Amélia

Tia Amélia é uma grande representante dessa linguagem de piano solo dos pianeiros. Muitas de suas composições apresentam um acompanhamento de mão esquerda com extremo balanço, com uma levada “amaxixada²⁴” construída, muitas vezes, baseada em arpejos descendentes sobre os acordes da harmonia. Além do balanço, o virtuosismo e a apuração técnica caracterizavam suas interpretações, que correspondem a essa estética do piano como uma “redução do grupo chorão”, com melodia, acompanhamento rítmico e com baixos. Em seus discos, além da formação de piano solo, como no LP *A benção, Tia Amélia* (1980), deixou registrados os discos *Velhas Estampas* (1959) e *Músicas da Vovó no Piano da Titia* (1960), com a Banda Vila Rica (formação de piano e banda militar), com um repertório composto, em sua maioria, por Choros e Valsas de sua autoria; além do LP *Recordações de Tia Amélia*, lançado em 1961, na formação piano e orquestra. A sonoridade do piano nessas gravações em grupo se mostra, na maioria das vezes, mais cheia, próxima à do piano solo. A orquestra ou banda dobra, em alguns momentos, os elementos tocados pelo piano (como melodias, baixos ou contracantos). Há também momentos de maior presença revezados entre o piano solista ou a orquestra/banda. Esse disco pode ser ouvido na Referência Musical 05²⁵. Não se encontraram registros de fonogramas em que Tia Amélia atua junto a grupos de formações instrumentais menores.

²⁴ Com influências ou elementos do gênero musical denominado Maxixe.

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bBiplUsX2-k>. (Acesso em: 20 de mai. 2017).



QR Code 05: Referência Musical 05.

A pianista Carolina Cardoso de Menezes, além do formato como solista (piano solo ou junto a conjunto ou orquestra), no qual deixou extensa discografia²⁶, deixou também registros de seu duo com o violonista Garoto (Aníbal Augusto Sardinha). Nas primeiras gravações, em 1942, que contava com a participação instrumental do conjunto “Garoto e Seus Garotos” com os músicos Poli (Ângelo Apolôni) no violão e cavaquinho, Paulinho Cordeiro no violão, e Russinho e Natal César, ritmistas (MADEIRA, 2015, p. 39), o duo interpretou, dentre outros, o choro *Amoroso*, de Garoto (que pode ser ouvido na Referência Musical 06²⁷). Nessa gravação, o violonista toca a melodia no violão tenor, enquanto Carolina e o restante do conjunto o acompanham. O piano, porém, desenvolve um acompanhamento bastante elaborado, hora mais rítmico, hora explorando mais a tessitura do piano através de arpejos ou contracantos em oitavas que alcançam o extremo agudo do instrumento, e em outros momentos executando frases contrapontísticas na região grave, ao estilo de um violão 07 cordas. A pianista aproveita, também, alguns momentos de ausência da melodia, como a introdução ou pequenos intervalos dos “breques” (pausa em todos os demais instrumentos) para apresentar um piano mais “cheio”. Em 1943, o duo grava mais um disco contendo dois Choros famosos: *Tico-tico no Fubá*, de Zequinha de Abreu, e *Carinhoso*, de Pixinguinha. No primeiro destes (Referência Musical 07²⁸), o duo, acompanhado de “ritmo” (como descrito na bolacha do disco, referente à seção rítmica composta por baixo e percussão), reveza a melodia entre os dois solistas. O acompanhamento do piano, nesta gravação, apresenta conduções rítmicas em alguns momentos, e também se desenvolvem contracantos em caráter bastante improvisado, frases marcando transições entre seções, além de convenções rítmicas executadas juntamente com os outros instrumentos. A melodia é apresentada com variações rítmicas e melódicas, com algumas notas apoiadas com acordes cheios na mão direita, acentuando o caráter sincopado que a pianista ressalta na música. O duo realizou a gravação

²⁶ A lista com a discografia completa da pianista pode ser encontrada na tese de Maria Teresa Madeira: *Carolina Cardoso de Menezes: A pianista* (2015).

²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ttvNvjnTQj4>. (Acesso em: 20 de mai. 2017).

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jw31t2b-5BA>. (Acesso em: 20 de mai. 2017).

de cinco discos no total, sendo o último gravado em 1944. Em 1989, Carolina lançou com o violinista Fafá Lemos o LP *Fafá e Carolina*, com os seguintes Choros no repertório: *Pedacinhos do Céu* (Waldir Azevedo), gravado em trio piano, violino e contrabaixo acústico, numa abordagem mais camerística, onde a pianista realiza o acompanhamento baseado em uma condução rítmico-harmônica com arpejos, dentre outros elementos; *Bem-te-vi Atrevido* (Lina Pesce) gravado com piano, baixo e bateria, numa concepção próxima à do piano solista; e *Curió Dengoso* (Carolina Cardoso de Menezes), gravado em formação de dois pianos tocados pela própria pianista.



QR Code 06: Referência Musical 06.



QR Code 07: Referência Musical 07.

Carolina Cardoso de Menezes e Tia Amélia (esta atuando principalmente como solista) estiveram dentre as figuras mais populares do piano brasileiro, por suas gravações e atuações nas rádios e TVs entre as décadas de 1940 e 1980. Ambas são consideradas pianistas de técnica refinada, que tocavam dentro da linguagem do Choro com suíngue, domínio, soltura e limpeza na execução, além de terem sido, também, compositoras. São citadas por muitos pianistas dentre as principais referências do piano no gênero.

Radamés Gnattali

Outra figura importantíssima para o desenvolvimento do Choro e grande referência para o piano nesse gênero foi o maestro, compositor, arranjador e pianista Radamés Gnattali. Sua extensa discografia engloba diversos gêneros da música brasileira, incluindo música de

concerto e música popular, além de participações, como pianista, arranjador ou maestro, em discos de diversos cantores e instrumentistas. Mais especificamente no gênero Choro, Gnattali possui um número grande de composições, arranjos e participações em trabalhos de outros artistas, abordando instrumentações variadas, desde piano solo, trios, até formações com orquestras. Deixou gravações de arranjos e interpretações de músicas de outros compositores como *Tico-tico no Fubá* (Zequinha de Abreu), *Carinhoso* (Pixinguinha), *Despertar da Montanha* (Eduardo Souto), *Apanhei-te Cavaquinho* (Ernesto Nazareth), dentre outros, além de Choros de sua autoria, em discos de 78 RPM e LPs. No formato piano solo, gravou seus arranjos para *Cochichando* e *Carinhoso* (Pixinguinha), em 1984. No formato piano e conjunto, gravou o disco *Radamés interpreta Radamés*, de 1957 (lançado também com o título *Radamés e a Bossa Eterna*), onde toca Choros de sua autoria na formação do Quarteto Continental (composto por ele ao piano, Pedro Vidal Ramos no contrabaixo, Luciano Perrone na bateria, José Menezes no violão e cavaquinho, além da participação de Heitor dos Prazeres no afoxé e reco-reco), o que se pode ouvir nas Referências Musicais 03 e 04.

Gnattali teve grande envolvimento com a obra de Ernesto Nazareth, compositor do qual foi grande admirador. Teve, inclusive, contato pessoal com este durante parte de sua juventude na cidade do Rio de Janeiro. Além de faixas em alguns discos 78 RPM que lançou, Gnattali deixou alguns outros dedicados à obra de Nazareth: *Ernesto Nazareth*, de 1954, disco com oito faixas, com arranjos de Gnattali para formações diversas incluindo piano, orquestra e conjunto (com instrumentação “popular” com violões, cavaquinho e percussão); e *Radamés e Aída interpretando Nazareth e Gnattali*, gravado em 1960 na Rádio MEC, em formação de dois pianos²⁹. Com arranjos de Gnattali, ele e sua irmã Aída interpretam músicas de Nazareth e composições do pianista.

Dentre os grupos liderados pelo pianista, destaca-se o *Sexteto Gnattali*, formado por Luciano Perrone (bateria), Pedro Vidal (contrabaixo), Chiquinho do Acordeon (acordeon), Zé Menezes (guitarra e violão tenor), Aída Gnattali (piano – substituída, em algumas ocasiões, por Laércio de Freitas) e Radamés Gnattali (piano). O grupo apresentava uma proposta extremamente inovadora para o gênero na época em que atuou, com uma instrumentação fora do comum (incluindo dois pianos em sua formação!) e arranjos que exploravam novas concepções formais, estruturais e harmônicas do Choro. No disco, lançado em 1975, o grupo interpreta Choros famosos de compositores tradicionais do gênero, como *Um a Zero* (Pixinguinha/Benedito Lacerda), *Cochichando* (Alberto Ribeiro, Pixinguinha e João de Barro)

²⁹ Alguns desses arranjos de Gnattali para músicas de Nazareth em formação de dois pianos foram disponibilizados em: <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/posts/index/48> (Acesso em: 16 de abr. 2017).

e *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha/Benedito Lacerda). Há também um registro em disco (1961) da passagem do grupo pela Europa, de um show realizado juntamente com o músico chamado Edu da Gaita.

Outro grupo em que Gnattali desenvolveu importante parceria foi a Camerata Carioca, com a qual lançou três discos: *Tributo a Jacob do Bandolim* (1979); *Vivaldi e Pixinguinha* (1980) e *Uma Rosa para Pixinguinha* (1983), este último com participação da cantora Elizete Cardoso. Com a Camerata Carioca – de formação com cavaquinho, violões de 06 e 07 cordas, pandeiro, bandolim e flauta/sax – inseriu o piano na instrumentação do regional tradicional de Choro e escreveu arranjos inovadores para esse formato, com a descentralização da melodia e a exploração de diferentes texturas e combinações timbrísticas. Nesse grupo, a estética pianística apresentada por Gnattali é mais “enxuta” e menos densa, e o piano desenvolve, num mesmo arranjo, várias funções diferentes: toca melodias, frases de contraponto, dobra elementos de outros instrumentos, levadas ou acompanhamentos com arpejos. Podemos ouvir uma amostra dessa concepção na Referência Musical 08, na gravação da música *Conversa Mole*³⁰ (Gnattali), contida no disco *Tributo a Jacob do Bandolim*.



QR Code 08: Referência Musical 08.

Lançou, em 1982, um disco em duo com o violonista Raphael Rabello, intitulado *Tributo a Garoto*, com cinco músicas deste compositor. Nos arranjos, os dois instrumentistas revezam entre as melodias e acompanhamento, muitas vezes dobram elementos do outro instrumento, além de momentos de solos de piano ou violão. Os arranjos soam bastante estruturados e “limpos”, e algumas vezes o pianista parece tocar somente a linha melódica na mão direita, já que o violão desenvolve um acompanhamento bastante cheio e rico em vozes e contracantos. O disco pode ser ouvido na Referência Musical 09³¹.

³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VNh-MioLyZI>. (Acesso em: 20 de mai. 2017).

³¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hReS09Vhyi4> (Acesso em: 20 de mai. 2017).



QR Code 09: Referência Musical 09.

Mais um disco que traz repertório de Choro é o intitulado *Radamés Gnattali*, lançado em 1985 pela Funarte. Nele, são exploradas formações variadas: duos de Gnattali (piano) com o acordeonista Chiquinho do Acordeon, e com o guitarrista Zé Menezes, além de formações maiores, com o piano junto a violão, cavaquinho, bandolim e pandeiro, além da participação da Camerata Carioca.

Além dos discos citados, Gnattali deixou gravações de Choro em formações com os saxofonistas Paulo Moura e Zé Bodega, com o violonista Laurindo Almeida e com o clarinetista Luiz Americano, este último na formação do *Trio Carioca* (formado pelo clarinetista, Gnattali ao piano e o baterista Luciano Perrone). Seus trabalhos como pianista, arranjador e compositor são de extrema influência para os pianistas posteriores à sua atuação, que vêm em sua obra importante fonte de estudo do piano e do Choro.

Outros pianistas da atualidade

Além destes pianistas apresentados, que possuíam grande ligação com o gênero e são consideradas grandes referências, outros pianistas da música popular brasileira exploraram o Choro em seus instrumentos, em formações variadas³². Temos, por exemplo, discos do pianista Antônio Adolfo em homenagem a Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e João Pernambuco (este último, juntamente com o grupo *Nó em Pingo D'água*); atuações de Leandro Braga em discos do cavaquinhista Henrique Cazes ou do saxofonista Mário Sève; o pianista Benjamin Taubkin em disco do flautista Toninho Carrasqueira em homenagem a Patápio Silva e Pixinguinha, ou no disco *Moderna Tradição*, com os músicos Nailor Proveta (clarinete), Guello (pandeiro), Izaias de Almeida (bandolim) e Israel de Almeida (violão); o pianista Nelson Ayres no programa *Instrumental SESC Brasil - Roda de Choro*, com os músicos: Alexandre Ribeiro (clarinete), Léo Rodrigues (pandeiro), Milton Mori

³² A lista com as informações dos discos citados de cada pianista será apresentada ao final do trabalho, no Apêndice.

(cavaquinho), Luizinho 07 Cordas (violão 07 cordas) e Toninho Ferragutti (acordeon); a pianista Talitha Perez em disco homenageando Chiquinha Gonzaga, em formação de piano e regional; a pianista Rosária Gatti junto ao *Grupo Nosso Choro*, em disco homenageando Nazareth e Gnattali; a pianista Dudah Lopes em disco dedicado ao Choro paulista; a pianista Maria Teresa Madeira em vários discos em homenagem a Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth (incluindo a gravação da obra integral para piano solo deste compositor); o pianista André Mehmar em suas releituras para a obra de Nazareth; o pianista Laércio de Freitas, com seus discos *São Paulo no Balanço do Choro – Ao nosso amigo Esmé* (1980) de composições próprias, *Terna Saudade* (1988) e *Laércio de Freitas Homenageia Jacob do Bandolim* (2007), em duo com o violonista Alessandro Pennezi, além de participações em discos de Joel Nascimento, do Sexteto Gnattali, Nailor Proveta e duo com o flautista Altamiro Carrilho; o pianista Cristóvão Bastos, instrumentista e arranjador em diversos discos de artistas como Mauricio Carrilho, Luciana Rabello, Andrea Ernest Dias, Nailor Proveta, Zé da Velha e Silvério Pontes, grupo *Nó em Pingo d'Água*, Paulinho da Viola, dentre outros; o pianista Fernando Leitzke em seu trabalho que possui grande influência de Radamés Gnattali; o grupo *Quatro a Zero*, que explora o repertório de Choro em uma instrumentação não tradicional, com piano, baixo elétrico, guitarra e bateria; o pianista Fábio Torres em seu trabalho com o *Trio Corrente*, numa abordagem com influência jazzística e a exploração de diferentes harmonias e rítmicas dentro do repertório de Choro; o pianista Hércules Gomes, que vem resgatando o repertório e a linguagem dos *pianeiros*, em seu trabalho focado em arranjos e performances para piano solo; além de outros pianistas que exploram esse gênero musical em seus trabalhos individuais e em grupos, ou em colaboração com outros artistas.

Para compreender a atuação desses pianistas, no que diz respeito aos elementos musicais escolhidos e desenvolvidos por estes em suas performances ao piano, fez-se necessário o entendimento do funcionamento estrutural dos grupos de Choro e dos principais elementos que compõem essa linguagem. Serão apresentadas, a seguir, as principais características desses elementos, manifestados nos instrumentos das formações tradicionais do Choro, além de alguns exemplos do uso desses elementos como recursos criativos e interpretativos por pianistas, ao longo da história dessa música.

2.2 Os instrumentos tradicionais do Choro e suas principais características musicais

A instrumentação considerada tradicional do Choro, ligada às formações dos conjuntos regionais, tem direta relação com o desenvolvimento de aspectos estruturais desse

gênero musical. Estes aspectos são entendidos como “os padrões rítmicos, as características melódicas e harmônicas, os timbres, as texturas, as formas e os estilos de interpretação mais comumente encontrados num determinado gênero musical” (CALDI, 2007, p. 81). Esses elementos, no Choro, foram sendo desenvolvidos de acordo com as possibilidades inerentes a cada instrumento, a partir da contribuição de seus intérpretes/instrumentistas ao longo da história. No formato tradicional dos grupos de Choro, cada instrumento possui uma função bem específica de atuação. Porém, com o passar do tempo, intérpretes e grupos exploram a instrumentação dessa música de maneira cada vez mais livre. Temos como exemplo o grupo *Camerata Carioca*, atuante principalmente na década de 1980, que possuía uma instrumentação típica do Choro (violões, cavaquinho, bandolim, sopros e percussão), porém explorada de maneira distinta através dos arranjos que muitas vezes utilizavam a descentralização da melodia, que até então era tradicionalmente tocada exclusivamente pelo solista. Atualmente temos vários outros exemplos, como cavaquinhistas que executam frases contrapontísticas ao estilo dos violões de 07 cordas, ou pandeiristas que conduzem a música realizando convenções rítmicas guiadas pela melodia (MOURA, 2012, p. 26). Além disso, existem muitos grupos com formações instrumentais diversas que utilizam baixo elétrico, guitarra elétrica, bateria, vibrafone ou outros considerados “não tradicionais” do Choro (embora já usados por alguns grupos, ainda na década de 1950, como o *Sexteto Gnattali*), onde os músicos adaptam a linguagem do gênero às características idiomáticas de cada instrumento.

Pensando nisso, considera-se importante o estudo das principais características e funções dos instrumentos que constituem a formação mais tradicional do Choro: os regionais. Vê-se nesse estudo a possibilidade de compreender as funções e elementos principais que formam esta linguagem musical, em seus aspectos estruturais e interpretativos. Dessa forma, é possível perceber melhor os recursos presentes na atuação de cada instrumento e, posteriormente, considerar a sua adaptação e utilização em outros meios, como o piano.

Serão abordados os instrumentos acompanhadores: violões (de 06 e 07 cordas) e cavaquinho, além de características dos instrumentos solistas e contrapontistas. Cabe ressaltar que os instrumentos acompanhadores aqui citados (violão e cavaquinho) podem também desempenhar a função de solistas, porém características desta abordagem não serão contempladas neste trabalho.

Além de informações básicas sobre características dos instrumentos e suas principais funções no grupo de Choro, são apresentados também alguns conceitos ou nomenclaturas associadas às práticas musicais de cada instrumento focalizado, que servirão de base para as

análises presentes no Capítulo 3. Não se intenciona aqui um estudo aprofundado de cada um dos instrumentos apresentados, já que o foco do trabalho é a associação desse conhecimento com práticas pianísticas no Choro, assunto que será desenvolvido adiante.

2.2.1 Os instrumentos acompanhadores:

O Cavaquinho

De origem portuguesa, o cavaquinho está presente no Brasil na instrumentação típica do Choro desde o início do gênero. Tradicionalmente com quatro cordas metálicas, a extensão padrão do instrumento é de aproximadamente duas oitavas a partir do Ré³, podendo estender um pouco para o agudo ou para o grave, no caso dos cavaquinhos de cinco cordas (com a quinta corda – mais grave – afinada em Sol² ou Lá²), sendo, no Brasil, executado com o auxílio da palheta.

No Choro, o cavaquinho, juntamente com o violão e a flauta, compunha o terno de pau e corda, que deu origem à formação básica dos primeiros grupos de Choro nascidos na segunda metade do século XIX (TABORDA, 2010). Nessa formação já estavam presentes os elementos básicos componentes do grupo chorão: a melodia executada por um instrumento de sopro e o acompanhamento, em condução rítmico-harmônica, dividido entre violão e cavaquinho, sendo o primeiro atuante na região médio-grave e o segundo na região médio-aguda. Essa abordagem de condução realizada pelo cavaquinho dentro do grupo de Choro tem sido denominada pela comunidade de chorões como cavaco-centro, e cumpre ao mesmo tempo as funções de ritmo e harmonia, preenchendo o espaço entre a melodia e os baixos. Para Ribeiro (2014, p. 63), o termo identifica essa “dupla função na formação instrumental e também de ligação entre os elementos rítmicos e harmônicos”. Dessa forma, a palavra “centro” também sugere a conexão entre os instrumentos harmônicos e percussivos, incorporados ao grupo de Choro durante o desenvolvimento de sua instrumentação. Tal prática foi desenvolvida ao longo dos anos por diversos instrumentistas, com destaque para Mário Álvares (1861-1905), Galdino Barreto (? - 1903), Nelson Alves (1895-1960), Canhoto (Waldir Frederico Tramontano – 1908-1987) e Jonas Pereira da Silva (1934-1997). Há também a utilização do cavaquinho como instrumento solista no grupo, abordagem popularizada principalmente por Waldir Azevedo (1923-1980).

Abaixo, veremos algumas características do cavaquinho-centro, através de seus principais elementos e recursos estilísticos.

A harmonização feita pelo cavaquinho possui algumas características importantes devido à sua tessitura, à quantidade de cordas e às propriedades técnicas do instrumento: as formações são construídas geralmente com as vozes distribuídas em posições fechadas, muitas vezes com acordes invertidos, e soam na região médio-aguda do regional. É comum o uso de tríades com dobramentos de notas. Em casos de acordes com tensões e notas acrescentadas à harmonia (tétrades ou acordes com cinco ou mais sons), recorre-se à omissão de notas ou à sobreposição de tríades superiores ao acorde original.

A condução rítmica é formada pelas “levadas” guiadas por padrões mais ou menos constantes de acordo com o estilo, a formação instrumental ou a função executada pelo cavaquinhista. As levadas são produzidas através das palhetadas que podem ser executadas de forma a soar os acordes em blocos ou, em alguns casos, de forma mais arpejada. A direção dessas palhetadas sobre as cordas (grave-agudo ou agudo-grave) é variável de acordo com a levada ou com o executante: “são construções pessoais de cada músico baseadas nos ritmos característicos de cada gênero” (RIBEIRO, 2014, p. 65). Há também o recurso da meia-palhetada, quando a palheta não fere todas as cordas ao mesmo tempo e o instrumentista pode alternar as notas que soam no bloco durante a levada, causando uma variação interna no acorde.

Para este trabalho, foi adotada a grafia de levadas do cavaquinho indicada por Ribeiro (2013), com base na utilizada pelo professor Jayme Vignoli³³, em que a simbologia indicativa do movimento da palheta (“para cima” ou “para baixo”) é a mesma dos instrumentos de cordas friccionadas (correspondendo, respectivamente, ao movimento do arco ascendente ou descendente). Tal representação possibilita a notação do abafamento ou *staccato* de dedo (*ghost note* – representado pelo símbolo do movimento da palheta sobre uma pausa), que acontece quando a palhetada é proferida e as cordas são abafadas pela mão esquerda, gerando uma nuance muito utilizada para “sincopar” os acompanhamentos, principalmente quando se usa a palhetada alternada (intercalando os movimentos “para cima” e “para baixo”).

Durante o desenvolvimento histórico da função de acompanhador, o cavaquinho desenvolveu uma maior liberdade na condução rítmico-harmônica, que possibilitou o surgimento de outros elementos que interagem de forma mais direta com os instrumentos do regional e com a melodia. Temos como exemplo os contrapontos rítmicos, que são

³³ Jayme Vignoli, nascido no Rio de Janeiro em 1967, é cavaquinista, arranjador, compositor e produtor musical. É professor de cavaquinho, arranjo, prática de conjunto e composição da Escola Portátil de Música no Rio de Janeiro, integrante do grupo *Água de Moringa*, dentre outros.

interferências rítmico-harmônicas realizadas pelo cavaquinho em contraponto à melodia ou a algum outro elemento da música, onde se inserem células rítmicas distintas e deslocadas da levada padrão em execução, causando destaque para esse elemento. Essas intervenções acontecem geralmente em momentos de nota longa ou pausas na melodia, finais de cadências e seções ou outro momento propício contrapontisticamente à melodia.

Exemplos bem típicos desse tipo de contraponto rítmico são: (1) células sincopadas gerando um deslocamento nos tempos de apoio dos acordes – o exemplo da Figura 3 demonstra uma célula amplamente utilizada, que tem como resultado uma hemíola de três semicolcheias, e é comum em andamentos mais vivos e (2) tercinas contrapostas a semicolcheias, como demonstrado na Figura 4 (muito comum em andamentos mais lentos). Duas nuances comumente presentes nos contrapontos rítmicos são: a alternância da nota da voz mais aguda do acorde destacando a célula rítmica aplicada e os intervalos de segunda menor (inserção de uma nota localizada a uma segunda menor abaixo da nota mais aguda do acorde, e as duas notas do intervalo são tocadas simultaneamente).

Com base nos exemplos existentes no trabalho de Ribeiro (2014), a pauta superior dos sistemas das figuras abaixo representa o *continuum* de semicolcheias (padrão de base rítmica utilizado no Choro e em vários outros ritmos da música brasileira) como forma de melhor visualizar os contrapontos rítmicos do cavaquinho, que são representados na pauta inferior.

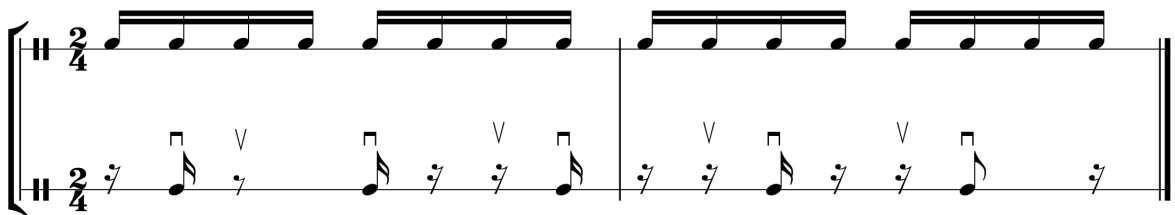


Figura 03: Contraponto rítmico sincopado.

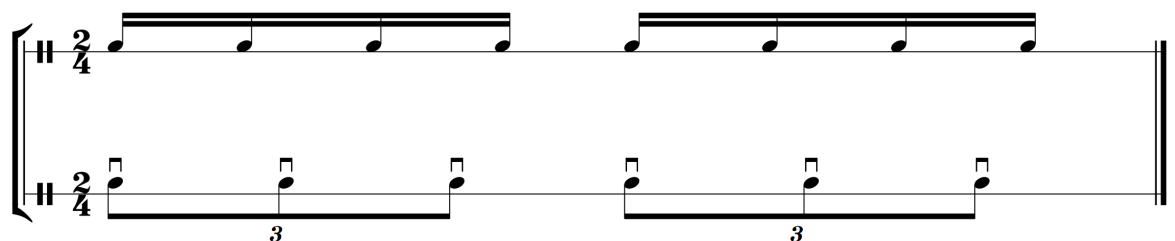


Figura 04: Contraponto rítmico em tercinas.

O violão

Como apontado anteriormente, o violão está presente na instrumentação do Choro desde as suas primeiras formações, no final do século XIX. Nos ternos, era o responsável pelo acompanhamento rítmico-harmônico na tessitura médio-grave do conjunto. Nos primeiros registros em áudio desse tipo de formação, datados no início do século XX, é possível ouvir o violão esboçando frases contrapontísticas de ligação de harmonia na região grave e pontuando modulações, característica essa que foi desenvolvida e expandida, posteriormente, na atuação do violão de 07 cordas.

Com a entrada de um segundo violão (de 06 cordas e, a partir da década de 1950, substituído pelo 07 cordas) nas formações tradicionais, consolidada pelo formato do conjunto regional, o violão de 06 cordas continuou atuando como instrumento acompanhador no grupo, dividindo esta função com o cavaquinho e com o violão de 07 cordas. Nesse duo de violões (ou trio, como usado por Jacob do Bandolim no *Conjunto Época de Ouro*), tornou-se comum um modelo de acompanhamento a partir de uma textura contrapontística, com a realização de frases ou condução da harmonia em terças entre os violões ou ainda a divisão das regiões de atuação no braço do instrumento.

Demais características e recursos do violão serão apresentados na seção seguinte, já que se aplicam para ambos os instrumentos (violões de 06 e 07 cordas).

O violão 07 cordas

Os violonistas sete cordas considerados precursores do estilo chorístico no instrumento foram China (Otávio L. da Rocha Vianna) e Tute (Arthur de Souza Nascimento), atuantes a partir da década de 1920. Mas foi Horondino José da Silva, mais conhecido como Dino Sete Cordas, o grande desenvolvedor e fixador da linguagem desse instrumento como se conhece hoje. (BORGES, 2008; BRAGA, 2002; CAETANO, 2010; CARRILHO, 2009; PELLEGRINI, 2005).

Nos grupos de Choro, o violão de 07 cordas herdou as funções de harmonização, condução rítmica e contraponto, desenvolvidas pelos violões de 06 cordas desde os primeiros registros dessa música, onde já eram presentes a condução dos baixos através das inversões dos acordes e a elaboração de anacruses em semicolcheias fornecendo a rítmica característica do gênero. O aumento da extensão do instrumento, com a adição da 7ª corda no grave (expandindo sua tessitura em uma terça maior, até o Dó¹ e, algumas vezes, até o Si⁰), ampliou

as possibilidades de desenvolvimento dessas funções dos violões, principalmente, na elaboração de frases melódicas de caráter contrapontístico, as chamadas “baixarias”. Essa prática, até hoje reconhecida como o elemento mais característico do violão de 07 cordas na linguagem que conhecemos chorona, foi desenvolvida por Dino a partir da influência dos contrapontos realizados por Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho) ao saxofone, que improvisava linhas melódicas e adornos dialogando com a melodia principal das peças. Pixinguinha, por sua vez, assimilou o contraponto de seu mestre Irineu de Almeida, que ainda nos primeiros anos do século XX já utilizava o efeito de “pergunta e resposta” em seus contracantos no oficleide (PELLEGRINI, 2005). Esse estilo de uso do violão de 07 cordas fixado por Dino, com funções de acompanhamento no regional, é classificado por Braga (2002) como “uso típico” do instrumento. Com a chegada de Rafael Rabello, na década de 1980, explorando outras possibilidades mais virtuosísticas do violão, inaugurou-se outro estilo de uso dos 07 cordas classificado por Braga (2002) como “solista”.

Há um consenso entre os autores citados sobre a importância do conhecimento de harmonia e o completo domínio da formação de acordes e suas inversões por parte dos instrumentistas que pretendem aprender a linguagem do violão 07 cordas no Choro. Isso ocorre devido a uma importante característica desse gênero: a rica condução das linhas do baixo, que “originaram-se dos encadeamentos de acordes invertidos e, cada vez mais desenvolvidas, passaram a apresentar contornos melódicos” (ALMEIDA, 1999, p. 114). Devido ao fluxo de ideias que acontecem em tempo real na performance, essas linhas frequentemente exibem a característica de serem improvisadas. Há também as chamadas “obrigações”, que são as baixarias escritas pelo próprio compositor ou frases tradicionalmente incorporadas à composição pelos violonistas, retiradas de gravações consagradas.

Almeida (1999) classifica os tipos de linha do baixo em três categorias: (1) Baixo condutor harmônico: realiza a condução das harmonias invertidas sem necessariamente realizar contornos melódicos. Braga (2002) classifica este tipo como “linha do baixo” e afirma ser uma linha melódica menos movimentada, mais apoiada na cabeça dos tempos em semínimas e colcheias. Muitas vezes, o violonista tem de “completar” os contratempos do compasso com o acorde, de acordo com a levada do estilo, preenchendo o espaço entre um baixo e outro. (2) Baixo pedal: “sustenta, por vários compassos, uma única nota comum aos acordes de certo encaminhamento harmônico” (ALMEIDA, 1999, p. 120). Geralmente ocorre em trechos de introdução e transição entre as seções dos choros. (3) Baixo melódico: “é mais movimentado e ousado, definindo ideias melódicas” (ALMEIDA, 1999, p. 116). Braga (2002) nomeia este tipo de linha como baixarias. Estas possuem características melódicas típicas do

Choro como: apojaturas, bordaduras, cromatismos, movimentos escalares e arpejos, além de refletirem a rítmica do Choro, com fraseados que aludem à síncopa, o uso de motivos iniciados em contratempos, sincopados ou baseados em valores pontuados. As baixarias constituem uma melodia independente da melodia principal, que ocorre em contraponto a esta última, geralmente no registro grave, estabelecendo um diálogo entre as duas melodias, e comumente são usadas em momentos específicos, dando direcionalidade à música. Atuam preenchendo momentos em que há pausa ou pouca atividade (notas longas) na melodia principal, ligando frases, pontuando os encerramentos de seções ou da peça completa, pontuando as “viradas” (ou “chamadas”) de seções e pontos de retorno, e indicando modulações. É muito usada também a relação de “pergunta e resposta” com a melodia principal (BRAGA, 2002; CAETANO, 2010).

No baixo condutor harmônico, executado nos tempos fortes do compasso, em semínima, é comum serem executados pelos violonistas com efeito de *staccato*, com a própria mão esquerda “cortando” o som pela retirada sutil de pressão da mão. Outro efeito comum é o *pizzicato*, obtido pelo abafamento das cordas com a lateral da mão direita apoiada sobre o rastilho do instrumento. Chamado por alguns de “efeito tuba”, aludindo à sonoridade das bandas, é usado frequentemente em conduções rítmicas como na do maxixe (BRAGA, 2002; CAETANO, 2010). Outra técnica muito utilizada pelos violonistas, que é principalmente relacionada à articulação das baixarias (e também na execução de melodias, no caso de atuarem como solistas), são os *ligados*: tipo de articulação em que, sempre sobre a mesma corda, depois de se tocar uma determinada nota, o dedo da mão esquerda utilizado para criá-la faz o movimento de beliscar a corda para criar a nota seguinte (quando esta estiver em grau conjunto abaixo da primeira – ligados descendentes) ou outros dedos da mão esquerda percitem a corda (para criar uma nota em grau conjunto acima da primeira – ligados ascendentes). São muito usados sobre cordas soltas, como forma de fornecer maior fluidez às frases contrapontísticas. (BORGES, 2008).

2.2.2 Os instrumentos solistas

No meio musical do Choro, denomina-se como instrumento solista aquele no grupo responsável pela execução da melodia da música. Desde os primeiros grupos de Choro, essa função é desempenhada, principalmente, por instrumentos melódicos, muito frequentemente os de sopro, como a flauta, o clarinete e a requinta. Encontramos também ocorrência de instrumentos como o violino, o acordeon e o bandolim. Há também casos em que os

instrumentos acompanhadores, como violão e cavaquinho, tornam-se solistas. Há casos também em que o grupo possui mais de um solista e estes revezam a melodia da música, muitas vezes intercalando entre a execução desta e de contrapontos (aspecto este que será abordado na próxima seção). É o caso do famoso *Regional do Canhoto*, onde os solos eram divididos entre acordeon e flauta. A ocorrência de mais de um solista também é bastante comum em rodas de Choro, em que esse revezamento da melodia é corriqueiro.

Um fato interessante é que nos primeiros registros fonográficos, geralmente as melodias eram apresentadas sem variações, mesmo quando a mesma seção era tocada duas ou três vezes (TABORDA, 2010, p. 142). Há a hipótese de que essa prática tenha sido atrelada à situação da gravação, que possuía recursos mais precários na época, e não estar ligada necessariamente à maneira como esses músicos, de fato, tocavam este repertório em outros contextos. A variação na interpretação das melodias, com ornamentações e improvisações, passou a ser notada a partir das gravações de Pixinguinha, e hoje é tida como uma importante habilidade que os solistas de Choro possuem para tocar de acordo com a linguagem desse gênero musical.

Uma característica bastante presente na atuação dos solistas do Choro é o virtuosismo nas interpretações. A capacidade do músico de mostrar conhecimento e domínio dos recursos de seu instrumento musical – e explorá-lo “em seus limites” – é uma característica presente na prática do Choro desde o seu surgimento. Diretamente ligadas ao virtuosismo, outras características típicas inerentes à realização melódica do repertório de chorão são: a liberdade, flexibilidade e inventividade na interpretação das melodias. Este é um aspecto fundamental, constituindo um dos elementos mais notáveis que compõem a linguagem dessa música no que diz respeito à maneira de tocá-la.

Vários instrumentistas que atuaram (e atuam) no âmbito do Choro desenvolveram aspectos característicos em suas interpretações e hoje são considerados referências nesse ponto. Muitas vezes suas gravações são tidas como fontes de materiais passíveis de serem estudados pelas gerações posteriores de músicos, interessados na compreensão e incorporação da linguagem chorística em suas performances. Dessa maneira, nomes como Patápio Silva, Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, Altamiro Carrilho, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Abel Ferreira, Waldir Azevedo, dentre outros, contribuíram para o desenvolvimento da linguagem melódica do Choro em seus instrumentos.

O trabalho dos músicos citados, além de desenvolverem características estilísticas individuais quanto à interpretação e composição no Choro, destacam determinadas tendências interpretativas de acordo com o idiomatismo de seus instrumentos. Dessa forma, elementos

como o trêmulo no bandolim, os ligados do violão, os frulatos da flauta e os glissandos do clarinete, são exemplos de recursos usados recorrentemente em interpretações dos artistas chorões, caracterizam a linguagem dessa música desenvolvida de acordo com a natureza de cada instrumento musical.

Alguns aspectos, desenvolvidos ao longo da história da interpretação do Choro, foram sendo explorados e consolidados como característicos na execução melódica dessa música. São alguns deles: variações rítmico-melódicas, ornamentações, variações na articulação e acentuação, flexibilidade métrica em relação ao pulso e improvisação. Todos estes aspectos estão ligados a uma maneira de interpretação das melodias que sugere uma forma livre e criativa de apresentar os temas, e são recursos extremamente importantes para a incorporação da linguagem do gênero pelos solistas. Os aspectos citados serão mais bem apresentados e exemplificados no Capítulo 3, no trecho dedicado à análise das gravações.

2.2.3 Os instrumentos contrapontistas

Os instrumentos contrapontistas são aqueles responsáveis pela execução de contrapontos (ou contracantos) no grupo de Choro. Importante ressaltar que esses instrumentos, na maioria das vezes, não atuam exclusivamente como contrapontistas e são, também, acompanhadores ou solistas que se revezam ou assumem temporariamente esta função.

Os contrapontos são um dos principais elementos estruturais desse gênero, tratando-se, em síntese, de melodias de acompanhamento que dialogam com a melodia principal da música. São, frequentemente ou dependendo do contexto, improvisadas pelo instrumentista, que precisa mostrar domínio dos aspectos melódicos e harmônicos da peça tocada.

O contraponto brasileiro refere-se a uma forma de improvisação na qual os instrumentos encarregados de acompanhar o solista, dialogam com ele de tal forma que o resultado é uma performance musical em que melodias diferentes podem ser ouvidas simultaneamente, evidenciando também, nesse contexto, a capacidade musical e virtuosismo dos músicos e dos instrumentos antes deixados em um segundo plano. (CLÍMACO, 2008, p. 311).

Desde os primórdios do Choro, os contrapontos eram presentes em instrumentos como o violão (através de frases melódicas tocadas nas cordas mais graves desse instrumento) ou instrumentos de sopro, geralmente mais graves, como o oficleide, o bombardino e o trombone (responsáveis pelos contracantos nos conjuntos de música popular, consolidados

desde o século XIX). Porém, esses contrapontos ainda não haviam alcançado a elaboração que conquistariam com a atuação de Pixinguinha (CALDI, 2007, p. 86).

Como apontado na seção destinada ao violão 07 cordas, Pixinguinha, assimilou o contraponto de seu mestre Irineu de Almeida, compositor, trombonista, bombardinista e oficleidista. Esse músico, influenciado pela linguagem dos instrumentos de sopro nas bandas, desenvolvia linhas melódicas no oficleide preenchendo as lacunas da melodia principal, utilizando-se, principalmente, de arpejos e movimento escalar. As frases eram inseridas sempre dialogando com a melodia principal, muitas vezes em “relação de pergunta e resposta” com esta. Pixinguinha, influenciado por essa estética, desenvolveu esses elementos “a ponto de criar verdadeiras melodias independentes” (CALDI, 2007, p. 87). Têm-se como principal fonte para estudo desses contrapontos de Pixinguinha suas gravações, ao saxofone tenor, em duo com o flautista Benedito Lacerda, datadas na década de 1940.

Embora haja indícios de que os contrapontos de Pixinguinha não fossem totalmente improvisados (como apontado também por CALDI, 2007, p. 87), é recorrente o caráter improvisatório na prática desse elemento pelos instrumentistas do Choro. O estudo prévio de frases melódicas presentes em contrapontos feitos, por exemplo, por Pixinguinha, permite ao instrumentista contrapontista um “vocabulário” de frases musicais adequado à linguagem chorona. Interessante notar que algumas dessas frases melódicas – originadas a partir da atuação de um instrumentista, uma vez gravadas e incorporadas por vários músicos estudiosos dessa prática – entram no “vocabulário comum” utilizado por diversos músicos do Choro.

Nas formações dos regionais da década de 1930 (onde há a presença, geralmente, de um instrumento melódico-solista), o violão de 07 cordas acabou substituindo os instrumentos de sopro nessa função dos contracantos, e teve sua linguagem desenvolvida a partir da forte influência desse elemento. Porém, em formações onde há mais de um instrumento melódico, principalmente de sopro, essa função de contrapontista pode ser dividida entre este e o violonista.

2.3 A influência da sonoridade dos instrumentos chorões para o piano no Choro

Após o estudo das principais características e funções do instrumental dos conjuntos regionais, será discutido o processo de influência e alusão à sonoridade³⁴ dos instrumentos

³⁴ Neste capítulo, a palavra “sonoridade” se refere à presença de elementos rítmicos, melódicos, harmônicos e tímbricos característicos de cada instrumento musical. Relaciona-se à “transposição” de idiomatismos dos instrumentos tradicionais do Choro para o piano.

chorões, utilizado por muitos pianistas ao longo da história do choro na construção de arranjos e composições. Serão abrangidos exemplos de peças para piano solo, escritas por outros pianistas do início do gênero musical, ainda no século XIX, até exemplos mais recentes. No Capítulo 3, será exemplificado o uso desse recurso pelos pianistas focalizados no trabalho, principalmente em contexto do piano em grupo.

A apropriação de elementos rítmico-melódicos e tímbricos tradicionalmente empregados por outros instrumentos populares no contexto da performance do choro - e mesmo em outros gêneros populares - faz parte da prática do piano popular brasileiro desde o seu nascimento. Pianistas contemporâneos como Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, César Camargo Mariano, Gilson Peranzetta, Leandro Braga e Délia Fischer, exploram essas características através do uso de elementos como: células rítmicas e estilos de *voicings* na execução de acompanhamentos rítmico-harmônicos, estilos de linhas de baixos e células rítmicas em alusão a instrumentos de percussão. Estes, associados à tessituras e elementos interpretativos característicos (como acentuações, articulações ou ornamentações), evocam sonoridades de instrumentos como o surdo, o triângulo, a zabumba, o tamborim, a cuíca, o violão, o violão de 07 cordas, o cavaquinho, o bandolim, dentre outros. Essa prática abre novas possibilidades na exploração tanto harmônica quanto percussiva do piano, além de enriquecer seu vocabulário rítmico, harmônico e tímbrico. Conseqüentemente, amplia os recursos pianísticos que podem ser usados na criação e interpretação da música popular brasileira ao instrumento.

A pianista Maria Teresa Madeira ressalta a importância da compreensão desse tipo de estética ou prática composicional para uma melhor interpretação do repertório de autores como Ernesto Nazareth. Dessa forma, decisões acerca da execução quanto à pedalização, toques, dinâmica, etc, se mostram mais orgânicas.

Porque você vê uma linha de mão esquerda que se assemelha com um violão 07 cordas, você vê uns acordes que parecem um acompanhamento de um cavaquinho ou do bandolim... Então, se você se ligar nessa analogia, eu acho que a questão do timbre do piano, do equilíbrio sonoro, ele funciona de uma maneira muito natural. (MADEIRA, 2016).

Gomes (b) aponta que “este procedimento de redução³⁵, síntese ou estilização dos instrumentos característicos dos grupos populares ao piano, é tido “[...] como um importante aspecto que permeia a tradição pianística associada ao contexto da música popular” [...]”.

³⁵ Interessante notar que a “redução” é uma prática comum também na música orquestral: as reduções para piano de peças sinfônicas ou de instrumentações variadas.

(GOMES, 2012, p. 31). Pode-se considerar que esta tradição teve origem no final do século XIX, quando essa prática se fazia presente na música feita pelos pianeiros ao interpretar o repertório de Choro da época, em uma espécie de redução da sonoridade desses grupos ao piano. Percebe-se que tal aspecto perpetuou-se ao longo da prática pianística no Choro e podemos encontrar características dessa técnica em performances de pianistas ao longo dos anos, até em registros atuais, tanto em contextos de piano solo quanto em outras formações como duos ou piano inserido num grupo maior.

Exemplos de alusão à sonoridade dos instrumentos chorões

Tal prática é reconhecida na obra de Ernesto Nazareth (1863-1934), um dos mais representativos pianistas do início do século XX e importante compositor que contribuiu na formação da linguagem do Choro. Nazareth conseguiu transportar e representar a atmosfera das rodas de chorões em seu piano (MACHADO, 2007; ARAÚJO, 1972). De acordo com Machado (2007), ao estilizar os baixos *cantábile* dos violões e a rítmica do cavaquinho de forma extremamente adequada ao piano, o compositor “criou uma escrita pianística paradigmática”, parte marcante de seu estilo que engloba “a riqueza rítmico-melódica do maxixe e o procedimento intrinsecamente pianístico da música de salão [...]” (Idem, p.150).

Araújo considera o uso de elementos do instrumental popular como o mais importante processo utilizado por Nazareth para “abrasileirar” os gêneros estrangeiros em voga na época, e ressalta sua grande contribuição para a música brasileira com novos recursos técnicos e “novos meios de expressão musical” (ARAÚJO, 1972, p. 26). Ressalta-se ainda que tal prática não se tratasse de transcrição, de uma reprodução literal no piano. “Ele sugere, amolda e adapta aos recursos do instrumento nobre [o piano], os processos e os modismos do instrumento popular [os instrumentos chorões]”. A sonoridade desses instrumentos seria, portanto, evocada “tanto na montagem dos acordes como em sua função rítmica e intenção fraseológica”. (MACHADO, 2007, p. 162).

Machado – em *O enigma do homem célebre: ambição de vocação de Ernesto Nazareth* (2007) – fornece alguns exemplos de como o pianista se apropriava desses elementos dos instrumentos chorões em sua escrita pianística. Na primeira seção do tango *Tenebroso* (1913), Nazareth insinua a sonoridade do violão ao escrever a melodia principal no grave, a cargo da mão esquerda, enquanto a mão direita realiza o acompanhamento em acordes na região médio-grave (Figura 05). Tanto a montagem dos acordes, em posição predominantemente fechada, quanto uma posição rítmica em que eles aparecem em relação ao

baixo *cantábile* são procedimentos diretamente relacionados à linguagem violonística, sendo “extremamente naturais para a digitação no instrumento” (MACHADO, 2007, p. 168). Procedimento similar é encontrado na primeira seção de *Odeon* (1910), onde a frase melódica é construída no grave, a partir da sequência dos baixos dos acordes invertidos, e a célula rítmica da melodia na mão esquerda é amplamente usada nos acompanhamentos de violão nesse estilo (Figura 06). Semelhante ao procedimento usado em *Tenebroso*, a rítmica e a disposição dos acordes na mão direita poderiam completar um típico acompanhamento violonístico, ou ainda, de acordo com o autor, representar a “resposta de um sugerido cavaquinho”. Outro elemento típico do violão, as frases dos bordões em resposta à melodia podem ser reconhecidas no tango *Bambino* (1912), em suas duas primeiras seções (Figura 07, compassos 02 e 04, relativo à primeira seção da peça).



Figura 05: Trecho de *Tenebroso* (1913), de Ernesto Nazareth³⁶.



Figura 06: Trecho de *Odeon* (1910), de Ernesto Nazareth.



Figura 07: Trecho da primeira seção de *Bambino* (1912), de Ernesto Nazareth.

³⁶ Todos os exemplos musicais mencionados como de autoria de Ernesto Nazareth foram encontrados no *website* <http://ernestonazareth150anos.com.br/Works> (Acesso em 05 de nov. 2016).

A sonoridade do acompanhamento rítmico-harmônico do cavaquinho foi explorada por Nazareth em algumas Polcas como *Apanhei-te Cavaquinho* (1915) e *Ameno Resedá* (1912), e no Choro *Cavaquinho, Porque Choras?* (1928). Nos três exemplos (representados nas figuras 08, 09 e 10), o autor escreve o acompanhamento para a mão esquerda na tessitura médio-aguda do piano, construindo os acordes em *voicings* fechados e encadeando-os com ampla utilização de inversões. O toque *staccato*, sugerido pelo autor nas duas primeiras peças, busca aproximar à sonoridade seccionada do cavaquinho. Outras nuances da linguagem desse instrumento podem ser encontradas dentre os exemplos como o dobramento e omissão de notas dos acordes e a prática da meia-palhetada³⁷. Machado aponta ainda um exemplo na peça *Floraux* (1909), em sua seção em dó maior, onde o movimento melódico pendular em oitavas da mão direita é construído sobre uma célula rítmica típica do maxixe utilizada no cavaquinho (Figura 11).

Figura 08: Trecho de *Apanhei-te cavaquinho* (1915), de Ernesto Nazareth.

N.B.O acompanhamento deve imitar CAVAQUINHO.

Figura 09: Trecho de *Ameno Resedá* (1912), de Ernesto Nazareth.

³⁷ Os exemplos citados foram por nós discutidos em: Oliveira e Korman (2016.b).

Figura 10: Trecho de *Cavaquinho, Porque Choras?* (1928), de Ernesto Nazareth.

Figura 11: Trecho de *Floraux* (1909), de Ernesto Nazareth.

Outro elemento explorado na escrita de Nazareth é apontado por Machado como “síncope cheia”, onde “a subdivisão do compasso binário é completamente preenchida, e a síncope não surge do prolongamento dos tempos fracos, mas do contraste de acentuações” (MACHADO, 2007, p. 52). Essa síncope cheia seria o resultado da soma de células rítmicas presentes em vários elementos sobrepostos na própria construção da peça (intrínsecos à melodia e ao acompanhamento). O autor aponta que esse desenho rítmico, com as síncopes resultando das acentuações nas semicolcheias em tempos fracos, seria análogo ao movimento de outro instrumento que se tornou tradicional nas formações chorísticas, principalmente a partir da consolidação do formato regional a partir da década de 1930: o pandeiro. Interessante notar que o exemplo dado pelo autor para o uso dessa síncope cheia, análoga ao movimento do pandeiro, é a Polca *Cruz, Perigo!* (Figura 12), de 1879, composta em um período em que o instrumento ainda não era frequentemente presente nos grupos de Choro. Supõe-se, porém, que a sensação do preenchimento de todas as subdivisões do compasso binário e das acentuações deslocadas dos tempos fortes já poderia estar presente na resultante sonora das formações instrumentais da época.

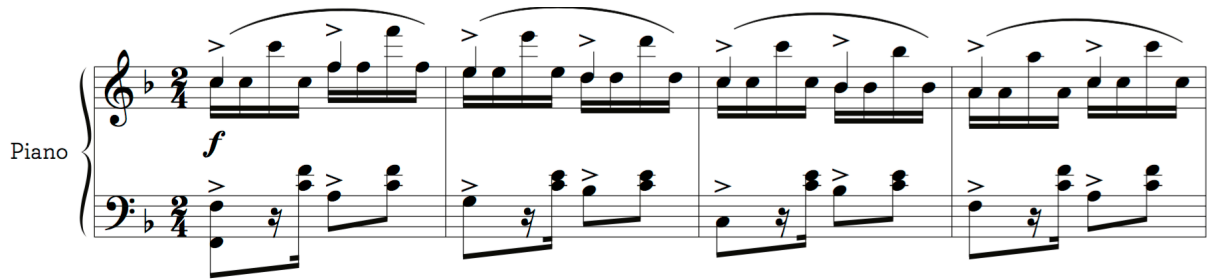


Figura 12: Trecho de *Cruz Perigo* (1879), de Ernesto Nazareth.

Essa prática de referência às sonoridades do instrumental popular do Choro se fez presente também na música de outros pianistas contemporâneos e também posteriores a Nazareth, como Aurélio Cavalcanti (1874-1915), Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Bulhões (1881-1941), Viúva Guerreiro (1858-1936), Chirol (1860-193-?), Corujinha (1878-1922) e Eduardo Souto (1882-1942). Temos como exemplo a Figura 13, trecho de um schottisch da pianista e compositora Viúva Guerreiro, onde encontramos o uso de baixos, à maneira dos violões, com frases em resposta à melodia. Na Figura 14, outro curioso exemplo de uma polca de Eduardo Souto, onde o compositor indica, por meio de texto na partitura, o pensamento da apropriação do instrumental popular: “Solo de flauta acompanhado de bombardinos, violões e cavaquinho. Execute as 8as do baixo com toda a delicadeza para obter o efeito do bombardino”.



Figura 13: Trecho de *Segredos do Coração*, de Viúva Guerreiro³⁸.

³⁸ As partituras donde se retiram os trechos vistos nas Figuras n. 13 e 14 estão disponíveis em: <http://casadochoro.com.br/acervo/Cards/index> (Acesso em: 10 de nov. 2016).

E' ASSIM QUE EU GOSTO....

POLKA genuinamente brasileira

Solo de flauta acompanhado de bombardinos
Violões e cavaquinhos.

EDUARDO SOUTO

Figura 14: Trecho de *É Assim Que Eu Gosto* de Eduardo Souto.

Outros exemplos são encontrados em vários Choros para piano solo de Radamés Gnattali, como *Trapaceando* (1948), *Negaceando* (194-?), *Capoeirando* (1955) (Figura 15), *Canhoto* (1943) e *Bolacha Queimada* (195-?) (Figura 16). Neles encontramos a presença de elementos baseados no instrumental popular, principalmente nas melodias na mão esquerda, baseadas no fraseado típico dos baixos do violão. Abaixo, dois exemplos:

Figura 15: Trecho de *Capoeirando* (1955), de Radamés Gnattali³⁹.

Figura 16: Trecho de *Bolacha Queimada* (195?), de Radamés Gnattali.

³⁹ As partituras de Radamés Gnattali (Figuras 15 e 16) foram adquiridas diretamente com a detentora de seus direitos autorais, e não possuem indicação de editora.

Essa prática pode ser encontrada também em arranjos e composições para piano solo de pianistas atuais, como Cristóvão Bastos, Gilson Peranzetta, Maria Teresa Madeira e Hércules Gomes. Este último relata um pouco de sua experiência com essa prática da apropriação da sonoridade dos instrumentos populares, e como ele a aplica em seus arranjos:

[...] tem umas gravações bem famosas de vários discos compilados, gravações do Pixinguinha e do Benedito Lacerda. O Pixinguinha toca sax, fazendo contracantos, e o Benedito toca flauta. São um ouro isso aí, porque os contracantos que o Pixinguinha faz são linhas de mão esquerda super inteligentes. Então uma coisa que eu fiz muito foi tirar essas linhas e passar para a mão esquerda do piano. Isso eu aplico bastante. (GOMES, 2016)

Vemos um exemplo dessa realização no arranjo de *Ainda me Recordo* (Pixinguinha e Benedito Lacerda), onde Hércules Gomes transpõe a linha do saxofone tenor para a mão esquerda, e a melodia da flauta para mão direita do piano, completando alguns tempos ou apoiando a melodia com acordes mais cheios. Abaixo um trecho de seu arranjo (Figura 17):



Figura 17: Trecho de *Ainda Me Recordo* (Pixinguinha e Benedito Lacerda)⁴⁰.

Em entrevista, Hércules Gomes aponta um episódio em que, na presença do pianista Laércio de Freitas, perguntava sobre como este concebe seus arranjos ao piano, e obtém a seguinte resposta: “Nem sempre a resposta está no seu instrumento”. Com esse pensamento, o pianista – Laércio de Freitas – busca, em outros instrumentos como o cavaquinho e o violão de 07 cordas, elementos musicais que podem ser adaptados ao piano e utilizados em seus arranjos para o repertório de Choro⁴¹.

Piano e instrumentos chorões: troca de linguagens, influência mútua

Outra questão interessante, apontada por Almeida (1999), é que a influência e enriquecimento da linguagem chorística através do intercâmbio entre piano e grupos de choro se tornou uma “via de mão dupla”, já que ambos se beneficiaram com essa prática:

⁴⁰ Partitura completa disponível em: www.herculesgomes.com (Acesso em 10 de out. 2016).

⁴¹ Exemplos do pianista Laércio de Freitas, um dos focalizados neste trabalho, serão apresentados no Capítulo 3.

Desta forma, [o piano] exerceu uma troca mútua com os músicos de Choro, incorporando e traduzindo às suas características instrumentais elementos tipicamente chorões e, ao mesmo tempo, oferecendo aos grupos de choro uma enorme quantidade de obras que, escritas originalmente para piano, foram muito bem adaptadas à formação instrumental típica do Choro (ALMEIDA, 1999, p. 105).

Vemos, por exemplo, o caso da influência da obra pianística de Ernesto Nazareth sobre a performance de Jacob do Bandolim. A incorporação do repertório do compositor estimulou Jacob a explorar novos elementos no bandolim como “a criação de uma polifonia executando duas melodias em regiões diferentes do instrumento” ou “a harmonização da melodia, com duas ou três notas, com forte característica rítmica”, como é apontado em Duarte (2014, p. 415).

Dessa forma, a interação entre o idiomatismo dos diferentes instrumentos do grupo de Choro gera uma troca constante de elementos e recursos musicais que podem ser explorados, adaptados e utilizados pelos instrumentistas a ponto de gerar inovações estilísticas em seus instrumentos. Essa interação pode se dar através da execução de composições originalmente escritas para determinado instrumento – onde se mostre características idiomáticas deste – e também a partir da interação criada na hora da performance ao vivo. Essa troca tende a enriquecer cada vez mais ambos os lados (piano e instrumentos tradicionais do Choro), através do intercâmbio de elementos, recursos interpretativos e ideias musicais.

Vimos que essa prática da alusão à sonoridade do instrumental chorão se tornou um procedimento ou característica comum em arranjos e composições para piano solo, que foi utilizada por vários pianistas ao longo da história do Choro. Porém, podemos observar essa prática também em performances de diversos pianistas contemporâneos, que utilizam esse procedimento junto a formações variadas, como duos, trios ou em grupos de Choro maiores. Muitos, inclusive, veem nessa prática uma importante forma de aprendizagem da linguagem chorística, como será mostrado a seguir. No Capítulo 3, veremos a influência dessa prática nas performances analisadas dos pianistas Laércio de Freitas e Cristóvão Bastos, dentre outros aspectos da prática musical destes pianistas em performances coletivas de Choro.

2.4 Principais referências e estratégias de aprendizado do Choro ao piano: relatos dos pianistas entrevistados

Os pianistas entrevistados relataram um pouco sobre suas principais referências musicais e, especialmente, pianísticas, no Choro. Relataram também algumas estratégias desenvolvidas por eles para a apreensão da linguagem chorona em seus instrumentos, que

extrapolam o aprendizado “tradicional” através do estudo das partituras. Os pianistas entrevistados foram: Hércules Gomes, Makiko Yoneda, Nelson Ayres, Maria Teresa Madeira, Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas.

Hércules Gomes divide suas principais referências de pianistas envolvidos com a linguagem do Choro em dois grupos: da “era pré-gravação”, aponta alguns pianeiros, como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Aurélio Cavalcanti. E dentre os pianistas que deixaram, principalmente, registros sonoros, aponta Radamés Gnattali, Maestro Gaó, Carolina Cardoso de Menezes e Tia Amélia, além de sua maior influência: o pianista Laércio de Freitas. Este último é apontado também, juntamente com o pianista Cristóvão Bastos, como as maiores influências da pianista Makiko Yoneda na linguagem do Choro.

A pianista Maria Teresa Madeira também cita Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Carolina Cardoso de Menezes como suas principais referências dentro desse repertório. Os pianistas Laércio de Freitas e Nelson Ayres também apontam Carolina Cardoso de Menezes e Tia Amélia como referências de piano no Choro que ouviram muito no rádio e TV, além do maestro Radamés Gnattali.

Já o pianista Cristóvão Bastos afirma que teve como principal referência a sonoridades dos outros instrumentos chorões no aprendizado do Choro, e não algum pianista específico: “[...] eu não me espelhei em ninguém porque não tinha nenhuma referência. A minha referência eram os violonistas e os tocadores de cavaquinho. Essa foi a minha referência. E eu acho que é a referência melhor, até... Quando você quer fazer o Choro. [...]” (BASTOS, 2016).

Assim como Bastos, outros entrevistados relatam que buscaram referências da linguagem do Choro também em outros instrumentistas, como é o caso de Laércio de Freitas, que teve Esmeraldino Sales (violonista, cavaquinhista, contrabaixista e compositor) como a figura principal que despertou seu interesse pelo gênero.

Muitos dos pianistas entrevistados passaram, em algum momento de suas vidas, pelo ensino “formal” do instrumento, estudando em escolas de música, conservatórios ou ensino superior, e seus estudos abordaram o aprendizado do piano erudito. São os casos das pianistas Maria Teresa Madeira e Makiko Yoneda, e dos pianistas Laércio de Freitas e Hércules Gomes. O pianista Nelson Ayres se iniciou ao piano como autodidata e, posteriormente, passou pela Berklee School of Music (EUA) onde estudou jazz. Já o pianista Cristóvão Bastos estudou acordeon na infância, tendo completado o curso desse instrumento, porém nunca fez aulas de piano formalmente de maneira regular.

Essa diversidade de perfis de aprendizado do instrumento reflete também nas diversas maneiras como estes pianistas se envolveram e iniciaram suas práticas no Choro. O pianista Hércules Gomes, por exemplo, relata que o aprendizado desse repertório se deu de várias formas: através da leitura de partituras, da prática de ouvir gravações e “tirar de ouvido” e da prática em grupos que tocou junto a outros instrumentistas, práticas essas compartilhadas também pela pianista Maria Teresa Madeira. O pianista Cristóvão Bastos remete suas principais experiências desse repertório ao piano já no contexto profissional, de forma extremamente empírica, e o contato com peças escritas, como as de Nazareth, só se deu anos depois de sua atuação nesse meio musical.

A pianista Makiko Yoneda relatou o seu processo de aprendizagem desse gênero musical, que se deu através da frequente participação em rodas de Choro na cidade de São Paulo. Houve um período em que a pianista frequentava esses eventos em todos os dias da semana, levando uma escaleta⁴² ou teclado. De forma extremamente prática, a pianista procurou aprender repertórios e nuances interpretativas dessa música através da vivência das rodas de Choro, processo muito comum entre outros instrumentistas como cavaquinhistas e violonistas. Porém, diante da falta de outros pianistas atuando nesses ambientes, Makiko Yoneda se inspirava na sonoridade dos outros instrumentos do grupo. A pianista ressalta a importância da busca e aprendizado de elementos musicais característicos de outros instrumentos e a posterior adaptação destes ao piano, como forma de assimilação da linguagem do Choro.

[...] Então eu fazia assim, ficava ao lado dos cavacos, ou do sete cordas fazendo baixarias, imitando eles. [...] E então, eu voltava pra cá [mostra o piano] e tocava de algum jeito que eu conseguia... [...] Quando eu comecei mesmo, toda vez eu gravava e depois escutava como as outras pessoas estavam tocando na roda, pra eu aprender... (YONEDA, 2016).

A principal estratégia de aprendizado desenvolvida por Makiko Yoneda foi sua observação e audição da atuação dos outros instrumentistas participantes da roda, para que pudesse “imitar” a sonoridade de seus instrumentos ao piano. Este processo se dava tanto no momento da própria roda, durante a execução das músicas, como posteriormente, através das gravações de áudio que a pianista fazia através de um gravador portátil para, num segundo momento, muitas vezes em casa, ouvir e estudar ao piano os elementos registrados.

⁴² Aerofone de palhetas livres, com funcionamento semelhante ao acordeon e à harmônica de boca. Possui um teclado análogo ao do piano, em proporções reduzidas.

Outra estratégia, compartilhada por alguns dos pianistas entrevistados nesta pesquisa, e também muito comum na prática de outros músicos chorões, é a utilização de um material intitulado *Tocando com Jacob*⁴³. Consiste em um *songbook* com músicas gravadas por Jacob do Bandolim e conjunto *Época de Ouro*, e dois CDs de áudio contendo as faixas de dois discos do bandolinista (*Chorinhos e Chorões*, de 1961, e *Primas e Bordões*, de 1962), com as gravações originais e os *playbacks* (os fonogramas com o áudio do bandolim omitido, contendo somente o acompanhamento do regional). Dessa maneira, é possível ouvir com clareza a atuação dos instrumentos de base (cavaquinho, pandeiro e violões) e, a partir dessa audição, assimilar elementos tocados por esses, como levadas e frases melódicas, que provavelmente não seriam percebidos facilmente através da audição da gravação original.

O pianista Hércules Gomes aponta que este material foi importante para seu estudo, no que diz respeito à identificação das levadas ou células rítmicas dos acompanhamentos. O pianista Cristóvão Bastos também citou o material *Tocando com Jacob* como uma boa fonte de aprendizado, porém, ressalta que a ideia não é imitar os elementos dos instrumentos, e sim “encaixar” a parte do piano na base rítmico-harmônica formada por eles.

[Cristóvão] - E eu fiz muito disso... Ouvir a base e depois tocar com a base, tocar sem o [solista]... Porque você está tocando, se você entrar ali dentro e não atrapalhar aquilo, você está tocando Choro. Tá tocando direito.

[Luísa] – Então não era para copiar o que os violões e o cavaquinho estavam fazendo?

[Cristóvão] – Não! Pra poder tocar junto deles, né? O que você pode fazer... O que você pode acrescentar? (BASTOS, 2016).

Essas práticas relatadas podem ser alternativas aos pianistas no que diz respeito ao aprendizado do Choro, já que há uma carência desses instrumentistas atuando nos ambientes das rodas.

Como descrito acima, o processo de audição, tanto de gravações quanto de performances ao vivo nas rodas ou grupos de Choro, se mostra uma importante fonte de conhecimento para os músicos interessados no aprendizado da linguagem chorona. Um assunto abordado por todos os entrevistados, no tocante às práticas do Choro ao piano foi o da importância do exercício de uma audição apurada. Essa valorização do processo de ouvir está relacionada às práticas solistas e coletivas dessa música, no que diz respeito à consciência do que está sendo tocado pelos outros instrumentos e, conseqüentemente, às diferentes maneiras

⁴³ *Tocando com Jacob: Partituras e Playbacks: partituras, playbacks e gravações originais dos LP's de Jacob do Bandolim*. São Paulo, Irmãos Vitale, 2006.

como o piano pode interagir com estes. Também diz respeito a questões relacionadas à busca de sonoridades no instrumento, como os diferentes tipos de toques, pedalização, dinâmica e outros elementos que compõem uma performance.

O pianista Laércio de Freitas afirma que aprendeu a linguagem do choro “ouvindo, e apurando e apurando a audição” (FREITAS, 2016). Essa audição atenta se deu em relação a grupos de Choro com os quais este teve contato, e também às músicas que tocavam nas rádios. A pianista Makiko Yoneda, como relatado anteriormente, se pautou na audição dos grupos e rodas de Choro para aprender esse repertório ao piano.

O pianista Nelson Ayres conta da sua experiência tocando junto a um grupo de Choro no show *Roda de Choro*, situação esta, de acordo com ele mesmo, pouco praticada em sua carreira⁴⁴. O pianista não se considera um músico chorão como os outros instrumentistas participantes do evento, e conta que a audição atenta ao grupo foi seu guia para aquela determinada performance.

Você está tocando com os caras que só fazem isso, é uma carona, né, que você pega. Então você vai na carona dos caras... É aquela coisa do ouvido. Que é mais importante ouvir, e graças a Deus eu tenho uma boa vivência de ouvir o que está acontecendo e me encaixar, é uma coisa que eu gosto de fazer. Então foi divertido lá... (AYRES, 2016)

A pianista Maria Teresa Madeira ressalta a importância de o pianista ouvir a si mesmo, como forma de aprimorar elementos técnicos (como decisões nos empregos da pedalização, por exemplo) e refinar sua performance ao instrumento.

O ouvido é sua referência. Quanto mais você burila ele, mais você capta, entendeu? Então tem que ouvir, e ouvir, ouvir... E principalmente *se* ouvir, porque ouvir os outros é mais fácil, né? Se ouvir é que você começa a dosar assim: será que o que eu fiz foi realmente o que eu queria fazer? (MADEIRA, 2016)

A pianista pensa não ser possível generalizar os elementos técnicos adequados para se usar nas performances no Choro (como determinado tipo de toque, acentuação ou pedalização, por exemplo). A audição deve ser o guia para o pianista em cada performance, que varia muito de acordo com diversos fatores que incluem: a formação instrumental, o piano usado e a sala em que se está tocando. Dessa forma, é possível alcançar um nível mais

⁴⁴ Show registrado no programa *Instrumental SESC Brasil*, com os músicos Nelson Ayres (piano), Alexandre Ribeiro (clarinete), Léo Rodrigues (pandeiro), Milton Mori (cavaquinho), Luizinho 07 Cordas (violão 07 cordas) e Toninho Ferragutti (acordeon).

alto e satisfatório na performance: “E se você não tem o ouvido atento, isso fica muito difícil. Acho que o ouvido atento a gente sofre menos, a gente usufrui mais.” (MADEIRA, 2016).

Da mesma forma, Cristóvão Bastos reforça a necessidade de se ouvir o conjunto para que o pianista possa buscar elementos para “se encaixar” no grupo: “O jeito de tocar Choro é um jeito que você tem que estar aberto ao que você vai escutar... Ao que você vai participar, e a partir daí você dá a sua contribuição” (BASTOS, 2016). Essa audição guia suas escolhas durante a performance e também na estruturação de arranjos.

Notamos, por fim, que a principal estratégia de aprendizado da linguagem do Choro – e sua aplicação ao piano – compartilhada por todos os pianistas entrevistados é a da audição. A importância dessa prática, seja através de gravações ou durante as práticas musicais, reflete nas escolhas referentes à inserção de elementos numa performance em conjunto, às questões interpretativas do repertório e às questões técnicas do instrumento.

CAPÍTULO 3 – O PIANO NO CHORO: ELEMENTOS E CARACTERÍSTICAS A PARTIR DA ANÁLISE DAS GRAVAÇÕES DE CRISTÓVÃO BASTOS E LAÉRCIO DE FREITAS

Neste capítulo serão analisadas gravações dos pianistas Laércio de Freitas e Cristóvão Bastos interpretando repertórios de Choro, principalmente em performances em grupo. Os trechos com os exemplos selecionados buscam mostrar elementos idiomáticos da prática do piano no Choro, problematizando-os em relação a seus contextos de uso e seus aspectos interpretativos⁴⁵. Cada figura é acompanhada de um exemplo musical relativo ao trecho transcrito, que pode ser acessado através dos códigos QR ou através do link <https://soundcloud.com/mestradoluisamitre/sets/exemplos-musicais-do-capitulo>.

O processo de escuta, reconhecimento de elementos, transcrição destes para a partitura e posterior análise e correlação com os aspectos estudados pode se tornar inesgotável, visto que o material registrado pelos pianistas focalizados é complexo e bastante extenso. Para isso, tomou-se como guia para a escolha e categorização desses elementos os aspectos estruturais do Choro, relacionados às “funções básicas” desempenhadas pelos principais instrumentos do conjunto regional (os instrumentos acompanhadores, solistas e contrapontistas). Para cada assunto ou elemento apresentado, mostrou-se de um a três exemplos, no intuito de não torná-los repetitivos e evitar um texto demasiado longo. Considera-se que esse processo é um primeiro passo no estudo de aspectos da performance em conjunto do piano no Choro, estudo esse que pode ser ampliado e aprofundado dentro da obra de cada um dos pianistas (ou de outros instrumentistas), ou mesmo em um disco ou fonograma específico. Preferiu-se aqui uma abordagem mais abrangente, dentro do material deixado pelos pianistas Laércio de Freitas e Cristóvão Bastos, por considerá-lo rico, diversificado e representativo.

Para facilitar a compreensão, o capítulo foi dividido em quatro partes. Na primeira, serão apresentados exemplos em que os pianistas focalizados atuam como acompanhadores, se valendo de elementos musicais em alusão à sonoridade dos instrumentos do grupo de Choro que exercem essa função. Na segunda parte do capítulo, serão abordados os recursos interpretativos utilizados pelos pianistas na realização das melodias, quando estes desempenham o papel de solista (melodista). Na terceira parte, serão analisados os elementos presentes em performances quando o piano atua como instrumento contrapontista. E, por fim,

⁴⁵ A partir deste capítulo, todas as figuras foram elaboradas a partir de transcrições da autora.

na última parte, serão analisadas gravações em que o piano atua junto a um grupo “completo” (quando todas as “funções principais” – melodia, acompanhamento rítmico-harmônico e contrapontos – estão presentes na atuação dos outros instrumentos) e este funciona como um recurso timbrístico no conjunto.

Junto a cada figura de exemplo, encontra-se a imagem de um código QR que direcionará o leitor ao exemplo musical referente ao trecho transcrito. Sugere-se a audição dos excertos musicais durante a leitura do capítulo, para uma melhor compreensão e visualização de cada exemplo dado.

3.1 O piano como acompanhador: a sonoridade dos instrumentos chorões

Durante a análise das gravações e performances em vídeo selecionadas, notou-se a presença de elementos utilizados pelos pianistas que remetem à sonoridade de outros instrumentos comuns nos grupos de Choro. Os mais recorrentes e perceptíveis, dentro desse aspecto, foram aqueles elementos típicos dos instrumentos de sustentação e acompanhamento rítmico-harmônico do regional: violão, violão de 07 cordas e cavaquinho. Alguns exemplos do uso desses elementos, suas formas de adaptação ao piano e o contexto de suas inserções pelos pianistas serão apresentados a seguir.

3.1.1 Elementos do violão aplicados ao piano

Nas gravações e vídeos analisados, encontraram-se vários exemplos do uso de elementos típicos do violão de 07 cordas pelos pianistas, aplicados em contextos diferentes (diversas formações instrumentais). Os elementos aqui relacionados remetem ao “uso típico” do violão de 07 cordas, na classificação de Braga (2002), em sua linguagem mais tradicional. Esses elementos são, geralmente, apresentados na parte grave do piano (nas oitavas 01 e 02), e executados pelos pianistas com a mão esquerda. Seguem alguns exemplos, organizados de acordo com os tipos de linhas do baixo na classificação de Almeida (1999):

Baixo melódico:

Encontramos registros do uso do baixo melódico pelo pianista Laércio de Freitas em gravações contidas em seu disco *São Paulo no Balanço do Choro* (1980). Em duas faixas do

disco – *Festa na Taba* e *Cabo Pitanga* (ambas de autoria do próprio pianista) – Freitas inicia a música com uma frase ao estilo do violão de 07 cordas.

A frase, construída em movimento escalar descendente, utiliza notas da escala de Ré menor harmônica. A utilização desse tipo de escala é apontado como característico no tratamento melódico do Choro por Almeida (1999, p. 111). No primeiro exemplo (Figura 18 e Exemplo Musical 01), o piano toca sozinho por dois compassos, introduzindo a música. Esse tipo de procedimento é muito comum na prática em conjunto de Choro, inclusive em ambientes como as rodas de Choro, onde os músicos presentes na performance, na maioria das vezes, não ensaiaram previamente o repertório tocado, não tendo, portanto, arranjos previamente construídos para a execução da peça naquele momento. Essa frase introdutória, tocada geralmente pelo violão de 07 cordas, é uma maneira de indicar ao restante do grupo o andamento, a tonalidade e o momento de entrada da melodia da música. Essa indicação se dá somente pela estrutura musical da frase, onde suas inflexões rítmicas e melódicas insinuam o momento correto de entrada dos outros instrumentos, não sendo necessário que o músico “conte” os tempos ou demonstre com gestos o andamento da música. Muitos violonistas afirmam que algumas frases melódicas executadas por eles no momento da performance são previamente elaboradas e estudadas, e outras são criadas na hora, a partir do conhecimento da estrutura característica desse tipo de elemento. Há também as “baixarias de obrigação”, quando a frase melódica dos baixos faz parte da composição ou foram tradicionalmente incorporadas a esta pelos violonistas, aprendidas a partir de gravações consagradas. No segundo exemplo (Figura 19 e Exemplo musical 02), o pianista utiliza um recurso muito comum quando há a presença de dois violões no grupo de Choro, geralmente um de 06 e outro de 07 cordas: a construção das linhas dos baixos melódicos em intervalos de terças entre os dois instrumentos. No exemplo apontado, o pianista utiliza um intervalo de décimas (ou terças compostas) entre as duas linhas, sendo cada uma executada por uma das mãos, simulando a atuação de dois violões. Abaixo os exemplos de Laércio de Freitas:

(0'00")

Piano

Dm

Figura 18: Trecho de *Festa na Taba* (Laércio de Freitas).



QR Code 10: Exemplo musical 01.

Figura 19: Trecho de *Cabo Pitanga* (Laércio de Freitas).

QR Code 11: Exemplo musical 02.

Interessante notar que nas duas gravações de onde os exemplos anteriores foram retirados, há a presença de um grupo grande, formado por bateria, violão, contrabaixo, pandeiro, cavaquinho, bandolim, órgão, piano elétrico, além do piano acústico. Este último atuou na região mais grave, com a execução desse tipo de linha melódica do baixo no início da música (trechos dos exemplos) e em momentos de “breque” (pausa) ou convenções rítmicas do grupo. Dessa forma essas linhas não se confundiram com a sonoridade do violão ou contrabaixo, já que estes atuam em regiões próximas, deixando espaço para o piano soar.

Encontramos também esse tipo de baixo melódico numa gravação de Cristóvão Bastos no disco *Memórias Chorando*, de Paulinho da Viola. A música *Choro de Memórias* (Paulinho da Viola) inicia com uma frase tocada pelo violão de 07 cordas e pelo piano, este como se fosse um violão 06 cordas. A primeira parte da frase tocada pelo piano foi construída

num intervalo de 10^a (terça composta) com a frase do violão de aço, e o pianista utiliza um toque mais destacado, numa sonoridade próxima à articulação do violão (Figura 20 e Exemplo Musical 03).

Figura 20: Trecho de *Choro de Memórias* (Paulinho da Viola).



QR Code 12: Exemplo musical 03.

Outro uso típico desse tipo de baixo melódico é na pontuação da transição entre seções das músicas, muitas vezes indicando modulações entre as partes. Pode ser usado também como finalização de uma seção ou marcando a volta desta ao seu início.

Temos como exemplo o uso desse tipo de recurso pelo pianista Cristóvão Bastos, na música *Mistura e Manda* (Nelson Alves), gravada em seu disco *Avenida Brasil* (1996)⁴⁶. No trecho transcrito abaixo (Figura 21), o pianista insere uma frase indicando a modulação que ocorre entre as seções A e B da música. A frase é construída de forma que a nota final seja um baixo que caia no tempo forte, sobre a nota fundamental do acorde de tônica da nova tonalidade (Si menor).

⁴⁶ Os exemplos citados foram por nós discutidos em: Oliveira e Korman (2016.a).

0'23" - 0'28"

Violão

Piano

Frase pontuando transição entre seções A e B

Figura 21: Trecho de *Mistura e Manda* (Nelson Alves) – baixos melódicos da mão esquerda do piano pontuando modulação na transição entre seções A e B.

Outro momento oportuno e comumente usado na inserção desse tipo de baixo melódico são as notas longas ou espaços da melodia principal, onde o baixo atua, muitas vezes, em “pergunta e resposta” a essa. Vemos, na mesma faixa, outro exemplo em que isso é evidente, com a inserção de pequenos fragmentos no baixo do piano, em resposta à melodia tocada pelo violão (Figura 22).

0'26" - 0'30"

Violão

Piano

Figura 22: Trecho de *Mistura e Manda* (Nelson Alves) – os baixos em “pergunta e resposta” com a melodia

Mais um aspecto importante a se notar é que as linhas dos baixos melódicos são construídas utilizando-se os mesmos recursos presentes nas melodias: amplo uso de material escalar, arpejos, passagens cromáticas e algumas notas melódicas como apojeturas e bordaduras. Abaixo, alguns exemplos retirados da mesma faixa citada acima, gravada por Cristóvão Bastos (*Mistura e Manda*).

0'22" - 0'25"

A.C = apojatura cromática A.D = apojatura dupla B = bordadura Ant = antecipação

Figura 23: Trecho de *Mistura e Manda* (Nelson Alves) – recursos na construção melódica dos baixos.

0'27" - 0'30"

Figura 24: Trecho de *Mistura e Manda* (Nelson Alves): recursos na construção melódica dos baixos.

0'30" - 0'35"

Figura 25: Trecho de *Mistura e Manda* (Nelson Alves) - recursos na construção melódica dos baixos.

Os exemplos das Figuras 21 a 25 acima podem ser ouvidos no Exemplo Musical 04:



QR Code 13: Exemplo musical 04.

De forma geral, esse tipo de baixo melódico é tocado pelos pianistas com o toque *non legato*, e em alguns momentos a articulação varia com o uso de ligaduras e *staccato*. Percebe-se também uma micro-acentuação ou valorização das notas localizadas nas segundas

e quartas semicolcheias dos tempos, principalmente quando as frases se iniciam nestas figuras rítmicas. Essa nuance é típica na inflexão melódica do choro e traz “balanço” para a frase musical. Por situar em uma região grave, onde a sonoridade do piano é mais “cheia”, e pelo extenso uso de passagens escalares, notou-se o pouco uso do pedal *sustain* na execução desse tipo de baixo. Acredita-se que o uso em demasia deste pedal poderia atrapalhar a clareza da audição de todas as notas das frases, além de tirar a clareza das articulações.

Baixo condutor harmônico:

Na mesma música dos exemplos anteriores, Cristóvão Bastos constrói uma linha de baixo em semínimas, em movimento escalar descendente, onde as notas dos primeiros tempos de cada compasso são notas pertencentes aos acordes. Os segundos tempos são preenchidos com notas dos acordes ou notas de passagem, ligando um acorde a outro. Como no violão, o pianista completa os tempos com a “levada” de choro, tocando acordes nas segundas e quartas semicolcheias de cada tempo e acentuando-os de maneira diferente em cada compasso (Figura 26 e Exemplo musical 05).

2'20" - 2'25"

Piano

Bm G⁷ F^{#7} Bm

F (7a)P F F (7a)P (3a) P F

F = fundamental P = nota de passagem

Figura 26: Trecho de *Mistura e Manda* (Nelson Alves) - baixo condutor harmônico realizado pelo piano.



QR Code 14: Exemplo musical 05.

Esse tipo de baixo condutor é amplamente utilizado quando os pianistas exercem a função de acompanhador. São, geralmente, tocados pela mão esquerda, enquanto a mão direita executa acordes sob as células rítmicas típicas das levadas, de acordo com a música. Por esse motivo, encontramos vários exemplos do uso desse tipo de baixo em formações onde o piano é o principal instrumento harmônico acompanhador.

Foram encontradas várias ocorrências em que o pianista dobra os baixos tocados pelo violão, principalmente no caso de baixos melódicos⁴⁷. Esse recurso dá mais peso e destaque para esse elemento. Supõe-se, porém, que isso é possível ocorrer com precisão em dois casos: quando há um arranjo pré-estabelecido e a frase melódica (“baixaria”) foi previamente concebida ou combinada, ou ainda no caso de ser um “baixo de obrigação”, de forma que os músicos já conheçam a frase e o local exato de seu uso na música em questão. Em outro caso, dificilmente esse dobramento seria possível, já que o uso dos baixos melódicos costumam ser improvisados durante a performance.

3.1.2 Elementos do cavaquinho aplicados ao piano

As principais características que remetem à sonoridade do cavaquinho, quanto ao uso em elementos pianísticos, são as já utilizadas por Ernesto Nazareth em suas composições, exemplificadas nas Figuras 08, 09, e 10 no Capítulo 02: o uso da tessitura médio-aguda e aguda do piano, a construção de acordes com três ou quatro notas, em posição fechada das vozes, o amplo uso de inversões e a execução dos acordes sob as células rítmicas de levadas típicas, em toque seco ou *staccato*. Encontramos nas gravações de Laércio de Freitas⁴⁸ outras nuances que remetem a elementos da linguagem do cavaquinho acompanhador, principalmente se aliadas a essas características apontadas anteriormente.

Temos como exemplo o uso do contraponto rítmico pelo pianista. Ele utiliza esse recurso na gravação da música *Simplicidade* (Jacob do Bandolim), em seu disco *Laércio de Freitas homenageia Jacob do Bandolim (2007)*, quando acompanha a melodia feita pelo violão. Esse contraponto foi inserido em momentos de menor movimentação da melodia, com a condução da voz mais aguda alternando entre a quinta e a sexta do acorde (assinalado com círculos na Figura 27 e Exemplo Musical 06). Nota-se que o ritmo é o mesmo do contraponto rítmico sincopado típico do cavaquinho (escrito na pauta inferior) e que os acordes (notas em

⁴⁷ Alguns exemplos desse tipo de dobramento entre piano e violão serão mostrados na seção 3.4 deste capítulo.

⁴⁸ Alguns dos exemplos de Laércio de Freitas utilizando elementos do cavaquinho estão presentes no trabalho: *Elementos idiomáticos do cavaquinho acompanhador aplicados ao piano no choro* apresentado no XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – 2016 (ver referências).

blocos) do piano coincidem com a palhetada “para baixo” do cavaquinho; já as notas isoladas, mais graves (nota Lá³), anteriores a esses acordes, coincidem com o *staccato* de dedo (*ghost note*) na palhetada “para cima”. Esse recurso, utilizado pelo pianista em vários momentos do trecho, enfatiza o grupo mais alto (blocos), ao passo que a nota mais grave, tocada de forma mais leve e menos acentuada, simula o abafamento da palhetada.

(0'10")

Violão

Piano

Contraponto cavaquinho

Figura 27: Trecho de *Simplicidade* (Jacob do Bandolim) - contraponto rítmico com alternância de notas na ponta do acorde



QR Code 15: Exemplo Musical 06.

Outra maneira usada pelo pianista para realçar a célula do contraponto rítmico é a troca de inversões do acorde, como podemos notar na Figura 28 (Exemplo musical 07), nos compassos 02 e 03. Dessa maneira, a diferença de alturas destaca a célula rítmica:

(0'03")

Violão

Piano

Contraponto cavaquinho

Figura 28: Trecho de *Simplicidade* (Jacob do Bandolim) - *contraponto rítmico* com alternância de inversões



QR Code 16: Exemplo Musical 07.

O contraponto rítmico em tercinas também foi utilizado por Láercio de Freitas. Esse recurso foi empregado num momento de menor atividade na melodia, como demonstra a Figura 29 (Exemplo Musical 08):

(0'25)

Violão

Piano

Figura 29: Trecho de *Simplicidade* (Jacob do Bandolim) – contraponto rítmico em tercinas.



QR Code 17: Exemplo Musical 08.

No Exemplo Musical 09 podemos ouvir o trecho completo em que o pianista utiliza ao piano uma sonoridade próxima à do cavaquinho ao acompanhar a melodia do violão:



QR Code 18: Exemplo Musical 09.

Mais um recurso utilizado pelo pianista, também inspirado nas práticas do cavaquinho, é um tipo de levada executada pela mão direita, na região médio-aguda do piano, onde o pianista “quebra” o acorde, alternando as notas que soam no bloco. No exemplo, a levada foi aplicada a um acorde de Fá maior (vide Figuras 30 e 31). Esse efeito simula a prática da *meia-palhetada* do cavaquinho, presente em levadas como a do maxixe e do choro.



Figura 30: Levada na mão direita inspirada no cavaquinho, simulando a meia-palhetada.



Figura 31: Variação de levada na mão direita inspirada no cavaquinho, simulando a meia-palhetada.

Esse padrão de acompanhamento na mão direita utilizado por Laércio de Freitas foi encontrada a partir da indicação do pianista Hércules Gomes (em entrevista). Está presente no registro ao vivo da música *Sarravulho* (Pixinguinha), onde Laércio de Freitas acompanha ao piano o flautista Altamiro Carrilho (presente no disco *Pixinguinha 100 anos - 1997*). Podemos ouvir um pequeno trecho onde o pianista utiliza esta levada no Exemplo Musical 10.



QR Code 19: Exemplo Musical 10.

3.2 O piano como solista (melodista): recursos interpretativos

Além do papel de acompanhador, é comum o pianista assumir a função de solista na interpretação do repertório de Choro, seja na formação de duos ou grupos maiores. É importante ressaltar que o termo “solista” aqui se refere ao instrumentista responsável pela execução da melodia da música, e não deve ser confundido com a atuação em formação de piano solo.

Na busca pela identificação dos principais elementos interpretativos relacionados ao piano, foram analisadas gravações em que os pianistas focalizados exercem a função de solista. Foram escolhidas músicas que possuem partituras editadas, para que estas possam ser comparadas com as transcrições. Em casos de divergência entre as tonalidades apresentadas nas partituras editadas e nas gravações, optou-se por transpor a partitura editada para o tom da gravação, facilitando a visualização e comparação dos elementos entre as duas versões.

As transcrições aqui apresentadas possuem, em sua maioria, a harmonia na pauta superior [desempenhada pelo(s) instrumento(s) acompanhador(es)], no centro as melodias do piano executadas pelos pianistas nas gravações, e na pauta inferior a referência das partituras editadas, para facilitar as possíveis comparações.

As interpretações foram analisadas em seus seguintes aspectos: variações rítmico-melódicas, ornamentações, variações na articulação e acentuação, flexibilidade métrica em relação ao pulso e improvisação (considerada aqui, por motivos metodológicos, como a criação de novas frases melódicas diferentes da melodia original da música). Os parâmetros citados foram adotados neste trabalho por serem procedimentos recorrentes por instrumentistas em performances no Choro. Foram, inclusive, considerados em outros trabalhos de mesma natureza, porém com foco em outros instrumentos, em Pereira (2016), Saraiva (2011), Gomes (2007), Sarmiento (2005), Côrtes (2005), Goritzki (2002) e Salék (1999).

3.2.1 Variações rítmico-melódicas

As variações rítmico-melódicas consideradas neste trabalho incluem: mudanças de células rítmicas, supressões, acréscimos, adiantamentos ou retardos de notas da melodia. Seguem alguns exemplos:

Mudanças de células rítmicas

Este é um recurso muito utilizado por intérpretes do repertório de Choro, e consiste na alteração de algumas células rítmicas da melodia, mantendo-se as notas originais dessa. Vemos alguns exemplos dessa prática no disco *Laércio de Freitas homenageia Jacob do Bandolim*, do pianista Laércio de Freitas, na gravação da música *Carícia* (Jacob do Bandolim). Encontramos esse tipo de variação rítmica nos trechos circulos das Figuras 32 e 33. No trecho, as substituições das células rítmicas dão a sensação de que a melodia está sendo tocada de forma deslocada em relação à métrica indicada na partitura, transportando algumas notas que estariam nos “tempos fortes” (primeiras e terceiras semicolcheias dos tempos) para os tempos fracos (segundas e quartas semicolcheias dos tempos) e vice-versa (Figura 32, compassos 01 e 03), ou mudando as notas de apoio nos tempos fortes (Figura 33, compasso 03). Há também o uso de antecipação (Figura 32, compasso 2), com a transformação do padrão de quatro semicolcheias em três semicolcheias + duas fusas, sendo esta última (nota Lá) a nota antecipada do compasso seguinte.

Esse tipo de transformação é recorrente em interpretações de instrumentistas como Jacob do Bandolim, Altamiro Carrilho, Abel Ferreira e Paulo Sérgio Santos, analisadas nos trabalhos dos autores citados anteriormente.

Outra mudança rítmica comum é a inserção de tercinas (Figura 32, compasso 03) ou outros tipos de quiálteras, “amolecendo” a passagem rítmica.

♩=48 (0'05")

Violão

Piano

Partitura

Figura 32: Substituição rítmica da melodia em *Carícia* (Jacob do Bandolim).

(0'16'')

Vi. $E^{\circ(9)}$ D^7 $Dm^7(b5)$ A^b7

Pno.

Part. $C^{\#o}$ D/C G^7/B

Figura 33: Substituição rítmica da melodia em *Carícia* (Jacob do Bandolim).

No exemplo sonoro do código a seguir encontra-se um trecho contendo os exemplos das Figuras 32 e 32.



QR Code 20: Exemplo Musical 11.

Também encontramos esses tipos de mudanças de células rítmicas em gravações do pianista Cristóvão Bastos. O exemplo a seguir foi retirado de seu disco *Avenida Brasil* (1996), da gravação da música *Um Choro pro Valdir* (Cristóvão Bastos e Paulinho da Viola). Nele vemos a inserção de tercinas (nos compassos 02, 03, 04, 07, 08, 10 e 11), antecipação (compasso 09) e retardo (compassos 03 e 05) na melodia (Figura 34).

(1'30")

Piano

Partitura

7

Figura 34: Mudanças de células rítmicas na melodia de *Um Choro pro Valdir* (Cristóvão Bastos e P. da Viola)



QR Code 21: Exemplo Musical 12.

Supressão de notas da melodia

Ocorre quando algumas notas da melodia original são suprimidas, resultando também em uma mudança na célula rítmica do trecho. Notou-se tal prática no trecho da gravação *Simplicidade* (Jacob do Bandolim) por Laércio de Freitas, demonstrada em exemplo a seguir (Figura 35). As notas circuladas na pauta “Partitura” foram suprimidas na interpretação do pianista. Nota-se que este privilegia as notas-alvo da melodia e omite outras, como as que possuem funções de passagens cromáticas ou bordaduras, por exemplo.

(0'50'')

Vi. Bm^7 $A^{6/9}$ $C\#m^7$ Cm^7 Bm^7 E^7 Em^7

Pno.

Part. Bm Dm^6/F A/E $A/C\#$ C° Bm^7 E^7

Figura 35: Omissão de notas da melodia de *Simplicidade* (Jacob do Bandolim).



QR Code 22: Exemplo Musical 13.

Acréscimos de notas à melodia

Na mesma gravação do exemplo anterior, encontramos o acréscimo de algumas notas à melodia indicada na partitura (as notas acrescentadas aparecem circuladas na Figura 36).

(0'46'')

Vi. $F\#m^7$ B^7 Em^7 A^7 D

Pno.

Part. D $E^7/G\#$ A^7 D $F\#7/C\#$

Figura 36: Acréscimos de notas da melodia de *Simplicidade* (Jacob do Bandolim).



QR Code 23: Exemplo Musical 14.

Vemos, no exemplo da Figura 37, que Cristóvão Bastos inseriu algumas notas no primeiro compasso desta, antes do início da melodia. Essas notas adicionadas formam o arpejo do acorde da harmonia, F#7(#5), e são direcionadas à primeira nota do compasso 02, que é a nota alvo de início da melodia, dando mais destaque a ela (o trecho pode ser ouvido no mesmo Exemplo Musical 12, da Figura 34).

(1'30")

Figura 37: Acréscimo de notas na melodia em *Um Choro pro Valdir* (Cristóvão Bastos e P. da Viola)

3.2.2 Ornamentos:

O uso de ornamentos como recurso na interpretação melódica no Choro é muito frequente, e estes são utilizados como forma de embelezamento das melodias, acentuando o caráter sentimental, dolente, brincalhão, virtuosístico ou outro qualquer que o intérprete queira dar à música ou ao trecho da peça. São utilizados, muitas vezes, de forma improvisada no momento da performance.

A recorrência de certos tipos de ornamentação varia de acordo com as especificidades idiomáticas de cada instrumento. Alguns ornamentos comumente usados são: bordaduras, mordentes, grupetos e apoiaturas⁴⁹. Entre os instrumentos de sopros, é muito

⁴⁹ As definições dos tipos de ornamentos considerados aqui são baseadas nos conceitos de Med (1996).

comum o uso de glissandos, trinados e frullatos, assim como o trêmolo nos instrumentos de cordas como bandolim e cavaquinho.

Alguns ornamentos comumente utilizados pelos pianistas nas gravações analisadas foram: apojeturas (*acicaturas*), mordentes e glissando.

Apojeturas (*acicaturas*)

Na gravação de *Falta-me Você* (Jacob do Bandolim), na interpretação de Laércio de Freitas, foi identificado o uso de um tipo de apojetura classificada como *acicatura*: a nota acrescentada “tira sua duração do final na nota que a antecede, e não do início da segunda” (Med, 1996, p. 302), ficando o apoio na nota real da melodia. É interessante notar que a nota utilizada como *acicatura* é repetida de duas a duas, enquanto a melodia caminha em movimento escalar descendente, e trocada juntamente com a mudança de harmonia, de forma que o ornamento soe sempre como a 13ª do acorde (Figura 38, compassos 02 e 03 – notas circuladas). Os intervalos gerados entre as *acicaturas* e as notas alvo valorizam as notas e o desenho descendente da melodia.

(4'42") Cm⁷ F⁷ Cm⁷ F⁷ Bbm⁷ Eb⁷

Vi.

Pno.

Part.

Figura 38: *Acicaturas* na melodia de *Falta-me Você* (Jacob do Bandolim).



Outros dois exemplos são encontrados na gravação *Carícia* (Jacob do Bandolim) interpretada por Laércio de Freitas, com o uso da apoiatura em oitavas (Figura 39) como embelezamento da melodia, e da *acicatura* sucessiva (duas notas) como aproximação cromática para a nota Lá bemol (Figura 40), que gera mais destaque e expressividade para essa nota.

(1'29") F/C B°

Vi.

Pno.

Part.

Ped.

F⁷

Figura 39: Apoiatura em melodia de *Carícia* (Jacob do Bandolim).

(1'38")

17 Ebm⁷ Ab⁷(13) D^{o9} D^o

Vi.

Pno.

Part.

Bb⁶ G⁷/B

Figura 40: Acicatura sucessiva em melodia de *Carícia* (Jacob do Bandolim).

Os dois exemplos acima podem ser ouvidos no trecho do Exemplo Musical 16.



QR Code 25: Exemplo Musical 16.

Esse tipo de apoiatura foi também utilizada por Cristóvão Bastos, como demonstrado num pequeno trecho de *Um Choro pro Valdir* – Cristóvão Bastos e P. da Viola – (Figura 41), e pode ser ouvido no Exemplo Musical 12 relativo à Figura 34:

Figura 41: Acicatura simples em *Um Choro pro Valdir*.

Glissandos

No trecho de *Boas Vidas* (Jacob do Bandolim) (Figura 42), Laércio de Freitas simula um *glissando* cromático em direção à nota alvo da melodia (Fá), ligando esta à nota de finalização da frase anterior (Dó). Embora não seja possível executar o glissando cromático da forma “tradicional” pianística (com o deslizamento da ponta dos dedos nas “teclas brancas” do teclado do piano) por causa do uso de teclas pretas, a execução rápida com toque leve e ligado gerou o efeito desejado desse tipo de ornamento. Esse ornamento valoriza a nota de chegada, dando destaque a ela.

(4'10")

Pno.

Partitura

F^6 Dm $Bm^7(\flat^5)$ Am

mf

Ped.

Figura 42: Glissando cromático na melodia de Boas Vidas (Jacob do Bandolim).



QR Code 26: Exemplo musical 17.

Mordentes

Um ornamento muito utilizado por pianistas no embelezamento de melodias de Choro é o mordente, principalmente em músicas em andamentos mais lentos. No trecho de *Minha Crença* (Horondino da Silva e Del Loro), o pianista Cristóvão Bastos utiliza-se desse recurso para ornamentar a melodia e deixá-la mais expressiva, como visto na Figura 43. No áudio, pode-se notar que o recurso é imitado pelo bandolinista nas frases em resposta à melodia do piano.

(2'10")

Piano

Melodia

Figura 43: Mordentes na ornamentação da melodia de *Minha Crença* (Horondino da Silva e Del Loro).



QR Code 27: Exemplo musical 18.

3.2.3 Flexibilização métrica em relação ao pulso

Muitos músicos interpretam algumas melodias do repertório de Choro de forma bem livre e “relaxada” ritmicamente, de maneira que as notas não sejam executadas dentro da métrica tradicional, extrapolando a localização das figuras rítmicas. Estas notas, tocadas um pouco deslocadas da métrica representada nas partituras, dão a sensação de um leve atraso ou adiantamento na execução. Essa prática pode ser associada ao *rubato* eurocidental, recurso agógico interpretativo amplamente utilizado na música erudita para ressaltar expressivamente trechos musicais.

Faria (2004, p. 91) aponta uma classificação usada por Ferguson (1975), onde são conceituados dois tipos de *rubato*: o melódico, que incide somente na melodia, e o estrutural, o qual influi também na estrutura do acompanhamento. Faria aponta ainda que o uso do *rubato* melódico foi percebido em registros de interpretações de Ernesto Nazareth para suas próprias obras, onde o compositor utilizou deste recurso agógico na melodia tocada pela mão direita, com a intenção de torná-la mais expressiva, porém sem “alterar a estrutura rítmica de suas obras” (FARIA, 2004, p. 91).

Esse tipo de uso do *rubato* pode ser associado à prática interpretativa do repertório de Choro aqui ressaltada, já que essa nuance, denominada aqui como “flexibilização métrica em relação ao pulso”, se refere à agógica da melodia, não englobando nuances do acompanhamento rítmico-harmônico executado pelos outros instrumentos (ou mesmo pelo próprio piano). Esse acompanhamento, na maioria dos casos, se mantém firme no pulso regular e não acompanha, de forma estrita, essas “micro-variações” no tempo da melodia. Dessa forma, melodia e acompanhamento podem parecer “descolados” um do outro em alguns trechos, já que este último preserva a pulsação da música.

Nos casos em que essa prática foi identificada nas gravações estudadas neste trabalho, devido à dificuldade de representação gráfica (já que a realização dessa rítmica extrapola os limites da notação tradicional) optou-se pela escrita rítmica mais aproximada do

resultado sonoro e pelo uso de setas⁵⁰ direcionadas para a direita ou esquerda sobre as notas para representar a posição rítmica na relação do tempo. Em alguns trechos, por conta da complexidade de sua representação, decidiu-se apresentar duas opções de notação para que o leitor tenha mais subsídio para conceber o resultado sonoro aqui retratado.

Esse tipo de flexibilidade métrica foi encontrado em várias gravações de Laércio de Freitas. Temos como exemplo um trecho da música *Simplicidade* (Jacob do Bandolim), onde as notas são tocadas levemente atrasadas (Figura 44).

(0'43")

Vi. E7 Em7 A7sus4

Pno. 3 3

Part. E7 A7 A7

Figura 44: Flexibilidade métrica em *Simplicidade* (Jacob do Bandolim).



QR Code 28: Exemplo Musical 19.

Prática similar foi encontrada em registros do mesmo pianista, porém com as notas sendo tocadas levemente antecipadas em relação à métrica representadas, dando a sensação de adiantamento na execução da melodia. Nesse caso, a representação é por uma seta direcionada para a esquerda sobre as notas. Temos como exemplo os trechos da música *Boas vidas* (Figura 45):

⁵⁰ Notação baseada naquela utilizada por Berliner no livro *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, University of Chicago Press, 2009.

(4'10")

Pno.

Partitura

F⁶

mf

Ped.

F⁶

Dm

Bm^{7(b5)}

Am

Figura 45: Flexibilidade métrica em Boas Vidas (Jacob do Bandolim).



QR Code 29: Exemplo Musical 20.

Esse recurso foi amplamente usado por Cristóvão Bastos nas músicas *Um Choro pro Valdir* e *Minhas Crença*, como pode ser visualizado nas Figuras 34 e 42, respectivamente, e trouxe mais expressividade à interpretação das melodias, que são mais lentas. Foi usado também em seu solo (improvisado), exemplificado à frente na Figura 47.

3.2.4 Variações de articulação, acentuação e tipos de toque

De forma geral, nas músicas de andamento mais vivo foi usado o toque *non legato* na maior parte das peças, e nota-se uma tendência à leve e quase imperceptível acentuação nas segundas e quartas semicolcheias dos tempos, privilegiando-se os tempos “fracos”. Nas músicas de andamento mais lento usou-se o toque *legato* em igual proporção, e essas “micro acentuações” são menos percebidas.

Notou-se a exploração de diferentes articulações da melodia através do uso de recursos como: acentos, *tenuto*, *staccato* e ligaduras. Destaca-se o uso de acentuações mais fortes nos “tempos fracos” (segundas e quartas semicolcheias dos tempos) e o uso do *staccato*

tocado de forma leve na colcheia central da “síncope característica” (figura formada por semicolcheia-colcheia-semicolcheia). Algumas dessas variações na articulação podem ser visualizadas nos exemplos das Figuras 35, 38 e 44.

No trecho abaixo (Figura 46) extraído da gravação de *Simplicidade* (Jacob do Bandolim) por Laércio de Freitas, além dos recursos mencionados, o pianista simulou o efeito de uma *ghost note*⁵¹ (nota fantasma), nota mais grave e tocada com dinâmica mais leve e com menos destaque, acrescentada à melodia gerando um efeito quase “percussivo”. Não se sabe se o uso de tal recurso foi intencionado pelo pianista ou foi resultado de algum “esbarro” na tecla, gerando um som quase que imperceptível. Fato é que, por não soar a frequência clara e definida, o acréscimo da nota, na posição rítmica em que foi inserida, gera um certo “balanço” ao trecho.

(0'40'') D A/C# Bm D/A E/G# E/F#

Violão

Piano

Partitura

D F#7/C# Bm Bm/A E7/G#

The image shows a musical score for the piece 'Simplicidade' by Jacob do Bandolim. It consists of three staves: Violão (Guitar), Piano, and Partitura (Reference Score). The key signature is D major (one sharp) and the time signature is 2/4. The guitar part is indicated by slashes, suggesting it is not transcribed. The piano part shows a melodic line with several notes circled in red, including a ghost note (a lower octave note) marked with an accent (>) and a cross (x). The reference score shows the harmonic structure with chords: D, F#7/C#, Bm, Bm/A, and E7/G#.

Figura 46: Diferentes articulações e exemplo de *ghost note* em *Simplicidade* (Jacob do Bandolim).



QR Code 30: Exemplo Musical 21.

⁵¹Usada como recurso interpretativo tradicionalmente na prática interpretativa jazzística por instrumentos de sopro e de cordas, “a nota fantasma (*ghost note*) refere-se a um som abafado e pouco distinto, de caráter percussivo” (DOURADO, 2004, apud GOMES, 2012, p.77). Gomes (b), em seu trabalho sobre o pianista César Camargo Mariano, ressalta o uso desse recurso como forma de “preenchimento sonoro das pulsações complementares”. Esse recurso, aplicado ao repertório de música popular brasileira (Sambas, Choros e outros estilos sincopados), agrega balanço ao arranjo pianístico, remetendo à sonoridade dos instrumentos de percussão.

3.2.5 Improvisação melódica

O conceito de improvisação é diversificado, e suas características variam de acordo com as muitas culturas e gêneros musicais que possuem essa prática.

No meio musical do Choro, muitos intérpretes ressaltam a improvisação como uma essencial característica desse gênero, importante de ser dominada pelos executantes dessa música. Vemos tal pensamento corroborado no conhecido depoimento de Jacob do Bandolim, citado em diversos trabalhos sobre a improvisação e interpretação chorística:

[...] há o chorão distante, que eu repudio, que é aquele que bota o papel pra tocar choro e deixa de ter, perde a sua característica principal que é a da improvisação, e há o chorão autêntico, verdadeiro, aquele que pode decorar a música pelo papel e depois dar-lhe o colorido que bem entender. Este me parece o verdadeiro, o autêntico, o honesto chorão. (BANDOLIM, 1979 *apud* SALEK, 1999, p. 08).

Jacob associa, portanto, o desprendimento ao texto da partitura como uma prática do “verdadeiro” chorão, aquele que, dominando a linguagem desse gênero musical, pode “colorir” a peça original com suas contribuições criativas.

No meio tradicional do Choro, a palavra “improvisação” é usada para designar práticas diversas relativas à: criação de acompanhamentos no momento da performance, criação de contrapontos no momento da performance, (re) interpretações e embelezamento da melodia original (através de variações rítmicas, pequenas alterações nas notas originais, ornamentações, inserção de elementos virtuosísticos), variações de articulação e dinâmica da música. Nota-se que muitas práticas acima citadas, principalmente as relacionadas à melodia, são mencionadas no presente trabalho como procedimentos de interpretação melódica, já que a ideia do “contorno melódico” permanece reconhecível em relação à melodia original.

Côrtes (2012) chama a atenção para uma tendência a um novo formato da prática da improvisação no meio chorão:

[...] pode-se constatar através de gravações, apresentações e rodas de Choro que a improvisação de uma nova linha melódica tem sido cada vez mais constante, pelo menos nos últimos 30 ou 40 anos. Essa melodia improvisada, que interage com o acompanhamento, não tem relação de variação com a melodia principal, trata-se realmente de uma nova linha elaborada sobre a progressão harmônica de uma das partes da composição. Contudo, variações melódicas e ornamentos continuam recorrentes, sendo que uma prática não anula a outra. (CÔRTEZ, 2012, p. 1393).

Esse novo formato de improvisação no Choro, identificado pelo autor como “formato chorus”, tem origens em práticas do jazz⁵², e é geralmente utilizada, especialmente nas rodas, com as seguintes características apontadas por Côrtes:

[1] exposição de todas as seções do Choro (AA BB A CC A ou AA BB A); [2] retorno à harmonia da seção C ou B, repetindo-a várias vezes; [3] cada um dos integrantes (ou aqueles que se julgarem habilitados) improvisa uma melodia sobre a harmonia da seção que foi retomada para os solos; [4] os músicos vão revezando os solos como num desafio; [5] retorno para uma última exposição da seção A. (CÔRTEZ, 2012, p. 1395).

Outra prática também comum no Choro, no caso de haverem dois ou mais solistas tocando, é o revezamento das seções entre esses, de forma que nas segundas exposições de cada seção, o tema é rerepresentado de forma bem variada ou o instrumentista realiza a improvisação de uma nova linha melódica. É também comum iniciar a segunda exposição da seção com as primeiras frases ou primeiros compassos da melodia original e logo depois a conduzir para a criação de uma nova linha.

Por motivos metodológicos, portanto, o presente trabalho considera o uso da palavra “improvisação” para designar esse tipo de prática: criação de uma nova linha melódica elaborada sobre a progressão harmônica original no momento da performance. Dessa forma, evita gerar confusão com as práticas de variação e interpretação melódicas já descritas e analisadas nos itens anteriores.

Em muitas faixas dos discos analisados, os pianistas não são os únicos solistas atuando, e estes revezam os solos das seções das músicas com o(s) outro(s) solista(s). Em grande parte, nas gravações analisadas de Laércio de Freitas e Cristóvão Bastos, nas vezes em que os pianistas assumem a re-exposição de alguma seção, estes realizam uma improvisação. Em alguns casos, os pianistas iniciam a seção executando a melodia original por alguns compassos, e a conduzem para uma improvisação.

Embora a improvisação seja muito utilizada pelos pianistas citados, não são apresentadas análises aprofundadas dos solos improvisados destes, em seus aspectos estruturais, por fugirem ao escopo deste trabalho.

⁵² Sobre este formato de improvisação no jazz que influenciou as práticas improvisatórias do choro: “[...] a solo normally consists of a single chorus or a continuous succession of choruses during which the player improvises on the harmonies (maybe also to a greater or lesser degree the melody) of the theme, while some or all of the other musicians provide an accompaniment.” (NETTL, Bruno *et al.* “*Improvisation*” In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2017. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg3> (Acesso em 04 de jul. 2017).

Na Figura 47 (Exemplo Musical 22), como exemplo, há a transcrição de um solo do pianista Cristóvão Bastos na música *Desprezado* (Pixinguinha), em gravação no disco *Só Pixinguinha*, de Zé da Velha e Silvério Pontes. Na pauta superior encontra-se a melodia original da música correspondente ao *chorus* sobre o qual o solo foi construído, e na pauta inferior a transcrição da linha melódica do improviso. É possível notar que, para a construção do solo, o pianista utiliza-se de vários recursos interpretativos típicos do estilo, como apojaturas, bordaduras, o uso de quiálteras e a flexibilização métrica em relação ao pulso da música. Utiliza-se, também, de motivos da melodia original, como os arpejos dos acordes da harmonia, elaborando-os com o acréscimo de apojaturas e bordaduras em cada nota (exemplos nos compassos 09 e 10 da Figura 47 na página seguinte – e QR Code abaixo).



QR Code 31: Exemplo Musical 22.

(1'56")

Trumpet in B \flat

Piano

4 Tpt.

Pno.

8 Tpt.

Pno.

11 Tpt.

Pno.

14 Tpt.

Pno.

Cm G 7 /B C/B \flat

Fm Dm 7 (b5) Cm Cm/B \flat D 7

G 7 Cm G 7 /B

C/B \flat Fm Dm 7 (b5)

Cm Cm/B \flat D 7 G 7 Cm B \flat 7 E \flat

Figura 47: Improviso de piano em *Desprezado* (Pixinguinha).

3.2.6 Outros recursos pianísticos na interpretação melódica

Dobramento da melodia entre mãos

Notou-se o intenso uso de dobramento da melodia entre as mãos, tocada com uma ou duas oitavas de distância (nesse segundo caso, especialmente nas oitavas 02 e 04 do piano). Esse recurso altera o timbre resultante do instrumento, dando mais destaque e brilho à melodia, e foi utilizado como recurso interpretativo, ressaltando as mudanças de seções ou de harmonia das músicas. Essa prática foi utilizada pelos dois pianistas, Laércio de Freitas e Cristóvão Bastos. Exemplos sonoros desse recurso serão apresentados no próximo subcapítulo, que trata do piano como recursos timbrístico no grupo.

Uso do pedal *sustain*

O pedal *sustain* (pedal direito) foi utilizado como um recurso interpretativo pelos pianistas, especialmente nas faixas com o andamento mais lento. Nesses casos, associado ao toque *legato*, o pedal altera também o timbre do instrumento, ressaltando mais os harmônicos e dando mais profundidade à sonoridade do piano, valorizando a melodia. Em músicas de andamento mais vivo, o pedal é pouco utilizado, ou acionado com menos profundidade.

Recursos para sustentar notas longas

Interessante notar alguns recursos interpretativos utilizados para sustentar notas longas na melodia, já que o piano não possui essa propriedade naturalmente. O primeiro recurso apontado é o trêmulo. Foi utilizado nas duas mãos, entre a nota oitavada na melodia, pelo pianista Laércio de Freitas na gravação da música *Falta-me Você* de Jacob do Bandolim (Figura 48 e Exemplo Musical 23). Esse efeito remete à sonoridade do trêmulo do bandolim, e pode ter sido baseado na interpretação do próprio compositor da música (Jacob do Bandolim).

4'38" Gm Gm^(7M) Gm⁷

Violão

Piano

Partitura

Figura 48: Uso do trêmulo em *Falta-me você* (Jacob do Bandolim).



QR Code 32: Exemplo Musical 23.

Um segundo exemplo, retirado da mesma gravação, é a sustentação na nota da melodia através da repetição da mesma (nota Ré) como em um “trinado lento”, como no exemplo da figura 49:

(4'48") Cm⁷ Eb^{6/9} Dm^{7(b5)} G^{7(b9)}

Vi.

Pno.

Part.

Figura 49: Repetição de nota em melodia de *Falta-me você* (Jacob do Bandolim).



QR Code 33: Exemplo Musical 24.

Mais uma maneira de sustentar as notas longas foi o arpejamento entre a mesma nota “triplicada” em três oitavas, como no exemplo extraído da faixa *Carícia* (Figura 50):

(1'48")

Chords: Ebmaj⁷ Ebm^{6/9} Bb(add⁹)/D G⁷

Vi.

Pno.

Part.

Chords: Cm⁷ Ebm⁶/Gb Bb⁶/F Bb/D

Figura 50: Notas arpejadas em *Carícia* (Jacob do Bandolim).

QR Code 34: Exemplo Musical 25.

3.3 O piano como contrapontista

O instrumento que mais comumente se encarrega de realizar contrapontos no conjunto regional é o violão de 07 cordas. Como abordado no Capítulo 2 (na seção sobre o violão), as frases contrapontísticas nas cordas graves tocadas por este instrumento dialogam

com o solista, preenchem momentos de pausa, notas longas ou menor movimento na melodia, além de conduzirem finais e início de frases ou seções, modulações, introduções ou finalizações. O violão herdou essa função dos instrumentos graves de sopro, como o oficleide e o bombardino, que muitas vezes cumpriam a função de contrapontistas nos primeiros grupos de Choro.

Mesmo com a presença de um violão de 07 cordas no grupo, é comum, quando há mais de um instrumento solista, que aquele que não estiver tocando a melodia crie outras linhas melódicas contrapontísticas, dialogando com o melodista e enriquecendo a textura do conjunto. Encontramos exemplos do piano atuando como instrumento contrapontista em muitas gravações dos pianistas estudados.

Além das características melódicas, comum entre os instrumentos que exercem essa função de contrapontista, as possibilidades harmônicas do piano enriquecem as maneiras como esses contrapontos podem ser construídos no instrumento. Em alguns momentos, estes contrapontos se aproximam dos *contrapontos rítmicos*, como os desenvolvidos pelo cavaquinho, na maneira de interferências rítmico-harmônicas do piano, na forma de acordes, em diálogo com a melodia.

No primeiro exemplo, temos um contraponto criado pelo pianista Cristóvão Bastos na gravação da música *Mistura e Manda* (Nelson Alves). O contraponto é criado na forma de uma linha melódica, que é dobrada entre as duas mãos com uma distância de uma oitava, recurso que dá mais força e destaque a esta melodia tocada pelo piano. Na Figura 51, temos a melodia tocada pelo violão 06 cordas na primeira pauta, a linha de contraponto tocada pelo violão 07 cordas na pauta central e abaixo o contraponto tocado pelo piano. Este conduz uma linha contrapontística menos movimentada, com o uso de figuras rítmicas maiores e localizadas nos tempos fortes (semínimas e colcheias). As notas de apoio dos tempos fortes (semínimas nos primeiros tempos) geralmente são notas do acorde, pensamento que conduz a construção deste contraponto.

Interessante notar como as duas linhas melódicas contrapontísticas (do violão 07 cordas e do piano) não se chocam, mas se complementam, devido à escolha das figuras rítmicas e notas usadas por cada instrumento. Além da rítmica, a ausência de blocos de acordes, numa textura mais rarefeita no piano, contribuiu para a “limpeza” do trecho. Interessante também notar como a articulação usada pelo pianista ao tocar este contraponto (principalmente as notas em *staccato*) dialoga diretamente com os outros instrumentos acompanhadores do grupo (pandeiro e cavaquinho).

42

Vi.

7 c.

Pno.

G G Bm F# D D7

47

Vi.

7 c.

Pno.

G Am D7 G

51

Vi.

7 c.

Pno.

E7 Am C#o G/D D7 G

Figura 51: Contraponto do piano em *Mistura e Manda* (Nelson Alves).



Outro exemplo é encontrado na música *Fandangoso* (Laércio de Freitas), numa performance ao vivo de Laércio de Freitas junto a seu grupo em um programa de TV⁵³. Na Figura 52, estão representados: a melodia tocada pela flauta e as linhas melódicas contrapontísticas tocadas pelo piano (não foram transcritas as partes em que o piano toca a harmonia, esta foi apenas indicada através de cifra). Neste contraponto tocado pelo pianista, é possível perceber que as frases mais movimentadas são inseridas nos momentos de notas longas da melodia, preenchendo os espaços. Assim como no exemplo anterior, as notas das cabeças dos tempo são notas pertencentes ao acorde, e as frases são construídas de maneira a alcançar essas notas. É possível perceber uma linha escalar ascendente composta por essas “notas alvo”, como nos compassos 26 a 29, onde as primeiras notas de cada compasso são Fá#, Sol#, Lá e Si. Essa pode ter sido tomada como uma “linha melódica guia” na construção das frases. O pianista varia a forma de tocar as frases contrapontísticas: hora elas são apresentadas como melodias dobradas entre as duas mãos (quatro primeiros compassos do exemplo), hora essas frase são tocadas pela mão direita com acompanhamento harmônico na mão esquerda (segundo sistema do exemplo), ou ainda apresentadas com um intervalo de terça na mão direita com dobramento de uma das vozes na mão esquerda (compassos finais do exemplo).

⁵³ Programa Metrôpoles, exibido na TV Cultura de São Paulo e disponível no *YouTube* através do link https://www.youtube.com/watch?v=5NoX4m_jOK8 (Acesso em 19 de abr. 2017).

2

22

Pno.

28

Pno.

32

Pno.

Figura 52: Contraponto do piano em *Fandango* (Laércio de Freitas).



QR Code 36: Exemplo Musical 27.

No próximo exemplo, da Figura 53, retirado da gravação da música *Um Choro pro Waldir* (Cristóvão Bastos e Paulinho da Viola), o pianista Cristóvão Bastos executa, ao mesmo tempo, a melodia (com a mão direita) e o contraponto (com a mão esquerda). O pianista aproveita os momentos de pausa ou notas mais longas da melodia para inserir

elementos contrapontísticos, sob a forma de pequenas linhas melódicas ou acordes. Interessante notar que algumas linhas são construídas pensando em destacar alguma condução de vozes dos acordes da harmonia, em movimentos em graus conjuntos, como é o caso dos compassos 02, 03 e 04. No compasso 02, a nota Si bemol, enarmônica de Lá sustenido, soa como a sétima maior do acorde de Bm(7M), que conduz para a sétima menor do próximo (Bm7) na forma de uma antecipação. Em seguida, a sexta do acorde Bm6 (nota Lá bemol, enarmônica de Sol sustenido) conduz para a 3^a do próximo acorde (nota Sol), Em7. Esse pensamento de destacar uma linha melódica “interna” às vozes da harmonia é frequentemente explorada por este pianista nesta e em outras gravações.

Interessante também notar como o pianista utiliza as possibilidades harmônicas do instrumento, enriquecendo a textura do contraponto alternando entre linhas monofônicas e outros trechos em acordes, buscando sonoridades mais “cheias”. Alguns recursos interpretativos de melodias são também usadas nos contrapontos, como as apojeturas (compassos 04 e 08) e a flexibilização métrica em relação ao pulso (compasso 24).

(1'30")

Piano

F#7(#5) Bm Bm7M Bm7 Bm6 Em7 B7(b9)

Pno.

6 Gm6/Bb A7(9) D6 C#7(9) F#m7

Pno.

11 G#m7(b5) C#7 F#m7(b5) B7(b9) Em7(b5) A7(b9) C#m7

Pno.

17 F#7(13) Badd9 F#6/A# Am6 C#7/G#

Pno.

21 A7/G D6/F# G7(9/13) C#m7(b5) F#7(b13)

Figura 53: Contraponto do piano em *Um choro pro Waldir* (Cristóvão Bastos e Paulinho da Viola).



QR Code 37: Exemplo musical 28.

3.4 O piano no grupo completo

[...] E o piano tem um problema, ainda, – eu considero um problema – que é um instrumento muito completo. Então se você vai colocar o piano dentro de um regional de choro que já é completo: você tem o ritmo, você tem a harmonia, você tem o centro, né, muita harmonia inclusive, e você tem o solista. O que você vai fazer? [...]. (GOMES, 2016).

Uma dúvida que me ocorria durante minhas primeiras experiências tocando junto a grupos de Choro completos: com qual/quais elemento(s) o piano pode contribuir, já que todas as “funções principais” – melodia, acompanhamento rítmico-harmônico e baixos – estão presentes na atuação dos outros instrumentos? Devo dobrar algum elemento já presente? Devo criar novos elementos? Como participar do grupo contribuindo criativamente e ao mesmo tempo não “prejudicando” a sonoridade final ou atrapalhando os outros instrumentistas? Ao procurar recursos para essa questão, buscando referências nas gravações, notou-se algumas contribuições através da atuação de pianistas, que serão discutidas e exemplificadas neste sub-capítulo.

Ouvindo as gravações, notamos algumas estratégias adotadas pelos pianistas estudados, ao atuarem junto a grupos completos, que geram resultados interessantes em relação à sonoridade. Uma delas, bastante usada por esses instrumentistas, é a exploração de diferentes timbres resultantes através de dobramentos diversos.

Algumas formas de utilização desses recursos serão abordadas e exemplificadas a seguir:

O piano como recurso timbrístico no grupo

O piano, além das funções tradicionais de solista ou acompanhador, pode se tornar uma ferramenta para o enriquecimento timbrístico dos grupos de Choro.

Devido à sua tessitura, que engloba as regiões de todos os instrumentos da orquestra e do instrumental popular (desde o contrabaixo ao flautim), o piano pode ser usado para realçar, misturar ou criar novos timbres, além de destacar elementos feitos por outros instrumentos.

Piston (1969, p. 341) afirma que o principal uso do piano junto à orquestra é através dos dobramentos, e pode ser aplicado junto a qualquer instrumento (cordas, madeiras, metais ou percussão), em qualquer registro. Aponta, ainda, que esse tipo de uso não funciona bem

em passagens com notas longas, de caráter *sostenuto* ou *legato*. Obtém-se melhores resultados em dobramentos de passagens mais movidas, ou com notas não muito longas. Um exemplo que funciona bem são as dobras de passagens em *staccato* ou *pizzicato*. Esse tipo de articulação, porém se usada no grave, em dinâmica forte, pode não funcionar bem por gerar um som metálico e distorcer a sonoridade por conta dos harmônicos (idem, p. 342). Outro apontamento são os acordes dissonantes, na parte grave do piano, que podem ser usados como efeitos rítmicos e percussivos. Há ainda os trêmulos, que podem ser associados aos rulos da percussão, como nos tímpanos ou bumbos. Mancini (1986) também aponta esse tipo de emprego do piano, que "pode ser usado em qualquer região para adicionar cor ao resto da orquestra" (p.154).

Em relação a essa abordagem, Itaborahy (2002) aponta alguns usos do piano junto a orquestras, encontrados em obras de compositores como Stravinsky, Prokofieff, Villa-Lobos e Bartók. Dentre as diversas abordagens e estilos de orquestração de cada compositor, alguns usos do piano foram apontados: (1) Dobramento melódico: ao reproduzir linhas melódicas de outros instrumentos, o piano gera efeitos sonoros a esta junção através do seu timbre. Ao dobrar instrumentos graves (de cordas friccionadas) como violoncelos e contrabaixos, o piano traz clareza para suas sonoridades, conferindo maior precisão ao ataque das notas; se associado a instrumentos agudos, pode conferir-lhes brilho, deixando-os mais em evidencia e/ou soando mais claro que o normal. (2) Dobramento rítmico: ao reproduzir a rítmica igual a de outros instrumentos da orquestra, mesmo tendo notas diferentes, a propriedade percussiva do piano auxilia na sonoridade precisa nos ataques. Pode-se, ainda, produzir efeitos percussivos com *clusters* no piano, aproximando-o do naipe de percussão da orquestra. Esse uso de diversos tipos de dobramentos pelo piano pode conferir volume ou profundidade sonora aos elementos, pontuar a melodia, realçar desenhos melódicos ou rítmicos, além de mesclar seu timbre a outro, podendo criar novas sonoridades.

Mesmo que os exemplos dados pelos autores acima citados tratem do piano no contexto da orquestra, há evidências do uso dessa abordagem por alguns pianistas junto aos grupos de Choro. Esses instrumentistas trazem para a performance alguns conhecimentos que têm na área de arranjo e orquestração, já que muitos trabalham também como arranjadores e compositores.

O pianista Cristóvão Bastos, ao falar do papel do piano no grupo completo de Choro, usa uma metáfora associada à atividade de um pintor: “[...] Você não pode entrar num quadro e sujar a cor do pintor... Você tem que chegar lá para ajudar no colorido...” (BASTOS, 2016). Cristóvão Bastos ressalta aqui a importância do cuidado ao se inserir elementos, de forma a

não “sujar” a sonoridade resultante do grupo. Reconhecemos, na prática desse pianista, a capacidade de utilizar o piano para realçar elementos rítmicos ou melódicos e timbres de outros instrumentos presentes. Portanto, o ato de “ajudar no colorido” pode se referir, em muitos momentos, ao enriquecimento timbrístico através do uso do piano dobrando outros instrumentos do grupo, de diversas maneiras.

Laércio de Freitas também se refere a esse recurso, ao falar das possibilidades do piano junto ao grupo: “[...] Algumas vezes se dobra. Não com a flauta, oitava abaixo... Timbrística, né?” (FREITAS, 2016). Também é possível identificar, em performances e gravações deste pianista, o uso do piano sob esse aspecto de recurso timbrístico junto ao grupo de Choro.

Abaixo, alguns exemplos de como esses pianistas utilizaram o piano sob essa ótica:

Melodias no piano dobradas em oitavas distintas

Observou-se o amplo uso de dobramentos em oitavas diferentes, em melodias, contracantos/contrapontos ou outros elementos feitos pelo próprio piano. Algumas vezes, os pianistas utilizam oitavas subsequentes. Outras, dobram a melodia em intervalos maiores, “saltando” uma ou duas oitavas (gerando intervalos de 15^a ou 22^a entre as notas). Em cada uma dessas combinações, a sonoridade resultante é diferente, gerando uma série de possibilidades timbrísticas fornecidas pelo próprio instrumento.

Esse tipo de recurso foi, inclusive, mencionado no sub-capítulo 3.2 como um recurso pianístico utilizado por Laércio de Freitas e Cristóvão Bastos na interpretação melódica.

Além dessa abordagem, onde o desenho melódico é dobrado a partir da mesma nota, em registros distintos, Cristóvão Bastos aponta mais uma possibilidade de enriquecimento tímbrico do piano. No trecho da entrevista, Bastos mostra ao piano um exemplo musical, tocando uma frase com a mão esquerda e dobrando-a com a mão direita, com um intervalo de 12^a exata entre todas as notas da frase:

[...] Eu estou criando um harmônico artificial, estou fazendo uma 12^a. Essa nota faz o instrumento ter um outro timbre e você não escuta a 5^a que eu estou fazendo.... Buscando timbres. Você pode usar o piano pra fazer isso. E o piano não só aparece, como você tem a impressão de que botaram um instrumento novo, porque isso aqui não é um piano mais, né? [...]. (BASTOS, 2016)

Nesse depoimento, Bastos cita duas funções (ou consequências) desse tipo de recurso: a primeira seria o destaque do elemento tocado, fazendo-o ser ouvido mesmo em

meio a grupos grandes (com muitos instrumentos tocando), o que pode ser interessante para o pianista numa performance junto a um grupo de Choro no formato do regional, por exemplo. A segunda função seria a criação de um timbre distinto do tradicionalmente utilizado na execução de melodias pianísticas, fazendo com que o piano soe como “um instrumento novo”, recurso que pode ser utilizado como um elemento de variação na interpretação melódica pelo piano.

Ainda sobre o uso dos dobramentos no piano como forma de realçar o instrumento em meio ao grupo, Bastos acrescenta:

[...] Mas mesmo que estejam tocando o flautim e o contra-fagote no grupo, você tem espaço pra colocar o piano, e tem uma coisa que eles não podem fazer que é isso aqui [*toca uma frase em uníssono nos extremos agudo e grave do instrumento*]. Isso aqui aparece dentro da orquestra sinfônica, todo mundo faz um acorde e você faz... [*toca a mesma frase novamente*] e o piano aparece, porque essa região soma com essa, faz uma junção de harmônicos que faz com que o piano seja escutado. (BASTOS, 2016).

Dobramentos de outros instrumentos

O dobramento de melodias ou contracantos feitos por outros instrumentos é frequentemente utilizado pelos pianistas. Nesse tipo de dobramento, é comum o pianista reproduzir (ou imitar) a articulação, acentuação ou fraseamento do instrumento dobrado. Na maioria dos casos, os pianistas dobram somente trechos ou pequenas frases tocadas pelos outros instrumentos. Dessa forma, traz-se mais variedade de timbres e sonoridades ao arranjo do grupo.

Encontramos abaixo alguns exemplos de dobramentos encontrados em gravações com a participação do pianista Cristóvão Bastos junto a grupos de Choro, em arranjos do próprio pianista ou de outros músicos. (Nos exemplos em áudio, pode-se ouvir pequenos trechos em que cada tipo de dobramento é utilizado. Em cada áudio pode haver mais de um trecho, de diferentes músicas. A ordem das faixas em cada áudio é a descrita em seus respectivos ítems):

01 – Piano e violão de 07 cordas: encontramos o dobramento de frases dos baixos melódicos em gravações como: *Quem é Você* (Pixinguinha), do disco *Brasileiro Saxofone*, de Nailor Proveta, e *Acreditei nos Beijos Dela* (Cristóvão Bastos e Paulinho da Viola), no disco *Dino 50 anos*, do conjunto *Época de Ouro*;



QR Code 38: Exemplo Musical 29.

02 – Piano e bandolim: encontramos esse tipo de dobramento em gravações como: *Meu Sonho* (Cristóvão Bastos/Jorginho do Pandeiro), e *Acreditei nos Beijos dela* (Paulinho da Viola/Cristóvão Bastos), ambas do disco *Dino 70 anos*, do pianista Cristóvão Bastos com o conjunto *Época de Ouro*;



QR Code 39: Exemplo Musical 30.

03 – Piano e cavaquinho: encontramos esse tipo de dobramento na faixa *Pitangueira* (Luciana Rabello/Cristóvão Bastos) do disco da cavaquinista Luciana Rabello, e *Um Choro pro Valdir* (Cristóvão Bastos e Paulinho da Viola), no disco *Avenida Brasil*, do próprio pianista;



QR Code 40: Exemplo Musical 31.

04 – Piano e flauta: encontramos esse tipo de dobramento na faixa *Quem é Você* (Pixinguinha), no disco *Brasileiro Saxofone*, de Nailor Proveta, e na faixa *Gostosinho* (Jacob do Bandolim), no disco *Choros Amorosos*, da flautista Andrea Ernest Dias.



QR Code 40: Exemplo Musical 32.

05 – Piano e saxofone: encontramos esse tipo de dobramento na faixa *Não Me Digas Não* (Cristóvão Bastos/Paulinho da Viola), no disco *Brasileiro Saxofone*, de Nailor Proveta;



QR Code 42: Exemplo Musical 33.

06 – Piano, bandolim e flauta: encontramos esse tipo de dobramento na faixa *Travessuras de Maíra* (Papito), do disco *Domingo na Geral*, do grupo *Nó em Pingo D`água* com o pianista Cristóvão Bastos;



QR Code 43: Exemplo Musical 34.

As possibilidades são inúmeras, e cabe ao pianista usá-las de acordo com o efeito desejado no arranjo e seu gosto pessoal. Assim como no uso do piano junto à orquestra, o resultado da combinação do piano com outros instrumentos depende das características de cada um deles, quanto à emissão de som e registro. Ao dobrar frases graves junto ao violão 07 cordas, por exemplo, o piano traz clareza para sua sonoridade, conferindo maior definição para as notas, principalmente nos casos do violão de aço onde se tem a presença do ruído da

dedeira nas cordas mais graves. Ao dobrar instrumentos agudos como a flauta ou o cavaquinho, o piano traz mais brilho à sonoridade destes.

Um recurso comum é o uso do intervalo de 3as, 6as ou 10as entre a melodia dobrada e a tocada pelo piano, onde este exerce uma “segunda voz”. Este recurso também realça a melodia principal, mais aguda. Temos um exemplo de Laércio de Freitas, na música *Camondongas* (Laércio de Freitas), onde este dobra, num intervalo de 3ª inferior, a melodia tocada pelo bandolim (Figura 48):

(1'50")

The image shows a musical score for the piece 'Camondongas' by Laércio de Freitas. It consists of two staves: the top staff is for Bandolim (Bass) and the bottom staff is for Piano (Pno.). The Bandolim part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score shows a melodic line being doubled by the piano in a lower register, illustrating a third interval doubling. The time signature is 4/4. The score is marked with a duration of 1'50".

Figura 54: Trecho de *Camondongas* (Laércio de Freitas), onde piano e bandolim dobram a melodia.



QR Code 44: Exemplo Musical 35.

Um outro recurso utilizado por Cristóvão Bastos, ao dobrar especialmente melodias no registro agudo, é o uso do acréscimo de terças abaixo da voz principal que está sendo dobrada. Um exemplo (Figura 49), retirado da gravação de *Um Choro pro Valdir* (Cristóvão Bastos e Paulinho da Viola), o piano dobra a melodia feita pelo cavaquinho:

(4'38")

Cavaquinho

Piano

Figura 55: Trecho de *Um choro pro Valdir* (Cristóvão Bastos e Paulinho da Viola), onde piano e cavaquinho dobram a melodia.



QR Code 45: Exemplo Musical 36.

Há também outras maneiras em que o piano pode dobrar os instrumentos, causando efeitos diferenciados, que serão discutidos a seguir.

Dobramentos de outros instrumentos, realçando desenhos da melodia

Em algumas gravações, Cristóvão Bastos utiliza-se do dobramento no piano de notas específicas da melodia, quando esta é tocada por outro instrumento. Em alguns casos, as notas são tocadas em uníssono (na mesma oitava da melodia), e em outros casos são tocadas em oitavas distintas. Essa prática, ao destacar essas notas – por causa da mudança de timbre e intensidade – realça também desenhos intrínsecos à melodia. Importante ressaltar que nesses dobramentos, geralmente, o pianista reproduz também a articulação do instrumento dobrado, de forma que os sons “se fundam” mais.

Abaixo, um exemplo retirado da música *Seu Cristóvão* (Maurício Carrilho), gravado no disco *Choro Ímpar* (2007), de Maurício Carrilho. Nele, Cristóvão Bastos dobra ao piano determinadas notas da melodia tocada pela flauta (Figura 56). Dessa forma, o piano realça um desenho escalar descendente, interno à melodia, que começa na nota Ré e termina na nota Fá:

(0'50")

Flauta

Piano

Figura 56: Trecho de *Seu Cristóvão* (Maurício Carrilho) – dobramento de notas específicas da melodia.



QR Code 46: Exemplo Musical 37.

Essas foram algumas das diversas formas de se explorar a sonoridade do piano em conjunto com outros instrumentos do grupo de Choro, em relação a alguns efeitos timbrísticos que este instrumento pode gerar.

Há uma observação em relação a esse tipo de recurso: ele geralmente é usado em situações onde se há um arranjo previamente estabelecido, onde os instrumentistas podem combinar – ou ler de uma partitura previamente elaborada – as articulações e a rítmica das melodias tocadas. Isso porque, como visto no sub-capítulo 3.2, esses aspectos variam muito nas interpretações melódicas, de acordo com o músico e do momento da performance. Numa situação de uma roda de Choro, por exemplo, onde não há ensaios prévios nem arranjos escritos, dificilmente esses dobramentos de melodia soariam com a mesma articulação e rítmica exata entre todos os executantes. Porém, dependendo da capacidade de percepção, do contexto e do objetivo dos músicos envolvidos na prática musical, é possível aplicar esse conhecimento numa roda de Choro ou outra situação similar.

Neste capítulo, procurou-se estudar elementos utilizados pelos pianistas em performances de piano em conjunto, de maneira a abranger diversas funções que estes possam representar no grupo. Dessa forma, intentou-se abranger também diferentes características e nuances interpretativas desenvolvidas pelos pianistas na execução desses elementos, relacionando-as com aspectos idiomáticos do piano. Sabe-se que não foram contemplados todos os elementos presentes nas performances dos pianistas focalizados, já que em um só

fonograma é possível encontrar um material diverso e complexo para ser captado, esmiuçado, estudado e compreendido no nível de profundidade pretendido neste trabalho. Para isso, foram escolhidos alguns, considerados mais importantes e representativos, que foram expostos na forma de pequenas transcrições com seus respectivos áudios.

CONCLUSÃO

O piano é um instrumento bastante versátil, que fez parte de formações instrumentais na música brasileira desde o seu início, em seus diversos gêneros e estilos. Na história do Choro, encontramos a participação de diferentes pianistas que contribuíram (e ainda contribuem) para a construção dessa música em seus instrumentos, cada qual acrescentando elementos e traços de estilos interpretativos particulares que agregam e renovam essa música a cada dia.

Seria impossível, portanto, em um trabalho como este, abordar todas as linhas estilísticas particulares presentes nesse universo. Procurou-se, então, traçar um panorama geral sobre as principais referências históricas do piano no Choro, abordando alguns dos aspectos musicais das performances registradas pelos principais pianistas sob a ótica de elementos presentes em práticas conjuntas dessa música. Dessa forma, fez-se necessário o estudo e compreensão um pouco mais aprofundada das funções estruturais e elementos característicos dos outros instrumentos tradicionalmente ligados às formações dos regionais. A partir daí, pode perceber a influência desses elementos nas práticas pianísticas no Choro, esclarecendo e compreendendo estruturas e procedimentos composicionais, de arranjo e de performance que alguns pianistas utilizaram em suas interpretações e criações.

Essa pesquisa buscou ampliar algumas abordagens já presentes em livros sobre música brasileira, intentando um foco maior nos aspectos idiomáticos do piano e elaborando exemplos a partir de uma performance “real”, que são as gravações dos pianistas focalizados. Intenta-se, com este trabalho, fornecer subsídio para o leitor-pianista que busca ferramentas para enriquecer sua performance no Choro, sobretudo em práticas coletivas. Dessa forma, uma questão interessante se apresenta: um elemento “não-escrito” (advindo das gravações) passa para o escrito (na forma das transcrições apresentadas) para, posteriormente, ser aplicado em uma prática que envolve o “não-escrito” novamente (que seriam as performances). Dessa forma, foi necessária uma reflexão sobre o papel das partituras e transcrições, e suas limitações quanto à representatividade do fazer musical real, apresentada no Capítulo 1. Procura-se, portanto, uma consciência de que as partituras não devem “congelar” a performance, e sim abrir novas possibilidades a partir delas.

Foi importante a escolha de dois pianistas contemporâneos a esta pesquisa, experientes, ativamente atuantes no meio chorão e detentores da linguagem do Choro em suas performances. O material oferecido por eles apresentou exemplos diversos e interessantes, e abordou questões amplas, que podem ser mais aprofundadas em trabalhos subsequentes. Cada

um dos focalizados possui características estilísticas particulares, que podem também ser tratadas com mais profundidade em trabalhos dedicados a cada um individualmente, assim como outros pianistas citados ao longo do texto. O objetivo, porém, não era identificar esses traços particulares de cada pianista, mas sim levantar questões e elementos para a compreensão da prática chorística ao piano de forma mais geral. Fica aqui, portanto, um passo inicial para possíveis outras pesquisas com enfoque maior em cada uma das figuras tratadas.

Nas questões relativas ao aprendizado dessa prática, diante da realidade de dificuldade dos pianistas na participação das rodas de Choro e as questões que essa prática carrega, a contribuição dos entrevistados mostrou-se uma fonte interessante de relatos sobre diferentes processos e alternativas para essa demanda. Notou-se, sobretudo, a importância do ouvir como principal atividade para se encontrar soluções de arranjo e alternativas interpretativas, tanto nas práticas do piano solo como em práticas coletivas.

Outra questão relevante foi o enfoque nos aspectos idiomáticos do piano. Seus recursos físico-estruturais e suas possibilidades influem diretamente nas diferentes maneiras e sonoridades obtidas do instrumento, que refletem essencialmente nos aspectos estilísticos de interpretação do Choro. Não seria suficiente apenas uma generalização acerca de células rítmicas, construções de frases ou acordes, por exemplo. Entende-se como fundamental, especialmente em um estudo na área de performance, uma especificidade maior acerca de sonoridades, modo de tocar e recursos do instrumento usados na execução desses elementos. Um estudo mais aprofundado sobre esses aspectos nas práticas pianísticas do choro e da música brasileira em geral também pode ser desenvolvido, uma vez que ainda se mostra um campo pouco explorado no meio acadêmico.

Sobre os elementos encontrados nas performances, apresentados no Capítulo 3, estes se mostram embriões para o desenvolvimento de novos elementos derivados destes. A apresentação e compreensão de suas estruturas, como foram intentadas no trabalho, possibilita a reformulação ou aplicação destes em diferentes contextos ou estruturas (como outras células rítmicas, escalas, tonalidades, qualidade de acordes, *voicings*, etc). Dessa maneira, abre-se um leque de novas possibilidades e recursos que podem ser aplicados em performances, tanto no piano solo quanto em grupo.

Como exemplo de um dos possíveis desdobramentos deste trabalho a partir do material apresentado no Capítulo 3, são encontrados, no Apêndice desta dissertação, cinco exercícios desenvolvidos a partir de alguns elementos estudados a partir das performances dos pianistas focalizados. Esse pode ser um passo inicial para a estruturação de um material com fins didáticos, por exemplo, que aborde essa prática do Choro ao piano com enfoque em seus

aspectos idiomáticos. Novas abordagens e aplicações podem ser desenvolvidas em pesquisas posteriores, por mim ou por outros pesquisadores que se interessem pelo assunto.

Particularmente, ao final deste trabalho, pude notar um amadurecimento como instrumentista, e uma melhor percepção sobre minha performance. Esta passou a ser um processo conscientemente informado acerca de questões estilísticas e idiomáticas do instrumento e do gênero musical estudado. O processo de estudo, escuta, pesquisa e análise desenvolvido trouxe um raciocínio sobre as possibilidades de criação, arranjos e releituras desse repertório, além da performance. Isso traz mais segurança e clareza nas escolhas, além de um maior entendimento no que acontece “ao entorno”, por exemplo, numa performance em grupo.

Considero, portanto, que esta pesquisa se configura como um ponto de partida para novos estudos sobre a performance musical na música popular, sobretudo no Choro, apresentando várias possibilidades e caminhos que podem ser aprofundados e ampliados à obra de novos pianistas ou gêneros musicais.

REFERÊNCIAS

ADOLFO, Antônio. **Workshop de música brasileira**. São Paulo: Irmão Vitale, 2013.

ALMADA, Carlos. **A estrutura do choro**. Rio de Janeiro: Editora Da Fonseca, 2006.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde e Amarelo em Preto e Branco: as impressões do Choro no Piano Brasileiro**. 1999. 190f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1999.

AMADO, Paulo. Considerações sobre o uso da notação musical tradicional para a transmissão e o estudo do Choro brasileiro. In. XXIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. (23.). Natal, 2013. **Anais do XXVIII Congresso da ANPPOM**, UFRN, Natal, 2013.

ARAGÃO, Pedro. **Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro**. 2011. 333f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

ARAÚJO, Mozart. de. Ernesto Nazareth. In: **Revista Brasileira de Cultura**, ano 4, v. 14, p. 13-28, 1972.

AYRES, Nelson. **Entrevista** (concedida em 13 julho de 2016). Entrevistador (a): Luísa Camargo Mitre de Oliveira. 01 arquivo. Formato MP3. (25 min). Belo Horizonte, 2016.

BASTOS, Cristóvão. **Entrevista** (concedida em 27 maio de 2016). Entrevistador (a): Luísa Camargo Mitre de Oliveira. 01 arquivo. Formato MP3. (108 min). Rio de Janeiro, 2016.

BERTHO, Renan Moretti. **Academia do Choro: performance e fazer musical na roda**. 2015. 129 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas – SP, 2015.

BITTAR, Iuri. A Roda é uma aula: uma análise dos processos de ensino-aprendizagem do violão através da atividade didática do professor Jayme Florence (Meira). I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO (01.). Rio de Janeiro, 2010. **Anais do I SIMPOM**, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010.

BLOES, Cristiane Cibeli de Almeida. **Pianeiros: dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX**. 2006. 97f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

BORGES, Luis Fabiano Farias. **Trajatória estilística do Choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello**. 2008. 177f. Dissertação (Mestrado em Música) – UnB, Brasília, 2008.

BRAGA, Luis Otávio. **O violão de 7 cordas: teoria e prática**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2002.

CAETANO, Rogério. **Sete cordas**: técnica e estilo. Texto, organização e direção: Marco Pereira. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2010.

CANAUD, Fernanda. **O virtuosismo e o “swing” revelados na revisão fonográfica de *Flor da Noite e Modinha e Baião de Radamés Gnattali***. 2013. 262. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, 2013.

CALDI, Alexandre. Os Contrapontos para Sax Tenor de Pixinguinha nas 34 Gravações com Benedito Lacerda-Primeiras Reflexões. In: Colóquio de Pesquisa em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2007. **Cadernos do Colóquio**. UNIRIO, Rio de Janeiro-RJ, v. 1, n. 1, 2007.

CARRILHO, Maurício. Violão de 7 Cordas. In: **Músicos do Brasil**: uma enciclopédia, 2009. Disponível em: <http://www.musicosdobrasil.com.br/ensaio.jsf> . Acesso em: 19 de jul. 2017.

CAZES, Henrique. **Choro**: do quintal ao municipal. São Paulo: 34, 1998.

CLÍMACO, Magda de Miranda. **Alegres dias chorões**: o Choro como expressão musical no cotidiano de Brasília anos 1960 – tempo presente. 2008. 393 f. Tese (Doutorado em História). UnB, Brasília, 2008.

COELHO, Luís Fernando Hering. Palcos, enterros e gravações: os Oito Batutas na Argentina (1922-1923). **Artcultura**, v. 13, n. 23, 2012.

COLLURA, Turi. **Rítmica e levadas brasileiras para o piano**: novos conceitos para a rítmica pianística. Vitória: Do Autor, 2009.

CÔRTEZ, Almir. **O Estilo Interpretativo de Jacob do Bandolim**. 2006. 155f. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Música do Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 2006.

_____. O uso do “formato chorus” para fins de improvisação na prática atual do Choro. In: II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. (02). Rio de Janeiro, 2012. **Anais do II SIMPOM**. Rio de Janeiro, UNIRIO, vol. 1, p. 1390-1399, 2012.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de. Análise do Contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. In: **Revista Per Musi**. Belo Horizonte, n. 23, p. 148-141, 2011.

DINIZ, André. **Almanaque do Choro**: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 3ª Edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2008.

DUARTE, Fernando Novaes. Análise e interpretação de recursos polifônicos na obra de Jacob do Bandolim. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL (24.) Vitória, 2014, **Anais do XXIV Congresso da ANPPOM**, Vitória, 2014, p.413-421.

FARIA, Antonio Guerreiro de. O pianismo de Nazareth em tempo rubato. In: **Revista Per Musi**, Belo Horizonte, n.10, p.89-95, 2004.

FARIA, Nelson; KORMAN, Cliff. **Inside the Brazilian Rhythm Section**: For Guitar, Piano, Bass and Drums. Sher Music, 2001.

FIORUSSI, Eduardo. **Roda de Choro**: processos educativos na convivência entre músicos. 2012. 136 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012.

FREITAS, Laércio . **Entrevista** (concedida em 06 maio de 2016). Entrevistador (a): Luísa Camargo Mitre de Oliveira. 01 arquivo. Formato MP3. (60min). São Paulo, 2016.

GOMES (a), Hércules. **Entrevista** (concedida em 09 janeiro de 2016). Entrevistador (a): Luísa Camargo Mitre de Oliveira. 01 arquivo. Formato MP3. (85min). Belo Horizonte, 2016.

GOMES (b), Rafael Tomazoni. **O samba para piano solo de Cesar Camargo Mariano**. 142f. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.

GOMES (c), Wagno Macedo. **Chorando Baixinho de Abel Ferreira**: aspectos interpretativos do clarinetista compositor e do clarinetista Paulo Sérgio Santos. 2007. 82 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

GORITZKI, Elisa. **Manezinho da flauta no choro**: uma contribuição para o estudo da flauta brasileira. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2002.

ITABORAHY, Patrícia. **O piano como instrumento de orquestra na obra de Arthur Bosmans**. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Joan; SIMAN, Lana Mara de Castro. **A construção do saber**: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Porto Alegre: Artmed, 1999.

MACHADO, Cacá. **O enigma do Homem Célebre**: ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MADEIRA, Maria Teresa. **Carolina Cardoso de Menezes, a pianista**. 2015. 133f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

MADEIRA, Maria Teresa. **Entrevista** (concedida em 16 de setembro de 2016). Entrevistador(a): Luísa Camargo Mitre de Oliveira. 01 arquivo. Formato MP3. (45 min). Rio de Janeiro, 2016.

MANCINI, Henry. **Sounds and scores**: a practical guide to professional orchestration. s/l: Northridge Music/All Nations Music, 1986.

MARANESI, Elenice. **O Piano Popular de César Camargo Mariano**: a descrição de um processo de transcrição. 2005. 70f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Goiás. 2005.

MARCÍLIO, Carla Crevelanti. **Chiquinha Gonzaga e o Maxixe**. 2009. 144f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes São Paulo. São Paulo, 2009.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4ª edição. Brasília: Editora Musimed, 1996.

MOURA, Rafael Ferraz Marcondes de. **O toque de Midas do Choro**: estabilidade e fricção sob a luz das tópicas. 2012. 71f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, UnB. Brasília, 2012.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts**. Urbana: University of Illinois Press, 1983.

OLIVEIRA, Luísa C.M.; KORMAN, Clifford Hill. Evidências do violão de 7 cordas no piano de Cristóvão Bastos em sua gravação de *Mistura e Manda* (1996). In: **Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance**. Org. Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte, UFMG, Selo Minas de Som, n. 1. , 2016 (a), p. 53-67.

_____. Elementos idiomáticos do cavaquinho acompanhador aplicados ao piano no choro. In: XXVI Congresso da ANPPOM. Belo Horizonte, 2016. **Anais do XXVI Congresso da ANPPOM**, 2016 (b). Disponível em <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4103>.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos Acompanhamentos de Dino Sete Cordas em Samba e Choro**. 2005. 250f. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2005.

PEREIRA, Marcelo das Dores. **Procedimentos rítmico-melódicos na performance de Altamiro Carrilho: um estudo de caso aplicado ao ensino do choro**. 2016. 78f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2016.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro**: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro Acari Records, 2014.

PISTON, Walter. **Orchestration**. Londres: Victos Gollancz Ltda, 1969.

PRONSATO, Carla Veronica et al. **Os choros para piano solo “Canhoto” e “Manhosamente” de Radamés Gnattali**: um estudo sobre as relações entre a música erudita e a música popular. 2013. 99p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2013.

RIBEIRO, Jemerson Farias. *Cavaco rítmico-harmônico na música de Waldirio Frederico Tramontano (Canhoto)*: a construção estilística de um ‘cavaco-centro’ no choro. Rio de Janeiro, 2014. 134 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2014.

ROSA, Robervaldo Linhares. **Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira – dos anos 50 do Império aos 60 da República.** Brasília, 2012. 331f. Tese (Doutorado) - UnB / Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, Brasília, 2012.

_____. **Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira.** Goiânia: Cãnone Editorial, 2014.

SALEK, Eliane Corrêa. **A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do Choro.** 1999. 128 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Mestrado em Música Brasileira do Centro de Artes e Letras, Universidade do Rio de Janeiro, 1999.

SANDRONI, Carlos. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: IX Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical. (09.). Belém – PA, 2000. **Anais do IX Encontro da ABEM.** Belém, p.19-26, 2000.

SANTOS, Rafael. Análise e considerações sobre a execução dos Choros para piano solo Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali. In: **Revista Per Musi,** Belo Horizonte, v. 3, p. 5–16, 2002.

SARAIVA, Thiago Abreu. Análise das características interpretativas de Altamiro Carrilho (1924) nos choros: *Carinhoso, Doce de Côco e Lamentos.* In: VII FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTES. 2011, Curitiba. **Anais...** p.222-230.

SARMENTO, Luciano Candido e. **Altamiro Carrilho: flautista e mestre do Choro.** 2005. 163f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, 2005.

SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. In: **The Musical Quaterly,** Oxford University Press, v. 44, n. 02, 1958 April, pp. 184-195.

SÈVE, Mário. Choro e fraseado – notação, regras e interpretação. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA. Rio de Janeiro, 2016. **Anais do SIMPOM.** Rio de Janeiro: v. 4, n. 4. 2016, p. 1301 – 1311.

_____. O fraseado do choro: algumas considerações rítmicas e melódicas. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UNIRIO. Rio de Janeiro, 2014. **Anais do SIMPOM.** Rio de Janeiro: v.3, n.3. 2014, p.1147-1157.

_____. **Vocabulário do Choro: Estudos e Composições.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

TABORDA, Marcia E. As abordagens estilísticas no Choro brasileiro (1902-1950). In: **Historia Actual Online,** n. 23, p. 137-146, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm da rua.** Editora 34, 2005.

YONEDA, Makiko. **Entrevista** (concedida em 13 de março de 2016) Entrevistador (a): Luísa Camargo Mitre de Oliveira. 01 arquivo. Formato MP3. (30 min). São Paulo, 2016.

APÊNDICE 01

ESTUDOS SOBRE ELEMENTOS ENCONTRADOS NAS ANÁLISES

Para podermos aplicar à realidade da performance os elementos estudados no trabalho, faz-se necessário o entendimento e domínio de suas estruturas. Dessa forma, podemos adaptá-los a cada música – o que implica, por exemplo, em adaptações de tonalidades, escalas e compassos – e contextos de atuação, no que diz respeito às formações instrumentais as quais o pianista estará atuando, influenciando diretamente, por exemplo, na densidade ou tessitura dos elementos inseridos.

Abaixo serão apresentados pequenos exercícios desenvolvidos a partir de alguns dos exemplos mais representativos apresentados no trabalho. Estes estudos podem ser praticados por pianistas que desejam iniciar ou aprofundar na prática do repertório de Choro e seus aspectos ao piano. Procura-se, em cada exercício, ressaltar questões relativas a especificidades do instrumento, como indicação de dedilhados, tipos de toques, usos de pedal, etc.

Recomenda-se, para todos os exercícios apresentados, o uso do metrônomo durante o estudo, iniciando em andamentos mais lentos, aumentando o número de B.P.M gradativamente. Há ainda a possibilidade de se utilizar o acompanhamento de uma base rítmica gravada de algum instrumento de percussão, como por exemplo, o pandeiro. Esta segunda opção tende a aproximar o estudo de uma performance real, pois nuances de acentuação presentes no acompanhamento do pandeiro podem contribuir para a assimilação de elementos rítmicos pelo pianista na interpretação das frases ou levadas.

Serão apresentados, a seguir, alguns exercícios desenvolvidos a partir de quatro exemplos musicais retirados do trabalho. Outros exercícios podem ser criados a partir de ideias composicionais semelhantes, como a adaptação dos elementos a outras escalas, outras harmonias, outras tonalidades, usos de acentuações diferentes, etc. O processo pode se tornar quase infinito, por isso o propósito deste apêndice é apenas lançar ideias e formatos que podem ser ampliados e desenvolvidos ainda mais, de acordo com o propósito e a criatividade de cada executante.

Cada estudo é acompanhado de um exemplo sonoro, onde o leitor pode ouvir a execução no intuito de melhor compreender as nuances de acentuação, articulação e outras que sejam aplicadas a cada frase ou elemento. Esses exemplos podem ser acessados através dos códigos QR ou, novamente, através do antes mencionado link que complementa este trabalhos – <https://soundcloud.com/mestradoluisamitre/sets/exemplos-musicais-do-apendice> .

Os exemplos foram gravados sobre uma base rítmica de um pandeiro, alguns deles em andamentos variados. As frases ou elementos gravados são apresentados em até duas tonalidades, de acordo com a indicação em cada exercício. Caberão, ao estudante, a prática de transpô-las e o seu exercício em outros tons.

Estudo 01: Baixo melódico

Exemplo utilizado:

The musical score is for a piano piece in 2/4 time. It consists of three measures. The first measure has a whole rest in the treble clef and a descending eighth-note scale in the bass clef starting on G4. The second measure continues the descending scale. The third measure has a whole rest in the treble clef and a single note (D4) in the bass clef, with a 'Dm' chord symbol above it. The piece starts at 0'00".

Figura 57: *Festa na Taba* (Laércio de Freitas).

O exemplo acima (Figura 57) foi retirado de uma gravação do pianista Laércio de Freitas, da sua composição *Festa na Taba* (Laércio de Freitas).

A frase, iniciada na 3ª semicolcheia do 1º tempo, foi construída em movimento escalar descendente, a partir da escala de Ré menor harmônica. O uso desse tipo de escala é muito comum sobre a dominante da tonalidade, e a nota alvo da frase (nota final) é a nota Ré, fundamental do acorde de Tônica, tocada no tempo forte do compasso. Dessa forma, quando tocada no início da música ou seção desta, a frase conduz bem a entrada da melodia.

Além das notas da escala de Ré menor harmônica, há uma bordadura cromática inferior (Sol #) na nota Lá, V grau da escala.

Para que o pianista possa dominar a estrutura da frase e a aplicar em outras músicas, é interessante o estudo dessa frase em todas as tonalidades. Dessa forma, seja qual for a tonalidade da estrutura Dominante – Tônica (menor) presente na música, o pianista terá condições de inserir esta frase na forma de baixo melódico.

Algumas observações importantes quanto à execução desse tipo de frase ao piano:

- A mudança de tonalidade implica também em mudanças no dedilhado recomendado para a execução da frase. De forma geral, o dedilhado indicado é semelhante ao dedilhado padrão dos exercícios de escalas menores, encontrados em métodos tradicionais de técnica e estudos pianísticos⁵⁴. Em alguns casos, apontou-se mais de uma opção de dedilhado, como nas tonalidades de Si Menor, Si bemol menor, Sol sustenido menor e Ré sustenido menor.
- Por se tratar de um movimento escalar descendente na mão esquerda, este movimento é menos natural ou menos intuitivo quando há muitas passagens de dedo, o que também pode dificultar a acentuação (ou a não acentuação) de determinadas notas. Por isso, a indicação do dedilhado busca facilitar ao pianista a entrada no “fluxo” ou no “balanço” ao tocar as linhas, dando uma melhor fluência à frase musical.
- Em andamentos mais rápidos, o toque recomendado para a execução de frases melódicas nos baixos é o *não legato*. Em andamentos mais lentos é possível (e pertinente) o uso do toque *legato*.
- Não se recomenda o uso de pedal *sustain* nesse tipo de elemento, pois pode deixar a passagem menos clara ou “embolada”.

Segue abaixo (Figura 58 – Estudo 1A) o exemplo transposto para as outras tonalidades menores, com indicação de dedilhado:

⁵⁴ Métodos de referência: HANON, L.C. *O pianista virtuoso*. Ricordi brasileira, São Paulo, 1982. / POZZOLI, Ettore. *A técnica diária do pianista: parte 1 e 2*. Ricordi brasileira, São Paulo, 1984.

The image displays a musical score for 'Estudo 1A' in 2/4 time, consisting of six systems of piano exercises. Each system contains two measures, with the first measure labeled with a key signature and the second measure with another key signature. The exercises are as follows:

- System 1:** LÁ MENOR (Measure 1), RÉ MENOR (Measure 2). Fingerings: 2 1 2 3 4 1, 2 3 1 2 1 2 3 4 5; 2 1 2 3 4 1, 2 3 1 2 1 2 3 4 5.
- System 2:** SOL MENOR (Measure 1), DÓ MENOR (Measure 2). Fingerings: 2 1 2 3 4 1, 2 3 1 2 1 2 3 4 5; 2 1 2 3 4 1, 2 3 1 2 1 2 3 4 5.
- System 3:** FÁ MENOR (Measure 1), SI BEMOL MENOR (Measure 2). Fingerings: 2 1 2 3 4 1, 2 3 1 2 1 2 3 4 5; 2 1 2 3 1 2, 3 4 1 2 1 2 3 4 5, 2, 1 2.
- System 4:** RÉ SUSTENIDO MENOR (Measure 1), SOL SUSTENIDO MENOR (Measure 2). Fingerings: 1 2 3 4 1 2, 1 2 3 4 2 3 4 1 2, 2, 3 1 2 3; 1 2 3 1 2 3, 1 2 3 4 3 4 1 2 3, 2 3 1 3 4.
- System 5:** DÓ SUSTENIDO MENOR (Measure 1), FÁ SUSTENIDO MENOR (Measure 2). Fingerings: 1 2 3 1 2 3, 1 2 3 4 3 4 1 2 3, 2 3 1 3 4; 2 3 1 2 3 4, 1 2 3 4 3 1 2 3 4.
- System 6:** SI MENOR (Measure 1), MI MENOR (Measure 2). Fingerings: 2 3 1 2 3 1, 2 1 2 3 2 1 2 3 4, 3 4 5 4, 4; 2 1 2 3 4 1, 2 3 1 2 1 2 3 4 5.

Figura 58: Estudo 1A.

No Exemplo musical 38 podemos ouvir a frase tocada nas tonalidades de Lá menor e Ré menor, em três andamentos diferentes (semínima = 50, 80 e 110 bpm).



QR Code 47: Exemplo Musical 38.

A partir do mesmo exemplo (Figura 57), que consiste em uma frase com a duração de dois compassos, é possível extrairmos outra frase menor, de duração de um compasso, iniciando na segunda semicolcheia do primeiro tempo (Figura 59 – Estudo 1B):

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The exercises are as follows:

- System 1:** Lá Menor, Ré Menor, Sol Menor. Bass staff fingering: 2 1 2 1 2 3 4 5, 2 1 2 1 2 3 4 5, 2 1 2 1 2 3 4 5.
- System 2:** Dó Menor, Fá Menor. Bass staff fingering: 2 1 2 1 2 3 4 5, 2 1 2 1 2 3 4 5.
- System 3:** Si Bemol Menor, Ré Sustenido Menor, Sol Sustenido Menor. Bass staff fingering: 2 1 2 1 2 3 4 5, 1 2 3 2 3 4 1 2, 1 2 3 2 3 1 3 4.
- System 4:** Dó Sustenido Menor, Fá Sustenido Menor. Bass staff fingering: 1 2 3 2 3 1 3 4, 1 2 3 2 1 2 3 4.
- System 5:** Si Menor, Mi Menor. Bass staff fingering: 1 2 3 2 1 2 3 4, 2 1 2 1 2 3 4 5.

Figura 59: Estudo 1B.

No Exemplo Musical 39 podemos ouvir esta frase tocada nas tonalidades de Lá menor e Ré menor, em três andamentos diferentes (semínima = 50 bpm, 80 bpm e 110 bpm).



QR Code 48: Exemplo Musical 39.

Embora o pianista Laércio de Freitas não tenha utilizado diferentes articulações na execução da frase, podemos experimentar outras maneiras de acentuação. Na figura abaixo (Figura 60 – Estudo 1C), vemos a frase em Lá menor, com a aplicação de uma leve acentuação em determinadas notas, ressaltando a célula rítmica comumente utilizada como base para os acompanhamentos de samba ou choro sambado (apresentada na pauta superior do sistema do piano). Esse tipo de acentuação traz mais balanço à frase devido ao destaque das síncopes, e pode ser aplicada principalmente em músicas em andamentos mais rápidos, com acompanhamento de Choro sambado.

LÁ MENOR

(linha-guia - célula rítmica do samba)

Figura 60: Estudo 1C.

No Exemplo musical 40 podemos ouvir a frase acima tocada na tonalidade de Lá menor, no andamento de semínima = 80 bpm.



QR Code 49: Exemplo Musical 40.

A mesma frase da Figura 58 (compasso 01 a 03) pode, ainda, ser transposta para uma tonalidade maior, utilizando a escala maior homônima. Dessa maneira, cria-se uma opção de

baixo melódico para músicas em outro modo. Vemos abaixo o exemplo dessa transposição da tonalidade de Lá menor para sua homônima maior, onde o desenho melódico da frase se manteve (Figura 61 – Estudo 1D). O exemplo pode ser ouvido no Exemplo Musical 41.

Figura 61: Estudo 1D.



QR Code 50: Exemplo Musical 41.

O mesmo processo pode ser aplicado a outras frases usadas como baixos melódicos, retiradas de outras gravações de outros pianistas. Pode-se também utilizar frases tocadas pelo violão 07 cordas e adaptá-las ao piano. Dessa forma ampliam-se as opções de material para que o pianista possa escolher e usar na hora da performance.

Estudo 02: Baixo melódico em 3as ou 10as

O exemplo abaixo (Figura 62) foi retirado de uma gravação do pianista Laércio de Freitas, na música *Cabo Pitanga* (Laércio de Freitas). Nele, o pianista utiliza um intervalos de 10^{as} entre as duas linhas de baixo, sendo cada uma executada por uma das mãos, simulando a atuação de dois violões.

Figura 62: *Cabo Pitanga* (Laércio de Freitas).

O mesmo processo do Estudo 01 pode ser aplicado a este elemento: a transposição da frase para outras tonalidades, desenvolvendo também diferentes dedilhados. O estudo, porém, deve agora abranger as duas linhas, tocadas pelas duas mãos, o que exige mais atenção à coordenação entre ambas, para que as frases não soem desencontradas. É interessante também procurar um equilíbrio na sonoridade entre as duas mãos, com igualdade na intensidade, articulação e tipo de toque.

A frase, iniciada na 3ª semicolcheia do 1º tempo, foi construída em movimento escalar descendente, a partir da escala de Dó maior. As notas alvo das frases (notas finais) são: Dó, fundamental do acorde de tônica (mão esquerda) e Mi, a terça do acorde de tônica (mão direita), ambas tocadas no tempo forte do compasso. Assim como o exemplo do primeiro exercício, esta frase conduz bem a entrada da melodia em inícios de música ou seções.

As mesmas observações apontadas para o Estudo 01, relativas ao dedilhado, tipo de toque, possibilidades de articulação e uso do pedal, podem ser consideradas neste exercício. Vejamos abaixo (Figura 63 – Estudo 2A) as sugestões de dedilhado para a frase aplicada em todas as tonalidades maiores:

The image displays a piano exercise titled 'Estudo 2A' across four systems of music. Each system contains three measures, each representing a different major key. The exercises are written for the right hand in treble clef and the left hand in bass clef, with a 7/8 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

- System 1:**
 - Measure 1: **DÓ MAIOR** (C major). RH: 5 4 3 2 1 2; LH: 2 3 1 2 3 4 5.
 - Measure 2: **FÁ MAIOR** (F major). RH: 5 4 3 2 1 2; LH: 2 3 1 2 3 4 5.
 - Measure 3: **SI BEMOL MAIOR** (Bb major). RH: 5 4 3 2 1 2; LH: 1 2 3 4 1 2 3.
- System 2:**
 - Measure 4: **MI BEMOL MAIOR** (Eb major). RH: 4 3 2 1 3 2; LH: 1 2 3 4 1 2 3.
 - Measure 5: **LÁ BEMOL MAIOR** (Ab major). RH: 4 3 2 1 3 2; LH: 1 2 3 4 1 2 3.
 - Measure 6: **RÉ BEMOL MAIOR** (Db major). RH: 3 2 1 4 3 2; LH: 1 2 3 4 1 2 3.
- System 3:**
 - Measure 7: **SOL BEMOL MAIOR** (Gbm major). RH: 3 2 1 3 2 1; LH: 1 2 3 1 2 3 4.
 - Measure 8: **SI MAIOR** (C# major). RH: 2 1 4 3 2 1; LH: 2 3 4 1 2 3 4.
 - Measure 9: **MI MAIOR** (D major). RH: 2 1 4 3 2 1; LH: 2 3 1 2 3 4 5.
- System 4:**
 - Measure 10: **LÁ MAIOR** (A major). RH: 5 4 3 2 1 3; LH: 2 3 1 2 3 4 5.
 - Measure 11: **RÉ MAIOR** (E major). RH: 5 4 3 2 1 3; LH: 2 3 1 2 3 4 5.
 - Measure 12: **SOL MAIOR** (G major). RH: 5 4 3 2 1 2; LH: 2 3 1 2 3 4 5.

Figura 63: Estudo 2A.

No Exemplo Musical 42 podemos ouvir a frase acima tocada nas tonalidades de Dó Maior e Fá Maior, em dois andamentos diferentes (semínima = 50 bpm e 80 bpm.).



QR Code 51: Exemplo Musical 42.

Podemos também adaptar esta frase para o modo menor. Para tal, utilizamos a escala menor harmônica homônima, em substituição à escala maior do excerto original. Segue abaixo (Figura 64 – Estudo 2B) um exemplo desta frase adaptada do tom de Dó maior para Dó menor. Ela pode ser ouvida no Exemplo Musical 43.

The musical score for Estudo 2B is presented in two parts: DÓ MAIOR and DÓ MENOR. Both parts are in 2/4 time and consist of two staves (treble and bass). The DÓ MAIOR part has a key signature of one sharp (F#) and the DÓ MENOR part has a key signature of one flat (Bb). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

DÓ MAIOR:
 Treble staff: 5 4 3 2 1 2 1
 Bass staff: 2 3 1 2 3 4 5

DÓ MENOR:
 Treble staff: 5 4 3 2 1 3 2
 Bass staff: 1 2 1 2 3 4 5

Figura 64: Estudo 2B.



QR Code 52: Exemplo Musical 43.

Podemos ainda, como forma de variação, aumentar a duração da frase em uma semicólcheia, iniciando-a na 2ª semicólcheia do compasso. Para tal, podemos acrescentar uma nota no início da frase que será, respectivamente, a 3ª da escala na mão direita e a fundamental da escala na mão esquerda. Abaixo (Figura 65 – Estudo 2C) segue exemplo nas tonalidades de Dó maior e Dó menor:

The image shows a musical score for 'Estudo 2C' in 7/8 time. It is divided into two sections: 'DÓ MAIOR' (D major) and 'DÓ MENOR' (D minor). The score is written for piano with treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Figura 65: Estudo 2C.

No Exemplo musical 44 podemos ouvir a frase em Dó menor.



QR Code 53: Exemplo Musical 44.

Estudo 03: Acompanhamento ao estilo do cavaquinho com *Ghost note*

No exemplo abaixo (Figura 66), o pianista utiliza na mão direita um acompanhamento de piano com a sonoridade remetendo à do cavaquinho. A figura rítmica base para este acompanhamento, como mostrado no Capítulo 3 do trabalho, foi o contraponto rítmico sincopado típico do cavaquinho (escrito na pauta inferior). Os acordes (notas em blocos) do piano coincidem com a palhetada “para baixo” do cavaquinho; já as notas isoladas, mais graves (nota $L\acute{a}^3$), anteriores a esses acordes, coincidem com o *staccato* de dedo (*ghost note*) na palhetada “para cima”. Esse recurso, utilizado pelo pianista em vários momentos do trecho, enfatiza o grupo mais alto (blocos), ao passo que a nota mais grave, tocada de forma mais leve e menos acentuada, simula o abafamento da palhetada.

(0'10")
Violão

Piano

Contraponto cavaquinho

Figura 66: Simplicidade (Jacob do Bandolim).

Podemos aproveitar essa ideia em outros acompanhamentos que utilizam diferentes células rítmicas, sempre enfatizando os acentos ou notas importantes com os acordes ao piano, e completando as semicolcheias restantes com notas mais graves, isoladas, como uma *ghost note*. Outro recurso que pode ser aproveitado é a alternância da nota da ponta dos acordes, mais aguda. Lembrando que uma característica que aproxima esses elementos da sonoridade do cavaquinho é o uso da tessitura médio-aguda do piano e a construção de acordes em posições fechadas, além das inversões.

Como exemplo, vamos aplicar uma das células rítmicas mais básicas do Samba, que é frequentemente utilizada por cavaquinhistas na construção de suas levadas no repertório de Choros sambados. Na Figura 67 – Estudo 03, segue exemplo da célula no cavaquinho (com indicação de palhetadas retirada do trabalho de RIBEIRO, 2014) e abaixo a aplicação ao piano, utilizando o acorde de Ré maior. Nos momentos de palhetadas sobre pausa, referentes aos abafamentos das cordas, e as pausas indicadas na partitura (sem indicação de palhetadas), foram inseridas as *ghost notes* do piano, como forma de preencher as semicolcheias que completam os tempos.

Sobre a articulação, sugerimos que as notas sejam tocadas com um valor um pouco menor que o real representado (por isso, na figura utilizamos o símbolo do staccato) e as notas superiores dos acordes sejam tocadas com um leve acento, para diferenciar das notas mais graves, tocadas de forma mais leve ou menos acentuada.

Célula no cavaquinho

Piano

Figura 67: Estudo 03.

Podemos ouvir a célula acima tocada em dois andamentos distintos (semínima = 50 bpm e 80 bpm) no Exemplo Musical 45:



QR Code 54: Exemplo Musical 45.

O mesmo processo pode ser aplicado a outros padrões de levadas utilizadas pelo cavaquinho, adaptando-os ao piano.

É interessante estudar os padrões criados aplicando-os a diferentes acordes e cadências harmônicas, pensando sempre nos encadeamentos entre os acordes.

Estudo 04: Acompanhamento de cavaquinho com acordes quebrados

Nas Figuras 68 e 69 abaixo, o padrão da mão direita é pensado na forma de um acorde “quebrado”, dividido em dois grupos: as duas vozes mais agudas do acorde formam o primeiro grupo, e as duas vozes mais graves o segundo.



Figura 68: Levadas na mão direita inspirada no cavaquinho, simulando a meia-palhetada.



Figura 69: Variação de levada de mão direita inspirada no cavaquinho, simulando a meia-palhetada.

Podemos criar mais variações utilizando esses dois grupos e variando a ordem em que aparecem, associando este pensamento às levadas básicas, por exemplo, do Choro lento ao cavaquinho, simulando a prática da meia-palhetada.

Abaixo (Figura 70 – Estudo 04), apresentamos duas variações que podem ser criadas para a mão direita, pensando, então, nos diferentes grupos de notas e na variação gerada pela alternância entre eles:



Figura 70: Estudo 04.

No Exemplo musical 46 podemos ouvir as variações acima, tocadas em dois andamentos diferentes (semínima = 50 bpm e 70 bpm).



QR Code 55: Exemplo Musical 46.

Como opção de articulação na execução desses padrões apresentados nas variações acima, pode-se pensar em ligar as duas primeiras semicolcheias de cada tempo, apoiando levemente na primeira delas, e tocando as três últimas com um toque um pouco mais *staccato*, porém sem acentuá-las.

Da mesma forma que o exercício anterior, é interessante estudar os padrões aplicados a diferentes acordes e cadências harmônicas, pensando sempre nos encadeamentos entre os acordes.

Estudo 05: Combinando os exercícios anteriores

Depois de estudar os exercícios 1, 2 3 e 4 apresentados acima, podemos combiná-los de forma que produzam acompanhamentos rítmico-harmônicos variados que podem ser usados, por exemplo, em casos de se tocar em duo com um instrumento melódico ou em grupos maiores onde o piano seja o responsável por esse tipo de condução. Além disso, a combinação dos estudos pode se transformar numa exercício desafiador no que diz respeito à coordenação motora entre mãos e aos movimentos variados feitos por cada mão.

Apresentamos abaixo dois exemplos de combinações que podem ser feitas a partir dos estudos apresentados neste apêndice. Outros podem ser elaborados a partir da combinação destes com outros novos elementos aqui não abordados. É interessante aplicar estes exercícios em outros acordes, cadências harmônicas ou músicas.

a) Baixo melódico na mão esquerda + acompanhamento com acordes quebrados na mão direita: neste exercício, pode-se estudar a frase melódica do baixo na mão esquerda juntamente com uma das *levadas* na forma de acordes quebrados, na mão direita. Abaixo (Figura 71 – Estudo 05A), um exemplo na tonalidade de Lá menor, que pode ser ouvido no Exemplo musical 47. Este padrão pode ser aplicado, por exemplo, em uma música ao estilo choro lento.

LÁ MENOR

The musical score for Estudo 05A is in A minor (LÁ MENOR) and 4/4 time. It consists of three measures. The right hand plays broken chords: Am in the first measure, E7 in the second, and Am in the third. The left hand plays a melodic line with the following fingerings: 2 1 2 3 4 1 in the first measure, 2 3 1 2 1 2 3 4 in the second, and 5 in the third. The piece ends with a double bar line.

Figura 71: Estudo 05A.



QR Code 56: Exemplo Musical 47.

b) Baixo melódico na mão esquerda + acompanhamento ao estilo do cavaquinho com *ghost note* na mão direita: neste exercício (Figura 72 – Estudo 05B), pode-se estudar a frase melódica do baixo na mão esquerda juntamente com uma das levadas na forma de acordes e *ghost notes*, na mão direita. Abaixo, um exemplo na tonalidade de Lá maior, que pode ser aplicado, por exemplo, em uma música ao estilo de Choro sambado. Este estudo pode ser ouvido no Exemplo Musical 48.

LÁ MAIOR

Figura 72: Estudo 5B



QR Code 57: Exemplo Musical 48.

Considerações finais sobre os estudos

Foram apresentados neste apêndice algumas das diversas possibilidades de estudos que podem ser desenvolvidos a partir de elementos presentes em performances analisadas no trabalho. Como apontado, cada estudo pode ser ampliado explorando novas escalas, harmonias, células rítmicas, etc, além de utilizar novos elementos que forem identificados.

A intenção desta seção foi, portanto, demonstrar um dos possíveis desdobramentos desta pesquisa. No caso dos estudos, estes podem ser ainda mais elaborados, aprimorados e estruturados, por exemplo, na forma de um método ou livro didático que auxilie os pianistas no aprendizado de elementos do Choro ao piano.

APÊNDICE 02

QUADRO COM INFORMAÇÕES SOBRE DISCOS E VÍDEOS CITADOS E/OU UTILIZADOS COMO FONTES NESTA PESQUISA, LISTADAS POR PIANISTA

PIANISTA	Nome do Disco/Vídeo	Artista Principal do Disco/Vídeo	Ano / Gravadora / Data do Show ou Exibição
CRISTÓVÃO BASTOS	Avenida Brasil (CD)	Cristóvão Bastos	1996 / Lumiar Discos
	Choro Ímpar	Maurício Carrilho	2007 / Acari Records
	Luciana Rabello	Luciana Rabello	1999/ Acari Records
	Choros Amorosos	Andrea Ernest Dias	2010 / Fina Flor
	Domingo na Geral	Grupo Nó em Pingo D'água e Cristóvão Bastos	2001 / Lumiar Discos
	Brasileiro Saxofone	Náilon Proveta	2009 / Acari Records
	Só Pixinguinha	Zé da Velha e Silvério Pontes	2006 / Biscoito Fino
	Nó em Pingo D'Água interpreta Paulinho da Viola	Grupo Nó em Pingo D'Água	2003 / Independente
	Samba e Choro Negro	Paulinho da Viola	1993 / WDR
	Memórias Chorando	Paulinho da Viola	1996 / EMI Music
	Altamiro Carrilho: Primeira Noite em Niterói	Altamiro Carrilho	2009 / Biscoito Fino
	Altamiro Carrilho: Segunda Noite em Niterói	Altamiro Carrilho	2009 / Biscoito Fino
	Disfarça e Chora	Zé Nogueira	1995 / Kuarup
	Época de Ouro: Dino 50 Anos	Época de Ouro	(LP/1987), (CD/2003) / EMI
LAÉRCIO DE FREITAS	São Paulo no Balanço do Choro - ao nosso amigo Esmê	Laércio de Freitas	1980 / Eldorado
	Laércio de Freitas homenageia Jacob do Bandolim	Laércio de Freitas	2007 / Maritaca
	Entrevista e Performance no Programa de TV "Metrópolis"	Laércio de Freitas	Programa exibido no dia 16 de julho de 2015 (acesso em 10/10/16 através do link https://www.youtube.com/watch?v=5NoX4m_jOK8)
	Terna Saudade	Laércio de Freitas	1988/ L'Art Produções Artísticas

	Radamés Gnattali Sexteto	Radamés Gnattali	(LP/1975), (CD/1993) / EMI
	Trio Madeira Brasil e Convidados	Trio Madeira Brasil	2004/ Lua Discos
BENJAMIM TAUBKIN	Toninho Carrasqueira toca Patápio e Pixinguinha	Toninho Carrasqueira	1996 / Paulinas - COMEP
	Moderna Tradição	Benjmim Taubkin, Nailor Proveta, Guello, Izaías de Almeida, Israel de Almeida.	2004 / Núcleo Contemporâneo
NELSON AYRES	Instrumental SESC Brasil: Roda de Choro (show realizado no dia 13/09/10, no SESC Paulista – SP).	Alexandre Ribeiro, Léo Rodrigues, Milton Mori, Luizinho 07 Cordas, Nelson Ayres, Toninho Ferraguti.	Vídeo do show realizado no dia 13/09/10, no SESC Paulista – SP. Acesso em 10/10/16 através do link https://www.youtube.com/watch?v=kOt38ulA964
LEANDRO BRAGA	Relendo Waldir Azevedo	Henrique Cazes	1997 / RGE
	A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes	Henrique Cazes	2003 / SESC São Paulo
	Pixinguinha e Benedito	Mário Sève e David Ganc	2005 / Núcleo Contemporâneo
ANTÔNIO ADOLFO	João Pernambuco	Grupo Nó em Pingo D'Água e Antônio Adolfo	1997 / Funarte
	Antônio Adolfo abraça Chiquinha Gonzaga	Antônio Adolfo	1983 / Independente
	Antônio Adolfo abraça Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga	Antônio Adolfo	1991 / Independente
RADAMÉS GNATTALI	Tributo a Jacob do Bandolim	Radamés Gnattali, Joel Nascimento e Camerata Carioca	1994 / WEA
	Tocar	Radamés Gnattali e Camerata Carioca	2001 / Universal Music
	Vivaldi e Pixinguinha	Radamés Gnattali e Camerata Carioca	1997 / Funarte
	Tributo a Garoto	Radamés Gnattali e Raphael Rabello	1999 / Funarte

	Radamés Gnattali Sexteto	Radamés Gnattali	(LP/1975), (CD/1993) / EMI
RADAMÉS GNATTALI	Radamés interpreta Radamés (ou Radamés e a Bossa Eterna)	Radamés Gnattali	(LP/1957), (CD/1997) / RGE
	Ernesto Nazareth	Radamés Gnattali	(LP/1954) / COntinental
	Paulo Moura interpreta Radamés Gnattali	Paulo Moura	(LP/1959), (CD/1995) / Continental(LP)/WEA(CD)
	Radamés e Aída interpretam Nazareth e Gnattali	Radamés e Aída Gnattali	1993 / Kuarup Discos
	RADAMÉS GNATTALI - 1985	Radamés Gnattali	(LP/1985), (CD/1999) /Funarte/Atração Fonográfica/Instituto Itaú Cultural
	Retratos	Radamés Gnattali e Jacob do Bandolim	(LP/1964), (CD/1994) / CBS
	Tributo a Garoto	Radamés Gnattali e Raphael Rabello	(LP/1982), (CD/1999) / Barclay(LP)/Funarte-Instituto Itaú Cultural
	Uma Rosa para Pixinguinha	Radamés Gnattali, Elizeth Cardoso e Camerata Carioca	(LP/1983), (CD/1997) / Funarte/Atração Fonográfica
	Radamés na Europa com seu Sexteto e Edu	Radamés Gnattali	(LP/1961), (CD/2002) / Odeon/EMI
CAROLINA CARDOSO DE MENEZES	Carolina Cardoso de Menezes interpreta Ernesto Nazareth	Carolina Cardoso de Menezes	(1953) / Sinter
	Fafá e Carolina	Carolina Cardoso de Menezes e Fafá Lemos	(LP/1989) / Eldorado
	Carolina Cardoso de Menezes (Disco 78 rpm)	Carolina Cardoso de Menezes e Garoto	1942 / Victor
TIA AMÉLIA	A benção, Tia Amélia	Tia Amélia	1980 / Marcus Pereira
	Velhas estampas	Tia Amélia	1959 / Odeon
	Recordações de Tia Amélia	Tia Amélia	1961 / RCA Victor
	As Músicas da Vovó no Piano da Titia	Tia Amélia	1960 / Odeon
THALITHA PERES	Chiquinha Gonzaga Clássicos e Inéditos	Thalitha Peres	Rioarte Digital, 1999
ROSÁRIA GATTI	Ernesto Nazareth & Radamés Gnattali	Rosária Gatti	S/D / Eldorado

ROSÁRIA GATTI	Chiquinha Gonzaga	Rosária Gatti	S/D / Eldorado
	Zanzando no chorinho	Rosária Gatti	2000 / Eldorado
DUDAH LOPES	Piano na Garoa	Dudah Lopes	2002 / CPC-Umes
MARIA TERESA MADEIRA	CDs Obra Integral de Ernesto Nazareth	Maria Teresa Madeira	2016 / Independente
	Radamés Gnattali 100 Anos	Novo Quinteto	2006 / ROB Digital
	Ernesto Nazareth 01 e 02	Maria Teresa Madeira	2003 / Sonhos e Sons
	Chiquinha Gonzaga	Maria Teresa Madeira	1999 / Sonhos e Sons
	Sempre Nazareth	Maria Teresa Madeira e Pedro Amorim	1997 / Kuarup
HÉRCULES GOMES	Pianismo	Hércules Gomes	2013 / Independente

APÊNDICE 03**QUADRO COM INFORMAÇÕES SOBRE AS ENTREVISTAS REALIZADAS NESTA PESQUISA:**

NOME	Ano de Nascimento	Origem/Principal Local de Atuação	Local da Entrevista	Data da Entrevista
Cristóvão Bastos	1946	Rio de Janeiro (RJ)	Rio de Janeiro (RJ)	27/04/16
Hércules Gomes	1980	Vitória (ES) e São Paulo (SP)	Belo Horizonte (MG)	09/01/16
Laércio de Freitas	1941	Campinas (SP) e São Paulo (SP)	São Paulo (SP)	06/05/16
Maria Teresa Madeira	1960	Rio de Janeiro (RJ)	Rio de Janeiro (RJ)	16/09/16
Makiko Yoneda	1972	Japão/São Paulo (SP)	São Paulo (SP)	12/03/16
Nelson Ayres	1947	São Paulo (SP)	Belo Horizonte (MG)	13/07/16

APÊNDICE 04

ROTEIRO UTILIZADO NAS ENTREVISTAS

- 1) Fale brevemente sobre sua formação musical e como foi seu primeiro contato com o Choro.
- 2) Qual foi o seu processo para aprender a linguagem do Choro?
- 3) Você tem algum (ns) pianista (s) como referência no gênero? Ou algum outro instrumentista que considera importante para o seu aprendizado do gênero no piano?
- 4) Qual a sua experiência tocando com grupos de Choro? Em quais formações instrumentais já tocou?
- 5) Em sua opinião, quais são as principais diferença (s) entre a performance de piano solo e do piano em grupos de Choro?
- 6) Você frequenta (ou frequentou) rodas de Choro? Se sim, tocando ou como ouvinte?
- 7) (Se frequentou rodas de Choro) Pensa que esse contexto trouxe algo novo para sua performance ao piano?
- 8) Você conhece a linguagem dos outros instrumentos do regional (violão 07 cordas, cavaquinho, etc) e suas funções? Utiliza-se de algum dos elementos dessas linguagens no piano?