

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

Pablo de Malta Campos

**REELABORAÇÕES MUSICAIS NO *CHORO ÍMPAR* DE MAURÍCIO CARRILHO:
sugestões técnico-interpretativas para a adaptação, ao bandolim 10 cordas, de elementos
idiomáticos de instrumentos de sopro presentes na gravação**

Belo Horizonte
2020

Pablo de Malta Campos

**REELABORAÇÕES MUSICAIS NO *CHORO ÍMPAR* DE MAURÍCIO CARRILHO:
sugestões técnico-interpretativas para a adaptação, ao bandolim 10 cordas, de elementos
idiomáticos de instrumentos de sopro presentes na gravação**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Performance Musical.

Orientador: Prof. Dr. Clifford Hill Korman.

Belo Horizonte
2020

C198r Campos, Pablo de Malta.

Reelaborações musicais no choro ímpar de Maurício Carrilho [manuscrito]: sugestões técnico-interpretativas para a adaptação, ao bandolim 10 cordas, de elementos idiomáticos de instrumentos de sopro presentes na gravação / Pablo de Malta Campos. - 2020.
141 f., enc.; il.

Orientador: Clifford Hill Korman.

Linha de pesquisa: Performance musical.

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

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance Musical. 3. Música para sopros. 4. Choro (Música). 5. Carrilho, Maurício. I. Korman, Cliff, 1957-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.2



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

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Pablo de Malta Campos**, em 30 de outubro de 2020, 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

Prof. Dr. Marcos Flavio de Aguiar Freitas

Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Flavio de Aguiar Freitas, Professor do Magistério Superior**, em 30/10/2020, às 18:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Clifford Hill Korman, Usuário Externo**, em 30/10/2020, às 18:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pedro de Moura Aragão, Usuário Externo**, em 04/11/2020, às 04:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0338880** e o código CRC **C980B404**.

13/11/2020

SEI/UFMG - 0338880 - Folha de Aprovação



Referência: Processo nº 23072.237552/2020-85

SEI nº 0338880

“ [...] como dizia Villa Lobos: ‘O Nazaré era o melhor tradutor da alma brasileira’. O choro traduz essa alma brasileira de uma forma muito especial” (CARRASQUEIRA, 2020).

“ [...] a prática de arranjar, transcrever, adaptar, pode ter muito a nos dizer sobre o que é fazer música” (PEREIRA, 2011, p.3).

AGRADECIMENTOS

A Deus por me permitir tantos aprendizados e realizações.

À minha família: Rogério Campos, Hilda Malta, Roy M.C. e Luisa M.C. pelo apoio de sempre, amo vocês.

À Lilian Machado, minha companheira de tantos anos, por toda cooperação, compreensão e amor.

Ao meu professor orientador Cliff Korman, pelo direcionamento, pelas vivências e pelo aprendizado proporcionado durante todo o processo.

Aos meus amigos queridos Lucas Telles e Luísa Mitre pelo incentivo e pela ampla contribuição musical que ajudou a viabilizar essa realização.

Ao meu professor e grande amigo Marcelo Chiaretti que colaborou imensamente para realização deste trabalho com tanta generosidade, muita gratidão!

Aos meus amigos Pedro Gomes, Augusto Cordeiro, Túlio Araújo, Bruno Teixeira, Paulo Fróis, e Silas Prado pela contribuição musical durante o processo.

Ao meu amigo Luadson Constancio pela generosa contribuição musical nas diversas etapas desse trabalho.

Aos mestres Nailor Azevedo “Proveta” e Antônio Carrasqueira, pela generosidade, pelas entrevistas e pelos ensinamentos.

Ao mestre Maurício Carrilho, em especial, pela generosidade, pela disponibilidade, pelas entrevistas, pelos ensinamentos e por ser essa grande referência como artista para mim.

A CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior por viabilizar este trabalho.

Resumo

O presente projeto tem por finalidade a reelaboração musical, para o Bandolim 10 cordas, de três músicas do disco *Choro Ímpar*, ano 2007, do compositor Maurício Carrilho. Para isso, por meio de técnicas, ornamentos e articulações de bandolim tradicionalmente utilizadas no choro, e da análise de elementos idiomáticos dos instrumentos de sopro (flauta transversal, saxofone alto e clarinete) transcritos de faixas do disco, especificamente selecionadas para este trabalho, sugeriu-se técnicas a serem utilizadas para suprir tais elementos no Bandolim 10 cordas, levando em conta as características interpretativas do instrumento no choro, do instrumentista e do compositor, e a relação de incorporação de elementos idiomáticos de diferentes instrumentos inerente à prática musical das rodas de choro e presente na própria história desse estilo. A importância do disco, tanto em razão da sua peculiaridade de conter apenas choros compostos em compassos pouco convencionais no gênero, como da maneira que as músicas foram elaboradas dentro de características do gênero, será evidenciada, assim como a importância do compositor Maurício Carrilho na música brasileira. O projeto também visa pesquisar a motivação do compositor e a contextualização do disco *Choro Ímpar* no universo do choro, estabelecendo a sua relação com as práticas criativas e adaptativas do processo de reelaboração musical.

Palavras-chave: Bandolim 10 cordas. Choro. *Choro Ímpar*. Maurício Carrilho. Interpretação. Improvisação. Reelaboração musical.

Abstract

This project proposes the musical re-elaboration, for 10-string mandolin, of three songs from the recording *Choro Ímpar* (2007), by the composer Maurício Carrilho. For this, we will identify mandolin techniques, ornaments and articulations traditionally used in choro and, through analysis of idiomatic elements of wind instruments (transverse flute, alto saxophone and clarinet) transcribed from discs selected for this work, techniques used to furnish issues in 10 strings mandolin were suggested, taking into account the interpretive characteristics of the instrument in choro, of the instrumentalist and of the composer, and the natural relationship of incorporating idiomatic elements from different methods in the practice of choro wheels and in the story itself, make style. The importance of the disc, both because of its peculiarity that it contains only odd-meter compositions as the way the songs are elaborated within this language, will be evidenced, as well as the importance of the composer Maurício Carrilho in brazilian music. The project also aims to investigate the motivation and contextualization of the album *Choro Ímpar* in the universe of choro, to establish its relationship with the creative and adaptive practices of the musical re-elaboration process.

Keywords: 10 strings mandolin. Choro. *Choro Ímpar*. Maurício Carrilho. Interpretation. Improvisation. Musical reworking.

SUMÁRIO FIGURAS

Figura 1 – Ilustrações de modelos de bandolins: <i>Napolitano, Português e Brasileiro</i>	35
Figura 2 – Imagem da Guitarra portuguesa e de Jacob do Bandolim com seu instrumento.....	36
Figura 3 – (Exemplo 1) Exemplo de Ligados entre duas notas rápidas.....	65
Figura 4 – (Exemplo 2) Exemplo de Ligados descendentes com alternância entre notas longas e rápidas	66
Figura 5 – (Exemplo 3) Exemplo de Ligado descendente seguido de ligados ascendente de notas rápidas	66
Figura 6 – (Exemplo 4) Exemplo de Ligados ascendentes e descendentes de notas rápidas	67
Figura 7 – (Exemplo 5) Ligado ascendente utilizando a técnica <i>hammer-on</i>	68
Figura 8 – (Exemplo 6) Ligado descendente utilizando a técnica <i>pull-off</i>	68
Figura 9 – (Exemplo 7) Técnica de ligado arrastando o dedo na corda, utilizada para realizar o glissando no bandolim.....	68
Figura 10 – (Exemplo 8) Glissando sem mudança de chave no saxofone alto.....	69
Figura 11 – (Exemplo 9) <i>Bend</i> ou <i>Bending Strings</i> aplicado no bandolim 10 cordas	70
Figura 12 – (Exemplo 10) Técnica de glissando utilizada no bandolim.....	71
Figura 13 – (Exemplo 11) Apojatura com intervalo de terça maior descendente.....	72
Figura 14 – (Exemplo 12) Movimento de dedos para realizar uma apojatura descendente com intervalo de terça maior no bandolim 10.....	72
Figura 15 – (Exemplo 13) Apojatura com intervalo de segunda menor ascendente proveniente da melodia da música <i>Schottisch da Noite</i>	74
Figura 16 – (Exemplo 14) Apojatura com intervalo de segunda menor ascendente utilizando as cordas Ré e Sol do bandolim 10 cordas.....	74
Figura 17 – (Exemplo 15) Apojatura com intervalo de segunda menor ascendente seguida de duas colcheias proveniente da interpretação de Antônio Carrasqueira na música <i>Schottisch da Noite</i>	74
Figura 18 – (Exemplo 16) Apojatura com intervalo de segunda menor ascendente utilizando as cordas Ré e Sol do bandolim 10 cordas	74
Figura 19 – (Exemplo 17) Apojatura com intervalo de segunda menor ascendente na corda Si do bandolim 10 cordas, utilizando a técnica de glissando tradicional do instrumento.....	75
Figura 20 – (Exemplo 18) Apojatura com intervalo de segunda menor ascendente.....	75
Figura 21 – (Exemplo 19) Apojatura com intervalo de segunda menor ascendente utilizando as cordas Si e Ré do bandolim 10 cordas.....	75
Figura 22 – (Exemplo 20) <i>Vibrato</i> , presente nas duas semínimas do compasso transcrito da interpretação de Antônio Carrasqueira na música <i>Schottisch da Noite</i>	78
Figura 23 – (Exemplo 21) - <i>Vibrato Moderado</i> , brando, presente na primeira semínima do compasso transcrito da interpretação de Antônio Carrasqueira.....	78
Figura 24 – (Exemplo 22) – <i>Vibrato rápido</i> , presente na colcheia pontuada do compasso transcrito da interpretação de Antônio Carrasqueira.....	79

Figura 25 – (Exemplo 23) Técnicas de <i>vibrato</i> aplicadas no bandolim 10 cordas	79
Figura 26 – (Exemplo 24) Fermata iniciando com a nota escrita porém terminando no harmônico desta nota oitava acima	81
Figura 27 – (Exemplo 25) Uso da <i>Campanela</i> no bandolim com notas iguais em oitavas diferentes	81
Figura 28 – (Exemplo 26) Uso do harmônico emitido por meio do contato com a corda 12 casas a frente da casa onde a corda foi pressionada	81
Figura 29 – (Exemplo 27) Dinâmica e intensidade alterando-se em notas longas na interpretação de Nailor Azevedo em <i>Cenas Cariocas: III, Saudosa</i>	84
Figura 30 – (Exemplo 28) Dinâmica de intensidade decrescente em semínimas seguida de dinâmica crescente em notas longas na interpretação de Nailor Azevedo em <i>Cenas Cariocas: III, Saudosa</i>	84
Figura 31 – (Exemplo 29) Semínima com intensidade constante seguida de semínimas com dinâmica crescente na interpretação de Nailor Azevedo em <i>Cenas Cariocas: III, Saudosa</i>	84
Figura 32 – (Exemplo 30) Movimento de palheta utilizado para se fazer o <i>tremolo</i> no bandolim 10 cordas	85
Figura 33 – (Exemplo 31) Exemplo de mordentes superiores em melodia cromática descendente.....	86
Figura 34 – (Exemplo 32) Exemplo de mordentes superiores em alturas melódica distintas no instrumento	87
Figura 35 – (Exemplo 33) Exemplo de glissandos ascendentes cromáticos na interpretação de Nailor Azevedo em <i>Cenas Cariocas: III, Saudosa</i>	89
Figura 36 – (Exemplo 34) Compassos ímpares que se alternam durante a música <i>Carrilhando</i>	100
Figura 37 – (Exemplo 35) Compasso ternário que forma a <i>Ponte</i> que antecede a mudança de partes na música <i>Carrilhando</i>	101
Figura 38 – (Exemplo 36) Centro tonal se mantendo em diferentes partes da música <i>Carrilhando</i>	102
Figura 39 – (Exemplo 37) Centro tonal se modificando à medida que ocorrem mudanças de partes na música <i>Naquele Tempo</i> de Pixinguinha	102
Figura 40 – (Exemplo 38) Partitura da música Maluquinha, presente no disco Choro Ímpar, exemplificando padrões rítmicos utilizados pelo compositor Maurício Carrilho	106
Figura 41 – (Exemplo 39) Padrões rítmicos utilizados como base na elaboração da primeira parte da música <i>Carrilhando</i>	106

LISTA DE PARTITURAS

ANEXO 1

Partituras originais das composições: Melodias cifradas

NOME DA MÚSICA (COMPOSITOR)

1. Afrochoro (em tempos de paz) – Maurício Carrilho
2. Schottisch da Noite – Maurício Carrilho
3. Cenas Cariocas: III, Saudosa – Maurício Carrilho

APENDICE 1

Transcrições: melodias cifradas – composição.

NOME DA MÚSICA (COMPOSITOR)

1. Transcrição saxofone alto- Afrochoro (em tempos de paz) – Maurício Carrilho
2. Transcrição flauta transversal – Schottisch da Noite – Maurício Carrilho
3. Transcrição clarinete – Cenas Cariocas: III, Saudosa – Maurício Carrilho
4. Carrilhando – Pablo Malta - (música composta para este trabalho)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	
1.1 O choro e a reelaboração musical	23
1.2 Maurício Carrilho	29
1.3 Choro Ímpar	31
1.4 O bandolim brasileiro (tradicional e 10 cordas) e suas origens	34
2. REELABORAÇÃO MUSICAL, INTERPRETAÇÃO, IMPROVISACÃO, TRANSCRIÇÃO, RODA DE CHORO E OS ASPECTOS IDIOMÁTICOS DOS INSTRUMENTOS	
2.1 A reelaboração musical e questões adjacentes	38
2.2 A interpretação, a improvisação, a transcrição, e os aspectos idiomáticos dos instrumentos no choro	41
2.3 A roda de choro e a incorporação de aspectos idiomáticos de instrumentos distintos	50
3. TRANSCRIÇÕES, ANÁLISES E SUGESTÕES	
3.1 Metodologia	57
3.1.1 Análise das interpretações	57
3.1.2 Sugestões técnicas para adaptação ao bandolim 10 cordas	59
3.2 Músicos que interpretaram as melodias selecionadas para análise	60
3.3 O saxofone alto de <i>Afrochoro (em tempos de paz)</i>	63
3.4 A Flauta transversal de <i>Schottisch da Noite</i>	72
3.5 O Clarinete de <i>Cenas cariocas III: saudosa</i>	81
3.6 A respiração e a divisão de frases na interpretação dos instrumentos de sopro	89
3.7 <i>Choro Ímpar</i> , dificuldades interpretativas	92
4. A COMPOSIÇÃO DE CARRILHANDO – CONCEPÇÃO, ESTRUTURA E RELAÇÃO COM ESSE TRABALHO	
4.1 Contexto e Motivação	97
4.2 Elementos adaptados	99
4.3 Processo de composição	103
4.4 Estrutura e forma	104
4.5 Relação da obra com a reelaboração musical abordada neste trabalho	107
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	112
ANEXOS	120
APÊNDICES	127

INTRODUÇÃO

São várias as formas de reelaboração musical possíveis no universo da música. A transcrição, a redução ou adaptação, a orquestração, o arranjo e a mudança de meio fônico são alguns exemplos. Entretanto, todas elas possuem em comum um processo criativo e adaptativo no qual o original é de alguma maneira transformado, ainda que seja uma transformação simples. A reelaboração musical, assim, é uma expressão que está associada à transformação, reunindo diversos processos musicais que possibilitam outra perspectiva de uma determinada obra (PEREIRA, 2011, p.3-6).

A relação entre interpretação e obra musical se insere no contexto da reelaboração. Durante longo período, a interpretação de uma composição foi vista apenas como a reprodução musical de uma obra pronta, na qual quanto mais fiel à partitura aquela fosse, melhor, pois mais próxima da composição genuína estaria. Para que isso fosse possível, as partituras eram feitas com o máximo de detalhes possíveis, técnicos e expressivos (BOWEN, 1993, p.140).

Aos poucos, contudo, a visão da performance musical foi se modificando, agregando ao seu significado a inerente interpretação contida nessa prática. A obra deixou de ser considerada como algo acabado, finalizado, definitivo, e passou a ter uma condição de constante reelaboração, ou seja, reconheceu-se a adaptação que ocorre sempre que a obra é reproduzida, por meio do resignificado que a interpretação de cada músico traz. Nesse contexto, a obra, na verdade, só existe quando reproduzida musicalmente, isto é, a reprodução traz a existência da música naquele momento. A ideia de que a interpretação é apenas uma tentativa de traduzir ou de demonstrar o que o compositor quis expressar em sua obra musical já concretizada, que existe a partir do momento que está registrada de alguma forma, mesmo que apenas por notação musical, não mais se sustenta sozinha, não abrangendo as diversas pesquisas sobre performance musical hoje existentes (BOWEN, 1993, p.141-145). Nessa mesma perspectiva de obra, Pereira observa:

A ideia de reelaborar uma partitura original revela uma possibilidade de constante manipulação de um material, de sua transformação contínua, inerente a qualquer música no sentido de ser a música uma arte em movimento. Pensar um arranjo ou uma transcrição como sendo a transferência de uma ideia musical para outros meios, pode nos abrir a capacidade de remodelar nossas escutas tornando-as também mais flexíveis. (PEREIRA, 2011, p.6)

Diante dessas perspectivas de reelaboração musical, de processo adaptativo, da relação

entre interpretação e obra musical, e observando a história do choro descrita em trabalhos como (CAZES, 1998) e (PINTO, 1978), é possível compreender o nascimento desse gênero musical como resultante de todos esses processos. O nascimento do choro se iniciou quando músicos brasileiros, com seus instrumentos, tentavam reproduzir músicas de danças europeias tocadas pelos grupos que vinham de Portugal para se apresentarem na corte, influenciados por músicas/danças folclóricas atreladas a culturas negras africanas, em especial o lundu¹ (CAZES, 1998, p.17-21). Aos poucos, foram surgindo composições decorrentes dessa forma brasileira de tocar, pois, a elas, os músicos agregavam suas próprias formas de interpretação, gerando, assim, melodias e acompanhamentos peculiarmente brasileiros, entrelaçados às diversas culturas e tradições das pessoas que aqui viviam². Pinto, em seu livro *O Choro: reminiscências dos chorões antigos* (1978)³, apresenta centenas de músicos e compositores que participaram desse processo direta ou indiretamente.

Desse processo e da performance interpretativa e expressiva desses músicos nasceu não só o choro enquanto gênero musical, mas, também, uma música com características distintas das músicas europeias que chegavam ao Brasil, músicas que traduziam a expressividade e a criatividade de músicos brasileiros, com sua própria linguagem, diferente da música que era produzida no Brasil dentro dos moldes e do estilo europeu (MARCONDES, 2000, p.200). Com isso, é possível notar a importância da interpretação e da expressão em todo esse processo.

Além disso, esse processo também foi (e ainda é) responsável pela formação da linguagem brasileira de cada instrumento, ou seja, pelas várias abordagens interpretativas que reúnem as características relativas às maneiras de se tocar cada um deles providas pelos músicos mais representativos dentre os diversos gêneros musicais brasileiros. Cada instrumento tem suas características (material, extensão, timbre e emissão sonora), suas peculiaridades, suas possibilidades técnicas, seus aspectos idiomáticos e estruturais. A exploração desses elementos, junto à expressão de cada instrumentista, formam os aspectos interpretativos. Tais aspectos variam não só de acordo com o músico e a maneira como ele explora seu instrumento, mas, também, com a variação do estilo interpretativo perante o gênero musical de uma composição. Por mais que a linguagem varie, é possível identificar e analisar aspectos característicos de uma

¹ Dança ritual religiosa que, posteriormente, deu origem ao lundu instrumental e ao lundu canção (TINHORÃO, 2004, p.123).

² Esse tema será discutido de maneira mais abrangente no primeiro capítulo deste trabalho.

³ Originalmente escrito em 1936, relançado pela FUNARTE em edições de 1978 e 2009.

determinada performance: aspectos técnicos e idiomáticos de um instrumento e os aspectos interpretativos e estilísticos.

No universo da roda de choro, é comum, por meio dos músicos, o diálogo entre os instrumentos. Esse diálogo ocorre por meio de contracantos, por meio da divisão das melodias nas partes da música, pela complementação rítmica proposta pelos músicos em seus instrumentos harmônicos por meio das levadas⁴ executadas, pelas “perguntas e respostas” (recorrentes por meio da divisão de melodias de choros e de improvisos de uma mesma parte da música), ou mesmo pelas dobras melódicas, quando mais de um instrumento reproduz a melodia de uma música). Essas práticas, recorrentes em uma roda de choro tradicional, configuradas na própria história do gênero, possibilitam aos músicos aderir elementos da performance alheia provenientes dessa “troca” durante a performance em conjunto, dentre eles, os aspectos idiomáticos de cada instrumento. Ou seja, diante dessa troca, natural da tradição desse gênero, os músicos acabam instintivamente aderindo, ao seu vocabulário musical, aspectos idiomáticos-interpretativos de instrumentos distintos, além de adaptar-se a eles nos momentos necessários, como no caso das dobras melódicas na reprodução de uma composição. Esse processo é exatamente o foco deste trabalho.

Antônio Carlos Moraes Dias Carrasqueira (1952), “Toninho Carrasqueira” (um dos músicos presentes no disco pesquisado, *Choro Ímpar*, Acari Records, 2017), flautista, e Hamilton de Holanda Vasconcelos Neto (1976), bandolinista, idealizador do bandolim 10 cordas, por exemplo, ambos músicos muito ligados ao universo do choro, conseguem reproduzir elementos técnico-interpretativos de instrumentos distintos que são utilizados por eles em suas interpretações no gênero. No caso do Carrasqueira, ele simula, na flauta, a interpretação de outros instrumentos de sopro, adaptando a linguagem idiomática desses instrumentos. Hamilton de Holanda, por sua vez, utiliza, em sua performance solo no bandolim 10 cordas, aspectos da linguagem idiomática do contrabaixo, por meio de contracantos que amparam a melodia principal, simulando um possível acompanhamento que seria executado pelo instrumento.

No choro, a improvisação é frequentemente utilizada como parte da interpretação. Assim, além de utilizar a flexibilização rítmica e melódica e os elementos expressivos (apojaturas,

⁴ O conceito de levada adotado para este capítulo consiste em: “Levada - termo do jargão musical usado para designar um tipo de fórmula essencialmente rítmica, tocado em especial pela bateria e/ou pelo baixo, que define claramente o estilo do arranjo.” (ALMADA, 2000, p.97). Acrescenta-se também o carácter harmônico que a compõe no caso dos instrumentos harmônicos.

trinados, *tremolos*, crescendo, entre outros), muitas vezes também são acrescentadas notas e/ou frases musicais, ou modificados pequenos trechos da melodia. No disco *Choro Ímpar* (Acari Records, 2017) de Maurício Lana Carrilho (1957), que foi objeto de estudo deste trabalho, esse tipo de interpretação também ocorre, principalmente nas músicas mais espaçadas e soltas, exatamente as que se procurou selecionar para este trabalho.

Assim, o registro das composições em partituras serve de referência para a interpretação do instrumentista (SALEK, 1999, p. 08). Entretanto, para que se tenha uma interpretação dentro das características do estilo, é necessário que o músico domine a sua linguagem, o que depende da vivência, experiência e dedicação de cada um dentro desse universo. Sobre esse aspecto, o pesquisador e compositor Maurício Carrilho, que conta com mais de quarenta anos dedicados ao estudo e à prática do choro (VALENTE, 2014, p.109), afirmou: “Uma vez eu ouvi Nailor Azevedo “Proveta” dizer a um aluno: ‘você quer improvisar? Então trate de estudar pra tocar de memória 200 choros. Depois disso você vai ter elementos para improvisar’” (CARRILHO, 2008).

Corroborando também essas constatações, Jacob Pick Bittencourt “Jacob do Bandolim” (1918 - 1969), músico mais representativo do bandolim no Brasil e um dos maiores expoentes no gênero, cuja importância foi amplamente explicitada e discutida em diversos trabalhos que pesquisaram sua vida e/ou sua obra e sua contribuição para a música popular brasileira, em especial o choro, servindo de referência para diversos bandolinistas no país (trabalhos como RANGEL, 1962; CAZES, 1998; PAZ, 1997; BARBOZA, 2004; MACHADO, 2004; MACHADO; MARTINS, 2006; BARRETO, 2006; REZENDE, 2014; MOURA, 2017; ANGELEAS, 2019; LOPES, 2014; LOPES, 2016), ao falar sobre a sua concepção de chorão⁵, disse que:

[...] 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, 1967 *apud* SALEK 1999, p.8)

Portanto, e como se pode perceber na sua própria história, o choro, como música popular, possui uma tradição informal muito forte. BOWEN (1993), em seu trabalho, expõe uma relação similar à do choro no jazz, não só no que diz respeito à tradição oral, mas, também, à relação da

⁵ “Chorão”, termo atribuído aos músicos que vivenciam a cultura do choro e suas práticas.

partitura com a música interpretada no estilo (BOWEN, 1993, p.148-149). Nesse sentido, a interpretação é um aspecto muito relevante e traz, dentro dela, a improvisação característica de cada linguagem. Em um dos livros mais relevantes para o gênero, *O Choro: reminiscências dos chorões antigos* (PINTO, 1978), o autor retrata a história por meio de músicos que a constituíram, demonstrando bem essa relação do estilo com a tradição informal.

Aragão, em sua tese, discute essa relação exposta no livro, e diz:

[...] parece ter sido senso comum entre os chorões da segunda metade do século XX que o choro se aprende prioritariamente através da observação direta e da tradição oral — e mesmo quando o aprendizado se dava através da partitura, esta deveria ser apenas um suporte para a memorização da estrutura básica da música, a ser “completado” por outros aspectos não escritos como “colorido”, “improvisação” etc. Desta forma, o “bom chorão” prescindiria do registro escrito, pelo menos em seu lugar de *práxis*, a roda do choro. (ARAGÃO, 2011, p.203)

A transcrição é frequentemente a opção utilizada por pesquisadores para o estudo e análise de interpretações musicais (BARRETO, 2006; LOPES 2016; FREITAS, 2017; DE OLIVEIRA, 2017; ANGELEAS, 2019; FILHO, 2018; MACHADO, 2019). Nesse caso, ela tem o significado de notação em partitura dos sons extraídos de uma fonte sonora. Porém, o termo transcrição é abrangente e muito utilizado, também, para diversas práticas que envolvem a reelaboração musical e seu processo adaptativo e a notação, tais como o processo de orquestração, de redução ou adaptação, o arranjo e a transliteração entre formas e sistemas de notação (PEREIRA, 2011, p.48-53). Um dos objetivos do trabalho de Flávia Pereira (2011) é justamente esclarecer características e diferenças de cada uma dessas práticas.

Ter Ellingson, por sua vez, em seu verbete presente no dicionário *Grove Music Online* (ELLINGSON, 2001), classifica a transcrição como uma subcategoria da notação e a caracteriza de três formas diferentes. Na primeira, que está atrelada aos estudos clássicos euro-americanos, a transcrição significa escrever uma obra de maneira diferente da escrita originalmente, passando de tablatura para partitura, por exemplo, ou mesmo de uma partitura em clave de sol para outra em clave de fá. Essa mudança pode ser no layout também, por exemplo, da notação de partes separadas de uma música para uma partitura completa. Trata-se de trabalhos que não envolvem a escuta musical no processo de notação. Esse tipo de transcrição geralmente é feito a partir de manuscritos de música antiga (compostas antes de 1800) e, por esse motivo, envolvem também um trabalho editorial. Na segunda, significa um arranjo, principalmente se esse arranjo envolve

mudança de meio, como por exemplo de orquestra para piano. E na terceira, seria a transcrição etnomusicológica, que se refere à transcrição feita de uma fonte sonora oriunda de performance ao vivo ou registrada para uma forma de notação, seja por meio eletrônico (softwares de notação) ou mecânico (manual) (ELLINGSON, 2001, p.1).

Já segundo *The Concise Oxford Dictionary of Music* (1996), a transcrição, assim como o arranjo, tem seu significado atrelado à adaptação de uma obra para um meio diferente do qual ela foi notada originalmente. Transcrição pode significar também uma nova versão para o mesmo meio, porém facilitada. O dicionário informa também que, nos Estados Unidos, há uma tendência em se usar a palavra transcrição para um tratamento mais fiel à obra, e arranjo para uma abordagem mais livre. E que, no jazz, é comum se usar o termo arranjo quando se trata de uma orquestração (KENNEDY, 1996, p.28).

A transcrição musical pode ser utilizada com diferentes finalidades e, portanto, é classificada de maneiras distintas de acordo com a função. Como forma de registro musical de uma composição, por exemplo, ela é classificada como *prescritiva*; já como forma de relatar uma performance, ela é classificada como *descritiva* (SEEGER, 1958, p.184-195; AMADO, 2014, p.70-75). Fausto Borém (1960), referência em estudos sobre performance musical e edições de performance, utiliza o termo *Transcrição Idiomática* para classificar a transcrição que é elaborada contendo soluções de notação para detalhes idiomáticos do instrumento ao qual se pretende interpretar a peça, para o qual foi feito a transcrição, diferente do instrumento ao qual se refere a peça original (BORÉM, 2001, p.2). No caso deste trabalho, utilizou-se a transcrição *descritiva*, também adotada em trabalhos supracitados.

George List (1974, p.353-377) ressalta a validade e a precisão da transcrição realizada apenas com suporte auditivo. O autor, após estudo de transcrições feitas por alunos, concluiu que as análises musicais podem ser feitas, com segurança e confiabilidade, levando em consideração esse tipo de transcrição. Ainda, para Vincent Dehoux (1992, p.5-15), a notação e a transcrição são essenciais para que um trabalho possa ser considerado relevante e suas conclusões sejam consideradas válidas. Sem a realização de tais atividades, segundo o autor, os resultados podem ficar prejudicados.

Para este trabalho, foi utilizada a transcrição *descritiva* das performances selecionadas que estão registradas no disco, para que estas pudessem ser analisadas e, por meio dessa análise, adaptadas ao bandolim 10 cordas. Ou seja, a transcrição nesse caso teve o significado de notação

(em partitura) de um som emitido por uma fonte sonora (no caso proveniente de um fonograma). Rodrigues (2011), em seu trabalho, utiliza o termo “Transfonação Instrumental” para se referir a essa adaptação, dando-lhe o seguinte significado: “Uma das práticas mais recorrentes na arte de Bach, funda-se na adequação de uma obra cujo instrumento original difere ao nível de âmbito, timbre, idioma, técnica, possibilidade textural do(s) instrumento(s) destinatário(s)” (RODRIGUES, 2011, p.50).

Baseado em todas essas questões expostas acima que permeiam o processo adaptativo da reelaboração musical, foram extraídos o tema, a motivação para a realização desta pesquisa e a escolha da fonte primária deste trabalho, o disco *Choro Ímpar*, do compositor Maurício Carrilho.

Maurício Carrilho é um músico compositor, arranjador, instrumentista, professor e pesquisador da música popular brasileira. O músico possui cerca de mil e quatrocentas composições e acompanhou, como violonista, diversos músicos brasileiros renomados, como Chico Buarque, Raphael e Luciana Rabello, Aracy de Almeida, Nara Leão, Elizeth Cardoso, entre outros. Como pesquisador, Carrilho catalogou mais de 10 mil músicas por meio de sua pesquisa em acervos de choro (com especial enfoque no material do séc. XIX), além de fundar uma escola e um selo especializado em choro. Sua ligação e importância para o estilo musical e a perpetuação de sua tradição é notória e muito significativa.

A escolha do disco *Choro Ímpar* se deu exatamente pelo fato dele ser resultado do mesmo processo criativo e adaptativo que as reelaborações musicais propõem. O disco foi concebido quando seu compositor percebeu que seria possível adaptar tipos de melodias e harmonias tradicionais da linguagem do choro dentro de determinadas divisões rítmicas, de maneira que as músicas, apesar de serem em compasso ímpar (o choro tradicionalmente é composto em compasso binário), soassem como choro tradicional. Exemplos de análises que demonstram essas melodias e harmonias tradicionais às quais o compositor se refere podem ser encontrados em trabalhos como os de Mário Sève (SÈVE; CHEDIK, 1999; SÈVE, 2015), Adamo Prince (PRINCE, 2010) e Carlos Almada (ALMADA, 2006).

Ilustrando essa motivação na concepção do disco, Carrilho explica:

Existem músicas do Leste Europeu feitas em compassos ímpares. Mas o choro é sempre o compasso 2/4, não sabia se era possível fazer diferente. Para mim, ficou provado que o compasso é só um tijolo. O que importa é a parede construída: a melodia, a harmonia. (CARRILHO, 2007)

O disco é considerado pelo compositor como um dos mais representativos de sua extensa obra em razão da sua criativa inovação (CARRILHO, 2008).

A escolha das músicas do disco a serem transcritas, por sua vez, foi feita levando-se em conta as faixas que pudessem gerar uma maior possibilidade de expressão e interpretação dos instrumentistas. Músicas rápidas, com muitas notas e ritmo bem marcado, por exemplo, possuem menos espaço para uma interpretação mais livre, improvisatória e expressiva. Devido a isso, foram buscadas músicas mais *ad libitum*, mais *rubato*, menos marcadas ritmicamente, mais lentas e com menos notas, que permitiram uma interpretação mais livre, trazendo à performance mais improvisos e ornamentos, e, com isso, expondo mais elementos idiomáticos do instrumento, possibilitando identificar as escolhas técnicas, timbrísticas e estilísticas utilizadas pelo instrumentista na interpretação.

A proposta desta pesquisa é propiciar, por meio da adaptação de aspectos técnico-idiomáticos presentes em performances de instrumentos de sopro selecionadas do disco (suprindo as diferenças idiomáticas-estruturais), maior vocabulário técnico-expressivo dentro do estilo choro ao bandolim 10 cordas, gerando, assim, material para fins de estudo acadêmico. O trabalho também tem como objetivo evidenciar a relevância do disco, em razão da sua peculiaridade de conter apenas choros compostos em compassos pouco convencionais no gênero, assim como a importância do compositor Maurício Carrilho na música brasileira. Com isso, visa colaborar com estudantes de bandolim e de choro que queiram entender e explorar aspectos do aprendizado da tradição oral e da própria linguagem do gênero, relacionados ao domínio de elementos idiomáticos-interpretativos de instrumentos distintos que geralmente são adaptados e incorporados instintivamente ao vocabulário do instrumentista por meio da prática e da vivência das rodas de choro. Essa compreensão pode colaborar com o aprendizado, de forma que este, por meio da consciência desse processo, seja facilitado.

Para isso, serão sugeridas técnicas de bandolim e de outros instrumentos de corda, amparadas na linguagem do bandolim brasileiro, principalmente de seu maior expoente, Jacob do Bandolim (MACHADO, 2004. p.9), e do bandolim 10 cordas, levando-se em conta todas as possibilidades desse recém criado instrumento, e em métodos tradicionais dos instrumentos de cordas referidos. A linguagem do bandolim brasileiro mencionada no texto refere-se ao conjunto de técnicas e recursos utilizados nas interpretações dos bandolinistas brasileiros mais representativos ao longo da história do instrumento no Brasil, tendo com fonte principal seus dois

maiores expoentes, responsáveis por inspirar e amparar diversas gerações de bandolinistas (PAZ, 1997, p.61-83; MACHADO, 2004. p.9), Luperce Bizerra Pessoa de Miranda (1904-1977), o “Luperce Miranda”, e, principalmente, Jacob do Bandolim (MACHADO; MARTINS, 2006, p.69; MACHADO, 2004, p.9).

Corroborando o alegado, Jorge A. C. Moura observa: “No século XX, a trajetória musical de Jacob do Bandolim no Brasil foi a influência fundante do modo de tocar bandolim, consolidando uma forma de tocar o bandolim brasileiro, em conexão com tradições culturais brasileiras, afro-brasileiras e portuguesas” (MOURA, 2011, p.7).

Sobre essa forma adaptativa de reelaboração musical envolvendo mudança instrumental, Flávia V. Pereira comenta em seu trabalho:

[...] a prática de reelaborar requer uma reflexão não apenas em relação aos problemas que a mudança instrumental produz como, à possibilidade de se preservar a coerência e a proposta contidas na obra original, ao mesmo tempo em que procura sua própria autenticidade. (PEREIRA, 2011, p.13)

Importante ressaltar que o objetivo não é a adaptação ao bandolim 10 cordas para que se possa executar a interpretação realizada pelos instrumentos de sopro da maneira mais fiel possível e, sim, a de adquirir, por meio desse processo de adaptação, maior vocabulário técnico-interpretativo nesse instrumento, além de contribuir para esta área de pesquisa por meio dos exemplos extraídos das análises e das sugestões exemplificadas no texto. Para se fazer a análise proposta nesta pesquisa, foram utilizados a transcrição das melodias interpretadas nas faixas selecionadas e o áudio registrado no disco, e, para as sugestões, foram utilizados as partituras elaboradas para este trabalho, métodos de instrumentos de sopro e de corda, imagens do espectro do áudio selecionado demonstrando o momento em que os recursos ocorrem na música e a dinâmica, e fotos indicando movimentos, demonstrando as técnicas a serem utilizadas no bandolim 10 cordas.

Foram feitas três transcrições de faixas selecionadas do disco, analisados as técnicas e recursos interpretativos utilizados em cada uma das performances registradas e identificados os principais problemas para a adaptação ao bandolim 10 cordas. A partir da análise das transcrições, das referências citadas anteriormente e da experiência na prática desse gênero musical, o choro, serão sugeridas técnicas que possibilitem a interpretação dessas melodias no bandolim 10 cordas, suprindo as lacunas estruturais e idiomáticas entre ele e os instrumentos de

sopro do disco selecionados. As transcrições completas estarão anexadas ao trabalho. Foram selecionadas as seguintes faixas e os respectivos instrumentos: *Afrochoro (em tempos de paz)*, saxofone alto; *Schottisch da Noite*, flauta transversal; e *Cenas Cariocas: III, Saudosa*, clarinete.

Como resultado de toda essa atividade de pesquisa, foi composta uma música utilizando como base o processo adaptativo no qual o disco *Choro Ímpar* foi elaborado e a diversidade de seus compassos ímpares. A proposta foi compor um choro em compassos ímpares que se alternassem durante toda a peça e que tivesse apenas um centro tonal em todas as partes (diferente das tradicionais modulações que ocorrem nas diferentes partes de um choro constatadas nesse gênero musical) (CAZES, 1998, p.21), porém contendo diversos empréstimos modais que as diferenciem. O intuito dessa proposta vem do mesmo processo criativo da reelaboração musical que motivou Carrilho a fazer esse disco, e propõe pequenas mudanças que visam inovar mantendo aspectos tradicionais do gênero. Esse choro será gravado e entregue como produção artística resultante desta pesquisa e sua partitura está anexada a este trabalho.

O presente trabalho possui quatro capítulos, além desta introdução e da conclusão. No primeiro capítulo, foram abordadas a relação entre reelaboração musical e o choro, a contextualização do compositor Maurício Carrilho e do disco *Choro Ímpar* na música popular brasileira e a origem, as características e a história do bandolim 10 cordas.

No segundo capítulo, falou-se sobre a relação entre reelaboração musical, interpretação, transcrição, improvisação, arranjo, adaptação, roda de choro e aspectos idiomáticos dos instrumentos.

No terceiro capítulo, fez-se a análise das transcrições, revelando aspectos técnicos e idiomáticos da interpretação a serem adaptados ao bandolim 10 cordas, e, com base nas técnicas do bandolim brasileiro, do bandolim 10 cordas e de outros instrumentos de corda como o violão e a guitarra, foram sugeridas soluções para essas adaptações.

No quarto capítulo, como resultado da produção artística e da pesquisa realizada para este trabalho, demonstrou-se a maneira como foi composta a música *Carrilhando*, em homenagem ao compositor Maurício Carrilho, baseada no mesmo processo de reelaboração musical que originou o disco *Choro Ímpar*, no qual foram adaptados elementos tradicionais do gênero.

Na revisão bibliográfica feita para este trabalho, percebeu-se que, apesar de existirem diversos estudos a cerca de reelaboração musical, interpretação musical e aspectos idiomáticos, não foram encontrados, até este momento, material acadêmico específico ligado à prática do

bandolim 10 cordas e ao processo de adaptação de elementos idiomáticos de instrumentos distintos.

Esta pesquisa visa proporcionar maior vocabulário técnico-interpretativo ao bandolim 10 cordas por meio do estudo da adaptação de aspectos idiomáticos de instrumentos distintos.

Este trabalho foi viabilizado com recurso da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior – CAPES.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

1.1 O Choro e a Reelaboração Musical

Segundo Henrique Cazes (1998), o choro surgiu no Brasil após a chegada da corte portuguesa no Rio de Janeiro, em 1808, responsável por propiciar toda uma transformação na capital, gerando uma série de desenvolvimentos urbanos e de infraestrutura para serviços públicos. Cazes sugere a data de 1845 para marcar seu surgimento, momento em que, pela primeira vez, no teatro São Pedro da capital brasileira da época, a polca foi dançada. A polca, considerada a principal matriz do choro, assim como outros estilos musicais de danças europeias, que posteriormente foram influenciadas nas interpretações dos músicos brasileiros pelas músicas culturais africanas trazidas ao Brasil com a escravidão, como o lundu, eram dançadas nos salões da corte (CAZES, 1998, p.17-21). Exemplificando esse cenário, Krausche (1983, p.17-19), em seu livro, cita a modinha, que tomou conta dos salões do império entre 1822 e 1840, e que, posteriormente, perdeu a “nobreza” e se tornou popular, colaborando diretamente com a música popular brasileira por meio da influência em seus gêneros.

O Choro, para Cazes, e também para diversos pesquisadores (DINIZ, 2007, p.45; MACHADO; MARTINS, 2006, p.18; KRAUSCHE, 1983, p.19), teria nascido da tentativa de instrumentistas brasileiros de reproduzirem músicas de danças europeias (que eram interpretadas por grupos contendo músicos portugueses e italianos que vinham em expedições ao Brasil se apresentar à corte) em instrumentos populares no Brasil à época, ou seja, uma forma de interpretação. Com o desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro gerado pelas reformas propiciadas com a vinda da corte, e com a abolição do tráfico de escravos em 1850 (que possibilitou empreendimentos diversificados), formou-se a classe média urbana, “composta de pequenos comerciantes e funcionários públicos. Essa classe média, majoritariamente afro-brasileira, forneceu não só a mão-de-obra do choro, mas, também, era o público consumidor desse tipo de música” (CAZES, 1998, p.17).

Foi diante desse cenário e à medida que os negros deixavam de ser escravos no Brasil, que o lundu, dança que a princípio era associada somente à cultura negra, foi ficando em evidência. Contudo, aliando-se esse contexto à dependência de uma elite branca, o lundu foi também se modificando, alterando-se, adaptando seus elementos e sucumbindo parte de sua

tradição. Nesse processo, “de uma música marcada por um movimento acentuadamente coreográfico, típica das rodas, como o batuque, envolvendo meneios de quadris e sapateados, o lundu transforma-se em *lundu-canção*. Assim, e somente assim, é apropriado por setores burgueses e aristocratizados da sociedade [...]” (KRAUSCHE, 1983, p.16).

Para o pesquisador e professor Maurício Carrilho (CARRILHO, 1998), fundador da Escola Portátil de Música, o choro é a primeira música originalmente brasileira. Não a primeira música composta no Brasil, obviamente, mas a primeira original na sua concepção e forma. Nesse sentido, Afonso Machado e Jorge Roberto Martins, ao falarem sobre o “caldeirão” de influências musicais que serviu de base para o surgimento dos primeiros gêneros musicais brasileiros (o choro e, posteriormente, o samba), e as primeiras músicas originalmente construídas por meio dessas influências, citam o grupo do músico Joaquim Antônio da Silva Callado, “Joaquim Callado” (1848-1880), um dos pioneiros do choro: “e foi o flautista Joaquim Antônio da Silva Callado o primeiro a juntar um grupo de músicos, em 1870, para tocar de uma forma completamente original a música que começavam a criar com essa saborosa mistura” (MACHADO; MARTINS, 2006, p.16-17). Alguns teóricos consideram o ano de 1870 como o ano do surgimento do choro (MACHADO; MARTINS, 2006, p.16; DINIZ, 2007, p.45; DINIZ, 2003, p.13,14).

Carrilho observa também que, nos séculos passados, havia grupos instrumentais estrangeiros que vinham para o Brasil, como missões francesas e orquestras europeias. Havia, ainda, Padre José Maurício⁶, que fazia música barroca, porém suas composições tinham a forma e estilo europeus. A partir da segunda metade do século XIX, começou a surgir um novo cenário. Bandas militares e civis contendo músicos pobres e mestiços foram formadas (CAZES, 1998, p.30-33; KRAUSCHE, 1983, p.19), e apareceram também alguns grupos equipados com instrumentos rústicos, marginalizados, como violões, cavaquinhos, violas e alguns instrumentos de sopro. (MACHADO; MARTINS, 2006, p.18; DINIZ, 2003, p.14; KRAUSCHE, 1983, p.19) Corroborando o alegado por Cazes e Carrilho:

⁶ José Maurício Nunes Garcia. Padre católico, professor de música, maestro, multi-instrumentista e compositor brasileiro. Mais sobre sua vida, sua obra, e seu estilo de composição pode ser encontrado em: COSTA, Frâncio Xavier Santos. OS ESTILOS MUSICAIS QUE INFLUENCIARAM O PADRE JOSÉ MAURÍCIO. In: ANAIS da ANPUH – Associação Nacional de História / Núcleo Regional de Pernambuco. 2004, p.4-6.

Na segunda metade do século XIX, a música ouvida pelas elites era, em geral, as óperas, as operetas e a música leve de salão. Os negros ou os brancos amestiçados das camadas baixas executavam e ouviam, geralmente, os estribilhos, acompanhados por sons de palmas e violas. A tímida classe média – que começou a se formar no segundo império – ouvia apenas, os gêneros europeus, ou seja, música leve dos salões da elite: a polca, chegada ao Brasil em 1844, a valsa (é claro), e ainda a schottisch, a quadrilha, a mazurca. (ALBIN, 2004, p.38)

Quando esses grupos começaram a imitar a música que ouviam daquelas orquestras, em meio às diversas influências, como músicas/danças da cultura negra africana e o contexto social, nasceu a forma brasileira de se tocar. Continuava a ser música europeia, mas já com um sotaque brasileiro, com uma maneira brasileira de interpretar (DINIZ, 2007, p.45; MACHADO; MARTINS, 2006, p.16; CAZES, 1998, p.21). “Já o choro, antes de ser um gênero, foi uma forma de tocar, de interpretar” (KRAUSCHE, 1983, p.19).

José Ramos Tinhorão, em seu livro *História Social da Música Popular Brasileira* (1998), traz uma visão mais abrangente da história do choro, relacionando seu surgimento à música de barbeiros (comumente empregada em festas religiosas e festas públicas populares das cidades), que já ocorria desde a segunda metade do século XVIII. A princípio, os colégios jesuítas (com o ensino da solfa⁷), os mestres de capela nas igrejas e os grupos de música que os fazendeiros ricos e senhores de engenhos formavam nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador, por meio da música religiosa e da erudita (esta última para atender o anseio de alguns ricos) constituíam o cenário musical da colônia. Esses grupos eram formados “quase sempre de camadas baixas (os jesuítas, aproveitando o talento natural dos índios, fazendeiros ricos e seus escravos negros e as corporações militares e os ‘arrematantes’ da música para festas e teatros os brancos e mulatos das classes pobres da cidade)”. Porém essa música não traduzia a “cultura original de seus integrantes”. Cabe ressaltar, também, a música utilizada por escravos para coordenar o trabalho em conjunto. A música popular se desenvolveu como uma necessidade propiciada pelo cenário social gerado em razão do próprio desenvolvimento comercial atrelado a essas cidades (ouro e diamante), o que deu ensejo ao crescimento rápido da população nesses locais.

Ainda segundo Tinhorão, há relatos de que esses barbeiros tocavam “de orelha” (aprenderam apenas ouvindo), eram autodidatas e começaram a tocar como diversão no tempo livre de que dispunham. Em geral, tocavam músicas alegres e festivas. Com o tempo, formaram

⁷ Tonic Sol-fa - Sistema de notação musical para solfejo que utiliza a percepção aurál de altura relativa (sistema baseado em Dó móvel) que teve sua origem na “Guidonian solmization” inventado por Sarah Anna Glover. (RAINBOW; MCGUIRE, 2001, p.603-7).

seus “ternos”, grupos que tocavam em festas de igrejas com o intuito de “ganhar algum dinheiro com suas habilidades”. Já na primeira metade do séc. XIX, tem-se referência de que os grupos de barbeiros passaram a tocar também “o primeiro gênero de dança e canção urbanizada a partir dos sons dos batuques rurais”, modernizando-se e incluindo em seu repertório “música declaradamente popular cidadina”, e não mais apenas o hinário de igrejas ou trechos de ópera. Tinhorão expõe que, a partir do momento que, coincidentemente, a música de barbeiros entra em decadência no Rio de Janeiro, surgem os grupos de choro e que “a corte, os barbeiros, iriam transmitir sua tradição musical aos mestiços da nascentes classe média urbana da era pré industrial que iriam criar o choro” (TINHORÃO, 1998, p.153-175).

Existem diversas vertentes entre os estudiosos para a origem do termo *choro*. Uma que relaciona o termo à mistura cultural das palavras “choro”, do verbo chorar, e *chorus* que em latim significa “coro” (DINIZ, 2003, p.13). Krausche (1983, p.19) relaciona a palavra à maneira “chorosa” de tocar, sentimental e “com certa lentidão”, o que o autor cogita ser a característica de diversas músicas urbanas brasileiras. Cazes expõe em seu livro outras três vertentes do surgimento do termo. A vertente defendida pelo folclorista Luís da Câmara Cascudo ligaria choro ao termo *xolo*, nome relacionado ao baile que escravos faziam em fazendas. A de Ary Vasconcelos relaciona o termo aos *chormeieiros*, “corporação de músicos de importância no período colonial”. E, por fim, a vertente de José Ramos Tinhorão relaciona o termo à “impressão melancólica gerada pelas baixarias do violão” que teria gerado o termo “chorão”.

Cazes questiona as três vertentes, argumentando não acreditar que o choro, como uma manifestação historicamente urbana, tenha seu nome associado a expressões rurais ou de data tão anterior, e que os violões, naquela época, ainda não eram tocados de maneira tão exuberantes como hoje em dia (esta ligação com o termo só poderia ocorrer caso se relacionasse com a maneira de se executar as melodias). Portanto, o autor considera que o termo tenha se firmado na sociedade devido à forma “chorosa”, sentimental, com que os músicos “abrasileiravam as danças europeias”, que seria uma consequência do termo “chorão” (CAZES, 1998, p. 18-19), opinião que se assemelha à exposta por Krausch (1983, p.19).

Segundo Carrilho (CARRILHO, 1998), com o passar do tempo, surgiu uma nova leva músicos que percebeu que os músicos brasileiros “malandros”⁸ tocavam de forma diferente, com

⁸ Segundo o dicionário Michaelis, malandro é “aquele que costuma agir com astúcia ou malícia; finório”. (MICHAELIS, 2020)

um “balanço” que não existia na música que vinha da Europa. Era um repertório europeu que soava diferente, em razão dessa maneira de tocar, de ser executado com outros instrumentos e de estar misturado com ritmos de origem africana. São eles: Francisca Edwiges Neves Gonzaga - “Chiquinha Gonzaga” (1847-1935), Joaquim Antônio da Silva Callado - “Joaquim Callado” (1848-1880), Ernesto Júlio de Nazareth - “Ernesto Nazareth” (1863-1934), e Anacleto Augusto de Medeiros - “Anacleto de Medeiros” (1866-1907). Sobre esse momento da história musical brasileira, Diniz observa:

É fácil entender que o músico popular [chorão], executante “de ouvido”, ao fazer o transporte da melodia para o seu instrumento, obtivesse um resultado diferente [daquele que constava nas partituras]. Em geral mestiço, ele tendia a registrar e executar a música europeia utilizando-se do seu repertório cultural e este incluía a herança africana da cadência sincopada do batuque. E assim ele respeitava a melodia, mas compreendia o ritmo de uma forma especial executando-a com espontaneidade. (DINIZ, 1999, p. 91).

Carrilho observa que esses músicos começaram a compor um repertório original utilizando esse “balanço”: nasceria, dessa forma, a música brasileira [cabe ressaltar que o músico se refere à música escrita, registrada, afinal, como mencionou Fausto Borém, a música de tradição oral já se encontrava no Brasil há muito, bem antes dos 500 anos do “descobrimento” (BORÉM, 2001, p.1)]. Ilustrando esse cenário:

O choro foi o recurso de que se utilizou o músico popular para executar, a seu modo, a música importada, que era consumida a partir da primeira metade do século XIX nos salões de baile da alta sociedade. A música gerada sobre o impulso criador e improvisatório dos chorões, logo perdeu as características dos países de origem, adquirindo feição e caráter perfeitamente brasileiros, a ponto de se tornar impossível confundir uma Polka da Boêmia, uma Schottisch teuto-escocês ou uma Walsa alemã ou francesa com o respectivo similar brasileiro saído desses chorões que se chamaram Callado, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Irineu Batina, Mário Cavaquinho, Sátiro Bilhar, Candinho Trombone, Pixinguinha. (MARCONDES, 2000, p.200).

Nesse processo, a adaptação ou mudança de meio fônico e a incorporação de aspectos idiomáticos de outros instrumentos fizeram parte da prática criativa-adaptativa presente na construção da linguagem do choro, dos instrumentistas e dos instrumentos executados à época. Aqui faz-se relevante a observação de Cazes, de que apesar de ser um gênero estabelecido, o choro também é uma forma de se frasear (referindo-se à maneira de interpretar e à linguagem dos instrumentos no gênero), e vem se adaptando, aderindo novas possibilidades e modificando características sem perder sua essência, sendo uma música “sofisticada, comunicativa e

extremamente resistente”(CAZES, 1998, p.21). É exatamente nesse contexto que se enquadra a fonte primária deste trabalho, o disco *Choro Ímpar*, ao trazer adaptação e modernidade ao choro sem perder sua essência, mantendo sua linguagem mesmo com a modificação de alguns elementos.

Esse processo pode ser observado não só na formação desse gênero, mas, também, na história de outras culturas populares brasileiras, como é o caso da capoeira, luta revestida em dança utilizada para resistência pela liberdade, contra a escravidão, concebida no Brasil por escravos utilizando-se de elementos da cultura negra africana (VIDOR; DE SOUSA REIS, 2013, p.11-15) (ABREU, 2014).

Muitas são as práticas de reelaboração musical possíveis e são elas que agregam significado ao próprio termo, como, por exemplo, a transcrição, a orquestração, a redução, o arranjo e a adaptação. Tais práticas são comuns entre os músicos, pois fazem parte do fazer musical (PEREIRA, 2011, p.3). Tendo em vista o significado e as possibilidades de reelaboração e a história do choro, fica fácil estabelecer uma conexão entre elas e concluir que foi exatamente por meio desse processo que nasceu esse estilo musical. Merece destaque a afirmação de Pereira:

Assim poderíamos perceber a experiência de uma reelaboração musical, independente das funções que ela possa vir a ter, sendo vista como a expansão de uma experiência da música através da transformação do original. (PEREIRA, 2011, p.3)

Vários compositores contribuíram para a consolidação do choro, entre eles, os já citados Joaquim Antônio da Silva Callado, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros e Ernesto Nazareth. Ainda mais especial, tem-se Alfredo da Rocha Viana Filho (1897-1973), o Pixinguinha. Foi ele o responsável por definir as formas e desenvolver a linguagem “chorística” com os tradicionais contracantos melódicos, consolidando de vez o gênero Choro (DINIZ, 2007, p. 45). A palavra choro apenas passou a significar um gênero musical após 1910, em virtude de seu trabalho (CAZES, 1998, p.18-19; DINIZ, 2007, p.45).

Outras figuras importantes também ajudaram no desenvolvimento e na perpetuação do choro, como Luperce Miranda, Anibal Augusto Sardinha “Garoto” (1915-1955), Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo (1923-1980) e Altamiro Aquino Carrilho (1924-2012). Importante salientar, também, como mencionado na introdução deste trabalho, os diversos músicos citados no livro *O Choro: Reminiscência dos chorões antigos* (PINTO, 1978), que se fizeram presentes nas rodas e

saraus alimentando e consolidando a cultura do gênero, do encontro musical, da cumplicidade e do virtuosismo.

1.2 Maurício Carrilho

Maurício Lana Carrilho é um músico, compositor, arranjador, produtor musical, pesquisador e professor, nascido em 1957 no Rio de Janeiro. É filho do compositor e flautista Álvaro Carrilho e sobrinho do consagrado flautista Altamiro Carrilho, que deixou seu nome marcado na história do choro como compositor e instrumentista. Carrilho atua em diversas áreas do universo musical. Como arranjador e violonista, trabalhou ao lado de nomes importantes da música popular brasileira, como Joyce, Elizeth, Miúcha, Francis Hime, Paulo Moura, Cardoso, Nara Leão, Chico Buarque, Paulinho da Viola, entre outros grandes artistas do cenário nacional. Sobre a época em que foi mais requisitado com arranjador, o músico ressalta: “Em determinada época eu cheguei a fazer mais de duzentos e cinquenta arranjos por ano. É difícil eleger os mais representativos” CARRILHO (2008).

Como compositor, Carrilho realizou quatro anuários de composição de choro, nos quais compunha um choro por dia, além das centenas de composições já realizadas, somando uma obra extensa de mais de mil e duzentas músicas. Em 1999, ao lado de Luciana Rabello e João Carino, o músico criou a gravadora *Acari Records*, a primeira especializada em choro. Como pesquisador, trabalhando ao lado de Anna Paes de Carvalho⁹, disponibilizou mais de 12000 músicas do gênero, muitas delas descobertas por meio da pesquisa “Coleção inventário do repertório do choro”, realizada também em 1999, na qual eles catalogaram mais de 5.000 composições e 1.200 compositores. Como educador, é um dos fundadores da *Escola Portátil de Música* (fundada em 2000) junto com Luciana Maria Rabello Pinheiro (1961), Álvaro de Aquino Carrilho (1930-2017), Celso José Silva (1957) e Pedro Caminha Amorim (1958), projeto que começou como uma simples oficina, mas que, devido ao seu sucesso, transformou-se em uma escola. A escola tem como base a educação musical por meio da linguagem do choro. Carrilho é coordenador e professor na Escola¹⁰.

⁹ Anna Paes de Carvalho é doutoranda pela UFRJ em etnomusicologia, professora, compositora, violonista e pesquisadora da música popular brasileira.

¹⁰ Para saber mais sobre o músico Maurício Carrilho consultar: CAMPOS Pablo de Malta. Maurício Carrilho - Vida e obra. **Monografia**. Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG. 2012.

Em 2007, Carrilho gravou o seu terceiro disco, *Choro Ímpar*, pela *Acari Records*. Trata-se de um trabalho inovador, contendo apenas composições em compasso ímpar, algo pouquíssimo explorado dentro da história do choro. Sobre a importância do disco *Choro Ímpar* e seu processo como compositor, Carrilho, em entrevista concedida exclusivamente para este trabalho, explica:

Eu acho que é um marco dentro da minha obra. Eu, como eu te falei, como eu tive uma relação com choro muito intuitiva, e sem muita racionalidade, eu compus algumas coisas durante a vida, mas como eu trabalhava muito como músico, como arranjador, e trabalhando com obras de grande significado, de grande qualidade, como a gente fez tocando com Radamés durante anos, tocando a obra dele, tocando Pixinguinha, tocando os grandes compositores de canção também, acompanhando cantoras importantes, Elizete, Zezé Gonzaga, Nara, então a minha parte compositor ficava meio a serviço de criar introduções, variações em arranjos, muito mais do que compor uma obra minha. (CARRILHO, 2020)

Carrilho expõe que quando compôs não só o disco *Choro Ímpar*, mas todos os trabalhos que fez durante sua carreira, nunca teve o objetivo de fazer sucesso com eles e atingir uma grande repercussão em termos de mídia. Disse que os fez por julgar que deveria fazer. O músico assumiu esse objetivo “como uma missão, a de trabalhar o choro, ensinar essa música e esticar seus limites o máximo que conseguisse”. Ele julga estar conseguindo fazer isso até hoje (CARRILHO, 2020).

Carrilho explica que um momento marcante em seu processo como compositor foi a composição de um choro que ele fez para seu pai, chamado *Carrilho Assoviando*. Mesmo já tendo composto por volta de dez choros, ao terminar este, ele disse que percebeu que havia compreendido e “desvendado” os mistérios de compor choro, que havia realmente absorvido essa linguagem e que poderia compor choro quando quisesse, da maneira que quisesse (CARRILHO, 2020).

Um outro trabalho que o compositor considera importante para o seu amadurecimento musical foi a elaboração dos arranjos da série *Princípios do Choro* (2002), na qual foram gravados quinze discos com repertório de compositores do século XIX em um espaço muito curto de tempo, testando a capacidade e a preparação do músico para selecionar as músicas a serem gravadas entre um arquivo de mais de cinco mil composições, fazer os arranjos, produzir, gravar e mixar em cerca de sessenta dias. Carrilho explica que, nesses meses de trabalho, houve uma verdadeira imersão em composições do início da formação do gênero e, que para sua surpresa, considerou um dos períodos mais ricos (CARRILHO, 2020). Segundo Carrilho: “As pessoas têm uma ilusão de que as coisas começaram com Pixinguinha, com Nazaré, com Jacób, mas antes de

todos esses caras tinha umas figuras geniais, já fazendo coisas absolutamente geniais” (CARRILHO, 2020).

Esse trabalho também ficou marcado como o primeiro trabalho do compositor com os músicos Nailor Azevedo e Antônio Carrasqueira. Sobre essa experiência que, posteriormente, culminou no convite de Carrilho para a gravação do disco *Choro Ímpar*, Carrasqueira expõe:

Então Proveta e eu fomos para lá e passamos um mês maravilhoso de som, gravando sete músicas por dia ali no estudo da *Acari*, era a média, a gente ali com a Luciana Rabello, Maurício Carrilho, outro violonista, às vezes o João Lira, às vezes o Paulo Aragão, tanta gente boa, Marco Pereira, às vezes com Jorginho do pandeiro, às vezes com Celsinho, e foi um momento mágico ali. A gente fez trabalhos emocionantes gravando aquele pessoal nascido antes 1870. Foram 15 cds. A gente gravou muita coisa e aí a gente estreitou uma amizade, fortaleceu uma amizade que será eterna. [...] Aí ele nos chamou para fazer essa gravação do *Choro Ímpar* mais uma vez com Proveta, com Cristóvão Bastos, com Tadeuzinho pandeirista, com tantos músicos maravilhosos. (CARRASQUEIRA, 2020)

Carrilho aprendeu tanto com esse trabalho, que o considera, junto com a experiência acumulada durante toda a sua vida, um dos principais fatores responsáveis por capacitá-lo a compor choro com facilidade, o que passou a fazer com maior frequência apenas após completar quarenta anos. No próximo ano, 2021, o compositor pretende realizar o seu quinto anuário, seguindo seu objetivo de realizar um a cada quatro anos (CARRILHO, 2020).

1.3 *Choro Ímpar*

Choro Ímpar é um disco de choro do compositor Maurício Carrilho, gravado em 2007 pela *Acari Records*. O disco conta com composições em compassos 3/4, 5/4, 7/8 e 11/8. São poucos os choros em compasso ímpar registrados no gênero. Foi por meio do conhecimento de um deles, composto por Cristóvão da Silva Bastos Filho “Cristóvão Bastos” (1946), *Os três Chorões*, e pelo contato com as músicas do leste europeu, que Carrilho decidiu compor um disco inteiro nesse formato. *Choro Ímpar* é o terceiro disco do compositor e ele o considera como um dos mais importantes de sua obra (CARRILHO, 2008).

As reelaborações musicais são processos criativos e adaptativos e o *Choro Ímpar* é um disco que foi criado a partir desse mesmo conceito, aplicado às composições e arranjos. As adaptações propostas neste trabalho são apenas algumas das múltiplas possibilidades da reelaboração musical, e, como parte desse fazer, exigem necessariamente o mesmo processo. Foi devido à

evidente relevância do compositor nesse estilo musical e ao fato do disco *Choro Ímpar* basear-se nesse processo adaptativo, o mesmo proposto neste trabalho (por meio da adaptação técnica-interpretativa de elementos idiomáticos extraídos das melodias executadas em instrumentos de sopro registradas no disco), que se deu a escolha deste material como fonte primária.

Sobre a origem do disco, Carrilho explica que resultou de uma busca por caminhos diferentes para experimentar e compreender os limites do gênero, o qual nunca conseguiu atingir. Ele afirma já ter composto choro para todas as formações instrumentais que conhece, desde violão solo até concerto para violão e orquestra, e que já escreveu em todos os compassos que conseguiu imaginar. Também, ao longo de quatro anos (2005, 2009, 2013, 2017), compôs uma música completa por dia. Mesmo após todo esse trabalho, diz que não conseguiu encontrar limites, não esgotando o “argumento”, o “assunto”. (CARRILHO, 2020)

O músico considera que esses experimentos que vem fazendo ao longo de sua vida têm o objetivo de provar que o choro é a linguagem musical mais importante que se tem no Brasil, e que ela é ilimitada. Se uma pessoa a conhece profundamente, seus fundamentos, ela pode trabalhar eternamente que não encontrará seus limites (CARRILHO, 2020). Nas palavras do músico: “O trabalho nasce de um desafio que eu me impus, e que não tinha nenhuma pretensão de virar disco. Na verdade, é o resultado desse desafio que eu me impus, de tentar compor nesses compassos, para ver se a música continuava sendo choro ou se ela virava outra coisa” (CARRILHO, 2020).

O disco *Choro Ímpar* demonstra como a linguagem de um gênero, mesmo sofrendo alteração em algum ou alguns dos seus diversos elementos, continua mantendo uma estrutura que a caracteriza como pertencente a esse gênero. Nesse contexto, o disco demonstra que o choro, como gênero musical, possui a sua própria linguagem e, como toda linguagem, pode possuir vários estilos, adaptar-se e incorporar elementos. Sobre o choro como gênero musical e seus elementos estilísticos, Mário Sève observa:

O choro, como gênero, possui traços de identidade, elementos estilísticos marcados por padrões de recorrência em um repertório com cerca de um século e meio de existência. Danças europeias, como a polca, a valsa, a quadrilha, a habanera, a mazurca e a schottisch, e gêneros nacionais que já existiam ou se formaram posteriormente, como a modinha, o lundu, o tango brasileiro, o maxixe ou até mesmo o próprio samba, passaram a estar intimamente associados à música dos chorões. (SÈVE, 2016, p.4)

Em seu outro artigo, *O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical*, como exemplo dessa relação, Sève (2016) investiga e expõe a formação de um estilo dentro do gênero em razão da incorporação de elementos distintos (nesse caso, rítmicos).

Sobre o domínio da linguagem demonstrado por Carrilho nas composições do disco e a forma estrutural proposta nas músicas, mantendo os elementos da linguagem apesar das divisões rítmicas ímpares, Nailor Azevedo “Proveta”, músico responsável por diversas interpretações registradas no *Choro Ímpar*, em entrevista feita exclusivamente para este trabalho, comenta:

Se a gente vai fazer compasso par ou compasso ímpar, sabe, eu acho que tem que ter a tradição, faz parte de uma música que tem uma forma, que é um gênero de música, não é uma música degenerativa. É uma música que tem um gênero, ela não é algo mutante, choro é uma... é um gênero, ele tem personalidade. É uma música que tem todas as questões importantes aí. Quando a gente faz ímpar e mantém essa regularidade, para mim, é genial. Acaba fazendo parte disso que a gente tava cantando aqui, dessas rítmicas, porque você vê assim que, ah tá, tem três por oito ali, um pouco a mais, alguma coisinha que tá a mais, mas está dentro das pulsações, dentro da regularidade rítmica, dentro do assunto, dentro do pouso, dentro do movimento e do repouso. A ligação entre as frases do assunto de proposta, contra proposta, a proposta e a afirmação do tema, é isso. Então assim, não dá para mexer nisso que tá pronto. (AZEVEDO, 2020)

Sobre as composições que integram o disco, Carrilho explica que já havia composto algumas, porém nem todas possuíam nome. Estas receberam para serem incluídas no disco. O músico acredita que um dos primeiros choros ímpares que ele compôs foi por volta de 2002, e que já havia escrito alguns arranjos desses choros ímpares para o seu sexteto. Carrilho conta que a suíte *Cenas Cariocas* foi composta para o disco em homenagem ao *Duo Assad*, do qual fazem parte os músicos Sergio Assad e Odair Assad (CARRILHO, 2020). O *Duo Assad* gravou uma das músicas dessa suíte, a valsa *Saudosa*, que inclusive é uma das músicas selecionadas neste trabalho para a transcrição de um instrumento de sopro. A valsa foi gravada no disco *O Classico Violão Popular Brasileiro – Sergio e Odair Assad*, (7ª faixa, Tratore. Bélgica, 2015) (CARRILHO, 2020).

Já os arranjos das músicas do disco foram feitos em diversos formatos. Em alguns, o compositor escreveu a partitura para todos os instrumentos, não deixando espaço para improvisação. Em outros, havia apenas alguns contracantos escritos além da harmonia e da melodia, e possuíam espaço para improvisação. Havia, também, arranjos contendo apenas melodia, harmonia e forma na partitura, deixando-os em aberto para serem complementados por meio das interpretação dos músicos. (CARRILHO, 2020)

O disco *Choro Ímpar* foi gravado em dois estúdios diferentes, o estúdio *Acari* (da gravadora *Acari Records*, a única especializada em choro, criada por Maurício Carrilho, por Luciana Rabello e pelo produtor João Carlos Carino em 1999), e o estúdio *Tenda da Raposa* (do músico Carlos Fuchs), ambos situados na cidade do Rio de Janeiro. O motivo principal para ser gravado em dois estúdios foi o piano, pois o estúdio *Acari* não possuía esse instrumento. Carrilho fazia questão de ter um piano tocado por Cristóvão Buarque no disco, já que o músico foi o principal homenageado do disco e um dos responsáveis pelo trabalho existir, já que foi em decorrência de uma composição do pianista que Carrilho resolveu experimentar compor em compassos diferentes dos tradicionais. Em geral, a base rítmica e harmônica foi gravada no *Acari* e o piano e os instrumentos de sopro no *Tenda*. Segundo Carrilho, tudo que poderia ser gravado tocando junto, foi. Essa é uma questão que o músico julga importantíssima, por ser parte da cultura desse gênero. O disco foi gravado, mixado e masterizado em cerca de duas semanas.

Em relação à continuidade desse trabalho, Carrilho compôs diversas outras músicas em compasso ímpar. No anuário elaborado pelo compositor em 2013, o músico compôs um mês inteiro de choros ímpares, um choro por dia. Algumas outras composições feitas por Carrilho abordam o compasso ímpar de maneira não regular, diferente da presente no disco, como, por exemplo, um choro com três compassos de dois por quatro seguidos de um cinco por quatro. O compositor ainda não regravou essas novas composições. Segundo o músico, são pelo menos cinquenta composições que utilizam compasso ímpar e muitas delas em parceria com o músico Cristóvão Bastos (CARRILHO, 2020).

1.4 O bandolim brasileiro (tradicional e 10 cordas) e suas origens

O bandolim é um instrumento descendente do alaúde árabe e chegou a Europa por volta do século X, conhecido como *qopuz*, devido ao conturbado contato do povo Europeu com a cultura Islâmica. Assim como a alaúde árabe, esse instrumento era tocado com palheta. Trata-se de um instrumento que era feito de uma peça maciça de madeira rígida e caixa em formato de piriforme (formato de pera). Outra vertente do estudo histórico do instrumento remete sua descendência à *lira*. Há uma hipótese na qual o instrumento teria sido chamado de *Ghittera* ou *Ghiterna*, por ter seu nome derivado de *Kithára*, nome este que deu origem a diversos outros de

instrumento de corda tocados com palheta. Nessa hipótese, ele teria sido inventado na Catalunha (MOURA, 2011, p.1-6).

O bandolim tradicionalmente usado na Europa sofreu transformações terminológicas a partir do séculos XV e XVI, aumentando a quantidade de nomes que teriam sido utilizados para o instrumento ao longo de sua história. Teria sido chamado de *gopuz*, *guiterna*, *guiterna mandolino*, *mandole*, *pandurina*, *mandolino*, *mandolla* entre outros, nos diversos países europeus onde foi utilizado. O instrumento possui diversos formatos diferentes, porém os mais utilizados de acordo com a tradição europeia foram os bandolins cujo formato possui uma caixa acústica arredondada, como, por exemplo o bandolim *Napolitano* e o bandolim *Milanês* ou *Lombardo*. (MOURA, 2011. p.1-6) Vários compositores, como Vivaldi, Pergolesi, Hasse e Beethoven, dedicaram concertos ao instrumento, que se tornou muito popular a partir do período renascentista (MACHADO; MARTINS, 2006, p.69).

O modelo Português, que originou o formato do bandolim brasileiro que hoje se utiliza no país, diferencia-se, desde o princípio, dos modelos de formato abaulado, como o Napolitano e o Milanês, que ainda são utilizados por toda Europa (MOURA, 2010, p.3).



Figura 1: Ilustrações de modelos de bandolins: *Napolitano*, *Português* e *Brasileiro* (MACHADO, 2004, p.8).

Dois instrumentos portugueses ancestrais do bandolim brasileiro que se destacam em semelhança: a *guitarra portuguesa*, derivada da cítara europeia, e a *Vandola*, instrumento que contem 6 cordas duplas (MOURA, 2011, p.6).

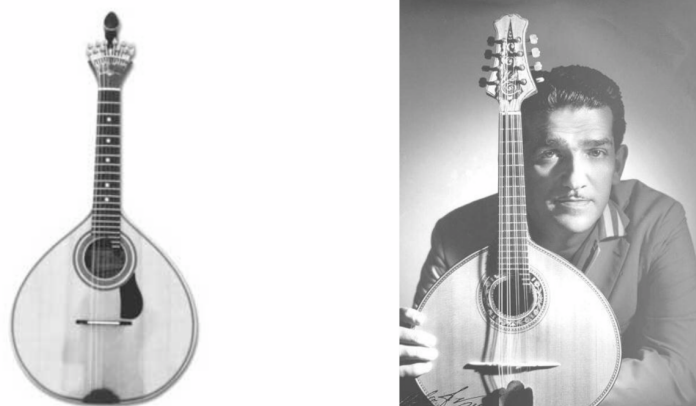


Figura 2: Imagem da guitarra portuguesa e de Jacob do Bandolim e seu instrumento (MOURA, 2011, p.7).

Existem duas hipóteses sobre a chegada do bandolim ao Brasil. Na primeira, ele teria chegado ao país por meio de músicos italianos a serviço da corte portuguesa, já que Portugal notoriamente incorporava músicos italianos em seus conjuntos musicais em trabalhos para a Corte. Na segunda, seria devido ao aumento da quantidade de instrumentos importados da Europa em 1808, após a chegada da família real ao Brasil (MOURA, 2011, p.5-6). A vinda da família real influenciou várias questões referentes à cidade do Rio de Janeiro, desde a infraestrutura e comércio até a prática musical. Isso viria a possibilitar o surgimento do choro, como mencionado anteriormente. Portanto, o bandolim teria chegado ao Brasil importado da Europa, por meio de comerciantes portugueses ou músicos italianos a serviço da Corte: “A história do bandolim na Europa e sua chegada ao Brasil por mãos de colonizadores e imigrantes influenciou a música popular brasileira, produto de mistura de raças, contextos histórico-sociais técnicos e estéticos” (MOURA, 2011, p.7).

O Bandolim de Jacob do Bandolim, bandolinista mais representativo da música brasileira, que serviu de referência em termos de sonoridade para músicos de diversas gerações, “foi feito por um português, de acordo com a tradição lusitana do instrumento, um cruzamento de bandolim napolitano com guitarra portuguesa” (CAZES, 1998, p.103).

Já o bandolim 10 cordas é um instrumento idealizado pelo músico Hamilton de Holanda e realizado pela primeira vez pelo luthier Vergílio Artur de Lima (1958). O instrumento surgiu oriundo da necessidade sentida pelo músico de um par de cordas mais graves que o possibilitasse fazer harmonias e melodias de uma forma mais abrangente, permitindo novas abordagens no instrumento. O instrumento passou a ter dez cordas, e não as oito tradicionalmente conhecidas,

sendo o par de cordas extra o mais grave do instrumento, afinadas em Dó, possibilitando sete notas a mais e uma gama de possibilidades a serem exploradas.

Junto com a criação do instrumento e seu par de cordas extra, o músico trouxe novas abordagens ao bandolim brasileiro. Influenciado por grandes referências do instrumento no choro e na música brasileira em geral, como Luperce Miranda e Jacob do Bandolim (MACHADO; MARTINS, 2006, p.69), ele revelou formas de utilização do instrumento pouco registradas até então, como o seu uso percussivo, o uso de levadas (formas rítmicas de acompanhamento harmônico) de choro tradicionais no cavaquinho, melodias conduzidas pela corda grave do instrumento (simulando um acompanhamento de contrabaixo) e o seu uso como instrumento solo (melodia e acompanhamento harmônico) (CAMPOS; KORMAN, 2019, p.194-210). Mas não só isso. Ele também trouxe uma nova linguagem, construída por meio da incrementação de elementos de gêneros diversos como o jazz e a Salsa, até então pouco explorados no bandolim brasileiro, à linguagem tradicional, constituída por elementos da música brasileira. Para trabalhar as possibilidades do bandolim 10 cordas e suas vertentes estilísticas, o músico fez uma série de vinte e quatro composições chamada *Caprichos*. Nelas, ele passeia por diversas linguagens musicais trabalhando diferentes técnicas e estilos.

Com base nas possibilidades estruturais do bandolim 10 cordas e suas formas de utilização é que se propõe, para este trabalho, por meio do processo adaptativo da reelaboração musical, sugestões técnico-interpretativas de elementos idiomáticos de instrumentos distintos ao bandolim.

2. REELABORAÇÃO MUSICAL, INTERPRETAÇÃO, IMPROVISAÇÃO, RODA DE CHORO E OS ASPECTOS IDIOMÁTICOS DOS INSTRUMENTOS

2.1 As formas de reelaboração musical e questões adjacentes

As formas de reelaboração musical, nome atribuído ao conjunto de práticas musicais em que ocorre reformulação de uma obra musical, contendo diferentes graus de afinidade com a composição original, como a transcrição, a orquestração, a redução, o arranjo a adaptação e a paráfrase, são comuns no fazer musical. Elas trazem consigo uma série de questões relevantes amplamente discutidas no meio científico musical, como o próprio conceito de obra, sua relação com esses processos, a questão do direito autoral, e o confronto de validade entre obra original e arranjo. Todas essas questões envolvem o uso, a validade e a situação em que a reelaboração da obra original ocorre.

Delimitar o espaço de uma reelaboração, em qual situação e como uma modificação na obra original pode ocorrer, levando-se em conta a questão social e cultural, sempre foi motivo de polêmica. Apesar da personalidade única impressa em cada interpretação, arranjo, transcrição e adaptação, e da concepção emergente de que uma obra “finalizada”, perfeita, apenas existe no campo das ideias, passando a existir apenas no momento em que é interpretada, e, portanto, assumindo seu carácter mutante, faz-se importante delimitar suas fronteiras, de modo a não desprezitar obras musicais que têm seu sentido atrelado a uma cultura e/ou religião, mas, ao mesmo tempo, não limitar a liberdade artística e expressiva de reelaborar músicas de contextos e sentidos diversos, tendo em vista que vários ritmos, gêneros e estilos surgiam por meio desse contexto.

Tendo em vista o próprio processo de composição, claramente atrelado à vivência cultural e social, à realidade e às experiências sonoras do compositor, é fácil compreendê-lo como sendo também uma forma de reelaboração, de exprimir as experiências processadas pelo indivíduo. Esse paralelo, obviamente, não serve como argumento para se coibir direitos e o respeito em

relação a uma obra musical, muito menos possui esse intuito¹¹. A intenção é apenas tornar mais abrangente a compreensão da reelaboração como parte significativa e primordial do fazer musical.

Flávia Pereira, em seu trabalho (PEREIRA, 2011), relaciona os processos de reelaboração musical ao termo “arranjo”, por compreender que uma série de procedimentos relacionados a esse termo podem fundamentar as várias práticas reelaborativas de uma determinada obra musical. Em outras palavras, várias dessas práticas poderiam ser conceituadas por meio das definições de arranjo encontradas na literatura, tendo seu discernimento obscuro por não se encontrar definições claras de cada uma delas. Um dos objetivos de seu trabalho é exatamente elucidar diferenças entre essas práticas, ajudando a esclarecer seus conceitos naturalmente entrelaçados pelo carácter de reformulação.

Como mencionado na introdução deste trabalho, um outro termo também atribuído à processos musicais reelaborativos, exclusivamente aos que envolvem uma mudança de meio instrumental, é o “Transfonação Instrumental”, explorado no trabalho de RODRIGUES (2011). Rodrigues, em seu trabalho, também busca, por meio de uma diversificada revisão terminológica, características que ajudem a definir transcrição e arranjo, além de seu foco principal, que consiste em, por meio do levantamento de técnicas transcritivas, solucionar possíveis problemas encontrados durante o processo de transcrição, além de processos que auxiliem a manter inalterado o significado da obra proposto pelo autor.

Também como se viu na introdução deste trabalho, o termo “transcrição”, assim como o termo “arranjo” (perante as formas de reelaboração), abriga diversas práticas musicais distintas e pode, por isso, ter significados e qualificações diferentes. Importante deixar claro que, para este trabalho, usou-se a transcrição etnomusicológica, de carácter *descritivo*, que consistiu em notar em partitura, por meio de software, três interpretações de instrumentos de sopro registradas no disco *Choro Ímpar*.

Uma outra prática também utilizada neste trabalho foi a adaptação, porém não a adaptação de uma obra, mas, sim, de recursos técnicos e elementos idiomáticos provenientes de interpretações de instrumentos de sopro registradas em um fonograma, o disco *Choro Ímpar*, para

¹¹ Cabe ressaltar aqui a importância dos diversos temas que essa discussão abrange e o respeito que eles exigem por serem temas sensíveis relacionados a ética, dignidade da pessoa humana e contexto social, como, religião, cultura e ciência. Apesar de compreender a importância desses temas e dessa discussão, não se entrará nestes por não serem foco deste trabalho.

que pudessem ser executadas no bandolim 10 cordas com intuito de aderir vocabulário técnico-interpretativo. O termo adaptação normalmente é empregado na música para processos de modificação de uma composição que são pouco restritos em relação à fidelidade ao texto musical da obra original (mais livres), apesar de frequentemente justificados por pequenas mudanças estruturais na composição. Santos, em seu trabalho, observa que o processo de adaptação se caracteriza por adequar uma peça com relação a algum aspecto específico, como o instrumental, o contexto, um público alvo, e que é exatamente a sua finalidade que a define. (SANTOS, 2015, p.49).

Willbert Y. B. Fialho, em trabalho que aborda técnicas interpretativas de reelaboração musical, observa que a adaptação é a prática mais abrangente das reelaborações, por conectar áreas artísticas distintas à música: “A adaptação, de todos os termos pesquisados, é o mais abrangente, pois o individuo manipula outras linguagens, expressões artísticas (como dança, cinema, teatro e literatura, por exemplo), com o intuito de trazer para o ambiente musical e transformar esse material em música” (FIALHO, 2019, p.24).

Fialho também atenta para a questão da característica do termo estar ligada à adaptação para uma determinada finalidade, e assim como Flávia V. Pereira (2011), coloca-a entre o universo da transcrição, com maior fidelidade ao texto musical de uma composição, e o do arranjo, de maior liberdade, menos atrelado à fidelidade da composição original (FIALHO, 2019, p.24-25). Pereira a classifica de duas maneiras distintas. A primeira, “quando a adaptação envolve mudança de linguagem, transitando em movimentos artísticos diferentes” o que a diferencia do arranjo. E a segunda, “seria aquele que não envolve mudança de linguagem e assim, poderia se assemelhar ao arranjo”, permitindo mudanças em elementos estruturais à medida que se propõe uma adequação da obra a novos contextos, novas situações (PEREIRA, 2011, p.218).

Diversos trabalhos abordam as reelaborações musicais ao tratarem, por exemplo, do uso de suas práticas para adaptação de uma obra em uma determinada pesquisa, do aprimoramento do uso e do repertório de um instrumento por meio delas, ou mesmo dos processos e implicações dessas práticas, como (PEREIRA, 2011; FIALHO, 2019; AVOGLIA, 2017; SANTOS, 2015; JESUS, 2016). Esses trabalhos fortalecem a valorização das práticas reelaborativas e de uma visão mais consciente sobre o conceito delas e de sua importância no fazer musical.

De uma maneira geral as práticas de reelaboração musical atribuídas aos termos transcrição e arranjo podem ser compreendidas também como formas de interpretação, já que

todas elas envolvem expressão e compreensão/percepção musical de cada indivíduo, características do ato de interpretar. Sobre esta perspectiva de transcrição e arranjo, e a relação com a interpretação, Pereira observa:

A possibilidade de observar um arranjo ou uma transcrição como uma nova escuta poderia nos mostrar a amplitude da experiência musical nos colocando frente à perspectiva de permanente reconfiguração desta experiência e, conseqüentemente, de nossas próprias escutas. Se substituíssemos o termo escuta de Szendy pelo termo interpretação, não poderíamos dizer que o arranjo se torna então uma espécie de escrita da interpretação? Ou seja, o arranjo ou a transcrição sendo como um registro escrito de uma interpretação específica, ou de uma escuta que não se contenta em ser passiva. (PEREIRA, 2011, p.5)

2.2 A interpretação, a improvisação, a transcrição, e os aspectos idiomáticos dos instrumentos no choro

No choro, a interpretação tem um papel primordial. Por possuir um caráter improvisatório, as interpretações são diferentes entre si e, conseqüentemente, a música interpretada também assume características distintas de acordo com cada interpretação. A obra não leva o conceito de algo “definido”, “concretizado”, “imutável”, como o conceito que perdurou no séc.XX observado por Pereira (2011, p.27-34). A notação do compositor serve como guia. Ela é uma ideia central da obra, a sua essência. Por meio dela, o músico se expressa na obra, imprimindo sua forma de interpretação naquela melodia, ou mesmo no acompanhamento rítmico e harmônico, sempre levando em conta os fundamentos do gênero. Corroborando o alegado, Salek observa:

[...] a partitura pode fornecer o fio condutor no qual devem ser introduzidas modificações que fazem a diferença na interpretação. Ou seja, tocar somente o que está no papel seria desmerecer a própria riqueza do estilo musical Choro [...]. Entre os chorões, e na música popular, em geral, de tradição eminentemente oral, a partitura tem muito mais o papel de descrever o que seria a espinha dorsal da peça e não propriamente de estabelecer verdades imutáveis sobre uma performance. (SALEK, 1999, p.08 *apud* AMADO, 2017, p.6)

Devido a essa questão, diversos músicos que vivem essa cultura intensamente há anos, além de diversos pesquisadores, abordam a importância de se conhecer profundamente a linguagem, para que consiga imprimir a individualidade na interpretação com consciência, dentro dos fundamentos e das características do gênero, de modo que, mesmo com alterações em

algumas delas, a essência dessa música esteja presente, como ocorre no disco *Choro Ímpar*.

Apesar de sua tradição oral, a leitura de partitura sempre foi bem vinda e também considerada importante para a transmissão do choro (ARAGÃO, 2013, p. 19). Os bons músicos eram respeitados independentemente de sua habilidade de leitura. Muitos contracantos eram escritos para que pudessem ser interpretados em instrumentos graves que exerciam essa função no choro, como o bombardino e o oficleide. Posteriormente, eles foram incorporados pelas baixarias do violão 7 cordas, à medida que esses instrumentos caíram em desuso. Aragão (2011, p.204-206) expõe essa relação presente no livro *O Choro: reminiscência dos chorões antigos* e salienta para o fato de que muitas obras da primeira metade do séc. XX não continham notações para os instrumentos harmônicos (apesar de considerados fundamentais) e por vezes nem os contracantos, ficando estes por conta da forma de aprendizado tradicional do choro, a tradição oral.

Outro ponto a ser ressaltado é o de que um elemento essencial da música de choro — o acompanhamento rítmico-harmônico — raramente era escrito. Como se verá adiante, existem pouquíssimas partituras nos acervos manuscritos que nos chegaram da primeira metade do século XX com indicações para violão e cavaquinho e, no entanto, o papel destes instrumentos sempre foi descrito como de fundamental importância pelos relatos da época.

Daí se conclui que a transmissão de choros através de partituras era (e continua sendo) algo que contemplava apenas alguns aspectos do fazer musical — a melodia, o gênero a que a música pertencia etc.; outros aspectos, como a condução rítmico-harmônica e os eventuais contracantos melódicos (quando não eram escritos) eram transmitidos através da oralidade. (ARAGÃO, 2011, p.205-206)

Devido a essa liberdade interpretativa característica do choro, é possível constatar diversos estilos interpretativos dentro do choro por meio dos músicos que vivenciaram essa cultura e interpretaram músicas do gênero. Essa constatação vai desde a diferenciação mais específica, como no trabalho de Angeleas que diferencia o estilo interpretativo dos bandolinistas Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, Joel Nascimento e Armandinho Macedo, partindo do carácter improvisatório das interpretações no choro (ANGELEAS, 2019), até a mais abrangente, como a de Carilho, que em entrevista para a revista *Teoria e Debate*, comentou:

O Hermeto entorta bastante, faz loucuras, o Tom Jobim fazia um choro mais comportado, o Armandinho coloca um sotaque meio pop. E todos estão tocando choro. Um dia vai nascer alguém que ira além de tudo que já se fez. Não tem nenhuma proibição, balizamento, regras. Só tem que dar o sabor do choro. Para não deformar, tem que guardar a alma, conhecer sua cultura, se não vira outra coisa. (CARRILHO, 1998)

O aprendizado propiciado pela roda de choro vai além das questões estritamente musicais, como as formas, os fraseados característicos presente no gênero e os ritmos característicos. O aprendizado oral propicia o discernimento de toda a conduta relacionada a essa cultura e de todos os aspectos pessoais e sociais relacionados à prática musical, os “sotaques”, o “jeito”, a ligação de uma determinada maneira de tocar com a circunstância da roda, tudo que todos os nossos sentidos são capazes de informar para que a mente transforme em conhecimento. Esse mesmo processo pode ser notado em culturas diversas que utilizam a tradição oral como forma de perpetuação, como é o caso, por exemplo, da capoeira, do candombe e do congado, detalhados em trabalhos como (BOMFIM, 2003, p.30-40), (FONSECA, 2006) e (PEREIRA, 2011, p.95-96). Cabe salientar também a importância da escrita no processo de ensino e na prática do choro, afinal, por mais que a tradição oral seja a principal forma de transmissão de conhecimento no gênero, ele não se baseava apenas nela. Rosa, em seu trabalho, expõe a relação entre a escrita e a tradição oral ao longo da história do choro, e atenta para o fato de que escolas especializadas no ensino do choro (onde começou a ser desenvolvida uma metodologia específica do gênero) existem somente a cerca de duas décadas (ROSA, 2018, p.2). Luciana Rabello, em entrevista concedida a Moura, abordando a tradição oral do choro, seu aspecto improvisatório, a roda de choro e sua forma de aprendizagem e perpetuação musical comenta:

[...]A questão não seria ‘transformar o choro em uma escola’, pois ‘o choro já é uma escola’, o que falta seria apenas compreender essa questão. [...] que o choro nunca deixe essa cultura que se aprende com a roda, nunca perca seu contato com a rua, com o povo, com aqueles que não tiveram estudo, nunca perca essa espontaneidade, e não se tente formatar o choro como uma maneira de aprisionar, e isso é um perigo do mundo acadêmico. Eu acredito que o choro evolui assim como a humanidade, e que os meios acadêmicos venham contribuir nesse sentido, e entender que a regra deve ser estabelecida a partir da observação do que acontece espontaneamente e não o contrário. Por exemplo, se você fundamenta uma escola de música brasileira com base no Pixinguinha, um grande mestre, você está fundamentando e estabelecendo regras a partir do que ele fez espontaneamente. Isso é uma história, mas não quer dizer que você vai aprisionar o sujeito a uma forma pré estabelecida academicamente. Esse equilíbrio é que se precisa manter. (RABELLO, 2015 apud MOURA, 2017)

A forma de interpretação dos músicos chorões tem relação direta com essa forma de aprendizado, com a roda de choro, assim como com a utilização de aspectos idiomáticos de instrumentos distintos. Os aspectos idiomáticos do instrumento estão relacionados a questões estruturais (material, forma, sistema de funcionamento, tocabilidade e sonoridade própria) e às

suas características interpretativas (recursos timbrísticos e recursos técnicos). A roda de choro, ao propiciar a prática em conjunto e o clima descontraído e desafiador, permite, por meio da característica improvisatória das interpretações, que músicos instintivamente incorporem ao seu vocabulário técnico-interpretativo, elementos idiomáticos dos instrumentos presentes nela. Esse processo é resultante da tradição do gênero e da sua característica de tradição oral, tendo em vista que já é parte dessa cultura. Os aspectos idiomáticos não são considerados apenas na hora da interpretação, sendo considerados, também, no momento da composição do choro, seja em razão do instrumento tocado pelo compositor, seja para facilitar a interpretação em instrumentos distintos, refletindo em questões como a tonalidade da obra. Sobre esse aspecto, Freitas observa:

No choro, a “democratização melódica” era uma preocupação. Compositores como Felisberto Martins, Jacob do Bandolim e principalmente Pixinguinha, procuravam escrever em tonalidades que abarcassem uma quantidade maior de possíveis solistas. Por outro lado, compositores como Abel Ferreira, Astor Silva, Álvaro Sandim e K-Ximbinho compunham a maioria de seus choros pensando em seu próprio instrumento, acarretando este idiomatismo que gerava uma certa tranquilidade nas tessituras e que certamente influenciou Silvério e Zé da Velha na escolha destes choros para a gravação. (FREITAS, 2017, p.113)

Por todos esses fatores, questões culturais do gênero são tão abordadas pelos chorões ao falarem sobre sua maneira de interpretar, reflexo de suas escolhas técnicas e timbrísticas, como ocorreu com Nailor Azevedo e Antônio Carrasqueira, ao falarem sobre as interpretações presentes no disco *Choro Ímpar* em entrevistas cedidas exclusivamente para este trabalho expostas no texto. Corroborando ao observado, Martins comenta:

Toda esta referenciação a Roda, como um ambiente cuja frequência é fundamental para o aprendizado da linguagem do choro, nos leva a percebê-la como algo central, comum a todos os chorões. Neste momento, passamos a compreender o chorão como aquele músico que aprende o choro de maneira contextualizada, frequentando rodas de choro, desenvolvendo assim um “aprendizado situado” [situated learning] – não na dimensão espaço-tempo, mas na dimensão social de uma comunidade. (MARTINS, 2012, p.22)

Martins, em seu trabalho (MARTINS, 2012, p.41), discute a relação da influência do instrumento na maneira do músico improvisar, por meio de escolhas baseadas em suas especificidades técnicas e timbrísticas, e também das “idiossincrasias, da personalidade e do estilo” (MONSON, 1996, p.26 apud MARTINS, 2012, p.41) de cada músico.

Como foi abordado na introdução deste trabalho, o choro se assemelha também com o

jazz quanto à sua tradição oral e em relação ao fato da partitura exercer uma função similar. Nesse sentido, Sève observa:

O jazz, o choro e outros estilos e gêneros populares costumam ter também suas músicas notadas apenas com indicações essenciais — ritmos melódicos, formas, alturas, tonalidades e sugestões de andamento (fornecidas, muitas vezes, por indicações de gênero⁴ nas peças). Detalhes de articulação, de dinâmicas e agógicas (dentre as exceções, no choro, está a obra de Ernesto Nazareth) raramente são prescritos. Muitos procedimentos interpretativos encontram-se revelados em um sistema de códigos compartilhados pela tradição oral. (SÈVE, 2016)

No entanto, é importante salientar que, apesar dessa característica de improvisação estar presente na interpretação desses gêneros, a do choro se diferencia por estar mais ligada à flexibilidade rítmica e melódica abordada nos trabalhos (SALEK, 1999), (MACHADO, 2019) e (SÈVE, 2015). Mesmo podendo haver improvisos em partes distintas da música (hoje isso vem se tornando cada vez mais comum), historicamente o choro não possuía essa característica livre do improviso. Os improvisos constavam como variações da melodia e formas de acompanhamento. Sá, abordando a questão do improviso no choro em seu trabalho, comenta:

[...] No caso do choro não existe um improviso nascido de divagações, isto é, não se espera do músico que ele simplesmente improvise melodias que porventura venham à sua mente ou aos seus dedos, compondo assim em público ou não, uma espécie de choro instantâneo. O improviso chorão nasce de um choro previamente concebido, portanto ele possui um referencial que será também o seu limite. Mas tendo em vista que o tipo de improviso que se costuma fazer no choro é fundamentado na melodia, o que ocorre portanto é que esta é permanentemente lembrada ou citada durante a improvisação. [...] (SÁ 1999, p.63-64) apud (MARTINS, 2012, p.60)

Já no jazz, culturalmente, o improviso despreendido da melodia pode assumir o papel principal na música, destacando-se como a melodia ou, por vezes, até mais, tendo em vista a proporção da liberdade improvisatória característica do estilo que faz com que os membros de um grupo improvisem simultaneamente por meio da “conversa” (troca de ideias rítmicas e melódicas) entre eles. Santos, em seu artigo publicado na revista *Vortex*, aborda essa questão:

A comunicação existente numa performance em contexto jazzístico, mais especificamente nos momentos de improvisação, pode então conter muitos aspectos comuns a um texto; isto é, desenvolver-se a partir da interação direta entre várias ideias (geração de consequências) e estabelecimento de relações entre elas (ligação de conteúdos parciais partilhados). Uma metáfora da conversação traz aspectos muito significativos sobre o processo musical. A definição de “conversa” como desenvolvimento de um discurso entre um ou mais participantes que alternam livremente

entre si, ligados por uma mesma temática, é também uma descrição – em sentido amplo – da interação existente na performance musical no jazz.

Assim, no que tange a performance musical como conversação, ao mesmo tempo em que há uma ideia sobre o que será exposto, a comunicação se desenvolve pela interação do discurso temático apresentado simultânea e anteriormente, onde cada músico tem alguma responsabilidade no contexto no qual os fatos se sucedem, construindo um caminho comum em que as conexões são estabelecidas pelos participantes para os participantes. (SANTOS, 2016, p.2-3)

Devido a essas características em comum entre o choro e o jazz, relativas à improvisação, à tradição oral, ao virtuosismo e ao diálogo musical que ocorre entre os músicos durante a prática, é comum uma associação dos dois gêneros. No exterior, muitas vezes se ouve que o choro seria o “Brazilian Jazz”. Sobre essa questão, Taborda observa: “É comum dizer-se que o choro é o jazz brasileiro assim como a contrapartida de que o jazz seria a versão americana (do norte) do nosso choro, esta provavelmente mais coerente do ponto de vista documental, uma vez que a menção ao gênero sul-americano é anterior aos registros do jazz” (TABORDA, 2008, p.63).

Devido a esse caráter de improvisação das interpretações de choro e considerando a sua tradição oral, para que o músico toque dentro da linguagem, é importante que ele viva essa cultura intensamente, frequente seu habitat natural: as rodas de choro. Sobre a relevância de se conhecer profundamente a linguagem para interpretar e improvisar com propriedade dentro das características do choro, o músico, compositor e pesquisador Carrilho, em entrevista dada exclusivamente para este trabalho, comenta:

Então, as pessoas que realmente mergulham na linguagem, que a conhecem com profundidade, elas improvisam de um jeito diferente. Eu acho que no disco *Choro Ímpar*, tem coisas improvisadas pelo Cristóvão, pelo Proveta, pelo Pedro Paes, pelo Marcelo Bernardes, pelo Toninho Carrasqueira, que são pessoas que conhecem com profundidade essa música, mas eu já tive algumas experiências, assim, que eu não gostei. É lógico que eu não vou falar com quem, mas com músicos que na hora da improvisação, transformam um choro em outro gênero, improvisam com a linguagem de outro gênero, e aí você sai totalmente daquele ambiente. Eu como músico de acompanhamento, acompanhando aquele tipo de linguagem, eu fico achando que eu tô tocando errado, que eu devia tá tocando de outro jeito, tocando choro não casa, não combina, não anda junto. Isso nunca aconteceu tocando com essas pessoas, que foram solistas nesse disco, *Choro Ímpar*. São pessoas que, o Proveta e o Cristóvão principalmente, são grandes conhecedores da linguagem do jazz por exemplo, são capazes de improvisar nessa linguagem também, mas quando eles estão tocando choro eles tocam choro. (CARRILHO, 2020)

O músico Nailor Azevedo também salientou (NAILOR, 2020) que busca, ao improvisar,

sempre se manter “perto” da melodia da música, que aprendeu isso com seu pai que era chorão e que é algo que sempre busca em seus improvisos, “um desafio diário” segundo o músico. Martins aborda essa característica da improvisação do gênero em um item do segundo capítulo de seu trabalho nomeado “*Fique perto da melodia*”: *outras formas de improviso*. (MARTINS, 2012, p.57). Esse conceito está diretamente ligado ao carácter de improvisação das interpretações do gênero, no qual, ao se tocar as melodias das músicas, seja por meio da leitura ou não, ocorrem pequenas alterações rítmico-melódicas espontâneas provenientes do momento da interpretação e da ocasião (por exemplo, levando-se em conta o que os outros músicos que estão tocando estão fazendo). “Células rítmicas de uma melodia de choro podem ainda ser intercambiáveis, ora para adaptar-se a diferentes padrões rítmicos de acompanhamento, ora para atender escolhas interpretativas” (SÈVE, 2016, p.1308).

Barreto também exemplifica bem essa liberdade interpretativa em seu trabalho sobre *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*, ao analisar e expor interpretações de Jacob do Bandolim (transcrições descritivas) e as notações de suas composições (transcrições prescritivas). (BARRETO, 2006). Já Salek, em seu artigo, atenta para a composição no choro ser diretamente ligada à improvisação: “No choro, o conceito de peça musical inclui a improvisação como parte da própria peça” (SALEK, 1999, p.69).

Ilustrando essa questão de se ter a partitura como referência e do carácter improvisatório e espontâneo das interpretações, Carrasqueira, ao falar sobre o processo de escolha dos ornamentos para as interpretações registradas no disco *Choro Ímpar*, disse:

Então, as ornamentações é uma coisa muito espontânea, porque o choro quer dizer, toda música para ela ficar bonita, para ela ficar viva, ela tem que soar espontânea. Então mesmo quando você está lendo, a partitura é uma referência, você tem que estar livre naquela interpretação, a gente desenvolveu essa habilidade, você tá lendo mas você não tá preso aquela partitura. (CARRASQUEIRA, 2020)

Devido a esse carácter de improvisação presente nas interpretações do choro, caracterizando-se por dar à melodia uma flexibilidade rítmico-melódica, e às influências de ritmos africanos nos acompanhamentos e na própria melodia presente nos estilos do gênero, encontra-se uma dificuldade extra em representar fielmente, por meio da transcrição, uma determinada performance. Sève, que discute essa questão em seu trabalho, observa: “No intuito de prescrever um determinado estilo de interpretação, notaremos que muitas melodias são

praticamente impossíveis de serem grafadas no que concerne seu aspecto rítmico, por exemplo” (SÈVE, 2016, p.1306).

Essa flexibilidade observada dificulta muito a transcrição e, mesmo quando esta é feita de maneira mais fiel, a leitura é comprometida (dificultada), ao passo de quase impossibilitar a interpretação por meio desta. Lopes, em seu trabalho, atenta para essa questão, salientando que a possibilidade de, em uma notação, subdividir-se, em maior número de partes, um tempo, apesar de possibilitar ser mais exato quanto à interpretação transcrita, dificulta sua compreensão. “Quanto menor o valor mínimo [referindo-se ao valor das figuras rítmicas da partitura], melhor será a representação, porém, cada vez mais difícil a leitura e compreensão do material resultante” (LOPES, 2016, p.75). Essa questão é enfatizada e discutida nos trabalhos de SÈVE (2016) e LOPES (2016, p.75-76).

É possível relacionar essa questão ao conceito de Métrica Derramada, utilizado por Ulhôa em seu artigo, para suprir uma maneira improvisada e de carácter livre de interpretar a música. Ela explica essa forma utilizada pela cantora Elis Regina Carvalho Costa “Elis Regina” (1945-1982), ao interpretar uma canção, da seguinte forma: “O que acontece é a combinação de duas lógicas, uma musical, baseada em compassos regulares e padrões de acentuações isométricos, outra prosódica, baseada na divisão retórica das palavras em esquemas rítmicos irregulares e variáveis” (ULHÔA, 2006). Observa-se que essa flexibilidade está presente na cultura popular em manifestações artísticas musicais distintas, que possibilitam uma interpretação melódica mais improvisada e, conseqüentemente, mais livre, e que também pode ser relacionada com o significado atrelado à palavra “*swing*” no jazz, que diz respeito também a essa flexibilidade, J. Bradford Robinson, em seu artigo *Swing (i)*, define o significado da palavra da seguinte forma:

Uma qualidade atribuída à performance de jazz. Embora básico para a percepção e performance de jazz, o swing resistiu a uma definição ou uma descrição concisa. A maioria das tentativas de se fazer isso refere a ele como um fenômeno principalmente rítmico, resultante do conflito entre um pulso fixo e a grande variedade de sotaques e rubato que um músico de jazz utiliza nele. No entanto, esse tipo de conflito por si só não produz necessariamente swing, e uma seção de ritmo pode até tocar um pulso fixo simples com quantidades ou tipos de swing variados. Claramente, outras propriedades também estão envolvidas, das quais uma é provavelmente a propulsão para a frente conferida a cada nota por um músico de jazz por meio da manipulação de timbre, ataque, vibrato, entonação ou outros meios; isso se combina com o posicionamento rítmico

adequado de cada nota possibilitando uma grande variedade de maneiras de se produzir swing (tradução nossa).(ROBINSON, 2001)¹²

Tendo em vista esse tipo de problema de notação e de registro da performance, Fausto Borém, referência em estudos sobre prática de performance e edição de performance, criou duas ferramentas para facilitar e ampliar a análise de interpretações em trabalhos científicos: as ferramentas *MaPa* e *EdiPa* (escolha utilizada por Ulhôa em seu trabalho) (BORÉM, 2016).

Apesar da pouca experiência em softwares de edição, buscou-se, neste trabalho, por meio da junção da partitura originada na transcrição e do espectro do áudio da música contendo linha temporal (na qual foram identificados os momentos exatos em que as técnicas e recursos analisados ocorrem na música, e as dinâmicas presentes no espectro), formar o que seria uma *EdiPa* para auxiliar na compreensão dos exemplos dados na explicação dos temas abordados.

A forma de transcrição utilizada neste trabalho, que possui função *descritiva*, também pode ser compreendida como uma forma de interpretação, em razão de revelar uma análise da compreensão sonora do indivíduo que a propõe. Assim como salientou Pereira (2011, p.5), vide trecho citado no item anterior, a prática da transcrição, assim como diversas práticas de reelaboração musical, pode ser compreendida dessa maneira. Sobre esse aspecto Ribeiro observa:

A própria transcrição de uma música, em si já pode ser considerada uma forma de análise, sendo que, quem transcreve uma música vai notar somente aquilo que ouve, ou melhor, aquilo que julga ser mais importante dentro do universo sonoro que está ouvindo (visão ética). Para Nettl, “somente com dificuldade é possível separar a transcrição da descrição e análise musical, técnicas que normalmente tanto a precede quanto a segue” O próprio ato da transcrição é discriminatório, mas é, no entanto, uma importante ferramenta para análise de estilo, comparatória, comprovar hipóteses, entre outras. (RIBEIRO, 2002, p.3)

Caregnato (2016), pesquisa o desenvolvimento da habilidade de notar músicas de ouvido (recurso amplamente utilizado em pesquisas para a análise de interpretações) segundo a teoria de Piaget, observando etapas importantes do processo, visando contribuir, com isso, para a atividade

¹² A quality attributed to jazz performance. Though basic to the perception and performance of jazz, swing has resisted concise definition or description. Most attempts at such refer to it as primarily a rhythmic phenomenon, resulting from the conflict between a fixed pulse and the wide variety of accent and rubato that a jazz performer plays against it. However, such a conflict alone does not necessarily produce swing, and a rhythm section may even play a simple fixed pulse with varied amounts or types of swing. Clearly other properties are also involved, of which one is probably the forward propulsion imparted to each note by a jazz player through manipulation of timbre, attack, vibrato, intonation or other means; this combines with the proper rhythmic placement of each note to produce swing in a great variety of ways. (ROBINSON, 2001)

docente. Cabe ressaltar que hoje existem softwares de alta tecnologia que auxiliam na tarefa de transcrever performances registradas, possibilitando ralentar a gravação, mantendo sua afinação, e expondo as indicações de espectro, frequência e referência de altura melódica, por meio de notas emitidas por um teclado virtual. Para este trabalho, foi utilizado o software *Transcribe!*. A validade dessa forma de notação para esse tipo de trabalho foi abordada na introdução por meio da observação dos pesquisadores List e Dehoux.

Considerando o carácter de improvisação da interpretação no choro, na qual é natural que as performances gerem melodias distintas, levando-se em conta a flexibilidade rítmico-melódica característica abordada anteriormente, podemos observar a transcrição desta como um retrato de um processo criativo vivo, em constante transformação, de constante reelaboração, característico de quando se tem liberdade interpretativa. Dessa forma, pode-se estudá-lo e analisá-lo. Nesse sentido, Barbeitas observa:

Comentando, em recente programa de televisão, sobre o seu processo de criação, o sambista e compositor Paulinho da Viola revelou que a única forma que encontra de realmente dar por terminada uma composição é gravá-la, pois, de outra maneira, resta sempre a possibilidade de modificar a obra em alguns de seus componentes. Ora, a gravação no caso de Paulinho da Viola – bem como a escrita em outras situações – tem exatamente a finalidade de “fotografar” a realidade em determinado momento, “parando”, em benefício de um registro para a memória, um processo radicalmente dinâmico que é a própria criação artística. (BARBEITAS, 2000, p.93)

2.3 A roda de choro e a incorporação de aspectos idiomáticos de instrumentos distintos.

A roda de choro é o nome dado ao encontro de músicos com a finalidade de tocarem, juntos, músicas desse gênero musical. Cazes atenta para importância de se ter um lugar adequado para que ela aconteça e de que tenha uma distribuição equilibrada dos instrumentos, ou seja, instrumentos de características diferentes (percussivo, de acompanhamento e solistas) e em quantidade mínima e proporcional (CAZES, 1998, p.113). Valente atenta para o fato da roda de choro sempre ter sido o principal local onde se cultivou e se desenvolveu essa música: “Em sua gênese, o espaço do choro sempre foi a roda, um encontro informal de amigos, onde alguns tocam e outros assistem” (VALENTE, 2014, p.20). Já Greif a define da seguinte maneira: “A roda de choro é a denominação dada ao agrupamento de músicos que se reúnem para tocar o choro” (GREIF, 2007, p.133). Importante observar que, em geral, trata-se de encontros intimistas com a finalidade de lazer, alimentando o amor pelo choro e a satisfação em tocá-lo.

A roda de choro é parte da cultura desse gênero musical e está diretamente relacionada a sua própria formação enquanto gênero. Diniz observa que “as rodas que aconteciam nos casamentos, batizados, aniversários, saraus e bailes populares sedimentaram o estilo do choro. Nelas os instrumentistas desafiavam-se uns aos outros, e frequentemente os solistas tentavam derrubar seus acompanhantes” (DINIZ, 2007, p.46). O autor salienta também o fato de que, com isso, criou-se um “clima de liberdade e improviso”, que foi essencial para a origem do gênero. Corroborando ao alegado por Diniz, Machado e Martins observam que esses encontros propiciados pelas rodas de choro foram responsáveis por três características fundamentais que vieram a definir o gênero posteriormente: “a improvisação, a rica elaboração melódica, harmônica e rítmica, e o virtuosismo dos instrumentistas” (MACHADO; MARTINS, 2006, p.18).

Esse encontro que proporciona a prática em conjunto dos músicos é responsável não só pela linguagem estabelecida no gênero, como pela sua principal maneira de aprendizagem, a tradição oral:

Toda esta referenciação a Roda, como um ambiente cuja frequência é fundamental para o aprendizado da linguagem do choro, nos leva a percebê-la como algo central, comum a todos os chorões. Neste momento, passamos a compreender o chorão como aquele músico que aprende o choro de maneira contextualizada, frequentando rodas de choro, desenvolvendo assim um “aprendizado situado” [situated learning] – não na dimensão espaço-tempo, mas na dimensão social de uma comunidade. (MARTINS, 2012, p.22)

Importante salientar para o contexto social ligado à formação do choro, que, indiretamente, possibilitou esses encontros musicais. Trata-se de uma classe oriunda do funcionalismo público do Segundo Reinado no Rio de Janeiro, cidade berço do choro. Vários desses encontros, que com o tempo começaram a ser chamados de “roda de choro”, foram expostos no livro *O Choro: reminiscência dos chorões antigos* (PINTO, 1978), e também abordados no livro *Jacob do Bandolim* (por meio de seus famosos saraus) (PAZ, 1997, p.85-96), e nos livros (DINIZ, 2007), (CAZES, 1998, p.111-115) e (MACHADO; MARTINS, 2006, p.17-18).

A roda de choro é parte fundamental da cultura do gênero. Ela, ao mesmo tempo, educa, cultiva, semeia e abriga essa manifestação social, assim como ocorre em outras culturas, como nas rodas de capoeira e nas festas tradicionais do congado. Cazes atenta para o fato da roda ser o habitat natural dessa música e de ser tradicionalmente um encontro doméstico (CAZES, 1998,

p.111). O autor ainda ressalta o fato de que “Uma roda de verdade é aquela que mistura profissionais e amadores, gente que toca melhor ou pior, sem nenhum problema” (CAZES, 1998, p.113), o que cria esse ambiente de aprendizado e respeito, envolvendo indivíduos de conhecimentos musicais e idades distintas, e refletido no respeito com a própria roda de choro. Cabe observar que, hoje em dia, é comum que as rodas aconteçam em bares e locais públicos, deixando de ocorrer prioritariamente em residências.

Por meio da roda de choro, enquanto ambiente de prática musical em conjunto, os músicos têm contato com as peculiaridades das músicas do gênero, com a forma de tocar de cada músico em relação aos estilos musicais, e com as características sonoras e estruturais específicas de cada instrumento. O diálogo musical, por meio dos instrumentos característicos do choro, refletido em uma construção musical conjunta, na qual cada um exerce um papel de forma a se completarem, é também reflexo dessa prática. Nesse sentido, De Oliveira expõe a colocação de Cristóvão Bastos, um dos músicos presentes nas gravações do disco *Choro Ímpar*, que, por meio de uma metáfora, observa que se deve colaborar com a composição, fortalecer o discurso musical do grupo e não comprometê-lo:

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. (DE OLIVEIRA, 2017, p.112-113)

Antônio Carrasqueira, ao falar sobre a escolha das ornamentações para suas interpretações registradas nas músicas do disco *Choro Ímpar* (2007), também expôs a questão da troca e da “conversa” entre os instrumentos por meio dos músicos que os tocam, característica da cultura desse gênero:

As ornamentações elas acontecem no momento, em função de repente... o clarinete ou o piano fez uma coisa você responde tem que ter sempre esse sentimento de conversa, então a ornamentação às vezes tem a ver com isso, tem sempre uma conversa, um jogo, uma troca ali no momento que você está tocando, característica dela, a música é uma

conversa, aquela roda de amigos onde um conversa o outro ouve, dá um palpite. Tudo foi no ensaio e também no momento. (CARRASQUEIRA, 2020)

Uma questão que integra essa cultura é a troca de informações musicais, provenientes da prática interpretativa, relativa à linguagem idiomática dos instrumentos, na qual os instrumentistas incorporam, à sua maneira de tocar, aspectos provenientes da interpretação de músicos que tocam instrumentos distintos, muitas vezes relacionados às possibilidades estruturais, técnicas e timbrísticas desses instrumentos. Isso traz, para o instrumentista que incorporou, uma nova gama de possibilidades interpretativas inseridas dentro da linguagem do gênero. À medida que o músico vai vivenciado com maior intensidade essa cultura nas rodas de choro, vai aderindo, por meio da experiência de troca com músicos distintos que conhecem profundamente essa linguagem, um repertório técnico interpretativo que o qualifica, como instrumentista, a interpretar com propriedade nos inúmeros estilos que compõem esse gênero e com as inúmeras possibilidades enriquecedoras que a prática em conjunto proporciona, tanto timbristicamente quanto no que se refere aos arranjos, as ideias e a estética da linguagem desse gênero.

Esse processo de “imitação” que ocorre instintivamente nas rodas de choro serve não só como vocabulário técnico interpretativo, mas, também, como uma forma de aprender a linguagem do gênero. De Oliveira, em seu trabalho, expõe o processo de aprendizado da pianista Makiko Yoneda por meio da presença nas rodas de choro e da imitação da maneira de tocar e da sonoridade de instrumentos distintos:

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. [...] 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. (DE OLIVEIRA, 2017, p.68)

De Oliveira, também salienta para a questão do piano diversas vezes “imitar”, ao dialogar musicalmente, as maneiras de interpretar de outros instrumentos presentes na roda. Essas formas estão diretamente ligadas às características estruturais e idiomáticas de cada instrumento e à

própria linguagem do choro. A autora cita diversas características da obra do consagrado pianista Ernesto Nazareth, expostas em exemplos musicais, além de diversos pianistas relevantes do choro [como Chiquinha Gonzaga, Aurélio Cavalcanti (1874-1915), Bulhões (1881-1941), Viúva Guerreiro (1858-1936), Corujinha (1878-1922) e Eduardo Souto (1882-1942)], que demonstram a incorporação de aspectos idiomáticos de instrumentos distintos ao piano, em uma parte de sua pesquisa intitulada: *A influencia da sonoridade dos instrumentos chorões para o piano no choro*. De Oliveira fala que essa prática faz parte da linguagem do piano brasileiro desde seu início, e que caracteriza também a linguagem desse instrumento no choro. Por ser um instrumento de extensão melódica abrangente, o piano consegue “dobrar” diversos instrumentos (tocar, na mesma altura melódica, as mesmas notas dentro da mesma rítmica), podendo alternar entre eles, trazendo novas sonoridades para a música:

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. (DE OLIVEIRA, 2017, p.114)

O uso desse artifício adaptativo não é exclusivo do choro e nem de um instrumento específico. Na introdução deste trabalho, citou-se os músicos Antônio Carrasqueira e Hamilton de Holanda, que o utilizam na flauta transversal e no bandolim, respectivamente. Esse artifício é encontrado também, por exemplo, nos recursos atrelados à transcrição do violão, citados em métodos do instrumento e expostos no trabalho de (RODRIGUES, 2011, p.153-159).

A técnica de transcrição utiliza a adaptação de questões atreladas às possibilidades do instrumento para resolver problemas gerados em razão da mudança do instrumental para o qual uma obra foi escrita. Porém, neste processo, a intenção é que se faça isso aproveitando-se ao máximo os recursos do instrumento, de maneira que, por meio dessa adaptação, mantenha-se, também ao máximo, o texto musical da obra, não modificando seu sentido. Importante salientar aqui que “Não se pode falar de transcrição sem mencionar o violão, pois é um dos instrumentos que mais se utilizou de inúmeras transcrições para compor seu repertório” (PEREIRA, 2011, p.53).

No caso da adaptação presente neste trabalho, a intenção é possibilitar tocar, no bandolim,

interpretações de melodias de choro realizadas em instrumentos de sopro e, principalmente, propiciar recursos técnico-interpretativos por meio da incorporação da adaptação proveniente de elementos idiomáticos de instrumentos distintos.

Antônio Carrasqueira, ao falar sobre a proposta deste trabalho e sobre a adaptação de elementos idiomáticos de instrumentos de sopro ao bandolim, expõe:

Bonito o seu trabalho, essa coisa de passar para o bandolim uma interpretação do instrumento de sopro. Eu faço muito o contrário. Para mim os grandes intérpretes de choro são os bandolinistas, os violonistas, são instrumentistas de cordas. Já que é uma grande referência. Então eu passo isso para o instrumento de sopro, instrumento de sopro tem essa possibilidade de manter a nota e até crescer numa nota longa né. O bandolim tem que fazer o *tremolo* para segurar a nota, mas eu acho bonito instrumento de corda, e o piano também, e a percussão também, ataca uma nota e ela tem um diminuendo imediato. Então por exemplo: (cantando *Doce de Côco* de Jacob do bandolim) Geralmente músico clássico tem essa mania de ficar segurando o som para ficar uma coisa intensa, eu falo: ouve um bandolim, ouve um violão, ouve um piano, ouve como eles tocam, cada nota tem um diminuendo depois dela e é bonito. Então você tem que equilibrar essa coisa para que a frase fique clara, para nós instrumentistas melódicos, o importante é que a frase fique clara, se a frase fica clara o discurso vai ficar claro, e ele tem que vir carregado com uma emoção, que tipo de emoção? qual é o espírito dessa música? qualquer música pode ser tocada de muitas maneiras. Aí você escolhe a interpretação e vai daquele momento também, do seu dia e com quem você está tocando. (CARRASQUEIRA, 2020)

Marcílio Lopes, em seu trabalho, pesquisa a aproximação com a palavra cantada observada no estilo interpretativo de Jacob do Bandolim, demonstrando como o músico, por meio de gestos instrumentais (recursos interpretativos), emulou a expressão vocal de versões originais de canções ao regravá-las, representando, com a sua maneira de tocar, o texto musical dos grandes intérpretes da época, incorporando essas nuances da forma de cantar presente nas gravações à sua maneira de tocar o bandolim (LOPES, 2016). Esses gestos instrumentais, como observou o autor, seguiram presentes na maneira de interpretar do bandolinista, aderidos a seu vocabulário técnico-expressivo. Assim como ocorre no processo de incorporação de aspectos idiomáticos de instrumentos da roda de choro ao bandolim, viu-se, por meio do trabalho de Lopes, que isso também ocorre em relação à voz e à maneira de interpretar de diferentes artistas, demonstrando como esse processo se faz presente há muito tempo e é parte da cultura do choro.

Ainda na ligação da palavra com a maneira de interpretar o choro, Sève, em seu trabalho *Choro e fraseado — notação, regras e interpretação*, ao falar sobre o fraseado de choros, observa:

O que parece ser relevante no fraseado de choros é a separação de grupos de notas para valorizá-los através da flexibilização rítmico-melódica — de maneira similar a um discurso verbal, no qual escolhemos enfatizar ou prolongar determinadas palavras ou sílabas em detrimento de outras em frases e sentenças. (SÈVE, 2016, p.1309)

Exemplificando também a aplicação de adaptações de elementos idiomáticos de instrumentos distintos incorporados ao vocabulário interpretativo do músico de choro, Nailor Azevedo, em entrevista cedida exclusivamente para este trabalho, ao falar sobre dificuldades interpretativas e os arranjos do disco *Choro Ímpar*, disse:

[...] e eu lembro que eu fiz uma pergunta para ele, como é que o som da flauta naquele momento, que que ele pensava, por que isso que agente buscava, qual o som do instrumento, porque precisava timbrar muito com Toninho. Então ele falava eu estou deixando o som passar pela cabeça, vamos dizer assim, e deixar o mais flexível possível, o mais cantado possível, e eu comecei... uma das primeiras coisas que eu percebi quando eu tocava com Toninho é que eu ia muito por grave do clarinete, quando eu fazia os contrapontos porque tinha duas formas, existia duas formas lá da gente se misturar, algumas partituras... muitos desses choros, vieram com tudo escrito, as linhas melódicas vinham escritas, quando era arranjo tinha algumas elaborações que tinham algumas... mas tinham momentos que tinha a cifra para você fazer contrapontos. Nesses momentos de fazer alguns contrapontos, de forma livre, muitas vezes eu pensava num clarinete como segunda flauta para o Toninho, muitas vezes eu pensava, quase que o clarinete virava uma flauta, talvez uma flauta em sol, uma flauta baixo, um clarinete mais flauteado, então a gente descobriu muitas formas de enriquecer momentos, assim, nesses coloridos aí sabe, quando eu tocava clarinete. (AZEVEDO, 2020)

Considerando o momento de pandemia atualmente vivido, as possibilidades musicais em meio a ela, todo o aspecto cultural e social do choro e a tradição do encontro, da troca e da confraternização expressa nas rodas tradicionais do gênero, Carrilho atenta para a dificuldade encontrada pelos chorões em continuarem com seus fazeres musicais:

Agora a gente está tentando continuar fazendo isso via internet, que é uma encrenca danada, porque o choro sempre foi a música da comunhão, de estar junto, você fazer isso a partir de vídeos e você falar desse assunto, estudar esse assunto através de... ou numa plataforma como essa, que a gente não consegue tocar junto, a gente pode falar um de cada vez, mas ao mesmo tempo não dá. É complicado mas a gente tá tentando. (CARRILHO, 2020)

3. ANÁLISE DAS INTERPRETAÇÕES TRANSCRITAS E SUGESTÕES PARA A ADAPTAÇÃO AO BANDOLIM 10 CORDAS

3.1 Metodologia

3.1.1 Análise das interpretações

Foram selecionadas três faixas do disco *Choro Ímpar* (2007) de Maurício Carrilho para que fossem transcritos, da gravação, os instrumentos escolhidos para a análise da interpretação. A análise das melodias dos instrumentos de sopro transcritas tem como objetivo selecionar recursos técnicos utilizados pelos músicos nas interpretações que carreguem, em si, questões idiomáticas desses instrumentos, exigindo, portanto, uma adaptação para possibilitar a interpretação no bandolim 10 cordas. Também foram analisados casos em que o recurso utilizado por um dos instrumentos de sopro poderia ser realizado no bandolim sem necessitar adaptação. Para essas situações, sugeriu-se que fosse interpretado de outra maneira, em virtude da linguagem do instrumento no gênero musical representado nessas interpretações, o choro. Como forma de explicitar os elementos musicais utilizados na interpretação de cada músico, anexamos ao trabalho as partituras transcritas.

Para a análise das interpretações dos instrumentos de sopro selecionados do disco, transcreveu-se cada uma delas no intuito de avaliar, por meio dessas transcrições e do áudio das gravações do disco, todas as técnicas utilizadas em cada uma das interpretações, levando-se em conta os problemas gerados devido aos recursos técnicos utilizados pelo músico e às características e capacidades estruturais dos instrumentos, que dificultariam ou impossibilitariam uma interpretação semelhante utilizando o bandolim 10 cordas.

Por meio dessa análise, bem como do conhecimento dos recursos tradicionalmente utilizados por dois dos maiores expoentes do bandolim brasileiro, das possibilidades do bandolim 10 cordas, de recursos técnicos frequentemente utilizados por outros instrumentos de corda e do conhecimento prévio sobre o instrumento e o estilo musical, elaborou-se sugestões que pudessem suprir as diferenças estruturais e dos recursos de cada um dos instrumentos. Tais sugestões visam, também, exemplificar algumas possibilidades de exploração dos diversos recursos técnico-expressivos que podem ser utilizados no bandolim 10 cordas, gerando base para futuras pesquisas

e para quem tiver interesse em aprofundar seu conhecimento sobre a utilização desse instrumento. Sobre os aspectos adaptativos que dizem respeito à mudança de instrumentação, Pereira comenta:

No entanto, acreditamos que timbre e textura, por terem se firmado como aspectos importantes no pensamento estrutural, podem propor ao arranjador fundamentos semelhantes aos da obra original, porém através de novas formações e combinações sonoras. Com isso, as questões de timbre e textura tornam-se desafios a serem enfrentados. Dessa forma, essas práticas, mesmo sufocadas, vem se mantendo presentes[...]. (PEREIRA, 2011, p.6-7)

Foram transcritos os instrumentos presentes nas seguintes músicas: saxofone alto, na *Afrochoro (em tempos de paz)*; clarinete, na *Cenas Cariocas: III, Saudosa*; e flauta transversal, na *Schottisch da Noite*. Os músicos que interpretaram as gravações analisadas foram: Nailor Aparecido Azevedo “Proveta” (1961), que gravou o saxofone alto e o clarinete, e Antônio Carlos Moraes Dias Carrasqueira “Toninho Carrasqueira” (1952), que gravou a flauta transversal.

Dividiu-se a análise em quatro partes: as três primeiras referentes às músicas dos instrumentos de sopro supracitado, e a quarta, que aborda a importância da respiração na performance. Ao analisar as interpretações dos instrumentos de sopro, constatou-se diversas técnicas e recursos expressivos utilizados pelos músicos, sendo eles: bordaduras, ligados, apojaturas, mordentes, glissando, *pitch bend*, alternância de dinâmica durante as notas longas, *vibrato* rápido e lento e oitava por harmônicos. Também foram consideradas questões fisiológicas que influenciam na tocabilidade do instrumento. Os instrumentistas de sopro dependem da condição cardiorrespiratória do músico para que se mantenha a emissão sonora no instrumento por meio da coluna de ar emitida na respiração. Com isso, os músicos selecionam lugares da obra onde farão as pausas para respiração, quando esta já não vem indicada na própria partitura (caso exista notação).

Ao analisar as partituras originais do compositor utilizadas nas gravações, pôde-se notar que, nessas interpretações, os locais de respiração não estavam pré-estabelecidos. Nesse caso, os músicos selecionaram os lugares que julgaram mais convenientes, estabelecendo, assim, as divisões de frases das determinadas interpretações. As partituras originais estarão, também, junto às transcrições, anexas ao trabalho. O bandolim, por ser um instrumento de corda, não tem essa demanda (respiratória) para emissão do som. No entanto, como aspecto importante da

interpretação, a intenção de frases estabelecidas por essa necessidade implícita nas interpretações de sopro transcritas é um dos fatores importantes na adaptação para o bandolim 10 cordas e também será abordada na análise e nas sugestões.

Importante salientar que algumas técnicas e recursos expressivos foram recorrentes nas três interpretações, provavelmente por serem idiomáticas de instrumentos de sopro, como é o caso dos ligados, dos *vibratos* e das dinâmicas durante notas longas. Com isso, dividiu-se essas técnicas e recursos entre as análises, levando-se em conta em qual delas o recurso foi mais significativo na interpretação, como onde aparece com mais frequência e mais clareza.

Reforçando o que foi dito na introdução deste trabalho, é importante ressaltar que as análises e sugestões não têm como objetivo principal a execução mais próxima possível das interpretações transcritas no bandolim 10 cordas e, sim, a aquisição de um maior vocabulário técnico-interpretativo deste gênero por meio das adaptações técnicas. A ideia consiste em detalhar e explorar ao máximo esse processo de reelaboração que ocorre frequentemente nas rodas de choro, de maneira a extrair o máximo de matéria-prima para o aprendizado e o uso consciente das ferramentas elaboradas neste processo.

3.1.2 Sugestões técnicas para adaptação ao bandolim 10 cordas

Como base para as sugestões técnico-interpretativas utilizadas na adaptação das performances para o bandolim 10 cordas, usou-se recursos e técnicas tradicionalmente aplicados pelos dois maiores expoentes do bandolim brasileiro, Jacob do Bandolim e Luperce Miranda, expostos em suas obras, pesquisadas no trabalho de Barreto, *O Estilo interpretativo de Jacob do Bandolim* (BARRETO, 2006), no livro *Jacob do Bandolim* (PAZ, 1997) e no livro *Luperce Miranda: o Paganini do bandolim* (BARBOZA, 2004). Utilizou-se, também, novas possibilidades que surgiram com a criação do bandolim 10 cordas, expostos no trabalho *Hamilton de Holanda e o bandolim 10 cordas: criação, história e possibilidades do instrumento* (CAMPOS; KORMAN, 2019, p.194-210), além de recursos técnicos frequentemente utilizados em outros instrumentos de corda, como o violão e a guitarra. Para a escolha desses recursos, considerou-se a experiência com o instrumento e o estilo musical, para sugerir técnicas que suprissem, da maneira mais abrangente, as diferenças estruturais e idiomáticas, aproximando-se, ao máximo, dos recursos utilizados nas interpretações pelos instrumentos de sopro. Ao final deste

capítulo, no intuito de facilitar a compreensão do leitor a respeito das técnicas e recursos sugeridos para a adaptação ao bandolim 10 cordas, inseriu-se **QR Code 1** que dá acesso a um vídeo contendo exemplos das técnicas e recursos idiomáticos analisados nas interpretações, bem como da aplicação das técnicas e recursos sugeridos.

3.2 Músicos que interpretaram as melodias selecionadas para análise

A importância da interpretação no choro enquanto gênero musical foi evidenciada em diversos livros e trabalhos científicos. A pesquisa de elementos característicos da performance do choro já motivou vários estudos, dentre eles o de intérpretes como: Paulo Moura (SPIELMANN, 2008), Pixinguinha (ARAGÃO, 2001), Jacob do Bandolim (BARRETO, 2006), Rafael Rabello (NUNES, 2007), Dino 7 Cordas (PELLEGRINI, 2005), Belini Andrade (ABREU, 2012; LINHARES, 2016), K-Ximbinho (FABRIS; BORÉM, 2006), Abel Ferreira (GOMES, 2007), dentre outros. A importância da interpretação é também abordada neste trabalho, demonstrando o quanto ela está vinculada com o conceito e com a própria história do gênero, seja por meio da tradição oral, seja pela concepção de que o músico, após aprender a música, incrementa-a por meio das variações e da própria expressão, como abordado no Capítulo 2. Por isso, faz-se importante expor um pouco da história dos dois músicos responsáveis pelas três interpretações analisadas.

Nailor Aparecido Azevedo, o Nailor “Proveta”, é um músico nascido em 25 de maio de 1961 em Leme, interior do estado de São Paulo, em uma tradicional família de músicos da cidade. Seu primeiro instrumento foi o saxofone alto, e já com sete anos de idade ingressou na banda de Leme, a *Corporação Musical maestro Ângelo Constantino*, onde estudou leitura, técnica do instrumento, solfejo e adquiriu repertório. Ainda na infância, aprendeu, com seu pai, técnicas de improvisação, orquestração e arranjo. Muitos dos seus arranjos feitos ainda na infância foram feitos para músicas tiradas de ouvido, uma vez que ainda não existiam muitas músicas editadas para aquele tipo de repertório (músicas para animar bailes da época). Aos onze anos, Nailor Azevedo começou a estudar clarinete. Com quatorze anos ingressou no *Conservatório Carlos Gomes* de Campinas.

À medida que o músico se tornando conhecido, foram surgindo diversos convites para tocar em orquestras da capital. Um deles foi da orquestra de *Silvio Mazzuca*, muito requisitada na

época, na qual o músico atuou por alguns anos. Já maior de idade, o músico é aprovado no concurso para a *Banda Sinfônica de São Bernardo do Campo*, para onde se muda. Azevedo trabalhou na banda por cerca de dois anos até ingressar na *Orquestra 150 Nigth Club*, antiga casa noturna situada em um hotel de São Paulo. Após se mudar para a cidade, Nailor Azevedo ingressou na banda Mantiqueira e começou a realizar diversos trabalhos como músico e arranjador (CAMPOS, 2008, p-63-68). Hoje o compositor, arranjador, clarinetista e saxofonista já conta com mais de 30 anos dedicados à música instrumental brasileira e seus diversos gêneros, em especial o choro. Diversos trabalhos científicos contemplam sua história e sua obra, como FALLEIROS (2006), MASSON (2008), SAMPAIO (2010), SAMPAIO (2011), MANGUEIRA (2012) e FALLEIROS (2013).

Antônio Carlos Moraes Dias Carrasqueira, “Toninho Carrasqueira”, é um músico, compositor, arranjador, professor, produtor e flautista, nascido em São Paulo em 1952, que transita com propriedade entre a música popular e a erudita. Cresceu em uma família de músicos. Seu pai, João Dias Carrasqueira, era professor de flauta; suas duas irmãs, pianistas; e suas primas estudavam acordeon e violão. Seu pai realizava, em sua casa, um sarau tradicional, frequentado por nomes consagrados do gênero musical, como Pixinguinha e Jacob do Bandolim. Sobre sua relação com o choro proveniente de sua família, em entrevista exclusiva para este trabalho, Carrasqueira comenta:

Bom, meu pai, João Dias Carrasqueira, flautista, também era chorão. Tocou em regionais da radio Record, da rádio Cruzeiro do Sul, no tempo que as rádios brasileiras tinham orquestras e conjuntos regionais. O pai não era só chorão, ele também tocava serenatas de Bach, concertos de Mozart, ele é um músico que tocava tudo, mas o choro certamente estava muito forte no coração dele. Chegou a tocar com Pixinguinha, uma temporada que o Pixinguinha veio fazer aqui em São Paulo, quando Benedito Lacerda já era falecido. Jacob sempre que vinha São Paulo, muitas vezes ia lá para casa. Então a minha relação com choro, acho que desde nascimento eu ouvia música lá em casa, pai dava aula lá em casa. Pai era ferroviário, como muitos chorões, ele tinha outro trabalho. Minha relação com o choro vem de casa, embora meu começo profissional mesmo, meu começo como instrumentista, não tenha sido com choro. (CARRASQUEIRA, 2020)

Carrasqueira começou sua carreira profissional como músico erudito. Desde muito novo já lia partitura devido a sua formação. Aos catorze anos de idade, já estreava ao lado de sua irmã e seu pai. Até hoje o músico mantém um duo com a sua irmã Maria José Carrasqueira. Aos quinze anos, Carrasqueira ingressou na Orquestra de Câmara Jovem de São Paulo, que foi regida por Beatriz Dietzius. Aos dezoito, o flautista ingressou na Orquestra Filarmônica de São Paulo,

comandada, à época, pelo maestro polonês estabelecido na argentina Simon Blech (1924-1997)

Logo aos vinte anos de idade, Carrasqueira foi o ganhador do primeiro prêmio do Concurso Para Jovens Instrumentistas de Piracicaba. Um mês depois recebeu, por recomendação do mastro Ernest Bour, uma bolsa de estudos do governo francês. Em Paris, formou-se no Conservatório Nacional de Verssailes. Sobre o seu início com a música erudita e seu forte vínculo com o choro, Carrasqueira relata:

Eu aprendi lendo, então fiquei preguiçoso de ouvido, fui lendo, fui para a música clássica, e comecei a trabalhar desde garoto já com música clássica. Entrei nas orquestras, com 18 anos já tava na principal orquestra sinfônica de São Paulo. Depois fui para Europa, levei os discos do Jacó, sempre tive choro em meu coração e sempre tocava, mas tocava lendo, essa coisa do músico clássico, mas o choro sempre teve comigo, desde o meu nascimento, desde o berço. Depois fiz um disco dedicado ao Patápio Silva, e ao Pixinguinha e em São Paulo comecei a tocar com Isaías, com Edmilson Capelupi, que me acolheram, embora tocasse na sinfônica, mas tinha alma de chorão, e aí fui indo cada vez mais para o universo do choro. Então choro tá desde sempre ligado, estou desde sempre ligado no choro. (CARRASQUEIRA, 2020)

Em 1996, Carrasqueira, insatisfeito, pediu demissão da Orquestra Filarmônica e resolveu se dedicar à carreira solo. Nesse mesmo ano, o músico gravou o primeiro disco em duo com sua irmã Maria José, em homenagem à obra de Oswaldo Lacerda, e passou a dar aulas na escola de música da Universidade de São Paulo - USP. Em 1990, ele integrou a Orquestra Jazz Sinfônica do estado de São Paulo, que acabara de ser formada. Pouco tempo depois, em 1994, o músico lançou seu primeiro disco solo que traz músicas de compositores latino americanos.

O disco de Carrasqueira, em homenagem ao compositores de choro Patápio Silva e Pixinguinha, foi lançado em 1996, o terceiro disco solo do compositor. Em 1997, o compositor passou a integrar o consagrado Quinteto Vila Lobos como flautista. Em 2002, ele gravou a série *Princípios do Choro*, uma coletânea de 15 discos, divididos em 5 volumes, contemplando 50 compositores nascidos entre 1830 e 1880 (CARRILHO, 2020; CARRASQUEIRA, 2020). Essa coletânea é resultado de uma pesquisa realizada pelos músicos e pesquisadores Maurício Carrilho e Anna Paes, que gerou a coleção *Inventário do Repertório de Choro*, disponibilizando mais de 10.000 composições de compositores desse gênero musical¹³.

Sobre esse trabalho e sobre o choro enquanto gênero musical, Antônio Carrasqueira

¹³ As partituras das músicas provenientes deste trabalho estão disponibilizadas em: < <http://acervo.casadochoro.com.br/Works>>.

comenta:

Então Proveta e eu fomos para lá e passamos um mês maravilhoso de som, gravando sete músicas por dia ali no estudo da *Acari*, era a média, a gente ali com a Luciana Rabello, Maurício Carrilho, outro violonista, às vezes o João Lira, às vezes o Paulo Aragão, tanta gente boa, Marco Pereira, às vezes com Jorginho do pandeiro, às vezes com Celsinho, e foi um momento mágico ali. A gente fez trabalhos emocionantes gravando aquele pessoal nascido antes 1870. Foram 15 cds. A gente gravou muita coisa e aí a gente estreitou uma amizade, fortaleceu uma amizade que será eterna, a gente é irmão mesmo, na música, essa devoção pela música, pelo choro, por essa tradição linda que como dizia o Villa lobos, o Nazaré era o melhor tradutor da alma brasileira. Então o choro traduz essa alma brasileira de uma forma muito especial. (CARRASQUEIRA, 2020)

Em 2007, o músico participou da gravação do disco *Choro Ímpar*, que é fonte primária deste trabalho, e do qual se tirou as melodias analisadas. Em 2011, ele completou seu doutorado pela Universidade de São Paulo – USP.

3.3 O saxofone alto de Afrochoro (em tempos de paz)

Após análise da interpretação de Nailor Azevedo no saxofone alto nessa música, selecionou-se as partes em que os recursos utilizados necessitavam de adaptação técnico-interpretativa para serem tocados no bandolim. Importante ressaltar que para contemplar toda a extensão melódica observada nessa interpretação, é necessária a utilização do par de cordas extras do bandolim 10 cordas. Isso porque a melodia contempla notas que, nesse instrumento, são tocadas em sua região mais grave, exatamente onde se localizam essas cordas.

Sobre questões idiomáticas do instrumento, referentes a sua maneira de tocar, como a utilização de algumas das técnicas e recursos presentes em sua interpretação, que foram motivo da necessidade de adaptação para a interpretação no Bandolim, Nailor Azevedo, em entrevista concedida exclusivamente para este trabalho, observa:

Então escolher os adornos, assim como eu falei, falando como saxofone, não como gênero, mas o saxofone, quando você pega o saxofone... eu sempre deixo meus instrumentos armados aqui. Por exemplo, (tocou um exemplo de interpretação no saxofone utilizando alguns adornos). De onde que vem essa forma de tocar, esse saxofone, com os bends, com vibrato não é, isso não é exatamente de uma pessoa, isso faz parte faz parte desse instrumento. Então quem usou isso, Johnny Rogers do Duke Ellington, Benny Carter, que eu conheci ele em 1980, antes de todos eles já tinha ouvido Abel Ferreira, várias formas de expressar esse instrumento. (AZEVEDO, 2020)

Ainda sobre os adornos, mas também sobre a estética e a sonoridade do instrumento para a gravação da música *Afrochoro (em tempo de paz)*, o músico diz:

Então eu não estava tocando essas músicas, gravando isso com Maurício, pensando eu como músico de choro somente, estava pensando eu como músico que conhece o choro mas que tinha conhecido vários outros músicos do mundo, para eu poder fazer no meu saxofone, uma linguagem também que fosse equivalente aquela proposta daquela música, naquele momento. Eu não poderia deixar uma sonoridade 1940 ou 1930, somente colocar o Abel Ferreira naquele lugar não é, eu tinha que ir para o Abel, eu tinha que ir, que era a mesma época do outro saxofonista que eu estou falando, mas tem um polimento, na sonoridade que traz o saxofone um pouco mais para cá... quando eu falo do Paul Desmond, eu acho que eu estou falando de uma sonoridade de 1960, 1970, que tivesse um timbre mais leve do saxofone alto, mas junto com os ingredientes dessa turma do choro daqui e do Johnny Rogers que era do Duque Wellington, fica uma coisa interessante, porque aí eu tenho o Moacir Santos de uma forma como ele viu lá fora quando ele foi gravar lá, que ele queria uma sonoridade, timbres para música dele adequados não é. (AZEVEDO, 2020)

Os recursos e as técnicas selecionados pela análise, em que sugere-se adaptação para interpretação no bandolim 10 cordas, serão exibidas a seguir por meio de trechos da melodia transcrita em que estas estão presentes e do espectrograma relativo ao momento da música que a partitura representa, facilitando a compreensão do exato momento da música em que este acontece por demonstrar o instante em que o recurso ocorre dentro do tempo da música descrito, além da dinâmica presente neste, o que, por diversas vezes foi fator primordial para a escolha das sugestões de adaptação, justificando-as.

Cabe observar que o fator principal para a utilização do espectro nos exemplos diz respeito ao momento exato em que o recurso ocorre na música, uma vez que a dinâmica presente nele representa não só o instrumento analisado, mas, sim, a soma dos instrumentos presentes na música naquele determinado momento. Como são poucos (na maioria das vezes apenas o instrumento analisado e o piano, e, nas outras, piano flauta e clarinete), é comum que a dinâmica do espectro esteja corroborando a dinâmica do instrumento analisado. No espectro do áudio de cada trecho analisado, encontram-se, abaixo da linha de marcação temporal (em rosa), uma ou várias marcações (em verde) numeradas, definindo a ordem que os recursos e técnicas aparecem em cada espectro, e um traço demonstrando onde se encerra cada uma delas. Tanto a linha temporal quanto as marcações foram repetidas logo acima da imagem no intuito de facilitar a compreensão.

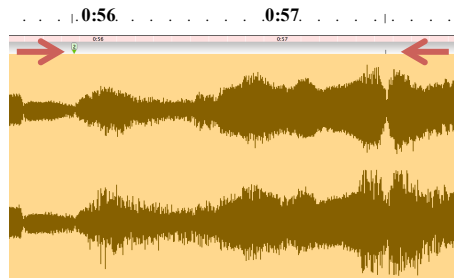
Ligados

Diferentemente dos ligados em poucas notas de pequena duração (como no exemplo a seguir, **Exemplo 1**, extraído da própria transcrição do saxofone), os ligados entre várias notas necessitam de uma maior sustentação para possibilitar sua interpretação no bandolim, uma vez que eles são executados a partir da mesma palhetada utilizada para a emissão sonora da primeira nota e a sustentação das notas é pequena nesse instrumento.

Exemplo 1- Ligado entre duas notas rápidas. (c.16)

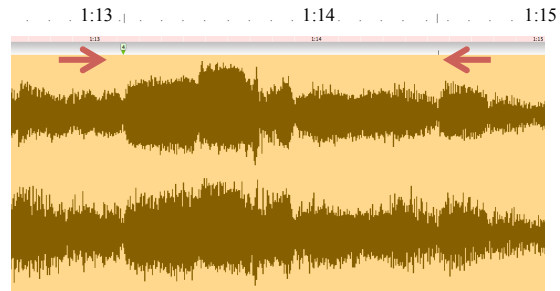
A sequência de ligados frequentemente utilizada em instrumentos de sopro, seja em melodias de graus conjuntos com notas rápidas seja na intenção do glissando, exige adaptação, em razão das diferenças estruturais e idiomáticas dos instrumentos. Isso porque, diferentemente do saxofone (KLOSÉ, 1977, p.73), esse tipo de recurso é inviável no bandolim, já que o ligado é executado por meio da mesma palhetada, como citado anteriormente, e também devido à alternância de cordas necessária à medida que o intervalo em relação a nota inicial aumenta.

Nos exemplos abaixo, **Exemplos 2, 3 e 4**, separou-se três situações distintas. A primeira, uma sequência de notas rápidas que se inicia com um ligado descendente e segue com cinco ligados ascendentes; a segunda, uma sequência de cinco notas ligadas, sendo a primeira e a última notas mais lentas, ou seja, o ligado se inicia e termina com notas de duração maior; a terceira, uma sequência de ligados ascendentes de notas rápidas seguido de um ligado descendente.



18 Gm Am⁶

Exemplo 2 - Ligados descendentes de cinco notas com alternância entre notas longas e rápidas (c.18).



23 Gm⁶/Bb puxada Am⁶

Exemplo 3 – Ligado descendente seguido de ligados ascendentes de notas rápidas (c.23).

Exemplo 4 - Ligados ascendentes e descendentes de notas rápidas (c.53).

Para suprir as lacunas estruturais e idiomáticas entre os instrumentos nesses casos, sugeriu-se a utilização de duas técnicas de ligado frequentemente aplicadas em instrumentos de corda como o violão e a guitarra. A técnica de ligado ascendente no violão, conhecida na guitarra como técnica *martelo* ou *hammer-on*, consiste em, após tocar a primeira nota (emitida com o ataque de um dedo da mão direita), bate-se o dedo da mão esquerda na corda ao pressioná-la para a emissão sonora, um após o outro, sucessivamente.

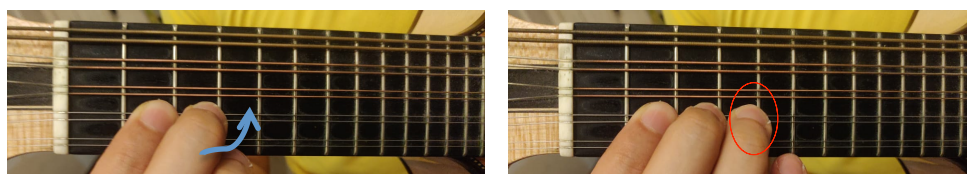
Para adaptação ao bandolim 10 cordas, sugeriu-se duas maneiras diferentes de utilizar essa técnica, variando de acordo com a quantidade de notas e a velocidade. No caso de ligados de muitas notas rápidas, no intuito de um grande glissando, por exemplo, como no **Exemplo 4**, sugeriu-se a utilização de palhetadas fracas, que geram pouca intensidade sonora, nos momentos que necessitam de mudança de corda, para que se consiga, assim, dar a fluidez e a velocidade necessárias ao movimento.

Quando os ligados não exigem tanta velocidade e não são muito longos, como os de doze notas ou mais, por exemplo, conforme apresentado no **Exemplo 3**, sugeriu-se a técnica de ligado em que se arrasta o dedo pela corda, a mesma utilizada para o glissando no bandolim (MACHADO, 2004. p.77), porém apenas para se atingir a nota relativa à corda subsequente. Assim, apesar da mudança de posição de mão necessária, já que, no bandolim, atinge-se a nota da corda abaixo pressionando a sétima casa da corda tocada, consegue-se um som elaborado apenas por diferentes técnicas de ligados. Esse recurso é utilizado no bandolim brasileiro para glissando

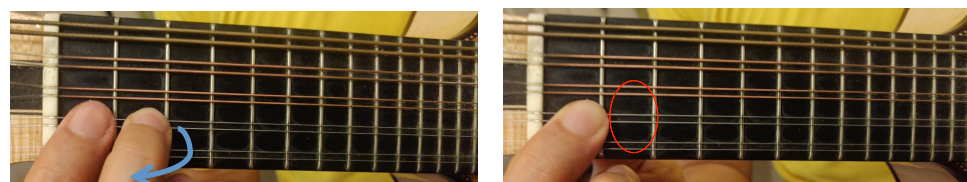
de semi-tons, e pode ser aplicado utilizando-se qualquer dedo da mão que fricciona as cordas. Um exemplo claro da utilização dessa técnica pode ser observado na interpretação de Jacob do Bandolim em sua música *Doce de Côco* (RCA Victor, 1951, 78rpm).

A técnica de ligado descendente, conhecida na guitarra como *puxado* ou *pull-off*, consiste em tirar o dedo utilizado para se tocar determinada nota, puxando-a para baixo, já com o dedo antecessor pressionando a corda, para que, desta forma, consiga-se a emissão sonora necessária. No caso de os ligados terminarem em notas de maior duração, como no **Exemplo 2**, sugeriu-se novamente uma palhetada fraca, de baixa intensidade, na corda referente à última nota. Dessa forma, é possível uma maior sustentação da nota, de maneira a suprir o seu real valor, uma vez que, por meio dessas técnicas, a sustentação da nota é relativamente menor.

As técnicas de ligado no violão sugeridas neste texto estão descritas, expostas e trabalhadas no consagrado método de Carlevaro (1966, p.7-33). Nos exemplos a seguir, **Exemplos 5, 6 e 7**, são demonstradas, no bandolim, cada uma das técnicas mencionadas neste item.



Exemplo 5 : Ligado ascendente utilizando a técnica *hammer-on*.



Exemplo 6 : Ligado descendente utilizando a técnica *pull-off*.



Exemplo 7: Técnica de ligado arrastando o dedo na corda utilizada para realizar o glissando no bandolim.

Glissando (*Pitch Bend*)

O glissando extraído por meio da pressão labial na palheta do instrumento e do movimento da língua e do queixo, ou seja, sem mudança de nota por meio das chaves, conhecido também no saxofone como *Pitch-Bend* (MARQUES; LOPES, 2013, p.170; SPIELMANN, 2008, p.88), foi outra técnica analisada como problemática para interpretação no bandolim 10 cordas, necessitando de adaptação para ser realizada. Cabe ressaltar, contudo, que, no saxofone, a técnica de glissando frequentemente abordada em trabalhos acadêmicos diz respeito, geralmente, ao glissando obtido pela execução rápida de notas ligadas, sejam elas cromáticas ou da própria escala (SPIELMANN, 2008, p.141; PIRES, 2011, p.67-68; FILHO, 2018, p.106-107). Esta se difere da técnica de *Pitch Bend* e também foi encontrada nas interpretações analisadas, embora tenha sido exposta na parte dos ligados, pois a adaptação necessária para realizá-la no bandolim diz respeito à realização de ligados de uma maneira geral.

No exemplo abaixo (**Exemplo 8**), encontra-se a parte da interpretação selecionada para adaptação.

Exemplo 8 - Glissando sem mudança de chave, conhecido também como *Pitch Bend* no saxofone alto (c.19).

Um recurso frequentemente utilizado na guitarra que foi sugerido como uma das duas possibilidades de adaptação é o *bend* ou *string bending* (GOVAN, 2002, p-24-26). O *bend* consiste em atingir uma nota por meio da elevação da corda que foi pressionada em uma casa do instrumento que representa uma tonalidade inferior à atingida, ou seja, toca-se uma determinada nota e suspende-se a corda até atingir a nota desejada. Esse efeito pode ser realizado também por meio do abaixamento da corda, ou seja esticando-a para baixo ao invés de para cima (**Exemplo**

9). Essa técnica também é utilizada no sentido inverso, tocando primeiro a nota atingida com a corda suspensa descendo até a nota natural da casa pressionada. No caso dessa adaptação, sugeriu-se a utilização mais convencional, na qual, por meio do *bend*, atinge-se a nota desejada.

No caso específico do bandolim, foram encontrados dois problemas para a realização dessa técnica. O primeiro está relacionado ao fato do instrumento possuir cordas duplas, sendo duas cordas com a mesma afinação e altura, o que torna sua suspensão mais difícil em decorrência da tensão destas. O segundo decorre da elevação das duas cordas, pois, devido à distância entre elas, alteram-se suas afinações de forma distinta, uma mais do que a outra, gerando um intervalo microtonal e emitindo, assim, dois sons diferentes. No entanto, com se trata de um intervalo bem pequeno, pode-se considerar essa consequência como apenas um efeito, o que seria aceitável dentro da interpretação no contexto da expressividade.

Esse efeito pode ser anulado quando a palhetada ocorre em apenas uma das cordas, podendo-se aplicar o *bend* normalmente. Nesse caso, porém, a emissão sonora é um pouco menor, já que se trabalha apenas com uma corda e não com o par (o bandolim é um instrumento de cordas duplas, sendo as cordas de cada par idênticas).

Uma outra opção seria realizar a técnica de ligado também utilizada para glissando de semitons no bandolim, na qual o mesmo dedo, arrastando na corda entre as duas casas, atinge a nota emitida pelo saxofone por meio do glissando ou *Pitch bend*, e volta à nota inicial (**Exemplo 10**). Sugere-se que esse movimento seja acompanhado de um pequeno *vibrato* após se atingir a nota mais aguda, a mesma alcançada pelo glissando. Essa técnica de ligado, como abordado no item anterior, também é muito utilizada para o glissando de várias notas no bandolim. Nesse caso, deslizando-se o dedo na corda por diversas casas até parar na casa da nota desejada. (MACHADO, 2004, p.77)



Exemplo 9: *Bend* ou *bending strings* aplicado no bandolim 10 cordas.



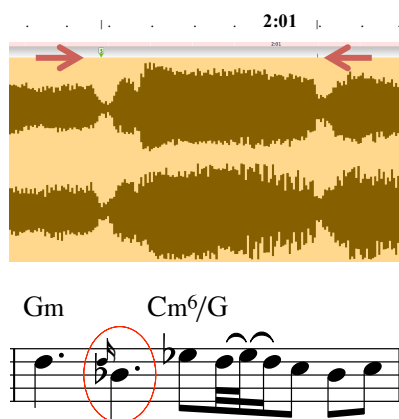
Exemplo 10: Técnica de glissando utilizada no bandolim.

Apojatura

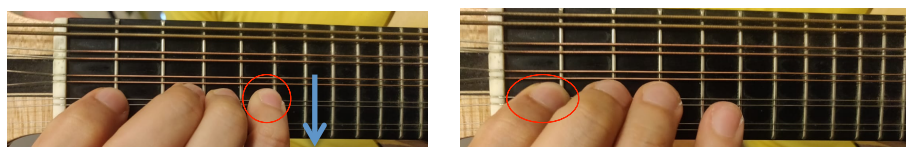
A apoiatura foi uma técnica muito utilizada nas interpretações analisadas para este trabalho. Existem casos em que não são necessárias e nem sugeridas adaptações. Por outro lado, em determinadas situações, mesmo sendo possível utilizar o mesmo recurso no bandolim sem adaptação, ela se faz pertinente ou necessária em razão de diversos fatores, como o intervalo e a duração da nota posterior à apoiatura. A intenção é conseguir, por meio dessas adaptações, aproximar a sonoridade de utilização desse recurso no bandolim à do saxofone. Porém, é importante salientar que cada situação requer um tipo de adaptação e elas são relevantes tanto para se aproximar da linguagem tradicional do bandolim brasileiro [na qual, por exemplo, apoiaturas de semitom são constantemente usadas utilizando-se duas cordas diferentes, gerando um intervalo de segunda menor por um pequeno espaço de tempo, como pode-se observar na obra de Jacob do Bandolim analisada no trabalho de Almir Côrtes (BARRETO, 2006, p.40-42)], quanto pela questão da sustentação da nota no bandolim (já que esta é pequena) e das maneiras de se executar o ligado no instrumento, também utilizado para as apoiaturas.

Na figura abaixo (**Exemplo 11**), vê-se a apoiatura antes de uma semínima em um intervalo de terça maior descendente. Para esse caso, sugere-se a utilização da mesma técnica mencionada anteriormente para a adaptação no caso de uma sequência de ligados descendentes, exposta no item **Ligados**, qual seja, a tradicional do violão, conhecida na guitarra como *pull-off*. Em virtude da semínima que ocorre logo após a apoiatura, faz-se pertinente a utilização dessa técnica, para que, por meio dela, consiga-se a sustentação necessária para suprir toda a sua duração, uma vez que o ligado, no bandolim, reduz consideravelmente a emissão sonora da nota e, conseqüentemente, sua duração.

Nesse caso, por ter um intervalo descendente de terça maior, sugere-se também a utilização do dedo quatro (dedinho) para suprir a distância de casas entre as notas, mantendo a posição correta da mão que pressiona as cordas (**Exemplo 12**).



Exemplo 11 - Apojatura com intervalo de terça maior descendente (c.37).



Exemplo 12: movimento para se realizar a apojatura descendente com intervalo de terça maior no bandolim 10 cordas.

3.4 A Flauta transversal de *Schottisch da Noite*

Após a análise das técnicas e recursos interpretativos utilizados na flauta transversal por Antônio Carrasqueira, no registro da música *Schottisch da Noite*, interpretada no disco *Choro Ímpar*, foram separadas os seguintes trechos para que se sugerisse adaptações técnicas para a interpretação no bandolim 10 cordas.

Apojatura

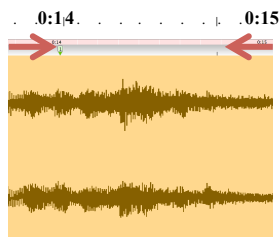
Assim como foi alegado na análise da interpretação feita por Nailor Azevedo em seu saxofone, considerando o contexto de uma técnica ou recurso, cada caso requer um tipo de adaptação.

Na primeira situação analisada desse recurso na interpretação dessa música, tem-se uma colcheia pontuada e pausa de semicolcheia (**Exemplos 13**), ou uma semínima após a apojatura (**Exemplos 18**), e, na segunda, uma colcheia seguida de outra colcheia (**Exemplo 15**). Todas formando um intervalo de segunda menor. As apojaturas presentes nos **Exemplos 13, 15 e 18** são

parte da melodia da música interpretada por Antônio Carrasqueira, e não um recurso escolhido pelo músico. Para cada uma delas, sugere-se uma maneira de execução diferente.

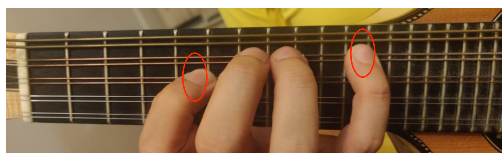
Como foi explicado no item anterior, que aborda questões relacionadas à música *Afrochoro (em tempos de paz)*, é tradicional, na linguagem do bandolim brasileiro, que a apoiatura de duas notas com intervalo de segunda menor seja feita em duas cordas diferentes, de maneira que essas notas soem simultaneamente por um pequeno espaço de tempo. Essa técnica tem um impacto na interpretação, chamando atenção exatamente por proporcionar o intervalo de segunda menor. Cabe ressaltar que, apesar dessa técnica ser utilizada com maior frequência quando a melodia está em uma nota relativa a uma corda solta da região mais aguda do bandolim, devido à sonoridade e a ser mais fácil de aplicá-la, ela pode ser utilizada em qualquer nota, desde que esta esteja em um local do braço que tenha uma corda acima (mais grave) e que seja possível usar esta seis casas à frente (no sentido do bojo). Considerando esse fato, sugere-se que ela seja utilizada com o efeito de segunda menor na apoiatura em que a nota posterior a ela é mais duradoura (**Exemplos 13 e 18**) e não faz parte do início de uma frase melódica como na segunda apoiatura do **Exemplo 15**.

Para essa apoiatura, sugeriu-se uma das técnicas tradicionais de ligado no bandolim, a mesma utilizada para fazer o glissando, na qual se arrasta o dedo na corda. Isso porque ela tem uma sonoridade mais sutil e favorece a continuidade da frase melódica, por possibilitar que, ao finalizar a apoiatura, a posição da mão que fricciona as cordas esteja adequada. Em virtude da sonoridade mais “fechada”, “seca” e com menor intensidade utilizada pelo músico nessa parte (**Exemplo 15**), sugere-se a utilização da técnica de abafamento de cordas no bandolim, que consiste em: ao se atacar as cordas com a palheta, o músico simultaneamente abafa-as com a almofada lateral da mesma mão, tornando a intensidade das notas menores e menos agressivas (FERNANDES, 2019, p.233).

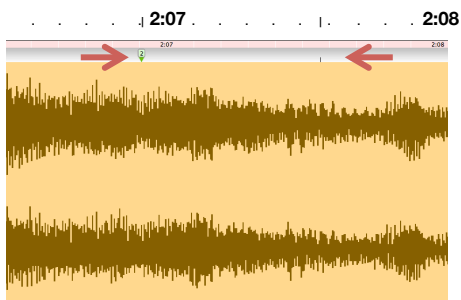


4 Em⁶/G

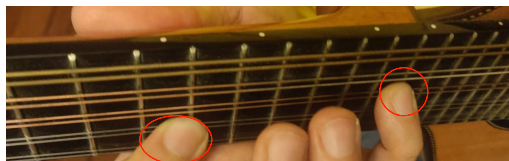
Exemplo 13 - Apojatura com intervalo de segunda menor ascendente seguida de colcheia pontuada proveniente da melodia da música *Schottisch da Noite* (c.4).



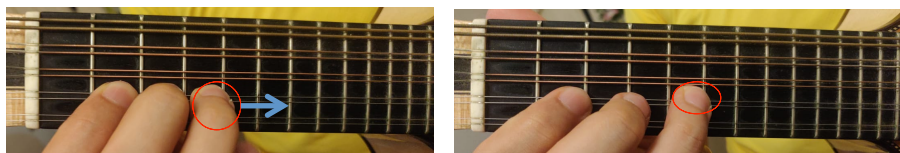
Exemplo 14 - Apojatura com intervalo de segunda menor ascendente utilizando as cordas Ré e Sol do bandolim 10 cordas.



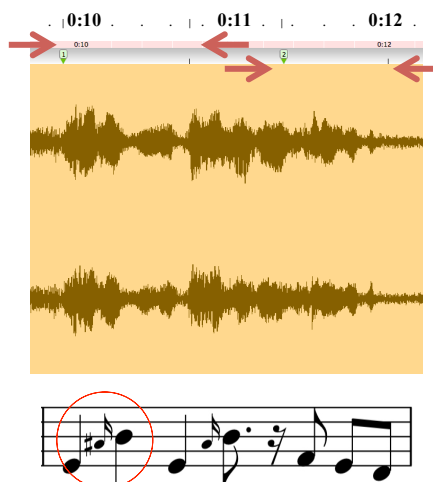
Exemplo 15: Apojatura com intervalo de segunda menor ascendente seguida de duas colcheias proveniente da interpretação de Antônio Carrasqueira na música *Schottisch da Noite* (c.31).



Exemplo 16 - Apojatura com intervalo de segunda menor ascendente utilizando as cordas Ré e Sol do bandolim 10 cordas.



Exemplo 17 - Apojatura com intervalo de segunda menor ascendente na corda Lá do bandolim 10 cordas utilizando a técnica de glissando tradicional do instrumento.



Exemplo 18 – Apojatura com intervalo de segunda menor ascendente seguida de semínima proveniente da interpretação de Antônio Carrasqueira na música *Schottisch da Noite* (c.3).



Exemplo 19 - Apojatura com intervalo de segunda menor ascendente utilizando as cordas Lá e Ré do bandolim 10 cordas.

Vibrato

Outro recurso selecionado para adaptação, presente na maior parte das interpretações analisadas, mas, em especial, nesta interpretação de Antônio Carrasqueira, foi o *Vibrato*. Ele está presente em quase toda sua interpretação, por ser um elemento idiomático da flauta transversal, e é encontrado principalmente nos finais de frase. Vieira Júnior salienta para o fato de ser usado pelos flautistas como um recurso expressivo e que, se executado com a técnica errada, pode prejudicar imensamente o som do flautista. Em seu trabalho, o autor aborda essa técnica da seguinte maneira: “O *vibrato* ocorre devido a oscilações da coluna de ar e metaforicamente pode

ser comparado a uma onda da coluna de ar. Pode ser feito com impulsos do diafragma, através de contrações e relaxamentos da musculatura abdominal” (VIEIRA JÚNIOR, 2105, p.58).

Foram identificadas duas situações distintas em que se sugere adaptação para utilização desse elemento no bandolim 10 cordas. A primeira situação, diz respeito ao *vibrato* utilizado pelo músico em boa parte de sua interpretação, demonstrado no **Exemplo 18**, por meio de duas semínimas em que a técnica foi utilizada. Nesse caso, podem ser utilizadas duas técnicas para suprir a diferença estrutural e idiomática. Para casos em que o recurso aparece mais intenso e presente, menos discreto, sugere-se a utilização da técnica *bend*, a qual nos referimos em itens anteriores, também utilizada para o glissando de semi-tom ou *pitch bending*, por gerar um efeito mais expressivo no bandolim, mais perceptível. Nessa situação, sua aplicação é um pouco diferente, pois o objetivo não é atingir outra nota. O *bend* nesse caso é mais brando e deve ser constante ao longo da duração da nota, podendo conter direções distintas simultaneamente.

A outra possibilidade é o *vibrato* frequentemente utilizado em instrumentos de corda, como no violão (RODRIGUES, 2014, p.99-102) ou no próprio bandolim mesmo (MACHADO, 2004, p.78), no qual se movimenta o dedo que está pressionando a corda lateralmente, provocando uma variação de afinação mais discreta, mais branda em relação a outra técnica, porém que alterna sua intensidade de acordo com o nível de movimentação do dedo. Sugere-se a alternância entre essas duas técnicas de acordo com as características do *vibrato*. Quando se tratar de um *vibrato* mais brando, sugere-se essa técnica (**Exemplo 19**).

Importante ressaltar que a maioria dessas técnicas já são utilizadas no bandolim brasileiro, algumas com maior frequência que outras, o que pode ser constatado ao se observar obras significativas e performances de bandolinistas brasileiros de diversas gerações, como Luperc Miranda, Jacob do Bandolim, Isaías Bueno de Almeida “Isaías de Almeida (1937) Joel do Nascimento “Joel Nascimento” (1937), Déo Cesário Botelho “Déo Rian” (1944), Ronaldo Souza Silva “Ronaldo do Bandolim” (1950), Armando da Costa Macêdo “Armandinho Macedo” (1953), Afonso Dodsworth Machado “Afonso Machado” (1954), Pedro Caminha Amorim “Pedro Amorim” (1958), Pedro de Moura Aragão “Pedro Aragão”, Fernando Novaes Duarte “Fernando Duarte”, Jorge Antônio Cardoso Moura “Jorge Cardoso” (1969), Hamilton de Holanda (1976), Eduardo Maia Venturini “Dudu Maia” (1977), Marcos Frederico Gomes Soares “Marcos Frederico” (1977), Almir Côrtes Barreto, Marcílio Marques Lopes “Marcilio Lopes”, Cleber Rangel “Carrapicho Rangel” (1981), Danilo Ezequiel Brito de Macedo “Danilo Brito”

(1985), Luís Barcelos Neto (1987), Fabio Peron (1990), Pedro Franco (1991), Victor Angeleas (1989), Yan Coury (2002), entre outros que atuam em rodas de choro por todo o país.

Um exemplo seria o *vibrato* presente na obra de Jacob do Bandolim. Almir Côrtes, em seu trabalho *O Estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*, comentou sobre essa técnica no trabalho do músico:

Caracterizado por ser realizado de forma bastante sutil, às vezes quase imperceptível, ficando difícil demonstrar exemplos, o *vibrato* é um dos principais detalhes na interpretação de Jacob, empregado para dar colorido às frases e acrescentar mais expressão na interpretação. Conforme as considerações feitas no capítulo anterior, Jacob buscou elementos que valorizassem a expressão no fraseado musical, e o *vibrato* é um dos principais recursos que contribuem para atingir esse objetivo. Acreditamos que para a compreensão da maioria dos elementos aqui citados, apesar dos exemplos retirados da transcrição, a audição das gravações seria de grande valia, se não imprescindível, especialmente no caso do *vibrato*. (BARRETO, 2006. P.59)

A segunda situação diz respeito ao *vibrato* rápido, no qual a alteração da alternância de frequência da nota ocorre de forma muito rápida, ou seja, não diz respeito à duração da nota e, sim, a sua vibração. Nesse caso, especificamente, sugere-se a utilização da técnica utilizada para o *tremolo* no bandolim, tocado com intensidade relativa à da nota que se pretende adaptar, porém aliada à técnica de abafamento mencionada anteriormente, no intuito de secar a duração da nota após ataca pela palheta. O **Exemplo 20** expõe duas notas presentes na interpretação de Antônio Carrasqueira para demonstrar uma parte da música em que ele utilizou o *vibrato* rápido, para a qual se sugere esta adaptação.

A técnica do *tremolo* é utilizada no bandolim para a sustentação das notas, uma vez que o bandolim, assim como os demais instrumentos de corda, tem a sonoridade inicial da nota, provida pelo ataque da palheta (ou dos dedos), prontamente dissipada. Devido a isso, é comum o seu uso principalmente nas notas longas, que exigem maior sustentação. Essa técnica será exemplificada na parte selecionada para adaptação proveniente da interpretação de Nailor Azevedo em *Cenas Cariocas: III*, Saudosa, que trata da questão das notas longas (**Exemplo 28**).

0:02 0:03

Bm Bm⁷ Bm⁶

Exemplo 20 – *Vibrato*, presente nas duas semínimas do compasso transcrito da interpretação de Antônio Carrasqueira na música *Schottisch da Noite* (c.1).

0:09 0:10

Em(add9)/G respiração

Exemplo 21 - *Vibrato Moderado*, brando, presente na primeira semínima do compasso transcrito da interpretação de Antônio Carrasqueira (c.3).

0:46 0:47

A7(b5) A° Asus7/9

Exemplo 22 – *Vibrato* rápido, presente na colcheia pontuada do compasso transcrito da interpretação de Antônio Carrasqueira (c.11).



Exemplo 23 – Técnicas de *vibrato* aplicadas no bandolim 10 cordas. Primeira foto, *vibrato* lateral; Segunda foto, *vibrato* horizontal (associado a técnica *bend*)

Oitava por harmônico

O último elemento da interpretação de Antônio Carrasqueira em *Schottisch da Noite* selecionado para adaptação foi a técnica de harmônicos na flauta transversal. Essa técnica consiste em atingir os harmônicos de uma nota, ordenados por sua série harmônica, por meio de movimentos labiais, alterando a embocadura no instrumento e, conseqüentemente, o direcionamento e a pressão da coluna de ar. Vieira Júnior, em seu trabalho *Subsídios para o aperfeiçoamento técnico e prático de um flautista profissional*, aborda a questão harmônica estrutural da flauta (tubos harmônicos), a série harmônica (que ampara esse recurso) e a técnica utilizada para se alterar a nota (VIEIRA JÚNIOR, 2015, p. 24-26).

No **Exemplo 21**, que foi retirado do final da melodia interpretada por Antônio Carrasqueira, demonstra-se a nota em que o músico utilizou esta técnica. Após emitir a nota (durante ela), ele atinge o primeiro harmônico desta, ou seja, o harmônico que representa essa nota uma oitava acima.

Para esse caso, foram apresentadas duas possibilidades. A primeira consiste no uso da *Campanela* (**Exemplo 22**), recurso utilizado em diversos instrumentos de corda, idiomático do violão moderno (TEIXEIRA, 2009, p.46). Almir Côrtes, em seu trabalho sobre *o estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*, explica esse recurso, muito usado pelo Jacob do Bandolim em sua obra:

Efeito típico de instrumentos de cordas. Geralmente quando a linha melódica é realizada com a alternância de cordas soltas e presas, ou mesmo em cordas diferentes, Jacob deixa soar uma nota sobre a outra, gerando esse efeito. Na transcrição utilizamos a anotação “deixar soar” para especificar estes trechos.

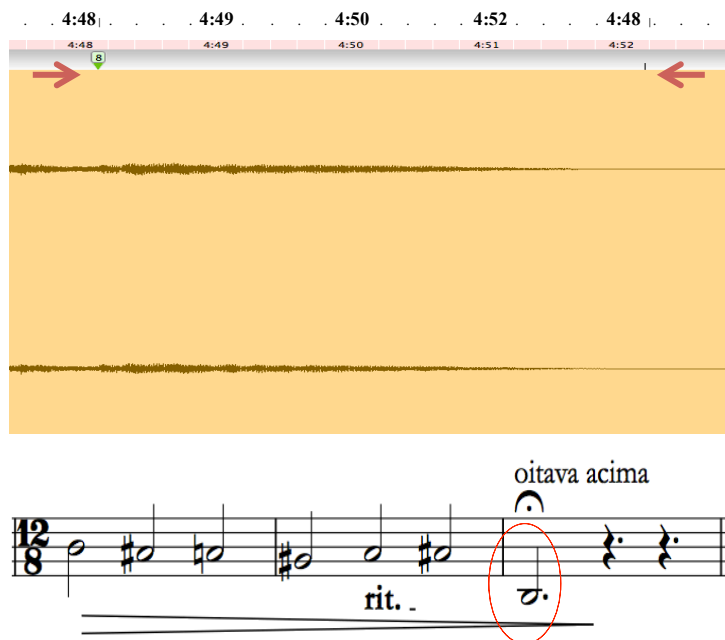
O bandolim é um instrumento de pouco volume e corpo de som, devido à oitava na qual se encontra sua afinação e também ao tamanho pequeno da caixa de ressonância. Quanto mais notas soando simultâneas, mais harmônicos aparecem e conseqüentemente “engordam” o seu som, fato que é ilustrado pela declaração a respeito da sonoridade de Jacob, feita pelo violonista César Faria (2005): “Ele tirava muito som do bandolim, era uma beleza”. (BARRETO, 2006, p.57)

A utilização da *Campanela* nesse caso, consiste em, após atacar e sustentar a nota com o *tremolo* (técnica comum no bandolim para tocar notas longas, que será abordada no item 3.5), tocar, na corda abaixo (mais aguda), a mesma nota uma oitava acima, com um ataque brando, por meio de um toque sutil da palheta, de maneira que, por alguns instantes, as duas notas soem juntas representando o harmônico da flauta.

A outra possibilidade diz respeito ao uso do harmônico no bandolim por meio do dedo do meio que não é responsável pelo apoio da palhetada (**Exemplo 23**). A técnica consiste em, após o ataque da palheta na corda relativa à nota tocada, encostar o dedo médio (já que o indicador está segurando a palheta junto ao dedão) nessa mesma corda em cima do traste, doze casas à frente da casa em que a nota foi tocada. No caso analisado, foi tocada a nota Si na segunda casa da corda Lá, ou seja, nesse caso, encostar-se-ia o dedo médio na corda lá, em cima do traste referente a décima quarta casa do bandolim 10 cordas. A técnica para utilização de harmônicos no bandolim pode ser encontrada no método de bandolim *L’art dela mandoline* (RANIERI, 1925, p.68). Porém, a utilização dessa técnica, da forma como proposta, não provém muita emissão sonora no harmônico da nota no bandolim, uma vez que não houve um novo ataque à corda, ou seja, ela utiliza a mesma intensidade sonora gerada pelo ataque da nota anterior ao harmônico.

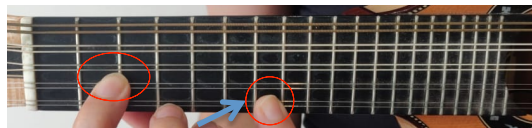
Como nesse caso especificamente a melodia vem em um diminuendo e a nota é tocada com baixa intensidade, de forma branda, sugere-se a utilização da primeira técnica descrita, a que utiliza o recurso da *Campanela*. Essa escolha se deve ao fato da segunda opção funcionar melhor

em casos nos quais a nota é tocada com uma intensidade maior, uma vez que essa técnica tem uma sonoridade mais discreta, quase imperceptível quando aplicada a notas de baixa intensidade sonora.



The image shows a music player interface with a yellow waveform and a musical score. The waveform has a green peak at 4:48. The score is in 12/8 time, showing a series of notes with a fermata over the final note, which is circled in red and labeled "oitava acima".

Exemplo 24 – Fermata iniciando com a nota escrita, porém terminando no harmônico da nota oitava acima (c.70).



Exemplo 25 – Uso da *Campanela* no bandolim com notas iguais em oitavas diferentes.



Exemplo 26 – Uso do harmônico emitido por meio do contato com a corda doze casas à frente da casa onde a corda foi pressionada.

3.5 O Clarinete de *Cenas Cariocas: III, Saudosa*

Após a análise das técnicas e recursos interpretativos utilizados no clarinete por Nailor Azevedo, na interpretação da música *Cenas Cariocas: III, Saudosa*, registrada no disco *Choro Ímpar*, separou-se as técnicas e recursos a seguir para serem sugeridas adaptações para a

execução no bandolim 10 cordas.

Notas longas

As notas longas necessitam de adaptação no bandolim 10 cordas, devido à questão da sustentação das notas no instrumento e para que se consiga efetuar as dinâmicas. Para isso, trabalhar-se-á com o *Tremolo*. O *Tremolo*, recurso idiomático do bandolim, consiste em tocar-se uma nota com movimentos constantes de palhetada que alternam sua direção ao ferir a corda, como descrito nos seguintes métodos de bandolim: *Método do Bandolim Brasileiro*, que inclusive cita a sua comum utilização para se sustentar notas longas (MACHADO, 2004, p.22) e *Méthode Théorique-pratique de Mandoline Napolitaine ou Romaine à 4 cordes doubles* (GRAZIANI-WALTER, 1900, p.VII). Porém, é importante observar que o *Tremolo* pode ser utilizado também em intensidades de movimentos diferentes: mais baixa, com movimentos mais lentos; mais alta, com movimento rápidos; ou alterando sua velocidade.

O *Tremolo* é caracterizado no método de Afonso Machado, da seguinte maneira: “O *Tremolo* é uma das características do Bandolim. Como a vibração das notas desse instrumento é de pouca duração, quando se quer uma nota mais longa sustentada por mais tempo usa-se geralmente este recurso” (MACHADO, 2004, p.22). Antônio Carrasqueira comentou sobre esse recurso idiomático do instrumento: “O bandolim tem que fazer o *tremolo* para segurar a nota, mas eu acho bonito instrumento de corda, e o piano também, e a percussão também, ataca uma nota e ela tem um diminuendo imediato” (CARRASQUEIRA, 2020). Fernando Duarte, em seu artigo *Tremolo no bandolim: contextualização histórica e problemas notacionais* (DUARTE, 2016), expõe e discute a utilização e as formas de registro desse recurso ao longo da história desse instrumento.

Como esse recurso é idiomático do bandolim, outras possibilidades de utilização, como, por exemplo, o *tremolo* aplicado a uma linha melódica com outra simultânea fazendo estacados (dividindo o *tremolo*), e sua notação também são discutidos no livro *The classical mandolin* de Paul Spark (SPARKS, 2005, p.57, 190-191). O *tremolo* é mencionado em métodos do instrumento para se tocar as notas longas, porém, pelo que se pode constatar na pesquisa para este trabalho, não são abordadas a questão das dinâmicas durante o *tremolo* ou da alteração da dinâmica durante a utilização deste para nota longa, até porque não se trata de algo idiomático

desse instrumento, mas, sim, de instrumentos de sopro, por exemplo.

O bandolim, assim como os instrumentos de corda em geral, possui uma dinâmica sonora natural das notas, uma vez que, após as cordas serem feridas pela palheta, elas vão perdendo intensidade, conseqüentemente a nota vai perdendo volume, diminuindo sua emissão sonora no instrumento.

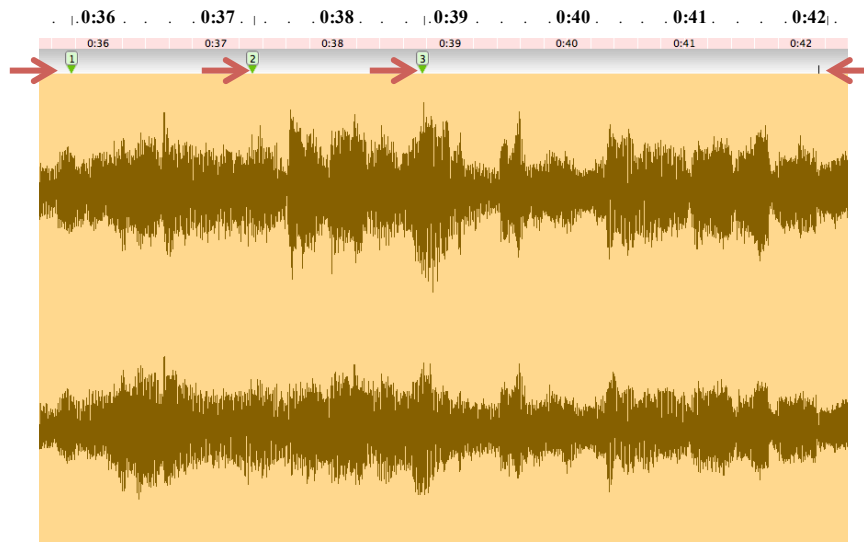
Para acentuar a dinâmica durante as notas longas, sugere-se utilizar o *tremolo* de maneira que a palhetada varie levemente sua velocidade de acordo com a intensidade sonora da nota. Sempre que a intensidade da nota aumentar, acelera-se sutilmente a velocidade e aumenta-se a força da palhetada, na intenção de extrair mais som do instrumento. No caso da intensidade da nota diminuir, faz-se o contrário, ou seja, diminui-se sutilmente a velocidade da palheta e da força da palhetada. Importante frisar que, embora se tenha constatado poucos registros em métodos e trabalhos científicos das sugestões interpretativas (na forma como estão sendo propostas) que estão sendo demonstradas neste capítulo, e que, mesmo quando encontradas, foram pouco exploradas (não aprofundadas), elas geralmente já são utilizadas em interpretações de melodias no bandolim instintivamente ou devido ao aprendizado oral proveniente da experiência dos músicos no gênero.

Outra questão importante é que, com a possibilidade de utilização do *tremolo* no bandolim de maneiras diferentes, variando sua velocidade e intensidade, por exemplo, consegue-se obter resultados distintos que podem variar de acordo com a intenção da interpretação. Com uma velocidade muito rápida, o *tremolo* fica menos caracterizado, ficando difícil notar sua tradicional divisão rítmica, dando um caráter diferente. Sobre esse aspecto, o método *Méthode Théorique-pratique de Mandoline Napolitaine ou Romaine à 4 cordes doubles* expõe que:

Qu'on étudie l'exercice suivant sur les cordes à vide d'abord lentement, puis en augmentant de plus en plus ce mouvement du poignet de bas en haut avec une égalité parfaite. A mesure que l'élève se familiarisera avec le *tremolo* il ne devra plus compter les coups de plume puisque plus les coups de plume seront nombreux pour chaque note, plus le *tremolo* sera serré et léger au point de faire ressembler le son de la Mandoline à celui du Violon. (GRAZIANI-WALTER, 1900, p.VII)

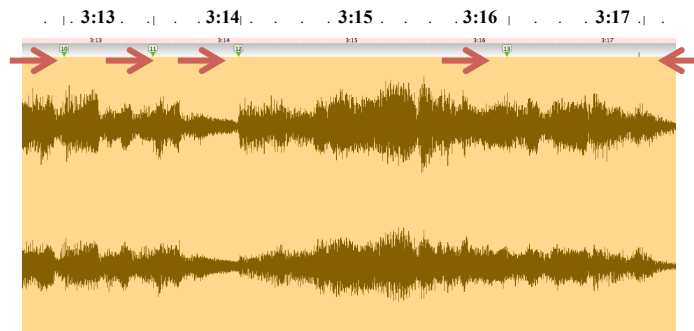
Cabe ressaltar que a intensidade pode variar diversas vezes dentro da duração de uma mesma nota, o que é comum, por exemplo, em notas longas interpretadas em instrumentos de sopro, e como ocorreu na interpretação de Nailor Azevedo no clarinete, demonstrada abaixo no

Exemplo 24.



10 Eb/Bb Fm/Ab Cm/G Ab⁹

Exemplo 27 – Dinâmica e intensidade alterando-se em notas longas na interpretação de Nailor Azevedo em *Cenas Cariocas: III, Saudosa* (c.10).



54 Fm/Ab C⁷/G Fm F/Eb F⁺/Eb

Exemplo 28 – Dinâmica de intensidade decrescente em semínimas seguida de dinâmica crescente em notas longas na interpretação de Nailor Azevedo em *Cenas Cariocas: III, Saudosa* (c.54).

The image displays a musical example consisting of a waveform and a corresponding musical staff. The waveform at the top shows a series of pulses with a constant amplitude, followed by a section where the amplitude increases progressively. Above the waveform, there are time markers and a double-headed red arrow indicating the duration of the constant amplitude section. Below the waveform is a musical staff with three chords: Fm/Ab, C7/G, and Fm. The Fm chord is circled in red. Below the staff, there are dynamic markings: a wedge-shaped crescendo (\langle) under the first two chords, and two wedge-shaped decrescendos (\rangle) under the circled Fm chord.

Exemplo 29 – Semínima com intensidade constante seguida de semínimas com dinâmica crescente na interpretação de Nailor Azevedo em *Cenas Cariocas: III, Saudosa* (c.38).



Exemplo 30 – Movimento de palheta utilizado para se fazer o *tremolo* no bandolim 10 cordas.

Mordentes

Os mordentes necessitam de adaptação devido às diferenças estruturais e idiomáticas entre os instrumentos (no caso o bandolim e o clarinete) no que se refere à sustentação de notas, aos ligados e, conseqüentemente, à articulação. Como mencionado anteriormente, o bandolim é um instrumento que não proporciona muita sustentação sonora das notas. Quanto mais se avança no braço em sentido ao bojo, menor a sustentação das notas, uma vez que o espaço de vibração da corda é menor.

O ligado no bandolim, como foi explicado no item 3.3 deste capítulo, não proporciona sustentação e intensidade às notas subseqüentes, por isso, sem adaptação, a articulação do ligado tem a nota antecedente fortemente destacada. Utilizando uma das técnicas também mencionadas no item 3.3, a *Pull-off*, na qual o dedo responsável pela nota subseqüente ao primeiro ligado puxa a corda após pressioná-la, consegue-se uma maior sustentação da nota posterior aos ligados do mordente, o que muda também a articulação deste, deixando-o mais uniforme, apenas com a leve

acentuação do ataque da palheta à primeira nota. Importante salientar que, para esse recurso, não se faz necessária a utilização da técnica *hammer-on* ou *martelo*, que dá sustentação à nota ascendente tocada após o ligado, uma vez que a duração da nota é muito curta. Essa técnica também acentuaria essa nota, trazendo uma articulação específica que poderia não ser condizente com a pretendida.

Para os dois casos selecionados por meio da análise da interpretação de Nailor Azevedo na música *Cenas Cariocas: III, Saudosa*, sugere-se a utilização dessa forma de adaptação. Nos dois exemplos demonstrados, **Exemplo 28** e **Exemplo 29**, tem-se mordentes superiores, com a duração que seria de uma colcheia, destrinchados em semicolcheia e fusas, para detalhar, na partitura, o tempo exato que estes foram registrados na gravação.

O primeiro (**Exemplo 28**) expõe dois mordentes superiores em uma frase melódica de intervalos de semitom descendentes. O segundo (**Exemplo 29**) expõe dois mordentes superiores em alturas melódicas distintas, constituídos de intervalos diferentes, de tom e semitom, com a intenção de exemplificar situações distintas de utilização desse recurso.

The image displays a musical analysis of Example 31. At the top, a waveform visualization is shown with a time axis ranging from 1:27 to 1:29. Red arrows indicate specific points of interest in the waveform. Below the waveform, a musical score is presented in G74b9 and G7(b9) chords. Two mordentes (trills) are circled in red, corresponding to the waveform above. The score includes a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The first chord is G74b9 and the second is G7(b9). The score shows a descending chromatic melody with two mordentes circled in red.

Exemplo 31 – Exemplo de mordentes superiores em melodia cromática descendente (c.24).

O exemplo apresenta um gráfico de áudio e uma partitura musical correspondente. O gráfico de áudio, no topo, mostra uma onda sonora com dois pontos de tempo marcados: 1:07 e 1:08. Abaixo, a partitura musical mostra duas notas circunscritas em vermelho, cada uma com um mordente superior. As notas são precedidas pelas indicações de acordes Eb/Bb e Fm/Ab.

Exemplo 32 – Exemplo de mordentes superiores em alturas melódicas distintas no instrumento (c.18).

Glissando

O glissando é um recurso comum em interpretações de instrumentos de sopro, seja ele de semitons ou provenientes de outras escalas. Stowell e Boyden (2001) o definem, em seu artigo sobre glissando presente no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, como um termo que é geralmente usado como uma instrução para se fazer uma passagem (melódica) por meio de um movimento rápido e deslizante. Os autores explicam que o termo é resultado da junção entre a palavra francesa “glisser” (que significa “deslizar”) e de um sufixo italiano (“ndo”). Afonso Machado, em seu *Método do Bandolim Brasileiro*, define o glissando como sendo “o efeito conseguido quando se muda de uma nota para outra numa mesma corda, sem interromper o som, ou seja, escorregando-o de uma nota a outra sem levantá-lo da corda” (MACHADO, 2004, p.77).

No bandolim, o glissando tradicionalmente utilizado é o de semitom, como se pode notar na própria definição do método explicitada acima. Ele pode ser utilizado de duas formas distintas. A primeira como efeito, quando não se pretende atingir uma outra nota específica (utilizado normalmente em finalizações de frase). A segunda, para a passagem de uma nota a outra, visando atingir uma determinada nota. No item 3.3, foram sugeridas também adaptações técnicas para que se possa realizar o glissando de outras escalas, que não a cromática, no bandolim.

Outro ponto importante a ser ressaltado está relacionado à questão da sustentação das notas no bandolim, já que o glissando, nesse instrumento, só sustenta a nota atingida por meio

dele quando ele ocorre bem rápido. No caso do glissando não ser constituído de notas rápidas, ou possuir uma nota de intensidade alta com duração um pouco maior no início da frase, ou mesmo no final da frase (a nota a ser atingida), necessita-se de adaptação para que se consiga intensidade e sustentação da nota final do glissando, principalmente se esta for de duração muito superior às demais notas que o compõem. Para esses casos, sugere-se a utilização de uma palhetada de baixa intensidade na nota de chegada do glissando, reforçando a sustentação dessa nota no instrumento. Caso a nota de chegada possua também uma intensidade maior, aumenta-se a intensidade da palhetada final. É comum a utilização, entre os bandolinistas, por conta da pequena sustentação de notas e da linguagem do bandolim brasileiro, de uma palhetada de intensidade similar à da nota inicial na nota de chegada, quando não se trata de um glissando de efeito, independente da duração da nota final.

É importante salientar também para as formas de aplicação desse recurso no bandolim. É comum, para que se consiga uma articulação que enfatize a passagem de algumas notas do glissando, a utilização de mais de um dedo, ou seja, alterna-se os dedos por meio dos ligados nas notas iniciais ou finais do instrumento. Essa maneira de utilização pode ser observada na gravação da música *Dolente* (Dolente – choro, RCA Victor, 1949) de Jacob do Bandolim, interpretada pelo próprio compositor.

No trecho selecionado da interpretação de Nailor Azevedo em *Cenas Cariocas: III, Saudosa*, tem-se duas situações. Na primeira, um glissando ascendente rápido, começando em uma fusa e terminando em uma colcheia no final da frase; e na segunda, um outro glissando ascendente rápido, porém começando em semicolcheia e terminando em semínima (**Exemplo 33**, na ordem em que foi apresentado). Para a primeira situação (primeiro glissando do **Exemplo 33**), na qual a velocidade do glissando é maior em sua etapa inicial, sugere-se a utilização do glissando com uma troca de dedo atingindo a nota final, do indicador para o dedo do meio, e sem palheta na nota de chega. Para o segundo glissando selecionado (segundo glissando do **Exemplo 33**), no qual a velocidade do glissando é maior em sua etapa final, sugere-se uma troca de dedos nas notas iniciais.

19 E_b^6/G A_b/G_b Fm^6 $G^7(b^9)$

21 $D_b m^6$ $C^7(b^9)$ Fm/Ab Fm $A\emptyset^7$ $D^7(b^9)$

respiração
G0

Exemplo 33 – Exemplo de glissandos ascendentes cromáticos na interpretação de Nailor Azevedo em *Cenas Cariocas: III, Saudosa* (c.19-21).



QR Code 1 – Vídeo contendo exemplos das técnicas e recursos idiomáticos analisados bem como da aplicação dos recursos e técnicas sugeridos para a adaptação ao bandolim 10 cordas.

3.6 A respiração e a divisão de frases em interpretações de instrumentos de sopro do disco *Choro Ímpar* e no bandolim

Ao analisar-se as interpretações transcritas, foi possível identificar os locais onde os músicos respiraram durante a performance. Eles podem ter decorrido em razão das escolhas de frases melódicas, ou simplesmente dos locais da música que exigiram respiração devido à interpretação feita naquele momento. Dessa forma, inseriu-se, na transcrição, as pequenas pausas para respiração que os músicos escolheram ou julgaram necessária. As pausas necessárias para que o músico possa respirar durante uma interpretação nos instrumentos de sopro acabam explicitando a escolha de frases melódicas feitas por eles, sejam elas provenientes de escolhas realizadas no estudo da obra a ser tocada, sejam do próprio momento da interpretação, na qual elas são definidas pela emoção do músico naquele momento ou pelo diálogo musical estabelecido com os outros músicos no momento da interpretação.

O disco *Choro Ímpar* de Maurício Carrilho foi um disco gravado em um curto período de tempo e com um orçamento limitado, portanto os músicos não tiveram muito tempo para se preparar, algumas vezes tendo contato com a música a ser interpretada apenas no estúdio onde fizeram o ensaio e gravaram. Sobre as respirações nas interpretações do disco, a importância da escolha correta dos momentos em que ela ocorre e sobre o seu curto processo de preparação para as gravações do disco, Nailor Azevedo comenta:

Então isso aconteceu. Mas tudo isso, também da respiração, se combinava no estúdio e tem outras coisas que você tá sozinho como eu gravei sozinho, isso daqui por exemplo (se referindo a sua interpretação de saxofone em *Afrchoro*), obviamente que eu quando gravo, faço as minhas anotações. Então como essa peça do saxofone, era uma peça relativamente, com Cristóvão, era livre, e ela, vamos dizer assim, ela flutua, então eu tive uma liberdade maior para respirar. Mas aí que tá o negócio. Eu acho que quando tá bem respirado você não percebe a respiração, o problema é quando tá mal respirado que você interrompe a frase, ou adianta, ou atrasa em lugares que... aí o ouvido ele se desencanta com aquilo que está sendo apresentado. Então respirar bem, quando a respiração é boa, você nem ouve a respiração você ouve a música. (AZEVEDO, 2020)

Antônio Carrasqueira, músico responsável por diversas melodias presentes no disco, observa, também, sobre essa questão, a relação da respiração com as frases, o papel dela, sua maneira de preparação, as questões que influenciaram nas suas escolhas e em que momento elas ocorreram:

Quanto aos lugares de respiração, sempre em função das frases. Então a respiração é uma vírgula, comparado com a frase escrita. Então quando você lê você ali, já tá com lapisinho, de repente você já anota ali uma respiração ou outra, você vai ali na leitura, você já vai vendo as frases, vai entendendo as frases. Então é uma coisa planejada e no momento da interpretação você pode mudar uma coisa ou outra, em função, de repente,

you se emocionou, vai gastar um pouquinho mais de ar, respira ali em uma semi-frase, mas também tem uma... quer dizer, claro que tem um planejamento em função da das frases, mas sempre tem um espaço para uma... de repente faltou o ar, ou não sei o quê, ou mesmo não faltou o ar mas você sentiu vontade de respirar ali, a música pediu naquele momento, então tem sempre esse espaço para o que acontece no momento, e em função aí de como o piano “frasea”, de como o clarinete “frasea”, você muda ali na hora, e cada vez que você toca é um pouco diferente, os companheiros também. Então há um planejamento, mas há sempre um espaço para o que acontecer, para a ideia do momento. (CARRASQUEIRA, 2020)

São vários os estudos e métodos que contemplam a importância da respiração ao se tocar um instrumento, principalmente no caso de instrumentos de sopro, que possuem uma dependência direta para se tocar o instrumento (TAFFANEL; GAUBERT, 1958; SILVA, 2013; SOUZA, 2008; POMPEO, 2020, p.56-59; DE SIQUEIRA, 2012). Porém, mesmo no caso de instrumentos que não necessitam de coluna de ar para emissão sonora, foram encontrados alguns trabalhos que abordam a importância dessa questão, por impactar de forma direta a performance do músico.

Ferreira (2017), por exemplo, em seu trabalho, pesquisa *a Influência dos exercícios de respiração na prática diária e correspondente performance de um músico*, discutindo a importância dessas práticas, além de demonstrar, por meio da aplicação de um método elaborado de aprimoramento do aparelho respiratório e da consciência desse sistema, uma melhora na performance musical de músicos amadores e profissionais.

No caso dos instrumentos de corda, como o bandolim, a respiração se faz importante por também influenciar diretamente na performance musical. Contudo, diferentemente dos instrumentos de sopro, em que sem a coluna de ar não existe emissão sonora, a interferência, nesses casos, diz respeito a condições psicológicas e musculares para se tocar o instrumento, melhorando, por meio da sua aplicação correta, a tensão, que atrapalha a musculatura, e a ansiedade, que atrapalha a concentração, possibilitando uma melhor fluência das frases musicais e melhorando a concentração e o raciocínio do músico. Vellasco assim expõe:

Os instrumentistas de corda somente utilizam uma pequena parte da sua capacidade pulmonar e não apreciam as incidências consideráveis da respiração na execução musical. Esse problema não acontece, em contrapartida, com os cantores e com os instrumentistas de sopro, que conhecem muito bem a importância de uma colocação correta da respiração, fundamental para conseguirem a desejada “coluna de ar”, sem a qual não se obtém uma emissão sonora conveniente. Sem o domínio confortável da respiração, não podem nem frasear e nem fazer música. (VELLASCO, 2016, p.2)

Estudos relacionados à importância de uma boa respiração para a saúde física e mental podem abranger e conectar diversas áreas de conhecimento. Carlos Mário Gomes Mejia (2016), em sua dissertação sobre *Estratégias para o controle da ansiedade na performance musical*, discute e analisa as diferentes estratégias para combater a APM (Ansiedade na Performance Musical), como a aplicação de técnicas de respiração e de outras medidas nas quais a atenção à respiração e ao seu controle tem papel fundamental, como na yoga e na meditação, e também a técnica de Alexander, que visa melhorar a respiração e o controle muscular.

Já Igarashi, Ozaki e Furukawa (2002), em seu artigo *Respiration reflecting musical expression: Analysis of respiration during musical performance by inductive logic programming*, observam a respiração de um músico durante uma performance de violoncelo, analisando a relação da respiração com fatores musicais presentes na interpretação, extraindo padrões e discutindo os resultados, na busca da melhor maneira de se obter o melhor desempenho por meio de sua aplicação correta.

Todas essas questões que envolvem a respiração na prática musical são de extrema relevância para se atingir o alto nível de performance observado nas interpretações do disco *Choro Ímpar*. Assim como as técnicas específicas do instrumento em que o músico pretende se especializar, o estudo e treinamento frequente da respiração é de extrema relevância para a evolução do músico.

3.7 Choro Ímpar, dificuldades interpretativas

O disco *Choro Ímpar* de Maurício Carrilho, por ser um disco elaborado com uma proposta inovadora, gerou desafios para a interpretação das músicas, uma vez que estas foram compostas em compassos pouco ou nada explorados no gênero. Isso exigiu dos músicos capacidade de adaptação para conseguir manter os elementos tradicionais da linguagem, já internalizados, nesse novo formato.

Sobre essa questão, Nailor Azevedo, músico responsável por diversas interpretações presentes no disco (em instrumentos de sopro como saxofone e clarinete), comenta ser comum o aparecimento desses compassos ímpares na música erudita para alongar os espaços necessários, e que também conhecia composições nesse sentido no cancionário brasileiro, como, por exemplo a música *Cravo e Canela* de Milton Nascimento, na qual os compassos possuem três tempos. Mas,

no choro, o músico não conhecia nada nesse sentido. Estava acostumado a se deparar com músicas desse gênero na forma como ele foi consolidado, com as características e formas tradicionais. O músico comentou que apesar de ter passado mais de trinta anos de sua vida tocando choro, quando se deparou com esse trabalho (*Choro Ímpar*), foi uma situação completamente nova e desafiadora (AZEVEDO, 2020).

Sobre os desafios para interpretar as músicas de choro em compassos ímpares presentes no disco, Antônio Carrasqueira, responsável por uma das três interpretações analisadas, em entrevista concedida exclusivamente para este trabalho, comenta:

É sempre um desafio, embora a gente esteja acostumado com divisões ímpares, na música clássica aparece muito, sobretudo no século XX, então não é uma coisa completamente estranha. Mas ali, a dificuldade, digamos o desafio, é você fazer com que tudo flua. Então normalmente no choro, que você está acostumado com uma subdivisão binária, dois por quatro, aquele você pode pensar em quatro, mas normalmente você pensa em dois, e aí no caso do *Schottisch da Noite*, podia pensar no quatro por quatro e um três por oito, mas, quer dizer, assim, em uma primeira leitura, mas é sempre em função da frase. Então às vezes não é necessariamente isso, o importante é conseguir uma fluência, sobretudo a gente toca um instrumento melódico, ou mesmo para quem toca instrumento harmônico, existe a frase harmônica também, e o que deixa o discurso bonito é fluência, como a gente fala, como a gente dança, a fluência é muito bonita, ela faz parte da arte, se não flui, tem uma coisa incomoda ali. (CARRASQUEIRA, 2020)

Ainda sobre os desafios para interpretar as melodias das músicas do disco, Nailor Azevedo, também em entrevista concedida exclusivamente para este trabalho, expõe:

Então eu acho que, como instrumentista, a gente tinha que melhorar muito a questão da respiração, da leveza e da articulação. Então a articulação foi fundamental para a gente conseguir fazer aquela frase, aqueles dois compassos ímpares, e fazer de forma que ficasse regular. [...] Entender o movimento e repouso era fundamental. Entender a frase, o fraseado era muito importante (cantando a melodia imitando uma bateria ou percussão mostrando a relevância do balanço e da articulação). Se isso não tiver na sua cabeça, resolvido, os andamentos, articulação, isso eu estou falando sobre articulação, ou seja, articulação para mim, articulação é o ritmo da música, são as pernas da música dançando. Então isso para mim foi sempre uma coisa muito tranquila de resolver, eu ouço a música mais no pandeiro do que na harmonia. Então eu ficava ouvindo isso e arrumando a minha frase em cima desse (exemplificou cantando o ritmo da música) (AZEVEDO, 2020)

Sobre a questão da fluência, Carrasqueira ressalta ainda que ela está ligada à estrutura da música, à sua divisão rítmica e melódica e à coerência desses elementos dentro do compasso escolhido, de maneira que se possa, assim, organicamente, interpretar uma melodia desse gênero nesses compassos com fluência:

Então para fluência acontecer no discurso, ser orgânico, você tem que ter os pontos de apoio, você tem que ter lá os pontos de apoio, os tempos fortes, os tempos fracos, as metades fortes, metades fracas, isso é muito importante para te dar o esqueleto que te permite fluir. Você tem que ter ponto de apoio para fluir, então toda interpretação você busca isso e aí em compasso ímpares você tem que sentir, perceber, perguntar para a música onde ela quer ser apoiada, de que jeito ela quer ser tocada, e o Maurício é muito criativo, então há o equilíbrio entre esses apoios, são sempre apoios expressivos, não apoio de força, mas de expressão. (CARRASQUEIRA, 2020)

Corroborando a fala de Carrasqueira no que diz respeito aos aspectos necessários para a fluência na interpretação das músicas do disco, como a questão rítmica ficar bem assimilada pelo músico, Nailor Azevedo comenta:

Porque assim, colocar as notas em cima dessas articulações foi a grande questão, você pode colocar as notas primeiro e depois descobri a articulação, isso vai virar, não vira música, vira uma sequência de articulação. Agora para fazer (exemplificou cantando a melodia), esse negócio é um negócio de falar assim: tá gostoso de tocar isso aqui, porque virou orgânico. Acho que a coisa mais difícil foi fazer isso, entender que aquilo ali estava pronto para se tornar orgânico, e era muito importante a gente entender a rítmica, e a harmonia do violão para amarrar a melodia com essa harmonia, mas sem perder o Tadeu (pandeirista) de vista, quando você parava de pensar no Tadeu a articulação se perdia. Então foi muito importante entender a articulação dessa música, a rítmica interna, o pente que segurava ali toda aquela cabeleira que a gente tinha que resolver ali. (AZEVEDO, 2020)

Diante do desafio de preparação para as interpretações, levando-se em conta a maneira como se estabeleceu o processo de ensaio e gravação, os músicos tiveram pouquíssimo tempo para conhecer e absorver o conteúdo das composições, muitas vezes se deparando com a partitura da música já no estúdio, para um rápido ensaio, e, em seguida, ser feita a gravação. Sobre todo esse processo, Carrilho explica que, devido ao orçamento limitado que tinham para produzir o disco e às participações pretendidas para ele, eles tiveram que programar a produção do disco em um curto espaço de tempo e manterem-se, na medida do possível, dentro do programado. Afinal, em virtude do piano, o disco necessariamente já teria que ser gravado em dois estúdios, pois o *Acari* (estúdio da gravadora que tem Carrilho com um de seus fundadores) não possuía. (CARRILHO, 2020)

Sobre os desafios de se preparar para interpretar as músicas do disco em um período muito curto de tempo, Carrasqueira explica que não foi possível decorar as músicas. Elas foram interpretadas por meio da leitura (aqui vale lembrar a observação do músico exposta no Capítulo 2: “[...] a partitura é uma referência, você tem que estar livre naquela interpretação, a gente

desenvolveu essa habilidade, você tá lendo mas você não tá preso aquela partitura”). Como nem todos os arranjos tiveram partituras escritas para cada um dos instrumentos, haviam também arranjos que dispunham apenas de cifra, melodia e alguns contracantos, ou mesmo os que contavam só com melodia e cifra, elaborado de maneira mais livre, contando com a experiência e o conhecimento dos músicos na hora da interpretação. Em virtude dessa variedade, Carrasqueira conta que ele e Nailor Azevedo combinavam como iriam dividir cada uma das melodias, ou seja, as partes que fariam juntos em uníssono e as partes que cada um “fazia uma cifra” (um contracanto baseado na harmonia ou mesmo um acompanhamento com notas longas), tudo isso contando com as anotações e a leitura em virtude do pouco tempo que tiveram (CARRASQUEIRA, 2020).

Ainda sobre o desafio de preparação, oriundo de um processo de produção de disco em que o tempo foi muito curto e o contato com as músicas muito próximo dos dias de gravação, Azevedo ressalta que, no ensaio, foram feitas diversas anotações, até que, à medida que foram ensaiando as músicas, eles começaram a compreender o formato, o tamanho de cada parte, a divisão rítmica e a ideia de cada frase, estabelecendo a articulação e as acentuações. O músico observa ainda que depois de compreender as músicas, a questão foi como transformar essas melodias contempladas nos choros em compassos ímpar, em uma linguagem para instrumento de sopro: “Além da leitura, era como é que você faz aquilo virar um ‘molho’”. Azevedo ressalta que, para a “base” (os instrumentos harmônicos e a percussão), não houve muito problema para interpretar essas músicas, devido ao fundamento sólido, dos músicos que a integravam, a respeito do acompanhamento na linguagem do gênero e ao fato de que eles tiveram mais tempo para assimilar os compassos (AZEVEDO, 2020).

Azevedo também salienta para o conhecimento e a experiência que já tinha com harmonia, com contracantos, com o choro e com a linguagem dos instrumentos (saxofone e clarinete), e como isso foi preponderante para que conseguisse resolver, diante do curto espaço de tempo que tiveram, uma forma de interpretação que traduzisse bem a composição de Maurício Carrilho de maneira congruente. Para Azevedo, a música de Carrilho veio de encontro a tudo que ele havia estudado. Ele teve que usar todos os recursos que tinha para conseguir expressar essa música que trazia um novo formato: “[...] tinha um novo gráfico, outros intervalos, outras exigências para tocar nos dedos, na forma de digitar o instrumento. Como fazer a inflexão das notas, como expressar, como colorir, aquelas notas” (AZEVEDO, 2020).

Já no caso da interpretação utilizando adaptações propostas para o bandolim 10 cordas, os desafios gerados foram também no sentido de fazer com que se tornassem orgânicas as divisões rítmicas (devido ao pouco contato com músicas que são estruturadas nesses compassos e à pouca experiência prática nesse sentido), de dar fluência às frases, e de elaborar e utilizar as técnicas estipuladas para essas adaptações, algumas delas pouco (ou ainda não) utilizadas no bandolim no formato em que foram propostas. Ambas as questões envolveram muita prática para possibilitar uma interpretação concisa e fluida. O grande desafio foi incorporar as novas técnicas ao vocabulário técnico-interpretativo, de maneira que esses recursos pudessem ser utilizados em interpretações distintas dentro do gênero, assim como ocorre por meio da maneira tradicional no choro, muitas vezes instintiva, decorrente de um processo longo de vivência e experimentação, ligado ao amadurecimento do músico enquanto instrumentista e ao conhecimento da linguagem dos instrumentos de choro em razão da cultura das rodas presente no gênero (tradição oral), exposta no Capítulo 2, ao falar-se, por exemplo, sobre o trabalho de Luísa Camargo Mitre de Oliveira (2017). Com certeza a experiência em relação a esse gênero musical, ao instrumento e à prática musical em geral colaborou muito no sentido de possibilitar a utilização dos recursos propostos.

4. A COMPOSIÇÃO DE *CARRILHANDO* – CONCEPÇÃO, ESTRUTURA E RELAÇÃO COM ESSE TRABALHO

Neste capítulo, serão expostos todos os processos envolvidos na composição da música *Carrilhando*, composta por este autor, feita exclusivamente para este trabalho. Serão revelados a motivação, o processo de composição, o intuito da música, sua estrutura e forma, além da sua relação com este trabalho e com o processo de reelaboração musical que originou o disco *Choro Ímpar*, fonte primária desta pesquisa. Para isso, serão utilizados, no intuito de exemplificação e melhor compreensão das questões abordadas, trechos de partituras da composição, de músicas do disco e de músicas consagradas no gênero, tradicionalmente interpretadas dentro das rodas de choro.

4.1 Contexto e Motivação

A ideia de compor uma música que representasse toda a pesquisa feita para esta dissertação e o desafio de, por meio dos mesmos processos de reelaboração musical que gerou o disco *Choro Ímpar*, compor um choro em compassos ímpares utilizando a experiência na prática desse gênero musical, ocorreu naturalmente na medida em que a pesquisa foi se desenvolvendo. A partir do momento em que foi possível compreender parte do processo de adaptação e composição do disco, surgiu a vontade de compor um choro que também trouxesse alguma novidade, algo criativo dentro dessa mesma proposta, com pequenas alterações de elementos comuns ao gênero, porém tentando não perder a essência, a linguagem. Sobre essa proposta adaptativa, Carrilho, em entrevista concedida exclusivamente para este trabalho, explica:

Eu ouvi muita coisa, eu li muita coisa, e ouvi muita gente falar que choro era dois por quarto, e aí eu comecei a duvidar sabe, eu acho que é mais do que isso. Eu acho que o que caracteriza um gênero não é só a métrica do compasso que você escreve. Eu acho que tem uma série de outros elementos idiomáticos, do tipo de melodia, da fraseologia, do ritmo harmônico, uma série de coisas, e o próprio ritmo pode ser expandido, não precisa necessariamente funcionar dentro de dois tempos. Se funciona em dois, pode funcionar em dois, em três, em quarto, em cinco, em seis,

em quantos tempos tiverem. (CARRILHO, 2020)

No início, houve receio de que a composição não soasse fluida e que a complexidade tirasse a naturalidade da música, devido às adaptações propostas para ela. Porém, à medida que a música foi se desenvolvendo, foram identificadas necessidades nela e, a partir disso, oferecido o que se sentiu que seria pertinente em virtude do caminho que ela havia tomado no decorrer da composição.

Para melhor compreensão, é possível fazer um paralelo a esse desenvolvimento citando o próprio processo de elaboração de uma pesquisa acadêmica. É comum no processo de pesquisa, em determinado momento, deparar-se com informações até então desconhecidas e que se mostram importantes e reveladoras sobre algum elemento pesquisado. Essas descobertas podem fazer com que o pesquisador altere alguns dos pontos a serem abordados ou mesmo o próprio tema principal do trabalho, por passar a compreender que, dessa maneira, estaria sendo pertinente na condução da pesquisa por expor ou colocar em evidência temas que julgou mais relevantes. No caso dessa música, por exemplo, uma das adaptações presentes, que será explicada no item 4.2 deste capítulo, não foi uma proposta inicial, tendo ocorrido em virtude da análise do que seria pertinente após observar o resultado da composição até aquele momento.

Um dos motivos da escolha do disco *Choro Ímpar* do compositor Maurício Carrilho como fonte primária desta pesquisa foi o fato deste pesquisador ter feito seu trabalho de conclusão de curso, em 2012, sobre a vida e a obra do músico. Assim, em razão dessa pesquisa, ficou clara a relevância do trabalho de Carrilho em suas várias áreas de atuação (compositor, professor, pesquisador, arranjado, produtor) e o seu impacto musical e cultural, abordado no Capítulo 1. Em virtude de todo o aprendizado proveniente dessa pesquisa e do contato com a história de Carrilho é que se resolveu colocar o nome dessa composição de *Carrilhando*.

Sobre a relevância do disco *Choro Ímpar*, da nova geração de músicos dar continuidade a esse trabalho, e da maneira de se compor levando em consideração a forma e a estrutura das músicas pertencentes a esse gênero musical, Azevedo, músico responsável por interpretações presentes em diversas músicas do disco, comenta:

Eu acho que é um disco que trouxe uma possibilidade muito bonita, principalmente para moçada, para os jovens, aqueles que têm essa, como que eu diria, essa janela não é. Porque eu acho que existe uma parte dos jovens que estão no choro, que estão fazendo, tocando um repertório, mantendo uma certa tradição, ajudando a vamos dizer assim

manter essa linguagem, essa expressão dessa música que é uma música de instrumentista, uma música do povo que vem da rua, uma tradição da humanidade, do pessoal de uma sociedade que tem orgulho da sua história, da sua própria história, que são os músicos de choro. Mas eu acho quando tem essa janela que se abre com *Choro Ímpar*, eu acho que a moçada poderia continuar esse trabalho, compor outros choros, porque eu até sei que tem outras pessoas que compõem, mas Maurício fez uma coisa assim, ele fez esse disco, mostrou para moçada essa possibilidade e acho que muita gente, talvez pelo fato de ele não ter feito outro, mas eu acho que muita gente poderia ter seguido mais esse caminho. Porque veja bem, tem caras que fazem o choro e que muitas vezes eles ficam ímpar, mas que eles perdem a forma, então tem um A, tem um B, tem um A, tem um C, existe uma forma, existe uma regularidade nos compassos, quando a gente sai um pouco dessa regularidade, que se estende muito a música, a gente tá falando já de outros caminhos. (AZEVEDO, 2020)

4.2 Elementos adaptados

O disco *Choro Ímpar*, segundo Carrilho, surgiu em razão de uma experiência desenvolvida pelo músico para experimentar as possibilidades de composição dentro do choro, ou seja, os limites desse gênero musical: “[...] o trabalho nasce de um desafio que eu me impus, e que não tinha nenhuma pretensão de virar disco. Na verdade, o resultado desse desafio que eu me impus, de tentar compor nesses compassos, para ver se a música continuava sendo choro ou se ela virava outra coisa” (CARRILHO, 2020). Nesse caso, Carrilho se refere aos compassos em tempo ímpar característicos desse disco do compositor.

No caso da composição proposta para este trabalho, os elementos musicais em que foram propostas adaptações, seguindo a ideia do compositor Maurício Carrilho de experimentação, foram os tempos dos compassos, sendo estes também ímpares, mas de maneira que se alternassem entre eles durante toda a música, e os centros tonais de cada uma das partes do choro. No caso desta composição, o centro tonal não sofreu alteração durante a mudança das partes da música, como de costume (CAZES, 1998, p.21).

A ideia quanto aos compassos ímpares, pouco tradicionais no gênero, foi explorá-los de uma maneira diferente, não utilizada no disco. Para isso, selecionou-se dois compassos ímpares distintos, o sete por quatro e o cinco por quatro, com o propósito de que eles se alternassem durante toda a música, desde a introdução até a coda. E foi exatamente o que ocorreu.

Porém, à medida que a composição foi tomando forma, nasceu a ideia de colocar dois compassos compostos entre uma parte e outra da música, dando o sentido de passagem, de mudança para outra parte, o que é chamado na música popular de *Ponte* (AUSTIN; LYNN; PETERIK, 2016, p.185-186). Selecionou-se, para isso, de acordo com a ideia melódica proposta

na composição, o compasso seis por oito. Entretanto, esse compasso foi inserido de maneira que a velocidade da semínima fosse correspondente a dos outros compassos, o que deixa a mudança de compassos sutil e faz com que a música não perca sua fluência melódica nesse trecho.

Explicando melhor: a velocidade da colcheia, figura de tempo estabelecida na configuração desses compassos ternários, registrada em *bpm* (medida de tempo), aumenta exatamente para o dobro da velocidade estabelecida no início da música para os outros compassos. Isso porque eles têm, como figura de tempo, a semínima, e a relação de tempo entre as duas é de dois para um. Duas colcheias ligadas é igual uma semínima; portanto, para que o tempo seja equivalente, é necessário que a velocidade estabelecida para colcheia dos compassos compostos seja duas vezes maior que a estabelecida para semínima dos compassos iniciais, de forma que duas colcheias ligadas tenham a mesma duração de tempo (em *bpm*) de uma semínima, possibilitando, assim, que a colcheia de ambos os compassos tenham a mesma duração de tempo. Abaixo, no **Exemplo 34**, tem-se a demonstração desses compassos ímpares selecionados alternando durante a música, e, no **Exemplo 35**, os compassos ternários fazendo a *Ponte* entre duas partes da música.

3 B^7 Em $B^7(\#9)$ Em G^6 Am E^+

4 Am Am(maj7) $F^\#o$ Em^9

5 B^7 Em $B^7(\#9)$ Em G^6 $Am^7(add9)$ B^7

Exemplo 34 – Compassos ímpares que se alternam durante a música *Carrilhando* (c.3-5).

10 Em Cm⁶ C⁷ F^{#7} B⁷ Em D⁷/F[#] G⁶ PONTE

12 F^{#m}¹¹ B⁷ Em Em/D[#] Em/D Em B⁷/F[#] Em/G E⁺/G[#] B

Exemplo 35 – Compassos ternários que formam a *Ponte*, entre as partes A e B na música *Carrilhando* (c.11-12).

Tradicionalmente, dentro do gênero choro, o centro tonal varia de uma parte da música para outra (CAZES, 1998, p.21), modulando para o homônimo contrário ao da tonalidade inicial, para a tonalidade referente ao quarto grau ou para a tonalidade referente ao quinto grau, por exemplo. Não é comum que a música não sofra modulações de tonalidade quando ocorrem as mudanças de partes, como se pode constatar observando a obra dos principais nomes do gênero musical.

Na composição *Carrilhando*, a proposta foi manter o mesmo centro tonal em todas as partes, explorando somente as inclinações ou trechos modulantes, muitas vezes provenientes dos empréstimos modais, diferente das tradicionais modulações em partes distintas de músicas presentes nesse gênero musical.

Abaixo, no **Exemplo 36**, é demonstrado como o centro tonal foi mantido mesmo com as mudanças de parte, por meio da exposição do início delas na música *Carrilhando*. Na sequência, **Exemplo 37**, utilizou-se uma música tradicional desse gênero musical (*Naquele Tempo*, de Alfredo da Rocha Vianna Filho – 1897/1973, o Pixinguinha), para explicitar as alterações dos centros tonais sempre que há mudança de parte.

3 **A** B⁷ Em B⁷(#9) Em G⁶ Am E⁺

12 **B** F^{#m}11 B⁷ Em Em/D# Em/D Em B⁷/F# Em/G E⁺/G#

21 **C** Todos Em G⁶ F^{#o}7 B⁷

Exemplo 36 – Centro tonal se mantendo em diferentes partes da música *Carrilhando* (c.3,12,21).

A A⁷(b9) Dm⁷ A⁷(b9)

B Dm⁷ Dm⁷ F A⁷ Dm⁷ D⁷ Gm⁷₆

C D A⁷ D D B⁷ E⁷

Exemplo 37 – Centro tonal se modificando à medida que ocorrem mudanças de partes na música *Naquele Tempo* de Pixinguinha (c.1,17,37).

Ao propor, para este trabalho, uma composição que contivesse a adaptação desses dois elementos, o objetivo foi gerar algo novo por meio dessa experimentação e pesquisa, mas que permanecesse dentro da linguagem do choro, em virtude dos demais elementos que caracterizam esse gênero musical, como elementos melódicos, fraseológicos, harmônicos e rítmicos. Embora

ciente da ousadia dessa proposta e do limitado domínio da linguagem e de experiência em torno desse gênero musical quando comparada à do músico Maurício Carrilho, compositor do disco analisado, é importante ressaltar que essa composição, feita exclusivamente para este trabalho, teve o intuito de ilustrar, por meio da descrição dessa experiência prática, um processo criativo-adaptativo inserido nas práticas de reelaboração musical responsáveis por dar origem a esse disco.

4.3 Processo de Composição

Após definir qual o tipo de adaptação que haveria na música em relação aos compassos, ou seja, que teriam dois compassos ímpares alternando durante toda a música, e quais seriam os dois compassos e sua configuração, iniciou-se o processo de composição por meio da melodia. Para isso, foi definida a ordem dos compassos ímpares selecionados que se alternariam durante a música: primeiro o sete por quatro e depois o cinco por quatro. A partir daí, iniciou-se a melodia partindo já do que seria a primeira parte da música, e não da introdução.

Sobre a importância desse processo de composição, levando em conta a estrutura da música relativa a seu gênero, utilizado por Maurício Carrilho e que foi proposto também para a música *Carrilhando*, Nailor Azevedo comenta: “Acertar a forma da música. O primeiro artifício é você colocar andamento numa música, colocar o número de compassos, isso o Maurício nessa questão, ele tem... ele sabe que isso daí é determinante para o ouvido de quem tiver assistindo” (AZEVEDO, 2020).

Para compor a melodia, a ideia foi elaborar, primeiramente, uma frase melódica que ocupasse todo o compasso de sete tempos, para que, por meio dessa divisão de frases rítmicas e melódicas, a música soasse como realmente feita em compassos ímpares, já que a soma dos compassos escolhidos (sete e cinco tempos) resulta em um grande compasso par. Dessa maneira, se não houvesse essa divisão bem clara, a música não soaria como feita em compassos ímpares. A mesma coisa foi feita no segundo compasso (de cinco tempos), porém levando-se em conta o padrão rítmico da primeira frase, dando sequência à ideia melódica. Assim, a melodia foi sendo desenvolvida até ser completada a primeira parte da música.

Com a finalização da primeira parte da composição, obteve-se um panorama de como funcionaria a música com essa alternância de compassos. Em virtude disso, e com receio de a

música se tornar muito repetitiva, surgiu a ideia de inserir compassos compostos fazendo uma passagem, como descrito no item **4.2** e demonstrado no **Exemplo 35**.

Após inserir a *Ponte*, surgiu a ideia melódica do que viria a ser a introdução, mas essa ideia não estava vinculada ao padrão rítmico da primeira parte (esse padrão será exemplificado próximo item). Feito isso, foi desenvolvida a melodia da segunda parte da música, com apenas parte do padrão rítmico da primeira, o que acaba por diferenciar as ideias melódicas.

Em seguida, veio a terceira parte e a coda, ambas utilizando um padrão rítmico totalmente diferente da introdução, da primeira e da segunda parte, com a intenção de trazer outro ambiente para a composição, tendo em vista que a ideia melódica, apesar de diferente, estava na mesma tonalidade das outras. Assim, naturalmente, a composição livre em relação à tonalidade trouxe a ideia de manter o mesmo centro tonal em todas as partes, sem modulações expressivas.

Toda a melodia foi elaborada colocando e testando as ideias musicais direto no computador, utilizando apenas o Software Sibelius (software de notação musical). Após terminada a melodia de toda a música, foi composta a harmonia por meio das escolhas resultantes da experimentação no violão em acordo com a análise da melodia composta. O prazo total de composição da música foi de cinquenta e dois dias.

4.4 Estrutura e forma

Em entrevista concedida pelo compositor Maurício Carrilho exclusivamente para este trabalho, ao falar sobre o processo de composição das músicas do disco *Choro Ímpar*, o músico disse que umas das primeiras coisas que ele fez, com o intuito de formatar e dar identidade às músicas, foi definir padrões rítmicos pertencentes à linguagem do gênero que estruturariam a melodia, para, a partir daí, começar a desenvolvê-la. Esses padrões rítmicos também seriam responsáveis pela fluidez da música, de forma que a sua complexidade não fosse responsável por “engessá-la”, “endurecê-la”, interferindo na naturalidade da interpretação de músicos acostumados com a linguagem da divisão de compassos mais tradicional do gênero. Sobre essa questão, Carrilho observa:

Na verdade, quando eu falava assim, “vou compor um choro em cinco”, a primeira coisa que eu trabalhava, era um padrão rítmico, em cinco, que soasse choro, eu ficava experimentando, uma figuração rítmica que soasse. (Maurício Carrilho cantou uma melodia) Por exemplo. Aí eu começava a compor a melodia, o motivo da melodia era

encaixado nesse padrão rítmico que eu tinha pensado no início, depois ela podia variar e mudar, por exemplo esse é três mais dois, aí tem música que às vezes inverte durante a música, fica dois e três. Eu nunca pensei assim em engessar, de deixar tudo rígido. Eu procurei sempre fazer com que a música soe assim o mais natural possível, e eu acho que como eu parti no início das músicas, sempre num padrão que fosse reconhecível como choro, e que fosse gostoso de tocar e fácil de assimilar pelos músicos, eu acho que isso fez com que elas ficassem mais fluentes e menos complexas, como aparentemente o compasso sugere. Acho que elas acabaram ficando mais naturais. (CARRILHO, 2020)

Ainda sobre esse processo de estruturação das músicas, da fluidez empregada pela maneira como foram compostas, e da relação com a naturalidade vista pelos músicos intérpretes ao associá-las com o choro em compasso tradicional, reconhecendo-a por seus diversos elementos preservados dentro da linguagem do estilo, Nailor Azevedo “Proveta”, em entrevista feita exclusivamente para este trabalho, diz: “Acertar a forma da música. O primeiro artifício é você colocar andamento numa música, colocar o número de compassos, isso o Maurício nessa questão, ele tem... ele sabe que isso daí é determinante para o ouvido de quem tiver assistindo.” (AZEVEDO, 2020). O músico diz, ainda, que, independentemente do choro ser ímpar ou par, ele precisa estar dentro da tradição, por fazer parte de uma música que é um gênero musical, que tem sua forma e suas características. Assim, por ter suas peculiaridades, o choro não pode ser feito de qualquer maneira, sendo necessário respeitá-las. Azevedo atenta para o fato de que, mesmo estando o choro está em um compasso diferente do tradicional, suas características podem estar presentes nos diversos outros aspectos que o compõe, que não foram modificados, mantendo, por exemplo, o sentido rítmico da melodia em seu movimento de tensão e repouso. Para ele, é genial quando se consegue utilizar compassos ímpares mantendo essa regularidade (como no caso do *Choro Ímpar* de Maurício Carrilho) (AZEVEDO, 2020).

No caso da música *Carrilhando*, o objetivo foi fazer a mesma coisa. A proposta foi de estruturá-la dentro das características do gênero, porém provendo, nos compassos ímpares, a mesma fluidez dos compassos tradicionais. Cabe observar que a melodia proposta foi composta já com o seu padrão rítmico e, posteriormente, foi dada sequência a esse padrão nas melodias dos compassos seguintes, diferente da forma feita por Carrilho, em que a melodia era formada com a escolha de um padrão rítmico para depois serem inseridas as notas musicais. Entretanto é importante ressaltar que, por meio de ambas as formas, foi inserida a estrutura rítmica e de compassos da música na fase inicial de composição.

Para demonstrar um exemplo dos padrões rítmicos presentes nas músicas do disco *Choro Ímpar*, aos quais Carrilho se referiu ao falar sobre o processo de composição das músicas,

selecionou-se a música *Maluquinha*, **Exemplo 38**, na qual se pode observar claramente o padrão rítmico selecionado pelo compositor para iniciar a música. Já no **Exemplo 39**, são demonstrados os padrões rítmicos presentes nos compassos ímpares que se alternam na primeira parte da música *Carrilhando*.

The image shows a musical score for 'Maluquinha' in B-flat major, 4/4 time, with a 3-measure phrase. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 and 2, with a 3-measure phrase circled in red. The second system contains measures 3 and 4, with a 3-measure phrase circled in red. The notes in the circled phrases are: measure 1 (Bb, Eb, Gb, Bb), measure 2 (F, Ab, Cb, F), and measure 3 (Bb, Eb, Gb, Bb). The chord symbols above the notes are: Bb6, F7, D7/F#, Gm, D7. The chord symbols below the notes are: Eb, Bb/F, C7/G, C7, F7, Bb6, F7. The measure numbers 1, 2, 3, and 6 are indicated on the left.

Exemplo 38 – Partitura da música *Maluquinha*, presente no disco *Choro Ímpar*, exemplificando padrões rítmicos utilizados pelo compositor Maurício Carrilho (c.1-6).

The image shows a musical score for 'Carrilhando' in E major, 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains measures 3 and 4, with a 3-measure phrase circled in red. The second system contains measures 5 and 6, with a 3-measure phrase circled in red. The notes in the circled phrases are: measure 3 (E, G#, B, E), measure 4 (E, G#, B, E), and measure 5 (E, G#, B, E). The chord symbols above the notes are: B7, Em, B7(#9), Em, G6, Am, E+. The chord symbols below the notes are: Am, Am(maj7), F#o, Em9. The measure numbers 3, 4, and 5 are indicated on the left.

Exemplo 39 – Padrões rítmicos utilizados como base na elaboração da primeira parte da música *Carrilhando* (c.3-5).

A forma da composição *Carrilhando*, exceto pela parte que se chama de *Ponte* (dois compassos de passagem da primeira para a segunda parte da música), é uma forma bem tradicional no gênero choro: um choro de três partes (CAZES, 1998, p.21). Inicia-se com uma introdução, seguida da primeira parte, da ponte, da segunda parte, da terceira parte e da coda. Na interpretação, tradicionalmente para choros com esse formato, toca-se a primeira parte novamente antes da terceira parte.

A introdução é composta por dois compassos. Um em sete por quatro e outro em cinco por quatro, exatamente nessa ordem, que são os compassos ímpares que se alternam durante toda a música. A primeira parte da música é composta por oito compassos, quatro de cada um dos compassos ímpares citados, alternando-se, começando sempre com o de sete por quatro. A *Ponte* é composta por dois compassos em seis por oito (tempo composto). A segunda e a terceira partes

têm a mesma forma da primeira, ou seja, oito compassos ímpares alternados, e a coda a mesma forma da introdução, com dois compassos ímpares alternados.

4.5 Relação da obra com a reelaboração musical e com este trabalho

A música *Carrilhando* foi composta como produção artística resultante de todo o processo de pesquisa deste trabalho, baseada no mesmo processo criativo e adaptativo de reelaboração musical que gerou o disco *Choro Ímpar*. Como explicado anteriormente, a ideia foi, por meio dessa composição, trabalhar de forma criativa a adaptação de aspectos tradicionais do gênero choro tentando manter sua linguagem, assim como propôs Carrilho ao compor as músicas do seu disco *Choro Ímpar*.

A composição proposta visa demonstrar detalhadamente todo esse processo, explicitando não só as suas formas de adaptação, como também as formas de adaptação presentes no disco utilizadas por Carrilho. A ideia de sugerir adaptações, para interpretação no bandolim 10 cordas, de elementos idiomáticos dos instrumentos de sopro registrados em gravações de músicas do gênero choro, expõe e analisa uma prática de reelaboração musical recorrente nas rodas de choro. Esta composição, por sua vez, também teve como objetivo expor e analisar uma prática de reelaboração musical vinculada a esse gênero, expondo elementos da sua linguagem e utilizando como base a fonte primária de todo este trabalho, o disco *Choro Ímpar*.

Esta pesquisa propõe, por meio da exposição e análise dessas práticas musicais e da adaptação, gerar soluções técnicas interpretativas e demonstrar possibilidades de reelaboração musical utilizadas nesse gênero. Importante ressaltar que, como este trabalho se enquadra dentro da linha de pesquisa Performance Musical, estudar aspectos diretamente ligados a práticas musicais inseridas na profissão é essencial, pois é esse o principal fator que justifica e agrega significado e valor a essa linha de pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música, enquanto expressão cultural e artística, está sempre se modificando conforme a visão das pessoas, os rumos da humanidade e o próprio conceito de arte que reverbera por todos os cantos do planeta. Uma obra de arte, musical ou não, ao ser composta e exposta socialmente, está sujeita a constantes modificações, sejam elas estruturais, conceituais, estéticas, instrumentais, linguísticas ou mesmo uma mudança na forma de expressão artística (uma poesia que se torna uma música, por exemplo).

Nesse ponto é importante salientar para uma questão sensível, frequentemente abordada na etnomusicologia, envolvendo obras que fazem parte de uma cultura ou um ritual no qual seu significado está atrelado a questões importantes de uma determinada comunidade, religiosas ou não, e que empenham um papel específico dentro do contexto cultural dessa comunidade (como retirar uma música de sua função dentro de uma determinada cultura - apropriação cultural - por exemplo, retirando a obra de seu contexto e, conseqüentemente, alterando seu significado).

Guardado o devido cuidado e respeito com essa questão, é a possibilidade de adaptação que demonstra a vitalidade, o aspecto mutante da arte, no qual um conceito de obra estática, perfeita, mora apenas no imaginário. Não há como impor limites e, sim, cuidado e respeito, até porque, por ser uma forma de expressão, limitá-la é impossibilitar sua função inerente, que provê seu significado. A obra leva consigo a vivência, a experiência e o conhecimento de seu autor. Maurício Carrilho, em comentário exposto na monografia deste autor, *Maurício Carrilho - Vida e Obra*, aborda exatamente essa questão:

Maurício acredita que o processo de composição leva um tempo grande, pois desde que começamos a ouvir música, ficamos guardando informações, até chegar o momento em que nós processamos essas informações que registramos e começamos a reciclá-las, transformando-as em nossas composições. Graças a isso, o processo de composição tem tudo a ver com cultura. Se uma pessoa ouve rock, ela não tem como reprocessar samba, ou se a pessoa ouve jazz, ela não vai reprocessar choro, e por aí em diante. Você pode até ouvir músicas diferentes, mas você tem um caminho que é uma linguagem, a sua principal linguagem. Uma pessoa vai escrever um livro em português ou inglês ou espanhol de acordo com a linguagem que tiver mais fluência. (CAMPOS, 2012, p.30)

Assim como a composição, as práticas de reelaboração também carregam, inerente a si, essa mesma “bagagem” musical de quem a está propondo, por imprimirem uma interpretação não

só no resultado da obra adaptada, mas, também, ao analisarem a obra fonte primária do trabalho, selecionando o que julga ser mais importante e dando-lhe o sentido que foi compreendida. (PEREIRA, 2011, p.5-6)

Foi justamente trazendo esse olhar da personalidade, da individualidade que cada pessoa traz a uma performance/composição/reelaboração musical, que se ligou as questões envolvidas neste trabalho, sempre pautadas pela adaptação presente em qualquer um desses processos. Podemos observar essa adaptação em diversos temas abordados neste trabalho, como na relação de obra e interpretação, na história do choro, na reelaboração musical dentro de um gênero, como no caso do disco *Choro Ímpar*, nas sugestões para suprir as diferenças estruturais e idiomáticas de instrumentos distintos, nos diversos processos de transcrição, na improvisação característica da interpretação no gênero choro, e no processo criativo para compor modificando parâmetros característicos de um gênero buscando manter sua linguagem.

A escolha do disco *Choro Ímpar* como fonte primária deste trabalho ocorre em razão do disco ter sido gerado por meio desse processo criativo adaptativo. No entanto, este trabalho poderia ter sido feito com qualquer outro disco representativo do gênero que possuísse interpretações de instrumentistas de sopro nas músicas. Importante salientar que este trabalho contribui por trazer, para o olhar acadêmico, a incorporação de elementos idiomáticos de instrumentos distintos presentes choro à interpretação do instrumentista, um processo que ocorre naturalmente (instintivamente) nas rodas de choro, por meio da análise das interpretações e das sugestões de adaptação. Com isso, o intuito é detalhar essas questões que ocorrem nesse processo, objetivando compreendê-las, discuti-las e destrinchá-las, facilitando sua compreensão e contribuindo para o aprendizado.

Diante da análise realizada e do processo de escolhas para se adaptar cada uma das questões abordadas no Capítulo 3, percebeu-se uma lacuna de trabalhos que contemplem esse tema. O material encontrado relacionado a esse processo abrange apenas transcrições que visam adequar mudanças de instrumento para uma obra, nas quais a questão principal gira em torno de como executar uma composição, escrita originalmente para um instrumento, em um instrumento distinto, da melhor maneira possível. Nesse caso, as adaptações tratam de como interpretar, no instrumento para o qual a peça foi transcrita, a obra musical, mantendo-se ao máximo a essência da peça. Não tratam, contudo, sobre como suprir diferenças estruturais, pois esse processo de transcrição não tem a intenção de tocar, no determinado instrumento, da maneira que seria tocada

no outro. Conseqüentemente, também não tratam da questão de como inserir essas formas de suprir a diferença estrutural e idiomática (as adaptações) em possíveis interpretações no novo instrumento para o qual a peça foi adaptada. O desafio, nesse caso, é trazer a música para a linguagem do novo instrumento, diferentemente do que ocorre na proposta deste trabalho, que é possibilitar, no novo instrumento, uma interpretação “representando” como a peça seria tocada no instrumento para o qual ela foi originalmente composta. Ou seja, não se trata de gerar recursos interpretativos por meio da adaptação proposta, mas, sim, apenas de adaptar com foco na obra.

Uma questão importante para que se tornasse possível elaborar as sugestões propostas, foi a busca pelo conhecimento de técnicas de instrumentos distintos que tivessem relação com os problemas encontrados na análise das transcrições, e que, junto aos conhecimentos prévios, possibilitassem que se fizesse sugestões concisas e devidamente embasadas. Algumas dessas técnicas já são utilizadas também no bandolim brasileiro (como as técnicas de ligado demonstradas), porém não são comumente encontradas em métodos de bandolim. Por isso, fez-se necessário, mesmo nesses casos, o aporte em trabalhos científicos e métodos de outros instrumentos que as contemplem. Aqui destaca-se, também, a diferença de conteúdo abordado nos métodos estrangeiros e nos brasileiros, a pequena quantidade de métodos específicos sobre o bandolim brasileiro e a dificuldade de acessá-los, e a falta de material exclusivo sobre o bandolim 10 cordas, por ser um instrumentos muito recente.

Além disso, também foi importante conhecer a fundo essas técnicas, no intuito de compreender se elas realmente serviriam para fundamentar o que se pretendia utilizar no bandolim. Também foi importante estudar e compreender melhor algumas técnicas dos instrumentos abordados (saxofone, flauta transversal e clarinete) que tinham ligação com os problemas encontrados na análise para adaptação ao bandolim, de maneira que pudessem ser detalhadas no momento em que se expôs o problema a ser adaptado. Algumas dessas técnicas também foram difíceis de encontrar em métodos (como a técnica de *Pitch-bend*) e, por isso, utilizou-se o aporte em trabalhos científicos. Em meio a todo esse processo de pesquisa, foi um desafio selecionar qual material seria relevante para ser utilizado.

Apesar de todas essas questões abordadas e mesmo ciente das múltiplas possibilidades de adaptação e de se analisar a transcrição e determinar os problemas, acredita-se que o objetivo foi atingido, uma vez que foram propostas adaptações plausíveis de serem executadas e que guardam relação clara com os instrumentos que interpretaram as melodias e com o gênero. Foi, ainda,

exposto e detalhado o processo que ocorre instintivamente nas rodas de choro - utilizar a adaptação de elementos idiomáticos de outros instrumentos como recurso interpretativo -, amplamente retratado e discutido neste trabalho, além de colocar em foco esse processo pouco ou ainda não abordado em trabalhos científicos. Esse processo contempla, ao mesmo tempo, diversos temas já estudados, como os aspectos idiomáticos dos instrumentos, cultura do choro, processo de aprendizado nesse gênero, adaptação e reelaborações musicais.

Este trabalho poderá, também, ser útil para quem possui interesse na adaptação de elementos de sopro ao bandolim, ainda que não esteja atrelado ao gênero choro ou mesmo à música popular. Assim, espera-se, com esta pesquisa, ter contribuído para os estudos relacionados à área de performance musical e para discussão dos temas (expostos acima) que este trabalho aborda.

Por fim, cabe salientar as dificuldades geradas para se concluir este trabalho em virtude da atual pandemia. Na etapa final, houve dificuldade em acessar materiais de pesquisa, como livros, teses e dissertações, devido ao fechamento da universidade e das bibliotecas públicas. Dessa forma, este trabalho foi finalizado utilizando-se livros adquiridos durante o processo e material possível de se acessar via internet.

REFERÊNCIAS

ABREU, Frede. **O Batuque. A luta braba**. Salvador: Instituto Frede Abreu, 2014.

ABREU, Marcela Nunes. **Três choros para flauta de Belini Andrade: Morena Marta, Estrambótico e Uma Flauta Doce**. 2012. 83f. Dissertação de (mestrado). UFMG, Belo Horizonte. 2012.

ALBIN, Ricardo Cravo. **O Livro de Ouro da MPB**. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2004.

ALMADA, Carlos. **Arranjo**. 1ª Edição. Editora Geral. 2000.

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

AMADO, Paulo Vinícius. **A expressividade no Choro: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia**. 2014. 174f. Dissertação de (mestrado) UFMG, Belo Horizonte. 2014.

_____. A transcrição musical como exercício epistemológico: reflexões acerca do uso dessa ferramenta em pesquisa etnomusicológica sobre o Choro. Revista dos **Anais do V Encontro Nacional da ABET**, 36. 2017.

ANGELEAS, Victor Moreira. **Bandolim improvisado: a construção do estilo de improvisação de Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, Joel Nascimento e Armandinho Macedo**. 2019. 167f. Dissertação de (mestrado). UnB. Brasília. 2019.

ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. 2001. 126f. Dissertação de (mestrado), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 2001.

ARAGÃO, Pedro. **O baú do animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro**. 2011. 320f. Tese (doutorado). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

AUSTIN, Dave; LYNN, Cathy; PETERIK, Jim. **Autoria Musical para Leigos**. (Português). 2ª edição. 2016.

AVOGLIA, Bruno. **Processos de reelaboração: um diálogo entre performance e texto**. 2017. 100f. Dissertação de (Mestrado). Escola de Comunicação e Arte. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2017.

AZEVEDO, Nailor Aparecido. “Proveta”. **Entrevista** (concedida no dia 9 de maio 2020 às 14h) Vídeochamada (aplicativo Zoom). Entrevistador (a): Pablo de Malta Campos. 1 arquivo. Formato MP4 (80 min). Belo Horizonte, 2020.

BANDOLIM, Jacob. **Depoimento** ao Museu da Imagem e do Som. 24 de Fevereiro de 1967.

BARBOZA, Marília Trindade. **Luperce Miranda: o Paganini do bandolim.** ed. Designum Comunicação. 2004.

BARBEITAS, Flavio T. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. **Revista Per Musi.** Belo Horizonte, p. 89-97 v.1, 2000.

BARRETO, Almir Côrtes. **O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim.** 2006. 142f. Dissertação de (mestrado). UNICAMP. Campinas. 2006.

BOMFIM, Camila Carrascoza. **Roda de Capoeira: Música e tradição oral na cidade de São Paulo.** 2003. 131f. Dissertação de (Mestrado) Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2003.

BORÉM, Fausto. 250 anos de música brasileira no contrabaixo solista: aspectos idiomáticos da transcrição musical. In: **Anais do XII Encontro Anual da ANPPOM,** Salvador. 2001.

_____. MaPA e EdiPA: Duas Ferramentas Analíticas para as Relações Texto-Som-Imagem em Vídeos de Música. **Revista MUSICA THEORICA.** Salvador: TeMA, 201606, v.1, n.1, p. 1-37. 2016.

BOWEN, José A. The history of remembered innovation: Tradition and its role in the relationship between musical works and their performances. **The Journal of Musicology,** p.139-173. 11.2: 1993.

CAMPOS, Claudio Henrique Altieri de. **Subindo a Serra: Banda Mantiqueira.** 2008. 189f. Tese de (Doutorado). Universidade de São Paulo. 2008.

CAMPOS Pablo de Malta. **Maurício Carrilho - Vida e obra.** 2012. 60.f (monografia). Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG, Belo Horizonte, 2012.

_____; KORMAN Clifford H. Hamilton de Holanda e o bandolim 10 cordas: criação, história e possibilidades do instrumento. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.4.** Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p. 194-210. 2019.

CAREGNATO, Caroline. **O desenvolvimento da competência de notar músicas ouvidas: um estudo fundamentado na teoria de Piaget visando à construção de contribuições à atividade docente.** 2016. 424f. Tese de (doutorado). UniCamp, São Paulo. 2016.

CARLEVARO, Abel. **Série didáctica para guitarra.** Caderno nº.4 – Técnica de la mano izquierda (conclusión) . BARRY BUENOS AIRES.1966.

CARRASQUEIRA, Antônio Carlos Moraes Dias. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12972/toninho-carrasqueira>>. Acesso em: 25 de abril. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

_____. **Entrevista** (concedida dia 21 de maio 2020 às 20h) Vídeochamada (aplicativo Zoom). Entrevistador (a): Pablo de Malta Campos. 2 arquivos. Formato MP4 (25 min). Belo Horizonte, 2020.

CARRILHO, Maurício Lana. **Entrevista** (concedida no dia 6 de maio 2020 às 15h) Vídeochamada (aplicativo Zoom). Entrevistador (a): Pablo de Malta Campos. 1 arquivo. Formato MP4 (47 min). Belo Horizonte, 2020.

_____. Entrevista. Materia **Folha de São Paulo**. Dia 26/04/2007. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2604200713.htm>> 2007. Acessado em: 23/01/2020.

_____. Entrevista. **Revista Teoria e Debate**. Edição 37 Disponível em: <<https://teoriaedebate.org.br/1998/02/03/choro-continuidade-e-renovacao/>>. 1998. Acessado em: 12/06/2019.

_____. **Entrevista** dada a Maria Luiza Kfuri. Disponível em: <<http://www.mauriciocarrilho.com.br/trajetoria#biografia>> 2008. Acessado em: 23/01/2020.

CAZES, Henrique. **Choro: Do quintal ao Municipal**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

COSTA, Frâncio Xavier Santos. Os estilos musicais que influenciaram o padre José Maurício. In: **Anais da ANPUH** – Associação Nacional de História / Núcleo Regional de Pernambuco. 2004.

DEHOUX, Vincnt. 25 ans d'une methode d'enquete originale en ethnomusicologie: le parcours de Simha Aron. AR?: **Revista da Escola de Musica e Artes Cenicás. Salvador**, UFBA/CNPQ, 21 :5-15, 1992.

DE OLIVEIRA, Luísa Camargo Mitre. **Uma Roda de Choro no piano: práticas idiomáticas de performance de gravações dos pianistas Cristovão Bastos e Laércio de Freitas**. 2017. 151f. Dissertação de (mestrado). UFMG, Belo Horizonte, 2017.

DE SIQUEIRA, Victor Pinheiro F. H. **Técnica de respiração segundo flautistas: uma perspectiva histórica-de Johann Joachim Quantz (1752) a Michel Debost (2002)**. 2012. 94f. Dissertação de (mestrado), UFBA, Salvador. 2012.

DINIZ, André. **Almanaque do choro: história do chorinho, o que ouvir, o que ler**. Rio de Janeiro: JZE, 2003.

_____. **O Rio musical de Anacleto de Medeiros**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: Uma Historia de Vida**. Rio de Janeiro. Rosa dos Tempos/Record, 1999.

DUARTE, Fernando Novaes. Tremolo no bandolim: contextualização histórica e problemas notacionais. In: **I Simpósio em Práticas Interpretativas**. 2016.

ELLINGSON, Ter. **Transcription (i)**: Grove Music Online. 2001, disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028268>> Acesso em: 16/04/2020.

FALLEIROS, Manuel Silveira. **Anatomia de um improvisador: o estilo de Nailor Azevedo "Proveta"**. 2006. 164f. Dissertação de (mestrado). Unicamp, Campinas, 2006.

_____. Existe uma improvisação brasileira? O paradigma criativo de Nailor Azevedo "Proveta". In: **Anais XXIII congresso da ANPPOM**, Natal, 2013.

FERNANDES, Ledice. Compreender a técnica estendida no violão: um elogio ao gesto. **Revista eletrônica da AMPPOM - OPUS**, 25.3: 224-255. 2019.

FERREIRA, Luís Carlos Estudante. **A Influência dos exercícios de respiração na prática diária e correspondente performance de um músico**. 2017. 112f. Dissertação de (mestrado). Castelo Branco, Portugal, 2017.

FIALHO, Willbert Yvan Barbosa. Técnicas interpretativas de reelaboração musical: uma abordagem prática a partir da peça 16 de setembro – dobrado – de Aquino Japyassu. **Revista Musifal**, Maceio, n. 4, p.19 a 30, 2019.

FILHO, Ronalde Monezzi. **A improvisação na gafeira: uma síntese brasileira no saxofone de Paulo Moura**. 2018. 166f. Dissertação de (Mestrado). Unicamp, São Paulo, 2018.

FREITAS, Marcos F. A. **O estilo de Zé da Velha no CD *Só Gafeira!*: práticas de performance do trombone no Choro**. 2017. 177f. Tese de (doutorado). UFMG. Belo Horizonte, 2017.

GOVAN, Guthrie. **Creative Guitar**. Sanctuary Publishing Company, 2002.

GRAZIANI-WALTER, Ch. . **Méthode Théorique-pratique de Mandoline Napolitaine ou Romaine à 4 cordes doubles**. Leipzig- Aug. Cranz. Public Domain. 1900.

GREIF, Elza Lancman. **Ensinar e aprender música: o Bandão no caso Escola Portátil de Música**. Tese de (doutorado) 2007. 234f. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UniRio, Rio de Janeiro, 2007.

IGARASHI, Soh; OZAKI, Tomonobu; FURUKAWA, Koichi. Respiration reflecting musical expression: Analysis of respiration during musical performance by inductive logic programming. In: **International Conference on Music and Artificial Intelligence**. Springer, Berlin, Heidelberg, p.94-106. 2002.

JESUS André Luiz Almeida Ramos de. **Processos de transcrição para violão: cinco peças de Ernesto Nazareth**. 2016. 90f. Dissertação de (mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

KENNEDY, Michel. **The Concise Oxford Dictionary of Music**. Oxford University Press, USA – 4a ed., 1996.

KLOSÉ, Hyacinthe; SARACENO, R. **Método completo para todos los saxofones**. Ricordi Americana, 1977.

KRAUSCHE, Valter Antonio. **Música popular brasileira: da cultura de roda à música de massa**. (Vol.79) Brasiliense, 1983.

LIST, George. **The reliability of transcription**. *Ethnomusicology*. 18(2):353- 377, 1974.

LOPES, Marcílio Marques. Jacob do Bandolim: Tradição e Modernidade em “Chega De Saudade”. *Anais do SIMPOM*, v. 3, n. 3, 2014.

_____. **O dito e o não dito: palavra cantada no gesto instrumental de Jacob do Bandolim**. 2016. 169f. Tese de (doutorado). UniRio, Rio de Janeiro, 2016.

MACHADO, Afonso. **Método do Bandolim Brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004.

_____; MARTINS, Jorge Roberto. **Na cadência do choro**. Novas Direções, 2006.

MACHADO, Gabriela de Mello. **Qual linha guia esse choro?: Propostas de inflexões e articulações nas melodias dos choros, polcas, schottischs, maxixes e choros-sambados-a partir de sua estrutura rítmica**. 2019. 175f. Dissertação de (mestrado). UniCamp, São Paulo, 2019.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. **Arranjos de Naylor Proveta para a Orquestra Jazz Sinfônica: soluções contemporâneas para o choro numa homenagem a Pixinguinha**. 2012. 176f. Tese de (doutorado). Unicamp, Campinas, 2012.

MARCONDES, Marcos Antônio. **Enciclopédia da Música Brasileira**. Sao Paulo: Editora Publifolha, 2000.

MARQUES, Mário; LOPES, Eduardo. **O Gênero Musical na Identidade dos Instrumentos: O saxofone no séc. XX**, in Eduardo Lopes (coord.), *Pluralidade no Ensino do Instrumento Musical*, UnIMem, Fundação Luís de Molina, p.149-175, 2013.

MARTINS, David Rangel Diel de Carvalho. **Improvisação no choro segundo chorões**. 2012. 111f. Dissertação de (Mestrado). UFMG, Belo Horizonte, 2012.

MASSON, Érica. **Elementos da escrita de Naylor Azevedo Proveta para instrumentos de sopro em seus arranjos para Big Band**. 2008. 178f. Dissertação de (Mestrado). UniCamp, São Paulo, 2008.

MEJÍA, Carlos Mario Gómez. **Estratégias para o controle da ansiedade na performance musical**. 2016. 133f. Dissertação de (Mestrado). UFPB, João Pessoa, 2016.

MICHAELIS, Dicionário. Ed. Melhoramentos. 2020. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/malandro/>> Acesso em: 22/09/2020.

MOURA, Jorge Antonio Cardoso. A tradição na escola do bandolim brasileiro. In **Anais do V SNHC**. Brasília, p.1-15, 2010.

_____. **Aspectos Organológicos do Bandolim no Brasil**. UnB. Brasília. 2011. Disponível hein: <https://www.academia.edu/20042879/Aspectos_organol%C3%B3gicos_do_Bandolim_no_Brasil_2011> Acesso em: 16/03/2019.

_____. **Tradição e inovação na prática do bambolim brasileiro**. 2011. 142f. Dissertação de (mestrado). UnB, Brasília, 2011.

_____. **Vibrações das singularidades culturais da Escola do choro**. 2017. 281f. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza. 2017.

PAZ, Ermelinda A. **Jacob do Bandolim**. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. 2011. 302f. Tese (doutorado). Escola de Comunicações e Arte da Unversidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PEREIRA, André Luiz Mendes. **Um estudo etnomusicológico do congado de Nossa Senhora do Rosário do Distrito do Rio das Mortes, São João del-Rey, MG**. 2011. 138f. Dissertação de (mestrado). UFMG, Belo Horizonte. 2011.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

PIRES, Ricardo João Domingues. **O saxofone após o concerto de Jorge Peixinho 1961**. 2011. 250f. Dissertação de (Mestrado). Universidade de Évora, Évora, 2011.

PRINCE, Adamo. **Linguagem Harmônica do Choro**. Irmãos Vitale, 2010.

POMPEO, Samuel. **Estudo de sonoridade em saxofone: mapeamento e aprimoramento de técnicas**. Pimenta Cultural, 2020.

RAINBOW, Bernarr; MCGUIRE, Charles Edward. **Tonic sol-fa**. The New Grove dictionary of music and musicians, v.25, p.603-7,2001.

RANIERI, Silvio. **L'art dela mandoline**. Public domain. Bruxelles: A. Cranz, 1925.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. A análise musical na Etnomusicologia. **ICTUS-Periódico do PPGMUS-UFBA| ICTUS Music Journal**, p.-69-82, 4. 2002.

ROBINSON, J. Bradford **Swing (i)**. 2001. Grove Music Online. 2001, disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027219>> Acesso em: 21/04/2020.

RODRIGUES, Pedro. JAF **Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico**. 2011. 444f. Tese (Doutorado). Universidade de Aveiro, Portugal, 2011.

RODRIGUES, Matheus Almeida. **O vibrato no violão: aspectos qualitativos e quantitativos**. 2014. 112f. Dissertação de (Mestrado). Belo Horizonte, UFMG, 2014.

ROSA, Luciana Fernandes. As relações entre escrita e oralidade na transmissão do choro, dos primórdios à atualidade. **Anais do SIMPOM**, v. 5, n. 5, 2018.

SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. **Receita de choro ao molho de bandolim: uma reflexão acerca do choro e sua forma de criação**. 1999. 220f. Dissertação de (mestrado). Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Música, 1999.

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

SAMPAIO, Emiliano Cardoso. Particularidades harmônicas nas composições de Nailor Azevedo “Proveta” para a Banda Mantiqueira. In: **Anais do I SIMPOM**, Rio de Janeiro. 2010.

_____. **As composições de Nailor Azevedo “Proveta” para a Banda Mantiqueira**. 2011. 180f. Dissertação de (mestrado). Unicamp, Campinas, 2011.

SANTOS, Diogo Maia. **A reelaboração e a relação com a obra musical: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e crítica na prática de reelaboração musical**. 2015. 108f. Dissertação de (mestrado) USP. São Paulo. 2015.

SANTOS, Túlio Augusto Silva. Jazz performance: improvisação como conversação. **Revista Vórtex**, v. 4, n. 3, p.1-5, 2016.

SEEGER, Charles. **Prescriptive and descriptive music-writing**. The Musical Quarterly, v. 44, n. 2, p.184-195, 1958.

SÈVE, Mário; CHEDIAK, Almir. **Vocabulário do choro: estudos & composições**. Lumiar Editora, 1999.

_____. O fraseado do Choro: algumas considerações rítmicas e melódicas. In **Anais do III SIMPOM**, Rio de Janeiro, p.1147-1157, 3.3. 2015.

_____. Choro: gênero ou estilo?. In: **Anais do XXVI Congresso da ANPPOM**, Belo Horizonte, 2016.

_____. O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical. **DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, n. 17, -219-249, Nov, 2016.

_____. Choro e fraseado—notação, regras e interpretação. **Anais do SIMPOM**, 4.4. p.1301-1311, 2016.

SPARKS, Paul. **The classical mandolin**. Vol. 18. Oxford University Press on Demand, 2005.

SPIELMANN, Daniela. **Tarde de Chuva: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafeira, a partir da década de 70**. 2008. 210f. Dissertação de (mestrado). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

STOWELL, R.; BOYDEN, D. **Glissando**. In S. Sadie & J. Tyrrell, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians USA*: Oxford University Press. (p.13-15, 2001).

TABORDA, Marcia. O Choro, uma questão de estilo. **Revista Música em contexto**, p.47-69, 2008.

TAFFANEL, Claude Paul; GAUBERT, Philippe. **Complete flute method**. A. Leduc, 1958.

TEIXEIRA, Marcelo. **O processo de transcrição para violão de sete cordas dos movimentos opcionais das Suítes para violoncelo de Bach**. 2009. 171f. Dissertação de (Mestrado). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular. In: **VII Congresso Latino-americano IASPM-AL**. p. 1-9, 2006.

VALENTE, Paula Veneziano. **Transformações do choro no século XXI: estruturas, performance e improvisação**. 2014. 343f. Tese de (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VIDOR, Elisabeth; DE SOUSA REIS, Leticia Vidor. **Capoeira: uma herança cultural afro-brasileira**. Selo Negro, 2013.

VIEIRA JÚNIOR, Eduardo Quintão. **Subsídios para o aperfeiçoamento técnico e prático de um flautista profissional**. 2015. 139f. Dissertação de (mestrado). UFBA, Salvador, 2015.

VELLASCO, Oswaldo Eduardo Da Costa. A importância do autoconhecimento da respiração aplicado à prática instrumental do violino e da viola. In: **Anais do SIMPOM**, v. 4, n. 4, 2016.

ANEXO 1 – Partitura original das músicas abordadas no trabalho

Afrochoro

batuque

Rio de Janeiro, 26 de julho de 2002

Mauricio Carrilho

♩.80

Em C7⁹ Em Am6 E/G[#] Gm7¹¹

Em C7^{b5} Em C7⁹ Em Am6

E/G[#] C7/G ¹Em Gm6/B^b ²Em D/C

Gm C7/G Gm Am6 Gm6/B^b Am6

Gm6 D/C Gm C7/G Gm Am6

Gm6/B^b Am6 Gm B7^{b9} Em C7⁹

Em Am6 E/G[#] Gm7¹¹ Em C7^{b5}

Afrochoro - 2

Em C7⁹ Em Am6 E/G[#] C7/G

Em Ab/G^b Gm Cm6/G Gm Ab/G^b

Gm D7/G Gm Cm7^{b5} Gm Cm6/G

Gm Ab/G^b Gm D7/G Gm B7⁹

Em C7⁹ Em Am6 E/G[#] Gm7¹¹

Em C7^{b5} Em C7⁹ Em Am6

E/G[#] C7/G Em D/C Em C7⁹

Em C/B^b Em C7⁹ Em C7^{b5}

74

Schottisch da noite

Rio de Janeiro, 26 de julho de 2002

Mauricio Carrilho

86 Bm Bm⁷ Bm⁶ G7M/B Bm⁶ Bm⁷ Em(add9)/G

4 Em⁶/G F⁷ C7(b9) Bm Bm⁷M Bm⁷ Am⁷ Am⁶ F7M/A

7 F⁷(b5) B7(b9) E7(b9) Bb7#11 E/A

10 E/A A7(b5) A0 A749 Ab¹m11 G7(b5) F⁷

13 Ab¹m11 G7(b5) F⁷ B B7M B7 E7M/B E⁶/B Em⁶/B

16 B/A G[#]m⁶ A[#]/G[#] D[#]m/F[#] A[#]/E[#] D[#]m⁷ D[#]ø7 F[#]m⁷/C[#] C0

19 C[#]m⁷ C[#]m/B D[#]7/A[#] A7(b5) Ab7(b5)

© COPYRIGHT 2009, by ACARI PRODUÇÕES LTDA
www.acari.com.br - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED.

2

- 2

22 C#7M9#11 C#7(#11)_(5,9) C#7(#11)_(5,9) F7(b5) E7(#5) A⁹

25 D7(#11)_(5,9) C#7(#11)_(5,9) F#7(b9) Bm Bm7 Bm6 G7M/B Bm6 Bm7

28 Em(add9)/G Em⁶/G F#7 C7(b9) Bm Bm7M Bm7

31 Am7 Am6 F7M/A F#7(b5) B7(b9) E7(b9) Bb7#11

34 E/A A7(b5) A0 A749

37 Abm11 G7(b5) F#7 Bm Bm7M Bm7

39 Bm6 Bm7 Bm7M Bm Bm7M Bm7 Bm6 Bm7 Bm7M

3 Saudosa

Rio, 1º de setembro de 2006
Dedicada aos amigos Sérgio e Odair Assad

Mauricio Carrilho

80 Cm Fm⁶/C Eb/Bb Fm/Ab Eb⁶/G Ab/Gb

4 Fm⁶ G7(b⁹) D^bm⁶ C7(b⁹) Fm/Ab G⁰ Fm

7 A^ø7 D7(b⁹) G74b9 G7(b⁹) Cm Fm⁶/C

10 Eb/Bb Fm/Ab Cm/G Ab⁹ G^ø7 C7(b⁹)

13 Fm⁶ Ab⁹ Cm⁷ B^bm⁶ Ab⁹ G7(b⁹)

16 1. Cm G7(b⁹) 2. Cm B^b7(#5) Eb⁶ Ab7(b5)

19 Eb⁶ A⁰ Eb⁶/Bb D^bm⁶ Ab7M/C C7(b⁹)

2

- 2

22 Fm G0 Fm/A \flat C 7 /G Fm F/E \flat F $^+$ /E \flat

25 B \flat^9 B \flat /A \flat E \flat^7 (sus4) E \flat^7 A \flat^7 M A \flat^7 A \flat^6

28 D \flat^7 (sus4) D \flat^7 G \flat^7 M G \flat^7 G \flat^6 G \emptyset^7 C 7 (b9)

31 F $\sharp^{\emptyset 7}$ B 7 (b9) Fm 7 B \flat^7 (b9) E \flat^7 M B \flat^7 (#5)

34 G 7 (b9) C m Fm 6 /C E \flat /B \flat Fm/A \flat

37 E \flat^6 /G A \flat /G \flat Fm 6 G 7 (b9) D \flat m 6 C 7 (b9)

40 Fm/A \flat G0 Fm A \emptyset^7 D 7 (b9) G 7 (b9)

43 C m Fm 6 /C E \flat /B \flat Fm/A \flat C m /G A \flat^9

- 3

3

46 G \emptyset 7 C7(b9) 3 3 Fm⁶ 3 Ab⁹ Cm⁷ 3 Bbm⁶ 3



49 Ab⁹ G7(b9) Cm



APÊNDICE 1 – Transcrições realizadas para este trabalho

AFROCHORO - SAX ALTO

Ultimo compasso A
Entrada Saxofone

MAURICIO CARRILHO

A **B**

16 Em D/C Gm C7/G

18 Gm Am⁶ Gm⁶/Bb Am⁶ Gm⁶ D/C

21 Gm C7/G Gm Am⁶

23 Gm⁶/Bb Am⁶ Gm⁶ B7(b⁹) Em C⁹

26 Em Am⁶ E/G# Gm¹¹ Em C7(b5)9

29 Em C⁹ Em Am⁶ E/G# C7/G

- 2

2

32 Em Ab/Gb Gm Cm⁶/G

34 Gm Ab/Gb Gm D⁷/G

36 Gm C^ø7 Gm Cm⁶/G Gm Ab/Gb

39 D⁷/G Gm B⁷(b⁹) Em C⁹

42 Em Am⁶ E/G[#] Gm¹¹ Em C⁷b⁵9

45 Em C⁹ Em Am⁶ E/G[#] C⁷/G Em D/C

3

49 Em C⁹ Em C/B \flat

51 Em C⁹ Em C7b59

53 Em C⁹

54 Em C/B \flat

55 Em C⁹ Em

Flauta - Schottisch da noite

Mauricio Carrilho

A

86 Bm Bm⁷ Bm⁶ G7M/B Bm⁶ Bm⁷ Em(add9)/G

4 Em⁶/G F^{#7} C⁷(b9) Bm Bm7M Bm⁷ Am⁷ Am⁶ F7M/A

7 F^{#7}(b5) B⁷(b9) E⁷(b9) Bb7#11 E/A

10 E/A A⁷(b5) A^o Asus7/9 Ab¹m11 G⁷(b5) F^{#7}

13 Bm Bm⁷ Bm⁶ G7M/B Bm⁶ Bm⁷ Em(add9)/G Em⁶/G F^{#7}C⁷(b9) Bm Bm7M Bm⁷ Am⁷Am⁶ F7M/A

19 F^{#7}(b5) B⁷(b9) E⁷(b9) Bb7#11 E/A E/A A⁷(b5) A^o Asus7/9

B

24 Ab¹m11 G⁷(b5) F^{#7} B B7M B⁷ E7M/B E⁶/B Em⁶/B

27 B/A G^{#m}⁶ A[#]/G[#] 3 D^{#m}/F[#] A[#]/E[#] D^{#m}⁷ D^{#o}⁷ F^{#m}⁷/C[#] C^o

2

30 C#m7 C#m/B D#7/A# A7(b5) Ab7(b5)

33 C#7M9#11 C#7(#11) C#7(#11) F7(b5) E7(#5) A9

36 D7(#11) C#7(#11) F#7(b9) B B7M B7 E7M/B E#9/B Em6/B B/A G#m6 A#/G#

40 D#m/F# A#/E# D#m7 D#o7 F#m7/C# C° C#m7 C#m/B D#7/A# A7(b5)

44 Ab7(b5) C#7M9#11 C#7(#11) C#7(#11)

C

47 F7(b5) E7(#5) A9 D7(#11) C#7(#11) F#7(b9) Bm Bm7 Bm6

50 G7M/B Bm6 Bm7 Em(add9)/G Em6/G F#7 C7(b9)

53 Bm Bm7M Bm7 Am7 Am6 F7M/A F#7(b5) B7(b9)

56 E7(b9) Bb7#11 E/A

59 A7(b5) A0 A749 Abm11 G7(b5) F#7 **D** Bm Bm7M Bm7 Bm6 Bm7 Bm7M

63 Bm Bm7M Bm7 Bm6 Bm7 Bm7M Bm Bm7M Bm7 Bm6 Bm7 Bm7M

67 Bm Bm7M Bm7

69

harmonico
oitava acima

Clarinete - Cenas Cariocas: III, Saudosa

Mauricio Carrilho

80 **A** Cm Fm⁶/C Eb/Bb Fm/Ab Eb⁶/G Ab/Gb

4 Fm⁶ G7(b⁹) Dbm⁶ C7(b⁹) Fm/Ab G⁰ Fm

7 A^ø7 D7(b⁹) G74b9 G7(b⁹) Cm Fm⁶/C

10 Eb/Bb Fm/Ab Cm/G Ab⁹ G^ø7 C7(b⁹)

13 Fm⁶ Ab⁹ Cm⁷ Bbm⁶ Ab⁹ G7(b⁹)

A2

16 Cm G7(b⁹) Cm Fm⁶/C Eb/Bb Fm/Ab

19 Eb⁶/G Ab/Gb Fm⁶ G7(b⁹)

2

21 Dbm6 C7(b9) Fm/Ab Gdim Fm Aø7 D7(b9)

24 G74b9 G7(b9) Cm Fm6/C Eb/Bb Fm/Ab Cm/G Ab9

28 Gø7 C7(b9) Fm6 Ab9

30 Cm7 Bbm6 Ab9 G7(b9) Cm Eb6 Ab7(b5)

B

34 Eb6 A0 Eb6/9/Bb Dbm6 Ab7M/C C7(b9) accel.

37 Fm G0 rit. Fm/Ab C7/G Fm F/Eb F+/Eb

40 Bb9 Bb/Ab Eb7(sus4) Eb7 Ab7M Ab7 Ab6 p

43 Db7(sus4) Db7 Gb7M Gb7 Gb6 Gø7 C7(b9) m p m

46 F#ø7 B7(b9) Fm7 Bb7(b9) Eb7M Bb7(#5)

49 B2 Eb6 Ab7(b5) Eb6 A0 Eb6/9/Bb Dbm6 Ab7M/C C7(b9) Fm G0

54 Fm/Ab C7/G Fm F/Eb F+/Eb Bb9 Bb/Ab Eb7(sus4) Eb7

58 Ab7M Ab7 Ab6 Db7(sus4) Db7 Gb7M Gb7 Gb6 Gø7 C7(b9)

62 F#ø7 B7(b9) Fm7 Bb7(b9) Eb7M G7(b9) Cm Fm6/C Eb/Bm/Ab

67 Eb6/G Ab/Gb Fm6 G7(b9) Dbm6 C7(b9)

70 Fm/Ab G0 Fm Aø7 D7(b9) G74b9 G7(b9)

73 Cm Fm6/C Eb/Bb Fm/Ab Cm/G Ab9

76 Gø7 C7(b9) Fm6 Ab9 Cm7 Bbm6

79 Ab9 G7(b9) Cm Fm6 Eb6 Eb7(b9)

82 Abm7 G7(b9) Cm

rit.

CARRILHANDO

♩ - 88bpm

PABLO MALTA

Em B7/D# Em/D G6 E/G# Am Am/G

Piano

2 B7/F# B7 Em C6 B7

Pno.

3 **A** B7 Em B7(#9) Em G6 Am E+

Pno.

4 Am Am(maj7) F#° Em9

Pno.

5 B7 Em B7(#9) Em G6 Am7(add9) B7

Pno.

6 Em Cm6 C7 Em B7

Pno.

BREQUE

7 Em Em(maj7) Em G6 Am E+

Pno.

8 Am Am7(add9) F#° Em

Pno.

9 B7 Em Bm(add4) Em G6 Am7(add9) B7

Pno.

2

PONTE

Pno. 10 Em Cm⁶ C⁷ F^{#7} B⁷ Em D⁷/F[#] G⁶

B

Pno. 12 F^{#m}¹¹ B⁷ Em Em/D[#] Em/D Em B⁷/F[#] Em/G E⁺/G[#]

Pno. 14 Am Am/G[#] Am/G D⁷/F[#] B⁷/D[#]

BREQUE

Pno. 15 Em Em(maj⁷)/B Em⁷ E⁷ G^{#o} Am⁷(add⁹)

Pno. 16 Cmaj⁷(#11) Em⁷(add⁹) Am⁷(add⁹) F^{#o} B⁷(b13)

Pno. 17 Em Em(maj⁷) Em⁷ Em B⁷ Em E⁺

Pno. 18 Am Am(maj⁷) Am⁷ D⁷/F[#] B⁷

BREQUE

Pno. 19 Em Em(maj⁷) Em E⁷ G^{#o} Am⁷(add⁹)

Pno. 20 Cm⁶ Em(add⁹) E⁷ Am⁷(add⁹) B⁷

C

Todos

Pno. 21 Em G⁶ F^{#o7} B⁷

22 Em⁹ G#° A° G#°

23 Am Am(maj7) Am7 Am(maj7) Am D7/F# B7

24 Em B7 F#7(#11) B7 C°

25 Em⁹ G⁶ F#°7 B7

26 Em⁹ G#° A° G#°

27 Am Am(maj7) Am7 Am(maj7) Am D7/F# B7

2a vez ◊

28 Em G⁶ F#°7 B7

29 B7 Em Em(maj7) Em(add2) B°7 E7 Am B7

30 F#°7 B7 Em B(sus4) F#°7 B7 E(add9) #11-12 sem terça

APÊNDICE 2 – Guia entrevistas semi-estruturadas

Perguntas

Maurício Carrilho

A respeito da elaboração e concepção do disco:

1 – Qual foi a sua principal motivação para compor o disco *Choro Ímpar* e como se deu este interesse?

2 – Como se deu o processo de arranjo do disco, você escreveu para todos os instrumentos ou apenas selecionou a instrumentação e guiou a gravação?

(citar a entrevista do Maurício Carrilho)

3 – A liberdade interpretativa e improvisatória geralmente observada na obra de grandes chorões tem grande significância na concepção do disco? E se sim, como?

4– Qual foram os desafios na concepção deste trabalho?

(citar entrevista onde ele fala isso)

5 – Quanto aos padrões rítmicos, as formas de divisão rítmicas dentro dos compassos ímpares, observados em cada uma das músicas do disco, qual a importância deles na concepção deste trabalho e a relação com a maneira com que as músicas foram concebidas?

6 – A maioria das músicas do disco foram compostas para o disco, ou alguma já havia sido composta? Foram compostas em um curto período de tempo?

A respeito da gravação do disco:

7 – Como foi o processo de gravação do disco? foi gravada uma base ao vivo e aos poucos foram sendo inseridos outros instrumentos, foi todo gravado simultaneamente, ou foi Instrumento por instrumento?

Quanto tempo durou o processo de gravação do disco?

Sobre a repercussão do disco:

8 – Na sua visão qual foi o impacto do disco *Choro Ímpar* no universo do choro e da música brasileira?

9 – Qual a significância deste trabalho dentro da sua obra? Como você vê isso.

10- Você pretende dar continuidade a este trabalho?

11- Mais alguma consideração ligada a este trabalho ou a seu tema?

Perguntas

Antônio Carrasqueira e Nailor Azevedo

Por ser um disco elaborado por um instrumentista, compositor e pesquisador que tem sua obra vinculada ao choro e que considera este trabalho um disco deste gênero musical, gostaria de saber:

1 – Qual a sua relação com o Choro e com o compositor Maurício Carrilho e a quanto tempo ela acontece?

Sobre a gravação do disco *Choro Ímpar* de Maurício Carrilho:

2 – Como se deu a gravação dos arranjos da(s) faixa(s) que você participou do disco *Choro Ímpar*? houve uma partitura base para a livre interpretação, estava tudo escrito para todos os instrumentos?

3– Na(s) gravação(ões) da(s) música(s) interpretada(s) no disco, você fez uso da leitura ou foram tocadas de cor?

4 – Na(s) interpretação(ões) o processo de escolha das ornamentações e técnicas que você utilizou na(s) interpretação(ões) foram escolhidas anteriormente, no momento da interpretação ou um pouco de cada?

5 – Quanto aos lugares de respiração na(s) interpretação(ões), ele foi previamente selecionado por meio da divisão de frases, aconteceu instintivamente de acordo com a interpretação, ou foi planejado em alguns lugares e outros foi onde se mostrou necessário?

6 – As divisões rítmicas ímpares, pouco convencionais no gênero, apresentaram desafios para a interpretação destas? Se sim, quais.