

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

Evan Alexander Megaro

**O “Choro”, de Octavio Maul, e o gênero choro: da análise e etnografia à edição de performance e composição**

Belo Horizonte

2020

Evan Alexander Megaro

**O “Choro”, de Octavio Maul, e o gênero choro: da análise e etnografia à edição de performance e composição**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira

Belo Horizonte

2020

M496c Megaro, Evan Alexander.

O "Choro", de Octavio Maul, e o gênero choro [manuscrito]: da análise e etnografia à edição de performance e composição / Evan Alexander Megaro. - 2020.  
168 f., enc.; il.

Orientador: Fausto Borém de Oliveira

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Choro (Música). 4. Maul, Octavio. I. Borém, Fausto. 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

Tese defendida pelo doutorando Evan Alexander Megaro, em 13 de outubro de 2020, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Bernardo Vescovi Fabris  
Universidade Federal de Ouro Preto

---

Prof. Dr. Paulo Sérgio Malheiros dos Santos  
Universidade do Estado de Minas Gerais

---

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

---

Prof. Dr. Marcos Flavio de Aguiar Freitas  
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por Fausto Borem de Oliveira, Professor do Magistério Superior, em 14/10/2020, às 15:15, 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 **Ana Claudia de Assis, Professora do Magistério Superior**, em 19/10/2020, às 16:00, 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 **Bernardo Vescovi Fabris, Usuário Externo**, em 20/10/2020, às 00:53, 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 **Paulo Sergio Malheiros dos Santos, Usuário Externo**, em 20/10/2020, às 09:51, 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 **Marcos Flavio de Aguiar Freitas, Professor do Magistério Superior**, em 21/10/2020, às 10:47, 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](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0308960** e o código CRC **B974BAE9**.

## Resumo

Estudo de abordagem múltipla (analítica, autoetnográfica, pedagógica, filológica e criativa) sobre as práticas de performance do gênero choro, com o objetivo de fundamentar a construção da performance e do ensino da obra *Choro*, para piano solo, de Octavio Maul. Inicialmente, foi realizada uma revisão de literatura sobre o gênero choro, o compositor e as fontes primárias, constituídas pela partitura e por duas gravações disponíveis da obra. Depois, foi realizada uma análise estilística da partitura. Em seguida, partindo tanto da perspectiva do músico estrangeiro que necessita imergir na cultura brasileira quanto do músico erudito, que pretende tocar obras baseadas neste gênero popular, o pesquisador coletou dados frequentando rodas de choro e fazendo aulas particulares de práticas de performance de três instrumentos típicos do choro (o pandeiro, o violão de sete cordas e o cavaquinho) com professores referenciais em Belo Horizonte. Então, no âmbito da pesquisa criativa, houve duas frentes. Primeiro, construiu-se e documentou-se em vídeo uma performance de *Choro* com base nas análises das fontes primárias e do conhecimento acumulado na pesquisa de campo nas rodas de choro, que deu origem a uma Edição de Performance (EdiP) da obra. Finalmente, criou-se uma obra para piano solo, *Horizontando*, que reunisse técnicas e práticas dos campos musicais erudito e popular, integrando as experiências ao longo da escrita desta tese e que pudessem também ser utilizados como material didático.

Palavras-chave: Choro de Octavio Maul. Chorinho. Choro para piano solo. Práticas de performance do choro e chorinho

## Abstract

Multi-natured study in five approaches (analytical, autoethnographic, pedagogical, philological and creative) on the performance practices of the choro genre with the objective of creating a foundation of the performance and teaching of the piece *Choro*, for solo piano, by Octavio Maul. Initially, there was a literature review on the choro genre, the composer and the primary sources, consisting of the score and two available recordings of the work, followed by a stylistic analysis of the score. Then, based on the perspective of both the foreign musician who necessitates an immersion in Brazilian culture, and the classical musician who intends to play works based on this popular genre, the researcher collected data by attending choro circles and taking private lessons on performance practices of three typical instruments do choro (the Brazilian tambourine, the seven-string guitar and the cavaquinho) with renowned teachers in Belo Horizonte. Two fronts in the realm of creative research were born out of this present study. First, a performance of *Choro* (Octavio Maul) was elaborated and documented on video based on the analysis of the primary sources and the knowledge accumulated in the field research on the choro presentations which gave rise to a Performance Edition (EdiP) of the work. Finally, a work for solo piano, *Horizontando*, was created, bringing together techniques and practices from the classical and popular musical fields, integrating the experiences throughout the writing of this thesis and that could also be used as didactic material.

Keywords: Choro by Octavio Maul. Choro for solo piano. Performance practices of choro and chorinho.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Octavio Maul (1901-1974): compositor, regente, pianista, professor, orquestrador ...	38
Figura 2 – Laura Prista Maul, esposa de Octavio Maul .....	39
Figura 3 – Conservatório, Grajaú, Rio De Janeiro, ca. 1944. Maria Aparecida Prista, Anita Prista, Laura Prista Maul e Octavio Maul .....	39
Figura 4 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, Parte A com tonalidade em Lá bemol.....	43
Figura 5 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, Parte B com tonalidade em Fá menor .....	45
Figura 6 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul. Parte B final com tonalidade em Lá bemol.....	43
Figura 7 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, compasso binário em 2/2.....	44
Figura 8 – <i>Flamengo</i> , de Jacob do Bandolim, e <i>Flauta, cavaquinho e violão</i> , de Araci de Almeida, padrão de pandeiro com acento na segunda semicolcheia.....	45
Figura 9 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, Parte A, compassos 1-3, com melodia na mão esquerda representando o acento rítmico do pandeiro.....	46
Figura 10 – <i>Flamengo</i> , de Jacob do Bandolim, compassos 3-4 do violão de acompanhamento ..	47
Figura 11 – <i>Flamengo</i> , de Jacob do Bandolim, compassos 3-4 do violão de acompanhamento, com acentos .....	48
Figura 12 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, compassos 45-47 imagem do padrão rítmico do violão de acompanhamento .....	48
Figura 13 – <i>Flamengo</i> , de Jacob do Bandolim, compassos 23-24 do violão de acompanhamento .....	49
Figura 14 – <i>Flamengo</i> , de Jacob do Bandolim, compasso 53 do violão de acompanhamento .....	49
Figura 15 – <i>Flamengo</i> , de Jacob do Bandolim, compassos 79-82 do violão de acompanhamento .....	49
Figura 16 – <i>Flamengo</i> , de Jacob do Bandolim, compassos 7-14 do violão de sete cordas, com baixo condutor .....	51
Figura 17 – <i>A vida é um buraco</i> , de Pixinguinha, compassos 13–28 do violão de sete cordas, com baixo condutor .....	51
Figura 18 – <i>Manda e mistura</i> , de Benedito Lacerda, compassos 41–56 do violão de sete cordas, com baixo condutor .....	52

Figura 19 – Compassos 5–8 da Parte B de <i>Choro</i> , de Octavio Maul, com baixo condutor na mão esquerda .....	53
Figura 20 – Compassos 13-16 da Parte B de <i>Choro</i> , de Octavio Maul, com baixo condutor na mão esquerda .....	53
Figura 21 – Compassos 1-4 da Parte B de <i>Choro</i> , de Octavio Maul, com baixo pedal na nota fá, na mão esquerda .....	53
Figura 22 – Compassos 9-12 da Parte B de <i>Choro</i> , de Octavio Maul, com baixo pedal na nota lá bemol, na mão esquerda .....	54
Figura 23 – Compassos 17-20 da Parte B de <i>Choro</i> , de Octavio Maul, baixo pedal na nota Dó, na mão esquerda .....	54
Figura 24 – <i>Flauta, cavaquinho e violão</i> , de Araci de Almeida, compassos 33-37 do violão de sete cordas, realizando baixaria melódica .....	56
Figura 25 – <i>Flauta, cavaquinho e violão</i> , de Araci de Almeida, compassos 45-53 do violão de sete cordas, realizando baixaria melódica com a melodia do tema .....	56
Figura 26 – <i>Flauta, cavaquinho e violão</i> , de Araci de Almeida, compassos 40-41 do violão de sete cordas, realizando baixaria melódica com escala descendente de Mi bemol menor .....	57
Figura 27 – Compasso 35 na Parte B de <i>Choro</i> , de Octavio Maul, com escala descendente .....	57
Figura 28 – Compasso 5 na Parte B de <i>Choro</i> , de Octavio Maul, com escala ascendente de Fá menor melódica .....	57
Figura 29 – <i>Flauta, cavaquinho e violão</i> , de Araci de Almeida, compassos 44-45 do violão de sete cordas, realizando baixaria melódica com escala descendente de Mi bemol menor, começando no sexto grau .....	58
Figura 30 – <i>Mistura e manda</i> , de Benedito Lacerda, compassos 36-37 do violão de sete cordas, realizando baixaria melódica com escala descendente de Dó menor, começando no sexto grau .	58
Figura 31 – <i>A vida é um buraco</i> , de Pixinguinha, compassos 37-39, violão de sete cordas, realizando baixaria melódica com anacruse de duas notas.....	59
Figura 32 – <i>Naquele tempo</i> , de Pixinguinha, compassos 1-4, violão de sete cordas, baixaria melódica tocando anacruse de três notas .....	59
Figura 33 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, Parte B, compasso 8, com anacruse de três notas na mão esquerda .....	59

Figura 34 – <i>A vida é um buraco</i> , de Pixinguinha, compassos 33-36 do violão de sete cordas, realizando baixaria melódica com anacruse de quatro notas.....	60
Figura 35 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, Parte A, compasso 24, com anacruse de quatro notas na mão esquerda .....	60
Figura 36 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, Parte B, compasso 24, com anacruse de quatro notas na mão direita .....	60
Figura 37 – <i>Rosa</i> , de Pixinguinha, parte do violão de sete cordas, realizando arpejo em Sol maior .....	61
Figura 38 – <i>Rosa</i> , de Pixinguinha, parte violão de sete cordas, realizando arpejo em SI dominante .....	61
Figura 39 – Compassos 2-3 da Parte B de <i>Choro</i> , de Octavio Maul, com arpejo de Ré bemol na primeira inversão, na mão esquerda .....	61
Figura 40 – Compassos 33-34 da Parte B de <i>Choro</i> , de Octavio Maul, com arpejos de Lá bemol menor e Ré bemol menor 7/9, na mão esquerda.....	62
Figura 41 – <i>Mistura e manda</i> , de Benedito Lacerda, compassos 8-10 do violão de sete cordas, realizando ao mesmo tempo baixaria melódica com cromatismo e baixo condutor harmônico...	62
Figura 42 – <i>Sofres porque tu queres</i> , de Pixinguinha, compassos do violão de sete cordas, com cromatismo .....	62
Figura 43 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, Parte B, compasso 5, com cromatismo na mão direita .....	63
Figura 44 – <i>Remelexo</i> , de Jacob do Bandolim, compassos 47- 48 dos dois violões de sete cordas, realizando baixaria com movimento paralelo em arpejos de acordes dominantes.....	63
Figura 45 – <i>Remelexo</i> , de Jacob do Bandolim, compassos 91-92 dos dois violões de sete cordas, realizando baixaria com movimento paralelo.....	64
Figura 46 – Compassos 5-6, Parte B de <i>Choro</i> , de Octavio Maul, com movimento paralelo.....	64
Figura 47 – Compassos 18-19, Parte B de <i>Choro</i> , de Octavio Maul, com movimento paralelo ..	64
Figura 48 – <i>A vida é um buraco</i> , de Pixinguinha, compassos 37-40 da flauta e do violão de sete cordas, tocando contracantos na forma de chamada e resposta.....	65
Figura 49 – <i>Flauta, cavaquinho e violão</i> , de Araci de Almeida, introdução, com a flauta e os dois violões de sete cordas tocando contracantos na forma de chamada e resposta .....	65

Figura 50 – <i>Rosa</i> , de Pixinguinha, compassos 1-33, do violão de sete cordas, tocando a linha do baixo, conduzindo a harmonia, com inversão de acordes, cromatismo e usando a baixaria melódica .....	66
Figura 51 – <i>Jurity</i> , de Benedito Lacerda, compassos 1-8, padrões rítmicos do cavaquinho.....	67
Figura 52 – <i>Jurity</i> , de Benedito Lacerda, compassos 61-63, padrões rítmicos do cavaquinho.....	67
Figura 53 – <i>Tocando para você</i> , de Luís Americano, compasso 37, cavaquinho executa sequência de semicolcheias .....	67
Figura 54 – <i>Tocando para você</i> , de Luís Americano, cavaquinho, compassos com acento na segunda semicolcheia prolongada .....	68
Figura 55 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, Parte A, compassos 1-3, com melodia na mão esquerda, representando o acento rítmico do cavaquinho .....	68
Figura 56 – <i>Segura ele</i> , de Pixinguinha, padrão rítmico do cavaquinho.....	68
Figura 57 – <i>São João debaixo d’ água</i> , de Pixinguinha, compassos 91-92 do cavaquinho.....	69
Figura 58 – <i>Ali Babá e os Quarenta Ladrões</i> , de Henrique Alves de Mesquita, mão direita, ritmo parecido com o ritmo pontuado do violão de sete cordas.....	70
Figura 59 – <i>Ali Babá e os Quarenta Ladrões</i> , de Henrique Alves de Mesquita, mão esquerda, imagem da baixaria do violão de sete cordas .....	70
Figura 60 – <i>Tango brasileiro</i> , de Alexandre Levy, mão esquerda, colcheia sincopada na introdução e no tema principal .....	71
Figura 61 – <i>Choro</i> , de Chiquinha Gonzaga, mão esquerda, nota grave tônica seguida pelo acorde .....	72
Figura 62 – <i>Bambino</i> , de Ernesto Nazareth, mão esquerda, baixarias .....	72
Figura 63 – <i>Fon-Fon</i> , de Ernesto Nazareth, mão direita, acento na colcheia sincopada .....	73
Figura 64 – <i>Choro n.º 5</i> , de Heitor Villa-Lobos, mão direita, fluxo de semicolcheias; mão esquerda, síncope de uma colcheia pontuada seguida por uma semicolcheia.....	73
Figura 65 – “ <i>Chôro</i> ” <i>Torturado</i> , de Mozart Camargo Guarnieri, andamento da obra e mudança de fórmula de compasso .....	74
Figura 66 – <i>Canhoto</i> , de Radamés Gnattali, acordes de Mi bemol 6/7 e Mi bemol pentatônica, seguida de cromatismo .....	75
Figura 67 – <i>Canhoto</i> , de Radamés Gnattali, movimento paralelo entre as mãos.....	75

Figura 68 – <i>Choro</i> , de Osvaldo Lacerda, mão direita com fluxo de semicolcheias, predominantemente <i>staccato</i> .....	76
Figura 69 – <i>Gaúcho</i> , de Chiquinha Gonzaga, mão esquerda do segundo tema da Parte A, com padrão típico do maxixe da época .....	77
Figura 70 – <i>Gaúcho</i> , arr. Hercules Gomes, mão esquerda do segundo tema da Parte A, com padrão mais variado de baixarias típicas do chorinho .....	77
Figura 71 – <i>Gaúcho</i> , de Chiquinha Gonzaga, introdução, duas mãos imitando o violão de sete cordas .....	78
Figura 72 – <i>Gaúcho</i> , arr. Hercules Gomes, introdução, mão direita na imagem do cavaquinho..	78
Figura 73 – Anotações da autoetnografia do Bar do Salomão ocorrida em 19/03/2018 .....	81
Figura 74 – Anotações da autoetnografia do Bar do Salomão ocorrida em 19/03/2018.....	82
Figura 75 – Gesto no cavaquinho: Bar do Salomão, ocorrido em 19/03/2018.....	83
Figura 76 – Acento no cavaquinho: Bar do Salomão, ocorrido em 19/03/2018.....	83
Figura 77 – Ritmo e uso do polegar no pandeiro: Bar do Salomão, ocorrido em 19/03/2018.....	83
Figura 78 – Uso das cordas graves no violão de sete cordas: Bar do Salomão, ocorrido em 19/03/2018.....	83
Figura 79 – Anotações autoetnográficas no Bar do Salomão, ocorridas em 26/03/2018.....	84
Figura 80 – Anotações autoetnográficas no bar Redentor, ocorridas em 27/03/2018.....	87
Figura 81 – Página 2 das anotações autoetnográficas no bar Redentor, ocorridas em 27/03/2018.....	88
Figura 82 – Padrão de acompanhamento do violão de sete cordas: bar Redentor, ocorrido em 27/03/2018.....	89
Figura 83 – Padrão do pandeiro com acento: P-Polegar; D-Ponta dos Dedos; B-Base da mão do Bar Redentor ocorrido no dia 27/03/2018.....	89
Figura 84 – Flauta tocando fluxo de semicolcheias com <i>staccato</i> : bar Redentor, ocorrido em 27/03/2018.....	89
Figura 85 – Anotações autoetnográficas no bar Redentor, ocorridas em 4/04/2020.....	90
Figura 86 – Anotações da autoetnografia do bar Redentor ocorrida em 4/04/2018.....	91
Figura 87 – Anotações da autoetnografia da Praça da Liberdade ocorrida em 5/05/2018.....	93

Figura 88 – <i>Odeon</i> , de Ernesto Nazareth, ritmo da roda inteira. Praça da Liberdade, ocorrido em 5/05/2018.....	95
Figura 89 – <i>Odeon</i> , de Ernesto Nazareth: acentos no pandeiro. Praça da Liberdade, ocorrido em 5/05/2018.....	95
Figura 90 – <i>Lamentos</i> , de Pixinguinha: padrões no cavaquinho. Praça da Liberdade, ocorrido em 5/05/2018.....	95
Figura 91 – <i>Doce de coco</i> , de Jacob do Bandolim, alternância de timbre no pandeiro.....	98
Figura 92 – MaPA mostrando o polegar da mão esquerda percutindo o pandeiro .....	98
Figura 93 – MaPA mostrando a ponta dos dedos da mão esquerda percutindo o pandeiro.....	99
Figura 94 – MaPA mostrando a base da mão esquerda percutindo o pandeiro.....	100
Figura 95 – <i>Doce de coco</i> , alternância de timbre no pandeiro .....	100
Figura 96 – Padrão do pandeiro com diferenças de golpes .....	101
Figura 97 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, Parte B, compasso 4 .....	101
Figura 98 – Padrão do pandeiro com diferenças de golpes .....	102
Figura 99 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, Parte B, compasso 25 .....	102
Figura 100 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, Parte B, compasso 8.....	103
Figura 101 – MaPA mostrando o movimento de prensão do polegar esquerdo no couro para abafar o som do pandeiro.....	104
Figura 102 – MaPA mostrando o polegar da mão direita apoiado no couro para abafar o golpe do polegar esquerdo, que golpeia o couro .....	104
Figura 103 – Polegar da mão direita levanta do couro, o que permite maior ressonância do instrumento .....	105
Figura 104 – Polegar da mão direita levantando permite que o golpe dado com o polegar esquerdo no couro produza mais som.....	105
Figura 105 – Padrão do pandeiro.....	106
Figura 106 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, Parte B, compasso 3.....	107
Figura 107 – <i>Doce de coco</i> , de Jacob do Bandolim, alternância no pandeiro.....	107
Figura 108 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, compasso 3.....	108
Figura 109 – Padrão do pandeiro.....	109
Figura 110 – <i>Caco de vidro</i> , de Altamiro Carrilho, violão de sete cordas tocando o padrão rítmico com polegar e a ponta dos dedos .....	112

Figura 111 – MaPA mostra polegar direito tangendo a corda grave do violão de sete cordas ...	113
Figura 112 – Técnica de apoio do polegar após tocar uma corda grave no violão de sete cordas .....	113
Figura 113 – Dedos tocando concomitantemente as cordas do violão, com ataque para cima...	114
Figura 114 – Puxada do violão de sete cordas, com o dedo indicador e o dedo médio tocando o acorde.....	114
Figura 115 – Puxada do violão de sete cordas, com dedo anelar tocando uma nota só.....	115
Figura 116 – <i>Caco de vidro</i> .....	115
Figura 117 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, compassos 45-47 .....	106
Figura 118 – <i>Vou vivendo</i> , de Pixinguinha: (1) semicolcheias das baixarias em grupos de 3-3-2; (2) grupos de 3-2-3; (3) grupos de 2-3-3; (4) todas em <i>staccato</i> .....	117
Figura 119 – Corda solta vibrando após ser tocada pela mão direita no violão de sete cordas...	118
Figura 120 – Dedo médio esquerdo se preparando para martelar a corda no violão de sete cordas .....	119
Figura 121 – Dedo médio esquerdo encostado na corda após martelá-la, produzindo o <i>hammer-on</i> .....	119
Figura 122 – <i>Pull-off</i> .....	120
Figura 123 – <i>Pull-off</i> .....	120
Figura 124 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, compasso 28: ligaduras nas primeiras colcheias dos grupos .....	122
Figura 125 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, compassos 29 e 30: sugestão em vermelho de ligaduras de articulação nas primeiras colcheias dos compassos .....	122
Figura 126 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, compasso 32: indica em vermelho as ligaduras na mão esquerda que acompanham o agrupamento da mão direita .....	123
Figura 127 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, compasso 37: sugestão em vermelho de ligaduras em diferentes agrupamentos nas duas mãos.....	123
Figura 128 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, compasso 38: sugestão em vermelho de ligaduras em diferentes agrupamentos na mão direita .....	124
Figura 129 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, compasso 44: sugestão em vermelho de ligadura entre as duas primeiras colcheias.....	124

Figura 130 – <i>Fetício</i> , de Jacob do Bandolim, padrão do cavaquinho com acento na segunda semicolcheia .....	127
Figura 131 – <i>Odeon</i> , de Ernesto Nazareth, padrão do cavaquinho com acento na segunda semicolcheia .....	127
Figura 132 – Choro, de Octavio Maul, compasso 1 da Parte A: em vermelho, destaca-se a linha cromática da mão esquerda, e a uniformidade dos acordes, na mão direita.....	129
Figura 133 – Choro, de Octavio Maul, compasso 1 da Parte A: em vermelho, destaca-se a linha cromática da mão esquerda, e a uniformidade dos acordes, na mão direita.....	130
Figura 134 – Cavaquinho: à esquerda, os dedos da mão esquerda apertam as cordas, produzindo um som “seco”; à direita, os dedos soltam as cordas produzindo um som “molhado”.....	131
Figura 135 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, compasso 1: <i>tenuto</i> da primeira colcheia e <i>staccato</i> das demais colcheias .....	132
Figura 136 – Choro, de Octavio Maul, compasso 1: em vermelho, estão indicadas as notas “molhadas” e “secas” acompanhadas da sugestão de como executá-las.....	133
Figura 137 – <i>Horizontando</i> , de Evan Alexander Megaro, articulação na mão direita: <i>tenuto</i> e <i>staccato</i> .....	139
Figura 138 – Choro, de Barrozo Neto: desenho rítmico da mão direita.....	140
Figura 139 – <i>Horizontando</i> , de Evan Alexander Megaro, articulação da mão esquerda: <i>tenuto</i> e <i>staccato</i> .....	140
Figura 140 – <i>Horizontando</i> , de Evan Alexander Megaro, mão esquerda: <i>tenuto</i> na nota grave melódica na primeira semicolcheia e acento na segunda semicolcheia .....	141
Figura 141 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, compassos 45-47, imagem do violão de sete cordas: nota grave na primeira e na quarta semicolcheias do grupo, um acorde na segunda semicolcheia e uma nota única na terceira semicolcheia .....	141
Figura 142 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, compasso 35 na Parte B: baixaria toda em <i>staccato</i> .....	142
Figura 143 – <i>Bambino</i> , de Ernesto Nazareth, mão esquerda: baixarias sem articulação .....	142
Figura 144 – <i>Canhoto</i> , de Radamés Gnattali, mão esquerda: baixaria sem articulação.....	144
Figura 145 – <i>Horizontando</i> , de Evan Alexander Megaro, baixaria na mão direita, em grupos de 3-3-2.....	143
Figura 146 – <i>Horizontando</i> , de Evan Alexander Megaro, baixaria na mão esquerda, em grupos de 3-2-2 .....	144

Figura 147 – <i>Horizontando</i> , de Evan Alexander Megaro, baixaria em movimento paralelo nas duas mãos, em grupos de 3-2-2 .....	144
Figura 148 – Compassos 18-19, Parte B de <i>Choro</i> , de Octavio Maul, com movimento paralelo .....	145
Figura 149 – <i>Horizontando</i> , de Evan Alexander Megaro, anacruse da mão esquerda de três notas .....	145
Figura 150 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, Parte B, compasso 8: anacruse de três notas na mão esquerda .....	145
Figura 151 – <i>Choro</i> , de Chiquinha Gonzaga, mão esquerda, nota grave tônica seguida pelo acorde .....	146
Figura 152 – <i>Horizontando</i> , de Evan Alexander Megaro, mão esquerda: nota grave tônica seguida pelo acorde de Lá maior com sétima .....	146
Figura 153 – <i>Horizontando</i> , de Evan Alexander Megaro, mão esquerda: variações do desenho citado de <i>Choro</i> , de Chiquinha Gonzaga.....	147
Figura 154 – <i>Carioca</i> , de Ernesto Nazareth: acompanhamento da mão esquerda.....	147
Figura 155 – <i>Horizontando</i> , de Evan Alexander Megaro, mão esquerda: <i>staccato</i> em todas as notas, e <i>tenuto</i> na segunda semicolcheia .....	148
Figura 156 – <i>Choro</i> , de Osvaldo Lacerda, mão direita: <i>staccato</i> recorrente.....	148
Figura 157 – <i>Horizontando</i> , de Evan Alexander Megaro, mão direita: <i>staccato</i> recorrente.....	148

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Tonalidade maior.....	41
Quadro 2 – Tonalidade maior/relativa menor.....	42
Quadro 3 – Tonalidade menor.....	42
Quadro 4 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, Parte B, compasso 3: EdiPA do piano a partir da imagem de performance do pandeiro.....	110
Quadro 5 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, compasso 45: EdiPA do piano a partir da imagem de performance do violão de sete cordas.....	116
Quadro 6 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul: EdiPA do piano a partir da imagem da performance das baixarias no violão de sete cordas.....	125
Quadro 7– Gestos no cavaquinho segundo o padrão de quatro semicolcheias, com acento na segunda.....	128
Quadro 8 – <i>Choro</i> , de Octavio Maul, Parte B, compasso 1: EdiPA do piano a partir da imagem da performance do cavaquinho.....	133

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	18
<b>1.1 Justificativa e motivação</b> .....	18
<b>1.2 Revisão da Literatura sobre o choro</b> .....	21
<b>1.3 Fontes primárias e secundárias de <i>Choro</i>, de Octavio Maul</b> .....	21
<b>1.4 Objetivos</b> .....	22
<b>1.5 Procedimentos metodológicos</b> .....	23
<b>2 O GÊNERO CHORO</b> .....	24
<b>2.1 História e contexto social do choro</b> .....	24
2.1.1 <i>Os pianeiros</i> .....	32
<b>2.2 Octavio Maul e seu <i>Choro</i> (1952)</b> .....	35
<b>3 O GÊNERO CHORO NA ESCRITA PARA PIANO SOLO: ELEMENTOS PARA UMA PRÁTICA INTERPRETATIVA</b> .....	40
<b>3.1 A forma</b> .....	41
<b>3.2 O compasso</b> .....	43
<b>3.3 Aspectos do pandeiro</b> .....	44
<b>3.4 Aspectos de acompanhamento do violão</b> .....	46
<b>3.5 Aspectos do violão de sete cordas</b> .....	49
<b>3.6 Aspectos do cavaquinho</b> .....	66
<b>3.7 Escrita para piano solo dos outros compositores</b> .....	69
3.7.1 <i>Henrique Alves de Mesquita</i> .....	69
3.7.2 <i>Alexandre Levy</i> .....	70
3.7.3 <i>Chiquinha Gonzaga</i> .....	71
3.7.4 <i>Ernesto Nazareth</i> .....	72
3.7.5 <i>Heitor Villa-Lobos</i> .....	73

3.7.6 Mozart Camargo Guarnieri .....	74
3.7.7 Radamés Gnattali .....	75
3.7.8 Osvaldo Lacerda .....	76
3.7.9 Hercules Gomes.....	76
<b>4 PRESENÇA NA RODA DE CHORO E IMERSÃO DIDÁTICA: MAPAS E EDIPAS DA PERFORMANCE DO PANDEIRO, VIOLÃO DE SETE CORDAS E CAVAQUINHO ...</b>	<b>78</b>
<b>4.1 Etnografia: presença na roda de choro .....</b>	<b>78</b>
<b>4.2 Imersão didática: MaPAs e EdiPAs da performance do pandeiro, violão de sete cordas e cavaquinho.....</b>	<b>96</b>
4.2.1 O pandeiro.....	97
4.2.2 O violão de sete cordas .....	111
4.2.3 O cavaquinho.....	126
<b>5 EDIP DE CHORO .....</b>	<b>134</b>
<b>5.1 Escuta e análise das gravações de Choro .....</b>	<b>136</b>
<b>6 DISCUSSÃO E ANÁLISE DA PARTITURA DE HORIZONTANDO (EVAN ALEXANDER MEGARO, 2019) .....</b>	<b>139</b>
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>148</b>
<b>SUGESTÕES DE LEITURA.....</b>	<b>156</b>
<b>APÊNDICE – Horizontando, para piano, Evan Alexander Megaro (2019) .....</b>	<b>157</b>
<b>ANEXO – EdiP de Choro, de Octavio Maul (1952).....</b>	<b>168</b>

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 Justificativa e motivação

Quando me mudei para o Brasil, decidi fazer o mestrado com o foco na música erudita do país, e logo aprendi que, ao longo da história brasileira, muitos compositores eruditos escreveram obras fundamentadas em gêneros populares. Eu percebia que seria preciso juntar, como norte-americano, minha formação em jazz com um conhecimento novo que eu teria de desenvolver no campo da música erudita brasileira, para encarar os desafios musicais e culturais pelos quais passam um estrangeiro no país. O passo inicial, portanto, foi estabelecer um primeiro contato e me familiarizar com a diversidade musical popular brasileira (que inclui gêneros como o choro, o baião, a bossa nova, o samba, entre outros).

O depoimento a seguir traz a motivação pela escolha da temática do meu mestrado, que por sua vez se desdobrou e deu origem à minha ideia de pesquisa do doutorado, no qual ampliei e aprofundei os procedimentos usados anteriormente. Na dissertação de mestrado, identifiquei a influência do baião em três peças para piano solo de compositores eruditos brasileiros: Ronaldo Miranda, Osvaldo Lacerda e Octavio Maul. Como pianista, reconheço que o instrumento possui recursos mecânicos e sonoros que permitem que ele seja capaz de emular texturas e timbres que vão dos instrumentos de uma orquestra sinfônica a um grupo de música popular, de uma forma direta e concisa. Ao ler pela primeira vez a fonte primária da pesquisa, a partitura de *Baião* (1963), de Octavio Maul, procurei ter essa consciência e investigar como os elementos rítmicos, melódicos e harmônicos desse gênero musical estavam representados na peça. Para isso, sabia que seria necessário aprofundar meu conhecimento sobre o próprio baião, de forma a fundamentar a interpretação da obra do compositor, para resultar em uma performance coerente e refinada.

Primeiramente, uma pesquisa histórica do gênero baião foi feita no intuito de evidenciar o contexto social e cultural no qual se desenvolveu, bem como de destacar grandes artistas, temas e gravações de referência que serviriam de base para as análises feitas posteriormente. O uso de partituras para endossar uma análise musical vem sendo a prática corrente para pesquisadores identificarem elementos rítmicos, melódicos e harmônicos de um gênero, além da forma das músicas. Porém, as limitações da notação musical em partituras e as inconsistências das edições

motivaram-me a propor uma alternativa que permitisse uma pesquisa mais profunda, em busca de elementos musicais da prática popular que normalmente são passados por um meio de aprendizagem não acadêmico, oralmente ou presencialmente na performance, tanto no passado quanto nos dias atuais. Passei a explorar as práticas de performance da zabumba, da sanfona e do triângulo (instrumentos que tipificam o baião) por meio das gravações de Luiz Gonzaga (um dos principais representantes do gênero), das quais extraí um espectro mais diverso e mais completo sobre as articulações, os timbres e o caráter das células rítmicas usadas no gênero – características nem sempre contidas explicitamente em partituras. Consequentemente, pude aplicar esse conhecimento na interpretação das obras de Miranda, Lacerda e Maul, a partir de um ponto de vista fundamentado nos elementos idiomáticos da prática do baião.

Para continuar a pesquisa sobre as obras de Octavio Maul no doutorado, mantendo o foco na interseção entre a música popular e a erudita, escolhi sua obra *Choro* (1952).<sup>1</sup> A justificativa está não apenas em dar sequência aos procedimentos acima mencionados, mas também em aprofundar e expandir esse caminho investigativo para outro universo da música popular brasileira, o choro. A proposta foi realizar uma imersão no gênero, possibilitada pelo contato direto com outras fontes primárias (além das gravações e partituras de choro e da partitura de Maul), mas, sobretudo, pela vivência da performance ao vivo dos chorões e suas práticas instrumentais características.

É prudente afirmar que vivenciar a prática da música popular, no seu contexto, serve como uma fonte primária essencial para evidenciar os elementos rítmicos, melódicos e harmônicos mais típicos do gênero que podem ser posteriormente transcritos. Para além disso, ao observar os instrumentos sendo usados na interpretação, consegue-se distinguir as nuances de articulações, timbres idiomáticos, e o caráter das células rítmicas realizadas em cada instrumento, como também observar os gestos físicos usados na performance. Quando a música popular é experimentada dessa maneira pelo músico de formação erudita, é possível o acréscimo de conhecimentos que aproximam essas duas linguagens, contribuindo para uma interpretação da obra erudita mais fundamentada e completa.

---

<sup>1</sup> Ao longo desta tese, a peça de Octavio Maul será grafada da seguinte forma: *Choro*. Quando me refiro ao gênero, será grafado “choro” ou “chorinho”.

Essa importância de abranger tanto a escrita quanto a performance musical na pesquisa documentada vai ao encontro do procedimento metodológico abordado por Moraes e Saliba (2010), quando ampliam o conceito definido pelo historiador Marc Bloch<sup>2</sup>:

A sugestão de Marc Bloch é claramente dirigida à linguagem escrita, mas é possível dar um passo adiante e ampliar para os registros dos sons. Isto é, para os historiadores que têm interesse pela música não basta somente linguagem escrita para compreender e traduzir o passado; ele tem que levar em conta os sons desse passado e sua escuta no presente (MORAES; SALIBA, 2010, p. 10).

Nesse sentido, Moraes e Saliba (2010, p. 11) ainda complementam que “Como uma arte do tempo que desaparece no ato mesmo de sua execução, resta a ela registrar-se em primeiro lugar na memória, depois na linguagem e notação para não se perder”.

As práticas de choro que analiso nesta tese são oriundas da cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, na qual o gênero é tão prestigiado quanto nos outros centros urbanos de referência, como São Paulo e Rio de Janeiro. Segundo o relato de Freitas (2005, p. 14), pesquisador e *performer* do cenário de choro em Belo Horizonte, o gênero “é bem rico e diverso, representado em várias casas noturnas que dão espaço aos grupos de choro pelo menos um dia por semana”. As casas que frequentei ao longo do período de fevereiro a junho de 2018, para ouvir e transcrever elementos da prática do gênero, incluem o bar Redentor e o Café com Letras (ambos na região da Savassi), e também o Bar do Salomão (no bairro Serra), que era um ponto de rodas de choro e confraternizações semanais, realizadas nas segundas e quintas-feiras.

Por último, os vídeos educativos feitos por mim com a ajuda de músicos e professores ativos no cenário atual do choro em Belo Horizonte tanto aprofundaram meu conhecimento sobre alguns instrumentos típicos do gênero (o pandeiro, o violão de sete cordas e o cavaquinho) quanto me permitiram enxergar e analisar os gestos físicos dos músicos na performance de seus instrumentos, possibilitando verificar os movimentos corporais que geram a diversidade de timbres emitidos, as nuances em articulação e ataques, os aspectos não capturados pelas partituras nem pelas gravações de áudio. Esse envolvimento me possibilitou aplicar as especificidades de performance ao interpretar a obra *Choro*, de Otavio Maul.

---

<sup>2</sup> Marc Léopold Benjamin Bloch (1886-1944) foi um historiador francês e um dos fundadores da escola dos Annales, especializando-se em História Medieval Francesa.

Como aponta Oliveira (2016), é essencial observar a tradição musical para realmente conhecer a complexidade da prática do choro:

Dentre os solistas, nuances interpretativas e características improvisatórias foram também sendo desenvolvidas com o passar do tempo e acabaram se transformando em elementos característicos da linguagem do Choro, tão importante de ser dominada por seus intérpretes. Dessa forma, muitos elementos dessa música foram sendo desenvolvidos e difundidos ao longo dos anos através da transmissão oral, não sendo passado para o registro escrito pelas próprias limitações que este apresenta, tornando quase que fundamental a vivência das rodas de choro ou outro meio de difusão desse conhecimento (OLIVEIRA, 2016, p. 17).

## 1.2 Revisão da Literatura sobre o choro

A revisão da literatura proveu uma breve história e também o contexto social do gênero choro. Alguns autores fundamentais para esse aspecto são: Cazes (1998), um livro de referência que traça as suas origens e também apresenta os artistas principais do gênero; Diniz (2003), que serve como um manual do choro para orientar sobre os estilos e seus artistas respectivos, além de como e onde escutar; e também Albin (2003), sendo muito útil para entender o contexto histórico do choro, inclusive dos artistas eruditos e pianeiros<sup>3</sup> da época em meio aos outros estilos musicais da época. Livros, teses, dissertações e artigos que salientaram os elementos rítmicos, harmônicos e melódicos do gênero choro foram importantes para chamar a atenção para uma escuta atenta das gravações de choro. Estão incluídos: Almada (2006), Freitas (2005), Fabris (2005), Oliveira (2016), Almeida (1999), Moura (2012), Souza (2013) e Valente (2009; 2014). Para conhecer procedimentos metodológicos que se correlacionam com aqueles utilizados na minha pesquisa, a dissertação de mestrado de Megaro (2013) foi consultada, além de outros trabalhos acadêmicos de Linhares (2016), Almeida (1999) e Oliveira (2016).

## 1.3 Fontes primárias e secundárias de *Choro*, de Octavio Maul

As fontes primárias desta pesquisa foram encontradas nas seguintes instituições: Museu Imperial em Petrópolis (cidade natal de Otavio Maul), Escola de Música de Santa Cecília de

---

<sup>3</sup> “Pianeiros” é um termo que designava os pianistas que tocavam em eventos sociais, e que não necessariamente tinham uma formação musical formal. Esse conceito será abordado mais extensivamente no Capítulo 2.

Petrópolis (que abriga várias partituras do compositor), Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Biblioteca da Universidade Federal do Rio de Janeiro (onde Maul foi professor). Como fontes secundárias consultadas estão as duas únicas gravações de *Choro*, ambas realizadas por pianistas brasileiras. A primeira corresponde à faixa inicial do disco de Miriam Ramos, *Octavio Maul: obras para piano* (2002), relançamento do LP homônimo de 1986; a segunda é a gravação em vídeo de *Choro* com a pianista Cristina Ortiz (Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_LOIkLm6kBg](https://www.youtube.com/watch?v=_LOIkLm6kBg). Acesso em: 17 ago. 2020.).

Para além desses registros, o conteúdo de uma entrevista com Miriam Ramos, presente na capa do citado disco da musicista, forneceu um relato muito próximo da relação entre a obra *Choro* e seu compositor, uma vez que a pianista foi aluna de Otavio Maul. Por fim, artigos de jornais, fotos e entrevistas com parentes da cidade natal do compositor (Petrópolis, Rio de Janeiro) foram consultados para expandir o conhecimento sobre a vida de Otavio Maul. Infelizmente, uma das versões dos documentos-chave para esta pesquisa não pôde ser encontrada: a partitura manuscrita de *Choro*, pertencente ao acervo do compositor mantido sob a guarda da sobrinha-neta, Ana Cecilia Tavares, não foi localizada. Portanto, a fonte documental dessa obra em específico, que foi analisada nesta tese, é uma partitura que faz parte de uma suíte chamada *Tríplico* (edição 1955 por Casa Arthur Napoleão, Rio de Janeiro), na qual *Choro* é o primeiro movimento.

#### **1.4 Objetivos**

O objetivo geral desta tese é traçar, de forma fundamentada, um caminho que leve à construção de uma interpretação de uma obra do meio erudito inspirada em um gênero popular (choro), aqui representada por *Choro*, de Octavio Maul. É importante esclarecer que esta tese não pretende esgotar todos os elementos idiomáticos associados com o gênero choro, que são inumeráveis e variáveis devido aos diversos contextos sociais e culturais nos quais o choro é inserido. As informações históricas e analíticas sobre o chorinho são fontes diversas e têm sotaques regionais, e, portanto, as que foram recolhidas representam um recorte limitado.

Os objetivos específicos desta tese são: 1) apresentar uma análise primária da obra *Choro* para piano solo, de Octavio Maul, quanto à forma, à harmonia e aos aspectos rítmicos e melódicos que demonstram como a peça é escrita e estruturada, para facilitar a identificação dos

elementos formais e idiomáticos do gênero choro; 2) como autor da tese, pianista erudito e estrangeiro no Brasil, realizar pessoalmente uma imersão na prática musical do gênero choro, com o intuito de absorver alguns elementos idiomáticos que tipificam a prática instrumental do choro; 3) coletar, dentro dessa imersão, informações sobre as práticas de performance do choro, tantos nos meios musicais quanto nas partituras desse gênero tipicamente brasileiro; 4) comparar a análise musical da partitura de *Choro* com os dados coletados sobre as práticas de performance nos meios musicais do gênero; 5) preparar uma edição de performance (EdiP) de *Choro*, de Octavio Maul, para piano solo, que inclui: falta de uniformidade de articulação e de dinâmicas encontradas na partitura original, além de subsídios interpretativos com base na comparação entre a notação erudita das peças e as práticas de tradição aural do choro; 6) discutir aspectos pedagógicos com vistas a contribuir para que músicos possam aprimorar suas interpretações de obras baseadas em gêneros populares brasileiros, por meio das ferramentas propostas nesta pesquisa; e 7) prover, para fins pedagógicos e de performance, com uma nova composição, *Horizontando*, para piano solo, na qual se explicitam elementos de técnica e estilo apreendidos ao longo do estudo.

### **1.5 Procedimentos metodológicos**

Os procedimentos metodológicos incluem: 1) revisão de literatura sobre o gênero choro, sua história, seu contexto social e seus principais artistas; 2) análise das partituras das obras dos compositores eruditos, os “pianeiros” do choro; 3) transcrição dos elementos rítmicos, melódicos e harmônicos mais relevantes a partir da escuta de gravações referenciais dos artistas populares; 4) transcrição dos mesmos parâmetros rítmicos, melódicos e harmônicos, porém a partir de apresentações ao vivo com artistas de expressão do choro, tendo como ênfase as articulações, timbres e também o caráter rítmico dos acompanhamentos do violão, do cavaquinho e do pandeiro; 5) realização de aprendizado da prática de instrumentos usados no choro (por meio de aulas particulares registradas em vídeo), do qual são extraídos os gestos utilizados na performance instrumental que auxiliaram a aprimorar a realização dos elementos transcritos anteriormente; 6) criação de mapas de performance audiovisual (MaPA) do pandeiro, do violão de sete cordas e do cavaquinho com base nos dados coletados nos vídeos das aulas presenciais dos mesmos instrumentos; 7) criação de mapas de edição de performance audiovisual (EdiPA) de

*Choro*, de Octavio Maul, com base nos dados coletados dos MaPAs; 7) composição de um choro, *Horizontando*, para piano solo, cujo estilo *crossover* reflita e integre características técnico-musicais das linguagens erudita e popular.

A pesquisa proposta passou por caminhos múltiplos, abarcando aspectos etnomusicológicos, analíticos, performáticos e pedagógicos, e teve como premissa a importância da vivência da prática do gênero choro, quando se trata de uma abordagem interpretativa mais completa de *Choro*, de Otavio Maul, uma obra dialógica resultante da influência da música popular na música erudita escrita para o piano. As sugestões interpretativas aqui propostas, ainda que justificadas, não são as únicas que existem. Porém, a metodologia defendida fornece um caminho fundamentado que permite a um pianista erudito ter uma orientação sobre como abordar o vasto repertório erudito que se inspira em gêneros populares – do qual a música de Otavio Maul é representativa –, por meio de um modelo que auxilia no amadurecimento da interpretação de obras desse caráter.

## 2 O GÊNERO CHORO

### 2.1 História e contexto social do choro

Há controvérsias sobre a origem do termo “choro”, mas há unanimidade em reconhecer que, como gênero musical, este é indiscutivelmente brasileiro. Algumas hipóteses, como a de João Batista Siqueira,<sup>4</sup> consideram que a palavra “choro” é uma mistura do verbo “chorar” e *chorus*<sup>5</sup> (citado por DINIZ, 2003; VALENTE, 2014, p. 27). Segundo o musicólogo brasileiro Ary Vasconcelos, vem da palavra “choromeleiro”,<sup>6</sup> que, por sua vez, pode ter sido uma variação de

---

<sup>4</sup> Devido à pandemia de 2020, não pude consultar diretamente a obra de João Batista Siqueira. Portanto, essa informação foi consultada nas obras de Diniz e Valente, como apresentado. Pela pesquisa que fiz, acredito que o livro *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Callado e Anacleto* (1970), de Siqueira, seja a fonte primária dessa teoria.

<sup>5</sup> *Chorus* significa “coro” em latim.

<sup>6</sup> “‘Choromeleiro’, corporação de músicos de importância no período colonial que tocavam, entre outros instrumentos de sopro, as charamelas (instrumentos de palhetas precursores dos oboés, flautas, e clarinetes)” (CAZES, 1998, p. 16). Cazes não identifica a fonte específica de Vasconcelos no seu livro, e, devido à pandemia de 2020, não pude retomar a obra de Vasconcelos diretamente, portanto, essa informação foi consultada na obra de Cazes (1998). Pela pesquisa que fiz, acredito que Vasconcelos forneça essa teoria da origem do termo “choro” no livro *Raízes da Música Popular Brasileira* (1977) ou em *Carinhoso, etc: história e inventário do choro*, v. 1 (1984).

“chameleiro”; já para o folclorista Luís da Câmara Cascudo,<sup>7</sup> é uma alteração da palavra “xolo”, baile de escravos feito nas fazendas (citado por VALENTE, 2014, p, 27). Seguindo o que sugere Vasconcelos, mencionado anteriormente, o nome pode ter nascido como uma denominação de uma prática de conjunto do final do século XIX, no Rio de Janeiro, provavelmente entre 1870 e 1880, em torno do “terno” ou “trio de pau e corda” (violão, cavaquinho e flauta).<sup>8</sup> Cazes (*op. cit.*, p. 17) acredita que “a palavra choro seja uma decorrência da maneira chorosa de frasar, que teria gerado o termo ‘chorão’, para designar o músico que ‘amolecia’ as polcas”.

A pesquisa atual partirá das hipóteses de Vasconcelos e Cazes, que consideram o choro como o resultado de um estilo de interpretar polcas (e outros gêneros da época) em conjunto, originado no Rio de Janeiro, no final do século XIX.

Durante os séculos XVIII e XIX, o Brasil passou por um processo de miscigenação entre os colonizadores europeus (principalmente portugueses e espanhóis), os africanos (escravos) e os índios (nativos) que contribuiu para uma hibridização de elementos musicais provenientes de culturas distintas. Os escravos africanos trouxeram várias danças, incluindo os lundus de Porto Luanda, que passaram a ocupar uma posição de destaque na música popular brasileira. Lima (2006, p. 100 citado por LIMA 2010, p. 20) afirma que o lundu era “inicialmente ligado ao processo de colonização brasileiro e imbricado, sobretudo, na confluência das culturas européias, via Portugal e Espanha, bem como a cultura africana trazida como mão de obra escrava, nos primeiros séculos de colonização” e por isso tornou-se um ritmo afro-brasileiro e também a primeira dança nacional do país, no século XIX (FRYER, 2000, p. 91). A dança lundu era considerada erótica e indecente, em função de seus movimentos sensuais para os padrões da época. Quanto às características musicais, inicialmente era realizada com percussão, e posteriormente passou a ser tocada com violão, guardando o ritmo sincopado.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Devido à pandemia de 2020, não pude consultar a fonte de Siqueira diretamente, então essa informação foi consultada na obra de Valente. Pela pesquisa realizada, acredito que o livro *Dicionário de folclore brasileiro* (1972), de Cascudo, seja a fonte primária dessa informação.

<sup>8</sup> “pau e corda” que é atribuída ao ébano usado nas flautas. (MARCONDES, 1977, p. 192)

<sup>9</sup> “O lundu desempenhou um papel relevante no desenvolvimento da música popular brasileira, nos séculos XVIII e XIX, por ser um dos primeiros ritmos brasileiros, formando uma base rítmica durante o período colonial e originando uma das raízes da música popular brasileira.” (CALDAS, 2010, p. 4 citado por MEGARO, 2013).

Outro gênero musical importante na formação da música brasileira foi a modinha (diminutivo de moda<sup>10</sup>), que provavelmente proveio dos portugueses e fez parte do expansionismo lusitano, o qual procurou inserir uma cultura europeia em todas as suas colônias. (LIMA, 2010, p. 15). Junto com o lundu, a modinha veio a dominar a cena musical brasileira no século XIX. A modinha pode ser considerada uma canção rural, ou “canto urbano branco de salão” com caráter de seresta, lírica ou romântica, tipicamente acompanhada pelo violão em compasso binário, e ocasionalmente ternário (ALBIN, 2003). A influência da modinha se faz presente em outros gêneros brasileiros atuais, como a bossa nova, o samba canção e o choro.

Essa mescla de influências de danças e ritmos africanos e de melodias e canções do colonizador português com a chegada ao Brasil das danças europeias em voga no século XIX (polca, mazurca, quadrilha, valsa, e *schottische*) resultaram numa cultura musical mista tipicamente brasileira, já no fim do século XIX, que posteriormente derivou em novos gêneros musicais populares e folclóricos.

Em meados da segunda metade do século XIX, no Rio de Janeiro, a elite aristocrática promovia inúmeras festas, nas quais dançavam acompanhados pela música europeia, principalmente tocada ao piano. À época, o Brasil não tinha uma identidade nacional formada, então grupos sociais costumavam imitar elementos culturais de um para outro. No livro de Albin (2003), ele afirma:

Na segunda metade do século XIX, a música ouvida pelas elites era, em geral, as óperas, as operatas 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 *schottische*, a quadrilha, a mazurca (ALBIN, 2003, p. 38).

Uma prática de conjunto instrumental se consolidou pouco a pouco em torno do agrupamento de músicos que tocavam de forma peculiar o repertório europeu, executados nos salões. A partir dessa releitura popular, originou-se um estilo de se interpretar as músicas das danças europeias em voga, que formou a identidade do choro (LINHARES, 2016, p. 10).

---

<sup>10</sup> “Moda” significa canção em Portugal (ALBIN, 2003, p. 29)

Linhares (2016) também aponta para a inevitabilidade da influência das culturas estrangeiras que compõem a identidade da música brasileira, nesse caso o choro:

Sendo o Brasil um país de dimensões continentais e com confluência de várias culturas na formação de sua própria identidade social e cultural, a ocorrência de diferentes sotaques musicais na formação e consolidação do choro parece ter sido um fenômeno natural (LINHARES, 2016, p. 12).

Essa afirmação explica o uso de diferentes tipos de compassos, além de características de outros gêneros que o choro absorveu:

1) Valsa, uma dança em compasso ternário de origem austro-germânica, que pode ser realizada num andamento mais brilhante e rápido, de acordo com a tradição vienense, ou num andamento mais lento e refinado, de acordo com a tradição francesa. Chegou ao Brasil com a família Real Portuguesa, no início do século XIX, e espalhou-se pelos salões e saraus musicais nas áreas rurais e metrópoles. Foi adotada pelos chorões, e dela são provenientes características musicais como longas frases melódicas, além do movimento melódico no baixo, que faz um contraponto à melodia principal, e do uso de bordaduras e apojaturas (ALMEIDA, 1999, p. 35).

2) polca, uma dança do império austro-húngaro em andamento *allegro*, com compasso binário, apresentada pela primeira vez no Brasil em 3 de julho de 1845, no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro (MARCONDES, 1977, p. 619). Rapidamente virou moda nos meios musicais e entrou nas rodas de choro e comemorações carnavalescas na segunda metade do século XIX com compositores como Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, que se inspiraram nessa dança para compor as suas obras;

3) habanera, dança de salão lenta espanhola que chegou à Cuba e posteriormente ao Brasil, em fins do século XIX e início do século XX, colaborando com a formação do maxixe e do tango brasileiro (MARCONDES, 1977, p. 343). Musicalmente, a habanera emprega o compasso binário simples ou o compasso binário composto, e emprega tercinas com células rítmicas pontuadas e sincopadas;

4) maxixe, dança urbana típica brasileira de compasso binário, surgiu no Rio de Janeiro por volta de 1875 como resultado da miscigenação da polca com a própria cultura afro-brasileira

que estava em formação nas áreas rurais (MARCONDES, 1977, p. 465<sup>11</sup>). A característica mais marcante é a síncope resultante do contato com o lundu e a habanera (MARCONDES, 1977, p. 465<sup>12</sup>). Era mal vista por causa da sua influência africana e, devido a algumas semelhanças com o samba em formação no Rio de Janeiro, perdeu espaço para este, que ganhava cada vez mais o gosto do público. Alguns dos compositores importantes do maxixe incluem Marcelo Tupinambá, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth;

5) tango brasileiro, de compasso binário, tem sido caracterizado como uma fusão entre habanera e maxixe (ALMEIDA, 1999, p. 61), ou como híbrido de habanera, polca, lundu e maxixe (MARCONDES, 1977, p. 741). Às vezes confundido com o maxixe em razão das células rítmicas sincopadas, o tango brasileiro apresenta características claramente diferenciadas e mais ligadas à performance instrumental do que a dançada. O tango brasileiro exibia um andamento mais lento e elegante, melodias mais bem elaboradas e harmonias complexas (ALMEIDA, 1999, p. 61). Alguns compositores de destaque para o tango brasileiro são Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth; nome dado aos primeiros choros no final do século XIX, no Rio de Janeiro.

6) xote, uma dança de salão para pares, de andamento mais lento do que a polca, é oriundo da Alemanha e posteriormente ganhou os salões inglês e franceses. O primeiro registro de sua apresentação no Brasil data de 1851, e, a partir de então, difundiu-se para diversos espaços de sociabilidade, incluindo as rodas dos chorões. Geralmente, o xote apresenta um compasso quaternário ou binário, subdividido em tercinas.

É no cenário dessas práticas conjuntas que entra o “pai dos chorões”, Joaquim Antônio da Silva Callado (DINIZ, 2003, p. 15). Nascido no Rio de Janeiro, em 1848, flautista e compositor<sup>13</sup> com formação em música, Callado organizava as primeiras práticas de conjuntos de choro aos domingos, na Zona Norte do Rio de Janeiro, nas quais levava sua flauta e sua alta musicalidade para os encontros musicais, sendo o Choro Carioca o grupo mais conhecido. Esses músicos que se reuniam para tocar, muitas vezes, não eram profissionais,<sup>14</sup> mas, sim, pessoas de classes econômicas mais baixas que se reuniam para tocar, comer e beber de forma espontânea. Os

---

11 A informação dessa citação é contida em Marcondes (1977), no qual ele cita Mario de Andrade, mas sem a fonte específica. Devido à pandemia de 2020, a procura da fonte original foi impossível.

12 *Ibid.*

13 Compôs *Flor amorosa*, em 1877, uma polca que posteriormente foi considerada como “o primeiro choro” (ALMEIDA, 1999, p. 26).

14 Apesar de não serem profissionais, os músicos eram muito competentes, pois o choro exige domínio técnico.

instrumentos usados nessas reuniões eram o violão, o cavaquinho e a flauta, que compunham o “terno” ou o “trio de pau e corda”, já mencionado. A flauta tocava a melodia, o cavaquinho realizava o “centro rítmico” (ou harmonia) e o violão participava na condução rítmico-melódica.

Callado reunia os melhores músicos para tocar os seus choros, caracterizados pelo virtuosismo na realização de melodias difíceis, nas modulações e na improvisação (ALBIN, 2003, p. 40). Segundo Diniz (2003, p. 15), o flautista era o único que sabia ler partituras e incentivava a musicalidade dos outros por desafiar, brincar e, às vezes, surpreender com suas armadilhas harmônicas, além de estimular mais liberdade com o improviso, aspecto este que se tornou mais complexo e ganhou forma no choro do século XX. Além de composições próprias, os instrumentistas continuavam interpretando e recriando os gêneros europeus, elaborando pouco a pouco um processo de nacionalização de um novo estilo de música urbana.

Outras figuras importantes para o desenvolvimento do choro na sua fase inicial foram: 1) Anacleto de Madeiros (1886-1907), um dos pilares do choro, tocava flauta, flautim e chegou a ser um dos mais importantes saxofonistas da época. Como compositor, soube explorar as características das danças europeias, em especial o xote, relido com um sotaque já brasileiro. Hábil em escrever melodias, realizou orquestrações para a Banda de Bombeiros (uma das mais importantes da época, tendo registros em gravações mecânicas), da qual era mestre fundador. Algumas das suas composições de destaque, as quais fazem parte do repertório tradicional do choro, são os xotes *Iara*, *Três Estrelinhas* e *Santinha*; 2) Patápio Silva (1881-1907) foi um dos maiores virtuosos de flauta e um dos primeiros a gravar discos no Brasil. Compôs a mazurca *Margarida*; 3) Mário Álvares Conceição (1876-1909) foi um dos maiores cavaquinistas. Inventou o cavaquinho de cinco cordas e compôs cerca de 34 valsas, polcas, tangos e xotes; 4) Satiro Bilhar (1860-1927) foi um dos pioneiros do violão no choro, responsável pela “profissionalização dos músicos de choro nas gravações e na rádio” (MARCONDES, 1977, p. 96); 5) Catulo da Paixão Cearense (1866-1946) foi um poeta, músico e compositor que fez parcerias com os chorões da época, incluindo Anacleto de Madeiros, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Escreveu a letra para a música *Flor amorosa*, de Joaquim Callado.

Segundo Diniz (2003, p. 13) e Cazes (1998, p. 17), a partir de 1910, a palavra “choro” começa a ser usada “para denominar um gênero consolidado e definido”. Valente (2014, p. 26) afirma que um “dos elementos que nos leva a identificar um gênero, é a instrumentação característica dos seus grupos”. Como citamos anteriormente, na época de Callado, o choro era

tocado pela flauta, na melodia, pelo cavaquinho, na harmonia, e pelo violão (ou dois violões<sup>15</sup>), na condução rítmica. Na virada do século XX, outros instrumentos foram acrescentados, como o bandolim, o clarinete, o saxofone, o oficleide, o bombardino e o trombone. A depender da habilidade dos músicos, era possível que eles desempenhassem as funções melódico, rítmico e harmônicas dos outros.<sup>16</sup> Os instrumentos de percussão também foram agregados, principalmente o pandeiro,<sup>17</sup> e, segundo Livingston-Isenhour e Garcia (2005 citado por LINHARES, 2016, p. 11) “a partir de 1910 o pandeiro foi incluído no grupo e passou a ser indispensável para compor o estilo do choro tradicional”. Já Machado (2007 citado por OLIVEIRA, 2016, p. 62) e Diniz (2003) afirmam que o instrumento só se fixou no choro em 1930.

O termo “regional”<sup>18</sup> veio a designar esses pequenos grupos de choro, constituídos pela flauta, o violão, o cavaquinho e o pandeiro, mas também abertos à participação dos outros instrumentos, citados anteriormente (ALMEIDA, 1999, p. 29). Nessa época, o violão também passaria por mudanças, acrescentando uma sétima corda no grave, assumindo a função da baixaria.<sup>19</sup>

Quanto à consolidação do choro, seu principal responsável foi Pixinguinha, ou Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973). Saxofonista, flautista, compositor e o maior responsável pela difusão do choro, com ele o gênero musical passou por mudanças de caráter, de forma e de instrumentação.<sup>20</sup> Com o pai, músico e compositor renomado, Pixinguinha começou os estudos de música e flauta, e, já na adolescência, conheceu Irineu de Almeida,<sup>21</sup> um dos inquilinos da “Pensão Vianna”, a casa de sua família. Nesse lugar, o senhor Vianna organizava reuniões musicais para reunir os chorões, uma experiência que certamente estimulou Pixinguinha a compreender o chorinho e a interpretá-lo com sua aptidão de improvisar.<sup>22</sup> Ouvindo e tocando ao

<sup>15</sup> Nessa formação de flauta, cavaquinho e dois violões, o agrupamento se chamava “Quarteto Ideal”.

<sup>16</sup> A atuação específica para cada instrumento abriu caminhos para a improvisação, o contracanto, além de texturas harmônicas complementares. Esses conceitos são analisados no Capítulo 3 deste trabalho.

<sup>17</sup> Inicialmente usado nas músicas folclóricas como o fandango, o cururu (indígena) e no acompanhamento da capoeira, o pandeiro virou o instrumento primordial na condução rítmica e na composição da textura do choro.

<sup>18</sup> O termo “regional” hoje em dia possui um violão sete cordas e um violão seis cordas (em alguns momentos, os regionais possuíam dois violões de seis cordas), cavaquinho, pandeiro e instrumentos de sopro melódicos.

<sup>19</sup> “Baixaria”, como é chamada pelos chorões, se refere à linha melódica contrapontística, geralmente improvisada pelo violão, que também conduz o grupo ritmicamente (LINHARES, 2016, p. 11).

<sup>20</sup> Esses aspectos serão tratados no Capítulo 3 deste trabalho.

<sup>21</sup> Irineu Gomes de Almeida, ou Irineu Batina, (1863-1914) foi um compositor brasileiro e trombonista de choro.

<sup>22</sup> “Frequentou desde muito cedo as rodas de choro, mas nem sempre obedecia ao que estava escrito na partitura e, segundo ele mesmo, colocava umas bossas “por fora” (VALENTE, 2014 p. 31).

lado de músicos de destaque, como Sinhô<sup>23</sup> e Irineu de Almeida, Pixinguinha desenvolveu suas aptidões musicais que o levaram a incorporar de forma definitiva a técnica de improviso no choro. Em 1922, Pixinguinha viajou para Paris com seu grupo Oito Batutas – o primeiro grupo de choro a ter projeção nacional e relativa estabilidade de componentes –, apresentando choro, samba e maxixe pela primeira vez fora do Brasil (CAZES, 1998, p. 54). Desse período faz parte também Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1889-1974), o Donga. Foi cavaquinista, violonista e compositor carioca,<sup>24</sup> integrou o Oito Batutas e foi cofundador da Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, em 1928, com a qual fez várias gravações para a gravadora Parlophon.

Avançando na linha cronológica, alguns outros nomes foram cruciais para a solidificação do choro:

1) Benedito Lacerda (1903-1958). Flautista, maestro e compositor, era parceiro profissional de Pixinguinha. Cazes (1998, p. 73) relata o acordo que os dois músicos fizeram: “Lacerda arranjaría gravações e edições para as músicas de Pixinguinha e, em troca, apareceria como parceiro. Fazia parte do compromisso que Pixinguinha não tocasse mais flauta, passando definitivamente para o sax tenor”. Um dos choros mais famosos, *Um a zero*, é um exemplo desse acordo reforçado por Almeida (1999, p. 151): “No entanto, este ofereceu a Lacerda diversas parcerias em troca da promoção e divulgação que o flautista, bem relacionado nos meios de produção musical, fornecia a suas composições.”;

2) Jacob Pick Bittencourt (1918-1969) ou Jacob do Bandolim. Foi um compositor e bandolinista, considerado um dos maiores compositores e instrumentistas do choro (DINIZ, 2003, p. 35). Dois de seus choros mais conhecidos são *Noites cariocas* e *Doce de coco*;

3) João Teixeira Guimarães (1883-1947) ou João Pernambuco. Violonista e compositor cujas obras refletem sua cultura sertaneja e nordestina, tais como *Cabocla de Caxangá* e *Luar do sertão*;

4) Waldir Azevedo (1923-1980), compositor do tema nacional *Brasileirinho*, foi um pioneiro do cavaquinho, e dono de uma “sonoridade avantajada, tocava com a mão direita solta, de maneira a obter grande volume do instrumento e perfeito acabamento” (CAZES, 1998, p. 110-111).

---

<sup>23</sup> José Barbosa da Silva (1888-1930) foi um compositor brasileiro e multi-instrumentista de samba. Tocava flauta, piano e violão.

<sup>24</sup> Compôs, com Mauro de Almeida, o samba *Pelo telefone*, em 1916.

### 2.1.1 *Os pianeiros*

O piano chegou ao Brasil com a corte de D. João VI, em 1808, e rapidamente caiu no gosto de uma sociedade em formação no Rio de Janeiro oitocentista. Acabou por ter, ao longo do século XIX, um papel importante na formação da música popular brasileira que surgia naquela altura, porque, em torno do piano – um instrumento que simbolizava um status social – se organizavam festas e eventos sociais (DINIZ, 2003, p. 19). Segundo Almeida (1999, p. 68) o motivo para a popularidade do piano nessa época se deu porque a “fundação de teatros, casas de ópera e escolas de música estimulou a importação de pianos, mas estes continuaram restritos a locais públicos e a famílias das classes mais altas”.

Com o advento da imprensa no Rio de Janeiro, em 1808, o piano foi um veículo importante para a difusão tanto da música europeia quanto da brasileira. Partituras podiam ser executadas num instrumento que apresentasse autonomia musical, e que gozasse de grande popularidade em diversos países (ALMEIDA, 1999, p. 70). Essa teria sido a causa para que o piano, e sua produção musical, ganhasse grande popularidade no cenário musical urbano, em diversas cidades no território nacional, ao ponto de ser encontrado em diversos ambientes como as casas da classe média, os solares das cidades, as casas-grandes do campo, as casas de venda de partituras e instrumentos musicais, as salas de espera dos cinemas, os espaços dos teatros de revista, e também as sedes dos ranchos (DINIZ, 2003, p. 19).

Em relação propriamente aos instrumentistas, Gomes (2013, p. 3) afirma que “o piano exerceu nesse período papel fundamental na atualização e na divulgação de novos repertórios da música europeia popular e ligeira, com o surgimento dos ‘pianeiros’”. O termo “pianeiro” inicialmente se referia ao músico que por profissão tocava em cinemas, festas familiares, bailes, casamentos, batizados, e aniversários. Por não terem necessariamente a formação musical para a leitura das partituras, o termo era empregado com conotação pejorativa.

Nos choros pianísticos, as duas figuras mais importantes para a fundamentação do gênero musical em formação foram os pianeiros Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. Chiquinha Gonzaga (1847-1935), considerada a mulher mais influente na história da música popular brasileira, rompeu barreiras sociais, culturais e musicais. Nascida no Rio de Janeiro, começou seus estudos ao violão e, já divorciada do marido, viveu da música numa época em que mulheres

não ocupavam posições artísticas notadamente masculinas. Assim, Chiquinha teve no piano o seu instrumento de libertação. Segundo Almeida (1999, p. 27), “Participou como pianista do grupo de choro do flautista Antonio Callado Jr. e, através deste músico com o qual desenvolveu estreita amizade, introduziu-se nas rodas de chorões”. Nesse contexto nasceu o choro (como mencionamos anteriormente essa denominação de “choro” ainda não era usada nessa época) ao piano, resultante da mistura de gêneros europeus, ritmos afro-brasileiros e também do maxixe<sup>25</sup> (MOURA, 2012, p. 10). Um passo importante foi realizado pela compositora, em 1917, quando cofundou a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) com intuito de defender direitos autorais dela e dos seus filiados. Chiquinha passou a vida lutando pelas causas sociais de seu tempo, como o abolicionismo, sendo considerada um “ícone tanto de transgressão social quanto da consolidação da música popular” (ALBIN, 2003, p. 47).

O estilo das obras de Chiquinha Gonzaga<sup>26</sup> é caracterizado pelo músico Mário Sève<sup>27</sup> como inicialmente “[...] mais ligado à polca, ao xote, depois veio o maxixe, que usava um ritmo mais sincopado, mas, mais duro” (citado por VALENTE, 2014, p. 309-310). Almeida (1999, p. 27) apresenta uma lista mais extensa de influências: “Dedicando-se aos mais diversos gêneros de musica ligeira, Chiquinha Gonzaga compôs valsas, polcas, tangos, maxixes, lundus, mazurcas, barcarolas, marchas, entre outros”. Algumas composições de destaque da compositora são *Atraente*, *Sultana* e, a mais conhecida, *O Corta-Jaca*.

Quanto a Ernesto Nazareth (1863-1934), foi um pianista e compositor que conseguiu incorporar elementos eruditos nos seus choros que ele chamava de “tango brasileiro”,<sup>28</sup> criando um estilo composicional propriamente dele.<sup>29</sup> Verzoni (2011) aponta um aspecto interessante quanto à autopercepção do artista em relação a seu pertencimento ao cenário do choro:

---

<sup>25</sup> Maxixe “significou primeiro uma maneira abusada de se dançar a polca abasileirada. Aos poucos foi surgindo um gênero específico misturando melodia de polca com acentos modificados e linhas de baixo similares ao lundu” (CAZES, 1998, p. 30).

<sup>26</sup> Os exemplos musicais tratando o estilo das obras para piano de Chiquinha Gonzaga serão abordados no Capítulo 3 deste trabalho.

<sup>27</sup> Mário Seve (Rio de Janeiro, 1959) é um saxofonista, flautista, arranjador e pesquisador de choro.

<sup>28</sup> O tango brasileiro, segundo Cazes (1998, p. 34), é “assim como maxixe, resultado da fusão de melodias de polca com acompanhamentos de habanera estilizada, via lundu”. O termo foi usado primeiramente pelo compositor e maestro Henrique Alves de Mesquita (Rio de Janeiro, 1830-1906) em 1871, quando designou a sua composição *Olhos matadores* um “tango brasileiro” (MARCONDES, 1977, p. 477).

<sup>29</sup> Os exemplos musicais tratando o estilo das obras para piano de Ernesto Nazareth serão abordados no Capítulo 3 deste trabalho.

Achamos curioso o fato de o nome de Ernesto Nazareth aparecer regularmente em listas de compositores que teriam produzido músicas classificadas genericamente como choros. Sabemos que nunca fez parte de grupos de chorões e que, em seus manuscritos, não chamava às suas peças choros. Ao que tudo indica, não se sentia pertencente àqueles grupos. É bem provável que se considerasse um músico mais refinado (VERZONI, 2011, p. 159).

Nascido no Rio de Janeiro, Nazareth teve educação musical informal e trabalhou como pianista demonstrador em casas de venda de partituras. Nessas lojas e em salões da aristocracia, tocava polcas autorais e outros “clássicos” (do repertório clássico-romântico), lançando, em 1893, *Brejeiro*, o primeiro tango brasileiro, que “no fundo era quase um choro” (ALBIN, 2003, p. 47). Por causa de um acidente infantil, Ernesto ficou quase completamente surdo ao longo da sua vida, mas conseguia ter seu sustento tocando na sala de espera do cinema Odeon, em festas e dando aulas. Após a morte da filha, e posteriormente da esposa, o compositor ficou completamente surdo e foi internado em seguida no Instituto Neurosifilis e, depois, na Colônia de Psicopatas Juliano Moreira, da qual fugiu e foi encontrado morto dias depois. Deixou um catálogo imenso de obras, de aproximadamente 90 tangos, 40 valsas, 20 polcas, mazurcas, xotes, marchas carnavalescas entre outras, inclusive as conhecidas *Odeon*, *Apanhei-te, cavaquinho* e *Escovado*.

Na metade do século XX, o choro já estava consolidado e influenciava inclusive compositores da chamada “música erudita” que, em suas obras, tanto traziam no título a palavra “choro” quanto utilizavam elementos do gênero em suas composições. Para citar alguns, Heitor Villa-Lobos compôs choros para várias instrumentações entre 1920-1929, mas notavelmente para piano solo *Choro n.º 5 “Alma Brasileira”* (1925); Radamés Gnattali compôs vários choros para piano, como, por exemplo, *Manhosamente* (1947) e *Canhoto* (1943). mas seu Trio Carioca (1936-1937), com ele no piano, Luiz Americano, no saxofone e no clarinete, e Luciano Perrone, na bateria, permitiu que o piano fizesse um papel simultâneo rítmico, harmônico e melódico, estabelecendo um novo caminho para o piano no mercado de chorinho; Edino Krieger compôs *Choro para flauta e cordas* (1952) e *Choro manhoso* (1956) para piano; Mozart Camargo Guarnieri compôs *Choro torturado* para piano (1930) e vários choros para instrumentos e sopros e orquestra; Osvaldo Lacerda compôs várias suítes que incluem movimentos intitulados “choros”, além de *Choro seresteiro* (1974) e *Valsa-Choro* (1962), entre outras; e Octavio Maul compôs a *Tríptico* (1952) em que o primeiro movimento é intitulado “Chôro”.

Além dos compositores, os intérpretes dos choros para piano solo também merecem ser destacados: Carolina Cardoso de Menezes Cavalcanti (1916-1999), intérprete de Ernesto Nazareth, Osvaldo Cardoso de Menezes e Sinhô, cuja fama foi acelerada pelo advento da rádio, a partir de 1930, com a disseminação das suas gravações; Aloysio de Alencar Pinto (1911-2007) que gravou obras de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga; Tânia Mara Lopes Cançado (1949-2016) foi uma pesquisadora e pianista que especializou nas obras de Ernesto Nazareth e a síncope da música brasileira, ilustrado no livro *Pelos tangos de Nazareth: da rítmica africana à síncope brasileira* (2013); Antonio Adolfo (1947) é um educador musical, compositor e pianista, que grava tanto as obras do pianeiros quanto dos compositores populares; Cristovão Bastos (1946), arranjador, compositor e pianista, trabalhou ao lado de Chico Buarque, Aldir Blanc e Nana Caymmi; Hercules Gomes (1980), compositor e pianista, faz releituras e arranjos das obras dos grandes pianeiros tais como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e os chorões, como Pixinguinha, Sinhô, e Zequinha de Abreu, além de compor obras influenciadas pela música erudita e popular brasileira; André Mehmari (1977), compositor e pianista, cujas composições mesclam influências tanto de música erudita brasileira quanto de música popular; e a nova turma atual, que também é influenciada tanto pelo choro quanto pela música erudita: Antonio Guerra (1986), Luísa Mitre (1986) e Marcelo Jiran (1985).

## **2.2 Octavio Maul e seu *Choro* (1952)**

Octavio Baptista Maul nasceu em Petrópolis, Rio de Janeiro, em 22 de novembro de 1901, numa família musical cujo patriarca, João Baptista Maul, fundou umas das primeiras bandas de música da cidade. Essa banda, entre as tradicionais da cidade, era formada por João Baptista Maul (no contrabaixo e nas cordas) e os seus quatro filhos mais velhos: Ida (no piano), Hortensia (no violoncelo), Leonel (no violino) e Octavio (no piano e na flauta). Nessa época, Octavio estudou piano com Jayme Figueiras (docente do Instituto Nacional de Música<sup>30</sup>) e Guilherme Fontainha (catedrático do Instituto Nacional de Música, pianista e musicólogo), e harmonia com Agnello França (catedrático do Instituto Nacional de Música, pianista, compositor, regente). Octavio já compunha peças simples nessa época, mas até hoje as partituras não foram

---

<sup>30</sup> Instituto Nacional de Música era o nome da atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, situada no bairro Lapa, na capital do estado.

encontradas. Em 1919, prestou exames de harmonia no Instituto Nacional de Música e frequentou a classe de contraponto e fuga sob a direção de Francisco Braga, mas deixou o Instituto para ser aluno particular de composição dele de 1922 a 1926. Durante esse tempo, ele compôs várias obras, inclusive *Prelúdio e fuga* (sem data), *Marcha festiva* (1922) e *Sonata para piano* (1925).

A relação mestre-aprendiz continuou, e, em 30 de setembro de 1928, Braga dirigiu a orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos, no Teatro Municipal de Rio de Janeiro, em uma performance da composição *Intermezzo sinfônico em MI*, de Maul. Em 1929, Octavio Maul viajou para Europa, fazendo um curto estágio de observação na Alemanha e na Bélgica. Ao voltar ao Brasil, dedicou-se à técnica de piano e compôs um grande repertório de concerto sob os conselhos de Guilherme Fontainha. Obras de destaque para piano naquele ano foram as *Valsas poéticas n.º 2 e n.º 3*, que exibem grandes influências de Gabriel Fauré, Maurice Ravel e Franz Schubert.

Devido à aptidão musical e popularidade de Octavio Maul em Petrópolis, o número de alunos de piano aumentou na cidade a partir de 1930. Em uma colaboração com seus irmãos, Maul realizou uma apresentação dos alunos no antigo Teatro Petrópolis, em 22 de outubro de 1932, diante de um grande público:

Realizou-se ontem à tarde, no Theatro Petropolis, a audição de piano e violino, organizada pelos irmãos Ida Maul Guimarães, Octávio Maul e Hortência Maul Condé, pianistas e Leonel Maul, violinista. Nomes laureados, outra não podia ter sido a expectativa do publico que enchia a sala, que a do resultado brilhante com que os distintos musicistas apresentaram seus alunos numa magnifica mostra de arte (MARTINS; SILVA, 1932, p. 6).

Aproveitando desse sucesso na sua cidade natal, Maul com seu irmão e Alcina Navarro<sup>31</sup> fundaram o Instituto Musical de Petrópolis em 1930. Octavio atuou como professor no Instituto, e foi organizador de audições dos alunos da cidade até 1934, quando ingressou na Escola Nacional de Música a fim de obter o diploma oficial de Composição e Instrumentação. Obras compostas nessa época incluem: *Cantilena das águas* (1932, para piano solo de caráter impressionista), *Sonata para violoncelo e piano* (1931-1935), *Estudo em Fá* (1932, em homenagem a Guilherme Fontainha), *Estudo em Fá Sustenido Menor* (1934, estudo virtuoso composto na imagem de estudos de Alexander Scriabin).

---

<sup>31</sup> Cadeira de piano na Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro, de 1902-1920.

Após se casar com a pianista Laura Geoffroy Prista, diplomada pelo Conservatório Brasileiro de Música em 1936, Maul foi integrado no corpo docente no mesmo conservatório. Ao completar as provas finais de composição, instrumentação e regência de orquestra na Escola Nacional de Música, em 1937, dedicou-se ao estudo acurado de partituras de orquestra, tendo em vista a regência. Obras compostas importantes foram *Cena rústica* (1937, para canto e orquestra com caráter poético), *O gigante desperta* (1937, poema sinfônico) e *Dansa brasileira* (1938).

Octavio Maul se mudou para Rio de Janeiro e começou a dirigir concertos com a orquestra sinfônica da Pro Música em 1939. Em 1940, enquanto dava aula em caráter interino na Escola Nacional de Música, inscreveu-se no concurso aberto da mesma instituição para provimento da cátedra de Leitura e Acompanhamento, com sua tese sobre o comportamento psicológico do leitor no ato de ler a primeira vista. Maul compôs para piano solo *Suíte infantil* (suíte de seis movimentos), em 1940, e *Xô, passarinho* (1941, para piano solo com pequena citação ao folclore, *Carneirinho, Carneirão*). Em 1942, o Conservatório Brasileiro de Música pediu para Octavio Maul organizar e dirigir o departamento situado no bairro Grajaú, Rio de Janeiro, onde ele e sua esposa conseguiram estabelecer um curso de música frequentado por uma centena de alunos de piano, violino, canto, teoria e harmonia.

A carreira de regência do Octavio Maul começou a tomar forma quando ele recebeu o convite do Conselho Administrativo da Escola Nacional de Música para dirigir um dos concertos sinfônicos da Série Oficial, em 15 de julho 1943, sendo extremamente bem recebido pelos críticos. Depois, em 2 de setembro 1944, Maul foi convidado pela diretoria da Orquestra Sinfônica Brasileira para dirigir um dos concertos da série Juventude Brasileira, incluído nas comemorações da semana da Pátria. Após terminar o seu quarteto de cordas, em 1944, Octavio Maul tornou-se livre-docente na Escola Nacional de Música, em 1945, de “Leitura à Primeira Vista e Acompanhamento”. Nessa época, também realizou uma produção artística, para a qual compôs *Romance* (1947, peça romântica para piano solo), *Epigrama, Dúvida, Madrigal a uns olhos negros e Meia Noite* (canções para voz e piano).

As obras de Octavio Maul começaram a ser valorizadas pelo público quando, em 1948, na Exposição de Música de Compositores Brasileiros, realizou dois concertos com programas de obras suas para piano e canto. Enquanto isso, conseguiu conquistar a cátedra definitiva na Escola Nacional de Música com a tese que defendeu sobre a “A arte de acompanhar e sua orientação didática”. Em 1951, Maul terminou de compor o seu *Concerto para piano e orquestra*, e dirigiu

sua cunhada, a pianista Maria Aparecida Prista, e a orquestra do Teatro Municipal de Rio de Janeiro num festival de suas obras, sendo, mais uma vez, bem criticado pelas composições e pela regência. Junto com Prista, viajou para o Rio Grande do Sul em 1952, para realizar concertos das suas próprias obras pelas quais os dois artistas foram muito bem recebidos. No mesmo ano, Maul compôs uma de suas obras mais populares, *Tríptico* (suíte de três movimentos populares: *Choro*, *Canção* e *Dança*), e começou a se inspirar mais na música popular e folclórica do que com as tradições europeias. Em 1953, compôs *Festa no arraial* (composta na imagem de uma Festa Junina) e, em 1956, compôs *Três poemas Tupi-guarani* (*Cairé*, *Xê man*, *Guirá Mirin* e *Rudá*, para voz e piano).

Ao voltar ao Brasil, após mais uma viagem de seis meses na Europa, em 1957 começou a iniciar, organizar e preparar a orquestra oficial do Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, fazendo a sua primeira apresentação no dia 9 de dezembro de 1960. No mesmo ano, foi realizado o festival Octavio Maul (festival musical das obras do compositor), transmitido pela Rádio MEC, no programa “Música e Músicos do Brasil”. Maul continuou atuando como professor, regente, pianista e compositor até seu falecimento, em 5 de abril de 1974, em Governador Valadares, Minas Gerais.

FIGURA 1 – Octavio Maul (1901-1974): compositor, regente, pianista, professor, orquestrador



Fonte: George Milek, Museu Imperial de Petrópolis.

FIGURA 2 – Laura Prista Maul, esposa de Octavio Maul



Fonte: George Milek, Museu Imperial de Petrópolis.

FIGURA 3 – Conservatório, Grajaú, Rio De Janeiro, ca. 1944. Maria Aparecida Prista, Anita Prista, Laura Prista Maul e Octavio Maul



Fonte: George Milek, Museu Imperial de Petrópolis.

### 3 O GÊNERO CHORO NA ESCRITA PARA PIANO SOLO: ELEMENTOS PARA UMA PRÁTICA INTERPRETATIVA

A obra de Octavio Maul analisada nesta tese, *Choro*, foi publicada em 1952. Considerando que há inúmeros registros de chorinho em LPs e, também, em apresentações de choro, propôs-se uma seleção de gravações contemporâneas de grandes intérpretes do gênero – como Jacob do Bandolim, Pixinguinha, Benedito Lacerda e Araci de Almeida –, as quais serviram de fonte para identificar os elementos musicais envolvidos na prática musical do choro na época. É importante dizer que o gênero choro pode ser subdividido em vários subgêneros ou estilos, assim como o estilo de choro e seus elementos, padrões rítmicos e fraseados analisados nesta tese será o choro “sambado”<sup>32</sup>, que me parece ter sido a influencia mais importante na escrita de “Choro”, de Maul, considerando a data de publicação e a estilização dos elementos aproveitados. O objetivo foi posteriormente analisar se esses elementos são identificáveis na obra de Maul. Para tanto, as linhas instrumentais de cada registro musical foram tratadas em separado e, posteriormente, transcritas. Para cada instrumento, observaram-se os padrões realizados ao longo de cada gravação, o que possibilitou organizar uma ampla lista de modelos presentes nas execuções.

As gravações que serviram de referência neste capítulo fazem parte de uma coletânea sobre o Choro, disponível no YouTube com o título “Choro Brasileiro\_1906-1947\* Pixinguinha/Chiquinha Gonzaga/Orlando Silva/Araci de Almeida”,<sup>33</sup> reunindo 36 faixas. Numa busca posterior, foi possível encontrar as especificações sobre os intérpretes e o ano de gravação de cada uma das faixas.<sup>34</sup>

Conforme apresentado anteriormente, procurou-se correlacionar os elementos musicais transcritos a partir dessas gravações com a peça *Choro*, apresentados em figuras organizadas em

---

32 Séve afirma que “por influência do novo padrão rítmico nas interpretações, composições e gravações de sambas na década de 1930 [...] foram sendo criadas novas figuras para acompanhamento dos choros, causando alterações nos seus fraseados” (SÉVE, 2016, p. 235). Essas alterações que viraram características do estilo choro “sambado” serão analisadas neste capítulo.

<sup>33</sup> A menos que indicado de outra forma, todas as fontes das gravações são do site: CHORO Brasileiro\_1906-1947\* Pixinguinha/Chiquinha Gonzaga/Orlando Silva/Araci de Almeida. [s.l.], 16 jan. 2016. 1 vídeo. (243 min.). Publicado por gettyO89. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M5NQHvkCAYc>. Acesso a partir de: 1 jun. 2018.

<sup>34</sup> CHORO Anthologie 1906-1947. Fremeaux. [s.d.]. Disponível em: [https://www.fremeaux.com/index.php?page=shop.product\\_details&category\\_id=128&flypage=shop.flypage&product\\_id=196&option=com\\_virtuemart&Itemid=0](https://www.fremeaux.com/index.php?page=shop.product_details&category_id=128&flypage=shop.flypage&product_id=196&option=com_virtuemart&Itemid=0). Acesso em: 1 jun. 2018.

sequência. É importante esclarecer que nem todos os elementos transcritos estão contidos na peça de Maul, mas optou-se por coletar o máximo de modelos dos instrumentos pertinentes a este estudo (pandeiro, violão de sete cordas e cavaquinho) para que a correlação fosse a mais precisa possível.

### 3.1 A forma

Almada (2006, p. 8) afirma que uma das características mais reconhecíveis no gênero choro é a sua forma musical, em grande parte apresentada em rondó.<sup>35</sup> Essa forma pode ter chegado ao Brasil junto com as danças de salão da Europa, principalmente a polca, que já utilizava tal recurso. Conseqüentemente, os chorões teriam adotado essa forma da polca, transformando em polca-choro as práticas de conjuntos na fase inicial do gênero, no final do século XIX, fixando seu lugar na estrutura de choro.

A Parte A, geralmente a seção mais conhecida do choro, serve como se fosse um refrão, por ser repetida igualmente após as demais seções (em geral, cada uma tem 16 compassos). A forma mais comum presente nas gravações foi de rondó com três seções, na seguinte ordem: AA-BB-A-CC-A, cada uma com caráter e desenvolvimento temático distintos, como se fossem três choros afins<sup>36</sup> (ALMADA, 2006, p. 8).

A forma de rondó no gênero apresenta uma relação harmônica entre as seções (A-B-C), que permeia a grande parte dos choros. Seguindo a análise de Almada (2006, p. 9), três tipos de esquema tonal são utilizados nos choros: tonalidade maior, tonalidade maior com relativa menor, e tonalidade menor.

No tema *Ix0* (1946), executado por Benedito Lacerda e Pixinguinha, a obra foi composta em forma rondó (AA-BB-A-CC-A), e apresenta o esquema de tonalidade maior.

#### QUADRO 1 – Tonalidade maior

##### Tonalidade Maior (*I x 0*)

<sup>35</sup> Forma musical em que a seção primeira ou principal retorna, normalmente na tonalidade original, entre seções subsidiárias (*couplets*, episódios) e conclui a composição (ABAC... A) (GROVE, 1994, p. 797).

<sup>36</sup> Exemplos de choros sem seguir essa forma rondó seriam *Lamentos* (1962) e *Carinhoso* (1937), ambos por Pixinguinha, que apresentam a forma A-B-A (ALMEIDA, 1999, p. 23).

<b>Tonalidade Maior (1 x 0)</b>		
Parte A	Parte B	Parte C
Dó # Maior	Sol # Maior (Dominante)	Fá # Maior (Subdominante)

Fonte: Elaboração do autor.

O tema *Flamengo* (1947), interpretado por Jacob do Bandolim, foi composto em forma rondó (AA-B-A-CC-A) e apresenta o esquema de tonalidade maior com relativa menor.

QUADRO 2 – Tonalidade maior/relativa menor

<b>Tonalidade maior/relativa menor (<i>Flamengo</i>)</b>		
Parte A	Parte B	Parte C
Sol Maior	Mí Menor (Relativa Menor)	Dó Maior (Subdominante)

Fonte: Elaboração do autor.

*Jurity* (1938), por Benedito Lacerda, foi composto em forma rondó (AA-BB-A-CC-A) e apresenta o esquema de tonalidade menor.

QUADRO 3 – Tonalidade menor

<b>Tonalidade menor (<i>Jurity</i>)</b>		
Parte A	Parte B	Parte C
Dó Menor	Fá Maior (Relativa Maior)	Dó Maior (Homônima Maior)

Fonte: Elaboração do autor.

A forma de *Choro*, de Octavio Maul, é ABA com a tonalidade da Parte A em Lá bemol maior (FIG. 4), com a tonalidade da Parte B começando em Fá menor (FIG. 5), e terminando em Lá bemol maior (FIG. 6), seguindo o padrão de maior/menor relativo usado no tema *Flamengo*.

FIGURA 4 – *Choro*, de Octavio Maul, Parte A com tonalidade em Lá bemol

M. M. 100 -  $\text{♩}$  (1952) OCTAVIO MAUL

*p* *simile*

Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.<sup>37</sup>

FIGURA 5 – *Choro*, de Octavio Maul, Parte B com tonalidade em Fá menor

*mf* *sf*

Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

FIGURA 6 – *Choro*, de Octavio Maul. Parte B final com tonalidade em Lá bemol

*f* *p*

Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

### 3.2 O compasso

<sup>37</sup> Tive acesso à partitura original, cedida pela professora dra. Miriam Gossman, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). As imagens apresentadas no presente trabalho são reproduções fotográficas da partitura realizadas por mim.

Em geral, o choro emprega o compasso binário (2/4), como se pode ouvir no tema de *Flamengo* (interpretado por Jacob do Bandolim), ou ternário (3/4), como em *Rosa* (1917), de Pixinguinha. O *Choro*, de Maul, apresenta um compasso binário em 2/2<sup>38</sup> (FIG. 7):

FIGURA 7 – *Choro*, de Octavio Maul, compasso binário em 2/2



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

### 3.3 Aspectos do pandeiro

O pandeiro é o instrumento principal da percussão responsável (às vezes, com o cavaquinho) pelo balanço ou pela condução rítmica do choro, ou também a chamada “levada” do choro regional. Segundo Cazes (1998, p. 77), os responsáveis para a consolidação do instrumento nos grupos regionais de choro foram João da Baiana<sup>39</sup> e Pixinguinha, e, de acordo com Valente (2014, p. 2014), “o pandeiro passou a fazer parte dos grupos de choro por meio de Jacó Palmieri, pandeirista do grupo *Oito Batutas*, formado por Pixinguinha em 1919”. Esse foi o primeiro grupo de que se tem notícia de utilizar o pandeiro, mas o consenso geral é apontado por Almeida (1999, p. 31), quando defende que o pandeiro entrou nos grupos de choro regionais a partir de 1930 com a ajuda e incentivo de Pixinguinha, que buscava um choro mais percussivo.

Na *Enciclopédia da música brasileira* (1977), publicada por Marcos Antônio Marcondes, encontramos a seguinte descrição do instrumento:

<sup>38</sup> No Choro, as colcheias no compasso 2/2 têm a mesma proporção rítmica que as semicolcheias no compasso mais usual do choro (2/4), mantendo, portanto, o sentido musical intencionado pelo autor.

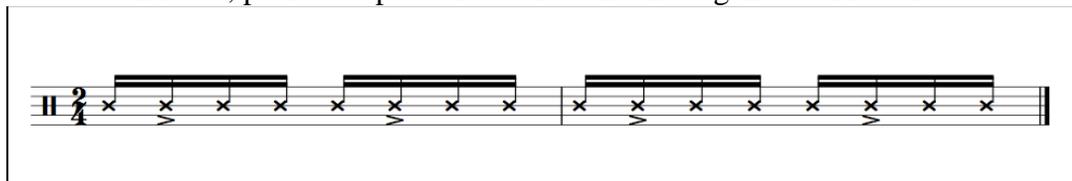
<sup>39</sup> João Machado Guedes (1887-1974), pandeirista, frequentava reuniões de samba e introduziu o pandeiro como instrumento fixo no Rio de Janeiro, no final do século XIX, introduzindo-o mais tarde nas gravações orquestrais de Pixinguinha.

Instrumento de percussão que pode ser ao mesmo tempo membranofone e idiofone, constituindo por um aro de madeira, com aberturas espaçadas, em que se colocam uma ou mais rodela de metal. Uma das bases é ou não recoberta com uma pele esticada. Com as pancadas dadas na pele ou no aro, ou com a agitação do instrumento, as partes metálicas chocam-se entre si contra o aro, produzindo o som (MARCONDES, 1977, p. 585).<sup>40</sup>

Com essa estrutura, o pandeiro mantém o fluxo rítmico (de semicolcheias perpetuas em grupos de quatro, com exceção de momentos de síncope e convenções) do choro com uma sonoridade completa de agudos e graves que são refletidos nos padrões. O pandeiro tem a liberdade de acentuar qualquer semicolcheia em qualquer momento, porém, na época das gravações que utilizamos nesta tese, os padrões do pandeiro estavam mais uniformes sem variação. Outros instrumentos importantes no naipe, na época, eram prato e faca, caixa clara, caixeta, reco-reco e omelê (tambor grave) (CAZES, 1998, p. 78). Porém, como Pellegrini (2005, p. 34) aponta, “Por questão de equilíbrio e praticidade, o pandeiro foi, dentre esses instrumentos, o que mais se adaptou ao “quarteto ideal””. Alguns pandeiristas de destaque são Russo do Pandeiro,<sup>41</sup> que tocou com Benedito Lacerda; Jorginho do Pandeiro,<sup>42</sup> que desenvolveu ainda mais o estilo do João da Baiana de usar mais o polegar, explorando mais a sonoridade do couro; e Gilberto D’Avila,<sup>43</sup> que gravou com o Conjunto Época de Ouro, organizado por Jacob do Bandolim.

O padrão mais típico de realização do pandeiro no choro, em que o fluxo de semicolcheias do pandeiro é constante com acento na segunda semicolcheia de cada grupo de quatro, pode ser exemplificado em duas gravações: 1) *Flamengo*, por Jacob do Bandolim e 2) *Flauta, cavaquinho e violão*, por Araci de Almeida (FIG. 8).

FIGURA 8 – *Flamengo*, de Jacob do Bandolim, e *Flauta, cavaquinho e violão*, de Araci de Almeida, padrão de pandeiro com acento na segunda semicolcheia



<sup>40</sup> A técnica de tocar o pandeiro e a elaboração dos padrões rítmicos usados serão mais bem elaborados no Capítulo 4 da presente tese, sobretudo no subitem “O pandeiro”.

<sup>41</sup> Antonio Cardoso Martins (1913-1985).

<sup>42</sup> Jorge José da Silva (1930-1917) .

<sup>43</sup> Gilberto D’Avila (1915-).

Fonte: Elaboração do autor.

A Parte A de *Choro* traz aspectos rítmicos semelhantes a essa prática do pandeiro, que acentua a segunda semicolcheia a cada quatro. Na frase inicial da Parte A de *Choro*, a melodia se desenvolve em um intervalo de terça descendente na mão esquerda, que contrasta a uniformidade do intervalo de quinta, na mão direita. Essa melodia na mão esquerda pode representar a acentuação que encontramos no pandeiro (FIG. 9).

FIGURA 9 – *Choro*, de Octavio Maul, Parte A, compassos 1-3, com melodia na mão esquerda representando o acento rítmico do pandeiro



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

### 3.4 Aspectos de acompanhamento do violão

O violão, instrumento cordofone, foi amplamente usado tanto nas zonas rurais quanto nas urbanas, sendo o mais comum para realizar o acompanhamento de todos os tipos de música: serenatas, lundus, cançonetas e música de barbeiro (CAZES, 1998, p. 45). Sabe-se que fez parte dos primeiros grupos de choro, em que o “terno” era formado por flauta, violão e cavaquinho, como visto anteriormente. Os instrumentos de percussão não eram regularmente empregados, e a base rítmico-harmônica era função tanto do violão quanto do cavaquinho, que davam apoio aos solistas melódicos (flauta, clarinete, trombone, entre outros) (LINHARES, 2016, p. 11).

Livingston e Garcia (2005) falam sobre o papel do violão:

O violão também pode ter um papel central, especialmente em casos em que existam dois ou mais violões no grupo. O acompanhamento harmônico é tocado em acordes de blocos, ou arpejos, geralmente menos complicado do que o cavaquinho. Tipicamente incorpora o fluxo de semicolcheia constante do pandeiro com uma forte articulação da cabeça dos tempos, normalmente tocada pelo polegar da mão direita. De vez em quando,

violonista pode fugir deste padrão com síncope, para manter interesse (LIVINGSTON; GARCIA, 2005, p. 5, tradução nossa).

Oliveira (2016) também afirma que:

Nos primeiros registros em áudio, datados no início do século XX, é possível ouvir o violão esboçando frases contrapontísticas de ligação de harmonia na região grave e pontuando modulações, característica essa que foi desenvolvida e expandida, posteriormente, na atuação do violão de 7 cordas. Com a entrada de um segundo violão (de 6 cordas e, a partir da década de 1950, substituído pelo 7 cordas) nas formações tradicionais, consolidada pelo formato do conjunto regional, o violão de 6 cordas continuou atuando como instrumento acompanhador no grupo, dividindo esta função com o cavaquinho e com o violão de 7 cordas (OLIVEIRA, 2016, p. 52).

Podemos identificar esse papel do violão, citado por Ramos (2016, p. 66), na gravação de *Flamengo* (gravado em 1947 por Jacob do Bandolim),<sup>44</sup> em que a primeira semicolcheia do grupo (seguindo a subdivisão típica de choro de quatro semicolcheias por tempo) toca uma nota grave; as demais semicolcheias são acordes mais agudos, como pode ser visto a seguir, nos compassos 3 e 4 (FIG. 10):

FIGURA 10 – *Flamengo*, de Jacob do Bandolim, compassos 3-4 do violão de acompanhamento



Fonte: Elaboração do autor.

Pela audição atenta do trecho, percebe-se que a segunda semicolcheia é insistentemente acentuada, como demonstra a Figura 11:

<sup>44</sup> JACOB do Bandolim – Flamengo. [s.l], 30 dez. 2010. 1 vídeo. (3 min.). Publicado por Patrick Marchal. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eakjVbj2-g0>. Acesso em: 1 jun. 2019.

FIGURA 11 – *Flamengo*, de Jacob do Bandolim, compassos 3-4 do violão de acompanhamento, com acentos



Fonte: Elaboração do autor.

Nos compassos 45-47 de *Choro*, de Octavio Maul, observei uma figura semelhante a essa técnica que pode ter sido composta na imagem das articulações do violão de sete cordas anteriormente demonstradas. Ritmicamente os compassos são preenchidos com colcheias em todos os tempos (lembrando que a forma de compasso é 2/2) com a primeira e a quarta colcheias sendo tocadas pela mão esquerda (simulando a nota grave do violão de sete cordas), e a segunda e a terceira colcheias sendo tocadas pela mão direita (simulando os acordes mais agudos) (FIG. 12).

FIGURA 12 – *Choro*, de Octavio Maul, compassos 45-47 imagem do padrão rítmico do violão de acompanhamento

Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

No compasso 23 e 24 da mesma gravação de *Flamengo*, o violão muda de padrão rítmico e passa tocar uma colcheia seguida por duas semicolcheias a todo tempo em acordes (FIG. 13):

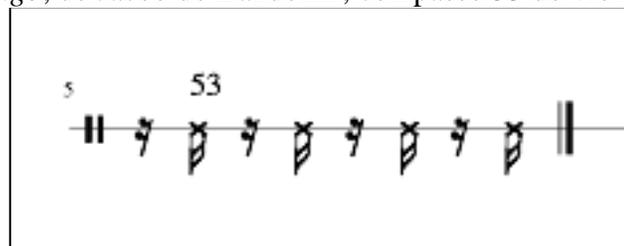
FIGURA 13 – *Flamengo*, de Jacob do Bandolim, compassos 23-24 do violão de acompanhamento



Fonte: Elaboração do autor.

Na parte B da música *Flamengo*, especificamente no compasso 53, encontra-se mais um padrão de acompanhamento do violão, em contratempo (FIG. 14):

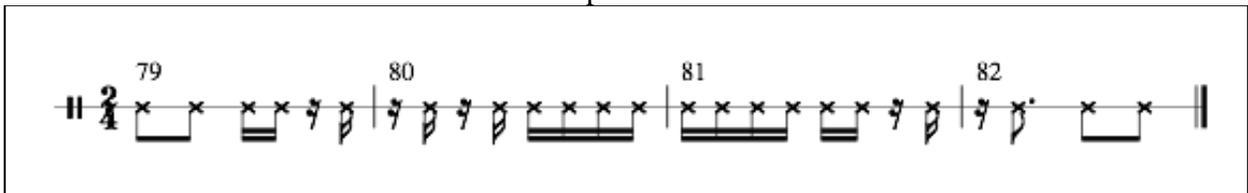
FIGURA 14 – *Flamengo*, de Jacob do Bandolim, compasso 53 do violão de acompanhamento



Fonte: Elaboração do autor.

E na parte C da mesma gravação, nos compassos 79 a 82, ouvimos mais quatro variações do acompanhamento do violão (FIG. 15):

FIGURA 15 – *Flamengo*, de Jacob do Bandolim, compassos 79-82 do violão de acompanhamento



Fonte: Elaboração do autor.

### 3.5 Aspectos do violão de sete cordas

A chegada do violão de sete cordas da França ao Brasil pode ser atribuída a “Tute”,<sup>45</sup> que teria buscado aumentar o registro grave do violão para dar mais estabilidade no acompanhamento, proporcionando ao solista mais segurança e liberdade na interpretação. “Esse estilo ‘marcado’ foi a primeira base sobre a qual foram se formando os violonistas de choro do início do século XX” (PELLEGRINI, 2005, p. 43). Cazes (1998, p. 45) reforça essa opinião, afirmando que o acréscimo de mais um violão de som grave (e que posteriormente teria originado o violão de sete cordas) na formação de terno,<sup>46</sup> de fato, forneceu um melhor equilíbrio acústico perante o volume da flauta e do cavaquinho (instrumentos agudos).

Depois de Tute, quem modificou radicalmente a linguagem do violão de sete cordas, ao ponto que conhecemos hoje, foi Dino Sete Cordas. Horondino José da Silva (1918-2006), o Dino, foi quem desenvolveu e fixou a linguagem desse instrumento no choro, que inclui a “baixaria”, como é conhecida pelos chorões. Esta consiste na linha melódica contrapontística do violão de sete cordas, produzida nas cordas mais graves do violão com o uso de uma dedeira de metal, na qual há uma pequena ponta para ser usada no dedão. Até hoje reconhecida como o elemento mais característico do violão de sete cordas no choro, essa prática foi desenvolvida por Dino a partir da influência dos contrapontos realizados por Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho) ao saxofone, que improvisava linhas melódicas e adornos dialogando com a melodia principal das peças (MITRE, 2016, p. 53). Além da marcação do tempo em semínimas e colcheia, Dino acrescentou frases sincopadas, que se comunicavam mais intimamente com a melodia principal (PELLGRINI, 2005, p. 43-44).

Almeida (1999, p. 114) aponta que esse estilo do violão de sete cordas pode ser categorizado em três tipos de linha de baixo: 1) Baixo condutor harmônico; 2) Baixo pedal; e 3) Baixo melódico (baixaria).

O baixo condutor harmônico realiza a condução das harmonias sem necessariamente realizar contornos melódicos, e está muito presente nas obras para piano solo.<sup>47</sup> Braga (2002 citado por OLIVEIRA, 2016, p. 53) descreve essa linha de baixo como menos movimentada, tocada no primeiro tempo do compasso em semínima ou colcheia.

---

<sup>45</sup> Arthur de Souza Nascimento (1886-1957), violonista de sete cordas, introduziu o violão de sete cordas na roda de choro.

<sup>46</sup> Essa formação foi batizada como “Quarteto Ideal” por Batista Siqueira (1906-1992), folclorista brasileiro (CAZES, 1998, p. 45).

<sup>47</sup> A análise das obras para piano solo de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, entre outros, será tratada no subcapítulo 3.7, “Escrita para piano solo de outros compositores”.

Da gravação de *Flamengo* (1947), foi possível extrair o exemplo de um baixo condutor harmônico nos compassos 7 a 14 (FIG. 16):

FIGURA 16 – *Flamengo*, de Jacob do Bandolim, compassos 7-14 do violão de sete cordas, com baixo condutor

The musical notation for Figure 16 is presented in two staves. The first staff, labeled with measure numbers 7, 8, 9, and 10, shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notes are quarter notes, and the chords above are G, D7/A, G, and D7/A. The second staff, labeled with measure numbers 5, 6, 7, 8, 9, 10, and 11, shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notes are quarter notes, and the chords above are B7, B7/A, Em/G, E7/G#, A7, and D.

Fonte: Elaboração do autor.

O mesmo tipo de baixo condutor harmônico é encontrado em *A vida é um buraco* (1930), de Pixinguinha, no trecho entre os compassos 13 e 28 (FIG. 17):

FIGURA 17 – *A vida é um buraco*, de Pixinguinha, compassos 13–28 do violão de sete cordas, com baixo condutor

The musical notation for Figure 17 is presented in four staves. The first staff, labeled with measure numbers 13, 14, 15, and 16, shows a bass clef, a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab), and a 2/4 time signature. The notes are quarter notes, and the chords above are Ebm, Ab/C, Db, Bbm, Ebm, Ab/C, Db, and Bbm. The second staff, labeled with measure numbers 17, 18, 19, and 20, shows a bass clef, a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab), and a 2/4 time signature. The notes are quarter notes, and the chords above are Ebm, Ab/C, Db, G7/B, C7, C7, Fm, and Bb7/D. The third staff, labeled with measure numbers 21, 22, 23, and 24, shows a bass clef, a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab), and a 2/4 time signature. The notes are quarter notes, and the chords above are Ebm, Ab/C, Db, Db7/B, Gb7/Bb, Gb7, F7, and F7. The fourth staff, labeled with measure numbers 25, 26, 27, and 28, shows a bass clef, a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab), and a 2/4 time signature. The notes are quarter notes, and the chords above are Gb, Gdim, Db/Ab, Bb7, Ebm, Ab/C, Db, and Bbm.

Fonte: Elaboração do autor.

O baixo condutor é também marcado pelo uso de acordes invertidos, como vemos na transcrição a seguir de *Mistura e manda* (gravada em 1938 por Benedito Lacerda),<sup>48</sup> nos compassos de 41 a 56 (FIG. 18):

FIGURA 18 – *Manda e mistura*, de Benedito Lacerda, compassos 41–56 do violão de sete cordas, com baixo condutor

The musical score for the bass line of "Manda e mistura" consists of four lines of music, each with a measure number and a set of chords. The key signature is two flats (Bb and Eb).

- Line 1 (Measures 41-44):** Chords: Bb, Bb/D, Eb, G7/B, G7, Cm.
- Line 2 (Measures 45-48):** Chords: Adim, Eb/Bb, Eb/G, F7, F7/C, Bb/D, Eb/Db.
- Line 3 (Measures 49-52):** Chords: Ab/C, Db/B, Gb/Bb, B, E, Bb, Eb, Cm.
- Line 4 (Measures 53-56):** Chords: Adim, Eb/Bb, C7, F7, Bb, Eb.

Fonte: Elaboração do autor.

Essa característica do baixo condutor harmônico pode ser reconhecida na Parte B da obra *Choro*, de Maul, em que está bem clara essa intenção harmônica na mão esquerda, nos compassos 5 a 8 (FIG.19), e 13 a 16 (FIG. 20):

<sup>48</sup> BENEDITO Lacerda — Mistura e Manda. [s.l./s.d.]. 1 vídeo. (2 min.). Publicado por Choro e Poesia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=piOe77p3RAA>. Acesso em: 1 jun. 2019.

FIGURA 19 – Compassos 5–8 da Parte B de *Choro*, de Octavio Maul, com baixo condutor na mão esquerda



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

FIGURA 20 – Compassos 13-16 da Parte B de *Choro*, de Octavio Maul, com baixo condutor na mão esquerda



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

O segundo tipo de baixo, o baixo pedal, “sustenta, por vários compassos, uma única nota comum aos acordes de certo encaminhamento harmônico – geralmente ocorre em trechos de introdução e transição entre as seções dos choros” (ALMEIDA, 1999, p. 120). Vemos um baixo pedal com a nota “Fá” na Parte B de *Choro*, nos compassos 1 a 4 da mão esquerda (FIG. 21):

FIGURA 21 – Compassos 1-4 da Parte B de *Choro*, de Octavio Maul, com baixo pedal na nota fá, na mão esquerda



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

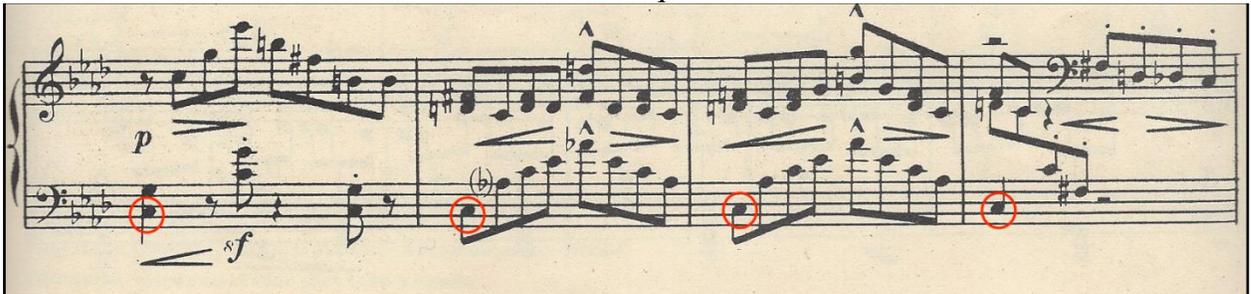
Esse tipo de baixo de pedal acontece mais duas vezes na Parte B de *Choro*. Nos compassos 9 a 12, com baixo pedal em “Lá bemol” (FIG. 22), e, nos compassos 17-20, com baixo pedal em “Dó” (FIG. 23):

FIGURA 22 – Compassos 9-12 da Parte B de *Choro*, de Octavio Maul, com baixo pedal na nota lá bemol, na mão esquerda



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

FIGURA 23 – Compassos 17-20 da Parte B de *Choro*, de Octavio Maul, baixo pedal na nota Dó, na mão esquerda



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

O terceiro tipo, o baixo melódico “é mais movimentado e ousado, definindo ideias melódicas” (ALMEIDA, 1999, p. 116), comumente empregado no gênero como baixarias. A seguir, vejamos de perto algumas afirmações feitas pelos autores de pesquisas sobre o choro, quanto a essa técnica tão típica do gênero.

Almeida (1999) afirma:

Musicalmente, as baixarias refletem a necessidade de criar uma constante e expressiva movimentação do baixo do gênero choro caracterizado em sua harmonia pelo uso de acordes não alterados, porém intensamente invertidos. Essa movimentação acabou definindo-se como uma das mais marcantes características do gênero, livrando dos traços dançantes europeus e estabelecendo como um gênero propriamente musical (ALMEIDA, 1999, p. 24).

Guedes (2003, p.13) aponta uma definição para as baixarias:

As baixarias são contracantos graves realizados no choro. O termo pode designar: a) a linha formada pelos baixos da progressão dos acordes em uma determinada passagem; b) um desenho ou gesto melódico, por parte dos acompanhadores de tessitura grave, que normalmente conduz de um acorde a outro, que preenche os momentos de maior repouso da melodia principal ou ainda que define um estilo de levada (citado por FREITAS, 2005, p. 8).

Sobre o conteúdo musical das baixarias, Mitre (2016) elabora:

Braga (2002) nomeia este tipo de linha (linha de baixo melódico) como baixarias. Estas possuem características melódicas típicas do Choro como: apojeturas, bordaduras, cromatismos, movimentos escalares e arpejos, além de refletirem a rítmica do Choro, com fraseados que aludem à síncope, o uso de motivos iniciados em contratempos, sincopados ou baseados em valores pontuados. As baixarias constituem uma melodia independente da melodia principal, que ocorre em contraponto a esta última, geralmente no registro grave, estabelecendo um diálogo entre as duas melodias, e comumente são usadas em momentos específicos, dando direcionalidade à música. Atuam preenchendo momentos em que há pausa ou pouca atividade (notas longas) na melodia principal, ligando frases, pontuando os encerramentos de seções ou da peça completa, pontuando as “viradas” (ou “chamadas”) de seções e pontos de retorno, e indicando modulações. É muito usada também a relação de “pergunta e resposta” com a melodia principal (MITRE, 2016, p. 54).

Sobre a realização das baixarias, Valente (2014) escreve:

Podemos dizer, que estas conduções denominadas “baixaria”, tão características do choro, aparecem em algumas composições como frases obrigatórias, criadas originalmente pelo próprio autor, ou ainda consagradas pelas gravações ou arranjos, porém, existem também as frases improvisadas, iniciando ou finalizando as partes, preparando as modulações, ou ainda, nas pausas da melodia. Para o perfeito domínio técnico dessas frases, é de suma importância o conhecimento da harmonia e da rítmica própria do gênero (VALENTE, 2014, p. 67).

Lara Filho (2014) compartilha de opinião semelhante a Valente em relação à realização das baixarias:

Embora grande parte das baixarias sejam feitas de forma improvisada, algumas estão tão consolidadas pela tradição que já são tratadas como convenções da música, sendo denominadas obrigações. Essa nomenclatura indica que espera-se que tais baixarias sejam sempre tocadas (LARA FILHO, 2014, p. 194).

É possível identificar uma baixaria melódica feita pelas cordas graves do violão de sete cordas no interlúdio do violão, depois da seção B, no compasso 33 de *Flauta, cavaquinho e violão* (1930), gravado por Araci de Almeida (FIG. 24):

FIGURA 24 – *Flauta, cavaquinho e violão*, de Araci de Almeida, compassos 33-37 do violão de sete cordas, realizando baixaria melódica



Fonte: Elaboração do autor.

Ainda, na mesma gravação, ouvimos a melodia do próprio tema sendo tocada pelo violão após a seção B, no compasso 45 (FIG. 25):

FIGURA 25 – *Flauta, cavaquinho e violão*, de Araci de Almeida, compassos 45-53 do violão de sete cordas, realizando baixaria melódica com a melodia do tema

Fonte: Elaboração do autor.

O uso da escala menor descendente no choro tanto na melodia quanto no violão de sete cordas é uma ferramenta melódica bastante presente. Segundo Almeida (1999, p. 112), as valsas brasileiras exibem o grande uso dessa escala, pois a maioria delas são em tonalidades menores, e é provável que passou para o gênero choro na fase inicial da sua conceitualização.

Na gravação de *Flauta, cavaquinho e violão*, no compasso 40, ouvimos a escala de Mi bemol harmônica descendente sobre o acorde Si bemol 7, que resolve no acorde Mi bemol menor (FIG. 26):

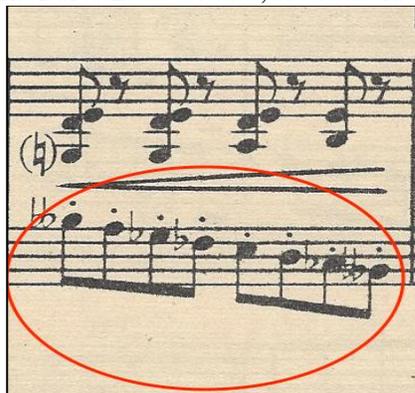
FIGURA 26 – *Flauta, cavaquinho e violão*, de Araci de Almeida, compassos 40-41 do violão de sete cordas, realizando baixaria melódica com escala descendente de Mi bemol menor



Fonte: Elaboração do autor.

Apesar de não ser uma escala menor, ouvimos uma escala descendente no compasso 35, na mão esquerda, da Parte B de *Choro* (FIG. 27):

FIGURA 27 – Compasso 35 na Parte B de *Choro*, de Octavio Maul, com escala descendente



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

A escala ascendente realizando a baixaria pode ser vista na Parte B de *Choro*, na mão esquerda, no compasso 5 (FIG. 28):

FIGURA 28 – Compasso 5 na Parte B de *Choro*, de Octavio Maul, com escala ascendente de Fá menor melódica



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

Uma possível variação dessa ferramenta do uso de uma escala descendente é começar na sexta da escala e descer até a tônica, resolvendo no acorde menor, criando uma baixaria de seis notas. Como exemplo, na mesma gravação de *Flauta, cavaquinho e violão*, encontra-se uma escala menor, da sexta até a tônica na seção B (compasso 44), tocada por um dos violões de sete cordas (FIG. 29):

FIGURA 29 – *Flauta, cavaquinho e violão*, de Araci de Almeida, compassos 44-45 do violão de sete cordas, realizando baixaria melódica com escala descendente de Mi bemol menor, começando no sexto grau



Fonte: Elaboração do autor.

Ouvimos a mesma ferramenta, descendendo da sexta até a tônica da escala menor, realizada pelo violão de sete cordas na seção B (nos compassos 36 a 37) em *Mistura e manda* (1938), gravada por Benedito Lacerda (FIG. 30):

FIGURA 30 – *Mistura e manda*, de Benedito Lacerda, compassos 36-37 do violão de sete cordas, realizando baixaria melódica com escala descendente de Dó menor, começando no sexto grau



Fonte: Elaboração do autor.

A anacruse de semicolcheias para chegar ao primeiro tempo do compasso seguinte é um padrão melódico usado no choro tanto nos sopros quanto no violão de sete cordas.

A anacruse de duas semicolcheias pode ser identificada na gravação de *A vida é um buraco*, de Pixinguinha, na Parte B da música (compassos 37 a 39) (FIG. 31):

FIGURA 31 – *A vida é um buraco*, de Pixinguinha, compassos 37-39, violão de sete cordas, realizando baixaria melódica com anacruse de duas notas



Fonte: Elaboração do autor.

A anacruse de três semicolcheias pode ser apontada na Parte A (compassos 1, 2, e 4) de *Naquele tempo* (1934), gravada por Pixinguinha (FIG. 32):

FIGURA 32 – *Naquele tempo*, de Pixinguinha, compassos 1-4, violão de sete cordas, baixaria melódica tocando anacruse de três notas



Fonte: Elaboração do autor.

Esse padrão de anacruse pode ser visto na Parte B de *Choro* (compasso 8), na mão esquerda (FIG. 33):

FIGURA 33 – *Choro*, de Octavio Maul, Parte B, compasso 8, com anacruse de três notas na mão esquerda



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

Na gravação de *A vida é um buraco*, de Pixinguinha, encontra-se um exemplo de anacruse de quatro semicolcheias (compassos 33 e 35) (FIG. 34):

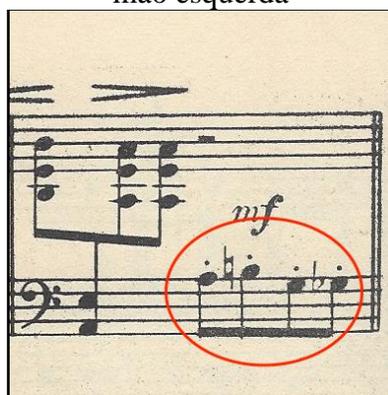
FIGURA 34 – *A vida é um buraco*, de Pixinguinha, compassos 33-36 do violão de sete cordas, realizando baixaria melódica com anacruse de quatro notas



Fonte: Elaboração do autor.

Esse padrão anacrúsico pode ser identificado em *Choro*, em dois momentos: no compasso 24 da Parte A, na mão esquerda (FIG. 35), e no compasso 24 da Parte B, na mão direita (FIG. 36).

FIGURA 35 – *Choro*, de Octavio Maul, Parte A, compasso 24, com anacruse de quatro notas na mão esquerda



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

FIGURA 36 – *Choro*, de Octavio Maul, Parte B, compasso 24, com anacruse de quatro notas na mão direita



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

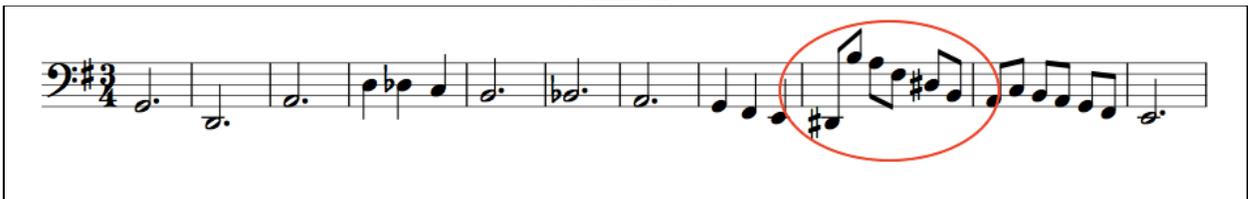
O arpejo é uma das ferramentas que o violão de sete cordas emprega na baixaria. Na gravação de *Rosa*, são reconhecidos dois arpejos tocados pelo violão de sete cordas (FIG. 37 e FIG. 38):

FIGURA 37 – *Rosa*, de Pixinguinha, parte do violão de sete cordas, realizando arpejo em Sol maior



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 38 – *Rosa*, de Pixinguinha, parte violão de sete cordas, realizando arpejo em Si dominante



Fonte: Elaboração do autor.

O uso de arpejo é encontrado na baixaria de *Choro*, nos compassos 2 e 3 da Parte B, na mão esquerda (FIG. 39):

FIGURA 39 – Compassos 2-3 da Parte B de *Choro*, de Octavio Maul, com arpejo de Ré bemol na primeira inversão, na mão esquerda



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

Outra aplicação de arpejo na baixaria, na mesma obra, ocorre nos compassos 33 e 34, na mão esquerda (FIG. 40):

FIGURA 40 – Compassos 33-34 da Parte B de *Choro*, de Octavio Maul, com arpejos de Lá bemol menor e Ré bemol menor 7/9, na mão esquerda



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

Outro recurso empregado na baixaria é o cromatismo, como mostram os compassos 8 a 10 de *Mistura e manda* (FIG. 41):

FIGURA 41 – *Mistura e manda*, de Benedito Lacerda, compassos 8-10 do violão de sete cordas, realizando ao mesmo tempo baixaria melódica com cromatismo e baixo condutor harmônico



Fonte: Elaboração do autor.

O modelo cromático é aplicado também nos dois violões que executam a gravação *Sofres porque tu queres* (FIG. 42):

FIGURA 42 – *Sofres porque tu queres*, de Pixinguinha, compassos do violão de sete cordas, com cromatismo



Fonte: Elaboração do autor.

No compasso 5 da Parte B de *Choro*, vê-se um exemplo de cromatismo na mão direita (FIG. 43):

FIGURA 43 – *Choro*, de Octavio Maul, Parte B, compasso 5, com cromatismo na mão direita



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

Quando o grupo de choro tem mais que um violão, podemos notar a presença de movimento paralelo entre os violões na baixaria. Muitas vezes, esse movimento paralelo se manifesta em intervalos de terças, como pode ser percebido na gravação de *Remelexo* (1948), interpretada por Jacob do Bandolim. Nessa obra, o primeiro exemplo de movimento paralelo ocorre nos compassos 47 e 48, e trata-se de acordes dominantes arpejados em terças diatônicas (FIG. 44):

FIGURA 44 – *Remelexo*, de Jacob do Bandolim, compassos 47- 48 dos dois violões de sete cordas, realizando baixaria com movimento paralelo em arpejos de acordes dominantes



Fonte: Elaboração do autor.

O segundo exemplo ocorre nos compassos 91 a 92 da música, e trata-se de uma escala cromática ascendente (FIG. 45):

FIGURA 45 – *Remelexo*, de Jacob do Bandolim, compassos 91-92 dos dois violões de sete cordas, realizando baixaria com movimento paralelo



Fonte: Elaboração do autor.

O modelo de movimento paralelo entre os dois violões, extraídos da gravação de *Remelexo*, é utilizado algumas vezes na Parte B de *Choro*. Num primeiro momento, ocorre nos compassos 5 e 6, realizado pelas duas mãos (FIG. 46):

FIGURA 46 – Compassos 5-6, Parte B de *Choro*, de Octavio Maul, com movimento paralelo



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

Da mesma forma, num segundo momento, ocorre nos compassos 17 a 18 (FIG. 47):

FIGURA 47 – Compassos 18-19, Parte B de *Choro*, de Octavio Maul, com movimento paralelo



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

Lara Filho (2005, p. 194) afirma que: “De forma geral as baixarias preenchem lacunas das melodias e dialogam com elas”. Podemos nomear esse tipo de baixaria como “baixaria chama resposta”.

Esse tipo de modelo, a “baixaria chama resposta”, pode ser identificado nos compassos 37 a 40, entre as vozes da flauta (melodia) e do violão de sete cordas, extraídos da gravação de *A vida é um buraco*, de Pixinguinha (FIG. 48):

FIGURA 48 – *A vida é um buraco*, de Pixinguinha, compassos 37-40 da flauta e do violão de sete cordas, tocando contracantos na forma de chamada e resposta

The musical score for measures 37-40 of 'A vida é um buraco' by Pixinguinha. It features two staves: Flauta (Flute) and Violão acústico (Acoustic guitar). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The flute part starts with a melodic phrase in measure 37, followed by a response from the acoustic guitar in measure 38. This pattern continues through measures 39 and 40.

Fonte: Elaboração do autor.

Na introdução da música *Flauta, cavaquinho e violão*, a flauta chama primeiramente uma resposta dos dois violões em movimento paralelo, e, em seguida, provoca a resposta de um só violão (FIG. 49):

FIGURA 49 – *Flauta, cavaquinho e violão*, de Araci de Almeida, introdução, com a flauta e os dois violões de sete cordas tocando contracantos na forma de chamada e resposta

The musical score for the introduction of 'Flauta, cavaquinho e violão' by Araci de Almeida. It features two staves: Fl. (Flute) and Viol. (Violão). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The flute part starts with a melodic phrase in measure 1, followed by a response from the two violões in measure 2. This pattern continues through measures 3 and 4.

Fonte: Elaboração do autor.

Nas valsas do choro, de compasso ternário, também são percebidas as mesmas ferramentas usadas pelo violão de sete cordas, aplicadas em compasso binário: realiza o papel de conduzir a harmonia, também usa a inversão de acordes, arpejos, o cromatismo e a “baixaria melódica”, como é possível identificar por meio do trecho da gravação de *Rosa* (FIG. 50):

FIGURA 50 – *Rosa*, de Pixinguinha, compassos 1-33, do violão de sete cordas, tocando a linha do baixo, conduzindo a harmonia, com inversão de acordes, cromatismo e usando a baixaria melódica

The figure shows a musical score for the bass line of the song 'Rosa' by Pixinguinha, measures 1-33. The score is in 3/4 time and G major. It features three staves of music with various annotations. The first staff has annotations for 'Conductor Harmônico', 'Cromatismo', and 'Baixaria Melódica'. The second staff has annotations for 'Inversão de Acordes' and 'G7/F'. The third staff has annotations for 'Inversão de Acordes' and 'Arpejo'. Chord symbols G, D, Am, C/E, and G7/F are placed above the notes.

Fonte: Elaboração do autor.

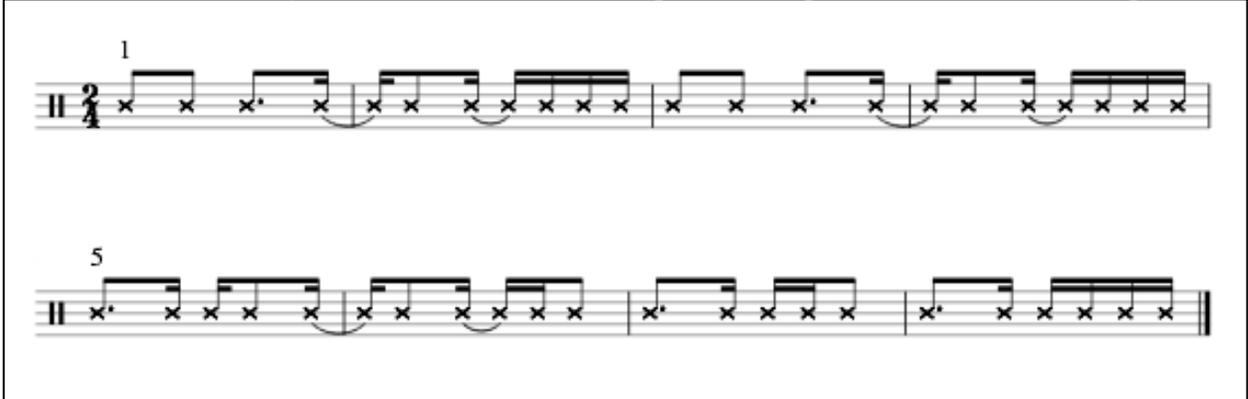
### 3.6 Aspectos do cavaquinho

O cavaquinho pode ter sido trazido de Portugal para o Brasil, mas é derivado de um “guitarro andaluz”, da Espanha, como instrumento de ritmo e harmonia (TABORDA; 1995, p. 31). O cavaquinho fazia parte da formação “pau e corda” (violão, cavaquinho e flauta) e posteriormente do “regional” (dois violões, cavaquinho, pandeiro e flauta) nos grupos de choro.

Apesar de ser capaz de cumprir os papéis harmônicos, rítmicos e melódicos, esta pesquisa traz o foco para a função do aspecto rítmico do cavaquinho, uma vez que essa é a forma como ele é mais encontrado na análise da obra de Octavio Maul.

Na gravação de *Jurity* (1938), de Benedito Lacerda, já se encontram, nos primeiros oito compassos, alguns padrões de acompanhamento feito pelo cavaquinho (FIG. 51):

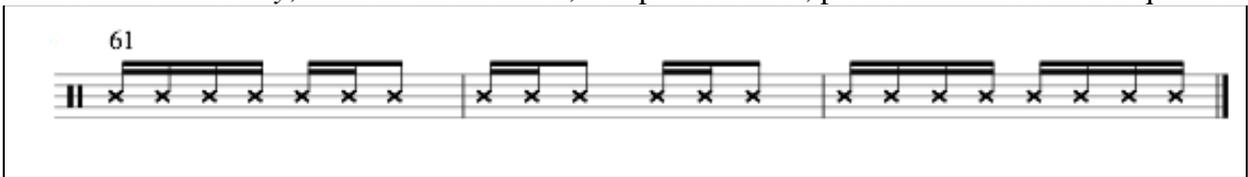
FIGURA 51 – *Jurity*, de Benedito Lacerda, compassos 1-8, padrões rítmicos do cavaquinho



Fonte: Elaboração do autor.

Na Parte B da mesma música, nos compassos 61 a 63, o cavaquinho faz o acompanhamento com um padrão menos sincopado (FIG. 52):

FIGURA 52 – *Jurity*, de Benedito Lacerda, compassos 61-63, padrões rítmicos do cavaquinho



Fonte: Elaboração do autor.

No compasso 37 do trecho extraído da gravação de *Tocando para você* (1940), de Luís Americano, ouvimos o cavaquinho preencher o compasso inteiro com semicolcheias (FIG. 53):

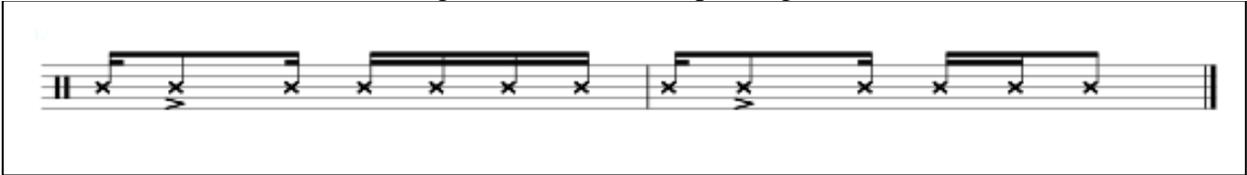
FIGURA 53 – *Tocando para você*, compasso 37, de Luís Americano, cavaquinho executa sequência de semicolcheias



Fonte: Elaboração do autor.

Outro padrão rítmico proveniente da gravação de *Tocando para você* exibiu um acento na segunda semicolcheia prolongada do primeiro tempo, seguido por quatro semicolcheias (FIG. 54):

FIGURA 54 – *Tocando para você*, de Luís Americano, cavaquinho, compassos com acento na segunda semicolcheia prolongada



Fonte: Elaboração do autor.

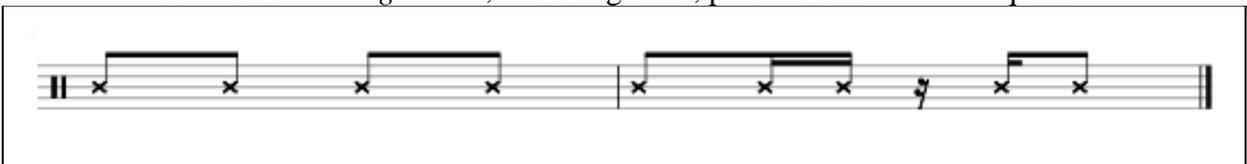
Um padrão semelhante a esse fica evidenciado na figura rítmica principal, na Parte A de *Choro*. O acorde melódico presente na segunda colcheia do grupo de quatro, salientado pela mão esquerda – ressalta-se que o compasso é binário, em 2/2, e que a colcheia equivale a uma semicolcheia de compasso 2/4 –, quebra a monotonia do padrão feito pela mão direita, agindo como um “acento” (FIG. 55):

FIGURA 55 – *Choro*, de Octavio Maul, Parte A, compassos 1-3, com melodia na mão esquerda, representando o acento rítmico do cavaquinho

Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

O cavaquinho, na gravação de *Segura ele* (1930), de Pixinguinha, faz um padrão de colcheias para acompanhar a melodia da flauta no primeiro compasso, que é utilizado ao decorrer da música (FIG. 56):

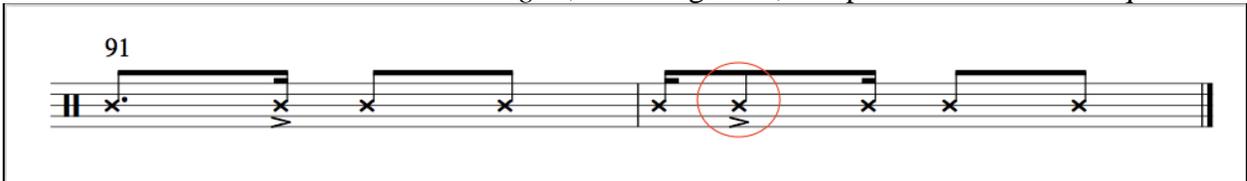
FIGURA 56 – *Segura ele*, de Pixinguinha, padrão rítmico do cavaquinho



Fonte: Elaboração do autor.

Na gravação de *São João debaixo d' água* (1911), de Pixinguinha,<sup>49</sup> há um outro padrão do cavaquinho, no início da Parte C, nos compassos 91 e 92. Notamos mais uma vez um acento da segunda semicolcheia, no compasso 92 (FIG. 57):

FIGURA 57 – *São João debaixo d' água*, de Pixinguinha, compassos 91-92 do cavaquinho



Fonte: Elaboração do autor.

### 3.7 Escrita para piano solo dos outros compositores

Embora a proposta desta tese não seja realçar o estilo composicional de todos os compositores do gênero choro para piano solo, é importante nos informar como a escrita de do gênero evoluiu desde seus primórdios até o dia presente como o intuito de colocar o *Choro* de Octavio Maul no seu devido contexto histórico. Já que existem outros trabalhos mais detalhados do assunto, inclusive de ALMEIDA (1999), os elementos exemplificados a seguir representam um pequeno recorte dos mais prevalentes da nossa pesquisa de algumas obras variadas de alguns compositores: Henrique Alves de Mesquita; Alexandre Levy; Chiquinha Gonzaga; Ernesto Nazareth; Heitor Villa-Lobos, Mozart Camargo Guarnieri; Radamés Gnattali; Osvaldo Lacerda; Hercules Gomes.

#### 3.7.1 Henrique Alves de Mesquita

Composta em 1872, o tango brasileiro *Ali Babá e os Quarenta Ladrões* exibe o padrão rítmico característico do violão de sete cordas de colcheia pontuada seguida de semicolcheia. No caso de Mesquita, a colcheia não é pontuada, mas o efeito rítmico é parecido. (FIG. 58).

<sup>49</sup> FAVORITE 1-450.006. São João debaixo d'água - Pixinguinha e Choro Carioca (1911). [s.l.]. 26 nov. 2014. 1 vídeo. (ca. 4 min.). Publicado por Sandor Buys. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BrXW00OtOyc>. Acesso em: 1 jun. 2018.

FIGURA 58 – *Ali Babá e os Quarenta Ladrões*, de Henrique Alves de Mesquita, mão direita, ritmo parecido com o ritmo pontuado do violão de sete cordas



Fonte: Instituto de Piano Brasileiro. Reprodução adaptada pelo autor.<sup>50</sup><sup>51</sup>

A figura também mostra, na mão esquerda, um fluxo de semicolcheias, o que poderia ser considerado uma baixaria de escala descendente do violão de sete cordas (FIG. 59).

FIGURA 59 – *Ali Babá e os Quarenta Ladrões*, de Henrique Alves de Mesquita, mão esquerda, imagem da baixaria do violão de sete cordas



Fonte: Instituto de Piano Brasileiro. Reprodução adaptada pelo autor.<sup>52</sup>

### 3.7.2 Alexandre Levy

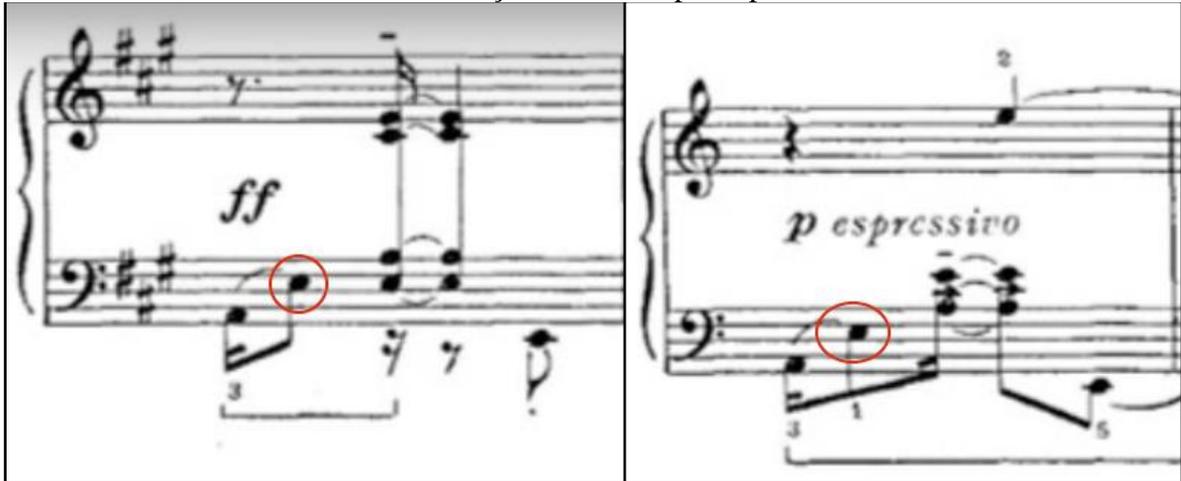
*Tango brasileiro*, composta em 1890, é caracterizada pelo uso da colcheia sincopada na mão esquerda, exemplificada também pelo acento na segunda semicolcheia do grupo de quatro no chorinho de roda tanto na introdução quanto no tema principal da obra (FIG. 60).

<sup>50</sup> Devido à pandemia de 2020, não pude consultar a partitura impressa de algumas composições, então fiz um print screen da tela em que a partitura aparece no vídeo dessas músicas, disponibilizadas no YouTube.

<sup>51</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6qZrV0pTwZU>. Acesso em: 6 set. 2020.

<sup>52</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6qZrV0pTwZU>. Acesso em: 6 set. 2020.

FIGURA 60 – *Tango brasileiro*, de Alexandre Levy, mão esquerda, colcheia sincopada na introdução e no tema principal



Fonte: Instituto de Piano Brasileiro. Reprodução adaptada pelo autor.<sup>53</sup>

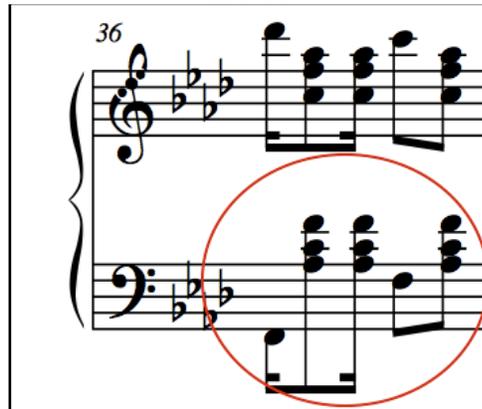
### 3.7.3 Chiquinha Gonzaga

*Choro*, “segundo anotação de Talitha Peres, a composição, como polca, fez parte da opereta *Colégio de Senhoritas*, musicada pela maestrina e representada no Teatro São José em maio de 1912”.<sup>54</sup> Considerada um tango-choro, *Choro* e outros tangos, maxixes e polcas de Gonzaga popularizaram a célula rítmica típica, exemplificada pela figura a seguir, em que a primeira nota do compasso é uma semicolcheia no registro grave, para definir a harmonia seguida por uma colcheia na síncope (que pode representar o acento da segunda semicolcheia tão usado no choro) e mais uma semicolcheia. A ideia é repetida no segundo tempo com a colcheia da tônica seguida pelo acorde correspondente da tônica com mais uma colcheia (FIG. 61).

<sup>53</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kmBy3Bgf8R8>. Acesso em: 6 set. 2020.

<sup>54</sup> DINIZ, Edinha. Composições de Francisca Gonzaga: Choro. **Acervo Digital Chiquinha Gonzaga**. [s.l./s.d]. Disponível em: [http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/choro\\_piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/choro_piano.pdf). Acesso em: 1 jul. 2019.

FIGURA 61 – *Choro*, de Chiquinha Gonzaga, mão esquerda, nota grave tônica seguida pelo acorde



Fonte: Acervo Digital Chiquinha Gonzaga. Reprodução adaptada pelo autor.<sup>55</sup>

### 3.7.4 Ernesto Nazareth

As obras de Nazareth (polcas, maxixes, tangos, valsas) compartilham muitas semelhanças com as de Chiquinha Gonzaga. Porém, uma ferramenta que distingue o acervo de Nazareth é o uso de linhas melódicas na grave da mão esquerda, que seriam as baixarias, como vemos no tango brasileiro *Bambino*, de 1907 (FIG. 62):

FIGURA 62 – *Bambino*, de Ernesto Nazareth, mão esquerda, baixarias



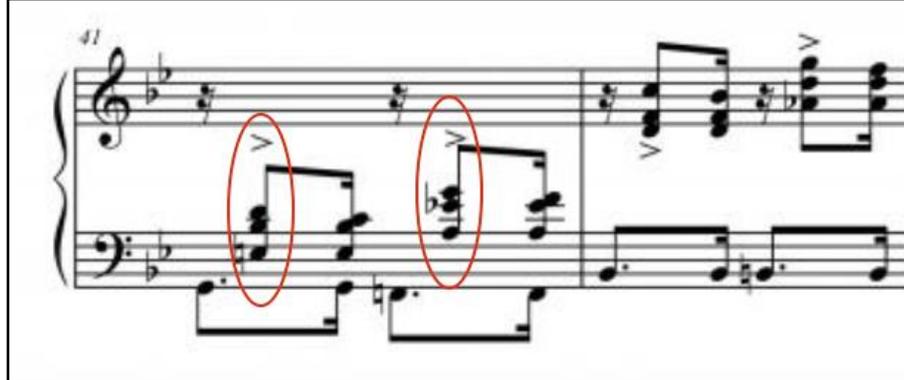
Fonte: Super Partituras [Site]. Reprodução adaptada pelo autor.<sup>56</sup>

Na Parte A de *Fon-Fon*, Nazareth explicitamente queria que a colcheia na síncope fosse acentuada, que também funciona como a melodia (FIG. 63):

<sup>55</sup> Disponível em: <https://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/>. Acesso em: 6 set. 2020.

<sup>56</sup> Disponível em: <https://www.superpartituras.com.br/ernesto-nazareth/bambino-v-5>. Acesso em: 6 set. 2020.

FIGURA 63 – *Fon-Fon*, de Ernesto Nazareth, mão direita, acento na colcheia sincopada



Fonte: Instituto de Piano Brasileiro. Reprodução adaptada pelo autor.<sup>57</sup>

### 3.7.5 Heitor Villa-Lobos

*Choro n.º 5 “Alma Brasileira”*, de Villa-Lobos, uma obra de compasso quaternário, mantém alguns elementos do gênero choro com sua harmonia francesa e caráter rapsódico. Nesse exemplo específico, podemos ver o fluxo de semicolcheias constante na mão direita, que remete à textura rítmica de chorinho, e, na mão esquerda, a síncope da colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia, que remete ao violão de sete cordas (FIG. 64).

FIGURA 64 – *Choro n.º 5*, de Heitor Villa-Lobos, mão direita, fluxo de semicolcheias; mão esquerda, síncope de uma colcheia pontuada seguida por uma semicolcheia



Fonte: Instituto de Piano Brasileiro. Reprodução adaptada pelo autor.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NXi44ShGyIc>. Acesso em: 6 set. 2020.

<sup>58</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=8QfPYtS\\_q8M](https://www.youtube.com/watch?v=8QfPYtS_q8M). Acesso em: 6 set. 2020.

### 3.7.6 Mozart Camargo Guarnieri

Composta em 1930, “Chôro” *torturado*<sup>59</sup> parte do padrão de compasso binário e implementa fórmulas de compasso binário, ternário, quaternário, irregular e composto enquanto mantém um andamento típico de choro (mínima = 80) (FIG. 65).

FIGURA 65 – “Chôro” *Torturado*, de Mozart Camargo Guarnieri, andamento da obra e mudança de fórmula de compasso

The musical score for "Chôro Torturado" is presented in three systems. The first system begins with a 3/2 time signature and a tempo marking of "Restless (♩ = 80)". The second system shows changes to 3/4, 2/4, and 4/4, with markings like "cedendo" and "in tempo". The third system includes markings for "f", "rall.", and "rit.", and returns to 3/2. Red circles highlight specific time signature changes throughout the piece.

Fonte: Instituto de Piano Brasileiro. Reprodução adaptada pelo autor.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> “Chôro” é escrita na partitura entre aspas provavelmente para transmitir a ideia de que a obra não é uma representação fiel ao gênero, mas uma interpretação dele.

<sup>60</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ui9FCftJeHE>. Acesso em: 6 set. 2020.

### 3.7.7 Radamés Gnattali

A peça *Canhoto* (1943) mistura elementos idiomáticos de música erudita, popular e jazz para transformar o gênero choro num estilo próprio do compositor. Por exemplo, a obra usa alguns acordes “jazzistas” arpejados para expressar a baixaria, que é seguida de um cromatismo ligando a frase (FIG. 66).

FIGURA 66 – *Canhoto*, de Radamés Gnattali, acordes de Mi bemol 6/7 e Mi bemol pentatônica, seguida de cromatismo

Fonte: Instituto de Piano Brasileiro. Reprodução adaptada pelo autor.<sup>61</sup>

*Canhoto* também exibe um movimento paralelo em semicolcheias perpétuas entre as mãos, remissente do movimento paralelo que vimos em *Remelexo*, de Jacob do Bandolim (FIG. 67).

FIGURA 67 – *Canhoto*, de Radamés Gnattali, movimento paralelo entre as mãos

Fonte: Instituto de Piano Brasileiro. Reprodução adaptada pelo autor.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=eg6g\\_FkpfYU](https://www.youtube.com/watch?v=eg6g_FkpfYU). Acesso em: 6 set. 2020.

### 3.7.8 Osvaldo Lacerda

No *Choro da Suíte n.º 1*, Lacerda optou por compor a peça com a melodia inicialmente na mão direita, na Parte A, e, na mão esquerda, na parte B, com fluxo perpétuo de semicolcheias e articulação predominantemente *staccato* (FIG. 68).

FIGURA 68 – *Choro*, de Osvaldo Lacerda, mão direita com fluxo de semicolcheias, predominantemente *staccato*

The image shows a musical score for a piano piece titled 'Choro' by Osvaldo Lacerda, composed in 1961. The score is in 2/4 time and is marked 'PIANO' and 'mf'. The tempo is 'Irriquieto, mas não muito rápido (♩=100)'. The score is in G major and consists of two systems of music. The first system shows the right hand playing a melodic line with staccato articulation and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece. A red arrow points to the beginning of the first system.

Fonte: Instituto de Piano Brasileiro. Reprodução adaptada pelo autor.<sup>63</sup>

### 3.7.9 Hercules Gomes

O pianista Hercules Gomes, um dos mais importantes pianistas brasileiros contemporâneos que se dedicam à música brasileira e ao choro, além de compor obras próprias, arranja<sup>64</sup> os temas clássicos de chorinho, inclusive de Chiquinha Gonzaga. Em *Gaúcho*, também conhecida como *Corta-Jaca de CÁ e LÁ* (1895), Gomes modifica as ideias musicais já escritas na peça, sem mudá-las de maneira brusca. Nesse exemplo, a mão esquerda de *Corta-Jaca* usa o

<sup>62</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=eg6g\\_FkpfYU](https://www.youtube.com/watch?v=eg6g_FkpfYU). Acesso em 6 set. 2020.

<sup>63</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gdYWqPdfjjQ>. Acesso em: 6 set. 2020.

<sup>64</sup> As partituras dos arranjos feitos por Gomes estão disponíveis no site oficial do artista. (Disponível em: [www.herculesgomes.com.br](http://www.herculesgomes.com.br). Acesso em: 1 fev. 2020.)

padrão típico da época de nota grave-acorde, que citamos anteriormente, e Gomes resolveu expandi-lo pelo uso de baixarias (FIG. 69 e FIG. 70).

FIGURA 69 – *Gaúcho*, de Chiquinha Gonzaga, mão esquerda do segundo tema da Parte A, com padrão típico do maxixe da época

Fonte: Acervo Digital Chiquinha Gonzaga. Reprodução.<sup>65</sup>

FIGURA 70 – *Gaúcho*, arr. Hercules Gomes, mão esquerda do segundo tema da Parte A, com padrão mais variado de baixarias típicas do chorinho

Fonte: Hercules Gomes [Site]. Reprodução.<sup>66</sup>

Na introdução dessa obra, nas duas mãos, vemos que Gonzaga escreveu uma figura que se parece com a textura típica de um violão de sete cordas de acompanhamento. Na versão de Gomes, ele acrescentou a textura na mão direita para emular o fluxo rítmico do cavaquinho (FIG. 71 e FIG. 72).

<sup>65</sup> Disponível em: <http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=gaucho>. Acesso em: 6 set. 2020.

<sup>66</sup> Disponível em: <http://www.herculesgomes.com.br/wp-content/uploads/2018/11/01.-GAU%CC%81CHO-CHIQUINHA-GONZAGA-POR-HERCULES-GOMES.pdf>. Acesso em: 6 set. 2020.

FIGURA 71 – *Gaúcho*, de Chiquinha Gonzaga, introdução, duas mãos imitando o violão de sete cordas

Fonte: Acervo Digital Chiquinha Gonzaga. Reprodução.<sup>67</sup>

FIGURA 72 – *Gaúcho*, arr. Hercules Gomes, introdução, mão direita na imagem do cavaquinho

Fonte: Hercules Gomes [Site]. Reprodução.<sup>68</sup>

Pelos exemplos musicais exibidos anteriormente, observa-se uma variedade de texturas pianísticas, de linguagem harmônica, melódica e de fórmula de compassos. Mas o que não engana é a representação no piano dos elementos rítmicos (e seus acentos) mais comuns no gênero choro, apesar do ano em que a obra foi composta (de 1872 a 2018).

#### 4 PRESENÇA NA RODA DE CHORO E IMERSÃO DIDÁTICA: MAPAS E EDIPAS DA PERFORMANCE DO PANDEIRO, VIOLÃO DE SETE CORDAS E CAVAQUINHO

##### 4.1 Etnografia: presença na roda de choro

<sup>67</sup> Disponível em: <http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=gaucho>. Acesso em: 6 set. 2020.

<sup>68</sup> Disponível em: <http://www.herculesgomes.com.br/wp-content/uploads/2018/11/01.-GAU%CC%81CHO-CHIQUINHA-GONZAGA-POR-HERCULES-GOMES.pdf>. Acesso em: 6 set. 2020.

A minha convivência com rodas de choro na cidade Belo Horizonte possibilitou a observação da performance de três instrumentos tipicamente usados no gênero: pandeiro, violão de sete cordas e cavaquinho. Posteriormente, realizei aulas desses instrumentos para formar a base para a elaboração dos vídeos educativos de que trata este capítulo. A importância desse procedimento metodológico é afirmado por Oliveira (2016, p. 48) em sua dissertação de mestrado, que trabalhou o mesmo assunto aplicado ao piano no contexto popular e improvisatório.

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

Os relatos a seguir são recortes das várias noites que presenciei rodas de choro em Belo Horizonte durante o período de março a setembro de 2018. Além das visitas documentadas neste trabalho por meio das transcrições, é importante dizer que durante esse período presenciei cerca de uma roda por semana, sem necessariamente transcrever o que eu estava ouvindo. Procurei uma variedade de lugares e cenários, para não me prender a um estilo ou uma formação apenas. Com ajuda de colegas músicos, decidi ir aos seguintes estabelecimentos: Bar do Salomão, no bairro Serra, em que supostamente ocorria uma das maiores rodas de choro às segundas e quintas-feiras. Essa roda chega a reunir doze pessoas, sendo mais informal e acessível (pessoas de fora costumavam chegar na roda e participar no conjunto); Bar Redentor, na região da Savassi, onde o famoso violonista Geraldo Magella tocava em grupos pequenos (três ou quatro pessoas) às terças-feiras; Café com Letras, também localizado na Savassi, onde Tulio Araújo liderava o grupo dele, “Choro Amoroso”, que apresentava músicas mais contemporâneas e polirítmicas no estilo chorístico; e finalmente na Praça da Liberdade, onde ocorreu o show das “Mulheres de Choro”, grupo que integrava treze mulheres, inclusive com o piano.

Minha primeira experiência de choro em Belo Horizonte ocorreu em uma segunda-feira, dia 19 de março de 2020. Eu não sabia o que esperar do lugar, nem da música. Chegando lá de táxi, a rua estava tão repleta de pessoas que o taxista teve de parar antes do local para eu descer. Percebi que esse lugar não se parecia nada com os palcos de música que estou acostumado a ver. Quando entrei no local, tentei encontrar um lugar, em meio ao grande volume de jovens, para

assistir ao choro. Era um bar que deixava muito a desejar esteticamente e me lembrava o Bip Bip, um famoso bar do Rio de Janeiro onde já abrigou várias lendas da Bossa Nova ao longo dos anos. Foi então que me dei conta de que talvez aquele lugar tivesse a melhor música da cidade, assim como o Bip Bip, no Rio de Janeiro. Apesar de eu estar fora da minha zona de conforto, enquanto os músicos estavam chegando, perseverei e fiquei observando as pessoas em volta, interagindo entre si. Não conseguia diferenciar quem estava lá para ouvir a música ou somente para beber e comer, ou talvez, beber, comer e ouvir música. Os músicos arrumaram um espaço tão pequeno para montar e criar a roda que os violonistas erguiam os braços de seus instrumentos muito mais do que o normal. Para economizar espaço, a flauta de um dos músicos estava quase encostada no tronco do violonista ao lado dele. No total, haviam oito músicos (que tocavam três violões, dois cavaquinhos, um pandeiro, uma flauta e um saxofone alto).

Naquela noite, minha intenção foi somente ouvir e observar, mas acabei anotando alguns detalhes sem referenciar nenhuma música específica.<sup>69</sup>

---

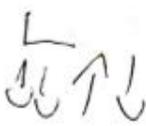
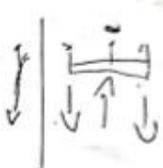
<sup>69</sup> A seguir, os documentos feitos em papel e anotados a lápis não terão marcações extras, para não contaminar as anotações originais.

FIGURA 73 – Anotações da autoetnografia do Bar do Salomão ocorrida em 19/03/2018

19/3/2018 Sertan na roda

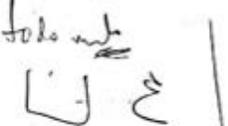
Bar do Salomão 19:24 JST 550  
204 371

flauta, sax alto, pandeiro, 3 violões, 2 cavaquinhos, corpl. Bando  
- do lado da porta

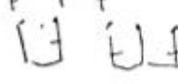
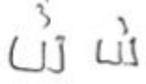
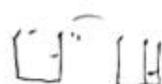
lento: cov:  

- cavaquinhos - Sertão melodi



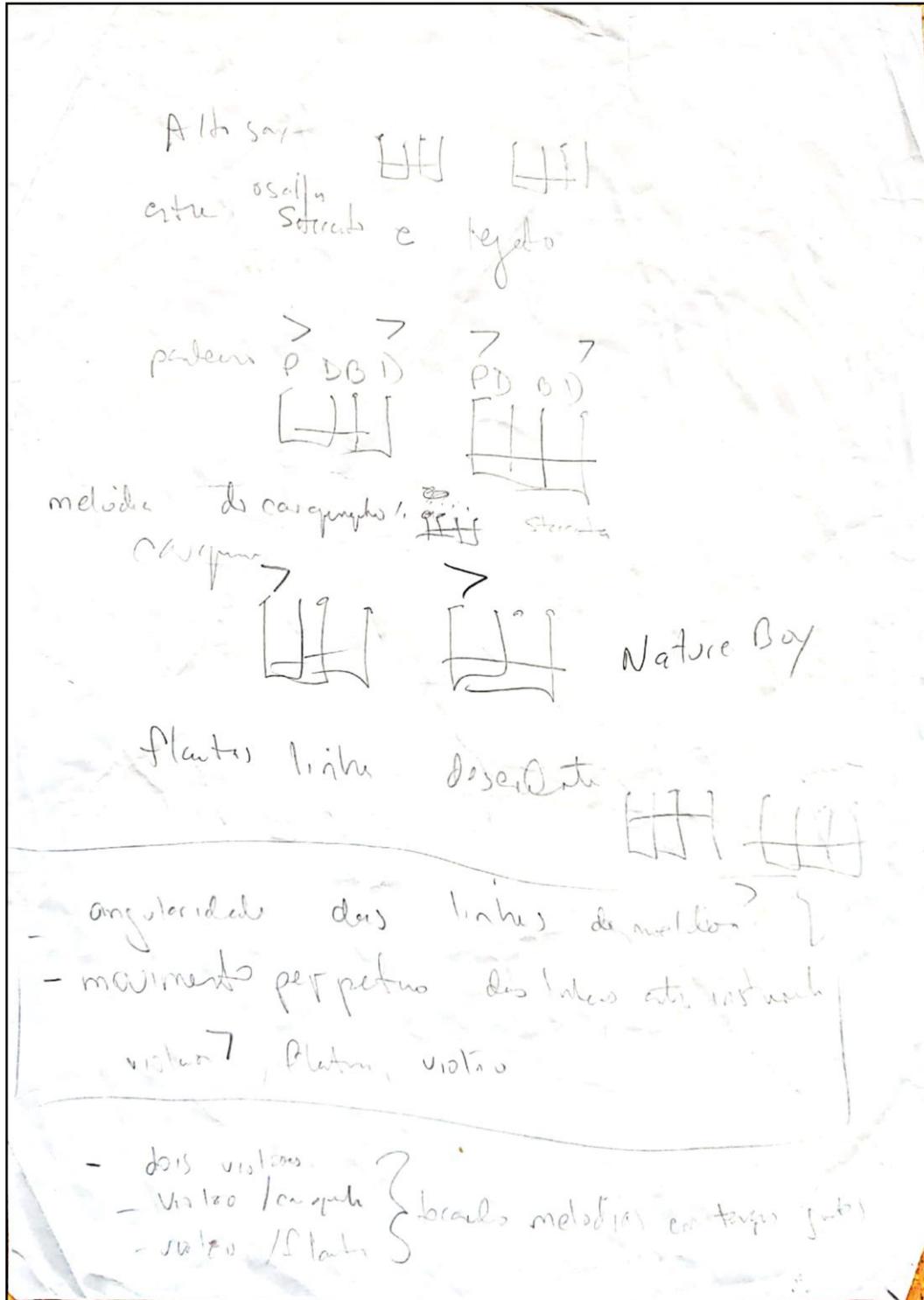
folo mlt  | Cavaquinhos 

---

violeco (nas rodas)	pandeiro	cavaquinhos
		
		

Fonte: Elaboração do autor.

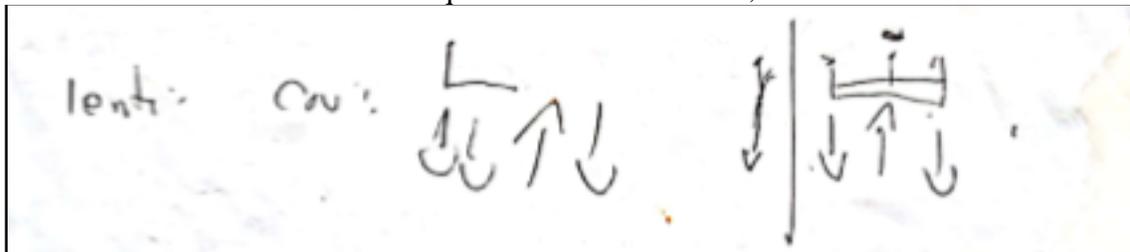
FIGURA 74 – Anotações da autoetnografia do Bar do Salomão ocorrida em 19/03/2018



Fonte: Elaboração do autor.

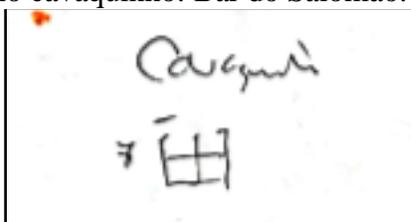
Nas figuras a seguir, pode-se observar alguns trechos da transcrição anterior.

FIGURA75 – Gesto no cavaquinho: Bar do Salomão, ocorrido em 19/03/2018



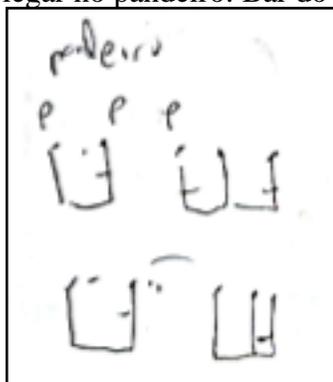
Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 76 – Acento no cavaquinho: Bar do Salomão, ocorrido em 19/03/2018



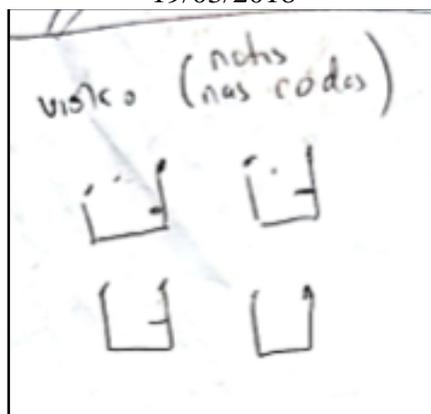
Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 77 – Ritmo e uso do polegar no pandeiro: Bar do Salomão, ocorrido em 19/03/2018



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 78 – Uso das cordas graves no violão de sete cordas: bar do Salomão, ocorrido em 19/03/2018



Fonte: Elaboração do autor.

A experiência no Bar do Salomão foi repetida no dia 26 de março de 2018. A seguir, uma folha de transcrição da música daquela noite.

FIGURA 79 – Anotações autoetnográficas no Bar do Salomão, ocorridas em 26/03/2018

Fonte: Elaboração do autor.

Morando na região entre Savassi e bairro Lourdes, eu fazia compras de supermercado na rua Fernandes Tourinho. Sempre que eu fazia esse trajeto, descendo a rua Sergipe, ao atravessar rua Antonio de Albuquerque, ouvia o som de música ao vivo emanando da próxima esquina entre as ruas Sergipe e Fernandes Tourinho. Esse som, que ora era de música instrumental, ora de jazz, ora de chorinho permeava todo o meu corpo, causando em mim certa curiosidade. Eu sempre passava em frente à banda, para deixar as vibrações da música passarem pelas minhas veias. Um belo dia, perguntei ao gerente quais noites específicas tinham o grupo de chorinho. Ele me respondeu que eram às terças, e daí me programei para assistir à próxima apresentação de chorinho que aconteceria.

Na noite de 27 de março de 2018, chegando cedo ao local, resolvi sentar-me à mesa ao lado de onde a banda seria montada. Chegando um músico de cada vez, perguntei o nome de cada um: Geraldo Magella, violão de sete; Fred Lazarini, pandeiro; Juliana D'Ávila, flauta.

Por eu estar próximo aos músicos, observei a forma com que eles se aqueciam. Geraldo subia e descia escalas no violão de sete cordas como se fosse um prelúdio de Bach escrito na linguagem de choro (posteriormente eu entenderia que estava treinando as baixarias). Fred estava mais focado no microfone que tentava ligar ao pandeiro. Para testar a potência do aparelho, o músico dava golpes bem graves no coro do instrumento, intercalado com ritmos que me pareciam inerentes ao chorinho. Juliana, que chegou mais tarde que os outros, optou por não aquecer muito e lembro-me vagamente dela somente tocar umas escalas rápidas para relaxar a embocadura.

Eu não reconhecia os temas que estavam sendo tocados. Por ser minha terceira experiência de roda de chorinho em Belo Horizonte, eu estava com receio de ficar interrompendo os músicos a todo o tempo para perguntar os nomes dos temas. Com exceção da terceira música, de que gostei muito, soube que era *Caco de Vidro*, de Altamiro Carrilho, e da sexta música *Apanhei de Cavaquinho*, de Ernesto Nazareth, que já havia conhecido. Mesmo assim, comecei a anotar o que eu ouvia num papel com um lápis. Listei cada um dos instrumentos “violão”, “pandeiro” e “flauta” numa seção própria do papel e enumerei o tema tocado e minhas impressões acústicas que cada instrumento emitia. A seguir, apresento um trecho de minhas anotações feitas no papel. Diferentemente da roda em que presenciei no dia 19 de março de 2018, no Bar do Salmão, nesta roda do bar Redentor, procurei dar minha atenção total para discernir as

sutilezas dos timbres dos instrumentos, dos ataques e das articulações. As figuras apresentadas a seguir ilustram minhas anotações acerca do que eu escutei naquela noite.

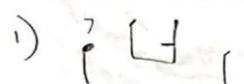
FIGURA 80 – Anotações autoetnográficas no bar Redentor, ocorridas em 27/03/2018

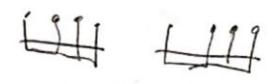
Redentor 27/03/18

(3)

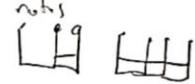
- violão 7 cordas
- pandeiro
- flauta

- violão toca linha de baixo

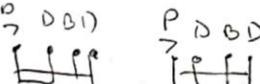
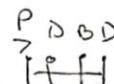
1)  (nota ou acorde)

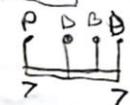
2) linha descendente  


3) linha descendente com flauta  


4) 

pandeiro

1)  

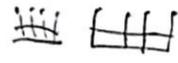
2)  

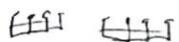
3) /.

4)

5) /.

flauta

3) linha descendente  


5)  staccato

grupo



3) caco de vidro  
Altam

FIGURA 81 – Página 2 das anotações autoetnográficas no bar Redentor, ocorridas em 27/03/2018

\* fiquei na sala para ouvir mba  
 \* timbre do pandeiro não é legado  
 \* choro, ~~do~~ polca, valsa, choro Congo

c) apenas de Carquilha

c) grupo:

Flauta violão

c) | | baixo bem definida  
 s) lento

pandeiro (→)

c)   
 s) lento:

~~se~~ (Choro Congo) - o acato no é mais comum

Flauta

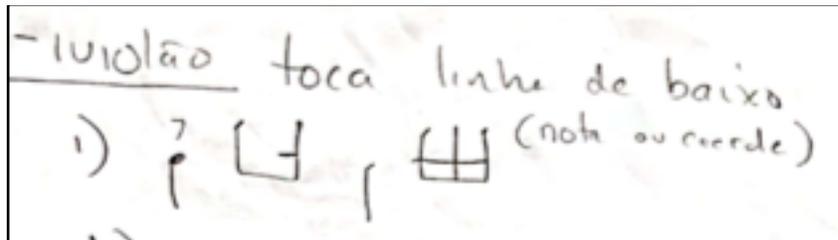
c) staccato   
 s)

Fred	Lazzerini	Pandeiro
Geraldo	Migella	violão
Dollan	D'Avila	Flauta

Fonte: Elaboração do autor.

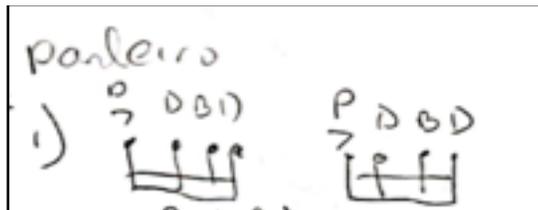
A seguir, apresento o detalhe de alguns trechos da transcrição indicada anteriormente.

FIGURA 82 – Padrão de acompanhamento do violão de sete cordas: bar Redentor, ocorrido em 27/03/2018



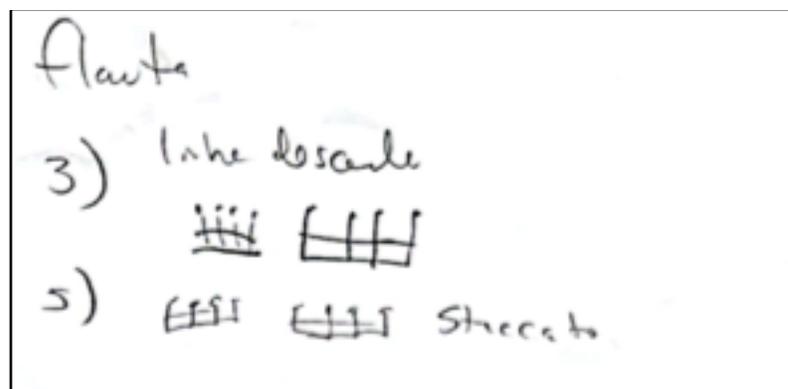
Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 83 – Padrão do pandeiro com acento: P-Polegar; D-Ponta dos Dedos; B-Base da mão do Bar Redentor ocorrido no dia 27/03/2018



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 84 – Flauta tocando fluxo de semicolcheias com *staccato*: bar Redentor, ocorrido em 27/03/2018



Fonte: Elaboração do autor.

É importante ressaltar que na próxima roda do Bar Redentor, que presenciei no dia 4 de abril de 2020, ao explicar a minha proposta de pesquisa ao grupo, o pandeirista me convidou para

sentar no meio da banda (como se fosse parte do grupo) para melhor internalizar o clima. Novamente perguntei para eles se eu poderia saber o nome de cada um deles e um breve histórico de suas atuações no cenário de chorinho. Geraldo Magella, 49 anos, nativo de Astolfo Dutra, Minas Gerais, toca violão de sete cordas e cavaquinho no cenário de choro desde seus 11 anos de idade; Fred Lazarini, 40 anos, nativo de Belo Horizonte, toca pandeiro, percussão e canta desde seus 20 anos de idade; Fabio Henrique de Moraes, 32 anos, nativo de Belo Horizonte, toca cavaquinho e percussão desde seus 20 anos de idade; Anderson dos Santos Costa, 30 anos de idade, nativo de Belo Horizonte, toca saxofones (alto e tenor) na cena de choro desde seus 24 anos de idade.

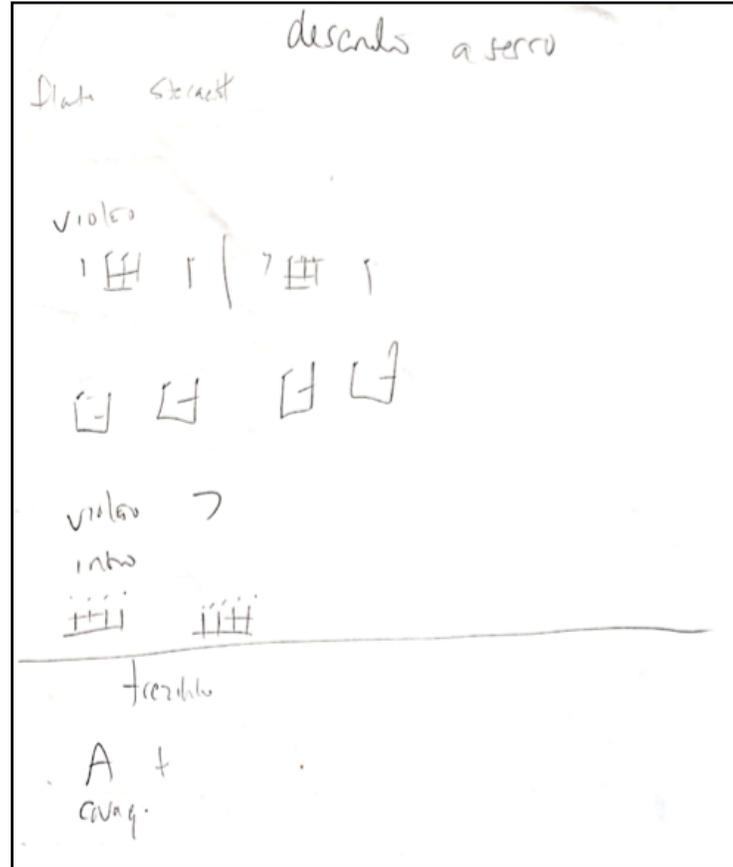
FIGURA 85 – Anotações autoetnográficas no bar Redentor, ocorridas em 4/04/2020

<p>Fred Lazarini</p> <p>- 40</p> <p>- desde 20 idade</p> <p>- BH</p> <p>- pandeiro, percussão</p>	<p>Geraldo Magella</p> <p>- 49 anos</p> <p>- desde 11 anos</p> <p>- Astolfo Dutra</p> <p>- violão 7, cavaquinho</p>	<p>Fabio Henrique de Moraes</p> <p>- 32</p> <p>- desde 20</p> <p>- BH</p> <p>- cavaquinho, percussão</p>
<p>Anderson dos Santos Costa</p> <p>- 30</p> <p>- desde 24</p> <p>- BH</p> <p>- saxofone, alto soprano</p>		

Fonte: Elaboração do autor.

Comecei a anotar as observações, como havia feito nas vezes anteriores, mas dessa vez anotei menos porque eu estava no meio do grupo durante a apresentação, então preferi deixar os sons e ritmos permearem meu corpo e registrar aquele momento na minha cabeça, de uma maneira mais orgânica. Mesmo assim, segue abaixo um pequeno trecho das transcrições da noite.

FIGURA 86 – Anotações da autoetnografia do bar Redentor ocorrida em 4/04/2018



Fonte: Elaboração do autor.

Em 2018, o famoso Café com Letras, localizado na rua Antonio de Albuquerque, n.º 781, na Savassi, Belo Horizonte, começou a ter apresentações de choro com o grupo do pandeirista Túlio Araújo chamado “Choro Amoroso”. O evento ocorria nas quartas-feiras, às 19h30. Eu sentia que a proposta tanto do Café quanto do Túlio era um pouco diferente do que as outras rodas de choro. O Café com Letras é um lugar um pouco mais refinado do que o bar Redentor e muito mais do que o Bar do Salomão, e isso se reflete tanto na comida do restaurante quanto no repertório e na performance do grupo de choro.

Chegando lá, em uma quarta feira de abril, soube que o grupo iria se apresentar na parte externa do estabelecimento, no espaço público em frente ao café, por causa do tamanho do grupo, do número de instrumentos usados e do uso de amplificação. Peguei uma mesa na calçada, pedi uma taça de vinho tinto e meu jantar foi uma moquequinha de peixe. Quando os músicos começaram a montar o “palco”, notei que teríamos Tulio Araujo (pandeiro), Pablo Malta

(ukelele/baixo), Pablo Dias (cavaco), Augusto Cordeiro (violão de sete cordas), Bruno Teixeira (flauta), Tiago Ramos (saxofone alto) e Julian Tarragô (acordeom).

Logo quando a música começou, reparei que essa noite seria diferente do que as outras rodas de choro a que eu estava assistindo. A música tocada era muito mais arranjada e complexa ritmicamente do que a dos outros grupos, mas não perdendo as raízes chorísticas. Decidi não transcrever essa noite devido à complexidade que Tulio trazia para a apresentação, mas sim prestar atenção no espetáculo diverso, curtindo de uma maneira mais prazerosa. O repertório incluía choros tradicionais como *I x O* (Bendito Lacerda/Pixinguinha), bossas novas, como *Insensatez* (Vinicius de Moraes e Antonio Carlos Jobim), e jazz brasileiro, como *Coisa Nº10* (Mário Telles e Moacir Santos).

As melodias dos temas foram mantidas com fidelidade, mas as levadas de cada tema variavam entre choro tradicional, choro sambado, jazz swingado e funk. Túlio liderava o grupo ritmicamente muito bem, mesmo quando ele brincava com o tempo da música por meio de seus polirritmos. Ele abria espaço para todos os instrumentistas fazerem solos, seja no violão, flauta ou baixo elétrico, fugindo muito da tradição de choro que eu estava acostumado a ouvir. Apesar de eu não poder usar as transcrições, a experiência foi tão agradável musicalmente que voltei ao local várias vezes durante 2018 somente para escutar e curtir as aventuras musicais que o grupo Choro Amoroso realizava.

Em 5 de maio de 2018, às 13h, prestigiei a apresentação “Abre a Roda-Mulheres de Choro”, na Praça da Liberdade, Belo Horizonte, que era formado por Bárbara Veronez (voz, pandeiro, dança de sapateado), Raíssa Anastácia (flauta), Thamiris Cunha (clarineta), Tauini Mauê (violão de sete cordas), Alice Valle (flauta), Mariana Bruekers (flauta), Michelle Barreto (voz e produção), Nath Rodrigues (violino), Luciana Alvarenga (piano), Cláudia Sampaio Costa (saxofone), Maria Bragança (saxofone), Marina Gomes (pandeiro e voz) e Maria Elisa Pompeu (cavaco).

Em meio a um calor de 32 graus, embaixo do sol, fiquei na plateia olhando para o palco situado entre o Memorial Minas Gerais Vale e o grupo composto por treze musicistas, que tocava temas tradicionais do repertório de choro, tais como *Odeon*, de Ernesto Nazareth, e *Lamentos*, de Pixinguinha.

Essa performance de choro foi a maior que já tinha visto até então, com maior produção, montagem de palco e som. A plateia consistia em pessoas de todos os tipos, sentadas no espaço

montado pela prefeitura. Havia vendedores de tudo: cerveja, água de coco, cachorro quente, pipoca. O clima parecia mais com um carnaval do que apresentação de choro. Mesmo assim, a música não decepcionou os ouvidos, que esperavam um choro mais tradicional. Após dois meses já presenciando rodas de choro, posso dizer que esse grupo de treze integrantes, num clima carnavalesco, mantinha as raízes da tradição de pau e corda choro. O que distinguiu essa roda das outras era a participação de Bárbara Veronez cantando *Lamentos*, de Pixinguinha, e *Velhos Chorões*, de Luciana Rabello, e dançando sapateado flamenco com o acompanhamento do grupo tocando *Santa Morena*, de Jacob do Bandolim. Segundo Veronez,<sup>70</sup> ela desenvolveu essa ideia de dançar essa música por ser ela uma valsa flamenca, o que a motivava, e para inovar trazendo dança para as rodas de choro. Já com essas coreografias em desenvolvimento, ela propôs danças “Abre a Roda: Mulheres de Choro”, e as integrantes toparam. Bárbara adaptou a rotina dela um pouco para essa apresentação na Praça de Liberdade, abrindo um espaço para o improvisado, mas ainda mantendo os aspectos convencionais de sapateado flamenco. Quanto aos aspectos chorísticos ouvidos, encontrava-se muitos elementos tradicionais iguais aos das rodas no bar do Salomão e no bar Redentor, só que dessa vez com treze pessoas!

---

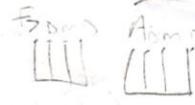
<sup>70</sup> Depoimento oral em 3 de novembro de 2020.

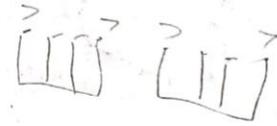
FIGURA 87 – Anotações da autoetnografia da Praça da Liberdade ocorrida em 5/05/2018

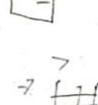
Mulheres de Ouro 5/5 Praça da Liberdade  
13h

2 pandeiros  
1 Clarinet  
1 tenor sax  
1 alto sax  
2 flautas  
2 cava  
2 violão  
1 violino  
1 teclado

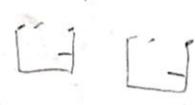
13

pandeiros: 

odessa grupo: 

8 flautas / viol. 

violão sax 

grupo 

Casequin 

Staccato 

flautas/saxofone staccato

Canta polifonia paralelo nos sopros



lamento (pirijante)  
Gilberto do Santos  
Luciano Nóbilio

Fonte: Elaboração do autor.

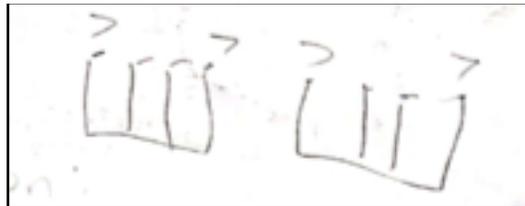
A seguir, alguns trechos da transcrição:

FIGURA 88 – *Odeon*, de Ernesto Nazareth, ritmo da roda inteira. Praça da Liberdade, ocorrido em 5/05/2018



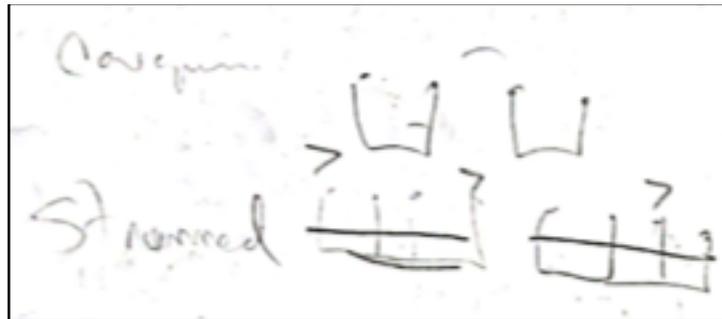
Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 89 – *Odeon*, de Ernesto Nazareth: acentos no pandeiro. Praça da Liberdade, ocorrido em 5/05/2018



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 90 – *Lamentos*, de Pixinguinha: padrões no cavaquinho. Praça da Liberdade, ocorrido em 5/05/2018



Fonte: Elaboração do autor.

Todas as apresentações de choro em que estive presente contribuíram para a minha compreensão e imersão nesse gênero novo para mim, apesar e graças à diversidade de seus formatos, estilos e repertório. Além de me dar base para um conhecimento teórico do chorinho, as apresentações me permitiram vivenciar a cultura do choro, algo que não se traduz na partitura musical, mas é algo imprescindível para quem deseja absorver corporalmente um gênero musical com suas inflexões e com o intuito de transmitir sua interpretação ou sua escrita.

## 4.2 Imersão didática: *MaPAs* e *EdiPAs* da performance do pandeiro, violão de sete cordas e cavaquinho

Durante grande parte da história, registros de documentos textuais têm sido as fontes primárias e secundárias, e as bases nas quais fundamentamos nossas pesquisas musicais. Livros, teses, artigos, depoimentos e partituras sempre foram as primeiras opções entre os dados recolhidos.

Segundo Borém (2016, p. 2), “Duas modernidades tecnológicas, a gravação e reprodução de fontes sonoras em meados do século XIX e a gravação e reprodução simultânea de sons e imagens em movimento no final do século XIX, mudaram nossa perspectiva de ouvir e ver a realização musical”.

Hoje em dia, recursos tecnológicos disponibilizados na Internet, tal como YouTube, nos permite assistir a vídeos de performances musicais com imediatismo e facilidade – com a opção de parar, voltar e desacelerar o vídeo –, para auxiliar a nossa análise de elementos musicais e os seus gestos correspondentes. Além disso, as imagens contidas num vídeo de uma performance musical nos propiciam uma maneira de enxergar e analisar os gestos físicos responsáveis por realização dos instrumentos, produção de diversidade de timbres, bem como por nuances em articulação e ataque, aspectos não capturados pelas gravações de áudio.

Essa nova perspectiva de pesquisa musical tem feito falta no âmbito acadêmico e, como aponta Cook (1998, p. 150, citado por BORÉM, 2016a, p. 3), isso pode ser atribuído a “falta de uma base teórica adequada para relacionar o que é ouvido ao que é visto”. Mesmo assim, a proposta do uso de registros audiovisuais nesta tese é fundamentar as escolhas interpretativas auditivas de *Choro*, de Octavio Maul, nos gestos usados nos vídeos.

Se considerarmos não só que Octavio Maul, ao compor *Choro*, seguiu suas impressões do gênero popular, baseando-se nas articulações, timbres e texturas típicas do pandeiro, violão de sete cordas e cavaquinho, mas também que o gesto e som são inseparáveis e necessários no ato performático, como um veículo de transmissão dos seus sentidos e significados (HAGA, 2008, p. 20), é imprescindível que se aprenda tais gestos para traduzi-los ao piano com a intenção de se fazer uma interpretação coerente da obra de Maul.

Neste capítulo, incluí imagens capturadas dos vídeos gravados nas aulas que mostrarão os gestos necessários para as performances de alguns instrumentos utilizados no gênero choro (pandeiro, cavaquinho e violão de sete cordas), estas feitas por músicos que atuam no cenário de choro em Belo Horizonte. As imagens foram usadas para a criação de Mapas de Performance Audiovisual (MaPAs) propostos por BORÉM (2016 p. 9), que são:

constituídos por um conjunto de fotogramas selecionados e extraídos de um vídeo de música, aos quais são acrescentados elementos gráficos e indicações textuais sucintas da letra da música (ou sobre a música), movimentos do performer e elementos cênicos da performance. A ferramenta *MaPA* busca traçar uma representação visual de eventos isolados, sequenciais ou do todo de uma performance, e de seus conteúdos explícitos ou subliminares... para melhorar a compreensão da expressão musical. (BORÉM: 2018, p. 10)

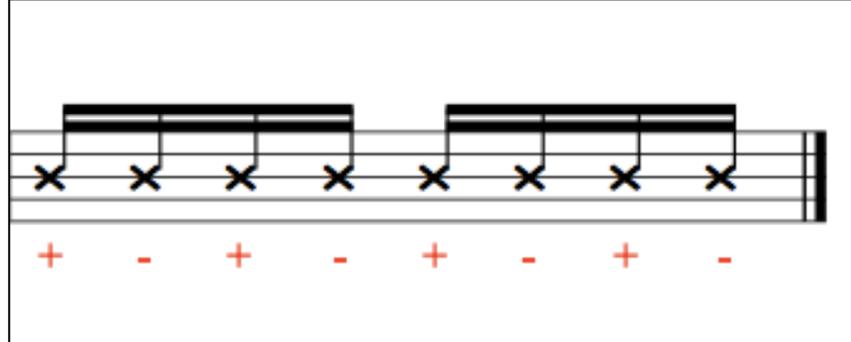
Anteriormente pudemos exemplificar o processo interpretativo gestual baseado nesses MaPAs por meio de Edição de Performance Audiovisual (EdiPA), que “pode ser útil em exemplos musicais sobre práticas de performance pontuais não documentadas no papel” (BORÉM, 2016 p. 30). Com isso, pode-se finalmente usar essas duas ferramentas para preparar uma Edição de Performance (EdiP) com a partitura de *Choro*.

#### 4.2.1 O pandeiro

Numa visitação a uma roda de choro,<sup>71</sup> em *Doce de coco* (1951), de Jacob do Bandolim, um tema tocado em andamento moderado, percebi que, em geral, o pandeiro é tocado com uma alternância de timbre na qual as primeiras e terceiras semicolcheias ressoavam mais do que as segundas e quartas semicolcheias (FIG. 91):

---

<sup>71</sup> Roda de choro ocorrida em 27 de março de 2018, das 19h30 às 22h, na Região da Savassi, Belo Horizonte. Ouvi um trio de choro de flauta (Juliana D’ávila,) violão de sete cordas (Geraldo Magella) e pandeiro (Fred Lazarini), no boteco Redentor, localizado na Rua Fernandes Tourinho, n. 500.

FIGURA 91 – *Doce de coco*, de Jacob do Bandolim, alternância de timbre no pandeiro

Legenda: (+) Golpe mais ressonante. (-) Golpe menos ressonante.

Fonte: Elaboração do autor.

A partir das aulas de pandeiro com o professor Túlio Araújo,<sup>72</sup> aprendi primeiramente que, no choro, o pandeiro possui o papel de manter o fluxo rítmico do grupo e de tocar alguns acentos conforme o andamento e o tema tocado, principalmente o acento realizado na segunda semicolcheia de cada grupo de quatro semicolcheias.<sup>73</sup> Descobri, também, como as mãos realizam movimentos específicos na mesma intensidade para produzir diferentes sons (que responde por essa alternância de timbre) no instrumento, sendo essa a questão abordada na primeira observação acerca da transcrição da música *Doce de coco*. No choro, o padrão rítmico básico<sup>74</sup> do pandeiro consiste em uma alternância de movimentos usando partes distintas de uma das mãos que percute o pandeiro em vários lugares, enquanto a outra mão segura o instrumento e chacoalha as platinelas (ou soalhas). As partes das mãos usadas para percutir o pandeiro são:

1) Polegar: golpeia a primeira semicolcheia do grupo de quatro, fazendo ressoar o couro do instrumento (FIG. 92);

Figura 92 – MaPA<sup>75</sup> mostrando o polegar da mão esquerda percutindo o pandeiro

<sup>72</sup> Cf. Araújo (2017, p. 1). Túlio Costa de Araújo, mais conhecido como Túlio Araújo, é mineiro, nascido em Passos, em 22 de novembro de 1978. Formou-se em Percussão, Produção Musical e Engenharia de Áudio pela Bituca Universidade de Música Popular (Barbacena, Minas Gerais) em 2015, estudando com mestres como o húngaro Ian Guest e o brasileiro Felipe Moreira. Estudou também, de forma particular, com o percussionista cubano Santiago Reyther e, ainda hoje, estuda Konnakol com o mestre português Ricardo Passos.

<sup>73</sup> Neste subcapítulo 4.1 “O pandeiro”, não será tratado o acento do pandeiro na segunda semicolcheia (que será tratado pelo cavaquinho no subcapítulo 4.3, “O cavaquinho”). Este subcapítulo tratará o timbre produzido pela percussão do pandeiro e como este se aplica na obra de Maul.

<sup>74</sup> Existem várias maneiras de tocar o pandeiro, em vários estilos, mas a presente tese somente observará o pandeiro mais tradicional, bem como a forma de este ser tocado.

<sup>75</sup> As imagens retratam um pandeirista canhoto, sendo que, para destros, as instruções são espelhadas.



Fonte: Elaboração do autor.

2) Ponta dos dedos: tocam no aro do instrumento nas segundas e quartas semicolcheias do grupo, produzindo um som menos ressonante (FIG. 93);

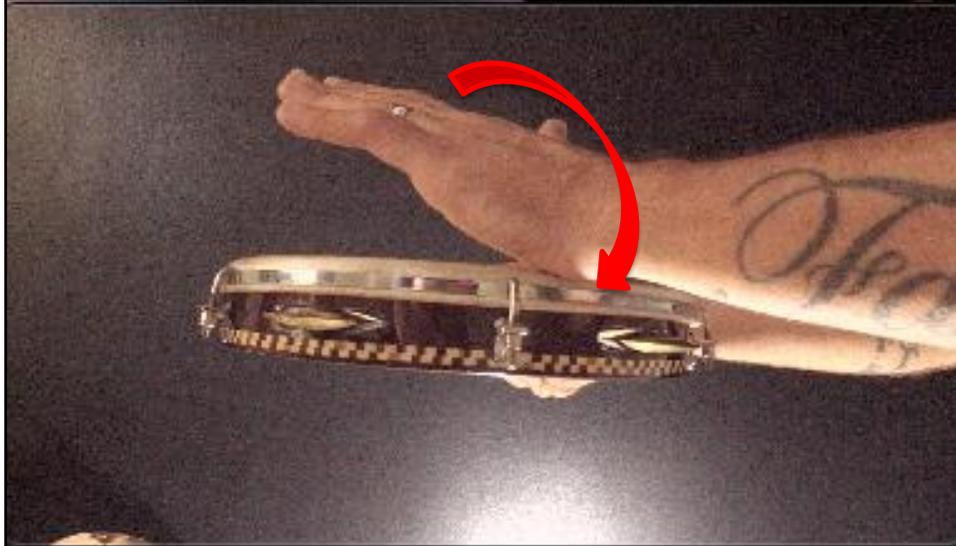
FIGURA 93 – MaPA mostrando a ponta dos dedos da mão esquerda percutindo o pandeiro



Fonte: Elaboração do autor.

3) Base das mãos: percute na terceira semicolcheia do grupo e emite um som um pouco mais ressonante do que o produzido pelo movimento anterior no aro pela ponta dos dedos (FIG. 94).

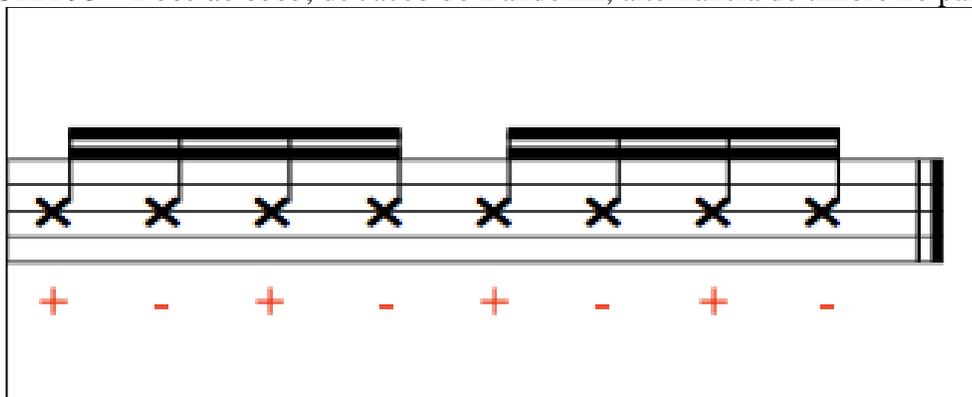
FIGURA 94 – MaPA mostrando a base da mão esquerda percutindo o pandeiro



Fonte: Elaboração do autor.

A partir desses MaPAs é possível acrescentar informações à imagem transcrita de *Doce de coco* (FIG. 91), e indicar as nuances dos golpes do pandeiro com mais precisão (FIG. 95). Para um acompanhamento evolutivo do processo, as figuras serão apresentadas em sequência:

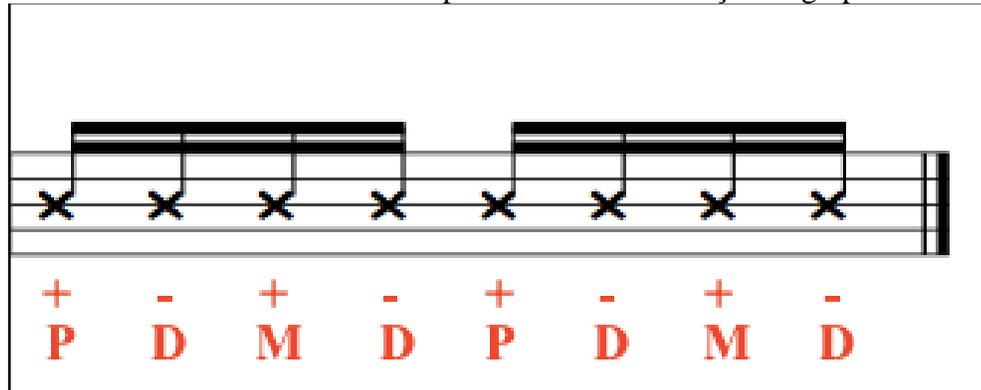
FIGURA 95 – *Doce de coco*, de Jacob do Bandolim, alternância de timbre no pandeiro



Legenda: (+) Golpe mais ressonante. (-) Golpe menos ressonante.

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 96 – Padrão do pandeiro com diferenças de golpes



Legenda: P: Polegar; D: Ponta dos dedos; M: Base das mãos.

Fonte: Elaboração do autor.

Na notação de *Choro*, de Octavio Maul, percebe-se uma semelhança recorrente em relação ao padrão ilustrado anteriormente (FIG. 95), pois a primeira e terceira colcheias<sup>76</sup> de cada grupo soam mais do que a segunda e a quarta colcheias. Isso resulta da escrita de Maul, que apresenta a primeira e terceira colcheias com três (ou quatro) notas (realizadas pela mesma mão, ou entre as duas mãos do piano), e a segunda e a quarta colcheias com notas individuais (FIG. 96). Para um acompanhamento comparativo, apresento um trecho analisado (FIG. 96) e a figura do padrão (FIG. 97):

FIGURA 97 – *Choro*, de Octavio Maul, Parte B, compasso 4

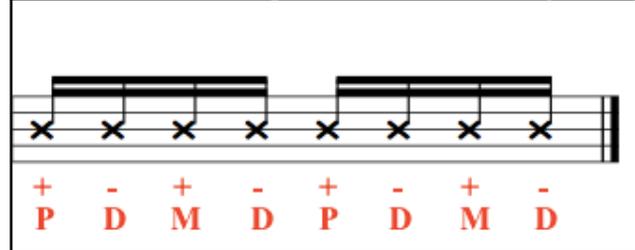
Legenda: Em vermelho, os timbres sonoros, a partir do padrão do pandeiro.

(+) Golpe mais ressonante. (-) Golpe menos ressonante.

Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

<sup>76</sup> Destaca-se que *Choro* foi composto em compasso 2/2, no qual a colcheia tem o mesmo valor relativo do que a semicolcheia num compasso 2/4 (fórmula de compasso tipicamente usada no gênero choro, confirmada nas transcrições realizadas nesta pesquisa).

FIGURA 98 – Padrão do pandeiro com diferenças de golpes



Legenda: P: Polegar; D: Ponta dos dedos; M: Base das mãos.  
 Fonte: Elaboração do autor.

O padrão ilustrado anteriormente, pela Figura 78, ocorre em 18 dos 32 compassos da Parte B de *Choro*, de Octavio Maul, ou seja, em 56.25% desse trecho. A sua performance no piano poderia ser compreendida como uma impressão recorrente dos timbres do pandeiro no choro ouvido de longe. Outras variações encontradas são (FIG. 99 e FIG. 100):

FIGURA 99 – *Choro*, de Octavio Maul, Parte B, compasso 25

Legenda: Em vermelho, os timbres, a partir do padrão do pandeiro.  
 (+) Golpe mais ressonante. (-) Golpe menos ressonante  
 Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

FIGURA 100 – *Choro*, de Octavio Maul, Parte B, compasso 8

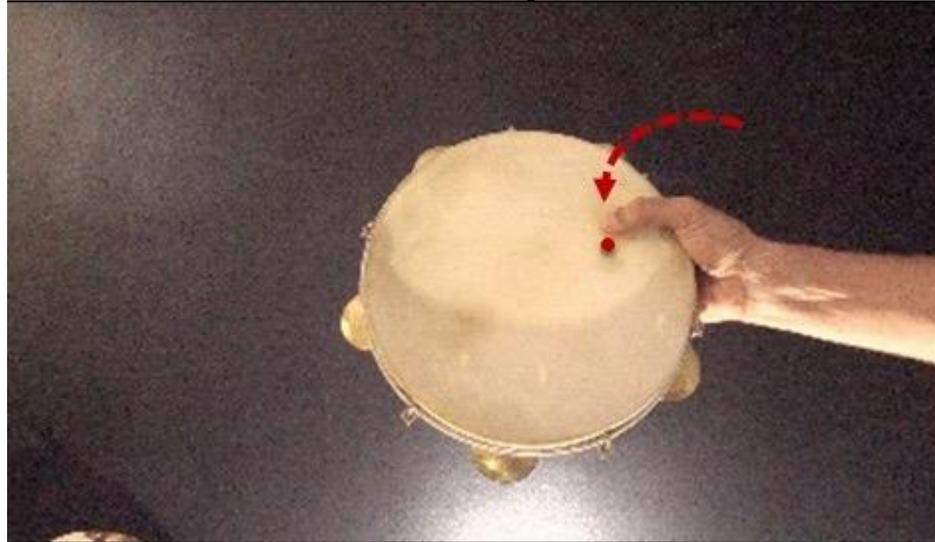
Legenda: Em vermelho, os timbres sonoros, a partir do padrão do pandeiro.  
 (+) Golpe mais ressonante. (-) Golpe menos ressonante  
 Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

Numa outra imersão na roda de choro<sup>77</sup>, ao escutar o tema *Vou Vivendo*,<sup>78</sup> de Pixinguinha, percebi um padrão em que, às vezes, os golpes de polegar no pandeiro reverberaram um pouco mais do que os outros golpes no grupo de quatro semicolcheias, mas a primeira do segundo grupo soava ainda mais, enquanto mantendo a alternância de timbre citada anteriormente. Aprofundando a minha aprendizagem nas aulas de como percutir o pandeiro, soube que existe um jeito de controlar a ressonância do som dos golpes do polegar. Ao segurar o pandeiro, com uma das mãos no aro, faz-se uma alternância entre apoiar o polegar na face superior do couro, ou o dedo médio, na face inferior (para encostar e apertar o couro, produzindo um som abafado) (FIG. 101 e FIG. 102), e levantar o dedo (para produzir um som mais ressonante) (FIG. 103 e FIG. 104):

<sup>77</sup>Ocorrida no bar Redentor, no dia 08 de maio de 2018, das 19h30 às 22h, ouvi um quarteto de choro de saxofone (Anderson dos Santos Costa), violão de sete cordas (Geraldo Magella), cavaquinho (Fabio Henrique de Moraes) e pandeiro (Fred Lazarini).

<sup>78</sup>Segundo informa o site “pixinguinha.com.br”, *Vou vivendo* “é um dos mais populares choros de Pixinguinha, foi editado pela Irmãos Vitale com coautoria de Benedito Lacerda por razões extra-musicais. A versão inicial desta música chamava-se ‘Meu coração não te quer’, nome com o qual foi editado pela EMBI em 1941, com letra de Edgard de Almeida. Existe no Acervo Pixinguinha no IMS um arranjo do próprio compositor para esta versão cantada. É possível também encontrar um manuscrito de Pixinguinha para a versão instrumental com o título de ‘Vou vivendo como posso’”. (Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/discografia/vou-vivendo/>. Acesso em: 15 abr. 2020.)

FIGURA 101 – MaPA mostrando o movimento de preensão do polegar esquerdo no couro para abafar o som do pandeiro



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 102 – MaPA mostrando o polegar da mão direita apoiado no couro para abafar o golpe do polegar esquerdo, que golpeia o couro



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 103 – Polegar da mão direita levanta do couro, o que permite maior ressonância do instrumento



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 104 – Polegar da mão direita levantando permite que o golpe dado com o polegar esquerdo no couro produza mais som

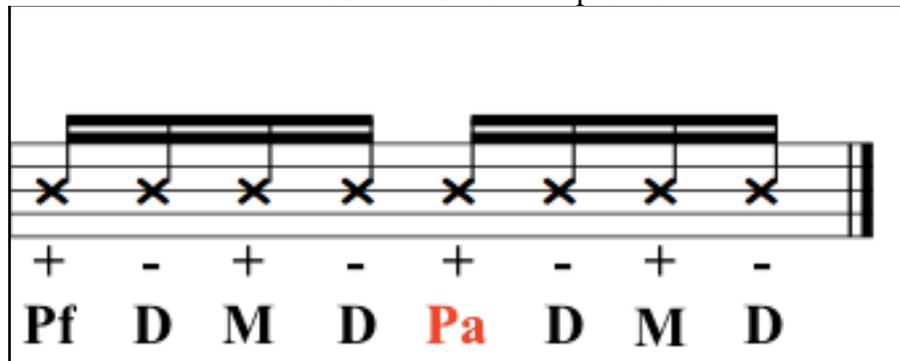


Fonte: Elaboração do autor.

A ideia de fazer uma distinção entre os golpes (que produzem acentos) do primeiro e do segundo tempo tem origem na forma de marcar o ritmo no surdo do samba, pois antigamente essa técnica era usada para que os músicos pudessem acompanhar o ritmo. Hoje em dia, essa prática ainda permanece para tocar samba, choro (samba-choro, que pode ser uma inspiração na obra de Maul) e maxixe.

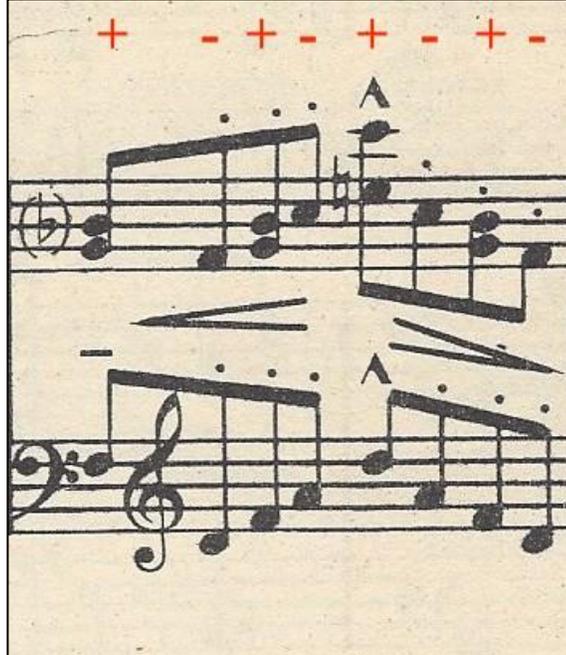
Nessa técnica aplicada à performance do pandeiro de choro, percebeu-se que as primeiras semicolcheias de cada grupo são reverberadas pelo polegar ao golpear o couro do pandeiro, sendo que a do primeiro grupo é percutida com um golpe fechado (menos ressonante), e a do segundo grupo, com um golpe aberto (mais ressonante). As segundas semicolcheias de cada grupo continuam sendo tocadas com as pontas dos dedos no aro superior, produzindo um timbre agudo; as terceiras semicolcheias de cada grupo são tocadas pela base das mãos no aro inferior, produzindo um timbre um pouco mais pesado do que o som produzido pelas pontas dos dedos nas segundas semicolcheias, mas ainda menos ressonante do que os golpes do polegar; as quartas semicolcheias de cada grupo são tocadas mais uma vez pelas pontas dos dedos no aro superior, produzindo um timbre agudo. Em resumo, as semicolcheias alternam entre um som mais ressonante (resultante do movimento feito com o polegar e a base das mãos) e um som menos ressonante (resultante do movimento feito com a ponta dos dedos); a primeira semicolcheia de cada grupo reverbera (tem mais ressonância), destacando ainda mais a primeira semicolcheia do segundo tempo (FIG. 105):

FIGURA 105 – Padrão do pandeiro



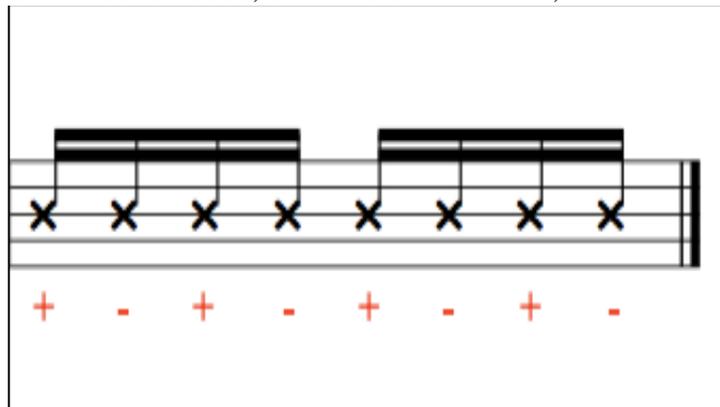
Legenda: Pf: Polegar, golpe fechado; D: Ponta dos dedos; M: Base das mãos; Pa: Polegar, golpe aberto.  
Fonte: Elaboração do autor.

Tomando a partitura de *Choro* mais detalhadamente e buscando estabelecer o paralelo com a análise da performance do pandeiro apresentada anteriormente, primeiro vê-se que, no compasso 27 (FIG. 106), a escrita apresenta diferentes quantidades de notas que compõem cada colcheia, o que reforça o padrão de articulação que vimos antes, utilizado na toca do tema *Doce de coco* pelo pandeiro (FIG. 107):

FIGURA 106 – *Choro*, de Octavio Maul, Parte B, compasso 27

Legenda: Em vermelho está indicada a alternância de três (+) e duas notas (-), estabelecendo um paralelo com o padrão apontado na FIG. 89.

Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

FIGURA 107 – *Doce de coco*, de Jacob do Bandolim, alternância no pandeiro

Legenda: (+) Golpe mais ressonante. (-) Golpe menos ressonante.

Fonte: Elaboração do autor.

Também percebe-se que, nesse mesmo compasso, a primeira colcheia, do primeiro grupo, é marcada com *tenuto* (-) na mão esquerda, e a primeira colcheia do segundo grupo é marcado com *marcato* (^) nas duas mãos. Essas articulações podem estar representando os golpes dos polegares no pandeiro, que ocorrem nas primeiras semicolcheias de cada grupo. Portanto, é possível inferir que esse compasso é um exemplo de como o compositor ouviu elementos da

prática do pandeiro em sua escrita, propondo a alternância entre maior e menor uso de notas (em cada colcheia) e de articulações; a alternância entre *tenuto* e *marcato*, indicados na cabeça do primeiro e do segundo tempo, respectivamente; e o desenvolvimento de dinâmica, gerando um ápice no segundo tempo, enfatizado pela progressão de articulação nas colcheias até atingir a indicação do *marcato* (^) (FIG. 108):

FIGURA 108 – *Choro*, de Octavio Maul, compasso 27

Legenda: *Tenuto* representando o golpe fechado (Pf) do pandeiro;  
*Marcato* representando o golpe aberto (Pa) do pandeiro.

Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

Completando a Figura 108, apresentada anteriormente, com os demais timbres da Figura 87 (correspondente ao padrão de articulação do pandeiro), vemos, com precisão, a semelhança entre a escrita de Maul e os tipos de golpe usados no pandeiro (FIG. 109 e FIG. 105).

FIGURA 109 – Padrão do pandeiro

+   -   +   -   +   -   +   -  
**Pf   D M D Pa D M D**

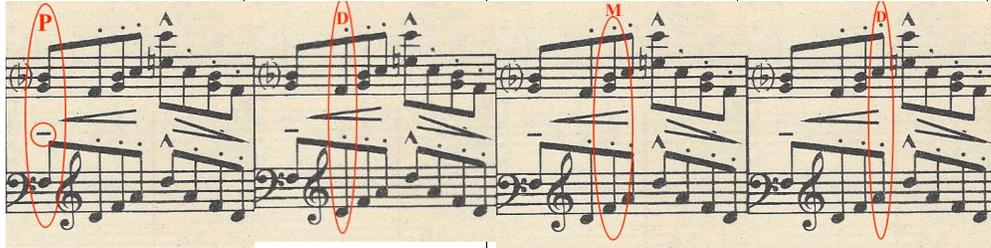
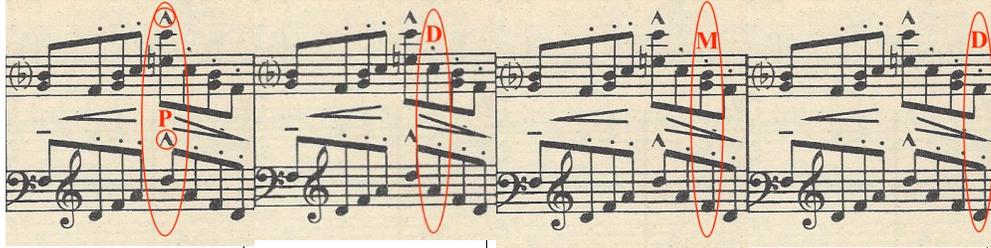
Legenda: Pf: Polegar, golpe fechado; D: Ponta dos dedos; M: Base das mãos; Pa: Polegar, golpe aberto; (+) Golpe mais ressonante. (-) Golpe menos ressonante.

Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

A partir dessa comparação, fica plenamente evidente que os recursos utilizados pela escrita de Maul justificam uma interpretação pianística baseada nos gestos usados na performance do pandeiro. Aquilo que, no pandeiro, produz o som mais reverberante (realizado pelo polegar e a base das mãos na primeira e na terceira semicolcheias de cada grupo, como observado) pode ser traduzido, no piano, em um ataque que gera uma descida e retirada lenta e pesada da tecla, emitindo um som cheio que ressoa. Aquilo que produz o som mais seco do pandeiro (realizado pela ponta dos dedos na segunda e na quarta semicolcheias do grupo, como observado) pode ser traduzido, no piano, em um ataque que gera uma descida e retirada mais superficial e rápida da tecla, produzindo um som raso que não ressoa. A seguir, apresento a análise de performance do compasso 27<sup>79</sup> pela EdiPA (QUA. 4)

<sup>79</sup> Dos dezoito compassos mencionados anteriormente, da parte B de *Choro*, em que ocorre a alternância de densidade no piano, dez deles são parecidos com o padrão exemplificado no compasso 27 (com inclusão de

QUADRO 4 – *Choro*, de Octavio Maul, Parte B, compasso 27: EdiPA do piano a partir da imagem de performance do pandeiro

Técnica do pandeiro	Polegar	Ponta dos dedos	Base das mãos	Ponta dos dedos
Notas de <i>Choro</i> que correspondem aos diferentes golpes do pandeiro				
Técnica pianística sugerida	Descida e retirada lenta das teclas, segurando um pouco para realizar o <i>tenuto</i> , e emitir um som cheio e ressonante.	Descida e retirada rápida das teclas para emitir um som raso e menos ressonante.	Ataque pesada e retirada rápida das teclas para emitir um som cheio e ressonante.	Descida e retirada rápida das teclas para emitir um som raso e menos ressonante.
Técnica do pandeiro	Polegar	Ponta dos dedos	Base das mãos	Ponta dos dedos
Notas de <i>Choro</i> que correspondem aos diferentes golpes do pandeiro				

*tenuto/marcato*), e os outros oito compassos são parecidos com o padrão exemplificado no compasso 28 (somente constatando alternância de três/duas notas).

<b>Técnica pianística sugerida</b>	Descida e retirada mais lenta das teclas, atacando para realizar o <i>marcato</i> no auge da Figura, emitindo um som cheio e rressonante.	Descida e retirada rápida das teclas para emitir um som raso e menos rressonante.	Ataque pesada e retirada rápida das teclas para emitir um som cheio e rressonante.	Descida e retirada rápida das teclas para emitir um som raso e menos rressonante.
------------------------------------	---	---	--	---

Fonte: Elaborado pelo autor.

Após essa análise das articulações e dos timbres do pandeiro, bem como sua aplicação nos compassos, que exibem o seu desenho no *Choro* (QUA. 4), podemos indagar se esse processo foi necessário, servindo também para fazer uma interpretação leal à performance do pandeiro no contexto de choro-sambado. A meu ver, a análise da performance do pandeiro não contribuiu muito para uma interpretação se dependêssemos somente da escrita da partitura, pois Maul deixou muito claro suas intenções nas figuras, apresentadas anteriormente, pelo uso do *tenuto*, *staccato*, *marcato*, uso de dinâmicas e alternância de densidade de duas e três notas, que naturalmente produzem o mesmo efeito desejado da performance do pandeiro. Por outro lado, a análise e a imersão nas aulas do pandeiro foram imprescindíveis para poder fazer uma interpretação embutida com a experiência e o conhecimento do chorinho, emitindo as sutilezas do pandeiro pelo piano de uma maneira fundamentada. Segurando o pandeiro e diferenciando os golpes com minhas próprias mãos, pude experimentar uma sensação tátil verdadeira do instrumento registrado na minha consciência, sensação está que é reproduzível na manipulação do som do piano na hora de interpretar *Choro*, de Maul.

#### 4.2.2 O violão de sete cordas

Na mesma imersão em roda de choro, ocorrida no dia 27 de março de 2018, observei que, na apresentação do tema *Caco de vidro*, de Altamiro Carrilho,<sup>80</sup> o violão de sete cordas apresentou um padrão rítmico que se assemelhava ao que transcrevi a partir da audição do *Flamengo*, de Jacob do Bandolim. Constatei presencialmente que a primeira<sup>81</sup> e a quarta semicolcheias do grupo são tocadas pelo polegar numa nota grave no violão. A segunda semicolcheia é realizada com um acorde, acentuado com a ponta dos dedos, e a terceira semicolcheia é tocada por um só dedo, em apenas uma corda (FIG. 110):

FIGURA 110 – *Caco de vidro*, de Altamiro Carrilho, violão de sete cordas tocando o padrão rítmico com polegar e a ponta dos dedos



Fonte: Elaboração do autor.

Ao aprofundar essa observação em aula com o violonista e professor Lucas Telles,<sup>82</sup> foi detalhado que nessa levada do chorinho, para se tocar a primeira e quarta semicolcheias do grupo de quatro, o dedão (polegar) da mão direita encosta na corda e a fere para baixo com pressão, destacando as notas graves. Essa técnica é comumente chamada bordão (FIG. 111):

<sup>80</sup> Altamiro Aquino Carrilho (1924-2012) foi um exímio flautista e compositor carioca, célebre por suas interpretações de choro.

<sup>81</sup> Pela ressonância da nota, o valor real de sua duração acaba sendo o de uma colcheia pontuada. Porém, tratarei como semicolcheia, que de fato é a figura rítmica predominante das células rítmicas do acompanhamento do chorinho.

<sup>82</sup> Lucas Telles, nascido em 1988, é compositor, violonista e produtor musical. Com trabalho reconhecido no cenário musical de Minas Gerais, ainda jovem venceu por duas vezes o Prêmio BDMG Instrumental (em 2013 e em 2019). Suas composições e seus arranjos têm sido interpretados por diversos artistas, como Toca de Tatu, Túlio Araújo, Serginho Beagá, FLUTUAR (Orquestra de flautas), Rebecca Kleinmann, Batuque Cello, Giselle Couto, Assanhado Quarteto, Deh Mussulini e Leonardo Brasilino. É bacharel em Música, com habilitação em violão, pela UFMG e mestre em Música – Práticas analíticas e criativas pela mesma instituição.

FIGURA 111 – MaPA mostra polegar direito tangendo a corda grave do violão de sete cordas



Fonte: Elaboração do autor.

Para esse ataque firme, percussivo, do polegar na realização do bordão no violão de sete cordas, é necessário aplicar a “técnica de apoio”, que consiste em utilizar a próxima corda para o dedo repousar do ataque (FIG. 112):

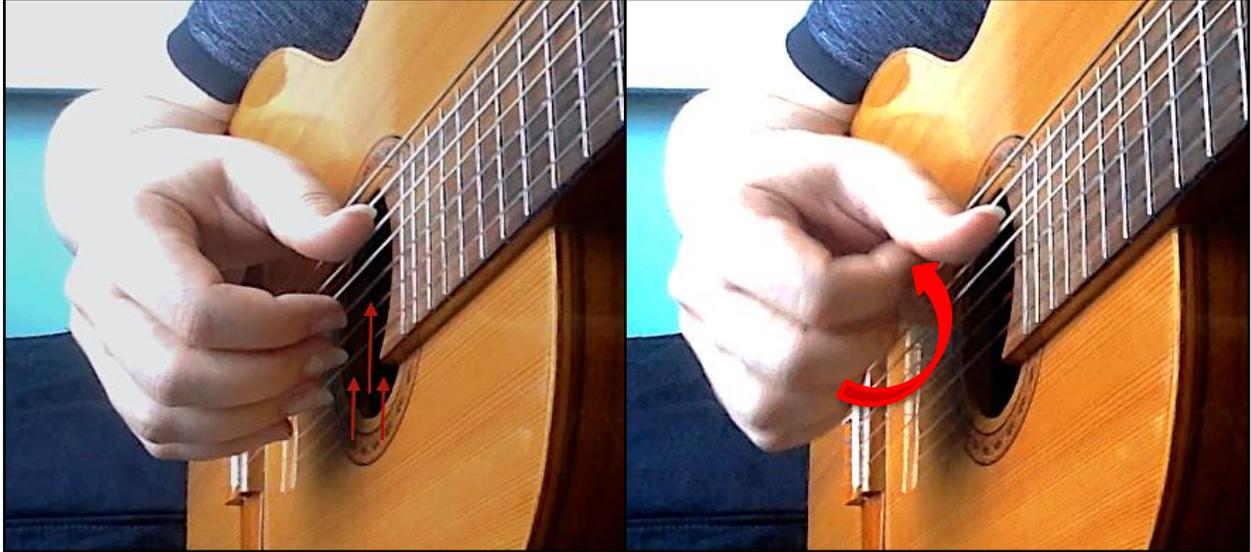
FIGURA 112 – Técnica de apoio do polegar após tocar uma corda grave no violão de sete cordas



Fonte: Elaboração do autor.

A outra parte da levada no chorinho em que os acordes são tocados (comumente chamado “puxada”), o violonista deve realizar um ataque para cima, com as pontas dos dedos (FIG. 113):

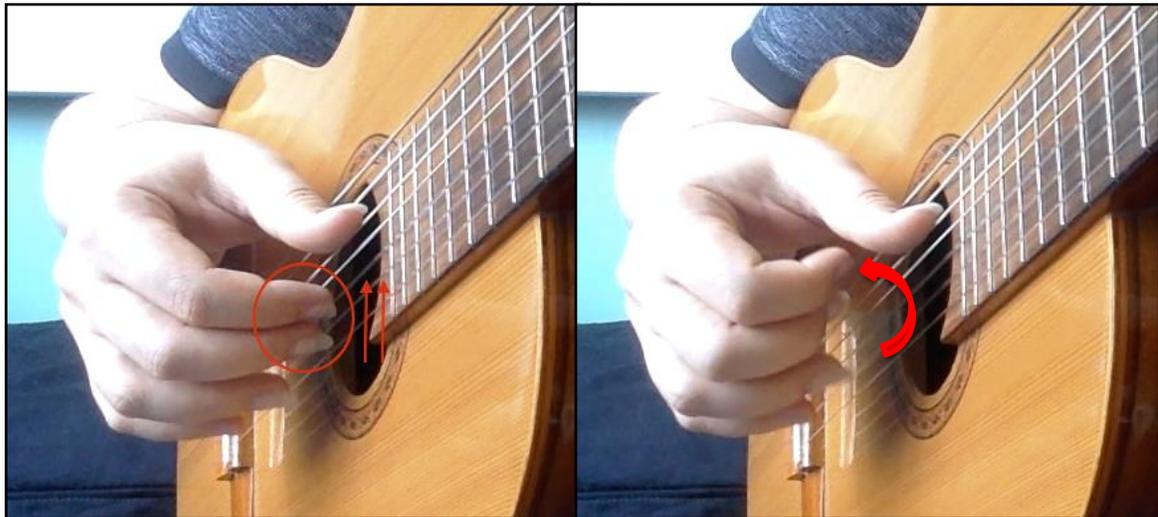
FIGURA 113 – Dedos tocando concomitantemente as cordas do violão, com ataque para cima



Fonte: Elaboração do autor.

A “puxada”, na sua forma mais usada, realiza um acento num acorde de duas notas, tocado pelos dedos indicador e médio, na segunda semicolcheia do grupo (FIG. 114):

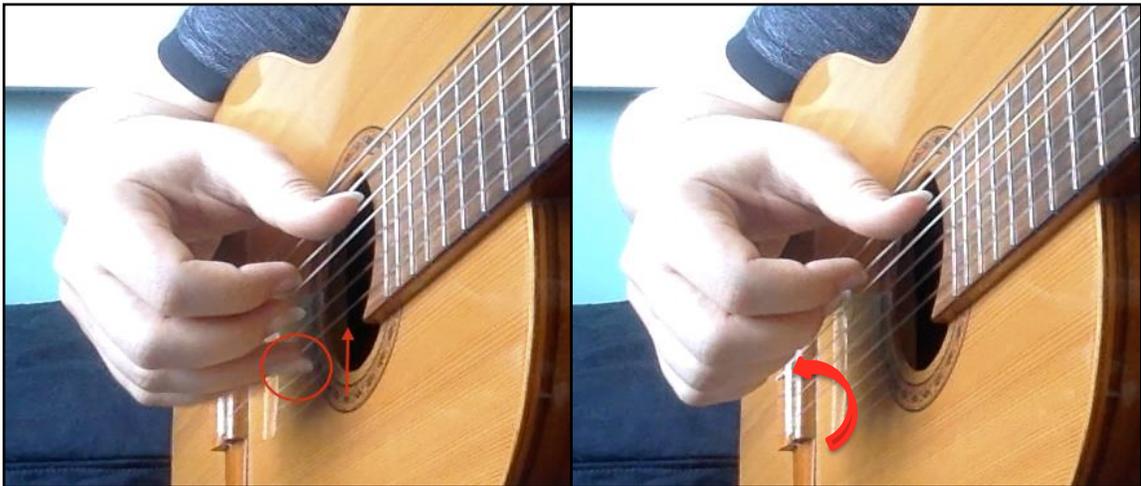
FIGURA 114 – Puxada do violão de sete cordas, com o dedo indicador e o dedo médio tocando o acorde



Fonte: Elaboração do autor.

Esse movimento é seguido por uma única nota, tocada pelo dedo anelar na terceira semicolcheia do grupo (FIG. 115):

FIGURA 115 – Puxada do violão de sete cordas, com dedo anelar tocando uma nota só



Fonte: Elaboração do autor.

Transpondo esses dois tipos de ataque na partitura, tem-se um padrão rítmico executado no violão de sete cordas, com o polegar e a ponta dos dedos, resultando em intensidade aos ataques aplicados de formas diferentes (FIG. 116).

FIGURA 116 – *Caco de vidro*, de Altamiro Carrilho

Fonte: Elaboração do autor.

Quanto à articulação dos acordes, eles podem ser mais prolongados ou mais secos, dependendo do contexto e do momento musical do chorinho. Quando o andamento da música é mais rápido, os acordes tendem a ser mais prolongados, e quando é mais lento, os acordes tendem a ser mais secos (porém nem sempre é a regra).

Tomando os compassos 45-47 de *Choro*, de Octavio Maul (FIG. 117), percebe-se a semelhança com a transcrição de *Caco de vidro* apresentada anteriormente (FIG. 116).<sup>83</sup>

<sup>83</sup> Ressalta-se que *Choro* foi escrita em 2/2.

FIGURA 117 – *Choro*, de Octavio Maul, compassos 45-47

Legenda: Em vermelho estão indicados os padrões encontrados no violão de acompanhamento.

Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

Para simular a técnica percussiva do bordão com o polegar, na qual o peso desse dedo fere a corda do violão de sete cordas, a mão esquerda do piano pode fazer um gesto para baixo no teclado, na primeira e na quarta colcheias do grupo. Para emular a puxada para cima, feita pelos dedos no violão, a mão direita no teclado pode usar um gesto para cima, na segunda e na terceira colcheias, além de utilizar um acento na segunda colcheia do grupo, imitando a prática do violão de sete cordas. Vemos, a seguir, a análise completa da performance do compasso 45 pela EdiPA (QUA. 5):

QUADRO 5 – *Choro*, de Octavio Maul, compasso 45: EdiPA do piano a partir da imagem de performance do violão de sete cordas

Técnica do violão de sete cordas	Bordão (Polegar)	Puxada (acorde acentuado)	Puxada (nota singular)	Bordão (Polegar)
Notas de <i>Choro</i> que correspondem aos diferentes golpes do pandeiro				

<b>Técnica pianística sugerida</b>	Ataque para baixo no teclado, simulando o peso do polegar na corda do violão.	Ataque para cima no teclado, com acento no acorde, simulando o que se faz no violão.	Ataque para cima no teclado, na nota individual, simulando o que se faz no violão.	Ataque para baixo no teclado simulando o peso do polegar na corda do violão.
------------------------------------	---	--	--	--

Fonte: Elaborado pelo autor.

Agora indagando se a análise do violão de sete cordas foi necessária para interpretar o compasso 45 de *Choro*, chegamos a uma conclusão parecida com aquela do pandeiro. A partitura de Maul já prega os ataques pianísticos coerentes com os do violão de sete cordas pela escrita dele (acorde grave na primeira e na última colcheias do grupo e uso de *staccato* na segunda e terceira colcheias), rendendo uma interpretação fiel e adequada à partitura. Porém, as aulas em que eu pegava no violão e feria as cordas provaram ser essenciais se o intuito fosse reproduzir as sutilezas de timbre, duração e ritmo do violão de sete cordas (que não constam na partitura).

Outro aspecto violonístico observado nas rodas de choro foi que, ao tocar o violão de sete cordas, o violonista executava as linhas de baixo (as baixarias) em *staccato* (notas separadas) e em *legato* (notas ligadas), em grupos de duas ou três notas. Por exemplo, na roda de choro do dia 27 de março de 2018, no tema *Vou vivendo*, de Pixinguinha, registrei que o violonista ora tocava um fluxo de semicolcheias (em *legato*) agrupando-as em 3-3-2, 3-2-3 e 2-3-3 (e acentuando a primeira nota de cada grupo), ora tocava todas as notas em *staccato* (FIG. 118):

FIGURA 118 – *Vou vivendo*, de Pixinguinha: (1) semicolcheias das baixarias em grupos de 3-3-2; (2) grupos de 3-2-3; (3) grupos de 2-3-3; (4) todas em *staccato*



Fonte: Elaboração do autor.

Segundo o professor Lucas Telles, o fator que define esses grupos de *legato* se explica pela técnica da “corda coincidindo com a nota melódica dentro da harmonia prescrita para que o violonista pudesse realizar um *hammer-on* (ligado ascendente) e *pull-off* (ligado descendente) para a técnica de ligado da mão esquerda”.<sup>84</sup>

*Hammer-on* é uma técnica em que o polegar da mão direita do violão fere a corda com força, produzindo um acento na primeira nota de uma sequência. Em seguida, a mesma corda é martelada com um dedo da mão esquerda, de um jeito percussivo, para soar a próxima nota (normalmente até duas notas ascendentes em seguida) sem a mão direita ferir novamente, o que causa um efeito de *legato* ascendente (FIG. 119 a FIG. 121):

FIGURA 119 – Corda solta vibrando após ser tocada pela mão direita no violão de sete cordas



Fonte: Elaboração do autor.

---

<sup>84</sup> Informação passada oralmente pelo músico, na aula de violão de sete cordas.

FIGURA 120 – Dedo médio esquerdo se preparando para martelar a corda no violão de sete cordas



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 121 – Dedo médio esquerdo encostado na corda após martelá-la, produzindo o *hammer-on*



Fonte: Elaboração do autor.

*Pull-off* é uma técnica na qual a mão direita fere com força uma corda, que já está apertada pela mão esquerda numa determinada casa do violão, produzindo um acento. Em seguida os dedos da mão esquerda que estão apertando as casas do violão beliscam as cordas (da

direita para a esquerda) sem a mão direita ferir novamente, produzindo outras notas mais graves e continuando o fluxo de som, o que cria um efeito de *legato* descendente (FIG. 122 e FIG. 123):

FIGURA 122 – *Pull-off*



Legenda: Braço do violão mostra a corda vibrando após ser tangida pela mão direita e o dedo anelar da mão esquerda, em preparação para beliscar a mesma corda, para produzir o ligado descendente.

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 123 – *Pull-off*



Legenda: Braço do violão mostra a corda vibrando após ser tangida pelo dedo anelar da mão esquerda num movimento descendente.

Fonte: Elaboração do autor.

Devido ao fato de que as cordas do violão são afinadas em intervalos de quartas, para que a mão se mantenha na mesma região do braço, raramente se aplica uma baixaria de *hammer-on* ou *pull-off* em grupos com mais de três notas em sequência, porque, após a terceira nota, já se chega à nota da próxima corda do violão. A única exceção se dá ao usar uma sequência cromática, que pode chegar a conter cinco notas na mesma corda, sempre todas ligadas. Segundo Telles, músico e professor de violão de sete cordas, “As articulações do violonista chorão tendem a ser fraseologicamente aleatórias, não tendo relação direta com os acentos rítmicos típicos das levadas. O que define os ligados da mão esquerda é a presença de cordas soltas ou a mudança de cordas”.<sup>85</sup>

O *Choro* exhibe muitas linhas melódicas que podem ter sido inspiradas nas baixarias do violão de sete cordas. Em alguns momentos da obra, o compositor indica especificamente a articulação que desejava ser executada. Já em outros lugares da peça, não há qualquer precisão para se usar *legatos*, característicos das baixarias. Assim, minhas sugestões de articulação sugerem os agrupamentos de *legatos* para imitar o *hammer-on* (*notas ligadas ascendentes*) e *pull-off* (*notas ligadas descendentes*) da técnica do violão de sete cordas.

Por exemplo, no compasso 28, vemos uma linha descendente. Se a executarmos segundo a técnica de *pull-off*, podemos ligar a primeira e a segunda colcheias de cada grupo para simular o *legato*, mantendo o *staccato* na segunda, na terceira e na quarta colcheias do grupo (FIG. 124):

---

<sup>85</sup>Informação passada oralmente pelo músico, na aula de violão de sete cordas.

FIGURA 124 – *Choro*, de Octavio Maul, compasso 28: ligaduras nas primeiras colcheias dos grupos



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

Outros compassos similares ao compasso 28, em que a primeira e a segunda colcheias podem ser ligadas, são o 29 e o 30, na mão esquerda (FIG. 125):

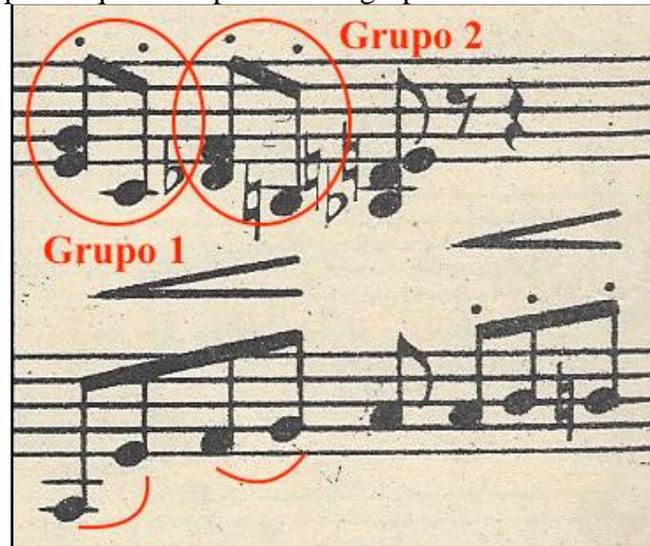
FIGURA 125 – *Choro*, de Octavio Maul, compassos 29 e 30: sugestão em vermelho de ligaduras de articulação nas primeiras colcheias dos compassos

The image shows a musical score for compassos 29 and 30. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The music features eighth notes grouped together. Red curved lines (ligatures) are drawn over the first eighth notes of each group in both staves, indicating a suggestion for articulation. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the first measure of the bottom staff.

Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

No compasso 32, o agrupamento dos motivos da mão direita pode ser acompanhado pela mão esquerda por meio de uma ligadura entre a primeira e a segunda nota, e entre a terceira e a quarta notas, produzindo um *legato* entre elas (FIG. 126):

FIGURA 126 – *Choro*, de Octavio Maul, compasso 32: indica em vermelho as ligaduras na mão esquerda que acompanham o agrupamento da mão direita



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

No compasso 37, as duas mãos estão tocando uma linha ascendente paralela sem nenhuma indicação original de articulação. Para simular a técnica de *hammer-on*, podemos então agrupar as notas em ligaduras de três ou duas notas. Tomando como exemplo a prática vista do acompanhamento do tema *Vou vivendo*, sugiro um agrupamento de 3-3-2 nas duas mãos (FIG. 127):

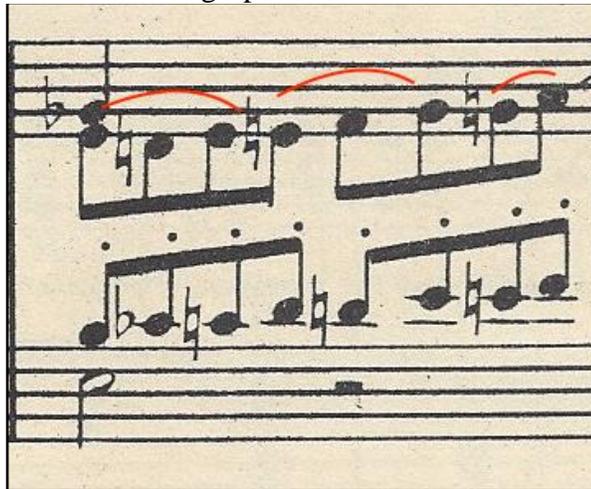
FIGURA 127 – *Choro*, de Octavio Maul, compasso 37: sugestão em vermelho de ligaduras em diferentes agrupamentos nas duas mãos



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

No compasso 38, não há indicação para a articulação do trecho na mão. Da mesma forma, pode-se propor o mesmo agrupamento acima utilizado, por meio de ligaduras de 3-3-2 (FIG. 128):

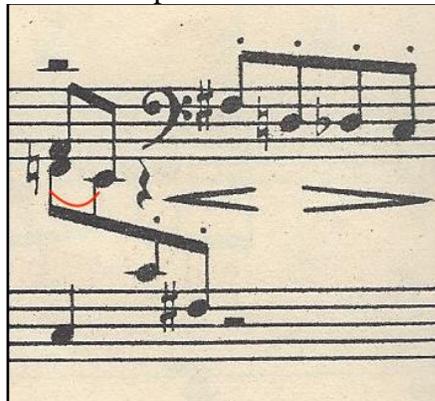
FIGURA 128 – *Choro*, de Octavio Maul, compasso 38: sugestão em vermelho de ligaduras em diferentes agrupamentos na mão direita



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

No compasso 44, Maul colocou *staccato* em todas as colcheias menos nas duas primeiras. Assim como no compasso 28 (FIG. 124), pode-se ligar as duas primeiras colcheias (FIG. 129):

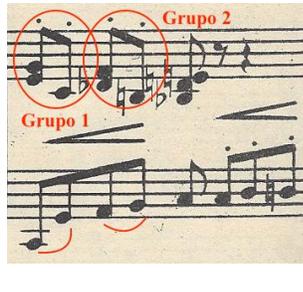
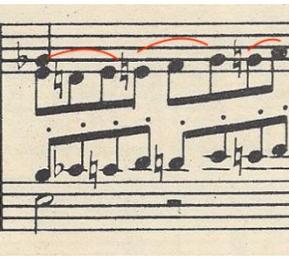
FIGURA 129 – *Choro*, de Octavio Maul, compasso 44: sugestão em vermelho de ligadura entre as duas primeiras colcheias



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

A seguir, visualiza-se todos os compassos que exibem baixarias por meio da análise realizada pela EdiPA (QUA. 6):

QUADRO 6 – *Choro*, de Octavio Maul: EdiPA do piano a partir da imagem da performance das baixarias no violão de sete cordas

<b>Técnica da baixaria do violão de sete cordas</b>	<b>“Pull-off” (ligado descendente)</b>	<b>“Hammer-on” (ligado ascendente)</b>	<b>“Hammer-on” (ligado ascendente)</b>
<b>Notas de <i>Choro</i> agrupadas de acordo com as “baixarias”</b>			
<b>Técnica pianística sugerida</b>	Ataque para baixo, no piano, na primeira colcheia de cada grupo ligado, com um levantamento da mão na segunda colcheia.	Ataque para baixo, no piano, na primeira colcheia de cada grupo ligado, com um levantamento da mão na segunda colcheia.	Ataque para baixo, no piano, na primeira colcheia de cada grupo ligado, com um levantamento da mão na segunda colcheia.
<b>Técnica da baixaria do violão de sete cordas</b>	<b>“Hammer-on” (ligado ascendente)</b>	<b>“Hammer-on” (ligado ascendente)</b>	<b>“Pull-off” (ligado descendente)</b>
<b>Notas de <i>Choro</i> agrupadas de acordo com as “baixarias”</b>			

<b>Técnica pianística sugerida</b>	Ataque para baixo, no piano, na primeira colcheia de cada grupo ligado, com um levantamento da mão na última colcheia de cada grupo.	Ataque para baixo, no piano, na primeira colcheia de cada grupo ligado, com um levantamento da mão na última colcheia de cada grupo.	Ataque para baixo no piano na primeira colcheia de cada grupo ligado, com um levantamento da mão na segunda colcheia.
------------------------------------	--	--	---

Fonte: Elaboração do autor.

Como podemos ver nos compassos 28, 32, 37, 38, e 44, Maul deixou de incluir articulações específicas sobre algumas notas, abrindo um espaço para uma interpretação, além de ser baseada somente na escrita. Dessa forma, para que as articulações que colocamos nas sequências de colcheias correlacionem com as baixarias do violão de sete cordas, nossa pesquisa de campo e imersão nas aulas do violão provaram ser importantes e necessárias.

#### 4.2.3 O cavaquinho

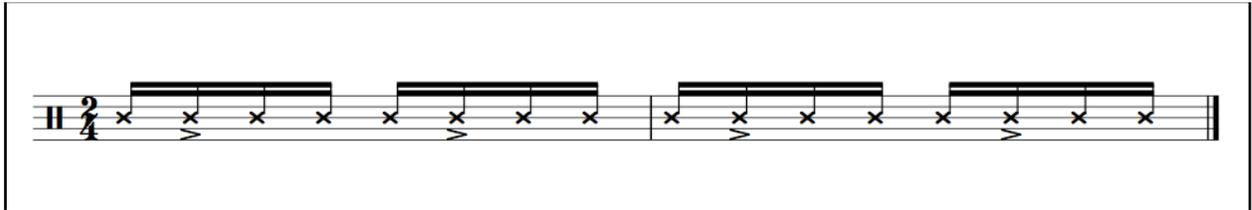
No choro, o cavaco (ou cavaquinho) desempenha um papel rítmico que muitas vezes dobra o padrão do pandeiro, ou até o complementa, como visto anteriormente no Capítulo 3. Nesta pesquisa, serão explorados aspectos como os ritmos e as articulações empregadas no instrumento no choro.

Na primeira roda de choro desta pesquisa, que presenciei no Bar do Salomão<sup>86</sup> observei que o cavaquinista tocava muitos acentos durante os temas, às vezes simultaneamente com os do pandeiro. Porém o acento mais usado era sobre a segunda semicolcheia do grupo de quatro, o que foi também observado na performance do cavaquinista Fabio Henrique de Moraes, numa outra roda de choro que prestigiei,<sup>87</sup> na qual o tema *Fetício*, de Jacob do Bandolim, foi tocado. A seguir, a transcrição do padrão de acentuação sob as figuras rítmicas utilizadas (FIG. 130):

<sup>86</sup> A roda ocorreu em 19 de março de 2018, no bar localizado no bairro Serra, em Belo Horizonte. Essa foi a primeira roda observada, na qual houve apenas a audição dos músicos, sem anotação formal das informações para serem mais bem assimiladas nessa experiência.

<sup>87</sup> Roda ocorreu em 18 de abril de 2018, no bar Redentor, em Belo Horizonte.

FIGURA 130 – *Fetício*, de Jacob do Bandolim, padrão do cavaquinho com acento na segunda semicolcheia



Fonte: Elaboração do autor.

Numa outra oportunidade, na apresentação do grupo Mulheres de Choro,<sup>88</sup> ao interpretarem o *Odeon*, de Ernesto Nazareth, constatei que a cavaquinista tocava dois padrões rítmicos com outros instrumentos no acompanhamento da melodia, e, claramente, percebia-se um acento na segunda semicolcheia do grupo (FIG. 131):

FIGURA 131 – *Odeon*, de Ernesto Nazareth, padrão do cavaquinho com acento na segunda semicolcheia



Fonte: Elaboração do autor.

Este aspecto foi levado à aula de cavaquinho com o professor Lucas Ladeia,<sup>89</sup> o qual afirmou que “a ideia do cavaco é balançar e procurar síncope, contrariando, brincando”.<sup>90</sup> Ele comenta que, no chorinho, os acentos do cavaquinho podem ou não coincidir com os do pandeiro e ocorrem comumente na segunda semicolcheia do grupo.

Nessa aula também pude observar que, ao tocar o cavaquinho, o músico fazia um gesto mais longo para salientar o som do instrumento e expressar o acento exigido. No quadro seguinte, visualiza-se a decomposição do movimento da mão direita, que realiza esse padrão rítmico de

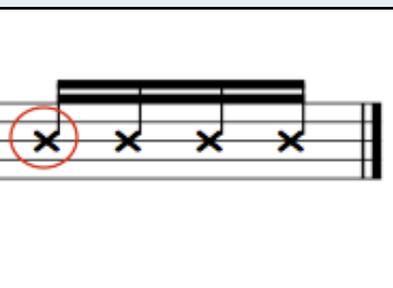
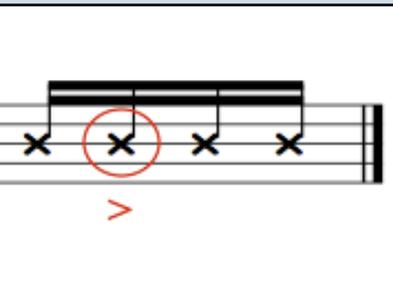
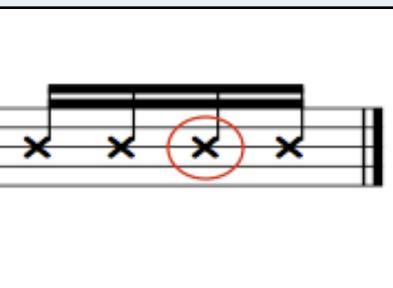
<sup>88</sup> O grupo era constituído por treze mulheres, e a apresentação foi realizada na Praça da Liberdade, em 5 de maio de 2018, às 13 horas.

<sup>89</sup> Lucas Ladeia é um cavaquinista mestrando em cavaco popular na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É integrante dos grupos de choro Toca de Tatu e Assanhado Quarteto, que atualmente apresentam no cenário de choro de Belo Horizonte e do Brasil.

<sup>90</sup> Informação oral passada em aula.

quatro semicolcheias, com a acentuação específica mencionada. Chamo atenção para a forma da mão direita após tocar o acento da segunda semicolcheia (QUA. 7):

**Quadro 7 – GESTOS NO CAVAQUINHO SEGUNDO O PADRÃO DE QUATRO SEMICOLCHEIAS, COM ACENTO NA SEGUNDA**

Posição da mão antes de tocar	Posição da mão após de tocar	Semicolcheia correspondente
		
		
		



Fonte: Elaboração do autor.

No *Choro*, o padrão rítmico que ocorre ao longo da Parte A traz esses aspectos da execução do cavaquinho, no qual a segunda colcheia do compasso recebe o acento<sup>91</sup>: os acordes na mão esquerda constroem uma linha melódico-cromática, que se destaca ao se contrapor à uniformidade dos acordes realizados na mão direita (FIG. 132):

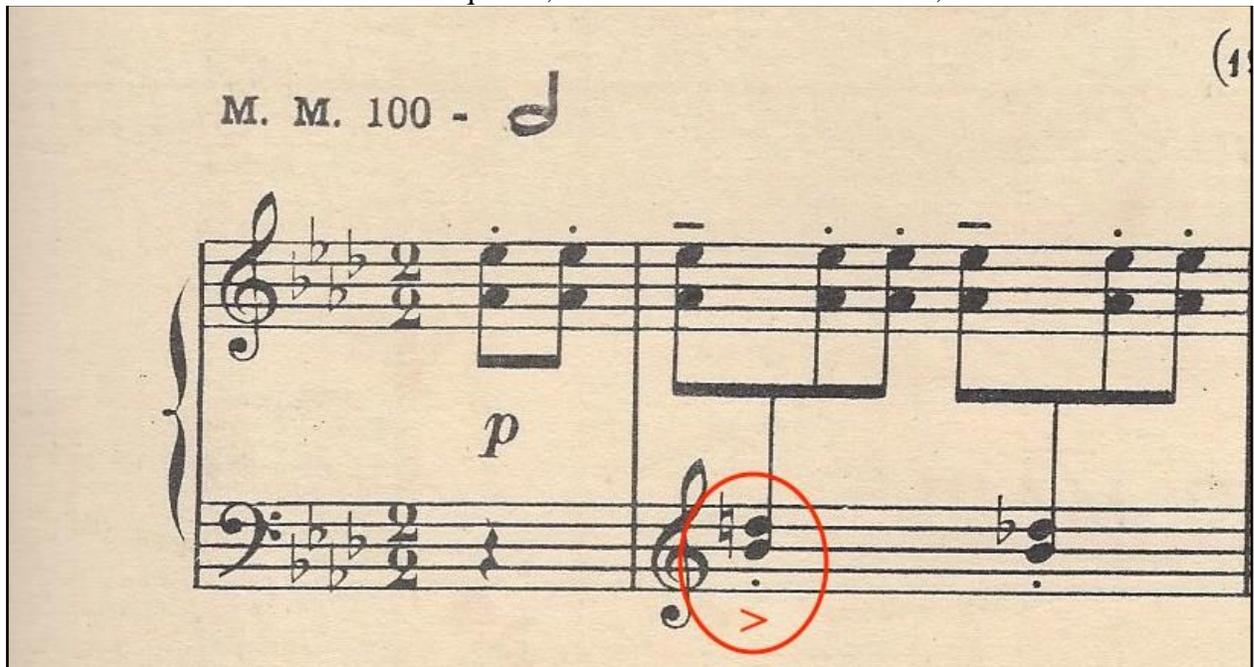
FIGURA 132 – *Choro*, de Octavio Maul, compasso 1 da Parte A: em vermelho, destaca-se a linha cromática da mão esquerda, e a uniformidade dos acordes, na mão direita

Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

<sup>91</sup> Ressalta-se que o *Choro* foi escrito em 2/2.

Para realizar tecnicamente esse padrão do cavaquinho, na realização da interpretação da Parte A de *Choro*, pode-se realizar um gesto mais enfático no piano, na segunda colcheia, de forma acentuar os acordes na mão esquerda.<sup>92</sup> Esse padrão se repete 47 vezes seguidas ao longo da Parte A, o que demonstra a importância dessa acentuação (FIG. 133):

FIGURA 133 – *Choro*, de Octavio Maul, compasso 1 da Parte A: em vermelho, destaca-se a linha cromática da mão esquerda, e a uniformidade dos acordes, na mão direita



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

Quanto à articulação empregada no cavaquinho, esta é parecida com a do pandeiro (ao utilizar sons abertos e fechados) e varia pelo “estilo de choro, cavaquinista e o tema sendo tocado também”.<sup>93</sup> Com o intuito de aplicá-los na interpretação da Parte A de *Choro*, detalharei a seguir esse aspecto, evidenciando a qualidade do som produzido pela mão esquerda no cavaquinho que ora prende as cordas (produzindo um som seco, abafado), ora as deixa soando (produzindo um som molhado).

Enquanto a mão direita fere as cordas no cavaquinho, a mão esquerda aperta as cordas no braço, produzindo um efeito sonoro mais fechado, “seco” ou *staccato*, para abafar o som emitido.

<sup>92</sup> O Quadro 8 mostra a técnica usada para realizar os aspectos de articulação e de acento específico, e será apresentado ao final deste capítulo.

<sup>93</sup> Informação oral passada em aula.

Contrariamente, para produzir um efeito sonoro mais aberto, “molhado” ou *legato*, a mão esquerda solta as cordas do braço, fazendo ressoar o som emitido (FIG. 134):

FIGURA 134 – Cavaquinho: à esquerda, os dedos da mão esquerda apertam as cordas, produzindo um som “seco”; à direita, os dedos soltam as cordas produzindo um som “molhado”



Fonte: Elaboração do autor.

Para buscar a transposição dessas articulações do cavaquinho nas figuras rítmicas de quatro colcheias recorrentes na Parte A de *Choro*, tome-se o compasso 1. A primeira colcheia da mão direita tem a indicação do *tenuto* ( - ), como a articulação “molhada” do cavaquinho, enquanto as demais colcheias apresentam o *staccato* ( . ), resultando na sonoridade “seca” (FIG. 135):

FIGURA 135 – *Choro*, de Octavio Maul, compasso 1: *tenuto* da primeira colcheia e *staccato* das demais colcheias

The image shows a musical score for the first measure of 'Choro' by Octavio Maul. The score is in 2/2 time, marked 'M. M. 100' and 'p'. The first measure is divided into two halves. The first half contains a single note with a tenuto line above it, circled in red. The second half contains two notes, each with a staccato line above it, also circled in red. Red arrows point from the text 'tenuto "molhado"' to the first note and 'staccato "seco"' to the second notes. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef.

Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

Para realizar tecnicamente essa articulação “molhada” do cavaquinho, no *tenuto* da primeira colcheia na Parte A de *Choro*, pode-se apertar o pedal de sustentação durante a primeira colcheia da mão direita e soltá-lo ao percutir a segunda colcheia da mão esquerda (de forma a evitar que o som da primeira colcheia se prolongue demasiadamente). Além disso, a mão direita pode também segurar as teclas pela duração inteira da primeira colcheia, para demonstrar visualmente a fixação das teclas e enfatizar o efeito “molhado” que a performance do cavaquinho produz. Para desempenhar as notas com *staccato*, ambas as mãos podem soltar ou beliscar as teclas, para encurtar a duração do som da colcheia, produzindo um efeito “seco” (FIG. 136):

FIGURA 136 – *Choro*, de Octavio Maul, compasso 1: em vermelho, estão indicadas as notas “molhadas” e “secas” acompanhadas da sugestão de como executá-las

M. M. 100 -  $\text{♩}$  (1)

**“molhada”**  
aperta o pedal e segura as teclas

**“seca”**  
solta as teclas

*p*

Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

Reunindo todos esses aspectos acerca do acento sobre a segunda colcheia e as articulações “molhada” e “seca”, podemos visualizar o compasso 1 de *Choro* por meio da EdiPA (QUA. 8):

Quadro 8 – *CHORO, DE OCTAVIO MAUL, PARTE B, COMPASSO 1: EDIPA DO PIANO A PARTIR DA IMAGEM DA PERFORMANCE DO CAVAQUINHO*

Técnica do Cavaquinho	“Molhada”	Acento e “Seca”	“Seca”	“Seca”
Notas de <i>Choro</i> a serem tocadas segundo a articulação do cavaquinho				

<b>Técnica pianística sugerida</b>	Aperte o pedal da direita durante a duração da colcheia para realizar o <i>tenuto</i> , enquanto a mão direita segura as teclas.	Aplique um gesto enfático para baixo com a mão no teclado, para realizar o acento, e tire a mão imediatamente para realizar o <i>staccato</i> .	Aplique um gesto em que tira a mão esquerda logo depois de tocar o acorde, para realizar o <i>staccato</i> .	Aplique um gesto em que tira a mão esquerda logo depois de tocar o acorde, para realizar o <i>staccato</i> .
------------------------------------	--	---	--	--

Fonte: Elaboração do autor.

A partitura de Maul explicitamente descreve como a sequência de colcheias repetida da parte A, mencionada anteriormente, deve ser tocada. Porém, igual às aulas de violão de sete cordas, a imersão nas aulas de cavaquinho rendeu um conhecimento tátil do instrumento e seus recursos técnicos (só possível com essa convivência de chorinho), que pude transmitir na realização das articulações escritas, provando essa EdiPA ser fundamental na nossa interpretação.

## 5 EDIP DE CHORO

O presente capítulo destina-se a uma Edição de Performance (EdiP) da partitura de Choro, de Octavio Maul. Faz-se importante ressaltar que o conteúdo oriundo dessa observação está em diálogo direto com a partitura original do compositor, apresentada de forma integral no Anexo deste trabalho. Essa análise busca apontar as inconsistências de articulação e as dinâmicas, que foram corrigidas e estão sinalizadas em vermelho no Anexo. Com base nas Edições de Performance Audiovisuais (EdiPAs), contidas no Capítulo 4 desta tese, da prática dos instrumentos de choro – pandeiro, violão de sete cordas e cavaquinho –, também identifiquei os compassos, que foram indicados em azul na mesma partitura presente no Anexo.

Ressalta-se, ainda, que não coloquei as articulações e sugestões de ataque nos compassos baseados nas EdiPAs porque 1) já foram elaboradas amplamente ao longo da presente tese; 2) devido ao volume de intervenções, isso poderia confundir o leitor em meio às marcações de inconsistências da edição da partitura e dos subsídios interpretativos.

As sugestões para a elaboração dessa edição de performance de Choro, de Octavio Maul, são baseadas não somente na lógica musical intimada pelo compositor, mas também no estudo das suas outras peças,<sup>94</sup> o que me propiciou um conhecimento mais amplo do seu estilo e uma dedução das suas intenções composicionais. A descrição da observação é apresentada a seguir.

Para chegar ao volume de *mezzo forte* via um pequeno crescendo, no compasso 16, um súbito piano foi colocado em vermelho, no compasso 15, refletindo o fato de que um *mezzo forte* também foi colocado por Maul no compasso 8, sem nenhuma mudança de volume até compasso 16.

Os compassos 25 e 33 são idênticos ritmicamente, pelo contorno das frases e pelos compassos que os seguem. Portanto, decidi igualar as inconsistências de articulações e dinâmicas que são muito parecidas. No compasso 25, faltou um *tenuto* no primeiro acorde da mão esquerda, já no compasso 33, faltou um *staccato* na terceira nota da mão direita, os quais inseri e sinalizei em vermelho. As dinâmicas também são quase idênticas, exceto por um pequeno decrescendo ao final do compasso 25, na mão esquerda, que sinalizei em vermelho.

Para manter coerência com os acentos utilizados na performance do pandeiro, o *tenuto* aplicado em vermelho na primeira nota da mão esquerda, nos compassos 26, 30, 34, 35, 36, 42, 43, 50 e 51, reflete o *tenuto* colocado por Maul na primeira nota da mão esquerda do compasso 27.

A primeira nota da mão esquerda, nos compassos 27, 42, 43, 50, 51, foi também mudada para semínima, em vermelho, para ficar coerente com as mesmas figuras dos compassos 26, 31, 34, e 36.

Nos compassos compostos na imagem do pandeiro, alguns têm todas as colcheias com *staccato* entre as mãos, exceto as notas com *marcato* ou *tenuto*, tais como os compassos 27, 34, 35 e 36. Os outros compassos não têm nenhuma nota com *staccato*, como se observa nos compassos 42, 43, 50 e 51 da partitura de Maul. Entretanto, no compasso 26, o compositor somente aplicou *staccato* nas notas da mão direita. Sendo assim, para manter a coerência do padrão, coloquei *staccato*, sinalizado em vermelho, nas notas da mão esquerda.

---

<sup>94</sup> Peças de piano solo estudadas: *Valsa poética n.º1* (1928); *Valsa poética n.º2* (1929); *Balada* (1934); *Romance* (1946); *Festa no Arraial* (1952); *Toccata* (1958); *Baião* (1963); *Toada* (s.d.); *Paisagem* (s.d.). Peças para voz e piano estudadas: *Dúvida* (1946); *Madrigal a uns olhos negros* (1946); *Meia-noite* (1947); *Três poemas Tupi-guarani* (1956).

Para ilustrar o auge da performance no pandeiro, Octavio Maul colocou um *sforzato* no meio de um crescendo e decrescendo, entre duas mãos marcadas com *marcato* na cabeça do segundo tempo, vendo-se um acorde de três notas no compasso 26. Os demais compassos compostos na imagem do pandeiro – 27, 30, 31, 34, 35, 36, 42, 43 e 51 – necessitaram de um *sforzato* (sinalizado em vermelho) para ficar coerente com compasso 26, pois, com exceção do compasso 31, todos estes também compartilham da dinâmica, do *marcato* e do acorde de três notas.

O *marcato* que estava faltando no compasso 31, sinalizado em vermelho na partitura anexa, também se justifica pela dinâmica e pelo acorde de três notas que se encontram no compasso 26.

No segundo e no terceiro acordes da mão esquerda, nos compassos 25, 33, e 41, encontra-se o *staccato*, que, apesar de ter um mesmo desenho rítmico e textural, está faltando no compasso 49. Isso justifica a colocação, sinalizada em vermelho no Anexo, de *staccato* no segundo e no terceiro acordes.

### 5.1 Escuta e análise das gravações de *Choro*

As observações da primeira escuta analítica das gravações de *Choro*, de Octavio Maul, realizadas por duas pianistas brasileiras renomadas, Cristina Ortiz e Miriam Ramos, tratam a interpretação de um parâmetro primário (ritmo), alguns parâmetros secundários (dinâmica, articulação) e a sua natureza expressiva. Posteriormente, a segunda escuta analítica dessas gravações consideraram a análise feita em cima das práticas dos instrumentos de choro contida nesta tese, exceto o agrupamento de *legato* das baixarias do violão de sete cordas, o qual envolveu não só um estudo mais profundo do que somente a leitura da partitura de Maul, mas também um conhecimento básico do gênero. Se definirmos que uma fonte primária é um documento histórico original, podemos então considerar que a partitura de *Choro* (resultante da pesquisa sobre o chorinho e composição pianística), de Octavio Maul, é a fonte primária desta tese. As gravações feitas por Ortiz e Ramos então são fontes secundárias, sendo interpretações da fonte primária, resultante de outras pesquisas musicais feitas pelas pianistas, resumindo as informações originais contidas na partitura.

Pianista baiana atualmente radicada em Londres, Cristina Ortiz (1950-) interpreta grandes compositores brasileiros como Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Leopoldo Miguez e Octavio Maul. Ela gravou três discos com repertório desses mestres, inclusive a suíte inteira *Tríptico*, de Octavio Maul (da qual *Choro* é o primeiro movimento), no seu LP *Cristina Ortiz* (1976).

Na sua interpretação de *Choro*, Ortiz executa os ritmos rigorosamente, mas com andamento um pouco mais rápido (112 para a semínima) do prescrito (100 para a semínima). Ela observa o *tenuto* recorrente na Parte A, mas a diversidade de articulações – *sataccto*, *marcato*, *tenuto*, *sforzando*, acentos e fraseados – na Parte B foi observada de forma clara somente em alguns momentos. Sem indicação do uso do pedal na partitura, em geral ela o usa de uma maneira constante e leve, refletindo o tipo de toque que ela emprega. Os pequenos momentos de expressão, nos inícios das frases, foram dosados sem exagero.

Na Parte A de *Choro*, conclui-se que o acorde melódico na segunda colcheia da mão esquerda pode ter sido composto na imagem do acento do cavaquinho e observa-se que Cristina Ortiz não prioriza esse acorde com o intuito de acentuá-lo. O acorde é tocado claramente, mas com um volume e ataque *leggero* e menos intenso, o que acaba não o distinguindo tanto dos acordes na mão direita. O uso do pedal nesse trecho é dosado corretamente, permitindo a realização do *staccato* na segunda colcheia nos oito primeiros compassos, porém, a partir do nono compasso, o uso do pedal ultrapassa a primeira nota na qual está escrita um *tenuto* (em que sugerimos que o pedal fosse usado) e, muitas vezes, cobre a frase inteira de quatro colcheias, eliminando o *staccato* da segunda colcheia.

Destaca-se que, na Parte B, há um padrão recorrente de textura alternada no piano (de três notas na primeira e terceira colcheias do grupo para serem destacadas para duas notas na segunda e quarta colcheias) que simula a alternância de ressonância dos golpes do pandeiro. Cristina Ortiz somente realizou essa diferença de ataques em quatro dos dezoito compassos em que o padrão está presente. O *marcato* na primeira colcheia do segundo tempo, que existe em dez desses dezoito compassos, é observado levemente, sem chegar à intensidade que esta tese sugeriu, mas suficientemente para ser destacado.

Os compassos em que a levada do violão de sete cordas é representada foram interpretados coerentemente com os subsídios desta tese para que a primeira e a quarta colcheias na mão esquerda do compasso sejam realçadas, e a segunda colcheia de acorde na mão direita

seja acentuada. As baixarias de anacruse em *staccato* foram claramente tocadas, e não tratadas como eventos isolados repentinos (como a prática de choro sugere), mas sim como parte de frases maiores.

A pianista Miriam Ramos (1938-), amiga e colega profissional do compositor Octavio Maul, cita a suíte *Tríptico* na capa do seu LP, *Miriam Ramos Interpreta Octavio Maul* (1986): “De suas peças para o teclado, o *Tríptico* me parece a mais bela, esbanjando nos três movimentos um irresistível charme pianístico. O *Choro* inicial flui com extrema espontaneidade, e sua sucessão de quintas e oitavas em Lá bemol maior” (RAMOS, 2002).

Miriam Ramos começa *Choro* com um pequeno *rubato* (que não é indicado na partitura), e segue com o andamento indicado de 100 para a semínima com fidelidade. O *tenuto* recorrente na Parte A é observado, mas a diversidade de articulações – *sataccto*, *marcato*, *tenuto*, *sforzando*, acentos e fraseados – na Parte B é observada claramente em alguns momentos, mas em outros não. Sem indicação do uso pedal na partitura, em geral é usado em moderação. Os momentos de expressão dos inícios das frases expressam um cunho mais romântico, e menos popular, e o toque dela pode ser caracterizado como um pouco pesado.

Assim como a de Ortiz, a interpretação de Ramos não prioriza a segunda colcheia da mão esquerda, na Parte A, com o intuito de acentuá-la. O acorde é tocado claramente, mas com um volume e ataque *leggero* e menos intenso, o que acaba não o distinguindo tanto dos acordes na mão direita. Porém, Ramos observa corretamente o *tenuto* (inclusive no qual sugerimos que o pedal fosse usado) e o *staccato* ao longo da seção.

Na Parte B, Ramos deu mais atenção para a alternância de textura nas notas, destacando mais a primeira e a terceira colcheias do que a segunda e a quarta. Dos dezoito compassos em que o padrão está presente, Ramos diversificou os ataques no teclado em treze deles. O *marcato* na primeira colcheia do segundo tempo, que existe em dez desses dezoito compassos, foi observado moderadamente, sem chegar à intensidade que esta tese sugeriu, mas ainda mais presente do que como Ortiz fez.

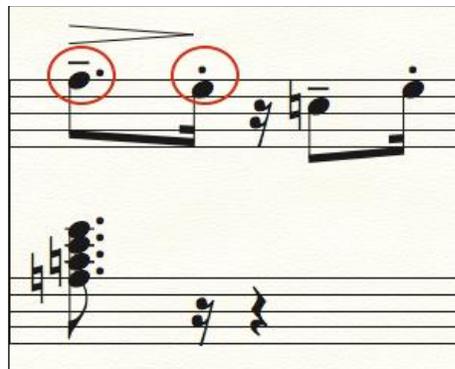
Igual a interpretação de Ortiz, os compassos em que a levada do violão de sete cordas é representada foram interpretados coerentemente com os subsídios desta tese. As baixarias de anacruse em *staccato* foram tocadas mais nítidas do que as na interpretação de Ortiz, e foram mais coerentes com seu cunho popular de choro como eventos isolados repentinos.

## 6 DISCUSSÃO E ANÁLISE DA PARTITURA DE *HORIZONTALANDO* (EVAN ALEXANDER MEGARO, 2019)

Um fruto não previsto inicialmente nesta tese foi a minha composição, um choro para piano solo, *Horizontalando*,<sup>95</sup> feita em homenagem a Radamés Gnattali, em 2019. A escolha desse título, “*Horizontalando*”, se deu por uma apropriação simbólica de meu “estar sendo” em Belo Horizonte, a cidade em que vivo. Ressalta-se que esse uso do gerúndio também é visto em outras composições de choro, como em *Negaceando* (194?), de Gnattali. O que começou como uma improvisação de choro evoluiu para a minha primeira obra composta dentro da imagem do modelo tradicional do choro. A análise a seguir ilustra como *Horizontalando* transforma as ferramentas e os recursos pianísticos dos compositores estudados nesta pesquisa, assim como os elementos transcritos das gravações, e a minha formação de jazz em meio a uma obra de caráter brasileiro, enérgico, vivo e rapsódico.

O desenho rítmico e a dinâmica da célula da mão direita na introdução de *Horizontalando* foram inspirados em uma frase parecida de *Choro* (1934), de Barrozo Neto. A textura (a de Neto consiste em terços paralelos, e a de Megaro consiste em notas únicas), a colocação na frase (a de Neto ocorre no final da frase, enquanto a de Megaro ocorre no início) e a articulação (a de Neto consiste em uma ligadura, e a de Megaro consiste em um *tenuto* seguido por um *staccato*) são o que distinguem uma frase da outra (FIG. 137 e FIG. 138).

FIGURA 137 – *Horizontalando*, de Evan Alexander Megaro, articulação na mão direita: *tenuto* e *staccato*



Fonte: Elaboração do autor.

<sup>95</sup> Agradeço a colaboração de Brian David Jones III, pela sugestão de mudança no final da obra, assim como a Grace Wai Kwan Gates, PhD, por editar a partitura, e ao copista Antonio Carlos Garcia.

FIGURA 138 – *Choro*, de Barrozo Neto: desenho rítmico da mão direita

Fonte: Instituto de Piano Brasileiro.<sup>96</sup>

Outra manifestação dessa ideia de articulação de *tenuto* seguido por *staccato* ocorre na coda de *Horizontando*, dessa vez na mão esquerda, mas ainda num desenho melódico.

FIGURA 139 – *Horizontando*, de Evan Alexander Megaro, articulação da mão esquerda: *tenuto* e *staccato*

Fonte: Elaboração do autor.

*Horizontando* acrescenta o padrão de *Choro*, de Octavio Maul, inspirado pela levada do violão de sete cordas realizada no piano – na qual uma nota grave é tocada na primeira e na quarta semicolcheias do grupo, um acorde na segunda semicolcheia e uma nota única na terceira semicolcheia representada com o acento no acorde da segunda semicolcheia –, por colocar um *tenuto* na primeira semicolcheia para destacar a nota melódica do primeiro tema e insistir em colocar um acento na segunda colcheia (algo que não existe na partitura de Maul):

<sup>96</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NDkqfN5kiMw>. Acesso em: 6 set. 2020.

FIGURA 140 – *Horizontando*, de Evan Alexander Megaro, mão esquerda: *tenuto* na nota grave melódica na primeira semicolcheia e acento na segunda semicolcheia

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 141 – *Choro*, de Octavio Maul, compassos 45-47, imagem do violão de sete cordas: nota grave na primeira e na quarta semicolcheias do grupo, um acorde na segunda semicolcheia e uma nota única na terceira semicolcheia

Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

Como observou-se nas obras de Maul (FIG. 142), Nazareth (FIG. 143) e Gnattali (FIG. 144), a técnica de baixarias do violão de sete cordas está evidente.

FIGURA 142 – *Choro*, de Octavio Maul, compasso 35 na Parte B: baixaria toda em *staccato*



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

FIGURA 143 – *Bambino*, de Ernesto Nazareth, mão esquerda: baixarias sem articulação

The image shows the piano part of the piece 'Bambino' by Ernesto Nazareth. It is marked 'PIANO' and 'p'. The score is in 2/4 time with a key signature of three flats. The left hand part features a series of eighth-note patterns. Two of these patterns are circled in red, indicating they are unarticulated bass lines.

Fonte: Super Partituras [Site]. Reprodução adaptada pelo autor.<sup>97</sup>

FIGURA 144 – *Canhoto*, de Radamés Gnattali, mão esquerda: baixaria sem articulação

The image shows the piano part of the piece 'Canhoto' by Radamés Gnattali. It features two staves. The left hand part has a series of eighth-note patterns. A red arrow points to a specific pattern in the left hand, labeled 'Baixaria' in red text. This pattern is circled in red. Below the notes, there are fingerings: 5, 3, 1, 3, 1, 3.

Fonte: Instituto de Piano Brasileiro. Reprodução adaptada pelo autor.<sup>98</sup>

<sup>97</sup> Disponível em: <https://www.superpartituras.com.br/ernesto-nazareth/bambino-v-5>. Acesso em: 6 set. 2020.

<sup>98</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=eg6g\\_FkpfYU](https://www.youtube.com/watch?v=eg6g_FkpfYU). Acesso em: 6 set. 2020.

*Horizontando* também se utiliza as baixarias, porém, o que diferencia a minha obra das outras é que o agrupamento de articulação de legato das baixarias está estipulado na partitura. A seguir, a Figura 145 é uma baixaria realizada no registro médio no piano, grupada em semicolcheias de 3-3-2<sup>99</sup> na mão direita.

FIGURA 145 – *Horizontando*, de Evan Alexander Megaro, baixaria na mão direita, em grupos de 3-3-2

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff starts with a measure containing four notes (two beamed eighth notes and two quarter notes). This is followed by a sequence of notes grouped in a 3-3-2 pattern. The first group of three notes is beamed together and has an accent (>) above it. The second group of three notes is also beamed together and has an accent (>) above it. The final group of two notes is beamed together and has an accent (>) above it. The bass clef staff contains a few notes and rests. The number 13 is written above the treble clef staff.

Fonte: Elaboração do autor.

*Horizontando* também trata-se de baixarias agrupadas de semicolcheias em 3-2-2 (FIG. 146).

<sup>99</sup> As quatro fusas no início da frase ocupam o espaço de duas semicolcheias, que completariam o padrão de 3-3-2 em semicolcheias.

FIGURA 146 – *Horizontando*, de Evan Alexander Megaro, baixaria na mão esquerda, em grupos de 3-2-2



Fonte: Elaboração do autor.

*Horizontando* apresenta também uma baixaria em movimento paralelo nas duas mãos, agrupadas simultaneamente de semicolcheias em 3-3-2, inspirado o que foi visto em *Choro*, de Octavio Maul (FIG. 147).

FIGURA 147 – *Horizontando*, de Evan Alexander Megaro, baixaria em movimento paralelo nas duas mãos, em grupos de 3-2-2

The image displays two staves of musical notation for bass guitar, illustrating parallel motion in both hands. The notation consists of eighth notes, some beamed together, with stems pointing downwards. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present on the left side of the first staff. Accents (>) are placed above several notes in both staves. The notation is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Fonte: Elaboração do autor.

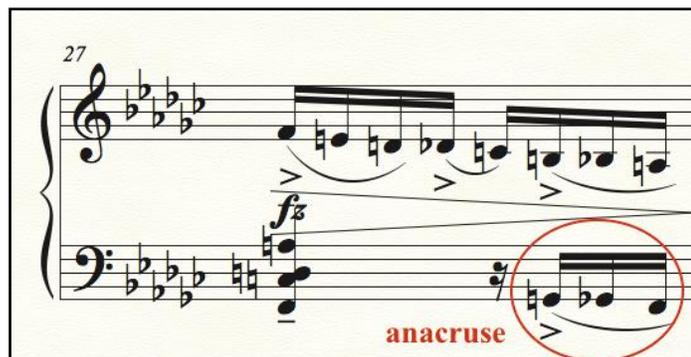
FIGURA 148 – Compassos 18-19, Parte B de *Choro*, de Octavio Maul, com movimento paralelo



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

A Figura 149 mostra como a obra também utiliza a baixaria na mão direita, quando de repente é acrescentada a uma anacruse de três notas na mão esquerda, inspirada por *Choro*, de Octavio Maul.

FIGURA 149 – *Horizontando*, de Evan Alexander Megaro, anacruse da mão esquerda de três notas



Fonte: Elaboração do autor.

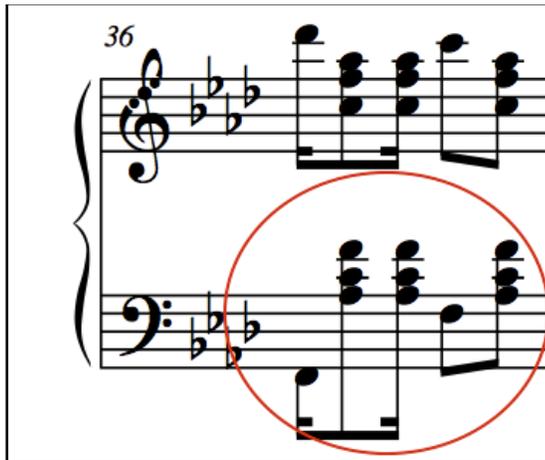
FIGURA 150 – *Choro*, de Octavio Maul, Parte B, compasso 8: anacruse de três notas na mão esquerda



Fonte: Acervo de Miriam Grosman, UFRJ. Reprodução adaptada pelo autor.

Como abordado anteriormente, o padrão da mão esquerda em Choro, de Chiquinha Gonzaga (FIG. 61), em que a nota grave tônica do acorde seguida pelo acorde, é utilizada em vários compassos em *Horizontando*, com uma harmonia mais “jazzística” – consta um acorde Lá maior com sétima (FIG. 151).

FIGURA 151 – *Choro*, de Chiquinha Gonzaga, mão esquerda, nota grave tônica seguida pelo acorde



Fonte: Acervo Digital Chiquinha Gonzaga. Reprodução adaptada pelo autor.<sup>100</sup>

FIGURA 152 – *Horizontando*, de Evan Alexander Megaro, mão esquerda: nota grave tônica seguida pelo acorde de Lá maior com sétima



Fonte: Elaboração do autor.

A seguir, apresentam-se mais duas variações da mesma ferramenta presente em *Horizontando* (FIG. 152).

<sup>100</sup> Disponível em: <https://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/>. Acesso em: 6 set. 2020.

FIGURA 153 – *Horizontando*, de Evan Alexander Megaro, mão esquerda: variações do desenho citado de *Choro*, de Chiquinha Gonzaga

Fonte: Elaboração do autor.

Em *Horizontando*, criei um padrão coerente com o conceito recorrente do chorinho no qual a segunda semicolcheia comumente leva um acento (tão presente no pandeiro e no cavaquinho quanto no violão de sete cordas ou instrumentos melódicos) junto do desenho harmônico do acompanhamento da mão esquerda da obra *Carioca* (1913), de Ernesto Nazareth. Na obra de Nazareth, a mão esquerda toca a tônica do acorde mais grave (mesmo na sua inversão), na primeira semicolcheia, sendo seguida pelas demais notas do acorde na segunda, na terceira e na quarta semicolcheias, com todas sob uma ligadura (FIG. 154). *Horizontando* segue a mesma lógica harmônica realizada na mão esquerda de *Carioca*, mas com um *tenuto* na segunda semicolcheia do grupo e todas as notas em *staccato* (FIG. 155).

FIGURA 154 – *Carioca*, de Ernesto Nazareth: acompanhamento da mão esquerda

Fonte: Super Partituras [Site].<sup>101</sup>

<sup>101</sup> Disponível em: <https://www.superpartituras.com.br/ernesto-nazareth/carioca-v-3>. Acesso em: 6 set. 2020.

FIGURA 155 – *Horizontando*, de Evan Alexander Megaro, mão esquerda: *staccato* em todas as notas, e *tenuto* na segunda semicolcheia

Fonte: Elaboração do autor.

O uso de *staccato* recorrente que se observa na melodia da mão direita em *Choro*, de Osvaldo Lacerda, assim como foi empregado em *Horizontando*, também na mão direita (FIG. 156 e FIG. 157).

FIGURA 156 – *Choro*, de Osvaldo Lacerda, mão direita: *staccato* recorrente

Fonte: Instituto de Piano Brasileiro.<sup>102</sup>

FIGURA 157 – *Horizontando*, de Evan Alexander Megaro, mão direita: *staccato* recorrente

Fonte: Elaboração do autor.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

<sup>102</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gdYWqPdfjjQ>. Acesso em: 6 set. 2020.

Durante o meu mestrado em Música, estudei a peça *Baião*, para piano solo, de Octavio Maul. Continuando nessa trilha, a presente tese de doutorado foi um estudo de caso focado na obra *Choro*, para piano solo, do mesmo compositor. Neste estudo de caso, após uma revisão de literatura sobre o gênero choro, estão alinhavadas, consecutivamente, cinco abordagens: (1), uma análise da partitura; (2) uma imersão autoetnográfica no gênero choro; (3) uma discussão sobre os aspectos pedagógicos de como ensinar a peça *Choro* tendo em vista as práticas de performance dos instrumentos típicos do choro; (4) a preparação de uma edição de performance (EdiP) da peça *Choro*; e (5) o trabalho criativo de compor uma peça, *Horizontando*, baseada na revisão de literatura de choros de compositores eruditos brasileiros e com vista ao ensino das práticas de performance do gênero. Os caminhos trilhados na realização deste estudo – analítico, etnomusicológico, de performance, pedagógico e composicional – cruzaram-se durante o processo, ampliando minha compreensão acerca do choro de uma maneira minuciosa e fundamentada.

A revisão de leitura do segundo capítulo foi essencial para me informar sobre a história, para me orientar sobre os artistas e suas gravações relevantes ao gênero, e para colocar a obra *Choro* e seu compositor, Octavio Maul, em seu devido contexto histórico e social. A amostragem de obras de compositores brasileiros inspirados no gênero choro não foi exaustiva, mas ainda representativa da sua literatura vasta do piano, que também, posteriormente, contribuiria para a sintetização da minha obra *Horizontando*.

As gravações do gênero choro, para serem escutadas e analisadas, foram selecionadas com base no ano de lançamento de cada uma, todas antes de 1952, ano de publicação da composição *Choro*, com o intuito de identificar e compreender as fontes que poderiam ter inspirado a obra de Octavio Maul. Diferentemente do que foi feito no meu mestrado, no qual somente um artista de baião foi tratado Luiz Gonzaga, vários artistas foram analisados no presente trabalho com a intenção de achar um consenso da linguagem do gênero choro que prevalecia na época da sua disseminação. As funções rítmicas, melódicas e harmônicas dos instrumentos incluídos nesta tese – pandeiro, violão de sete cordas e cavaquinho – foram descobertas e anotadas musicalmente, mas os parâmetros secundários mereciam uma investigação mais profunda, tais como as nuances de articulações, os timbres idiomáticos, como também o caráter das células rítmicas realizadas em cada instrumento e os gestos físicos.

Ao participar de uma roda de choro, consegui observar os gestos dos instrumentistas do pandeiro, do cavaquinho e do violão de sete cordas, compreender um aprofundamento do papel de cada instrumento no seu contexto ao vivo, e discernir não só as nuances de articulações, timbres idiomáticos, como também o caráter das células rítmicas realizadas. Mesmo com todas as informações recolhidas das rodas, ainda faltava uma intensificação do acionamento e da performance dos instrumentos do gênero em que eu pretendia basear minha interpretação de *Choro*.

A realização das aulas do pandeiro, violão de sete cordas e cavaco, apresentada no Capítulo 4, foi algo que acrescentou bastante, assim como a metodologia deste estudo do meu mestrado. O prazo maior do doutorado me permitiu fazer aulas ao longo de um período de um ano e meio e assimilar o conhecimento novo, aprofundando a minha experiência auditiva do gênero. Apesar de eu não ter me transformado em um músico profissional dos instrumentos citados, foi importante manipular o instrumento, sentir o seu peso e sua textura, e usar os gestos exigidos para produzir os sons relacionados ao chorinho (práticas que transcendem um estudo teórico de uma partitura), posteriormente descrevendo suas técnicas por meio de MaPAs e EdiPAs – mapas e edições de performance audiovisual.

A edição de performance de *Choro* (1952) foi a etapa final de um processo integral para uma interpretação da obra de Maul fiel ao gênero de choro. As inconsistências de articulação e a ausência de indicação de pedal foram aspectos rudimentares incluídos na EdiP da partitura de *Choro*, enquanto os subsídios de performance fornecidos pelos MaPAs e EdiPAs foram os aspectos interpretativos incluídos.

A composição *Horizontando* surgiu inesperadamente ao final desta pesquisa como resultado de ter estudado e tocado tantos choros de piano solo. Mesmo assim, tenho muito orgulho da obra porque é uma concretização de todo o conhecimento adquirido desses últimos anos, demonstrando as suas várias inspirações contidas nesta tese. É uma obra que claramente reflete a influência do gênero choro para piano solo, que tende a ser acessível para quem tem um conhecimento básico do choro.

Apesar de as gravações feitas por Ortiz e Ramos serem bem refinadas e repletas de musicalidade, a análise dos elementos rítmicos e suas articulações particulares do choro realizada nesta tese poderia ter contribuído para interpretações mais bem fundamentadas com base nas

práticas de performance do gênero popular em vez de leituras baseadas em perspectivas mais eruditas.

Nesse sentido, como foi constatado na introdução desta tese, as sugestões para a interpretação de *Choro*, de Octavio Maul, e também para os procedimentos composicionais do *Horizontando* contidas nesta pesquisa não são as únicas, e não devem ser, porque o objetivo de interpretar ou compor uma obra musical é diferente para cada um. As minhas intenções não se restringiram a uma simples conquista artística no palco, pois minha estadia aqui no Brasil me levou a uma jornada única, permitindo-me e motivando-me a pesquisar o chorinho com o intuito de respeitar os compositores, seus trabalhos, suas representações do gênero e poder tocar e ensinar o choro de uma maneira mais bem fundamentada.

## REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. **O Livro Ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALMADA, Carlos. **A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo**. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro**. 1999. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

ARAÚJO, Túlio. **Polirritmia no Pandeiro**. Belo Horizonte: Publicação Independente, 2017.  
**aspectos históricos, compositores e obras**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

BORÉM, Fausto. MaPA and EdiPA: duas ferramentas analíticas para as relações texto-som-imagem em vídeos de música. **Musica Teorica**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 1-37, 2016a.

BORÉM, Fausto. **mAAVm: um método de análise de áudios e vídeos de música e suas ferramentas**. 2018. Projeto de Pesquisa (CNPq) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. p. 1-28.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. São Paulo: Manole, 2010.

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

COOK, Nicholas. **Analyzing Musical Multimedia**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

DINIZ, André. **Almanaque do choro: a historia do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. **O choro em Belo Horizonte: aspectos históricos, compositores e obras**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

FRYER, Peter. **Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil**. London: Pluto Press, 2000.

GOMES, Iara; CASTRO, Beatriz Magalhães. Do piano solo ao solo de piano: a improvisação pianística no gênero choro. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23., 2013, Natal. **Anais [...]**. Natal: ANPPOM, 2013.

HAGA, Egil. **Correspondences Between Music and Body Movement**. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Letras, University of Oslo, Oslo, 2008. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/233919161\\_Correspondences\\_between\\_music\\_and\\_human\\_body\\_movement](https://www.researchgate.net/publication/233919161_Correspondences_between_music_and_human_body_movement). Acesso em: 23 ago. 2020.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de. **O choro dos chorões de Brasília**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

LIMA, Edilson Vicente de Lima. **A Modinha e o Lundu: dois clássicos nos trópicos**. 2010. Tese de Doutorado (Musicologia: História, Estilo e Recepção) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LINHARES, Leonardo Barreto. **Os choros de Belini Andrade: estilo composicional e suas implicações na performance musical**. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

LIVINGSTON-ISENHOOR, Tamara; GARCIA, Thomas. **Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music**. Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

MARCONDES, Marcos Antônio. **Enciclopédia da Música Brasileira: erudita folclórica popular**. São Paulo: Art, 1977.

MARTINS, Armando; SILVA, Octavio Venâncio da. [Audição Musical] **Pequena Ilustração**, Petrópolis, n. 60, v. 2, 23 out. 1932. Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/bitstream/acervo/7697/2/AnoII-n.60-1932%20%28com%20OCR%29.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2020.

MEGARO, Evan Alexander. **A presença do baião na música erudita brasileira para piano solo: um estudo em três obras dos compositores Ronaldo Miranda, Osvaldo Lacerda e Octavio Maul**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

MOURA, Rafael Ferraz Marcondes de. **O toque de Midas do choro: estabilidade e fricção sob a luz das tópicas**. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

OBRAS para piano de Octavio Maul. Intérprete: Miriam Ramos. Rio de Janeiro: Estudio Digital Arts, 1986 e 2002.

OLIVEIRA, Luísa Camargo Mitre de. **Uma roda de choro no piano: práticas idiomáticas de performance a partir de gravações dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas.** 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro.** 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284798>. Acesso em: 23 ago. 2019.

RAMOS, Lucas de Campos. **O violão de 6 cordas e as habilidades de acompanhamento no Choro.** 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de música.** Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SÉVE, Mario. O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical, **Debates Unirio**, n. 17, p. 219-249, nov. 2016.

SIQUEIRA, Batista. **Três vultos históricos da musica brasileira.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970.

SOUZA, Grazielle. M. L de. A prática do choro: tecendo considerações sobre performance, interpretação e improvisação. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 123-134, 2013.

TABORDA, Marcia Ermelindo. **Dino sete cordas e o acompanhamento de violão na Música Popular Brasileira.** 1995. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

VALENTE, Paula Veneziano. **Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro.** 2009. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VALENTE, Paula Veneziano. **Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação.** 2014. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VERZONI, Marcelo. Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos. **Revista brasileira de música**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 155-169, 2011.

## SUGESTÕES DE LEITURA

APPLEBY, David. **The Music of Brazil**. Austin, TX: Universidade of Texas Press, 1983.

AZEVEDO, Luis Heitor Correa de. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BEHAGUE, Gerard. **Popular Music Currents in the Art Musica of the Early Nationalistic Period in Brazil: circa 1870-1920**. 1966. Tese – Universidade de Tulane, Nova Orleans, 1966.

BORÉM, Fausto. “... Fucking Good!?”: Bossa Nova in Caetano Veloso’s Words, Music and Images. **ARJ-Arts Review Journal**, Natal, v. 3, n. 2, p. 113-156, 2016b.

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

FABRIS, Bernardo Vescovi. **O saxofone de Nivaldo Ornelas e seus arredores: investigação e análise de características musicais híbridas em sua obra e interpretação**. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

FABRIS, Bernardo Vescovi. **Catita De K-Ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. **Introdução à poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever**. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

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

MILAZZO, Elaine. **Afastamentos composicionais no choro torturado de Camargo Guarnieri**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé. **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

NOBREGA, Adhemar. **Os choros de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

**APÊNDICE – *Horizontando*, para piano, Evan Alexander Megaro (2019)**

**ANEXO – EdiP de *Choro*, de Octavio Maul (1952)**