

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
JOSÉ REIS DE GEUS

**PIXINGUINHA E DINO SETE CORDAS:
REFLEXÕES SOBRE A IMPROVISACÃO NO CHORO**

Goiânia
2009

**PIXINGUINHA E DINO SETE CORDAS:
REFLEXÕES SOBRE A IMPROVISAÇÃO NO CHORO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Strictu-Sensu da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música e Culturas

Orientadora: Prof. Dr^a. Adriana Fernandes

Goiânia

2009

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(GPT/BC/UFG)

Geus, José Reis de.
G395p Pixinguinha e Dino Sete Cordas [manuscrito]: reflexões sobre a improvisação no choro / José Reis de Geus. – 2009. 162 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Adriana Fernandes.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2009.

Bibliografia: f. 156-161.

Anexos.

1. Choro – Música 2. Choro – Improvisação I. Fernandes, Adriana II. Pixinguinha III. Dino Sete Cordas IV. Universidade Federal de Goiás, **Escola de Música e Artes Cênicas** V. Título.

CDU: 78 (81)

JOSÉ REIS DE GEUS

**PIXINGUINHA E DINO SETE CORDAS:
REFLEXÕES SOBRE A IMPROVISAÇÃO NO CHORO**

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Mestre, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a Dr.^a Adriana Fernandes

Presidente da Banca

Prof. Dr. Estércio Marques Cunha

Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

Dedico este trabalho à toda a minha família, especialmente aos meus pais Arthur de Geus e Edna Maria Reis de Geus, que desde os tempos de minha infância deram-me a força, o incentivo e a orientação necessária para minha realização pessoal e profissional na área da música.

AGRADECIMENTOS

Aos professores da graduação e da pós-graduação, especialmente à minha orientadora, prof^a. Dr^a. Adriana Fernandes, pelos valiosos conselhos e pelo direcionamento desta pesquisa, levando-me ao estudo de dois novos instrumentos, cavaquinho e pandeiro.

À Prof^a. Dr^a. Maria Helena Jayme Borges e ao Prof. Dr. Estércio Marques Cunha, pelas valiosas sugestões durante a qualificação.

Ao Prof. Dr. Alberto T. Ikeda que aceitou o convite em fazer parte da banca de defesa desta dissertação.

“Se você tem quinze volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas se dispõe do espaço de apenas uma palavra, nem tudo está perdido, escreva depressa: 'Pixinguinha'”.

Ary Vasconcelos

RESUMO

O choro consiste em um movimento de expressão musical da cultura popular carioca nascido ao final do século XIX, constituindo-se a partir de um processo gradativo de “abrasileiramento” de gêneros europeus executados de uma forma sincopada, destinados à prática da dança. Consolida-se enquanto gênero musical a partir das primeiras décadas do século XX, tendo ampla veiculação durante a chamada Era do Rádio (1930-1945) através de uma formação instrumental que ficou conhecida como conjunto regional. Dentre os principais conjuntos da época destaca-se o Regional de Benedito Lacerada, através da atuação de dois de seus integrantes, Pixinguinha e Dino Sete Cordas, que constituem o foco deste trabalho.

Através da transcrição e análise das gravações executadas pelo Regional de Benedito Lacerda contidas no álbum “Benedicto Lacerda e Pixinguinha” (lançado em 1966 contendo gravações realizadas no período de 1946-1951), busca-se contextualizar a improvisação de Pixinguinha enquanto saxofonista. A influência de seu estilo interpretativo na performance violonística de Dino Sete Cordas pode ser constatada através das gravações junto ao Regional do Canhoto, contidas no álbum intitulado “Choros Imortais” (1964), tendo como solista o flautista Altamiro Carrilho, acompanhado pelo Regional do Canhoto.

Constata-se em Pixinguinha um processo de improvisação fundamentado em uma prática pré-concebida, possivelmente em função das condições dos recursos tecnológicos dos estúdios da época. Devido entre outros fatores ao contato com Pixinguinha, Dino Sete Cordas consolidou ao longo de sua carreira um estilo interpretativo próprio, criando uma escola empírica baseada inicialmente na audição e imitação deste material fonográfico, que foi determinante tanto para a formação de novos instrumentistas como para o processo de sistematização do estudo do violão de sete cordas.

Palavras-chave: Choro; Improvisação; Pixinguinha; Dino Sete Cordas.

ABSTRACT

Choro consists of a musical movement expressing the popular culture of Rio de Janeiro city, originated around 1870, connected with a gradual process of “brazilianization” that is, an interpretation style of playing European genres with large use of syncope, played for dance. *Choro* turned into a musical genre on the first decades of the 20th century, until the Radio Era (here understood as the 1930-45 period), based on an instrumental formation called “conjunto regional”. Among many groups, there was the Regional de Benedito Lacerda (Lacerda’s Group), which had as its integrants, Pixinguinha and Dino Sete Cordas, the focus of this work.

Through the transcription and analysis of the recordings played by Lacerda’s Group in the album entitled “Benedito Lacerda e Pixinguinha” (released in 1966 with recordings made between 1946-1951) it was possible to verify the melodic lines and performance style of Pixinguinha’s saxophone and his influence on the seven-string-guitar player Dino Sete Cordas in the album entitled “Choros Imortais” (1964), recorded by Altamiro Carrilho with Regional do Canhoto (Canhoto’s Group). Pixinguinha’s performance on the recordings was based on “pre-established” improvisations possibly due to recording limitations. Dino Sete Cordas was very close to Pixinguinha and also had him as a model. Because of this contact, among other factors, Dino Sete Cordas came up with a characteristic interpretation style, and individual performance concept and a performance school which influenced countless musicians and contributed for a systematization of seven-strings-guitar’s study.

Keywords: Choro; Improvisation; Pixinguinha; Dino Sete Cordas.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	7
RESUMO	9
ABSTRACT	10
SUMÁRIO	11
INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 - O CHORO: SUA HISTÓRIA E SUAS PERSONALIDADES	17
1.1 – DOS CONJUNTOS DE “PAU E CORDA” AOS REGIONAIS	17
1.2 - A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E A MANUTENÇÃO DE UM GÊNERO	24
1.3 – O REGIONAL DE BENEDITO LACERDA, PIXINGUINHA E DINO SETE CORDAS: UM GRANDE ENCONTRO... ..	28
1.3.1 – Benedito Lacerda	29
1.3.2 – Pixinguinha	35
1.3.3 - Dino Sete Cordas	39
CAPÍTULO 2 - DA TEORIA À PRÁTICA: IMPROVISO NO CHORO E ANÁLISE DE SUA PRÁTICA	43
2.1 – IMPROVISAÇÃO: CONCEITOS E DEFINIÇÕES	43
2.2 – ORALIDADE E INFORMALIDADE	45
2.3 – O CONTRACANTO DE PIXINGUINHA.....	50
2.4 – CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE AS ANÁLISES	54
2.4.1 – Códigos das tabelas e legendas	56
2.5 – A IMPROVISAÇÃO NA PRÁTICA DE PIXINGUINHA.....	62
CAPÍTULO 3 – ANÁLISES	66
3.1 – ANÁLISE DOS CONTRACANTOS DE PIXINGUINHA	66
3.1.1 – Atraente (Chiquinha Gonzaga)	66
3.1.2 – Transcrição de Atraente (Chiquinha Gonzaga).....	76
3.1.3 – Vou Vivendo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	79
3.1.4 – Transcrição de Vou Vivendo (Pixinguinha e Benedito Lacerda).....	89
3.1.5 – Naquele Tempo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	92
3.1.6 – Transcrição de Naquele Tempo (Pixinguinha e Benedito Lacerda).....	101
3.1.7 – Sofres Porque Queres (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	104
3.1.8 – Transcrição de Sofres Porque Queres (Pixinguinha e Benedito Lacerda).....	116
3.2 – ANÁLISE DOS CONTRACANTOS DE DINO SETE CORDAS	119
3.2.1 – Naquele Tempo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	119
3.2.2 – Transcrição de Naquele Tempo (Pixinguinha e Benedito Lacerda).....	127

3.2.3 – Sofres Porque Queres (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	132
3.2.4 – Transcrição de Sofres Porque Queres (Pixinguinha e Benedito Lacerda).....	143
3.3 – PIXINGUINHA E DINO SETE CORDAS: CONHECIMENTOS “EMPRESTADOS”	147
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	152
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	156
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS.....	159
REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS.....	161
ANEXO	162

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com o gênero choro ocorreu nos tempo de infância, em meados da década de 1980, época em que ainda residia na cidade de Ponta Grossa, interior do estado do Paraná. Meu avô materno tinha o costume regular de ouvir estilos de música regional, especialmente valsas e choros, através de seu acervo doméstico de fitas K-7 e LP's, além de levar-me para assistir os ensaios da Banda Escola Lyra dos Campos, que na época eram realizados no antigo coreto da Praça Barão do Rio Branco. No entanto, a oportunidade de participar da performance em rodas de choro só ocorreu décadas mais tarde, a partir do ano de 2002, período em que já residia na cidade de Goiânia e estava cursando o segundo ano de graduação em música na Universidade Federal de Goiás. Nessa ocasião, conheci o antigo Clube do Choro de Goiânia, o qual tive a oportunidade de integrar na formação de alguns de seus grupos musicais como clarinetista e saxofonista, o que despertou-me o interesse pelo estudo e performance do gênero.

No decorrer da graduação e da pós-graduação, busquei formação complementar através do estudo individual e da participação em cursos promovidos pelos festivais e oficinas de música, ministrados por professores como Luiz Otávio Braga, Jayme Vignoli, Oscar Bolão, Joel Nascimento, Maurício Carrilho, Nailor Proveta, Luciana Rabello, Bia Paes Leme, dentre outros. Por indicação de minha orientadora, iniciei o estudo de dois instrumentos complementares - cavaquinho e pandeiro - com o intuito de promover uma melhora do meu raciocínio harmônico-melódico, além de proporcionar uma visão mais ampla de interpretação do gênero através de uma compreensão da relação entre o instrumento solista, base-harmônica e percussão.

Durante dois anos atuei como professor substituto da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal, onde tive a oportunidade de coordenar uma das turmas da disciplina Prática de MPB, focando na prática de conjuntos de choro, contribuindo assim para a aplicação de uma metodologia de ensino com experiência nos cursos mencionados anteriormente.

Desde o início do curso de graduação em música, adotei o choro como objeto particular de pesquisa, o que despertou-me a necessidade de uma aquisição gradativa de acervo bibliográfico, fonográfico e videográfico através da busca em sebos, lojas

especializadas e *downloads* na internet, o que possibilitou a aquisição de “preciosidades” que já se encontravam fora de catálogo. Dessa maneira, convém salientar que, além das peças sob consideração e análise utilizadas neste trabalho em específico, houve a necessidade de um levantamento, análise auditiva e até mesmo prática de material fonográfico onde se ressaltam os álbuns de 78 rpm gravados pelo regional de Benedito Lacerda (referente ao período de 1946 – 1950), as gravações do Regional do Canhoto contidas nos álbuns Choros Imortais vol. 1 e 2, as gravações do Conjunto Época de Ouro, os discos intitulados Cartola, dentre outros. Além dos álbuns mencionados, buscaram-se outros títulos lançados por gravadoras como a Acari, Biscoito Fino, além de outras já extintas a exemplo da Casa Edison, Marcus Pereira, CID, Kuarup, dentre outras, que divulgam a obra composicional ou ainda contam com a participação direta dos artistas envolvidos nesta pesquisa: Benedito Lacerda, Pixinguinha, e Dino Sete Cordas.

Paralelo a minha formação acadêmica, busquei vivenciar o choro no âmbito prático, participando ativamente como instrumentista da vida “chorona” de Goiânia e região. Como o passar do tempo, a convivência com as rodas de choro induziu-me a reflexões que levaram ao estabelecimento de práticas ligadas à otimização do processo de refinamento da técnica de execução instrumental, memorização, percepção auditiva, o que levou-me a prática interpretativa de solar e acompanhar um repertório através da percepção auditiva, ou seja, “de ouvido”, fator decisivo que me ajudou a compreender o novo panorama musical no qual estava inserido, baseado na informalidade e no autodidatismo.

Foram estas atividades que me levaram a desenvolver este trabalho no âmbito da pós-graduação, abordando como foco de pesquisa a prática da improvisação contrapontística, estando estruturado da seguinte forma:

O primeiro capítulo faz uma breve abordagem histórica referente ao nascimento do choro enquanto movimento de expressão da cultura popular carioca tendo a prática da dança como elemento social de integração coletiva. Com o passar das décadas, já no início do século XX, é inserido nas agremiações musicais, de modo que a atuação de seus instrumentistas e compositores junto às bandas musicais contribuiu de maneira decisiva para a difusão e popularização do seu repertório. Além disso, também ficaram registradas as características sonoras e interpretativas de uma época, podendo ser observadas através das gravações mecânicas do início do século XX contidas no Memorial da Casa Edison (FRANCESCHI, 2002).

No entanto, somente a partir da Era do Rádio (aqui entendida como o período compreendido entre 1930-1945) é que houve a ascensão e popularização dos chamados

conjuntos regionais, uma formação instrumental relativamente barata se comparada às orquestras de rádio, destinada a dar suporte de acompanhamento tanto para os programas de calouros como para os cantores convidados. Dentre os grupos de renome existentes na época destaca-se o Regional de Benedito Lacerda considerando-se não só a qualidade musical do seu trabalho como também as consequências provenientes do encontro entre dois de seus integrantes, Pixinguinha e Dino Sete Cordas.

O segundo capítulo discute questões referentes à prática da improvisação contrapontística e sua contextualização no âmbito do choro, ressaltando suas características estilísticas referentes à informalidade e oralidade, presentes desde as primeiras décadas da formação do gênero. Dessa maneira, discutem-se as limitações provenientes na música escrita, ressaltando-se a importância dos arquivos de áudio e vídeo no processo de registro da performance, sendo fundamentado através do conceito de “métrica derramada” de Martha Ulhôa (1999).

O terceiro capítulo faz a análise de seis gravações, sendo quatro delas contidas no álbum intitulado “Benedicto Lacerda e Pixinguinha” (lançado em 1966 contendo gravações realizadas entre 1946-1951), onde os procedimentos de Pixinguinha são analisados nas peças: “Atraente” (Chiquinha Gonzaga), “Vou Vivendo” (Pixinguinha e Benedito Lacerda), “Naquele Tempo” (Pixinguinha e Benedito Lacerda) e “Sofres Porque Queres” (Pixinguinha e Benedito Lacerda). As outras duas gravações estão contidas no álbum “Choros Imortais”, do flautista Altamiro Carrilho acompanhado pelo Regional do Canhoto (1964), sendo analisadas a fim de observar os procedimentos de Dino Sete Cordas durante a interpretação das duas últimas peças mencionadas. A repetição das peças “Naquele Tempo” e “Sofres porque Queres” foi proposital para propiciar a comparação necessária a fim de atingir um dos objetivos do trabalho que é a influência de Pixinguinha sobre Dino Sete Cordas. Neste capítulo ressaltam-se as características marcantes da improvisação de Pixinguinha, bem como as influências assimiladas por Dino Sete Cordas, de importância decisiva para a busca e consolidação de um estilo próprio de interpretação violonística.

Na última parte do trabalho, faço as considerações finais sobre as análises resumando os procedimentos dos dois músicos e a sua relação com os conceitos de improvisação, arranjo, oralidade, informalidade e métrica derramada vistos durante o segundo capítulo.

Encontra-se em anexo ao final desta dissertação um CD contendo os encartes dos álbuns “Benedicto Lacerda e Pixinguinha” e “Choros Imortais” e os arquivos de áudio analisados no decorrer deste trabalho.

Espera-se com o trabalho contribuir para os estudos da música popular brasileira, especificamente do gênero choro atrelado à tradição oral, partindo do ponto de vista de um “insider”, músico que, inserido na sua performance, dispõe-se a refletir e sistematizar a prática do contracanto dentro dos moldes acadêmicos, instigando questionamentos que venham a sugerir o desenvolvimento de temáticas e pesquisas futuras sobre o assunto.

CAPITULO 1 - O CHORO: SUA HISTÓRIA E SUAS PERSONALIDADES

1.1 – Dos conjuntos de “pau e corda” aos regionais

O nascimento do choro como movimento de expressão da cultura popular carioca ocorreu a partir do final do século XIX, simultaneamente à formação e ascensão de uma classe média constituída em sua maioria por funcionários públicos, moradores dos Bairros da Cidade Nova. Napolitano (2005) afirma que o nascimento da música popular está diretamente ligado ao processo de urbanização e consolidação de uma nova estrutura econômica, produto do capitalismo monopolista, havendo a necessidade da disseminação de gêneros musicais que viessem a satisfazer tanto o interesse cultural como principalmente o lazer urbano, tendo a prática da dança como importante elemento social de integração coletiva (p. 13).

Dentro desse contexto, a reforma sanitária executada no Rio de Janeiro contribuiu para a divisão da cidade em três grandes áreas: Centro, Bairros da Saúde e Cidade Nova, havendo nesse processo uma separação hierárquica entre seus habitantes, tendo como consequência o surgimento de uma classe média representada pelos moradores da Cidade Nova. Tinhorão (1986) descreve um panorama desta região afirmando:

O Bairro da Cidade Nova, situado na Paróquia de Santana, era, pelo recenseamento de 1872, o mais populoso da cidade, com seus vinte e seis mil quinhentos e noventa e dois habitantes, e revelava uma particularidade: vinte e dois mil novecentos e trinta e um desses habitantes, a quase totalidade, se declarava fluminense, o que explicava muita coisa. Com a decadência do café no Vale do Paraíba, isso queria dizer que o excedente de mão-de-obra era atraído pelo centro urbano mais importante, que era o da corte, e sua cidade correspondia o período de formação de uma cidade nova, pobre e fedorenta, nascida dos mangais. E tanto isso era verdade que, nessa população, nada menos de três mil oitocentos e trinta e seis pessoas eram de cor preta, sendo mil quatrocentos e quarenta africanos livres e mil novecentos e trinta e seis ainda escravos, empregados por seus senhores em serrarias, em construções ou em fundição de metais.

A mestiçagem logo se estabeleceu nesse núcleo de população urbana pobre. Também pudera ser claramente explicada pelos dados colhidos nesse primeiro censo nacional de 1872: na área da Cidade Nova havia oito mil e dez portugueses o que indicava a presença de imigrantes recentes, levados logicamente a morar ao lado dos negros pela comodidade dos aluguéis. A promiscuidade que daí resultaria ia explicar em pouco mais de vinte anos o aparecimento de uma área no Rio de Janeiro perfeitamente diferenciada e portadora de características de comportamento social e de cultura próprias, entre as quais se incluía um gênero de música de dança em tudo e por todo original. (TINHORÃO, 1986, p. 62)

Nota-se que o processo gradativo de ocupação dessa região foi consolidado através do intercâmbio cultural entre seus moradores de etnia negra, branca e também mestiça (pois já tínhamos alguns séculos de colonização), possibilitando a partir da segunda metade do século XIX a difusão de gêneros musicais tais como a polca, o schottisch, a mazurca e a habanera. Esses gêneros, inicialmente veiculados no âmbito cultural da classe dominante, passaram a ser difundidos entre os bailes das camadas populares, vindo a proporcionar a formação do choro e posteriormente do maxixe, de forma que:

A criouliização ou mestiçamento dos costumes tornou menos ostensivos os batuques, obrigando os negros a novas táticas de preservação e continuidade de suas manifestações culturais. Os batuques modificavam-se, ora para se incorporar às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem a vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social. Deste modo, desde a segunda metade do século XIX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, os traços de uma música urbana brasileira – a modinha, o maxixe, o lundu, o samba. Apesar de suas características mestiças (misto de influências africanas e européias), essa música fermentava-se fundamentalmente do seio da população negra, especialmente depois da abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil. (SODRÉ, 1998, p. 13)

Inicialmente considerado como uma prática interpretativa, o choro tem sua origem fundamentada na apropriação de instrumentos musicais provenientes da colonização portuguesa a exemplo do violão, do cavaquinho e do bandolim onde, a partir do compartilhamento dessas práticas, passam a ser usados na execução de acompanhamento instrumental voltado para a dança, gerando um intercâmbio onde:

O ritmo da dança acrescenta o espaço ao tempo, buscando em consequência simetrias às quais não se sente obrigada a forma musical no Ocidente. A cultura negra, entretanto, a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical. (Ibidem, p. 22)

Esse intercâmbio cultural proporcionou o surgimento de uma nova expressão musical tipicamente urbana, através da síntese de um repertório definido não apenas pelo termo “choro”, mas sim pela expressão “músicas de choro”, abrangendo uma gama de gêneros europeus a exemplo da polca, schottisch, mazurca, habanera, valsa, dentre outros, que, recebendo influência direta do lundu e do batuque, passaram a ser interpretados através de uma forma característica, mais flexível. Sua disseminação foi garantida através da atuação dos grupos instrumentais inicialmente chamados de conjuntos de “pau e corda”, recebendo esse nome em função da junção da flauta de ébano com instrumentos de cordas pinçadas, a

exemplo do cavaquinho e do violão, tendo como precursor o flautista Joaquim Antônio Callado (1848-1880) e seu grupo chamado “Choro Carioca”. Deste diálogo entre dança, lundu, flauta de ébano e cordas pinçadas surge o maxixe, sendo definido por Tinhorão (1986) como resultado do “esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas à tendência aos volteios e requebrados de corpo em que os mestiços, negros, brancos do povo teimavam em complicar os passos da dança de salão” (p. 58):

Quando esses conjuntos de choro eram chamados a tocar em casas de família respeitáveis (embora modestas), as polcas, valsas e mazurcas, ainda soavam com uma certa contenção, muito próxima da execução que tinham à vista das partituras, nos salões onde se imperavam os pianos. Se, porém, o mesmo grupo tocava em bailes de algum clube popular ou em casas de porta e janela de gente mais heterogênea da Cidade Nova (o bairro carioca surgido após o aterramento dos antigos alagadiços, vizinhos do Canal do Mangue, por volta de 1860), aí a interpretação tinha que ser diferente. (TINHORÃO, 1986, p. 61)

Através da definição de uma formação instrumental característica e da disseminação de um repertório abrangendo diferentes gêneros de música afro-brasileira e européia citados anteriormente, proporcionou-se um intercâmbio cultural de caráter híbrido, dando margem a várias hipóteses que tentam explicar a origem da palavra “choro” como expressão utilizada para designar um gênero musical, sendo algumas delas apresentadas por Ari Vasconcellos (1984):

A origem da palavra choro, nesta acepção musical, é controvertida. Luís da Câmara Cascudo divulga a versão de Jacques Raimundo, exposta em *O Negro Brasileiro* e segundo a qual “os nossos *negros faziam em certos dias como São João, ou por ocasião das fazendas, os seus bailes, que chamavam de xolo, expressão que, por confusão com a parônima portuguesa, passou a ser xoro e, chegando a cidade, foi grafada com ch*”. José Ramos Tinhorão em *Pequena História da Música Popular Brasileira – da Modinha a Canção de Protesto* defende outra versão, a de Lúcio Rangel. Escreve Tinhorão: “É de compreender-se que, com o correr do tempo, a repetição dessas passagens acabasse fixando determinados esquemas modulatórios, por se verificarem sempre nos tons mais graves do violão, acabariam se estruturando sobre o nome genérico de baixaria. Pois seriam esses esquemas modulatórios, partindo do bordão para decaírem quase sempre rolando pelos sons graves, em tom plangente, os responsáveis pela impressão de melancolia que acabaria conferindo o nome de choro a tal maneira de tocar, e a designação de chorões aos músicos de tais conjuntos, por extensão”. Essa filiação de choro (estilo, gênero musical) a de choro (melancolia) é sedutora, mas não me soa correta. Quer me parecer, antes, que a designação deriva de choromeleiros, corporação de músicos importante do período colonial brasileiro. Os choromeleiros não executavam apenas a charamela, mas outros importantes instrumentos de sopro. Para o povo, naturalmente qualquer conjunto instrumental deveria ser sempre apontado como choromeleiros, expressão que, por simplificação, acabou sendo encurtada para os choros. (VASCONCELOS, 1984, p. 8)

Barbosa e Oliveira Filho (2000) mencionam ainda outra hipótese onde:

O maestro Baptista Siqueira admite ainda a existência de uma “colisão cultural entre choro, de chorar, e “chorus”, igual a coro em latim. A convergência cultural ocorrera por um equívoco prosódico gerando a galhofa. Com efeito, no catálogo da antiga Casa Edison, no ano de 1920, distribuído como resumo das atividades de mais de uma década, vem com a palavra choro relativa aos chorões e “chorus” a pequenos conjuntos que ali gravavam no início do século. Está aí a comprovação documental da colisão cultural” (BARBOSA; OLIVEIRA FILHO, 2000, p. 8)

Diante desse contexto, conclui-se que o significado do termo “choro” encontra-se em um primeiro momento vinculado aos conjuntos instrumentais de “pau e corda”, característicos deste período da música popular, passando a designar o repertório abrangendo os gêneros executados por esses grupos ou ainda, referindo-se aos bailes e festas populares. Somente durante as primeiras décadas do século XX é que essa expressão passa a designar um gênero musical, principalmente através da atuação de Pixinguinha. Suas atividades enquanto músico, compositor, arranjador e orquestrador, contribuíram para a ascensão do gênero no âmbito da indústria fonográfica, cujas gravações vieram reafirmar as características estilísticas referentes à padronização de procedimentos composicionais, estruturação de forma, construção de esquemas harmônicos, instrumentação e diretrizes para prática da improvisação em contracanto.

Assim como o termo choro, a origem da palavra “maxixe” também se encontra atrelada às suas origens negras e mestiças da Cidade Nova, possuindo várias hipóteses que tentam justificar sua origem e utilização para designar um gênero musical praticado pelos conjuntos de pau e corda. Ary Vasconcelos (1984) apresenta uma hipótese afirmando que:

Uma dessas suposições, valendo pelo simbolismo que lhe serve de base, é a de que o fruto do maxixeiro (planta) sendo formado por muitas centenas, talvez milhares de sementes agrupadas, ou, dizendo melhor, apinhadas em seu âmago, assemelha-se aos bailes, realizados em pequenas salas, com muitos pares comprimindo-se em dança estabanaada, rebolante, despreocupados da etiqueta e num agarramento anti-familiar, sugeriram a alcunha, a designação. (VASCONCELOS, 1984, p. 34-35)

Tinhorão menciona o fato de que o nome “maxixe”, em função de ser considerado como um termo pejorativo ligado à imoralidade e a promiscuidade, não aparece na edição das partituras escritas para piano, sendo estas destinadas a um público mais restrito e seletivo, oriundo das classes sociais mais favorecidas:

Para começar, o próprio nome maxixe, devido à sua origem popular de última categoria, estava, como se viu, de tal maneira ligado à noção de coisa reles e imoral, que a sua indicação ostensiva implicava necessariamente no desagrado e no veto dos compradores de partituras para piano, que eram gente de classe média para cima. (TINHORÃO, 1986, p. 70)

Apesar da grande popularização do piano entre as classes mais favorecidas e do consequente impulso no mercado de edição e comércio de partituras, onde se destacam compositores como Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934), nota-se ainda uma grande aceitação dos “pau e corda” pois, se comparados ao piano, eram instrumentos que apresentavam custo bem mais acessível, tendo ainda a grande vantagem de serem facilmente transportados entre uma festa e outra. De festa em festa, esses grupos desempenharam importante papel como disseminadores da polca no âmbito das classes populares com o intuito de promover a animação dos encontros nas casas de família conhecidos como saraus, “arranca-rabos” ou forrobodós (denominações estas dependentes da classe social e do local de realização das mesmas).

No entanto, verifica-se nas composições de Chiquinha Gonzaga que o termo maxixe, para designar o gênero e/ou estilo da composição, aparece grafado. Já no caso de Ernesto Nazareth, embora a composição também se assemelhe aos maxixes de Gonzaga, o termo que aparece grafado designando o gênero/estilo é tango brasileiro. Mas o que é importante para este trabalho nesta trajetória é que os conjuntos de “pau e corda” – flauta, cavaquinho e violão – são os agentes que na performance, na prática musical, vão fazer a passagem da polca para o maxixe e em seguida para o choro, passando a consolidar-se enquanto gênero musical a partir desta prática.

Um importante meio de profissionalização dos músicos de choro foram as agremiações musicais, destacando entre elas a Banda do Corpo de Bombeiros, importante no processo de divulgação de obras escritas por compositores da época a exemplo de Anacleto de Medeiros (1866-1907), Albertino Pimentel (1874-1929), Irineu de Almeida (1890-1916), dentre outros. A Banda do Corpo de Bombeiros, sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros, foi a responsável pela realização das primeiras gravações mecânicas junto a Casa Edison, primeira empresa fonográfica brasileira. Cazes (1999) afirma que:

A ponte que Anacleto realizou entre a cultura das bandas e a das rodas de choro enriqueceu enormemente ambas as manifestações. Por um lado, a Banda do Corpo de Bombeiros conseguiu um resultado único em termos de coesão e musicalidade, por outro lado, a linguagem chorística se propagou como em nenhum único momento.

O significado da obra de Anacleto como compositor ficou muitas vezes ofuscado pela sua importância como organizador de bandas e, apesar de admiração explícita de gente como Villa-Lobos e Carlos Gomes, muita coisa permanece inédita em gravação.

A fusão da linguagem das bandas com a música dos chorões sobreviveu nas obras de autores como Irineu de Almeida, Carramona e Luís de Souza. (CAZES, 1998, p. 32)

O livro *Reminiscências dos Chorões Antigos* escrito pelo carteiro Alexandre Gonçalves Pinto, conhecido pelo apelido de “Animal”, apesar de conter informações superficiais e seguir outras regras ortográficas, consiste de um dos poucos registros sobre o panorama musical carioca do final do século XIX. Lendo as biografias sucintas dos músicos da época, tem-se uma visão nítida dessa integração entre as bandas musicais e o movimento do choro:

Barata: Quem dos velhos chorões, não conheceu este astro de especial grandeza. Tocava este genio, ophicleide posso quasi garantir que naquelle tempo ninguem o igualava. Era musico de primeira agua, tocava com grande facilidade qualquer parte que lhe désse. Foi professor de grande valor. Ensinou musica a muitos, não só aqui nesta Capital, como também nos Estados. Foi chamado para reger uma banda de musicos do estado do Rio, e para lá indo pouco durou, pois a morte o surpreheu quando ao apogeu da gloria. Barata não só conhecia com profissencia a música, como tambem acompanhava o chôro de ouvido, da fazer extase, tala sua maestria no seu ophicleide. (PINTO, Alexandre Gonçalves, 1936, p. 134)

Neves (1977) afirma que essa estreita relação foi determinante para gerar transformações na performance e prática do gênero choro, decorrentes da busca de novas possibilidades de instrumentação, antes restrita apenas à formação de flauta, cavaquinho e violão.

Muitos estudiosos localizam o apogeu do choro no fim do segundo império, citando como responsáveis pela sua decadência o aparecimento do gramofone e do rádio. Outros situam o início do seu declínio uma década mais tarde, com a introdução de instrumentos de sopro nos conjuntos de choro. Na verdade, a ampliação do conjunto pela assimilação de outros instrumentos parece ter sido antes positiva, ocasionando maior riqueza de timbres e maiores possibilidades harmônicas. (NEVES, 1977, p. 20)

Nota-se que essa ampliação das possibilidades de instrumentação vai se consolidar de fato, a partir da Era do Rádio (1930-1945), ao mesmo tempo em que o perfil do músico de choro, inicialmente marcado pelo amadorismo e aliado ao exercício da boemia musical itinerante, fosse gradativamente aperfeiçoado em consequência da busca de uma profissionalização. Houve também uma necessidade funcional, ligada à execução e veiculação de estilos variados de música regional destacando dentre eles o maxixe, samba, baião, côco, embolada, dentre outros. Napolitano (2005) destaca que essas transformações ocorreram devido a uma interação inter-classista, inter-racial e inter-regional proveniente do intenso processo de migração interna de nordestinos ocorrido nas décadas de 1930 e 1940, composto em sua maioria por camponeses e retirantes em busca de melhores condições de vida (p. 40).

Além disso, havia ainda a preocupação em buscar uma formação instrumental que não tivesse um custo oneroso às empresas de radiodifusão, uma vez que a elaboração de arranjos, remuneração de ensaios e a contratação de músicos despendia grande quantidade de recursos. Por isso, chegou-se a um grupo de base do conjunto formado por violões de seis e sete cordas, cavaquinho e pandeiro, acrescido de instrumentos de sopro do naipe das madeiras e metais, além de instrumentos de teclado (piano ou acordeom) e de percussão (agogô, triângulo, ganzá, afoxé, etc). Desse modo, visava-se principalmente a satisfação de questões de ordem monetária, uma vez que a economia de recursos restringia a utilização de instrumentos de formação orquestral para ocasiões especiais ou eventos solenes.

Compreendendo melhor esse panorama, haviam também as orquestras de rádio que eram destinadas a um determinado tipo de público, parte de uma programação onerosa, ao passo que os conjuntos regionais eram frequentemente usados para tapar “furos” de programação ou acompanhar convidados e calouros, não dispondo das mesmas condições de ensaio e produção artística, contando-se apenas com a sorte da atuação de músicos experientes que fossem acima de tudo bons ouvintes:

Cada rádio tinha vários conjuntos musicais para a execução de diferentes tipos de música: quarteto de cordas para música de câmara, sinfônicas para as peças eruditas, orquestras chamadas portenhas para cantores de tango argentino muito em voga e assim por diante. No tocante a música popular brasileira, que no ambiente musical variado das emissoras intitulava-se música regional, para se distinguir da lusitana, da portenha, da música ligeira e de outros tipos, havia uma necessidade de encontrar uma denominação para o conjunto organológico destinado a ela. Está claro que o tal conjunto não poderia deixar de ser o velho choro, centrado na flauta, cavaquinho e violão. (TABORDA, 1995, p. 37)

Taborda afirma que só a partir de 1932 começa a se empregar o termo “conjunto regional”, ou somente “regional”, como forma de designar a chamada orquestra típica brasileira formada por flauta, cavaquinho, violão e percussão, até então chamada de choro, grupo, etc. Afirma ainda que:

Os regionais acompanharam modinhas – que ganharam o nome de seresta e acabaram por incluir os sambas-canção lentos – lundus, maxixes, marchas, sambas e quando foi preciso, boleros, foxes, tangos argentinos, rumbas e até árias de opera. Os músicos de ouvido em menos de cinco minutos faziam “a minuta” um arranjo para qualquer tipo de música, sem partitura e quase sem ensaio. Ninguém era responsável pelo arranjo, ninguém fazia o arranjo. Era alinhavado por todos, cada qual dando um palpite, que nem sempre era explicitado em palavras; o músico apenas tocava o trecho de um jeito e o grupo gostava, aceitava, seguia e estava feito o acompanhamento, pronto para ser executado ao microfone. Era essa dinâmica que possibilitava o funcionamento das emissoras de rádio, onde chegavam e saíam cantores diferentes com frequência, havia programas de calouros que apresentavam

todo o tipo de música e não havia possibilidade econômica de fazer pagar ensaios e partituras, e nem tempo para tal. (Ibidem, p. 41)

Os grandes regionais permanentes, entretanto, não foram muito numerosos. Ficaram famosos os regionais de Rogério Guimarães, do Canhoto, de Claudinor Cruz, Dante Santoro, dentre outros. No entanto, os mais famosos e duradouros foram os de Benedito Lacerda e o de Claudinor Cruz, localizados no Rio de Janeiro, onde o ambiente de trabalho era mais propício em função de sediar as grandes gravadoras, as principais emissoras de rádio, grandes companhias teatrais e os grandes estúdios de cinema, divulgadores da música popular urbana.

Dentro deste contexto, destacam-se músicos como Pixinguinha (1897-1973), Jacob do Bandolim (1918-1969), Dino Sete Cordas (Horondino José da Silva 1928-2996), Meira (Jaime Tomás Florence 1919-1982), Canhoto (Valdiro Frederico Tramontano 1889-1928), Luiz Americano (1900-1960), Copinha (Nicolino Cópia 1910-1984), Abel Ferreira (1915-1980), Jorginho do Pandeiro (1931), Radamés Gnattali (1906-1988), Waldir Azevedo (1923-1980), dentre outros, que tiveram no rádio sua grande escola de formação.

1.2 - A indústria fonográfica e a manutenção de um gênero

Em fins do século XIX, especificamente durante a década de 1890, Fred Finger já gravava modinhas, lundus e discursos em cilindros, exibindo-os em audições públicas mediante cobrança de entrada. Empresário de visão empreendedora, passou da simples comercialização de cilindros gravados para a criação de uma empresa fonográfica, a Casa Edison, fundada no Brasil em agosto de 1902. Durante as primeiras décadas do século XX, sua atuação priorizava as gravações de música instrumental dando ênfase para gêneros como tangos, valsas, maxixes, polcas, lundus, xotes, marchas e quadrilhas. Supõe-se que esta preferência ocorria devido às limitações existentes no processo de registro mecânico, realizado a partir de um cone de metal que tinha em uma de suas extremidades um diafragma, o qual comandava uma agulha que cavava os sulcos na cera. Dessa maneira, era necessária uma formação instrumental de grande potência sonora para garantir registros de boa qualidade, optando-se pela banda musical à base de instrumentos de sopro das madeiras e metais. Para os cantores, a tarefa era extremamente árdua, pois além de necessitar de grande

projeção vocal, eram obrigados a executar a obra de uma só vez, uma vez que a gravação era realizada em apenas um canal.

A primeira gravação de uma composição de Joaquim Callado, “A Flor Amorosa”, foi realizada em 1902 pelos irmãos Eymar, na Casa Edison. Entre 1907 e 1915 “A Flor Amorosa” foi gravada pelo virtuoso flautista e compositor Agenor Bens, acompanhado pelo pianista Artur Camilo. Em 1914, o cantor Aristarco Dias Brandão registra pela primeira vez “A Flor Amorosa” cantada. Entretanto, a gravação mais importante pela Odeon, novo nome da Casa Edison, das composições de Callado foi a de Ernesto Nazareth, ao piano, com Pedro de Alcântara na flauta. De um lado do disco foi registrada a polca “Linguagem do Coração”, de Joaquim Callado e do outro o tango “Favorito”, do próprio Nazaré. (DINIZ, 2002, p. 66 e 67)

Cazes (2005) relata que entre os anos de 1902 e 1920, a proporção de registros musicais era de 61,5% de música instrumental para 38,5% de música vocal. No entanto a partir do ano de 1940, essa proporção se inverteu para 13,8% de música instrumental e 86,2% de música vocal (p. 44), graças ao advento dos procedimentos de registro através de gravações elétricas, ocorrido a partir do ano de 1927. Dentro desse panorama, nota-se o crescimento da música vocal em detrimento da música instrumental, destacando no âmbito do mercado fonográfico a atuação dos cantores de gêneros musicais a exemplo do maxixe e posteriormente do samba.

No entanto, esse quadro começa a se reverter a partir da década de 1970, época em que o choro recebeu grande impulso enquanto gênero de destaque na música popular brasileira, ganhando espaço na mídia, jornais, revistas, rádios e TV's. Tempos também de ditadura militar opressiva no Brasil, com um sistema de censura muito fechado, o que provavelmente deu maior espaço para a música instrumental. Diniz (2004) faz um panorama da importância da década de 1970 para o processo de ascensão e apogeu do gênero choro no âmbito da música brasileira:

Os primeiros anos da década de 1970 podem ser considerados um trampolim para a fomentação do choro. O sucesso do show Sarau, de Paulinho da Viola com o Conjunto Época de Ouro, o lançamento do LP do pianista Arthur Moreira Lima tocando Ernesto Nazareth, a semana Jacob do Bandolim, organizada no MIS/RJ por Ary Vasconcelos, e a fundação do Clube do Choro/RJ aglutinaram os cultores do gênero, promovendo a apresentação de velhos e novos chorões. Mas foi no Sovaco de Cobra, tradicional botequim carioca (“último reduto de sociabilidade do mundo”, nas palavras de Aldir Blanc), que o choro teve seu templo erguido. O bar, no subúrbio da Penha, era o espaço de encontro dos grandes chorões, sendo até homenageado por um deles, o clarinetista Abel Ferreira, em seu “Chorinho do Sovaco de Cobra”.

Como uma bola de neve, os festivais de choro espalharam-se pelo país. É no segundo Concurso do Choro, realizado no Rio de Janeiro, que Joaquim Callado aparece em cena nos festivais. Com a composição “Dialogando”, o bandolinista

Ricardo Calafate, integrante do Grupo Rio Antigo, ganhou o troféu Joaquim Callado de melhor choro; o grupo ficou com o troféu Pixinguinha de melhor grupo. Porém veio de São Paulo a principal colaboração na divulgação do choro: A TV Bandeirantes organizou dois festivais nacionais – O Brasileirinho e o Carinhoso. Com um júri formado por nomes do porte de Lúcio Rangel, Tárík de Souza, Marcus Pereira, Mozart de Araújo, José Ramos Tinhorão e Guerra Peixe, os festivais abriram novos horizontes para o gênero, incentivando o surgimento de instrumentistas e compositores, ao mesmo tempo que consolidava-o a nível nacional. Os dois festivais obtiveram milhares de inscritos. O bandolinista Rossini Ferreira venceu o Brasileirinho com a composição “Ansiedade”. No segundo festival o prêmio foi para K-Ximbinho, com seu choro “Manda Brasa”. O selo Band, da TV Bandeirantes, lançou dois LP’s com os melhores choros desses festivais. (Ibidem, p. 72-73)

Também merece destaque o material fonográfico lançado pela gravadora Eldorado, dentre eles o álbum intitulado “Saudades de um clarinete”, do clarinetista e saxofonista Sebastião de Barros (1917-1980), conhecido como “K-Ximbinho”, lançado em LP no ano de 1981. Nesse álbum, chamam a atenção as suas composições executadas em parceria com o saxofonista “Zé Bodega”, onde nota-se a busca de inovações performáticas através da hibridização do choro com o jazz.

Livingston (1999) ressalta que dentre as gravações compreendidas entre o período de 1970 a 1983, aproximadamente 30% eram realizadas por companhias nacionais, 21% por companhias internacionais, uma quantia expressiva de 16% realizada pela Companhia Marcus Pereira e somente 5% realizada por organizações estatais, deduzindo-se através desses números certa tendência de valorização do choro durante este período (p. 249). Dentre os principais disseminadores do choro durante a década de 1970, merece destaque a gravadora Marcus Pereira, cuja produção fonográfica estendeu-se entre o período de 1967 a 1982, totalizando 144 discos. Segundo Neves (2002):

A gravadora foi a primeira do país a adotar uma política de produção alternativa, fora da indústria cultural, de grandes grupos fonográficos e do mecenato estatal. É a inspiradora da saudável proliferação de pequenas gravadoras voltadas para a qualidade e diversidade da música brasileira. Se hoje temos Kuarup, Rob Digital, Núcleo Contemporâneo, Acari, Biscoito Fino e CPC-Umes, a ela devemos.

Quando a gravadora acabou, seu precioso acervo foi parar com a gravadora Copacabana, que também encerrou suas atividades, terminando tudo em posse da pequena gravadora ABW, que chegou a lançar muita coisa da Marcus Pereira em CD. Há alguns anos a EMI comprou todo o acervo nas mãos da ABW. Eles estavam interessados no vasto catálogo de jovem guarda da Copacabana, pois boa parte dos dirigentes das grandes gravadoras são oriundos deste pobre movimento musical. Enquanto os fonogramas de iê-iê-iê começaram a ser relançados pela multinacional, o acervo da Marcus Pereira foi imediatamente esquecido. Se quando estava nas mãos da ABW era possível encontrar um CD entre dezenas de seus discos, hoje os discos em catálogo não completam os dedos de uma mão e os demais apodrecem nos porões da EMI. Um verdadeiro atentado a memória nacional. (NEVES, 2002, p. 1)

Dentre sua produção fonográfica, destacam-se as séries de LP's intituladas "Música Popular do Nordeste" (1973), "Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste" (1974), Música popular do Sul (1974), "História das Escolas de Samba" (1974), "Música Popular do Norte" (1976), dentre muitos outros títulos.

No âmbito do choro, em específico, destaca-se uma série constituída por sete LP's enumerados a seguir: Os dois primeiros foram lançados no ano de 1973, intitulados "Brasil, flauta, cavaquinho e violão" e "Brasil, flauta, bandolim e violão", sendo o último gravado por Evandro do Bandolim (1932-1994) e seu regional. No ano seguinte, 1974, foram lançados dois LP's intitulados "Brasil, Trombone", solado pelo trombonista Raul de Barros (1915-2009) e "Brasil Seresta", solado pelo flautista Carlos Poyares (1928-2004). Dois anos depois, 1976 portanto, são lançados mais dois LP's intitulados "Brasil, Sax e Clarineta", do clarinetista Abel Ferreira, e "Brasil Violão", solado pelo violonista Celso Machado. No ano seguinte, a série é encerrada com o LP "Todo o Choro" (1977).

Neves (2002) conta as dificuldades que levaram a gravadora à falência:

Alegando que seu trabalho estava voltado para a pesquisa, Marcus conseguiu um financiamento da FINEP que bancou boa parte dos seus discos, como o resto da coleção que mapeou a música do Brasil e os de Cartola e Donga. Chegou a hora de pagar os juros. A dificuldade de distribuição o sujeitou a um contrato leonino com a gravadora Copacabana. Marcus conseguiu tirar leite de pedra para manter seu sonho. Em fevereiro de 1982, após a grave recessão de 79, a gravadora enfrentava sérias dificuldades financeiras. Suas dívidas acumularam. A gravadora que levava seu nome estava indo à falência. Neste momento difícil que passava o trabalho e o sonho de uma vida, problemas pessoais agravaram a situação. Marcus Pereira então se suicidou. (NEVES, 2002, p. 2)

Diante desse breve histórico, nota-se que as questões burocráticas relacionadas à detenção dos direitos autorais fazem com que um acervo importante da história da indústria fonográfica brasileira fique preso em poder de uma única gravadora, que não oferece sequer uma previsão de relançamento. No prefácio do livro *Choro: do Quintal ao Municipal*, Hermano Vianna encerra manifestando a sua indignação sobre essa questão:

PS: Ao terminar a leitura deste livro, tudo o que eu mais queria era escutar alguns discos aqui comentados, como o primeiro do Trio Surdina (violão, violino e acordeão!) ou qualquer um com o Garoto tocando guitarra havaiana. Nem preciso dizer que quase todos estão fora de catálogo. Resta esperar que alguma alma caridosa com poder de decisão dentro das gravadoras leia o livro e lance todos os discos. É querer demais? (CAZES, 2005, p. 9)

Atualmente, nota-se a existência de poucas gravadoras brasileiras que preocupam-se em difundir e preservar estilos de música regional, destacando entre elas a Rob Digital,

Acari, Biscoito Fino e CPC-Umes, que apresentam público-alvo bastante seletivo e uma tiragem de exemplares restrita, o que em alguns casos eleva o preço final de comercialização do produto. Dessa maneira, geram-se dificuldades para a realização de relançamentos desses álbuns, obrigando a busca de novas possibilidades de comercialização e propagação dos registros fonográficos a exemplo da adotada pela Biscoito Fino que, ao invés de relançar títulos antigos, disponibiliza a venda dos mesmos através da internet, sob a forma de download em formato .mp3. No entanto, essa forma de comercialização apresenta a grande desvantagem de não oferecer os discos enquanto material palpável, deixando para segundo plano informações importantes contidas na ficha técnica dos álbuns. Por outro lado, a busca dessa nova forma de distribuição parte de uma tentativa de minimização dos custos operacionais de prensagem, buscando de certa maneira uma nova diretriz para a sobrevivência e manutenção da indústria fonográfica brasileira.

1.3 – O Regional de Benedito Lacerda, Pixinguinha e Dino Sete Cordas: Um Grande Encontro

O regional de Benedito Lacerda foi um dos maiores conjuntos de sua época, sendo valorizado em função de sua qualidade musical de seu trabalho e principalmente pelo encontro entre dois de seus integrantes: Pixinguinha e Horondino José da Silva, posteriormente conhecido como Dino Sete Cordas. A partir desse intercâmbio, geram-se consequências que puderam ser notadas anos mais tarde, através da saída de Pixinguinha e Lacerda, onde a coordenação do grupo passou para o cavaquinho Canhoto. A partir dessas mudanças, Lacerda é substituído pelo flautista Altamiro Carrilho (1924) e Horondino abandona o violão de seis cordas, passando definitivamente para o violão de sete cordas, uma vez que a falta do contracanto executado por Pixinguinha ao saxofone tenor obrigou-lhe a buscar uma nova forma de execução do instrumento.

Dessa maneira, este capítulo baseia-se em uma abordagem sucinta sobre a formação do Regional de Benedito Lacerda, destacando dentre outras fontes de pesquisa, quatro biografias de Pixinguinha escritas por: Edigar de Alencar, Sérgio Cabral e Marília T. Barboza e Oliveira Filho, além das dissertações de Márcia Taborda, Alexandre Caldi Magalhães, e Remo Pellegrini.

1.3.1 – Benedito Lacerda



*Figura 01 – Benedito Lacerda (14/03/1903-16/02/1958)
Fonte: Encarte do CD “Benedicto Lacerda e Pixinguinha”*

Benedito Lacerda nasceu na cidade de Macaé, Rio de Janeiro, iniciou seus estudos de flauta transversal como integrante da Banda Nova Aurora, localizada em sua cidade natal. Em 1920, contando dezessete anos, transferiu-se para a cidade do Rio de Janeiro indo residir no Estácio, passando a tomar lições com Belarmino de Sousa, pai do compositor Ciro de Sousa. Posteriormente, estudou no Instituto Nacional de Música graduando-se em flauta transversal e composição. A partir do ano de 1922, ingressou na carreira militar permanecendo até 1927, quando deu baixa e passou a trabalhar em orquestras de cinema e teatros integrando grupos de choro tocando flauta, e orquestras de jazz tocando saxofone. Ao longo de sua carreira, atuou em quase todas as emissoras cariocas, entre elas as rádios Guanabara, Eldorado e Tupi, além de compor várias obras destacando gêneros como samba, valsa, marcha e choro, elaboradas individualmente ou em parceria com outros compositores, a exemplo de Jorge Faraj (1901-1963), Luís Vassalo, Osvaldo Santiago (1902-1976), Haroldo Lobo e Ary Barroso (1903-1964), ganhando prêmios em diversos concursos.

A insatisfação com a maneira com que as orquestras de jazz executavam a música brasileira o incentivou a organizar um grupo que veio a se chamar inicialmente de “Gente do Morro”, chegando a gravar um disco no ano de 1930. A partir de 1934, passa a ser chamado de Regional de Benedito Lacerda, sendo inicialmente formado pelo próprio (flauta transversal), Macrino e Coringa (violões), Canhoto (cavaquinho) e Russo (pandeiro). No ano seguinte, os violonistas Macrino e Coringa são substituídos por Carlos Lentine e Ney Orestes, e o pandeirista Russo por Popeye.



*Figura 02 – Regional de Benedito Lacerda (1935):
Benedito Lacerda (flauta transversal), Canhoto (cavaquinho), Ney Orestes
Carlos Lentine (violões) e Russo (pandeiro).
Acervo: Sérgio Prata*

Dois anos depois, em 1937 portanto, ocorrem novas modificações onde Carlos Lentine e Ney Orestes são substituídos por Horondino José da Silva e Meira.



*Figura 03 – Regional de Benedito Lacerda (1937):
Popeye (pandeiro), Horondino José da Silva e Meira (violões),
Benedito Lacerda (flauta transversal) e Canhoto (Cavaquinho).
Acervo: Sérgio Prata*

Em 1946, o pandeirista Gilson de Freitas entra no lugar de Popeye e Pixinguinha passa a integrar o regional, quando então o duo Pixinguinha Lacerda passa a gravar e tocar

juntos. Essa formação permanece até 1950, ano em que Lacerda desliga-se do grupo passando a coordenação para Canhoto¹.

Durante o início da década de 1940, Pixinguinha estava enfrentando um período de dificuldades financeiras devido ao fim de seu emprego na rádio Mayrink Veiga e a escassez de trabalhos com orquestrações. Prestes a perder a casa que estava comprando devido ao atraso do pagamento das prestações, Pixinguinha aceitou uma proposta de trabalho feita por Benedito Lacerda, formando a partir de 1946 a dupla Benedito Lacerda e Pixinguinha. Lacerda propôs um acordo prometendo arranjar gravações e edições para as músicas de Pixinguinha, pedindo em troca uma parceria em suas composições. Também fazia parte desse acordo a condição de que Pixinguinha não tocasse mais flauta, passando definitivamente para o saxofone tenor. Barboza e Oliveira Filho (2000) apresentam uma hipótese que demonstra a verdadeira intenção de Benedito Lacerda, afirmando que durante os trinta e seis anos em que atuou, Pixinguinha foi o maior flautista de sua época. A partir da sua passagem para o saxofone, esse lugar seria ocupado por Lacerda, que também era um grande instrumentista.

Sérgio Cabral (1998) apresenta a formação da dupla Benedito Lacerda e Pixinguinha segundo o ponto de vista do cavaquinho Canhoto:

Num depoimento ao jornalista e musicólogo Zuza Homem de Melo, o tocador de cavaquinho Canhoto (Valdiro Frederico Tramontano) defendeu Benedito Lacerda das acusações que circulavam nos meios musicais. Integrante durante muitos anos do conjunto de Benedito e seu substituto, Canhoto não viu nada demais na atitude do amigo: “Pixinguinha já estava esquecido, ninguém mais falava dele. Benedito combinou: faziam os discos, mas entrava na parceria. Muitas pessoas meteram o pau no Benedito, mas não tinham razão. Ele foi franco. Iam tomar a casa do Pixinguinha. Aí o Benedito foi ao Vitale e arranjou o dinheiro para Pixinguinha ficar em dia”, argumentou Canhoto. De fato, as prestações foram pagas pontualmente até o dia 11 de agosto de 1948, quando a dívida foi liquidada. É verdade que, para obter mais dinheiro, Pixinguinha andou atuando em áreas ainda não exploradas, como, por exemplo, fazer música para a campanha de Ademar de Barros ao governo de São Paulo. Falando ao jornal *Diretrizes*, em julho de 1946, o músico deu a sua versão para a formação da dupla com Benedito Lacerda: “Benedito me procurou para gravarmos algumas músicas minhas. Só choros. Negócio mais ou menos grande. São 25 discos de uma só tacada e as condições são boas. Além disso as edições das músicas. Ora, eu toco clarinete e saxofone. Então combinamos que o flautista seria o Benedito Lacerda. (CABRAL, 1998, p. 161)

Durante os quatro anos de duração, entre os anos de 1946 a 1950, o duo Benedito Lacerda e Pixinguinha gravou um total de 17 álbuns 78 rpm totalizando 34 gravações.

¹ Com exceção de Dino Sete Cordas, Meira e Canhoto o nome completo dos demais integrantes do Regional de Benedito Lacerda: Macrino, Coringa, Russo e Popeye não foram encontrados, havendo somente a referência de seus apelidos.

Barboza e Oliveira Filho (2000) sintetizam as gravações realizadas durante esses quatro anos de parceria através de uma tabela, totalizando trinta e um choros, uma valsa (“Saudades do Matão”, gravada em 19/12/1946), uma polca (“O gato e o Canário”, gravada em 04/04/1949), e um lundu (“Yaô”, gravado em 07/07/1950). O tempo de duração da dupla estendeu-se até 1948, ano em que Pixinguinha teve seu primeiro problema cardíaco sem maiores consequências, causando uma interrupção temporária nas gravações junto à Victor (p. 149). Sobre os aspectos da atuação do duo, Cazes (2005) afirma que:

Dos 25 discos previstos inicialmente no contrato acabaram sendo 17. O primeiro deles foi gravado em abril de 1945; o segundo, o melhor de todos, em maio do ano seguinte, com a memorável versão de “Um a zero”. Nota-se que aos poucos o duo vai perdendo o entusiasmo e, nas gravações a partir do ano de 1948, começa simplesmente a cumprir contrato. É bom ressaltar que todas as músicas de Pixinguinha gravadas passaram a ter co-autoria de Benedito e, portanto, era lucrativo para ele gravar o maior número possível. (CAZES, 2005, p. 73)

A partir do ano de 1950, com a saída de Pixinguinha, Benedito Lacerda passa a coordenação do conjunto para o cavaquinhoista Canhoto, que muda o nome do grupo para Regional do Canhoto, estreando em março de 1951 na Rádio Mayrinck Veiga, permanecendo na ativa até o início da década de 1960. Em sua primeira formação, era integrado pelo próprio Canhoto (cavaquinho), Altamiro Carrilho (flauta transversal) e Orlando Silveira (1922-1993) (acordeom), Dino Sete Cordas (violão de sete cordas), Meira (violão de seis cordas) e Gilson de Freitas (pandeiro).



*Figura 04 – Regional do Canhoto em 1952.
Da esquerda para a direita: Gilson de Freitas (pandeiro), Meira (violão)
Canhoto (cavaquinho), Orlando Silveira (acordeom), Altamiro Carrilho (flauta
transversal) e Horondino Silva (violão de sete cordas)
Acervo: Sérgio Prata*

Altamiro Carrilho permaneceu no grupo até o ano de 1957, quando sai para formar a sua banda, sendo substituído pelo flautista Carlos Poyares².



*Figura 05 – Regional do Canhoto em 1960.
Da esquerda para a direita: Orlando Silveira, Meira, Canhoto,
Dino, Gilson de Freitas e Carlos Poyares
Acervo: Sérgio Prata*

É a partir dessa época que as influências provenientes da atuação de Pixinguinha enquanto saxofonista começam a ser vistas, principalmente no que se refere a atuação de Horondino Silva. Barboza e Oliveira Filho (2000) afirmam que:

Quando Canhoto, tendo desfeito o regional de Benedito Lacerda em 1950, organizou seu próprio regional, Dino (Horondino José da Silva), violonista do grupo, sentiu que se abria um vazio na região grave, com a falta do saxofone de Pixinguinha. Havia bossas, malícias, contracantos a que Pixinguinha habituara os executantes e os ouvintes, de realização impossível nos violões de seis cordas, embora os violonistas fossem gênios como Dino e Meira. Foi aí é que Dino começou a tocar sete cordas. E foi aí, só aí, que realmente o sete cordas desenvolveu todas as potencialidades contrapontísticas, com base no exemplo de Pixinguinha e na criatividade de Dino. Estava completado o ciclo de integração desse tipo de instrumento na MPB, como tanto queria e para tanto concorreu o trabalho de Arthur do Nascimento, o Tute. (BARBOZA; OLIVEIRA FILHO, 2000, p. 249)

Em se tratando da instrumentação, percebe-se que a inserção do violão de sete cordas na formação do Regional do Canhoto proporcionou que Horondino buscasse uma nova concepção de execução violonística ampliando as possibilidades de construção melódica no instrumento. Como consequência natural desse processo, houve uma redefinição do papel dos violões dentro da formação instrumental do conjunto, onde o violão de seis cordas seria

² A gravadora EMI lançou a série 2 em 1, contendo os álbuns intitulados “Choros Imortais” e “Rio Antigo”, gravados pelo Regional do Canhoto e pela Bandinha de Altamiro Carrilho, respectivamente.

predominantemente utilizado para promover o suporte harmônico juntamente com o cavaquinho de centro, proporcionando assim uma maior liberdade para o violão de sete cordas na execução das baixarias. Sobre esse aspecto, Maurício Carrilho ressalta em entrevista a Nana Vaz de Castro:

Dino deu a maior contribuição no violão de sete cordas. Ele estabeleceu definitivamente o papel dos violões na formação do regional. Dino começou a tocar sete cordas na década de 50, e acho que ele foi desenvolvendo essa linguagem, e nos anos 60 estava no auge. Tem uma gravação que eu particularmente considero um divisor de águas. É um disco de 1964, do Altamiro Carrilho, chamado Choros Imortais. No repertório tem muitas músicas do Pixinguinha, sem o Pixinguinha tocando, e o Dino faz o contraponto, de uma maneira que eu considero um marco. Nessa época ele já usava a sétima corda de uma maneira mais doce, mais macia, menos metálica. (CASTRO, Nana Vaz de, 2001, p. 1)

Essas transformações são vistas no decorrer deste trabalho através da análise e comparação de seis gravações, sendo quatro delas realizadas pelo Regional de Benedito Lacerda: “Atraente” (Chiquinha Gonzaga), “Vou Vivendo” (Pixinguinha e Benedito Lacerda), “Naquele Tempo” (Pixinguinha e Benedito Lacerda), “Sofres Porque Queres” (Pixinguinha e Benedito Lacerda) e duas pelo Regional do Canhoto: “Naquele Tempo” (Pixinguinha e Benedito Lacerda) e “Sofres Porque Queres” (Pixinguinha e Benedito Lacerda), contidas no LP “Benedicto Lacerda e Pixinguinha”, e o álbum “Choros Imortais”, respectivamente. O primeiro álbum foi lançado no ano de 1966 pela RCA Victor, remasterizado e re-lançado em CD no ano de 2004 pela gravadora BMG, apresentando um total de 12 faixas gravadas durante o período de 1937-1950 onde apenas três músicas não são da autoria de Pixinguinha, a saber: “Atraente” (Chiquinha Gonzaga), “André de Sapato Novo” (André Victor Correia) e “Língua de Preto” (Honório Lopes). O segundo álbum, lançado no ano de 1964, apresenta composições de Pixinguinha, interpretadas pelo flautista Altamiro Carrilho acompanhado pelo Regional do Canhoto, sendo lançado em CD através da gravadora EMI, em 2003.

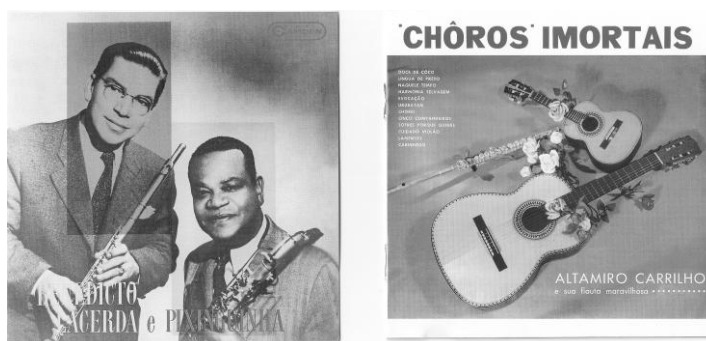
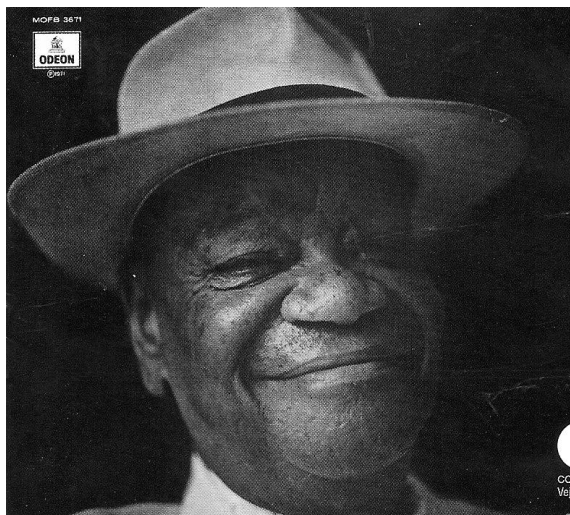


Figura 06 – Álbuns “Benedicto Lacerda e Pixinguinha” e “Choros Imortais”, respectivamente.

1.3.2 – Pixinguinha



*Figura 07- Alfredo da Rocha Viana Filho
(23/04/1897 – 17/02/1973)
Fonte: Encarte do CD “Som Pixinguinha”*

Pixinguinha nasceu no subúrbio da Piedade na Rua Gomes Serpa, passando a infância no bairro do Catumbi, no Rio de Janeiro. Quando pequeno, era chamado pela avó de “Pizindim”, supostamente uma palavra de um dialeto africano que significa “menino bom”. Ainda criança, contraiu varíola, recebendo o apelido de “Bexiguinha”. Da mistura dos dois apelidos nasceu o nome “Pixinguinha”, nome que o acompanhou por toda a vida.

Iniciou no cavaquinho através de seu irmão Henrique e, aos nove ou dez anos de idade, já acompanhava o pai (Alfredo da Rocha Viana) nas festas em que este ia tocar. Por volta de 1910, juntamente com seus irmãos Léo e Henrique, aprendeu rudimentos de música com César Borges Leitão e iniciou seus estudos musicais na flauta transversal através de seu pai que, devido a sua grande desenvoltura nos estudos, comprou-lhe uma flauta importada da Europa.

Por volta de 1911, sua família mudou-se para um casarão localizado na Rua Vista Alegre, que ficou logo conhecido pelo nome de “Pensão Viana” devido à hospitalidade com que abrigava muitos dos amigos. Entre eles o oficleidista Irineu de Almeida (1890-1916) ou Irineu Batina, como era chamado, hospedou-se no casarão e se tornou seu mestre. Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira:

(Irineu de Almeida) além de compositor, tocava oficleide, bombardino e trombone, integrando a banda do Corpo de Bombeiros. Companheiro dos grandes chorões da época, como Luís de Sousa, Carramona, Licas, Catulo da Paixão Cearense, Anacleto de Medeiros, Juca Kalut e Quincas Laranjeira, foi também amigo e hóspede do pai

de Pixinguinha, Alfredo da Rocha Vianna. Foi diretor de harmonia do Rancho Filhas das Jardineiras da Cidade Nova e professor de música de Pixinguinha, cujo talento profetizou. Autor de várias composições de sucesso, muitas das quais receberam versos de Catulo da Paixão Cearense, morreu no bairro do Catumbi, na cidade do Rio de Janeiro. (MELLO, Zuza Homem de. 2000, p. 24)

A partir do ano de 1915, ingressa como músico na orquestra da sala de projeções do Cinema Palais, época em que também começou a fazer as primeiras instrumentações para o cinema mudo e circos. No ano de 1918, Isaac Frankel, então gerente do Cinema Palais, convidou-o a organizar um conjunto musical como maneira de conquistar público, que baixara consideravelmente em função da epidemia de gripe espanhola. Selecionado a partir dos elementos do Grupo de Caxangá, organizou-se o conjunto chamado “Oito Batutas”, estreando em abril de 1919, sendo anunciado como “orquestra típica”. Contava em sua formação além do próprio Pixinguinha (flauta), Donga (1889-1974) (violão), China (Otávio Liplepon da Rocha Viana)³ (vocal, violão e piano), Nelson Alves (cavaquinho), Luís de Oliveira (bandola e reco-reco), Raul Palmieri (violão), Jacó Palmieri (pandeiro) e José Alves (bandolim e ganzá).

Entre 1919 e 1920, Pixinguinha realiza uma série de gravações de composições de sua autoria, sendo executadas inicialmente na flauta transversal, estando entre elas os choros intitulados “Sofres Porque Queres”, “Lamentos” e “Os Oito Batutas”, que foram regravados ao final da década de 1940 durante sua parceria com o flautista de Benedito Lacerda. Sérgio Cabral (1997) faz uma consideração importante sobre os choros ressaltando o fato de que:

Ao mesmo tempo, eles exigem dos intérpretes absoluto domínio dos instrumentos que executam. Choros como “Um a Zero”, “Gargalhada” e vários outros feitos para flauta, que faziam parte dos recitais de Pixinguinha levaram anos para ser gravados porque nenhum outro flautista se arriscava de levá-los para o disco, tantas dificuldades encontraram. Ao perceber esses problemas, o velho Pixinga, ironicamente, deu a um dos seus choros o título de “Pagão”, numa alusão à falta de padrinho, ou seja, de intérprete. A maioria desses choros foi feita durante a juventude do autor. À medida que o tempo passava, ficava mais simples. Até hoje, muita gente se surpreende quando sabe que um clássico como “Sofres porque queres” foi composto quando Pixinguinha não tinha sequer vinte anos. É que, tendo iniciado a sua carreira de músico profissional aos catorze anos de idade, foi, desde cedo, um militante ativo da música instrumental no Rio de Janeiro. Por isso, soube reunir em sua obra de compositor uma série de elementos dispersos nas primeiras décadas de formação do choro e, ao mesmo tempo, ser original. Como escreveu o musicólogo Mozart de Araújo, são bem visíveis na obra de Pixinguinha “certos meneios melódicos e inflexões características”. (CABRAL, 1997, p. 28)

³ Sérgio Cabral ressalta que a data de nascimento de China (Otávio Liplepon da Rocha Viana) não pode ser apurada, constando na principal fonte de consulta da história da música popular brasileira – os famosos arquivos de Almirante, atualmente incorporados no Museu da Imagem e do Som – somente referência do mês e ano em que nasceu: outubro de 1889.

No ano de 1922, patrocinado pelo milionário Arnaldo Guinle, Pixinguinha viaja com os “Oito Batutas” para a Europa fazendo uma turnê de seis meses em Paris, tocando no *Dancing Sheherazade*. De volta ao Brasil, o grupo viaja para a Argentina realizando apresentações em Buenos Aires, além de gravações junto à Victor Argentina. Dentro desse contexto, nota-se que as consequências da viagem à Paris provocou modificações na formação instrumental do grupo, que incorporou novos instrumentos de sopro (saxofone, clarineta e piston), além do piano, banjo, bateria e contrabaixo, passando a incluir no repertório *fox-trots* e outros ritmos estrangeiros da moda, executado nos estilos das *jazz-bands*.

Durante a viagem dos Oito Batutas à Paris, Pixinguinha ganha um saxofone de Arnaldo Guinle com o qual, após seu retorno ao Brasil, passou a atuar em diversas orquestras, como líder, instrumentista e arranjador. Dessa maneira:

O excelente flautista, sem deixar o instrumento, começava a se destacar como orquestrador. Nesse tempo não se faziam arranjos no Brasil, esclarece o maestro e compositor Radamés Gnattali. As partituras vinham da Europa ou Estados Unidos direto para a estante dos músicos. Pixinguinha foi um dos pioneiros em fazer arranjos para músicas brasileiras, especialmente de Carnaval, primeiro para a Rádio Transmissora, depois para a recém-criada (novembro de 1929) Victor Talking Machine Co. of Brazil. (MEDÁGLIA, Júlio, 1976, p. 8)

Alencar (1979) ressalta o fato de que “Pixinguinha formava conjuntos especialmente para gravações” (p.41) atuando como arranjador, regente e músico, além de ser o responsável pela formação de inúmeros grupos destinados tanto à prática da performance musical ao vivo, acompanhando importantes nomes da música brasileira.

Em 1940, foi apresentado por Villa-Lobos ao maestro Leopold Stokowski (1882-1977), que visitava o Brasil, sendo encarregado de selecionar um grupo de artistas populares, entre os quais Donga, Cartola (1908-1980), Zé da Zilda, Luís Americano, João da Baiana (1887-1974) e Jararaca (1896-1977), destinado a fazer gravações a bordo do navio *Uruguai*. Atuou em diversas dessas gravações, como regente, solista e até cantor, interpretando em dueto com Jararaca (da dupla Jararaca e Ratinho) na canção intitulada *Zé Barbino* (autoria de ambos), incluída num dos dois álbuns da Columbia intitulados “Native Brazilian Music”, lançado nos E.U.A. As gravações foram realizadas no dia 7 de agosto com a aparelhagem da Colúmbia Norte-americana.

Em 1946, Pixinguinha deixou definitivamente a flauta, trocando-a pelo sax tenor, que já tocava esporadicamente. São dessa época algumas gravações famosas realizadas em dueto com o flautista Benedito Lacerda, algumas inéditas, outras regravações. “Um a Zero” (com Benedito Lacerda), choro composto em homenagem ao jogador Arthur Friedenreich

(integrante da seleção brasileira e autor, em 1919, do famoso gol que derrotara o Uruguai), “Sofres Porque Queres”, “Ainda me Recordo”, “Sedutor”, “O Gato e o Canário”, “Descendo a Serra”, “Os Oito Batutas”, “Urubatã”, “Ingênuo”, “Proezas de Sólon”, “Devagar e Sempre” e muitos outros. Em todas essas músicas, deu parceria a Benedito Lacerda, pela divulgação que este fazia das gravações.

No início da década de 1950, graças a popularização do bolero e do samba-canção, afastou-se do público, retornando triunfalmente em 1954 quando Almirante (1908-1980) organizou em São Paulo o I Festival da Velha Guarda, que reuniu vários integrantes dos antigos grupos.

Gravou uma série de LP’s com várias formações instrumentais, intitulados “Carnaval de Nássara”, “Assim é que é” e “Cinco Companheiros”, “Pixinguinha e sua Banda” e “Carnaval dos Bons Tempos” (sendo todos no ano de 1957).

No ano de 1966, presta um depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, tendo como entrevistadores Jacob do Bandolim e Hermínio Bello de Carvalho (1935).

Lança ainda outros álbuns, destacando dentre eles “Pixinguinha e Clementina de Jesus” (contendo uma seleção de gravações feitas por Hermínio Bello de Carvalho, sendo lançado em 1968), “Pixinguinha 70” e “Som Pixinguinha” (ambos lançados em 1971).

Em 1972 falece sua esposa Albertina da Rocha, de quem não tivera filhos, tendo o casal adotado um menino, Alfredo. Seu falecimento ocorre no ano seguinte, em 17 de fevereiro de 1973, sendo vítima de um enfarte ocorrido na Igreja Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, na ocasião em que ia batizar o filho de um dos seus amigos.

A partir de sua morte, foram lançadas várias biografias, tendo como autores Sebastião Braga, Edigar de Alencar, Marília Barbosa e Oliveira Filho e Sérgio Cabral, além de um documentário intitulado “Saravah”, gravado em fevereiro de 1969 pelo diretor de cinema francês Pierre Barouh, que mostra o encontro entre duas gerações: de um lado Pixinguinha e João da Baiana, já octogenários, tocando e cantando com Maria Bethânia (1946) (aos 21 anos), Paulinho da Viola (1942) e Baden Powell (1937-2000).

1.3.3 - Dino Sete Cordas



Figura 08 – Horondino José da Silva (1928 – 2006)

Nascido no Bairro do Santo Cristo na cidade do Rio de Janeiro, Dino Sete Cordas iniciou na música brincando com o violão de seu pai, que exercia a função de operário fundidor e tocava o instrumento em suas horas vagas. Com o passar do tempo, já aos catorze anos, participava de serestas com os boêmios do bairro onde residia. Iniciou sua carreira profissional a partir de 1935, acompanhando o cantor Augusto Calheiros (1891-1956) nos circos da cidade de Niterói, onde tocava de ouvido, fazendo bordão nas variações que aprendia com o pai e os irmãos que também eram músicos: Lino, que tocava cavaquinho no Regional de Dante Santoro, e Jorginho⁴, mais tarde o pandeirista do Conjunto Época de Ouro.

Seu processo de formação musical, ao que se sabe, foi extremamente informal, pois, além da influência recebida por seus familiares, tinha um costume de acompanhar regularmente as melodias veiculadas através do rádio, tendo como modelo os violonistas Ney Orestes e Carlos Lentine, integrantes do Regional de Benedito Lacerda.

Em uma determinada reunião familiar, conheceu Jacob Palmieri, pandeirista e ex-integrante dos Oito Batutas, sendo convidado para assistir uma apresentação do Regional de Benedito Lacerda, ocasião em que foi apresentado ao flautista. Em meio a uma conversa informal, Lacerda entrega-lhe o violão pertencente a um dos integrantes do seu regional, pedindo para acompanhá-lo. Ele assim o fez sem sobressaltos, pois já possuía esta prática.

Pouco tempo depois, em função do agravamento do estado de saúde de Ney Orestes, seu nome é lembrado por Canhoto como uma alternativa de substituição temporária.

⁴ Pandeirista que atuou junto com Jacob do Bandolim, Pixinguinha e Altamiro Carrilho, sendo conhecido pelo nome artístico de Jorginho do Pandeiro (1931).

Com apenas dezoito anos passa a integrar definitivamente um dos regionais mais importantes da época, em virtude do falecimento de Ney Orestes.

Posteriormente, o violonista Carlos Lentine se desentende com Benedito Lacerda passando a atuar junto ao Regional de Dante Santoro, fazendo com que Horondino Silva, mesmo por um curto período de tempo, ficasse como único violonista até que Meira se juntasse ao grupo. A partir desse momento, consolidava-se o trio Horondino Silva, Meira e Canhoto, que desempenharia importante papel na história da música brasileira através da realização de inúmeras gravações acompanhando renomados cantores e instrumentistas da época.

Somente no ano de 1942, já tocando profissionalmente há sete anos, resolveu estudar teoria musical tendo como professor um pianista de navios do lóide conhecido apenas por Veríssimo. Taborda (1995) ressalta o seu bom rendimento enquanto aluno, afirmando que aprendeu a ler e escrever música em menos de um mês, sendo suas aulas interrompidas em função da morte repentina de seu professor, em decorrência do naufrágio do navio onde trabalhava. (TABORDA, 1995, p. 52)

É importante ressaltar que sua atuação no Regional de Benedito Lacerda restringiu-se inicialmente à execução do violão de seis cordas, passando a tocar violão de sete cordas somente após a morte do violonista Tute (Arthur de Sousa Nascimento 1886-1948)⁵ e em função da saída de Pixinguinha e de Benedito Lacerda do grupo, ou seja, após 1950, quando o regional passou a ser coordenado pelo cavaquinhoista Canhoto. A partir dessa data, passou definitivamente a tocar violão de sete cordas, iniciando uma nova fase em sua carreira, contribuindo assim para o processo de disseminação e popularização do instrumento através de sua atuação junto ao acompanhamento de cantores e solistas em gravações, shows e programas de rádio.

No final da década de 1950, com o surgimento da bossa nova e posteriormente do iê-iê-iê, o estilo interpretativo dos violonistas de sete cordas passou a ser considerado como algo fora de moda. Diante disso, a necessidade de adequação de Horondino Silva as novas tendências do mercado de trabalho fez com que fosse obrigado a trocar o violão pela guitarra elétrica, vindo a integrar um conjunto de dança liderado por Paulo Barcelos.

Na segunda metade da década de 1960, graças as gravações de discos das escolas de samba carioca, o violão de sete cordas volta a ser requisitado. Com isso, participou nos anos de 1965 e 1967 da gravação de dois LP's do show Rosa de Ouro, do compositor

⁵ A referência da data de nascimento e morte de Tute foi retirada da dissertação de Márcia Taborda (1995).

Hermínio Bello de Carvalho, acompanhando as cantoras Clementina de Jesus e Araci Cortes (1904-1985), e o conjunto Rosa de Ouro. Nessa fase também deu aulas de violão e atuou junto ao Conjunto Época de Ouro, sob a coordenação de Jacob do Bandolim, de quem recebeu o apelido de Dino Sete Cordas, que adotou no decorrer de toda a sua carreira.

A partir de 1970, com o ressurgimento das gravações dos gêneros samba e choro, passou a tocar com um grande número de cantores, como Beth Carvalho (1946), Raul Seixas (1945-1989), Gilberto Gil (1942), Carlinhos Vergueiro, Macalé, Vinícius de Moraes (1913-1980), Toquinho (1946), dentre outros. Em 1974, foi o responsável pelos arranjos e pela regência de dois discos importantes, lançados pela etiqueta Marcus Pereira: A música de Donga, com Elizeth Cardoso (1920-1990), Paulo Tapajós (1913-1990) e outros e o primeiro LP de Cartola. Dois anos depois atuou novamente com Cartola, orquestrando o seu segundo LP, que lançou com o sucesso intitulado “As Rosas não Falam”.

Foi um artista requisitado ao longo de sua carreira, trabalhando com compositores e intérpretes de diferentes gerações, como afirma o violonista Paulão Sete Cordas em entrevista a Nana Vaz de Castro:

O Dino tem que ser referência porque ele tocou desde com Francisco Alves até Zeca Pagodinho. Ele moldou o estilo de tocar o instrumento. Como o sete cordas não tem muito método, todo mundo tem que ouvir as gravações dele. Dino tem uma importância fundamental para todos os violonistas. As variações rítmicas que ele faz na baixaria são incríveis, ele nunca faz da mesma forma. Algumas gravações me marcam, como é a de Dama do Cabaré, do Orlando Silva, ou Receita de Samba, do disco Vibrações (Época de Ouro e Jacob do Bandolim). Quando as pessoas perguntam para mim como se deve estudar violão de sete cordas, eu respondo que devem ouvir Vibrações, Choros Imortais I e II (Altamiro Carrilho) e os discos do Cartola da Marcus Pereira. Está tudo ali. (CASTRO, Nana Vaz de, p. 1, 2001)

No ano de 1991 foi lançado pela gravadora Caju Music o disco intitulado “Raphael Rabello e Dino Sete Cordas”. Nesse álbum em específico, Dino Sete Cordas acompanha Raphael Rabello (1962-1995), um dos seus antigos discípulos e outro grande virtuose do instrumento⁶.

Ao final de sua vida, diminuiu o ritmo de trabalho concentrando-se predominantemente na atividade pedagógica, ministrando aulas de seu instrumento.

No dia 05 de Maio de 2006, foi internado no Hospital do Andaraí, do Rio de Janeiro, em função de problemas de saúde que culminaram em uma pneumonia, vindo a falecer no dia 27 de maio do mesmo ano.

⁶ Vale ressaltar o fato de que neste álbum, em específico, Raphael Rabello toca violão de seis cordas desempenhando o papel de solista.

O documentário intitulado “Ao Jacob, seus bandolins”, lançado em 2008 pela Gravadora Biscoito Fino em parceria entre a Escola Portátil de Música e o Instituto Jacob do Bandolim, apresenta o que acredita-se ser a última aparição pública de Dino Sete Cordas registrada em vídeo, tocando junto ao conjunto Época de Ouro acompanhando vários solistas, entre eles, Ronaldo do Bandolim (1950), Déo Rian (1944) e Joel Nascimento (1937).

CAPÍTULO 2 - DA TEORIA À PRÁTICA: IMPROVISO NO CHORO E ANÁLISE DE SUA PRÁTICA

2.1 – Improvisação: conceitos e definições

A improvisação musical consiste de uma prática baseada em diferentes maneiras de manipulação de sons, estando vinculada à performance, composição e interpretação musical. É manifestada desde os primórdios das civilizações em diferentes culturas, apresentando concepções estéticas baseadas na experiência individual e coletiva de compositores e performers, podendo ser definida de maneira sucinta através da:

“Criação de uma obra musical, ou de sua forma final, à medida que está sendo executada. Pode significar a composição imediata da obra pelos executantes, a elaboração ou o ajuste de detalhes numa obra já existente, ou qualquer coisa dentro desses limites”, ou ainda estar ligada à idéia de “retorno a uma forma mais espontânea de realização musical, em que membros diferentes de um conjunto respondem ao que outros intérpretes estão tocando”. (SADIE, 1994, p. 450).

Sua prática apresenta-se atrelada a uma necessidade de recriação onde o intérprete não é tratado como reprodutor de um esquema impresso, mas sim um integrante que participa criativamente de uma realização musical, quase como sendo um co-autor, manifestando suas características particulares ligadas à sensibilidade, arrojo e inventividade. Passando do âmbito individual para o coletivo, nota-se que sua prática é movida através da interação mútua entre os integrantes de um grupo, fazendo com que cada execução apresente um caráter ímpar, dinamizando-se através suas infinitas possibilidades de reinvenção.

No âmbito da música brasileira, assim como na música norte-americana (base da afirmação de Berendt 1987), a improvisação encontra-se simultaneamente atrelada à prática da composição e interpretação musical:

O conceito de improvisação é portanto, bastante amplo. O instrumentista que cria um *chorus*⁷ é ao mesmo tempo um improvisador, um compositor e um intérprete. Mesmo em termos de arranjo, esses três elementos do *jazz* têm que estar intimamente ligados. O mesmo não acontece com a música de concerto européia, na qual o instrumentista não é obrigado a reunir essas três qualidades.

⁷ Estrutura formal de uma música, sobre cuja sequência harmônica o instrumentista improvisa. (*to*) *Take a chorus*: improvisar uma vez sobre toda a extensão do tema.

Um *chorus* pode se tornar facilmente ridículo, se for executado por um instrumentista que não o criou. A improvisação, como dissemos, é quase uma forma de composição e, por isso, está intimamente ligada às características do toque do instrumentista que a cria, aos pequenos truques que cada um inventa durante a sua evolução técnica e, não menos, ao estado emocional, no momento, do executante. (BERENDT, 1987, p. 119)

Dessa maneira, tem-se na improvisação como prática fundamentada a partir de uma relativa liberdade de execução restringida apenas no que se refere ao estabelecimento de forma e convenções geralmente acertadas em ensaios prévios e coletivos, onde o discurso musical pode ser transmitido e assimilado entre os integrantes através de forma oral e/ou escrita, traçando as diretrizes de execução através da elaboração de um arranjo. Berendt (1987) prossegue relacionando os dois conceitos, arranjo e improvisação, afirmando que:

O mal entendido que existe com relação ao aparente paradoxo entre arranjo/improvisação é que muitos pensam que o arranjo é algo escrito em partitura. Na realidade nem tudo que se ouve está escrito, e grande parte do que os instrumentistas tocam, ou foi combinado verbalmente, ou está notado em uma forma especial de taquígrafia musical. Na realidade é possível se compor um arranjo inteiro sem se escrever uma única nota no papel. (BERENDT, 1987, p. 121)

No âmbito do choro, nota-se que o arranjo consiste de uma “espinha dorsal” no que se refere à escolha dos parâmetros de interpretação como gênero, forma, andamento, obrigações e convenções a serem executadas pelo grupo. Em se tratando de um tema conhecido, sua idéia encontra-se praticamente pré-concebida entre os instrumentistas, tendo como referência a audição prévia de gravações, performance oral, ou a disseminação de registros escritos (partituras).

Nota-se que os grupos de choro da atualidade que apresentam uma formação instrumental estável, a exemplo do Conjunto Época de Ouro, Água de Moringa, Arranca Toco, dentre outros, são detentores de uma concepção de interpretação camerística baseada tanto na elaboração de arranjos como na realização de ensaios que visam a busca de um refinamento de execução, fator que não impede a prática da improvisação em suas performances, mas que passa a ser mais regrada.

Desde os primeiros anos da formação do gênero choro, tem-se uma preferência pela performance baseada em uma prática predominantemente oral. Atualmente, apesar da grande maioria dos músicos possuírem conhecimentos teóricos, a prática de acompanhar “de ouvido” ainda permanece, como herança de outros tempos. Isso pode ser visto através da resposta dada pelo próprio Pixinguinha, no depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som:

Nas primeiras gravações dos “Oito Batutas” havia um grande sentido de improvisações. Vocês tinham partes escritas?

Não. Era mais ou menos improvisado. Havia apenas acompanhamento de violão feito em pauta. Não tinha cifração não. Era choro.

Quando é que você começou a escrever partes para orquestra?

Bem, antes eu já escrevia partes para o violão de Palmieri, que conhecia música. Depois ensaiávamos. Não era tudo assim no peito. Aliás, em 1929 para 1930 já havia a “Velha Guarda”, “Diabos do Céu”. Nós gravamos “Teu Cabelo Não Nega” e “Linda Morena”. (SEVERIANO, 1997, p. 13-14)

Diante desse contexto, destaca-se o músico que contribui criativamente para o desenvolvimento da peça, geralmente detentor de considerável agilidade de raciocínio harmônico que precede uma execução praticamente simultânea. Esse quesito é básico para a obtenção de êxito na performance, possibilitado através da busca de uma resolução instantânea, evitando possíveis desconfortos, principalmente quando se acompanha uma peça desconhecida.

Através da compreensão da estrutura composicional do choro no que se refere à forma, ao gênero (de onde se tem o “swing”) e seus respectivos esquemas modulatórios, nota-se que a improvisação de Pixinguinha nas gravações com o Regional de Benedito Lacerda apresenta características próprias, onde constata-se esquemas que são constantemente reaproveitados na execução de vários temas, adaptados conforme a necessidade momentânea da execução, vindo a consolidar um processo dinâmico de reprodução e recriação.

Com o decorrer do tempo, a aquisição da experiência contribui para a construção da individualidade do instrumentista enquanto gerenciador de um estilo interpretativo próprio, proveniente da re-significação de conceitos assimilados através do meio musical em que encontra-se inserido, optando pela manutenção ou buscando inovações estéticas durante o seu processo de interpretação.

2.2 – Oralidade e informalidade

De maneira geral, o estudo da música popular consiste de uma prática interdisciplinar em que a análise do seu discurso musical baseia-se na utilização de ferramentas comumente adotadas na musicologia tradicional oriunda da música de concerto, que por sua vez está baseada na interpretação de parâmetros passíveis de notação e portanto fixada em partitura. Essa prática apresenta um caráter incompleto em função de constituir-se

um referencial teórico de estudo e problematização insuficientes, em se tratando da pesquisa vinculada a gêneros de música popular, incluindo aqui as categorias folclóricas e étnicas, uma vez que perpetuam-se através de uma prática predominantemente oral e informal, que em muitos casos não passam por processos sistematizados de escrita. Somado a isso, apresentam-se ainda divergências entre os parâmetros estéticos e interpretativos que, no caso da música popular em específico, baseia-se no que se chama de “relativização” da escrita musical, não obedecendo fielmente ao registro grafado na partitura.

Tagg (2003) afirma que embora a notação possa ser um ponto de partida viável para grande parte da análise da música erudita, uma vez que foi a única forma de sua preservação por mais de um milênio, a música popular, nem mesmo em suas formas afro-americanas, nem é concebida ou designada para ser preservada ou distribuída enquanto notação, uma vez que um número grande de importantes parâmetros de expressão musical são difíceis ou impossíveis de serem codificados na notação tradicional:

A não ser algumas exceções, a análise musical tradicional pode ser caracterizada como formalista. Uma de suas maiores dificuldades é relacionar, de alguma forma, o discurso musical ao resto da existência humana, a descrição de aspectos emocionais da música ocorrendo esporadicamente ou sendo completamente evitada. (TAGG, 2003, p. 13)

No entanto, nota-se que em um primeiro momento a informação registrada através da escrita, se comparada com a tradição oral, pode se perpetuar ao longo do tempo se submetida às devidas condições de conservação. A tradição oral, por sua vez, apresenta-se suscetível a “distorções”, provenientes da veiculação sucessiva entre emissores e receptores. Considerando o nosso atual estágio de desenvolvimento, os métodos de ensino de música consagrados e praticados cotidianamente restringem a prática musical à notação escrita e cada vez mais vai se perdendo a prática oral. Daí a preocupação com o registro escrito, embora, tenhamos uma vantagem em relação aos séculos anteriores: dispomos de gravações sonoras desde o final do século XIX. Alves (1995) explica a importância da informação preservada através de um registro escrito, mencionando o exemplo de dois grandes compositores do gênero choro, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth:

Não tivesse Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e outros pilares da música brasileira registrado suas inspirações no pentagrama musical, hoje o que teríamos concretamente sobre a obra desses compositores dependeria de algum assovio perdido no tempo, levando em consideração a qualidade do intérprete que, tendo executado inúmeras vezes uma certa música, guardaria na memória aquela melodia e passara assim, “de ouvido”, para as gerações seguintes. Ao final, nem o próprio dono deveria reconhecer a autoria da obra.

Um levantamento feito recentemente dos inúmeros músicos de choro determina com clareza o perfil de seu instrumentista: músicos de extrema sensibilidade, com ouvido privilegiado e que, na maioria dos casos, não tiveram interesse ou acesso à teoria musical. Esses músicos guardam “de ouvido” um repertório incontável, são os arquivos vivos da música brasileira. (ALVES, 1995, p. 5)

Dessa maneira, estabelecem-se discussões enfocando a necessidade da busca de metodologias de estudo que visam sanar os problemas referentes ao registro de uma tradição musical oral, sem no entanto trazer prejuízos que venham a comprometer a fidelidade do registro da informação, justificando-se a grande importância atribuída aos arquivos de áudio e vídeo em função de apresentar maior fidelidade na transmissão dos detalhes e nuances que são impossíveis de serem codificados através da escrita.

Retomando a idéia da partitura como uma “espinha dorsal”, ou “esboço” de uma proposta a ser consolidada, a audição e comparação de arquivos de áudio torna-se um procedimento importante para o estabelecimento de diretrizes para a prática da interpretação musical, que apresenta um caráter dinâmico e mutável. Dessa maneira, as diferenças entre a execução de um mesmo tema variam ao longo do tempo, podendo ser ouvidas através das gravações realizadas por diferentes intérpretes, ou ainda, por um mesmo intérprete em períodos diferentes.

O trecho da peça “Sofres Porque Queres”, mostrado a seguir, faz a comparação entre a partitura editada e a gravação contida no álbum “Choros Imortais”, tendo como intérprete o flautista Altamiro Carrilho:

Figura 09 – Comparação de um trecho da partitura editada com a transcrição do choro “Sofres Porque Queres”

Gerling (2008) ressalta o fato de que “escutamos gravações para entendermos como outros músicos, ao interpretarem a mesma partitura, atingem resultados diferentes” (p. 7):

Se é verdade que as partituras oferecem apenas um guia para a execução de ritmos e alturas, também é verdade que elas contêm informações fixas, que nos permitem estudar como esses parâmetros são executados por diferentes intérpretes.

Precisamos ter em mente que a comparação entre gravações não irá garantir respostas definitivas – a não ser que queiramos copiá-las – mas podem oferecer apoio valioso na compreensão da mudança de gostos e convenções no decorrer do tempo. Podemos também estudar as características individuais de um executante, ou os elementos comuns de estilo de um período ou uma escola de execução. Compreender o que se faz uma execução “original”, ao invés de copiar, pode contribuir para que um executante formate seus valores, gostos e informe sua intuição estética, que, por sua vez, poderá levar a um estilo individual. (GERLING, 2008, p. 9)

Martha Ulhôa (1999) afirma que um dos elementos mais significativos de expressividade na canção popular brasileira é a flexibilidade, e em alguns casos a quase independência da melodia em relação ao acompanhamento, fenômeno que chama de “métrica derramada”, mas que aparece descrito em Sandroni, Mukuna, Kubik, dentre outros, em relação à música de influência africana. Ulhôa explica que, na canção popular, o compasso está sempre presente, mas encontra-se flexibilizado tanto em seus limites quanto na sua estrutura interna, sendo modificada em termos da hierarquia das pulsações. Ressalta que “essa flexibilidade entre canto e acompanhamento (*podendo ser substituído pelo termo melodia e acompanhamento, em se tratando de gêneros de música instrumental*) nem sempre é anotada nas versões transcritas, e quando o é, aparece como síncopes que na realidade não expressam bem a extensão da letra (*ou melodia*), de fato feita pelos intérpretes” (p. 49). Dessa maneira, afirma que:

Nas interpretações que “derramam” a métrica, a noção de compasso como acontece na concepção temporal européia é mantida, mas este compasso é flexibilizado, tanto em seus limites como em sua estrutura interna que é modificada em termos da hierarquia das pulsações. (ULHÔA, 1999, p. 49)

Outro ponto importante baseia-se no fato de que o processo de interpretação do gênero choro fundamenta-se na execução de variações melódicas como uma necessidade praticamente imprescindível, ocorrido em função das repetições de suas seções provenientes da estruturação da forma rondó. Dessa maneira:

O simples fato da parte A (a principal) na execução de um choro tradicional ser apresentada por quatro vezes fornece uma boa pista das razões pelas quais o instrumentista de maior talento (que sempre existiram em grande quantidade na longa e gloriosa história do choro) tenham se sentido naturalmente impelidos em direção à variação melódica. É inegavelmente mais artístico e mais desafiador tratar sobre diferentes aspectos uma melodia recorrente (a competição entre virtuosos – marca registrada do choro desde suas origens – deve ter, sem dúvida, contribuído ainda mais para o desenvolvimento das improvisações no gênero) (ALMADA, 2006, p. 55)

Além da tradição oral, nota-se que ao longo de sua trajetória, o choro foi marcado por uma experiência musical adquirida no âmbito prático, realidade comumente vivenciada por músicos populares em seu processo de formação:

Ressalte-se aqui a existência de um processo empírico, essencialmente informal de ensino/aprendizagem que se impõe à realidade do músico popular, que observa atentamente a realização do fenômeno musical *in loco*, nos bares, praças, casas de espetáculo, etc. A grande maioria dos músicos brasileiros que não tem acesso a instituições oficiais de ensino, nem tem como pagar pelos serviços de professores particulares. Aprende a tocar e/ou cantar não só por meio de frequentes observações, mas através de revistas e métodos de bancas de jornal, além de conversas e verdadeiras aulas como os músicos e professores da noite que, por vezes de forma altruística, transmitem parte do conhecimento para os muitos órfãos de um ensino de música no Brasil, por incrível que isso possa parecer aos olhos, tanto de brasileiros como de estrangeiros, profundamente extasiados com a qualidade de nossa música popular. (SILVA, 2007, p. 70)

Dessa maneira, o autodidatismo e, em alguns casos o amadorismo, justifica a ausência de esforços de praticamente toda uma geração de músicos profissionais compreendida entre a primeira metade do século XX em proporcionar algum meio de sistematização do estudo do gênero choro. Cazes (1995) apresenta uma hipótese através do levantamento de dois pontos:

O primeiro é o fato de que muitos músicos como Jacob do Bandolim, Abel Ferreira, Waldir Azevedo, Garoto e tantos outros não tiveram a preocupação de codificar seus conhecimentos e passá-los adiante. Pelo contrário, havia muita retenção de informação, e mesmo os “métodos” assinados por alguns desses nomes serviam apenas para encher o bolso dos editores, praticamente não colaborando para o desenvolvimento de novos instrumentistas.

O segundo ponto fundamental é que se seguir à geração citada uma turma que não viu o choro como uma possibilidade profissional. Dois exemplos de craques amadores são Joel Nascimento, e Déo Ryan, que seguiram os passos de Jacob e transformaram o choro num *hobby*, num divertimento pessoal, que eventualmente poderia trazer algum lucro. (CAZES, 1995, p. 5)

O autor prossegue justificando que a mudança dessa concepção só foi possível devido às transformações ocorridas a partir da década de 1970, em função de uma conscientização de músicos profissionais no que se refere ao processo de preservação e manutenção das características estéticas do gênero através da busca de sua sistematização. Cazes prossegue afirmando que:

Os motivos que me levam a acreditar que o choro voltou a se abrir e se movimentar mais dinamicamente são as reações aos pontos acima, das quais participo ativamente. O surgimento dos métodos como os escritos por Afonso Machado, para

bandolim, Luiz Otávio Braga, para o violão brasileiro, e o meu (o da escola moderna do cavaquinho), e a música da Orquestra de Cordas Brasileiras e do Grupo Água de Moringa são importantes para o processo. Trabalhos como o de Roberto Gnatalli, no Conservatório de MPB de Curitiba, fazem brotar novas gerações de músicos apaixonados pelo choro. (Ibidem)

Através dessas iniciativas, nota-se os esforços rumo à criação e fortalecimento de uma escola que formaliza um processo de ensino-aprendizagem anteriormente realizado de maneira informal, contribuindo de forma decisiva para a preservação e continuidade da sistematização e expansão do estudo do gênero.

2.3 – O contracanto de Pixinguinha

A improvisação praticada por Pixinguinha consiste no que se chama de “contraponto popular”, sendo executado tanto por instrumentos melódicos de registro médio-grave como de acompanhamento, a exemplo do violão, trombone, bombardino, saxofone, dentre outros. Em linhas gerais, define-se contraponto como “termo utilizado para descrever a combinação de linhas melódicas soando simultaneamente, de acordo com um sistema de regras pré-estabelecidas” (DOURADO, 2004, p. 92). Vale ressaltar que o termo também é utilizado para designar uma forma de improvisação no choro, sendo que seus padrões e construção no âmbito prático diferenciam-se em alguns aspectos das regras comumente utilizadas na música de concerto. Em virtude dessas pequenas diferenças, será utilizado para este trabalho o termo “contracanto”, que apresenta um conceito análogo ao apresentado acima para contraponto.

Sobre a improvisação em contracanto, é importante mencionar que

A prática de ornamentar a melodia por meio de comentários executados no registro mais grave, oriunda das folias portuguesas, não se restringia, porém, aos violões. Como muito bem observou Basílio Itiberê, referindo-se ao saxofone de Pixinguinha: “Esse contraponto sempre existiu na orquestra popular: violão, bombardino, oficleide⁸, Pixinguinha não é um inovador absoluto. Provém, diretamente, da velha e

⁸ Instrumento de sopro da categoria dos metais, pertencente à família do bugle de chaves, constituído de um bocal ligado a um tubo cônico curvado na forma de um U estreito, apresentando nove a doze chaves, patenteado pelo fabricante Halari em 1821. A palavra “ophicleide” (do francês ophicléide) compunha-se do grego “ophis” (serpente) e “kleis” (tampa ou abafador), de forma que pode ser traduzida como “serpente de chaves”. Seu som é cheio e ressonante e compositores como Mendelssohn, Schumann, Verdi e Wagner escreveram para ele partes importantes que nem sempre são bem substituídas pela tuba, de sonoridade mais branda. (SADIE, 1994, p. 669)

boa linhagem dos chorões do começo do século: Calado, Viriato, Anacleto e outros”. (BARBOZA; OVILEIRA FILHO, 2000, p. 249)

Neves (1977) reforça essas características enfatizando a linha melódica executada pelos violões de seis e sete cordas, comumente chamada de “baixaria”, bem como a sua relação com o instrumento solista:

Nota-se que no acompanhamento do choro a presença quase obrigatória do baixo melódico (baixaria), que chega a ser tão desenvolvido que soa como uma segunda melodia, um contracanto que soa com a melodia principal. Sob o plano harmônico, encontramos uma das principais riquezas e originalidades do choro. As modulações são sempre curiosas, passando do modo maior ao menor, passando por tons vizinhos ou afastados de maneira surpreendente, sem contudo se perder, voltando frequentes vezes à tonalidade básica. Tudo isso é feito por audição e de improviso, o que mostra o valor musical dos intérpretes deste gênero popular. O acompanhamento rítmico pode ser sistematizado por figurações básicas simples, atinge rara complexidade pela superposição de diferentes figurações e por certa instabilidade que não pode ser grafada, como que leves “rubati”⁹ por uma ou várias partes integrantes do grupo rítmico. (NEVES, 1977, p. 22-23)

Pixinguinha resgata a prática adotada pelas primeiras gerações do choro em praticar a improvisação em contracanto, tendo em Irineu de Almeida sua referência enquanto músico e professor. Caldi (2000) faz uma análise da peça “São João Debaixo d’água” (Irineu de Almeida) gravada em 1911, sendo executada por Pixinguinha (flauta transversal) e Irineu de Almeida (oficleide), mencionando as características presentes na improvisação de Irineu de Almeida herdadas por Pixinguinha, destacando entre elas: a condução da linha melódica do baixo através de graus conjuntos explorando as múltiplas possibilidades de inversão dos acordes e ornamentação melódica proveniente da utilização de arpejos através de movimentação ascendente e descendente. Ressalta ainda o importante fato de que, tanto em Irineu de Almeida como em Pixinguinha, a movimentação da melodia do contracanto ocorre nos compassos pares, tendo a finalidade de estabelecer a ligação entre as frases ou membros de frases aproveitando o repouso da melodia principal:

Curiosamente, a prática de conduzir a linha do baixo por graus conjuntos – resultando em muitas inversões de acordes – é uma característica que Taborda (1995:61) só veio encontrar em suas análises de gravações de acompanhamentos de violão a partir da década de 30, com o violão de sete cordas de Tute. Irineu já fazia isso quase vinte anos antes! Pixinguinha assimilou a idéia e desenvolveu ao máximo. (CALDI, 2000, p. 80)

⁹ Indica andamento livre, que pode ser executado à discrição do intérprete.

Outro ponto importante está no fato de que Pixinguinha, em atuação posterior junto ao Regional de Benedito Lacerda, desenvolve o contracanto de forma que os instrumentos acompanhadores “duelam” com o instrumento solista, concepção diferente da adotada por Irineu de Almeida. Sobre essa característica, afirma que:

Quanto à estruturação, este contracanto de Irineu de Almeida parece ter sido pensado mais contrapontisticamente do que aqueles de Pixinguinha. As consonâncias intervalares predominam e as dissonâncias tendem a ser resolvidas. Irineu “duela” menos com Pixinguinha (inclusive improvisando menos também) do que se faz mais tarde com Benedito Lacerda. Os contracantos de Pixinguinha muitas vezes assumem uma interação melódica que se refere mais à harmonia do que a voz principal. Não é o que se vê nesse contracanto de Irineu de Almeida, que se movimenta mais economicamente, pontuando e completando as frases da flauta. (Ibidem, p. 82)

O livro intitulado: Mangureira, Montmartre e outras favelas, da autoria de Basílio Itiberê, apresenta uma crônica intitulada “Pixinguinha: mestre do contraponto”, datada de 22 de abril de 1961, baseada em uma entrevista que o autor teria concedido a um anônimo jovem em determinada ocasião (não mencionada no artigo), no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde, para fins dessa pesquisa, vou me delongar na citação para esclarecer melhor o leitor:

JOVEM – Pode me dizer quais foram os seus professores de contraponto e polifonia?

BASÍLIO ITIBERÊ – João Sebastião Bach e Pixinguinha. Afora umas lições particulares com o padre Victória, o abade compositor mais paisano do mundo. (O moço encaixou bem o golpe e eu readquiri a certeza que o primeiro round era meu)

JOVEM – Pixinguinha contrapontista? O senhor não acha que há um bocado de exagero, atribuir a um músico popular uma qualidade de mestre do contraponto?

BASÍLIO ITIBERÊ – Aí é que está o seu engano. Pixinguinha não é um músico popular, na acepção rigorosa do vocábulo. Ele é, como Nazareth, uma espécie de elo, ou de transição, entre a música popular e a música chamada erudita. Tendo nascido e vivido sempre aqui no Rio, representa a culminância desse fenômeno da música popular carioca: - sua arte é cristalização de beleza pura, inteiramente impermeável às más influências, nacionais ou estrangeiras. Não se enquadrando no âmbito da Música erudita, atinge momentos geniais de transcendência ou de transfiguração folclórica. Com um vigor e uma marca inconfundível de autenticidade racial...

JOVEM – Portanto, um renovador total...

BASÍLIO ITIBERÊ – Não, Pixinguinha não é um inovador soluto. Provém da velha e boa linhagem dos chorões do começo do século (*referindo-se aqui ao século XX*). Calado, Viriato, Anacleto e outros¹⁰. Difere apenas na qualidade do talento, ou antes, no ponto de genialidade que ilumina toda a sua criação musical – desde a inventiva

¹⁰ O escritor Basílio Itiberê faz uma pequena confusão uma vez que, Joaquim Antônio da Silva Calado (1848-1880) e Viriato Figueira da Silva (1851-1883) faleceram ao final do século XIX e Anacleto de Medeiros (1866-1907) durante os primeiros anos do século XX.

melódica até os processos técnicos que utiliza: imitações, progressões, simples contraponto, até a polifonia. Isso é consequência de uma formação musical em ambiente propício, onde todos eram músicos – o pai, o irmão, e os inúmeros músicos que se reuniam para tocar em conjunto. Quase diria conjunto de câmara, não fosse o caráter de improvisado do choro que, como o *jazz*, é uma eterna improvisação.

JOVEM – Mas como se explica a riqueza do seu contraponto?

BASÍLIO ITIBERÊ – Bem, o grande contraponto surgiu na música de Pixinguinha de maneira curiosa. Não sei por que, houve um momento de sua vida que resolveu trocar a flauta pelo saxofone. Então, a necessidade, ou melhor, o prazer de improvisar, acompanhando os instrumentos solistas, impeliu-o a aperfeiçoar e requintar o contraponto. A nossa musicologia ainda não cogitou de estudar esse contraponto, nem ao menos, que eu saiba, já se fez menção à sua existência. Pois, a meu ver, do ponto de vista técnico, ele é um dos elementos mais complexos, e de maiores consequências estéticas que existe na música popular brasileira.

JOVEM – Então, ele acaba sendo um inovador.

BASÍLIO ITIBERÊ – Não digo que isso seja uma característica exclusivamente sua. Esse contraponto sempre existiu nos instrumentos acompanhadores da orquestra popular: violão, bombardino, oficleide. Mas de forma incipiente, restrito a meia dúzia de fórmulas e constâncias melódicas que são repetidas com habilidade. Com Pixinguinha, esse contraponto assume feição surpreendente de coisa elaborada e construída, desmentindo tudo o que se sabe a respeito da criação popular – inteiramente destituída de técnica e de senso construtivo.

JOVEM – E daí? O senhor vai concluir que Pixinguinha conhece a técnica do contraponto?

BASÍLIO ITIBERÊ – Claro que conhece, duma maneira milagrosa, divinatória, autodidata. Ele ignora as regras e aplica as técnicas com perfeição. Isso é paradoxal. Mas, no Brasil, o negócio é assim: o que é grande, é paradoxal. Está bem?

JOVEM – Confesso que estou um pouco desorientado...

BASÍLIO ITIBERÊ – Vou lhe deixar tomar fôlego para explicar esse mistério. O contraponto em Pixinguinha é maleável, flexível e, ao mesmo tempo, quase matemático. Ajusta-se a melodia principal não como um corpo estranho – o que acontece a muito compositor de renome – mas com voz autônoma, de altíssima beleza.

JOVEM – Tudo isso é fabuloso.

BASÍLIO ITIBERÊ – Mas vou fazer-lhe uma confissão. Só agora começo a perceber uma coisa calamitosa, o mal que tenho feito à música popular brasileira, desvendando o tesouro inesgotável de sua beleza à voracidade dos homens. Pois não tenha dúvida. A arte erudita vive e nutre-se de pilhagens e se abastece e suga a seiva do nosso populário. Vosmecê é muito moço e ainda não percebeu a grande vítima que é da arte popular. Os homens prestam-lhe homenagens... para abafar-lhe a carteira”. (ITIBERÊ, Basílio, 1970, p. 43-46)

Antes de detalhar os procedimentos adotados por Pixinguinha, que caracterizam a prática do contracanto no choro, é necessário fazer um interlúdio sobre as condições de trabalho referente às limitações tecnológicas e alto custo operacional dos estúdios de gravação da época, interferindo diretamente na performance dos instrumentistas e na prática da improvisação. Sérgio Cabral (1978) afirma que:

Quando se fala no flautista Pixinguinha é fundamental que se leve em consideração a circunstância em que os seus discos foram gravados e as condições que são oferecidas aos instrumentistas pelos modernos equipamentos de gravação. Naquele tempo, as gravações eram feitas “de primeira”, isto é, eram mínimas as possibilidades de repetição das execuções no caso de erro. A falta de recursos técnicos limitava também as condições econômicas das gravadoras, pois o material empregado numa gravação só poderia ser usado naquela hora, naquela gravação. Um erro de execução ou a necessidade de aprimoramento da interpretação – enfim, qualquer fato que impedisse a saída do disco, ou que determinasse a volta dos músicos ao estúdio, eram considerados pelas gravadoras, empresas industriais e comerciais, não nos esqueçamos disso, um desperdício financeiro. Atualmente, determinadas músicas podem ser gravadas até de quatro em quatro compassos, desde que ofereçam intervalos para que o técnico deixe gravado o trecho em que o artista acertou e o que vem adiante. Um cantor ou instrumentista dispõe do tempo que a gravadora quiser lhe dar. Não é rara a utilização de seis horas para a gravação de uma só música (antigamente era só o tempo da própria música, em torno de três minutos). Se forem lembrados outros recursos recentes – a mixagem, a equalização e o equipamento que “purifica” o som – a figura do flautista cresce ainda mais. (CABRAL, 1978, p. 3)

Diante dessa informação, nota-se que a liberdade de execução da improvisação no estúdio de gravação à época de Pixinguinha apresentava-se extremamente comprometida e restringida, se comparada à liberdade que se tem até hoje durante a sua prática “descompromissada”, comumente disseminada nas rodas de choro. No entanto, Pixinguinha buscou saídas visando minimizar as possibilidades de insucesso das gravações, podendo ser vistas no decorrer da transcrição e análise de suas gravações. Sobre esse aspecto, Caldi (2000) afirma que:

As improvisações de fato existem, em maior ou menor quantidade em uma ou em outra gravação, mas a repetição literal dos trechos dos contracantos em alguns rittornellos indicam que eles eram pré-concebidos por Pixinguinha. Os improvisos, quando havia, eram de fato variações dos contracantos. Isso em nada denigre a fama de Pixinguinha como improvisador, apenas comprova a diferença de ambiente que existe entre a roda de choro e o estúdio de gravação, e que naquela época devia ser ainda maior. A racionalização do tempo e os poucos recursos tecnológicos (se comparados aos dias de hoje) certamente concorriam para que os músicos fossem pressionados a não errar. Por esse motivo, a ousadia de Pixinguinha ao improvisar naquelas gravações – que não foi pouca – certamente não chegou à dimensão alcançada em seu dia-a-dia nas rodas de choro. (CALDI, 2000, p. 34)

2.4 – Considerações preliminares sobre as análises

No decorrer do próximo capítulo, são analisadas quatro peças: “Atraente” (Chiquinha Gonzaga), “Vou Vivendo” (Pixinguinha e Benedito Lacerda), “Naquele Tempo” (Pixinguinha e Benedito Lacerda) e “Sofres Porque Queres” (Pixinguinha e Benedito

Lacerda), sendo três delas da autoria de Pixinguinha. As duas primeiras peças foram escolhidas em função de estarem separadas por um grande intervalo de tempo, localizando-se nos extremos da atuação do duo Benedito Lacerda e Pixinguinha, gravadas em 12/06/1946 e 07/07/1950, respectivamente. Já as peças intituladas “Naquele Tempo” e “Sofres porque Queres” foram escolhidas em função de serem gravadas tanto pelo Regional de Benedito Lacerda como pelo Regional do Canhoto, contidas nos álbuns “Benedicto Lacerda e Pixinguinha” (lançado em 1966 contendo gravações realizadas entre 1946-1951) e “Choros Imortais” (1964), respectivamente. No caso dessas duas últimas peças o foco da análise irá basear-se no saxofone tenor de Pixinguinha e no violão de Dino Sete Cordas.

As gravações analisadas foram executadas através da formação instrumental de conjunto regional, constituído por violão de seis e sete cordas, cavaquinho e pandeiro como instrumentos de base, acrescentado de instrumentos de sopro (flauta e saxofone tenor no caso do Regional de Benedito Lacerda em “Benedicto Lacerda e Pixinguinha”) e somente flauta transversal (em se tratando do Regional do Canhoto em “Choros Imortais”). Em algumas gravações nota-se a utilização de contrabaixo acústico, no caso do Regional de Benedito Lacerda, e contrabaixo elétrico, no Regional do Canhoto.

Especificamente no Álbum “Benedicto Lacerda e Pixinguinha”, encontra-se uma certa dificuldade em discernir os instrumentos de frequência média-grave, principalmente os violões e o contrabaixo, em função das condições de preservação das gravações originais em fita magnética, necessitando de uma atenção redobrada no processo de transcrição das mesmas.

Já o álbum “Choros Imortais” apresenta maior definição quanto aos timbres em função de ser gravado treze anos mais tarde, possivelmente desfrutando de certos avanços tecnológicos conquistados pela indústria fonográfica no decorrer deste período.

Uma característica importante observada durante a audição das gravações refere-se à sonoridade de Pixinguinha, apresentando timbre e articulação que não se assemelha a nenhuma das escolas de saxofone, americana ou francesa. Uma hipótese para essa característica poderia ser dado ao fato de Pixinguinha ser flautista, somado ainda aos procedimentos técnicos necessários para se tocar saxofone em conjunto com a flauta transversal, necessitando de amplo controle de intensidade, timbre e principalmente de articulação no registro médio-grave, amplamente utilizado em sua performance. Sobre esse aspecto, Sá (2003) afirma que:

Mesmo com o auxílio e músicos que viveram esse período das orquestras de sopro, seria uma tarefa árdua a fundamentação de qualquer conclusão sobre articulação. Não há nenhum tratado recomendável escrito no Brasil sobre a técnica do saxofone, e nas escolas americana e francesa não chegam a nos dar material preciso sobre a articulação e emissão, na profundidade que a música brasileira requer. Para isso, o instrumentista de sopro precisa controlar as manobras da coluna de ar, executadas com a musculatura torácica e abdominal, e toda a diversidade de golpes de língua, além de aproveitar todas as possibilidades de ressonância no interior da cavidade bucal e dos seios faciais. (SÁ, Francisco, 2003, p. 25)

Em função da amplitude desses aspectos, as transcrições das peças em análise estão restritas na apresentação da linha melódica da flauta transversal, do violão de sete cordas e do saxofone tenor, sendo este último escrito em som real, ou seja, na clave de fá e sem transposição. As cifras grafadas na partitura, com exceção dos choros “Naquele Tempo” e “Sofres Porque Queres” contidas no álbum “Choros Imortais” (análise dos contracantos de Dino Sete Cordas), apresentam-se com acordes no estado fundamental, ou seja, sem as inversões de baixo, tendo apenas a finalidade de situar a relação do contracanto executado pelo saxofone tenor com a melodia principal e a harmonia executada pelos instrumentos acompanhadores.

Para se chegar a conclusões nestas análises realizou-se um levantamento fonográfico seguido de análise auditiva dos demais álbuns de 78 rpm gravados pelo regional de Benedito Lacerda referente ao período de 1946 – 1950, além de outros títulos referente às gravações do Regional do Canhoto, gravações do Conjunto Época de Ouro, de dois discos intitulados Cartola, dentre outros. Paralelamente ao levantamento deste material, buscou-se entender o processo de construção melódica através de sua aplicação prática, ou seja, vivenciando as características interpretativas do gênero em meio as rodas de choro que frequentei.

2.4.1 – Códigos das tabelas e legendas

Faz-se necessária a apresentação de uma legenda contendo as siglas e definições dos elementos musicais presentes nas grades de transcrição e nas tabelas apresentadas nos tópicos seguintes, no decorrer das análises:

Nota-alvo (destacadas no decorrer das análises por um círculo) – Notas localizadas na maioria dos casos em tempo forte do compasso, constituindo necessariamente de função do acorde vigente. Determina as diretrizes da marcha harmônica, servindo como ponto de apoio para a construção das semi-frases do contracanto. Durante as análises apresentadas no decorrer deste trabalho, essas notas encontram-se destacadas por um círculo;

The image shows a musical score for Flauta Transversal (top staff) and Sax. Tenor (bottom staff). The Flauta part starts at measure 05 and includes a first ending bracket labeled 'Al'. Several notes in the Flauta part are circled and labeled 'notas-alvo' with lines pointing to them. The Sax. Tenor part also has some circled notes labeled 'notas-alvo'.

Figura 10 – Notas-alvo

Motivo – Fragmento melódico, harmônico ou rítmico (ou uma combinação entre dois ou todos eles) que representa o princípio da unidade de uma composição, cuja idéia predomina em uma manifestação musical entre os mais diversos gêneros.

The image shows the same musical score as Figure 10. In this version, two distinct melodic phrases in the Flauta Transversal part are circled and labeled 'motivo'. The first motif is in measures 5-6, and the second is in measures 7-8. The Sax. Tenor part remains the same.

Figura 11 – Motivo

Frase – Compreendida na música de forma similar à gramática, consiste em uma unidade maior que o motivo e equivale a uma idéia musical definida de uma melodia.

The image shows the same musical score as Figure 10. A bracket labeled 'Frase 1' spans the first eight measures of the Flauta Transversal part. Below the Sax. Tenor part, a bracket labeled 'Contracanto: Frase 1' spans the same eight measures, indicating a counter-melody.

Figura 12 – Frase

Semi-frase – Estrutura melódica formada pela combinação entre as múltiplas possibilidades de aproximação (cromática ou diatônica) e arpejamento do acorde vigente na harmonia, amplamente utilizadas no processo de construção melódica, sendo constantemente reaproveitadas durante a prática da improvisação no decorrer da execução de novas peças.

Figura 13 – Semi-frases

Obrigação – Trecho melódico que se apresenta como um contracanto, proposto pelo compositor e grafado na partitura, sendo geralmente executado por instrumentos de cordas e sopro de frequência médio-grave (violão, saxofone, clarone, trombone, dentre outros).

Figura 14 – Obrigação

Notas do acorde – Os números 1, 3, 5 e 7 grafados na linha melódica do contraponto tem a finalidade de designar a função de cada nota do acorde dentro do contexto harmônico, sendo que a classificação dos intervalos (maior, menor, justo, aumentado ou diminuto) apresentam-se implícitos na especificação do acorde apontado na cifração. Dessa maneira, tem-se a legenda onde:

- 1 - Tônica do acorde;
- 3 - Terça do acorde (classificada como maior ou menor, conforme a cifra apresentada);
- 5 - Quinta do acorde (classificada como justa, aumentada ou diminuta, conforme a cifra apresentada);
- 7 - Sétima do acorde (classificada como maior ou menor, conforme a cifra apresentada);

Figura 15 – Análise melódica do contracanto

Nota de passagem (np) – Nota não-harmônica, ou seja, estranha ao acorde, que conduz por grau conjunto a uma nota harmônica (pertencente ao acorde vigente), servindo-lhe de passagem.

05

Flauta Transversal

Sax. Tenor

C7 C7 C7 F F

Figura 16 – Notas de passagem

Antecipação – Consiste de uma ou mais notas que soam dissonantes¹¹ em um acorde e se tornam consonantes nos seguintes.

Flauta Transversal

Sax. Tenor

F Gm A7 Dm A7

Antecipação

Figura 17 – Antecipação

Retardo (ret.) – nota não harmônica, dissonante, que resolve na maioria das vezes em nota harmônica por grau conjunto descendente e, mais raro, ascendentemente.

Aproximação diatônica (Aprox. diat.) – Condução melódica através de graus conjuntos ascendentes ou descendentes que conduzem a uma nota-alvo. As notas presentes neste tipo de inflexão melódica podem exercer o papel de função do acorde vigente na harmonia ou constituírem nota de passagem.

05

Flauta Transversal

Sax. Tenor

C7 F F

Aprox. diat Aprox. diat

Figura 18 – Aproximações diatônicas

¹¹ Duas ou mais notas soando juntas e formando uma discordância, ou um som que, no sistema harmônico predominante, é instável e precisa ser resolvido com uma consonância. (SADIE, 1994, p. 269)

Aproximação cromática (Aprox. crom.) – Condução melódica através de uma sequência de semitons ascendentes ou descendentes que conduzem a uma nota-alvo. Assim como na aproximação diatônica, suas notas podem exercer o papel de função do acorde vigente ou nota de passagem.

Figura 19 – Aproximações cromáticas

Apogiatura (ap.) - Consiste de uma nota estranha à harmonia, criando uma dissonância momentânea e resolvendo na maioria dos casos através de grau conjunto sobre a quinta do acorde.

Figura 20 – Apogiatura

Bordadura (b) - Ornamento que consiste no deslocamento de uma nota real através de grau conjunto ascendente ou descendente, retornando em seguida para a mesma nota real, sendo classificada como inferior ou superior. Desse modo, tem-se:

Figura 21 – Bordadura

Para uma maior facilidade de visualização, as análises dos choros serão divididas em suas respectivas seções A, B e C, sendo inicialmente apresentadas através de um esquema comparativo baseado na sobreposição de suas reincidências e indicação de suas frases. Posteriormente, as frases serão apresentadas uma a uma visando estabelecer a relação entre o

contracanto e melodia principal, bem como os diferentes padrões adotados no seu processo de construção. Com exceção do choro “Sofres Porque Queres”, a maioria das seções dos choros analisados obedecem ao padrão composicional baseado na forma rondó, que intercala a reincidência entre as seções A, B e C. Cada uma dessas seções é constituída por um grande período contendo 16 compassos, dividido em quatro frases que pode ser descrito através do esquema a seguir:

- Frase 1 (compasso 1 a 4): enunciado principal (ou antecedente);
- Frase 2 (compasso 5 a 8): contraste;
- Frase 3 (compasso 9 a 12): repetição do enunciado (consequente);
- Frase 4 (compasso 13 a 16): desfecho cadencial.

Almada (2006) ressalta a possibilidade de subdividir e definir funcionalmente a estrutura interna de cada frase. Exemplifica-se essa subdivisão através da parte A do choro “Naquele Tempo”, uma das peças analisadas neste trabalho:

Frase 1: Enunciado principal ou antecedente (compasso 1 a 4): geralmente possui estrutura simétrica: isto é, constitui-se de duas semi-frases (cada uma composta por dois compassos), que possuem mútua correspondência. Isto quer dizer que, motivicamente (ou seja, em relação ao ritmo e contorno melódico), o bloco formado pelos compassos 1 e 2 tem relação de parentesco com aquele dos compassos 3 e 4.

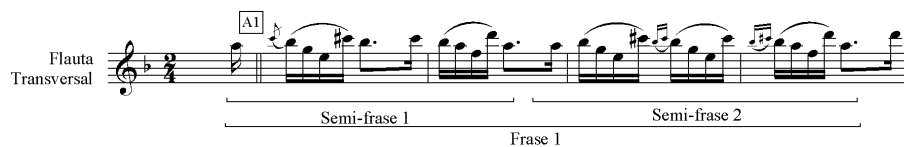


Figura 22 – Naquele Tempo, parte A, frase 1

Frase 2: estrutura interna similar a da frase 1;



Figura 23 – Naquele Tempo, parte A frase 2

Frase 3: desconsiderando as leves modificações em seu desfecho, já mencionadas, possui geralmente a mesma estrutura (e conteúdo) da frase 1;

Figura 24 – *Naquele Tempo*, parte A, frase 3

Frase 4: é a única das quatro que não se subdivide em duas semi-frases: forma uma espécie de bloco único de quatro compassos que é, quase sempre, resultado de um forte impulso rítmico e harmônico (leia-se cadencial) em direção à conclusão da seção.

Figura 25 – *Naquele Tempo*, parte A, frase 4

A partir dessa divisão, a finalização de cada análise é concluída através da apresentação integral de sua grade da transcrição, constituída pelas linhas melódicas da flauta transversal, saxofone tenor ou violão de sete cordas e harmonia.

2.5 – A improvisação na prática de Pixinguinha

Nota-se através da audição e transcrição das gravações que o raciocínio adotado por Pixinguinha para as suas improvisações parte da comparação entre as reincidências das seções A, B e C, ocorridas em função da estruturação na forma rondó, onde nota-se que o processo de construção melódica é estabelecido através de “notas-alvo”, que servem como ponto de apoio para o desenvolvimento das semi-frases que formam o contracanto. Nota-se que na maioria dos casos essas notas localizam-se em tempo forte do compasso, constituindo necessariamente uma função do acorde vigente (tônica, terça, quinta e ocasionalmente sétima), funcionando como elo de ligação entre as inflexões melódicas e arpejos, sendo vistas no decorrer das análises deste trabalho destacadas por um círculo:

VOU VIVENDO

Choro

Pixinguinha e Benedito Lacerda
Transc. José Reis de Geus "Zé do Choro"

The image shows a musical score for the piece "VOU VIVENDO". It features three staves: Flauta Transversal (top), Sax. Tenor (middle), and Sax. Tenor (bottom). The first phrase, labeled 'A', is in the key of B-flat major and 2/4 time. The saxophone parts show specific notes circled and labeled 'Notas-alvo'. The recurrences are labeled 'A1' and 'A2'. The saxophone parts show specific notes circled and labeled 'Notas-alvo'.

Figura 26 – Identificação das notas-alvo e comparação da primeira frase da parte A com suas respectivas reincidências em A_1 e A_2 .

Analisando a figura acima, observa-se que essas notas-alvo não precisam necessariamente estabelecer uma marcha harmônica de graus conjuntos, podendo estar distantes uma das outras. Dessa maneira, o processo de ligação e alcance entre as mesmas pode ser obtido através de modificações na estruturação do raciocínio do performer, estimulado por uma busca de novos caminhos e possibilidades de construção melódica para uma mesma sequência de acordes.

Outra importante finalidade do critério na escolha das notas-alvo parte do princípio de evitar sobreposições entre a melodia do contracanto em relação ao instrumento solista, executada aqui pela flauta transversal. Esse cuidado leva em conta as possibilidades de extensão e comodidade de execução desses instrumentos. No caso do saxofone, constata-se através das transcrições, uma predominância da exploração do registro médio-grave, raramente ultrapassando a nota $l\acute{a}_3$ chegando ao si_1 de efeito. Nota-se também que essa aparente limitação da utilização do registro grave do instrumento ocorre em função das dificuldades de execução de melodias rápidas devido à necessidade do acionamento de mecanismos através da combinação dos dedos mínimos em ambas as mãos, somado ainda às dificuldades de ataque, articulação e emissão de notas de dinâmica piano na região grave do instrumento.

Vale ressaltar que a harmonia comumente aplicada ao choro tradicional raramente apresenta notas de tensão como nona, décima primeira ou décima terceira. Através das transcrições das gravações, nota-se que a improvisação em contracanto apresenta-se essencialmente fundamentada através da combinação de arpejos e aproximações, podendo

estas ser diatônica ou cromática. Dessa maneira, as notas que não fazem parte do acorde vigente na harmonia são classificadas no decorrer das análises como inflexão melódica ou como notas de passagem em função da busca de um critério baseado no âmbito prático, ou seja, de uma forma implícita, onde uma nona pode ser vista como uma segunda maior, nota de passagem entre a tônica e a terça do acorde vigente na harmonia. Esse critério de classificação justifica-se através do fato de que, remetendo-se aos primórdios da formação do gênero, as rodas de choro caracterizavam-se por uma performance baseada na informalidade e na tradição oral, pois a maioria dos instrumentistas de cordas das primeiras gerações não possuía conhecimento musical teórico. Dessa forma, nota-se que até mesmo os instrumentistas de sopro, que em geral dominavam a escrita e leitura musical, preferiam tocar de ouvido, tendo na prática da improvisação uma condição praticamente obrigatória, porque a decisão final era dada pelo ouvido, pela sonoridade produzida, a despeito de qualquer regra ou nomenclatura teórica.

Ressaltando as particularidades de Pixinguinha, nota-se que sua construção melódica obedece a um processo lógico onde as frases do contracanto, tal qual a melodia principal, apresentam-se geralmente construídas em quatro compassos. Essas frases, por sua vez, subdividem-se na maioria dos casos em duas semi-frases formadas a partir da união de três notas-alvo: aproximação – arpejo – aproximação.

Exemplificando o processo de construção dessas semi-frases, apresenta-se um esquema retirado da parte B do choro “Vou Vivendo”, formado a partir de uma progressão II – V7 – I, através da combinação: aproximação – arpejo – aproximação, executado pelo saxofone tenor de Pixinguinha. Dessa maneira, tem-se:

The image displays musical notation for saxophone tenor, illustrating melodic possibilities from a II-V-I progression (Em7 - A7 - Dm). The notation is presented in four staves, with the top staff showing a melodic line and the lower staves showing chordal accompaniment. The progression is labeled as E7/G# (implied II), A7, and Dm. The melodic line is annotated with fingerings (e.g., 5, 7, np, 5, 1, 5, 3, 1, 7, 5, 1) and slurs. Annotations include 'Notas-alvo' pointing to specific notes and 'possibilidades de aproximação diatônica ou cromática' pointing to intervals between notes. The notation is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat major).

Figura 27 – Exemplo de possibilidades de execução melódica a partir de uma progressão II – V7 – I

Analisando a figura com atenção, nota-se que a multiplicidade de possibilidades de execução para uma única progressão variam em função da combinação entre aproximações e notas-alvo, gerando uma ampla variedade de caminhos que poderão ser constatados no decorrer do capítulo seguinte, durante a análise das peças.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISES

3.1 – Análise dos contracantos de Pixinguinha

3.1.1 – Atraente (Chiquinha Gonzaga)

O choro “Atraente” (Chiquinha Gonzaga) foi gravado pelo duo Pixinguinha e Benedito Lacerda em 07/07/1950 em um compacto (mini LP), juntamente com o lundu “Yaô” (Pixinguinha e Benedito Lacerda), sendo lançado em setembro do mesmo ano.

É executado obedecendo a seguinte forma:

Introd. A B B₁ Interlúdio¹² A₁ C C₁ A₂

A introdução da peça guarda as características originais do arranjo escrito para piano, onde a melodia baseia-se em pergunta e resposta executada através da alternância entre a mão direita e esquerda. No caso da gravação analisada, a melodia também é executada de forma alternada entre o saxofone tenor e a flauta transversal.

Figura 28 – Introdução do choro “Atraente”

¹² O interlúdio entre as seções B₁ e A₁ retoma a melodia apresentada na introdução da peça.

Parte A

É constituída de um período contendo quatro frases:

Figura 29 – Comparação da parte A do choro “Atraente” com suas respectivas reincidências A₁ e A₂

A figura acima faz uma comparação entre a execução de A e suas respectivas reincidências em A₁ e A₂, onde nota-se que a marcha harmônica estabelecida pelas notas-alvo circuladas estão sujeitas a variações rítmicas e melódicas em função da escolha de diferentes caminhos de condução e aproximação (cromática e diatônica).

Partindo da primeira frase do contracanto (compasso 05-09, 40-44 e 88-92), nota-se que a linha melódica divide-se em duas semi-frases, conforme mostra a figura abaixo:

Figura 30 – Primeira frase da parte A e suas respectivas reincidências A₁ e A₂ em “Atraente”

Partindo da primeira semi-frase (compasso 05-07; 40-42 e 88-90), tem-se a escolha de dois caminhos para a execução do contracanto. Em A, opta-se pela nota-alvo sol_2 (compasso 6), quinta de C7, executada por duas vezes, sendo a segunda antecedida por aproximação cromática. Em A_1 e A_2 (compasso 41 e 89) parte-se a mesma nota-alvo sol_2 , chegando-se a nota sib_2 mediante a execução de aproximação cromática (compasso 42 e 90) tendo a finalidade de valorização da sétima do acorde de C7.

Nota-se que o contracanto apresenta um caráter de complementação da melodia executada pela flauta, onde percebe-se que a sua movimentação melódica destaca-se nos trechos em que a flauta executa notas mais longas. (ver compassos 06, 41 e 89, ou ainda 08, 43 e 91), ou seja, de maior incidência nos compassos pares da peça.

A segunda semi-frase do contracanto (compassos 07-09; 42-44 e 90-92) parte da nota-alvo $fá_2$, apresentando dois caminhos de finalização através das notas-alvo $fá_2$ e $lá_2$. Em A (compassos 07-09) parte-se da nota-alvo $fá_2$ através de um salto de quarta justa ascendente (compasso 09), seguindo por arpejamento do acorde de F e concluindo na mesma nota $fá_2$ através de aproximação diatônica (compasso 09). Em A_1 e A_2 , parte-se da nota-alvo $fá_2$ (compassos 42 e 90), alcançada através de aproximação diatônica ascendente, finalizando em A_1 através de aproximação diatônica descendente na mesma nota-alvo $fá_2$ (compasso 44), e em A_2 através de arpejamento do acorde de F conduzindo para a nota-alvo $lá_2$ (compasso 92).

A segunda frase corresponde aos compassos 09-13, 44-48 e 92-96, conforme mostra a figura abaixo:

The image shows a musical score for the piece "Atraente". It consists of three staves: Flauta Transversal (top), Sax. Tenor (middle), and Sax. Tenor (bottom). The top staff is labeled 'A' and the bottom two are labeled 'A1' and 'A2'. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The main phrase, 'Frase 2', is marked with a bracket above the first staff and spans measures 09 to 13. Below the staves, there are brackets indicating 'Contracanto: Semi-frase 1' (measures 09-13), 'Contracanto: Semi-frase 2' (measures 44-48 and 92-96), and 'Contracanto: Frase 2' (measures 09-13, 44-48, and 92-96). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingering numbers (1, 3, 5, 7). Chord symbols (F, C, G7, C, C7) are placed above the saxophone staves. The saxophone parts include dynamic markings like 'mp' and 'p'.

Figura 31 – Segunda frase da parte A e suas respectivas reincidências A_1 e A_2 em “Atraente”

Partindo da primeira semi-frase (compassos 9-12, 44-47 e 92-95) nota-se a construção melódica sobre a progressão I - V7 - I através de uma anacruse para a nota sol_2 (quinta do acorde C), localizada no primeiro tempo dos compassos 10, 45 e 93

respectivamente, conduzindo para a nota-alvo ré₃, quinta do acorde G7, (compasso 11, 46 e 94) onde, através do arpejamento descendente do mesmo, chega-se as notas-alvo dó₂ (em A₁ e A₂) e mi₂ (em A₂) (compasso 12, 47 e 95). Nota-se que a construção desta semi-frase baseia-se essencialmente no arpejamento dos acordes da progressão, não apresentando qualquer tipo de aproximação cromática ou diatônica.

A segunda semi-frase (compassos 12-13, 47-48; 95-96) parte da nota-alvo dó₂ (A e A₂) e mi₂ (A₁) (compasso 12, 47 e 95) estabelecendo três caminhos que levam as notas-alvo dó₂, sol₂ e mi₂ em A, A₁ e A₂ (compassos 13, 48 e 96), correspondentes a tônica, quinta e terça do acorde de C7, respectivamente. Nota-se a retomada da anacruse da introdução apenas nas reincidências A₁ e A₂.

A terceira frase corresponde ao trecho referente aos compassos 14-18, 49-53, 97-101, como mostra a figura a baixo:

Figura 32 – Terceira frase da parte A e suas respectivas reincidências A₁ e A₂ em “Atraente”

Observando a figura acima, nota-se a terceira frase do contracanto dividida em duas semi-frases. A primeira semi-frase (compassos 14-16, 49-51, 97-99) baseia-se na repetição integral do enunciado executado durante primeiro motivo. Na segunda semi-frase (compassos 17-18, 51-53 e 99-101), por sua vez, nota-se a preocupação com a nota-alvo mi_{b2} visando a valorização da sétima do acorde F7 (compassos 17, 52 e 100).

A quarta frase corresponde à conclusão da seção A (compassos 17-22, 52-56 e 100-104), também dividida em duas semi-frases.

Figura 33 – Quarta frase da parte A e suas respectivas reincidências A_1 e A_2 em “Atraente”

A primeira semi-frase (18-20, 53-55 e 101-103) parte da nota ré $_b_2$ para a nota dó $_2$, quinta do acorde de F (compasso 18, 53 e 101), apresentando apenas uma pequena variação rítmica em A, conduzindo para a nota-alvo ré $_2$, quinta do acorde de G7 (compassos 19, 54 e 102).

A segunda semi-frase (20-22, 54-56, 103-105) é formada a partir de uma progressão V7-I partindo da nota-alvo mi, terça do acorde C (compasso 20, 55 e 103), e conduzindo para a nota fá, tônica do acorde de F (compasso 21, 54 e 104). Nota-se que esta semi-frase é finalizada em A e A_2 (compassos 21 e 104) através do arpejamento iniciado através apogiatura superior da quinta do acorde de F. No caso de A_1 , essa finalização ocorre através da melodia em uníssonos com a flauta transversal.

Parte B

Apresenta-se estruturada em quatro frases, segundo a figura abaixo:

Figura 34 – Parte B do choro “Atraente”

Partindo da linha melódica do saxofone tenor, a primeira frase do contracanto (compasso 22-25) é composta de duas semi-frases interligadas:

Figura 35 – Primeira frase da parte B em “Atraente”

A primeira semi-frase (compasso 22) inicia-se com a nota mi_3 , quinta do acorde de A7, caminhando ascendentemente através do arpejamento conduzindo a mesma nota-alvo localizada uma oitava acima a anterior, mi_3 (compasso 23). A partir deste ponto, a melodia caminha em sentido descendente a partir da nota-alvo sol_3 (sétima de A7) finalizando através de aproximação diatônica para a nota-alvo $ré_2$ (compasso 24), funcionando com anacruse da segunda semi-frase, estando levemente deslocada da cabeça do tempo forte através de síncope.

A segunda semi-frase (compasso 24-25), por sua vez, prossegue através de um arpejamento do acorde de Dm (compasso 24) partindo de sua terça ($fá_3$), finalizando através de aproximação diatônica na nota-alvo $ré_2$ (compasso 25).

A segunda frase do contracanto (compasso 25-29) é estruturada através da progressão I-V7-I na tonalidade de dó maior, sendo também dividida em duas semi-frases:

Figura 36 – Segunda frase da parte B em “Atraente”

A primeira semi-frase (compasso 25-27) inicia-se por uma aproximação cromática conduzindo a nota-alvo sol_2 (compasso 26) que constitui a quinta do acorde C, executando a

partir deste ponto um salto de oitava sendo conduzida para a nota-alvo ré₂, quinta do acorde de G7, através da execução de arpejamento descendente (compasso 27).

A segunda semi-frase (compasso 27-29), estrutura-se através da progressão V7-I, a partir de arpejamento ascendente do acorde de G7 chegando a nota-alvo mi₃, terça de C (compasso 28), sendo finalizada através de arpejamento descendente do acorde de C rumo à nota-alvo dó₂ (compasso 29).

Analisando a linha melódica da flauta transversal, nota-se a execução de uma variação da melodia da segunda frase da seção (compasso 29-32) através da execução de saltos de oitava:

Figura 37 – Variações da parte B executadas pela flauta transversal

Retomando o contracanto executado pelo saxofone tenor, nota-se que a terceira frase (compasso 29-31) apresenta um caminho diferente do executado na primeira, dividindo-se em duas semi-frases conforme a figura abaixo:

Figura 38 – Terceira frase da parte B em “Atraente”

A primeira semi-frase (compasso 30) parte da nota-alvo dó₂, terça do acorde de A7, conduzindo para a nota lá₃ (tônica do mesmo) através da execução de arpejo ascendente.

A segunda semi-frase (compasso 31-33) é executada a partir do acorde de Dm, iniciando pela nota alvo fá₂ (terça do acorde) alcançada através de aproximação diatônica (compasso 31). A melodia segue através do arpejamento descendente do mesmo, chegando a nota-alvo ré₂ (tônica do acorde de D), levemente deslocada da cabeça do tempo forte do compasso 32, através de uma finalização por aproximação diatônica.

A quarta frase é construída sobre uma progressão I-V7-I no tom de dó maior.

B

Fl. Frase 4

Sx. T. Aprox. diat. Aprox. crom. Contracanto: Frase 4

Dm C G7₅ C7

Figura 39 – Quarta frase da parte B em “Atraente”

Esta última frase inicia-se a partir de uma aproximação cromática ascendente (compasso 33) partindo da nota-alvo ré₂ até a nota-alvo sol₂, quinta do acorde de C, seguida pelo arpejamento ascendente até a nota ré₃, quinta do acorde de G7 (compasso 34), concluindo com a retomada da introdução através da execução da nota pedal dó₂, fundamental de C7 (compasso 36).

Parte C

Nessa seção, a linha melódica do saxofone tenor apresenta-se basicamente construída através da estrutura rítmica da polca, representada na figura abaixo:

Polca $\sharp 2/4$

Figura 40 – Estrutura rítmica da polca

Dessa maneira, apresenta-se a grade comparativa da parte C e sua reincidência C₁:

Fl. Frase 1 Frase 2

C Flauta Transversal

Sx. T. Frase 3 Frase 4

C₁ Sx. T. Antecipação Aproximação Diatônica no baixo Aproximação Diatônica Aproximação Cromática

F B \flat Cm F7 B \flat G7 Cm B \flat E7 B \flat

Figura 41 – Parte C do choro “Atraente”

Analisando a figura acima, nota-se que a melodia do saxofone prioriza a execução alternada do baixo com as notas de marcação, caracterizando uma marcha harmônica que, juntamente com a movimentação melódica da flauta transversal, enfatiza determinadas funções em detrimento de outras. Nota-se essa preocupação através da passagem pela terça do acorde de C7 (compassos 58, 75, 66 e 82), a sétima do acorde de F7 (compassos 59, 76, 67 e 83) e a terça de Bb (compassos 60, 77, 69 e 84), além de uma preocupação com a execução da linha melódica do baixo através de aproximações diatônicas (compassos 59, 76, 67, 84 e 86) e cromáticas (compassos 61 e 87).

Salvo a parte C, nota-se que processo de construção melódica de que norteia a prática da improvisação de Pixinguinha acompanha a forma composicional da peça, uma vez que a elaboração das frases do contracanto geralmente fica dentro do âmbito de quatro compassos, ou seja, uma quadratura, podendo apresentar deslocamento variável, conforme mostra a figura a seguir:

Figura 42 – Esquema de construção do contracanto

Dessa maneira chega-se a um esquema de construção pré-estabelecido, onde cada frase do contracanto parte da união de duas semi-frases, formadas através da junção de duas notas-alvo que raramente ultrapassam quatro pulsações, priorizando dois procedimentos: o primeiro consiste na preocupação com a valorização de determinadas notas, a exemplo das sétimas dos acordes de quinto grau (V7), executadas enquanto notas-alvo ou ainda notas de passagem.

Figura 43 – Valorização da sétima do acorde de F7

O segundo baseia-se na elaboração de semi-frases através do formato: aproximação – arpejo – aproximação, de ampla incidência no processo de construção

melódica do contracanto, podendo ser visto ao longo das outras transcrições apresentadas no decorrer deste trabalho.

A 1 Sx. T.

The musical notation is for Saxophone Tenor (Sx. T.) in the key of B-flat major (two flats). It consists of a single line of music with a treble clef. The piece is marked with a first ending bracket (A 1). The notation includes several measures with specific articulations and dynamics:

- Measure 42: A quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4.
- Measure 43: A quarter note Bb4, followed by a quarter note B4 (marked with a fermata), then a quarter note C5 (marked with a fermata). This measure is boxed and labeled "Aprox. crom." below it.
- Measure 44: A quarter note D5 (marked with a fermata), followed by a quarter note E5 (marked with a fermata), then a quarter note F5 (marked with a fermata). This measure is boxed and labeled "Aprox. diat." below it.
- Measure 45: A quarter note G5 (marked with a fermata), followed by a quarter note F5 (marked with a fermata), then a quarter note E5 (marked with a fermata).
- Measure 46: A quarter note D5 (marked with a fermata), followed by a quarter note C5 (marked with a fermata), then a quarter note B4 (marked with a fermata).
- Measure 47: A quarter note A4 (marked with a fermata), followed by a quarter note G4 (marked with a fermata), then a quarter note F4 (marked with a fermata).
- Measure 48: A quarter note E4 (marked with a fermata), followed by a quarter note D4 (marked with a fermata), then a quarter note C4 (marked with a fermata).

 Above the notes, there are various markings: "42" above the first measure, "5 np" above the notes in measure 43, "3" above the notes in measure 44, "ap" above the notes in measure 45, "5 np 3 np" above the notes in measure 46, and "1" above the notes in measure 47.

Figura 44 – Construção melódica a partir do modelo aproximação-arpejo-aproximação

3.1.2 – Transcrição de Atraente (Chiquinha Gonzaga)

ATRAENTE

Chiquinha Gonzaga
 Transc. José Reis de Geus "Zé do Choro"
 Fonte: CD *Benedicto Lacerda e Fixinginha*

Flauta Transversal

Saxofone Tenor

Intro.

A

8

14

20

B

26

32

Intro.

Fl.

Sx. T.

Fl.

Sx. T.

Fl.

Sx. T.

Fl.

Sx. T.

Fl.

Sx. T.

Fl.

Sx. T.

Atraente (Chiquinha Gonaga)
 Transc José Reis de Geus "Zé do Choro"

39

Fl.

Sx. T.

C7 C7 C7 C7 F F C

A1

46

Fl.

Sx. T.

G7 C C7 C7 C7 F F7

52

Fl.

Sx. T.

B^b B^bm F G7 C7 F F B^b C^m

C

59

Fl.

Sx. T.

F7 B^b B^b F C7 F B^b

66

Fl.

Sx. T.

C^m F7 B^b B^b G7 C^m B^b F7 B^b

73

Fl.

Sx. T.

B^b C^m F7 B^b B^b F C7

C1

Atraente (Chiquinha Gonaga)
Transe José Reis de Geus "Zé do Choro"

80

Fl.

Sx. T.

F B^b C^m F7 B^b B^b G7 C^m

87

Fl.

Sx. T.

B^b F7 B^b C7 C7 F F

A2

93

Fl.

Sx. T.

C G7 C C7 C7 C7

99

Fl.

Sx. T.

F F7 B^b B^bm F G7 C7 F F

3.1.3 – Vou Vivendo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

O choro “Vou vivendo”, da autoria de Pixinguinha em parceria com Benedito Lacerda, foi gravado em 20/05/1946 em compacto (mini LP) juntamente com o choro “Cheguei” (Pixinguinha e Benedito Lacerda), sendo lançado em outubro do mesmo ano.

É executado durante a gravação a partir da seguinte forma:

A B B₁ A₁ C C₁ A₂

Parte A

É constituída de um período contendo quatro frases, segundo a figura a seguir:

The musical score for 'Parte A' is presented in three systems. The first system (measures 01-100) includes Flute Transversal, Saxophone Tenor (Sax. Tenor), and Contrabass (Sax. Tenor). It is divided into Frase 1 (measures 01-04, 49-52, 97-100) and Frase 2 (measures 05-08, 53-56, 101-104). The second system (measures 101-104) includes Flute (Fl.), Saxophone Tenor (Sax. T.), and Contrabass (Sax. T.). It is divided into Frase 3 (measures 101-104) and Frase 4 (measures 105-108). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'Aprox. diat.' and 'Aprox. crom.'. The score is divided into sections A, A₁, and A₂, with specific measures indicated for each.

Figura 45 – Parte A do choro “Vou Vivendo” e suas respectivas reincidências A₁ e A₂

Apresenta a primeira frase do contracanto (compasso 01-04, 49-52 e 97-100), dividida em duas semi-frases, conforme mostra a figura a seguir:

Figure 46 shows the first phrase of the piece 'Vou Vivendo'. It consists of three staves: Flauta Transversal (A), Sax. Tenor (A₁), and Sax. Tenor (A₂). The Flauta staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 7/4 time signature. The Saxophone staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The first phrase (A) spans measures 01-03. It features a melodic line in the flute and a bass line in the saxophone. Chords indicated below the saxophone staff are F, Gm, A7, Dm, A7, and B^b. The saxophone part includes fingering and articulation markings such as '3 np 1 ap 5' and '3 1'. Below the saxophone staves, brackets indicate 'Contracanto - Semi-frase 1' (measures 01-03), 'Contracanto - Semi-frase 2' (measures 03-04), and 'Contracanto - Frase 1' (measures 01-04). Recurrences A₁ and A₂ are shown in measures 49-51 and 97-99 respectively, with 'Aprox. diat.' (approximate diatonic) markings above them.

Figura 46 – Primeira frase da parte A e suas respectivas reincidências A₁ e A₂ em “Vou Vivendo”

Partindo da primeira semi-frase, (compassos 01-03, 49-51 e 97-99) nota-se que praticamente todas as notas-alvo do contracanto estão localizadas em tempo forte com exceção da nota dó#₂ (compassos 02, com reincidência em 50 e 98), notando-se a busca da terça do acorde de A7 através de uma aproximação diatônica descendente.

A segunda semi-frase (compassos 03-04, 51-52, 99-100) apresenta pequenas variações rítmicas e melódicas desse ocorridas primeiramente em A e A₁ (compassos 03-04 e 51-52), manifestando-se no segundo tempo dos compassos 03 e 51 em função de duas possibilidades de escolha da nota de partida do arpejo de ré menor ligado a uma mesma nota-alvo lá₂. Em A existe a necessidade de uma antecipação do acorde de Dm em função da escolha da nota fá₃ como nota inicial do arpejo descendente, o que não ocorre em A₁ em função da escolha da nota lá₃.

A segunda frase do contracanto (04-09, 52-57, 100-105) constitui-se de duas semi-frases, segundo a figura a seguir:

Figure 47 shows the second phrase of the piece 'Vou Vivendo'. It consists of three staves: Flauta Transversal (A), Sax. Tenor (A₁), and Sax. Tenor (A₂). The Flauta staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 7/4 time signature. The Saxophone staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The second phrase (A) spans measures 04-09. It features a melodic line in the flute and a bass line in the saxophone. Chords indicated below the saxophone staff are A7, B^b, F, G7, C7₅, and Fm. The saxophone part includes fingering and articulation markings such as '1 np', '5 ap 5 3 1 np', and '5 7 ap'. Below the saxophone staves, brackets indicate 'Contracanto - Semi-frase 1' (measures 04-05), 'Contracanto - Semi-frase 2' (measures 05-09), and 'Contracanto - Frase 2' (measures 04-09). Recurrences A₁ and A₂ are shown in measures 52-57 and 100-105 respectively, with 'Aprox. crom.' (approximate chromatic) markings above them. An 'Antecipação' (anticipation) marking is also present above the saxophone staff in measure 100.

Figura 47 – Segunda frase da parte A e suas respectivas reincidências A₁ e A₂ em “Vou Vivendo”

A primeira semi-frase (compassos 04-07, 52-55 e 100-103) inicia-se através de aproximação cromática ascendente conduzindo a nota-alvo $dó_2$, quinta do acorde de F (compasso 06, 54 e 102), seguido de arpejamento do acorde a partir de apogiatura superior em A e bordadura superior em A_1 e A_2 . A conclusão desta semi-frase apresenta dois caminhos de execução através da escolha da nota-alvo sol_2 (A e A_1) e si_2 (A_2), tônica e terça do acorde de G7 (compassos 07, 55 e 103), sendo finalizada através de aproximação cromática ascendente em A e A_1 e aproximação diatônica descendente em A_2 .

A segunda semi-frase corresponde aos compassos 07-09, 55-57, 103-105, respectivamente. Nota-se que esta semi-frase inicia em A e A_1 através da execução de um arpejo ascendente do acorde de G7, encerrando através de arpejamento descendente até a nota-alvo $fá_2$ (compasso 09, 57 e 105). Observa-se que em A_2 as duas semi-frases encontram-se interligadas através da nota-alvo si_2 do compasso 103, ressaltando ainda a ênfase dada a nota $fá_3$ (sétima do acorde de G7), podendo nesse caso ser classificada como nota-alvo.

A terceira frase corresponde aos compassos 09-13, 59-62 e 105-109:

The image shows a musical score for the third phrase of the piece 'Vou Vivendo'. It consists of three systems of staves. The top system is for the Flute (Fl.) and includes measures 09-13. The middle system is for Saxophone Tenor 1 (A_1 Sx. T.) and includes measures 57-62. The bottom system is for Saxophone Tenor 2 (A_2 Sx. T.) and includes measures 105-109. The score includes chord symbols: Fm, C7, Eb7, Ab, and Bbm. Performance instructions include 'Aprox. diat.', 'Aprox. crom.', and 'Contracanto - Semi-frase'. The phrase is labeled 'Frase 3' and the recurrences are labeled 'A1' and 'A2'.

Figura 48 – Terceira frase da parte A e suas respectivas reincidências A_1 e A_2 em “Vou Vivendo”

Nota-se que o procedimento de execução melódica adotado na terceira frase baseia-se em notas-alvo intercaladas por aproximações diatônicas descendentes (compassos 09, 59 e 62, 105-106 e 108) variando apenas em A_2 (compasso 107) através da escolha da nota-alvo $láb_2$ mediante a execução de aproximação cromática ascendente. Apresenta uma única semi-frase (compasso 10-13) através da união de quatro notas-alvo, que inicia na nota mib_2 (compasso 11) antecedida por aproximação diatônica, passando pela nota-alvo $réb_3$ que visa a valorização da sétima do acorde Eb7 e antecipa a terça do acorde de Ab através de $dó_2$ (compasso 12), encerrando na nota $réb$ (terça do acorde Bbm) através de aproximação cromática descendente (compasso 13).

A quarta frase (compassos 04-08, 52-56 e 100-104) baseia-se na execução das fundamentais dos acordes vigentes na harmonia:

Figura 49 – Quarta frase da parte A e suas respectivas reincidências A₁ e A₂ em “Vou Vivendo”

Nota-se que o contracanto executado baseia-se em um *turn around*, F Dm / Gm7 C7 / F, frequentemente usada na conclusão das seções. No entanto, o acorde de fá maior parte da nota-alvo dó₃ (A) e dó₂ (A₁ e A₂). Em A e A₁ (compassos 16-18, 64-66) tem-se a melodia do contraponto estruturado através de semínimas executando as fundamentais dos referidos acordes. No entanto, em A₂ busca-se uma nova forma de resolução partindo da terça do acorde de Dm (fá₂) para a fundamental do acorde de C7 (dó₂), que antecede a execução do harpejo de fá maior que finaliza a peça.

Parte B

É constituída de um período contendo quatro frases. No entanto, nota-se que as variações melódicas entre as reincidências de B₁ e B₂ ocorrem somente a partir da terceira e quarta frases:

Figura 50 – Parte B e sua reincidência B₁ em “Vou Vivendo”

A primeira frase da parte B (compasso 17-20, 53-56), não apresenta nenhum tipo de variação melódica em sua reincidência em A_2 , sendo constituída através de uma marcha harmônica em graus conjuntos partindo das notas-alvo $ré_3$, $dó\#_2$, $dó_2$ e si_2 , alcançadas através de aproximação diatônica (compassos 17 e 53) e aproximação cromática (compassos 18, 19, 54 e 55). Essa constatação vem reafirmar a hipótese de que as improvisações de Pixinguinha no em estúdios de gravação constituía-se de uma prática pré-concebida:

Figura 51 – Primeira frase da parte B e sua reincidência B_1 em “Vou Vivendo”

Nessa seção, a primeira frase apresenta-se formada por apenas uma semi-frase (compassos 18-20 e 54-56), constituída através da ligação entre duas notas-alvo ($dó_2$ e si_2 , respectivamente), construída através de aproximação cromática descendente, seguido de arpejamento descendente do acorde de D7 e encerrando através de aproximação cromática descendente.

A segunda frase, por sua vez, (compassos 21-25; 37-41) constitui-se de duas semi-frases, que também não apresenta variações melódicas durante sua reincidência em B_1 :

Figura 52 – Segunda frase da parte B e sua reincidência B_1 em “Vou Vivendo”

A primeira semi-frase (compassos 22 e 23), inicia-se através de uma anacruse da nota sol_2 , terça do acorde de $Em7(b5)$, conduzindo a nota alvo $lá_2$, seguida de arpejamento ascendente e descendente do acorde de Dm, sendo concluída através de aproximação diatônica descendente na nota $sol\#_2$, terça do acorde de E7.

A segunda semi-frase (compassos 23-25; 39-41) constitui-se do arpejamento dos acordes de E7 e A7 (compassos 23-24; 39-40), encerrando na nota-alvo mi_2 , não possuindo variação em sua reincidência B_1 .

É somente a partir da terceira frase (compassos 25-28, 41-44) que começam a ocorrer variações na construção melódica da parte B, conforme mostra a figura abaixo:

Figura 53 – Terceira frase da parte B e sua reincidência B_1 em “Vou Vivendo”

Vale ressaltar que a terceira frase também é formada de uma única semi-frase (compassos 26-28), sendo análoga a primeira frase da parte B apresentada anteriormente. Assim como na primeira incidência, constitui-se através de uma marcha harmônica em graus conjuntos, partindo das mesmas notas-alvo $dó\#_2$, $dó_2$ e sib_2 , alcançadas através de aproximação cromática descendente (compassos 42 e 43), diatônica descendente (compassos 25 e 41) e diatônica ascendente (compassos 28 e 44).

Apresenta uma única semi-frase em B_1 formada a partir de aproximação cromática descendente conduzindo a nota-alvo $dó_2$, seguida de arpejamento descendente do acorde de C diminuto, (compasso 26 e 42), e finalizada através de aproximação cromática descendente na nota-alvo sib_1 , terça do acorde de Gm (compasso 27 e 43).

A quarta frase (compassos 28-32 e 44-48) encerra a sessão B, sendo caracterizada em B_1 pela execução de semínimas:

Figura 54 – Quarta frase da parte B e sua reincidência B_1 em Vou Vivendo

No âmbito da construção melódica do contracanto, notam-se de dois trechos que caracterizam uma falsa relação na progressão entre os acordes Em7(b5) (compasso 29 e 44) e Dm (compasso 30), respectivamente, através de uma opção pela execução da quinta do acorde em tempo forte do compasso, seguido de sua terça, suprimindo portanto a sua fundamental no mesmo.

A quarta frase apresenta apenas uma única semi-frase em A₁ (compasso 29-32, 45-48) formada através da quinta do acorde de Em7(b5) através de uma anacruse que precede a antecipação da nota-alvo lá₂, quinta do acorde de Dm (compasso 30 e 46), seguida de arpejamento ascendente e descendente do mesmo conduzindo a nota-alvo mi₂, quinta do acorde de A7 (compasso 31 e 47).

Parte C

Constituída de um período de quatro frases (compassos 65-81 e 81-96), apresenta variações melódicas entre as reincidências de C e C₁ a partir da terceira e quarta frases:

Figura 55 – Parte C e sua reincidência C₁ do choro “Vou Vivendo”

Partindo da primeira frase do contracanto (compassos 65-68, 81-85), nota-se que a construção da melodia inicia-se através de notas-alvo estruturadas através de graus conjuntos si₂, lá₂ e sol₂ (compassos 65, 66 e 67; 81, 82 e 83), intercalados por duas aproximações diatônicas sucessivas, sendo a segunda parte integrante da primeira semi-frase, conforme a figura a seguir:

Figure 56 shows the first phrase of part C and its recurrence C1. The score is written for Flauta Transversal (C), Sax. Tenor (C), and Sax. Tenor (C1). The key signature is one flat (Bb). The first phrase (C) starts at measure 65 and ends at measure 68. The recurrence (C1) starts at measure 81 and ends at measure 84. The score includes chord symbols: Bb, D7, G7, and Cm. Fingerings and articulations are indicated, such as 'Aprox. diat.' and 'Semi-frase 1' and 'Semi-frase 2'.

Figura 56 – Primeira frase da parte C e sua reincidência C₁ em “Vou Vivendo”

A primeira semi-frase (compassos 66-68 e 82-84) consiste da ligação entre duas notas-alvo, sol₂ e mi₂, sendo formada por aproximação diatônica descendente (compasso 66 e 82), arpejo descendente do acorde de G7 partindo de sua quinta (sol₃), encerrando por aproximação diatônica descendente conduzindo a nota-alvo mi₂ (compasso 68 e 84).

A segunda semi-frase apresenta duas possibilidades de conclusão. Em C parte da nota-alvo mi₂ (compasso 68), passando para a quinta do acorde de Cm (mi₂) e encerrando através de aproximação diatônica descendente conduzindo a mesma nota-alvo mi₂ (compasso 69). No caso de C₁ parte-se da nota-alvo mi₂ (compasso 68), conduzindo a nota-alvo sol₂ através de aproximação diatônica ascendente, encerrando através de aproximação diatônica descendente na nota-alvo dó₂ (compasso 69).

A segunda frase (compassos 69-72, 86-90) constitui-se de duas semi-frases:

Figure 57 shows the second phrase of part C and its recurrence C1. The score is written for Fl. (C), Sax. T. (C), and Sax. T. (C1). The key signature is one flat (Bb). The first phrase (C) starts at measure 69 and ends at measure 72. The recurrence (C1) starts at measure 85 and ends at measure 90. The score includes chord symbols: Cm, F7, and Bb. Fingerings and articulations are indicated, such as 'Aprox. crom.' and 'Contracanto - Semi-frase 1' and 'Contracanto - Semi-frase 2'.

Figura 57 – Segunda frase da parte C e sua reincidência C₁ em “Vou Vivendo”

A primeira semi-frase do contracanto (compassos 69-71 e 85-87) parte de uma mesma nota-alvo fá₂ em C e C₁ que é antecedida pela nota sol₂, quinta do acorde de Cm (compasso 69 e 85), apresentando variações melódicas somente em sua conclusão (compassos 71 e 87), gerando duas possibilidades de finalização através de aproximação cromática

descendente, conduzindo as nota-alvo fá₂ e dó₂, tônica e quinta do acorde de F7, respectivamente.

A segunda semi-frase do contracanto (compassos 71-73 e 85-87) é estruturada através do modelo aproximação – arpejo – aproximação interligando as notas-alvo ré₂ e si₂, respectivamente (compassos 73-73 e 86-87), diferenciando-se apenas na aproximação inicial, sendo cromática em C e diatônica em C₁.

A terceira frase (compassos 73-76 e 89-92), assim como a primeira, também é construída através de notas-alvo estruturadas em graus conjuntos si₂, lá₂ e láb₂ (compassos 73 e 74; 89 e 90), sendo alcançadas através de duas aproximações diatônicas sucessivas em C e de uma aproximação diatônica seguida de uma cromática em C₁, que são partes integrantes da primeira semi-frase, conforme mostra a figura abaixo:

Figura 58 – Terceira frase da parte C e sua reincidência C₁ em “Vou Vivendo”

Esse trecho apresenta somente uma semi-frase (compassos 74-76 e 90-92) iniciada na nota-alvo láb, terça do acorde de Fm, através de aproximação diatônica em C e cromática em C₁, encerrando nas notas sol₂ e mi₂, quinta e terça do acorde de Cm (compassos 76 e 92).

A quarta frase (compassos 77-80, 93-96), com exceção do compasso 78, baseia-se fundamentalmente na execução das tônicas dos acordes vigentes na harmonia, apresentando a execução de arpejos apenas em três trechos isolados (compassos 77 e 93, 94 e 96).

Figura 59 – Quarta frase da parte C e sua reincidência C₁ em “Vou Vivendo”

No decorrer da análise desta peça, reafirma-se a utilização de modelos pré-concebidos apresentando em suas reincidências pequenas variações rítmicas e melódicas, reafirmando-se a ampla utilização de semi-frases construídas através do formato: aproximação – arpejo – aproximação, cujo esquema estrutural foi apresentado anteriormente.

Escutando as gravações do gênero choro desde o Memorial da Casa Edison até a contemporaneidade, nota-se que o processo de interpretação da síncope é relativizada e praticamente impossível de ser codificada através de notação musical escrita, sendo executada através de valores aproximados que transitam entre dois extremos: um conjunto de tercinas ou um conjunto de semicolcheias. Nota-se ainda que as variações dos critérios de execução ocorrem a partir de diversos fatores, em função da hierarquia das pulsações, andamento, fraseado, e gênero a ser executado:

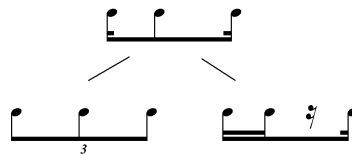




Figura 60 – Relativização da interpretação da síncope

Dessa maneira, ressalta-se a importância dos arquivos de áudio e vídeo como ferramenta de auxílio para a compreensão das características interpretativas do choro e gêneros afins, ressaltando a necessidade de uma consciência de flexibilização de execução entre melodia e acompanhamento, extrapolando em muitos trechos a métrica grafada na partitura, valendo-se da teoria da “métrica derramada” proposta por Martha Ulhôa e aqui aplicada para a música instrumental.

Vou Vivendo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)
 Transcrição José Reis de Geus "Zé do Choro"


35


Fl. 

Sx. T. 

D7 Gm Em7(b5) Dm E7 A7

41

Fl. 

Sx. T. 

Dm A7 C° Gm Em7(b5) Dm

47

Fl. 

Sx. T. 

Gm A7 Dm F Gm A7 Dm A7 B^b F

[A1]


55


Fl. 

Sx. T. 

G7 C7 Fm C7 E^b7 A^b B^bm F Dm

63

Fl. 

Sx. T. 

Gm7 C7 F B^b D7 G7 Cm Cm F7

[C]

71

Fl. 

Sx. T. 

F7 B^b B^b D7 Fm G7 Cm E^b C#°

Vou Vivendo (Piixguinha e Benedito Lacerda)
 Transcrição José Reis de Geus "Zé do Choro"

71

Fl.

Sx. T.

F7 B \flat B \flat D7 Fm G7 Cm E \flat C \sharp

78

Fl.

Sx. T.

B \flat G7 Cm7 F7 B \flat B \flat D7 G7 Cm Cm

86

Fl.

Sx. T.

F7 F7 B \flat B \flat D7 Fm G7 Cm

93

Fl.

Sx. T.

E \flat C \sharp B \flat G7 Cm7 F7 B \flat F Gm A7 Dm

100

Fl.

Sx. T.

A7 B \flat F G7 C7 Fm C7

107

Fl.

Sx. T.

E \flat 7 A \flat B \flat m F Dm Gm7 C7 F

3.1.5 – Naquele Tempo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

O choro “Naquele Tempo” (Pixinguinha e Benedito Lacerda) foi gravado em compacto (mini LP) em 20/05/1946, juntamente com o choro “Segura Ele” (Pixinguinha e Benedito Lacerda), sendo lançado em outubro do mesmo ano.

Na gravação analisada, é executado através da seguinte forma:

A B A₁ C C₁ A₂

Parte A

Constitui-se de um período contendo 16 compassos, dividido em quatro frases. A figura abaixo faz uma comparação entre as execuções do saxofone tenor em A e suas respectivas reincidências, A₁ e A₂:

Figura 61 – Parte A do choro “Naquele Tempo” e suas respectivas reincidências A₁ e A₂

Observando a linha melódica do contracanto em A, nota-se que a primeira frase (compassos 01-05, 33-37 e 81-85) não apresenta variações durante as reincidências A₁ e A₂. É

constituída por semínimas intercaladas por aproximações diatônicas a partir de duas progressões harmônicas V7-I. Nesse trecho, nota-se a valorização da nota sol, sétima do acorde de A7 (compassos 02, 04, 34, 36, 82 e 84), e da nota fá (compassos 03, 05, 35, 37, 83 e 85), terça do acorde de Dm, podendo ser vista através da reincidência das mesmas como notas-alvo integrante das aproximações diatônicas.

Figura 62 – Primeira frase da parte A e suas respectivas reincidências A₁ e A₂ em “Naquele Tempo”

A segunda frase (compasso 05-09, 37-41, 85-89) constitui-se de duas semi-frases, conforme mostra a figura a seguir:

Figura 63 – Segunda frase da parte A e suas respectivas reincidências A₁ e A₂ em “Naquele Tempo”

A primeira semi-frase (compassos 05-07, 37-39; 85-87) liga duas notas-alvo, sendo formada a partir de aproximação diatônica e arpejamento do acorde de D7 (compassos 06, 38 e 86), passando pela nota dó₂ (sétima do acorde de D7), encerrando na nota-alvo sol₂.

A segunda semi-frase liga as notas sol₃ (tônica do acorde de Gm), sol_{#3} (terça do acorde de Gm) e sol₂ (sétima do acorde de A7), sendo as duas últimas notas-alvo antecedidas por aproximação diatônica descendente. Apresenta apenas uma variação em A₂, ao passar pelas notas-alvo sol_{#2} e sol₂, estando portanto uma oitava abaixo de A e A₁.

A terceira frase corresponde ao trecho referente aos compassos 09-13, 41-46, 89-93), como mostra a figura a baixo:

Figura 64 – Terceira frase da parte A e suas respectivas reincidências A_1 e A_2 em “Naquele Tempo”

A terceira frase trata-se de uma reincidência integral da primeira, não apresentando variações, conservando as mesmas características analisadas anteriormente.

A quarta frase corresponde a conclusão da parte A (compassos 13-17, 45-49 e 93-97), onde a linha melódica do contracanto divide-se em duas semi-frases, conforme a figura abaixo:

Figura 65 – Quarta frase da parte A e suas respectivas reincidências A_1 e A_2 em “Naquele Tempo”

A primeira semi-frase do contracanto (compassos 13-15, 45-47 e 93-95) consiste de uma reincidência da segunda frase desta mesma seção, analisada anteriormente (compassos 05-07, 37-39; 85-87). Inicia-se a partir de aproximação diatônica descendente conduzindo a nota fá \sharp_2 , terça de D7 (compassos 14, 46 e 94), valorizando a sétima do mesmo através da nota-alvo dó $_2$, movimentando-se ascendentemente para a nota sol $_2$, tônica do acorde de Gm.

A segunda semi-frase (compassos 15-17, 47-49, 95-97) é executada em A e demais reincidências omitindo-se a aproximação diatônica superior em A₂ e algumas notas da melodia em A e A₁, a exemplo da nota dó#₃, terça do acorde de A7 (compassos 16 e 46) e ré₃ (compassos 17 e 47), tônica do acorde de Dm:

Parte B

A parte B apresenta-se estruturada em quatro frases, não apresentando repetição, segundo a figura abaixo:

The musical score for Part B of the chorus "Naquele Tempo" is presented in two systems. The first system covers measures 17 to 24, and the second system covers measures 25 to 32. Each system includes staves for Flute Transversal and Saxophone Tenor. The score is divided into four phrases: Frase 1 (measures 17-20), Frase 2 (measures 21-24), Frase 3 (measures 25-28), and Frase 4 (measures 29-32). Chord progressions are indicated below the saxophone staff, and fingering numbers are provided for the saxophone line. Labels such as "Aprox. diat." and "Aprox. crom." indicate specific performance techniques. Brackets at the bottom of each system label the corresponding phrases for the saxophone part.

Figura 66 – Parte B do choro “Naquele Tempo”

Partindo da linha melódica do saxofone tenor, tem-se a primeira frase (compasso 18-20), conforme o trecho mostrado a seguir:

This musical score focuses on the first phrase of Part B, spanning measures 17 to 20. It features staves for Flute Transversal and Saxophone Tenor. The saxophone line is the primary focus, with detailed fingering and articulation markings. Chord progressions (Dm, F, D7, G, G7, C7) are shown below the saxophone staff. Labels "Aprox. diat." and "Aprox. crom." are present. Brackets at the bottom identify the section as "Contracanto: Frase 1" and "Contracanto: Semi-frase".

Figura 67 – Primeira frase da parte B em “Naquele Tempo”

Inicia-se através da execução das fundamentais dos acordes de F, D7 e G, realizando um movimento escalar descendente que tem como nota-alvo sib₂, sétima do acorde de C7 (compasso 20).

A segunda frase do contracanto (compasso 21 a 26) é formada através da junção de duas semi-frases, sendo ambas construídas a partir de três notas-alvo:

Figura 68 – Segunda frase da parte B em “Naquele Tempo”

A primeira semi-frase (compasso 21-24) liga as notas-alvo $d\sharp_2$, $f\flat_2$ e s_2 , iniciando através de movimento escalar descendente, seguido de arpejamento do acorde de A7 (compasso 22) e finalizando através de aproximação cromática ascendente conduzindo para a nota-alvo sol_2 (compasso 23).

A segunda semi-frase (compasso 23-25), liga as notas-alvo sol_2 , mi_3 e $f\flat_2$, sendo formada através de aproximação cromática ascendente, arpejamento interligado os acordes de G7 e C7 (compassos 24-25) e encerrando através de aproximação cromática descendente na nota-alvo $d\flat_2$ (compasso 26).

A terceira frase o contracanto compreende aos compassos 26 a 29, segundo o trecho a seguir:

Figura 69 – Terceira frase da parte B em “Naquele Tempo”

Seu início retoma a idéia da primeira frase através da execução das fundamentais dos acordes de F, Dm7 e Gm (compassos 26 e 27), apresentando apenas uma semi-frase (compassos 27-29) formada a partir das notas-alvo $d\flat_2$ e $ré_2$, através de aproximação diatônica descendente e arpejamento dos acordes de A7 (compasso 28) e Dm (compasso 29).

Analisando a relação entre as duas linhas melódicas, melodia principal e contracanto, percebe-se as diretrizes de construção adotadas por Pixinguinha prioriza a movimentação melódica do contracanto nos pontos em que a melodia da flauta transversal encontra-se em relativo repouso, ou seja, executando notas de valores maiores, e vice-versa.

A quarta frase do contracanto corresponde aos (compassos 31 a 33), sendo constituída por duas semi-frases:

B

Fl. 29

Sx. T.

D m B^bm D7 G m7 C7 F

Aprox.crom. Aprox.diat.

Semi-frase 1 Semi-frase 2

Contracanto: Frase 4

Figura 70 – Quarta frase da parte B em “Naquele Tempo”

A primeira semi-frase une as notas-alvo $dó_2$ e sol_2 (compassos 31 e 32), iniciando através de arpejamento ascendente e descendente do acorde de Bbm (compasso 30) que conduz à primeira nota-alvo ($dó_2$) visando a valorização da sétima do acorde de D7 (compasso 31), executando uma aproximação cromática ascendente para a nota $ré_2$ seguida de arpejamento do acorde de D7, encerrando na nota-alvo sol_3 (compasso 32), tônica do acorde de Gm7.

A segunda semi-frase une as três notas-alvo sol_2 , mi_2 e $fá_2$ (compassos 31 e 33). Sua construção inicia-se através de uma anacruse em forma de arpejamento do acorde de D7 (compasso 31) saltando para a nota-alvo sol_2 . A partir deste ponto, executa uma aproximação diatônica descendente que conduz para a nota-alvo mi_2 visando a valorização da nota $fá_3$, sétima do acorde de G7 (compasso 32), encerrando através do arpejamento dos acordes de C7 e F (segundo tempo do compasso 32 e compasso 33).

Parte C

Nesta seção, o saxofone tenor passa a executar o solo do tema voltando à prática do contracanto apenas em C₁, quando o solo é retomado pela flauta transversal durante as execuções das duas últimas frases da seção:

Flauta Transversal

Sax Tenor

Sax Tenor

Melodia Principal: Frase 1

Melodia Principal: Frase 2

Melodia Principal: Frase 3

Melodia Principal: Frase 4

Contracanto: Frase 3

Contracanto: Frase 4

Figura 71 – Parte C e sua reincidência C_1 em “Naquele Tempo”

Concentrando-se no contracanto executado pelo saxofone tenor, a terceira frase é estruturada através da ligação entre quatro notas-alvo, $d\acute{o}\#_2$, $d\acute{o}_3$, si_2 e sib_2 , conforme mostra a figura abaixo:

Melodia Principal: Frase 3

Fl.

Sx. T.

Sx. T.

Antecipação

Aprox. diat.

Contracanto: Frase 3

Figura 72 – Terceira frase da parte C e sua reincidência C_1 em “Naquele Tempo”

Inicia-se através de arpejamento ascendente do acorde de Am7 iniciando pela sua terça ($d\acute{o}\#_2$) chegando até a nota-alvo $d\acute{o}_2$, visando a valorização da sétima do acorde de D7. A partir deste ponto, antecipa a nota-alvo si_2 , terça do acorde de G (compasso 77), executando o arpejamento do mesmo e encerrando na nota-alvo sib_2 , terça do acorde Gm6, através de aproximação diatônica ascendente (compasso 78).

A quarta frase do contracanto (compasso 78 a 81) parte da nota-alvo $lá_2$ sendo precedida de uma anacruse (nota sol_2). É formada através da ligação entre cinco notas-alvo,

sendo três delas: lá₂, sol#₂, sol₂ e fá#₂ (duas incidências nos compassos 80 e 81) integrantes de uma aproximação cromática descendente iniciada no compasso 79 a partir da nota dó₃, encerrando na tônica do acorde de D através de arpejamento descendente do mesmo, como mostra a figura abaixo:

Figura 73 – Quarta frase da parte C e sua reincidência C₁ em “Naquele Tempo”

No decorrer da análise desta peça, nota-se que o contracanto da parte A apresenta-se visivelmente estruturado através de modelos pré-estabelecidos de frases inteiras, reafirmados em suas respectivas reincidências em A₁ e A₂ através de reprodução integral ou parcial, (ver segunda e quarta quadratura desta mesma seção) estando sujeita a pequenas variações.

Durante a seção B, nota-se em Pixinguinha a busca de uma maior liberdade de construção melódica, tendo como consequência um deslocamento entre o contracanto e melodia principal que chega a extrapolar duas pulsações. Nota-se ainda a busca de novos padrões de construção melódica que saem do modelo aproximação – arpejo – aproximação, não havendo a possibilidade de saber se este contracanto era realmente pré-concebido, uma vez que esta seção não apresenta nenhuma reincidência.

É importante ressaltar que essa é a única música do disco em que o saxofone desempenha a função de solista, intercalando a execução da melodia principal com a flauta transversal. Dessa maneira, a execução do contracanto propriamente dito fica restrita apenas as duas últimas quadraturas de C₁, trecho em que a melodia principal volta a ser executada pela flauta transversal de Lacerda.

Quanto aos aspectos interpretativos, a “métrica derramada” manifesta-se através da independência e liberdade de execução entre o instrumento solista em relação aos de acompanhamento harmônico (incluindo o contracanto), podendo ser vista através do *rubatto* executado pela flauta transversal através de antecipações que estão destacadas por um círculo:

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Saxophone Tenor (Sx. T.). The Flute part is in the treble clef and has a key signature of one flat. The Saxophone Tenor part is in the bass clef and has a key signature of one flat. The score is divided into three measures with chords Dm, D7/F#, and Gm. The Flute part is marked with a '5' at the beginning. Two circles in the Flute part highlight notes that occur before the downbeat, labeled 'Antecipações'.

Figura 74 – Antecipações destacadas por um círculo

Essas antecipações têm incidência frequente em função da liberdade de interpretação do “choro-canção”, de andamento mais lento e melódico, apresentando nuances que são praticamente impossíveis de serem grafados na partitura.

3.1.6 – Transcrição de Naquele Tempo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

NAQUELE TEMPO

Pixinguinha e Benedito Lacerda
 Transc. José Reis de Geus "Zé do Choro"
 Fonte: CD *Benedito Lacerda e Pixinguinha*

Flauta Transversal

Sax Tenor

Fl.

Sx. T.

Fl.

Sx. T.

Fl.

Sx. T.

Fl.

Sx. T.

Fl.

Sx. T.

A7 Dm A7 Dm D7

Gm E7 A7 A7 Dm

A7 Dm D7 Gm Em7(b5) D E7 A7

Dm F D7 G G7 C7 F

A7 Dm7 G7 C7 F A7 Dm D7

Gm A7 Dm Bbm D7

Naquele Tempo (Fixinguinha e Benedito Lacerda)
 Transc. José Reis de Geus "Zé do Choro"

2

32

Fl.

Sx. T.

G m7 C7 F A7 D m A7

Al

37

Fl.

Sx. T.

D m D7 G m F7 A7

42

Fl.

Sx. T.

A7 D m A7 D m D7

47

Fl.

Sx. T.

G m D#m7(b9) D E7 A7 D m D A7 D7 D B7

C

53

Fl.

Sx. T.

E7 E7 A7 A7 D D A7

59

Fl.

Sx. T.

D A m7 D7 G G m6 D B7 E7 A7

Naquele Tempo (Fixinguinha e Benedito Lacerda)
Transc. José Reis de Geus "Zé do Choro"

65 C1

Fl.
Sx. T.
D Bm7 E7 A7 D A7 D D B7 E7 E7

71

Fl.
Sx. T.
A A7 D D A7 D Am D7

77 A2

Fl.
Sx. T.
G Gm6 D B7 E7 A7 D Bm7 E7 A7 A7

83

Fl.
Sx. T.
Dm A7 Dm D7 Gm

88

Fl.
Sx. T.
E7 A7 A7 Dm A7

93

Fl.
Sx. T.
Dm D7 Gm Em7(b5) Dm E7 A7 Dm

3.1.7 – Sofres Porque Queres (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

A primeira gravação do choro “Sofres Porque Queres” (Pixinguinha) é datada de 1917, sendo inicialmente classificada como tango e executada pelo próprio autor à flauta transversal, acompanhado pelo seu grupo chamado “Choro Pixinguinha”, contida no CD intitulado “O Jovem Pixinguinha”, lançado pela Gravadora EMI em 2003. Esta peça diferencia-se das outras analisadas neste trabalho pelo fato de ser composta durante a fase da juventude do autor, distanciando-se de alguns padrões composicionais de forma comumente adotados na época e em outras de suas composições. Sobre as características específicas desta peça Cabral (1997) faz o seguinte esclarecimento:

Quanto a “Sofres Porque Queres”, uma das obras-primas do choro e uma das músicas preferidas pelos instrumentistas, trata-se de uma peça extremamente sofisticada, confirmando o ponto de vista do cavaquinho e musicólogo Henrique Cazes, para quem Pixinguinha foi se tornando um compositor mais simples com o passar do tempo. Sua obra da juventude oferece muitas dificuldades aos intérpretes. Há choros de sua autoria que, por não terem sido registrados em discos por ele, só seriam gravados muitos anos depois de feitos, porque nenhum intérprete, principalmente flautista, se arriscava em gravá-los. Aliás, fazia também parte da cultura do choro a execução de músicas difíceis para os acompanhadores, na base das modulações inesperadas. Um nome que se destacou ao lado de Pixinguinha foi Cândido Pereira da Silva, o Candinho do Trombone, autor de magníficos clássicos do choro. No disco com Sofres Porque Queres e Rosa, a etiqueta informa apenas que as músicas são interpretadas por “flauta cavaquinho e violão”, mas, no catálogo da Odeon, quem toca é o Choro “*Pechinguinha*”¹³ (CABRAL, 1997, p. 40)

A gravação do choro “Sofres Porque Queres” analisada neste trabalho é datada de 12/06/1946, sendo realizada pelo duo Pixinguinha e Benedito Lacerda e lançada em mini LP juntamente com o choro 1 x 0 (“Um a Zero”) em setembro desse mesmo ano. No encarte deste disco, aparece o nome de Lacerda como co-autor devido ao acordo de parceria estabelecido entre os dois durante a formação do duo Benedito Lacerda e Pixinguinha, mencionado anteriormente.

¹³ A expressão Choro “Pechinguinha” citada no catálogo da Odeon faz referência ao Conjunto liderado por Pixinguinha.

Apresenta-se estruturada da seguinte forma:

A B A₁ C A₂

Parte A

Constitui-se de três frases de oito compassos cada, apresentando portanto um total de 24 compassos (seis quadraturas), saindo da forma composicional das músicas analisadas anteriormente. Apesar dessa inovação referente aos padrões de forma, nota-se que a construção das frases do contracanto partem da ligação entre mais de duas semi-frases, construídas na maioria dos casos através da ligação entre duas notas-alvo, como mostra a figura a seguir:

The musical score for 'Parte A' consists of three phrases and their recurrences. Each phrase is 8 measures long. The first phrase (Frases 1) starts at measure 3 and ends at measure 10. The second phrase (Frases 2) starts at measure 10 and ends at measure 19. The third phrase (Frases 3) starts at measure 19 and ends at measure 105. The recurrences (Contracanto) are labeled as Frase 1, Frase 2, and Frase 3. The score includes parts for Flauta Transversal (Fl.), Sax. Tenor (Sx. T.), and Sax. Tenor (Sx. T.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamics (e.g., 'Obrigação', 'Aprox. diat.', 'Aprox. crom.'). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is numbered with measures 3, 9, 10, 19, and 105.

Figura 75 – Parte A do choro “Sofres porque queres” e sua reincidência A₁

A primeira frase do contracanto (compassos 03-09 e 91-97) divide-se em três semi-frases, não apresentando variações em sua reincidência A₁ mostradas na figura a seguir:

The musical score for Figure 76 consists of three staves. The top staff is for Flauta Transversal (Flute Transversal), the middle for Sax. Tenor, and the bottom for Sax. Tenor. The first staff (A) shows a melodic line starting with a rest, followed by a series of eighth notes. The second staff (Sax. Tenor) shows a bass line with chords C7, Bm7(b5), F, and Fm, and a melodic line with eighth notes. The third staff (Sax. Tenor) shows a similar bass line and melodic line. The score is divided into 'Frase 1' and 'Contracanto: Frase 1' and 'Contracanto: Semi-frase'. Performance markings include 'Obrigação', 'Aprox. diat.', and fingering numbers (1, 3, 5, 7).

Figura 76 – Primeira frase da parte A e sua reincidência A₁ em “Sofres porque queres”

A primeira semi-frase é formada através da ligação entre três notas-alvo sol_2 , si_2 (quinta e sétima de C7) e $lá_2$ localizadas no primeiro tempo dos compassos 03, 04 e 05; 91, 92 e 93, sendo as duas primeiras notas intercaladas pelo arpejamento ascendente do acorde de C7 (segundo tempo dos compassos 03 e 91).

A segunda semi-frase é formada através da ligação entre o arpejamento ascendente do acorde de Bm7(b5) (segundo tempo dos compassos 05 e 93) com o arpejamento descendente do acorde de F (compasso 06 e 94), encerrando na nota-alvo $lá_2$ (compassos 07 e 95) terça do acorde de Fm, através de aproximação diatônica ascendente.

A terceira semi-frase, assim como a primeira, apresenta-se formada através de semínimas em contraposição ao deslocamento provocado pela melodia da flauta transversal, executada sob a forma de síncopes (compassos 07-09 e 95-97).

A segunda frase do contracanto (compassos 10-18 e 100-104), divide-se em três semi-frases conforme mostra a figura abaixo:

The musical score for Figure 77 consists of three staves. The top staff is for Fl. (Flute Transversal), the middle for Sax. T. (Saxophone Tenor), and the bottom for Sax. T. (Saxophone Tenor). The first staff (A) shows a melodic line starting with a rest, followed by a series of eighth notes. The second staff (Sax. T.) shows a bass line with chords C, C7, F, A7, E°, and Dm, and a melodic line with eighth notes. The third staff (Sax. T.) shows a similar bass line and melodic line. The score is divided into 'Frase 2' and 'Contracanto: Semi-frase 1', 'Contracanto: Semi-frase 2', 'Contracanto: Semi-frase 3', and 'Contracanto: Semi-frase 4'. Performance markings include 'Obrigação', 'Aprox. diat.', 'Aprox. crom.', and fingering numbers (1, 3, 5, 7).

Figura 77 – Segunda frase da parte A e sua reincidência A₁ em “Sofres porque queres”

A primeira semi-frase (compassos 11-13 e 97-99) baseia-se em arpejamento ascendente e descendente entre os acordes de C e C7, respectivamente, encerrando na nota-alvo $fá_2$ (compassos 13 e 99), tônica do acorde de F.

A segunda semi-frase baseia-se na execução de arpejamento do acorde de F mediante a execução de apogiatura superior até a nota-alvo $d\acute{o}_3$, quinta do acorde de F (compassos 14 e 100) e seguido de aproximação diatônica descendente até a nota-alvo $d\acute{o}\#_3$, terça do acorde de A7 (compassos 15 e 101).

A terceira e quarta semi-frases (compassos 14-18 e 100-104) encontram-se interligadas, realizando a ligação entre quatro notas-alvo $d\acute{o}_3$ e $l\acute{a}_2$ (terça e tônica de A7), sol_2 e $f\acute{a}_2$ (terça dos acordes de E° e Dm). A terceira semi-frase liga as notas-alvo $l\acute{a}_2$ e sol_2 (compassos 15-17 e 101-103) iniciando na nota-alvo $l\acute{a}_2$ através de aproximação diatônica descendente (compassos 15 e 101), arpejamento do acorde de A7 e encerrando através de aproximação diatônica descendente na nota sol_2 (compassos 17 e 102). A quarta semi-frase caracteriza-se através de duas aproximações diatônicas descendentes executadas sucessivamente, sendo a primeira antecedendo a nota-alvo sol_2 , terça do acorde de E° (compassos 17 e 102), e a segunda em na nota $f\acute{a}_2$, terça do acorde de Dm (compassos 18 e 103), encerrando através de arpejamento da quinta e tônica do mesmo, executado em forma de síncope.

A terceira fase do contracanto (compassos 18-26 e 104-112) é formada a partir da união entre duas semi-frases seguida da obrigação executada pelo saxofone em uníssono com o violão, apresentando variações melódicas entre A e sua reincidência A_1 nos compassos 20 e 106 e nos compassos 26 e 112:

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Saxophone (Sx. T.). The top staff is for Flute, and the bottom staff is for Saxophone. The score is divided into two main sections: 'A' (measures 18-26) and 'A₁' (measures 104-112). The Flute part is labeled 'Frase 3' and includes chord symbols: Dm, Fm, Em, C, Am7, D7, G7, C, D7. The Saxophone part includes performance markings: 'Aprox. diat.', 'Aprox. crom.', and 'Obrigação'. The score is divided into three parts: 'Contracanto: Semi-frase 1', 'Contracanto: Frase 3', and 'Contracanto: Semi-frase 2'. The 'Obrigação' section shows the saxophone playing in unison with the flute.

Figura 78 – Terceira frase da parte A e sua reincidência A_1 em “Sofres porque queres”

A execução do contracanto inicia-se através de aproximação diatônica ascendente conduzindo à nota-alvo $l\acute{a}b_2$ (compassos 19 e 105), cuja reincidência no segundo tempo do mesmo estabelece o papel de anacruse da primeira semi-frase (compasso 19-21 e 105-107).

A primeira semi-frase apresenta uma variação em sua conclusão (compassos 20-21 e 106-107) optando-se pelo arpejamento descendente do acorde de Fm em A e pela execução de aproximação diatônica descendente em A_1 , encerrando em ambos os casos na nota-alvo mi_2 , terça do acorde de C.

A seguir, o contracanto prossegue através da execução de duas semínimas mi_2 e $lá_2$, sendo a primeira nota antecedida por aproximação cromática descendente, exercendo função de quinta e tônica do acorde de $Am7$ (compassos 22 e 108).

A segunda semi-frase (compassos 23-24 e 109-110) inicia-se através da anacruse $lá_2$, sendo formada através de arpejamento do acorde de $D7$ seguido de aproximação diatônica descendente na nota-alvo si_2 , terça do acorde de $G7$ (compassos 24 e 110), não apresentando variações em sua reincidência A_1 .

Parte B

Constitui-se de quatro frases, contendo oito compassos cada uma, sendo representada através da figura a seguir:

The musical score for 'Parte B' is presented in four systems, each corresponding to a phrase. Each system contains two staves: Flauta Transversal (Fl.) and Sax. Tenor (Sx. T.).

- Frases 1 and 2:** Each system includes a 'B' section marker. The Fl. staff has a '3' above the first measure. The Sx. T. staff includes 'Obrigação' and 'Aprox. diat.' markings.
- Frases 3 and 4:** Each system includes a 'B' section marker. The Sx. T. staff includes 'Aprox. diat.' and 'Obrigação' markings.

Chord symbols and dynamics (e.g., mp , pp) are indicated throughout the score.

Figura 79 – Parte B do choro “Sofres porque queres”

Partindo da primeira frase (compasso 27-32), apresenta-se dividida em três semi-frases, conforme o trecho representado a seguir:

Flauta Transversal

Sax. Tenor

Contracanto: Semi-frase 1

Contracanto: Semi-frase 2

Contracanto: Semi-frase 3

Frase 1

Figura 80 – Primeira frase da parte B do choro “Sofres porque queres”

A primeira semi-frase faz um dueto com a melodia principal em terças, tendo como notas-alvo si_2 (compassos 28 e 29) e sib_2 (compassos 29 e 30), executando um arpejamento descendente do acorde de G (compasso 29) em contraposição as mínimas executadas pela flauta transversal.

A segunda semi-frase baseia-se entre uma condução do baixo através de graus conjuntos encerrando através de arpejamento ascendente do acorde de Cm, iniciado através de sua terça, mi_2 . Em sua condução melódica, apresenta três notas-alvo, $láb_2$ (compasso 31), $fá_2$ (compasso 32) e mib_2 (compasso 33), que correspondem respectivamente à quinta diminuta do acorde de Dm7(b5), sétima do acorde de G7 (compasso 32) e terça do acorde de Cm (compasso 34).

A terceira semi-frase parte da nota-alvo sol_2 , quinta do acorde de Cm (compasso 34), ligando a mib_2 , quinta diminuta do acorde de Am7(b5), sendo formada a partir de arpejo descendente seguido de aproximação diatônica ascendente.

A segunda frase do contracanto (compasso 37-41) apresenta-se dividida em duas semi-frases, conforme mostra a figura:

Fl.

Sax. T.

Contracanto: Semi-frase 1

Contracanto: Semi-frase 2

Frase 2

Figura 81 – Segunda frase da parte B do choro “Sofres porque queres”

A primeira semi-frase estabelece a ligação entre os acordes de Am7(b5) e Gm, iniciando pela nota-alvo $dó_2$ (compasso 36), cujo arpejamento do acorde de Am7(b5) é intercalado por uma aproximação diatônica ascendente visando a valorização da quinta diminuta do mesmo, sendo conduzida até a nota-alvo sib_2 , terça do acorde de Gm (compasso 37), encerrando nessa mesma nota através de movimento ascendente e descendente.

A segunda semi-frase (compassos 38-41) faz a ligação entre quatro notas-alvo: mi_3 (compasso 39), $ré_3$ e $dó\#_2$ (compasso 40) e $ré_3$ (compasso 41), sendo intercalada pelo arpejamento dos acordes de Gm seguido de aproximação diatônica descendente (segundo tempo do compasso 38) e do arpejamento do acorde de Eb7 (no segundo tempo dos compassos 39).

A terceira frase do contracanto (compassos 42 a 51) divide-se em três semi-frases, segundo mostra a figura abaixo:

Figura 82 – Terceira frase da parte B do choro “Sofres porque queres”

A primeira semi-frase (compasso 42-43) baseia-se no arpejamento descendente dos acordes de D7 e Gm tendo como notas-alvo a mesma nota $ré_2$, tônica do acorde de D7 (compassos 42) e terça do acorde de G (compasso 44), sendo executadas através de ritmo acéfalo.

A segunda semi-frase parte da execução de um trilo, iniciando na nota-alvo $dó\#_3$ seguida de arpejamento descendente do acorde de Cm7(b5) (compassos 45-46), encerrando na nota-alvo $fá\#_2$ (compasso 47), terça do acorde de D7, através de aproximação diatônica descendente.

No compasso 48, tem-se a execução de um arpejo ascendente conduzindo para a nota-alvo $lá_2$, executado isoladamente. Dessa maneira, a terceira semi-frase inicia-se através da integração entre o arpejo ascendente do acorde de Bb^o (compasso 149) seguido do arpejamento descendente do acorde de G encerrando na nota-alvo $fá_2$ (compasso 51), sétima do acorde de G7.

A quarta frase do contracanto (compassos 49-56) apresenta uma semi-frase (compassos 49-53) encerrando com uma obrigação (compassos 53-55) executada pelo saxofone tenor em uníssono com o violão.

Figura 83 – Quarta frase da parte B do choro “Sofres porque queres”

A primeira semi-frase liga cinco notas-alvo fá₃, mib₂, dó₃, dó₂ e ré₂ (compassos 49-52), sendo formada a partir de uma aproximação diatônica ascendente para a nota-alvo fá₃, sétima do acorde de G7 (compasso 49), passando pela nota sol₂ que precede a antecipação da nota-alvo mib₂, terça do acorde de Cm (compassos 150-151), encerrando através de arpejamento do mesmo seguido de aproximação diatônica ascendente em direção a nota-alvo mi₃ (compasso 152), sendo finalizada pelas notas dó₂ e ré₂ (compassos 152-153).

A obrigação consiste na execução de uma progressão através de uma movimentação cromática descendente, encerrando a parte B através de arpejamento descendente do acorde de C7 (compasso 155), realizando a transição para a seção C.

Parte C

Corresponde aos compassos 59-90, sendo estruturada através de quatro frases contendo oito compassos cada uma:

The musical score for Parte C consists of four phrases, each spanning eight measures. The notation is provided for Flute Transversal (Fl.) and Saxophone Tenor (Sax. T.).

- Frases 1 and 2:** Flute Transversal and Saxophone Tenor parts are shown. The Saxophone Tenor part includes fingering and dynamics (e.g., *mp*, *pp*) and is annotated with "Aprox. diat." and "Aprox. crom.". The Saxophone Tenor part of Frase 2 includes the instruction "Obrigação".
- Frases 3 and 4:** Flute Transversal and Saxophone Tenor parts are shown. The Saxophone Tenor part includes fingering and dynamics and is annotated with "Aprox. diat." and "Aprox. crom.". The Saxophone Tenor part of Frase 4 includes the instruction "Obrigação".

Accordings are indicated below the Saxophone Tenor staff for each phrase. The key signature is one flat (B-flat major / F minor).

Figura 84 – Parte C do choro “Sofres porque queres”

Partindo da primeira frase (compassos 59-66), nota-se a presença de quatro semi-frases, conforme mostra a figura a seguir:

Figura 85 – Primeira frase da parte C em “Sofres porque queres”

A primeira semi-frase (compassos 59-61) parte da nota-alvo fá₂, tônica do acorde de F, passando pela nota mib (compasso 60), sétima do acorde de F7, encerrando na nota-alvo réb (compasso 61), terça do acorde de Bbm.

A segunda semi-frase é formada essencialmente através do arpejamento do acorde de Bbm em síncopes, encerrando em aproximação diatônica descendente na nota-alvo sib (compasso 63), terça do acorde de Bbm.

A terceira semi-frase baseia-se na execução de uma aproximação cromática descendente partindo da nota-alvo réb₃, terça do acorde de Bbm (compasso 64), realizando uma aproximação cromática descendente, tendo como notas-alvo si₂, tônica do acorde de B° (compasso 65) e lá₂, tônica do acorde de F (compasso 66).

A segunda frase (compassos 67 a 74) é formada por três semi-frases, sendo a segunda e a terceira interligadas, conforme a figura a seguir:

Figura 86 – Segunda frase da parte C em “Sofres porque queres”

A primeira semi-frase (compassos 67-69) é formada através de arpejamento do acorde de Fm partindo da nota dó₂ até a nota-alvo dó₃ (compasso 68), encerrando na nota-alvo réb₃ (compasso 69), terça acorde de Bbm.

O trecho referente aos compassos 69-72 é formado por duas semi-frases interligadas, tendo como ponto em comum a nota-alvo si₂ (compasso 68-69). Dessa maneira,

a segunda semi-frase (compasso 69-71) é formada através de arpejamento do acorde de Bbm, encerrando na nota-alvo si_2 (compasso 70-71), terça do acorde de G7.

A terceira semi-frase (compassos 70-72) é formada através de aproximação – arpejo – aproximação, iniciando através de aproximação diatônica descendente na nota-alvo si_2 (compassos 70-71), terça do acorde de G7, seguido de arpejamento seguido de aproximação cromática ascendente na nota-alvo $ré_3$ (compasso 72), terça do mesmo.

A terceira frase (compassos 73-81) inicia-se através da execução de uma obrigação, sendo precedida de três semi-frases:

Figura 87 – Terceira frase da parte C em “Sofres porque queres”

Após a obrigação, a execução do contracanto inicia-se através da primeira semi-frase (compasso 74-76) formada pelo arpejamento do acorde de F encerrada na nota-alvo mib_3 (compasso 76), sétima do acorde de F7.

A primeira semi-frase (compassos 77-79) realiza a ligação entre os acordes de $C\#^o$ Bb e D7, através de três notas-alvo. Parte da nota mi_2 executando arpejamento ascendente do acorde de $C\#^o$ seguido de aproximação diatônica para a nota-alvo $fá_3$ (compasso 78), quinta do acorde de Bbm, executando a partir desta nota uma aproximação diatônica descendente até a nota $fá\#_2$ (compasso 79), terça do acorde de D7, encerrando na nota-alvo $ré$.

A terceira semi-frase (compassos 80-82) inicia-se através de arpejamento descendente do acorde de D7 partindo da nota $lá_2$ (compasso 80) tendo como notas-alvo $ré_2$ e $ré_3$, quinta do acorde de Gm (compasso 81 e 82), sendo interligadas através de aproximação diatônica ascendente apresentando ritmo acéfalo e finalizada através de arpejamento descendente do mesmo através de sua tônica sol_2 .

Nota-se que durante a execução do trecho referente a segunda e terceira semi-frase (compasso 75-79), a melodia do contracanto exerce a função de complementação da melodia principal executada pela flauta transversal, uma vez que sua movimentação prioriza os trechos em que a flauta transversal encontra-se em relativo repouso, executando notas de maior duração.

A quarta frase (compassos 67-74) apresenta três semi-frases, sendo finalizada através de uma obrigação executada pelo violão, conforme a figura a seguir:

Figura 88 – Quarta frase da parte C em “Sofres porque queres”

Um ponto a ser levantado durante a análise desta peça em específico baseia-se no fato de que as frases que constituem o contracanto não apresentam as mesmas características de previsibilidade de construção vista nas análises anteriores. Dessa maneira os procedimentos composicionais utilizados na elaboração da peça extrapolam os dezesseis compassos previstos para cada seção, não obedecendo necessariamente à divisão das frases em quadraturas, procedimento comumente adotado no processo composicional do choro. Dessa maneira, existem frases formadas a partir de duas ou mais notas-alvo através da busca de novos padrões de construção melódica, ou ainda conservando o modelo aproximação – arpejo – aproximação, de grande incidência nas análises anteriores, prolongando-o por mais de quatro pulsações, como mostra a figura a seguir:

Figura 89 – Conservação do modelo aproximação-arpejo-aproximação em “Sofres porque queres”

Em se tratando da relação melodia x contracanto, nota-se a contraposição entre a movimentação melódica da flauta transversal e do saxofone tenor através da execução de síncopes relativizadas em contrapartida com semínimas, consolidando uma relação entre movimento e repouso, mencionada em exemplos anteriores e vista através do trecho abaixo:

Figura 90 – Movimentação melódica da flauta transversal em relação ao saxofone tenor em “Sofres porque queres”

Outra característica importante desta peça em específico é a presença de várias obrigações durante a transição entre as seções, ou seja, frases de contracanto geralmente executadas por instrumentos de frequência médio-grave a exemplo do saxofone, violão de seis e sete cordas, dentre outros, que são sugeridas pelo compositor e registradas na partitura como parte integrante da mesma peça:

B

Fl. 53

Sx. T. Obrigação

Figura 91 – Obrigação em “Sofres porque queres”

Sofres Porque Queres (Pixinguinha e Benedito Lacerda)
 Transc. José Reis de Geus "Zé do Choro"

2

39

Fl.

Sx. T.

Chords: Eb7, D7 A7, D7, G, G

45

Fl.

Sx. T.

Chords: C#o, C#o, D7, D, Bbo, G

51

Fl.

Sx. T.

Chords: G7, G7, Cm, Dm, G, C#o, D

57

Fl.

Sx. T.

Chords: G, F#, F, C7, F, FMaj7, F7, Bbm, Bbm

63

Fl.

Sx. T.

Chords: Bbm, B°, F, A, Fm, Fm

69

Fl.

Sx. T.

Chords: Bbm, Bbm, G7, G7, C7, B°, C7

Sofres Porque Queres (Pixinguinha e Benedito Lacerda)
 Transc. José Reis de Geus "Zé do Choro"

3

75

Fl.

Sx. T.

F F7 C[#]° B^b D7 D7

81

Fl.

Sx. T.

G^m G^m B^b A^b° F D7 G7

88

Fl.

Sx. T.

[A1]

C7 F F7 F7 E° B^bm

96

Fl.

Sx. T.

B^bm6 F F F7/E^b F7 B^b

102

Fl.

Sx. T.

B^b D7 D7 A° G B^bm6

108

Fl.

Sx. T.

B^b F Dm7 G7 C7 F F

3.2 – Análise dos Contracantos de Dino Sete Cordas

3.2.1 – Naquele Tempo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

O choro “Naquele Tempo” (Pixinguinha e Benedito Lacerda) foi gravado pelo flautista Altamiro Carrilho acompanhado pelo Regional do Canhoto, sendo faixa integrante do Lp intitulado “Choros Imortais”, lançado no ano de 1964. Nesta seção analisaremos os contracantos praticados por Dino Sete Cordas no violão de sete cordas.

Nesta gravação, é executada através da seguinte forma:

A B A₁ C C₁ A₂

Parte A

Constitui-se de um período contendo dezesseis compassos, dividido em quatro frases. A figura abaixo faz uma comparação entre as execuções do violão de sete cordas em A e suas respectivas reincidências, A₁ e A₂:

Figura 92 – Parte A do choro “Naquele Tempo” e suas respectivas reincidências A₁ e A₂

Observando a linha melódica do contracanto em A, nota-se que a primeira frase (compassos 01-05, 33-37 e 81-85) não apresenta variações durante as reincidências A₁ e A₂.

Figura 93 – Primeira frase da parte A e suas respectivas reincidências A₁ e A₂ em “Naquele Tempo”

É constituída por semínimas intercaladas por aproximações diatônicas, construídas a partir de duas progressões harmônicas V7-I, apresentando uma condução melódica no sentido ascendente através de graus conjuntos até a nota-alvo mi₃ (compassos 04, 35 e 84) através da segunda inversão do acorde de A7 através do baixo em C#, encerrando na tônica do acorde de Dm (compassos 05, 36 e 84).

A segunda frase (compasso 05-09, 37-41, 85-89) constitui-se de duas semi-frases, conforme mostra a figura a seguir:

Figura 94 – Segunda frase da parte A e suas respectivas reincidências A₁ e A₂ em “Naquele Tempo”

A primeira semi-frase (compassos 05-07, 37-39 e 85-87) constitui-se de uma movimentação melódica dos baixos estruturada através de suas possibilidades de inversão,

apresentando dois caminhos incidentes em A e A₁, e A₂, respectivamente. Nota-se que somente em A₂ é que a estruturação da marcha harmônica estabelecida pelos baixos vai ocorrer integralmente através de graus conjuntos, pela utilização do acorde de D7 em sua terceira inversão (compasso 06, 38 e 86) e a segunda inversão de E7 (compassos 08, 40 e 88).

A terceira frase corresponde aos compassos 09-13, 41-46, 89-93, como mostra a figura a baixo:

Figura 95 – Terceira frase da parte A e suas respectivas reincidências A₁ e A₂ em “Naquele Tempo”

Nota-se que a terceira frase baseia-se em uma reincidência da primeira, apresentando as mesmas características analisadas anteriormente.

A quarta frase corresponde a conclusão da parte A (compassos 13-17, 45-49 e 93-97). No entanto, a linha melódica do contracanto pode ser dividida em duas semi-frases:

Figura 96 – Quarta frase da parte A e suas respectivas reincidências A₁ e A₂ em “Naquele Tempo”

A primeira semi-frase (13-15, 45-47 e 93-95) retoma a idéia executada na primeira frase, ou seja, a utilização da terceira inversão do acorde de D7 (compassos 14, 46 e 94) e da primeira inversão do acorde de Gm (compassos 47 e 95). A segunda semi-frase apresenta maior movimentação melódica em A, diferenciando-se entre as reincidências A₁ e

A₂ através da escolha de caminhos distintos de ligação harmônica proveniente das diferentes possibilidades de combinação de inversão entre os acordes.

Parte B

A parte B apresenta-se estruturada em quatro frases, não apresentando repetições em sua execução, segundo mostra a figura abaixo:

The musical score for Part B of the choro "Naquele Tempo" is presented in three systems. Each system contains a Flauta Transversal staff and a Violão de 7 Cordas staff. The score is divided into four phrases: Frase 1 (measures 17-22), Frase 2 (measures 23-28), Frase 3 (measures 29-34), and Frase 4 (measures 35-40). The Violão part includes chord diagrams and fingerings, with some measures marked as "Aprox. diat." or "Aprox. crom.". The Flauta part shows melodic lines with slurs and accents. The Contracanto part is indicated by brackets below the Violão staff, showing that the Violão part serves as the counter-melody. The score concludes with a first ending bracket labeled "1." and a second ending bracket labeled "2.".

Figura 97 – Parte B do choro “Naquele Tempo”

Nota-se que a melodia do contracanto executada por Dino Sete Cordas, se comparada com a melodia principal, não apresenta nenhuma incidência de deslocamento temporal, tal como ocorreu na performance de Pixinguinha durante a execução desta mesma peça, analisada anteriormente. Outro ponto importante está no fato de que os critérios adotados por Dino Sete Cordas para a construção da melodia do contracanto partem de intervenções melódicas realizadas predominantemente nos compassos ímpares (19, 21, 23, 27, 29, 31 e 33), durante a finalização ou transição entre os motivos e frases da melodia principal, ou seja, nos períodos em que a melodia executada pela flauta transversal está em relativo repouso, executando notas com valores maiores.

Parte C

A parte C (compassos 49-65; 65-81) apresenta um período estruturado através de quatro frases, conforme a figura abaixo:

The musical score for 'Parte C do choro "Naquele Tempo"' features three staves: Flauta Transversal (top), Violão de Sete Cordas (middle, labeled C), and Violão de Sete Cordas (bottom, labeled C₁). The score is divided into four phrases: Frase 1 (measures 49-57), Frase 2 (measures 58-65), Frase 3 (measures 66-73), and Frase 4 (measures 74-81). Each phrase includes a main melody and a contracanto line. Chords are indicated above the guitar staves, and fingering is shown below the notes. The key signature is one sharp (F#).

Figura 98 – Parte C do choro “Naquele Tempo”

Analisando a melodia do contracanto, não há a constatação de qualquer tipo de deslocamento em relação a melodia principal. Nota-se que, assim como nas análises dos contracantos de Pixinguinha, a improvisação praticada por Dino Sete Cordas também constitui-se de uma prática pré-concebida, uma vez que as variações encontradas durante a comparação da parte C e sua reincidência em C₁ são pequenas e ocorridas em trechos isolados.

This score focuses on the first phrase (Frase 1) and its reincidence (C₁). The Flauta Transversal staff shows the main melody. The Violão de Sete Cordas (C) staff shows the main accompaniment with chords: Dm, A7, D/F#, D, E7/B, and A7/C#. The Violão de Sete Cordas (C₁) staff shows the contracanto line with chords: D, Bm7, E7, A7, D/F#, D/F#, D, and E7/B. Fingering and articulation (e.g., 'aprox. diat.', 'aprox. crom.') are indicated throughout.

Figura 99 – Primeira frase da parte C e sua reincidência C₁ em “Naquele Tempo”

A primeira semi-frase (compassos 49-51 e 65-67) consiste na execução da progressão I – V7 – I no tom de ré maior optando-se pela utilização da primeira inversão do acorde de D, como o baixo em fá#, visando a passagem e valorização do acorde de A7 através de aproximação diatônica descendente.

A segunda semi-frase (51-53 e 67-69) baseia-se em duas aproximações sucessivas em direção as notas-alvo ré₃ e si₂, respectivamente, apresentando uma única variação na segunda aproximação de C₁, através da execução de uma bordadura superior.

A terceira frase (compassos 53-57 e 69-73) é mostrada através da figura abaixo:

Figure 100 shows the musical score for the second phrase (Frase 2) in 'Naquele Tempo'. It features three staves: Flute (Fl.), Violão Sete Cordas (C), and Violão C₁ Sete Cordas (C₁). The score covers measures 53-57 and 69-73. The Flute part is marked 'Frase 2' and includes notes like G4, A4, B4, C5, and D5. The Violão Sete Cordas part includes chords such as E7/B, A7/C#, and D/F#. The Violão C₁ Sete Cordas part shows a variation in the second approximation of C₁ with a higher grace note. The score includes performance instructions like 'Aprox. diat.', 'Aprox. crom.', and 'Aprox. diat.'.

Figura 100 – Segunda frase da parte C e sua reincidência C₁ em “Naquele Tempo”

Apresenta-se estruturada através da execução de uma sequência de aproximações diatônicas sucessivas que conduzem as notas-alvo localizadas em tempo forte, em forma de semínimas. Apresenta variações em C₁ devido a omissão da execução da primeira aproximação, somado ainda a busca de uma nova combinação de inversão entre os baixos, incidentes entre os compassos 55-56 e 71-72.

Figure 101 shows the musical score for the third phrase (Frase 3) in 'Naquele Tempo'. It features three staves: Flute (Fl.), Violão Sete Cordas (C), and Violão C₁ Sete Cordas (C₁). The score covers measures 57-73. The Flute part is marked 'Frase 3' and includes notes like G4, A4, B4, C5, and D5. The Violão Sete Cordas part includes chords such as D/F#, A7, G/B, and Gm6. The Violão C₁ Sete Cordas part is divided into two semi-phrases: 'Contracanto: Semi-frase 1' and 'Contracanto: Semi-frase 2'. The score includes performance instructions like 'Aprox. crom.', 'Aprox. diat.', and 'Aprox. diat.'.

Figura 101 – Terceira frase da parte C e sua reincidência C₁ em “Naquele Tempo”

Analisando a figura, nota-se um processo similar de construção nas duas semi-frases do contracanto formado através do modelo aproximação – arpejo – aproximação. A primeira semi-frase apresenta uma variação em sua construção em C₁ devido a escolha da

nota-alvo ré₃ (compasso 75), realizando um movimento ascendente, contrário ao adotado em C, encerrando na nota-alvo dó₂ por aproximação cromática descendente.

A segunda semi-frase apresenta uma única variação na sua aproximação diatônica inicial em C₁ (compasso 77) através da passagem pela nota dó₃ em tempo fraco executando uma aproximação diatônica descendente com a nota-alvo si (compasso 78), visando a valorização da sétima do acorde de D7.

A quarta frase (compassos 62-65 e 78-81) apresenta variação em sua conclusão, executando em C um *turn around* que antecede a repetição da seção em C₁. Em C₁, realiza-se o fechamento da seção conduzindo para a execução de A₂:

Figura 102 – Quarta frase da parte C e sua reincidência C₁ em “Naquele Tempo”

Através da transcrição desta peça, nota-se em alguns trechos a retomada de uma mesma idéia de construção melódica adotada por Pixinguinha na gravação com o Regional do Benedito Lacerda, datada de 20/05/46, podendo ser vista através da comparação da primeira e terceira quadraturas da seção A de ambas as transcrições, variando apenas no que diz respeito as diretrizes de escolha na determinação da marcha harmônica entre os acordes vigentes na harmonia.

Comparando a seção B das duas gravações, nota-se que o contracanto executado por Dino Sete Cordas não apresenta deslocamento em relação à melodia principal, tendo como característica marcante a ampliação das aproximações cromáticas e diatônicas através da execução de fusas e grupettos em forma de *legatto*. Assim como Pixinguinha, estabelece relações de complementaridade do contracanto através de intervenções durante a transição das frases da melodia principal, incidente entre os compassos ímpares, além do aproveitamento dos pontos de repouso entre motivos, como mostra o esquema abaixo:

B

Flauta Transversal

Violão de 7 Cordas

Frase 1

Frase 2

motivo 1

motivo 2

motivo 2

motivo 2

Contracanto: Frase 1

Contracanto: Frase 2

Figura 103 – Aproximações diatônicas e cromáticas executadas em fusas e grupettos

Nota-se através da reincidência entre as seções que a prática de improvisação de Dino Sete Cordas também parte de modelos pré-concebidos e reaproveitados em função das necessidades momentâneas, sendo praticamente um produto de re-elaboração dos modelos adotados por Pixinguinha, ressaltando entre eles o padrão: aproximação – arpejo – aproximação, analisados anteriormente.

Assim como na primeira gravação em análise, nota-se que a execução de Altamiro Carrilho apresenta os mesmos nuances de “métrica derramada” mencionados anteriormente, não sendo passíveis de notação musical. No entanto, diferencia-se da execução de Benedito Lacerda no que se refere à antecipação do segundo tempo de cada motivo, ou seja, em sua parte central, através da utilização de uma articulação legatto, ou portatto.

Fl.

7 Cordas

A7

A7/C#

Dm

A7/E

A7/C#

Dm

Figura 104 – Execução de antecipações

Naquele Tempo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)
 Transc. José Reis de Geus "Zé do Choro"

2

32 Al

Fl. 

7 Cordas 

37

Fl. 

7 Cordas 

42

Fl. 

7 Cordas 

47 C

Fl. 

7 Cordas 

53

Fl. 

7 Cordas 

59

Fl. 

7 Cordas 

Naquele Tempo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)
 Transc. José Reis de Deus "Zé do Choro"

3


65 C1


Fl. 

7 Cordas 

D Bm7 E7 A7 D/F# D/F# D E7/B E7/B


71

Fl. 

7 Cordas 

A7/C# D/F# D/F# D Am7/C D7


77 A2


Fl. 

7 Cordas 

G/B Gm6/Bb D B7 E7/G#7 D A7/C#

83

Fl. 

7 Cordas 

Dm A7/E A7/C# Dm D7 Gm/Bb 5 6


88


Fl. 

7 Cordas 

E7/G# E7/B A7 A7/C# Dm A7/E A7/C#

93

Fl. 

7 Cordas 

Dm D7 3 Gm 3 E7(b5) Dm E7 A7 Dm

Naquele Tempo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)
Transe. José Reis de Geus "Zé do Choro"

2

32 A1

Fl.

7 Cordas

Gm7 C7 F A7 A7/C# Dm A7/E A7/C#

37

Fl.

7 Cordas

Dm Dm/F D7 D7/C Gm/Bb Gm E7 A7

42

Fl.

7 Cordas

A7/C# Dm A7/E A7/C# Dm Dm/F D7 D7/C

47 C

Fl.

7 Cordas

Gm/B Em7(b9) D E7 A7 Dm A7 D A7 D/F# D

53

Fl.

7 Cordas

E7/B E7/B A7/C A7 D/F# A7 D/F# A7

59

Fl.

7 Cordas

D/F# Am7/C D7 G/B Gm6 D B7 E7/G# A7

Naquele Tempo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)
Transc. José Reis de Deus "Zé do Choro"


65 Cl


Fl. 

7 Cordas 

D Bm7 E7 A7 D/F# D/F# D E7/B E7/B


71


Fl. 

7 Cordas 

A7/C# D/F# D/F# D Am7/C D7


77 A


Fl. 

7 Cordas 

G/B Gm6/Bb D B7 E7/G#7 D A7/E A7/C#

83

Fl. 

7 Cordas 

Dm A7/E A7/C# Dm D7 Gm/Bb


88


Fl. 

7 Cordas 

E7/G# E7/B A7 A7/C# Dm A7/E A7/C#

93

Fl. 

7 Cordas 

Dm D7 Gm E7(b5) Dm E7 A7 Dm

3.2.3 – Sofres Porque Queres (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

O choro “Sofres Porque Queres” (Pixinguinha e Benedito Lacerda) foi gravado pelo flautista Altamiro Carrilho acompanhado pelo Regional do Canhoto, sendo também faixa integrante do LP intitulado “Choros Imortais”, lançado no ano de 1964. Nesta seção analisaremos os contracantos praticados por Dino Sete Cordas no violão de sete cordas.

Nesta gravação analisada, é executado da seguinte forma:

A B₁ C A₁

Parte A

Esta seção constitui-se por três frases de oito compassos cada, apresentando portanto um total de 24 compassos (seis quadraturas), como mostra a figura a seguir:

The musical score for 'Parte A' is presented in three systems. Each system includes a Flauta Transversal part and three Violão de Sete Cordas parts labeled A, A₁, and A₂. The score is in 2/4 time and features a variety of chords and melodic lines. Key elements include:

- System 1 (Measures 1-8):** Labeled 'Frase 1'. It begins with a box 'A' above the first measure. The Flauta part has a melodic line starting on G4. The guitar parts feature chords such as C, C7/B^b, C7, B⁹, and F/C. Performance markings include 'Obrigação' (a specific rhythmic pattern), 'Aprox. diat.', and 'Aprox. crom.'. Fingering numbers (1-5) are provided for the guitar parts.
- System 2 (Measures 9-16):** Labeled 'Frase 2'. It starts with a box 'A' above the first measure. The Flauta part continues its melodic line. The guitar parts use chords like Fm/A^b, Fm, Fm/A, C, C7/B^b, C7, F/A, and F/C. Markings include 'Obrigação', 'Aprox. diat.', 'Aprox. crom.', and 'Antecipação' (circled in the score).
- System 3 (Measures 17-24):** Labeled 'Frase 3'. It begins with a box 'A' above the first measure. The Flauta part concludes its phrase. The guitar parts use chords like C7/B^b, C7, F/A, and F/C. Markings include 'Obrigação', 'Aprox. diat.', and 'Aprox. crom.'.

At the bottom of the score, there are labels for 'Contracanto: Semi-frase 1', 'Contracanto: Semi-frase 2', and 'Contracanto: Frase 2'.

Figure 105 is a musical score for the choro "Sofres porque queres". It features three systems of staves. The first system (measures 14-126) includes a Flute (Fl.) staff and three Violão Sete Cordas staves labeled A, A₁, and A₂. The second system (measures 20-132) includes a Flute (Fl.) staff and three Violão Sete Cordas staves labeled A, A₁, and A₂. The score contains various musical notations, including chords (F, A7/C#, A7/G, E⁹, Dm, Fm/Ab, C, Am7, D7/F#, G7/B, C, D7, Am7/E), dynamics (mp, np), and performance instructions (Aprox. diat., Aprox. crom., Obrigação). The score is divided into sections: Frase 2, Frase 3, Contracanto: Semi-frase 2, Contracanto: Frase 2, and Contracanto: Frase 3.

Figura 105 – Parte A do choro “Sofres porque queres”

Observando a linha melódica do contracanto e comparando com suas reincidências em A₁ e A₂, nota-se que as variações propriamente ditas ocorrem em apenas três trechos (compassos 03-04, 39-40; 115-116, 05-06, 40-41 e 117-118; 13, 69 e 131), reafirmando suas características de construção enquanto prática pré-concebida, conforme mostram os trechos a seguir.

A primeira frase do contracanto (compassos 1-9, 37-45 e 113-121) inicia através da execução de uma obrigação, seguida de duas semi-frases:

Figure 106 is a musical score for the first phrase of the choro "Sofres porque queres". It features three systems of staves. The first system (measures 57-113) includes a Flauta Transversal staff and three Sax. Tenor staves labeled A, A₁, and A₂. The second system (measures 113-121) includes three Sax. Tenor staves labeled A, A₁, and A₂. The score contains various musical notations, including chords (C, C7/Bb, C7, B⁹, F/C, Fm/Ab, Fm, C), dynamics (mp, np), and performance instructions (Aprox. crom., Aprox. diat., Obrigação). The score is divided into sections: Frase 1, Contracanto: Semi-frase 1, Contracanto: Frase 1, and Contracanto: Semi-frase 2.

Figura 106 – Primeira frase da parte A e suas reincidências A₁ e A₂ em “Sofres porque queres”

Apresenta variação melódica em sua construção apenas no âmbito da primeira semi-frase (compassos 03-06, 59-62 e 114-118), executada após a obrigação. Comparando os compassos 03-04, 39-40 e 115-116, nota-se em A a execução da nota-alvo dó através de saltos de oitava (compasso 03-04), sendo intercalado por uma aproximação cromática descendente, ao passo que as reincidências desse mesmo trecho ocorridas em A₁ e A₂ priorizam a execução sucessiva da nota pedal dó₂ (compassos 39-40 e 115-116) apresentando uma pequena variação rítmica no segundo tempo dos compassos 40 e 116. Outra variação ocorrida nesta semi-frase refere-se ao arpejamento ascendente e descendente do acorde de B^o, executado a partir da nota-alvo si₂ em A e A₁, e fá₂ em A₂.

A segunda semi-frase (compassos 06-09, 62-65 e 118-121) baseia-se fundamentalmente na condução dos baixos através de semínimas, sendo as duas primeiras notas precedidas por aproximação diatônica ascendente e descendente, respectivamente (compassos 06-07, 62-64 e 118-120).

A segunda frase (compassos 09-18, 65-64 e 131-140) inicia-se através da execução da obrigação, seguida de três semi-frases, conforme mostra a figura a seguir:

The image shows a musical score for the piece "Sofres porque queres". It features a Flute (Fl.) part and three Saxophone Tenor (Sx. T.) parts labeled A, A₁, and A₂. The score is divided into three sections: "Contracanto: Semi-frase 1", "Contracanto: Semi-frase 2", and "Contracanto: Semi-frase 3". The first section is labeled "Frase 2" and starts at measure 09. The second section starts at measure 65, and the third at measure 121. The score includes various chords such as C, C7/B^b, C7, F/A, F/C, F, A7/C[#], A7/C, A7/G, E^o, and Dm. Annotations include "Obrigação", "Antecipação", "Aprox. diat.", and "Aprox. crom.". The Flute part has a dynamic marking of *dr* at the end. The Saxophone parts have dynamic markings of *mp* and *pp*.

Figura 107 – Segunda frase da parte A e suas reincidências A₁ e A₂ em “Sofres porque queres”

A primeira semi-frase (compassos 11-13, 67-69 e 133-135) retoma a idéia mostrada anteriormente referente a execução da fundamental do acorde de C7 através do emprego da sétima corda, apresentando uma variação em um único trecho de A₂ (compasso 125) em função da antecipação da nota dó₂ (quinta do acorde de F) antecedendo a finalizando através da execução da nota fá₂, fundamental do acorde de F.

A segunda semi-frase (compassos 14-16, 68-70 e 136-138) inicia-se através da execução de aproximação diatônica descendente conduzindo para a nota-alvo dó₃ (compassos 15, 69 e 137), apresentando variação em sua conclusão. Em A retoma-se a aproximação diatônica descendente do compasso anterior sendo executada uma oitava abaixo, encerrando

na nota-alvo $dó_2$ (compasso 16). Em A_1 e A_2 ocorre um procedimento inverso através da execução de aproximação cromática ascendente seguida de arpejo (compasso 69 em A_1) em contraposição com arpejo seguido de aproximação cromática descendente (compasso 137 em A_2), tendo como notas-alvo sol_2 e $lá_2$ (sétima e tônica de $A7$), respectivamente.

A terceira semi-frase (compassos 16-18, 68-70 e 136-135) é formada por aproximação diatônica ascendente seguida de arpejamento do acorde de E^0 em A e A_2 , apresentando uma única variação em A_2 (compasso 127-128) através da antecipação da nota-alvo sib_2 (quinta diminuta do acorde de E^0). Em A_1 , a execução desse arpejo não ocorre, sendo a nota sib_2 antecipada e executada em forma de semínimas (compasso 134).

A terceira frase (compassos 16-24, 72-80 e 128-136) apresenta duas semi-frases e finalizada através de obrigação, conforme a figura:

Figura 108 – Terceira frase da parte A e suas reincidências A_1 e A_2 em “Sofres porque queres”

Além da obrigação, a terceira frase apresenta duas semi-frases separadas por três notas-alvo ($fá_2$, $dó_2$ e $dó_2$, sendo a última nota sujeita à variação em A_1 e A_2 através de mi_2) sendo a primeira antecedida por aproximação diatônica descendente (compassos 16-17, 73-74 e 129-130), a segunda antecedida por antecipação (compassos 17-18, 74-75 e 130-131) e a terceira por aproximação cromática descendente (compassos 16-17, 72-74 e 128-129).

A primeira semi-frase é formada por aproximação diatônica ascendente – arpejo – aproximação cromática descendente, antecipando a nota $láb_2$ (compassos 16-17, 72-73 e 128-129). Não apresenta variações em A_1 e A_2 , estando ligeiramente deslocada do tempo forte.

A segunda semi-frase (compassos 20-22, 76-78 e 132-134) é formada através de arpejo – aproximação diatônica descendente, ligando as notas-alvo $dó_2$, sétima do acorde de $D7$ (compassos 21, 77 e 133) e si_2 , terça do acorde de $G7$ (compassos 22, 78 e 134).

Parte B

Apresenta-se estruturada em quatro frases (compasso 27-58), não apresentando reincidências, sendo mostrada através da figura a seguir:

B

Flauta Transversal

Violão de Sete Cordas

Frases 1, 2, 3, 4

Contracanto: Frase 1, 2, 3, 4

Chords for Frase 1: G/D, G/B, Gm/B \flat , Gm, Dm7(b \flat), G7/F, Cm/G, Cm

Chords for Frase 2: Am7(b \flat)/E \flat , Am7(b \flat)/E \flat , Gm, Gm/B \flat , E \flat 7, D7, A7/C \sharp , D7, D7

Chords for Frase 3: G, G/B, Cm7(b \flat), Cm7(b \flat), D7/A, D/F \sharp , B \flat 9, G/B

Chords for Frase 4: G7, G7/F, Cm, Cm/G, G, G/D, C \sharp , D7/C, G/B

Figura 109 – Parte B do choro “Sofres porque queres”

A execução da primeira frase do contracanto (compasso 27-34) apresenta-se desprovida de respirações ou pausas que venham a auxiliar na sua divisão em semi-frases, apresentando intensa movimentação através da execução de sucessivas aproximações:

B

Flauta Transversal

Violão de Sete Cordas

Frases 1

Contracanto: Frase 1

Chords for Frase 1: G/D, G/B, Gm/B \flat , Gm, Dm7(b \flat), G7/F, Cm/G, Cm

Figura 110 – Primeira frase da parte B em “Sofres porque queres”

No que se refere ao processo de construção melódica baseia-se em notas-alvo antecedidas por aproximações diatônicas descendentes (compassos 27 e 39) e cromática descendente (compasso 28), onde prioriza-se a utilização da segunda inversão do baixo entre a progressão dos acordes de G e Gm, valorizando a transição entre o modo maior e menor estabelecido pela harmonia.

Nota-se também que a execução de aproximação cromática ascendente e descendente dos compassos 30-31 busca nota-alvo a sétima do acorde de G7 através de antecipação (compasso 32-33), sendo usada novamente como nota de passagem (compasso 32) durante a execução da aproximação diatônica ascendente para a nota-alvo sol₂, onde parte-se para o encerramento da frase através de aproximação diatônica descendente na nota-alvo mib (compasso 34), terça do acorde de Cm.

A segunda frase corresponde aos compassos 34-42, apresentando duas semi-frases, conforme mostra o trecho a seguir:

B

Fl. Frase 2

Violão Sete Cordas

Contracanto: Semi-frase 1

Contracanto: Frase 2

Figura 111 – Segunda frase da parte B em “Sofres porque queres”

A primeira semi-frase (compasso 34-36) compõe-se de aproximação diatônica ascendente – arpejo – aproximação cromática descendente, tendo como notas-alvo mib₂ e mib₃, respectivamente (compassos 35-36), enfatizando a quinta diminuta do acorde de Am7(b5). Posteriormente, a execução do contracanto busca a nota-alvo sib₂ (compasso 37) através de aproximação diatônica ascendente, sendo esse raciocínio retomado durante a construção da segunda semi-frase esclarecida a seguir.

A segunda semi-frase (compasso 37-39) também baseia-se no modelo aproximação – arpejo – aproximação, fazendo a ligação entre as notas-alvo sib₂ e mib₂ através de aproximação cromática descendente (compasso 37) e aproximação diatônica descendente (compasso 38), respectivamente.

A finalização desta frase (compasso 39-42) recorre à utilização dos baixos através de graus conjuntos utilizando-se da segunda inversão do acorde de A7 (compasso 40),

estabelecendo portanto a mesma movimentação melódica de finalização executada pela flauta transversal, sendo precedida pela execução da obrigação.

A terceira frase do contracanto (compasso 43-49) baseia-se na execução de duas semi-frases ligando duas notas-alvo cada uma:

B

Figura 112 – Terceira frase da parte B em “Sofres porque queres”

A primeira semi-frase liga as notas-alvo ré₃ e si₃ através de arpejamento e aproximação cromática descendente (compasso 43) e aproximação diatônica descendente, antecipando a nota-alvo si₃, sétima do acorde de C#m7(b5) (compasso 44-45).

A segunda semi-frase (compassos 46-48) baseia-se essencialmente na execução de duas aproximações sucessivas, sendo a primeira cromática descendente e a segunda diatônica descendente, ligando as notas-alvo dó₃ e lá₂, respectivamente.

A quarta frase do contracanto apresenta duas semi-frases, conforme mostra a figura a seguir:

B

Figura 113 – Quarta frase da parte B em “Sofres porque queres”

A primeira semi-frase baseia-se em modelo e reprodução (compassos 50 e 51) em síncopes partindo da nota si₂ (compasso 50), terça do acorde de G, chegando à nota-alvo fá₂ (compasso 52), sétima do acorde de G7.

A segunda semi-frase liga as notas-alvo dó₃ e sol₂ (compassos 53 e 54), sendo formada a partir de arpejo ascendente e aproximação diatônica descendente.

A partir desse trecho, o violão de sete cordas executa uma convenção juntamente com os outros instrumentos de base harmônica, sendo acompanhado pelo pandeiro, e encerrando a execução desta frase através da obrigação, que retoma a execução da parte A.

Parte C

Corresponde ao trecho referente aos compassos 82-112, mostrados na figura a seguir:

The musical score for 'Parte C' is divided into four phrases:

- Frase 1 (Measures 82-91):** Flute melody starts with a C major chord. Chords include C, D7, F, F7, B^bm/D^b, B^bm/D^b, B^bm, B^o, and F/A.
- Frase 2 (Measures 95-104):** Flute melody continues. Chords include F/A, Fm/A^b, Fm, Fm7/E^b, B^bm/D^b, B^bm, G7/B, G7, and C7/E.
- Frase 3 (Measures 106-112):** Flute melody concludes. Chords include B^o, C7, F/C, F7/E^b, C[#], B^b/D, D⁷/F[#], D⁷, and Gm.
- Frase 4 (Measures 82-91):** This system shows the guitar accompaniment for the first phrase, with chords Gm/B^b, B^b, A^b, F/A, D7/A, G7, C7/G, and F.

Figura 114 – Parte C do choro “Sofres porque queres”

Durante a execução da primeira frase (compasso 82-91), nota-se a construção de uma marcha harmônica onde as notas-alvo fá₃, mi₃, ré₃, si₂ e si₂ são antecedidas por aproximações, apresentando uma semi-frase.

This figure shows the first system of the score, corresponding to measures 82-91. It includes the flute melody and guitar accompaniment. The guitar part features chords C, D7, F, F7, B^bm/D^b, B^bm/D^b, B^bm, B^o, F/A, and Fm/A^b. Performance instructions include 'Aprox. diat.', 'Aprox. crom.', and 'Aprox. diat.'.

Figura 115 – Primeira frase da parte C em “Sofres porque queres”

A única semi-frase deste trecho (compasso 89-91), é formada através de aproximação – arpejo – aproximação, ligando as notas-alvo $lá_2$ e lab_2 , respectivamente. Inicia-se através de aproximação diatônica ascendente para a nota-alvo $lá_2$, terça do acorde de F (compasso 89), seguido do arpejamento do mesmo, sendo finalizada na nota-alvo $láb$, terça do acorde de Fm (compasso 91), através de aproximação diatônica ascendente.

A segunda frase (compasso 91-97) inicia-se através de aproximação diatônica descendente para a nota-alvo $fá_2$ (compasso 92), prosseguindo através da condução da linha melódica do baixo por graus conjuntos até a nota-alvo $réb_2$ (compasso 93), executando uma aproximação diatônica ascendente para a nota-alvo sib_2 .

Figura 116 – Segunda frase da parte C em “Sofres porque queres”

Apresenta uma única semi-frase (compassos 94-96) sendo construída através de aproximação diatônica descendente conduzindo à notas-alvo sib_2 (compasso 94), seguida de arpejamento do acorde de G7, encerrando através de aproximação cromática descendente na nota-alvo sol_3 , tônica do mesmo.

A finalização desta frase ocorre através de um arpejamento ascendente do acorde de G7 conduzindo para a nota-alvo mi_3 (compasso 97), terça do acorde de C, cuja inversão proporciona a ligação melódica para a execução da obrigação.

A terceira frase do contraçanto inicia-se através da execução da obrigação (compassos 97-99), que encerra na nota-alvo mib (compasso 100) através de aproximação diatônica ascendente, valorizando a sétima do acorde de F7.

Figura 117 – Terceira frase da parte C em “Sofres porque queres”

A partir desse trecho, a melodia do contracanto segue executando três aproximações sucessivas, sendo a primeira cromática (compasso 100-101) e as duas posteriores diatônicas (compassos 102-104), sendo finalizada através das notas-alvo sol_2 e si_2 , tônica e terça do acorde de Gm, executado em seu estado fundamental (compassos 104) seguido da primeira inversão (compasso 105), encerrando portanto na nota-alvo sib.

Nota-se, portanto, que a união da segunda e terceira aproximação forma uma semi-frase na medida em que são intercaladas pelo arpejamento das notas $lá_2$ e $dó_3$, quinta e sétima do acorde de D7.

Na quarta frase do contracanto (compassos 106-112) o violão de sete cordas realiza duas intervenções preparando para a execução das convenções localizadas nos compassos 107 e 109 através da execução de uma aproximação cromática descendente para a nota-alvo si_2 (compasso 106) e do arpejamento do acorde de Ab^0 que antecede a nota-alvo $lá_2$, terça de F (compasso 109).

Figura 118 – Quarta frase da parte C em “Sofres porque queres”

Apresenta uma única semi-frase (compasso 111-112), formada pelo arpejamento ascendente do acorde de G7 a partir de sua tônica sol_2 , encerrando na nota-alvo sol , quinta do acorde de C7 (compasso 112) através de aproximação cromática descendente.

Ao longo da análise desta peça, nota-se que a prática da improvisação violonística de Dino Sete Cordas também é fundamentada através de uma prática pré-concebida, podendo ser constatada através da comparação entre a parte A e suas reincidências A_1 e A_2 , uma vez que a execução de variações e utilização de diferentes possibilidades de inversão entre os acordes da harmonia ficam restritas somente a alguns trechos. Nota-se também que, no decorrer do processo de construção melódica, sua performance tende a resgatar em vários trechos os padrões de construção adotados por Pixinguinha através da busca de possibilidades de combinação entre aproximações e arpejos, reaproveitado e adaptando-os conforme suas necessidades momentâneas de execução.

B

Fl. 37

Gm 3 Gm/Bb Eb7 D7 A7/C# D7 D7

Violão Sete Cordas

Aprox. crom. Aprox. diat.

Figura 119 – Construção melódica a partir da combinação aproximação-arpejo-aproximação em “Sofres porque queres”

Apesar de tratar-se de um instrumentista acompanhador (ou coadjuvante) junto ao Regional do Canhoto, função praticamente análoga a Pixinguinha enquanto saxofonista do Regional de Benedito Lacerda, apresenta o que se chama de “espírito solista” através dos critérios de intervenção e construção melódica utilizados no decorrer da peça ao valorizar seu contexto harmônico através da utilização de acordes em suas diversas possibilidades de inversão.

Assim como Pixinguinha, Dino Sete Cordas também prioriza uma contraposição entre melodia principal e contracanto através de contrastes entre marcação rítmica e síncope, ou ainda entre movimentação melódica e repouso, como mostra a figura a seguir:

A₁

Flauta Transversal 37

C/E C/Bb C7 B° F/C

Violão de Sete Cordas

Obrigação Aprox. diat.

Figura 120 – Contrastes entre marcação rítmica e síncope em “Sofres porque queres”

Dessa maneira, reafirmam-se as influências assimiladas de Pixinguinha, transformando a concepção de interpretação violonística de sua geração através da incorporação de padrões de construção “emprestados”, sintetizados na conclusão deste capítulo.

Sofres Porque Queres (Pixinguinha e Benedito Lacerda)
Transc. José Reis de Deus "Zé do Choro"

2

31

Fl.

Violão 7 Cordas

Dm7(b9) G7/F Cm/G Cm Am7(b9)/Eb Am7(b9)/Eb

37

Fl.

Violão 7 Cordas

Gm Gm/Bb Eb7 D7 A7/C# D7 D7

43

Fl.

Violão 7 Cordas

G G/B C#m7(b9) Cm7(b9) D7/A D/F#

49

Fl.

Violão 7 Cordas

Bb G/B G7 G7/F Cm Cm/G

55

Fl.

Violão 7 Cordas

G G/D C# D7/C G/B C/Bb C7

61

Fl.

Violão 7 Cordas

Bb F/C Fm/Ab Fm C

Sofres Porque Queres (Pixinguinha e Benedito Lacerda)
 Transc. José Reis de Deus "Zé do Choro"

3

67

Fl.

Violão 7 Cordas

C/B^b C7/B^b F/A F/C F A7/C[#] A7/G

73

Fl.

Violão 7 Cordas

E^o Dm/A Fm/A^b Fm C/E Am7/E

79

Fl.

Violão 7 Cordas

D7/F[#] G7 C C D7 F F7

85

Fl.

Violão 7 Cordas

B^bm/D^b B^bm/D^b B^bm B^o F/A F/A

91

Fl.

Violão 7 Cordas

Fm/A^b Fm Fm7/E^b B^bm/D^b B^bm G7/B G7

97

Fl.

Violão 7 Cordas

C7/E B^o C7 F/C F7/E^b C^{#o} B^b/D 3

Sofres Porque Queres (Pixinguinha e Benedito Lacerda)
 Transc. José Reis de Geus "Zé do Choro"

4

103

Fl.

Violão 7 Cordas

D7/F# D7 Gm Gm/Bb Bb Ab°

109

Fl.

Violão 7 Cordas

F/A D7/A G7 C7/G F

115

Fl.

Violão 7 Cordas

C7/Bb C7 B° F/C Fm/Ab Fm

121

Fl.

Violão 7 Cordas

C C7/Bb C7 F/A F

127

Fl.

Violão 7 Cordas

A7/C# A7 E° Dm Fm/Ab Fm

133

Fl.

Violão 7 Cordas

C Am7/E D7/F# G7/B C

3.3 – Pixinguinha e Dino Sete Cordas: conhecimentos “emprestados”

Através dos quatro anos em que tocou violão de seis cordas no Regional de Benedito Lacerda ao lado de Pixinguinha, nota-se que Dino Sete Cordas assimilou de maneira implícita o processo de construção melódica adotado por Pixinguinha, sendo concretizado a partir do momento em que passa a tocar violão de sete cordas. Com a transição para o novo instrumento, cria uma nova concepção de interpretação dando continuidade às práticas interpretativas adotadas por outros violonistas do gênero, contemporâneos a sua geração, a exemplo de Tute e China, irmãos de Pixinguinha e integrantes dos Oito Batutas, e Ney Orestes e Carlos Lentine, ex-integrantes do Regional de Benedito Lacerda. Outra característica importante dessa transição está no fato de que a sétima corda, mesmo apresentando uma relação intervalar relativamente pequena de apenas uma terça em relação a sexta corda (se afinada em dó)¹⁴, proporciona uma maior aproximação com a extensão do saxofone tenor que, no âmbito prático de execução, raramente ultrapassa o sib₁ de efeito.

Partindo da audição das gravações contidas no Memorial da Casa Edison, realizadas no final do século XIX e início do século XX, nota-se a concepção de uma execução violonística predominantemente voltada para a marcação rítmica. Márcia Taborda (1995) analisa algumas gravações desse período constatando a utilização de uma harmonia baseada predominantemente em acordes maiores, menores e com sétima menor, sendo o encadeamento dos mesmos predominantemente realizados no estado fundamental, sendo seus baixos raramente invertidos. Dento desse contexto, nota-se que a performance violonística de Tute e China são determinantes para proporcionar as primeiras inovações ao optarem por uma condução melódica proveniente da utilização das múltiplas possibilidades de inversão dos baixos dos acordes através de graus conjuntos. Além disso, nota-se a incidência de pequenas intervenções melódicas em forma de aproximação diatônica e cromática conduzindo à notas-alvo localizadas em tempo forte, além da utilização esporádica de acordes diminutos de passagem.

Pellegrini (2006) afirma que:

Em seus grupos, Tute e China assumiam a função de marcar o tempo com firmeza e de indicar a harmonia em uma linha de baixos que seria posteriormente apelidada de “baixaria”. Suas “baixarias” apresentavam ainda pequenos motivos melódicos não

¹⁴ Existe ainda outra variação para a afinação da sétima corda do violão de sete cordas optando-se pela nota si.

sincopados semelhante aos executados por bombardinos em grupos da época. (Pellegrini, 2006, p. 267)

Taborda ainda divide a atuação de Dino Sete Cordas em duas fases: antes e depois do contato com Pixinguinha. Na primeira fase, apresenta uma performance praticamente análoga à execução violonística de Ney Orestes e Carlos Lentine, pois como afirmado anteriormente, foi diretamente influenciado pelos mesmos no início do seu processo de formação quando tinha a prática regular de acompanhar as canções veiculadas no rádio. A segunda fase, por sua vez, corresponde a atuação de Dino Sete Cordas junto ao Regional do Canhoto, período em que passa definitivamente a tocar violão de sete cordas.

Partindo da primeira fase, tem-se como característica principal a condução do baixo executado pelos dois violões de seis cordas através de intervalos de terça, prevalecendo a condução melódica cujo fraseado raramente se deslocava do tempo forte do compasso. Ainda nesse período, Dino Sete Cordas cria uma “levada”, uma idiosincrasia estilística que ficou conhecida como “violão-tamborim”, batida esta que baseia-se na utilização do *pizzicato* enfatizando a sonoridade percussiva do instrumento, de grande incidência em seus acompanhamentos de sambas e choros.

A segunda fase, por sua vez, apresenta-se com inovações no processo de harmonização utilizando todas as categorias de acordes, principalmente maiores, menores, sétimas maiores, sétimas menores, sextas e diminutos. No decorrer das análises, nota-se através da comparação entre as reincidências das seções A, B e C ocorridas em função da estruturação na forma rondó que o seu processo de improvisação é praticamente análogo ao de Pixinguinha, pois também parte de uma construção melódica estabelecida através de “notas-alvo”, que funciona como elo de ligação entre as inflexões melódicas e arpejos e servindo como base para a construção das semi-frases que formam o contracanto. Nota-se que na maioria dos casos essas notas-alvo também estão localizadas em tempo forte do compasso, constituindo necessariamente uma função do acorde vigente na harmonia (tônica, terça, quinta e ocasionalmente sétima). Essa similaridade de raciocínio pode ser vista através da sobreposição de um mesmo trecho melódico das duas gravações de “Sofres Porque Queres” (Pixinguinha e Benedito Lacerda), presente nos álbuns “Benedito Lacerda e Pixinguinha” e “Choros Imortais”:

The image shows a musical score for three instruments: Flauta Transversal (top staff), Sax Tenor (middle staff), and Violão de sete cordas (bottom staff). The music is in 2/4 time and starts at measure 27. The Flauta Transversal and Sax Tenor parts feature melodic lines with various articulations and dynamics. The Violão de sete cordas part provides harmonic support with chords G, Gm, Dm7(b9), and G7, and includes rhythmic patterns such as triplets and sixteenth notes.

Figura 121 – Condução melódica de Pixinguinha e Dino Sete Cordas a partir de notas-alvo

A partir dessa permuta de conhecimentos compartilhados no âmbito prático, nota-se que o discurso melódico de Dino Sete Cordas também passa a ser estruturado através de um diálogo com a linha melódica executada pelo instrumento solista, sendo marcante sua presença na condução de repetição entre as seções, bem como a transição entre as mesmas através de desenhos melódicos criativos, até então inexistentes na concepção mais antiga de acompanhamento violonístico. Comparando com as transcrições apresentadas neste capítulo, nota-se que esse procedimento de preparação e transição entre as seções através de aproximação cromática ou diatônica já era adotado por Pixinguinha. No entanto, é assimilado e ressignificado por Dino Sete Cordas através da busca de um prolongamento das semi-frases de aproximação através de grupetos ou fusas, sendo sua execução possível somente através de uma articulação legatto, como mostra o compasso 19 e 21 retirado da transcrição do choro “Naquele Tempo”:

The image shows a musical score for Fl. (top staff) and 7 Cordas (bottom staff). The music is in 2/4 time and starts at measure 17. The Fl. part features melodic lines with various articulations and dynamics. The 7 Cordas part provides harmonic support with chords Dm, F, D7, Gm, C7/Bb, C7, F/A, A7/C#, and A7, and includes rhythmic patterns such as triplets and sixteenth notes. Fingering and dynamics markings are present throughout the score.

Figura 122 – Prolongamento das semi-frases de aproximação cromática e diatônica realizados por Dino Sete Cordas

Comparando trechos das transcrições das composições de Pixinguinha executadas pelo Regional do Canhoto, nota-se que a execução violonística de Dino Sete Cordas resgata a idéia central proposta por determinadas frases anteriormente executadas por Pixinguinha ao saxofone tenor, ressignificando-as em seu instrumento, conforme mostra o exemplo abaixo referente a primeira frase da parte A do choro “Naquele Tempo”:

Figura 123 – Dino Sete Cordas resgata idéias anteriormente executadas por Pixinguinha nas gravações como e Regional de Benedito Lacerda

Através da transcrição e análise das peças, nota-se em Dino Sete Cordas a incidência frequente de construções melódicas formadas a partir da estrutura: aproximação-arpejo-aproximação, similares às adotadas por Pixinguinha em sua performance, sendo ilustrado ainda através do trecho do choro “Naquele Tempo” transcrito da gravação contida no álbum “Choros Imortais”:

Figura 124 – Incidência de construções melódicas formadas a partir do modelo aproximação-arpejo-aproximação

Através dessas constatações nota-se em Dino Sete Cordas uma concepção similar a adotada por Pixinguinha, proporcionando o que se chama de um acompanhamento voltado para o suporte harmônico, podendo ser visto através do trecho do choro “Naquele Tempo” (Pixinguinha e Benedito Lacerda), mostrando a busca de uma marcha harmônica estruturada por graus conjuntos através das notas-alvo ré₂ e dó₂ (compasso 43) que, precedidas por aproximação cromática, valorizam as funções de tônica e sétima do acorde de D7, respectivamente:

Figura 125 – Valorização das funções de tônica e sétima do acorde de D7 através da escolha das notas-alvo ré₂ e dó₂

A partir da assimilação dessas influências, sua concepção violonística modifica-se gradativamente tendo como consequência a criação de uma identidade própria, podendo ser

constatada através das gravações realizadas durante as décadas de 1960-70, destacando entre elas os álbuns “Choros Imortais vol. 1 e 2”, sendo um deles analisado no decorrer deste trabalho, e dos discos intitulados “Cartola” (1974 e 1976), contribuindo para a criação de uma escola empírica para o estudo do instrumento baseada na audição de suas gravações, conforme comenta o violonista Luiz Otávio Braga em entrevista a Nana Vaz de Castro:

Dino conseguiu criar uma escola curiosa baseada na audição de seus trabalhos gravados. Sua maior importância é ter fixado profissionalmente o violão de sete cordas no panorama da música brasileira, através de uma maneira de tocar. Dino foi um consolidador da forma através das gravações, nos moldes de uma escola não-oficial, de percepção direta, e assim fixou toda uma escola de choro. Ele é a pessoa que mais entende a função do sete cordas num regional, e é um dos últimos guardiões dessa tradição. Recomendo aos meus alunos que escutem o *Vibrações* e os discos do Cartola, porque ali o Dino chama para si a responsabilidade. Nesses discos estão todos os códigos para quem quer aprender a tocar o sete cordas. (CASTRO, Nana Vaz de, p. 2, 2001)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo das características interpretativas presentes no gênero choro, o estudo e a análise visando o entendimento e a assimilação de um fenômeno prático constitui-se de importante ponto de partida de onde se estabelecem as diretrizes que norteiam a performance musical, como aponta Ikeda em seu artigo de 2002. Dessa maneira, este trabalho teve por finalidade demonstrar a prática da improvisação em contracanto de Pixinguinha, levando em conta as inspirações provenientes do panorama musical de sua época, experiências individuais decorrentes do seu contexto familiar e principalmente do contato direto com os músicos das primeiras gerações do choro, contribuindo de forma decisiva para a sua iniciação musical e profissionalização precoce. Durante a atuação junto ao Regional de Benedito Lacerda, nota-se a presença de uma atitude definida por Caldi como “espírito solista” proveniente da execução de contracantos cheios. Dessa maneira, mesmo encontrando-se em aparente desvantagem, Pixinguinha influencia os integrantes de seu grupo, principalmente o violonista Dino Sete Cordas que, ao passar do violão de seis para o de sete cordas durante sua atuação no Regional do Canhoto, distancia-se gradativamente do estilo interpretativo dos violonistas de sua geração através da assimilação e re-elaboração de influências, principalmente aquelas sofridas ao tocar com Pixinguinha, contribuindo para a ascensão do instrumento no cenário da música brasileira através da radiodifusão e da produção de material fonográfico. A partir desse feito, houve a criação de uma escola empírica de estudo do violão de sete cordas baseada inicialmente na audição e imitação de suas gravações, que constituíram-se de importante fonte de pesquisa para a sistematização do estudo do instrumento.

A partir do levantamento de arquivos de áudio, notam-se gradativas transformações na interpretação violonística no decorrer da primeira metade do século XX, tendo como uma primeira referência as gravações do Memorial da Casa Edison os registros da performance violonística de Tute e China. Décadas mais tarde, a ascensão do Regional de Benedito Lacerda reverencia os violonistas Ney Orestes e Carlos Lentine, chegando em Pixinguinha e sua influência em Dino Sete Cordas. Dentro desse contexto, ressalta-se a importância de álbuns de 78 rpm gravados pelo Regional de Benedito Lacerda, além dos álbuns intitulados “Choros Imortais vol. 1 e 2” e “Jacob do Bandolim: Gravações originais/ 1949-1969”, dentre outras, que mostram a trajetória de Dino Sete Cordas em sua atuação enquanto violonista. Dessa maneira, constatam-se além das características individuais de

Pixinguinha e Dino Sete Cordas, procedimentos comuns aos dois intérpretes enumerados a seguir:

Características de Pixinguinha:

- Prática da improvisação em contracanto assimilada através do contato com músicos pertencentes a gerações anteriores, a exemplo de Irineu de Almeida, re-significando-a através de características próprias de construção voltadas para o suporte harmônico;
- Contracanto consolidado enquanto melodia independente, com características próprias de construção, apresentando caráter de coexistência e complementaridade melodia principal;
- Utilização de procedimentos de construção melódica a partir de notas-alvo, interligadas através da combinação de arpejos e aproximações diatônica e cromática, além de estabelecer diretrizes de preparações para a transição entre os motivos e seções;

Dino Sete Cordas:

- Em função de sua formação autodidata, teve com primeira referência as gravações e programações de rádio executadas pelos violonistas Ney Orestes e Carlos Lentine, ex-integrantes do Regional de Benedito Lacerda;
- Divisão de sua prática interpretativa em duas fases: antes e depois do contato com Pixinguinha, fator decisivo que fez com que suas prática se distanciasse dos procedimentos comuns adotados pelos violonistas de sua geração;
- Transição para o violão de sete cordas após a saída de Pixinguinha e a formação do Regional do Canhoto, gerando novas possibilidades de construção melódica devido à aproximação da extensão melódica entre ambos os instrumentos – saxofone e violão de sete cordas;
- Assimilação dos procedimentos de preparação e transição entre as seções, que já eram adotados por Pixinguinha, sendo re-significados através da busca de um prolongamento das semi-frases de aproximação mediante a

execução de grupettos ou fusas, sendo possíveis somente através de uma articulação *legatto*.

Procedimentos comuns:

- A partir da audição, transcrição e análise de material fonográfico, nota-se que os contracantos executados tanto por Pixinguinha como por Dino Sete Cordas fundamentam-se através de uma prática pré-concebida, sendo extremamente comum a repetição de trechos e até mesmo de seções inteiras, onde a prática da improvisação propriamente dita manifesta-se nas variações dessas melodias;
- Construção melódica voltada para o suporte harmônico;
- Improvisação em contracanto obedecendo a uma marcha harmônica pré-estabelecida através de notas-alvo, geralmente localizadas em tempo forte do compasso, servindo como ponto de partida para a construção de semi-frases a partir da combinação dos mesmos elementos: arpejos e aproximações cromática ou diatônica;
- Elaboração de modelos de construção melódica destacando entre eles a estrutura: arpejo – aproximação – arpejo, de grande incidência em suas performances.
- Reaproveitamento de esquemas utilizados na execução de vários temas, sendo adaptados conforme a necessidade momentânea através de um processo dinâmico de criação e recriação;

Com isso, conclui-se que os contracantos de Dino Sete Cordas (chamados de baixarias) tem influência direta dos contracantos realizados por Pixinguinha, instaurando-se com isso uma nova forma de proceder no violão de sete cordas. Dessa maneira ressalta-se a importância dos registros fonográficos, sendo decisivos para a disseminação de uma experiência musical demonstrada na prática, extrapolando em muitos casos informações provenientes através do registro escrito em forma de partitura. A importância dos fonogramas, portanto, é justificada em função do prevalecimento de uma performance baseada na tradição oral, sendo fundamentada através da teoria da “métrica derramada” na medida em que existem parâmetros que não são passíveis de quantização, sendo impossíveis de serem representados via notação musical tradicional. É somente através da assimilação e da

compreensão dessas características que se tem o entendimento necessário para a fundamentação das diretrizes da performance, arranjo e improvisação presentes no gênero.

Diante desse panorama, reafirma-se aqui a importância de Pixinguinha no cenário da música brasileira onde, mesmo em meio às dificuldades e limitações presentes em uma indústria fonográfica em processo de expansão, sua atuação enquanto músico, compositor e posteriormente arranjador estabeleceu diretrizes para a criação de uma concepção estética para o gênero, o arranjo e a prática da improvisação no choro. Através da realização deste trabalho, espera-se dar uma parcela de contribuição no processo de estudo sobre uma das tendências de improvisação vigentes no gênero choro, ressaltando o fato de que ainda existe muito a ser feito, pois a sistematização de seu estudo é recente, sendo gradativamente construída a partir da observação e reflexão de situações vivenciadas empiricamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, Edigar de. **O fabuloso e harmonioso Pixinguinha**. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1979.
- ALVES, Andréia Ribeiro. **Repertório incontável é guardado “de ouvido”**. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 de setembro de 1995. Caderno 2, p. 6.
- ALMADA, Carlos. **A estrutura do choro**. Rio de Janeiro: Editora Da Fonseca, 2006.
- BARBOZA, Maria Trindade; OLIVEIRA FILHO, Artur de. **Pixinguinha**: filho de Ogum bexiguento. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.
- BARBOZA, Marília Trindade. **Chorando no Rio**: Festival de Choro do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: MIS, 2001.
- BERENDT, Joachim E. **O jazz**: do rag ao rock. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BOZON, Michel. **Práticas musicais e classes sociais**: estrutura de um campo local. *Revista Em Pauta*. Porto Alegre, v. 11, nº 16/17, 2000. p. 147 a 174.
- CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha por Sérgio Cabral**. Som Livre: 1997.
- CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha**: vida e obra. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1997.
- CALDI, Alexandre. **Contracantos de Pixinguinha**: Contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação, Unirio, Rio de Janeiro, 2000.
- CARRASQUEIRA, Maria José. **O melhor de Pixinguinha**: melodias e cifras. Rio de Janeiro – São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.
- CASTRO, Nana Vaz de. **As sete cordas eternas de Dino**. Disponível em: <http://cliquemusic.oul.com.br/br/Resgate/Resgate.asp?Status-MATERIAL&Nu_Materia=1880>. Acesso em: 19/12/2007
- CASTRO, Nana Vaz de. **Violonistas de sete cordas falam sobre Dino**. Disponível em: <http://cliquemusic.oul.com.br/br/Resgate/Resgate.asp?Nu_Materia=1879>. Acesso em: 19/12/2007
- CAZES, Henrique. **Choro**: do quintal ao municipal. São Paulo: Editora 34, 2005.
- CAZES, Henrique. **Conhecimentos não são passados adiante**. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 de setembro de 1995. Caderno 2, p. 5.

DINIZ, André. **Joaquim Callado: o pai dos chorões**. Rio de Janeiro: Arte_Fato Produto Cultural, 2002.

DINIZ, André. **O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro**. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2007.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

FRANCESCHI, Humberto M. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

GARCIA, Carmem Silva. **Pattápio Silva: flautista virtuose, pioneiro da Belle Époque brasileira**. 172 fls. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GERLING, Fredi Veira. **O tempo rubatto na Valsa de Esquina nº 2 de Francisco Mignone**. Revista Claves: Programa de pós-graduação da UFPB. João Pessoa, nº 5, p. 7-19, maio de 2008.

IKEDA, Alberto T. **Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco**. In: Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2002. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em: 9 de nov. 2008.

ITIBERÊ, Basílio. **Mangueira, Montmartre e outras favelas: viagens e várias histórias**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970.

LIVINGSTON, Tamara. **Choro and music revivalism in Rio de Janeiro. Brasil: 1973 – 1995**. Dissertação de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Música) – University of Illinois at Urbana – Champaign, Illinois, 1999.

MELLO, Zuza Homem de. **Enciclopédia da música brasileira: samba e choro**. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.

NEVES, José Maria. **Villa-Lobos, o choro e os choros**. São Paulo: Ricordi, 1977.

NEVES, Paulo Eduardo. **Discos Marcus Pereira, uma gravadora que foi uma alegoria do Brasil**. Disponível em: <http://samba-choro.com.br/debates/1034059887>. Acesso em: 19/08/2008.

PRATA, Sérgio. **Regional de Benedito Lacerda**. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/fotos/porartista>. Acesso em: 19/08/2008.

PRATA, Sérgio. **Regional do Canhoto**. Disponível em <http://www.samba-choro.com.br/fotos/porartista>. Acesso em: 19/08/2008.

PELLEGRINI, Augusto. **Jazz: das raízes ao pós-bop**. São Paulo: Códex, 2004.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro**. Campinas. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SÁ, Francisco. **Interpretação do repertório popular brasileiro ao saxofone**. Cadernos do colóquio, 2003.

SEVERIANO, Jairo. **Pixinguinha por ele mesmo**. Som Livre: 1997.

SILVA, Marcello Teixeira da. **Oscar Bolão: e a formação do percussionista no âmbito da música popular**. ADVIR, Rio de Janeiro, n° 21, dezembro de 2007 p. 66-75.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TABORDA, Márcia E. **Dino Sete Cordas e o acompanhamento na música popular brasileira**. Dissertação de mestrado – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

TAGG, Philip. **Analisando música popular: teoria, método e prática**. Revista em Pauta: Programa de pós-graduação da UFRGS. Porto Alegre, Vol 14, n° 23, p. 6-42, dezembro de 2003.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular brasileira: da modinha ao tropicalismo**. Art Editora: São Paulo, 1986.

ULHÔA, Marta. **“Métrica derramada: prosódia musical na canção popular brasileira”**. Brasiliana n° 2, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música, 1999, p. 48-56.

VASONCELOS, Ary. **Carinhoso, etc: história e inventário do choro**. Gráfica e Editora do Livro Ltda: Rio de Janeiro, 1984.

MEDÁGLIA, Júlio. **Música Popular Brasileira: Pixinguinha**. São Paulo: Abril Cultural: 1976.

VIANNA, Alfredo da Rocha; LACERDA, Benedito. **Álbum de Choros n° 1: Pixinguinha e Benedito Lacerda**. Irmãos Vitale: São Paulo - Rio de Janeiro, s/d.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

- LACERDA, Benedito. **Benê, o flautista**. CD M10032. Brasil Instrumental, 2007.
- LACERDA, Benedito; VIANNA, Alfredo da Rocha. **Benedicto Lacerda e Pixinguinha**. CD 82876641052. BMG Brasil, 2004.
- LACERDA, Benedito; VIANNA, Alfredo da Rocha. **Os ídolos do Rádio Vol. 10: Pixinguinha e Benedito Lacerda**. LP s/n°. Collector's Editora Ltda, 1988.
- BARROS, Raul de. **Brasil, Trombone**. LP MPL-9304. Discos Marcus Pereira, 1974. Disponível em: <http://euovo.blogspot.com/2008/02/coleo-brasil-chorinho.html>. Acesso em: 15/12/2008.
- BARROS, Sebastião de. **K-Ximbinho: saudades de um clarinete**. CD 278156. Eldorado, s/d.
- BITTENCOURT, Jacob. P. **Jacob do Bandolim: gravações originais/ 1949-1969**. CD 7432179712-2. BMG Brasil, 2000.
- CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha: vida e obra**. LP 411.6002. Som Livre, 1978.
- CALLADO, Joaquim Antônio. **Joaquim Callado: o pai dos chorões**. CD JC 1 a 5. Arte_Fato Produto Cultural, 2002.
- CARRILHO, Altamiro. **Altamiro Carrilho - 2 em 1: Rio Antigo & Choros Imortais**. CD 5834742. EMI, 2003.
- CARRILHO, Altamiro. **Choros Imortais nº. 2**. CD 5936342. EMI, 2003.
- DIVERSOS. **Choro Novo**. LP 10025. Marcus Pereira, 1977.
- DIVERSOS. **II Festival Nacional do Choro: Carinhoso**. LP BR 23.017. Bandeirantes Discos, 1978.
- DIVERSOS. **Todo o Choro**. LP MPL-9362. Discos Marcus Pereira, 1977. Disponível em: <http://euovo.blogspot.com/2008/02/coleo-brasil-chorinho.html>. Acesso em: 15/12/2008.
- EVANDRO, Regional do. **Brasil, Flauta, Bandolim e Violão**. LP MPL-9303. Discos Marcus Pereira, 1974. Disponível em: <http://euovo.blogspot.com/2008/02/coleo-brasil-chorinho.html>. Acesso em 15/12/2008.
- FERREIRA, Abel. **Brasil, Sax e Clarineta**. LP MPL-9310. Discos Marcus Pereira, 1976. Disponível em: <http://euovo.blogspot.com/2008/02/coleo-brasil-chorinho.html>. Acesso em: 15/12/2008.

FLAUTA, Manoelzinho da. **Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão**. LP MPL-9310. Discos Marcus Pereira, 1976. Disponível em: <http://euovo.blogspot.com/2008/02/coleo-brasil-chorinho.html>. Acesso em: 15/12/2008.

FRANCESCHI, Humberto M. **Memórias Musicais**. CD BF 601-1 a 15. Biscoito Fino, 2002.

OLIVEIRA, Angenor de. **Cartola**. CD 4725692. Rio de Janeiro: Marcus Pereira, 1974.

OLIVEIRA, Angenor de. **Cartola**. CD CDM-0030. Rio de Janeiro: Marcus Pereira, 1976.

OURO, Rosa de. **Rosa de Ouro - 2 em 1: Rosa de Ouro vol. 1 (1965) & Rosa de Ouro vol. 2 (1967)**. CD 8273012. EMI, 1993.

POYARES, Carlos. **Brasil, Seresta**. LP MPL-9305. Discos Marcus Pereira, 1974. Disponível em: <http://euovo.blogspot.com/2008/02/coleo-brasil-chorinho.html>. Acesso em: 15/12/2008.

SANTOS, Eduardo. **Brasil, Violão**. LP MPL-9310. Discos Marcus Pereira, 1976. Disponível em: <http://euovo.blogspot.com/2008/02/coleo-brasil-chorinho.html>. Acesso em: 15/12/2008.

SILVA, Horondino José da; RABELLO, Raphael. **Raphael Rabello & Dino 7 Cordas**. CD MK-CCD4013. Rio de Janeiro: Caju Music, 1994.

VIANNA, Alfredo da Rocha. **Ago Pixinguinha! 100 anos**. CD 1030-2. Som Livre, 1997.

VIANNA, Alfredo da Rocha. **Música Popular Brasileira: Pixinguinha**. LP HMPB - 07. Abril Cultural: 1976.

VIANNA, Alfredo da Rocha. **Pixinguinha: 100 anos**. CD 7432146286-2. BMG, 1997.

VIANNA, Alfredo da Rocha. **Som Pixinguinha**. CD 8335632. EMI, 2003.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

BAROUH, Pierre. **Saravah**. DVD BF 711. Biscoito Fino, 2005.

FILHO, Martinho. **Ao Jacob, seus Bandolins**. DVD BF 714. Biscoito Fino, 2008.

ANEXO

Benedicto Lacerda e Pixinguinha (1966)

Faixa 01 – Atraente (Chiquinha Gonzaga)

Faixa 02 – Vou Vivendo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

Faixa 03 – Naquele Tempo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

Faixa 04 – Sofres Porque Queres (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

Choros Imortais (1964)

Faixa 05 – Naquele Tempo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

Faixa 06 – Sofres Porque Queres (Pixinguinha e Benedito Lacerda)