



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

GABRIELA DE MELLO MACHADO

QUAL LINHA GUIA ESSE CHORO?
PROPOSTAS DE INFLEXÕES E ARTICULAÇÕES NAS MELODIAS DOS CHOROS,
POLCAS, *SCHOTTISCHS*, MAXIXES E CHOROS-SAMBADOS – A PARTIR DE SUA
ESTRUTURA RÍTMICA

CAMPINAS
2019

GABRIELA DE MELLO MACHADO

QUAL LINHA GUIA ESSE CHORO?

PROPOSTAS DE INFLEXÕES E ARTICULAÇÕES NAS MELODIAS DOS CHOROS,
POLCAS, *SCHOTTISCHS*, MAXIXES E CHOROS-SAMBADOS – A PARTIR DE SUA
ESTRUTURA RÍTMICA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas para obtenção do Título de Mestra em Música, na área de
Música: Teoria, Criação e Prática

ORIENTADOR: JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA
ALUNA GABRIELA DE MELLO MACHADO E ORIENTADO
PELO PROF. DR. JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO

CAMPINAS

2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Machado, Gabriela de Mello, 1971-

M18q Qual linha guia esse choro? Propostas de inflexões e articulações nas melodias dos choros, polcas, schottischs, maxixes e choros-sambados - a partir de sua estrutura rítmica / Gabriela de Mello Machado. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: José Alexandre Leme Lopes Carvalho.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Prática interpretativa (Música). 2. Choro (Música). 3. Música - Execução.
4. Música - Instrução e estudo. 5. Música popular brasileira. I. Carvalho, José Alexandre Leme Lopes, 1967-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Which line guides this choro? Proposals of inflections and articulations in the melodies of choros, polkas, schottischs, maxixes and chorosambados - since their rhythmic structure

Palavras-chave em inglês:

Performance practice (Music)

Choros

Music - Performance

Music - Instruction and study

Brazilian popular music

Área de concentração: Música: Criação, Teoria e Prática

Titulação: Mestra em Música

Banca examinadora:

José Alexandre Leme Lopes Carvalho [Orientador]

Carlos Gonçalves Machado Neto

Cássia Carraschoza Bomfim

Data de defesa: 08-08-2019

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-6468-8719>

Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9934261002782580>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

GABRIELA DE MELLO MACHADO

ORIENTADOR: JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO

MEMBROS:

1. PROF. DR. JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO
2. PROF. DR. CARLOS GONÇALVES MACHADO NETO
3. PROFA. DRA. CÁSSIA CARRASCOZA BOMFIM

Programa de Pós-Graduação em Música – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros da Comissão Examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 08.08.2019

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Chico e Neide e à minha irmã Barbara, pelo apoio e incentivo de sempre.

Ao Celso pela parceria amorosa.

Ao meu orientador Prof. Dr. José Alexandre Leme Lopes Carvalho pela generosidade e afinidade.

Aos membros de minha banca: Prof. Dr. Carlos Gonçalves Machado Neto e Profa. Dra. Cássia Carrascoza Bomfim.

Aos colegas da Pós-Graduação, e em especial à Tamiris Duarte e Matheus Kleber, amigos de chimarrão, de música e de vida.

Aos grupos “Choronas”, “Choro de Bola”, “Quinteto Pauliceia”, “Descendo a Serra”, “Choro Ensemble” e à comunidade chorística em geral pela vivência e troca de saberes.

A todos os alunos da Escola do Auditório do Ibirapuera e particulares que me instigam e ensinam sempre.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“Que linha guia esse choro?

Choro gravado para a Casa Edison.

Rua do Ouvidor, 105 – Rio de Janeiro”

Vinheta em áudio que antecedia os fonogramas da Casa Edison no começo do século XX, anunciado por João Baptista Gonzaga ou Manoel Pedro dos Santos, o cantor Baiano.

RESUMO

O presente trabalho pretende investigar e formular propostas para as seguintes questões: como o solista pode interpretar o choro e os vários gêneros vizinhos, polca, *schottisch*, habanera, maxixe e choro-sambado? Em minha experiência como solista de grupos de choro e professora de flauta transversal, prática de conjunto e prática de naipe (madeiras) na escola do Auditório do Ibirapuera, instituição especializada em música popular brasileira, me deparei com a escassez de material direcionado para os instrumentos solistas. Além dos livros de repertório de choro (*songbooks*) que trazem melodia, cifras e alguns baixos escritos (baixos de obrigação ou baixarias), os demais materiais encontrados, geralmente didáticos, destinam-se aos instrumentos da seção rítmica (percussão, violões e cavaquinho). Estes materiais, geralmente, abordam as diferenças do choro e seus gêneros vizinhos demonstrando suas levadas, mas sem aplicação nas melodias. Desta forma, uma pesquisa focada no estudo e aplicabilidade do aspecto rítmico na interpretação das melodias possibilitaria uma coerência do fraseado e conseqüentemente, uma interpretação mais apropriada do instrumento solista. Estudar e analisar os padrões rítmicos e algumas formas de acompanhamento desses gêneros poderia ser a chave para o entendimento das claves ou linhas-guia de cada ritmo e possível aplicação na interpretação das melodias. Uma escuta analítica com transcrições dos fonogramas da Casa Edison, primeira gravadora no Rio de Janeiro, possibilitou um mapeamento dessa performance no começo do século XX. A partir deste enfoque, ampliamos a pesquisa inserindo a visão/audição do chorão contemporâneo sobre estes gêneros. Selecionamos o repertório atual mais significativo, segundo os protagonistas do choro, transcrevemos gravações atuais e criamos propostas de articulações e inflexões para as melodias das polcas, *schottischs*, maxixes, choros e choros-sambados.

Palavras-chave: Prática Interpretativa (Música); Choro (Música); Música – Execução; Música - Instrução e estudo; Música popular brasileira.

ABSTRACT

The present work intends to investigate and to formulate proposals for the following questions: how the soloist can interpret the choro and the several neighboring genres, polka, schottisch, habanera, maxixe and choro-sambado? In my experience as soloist in groups of choro and teacher of transverse flute, practice of ensemble and practice of ensemble (woods) at the School of the Ibirapuera Auditorium, institution specialized in brazilian popular music, I came across the shortage of material directed to the solo instruments. Despite Choro Songbooks that present melody, chord symbols and sometimes suggested bass lines (baixarias), we find materials devoted to the rhythm section (percussion, guitars and cavaquinho). These materials generally address the differences of choro and its neighboring genres by demonstrating their grooves, but without application in the melodies. In this way, a research focused on the study and applicability of the rhythmic aspect in the interpretation of the melodies would allow a coherence of the phrasing and, consequently, a more authentic interpretation of choro melodies. Studying and analyzing the rhythmic patterns of these genres, and even grooves of the rhythm session could be the key to understanding the cues or guiding lines of each rhythm and possible application in the interpretation of melodies. An analytical listening with transcriptions of the phonograms of Casa Edison, first recorder Company in Rio de Janeiro, allowed a mapping of this performance at the beginning of the 20th century. From this approach, we broaden our research by inserting the contemporary Choro musician vision/hearing on these genres. A group of representative recordings were selected, to be transcribed and analyzed. Based on this analysis were developed proposals for articulations and inflections for the melodies of polkas, schottischs, maxixes, choros and choros-sambados.

Keywords: Performance practice (Music); Choros; Music – Performance; Music – Instruction and study; Brazilian popular music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tipos recorrentes de choro.....	24
Figura 2 - Excerto da partitura “O Bezouro Encantado” de Assis Pacheco, parte A.	30
Figura 3 - Simplificação do padrão rítmico da polca.	30
Figura 4 - Redução do padrão rítmico da polca.....	30
Figura 5 - Padrões rítmicos transcritos a partir dos fonogramas da Casa Edison.	31
Figura 6 - Catálogos de músicas divulgadas como danças modernas.	33
Figura 7 - Desenho de Alvaro Marins, o Seth, para a Revista “O Malho” que circulou de 1902 à 1930.	33
Figura 8 - Partitura da música “Carinhoso”, na capa consta samba-estilizado.	34
Figura 9 - 3 contra 2 (figuras simétricas).	36
Figura 10 - 3 contra 2 adaptado (3 articulações assimétricas contra 2 simétricas).	36
Figura 11 - Excerto de um trecho da parte A da música “Pinicadinho” e da repetição da parte B com uma variação do teleco-teco no acompanhamento	36
Figura 12 - padrão rítmico do ritmo kachacha.	39
Figura 13 - Representação rítmica circular.....	40
Figura 14 - Padrão rítmico do Samba.....	40
Figura 15 - Teleco-teco	41
Figura 16 - Notação rítmica africanista de 16 pulsos.	41
Figura 17 -Transcrição de KUBIK, 1979, p. 17.....	42
Figura 18 - Transcrição de KUBIK, 1979, p. 17.....	42
Figura 19 - Padrão rítmico do <i>Kabula</i> com 9 batidas.....	43
Figura 20 - Comparativo de linhas-guia angolanas: 9 batidas e Cabula	43
Figura 21 - Comparativo de linhas-guia angolanas: 9 batidas e Kachacha.....	43
Figura 22 - Correlação das figuras rítmicas na notação de Kubik.....	45
Figura 23 - Pulsação mínima de colcheias: 3+3+2.....	46
Figura 24 - Pulsação mínima de semicolcheias: 3+3+2.	46
Figura 25 - <i>Tresillo</i>	47
Figura 26 - Imparidade com 12 unidades.	47
Figura 27 - Totalmente cométrico	48
Figura 28 - Totalmente contramétrico	48
Figura 29 - <i>Tresillo</i> original	49
Figura 30 - Variação 1 do <i>tresillo</i>	49

Figura 31 - Variação 2 do <i>tresillo</i>	50
Figura 32 - Variação 3 do <i>tresillo</i>	50
Figura 33 - Imparidade Rítmica: 7+9	51
Figura 34 - Imparidade Rítmica: 9+7	51
Figura 35 - Quadro Quantitativo partituras de músicas do Império.	56
Figura 36 - Padrões rítmicos cométricos da polca.....	56
Figura 37 - Padrões rítmicos contramétricos da polca	57
Figura 38 - Padrões rítmicos característicos do <i>schottisch</i>	58
Figura 39 - Padrões rítmicos característicos do cavaquinho no <i>schottisch</i>	59
Figura 40 - Interpretação tercinada do <i>schottisch</i>	59
Figura 41 - Padrões rítmico característico da <i>habanera</i>	60
Figura 42 - Comparativo de encartes da música “Bregeiro”.	62
Figura 43 - Padrões rítmicos do maxixe.	62
Figura 44 - Quadro comparativo dos ritmos cabula, samba de roda e samba urbano.	66
Figura 45 - Padrões rítmicos característicos do choro-sambado.	67
Figura 46 - Cópia do catálogo da casa Edison de 1902.....	73
Figura 47- Padrões rítmicos dos acompanhamentos das polcas nas gravações da Casa Edison	76
Figura 48 - Excerto polca “Besouro Encantado”, parte C.....	78
Figura 49 - Excerto da polca “Alfredinho no Choro”, parte A.....	78
Figura 50 - Excerto da polca “Alfredinho no Choro”, trecho do último A.	79
Figura 51 - Excerto da polca “Saudações”, trecho da parte A.	79
Figura 52 - Excerto da polca “Cabeça de porco”, trecho da parte A (compassos 1-8) e C (compassos 9-16).	80
Figura 53 - Padrões rítmicos dos acompanhamentos dos <i>schottischs</i> nas gravações da Casa Edison	81
Figura 54 - Padrões rítmicos dos acompanhamentos de cavaquinho nos <i>schottischs</i> da Casa Edison.	81
Figura 55 - Excerto do <i>schottisch</i> “Iara”, parte A.	81
Figura 56 - Excerto da <i>schottisch</i> “Diálogo de Flores”, parte A	82
Figura 57 -: Padrão rítmico da <i>habanera</i> no fonograma da Casa Edison.....	82
Figura 58 - Excerto da <i>habanera</i> “Cubanita”, parte A.....	83
Figura 59 - Padrões rítmicos dos acompanhamentos do maxixe nos fonogramas da Casa Edison.....	83

Figura 60 - Excerto do maxixe “Lá vem ele”, parte B e repetição da introdução.....	84
Figura 61 - Excerto do maxixe “Corta Jaca”, um trecho da parte A e um trecho da parte B...	85
Figura 62 - Choro tipo 1: padrões rítmicos dos acompanhamentos nos fonogramas da Casa Edison.....	86
Figura 63 - Choro tipo 2: padrões rítmicos dos acompanhamentos nos fonogramas da Casa Edison.....	86
Figura 64 - Choro tipo 3: padrões rítmicos dos acompanhamentos nos fonogramas da Casa Edison.....	87
Figura 65 - Choro tipo 4: padrões rítmicos dos acompanhamentos nos fonogramas da Casa Edison.....	87
Figura 66 - Choro tipo 5: padrões rítmicos dos acompanhamentos nos fonogramas da Casa Edison.....	88
Figura 67 - Excerto do choro “Me dêxa Serpentina”, trecho da parte A (Tipo 3) e da parte C (Tipo 1).....	88
Figura 68 - Excerto do choro “Urubatan” trecho da parte A. A 1ª voz é a flauta e a 2ª. uma redução do acompanhamento dos sopros. Tipo 2: compassos 1, 2, 9,10, 13 e 14 (síncopes) e Tipo 4: compassos 5 e 6 (pontuadas).	89
Figura 69 - Padrões rítmicos dos acompanhamentos dos choros-sambados nas gravações da Casa Edison.	90
Figura 70 - Excerto do choro “Pinicadinho”, trecho da parte A com polirritmia e da repetição da parte B com uma variação do teleco-teco no acompanhamento.....	90
Figura 71 - Excerto do choro “Luis Americano em Cabo Frio”, trecho da parte C com uma variação do teleco-teco no acompanhamento.....	91
Figura 72 - Padrões rítmicos de acompanhamento das polcas	95
Figura 73 - Manuscrito do Trio (parte C) da partitura “Ameno Resedá” – Ernesto Nazareth.	96
Figura 74 - Trecho da 1ª. Edição da partitura “Ameno Resedá” – Ernesto Nazareth.	97
Figura 75 - Proposta de articulação 1 para a parte A da polca “Ameno Resedá” – Ernesto Nazareth.....	98
Figura 76 - Trecho 1. Parte A da polca “Ameno Resedá” –Ernesto Nazareth. Propostas de articulação 1.....	98
Figura 77 - Comparativo polca 1, proposta 1 (compassos 1 - 4).....	99
Figura 78 - Comparativo polca 1, proposta 2 (compassos 1 - 4).....	99
Figura 79 - Comparativo polca 1, proposta 1 (compassos 7 - 10).....	99
Figura 80 - Comparativo polca 1, proposta 2 (compassos 7 - 10).....	99

Figura 81 - Comparativo polca 1, proposta 1 (compassos 10 - 11).....	100
Figura 82 - Comparativo polca 1, proposta 2 (compassos 10 - 11).....	100
Figura 83 - Trecho do manuscrito da partitura “O gato e o canário” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.	101
Figura 84 - Proposta de articulação 1 para a parte A da polca “O gato e o canário” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	102
Figura 85 - Proposta de articulação 2 para a parte A da polca “O gato e o canário” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	102
Figura 86 - Comparativo polca 2, proposta 1 (compasso 1).....	103
Figura 87 - Comparativo polca 2, proposta 2 (compasso 1).....	103
Figura 88 - Comparativo polca 2, proposta 1 (compassos 5 - 7).....	103
Figura 89 - Comparativo polca 2, proposta 2 (compassos 5 - 7).....	103
Figura 90 - Comparativo polca 2, proposta 1 (compassos 10 - 12).....	104
Figura 91 - Comparativo polca 2, proposta 2 (compassos 10 - 12).....	104
Figura 92 - Comparativo polca 2, proposta 1 (compassos 15 - 16).....	104
Figura 93 - Comparativo polca 2, proposta 2 (compassos 15 - 16).....	104
Figura 94 - Comparativo polca 2, proposta 1 (compasso 19).....	105
Figura 95 - Comparativo polca 2, proposta 2 (compasso 19).....	105
Figura 96 - Trecho do manuscrito da polca “A vida é um buraco” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.	106
Figura 97 - Transcrição da parte A da polca “A vida é um buraco” – com articulações de Pixinguinha.....	107
Figura 98 - Proposta de articulação 1 para a parte A da polca “A vida é um buraco” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	107
Figura 99 - Proposta de articulação 2 para a parte A da polca “A vida é um buraco” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	107
Figura 100 - Comparativo polca 3, versão Pixinguinha (compassos 7 - 9).....	108
Figura 101 - Comparativo polca 3, propostas 1 e 2 (compassos 7 - 9).	108
Figura 102 - Comparativo polca 3, versão Pixinguinha (compassos 9 - 13).....	108
Figura 103 - Comparativo polca 3, propostas 1 e 2 (compassos 9 - 13).	108
Figura 104 - Comparativo polca 3, versão Pixinguinha (compassos 14 - 17).....	109
Figura 105 - Comparativo polca 3, proposta 1 (compassos 14 - 17).....	109
Figura 106 - Comparativo polca 3, proposta 2 (compassos 14 - 17).....	109
Figura 107 - Padrões rítmicos característicos do <i>schottisch</i>	110

Figura 108 - Interpretação tercinada do <i>schottisch</i>	110
Figura 109 - Trecho 1. Parte A do <i>schottisch</i> “Implorando” – Anacleto de Medeiros. Transcrição da autora.....	110
Figura 110 - Proposta de articulação 1 para a parte A do <i>schottisch</i> “Implorando” – Anacleto de Medeiros. Elaboração da autora.....	111
Figura 111 - Proposta de articulação 2 para a parte A do <i>schottisch</i> “Implorando” – Anacleto de Medeiros.	111
Figura 112 - Comparativo <i>schottisch</i> 1, proposta 1 (compassos 2 - 4).	111
Figura 113 - Comparativo <i>schottisch</i> 1, proposta 2 (compassos 2 - 4).	111
Figura 114 - Comparativo <i>schottisch</i> 1, proposta 1 (compassos 6 - 8).	112
Figura 115 - Comparativo <i>schottisch</i> 1, proposta 2 (compassos 6 - 8).	112
Figura 116 - Trecho da parte A do <i>schottisch</i> “Santinha” – Anacleto de Medeiros.....	113
Figura 117 - Proposta de articulação 1 para a parte A do <i>schottisch</i> “Santinha” – Anacleto de Medeiros.	113
Figura 118 - Proposta de articulação 2 para a parte A do <i>schottisch</i> “Santinha” – Anacleto de Medeiros.	114
Figura 119 - Comparativo <i>schottisch</i> 2 proposta 1 (compassos 1 - 2).	114
Figura 120 - Comparativo <i>schottisch</i> 2 proposta 2 (compassos 1 - 2).	114
Figura 121 - Comparativo <i>schottisch</i> 2 proposta 1 (compassos 6 - 7).	115
Figura 122 - Comparativo <i>schottisch</i> 2 proposta 2 (compassos 6 - 7).	115
Figura 123 - Comparativo <i>schottisch</i> 2 proposta 1 (compasso 9).	115
Figura 124 - Comparativo <i>schottisch</i> 2 proposta 2 (compasso 9).	115
Figura 125 - Pediu pra parar, parou!	116
Figura 126 - Demonstrativo das propostas de interpretação do maxixe.	117
Figura 127 - Padrões rítmicos do maxixe.....	118
Figura 128 - Trecho da parte A do maxixe “O bom filho a casa torna” – Bonfiglio de Oliveira.	118
Figura 129 - Proposta de articulação 1 para a parte A do maxixe “O bom filho a casa torna” – Bonfiglio de Oliveira.	119
Figura 130 - Proposta de articulação 2 para trecho da parte A do maxixe “O bom filho a casa torna” – Bonfiglio de Oliveira.	119
Figura 131 - Proposta de articulação 3 para trecho da parte A do maxixe “O bom filho a casa torna” – Bonfiglio de Oliveira.	119

Figura 132 - Proposta de articulação 4 para trecho da parte A do maxixe “O bom filho a casa torna” – Bonfiglio de Oliveira.....	120
Figura 133 - Trecho da parte A do maxixe “Machucando” – Adalberto de Souza.....	120
Figura 134 - Proposta de articulação 1 para a parte A do maxixe “Machucando” – Adalberto de Souza.....	120
Figura 135 - Proposta de articulação 2 para trecho da parte A do maxixe “Machucando” – Adalberto de Souza.....	121
Figura 136 - Proposta de articulação 3 para trecho da parte A do maxixe “Machucando” – Adalberto de Souza.....	121
Figura 137 - Proposta de articulação 4 para trecho da parte A do maxixe “Machucando” – Adalberto de Souza.....	122
Figura 138 - Trecho do manuscrito da partitura “Cheguei” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.	122
Figura 139 - Trecho da parte A do maxixe “Cheguei” – Pixinguinha e Benedito Lacerda. ..	123
Figura 140 - Proposta de articulação 1 para a parte A do maxixe “Cheguei” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	123
Figura 141 - Proposta de articulação 2 para a parte A do maxixe “Cheguei” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	124
Figura 142 - Proposta de articulação 3 para a parte A do maxixe “Cheguei” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	124
Figura 143 - Proposta de articulação 4 para a parte A do maxixe “Cheguei” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	124
Figura 144 - Padrões rítmicos transcritos a partir dos fonogramas da Casa Edison. Caixa Memórias Musicais, gravadora Biscoito Fino.....	125
Figura 145 - Padrões rítmicos do choro tipo 1	126
Figura 146 - Trecho da parte B do choro “Chorando baixinho” – Abel Ferreira.....	127
Figura 147 - Proposta de articulação 1 para a parte B do choro “Chorando baixinho” – Abel Ferreira.	127
Figura 148 - Proposta de articulação 2 para a parte B do choro “Chorando baixinho” – Abel Ferreira.	128
Figura 149 - Comparativo proposta 1 (compassos 8 - 9).	128
Figura 150 - Comparativo proposta 2 (compassos 8 - 9).	128
Figura 151 - Comparativo proposta 1 (compasso 15).	129
Figura 152 - Comparativo proposta 2 (compasso 15).	129

Figura 153 - Proposta 3 para a parte B do choro “Chorando baixinho” – Abel Ferreira.	129
Figura 154 - Proposta 4 para a parte B do choro “Chorando baixinho” – Abel Ferreira.	130
Figura 155 - Trecho da parte C do choro “Tico tico no fubá” – Zequinha de Abreu.....	130
Figura 156 - Proposta de articulação 1 para a parte C do choro “Tico tico no fubá” – Zequinha de Abreu.	131
Figura 157 - Proposta de articulação 2 para a parte C do choro “Tico tico no fubá” – Zequinha de Abreu.	131
Figura 158 - Comparativo proposta 1 (compasso 2 - 4 ou 10 - 14).....	132
Figura 159 - Comparativo proposta 2 (compasso 2 - 4 ou 10 - 14).....	132
Figura 160 - Comparativo proposta 1 (compasso 14 - 16).....	132
Figura 161 - Comparativo proposta 2 (compasso 14 - 16).....	132
Figura 162 - Padrões rítmicos do choro tipo 2	133
Figura 163 - Trecho do manuscrito da partitura “Vou vivendo” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.	134
Figura 164 -: Proposta de articulação 1 para a parte B do choro “Vou vivendo” – Pixinguinha e Benedito Lacerda	134
Figura 165 - Proposta de articulação 2 para a parte B do choro “Vou vivendo” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	135
Figura 166 - de articulação 3 para a parte B do choro “Vou vivendo” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	135
Figura 167 - Proposta de articulação 4 para a parte B do choro “Vou vivendo” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	136
Figura 168 - Trecho da parte C do manuscrito da partitura “Um a zero” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	136
Figura 169 - Proposta de articulação 1 para a parte C do choro “Um a zero”– Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	137
Figura 170 - Proposta de articulação 2 para a parte C do choro “Um a zero” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	137
Figura 171 - Proposta de articulação 3 para a parte C do choro “Um a zero” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	138
Figura 172 - Proposta de articulação 4 para a parte C do choro “Um a zero” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	138
Figura 173 - Padrões rítmicos do choro tipo 3	139

Figura 174 - Trecho do manuscrito da partitura “Pagão” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.	139
Figura 175 - Proposta de articulação 1 para a parte B do choro “Pagão”– Pixinguinha e Benedito Lacerda.	140
Figura 176 - Proposta de articulação 2 para a parte B do choro “Pagão”– Pixinguinha e Benedito Lacerda.	140
Figura 177 - Proposta de articulação 3 para a parte B do choro “Pagão”– Pixinguinha e Benedito Lacerda.	141
Figura 178 - Proposta de articulação 4 para a parte B do choro “Pagão”– Pixinguinha e Benedito Lacerda.	141
Figura 179 - Trecho do manuscrito da partitura “Trombone Atrevido” – Pixinguinha.	142
Figura 180 - Proposta de articulação 1 para a parte A do choro “Trombone Atrevido”– Pixinguinha.	142
Figura 181 - Proposta de articulação 2 para a parte A do choro “Trombone Atrevido”– Pixinguinha.	143
Figura 182 - Proposta de articulação 3 para a parte A do choro “Trombone Atrevido”– Pixinguinha.	143
Figura 183 - Trecho da parte C do choro “Implicante” – Jacob do Bandolim.	144
Figura 184 - Transcrição do trecho inicial do fonograma “Trombone Atrevido” do CD “Só Pixinguinha” de Zé da Velha e Silvério Pontes.	145
Figura 185 - Padrões rítmicos característicos do choro-sambado.	145
Figura 186 - Trecho do manuscrito da partitura “Choro de gafeira” – Pixinguinha.	146
Figura 187 - Proposta de articulação 1 para a parte A do choro “Choro de Gafeira”– Pixinguinha.	147
Figura 188 - de articulação 2 para a parte A do choro “Choro de Gafeira”– Pixinguinha.	148
Figura 189 - Trecho da partitura “Bole bole” – Jacob do Bandolim.	149
Figura 190 -: Proposta de articulação 1 para a parte A do choro “Bole bole” – Jacob do Bandolim.	150
Figura 191 - Trecho da partitura “Assanhado” – Jacob do Bandolim.	151
Figura 192 - Proposta de articulação 1 para a parte B do choro “Assanhado”– Jacob do Bandolim.	152
Figura 193 - Proposta de articulação 2 para a parte B do choro “Assanhado”– Jacob do Bandolim.	152

Figura 194 - Proposta. de articulação 3 para a parte B do choro “Assanhado”– Jacob do Bandolim	153
Figura 195 - Besouro Encantado – Assis Pacheco (parte C).....	172
Figura 196 - “Cubanita” – Chiquinha Gonzaga (parte A).....	172
Figura 197 - “Corta Jaca” ou “Gaúcho” – Chiquinha Gonzaga (Final da parte A). Manuscrito quase ilegível, mas as notas são as mesmas do tom de Ré menor, possivelmente o si bemol está escrito no início da partitura.	173

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
CAPÍTULO I - ASPECTOS HISTÓRICOS E PREMISSAS MUSICAIS	23
1.1 CHORO: UM TERRITÓRIO MUSICAL	23
1.1.1 Gênero ou Estilo	26
1.1.2 Padrões rítmicos característicos.....	28
1.1.3 Híbridismo e Fusões	31
1.2. HERANÇAS AFRICANAS	34
1.2.1 Três Contra Dois – Polirritmia	35
1.2.2. <i>Time-Line</i> , Clave ou Linha-Guia	37
1.2.3. Referencial de Densidade e ritmos aditivos e divisivos	44
1.2.4. Imparidade Rítmica	46
1.2.5. Cometricidade e Contrametricidade	47
1.3 HERANÇAS EUROPEIAS.....	51
1.3.1 Bandas Musicais	51
1.3.1.1 Banda de Barbeiros.....	52
1.3.1.2 Banda Militar e Banda Civil.....	52
1.3.2 Danças Europeias	55
1.3.2.1 Polca	55
1.3.2.2 <i>Schottisch</i>	57
1.3.2.3 Habanera.....	59
1.4 DANÇAS BRASILEIRAS	60
1.4.1. Maxixe ou Tango Brasileiro	60
1.4.2 Choro-Sambado, choro no padrão sambado ou samba-choro	63
1.5 CONCLUSÃO.....	68

CAPÍTULO 2. ESTUDO ANALÍTICO/INTERPRETATIVO DOS FONOGRAMAS HISTÓRICOS DA CASA EDISON.....	71
2.1. CASA EDISON - REGISTRO DO FAZER MUSICAL DE UMA ÉPOCA.....	71
2.2. POLCA.....	75
2.3. SCHOTTISCH	81
2.4. HABANERA.....	82
2.5. MAXIXE	83
2.6. CHORO	85
2.7. CHORO-SAMBADO.....	89
2.8. CONCLUSÃO.....	91
CAPÍTULO 3. PROPOSTAS DE INFLEXÕES E ARTICULAÇÕES NAS MELODIAS DAS POLCAS, SCHOTTISCHS, MAXIXES, CHOROS E CHOROS-SAMBADOS....	93
3.1 MELODIAS COMÉTRICAS.....	95
3.1.1. Polcas.....	95
3.1.2. Schottischs.....	110
3.2. MELODIAS CONTRAMÉTRICAS.....	116
3.2.1. Maxixes	118
3.2.2. Choros.....	125
3.2.3 Choros – sambados.....	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	154
REFERÊNCIAS	158
PARTITURAS DIGITALIZADAS:	160
PARTITURAS IMPRESSAS:	161
DISCOGRAFIA:	161
ANEXO 1 - Tabela dos fonogramas da Casa Edison	163
ANEXO 2 – PARTITURAS Originais.....	172
Fonte: CD-R Casa Edison e seu Tempo – Humberto Franceschi	172

Fonte:	Site	Instituto	Moreira	Salles.	Disponível	em:
http://musica.ims.com.br/#/detailpage/12884905912173						
ANEXO 3 – QR CODE “ÁUDIOS DISSERTAÇÃO UNICAMP”174						
ANEXO 4 – PROGRAMA DE RECITAL DE MESTRADO175						
Recital de Mestrado em Música175						
Programa – Gabriela de Mello Machado175						

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem por finalidade investigar as fronteiras distintas ou subliminares desse território¹ denominado choro tendo como foco central o aspecto rítmico das melodias.

Em minha experiência como solista de grupos de choro e professora de flauta transversal, prática de conjunto e prática de naipe (madeiras) na Escola do Auditório do Ibirapuera², instituição especializada em música popular brasileira, me deparei com a escassez de material direcionado para os instrumentos solistas.

Além dos livros de repertório de choro (*songbooks*) que trazem melodia, cifras e alguns baixos escritos (baixos de obrigação ou baixarias), os demais materiais encontrados, geralmente didáticos, destinam-se aos instrumentos da seção rítmica³(percussão, violões e cavaquinho). Frequentemente abordam as diferenças do choro e seus gêneros vizinhos (polca, *schottisch*, maxixe) demonstrando suas levadas⁴, mas sem aplicação nas melodias.

Desta forma, uma pesquisa focada no estudo e aplicabilidade do aspecto rítmico na interpretação das melodias possibilitaria uma coerência entre fraseado e base, favorecendo a compreensão dos mesmos. Baseado nisso, trabalhamos a hipótese de que seria possível desenvolver, através de pesquisa etnomusicológica, histórica e de análises musicais das gravações antológicas do passado e de hoje em dia, conceitos de exercícios e práticas que ajudassem numa interpretação mais balanceada.

Esta dissertação parte das seguintes hipóteses: (1) as danças europeias (polca, *schottisch*, *habanera*) quando tocadas e dançadas no Brasil se impregnaram com os movimentos e a musicalidade (rítmica) africana originando as danças brasileiras (polca-brasileira ou polca, maxixe ou tango brasileiro⁵, choro e choro-sambado); (2) a rítmica africana incorporada às danças europeias, primeiro pelo corpo que se movimenta, depois pelo som, originou boa parte dos ritmos e das músicas afro-brasileiras; e (3) o entendimento e

¹ A palavra território refere-se à imagética do termo sugerindo a amplidão de um universo, uma localidade com uma delimitação negociável. Uma demarcação não só geográfica, mas principalmente cultural e de costumes.

² Escola pública de música, financiada pela prefeitura da cidade de São Paulo em parceria com o Itaú Cultural, desde 2011. Anteriormente funcionou com outras parcerias. <http://auditorioibirapuera.com.br/escola/>

³ Exemplos de livros didáticos para seção rítmica: “*Batuque é um privilégio*” – Oscar Bolão, “*Ritmos brasileiros para violão*” – Marco Pereira, “*Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros*” – André Marques.

⁴ Termo usado na música popular para acompanhamento rítmico, também conhecido como batida, condução e *groove*.

⁵ Nesta pesquisa utilizaremos a palavra maxixe para tango brasileiro, por se tratarem da mesma música, ver Danças Brasileiras item 1.4.

estudo destes elementos rítmicos estruturantes como as linhas-guia⁶ afro-brasileiras e seus padrões rítmicos, o 3 contra 2 e as diferentes acentuações internas das frases rítmicas possibilita uma nova orientação do fraseado melódico na performance do choro. Além de diversos ritmos e músicas surgidas nas Américas advindas da mesma mistura de tradições musicais europeias e africanas.

O presente trabalho está dividido em 3 partes.

Na primeira apresentamos alguns conceitos e ferramentas que julgamos necessários para o entendimento dos aspectos abordados em nossa análise das danças e músicas que comungam com heranças europeias e africanas.

Na segunda parte, analisamos 154 fonogramas históricos da Casa Edison⁷ separando-os de acordo com sua classificação estilística na ficha técnica (polca, *schottisch*, *habanera*, maxixe, tango brasileiro, choro), seu acompanhamento rítmico e suas características interpretativas elencadas pela pesquisadora.

Na terceira parte, selecionamos alguns exemplos de cada gênero, baseados em uma listagem sugerida pelos chorões contemporâneos, comparando o percurso do processo interpretativo destas músicas. Sugerimos uma metodologia com propostas de articulações e inflexões além de exercícios progressivos para a polca, o *schottisch*, o maxixe, o choro e o choro-sambado.

⁶ Tradução de Carlos Sandroni para *time-line. Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2001, p.25.

⁷ A principal e mais importante das gravadoras pioneiras surgidas no Rio de Janeiro no começo do século XX.

CAPÍTULO I - ASPECTOS HISTÓRICOS E PREMISSAS MUSICAIS

1.1 CHORO: UM TERRITÓRIO MUSICAL

Além de fundamentar uma parte considerável da música popular brasileira, notadamente a carioca, o choro é um território musical caracterizado por uma instrumentação própria, uma sonoridade, uma forma musical, uma prática, um ambiente, uma hibridação, uma identidade e um contexto sociocultural, por isso a amplitude do termo.

Nesta análise priorizamos o aspecto rítmico, por ser ele o principal elemento que diferencia os vários tipos de música que são normalmente tocadas nas rodas de choro e no estudo do repertório chorístico.

Na minha experiência como chorona, os ritmos mais tocados nas rodas atualmente são: a polca, o maxixe, o *schottisch*, a valsa, o choro, o choro-sambado e o baião. O recorte escolhido para esta pesquisa contempla a polca, o *schottisch*, a *habanera*, o maxixe, o choro e o choro-sambado.

Inicialmente, focaremos o choro por ser o grande aglutinador dos demais ritmos e por apresentar práticas de instrumentação, sonoridade, forma e ambiente comum aos demais.

O choro surgiu na segunda metade do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, como um jeito brasileiro de interpretar as danças europeias, mais especificamente a polca. Febre mundial que em território nacional manteve o mesmo fervor.

Em algumas décadas, a polca virou polca-brasileira e adquiriu um acompanhamento característico com uma rítmica particular, afinada com um novo jeito de ser dançada.

O choro herdou das músicas europeias a forma Rondó⁸ com três partes cristalizando o formato AABBACCA e posteriormente, observamos também a forma AABBA, inaugurada por Carinhoso, em 1917.⁹

⁸ A grande maioria dos manuscritos do material “*A Casa Edison e seu tempo*” de Humberto M. Franceschi (polcas, valsas, mazurcas, tangos, maxixes e choros) apresenta a terceira parte nomeada por trio, mas aos poucos o termo trio desaparece dos manuscritos, mantendo o mesmo formato como conhecemos hoje em dia, característico da forma Rondó. O termo trio sugere andamento e instrumentação diferentes (três instrumentos), o que não acontecia nas gravações dessa época.

⁹ Declaração de Pixinguinha para o Museu de Imagem e do Som em 1968: “Eu fiz o Carinhoso em 1917. Naquele tempo o pessoal nosso da música não admitia choro assim de duas partes (choro tinha que ter três partes). Então, eu fiz o Carinhoso e encostei. Tocar o Carinhoso naquele meio! Eu não tocava... ninguém ia aceitar... Carinhoso era uma polca, polca lenta. O andamento era o mesmo de hoje e eu classifiquei de polca lenta ou polca vagarosa. Mais tarde mudei para chorinho”. <http://qualdelas.com.br/carinhoso/>

Estas três partes geralmente trazem 3 tons diferentes, tons vizinhos, relativos ou homônimos. Os quatro tipos mais recorrentes nos choros apresentam a seguinte configuração.

Figura 1 - Tipos recorrentes de choro

Tipos	Alguns exemplos
1º. tipo: A em modo maior, B na região relativa (modo menor) e C na região da subdominante (IV grau).	“Proezas de Solón”, “Segura ele”, “Seu Lourenço no Vinho”, “Vou vivendo” e “Acerta o passo” - Pixinguinha e Benedito Lacerda. “Atraente” - Chiquinha Gonzaga. “Atlântico” e “Tenebroso” - Ernesto Nazareth. “Flor Amorosa” - Joaquim Antônio Callado. “Diabinho Maluco”, “Implicante” e “Simplicidade” - Jacob do Bandolim. “Mistura e Manda” - Nelson Alves. “Remexendo” - Radamés Gnattali.
2º. tipo: A em modo maior, B na região da dominante (V grau) e C na região da subdominante (IV grau).	“Descendo a Serra”, “Os oito Batutas” e “Um a Zero” - Pixinguinha e Benedito Lacerda.
3º. tipo: A em modo menor, B na região relativa maior (ou na mantêm-se na menor) e C na região homônima maior.	“Cochichando” e “Naquele tempo” - Pixinguinha e Benedito Lacerda. “A ginga do Mané” - Jacob do Bandolim. “Sonoroso” - K-Ximbinho. “É do que há” - Luiz Americano. “Chorando Baixinho” - Abel Ferreira. “Beliscando” e “Sarau para Radamés” - Paulinho da Viola.
4º. tipo: A em modo menor, B na região relativa maior e C na região da subdominante (IV grau).	“Os cinco companheiros”, “Urubatan” - Pixinguinha e Benedito Lacerda e “Chorinho pra você” - Severino Araújo.

Fonte: Elaboração da autora.

A origem do termo choro abarcou várias conotações até hoje e continua provocando polêmica ao tentar ser definido de uma única forma. Vários pesquisadores apontaram possibilidades, muitas improváveis. O jeito chorado de interpretar a polca, o fraseado lamuriioso ou a sonoridade delicada parece ser bem verossímil para a origem do termo, já que os chorões reinventaram a polca, abrasileirando-a. O termo também designa o ambiente, a festa. Era muito comum haver um convite a um choro em tal bairro, ou tal casa.

Com o samba e o forró acontece a mesma coisa. É muito comum o convite para um samba ou para um forró estar associado a uma dança e uma festa, não exatamente o ritmo. No “samba” a música pode compreender, dependendo da festa, o choro-sambado, o choro de gafeira, o baião, o congo de ouro¹⁰, o partido-alto entre outros.

O chorão Henrique Cazes confirma:

acredito que a palavra Choro seja uma decorrência da maneira chorosa de frasear, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que amolecia as polcas....mais tarde a palavra choro apareceu com diferentes significados: o grupo de chorões, a festa onde se tocava Choro[...] (CAZES, 1998, p.19).

Inicialmente a instrumentação era constituída por instrumentos de sopro (flauta, clarinete, trompete, trombone, bombardino, oficleide¹¹) e cordas (bandolim, cavaquinho, violão de 6 cordas), posteriormente a percussão foi inserida. A percussão estava ligada aos rituais africanos nos terreiros, por isso os instrumentos e os percussionistas eram vistos com muito preconceito fora deste contexto, considerados rudes e barulhentos.

De acordo com Cazes a percussão só entrou nas gravações mecânicas a partir de 1915, com o “repertório instrumental de intenção carnavalesca” (CAZES, 1998, p.46).

Esta formação embrionária do choro era conhecida como conjuntos de pau e corda, terno ou trio de choro, com solista (geralmente a flauta) cavaquinho e violão, segundo a pesquisadora Marcia E. Taborda, “o trio de choro tinha por referência e modelo a sonoridade das bandas” (TABORDA, 2010, p.142), principalmente a banda de barbeiros que também apresentava essa formação de terno¹² dependendo da ocasião. (ver item 1.3.1.1).

Tanto na formação de banda quanto no trio de choro o contracanto da voz grave desenhando contrapontos com a melodia mais aguda já era usual, assumia esse papel o oficleide, o bombardino, o bombardão ou o violão de 6 cordas e posteriormente o violão de 7 cordas (voz grave, mão esquerda do piano).

Na configuração de quarteto temos o Choro do Callado, um dos primeiros grupos com solista (Joaquim Antonio da Silva Callado na flauta), dois violões e um cavaquinho. Para o saxofonista e flautista Mário Sève, Callado “estabeleceu o modelo para os conjuntos de choro até hoje” (SÈVE, 2015, p. 93).

¹⁰ Ritmo de origem africana encontrado em alguns terreiros Congo-Angola no Brasil. Um exemplo de congo de ouro é a gravação de “Canto das Três Raças”, de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte, interpretada por Clara Nunes no LP de título homônimo, lançado pela EMI-Odeon em 1976.

¹¹ Instrumento de sopro da família dos metais. A palavra ophicleide (do francês “ophicléide”) compunha-se do grego “ophis” (serpente) e “kleis” (chave, tampa, ou abafador) de forma que foi traduzido por serpente de chaves...traz em sua extremidade estreita o bocal, algo similar ao trombone baixo. Extraído do Dicionário Groove de Música- Edição Concisa. 1994, p.669.

¹² No caso das bandas de barbeiros o trio era composto por instrumentos de madeira, metal e percussão.

Já o formato consagrado por solista, dois violões (6 e 7 cordas), cavaquinho e pandeiro, foi consolidado com o Conjunto Regional de Benedito Lacerda¹³, em 1930, estabelecendo “um modelo de organização e sonoridade que permaneceria na música brasileira, como uma influência para as gerações futuras” (TABORDA, 2010, p.145).

Em termos de ambiente sociocultural, o choro nasceu no seio de uma nova e crescente classe média que surgia com a urbanização da cidade do Rio de Janeiro. Composta por funcionários públicos e pequenos comerciantes, segundo Henrique Cazes “essa classe média, majoritariamente afro-brasileira, forneceu não só a mão de obra do choro, mas também o público consumidor desse tipo de música” (CAZES, 1998, p.17).

As bandas musicais contribuíram significativamente para o contingente de músicos solistas.

Essa prática de trânsito entre os músicos das bandas musicais que lideravam outros grupos de choro é verificável com muitos exemplos. Cândido Pereira da Silva, o popular Candinho Trombone, solista do Grupo Carioca, iniciou suas atividades musicais na Banda da Fábrica de Tecidos Confiança, em Vila Isabel e mais tarde ingressou na Banda da Polícia Militar e na Orquestra Sinfônica Brasileira. Outro exemplo fica a cargo de Pedro Galdino, flautista e mestre de banda da Fábrica de Tecidos Confiança, líder do conjunto Pedro Galdino e Pessoal do Bloco. Paulino Sacramento regente da banda homônima e trompetista de choro, entre outros.

Delimitados os conceitos referentes à forma, instrumentação e ambiente, a questão sobre gênero e estilo merece uma investigação mais esmiuçada.

1.1.1 Gênero ou Estilo

No âmbito dos termos gênero e estilo não existe uma teoria definitiva que seja amplamente aceita. Os pesquisadores, muitas vezes, usam definições diferentes para o mesmo termo. Neste trabalho a definição de gênero ou estilo se baseia no que a voz da comunidade chorística expressa e define.

Para o musicólogo Franco Fabbri, gênero é “um conjunto de eventos musicais (real ou possível) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas” (FABBRI, 1981, p.1).

¹³ Benedito Lacerda (1903-1958) foi flautista, regente e compositor.

Em alguns artigos (1981, 2006 e 2008) Fabbri expõe e revisita suas definições sobre gênero e estilo. No artigo *Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?*¹⁴, ele comenta que em vários encontros com o musicólogo Allan Moore, ambos usavam a mesma definição para termos diferentes, ou seja, a definição usada por Moore para gênero era a mesma que Fabbri usava para estilo.

Dessa forma, Fabbri declara que seu interesse é menor em relação a questão normativa de definições que os estudiosos fazem para segmentar o mundo musical da maneira que lhes convêm, e maior no “processo de categorização da música”, presente nas comunidades que a produzem e escutam. “São as comunidades musicais que decidem (inclusive de maneira contraditória) as regras de um gênero, suas mudanças e seus nomes” (FABBRI, 2006, p.2).

Assim uma nova definição de gênero é formulada, mais centrada no “objeto natural”, na manifestação em si:

Os gêneros são unidades culturais que consistem em tipos de eventos musicais, regulados por códigos, portanto são o “objeto natural”, por assim dizer, do estudo da semiótica musical; mas as unidades culturais e os códigos se definem dentro das comunidades, em uma incessante negociação. Tradução nossa (FABBRI, 2006, p.12).¹⁵

A partir deste enfoque na comunidade chorística e no “objeto natural” podemos afirmar que grande parte destes músicos considera o choro um gênero que tem um estilo chorado.

Recentemente, Mário Sève¹⁶, músico e coordenador de *Songbooks* de choro, afirmou:

O repertório de choros abrange cerca de um século e meio de existência e tem passado por uma infinidade de autores diferentes transformando alguns paradigmas formais, fraseológicos, rítmicos, melódicos, harmônicos e interpretativos. Contudo, parece possível afirmar que existe um “estilo chorado” comum que se preserva, que identifica o choro ao gênero musical que conhecemos (SÈVE, 2015, p.20).

Para Mário Sève, há regras estabelecidas em tratados e outras advindas de uma tradição oral, como é o caso do choro.

O gênero choro, para o pesquisador, está associado a um “estilo chorado”, este definido por um “conjunto de procedimentos, padrões de recorrência e regras próprias”(ibid.:64).

¹⁴ Apresentado no VII Congresso IASPM-AL, Habana, em 2006.

¹⁵ “*Los géneros son (repetita juvant) unidades culturales que consisten en tipos de eventos musicales, regulados por códigos, por tanto son el “objecto natural”, por decirlo así, del estudio de la semiótica musical: pero las unidades culturales y los códigos se definen dentro de comunidades, en una incesante negociación*”

¹⁶ Coordenador (em parceria com Rogério Souza e Dininho) dos *Songbook Choro volumes 1, 2 e 3*. Irmãos Vitale, 2011. e *Choro Duetos – Pixinguinha e Benedito Lacerda vols 1 e 2*. Irmãos Vitale, 2010.

Nessa mesma direção, o pesquisador e bandolinista Pedro Aragão defende que polcas, quadrilhas, *schottischs* e choros não são “categorias estanques” e “congeladas”, definidas por aspectos sonoros. Propõe que as “percepções destes gêneros passam por instâncias que congregam todos os discursos sobre estas práticas, que incluem, dentre outros, aspectos comerciais[...]e processos identitários” (ARAGÃO, 2014, p.62). Sobre os aspectos comerciais inclui-se a venda de partituras e discos fonográficos¹⁷.

Possivelmente, as mudanças de nomes que alguns gêneros sofreram foram ocasionadas por um viés mercadológico, como foi o caso do termo maxixe transformado em tango brasileiro para aumentar a venda das partituras. A elite escravocrata não via o maxixe com “bons olhos”, por seu caráter coreográfico, também conhecido como os “repuxos do maxixe”, como menciona o carteiro e chorão, Gonçalves Pinto (PINTO, 1978, p.116) e por ter surgido na área mais populosa e pobre da capital do Império.

Neste trabalho será adotado o conceito de gênero para choro, como um grande grupo que abriga outros subgêneros, polca, *schottisch*, *habanera*, maxixe e choro-sambado. O conceito de estilo se encarregará das questões de interpretação e composição pertencentes aos protagonistas do gênero. Utilizaremos estilo interpretativo ou composicional de Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Jacob do Bandolim, Benedito Lacerda, Altamiro Carrilho, etc.

Neste enfoque a diferenciação dos gêneros escolhidos (polca, *schottisch*, *habanera*, maxixe, choro e choro-sambado) refere-se, principalmente ao caráter rítmico e consequentemente fraseológico.

1.1.2 Padrões rítmicos característicos

Nesta pesquisa adotaremos a metodologia de redução dos padrões rítmicos característicos do acompanhamento para demonstrar as diferenças e similaridades de cada gênero escolhido.

O acompanhamento é representado pelos instrumentos da seção rítmica. No choro os instrumentos da seção rítmica são: cavaquinho, violões e percussão, às vezes apenas cavaquinho e violão, como na fase inicial do choro (antes da inserção da percussão, por volta de 1915). No entanto, a seção rítmica trabalha em conjunto, se influenciando mutuamente, e evidenciando os padrões rítmicos pertinentes àquela música.

¹⁷ A gravadora Casa Edison consolidou-se como uma das pioneiras no ramo.

No aspecto rítmico, partindo de uma macro para uma micro audição, o acompanhamento é constituído por uma levada, ou uma condução rítmica que apresenta padrões rítmicos recorrentes e característicos. Notamos que estes padrões são organizados, muitas vezes, por uma figura rítmica básica, que define as possibilidades rítmicas de toda obra, influenciando base e melodia. Esta figura pode ser tocada por um instrumento ou não e, de acordo com sua tradição, pode ser nomeado de *time-line*, clave, ritmo-guia ou linha-guia (falaremos a seguir no item 1.2.2, p. 34 – 41).

Desta forma podemos entender os padrões rítmicos característicos como um elemento fundamental na estruturação do acompanhamento. Neste trabalho apontaremos os padrões rítmicos da polca, do *schottisch*, da *habanera*, do maxixe, do choro e do choro-sambado.

Baseado numa metodologia que desenvolvemos, com transcrição e comparativo de melodia e padrões rítmicos de acompanhamento, no capítulo 2 analisamos os fonogramas históricos da Casa Edison com o intuito de definir procedimentos musicais e entender como as hibridações, polca brasileira, polca-choro, maxixe e choro-sambado entre outras, apareceram e foram transformadas.

A seguir detalharemos nosso processo de redução do acompanhamento na busca de padrões rítmicos que sintetizem as possibilidades de composição e interpretação do discurso musical.

Utilizaremos como exemplo a polca “O Bezouro Encantado” de Assis Pacheco, gravada em 1914, pelo grupo da compositora e pianista Chiquinha Gonzaga (Caixa Memórias Musicais da Casa Edison. CD 6 - Faixa13, lançado pela Biscoito Fino em 2002).

Na partitura desta polca (fig. 2) observamos no acompanhamento da mão esquerda do piano um dos ritmos característicos da polca.

Figura 2 – Excerto da partitura “O Bezouro Encantado” de Assis Pacheco, parte A.



Fonte: Extraído do CD-R: *A Casa Edison e seu tempo*, Humberto M. Franceschi, 2002.

Este ritmo pode ser reduzido ao seguinte esquema rítmico.

Figura 3 – Simplificação do padrão rítmico da polca.



Fonte: Elaboração da autora.

Se omitirmos os baixos do padrão acima (fig. 3) ficaremos respectivamente com estas figuras rítmicas que respondem aos baixos (fig. 4). Geralmente estas respostas são executadas pelos instrumentos agudos como cavaquinho, no caso do terno ou regional de choro e madeiras, trompetes ou bombardinos no caso das formações de banda.

Figura 4 – Redução do padrão rítmico da polca.



Fonte: Elaboração da autora.

O processo para chegarmos a esta redução, ou a outras em outros gêneros, foi mediante a escuta dos fonogramas históricos da Casa Edison. Após transcrevermos as melodias, avaliamos quais instrumentos da seção rítmica estariam encarregados da condução

rítmica e transcrevemos seus padrões, separando, posteriormente, a linha de baixos. Procedemos assim com alguns gêneros e conseguimos resultados interessantes.

No capítulo 2, esses padrões rítmicos foram organizados a partir das transcrições dos registros da Casa Edison e no capítulo 3 apoiados em fonogramas mais recentes.

Nestas gravações os choros apresentam uma grande variedade de acompanhamentos rítmicos, muitas vezes com variações nas seções A, B e C, podendo uma mesma música ter dois ou três tipos de padrões rítmicos de acompanhamento.

No caso da pesquisa sobre o material da Casa Edison, apenas 35% das gravações de choro apresentaram um único padrão rítmico (ver tabela no Anexo 1).

Abaixo tabela dos padrões rítmicos característicos do choro e variações, agrupados segundo a figura rítmica do primeiro tempo.

Figura 5 - Padrões rítmicos transcritos a partir dos fonogramas da Casa Edison.



Fonte: Transcrições da autora.

1.1.3 Hibridismo e Fusões

Segundo Tiago Oliveira Pinto os gêneros musicais afro-americanos de norte a sul do continente americano (*blues, rumba, samba, cumbia, reggae, calypso*) contem uma “fusão contínua com outros elementos, conferindo a estes gêneros um status que é renovado permanentemente” (OLIVEIRA PINTO, 1999, 2000, 2001 p.89).

Polca-tango, polca-marcha, polca-maxixe, polca-choro, choro-maxixado e choro-sambado, essas são algumas das muitas combinações que podem ser encontradas para designar os estilos e gêneros nas partituras e gravações da virada do século XIX.

No ambiente do choro as fusões também estão presentes nas posturas dos chorões da velha guarda e da cena atual. Há músicos tradicionalistas avessos à mudanças, como também uma velha guarda que assimila e propõe novas harmonias, métricas e compassos ímpares, introduzidos pela nova geração. Por sua vez, esta geração é composta por jovens que muitas

vezes tocam e se trajam como os mais velhos, mas que também promovem inovações advindas de outros gêneros e estilos como a inserção da improvisação jazzística, por exemplo.

De volta ao século XIX, as associações polca-lundu, polca-choro, polca-brasileira parecem sugerir essas fusões num momento em que as culturas africana e europeia se misturavam criando novas musicalidades e gêneros.

Na cidade do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX a música de entretenimento originária da Europa (polca, *schottisch*, mazurca, quadrilha, *habanera* e valsa) e de origem africana (lundu, jongo, cucumbi, umbigada), segmentadas por fronteiras geográficas e sociais, flexibilizam essas demarcações com o aparecimento de manifestações populares híbridas. Esta música seria consumidas pela sociedade como um todo, com nomes diferentes, se necessário.

As misturas e fusões continuam vivas em todo o percurso do choro, confirmando o caráter negociável do gênero proposto por Fabbri (2006).

Internamente, esses gêneros continuaram se modificando pelas movimentações dos integrantes dessa comunidade, fomentado pelo livre trânsito nos vários ambientes da época, das bandas musicais às rodas de choro, das festas particulares de bairros modestos a outros mais abastados, das festas nas ruas às gravações.

Tinhorão comenta sobre a diferença de interpretação dos chorões dependendo do ambiente em que tocassem. Adaptando sua interpretação conforme o público, seja ele da classe média ou das casas populares da Cidade Nova, populoso bairro carioca composto em sua maioria por negros, mestiços e portugueses.

Quando esses grupos de choro eram chamados a tocar em casas de família respeitáveis (embora modestas), as polcas, valsas e mazurcas ainda soavam com certa contenção, muito próxima da execução que tinham à vista das partituras, nos salões onde 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, aí a interpretação tinha que ser diferente (TINHORÃO, 2013, p.74).

Nos catálogos de divulgação da Casa Edison as diferentes músicas da época são unificadas como danças modernas.

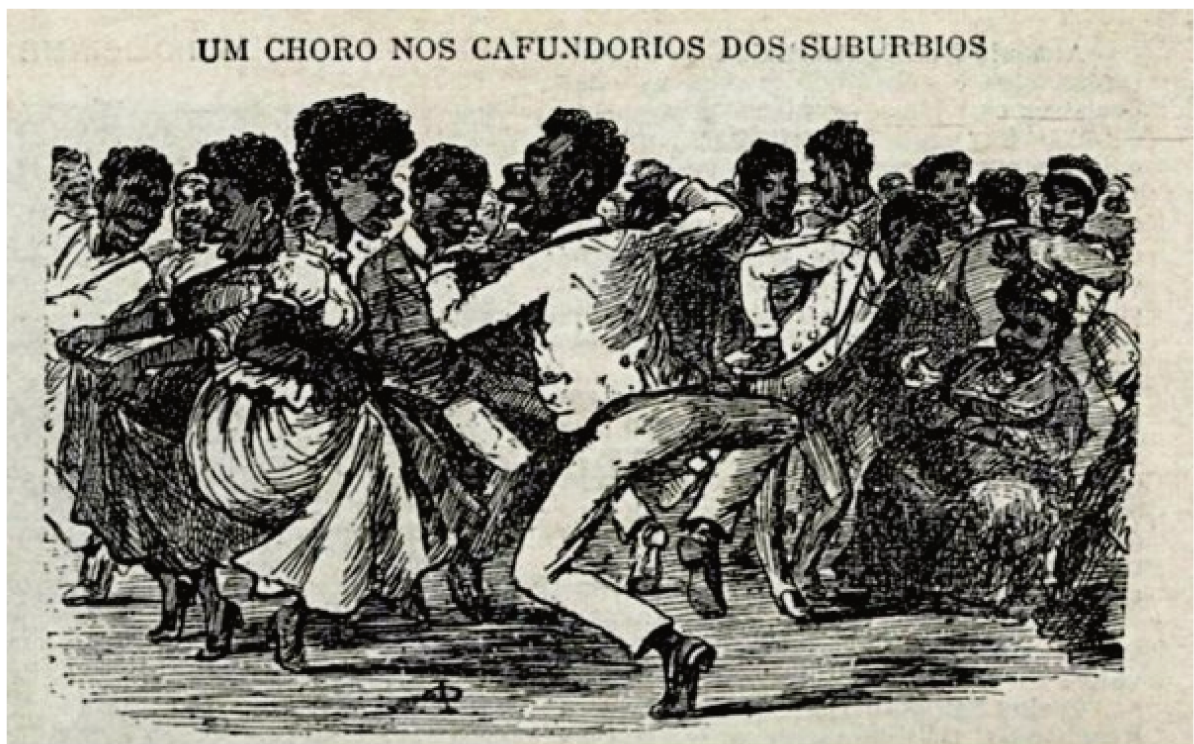
Figura 6 – Catálogos de músicas divulgadas como danças modernas.



Fonte: Extraído do CD-R: *A Casa Edison e seu tempo*, Humberto M. Franceschi, 2002.

A dança sempre esteve presente nos eventos culturais, das casas de família às festas nas ruas. O termo choro também estava relacionado a uma festa com dança e música.

Figura 7 - Desenho de Alvaro Marins, o Seth, para a Revista “O Malho” que circulou de 1902 à 1930.



Fonte: Revista do choro. Disponível em: <https://revistadochoro.com/>

As manifestações culturais, do final do século XIX espelham essa mestiçagem populacional, um exemplo dessa hibridação é o próprio maxixe, música nascida dos requebros da dança buliçosa do lundu com as referências harmônicas da polca.

Já Mário de Andrade, em 1926¹⁸ define o maxixe como uma “fusão da *habanera*, pela rítmica, e a polca, pela andadura, com adaptação da síncopa afro-lusitana” (ANDRADE, 1944, p.188) e como “resultante de processos afro-americanos de musicar” (ANDRADE, 1930, p.45). Se há divergência na nomenclatura dos itens dessa mistura, não há divergência alguma quanto a existência dessa fusão.

Na música Carinhoso podemos notar essa diferença de nomenclaturas. No manuscrito de 1946 consta choro e na partitura editada Samba-Estilizado (grafia da época). Sendo que na sua criação, em 1917 foi classificada como polca, pelo próprio autor por não ser admitido um choro com 2 partes (ver nota de rodapé 9, p. 21) e hoje é considerado um choro.

Figura 8 – Partitura da música “Carinhoso”, na capa consta samba-estilizado.



Fonte: *Na cadência do Choro*, Afonso Machado e Jorge Roberto Martins, 2006.

1.2. HERANÇAS AFRICANAS

¹⁸ Conferência sobre Ernesto Nazareth na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, cujo texto foi publicado no livro *Música doce música*, vol XVII das *Obras completas de Mário de Andrade* (São Paulo, Livraria Martins Editora, 1963)

1.2.1 Três Contra Dois – Polirritmia

Independente da vastidão do continente africano, da multiplicidade de suas manifestações musicais e culturais, de maneira geral e, sobretudo quando analisamos os grupos que vieram para as Américas, existe uma relação permanente da subdivisão do pulso em 3 com a subdivisão do pulso em 2 sobrepostos. Causando uma situação de polirritmia que ocasiona um aumento das possibilidades rítmicas dentro do discurso musical.

O uso simultâneo de frases rítmicas de origem binária e ternária causa uma sensação de polirritmia para os ouvidos acostumados com a música europeia.

O sociólogo Roger Bastide comenta sobre uma dupla diáspora negra nas Américas, uma relacionada aos “traços culturais que transcendem as etnias” e outra relacionada à miscigenação com os povos limítrofes portugueses, espanhóis, franceses e anglo-saxões onde os africanos “podem ter perdido suas origens à força das misturas” (BASTIDE, 1974, p.15), mas ao mesmo tempo, essas heranças teriam sido assimiladas pelos outros povos. A naturalidade da polirritmia faz parte destes traços culturais, pois está na alma e no corpo do africano e é expressa pela dança e pela música, protegidas e conservadas nos rituais religiosos.

Os deuses, as crenças, as práticas religiosas, as danças, os instrumentos musicais e os padrões rítmicos constituíram “valores profundos” de resistência frente à “despersonalização” a que foram submetidos, defende o africanista Kazadi-wa Mukuna. “Os elementos musicais em consideração são parte do núcleo de existência dos membros das sociedades bantus, e esta pode ser uma das razões capitais da sua persistência na memória dos indivíduos.” (MUKUNA, 1978, p.101).

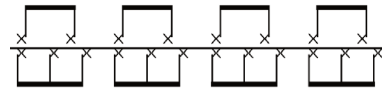
No Brasil, os negros africanos escravizados, na sua maioria da etnia banto (ou bantu) originários de Angola/Zaire, região central da África, e iorubás da Costa Oeste, mantiveram sua continuidade através de elementos culturais e musicais.

Ao analisar as cerimônias religiosas dos bantos e dos iorubás no Brasil, Bastide mantém os iorubás num campo mais conservador das práticas enquanto destaca a força assimiladora do povo banto, “sua tendência ao sincretismo e às fusões das civilizações” (BASTIDE, 1974, p.107). Possivelmente, esta tendência foi assumida pelos afro-brasileiros, em ambiente profano, no que se refere à incorporação da polca europeia traduzida em maxixe e choro.

A polirritmia de 3 contra 2, ou relação da subdivisão do pulso em 3 articulações com a subdivisão do pulso em 2 articulações sobrepostos, pode ser exemplificada com um ou dois

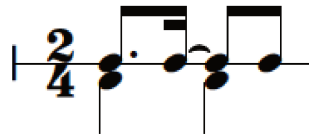
compassos de 2/4, de acordo com os exemplos abaixo, mantendo a mesma relação de 3 contra 2:

Figura 9- 3 contra 2 (figuras simétricas).



Fonte: Elaboração da autora.

Figura 10- 3 contra 2 adaptado (3 articulações assimétricas contra 2 simétricas).



Fonte: Elaboração da autora.

Abaixo um exemplo de polirritmia nas gravações da Casa Edison, com uma variação do teleco-teco no acompanhamento do cavaquinho.

CD 7 - Faixa 10 “Pinicadinho” – Jararaca e Ratinho

Ratinho - Gravado em (1947)

Formação: Ratinho: saxofone alto, violão e violão de 7 cordas, cavaquinho e percussão, os músicos não foram mencionados.

Forma: AABBACCA

Figura 11 - Excerto de um trecho da parte A da música “Pinicadinho” e da repetição da parte B com uma variação do teleco-teco no acompanhamento

Fonte: Elaboração da autora.



1.2.2. *Time-Line*, Clave ou Linha-Guia

Se as melodias e harmonias europeias são balizadas pelos tempos forte e fraco, na *time-line* africana a trama rítmica obedece à uma regularidade sem a hierarquia europeia (tempo forte e fraco), compreendendo internamente uma irregularidade proveniente da repetição, variação, acomodação e superposição dos padrões rítmicos.

A música africana, entendida não só como uma sonoridade, mas como movimentos e práticas religiosas utiliza-se da *time-line*, como um dos pilares de sustentação e expressividade dessa manifestação.

A musicalidade africana aportada no Brasil não abriria mão de trazer em sua bagagem o suporte rítmico das *time-lines* e da polirritmia, muitas vezes negociada, misturada e variada para sobreviver em solo americano.

O termo *time-line* foi cunhado em 1970 pelo pesquisador africanista Joseph Kwabena Nketia, como uma sequência de pulsos sonoros e pausas que compõe uma frase rítmica. Repetida ciclicamente no decorrer da música, essa sequência geralmente apresenta poucas variações.

Outra característica importante observada nas *time-lines* é que elas definem um ritmo regular e assimétrico, pois geralmente é composta por 8, 12 ou 16 pulsos menores com acentuações ímpares internamente.

O fato de a música africana ser estruturada por *time-lines* é confirmado por vários autores (SCHULLER, 1968; NKETIA, 1974; KUBICK, 1979; AGAWU, 1995; MUKUNA, 2000; CANÇADO, 2000; OLIVEIRA PINTO, 2001; SANDRONI, 2001; TOUSSAINT, 2003; AROM, 2004), e o conhecimento da função e do uso deste elemento rítmico deve ser tido como fundamento para compreensão e execução dos diversos tipos de música africana, e suas reverberações nas músicas afro-cubana e afro-brasileira.

Para o pesquisador Tiago Oliveira Pinto “as fórmulas *time-lines* sobreviveram em geral na diáspora e também nas migrações no interior do continente africano” (OLIVEIRA PINTO 2001, p.97) constituindo-se em claves na ilha cubana e em ritmos-guia (OLIVEIRA, 2001) ou linhas-guia (SANDRONI, 2001) no Brasil.

Além de um instrumento musical de madeira com a finalidade de apresentar e manter a linha rítmica cubana, parecida com a função dos idiofones (instrumentos agudos) na música africana, a clave é fundamental e estruturante na música cubana. Clave em espanhol é o termo

para chave e, coincidentemente aponta para uma abertura de conhecimento rítmico que guiará uma performance mais apropriada.

O compositor cubano Emilio Grenet (1908-1941) publicou em 1939 o livro “*Música Popular Cubana*”, no qual explica o que são as *claves*:

Mas, o que são os paus que nos referimos anteriormente? São as nossas claves: dois pedaços cilíndricos de madeira, que ao se chocarem produzem um som muito parecido ao *wooden-block*, cuja qualidade o faz se sobressair no meio de todo o conjunto sonoro, ao que governa e submete com autoridade inexorável. Elas encarnam a tirania rítmica de nossa melodia, e descarregando sua fórmula imutável, dirigem os passos dos bailarinos, que se colam ao perfil de sua voz como a sombra ao corpo¹⁹ (GRENET, in GIRO, 1995, p.56).

Outro conceito importante é o da clave subentendida, proposta pelo pesquisador José Alexandre L. L. Carvalho:

[...] a clave é algo que se ouve e que auxilia na marcação. Porém a função da clave vai além desta “presença física” audível. O fato é que o padrão rítmico determinado pela clave, mesmo quando não estritamente executado por algum instrumento, deve ser definido, comunicado aos executantes (ou deduzido intuitivamente) e respeitado como paradigma rítmico. Ou seja, mesmo que o padrão da clave não seja tocado – e consequentemente ouvido – ele atua como um trilho, balizando o fraseado de todos os instrumentos e vozes da música. Concluimos assim que a presença da clave deve ser primeiramente conceitual – os executantes devem saber qual tipo de clave está regendo o tema – podendo ser também física, quando tocada por algum instrumento. É esta presença conceitual da clave que possui importância fundamental na estruturação musical (CARVALHO, 2008, p.17).

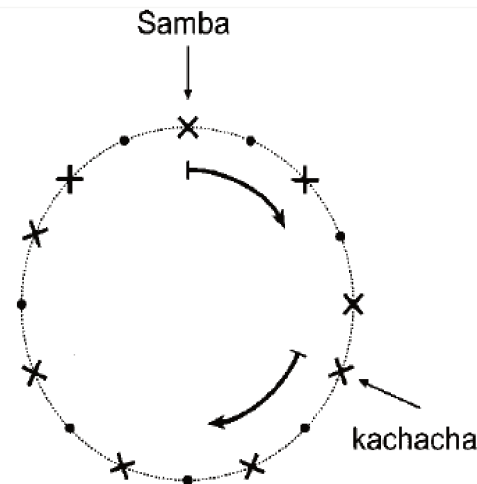
Dessa forma, Carvalho aponta duas formas de manifestação das claves ou linhas-guia: “(1) sonoramente ou (2) conceitualmente” e conclui definindo a linha-guia como “marcação regular e assimétrica, via de regra de origem africana, que sobreposta a uma base formada por pulsos regulares e simétricos, cria uma situação de tensão-relaxamento ou o contrário, na qual a marcação rítmica é favorecida e o estilo fixado” (CARVALHO, 2008, p.06).

Sobre a questão sonora ou conceitual da *time-line* o autor Jones descreve um testemunho de um mestre percussionista africano, Desmond K. Tay, “quando as pessoas cantam sem uma base rítmica audível, elas podem manter-se perfeitamente em tempo porque possuem uma base rítmica mental: algumas pessoas podem imaginar palmas, outras o *Gankogui*²⁰ ou outro instrumento” (JONES, Apud CARVALHO, 2008, p.68).

¹⁹ Pero ¿qué son los palos que nos hemos referido anteriormente? Son nuestras claves: dos trozos cilíndricos de madera, que al chocar producen un sonido muy parecido al del *wooden-block*, cuya calidad lo hace sobresalir entre todo el conjunto sonoro, al que gobierna y somete así con autoridad inexorable. Ellas encarnan la tiranía rítmica de nuestra melodía, y desgranando su fórmula inmutable dirigen los pasos de nuestros bailarines, que se ciñen al filo de su voz como la sombra al cuerpo.

²⁰ Idiofone de ferro semelhante ao gonguê pernambucano, espécie de agogô.

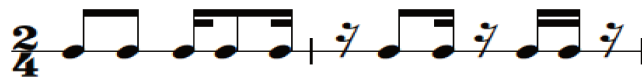
Figura 13 – Representação rítmica circular.



Fonte: Extraída da revista do Centro de Estudos Africanos - USP *As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. Tiago Oliveira Pinto. 2001, p. 97.

Samba: (16 pulsos) X.X.XX.X.X.X.XX.

Figura 14 - Padrão rítmico do Samba



Fonte: Elaboração da autora.

Fica evidente a presença da mesma sequência rítmica com diferentes pontos de partida, refere-se à lateralidade das linhas-guia. Esta acima (fig.14) é conhecida como o teleco-teco do samba²¹, muito utilizada nos choros-sambados de Pixinguinha como “Displicente”, “Trombone Atrevido” e “Choro de Gafieira”, entre outros.

O percussionista Ari Colares ao comentar sobre o teleco-teco discorre, “entre percussionistas populares, quando numa conversa se quer mencionar ou transmitir uma levada, é muito comum ‘cantá-la’. Isso é claramente um recurso africano que persiste ainda hoje no Brasil.” (SANTOS, 2018, p. 48).

²¹ Podemos observar que neste caso o teleco-teco está invertido, pois inicia com duas colcheias.

Frase rítmica: [teco teco teleco teco teco teco teleco]

Figura 15 – Teleco-teco



Fonte: Extraída da dissertação “*Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo*”, Arildo Colares dos Santos. 2018, p. 54.

O estudioso africano Mukuna Kazadi (1978) e o etnomusicólogo austríaco Gerhard Kubik (1979) concordam sobre a importância e a existência frequente das *time-lines* de dezesseis pulsos em Angola e no Zaire (atual Congo). Kubik nomeia-as de “*Angola/Zaire sixteen-pulse standard pattern*”, e esclarece que elas são frequentemente batidas no fuste dos tambores, numa garrafa de vidro, cabaça ou palmas e, principalmente nos agogôs e idiofones similares.

É interessante observar a presença das sílabas mnemônicas, abaixo da grafia dos ritmos soando a onomatopéia [nbo nbo nbo nbolo nbo nbo nbolo], traduzida para a nossa notação oral popular vocalizaríamos [teco teco teco teleco teco teco teleco], uma variação do teleco-teco.

Figura 16 – Notação rítmica africanista de 16 pulsos.

KUBIK, Gerhard — *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*

Angola/Zaire sixteen-pulse standard pattern

(often struck on the corpus of a drum, on a glass bottle, calabash, or clapped by hands)

a) *Nine-stroke version* (with Ngangela mnemonic syllables, obtained at village of Soma Kayoko, area of Cuito-Cuanavale, 1965)

16

{

x.x.x.xx.x.x.xx.

nbonbonbonbolonbonbonbolo

}

Fonte: Extraída do livro: “*Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*”. Kubik 1979, p. 17.

Essa *time-line* tem duas versões: uma de nove batidas e outra de sete batidas.

1. Padrão rítmico de 16 pulsos com 9 batidas:

Figura 17 -Transcrição de KUBIK, 1979, p. 17.



Fonte: Elaboração da autora.

2. Padrão rítmico de 16 pulsos com 7 batidas:

Figura 18 - Transcrição de KUBIK, 1979, p. 17.



Fonte: Elaboração da autora.

O padrão de 9 batidas é bem semelhante à linha-guia do samba, com exceção da quarta batida que no padrão angolano, transcrito por Kubik, é uma semicolcheia e no samba uma colcheia (colcheia do meio da síncope).

O etnomusicólogo afirma que este padrão “está concentrado quase que exclusivamente na África dos povos de língua banto, principalmente em Angola e em áreas adjacentes do Zaire (Congo) e da Zâmbia” (KUBIK, Apud CARVALHO, p.115). Acrescenta que nos sambas de Carnaval no Rio e na Bahia, este padrão pode ser escutado, nas ruas. Em Salvador “existem duas importantes culturas africanas em uma mesma cidade que são até certo ponto mutuamente exclusivas: de um lado os cultos Iorubás e *Ewe* (Jeje) e de outro a capoeira, Maculele, Samba e a minoria dos cultos Congo/Angola” (idem)²².

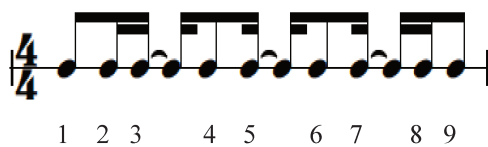
Outra linha-guia angolana, nomeada de *kabula*, cabula (OLIVEIRA, 2001), samba-cabula ou monjolo em São Paulo (SANTOS, 2018) ou cabila na Bahia (LEITE, 2017) aparece em um trabalho de pesquisa do grupo paulista “A Barca” realizada no Lunzo Redandá ou

²² There are two major African cultures in this city which are to a certain mutually exclusive: on the one side the Yoruba and Ewe (Gêgê) cults, on the other Capoeira, Maculele, Samba and the minority “Congo/Angola” cults. KUBIK, 1979, p. 17.

Reino de Dandalunda, uma casa de candomblé Angola, situada em Cipó-Guaçu, distrito de Embú-Guaçu, zona sul da Grande São Paulo.

Neste trabalho o grupo coletou algumas músicas que foram gravadas para o projeto Turista Aprendiz, no ano de 2005, resultando no CD Redandá (selo Sesc). Na primeira faixa “Óia Gira Mucongo” o gênero descrito no encarte é o *Kabula* e a linha-guia é:

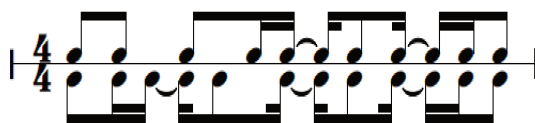
Figura 19 - Padrão rítmico do *Kabula* com 9 batidas.



Fonte: Elaboração da autora.

Comparativo de linhas-guia angolanas com 9 batidas (acima da linha) e Cabula (abaixo da linha):

Figura 20 - Comparativo de linhas-guia angolanas: 9 batidas e Cabula



Fonte: Elaboração da autora.

Comparativo de linhas-guia angolanas com 9 batidas (acima da linha) e Kachacha deslocado (abaixo da linha):

Figura 21 - Comparativo de linhas-guia angolanas: 9 batidas e Kachacha



Fonte: Elaboração da autora.

Mukuna, em seu livro “*Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*”, confirma a sincronia das linhas-guia com as melodias dos sambas:

Funcionalmente, o ciclo, assim como o motivo discutido [...] serve não só para dar um pano rítmico, como também para marcar uma divisão de tempo (*time-line*) a que Nketia se refere como um ponto de referência constante pelo qual a estrutura da frase de uma canção, assim como a organização métrica linear da frase, são conduzidas. Nas canções de samba, este padrão combina muito bem com as divisões das frases nas linhas melódicas (Mukuna, 2006, p. 93).

Nas análises das melodias dos choros-sambados as linhas-guia do cabula, do kachacha e do teleco-teco e variações serão utilizados (Ver item 1.4.2 deste capítulo, pág. 60).

Nesta pesquisa adotaremos os termos *time-line* para a música africana, assim como os estudiosos africanistas utilizam, e linha-guia para a música brasileira, tradução proposta por Sandroni.

1.2.3. Referencial de Densidade e ritmos aditivos e divisivos

Empregado pelos pesquisadores europeus no estudo da música africana, o referencial de densidade é um conceito ligado à pulsação mínima ou pulsação elementar. Diferente da pulsação metronômica, trata-se de uma pulsação baseada na equidistância entre os pulsos dentro de uma performance, de um fazer musical em grupo.

O termo *density referent* é mencionado no trabalho “*The music of Africa*” de J.H. Kwabena Nketia, 1974.

Kubik utiliza para o mesmo conceito o termo “pulsação elementar”:

A maioria da música africana que é acompanhada por algum movimento regular do corpo tal qual palmas, movimentos de trabalho ou dança, é baseado num tipo de grade mental do executor que pode ser chamado em inglês de “*elementary pulsation*”. Todos os participantes de um evento musical compartilham-na como uma tela de orientação. Esse é o nível de referência primário de sincronização de toda a música africana que pode ser dançada (Kubick, 2010, p.31, tradução nossa)²³.

Para Tiago de Oliveira Pinto “a pulsação mínima é constituída por unidades menores (ou mínimas) de tempo e que preenchem a sequência musical” (OLIVEIRA, 1999, 2000,

²³ Most African music that is accompanied by same regular body movement by such as hand-clapping, work movement, or dance is based on a sort of grid in the mind of the performers which can be described in English as elementary pulsation. All the participants in a musical event share it as an orientation screen. This is the primary reference level of timing in all African music that can be danced to. (Kubik, 2010, p.31).

2001, p.92). A linha contínua de pulsações mínimas pode ser entendida no papel do chocalho no samba, que produz um efeito de preenchimento com ou sem acentuações. Quando ocorrem acentuações nesta linha contínua, elas são baseadas no ritmo da *time-line* definindo o fraseado da melodia e do acompanhamento.

Nos trabalhos sobre a música africana, geralmente utiliza-se a colcheia como pulsação mínima ou elementar, como demonstra Oliveira (1999, 2000, 2001) comentando sobre o método de transcrição de Kubik.

Figura 22 - Correlação das figuras rítmicas na notação de Kubik



Fonte: Revista do Centro de Estudos Africanos - USP *As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. Tiago Oliveira Pinto. 2001, pág. 92.

Na música brasileira, a grande maioria dos estudiosos utiliza a semicolcheia como pulsação mínima, possivelmente pela convenção da escrita e transcrição da polca e do maxixe e, conseqüentemente do samba, todos em 2/4.

Para completar o ciclo de 16 pulsos no samba, são necessárias 16 semicolcheias resultando em 2 compassos de 2/4 para completar a linha-guia.

Sandroni retifica comentando sobre suas transcrições de samba “usarei a convenção gráfica consagrada pelo uso nas partituras de samba desde “Pelo telefone”, que é usada por Carlos Didier e Samuel Araújo (e não a usada por Mukuna): a semicolcheia como unidade mínima” (SANDRONI, 2001, p. 34).

A pulsação mínima está relacionada com o conceito aditivo da música africana, que para compor suas frases rítmicas agrupa unidades menores que podem não possuir um divisor comum.

A comparação com a música europeia, de natureza divisiva, ajuda na compreensão deste conceito. Lembremos que os termos aditivo e divisivo é uma tentativa de traduzir a música africana para a compreensão europeia.

A rítmica ocidental é divisiva pois baseia-se na divisão de uma dada duração em valores iguais, uma semínima divide-se em 2 colcheias, que divide-se em 2 semicolcheias e assim por diante. Já a rítmica africana é estruturada na somatória de figuras menores, por exemplo, na sequência 3+3+2, podemos pensar em 3 colcheias + 3 colcheias + 2 colcheias o

que resultaria na sequência de semínima pontuada + semínima pontuada + semínima (fig.23), ou se pensarmos em semicolcheias como a menor unidade teremos colcheias pontuada + colcheias pontuada + colcheia (fig. 24), ou seja 3 articulações desiguais, criando uma imparidade rítmica.

Figura 23 - Pulsação mínima de colcheias: 3+3+2.



Fonte: Elaboração da autora.

Figura 24 - Pulsação mínima de semicolcheias: 3+3+2.



Fonte: Elaboração da autora.

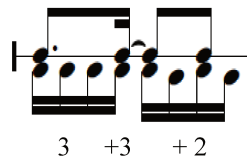
O ritmo da figura 24 é conhecido na música cubana como *tresillo*, por apresentar três articulações, mas está presente no Brasil em alguns acompanhamentos de maxixes, tangos e choros (ver Tabela Casa Edison, Anexo 1), na voz grave do zabumba no baião, nas palmas do samba de roda baiano, no coco nordestino, no congo de ouro, nos gonguês pernambucanos dos maracatus e em vários rituais afro-brasileiros.

1.2.4. Imparidade Rítmica

Fórmulas rítmicas compostas por misturas de grupos ternários e binários, onde um período de 8 unidades não seria dividido em partes iguais de 4+4, mas em agrupamentos de 3+3+2, ou um período de 12 unidades, obtendo 3+2+3+2+2.

Imparidade rítmica foi um termo utilizado por Simha Arom (1985), estudioso da música africana, no livro “*Polyphonies et polyrythmies vol II*”, embasado na rítmica aditiva.

Outro ponto importante é que tanto o período de 8 unidades quanto o período de 12 unidades, ambos pares, geralmente não são divididos em partes iguais de 4+4 nem tão pouco 6+6. Levando em conta sua estrutura interna apresentam partes desiguais, ímpares, resultando numa imparidade rítmica de 3+5 ou 3+ [3+2] (fig. 25) para o período de 8 unidades e 5+7 ou [3+2]+[3+2+2] (fig. 26) para o período de 12 unidades. Alguns exemplos:

Figura 25 - Tresillo.

Fonte: Elaboração da autora.

Figura 26 - Imparidade com 12 unidades.

Fonte: Elaboração da autora.

A imparidade rítmica reitera a assimetria interna das *time-lines*.

No samba e no choro-sambado percebemos a influência direta dessa estruturação rítmica africana e na intenção de representar essa sonoridade no contexto da escrita europeia, torna-se corriqueira a utilização de ligaduras ou deslocamentos.

A imparidade rítmica na música popular brasileira traz, obrigatoriamente, a contrametricidade rítmica.

1.2.5. Cometricidade e Contrametricidade

Pertencente à estrutura rítmica, os termos cometricidade e contrametricidade são empregados pelos etnomusicólogos Simha Arom (1985) e Mieczyslaw Kolinski (1973).

Vale ressaltar que os termos utilizados por estudiosos africanistas europeus ou africanos (muitas vezes com formação musical europeia) constituem-se numa terminologia europeia para compreensão da música africana. Os termos cométrico e contramétrico referem-se mais ao conceito de métrica europeia (tempo forte e fraco) do que africana. Usaremos estes termos na música afro-brasileira, uma vez que se adequam bem à escrita vigente.

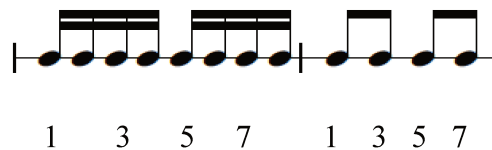
A polirritmia seria a metricidade natural da música africana, mas na visão/audição europeia configura-se como contrametricidade.

A presença de sínkopas com ligaduras no samba e consequentemente no choro-sambado, advêm da característica aditiva da música africana com suas imparidades rítmicas, criando contrametricidades, ou seja, sincopação.

Neste trabalho utilizaremos o enfoque desenvolvido por Sandroni “uma articulação rítmica será cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicólcheia do 2/4; e será contramétrica quando ocorrer nas posições restantes” (SANDRONI, 2001, p.27).

- Totalmente Cométrico:

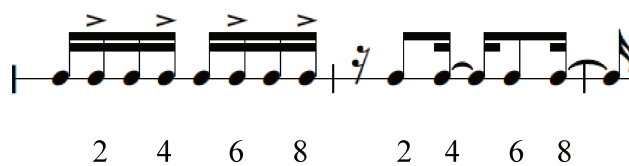
Figura 27 – Totalmente cométrico



Fonte: Livro *Feitiço decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* Carlos Sandroni, 2001, págs. 27 e 28.

- Totalmente Contramétrico

Figura 28 - Totalmente contramétrico



Fonte: Livro *Feitiço decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* Carlos Sandroni, 2001, págs. 27 e 28.

Percebemos a distinção das melodias e acompanhamentos de acordo com sua origem, geralmente cométricos advindos das danças europeias (polca, *schottisch* e *habanera*) e contramétricos advindos da mistura afro-brasileira (maxixe, choro e choro-sambado). Indubitavelmente, essa classificação assume outras combinações e misturas em ambiente brasileiro, originando outras sonoridades.

Os ritmos contramétricos são resultado da imparidade rítmica produzida pelo hábito africano de subdividir o tempo de forma binária e ternária, ou seja, mais uma consequência do 3 contra 2.

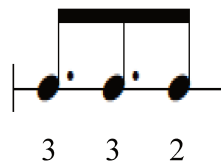
O *tresillo* (fig. 24, p. 43) e o *cinquillo* serão fundamentais para entendermos seus desdobramentos na música popular brasileira.

Retomando à figura rítmica do *tresillo* (3+3+2), segundo Sandroni, “ele possui algumas variantes ou subdivisões [...] A este conjunto de variantes proponho pois chamar de paradigma do *tresillo*” (SANDRONI, 2001, p. 29 - 30).

Sandroni propõe 3 variações para o paradigma do *tresillo*, tendo como menor unidade a semicolcheia:

Tressillo Original: (3+3+2)

Figura 29 *Tresillo* original



Fonte: Elaboração da autora.

Variação 1: *Tresillo* com outras subdivisões.

Figura rítmica conhecida como “Síncopa Característica” de Mário de Andrade²⁴.

Figura 30 -Variação 1 do *tresillo*



Variação 1: 1 2 1 2 2

Original: 3 + 3 + 2

Fonte: Elaboração da autora.

²⁴ No seu artigo sobre a síncopa, Mário de Andrade expõe o esquema rítmico do maxixe com a síncopa e duas colcheias. Especificamente sobre a síncopa brasileira Andrade define: “é uma realização imediata e espontânea das nossas maneiras de dançar, mais sensuais, provinda do clima, talvez, e do amolecimento fisiológico das raças que se caldearam pra nos formar...” (ANDRADE, 1972, p.75)

Varição 2: *Tresillo* com outras subdivisões.

Figura 31 - Variação 2 do *tresillo*



Variação 2: 2 1+2 1+2

Original: (3 + 3 + 2)

Fonte: Elaboração da autora.

Varição 3: *Tresillo* com outras subdivisões.

Figura 32 - Variação 3 do *tresillo*



Variação 3: 3 + 1 2+2

Original: (3 + 3 + 2)

Fonte: Elaboração da autora.

Na variação 3 temos o ritmo conhecido como *habanera* ou tango brasileiro.

A partir da década de 1930, com o samba em evidência outro paradigma rítmico se estabelece, o paradigma do Estácio²⁵, com 16 pulsos, constituindo uma linha-guia de 2 compassos de 2/4, enquanto o *tresillo* e variações apresentam 8 pulsos resultando em 1 compasso de 2/4, de acordo com a escrita ocidental tradicional.

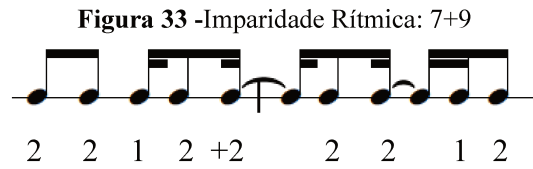
Esse novo paradigma tem provável origem em um ritmo banto descrito no item 1.2.2 (págs. 34 - 41) comentado pelos pesquisadores Mukuna, Oliveira, Kubik e Sandroni com a inversão dos compassos.

Esta inversão de compassos pode ser entendida como uma apropriação da prática musical africana.

A métrica de 16 pulsos do “paradigma do Estácio” cria uma linha-guia com duas frases assimétricas, com imparidade rítmica de 9+7 ou 7+9, conforme demonstra os exemplos abaixo:

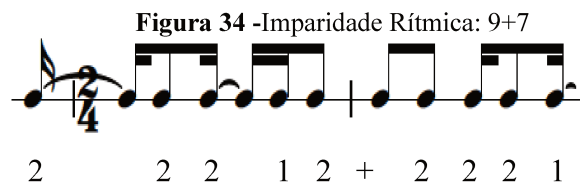
²⁵ Termo proposto por Carlos Sandroni.

Figura rítmica 7+9: $(2+2+1+2) + (2+2+2+1+2)$



Fonte: Elaboração da autora.

Frase rítmica 9+7: $(2+2+2+1+2) + (2+2+2+1)$



Fonte: Elaboração da autora.

Os dois exemplos acima são considerados pelo pesquisador Samuel Araújo como “padrão ou ciclo do tamborim” (ARAÚJO Apud SANDRONI, 2001 p.34), conhecido como teleco-teco.

O segundo exemplo, com a síncope no primeiro compasso, consagrou-se como o padrão mais utilizado nas gravações do sambas a partir do final de 1920, tocada pelo tamborim, pela cuíca ou pelo prato e faca.

1.3 HERANÇAS EUROPEIAS

1.3.1 Bandas Musicais

A banda de música representa uma formação de sopros e percussão, inserida na cultura musical brasileira desde o tempo do Brasil-Colônia. Além de ser uma instituição cultural era integradora social, política e religiosa da comunidade.

As bandas eram formadas majoritariamente por escravos africanos, usados como força de trabalho também da prática musical. Ficou famosa a banda da Real Fazenda de Santa Cruz, no interior do Rio de Janeiro, com intensa atividade musical, formada pelos jesuítas e

posteriormente incorporada pela Coroa. Os escravos instrumentistas eram mais valorizados no momento da venda.

De acordo com Tinhorão, muito mais pela cronologia do que por outras semelhanças, “nas fazendas foram as bandas de escravos os avós das atuais liras do interior. No Rio de Janeiro foi a música dos barbeiros a mãe do choro, avó do regional profissional do rádio e bisavó dos conjuntos de bossa nova” (TINHORÃO, 1991, p.129).

1.3.1.1 Banda de Barbeiros

As bandas de barbeiros eram muito comuns desde o século XVIII no Rio de Janeiro, estavam presentes em todas as festas na entrada das igrejas, nas celebrações e novenas.

Os músicos “barbeiros” chegariam ao século XIX compondo não apenas pequenas formações conhecidos como ternos²⁶, mas também verdadeiras bandas. Segundo a folclorista Marisa Lira:

uma espécie de bandinha, de charanga, formada de negros, organizada e ensaiada por um mestre Dutra, que aí pelos meados do século XIX morava na Rua da Alfândega[...]tocavam os ritmos da moda, modinhas, lundus, fados, tiranas, habaneras e fandangos²⁷ (APUD TINHORÃO, 1991, p.131 e 132).

Tinhorão diferencia a banda de barbeiros das bandas das fazendas, formadas para entretenimento dos senhores de engenho. Além da localidade urbana e rural outra distinção deve-se ao fato das bandas de barbeiros serem compostas por músicos alforriados ensaiados por músicos com formação variada, e sobretudo popular, e nas bandas das fazendas por escravos africanos ensaiados por músicos de “escola”, da tradição europeia.

1.3.1.2 Banda Militar e Banda Civil

As bandas musicais desde o século XIX se proliferaram na Europa com a melhoria técnica dos instrumentos de madeira e metal.

Segundo a pesquisadora Manuela Areias Costa, Portugal assimilou essa cultura de bandas, principalmente militares, tanto que na vinda da família real para o Brasil, em 1808, e o estabelecimento de um exército nacional “as bandas militares se concretizaram e contribuíram

²⁶ Termo que foi emprestado para os primeiros grupos de choro.

²⁷ Artigo “Ao som da apreciada Música de Barbeiros” – Marisa Lira.

diretamente para o surgimento das bandas civis de caráter moderno no país” (COSTA, 2011 p. 243).

Com a criação da Guarda Nacional, em 1831, um calendário de concertos públicos foi criado e o repertório apresentado era constituído de música europeia e motivos populares.

Conforme a pesquisadora Costa, as bandas civis e militares influenciaram-se mutuamente. Tanto o repertório popular foi absorvido pela banda militar quanto o uniforme e prática do trote e da marcha foram apropriados pelas bandas civis. Embora não faltassem episódios afirmando o oposto na consolidação dessa troca.

Na apresentação da banda do Exército, em ocasião da visita do ministro alemão Von Reichau, em 1906. A banda militar executou vários dobrados e marchas e a pedido do próprio ministro alemão tocou uma música bem brasileira para encerrar a festividade. A música escolhida pelo maestro foi o maxixe “Vem cá mulata”, sucesso do carnaval daquele ano e muito tocado nas festas populares, bares e clubes. O ministro Hermes da Fonseca, presente na cerimônia, ficou muito irritado com a ebulição que o maxixe causou. Uma portaria foi sancionada dias depois, proibindo a execução de maxixes pelas bandas militares.

Para o historiador André Diniz as bandas contribuíram para o abasileiramento de gêneros e danças europeias que aqui chegaram no século XIX “suas apresentações eram uma das poucas oportunidades da população ouvir música instrumental de qualquer estilo. Aos poucos, o público começou a mesclar tais gêneros com os dobrados e as marchas, mais ao seu agrado” (DINIZ, 2007, p. 55).

A partir da segunda metade do século XIX as bandas começaram a desempenhar um importante papel na vida cultural da cidade do Rio de Janeiro, estavam presentes nas festas populares, nos bailes, nos eventos promocionais, nas homenagens a personalidades ilustres, nas festas cívicas, nos enterros, nas procissões, nas festas de padroeiras e no Carnaval.

As bandas musicais contribuíram significativamente para o contingente de músicos solistas no choro e o intercâmbio foi iniciado, principalmente, por Anacleto de Medeiros e a Banda do Corpo do Bombeiros.

Anacleto, conhecedor dos ambientes das bandas e do choro (foi regente da Sociedade Recreio Paquetaense, banda de Bagé, banda da Tipografia Nacional e banda da Fábrica de Paracambi), foi convidado para assumir a Banda do Corpo de Bombeiros, em 1896, com a formação de 25 músicos. Anacleto, aos poucos, convidou vários chorões para completarem a sonoridade da banda, como relata Diniz no livro “O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre”:

Com o tempo Anacleto começou a requisitar para a banda seus amigos do choro[...] Irineu de Almeida ou Irineu Batina, professor de Pixinguinha, integrou o grupo tocando oficleide, ao lado dos músicos Luís de Sousa (cornetim, trompete, e, sobretudo, pistom), Candinho do Trombone, Casemiro Rocha (pistom e composição), Lica (bombardão), Irineu Pianinho (flauta), Edmundo Otávio Ferreira (requinta), Arthur de Souza Nascimento, o Tute (bumbo e pratos), João Ferreira de Almeida (bombardino) e, entre outros o futuro de Anacleto na regência, o chorão Albertino Pimentel Carramona (trompete) (DINIZ, 2007, p.60).

Segundo o memorial do carteiro Alexandre Gonçalves Pinto, intitulado “O choro: reminiscências dos chorões antigos”, publicado em 1936, o autor cataloga cerca de 285 chorões de 1870 aos primeiros 20 anos do século seguinte. Nesse levantamento foi possível identificar as profissões de 128 músicos, destes, 122 eram funcionários públicos, militares componentes de bandas do Exército ou de corporações locais e civis, empregados de repartições federais ou municipais.

Tinhorão afirma que “depois dos Correios, a instituição de onde mais saíram músicos para os choros cariocas, quando a partir de 1890 cresceu a participação dos instrumentos de sopro, foram as bandas militares” (TINHORÃO, 2013, p.122).

Outra influência importante, no aspecto musical do repertório das bandas e dos grupos de choro é a função que os instrumentos desempenham dentro de cada formação. O pesquisador Celso Benedito comenta sobre as funções das texturas musicais, as vozes, dentro do repertório das bandas e a utilização destes conceitos no aprendizado dos alunos:

todo aluno deve saber o que é Canto (melodia), o Contracanto (a resposta que trabalha enquanto o canto “descansa”, o contraponto), o Centro (acompanhamento rítmico-harmônico que identifica o gênero da composição) e a Marcação (combinação do baixo e “pancadaria”, ou percussão) (BENEDITO, 2016, p. 28 e 29).

O choro utilizou esse conceito de melodia na voz solista, contraponto nos graves dos violões (baixaria) e marcação na percussão, no cavaquinho e nos violões. Na fase inicial do choro, quando a percussão ainda não havia sido inserida apenas cavaquinho e violões.

1.3.2 Danças Europeias

1.3.2.1 Polca

Dança de andamento vivo, compasso binário e de par enlaçado, a polca nasceu na região da Boêmia, por volta de 1830. Sete anos depois foi introduzida em Praga e espalhou-se pela Europa, aportando no Brasil, por volta da metade de 1840,²⁸ data imprecisa segundo alguns autores.

Se existe controvérsia sobre a data de sua chegada, não há controvérsia sobre a velocidade com que a dança se propagou na cidade do Rio de Janeiro, tanto que a febre reumática que assolou a cidade em 1846, foi batizada de “febre polca”. Segundo Cacá Machado, junto com a febre mundial da polca ocorreu o processo de democratização do piano que a elite colonial brasileira importou. O poeta Manuel de Araújo Porto Alegre apelidou a cidade do Rio de Janeiro de “cidade dos pianos”, segundo Mário de Andrade. Mas o piano estava presente nas casas da elite, nos salões burgueses e praticamente ausente nas festas populares, nos espaços públicos ou nas casas populares onde a polca imperava, sonorizada pelos chorões e seus conjuntos de pau e corda.

De um lado, existia uma cultura musical ligada à vida popular da camada média da população, que se dava principalmente nos espaços públicos e, por outro, uma cultura musical da elite que circulava pelos grandes teatros e pelos pequenos salões da sociedade. O que existia em comum entre esses dois universos? A polca. Como veremos a polca será um *medium* cultural. (na sua origem latina, o que está no centro, que concilia opostos, mediador) (MACHADO, 2007, p. 20).

O termo mediação cultural, enfatizando a ideia de trânsito e troca, afirma a característica híbrida da polca brasileira, uma vez que assume através de um mediador sonoro e cultural a possibilidade de associações e misturas, como veremos a seguir.

Nos conjuntos de pau e cordas, ternos e trios de choro a polca convive com os passos requebrados do lundu e da umbigada. Assim surgem as variações de polca, polca- lundu e polca-*habanera* como demonstra o quadro abaixo:

²⁸ Para Baptista Siqueira e Jairo Severiano, em 1844, já Mário de Andrade sugere o Carnaval de 1846 e Tinhorão 1845, no Teatro São Pedro.

Figura 35 – Quadro Quantitativo partituras de músicas do Império.

QUADRO QUANTITATIVO DA COLEÇÃO DE PARTITURAS DE MÚSICAS DO IMPÉRIO
(BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO – DIMAS).

GÊNEROS	QUANTIDADE	PERCENTUAL
polca; polca-lundu; polca-habanera; <i>schottisch</i>	565	20%
lundu; quadrilha	160	6%
romances; drama; gavote; adaptações de árias; <i>adieu; bacarolla</i> ; galope; recitativo; valsa; mazurca	1.651	59%
tangos; maxixes	49	2%
habaneras	55	2%
modinhas	182	7%
hinos; temas patrióticos; missas; marchas	112	4%

Fonte: Livro *O Enigma do Homem Célebre*. MACHADO. 2007, p.29.

O pesquisador Baptista Siqueira menciona um outro tipo de polca, a polca serenata, aquela onde o solista, geralmente possuidor de leitura musical, desafia “as qualidades musicais inatas dos acompanhadores de ouvido, arranjando tropeços através de modulações exaustivas” (SIQUEIRA, Apud SÈVE, 2015 p.94). Essa provocação foi insinuada nos títulos das polcas: “Caiu, não disse?” do flautista Viriato Figueira da Silva em 1880, respondido por Ernesto Nazareth com “Não caio n’outra”, em 1881. Posteriormente, o choro também assimilou esses desafios peculiares com “Acerta o Passo” e “Cuidado Colega”, ambos de Pixinguinha.

Na polca mais europeia, menos misturada, cunhada por Cacá Machado como polca matriz ou polca-polca, teremos melodias e acompanhamentos cométricos (sem síncope).

Padrões rítmicos característicos do acompanhamento:



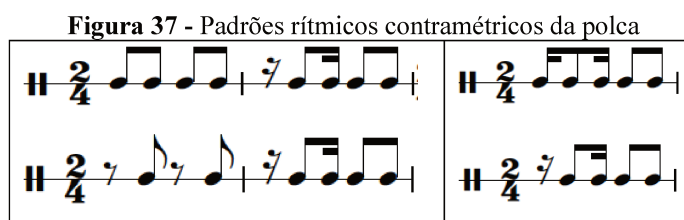
Fonte: Elaboração da autora.

Voltando à polca-lundu, (a característica marcante do lundu é a presença de síncope) neste tipo de polca teremos os termos híbridos polca-lundu, polca brasileira, polca - choro (TINHORÃO, 2013; SANDRONI, 2001; CAZES, 1998) ou polca sincopada (MACHADO,

2007), com a presença de ritmos contramétricos (síncopes) nas melodias e no acompanhamento.

Vale ressaltar que esse tipo de polca apresenta um padrão rítmico idêntico ao maxixe, situado naquele território onde os gêneros se misturam e ainda não estão muito cristalizados.

Padrões rítmicos característicos do acompanhamento:



Fonte: Elaboração da autora.

Na análise dos fonogramas da Casa Edison, entre 1902 e 1950 (Memórias Musicais – Biscoito Fino, 2002) observamos quatro tipos de polca, de acordo com seu conteúdo rítmico. Das 56 polcas analisadas, 64% apresentam melodia e acompanhamento cométricos, 16% apresentam melodia e acompanhamento contramétricos, 16% apresentam melodia contramétrica com acompanhamento métrico ou vice-versa e, 3,5% apresentam combinações diferentes entre as partes (A, B e C, geralmente o C apresenta outra combinação).

A apropriação da polca europeia com os requebros africanos e afro-brasileiros enveredou por hibridismos férteis para o surgimento da música popular brasileira, onde tentativas de denominações estanques não contribuem muito para essa ebulição.

Machado comenta “uma polca interpretada de modo sincopado poderia ser chamada de choro e, se estivesse a serviço de uma dança, não seria mais polca e sim maxixe” (MACHADO, 2007, p.30).

As polcas mais significativas, sugeridas pelos chorões da atualidade apresentam o teor cométrico na melodia e no acompanhamento, possivelmente uma decantação do gênero. Exemplos: “O gato e o canário” (Pixinguinha e Benedito Lacerda), “A vida é um buraco” (Pixinguinha e Benedito Lacerda), “Pula Sapo” (Pixinguinha e Benedito Lacerda), “Honoraria” (Galdino Barreto) e “Siri tá no pau” (Jacob do Bandolim).

1.3.2.2 *Schottisch*

A dança *schottisch* chegou ao Brasil um pouco depois da polca. Chamada de polca alemã pelos ingleses, a dança apresentava “um sentido de virtuosidade dançante” (SIQUEIRA, Apud SÈVE, 2015, p.96).

O maestro de bandas Anacleto de Medeiros foi o grande difusor do *schottisch* brasileira, segundo o historiador Baptista Siqueira, o “sistematizador do gênero”.

À frente da Banda do Corpo de Bombeiros, Anacleto arregimentou supostamente, os melhores músicos de sua época, fato que resultaria na elogiada sonoridade do grupo. Tradicionalmente, as bandas de música exerciam a função educacional de seus integrantes e muitos chorões viraram mestres e disseminadores dessa cultura, formando seus próprios grupos permitindo assim o entrelaçamento de repertório.

Segundo Pedro Aragão (2014) as Bandas Militares puderam suavizar sua sonoridade antes marcial e se diferenciar do caráter europeu graças ao predomínio de chorões.

No catálogo da Casa Edison, primeira gravadora do país, o primeiro registro fonográfico de *schottisch* é de 1904 com a Banda do Corpo de Bombeiros e a Banda da Casa Edison, ambas dirigidas por Anacleto de Medeiros e, possivelmente, formadas pelos mesmos músicos.

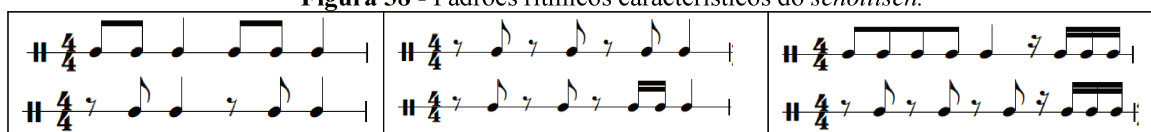
A sala para gravações da Casa Edison era bem pequena com metragem de 5,50 por aproximadamente 8,50 metros, onde não caberia mais do que 12 músicos. Dessa forma, concluímos que, possivelmente, o mesmo grupo gravou os fonogramas da Banda do Corpo de Bombeiros e da Banda da Casa Edison. A sonoridade é bem parecida e provavelmente os músicos mais competentes seriam escalados para as duas gravações já que o tempo era reduzido. Segundo Franceschi “a etapa de gravação era cumprida em duas sessões, ambas feitas num mesmo dia: uma de ensaio e outra de gravação propriamente dita, programada para lançamento quase imediato”. (FRANCESCHI, 2002, p. 207).

As outras gravações de *schottischs* da Casa Edison são posteriores à essa data.

O gênero não obteve o mesmo sucesso da polca, pois enquanto a polca era “coletivizante e em tom maior”, o *schottisch* “além de ser em tom menor [normalmente], afeiçoava o ritmo obtido com o compasso quaternário” argumenta Siqueira (SIQUEIRA, 1969, p.168). Além disso, diferentemente da polca, estruturou-se em andamento lento perdendo em vivacidade para a polca e o maxixe, em franca expansão.

Padrões rítmicos característicos do acompanhamento:

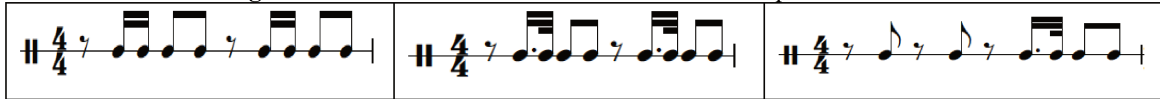
Figura 38 - Padrões rítmicos característicos do *schottisch*.



Fonte: Elaboração da autora.

Padrões rítmicos do acompanhamento no cavaquinho:

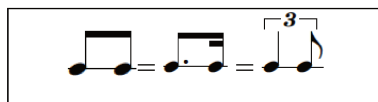
Figura 39 Padrões rítmicos característicos do cavaquinho no *schottisch*.



Fonte: Elaboração da autora.

Construída, geralmente com melodia e acompanhamento cométricos, a interpretação das colcheias das melodias tende a ter um fraseado pontuado ou tercinado. Segundo Sève “um procedimento similar ao encontrado na música barroca (*notes inégales*) e no jazz” (SÈVE, 2015, p. 97).

Figura 40 - Interpretação tercinada do *schottisch*.



Fonte: Elaboração da autora.

1.3.2.3 Habanera

Na dança *habanera* observamos a misturada de nomes e imprecisão de origem. Severiano afirma que “muito populares na Espanha e na América Latina, o tango andaluz e a *habanera* cubana têm provavelmente origem em cantos remotos da África do Norte, levados pelos árabes para a Espanha e pelos negros para Cuba” (SEVERIANO, 2009, p.27).

Cacá Machado acrescenta, a *habanera* foi difundida na música brasileira pelo compositor e maestro Henrique Alves de Mesquita. Após sua estada em Paris, o maestro assumiu a direção do teatro Fênix Dramática no Rio de Janeiro em 1869, onde compôs muitas operetas com predominância da *habanera*.

Em 1871, o tango “Olhos Matadores” de Henrique Alves de Mesquita inaugurou o gênero no Brasil, sob a insígnia de tango.

Ernesto Nazareth também utilizou o ritmo característico da *habanera* batizando-o de tango-habanera ou simplesmente tango, o que poderia ser considerado uma combinação de *habanera* com harmonia de polca e sincopação de maxixe.

Padrão rítmico característico do acompanhamento da Habanera:

Figura 41 Padrões rítmico característico da *habanera*.



Fonte: Elaboração da autora.

1.4 DANÇAS BRASILEIRAS

As danças brasileiras são interpretações das danças europeias - polca, *schottisch*, *habanera* e quadrilha - amalgamadas com a rítmica africana dos lundus, batuques e cucumbis, traduzidas em gestos corporais e passos. A sonorização desses gestos e passos originou as danças e os gêneros musicais brasileiros.

1.4.1. Maxixe ou Tango Brasileiro

O maxixe nasceu, por volta de 1870 como uma forma de dançar os gêneros europeus em voga, principalmente a polca. Segundo Tinhorão “ o maxixe resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas aos volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão”. (TINHORÃO, 2013, p.71). O maxixe representou a versão nacionalizada da polca europeia, acrescenta o autor:

Na verdade, seria exatamente dessa descida das polcas dos pianos dos salões para a música dos choros, à base de flauta, violão e oficleide, que iria nascer a novidade do maxixe, após vinte anos de progressiva amoldagem daquele gênero de música da dança estrangeira a certas constâncias do ritmo brasileiro (TINHORÃO, 2013, p.74).

A partir do final do século XIX, o maxixe estava presente nas festas particulares com os conjuntos de choro, no teatro de revista e nos bailes das sociedades carnavalescas com as bandas musicais. Mesmo rejeitado, por ser considerado uma dança lasciva, o maxixe invade o teatro musical e é consumido pela mesma elite que o recusara.

A dança era chamada de maxixe e a música conhecida como tango brasileiro, ou seja, as orquestras tocavam tango brasileiro enquanto os bailarinos e cantores dançavam e cantavam maxixe.

Uma tentativa de negociação do termo maxixe com a elite foi a criação do termo “Maxixe aristocrático”, pelo maestro do teatro de revista José Nunes. A letra dessa música cantada por um casal no teatro de revista, explica:

Ela: O maxixe aristocrático,
 Ei-lo que desbancará,
 Valsas, polcas e quadrilhas,
 Quantas outras danças há!
 Ele: Nas salas de um polo ao outro,
 Quem em dançar capriche,
 Dentro de um pouco dengoso,
 Só dançará o maxixe!....
 Ela: Nobres, plebeus e burgueses,
 Caso é verem-no dançar!
 Tudo acabará em breve,
 Por, com fúria, maxixar!...
 (TINHORÃO, 2013, p.96).

Termos diferentes para a mesma música, segundo Cacá Machado o maxixe e o tango brasileiro apresentavam certa equivalência e reversibilidade musical, mas no âmbito sociocultural eram opostos, “o primeiro está associado a cultura periférica da Cidade Nova, tocado, ouvido e dançado pelos pobres; o segundo terá passaporte livre para transitar pela elite fluminense da *belle époque*” (MACHADO, 2007, p.115). Acrescenta sobre a mistura de gêneros deste período:

tanto faz que fossem maxixes, tangos brasileiros, lundus, polcas ou choros, porque na realidade eram gêneros permeáveis, difusamente confundidos, com fronteiras pouco definidas e com variações de inflexão instrumentais e sociais (em sua prática e difusão) (Ibid.:115).

O sucesso estrondoso do maxixe invadiu a Europa com a gravação da música “O Bico do papagaio” (disco n. 40.1921) pelo Regimento de Guardas de Berlim, gravadora E. Berliner Gramophone, que desde 1901 pretendia disseminar na Europa os sucessos populares de outros lugares do mundo.

Na Europa o termo maxixe não sofreu nenhuma discriminação, tanto que a partitura francesa da música Brejeiro de Ernesto Nazareth apresenta a denominação Tango-Maxixe Brazilien e sua versão nacional apenas Tango.

Figura 42 – Comparativo de encartes da música “Bregueiro”.

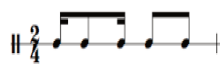


Fonte: Extraído dos livros *Ernesto Nazareth – pianeiro do Brasil* (COSTA, 2007, pág. 58) e *O Enigma do Homem Célebre* (MACHADO, 2007, pág. 106).

O pesquisador José Ramos Tinhorão argumenta na mesma direção:

Essa imprecisão na designação de músicas que não viessem da Europa (como a valsa, a quadrilha, a mazurca, a *schottisch* ou a própria polca) estava destinada a permitir que a palavra *tango* servisse durante muito tempo para encobrir – embora sem exclusividade – o tipo de música que mais se adaptava à dança do maxixe (TINHORÃO, 2013, p.86).

No seu artigo sobre a Síncopa, Mário de Andrade expõe o esquema rítmico do maxixe



e comenta sobre a síncopa brasileira “é uma realização imediata e espontânea das nossas maneiras de dançar, mais sensuais, provinda do clima, talvez, e do amolecimento fisiológico das raças que se caldearam pra nos formar” (ANDRADE, 1972, p.75).

Alguns padrões rítmicos característicos do acompanhamento do Maxixe:

Figura 43 - Padrões rítmicos do maxixe.



Fonte:

Elaboração

da

autora.

1.4.2 Choro-Sambado, choro no padrão sambado ou samba-choro

Samba, samba-chula, samba batido, samba corrido, samba da virada, samba de embolada, samba de palma, samba de matuto, samba-raiado, samba de morro, samba-choro, samba-canção, samba enredo, samba de breque, samba de terreiro, samba de quadra, samba de partido alto. Como o choro, o termo samba faz referência a um grande grupo que abriga vários estilos de práticas culturais coletivas a partir de uma mesma origem africana com variações, misturas, danças, instrumentações e ambientes distintos.

Sua herança africana e europeia e a associação com a dança é reafirmada por vários autores.

No Dicionário Musical Brasileiro, Mário de Andrade descreve:

qualquer bailarico popular[...] dança de salão, aos pares[...]dança de roda. Mozart Araújo acredita que o termo tenha derivado de *Semba*, vinda da África, e “significa a embigada que o dançarino do centro dá num dos circunstantes da roda, para convidá-lo a dançar (ANDRADE, 1989, p.453).

Câmara Cascudo confirma essa premissa do samba vinculado à dança, “baile popular urbano e rural, sinônimo de pagode, função, fobó, arrasta-pé, balança-fandre, forrobodó, fungangá.” (CASCUDO, 1999, p. 614).

O pesquisador e sambista Nei Lopes compara termos da língua africana no seu “*Novo Dicionário Banto do Brasil*” para definir:

Do quioco *samba*, cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito ou do quicongo *sàmba*, espécie de samba em que um dançarino bate contra o peito um do outro (LAMAN, 1936, p.870)²⁹. Do umbundo *semba* é a “dança caracterizada pelo apartamento dos dois dançarinos que se encontram no meio da arena”, da raiz *semba*, separar (Alves, 1951)³⁰ que também originou o multilinguístico *disemba*, no plural, *masemba*, umbigada. Vê-se, então, que o choque de um dançarino contra o outro (Laman) e o consequente apartamento (Alves) é nada mais que a umbigada que ainda hoje caracteriza o *samba*, em suas formas mais antigas (LOPES, 2003, p. 197).

O samba que influenciou o choro-sambado é especificamente o samba urbano, samba do Estácio ou samba carioca, acrescenta Nei Lopes:

o critério geográfico é fundamental para a compreensão do samba que ganhou, no Rio de Janeiro, modificações estruturais que o diferenciam muito do samba rural, dançado em roda, à base de pergunta (solo curto) e resposta (refrão forte). Aqui uma nova forma de samba amadureceu (LOPES, 2003, p.15).

²⁹ LAMAN, K. E. *Dicttionaire Kikongo-français*. Brussels, 1936. (Republished in 1964 by The GreggPress incorporated). 3v.

³⁰ ALVES, A. *Dicionário etimológico bundo-português*. Lisboa: Silvas. 1951. 2v.

De acordo com o Dossiê Iphan 10 sobre as “*Matrizes do Samba Urbano no Rio de Janeiro*” (2007), onde o samba urbano carioca e seus subgêneros partido-alto, samba de terreiro e samba enredo foram considerados patrimônio imaterial, a pesquisa detalhada dessas manifestações aponta a preponderância da tradição africana:

A tradição dos povos bantos deu, no Brasil, origem a toda uma família de danças aparentadas, que vai do carimbó paraense e do tambor de crioula do Maranhão – passando pelo coco do litoral nordestino e pelos sambas do Recôncavo e do médio São Francisco, na Bahia – até o jongo ou caxambu no Sudeste brasileiro, notadamente no Vale do Paraíba. Onde houve negro lá estão as danças de roda com ou sem umbigada (Iphan. 2007, p.24).

Oficialmente, a primeira gravação de um tema registrado como samba foi “Pelo Telefone”, composta em 1916 e gravada em 1917. Embora tenha sido registrado como samba trata-se de um maxixe ou samba maxixado.

Outra polêmica em torno do registro desta composição foi o fato de que Ernesto dos Santos, conhecido como Donga, registrou a música sem mencionar parcerias, fato que foi prontamente reclamado pelos autores Sinhô³¹ e Tia Ciata³² que supostamente participaram de sua autoria. O próprio Donga em entrevista ao jornal “O Globo” para amenizar a confusão, declarou “recolhi um tema melódico que não pertencia a ninguém e o desenvolvi...”

Embora a música “Pelo Telefone” seja considerada o primeiro registro de samba, no encarte da Caixa Memórias Musicais com uma seleção de fonogramas da Casa Edison (Biscoito Fino, 2002), a denominação samba aparece desde 1910 com o partido alto “Samba em casa de uma baiana”³³ e, posteriormente em 1914 com o fonograma “Urubu Malandro”³⁴, ambos com acompanhamento rítmico de maxixe e samba de roda baiano³⁵, catalogados com autores desconhecidos.

A música era uma prática obrigatória nas festas das casas das tias baianas (Tia Ciata, Tia Amélia, Tia Fé, Tia Sadata, Tia Bebiana, Tia Veridiana, Tia Presiliana de Santo Amaro, Tia Josefa Rica) no Rio de Janeiro, exímias mantenedoras da tradição africana onde a religiosidade, a música e a dança faziam parte de uma mesma amálgama.

Frequentemente músicas eram compostas nas rodas de forma improvisada, com um verso proposto por alguém e respondido pelos outros participantes da festa, no estilo responsorial (como no samba de roda e no partido alto). Deste reduto participavam Donga,

³¹ José Barbosa da Silva (1888- 1930), mais conhecido como Sinhô era grande nome do samba maxixado.

³² Hilaria Batista de Almeida (1854- 1924), tia baiana muito ativa no reduto baiano do Rio de Janeiro.

³³ Cd 11. Faixa 15. Samba em casa de uma baiana.

³⁴ Cd 11. Faixa 16. Urubu malandro (Pixinguinha na flauta).

³⁵ Ritmo do samba de roda, ver fig. 40.

filho de Tia Amelia, João da Bahiana e Pixinguinha, integrantes dos Oito Batutas, entre outros. O choro convivia com o samba nas mesmas localidades e os músicos que tocavam choro na sala muitas vezes participavam do samba e da capoeira no terreiro.

A partir da década de 1920 surge uma nova batida sintetizada pelos sambistas do bairro do Estácio de Sá, estabelecendo um novo jeito de se acompanhar, com novas instrumentações (presença inédita de tambores e percussões como surdo, tamborim e cuíca) e um novo fraseado rítmico. Sandroni definiu esse fraseado como “paradigma do Estácio”.

Dessa forma o gênero é dividido em samba no velho e no novo estilo, ou seja, samba maxixado (frequentadores da casa da Tia Ciata, o compositor Sinhô, entre outros) e samba batucado (Estácio).

Ismael Silva, compositor do Estácio de Sá, explicou que o ritmo do samba antigo era “tan tantan tan tantan”, enquanto o novo era “bum bum paticumbum prugurundum”. Percebe-se que a notação oral do novo estilo apresenta mais irregularidade e sincopação que o primeiro, apontando para uma frase rítmica de 2 compassos distintos em vez de 2 compassos semelhantes como era o samba maxixado.

A instrumentação também é apontada como um diferencial entre os dois estilos como comentam os historiadores Máximo e Didier:

Feitos basicamente por instrumentos de percussão, na maioria fabricados pelos próprios ritmistas ou por eles inventados. Se na Cidade Nova [isto é, no estilo antigo] as festas são animadas por músicos treinados, bons tocadores de piano, flauta, clarineta, cordas e metais, no Estácio de Sá, salvo por um ou outro violão ou cavaquinho em mãos desajeitadas [sic], tudo é tamborim, surdo cuíca e pandeiro. Ou acompanhamento ainda mais rudimentar, palmas cadenciadas ou batidas nas mesas, cadeiras, copos, garrafas (MÁXIMO e DIDIER, Apud SANDRONI, 2001 p.138).

A própria criação do surdo, inicialmente de forma rudimentar, é conferida aos sambistas do Estácio, mais especificamente ao compositor, cantor e percussionista Alcebiades Barcelos, o Bide. O surdo serviria de marcação grave do bloco carnavalesco “Deixa Falar”, antecessor da escola de samba Estácio de Sá. Bide foi percussionista nos grupos dos flautistas Pixinguinha (grupo Velha Guarda) e Benedito Lacerda (grupo Gente do Morro), reafirmando o caráter mediador dos músicos ao transitarem pelos vários ambientes musicais da cidade do Rio de Janeiro.

O olhar segmentado dessas práticas ajuda no entendimento das mudanças ocorridas, desde que não congele a vivacidade de troca desenvolvida pelos músicos nos vários ambientes.

Mário Sève comenta que “Luiz Americano (saxofonista) e Benedito Lacerda (flautista), músicos frequentadores do Estácio, influenciaram o surgimento do choro - sambado, incorporando o paradigma rítmico do Estácio.” (SÈVE, 2015, p.64).

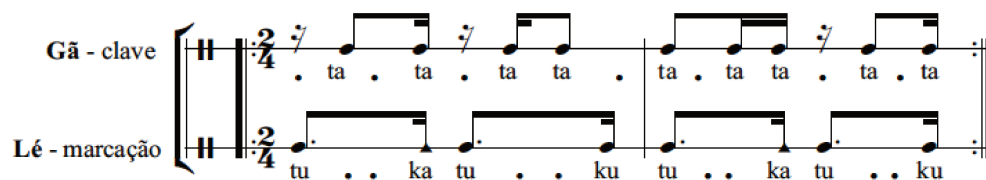
O choro-sambado herda as características da linha-guia de 16 pulsos do samba (2 compassos de 2/4), advindo dos ritmos do Kachacha e do Cabula, com variações, que parece ter sido continuado pelos músicos do Estácio.

Na dissertação “*Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo*” Santos transcreve, em grades estruturais mínimas, o Cabula, o samba de roda e o samba urbano mostrando suas similaridades tanto na clave quanto na marcação, termo que o autor utiliza para “levadas que evidenciam o pulso principal” (SANTOS, 2018, p. 61).

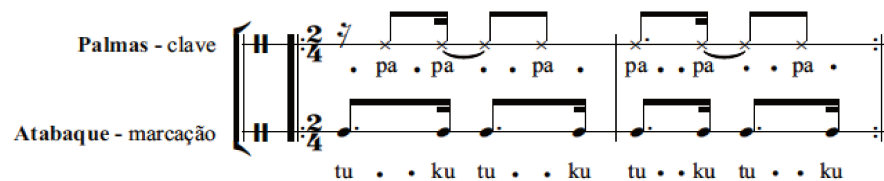
Com relação às claves, a semelhança maior se dá entre o cabula e o samba urbano com o padrão do teleco-teco, padrão este que o autor defende ter sido originado nas práticas afro-brasileiras e padronizado pelos músicos do Estácio, que possivelmente participavam dessas práticas.

Figura 44 – Quadro comparativo dos ritmos cabula, samba de roda e samba urbano.

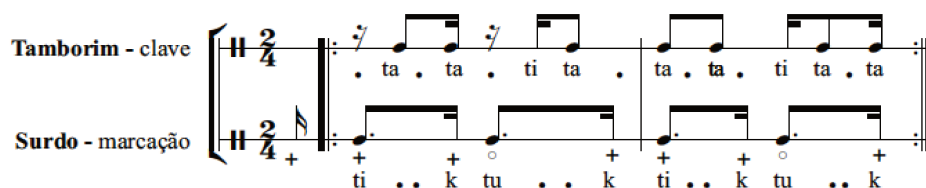
Cabula



Samba de Roda



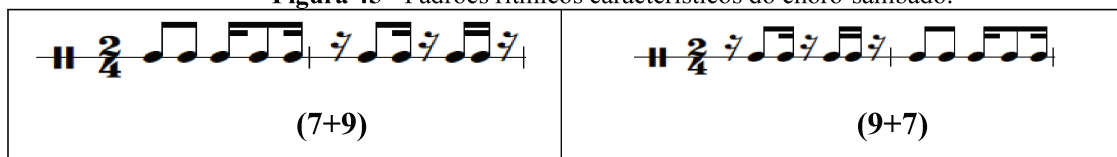
Samba urbano



Fonte: Extraída da dissertação “*Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo*”, Arildo Colares dos Santos. 2018, p. 104.

Alguns padrões rítmicos característicos do Choro-sambado:

Figura 45 - Padrões rítmicos característicos do choro-sambado.



Fonte: Elaboração da autora.

1.5 CONCLUSÃO

Gostaríamos de tecer algumas considerações sobre o que foi abordado neste capítulo. É revelador observarmos os subtítulos deste primeiro capítulo. Após algumas considerações sobre a classificação e o contexto da música choro, observamos uma seção que trata das heranças africanas (1.2) e outra das heranças europeias (1.3).

No caso das heranças africanas estamos basicamente falando da musicalidade da mulher e do homem africanos, que está presente em todos os aspectos de sua vida social, civil e religiosa e que fundamenta o seu pensar, agir e sentir. Fortemente expressos em sua música e dança. Afora os aspectos não tangíveis, mágicos ou espirituais e a diversidade de culturas deste imenso continente, berço de muitas civilizações, existem alguns pontos em comum que nos permitem, no caso da música, refletir e criar conexões.

Os povos escravizados no continente africano desembarcam no Brasil sem instrumentos, imagens ou roupas, trazem sua ancestralidade e sua musicalidade. Ao serem confrontados no Brasil com outra realidade social e cultural vão aos poucos se exprimindo.

Já a tradição europeia imprime suas características na criação de instituições musicais como as bandas musicais, responsáveis pela integração social, política e religiosa, além da educação musical de seus integrantes.

O entrelaçamento dessas duas matrizes é abordado pelo pesquisador americano Richard Waterman (1990), no livro *“African Influence on the Music of the Americas”* publicado em 1952, além da adaptabilidade dos músicos de origem africana neste cenário.

Existem duas razões que explicam porque elementos musicais africanos influenciaram de forma relativamente homogênea estilos musicais das Américas, no que concerne os padrões culturais. Em primeiro lugar, os grupos de negros americanos mantiveram, de forma notável, uma grande solidariedade entre seus membros, isso praticamente garantiu a retenção de qualquer valor cultural, desde que este não estivesse em conflito com o dominante padrão cultural Euro-americano. Segundo, existe similaridade suficiente entre a música africana e europeia para permitir sincretismo musical (WATERMAN, 1990, p. 83).³⁶

As questões musicais de escala e harmonia também favoreceram esse sincretismo euro-africano nas Américas.

³⁶ There are two reasons why African musical elements have influenced the musical styles of the Americas relatively homogenous with regard to cultural patterns. In the first place, American Negro groups have remained and remarkably so with respect to in-group solidarity. This has almost guaranteed the retention of any values not in conflict with the prevailing Euro-American culture pattern. Second, there is enough similarity between African and European music to permit musical syncretism. (WATERMAN, 1990, P. 83)

A presença do mesmo conceito básico de escala e de uso da harmonia tanto na Europa como na África, tornou fácil e inevitável o surgimento de muitas variedades de sincretismo euro-africano no Novo Mundo. [...] Praticamente nada na música folclórica (*folk*, *pop*) europeia, para abordar o assunto com precaução, é incompatível com o estilo musical africano, e muito do material europeu se encaixa prontamente em um molde africano musical generalizado.[...] O processo de remodelação foi de africanização, e as músicas que surgiram são melhor interpretadas como, músicas africanas de inspiração europeia. O fato de que músicas da Espanha e Portugal já vinham, por um período de algumas gerações antes da escravidão nas Américas, sendo influenciadas por traços africanos, foi algo que deu a sincretização musical na América Latina, “uma cabeça de vantagem”, por assim dizer (Idem. p.85).³⁷

Sobre a abordagem teórico/analítica das heranças musicais africanas e da música africana fora do continente africano, existe, há algum tempo, uma discussão no que concerne o estudo de culturas musicais não ocidentais e o emprego de metodologia, ferramentas e classificações europeias. Conceitos e noções sobre timbre, afinação, divisão rítmica, orquestração, entre outros podem variar bastante entre as diversas culturas musicais do mundo. Na relação África/Europa, o trato aos aspectos rítmicos e fraseológicos é o mais atraente, despertando a discussão.

Na tentativa de “explicar” ou “entender” a rítmica africana os estudiosos criaram uma série de conceitos e termos baseados na sua experiência com a música ocidental.

Os termos cometricidade e contrametricidade são um exemplo disto. Eles fazem parte de uma terminologia, que foi desenvolvida por estudiosos europeus, ou africanos com formação europeia, para analisar o discurso musical africano. Assim como “ritmo aditivo e divisivo”, “textura polirrítmica”, “imparidade rítmica”, entre outros.

No entanto, alguns africanistas e etnomusicólogos questionam a validade do emprego destes termos/conceitos em uma situação que em alguns pontos pode ser bastante diversa da encontrada na música europeia. Até mesmo o uso do termo síncope ou sincopada é criticado por alguns autores.

Por outro lado, acreditamos que na abordagem da música brasileira que surge no Rio de Janeiro advinda de uma mescla de tradições europeias e africanas alguns destes conceitos

³⁷ The presence of the same basic concept of scale and the use of harmony in both Europe and Africa have made easy and inevitable the many varieties of euro-African musical syncretism to be observed in the New World. (...) Almost nothing in European folk music, to phrase the matter cautiously, is incompatible with African musical style, and much of the European material fits readily into the generalized African musical mold. (...) The remodelling process was one of Africanization, and the tunes which emerged are best interpreted as European-inspired African music. The fact that music of Spain and Portugal had already, over a period of several generations before the beginning of the slave trade with the Americas, be influenced by African traits imported along with West African slaves, was something that gave Euro-African musical syncretisation in Latin America, a head start, so to speak (WATERMAN, 1990, P. 85).

façam sentido. Nosso ponto de vista se baseia no fato de que o maxixe, o tango brasileiro, o choro e o choro-sambado quando abordados em relação a estruturação rítmica podem ser entendidos como interpretações africanizadas ou africanas do ritmo europeu, como aponta Waterman no excerto acima “músicas africanas de inspiração europeia”.

Acreditamos que nos casos da transformação da polca em maxixe o impulso para essa mudança veio dos movimentos coreográficos das danças dramáticas ou festivas aos quais essa nova música passa a servir de trilha. Podemos imaginar que ocorre então uma superposição e acomodação³⁸ da rítmica africana sobre padrões rítmicos europeus.

Com relação à semelhança ou não do maxixe e do tango brasileiro, a equivalência se dá, principalmente, por compartilharem a mesma característica musical de melodia e acompanhamento contramétricos e terem se originado a partir da dança.

A profusão de termos como polca-lundú, polca-*habanera*, polca carnavalesca, maxixe de salão, maxixe tangado, choro maxixado, samba de meio de ano, entre outros, geralmente representam interesses mercadológicos visando a venda de partituras ou uma divulgação mais vultosa para chamar a atenção do público em determinadas épocas do ano, e não apenas uma classificação musical propriamente dita. Eles partem de um termo claramente musical como – polca, lundu, samba, batuque – que pode ser completado por indicativos de local de execução (de praia, de salão); de função (carnavalesco, seresteiro, festivo); e até da mistura de dois estilo (polca-lundu, samba-batucado).

Concluir a partir destas terminologias pode ser bastante confuso, estes termos podem orientar uma primeira análise que deve ser comprovada pela análise musical minuciosa.

Baseado numa metodologia que desenvolvemos, com transcrição de melodia e padrões rítmicos de acompanhamento, no capítulo 2 analisamos os fonogramas históricos da Casa Edison com o intuito de definir procedimentos musicais e entender como as hibridações, polca-polca, polca brasileira, polca-choro, maxixe e choro-sambado entre outras, apareceram e foram transformadas.

³⁸ Entendemos acomodação rítmica como uma estabilização das transformações ocorridas até então, o término momentâneo de uma adaptação.

CAPÍTULO 2. ESTUDO ANALÍTICO/INTERPRETATIVO DOS FONOGRAMAS HISTÓRICOS DA CASA EDISON

Foram selecionadas aproximadamente 3 fonogramas dos gêneros: polca, *schottisch*, *habanera*, maxixe, choro e choro-sambado. Desta seleção foram transcritas a melodia principal e elaborada uma redução do acompanhamento rítmico executado.

Todos os fonogramas foram gravados e lançados pela Casa Edison do Rio de Janeiro. A seguir, abordaremos um pouco sobre o importante papel desta gravadora no desenvolvimento da música popular brasileira.

2.1. CASA EDISON - REGISTRO DO FAZER MUSICAL DE UMA ÉPOCA

Fundada por Fred Figner, tcheco de origem judia, naturalizado norte-americano, a Casa Edison representou o advento de novas tecnologias e um novo modo de produzir, ouvir e consumir música na cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX. Além de, notadamente, materializar a cena musical deste período.

Empresário de tino comercial, Figner iniciou seus negócios na capital federal no final do século XIX vendendo fonógrafos³⁹, grafofones⁴⁰e, posteriormente, gramofones⁴¹.

Para disseminar o novo produto criou um “Clube dos Grafofonos”, um tipo de consórcio para aquisição das máquinas falantes, chegou a ter 2.700 sócios. O capital acumulado com o Clube foi essencial para investir em um novo ramo do mercado musical e de entretenimento, uma gravadora. Além disso, o contingente de sócios aptos a consumir o novo suporte físico sonoro, significava um mercado potente e lucrativo.

Em 1900, criou a gravadora Casa Edison, referência ao inventor do fonógrafo Thomas Alva Edison. Os cilindros de cera, além de um novo suporte tecnológico representavam uma nova forma de consumo da música, antes reservada às partituras de piano e a execução ao vivo nas casas privadas, festas, casas de chope, cafês, *music halls*, teatros e bares.

A proposta para gravações no Rio de Janeiro partiu da empresa alemã *International Zonophone Company*, uma vez que Figner era o principal negociante das máquinas falantes no Brasil. A proposta era controlar o mercado brasileiro com a inserção do disco duplo ou

³⁹ Fonógrafo foi desenvolvido por Thomas Edison, utilizava os cilindros de cera para gravação e reprodução do som.

⁴⁰ Grafofone foi desenvolvido por Alexander Graham Bell, como um modelo aperfeiçoado do fonógrafo onde cada o cilindro de cera poderia ser reaproveitado para novas gravações.

⁴¹ Gramofone marca a passagem dos cilindros de cera para os discos com a possibilidade de reprodução em série.

duplêx, disco de dois lados com preços similares aos de um lado, obrigando os concorrentes a baixarem seus preços por não disporem de mesmo produto com dois lados e o dobro de música.

Duas sessões de gravações⁴², em janeiro e maio de 1902, foram efetuadas para atingir um total de 532 gravações. Para isso Figner mandou construir um puxadinho nos fundos de sua casa, já na rua do Ouvidor n. 105, onde mais tarde abriria sua loja para venda dos discos.

As condições do contrato previam que a *Zonophone* enviaria um técnico assim como o equipamento para as gravações e Figner se responsabilizaria com:

o repertório para os discos, recinto ou recintos para as gravações dos discos, acumulador de bateria elétrica e a eletricidade requerida pelo dito especialista para seu trabalho, ficando claramente entendido que o especialista contratado não poderá fazer gravação de quaisquer discos no Brasil exceto os fornecidos por Frederico Figner (FRANCESCHI, 2002, p.98).

No contrato também ficava estabelecido que em troca das gravações nacionais, Figner compraria 50 máquinas falantes e 1.200 títulos internacionais por mês.

O pioneirismo da Casa Edison se deve ao fato de ser a primeira loja de discos do país, incitando o surgimento do incipiente mercado fonográfico. Além do registro e da divulgação do repertório produzido e tocado no começo do século, a gravadora aglutinou uma grande quantidade de compositores, instrumentistas, cantores, e arranjadores brasileiros.

Figner tinha como concorrente no mercado de gravações a Casa *Ao Bogary*, comandada pelos portugueses Arthur Augusto Villar Martins e Arnaldo Castilho Natividade de Castro, representantes da gravadora inglesa *Gramophone Company*, responsáveis pela comercialização dos discos *Berliner*, com repertório estrangeiro.

Interessado na expansão do mercado, Figner associou-se aos irmãos Charles e Jules Ullman⁴³ no intuito de ampliar a distribuição do catálogo da Casa Edison para as marcas *Phrynis*, *Zonophone* e posteriormente, Odeon. Em troca, tornou-se o único representante dos cilindros importados pela *Phrynis*, garantindo o repertório internacional do seu catálogo. Em pouco tempo, abriu filiais em São Paulo e no Rio Grande do Sul e dedicou-se a gravar o repertório nacional.

⁴² A primeira em janeiro de 1902 com 225 gravações sob o comando de Hagen e a segunda em maio do mesmo ano com 508 ceras sob o comando de Pancoast.

⁴³ Figuras importantes na trajetória da Casa Edison, pois ajudaram na fundação da primeira fábrica da Odeon em 1913, em território nacional.

O primeiro catálogo da empresa, constando a marca Casa Edison na capa, foi lançado em 1902⁴⁴ e das 54 páginas do seu encarte a primeira seção (16 páginas iniciais) é dedicada à divulgação das máquinas falantes e a segunda seção (38 páginas seguintes) apresenta o repertório de 787 músicas, sendo 380 títulos estrangeiros⁴⁵ e 407 nacionais.

Figura 46 - Cópia do catálogo da casa Edison de 1902.



Fonte: Extraído do artigo de GONÇALVES, E. *A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX*. Revista Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC – RJ, n.09, 2011, p. 113.

Segundo o pesquisador Eduardo Gonçalves, o repertório gravado pelos músicos brasileiros nos primeiros meses de funcionamento da Casa Edison e lançado no catálogo de 1902 era de “modinhas, valsas, polcas, mazurcas, tangos e dobrados”, ele acrescenta “nessa fase inicial não havia a segmentação de estilos e gêneros definidos, o que levava um mesmo cantor a gravar canções variadas e ritmos distintos para ampliar o alcance da sua obra e conquistar um público consumidor maior” (GONÇALVES, 2011, p. 115).

⁴⁴ Um catálogo anterior foi lançado em 1900 com objetivo de propagar a venda das máquinas falantes, mas não constava a Casa Edison.

⁴⁵ Principalmente Bandas Militares e Óperas que estavam previstas no contrato com a *Zonophone* alemã.

A pesquisadora Carolina Vieira Moreira aponta a relação entre gravadora, músicos e público:

Excelente negócio para as empresas, e por outro lado, uma importante oportunidade para músicos populares e afro-descendentes, abrindo caminhos para ampliar sua popularidade, obtendo recursos financeiros que ajudasse na própria sobrevivência, conquistar prestígio e reconhecimento (VIEIRA, Apud GONÇALVES, 2011, p.08).

A formatação temporal das músicas em 3 ou 4 minutos, possivelmente, se encarregou de ausentar os improvisos e variações das repetições das partes das músicas instrumentais. Outra alteração provocada pelo estúdio de gravação foi a diminuição dos integrantes das bandas militares⁴⁶ que ao vivo apresentavam um corpo de 35 integrantes e no estúdio esse contingente era bem menor, mesmo porque a sala de gravações era um puxadinho que não comportava um grupo grande.

O sucesso das vendas de disco na primeira década do século XX permitiu a abertura, em 1913 da primeira fábrica de discos em território brasileiro, após associar-se com a alemã Odeon, Figner fundou a fábrica brasileira. Com a Odeon brasileira todo o processo de finalização do disco deixou de ser feito na Alemanha e passou a ser feito no Brasil. Dessa forma, ampliou sua atuação para a produção, confecção e distribuição da música e dos bens de consumo à ela ligados.

A Casa Edison condensou as expressões musicais da época em fonogramas, o trânsito e a negociação entre as localidades musicais da cidade do Rio de Janeiro, foi mapeada e perpetuada por Figner em discos de 78 rpm.

Humberto Franceschi⁴⁷ no livro “A Casa Edison e seu Tempo” delimita o papel do disco no começo do século XX:

O disco era o meio real e garantido de que o sucesso das composições se perpetuaria, e de certa forma, se tornaria definitivo. Ao mesmo tempo, o disco não só estabelecia a transição do processo comercial de vendagem de partitura de piano, até então o único meio de apontar o que deveria ser sucesso, como também passou a ser o objetivo final nas aspirações de todos os compositores (FRANCESCHI, 2002, p. 138).

⁴⁶ A Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, dirigida por Anacleto de Medeiros foi gravada com formação reduzida e praticamente com os mesmos músicos foi renomeada de Banda da Casa Edison para gravar outros discos.

⁴⁷ Humberto Franceschi foi um importante pesquisador, escritor e colecionador de discos da música brasileira, com um acervo de mais de 6 mil discos de 78 rpm, 5 mil músicas gravadas em fita a partir de discos originais de 78 rpm, além de milhares de documentos e partituras. Este material está sob a guarda do Instituto Moreira Salles.

Os fonogramas instrumentais da Casa Edison de 1902 à 1950 foram relançados numa caixa intitulada Memórias Musicais da Casa Edison com 15 CDs e encarte comentado, projeto desenvolvido pela gravadora Biscoito Fino, em 2002, com curadoria da Acari Records.

Neste material encontramos 56 polcas, 16 maxixes, 17 tangos, 18 *schottischs*, 56 valsas, 46 choros, 5 dobrados, 5 sambas, 1 *habanera*, 1 partido alto e poucas quadrilhas, marchas, mazurcas, árias, romanças e prelúdios. Após analisarmos todas as polcas, *habaneras*, *schottischs*, maxixes, tangos e choros (aproximadamente 154 fonogramas), no intuito de organizar e compreender suas similaridades e diferenças (Anexo 1), selecionamos e transcrevemos 4 polcas, 2 *schottischs*, 1 *habanera*, 1 maxixe, 1 tango, 2 choros e 2 choros – sambados.

Todos os exemplos musicais transcritos apresentam melodia (instrumento solista) e acompanhamento rítmico.

Para cada gênero transcrevemos separadamente os padrões rítmicos característicos do acompanhamento a partir dos padrões mais recorrentes e suas variações. Estes padrões estão organizados em duas linhas da seguinte forma: nas primeiras linhas a versão completa com a adição dos baixos dos instrumentos graves, violões, tubas ou mão esquerda do piano. Nas segundas linhas das figuras temos as reduções, geralmente apresentadas com pausas, tocadas pelos cavaquinhos, pianos e, no caso das bandas musicais, instrumentos variados (figs: 47, 53, 54 e 57). E apenas uma linha (figs. 62, 63, 64, 65, 66 e 69).

2.2 POLCA

Na análise das 56 polcas catalogadas no encarte das Memórias Musicais da Casa Edison, observamos quatro tipos de polca:

- **Tipo 1:** 64% tipicamente europeia, melodia e acompanhamento cométricos⁴⁸,
- **Tipo 2:** 16% apresentam melodia cométrica e acompanhamento contramétrico, ou vice-versa (presença de cométrico e contramétrico simultaneamente),
- **Tipo 3:** 16% apresentam melodia e acompanhamento contramétricos e,
- **Tipo 4:** 3,5% apresentam combinações diferentes nas partes A, B e C.

⁴⁸ Os conceitos cométrico e contramétrico foram expostos no item 1.2.5 p. 45

Figura 47- Padrões rítmicos dos acompanhamentos das polcas nas gravações da Casa Edison



Fonte:

Elaboração

da

autora.

Nos fonogramas de 1902 até 1915 observamos uma diferença de meio tom acima ou abaixo nas gravações em relação aos manuscritos, possivelmente pela técnica de gravação mecânica utilizada na época.

Segundo Franceschi a má qualidade da cera e a questão precária da energia elétrica comprometeram os fonogramas desta fase mecânica. A cera era derretida e reaproveitada, perdendo em qualidade e fidelidade. Os geradores que Figner teria que garantir, segundo contrato com a gravadora alemã, eram carregados apenas uma vez ao dia e resultava em certa variação das rotações:

o desgaste das baterias, depois de certo tempo de uso, fazia com que os aparelhos variassem de pouco menos de 70 até mais de 80 rotações por minuto quando a bateria estava plenamente carregada, o que em termos de gravação representa uma enorme diferença em relação ao que foi gravado (FRANCESCHI, 2002, pag. 206).

Podemos ressaltar vários exemplos desta diferença de meio tom acima ou abaixo entre o áudio e a partitura como a polca “Besouro Encantado” com áudio em Lá bemol maior e partitura em Sol Maior, a *habanera* “Cubanita” e o maxixe “Corta Jaca” com áudio em Mi bemol menor e partitura em Ré menor, “Saudações” com áudio em Sol bemol maior e partitura em Sol maior entre outros. (Ver manuscritos no Anexo 2). Já o choro “Urubatan”, gravado em 1929 apresenta áudio e partitura no mesmo tom.

Mesmo deduzindo que estas músicas não foram gravadas em tons tão incomuns para o repertório chorístico quanto Sol bemol maior ou Ré bemol maior, resolvemos manter, nas transcrições deste capítulo, os tons escutados nos CDs. Cada transcrição apresentará um excerto da música gravada com a melodia principal e uma redução do acompanhamento rítmico-harmônico executado, geralmente, pelo cavaquinho nos grupos menores e pelos sopros nas bandas musicais.

- **Exemplos musicais:** Todas as transcrições apresentam áudios originais em formato QR – Code e o link com todos os áudios encontra-se disponível no: https://drive.google.com/drive/folders/1QJPNwq01_3w0DqFotECsFs1imVZm8OmE

Tipo 1: Polca tipicamente europeia: Melodia e Acompanhamento cométricos

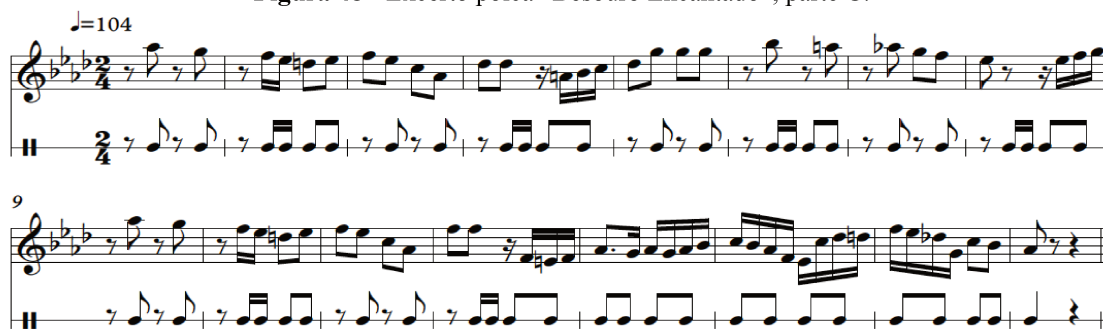
CD 6 - Faixa13 “Besouro Encantado” - Assis Pacheco

Grupo Chiquinha Gonzaga - Gravado em 1914

Formação: flauta, violão e cavaquinho. Os músicos não foram mencionados

Forma: ABACABACABA

Figura 48 - Excerto polca “Besouro Encantado”, parte C.



Fonte: Elaboração da autora.



Tipo 2: melodia cométrica e acompanhamento contramétrico

CD 11 - Faixa 12 “Alfredinho no Choro” – Alfredinho Flautim

Pessoal da Lira - Gravado em 1910

Formação: Clarinete, violão e cavaquinho. Os músicos não foram mencionados

Forma: AABBCCAA

Figura 49 - Excerto da polca “Alfredinho no Choro”, parte A.



Fonte:

Elaboração

da

autora.



Neste fonograma podemos perceber a mudança da melodia no decorrer da música, apresentando uma interpretação mais sincopada nas reexposições do A, ou seja, mais encaixada ao acompanhamento (exemplo abaixo).

Figura 50 - Excerto da polca “Alfredinho no Choro”, trecho do último A.



Fonte: Elaboração da autora.



Tipo 3: melodia e acompanhamento contramétricos

CD 02 - Faixa 14 “Saudações” – Octavio Dias Moreno

Grupo Carioca - Gravado em 1915

Formação: Candinho: trombone, Arthur de Souza Nascimento (Tute): violão, Nelson Alves: cavaquinho

Forma: AABBAACCAA

Depois da gravação de Saudações em 1957 por Jacob do Bandolim essa música virou referência do gênero choro.

Figura 51 - Excerto da polca “Saudações”, trecho da parte A.



Fonte: Elaboração da autora.



Tipo 4: polca com combinações diferentes entre as seções (A, B e C)

CD 1 - Faixa 4 “Cabeça de porco” – Anacleto de Medeiros

Banda do Corpo de Bombeiros - Gravado em 1904

Formação: Formação original da banda 35 à 40 músicos, mas para essa gravação um número reduzido.

Forma: AABBACCAABBACCAABBA

Figura 52 - Excerto da polca “Cabeça de porco”, trecho da parte A (compassos 1-8) e C (compassos 9-16).



Fonte: Elaboração da autora.



As gravações da Casa Edison apresentam três tipos de polcas. De forma geral, essas três variações no decorrer das décadas, convergiram para um único tipo de polca com melodia e acompanhamento cométricos, ou seja a polca tipicamente europeia.

De acordo com a listagem dos chorões atuais as polcas mais representativas do repertório chorísticos são: “O gato e o Canário”, “A vida é um buraco”, “Pula Sapo” (Pixinguinha), “Siri tá no pau” (Miguel de Vasconcelos), “Lidia” (Anacleto de Medeiros), “Honorina” (Galdino Barreto), “Apanhei-te Cavaquinho” e “Ameno Resedá” (Ernesto Nazareth).

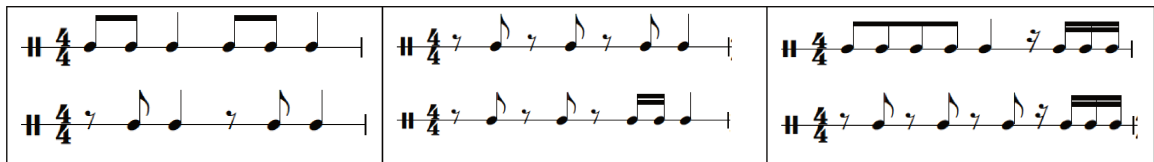
Com exceção da música “Ameno Resedá” as demais polcas são cométricas. Na música “Ameno Resedá” percebemos a variação de acompanhamentos entre as partes, sendo a parte A polca, a parte B choro e a parte C maxixe.

As músicas “Siri tá no pau” (CD 6), “Apanhei-te cavaquinho” (CD 6) e “A vida é um buraco” (CD 09), constam das gravações da Casa Edison. O fonograma “A vida é um buraco” está anunciado como choro, embora apresente melodia e acompanhamento cométricos, característicos da polca tipicamente europeia.

2.3. SCHOTTISCH

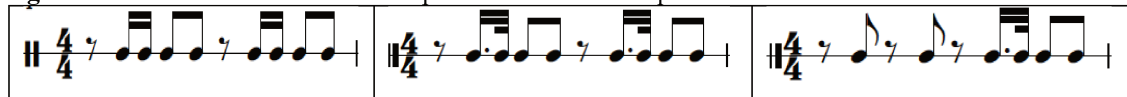
As gravações dos *schottischs* da Casa Edison apresentam melodia e acompanhamento cométricos. Em alguns fonogramas (22% ou 4 dentre 18 músicas) apresentam interpretação tercinada da melodia (ver segundo exemplo: “Diálogo das Flores”).

Figura 53 - Padrões rítmicos dos acompanhamentos dos *schottischs* nas gravações da Casa Edison



Fonte: Elaboração da autora.

Figura 54 - Padrões rítmicos dos acompanhamentos de cavaquinho nos *schottischs* da Casa Edison.



Fonte: Elaboração da autora.

- Exemplo musicais:

CD 1 - Faixa 09 “Iara” – Anacleto de Medeiros

Banda da Casa Edison - Gravado em 1907

Formação: Banda do Corpo de Bombeiros com número reduzido de músicos (de 12 à 15 músicos). Maestro Anacleto de Medeiros.

Forma: AABBACCAAB

Figura 55 - Excerto do *schottisch* “Iara”, parte A.



Fonte: Elaboração da autora.



O *schottisch* “Diálogo das Flores” apresenta melodia e acompanhamento cométricos e com interpretação tercinada (ver fig. 40, p. 56). Neste fonograma é possível observar a presença da interpretação tercinada na melodia das flautas e no cavaquinho, por isso a escolha por transcrever o acompanhamento rítmico do violão e do cavaquinho.

CD 5 - Faixa 06 “Diálogo das Flores” – Octávio Dutra

Terror dos Facões - Gravado em 1913

Formação: Cresco de Barros e José Xavier Bastos (Cazuza): 2 flautas, Octávio Dutra: violão e Arnaldo Dutra: cavaquinho

Forma: AABBACC

Figura 56 - Excerto da *schottisch* “Diálogo de Flores”, parte A



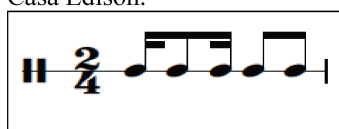
Fonte: Elaboração da autora.



2.4. HABANERA

“Cubanita”⁴⁹ é a única *habanera* gravada no material das Memórias Musicais da Casa Edison e se assemelha ao acompanhamento dos maxixes.

Figura 57 -: Padrão rítmico da *habanera* no fonograma da Casa Edison.



Fonte: Elaboração da autora.

Exemplo musical:

CD 6 - Faixa 06 “Cubanita” - Chiquinha Gonzaga

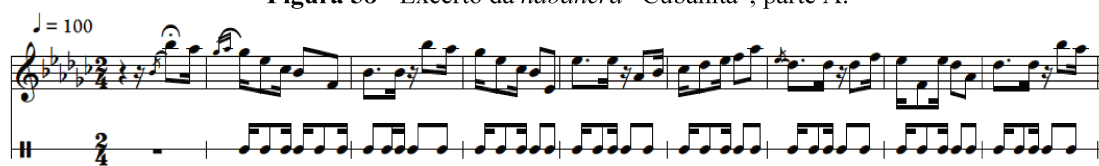
Grupo Chiquinha Gonzaga - Gravado em 1908

Formação: Antonio Maria Passos: flauta, Chiquinha Gonzaga: piano, cavaquinho e violão sem crédito dos músicos.

⁴⁹ Cubanita possivelmente é uma menção ao ritmo cubano. Neste exemplo musical não detectamos uma *habanera* no padrão rítmico do acompanhamento (pontuadas) e sim padrões de um maxixe. Fora a classificação do encarte não há indícios de *habanera*.

Forma: Intro AB Intro AB Intro AB Intro AB intro A

Figura 58 - Excerto da *habanera* “Cubanita”, parte A.



Fonte: Elaboração da autora.



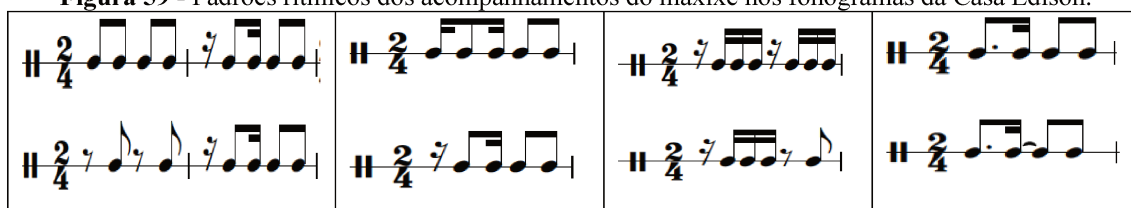
2.5. MAXIXE

Nas gravações da Casa Edison encontramos 16 maxixes e 17 tangos brasileiros, dentre estes 33 fonogramas 91% (30 fonogramas) das melodias e acompanhamentos são contramétricos e 9% (3 fonogramas) apresentam melodias e acompanhamentos cométricos, bem característicos da polca. Vale ressaltar que estes 9% nomeados como maxixe poderiam ser considerados polca, dispensando exemplos.

Sobre a misturada dos termos maxixe e tango brasileiro, na própria caixa “Memórias Musicais da Casa Edison” averiguamos o exemplo do fonograma “O Maxixe” de Octavio Dutra (CD 5 Faixa 10) constando tango no encarte do mesmo e com acompanhamento rítmico idêntico ao do maxixe.

A equivalência do maxixe e tango brasileiro se dá, principalmente, por compartilharem a mesma característica musical de melodia e acompanhamento contramétricos e terem se originado a partir da dança.

Figura 59 - Padrões rítmicos dos acompanhamentos do maxixe nos fonogramas da Casa Edison.



Fonte: Elaboração da autora.

- Exemplos musicais:

Maxixe com melodia e acompanhamento contramétricos

CD 4 - Faixa 08 “Lá vem ele” – J.G. Oliveira

Oito Batutas - Gravado em 1923

Formação: Pixinguinha (1ª gravação com o saxofone trazido de Paris), Nelson Alves: cavaquinho, Donga e João Pernambuco: violões, J. Tomás e José Alves: percussão, Josué de Barros: bandolim e ganzá

Forma: Introdução AABB Introdução AABB Introdução

Figura 60 - Excerto do maxixe “Lá vem ele”, parte B e repetição da introdução.

The musical score is presented in three systems. The first system is labeled 'B' and has a tempo marking of ♩=84. It features a melody in the treble clef and a complex, syncopated accompaniment in the bass clef. The second system continues the melody and accompaniment. The third system is labeled 'Introdução' and shows a new melodic line in the treble clef with a simpler, more rhythmic accompaniment in the bass clef. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time.

Fonte: Elaboração da autora.



Tango com melodia e acompanhamento contramétricos

CD 6 - Faixa 18 “Corta Jaca” – Chiquinha Gonzaga

Grupo Chiquinha Gonzaga - Gravado em 1912

Formação: Antonio Maria Passos: flauta, Chiquinha Gonzaga: piano, cavaco e violão sem crédito dos músicos.

Forma: Intro ABB Intro ABB Intro A

Atualmente esta música é considerada um maxixe nas rodas e gravações atuais.

Figura 61 - Excerto do maxixe “Corta Jaca”, um trecho da parte A e um trecho da parte B.

Fonte: Elaboração da autora.



Nos fonogramas da Casa Edison observamos a presença de 2 tipos de maxixe (vale lembrar que o segundo tipo apenas com 3 exemplos). De forma geral apenas o primeiro tipo consolidou-se no ritmo típico de maxixe, sendo melodia e acompanhamento contramétricos. O segundo tipo, atualmente, é considerado polca com melodia e acompanhamento cométricos.

2.6. CHORO

Na Caixa do Memórias Musicais da Casa Edison, os primeiros choros gravados são de 1902, “Choro do Calado”, autor desconhecido (CD 15 faixa 3) e “Está se coando”, Anacleto de Medeiros (CD 15 faixa 4). Ambos apresentam melodia e acompanhamento cométricos, com exceção da parte C do “Está se coando”, que apresenta melodia e acompanhamento contramétricos.

Percebemos o caráter cométrico da polca muito presente nesses primeiros choros, nas gravações posteriores o choro apresenta mais de um padrão de acompanhamento e melodias, inclusive dentro de uma mesma parte. Esta trama de padrões aparece no maxixe com a somatória de síncopes e pontuadas (nos instrumentos de acompanhamento) mas não aparece na polca, no *schottisch* e na *habanera*, danças europeias.

Nos 46 fonogramas, onde consta choro no encarte, 65% possui mais de um tipo de acompanhamento rítmico (por exemplo: tipo1 na parte A e tipo 3 na parte C ou tipo 1 e 3 na parte A), ou seja a variação de padrão rítmico tornou-se mais frequente nos acompanhamentos dos choros.

Com relação às melodias constatamos:

- 41,30% cométricas,
- 41,30% contramétricas e
- 17,40% apresentam cometricidade e contrametricidade entre uma parte e outra.

Organizamos os acompanhamentos rítmicos em 5 grandes grupos observando qual grupo é preponderante, pois em sua maioria os choros apresentam mistura de padrões rítmicos nas diferentes partes do choro (A, B, e C).

Padrões rítmicos dos acompanhamentos dos choros nas gravações da Casa Edison.

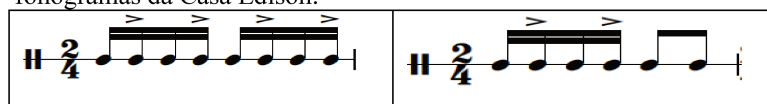
Tipo 1: Cométrico, mas com acentuação interna contramétrica (na 2ª ou na 4ª semicólcheia).

Nos 30 exemplos de choros com o padrão rítmico abaixo 8 exemplos não apresentam mistura de outros padrões e estariam mais próximos dos exemplos das polcas e 22 exemplos apresentam mistura de padrões entre as partes do choro ou até numa mesma parte.

Nos padrões rítmicos de acompanhamento do choro (5 tipos) não teremos reduções, mas vários padrões distintos.

Nos próximos 5 tipos de choro à seguir os padrões rítmicos não são original e redução, mas padrões rítmicos diferentes (figs. 62, 63, 64, 65 e 66).

Figura 62 - Choro tipo 1: padrões rítmicos dos acompanhamentos nos fonogramas da Casa Edison.



Fonte: Elaboração da autora.

Tipo 2: Contramétrico

Nos 27 exemplos de choros com o padrão rítmico abaixo 2 exemplos não apresentam mistura de outros padrões e 25 exemplos apresentam mistura de padrões entre as partes do choro ou até numa mesma parte.

Figura 63 - Choro tipo 2: padrões rítmicos dos acompanhamentos nos fonogramas da Casa Edison.

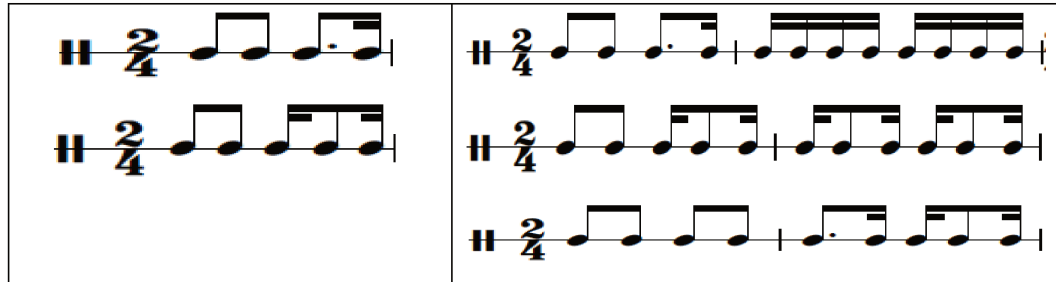


Fonte: Elaboração da autora.

Tipo 3: Contramétrico 8 e 16 pulsos

Os 6 exemplos de choros com o padrão rítmico abaixo apresentam mistura de padrões entre as partes A, B e C do choro ou até dentro de uma parte.

Figura 64 - Choro tipo 3: padrões rítmicos dos acompanhamentos nos fonogramas da Casa Edison.

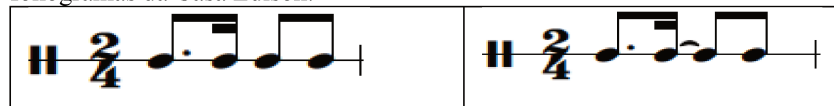


Fonte: Elaboração da autora.

Tipo 4: Contramétrico pontuado

Os 9 exemplos de choros com o padrão rítmico abaixo apresentam mistura de padrões entre as partes do choro ou até numa mesma parte.

Figura 65 - Choro tipo 4: padrões rítmicos dos acompanhamentos nos fonogramas da Casa Edison.



Fonte: Elaboração da autora.

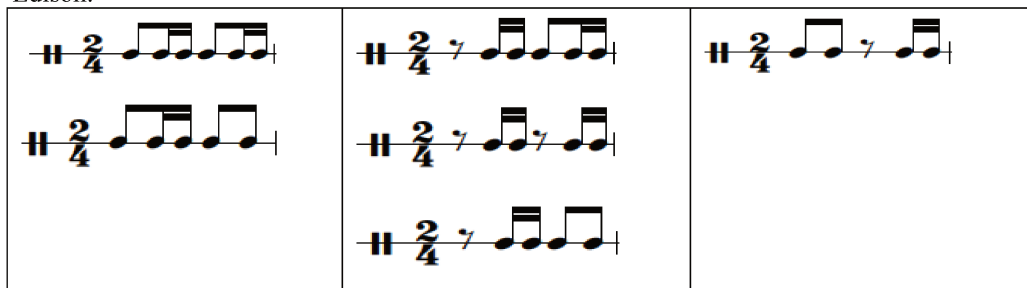
Tipo 5: Cométrico

Nos 14 exemplos de choros com o padrão rítmico abaixo (fig. 65), 5 exemplos não apresentam mistura de outros padrões e 9 exemplos apresentam mistura de padrões entre as partes do choro ou até numa mesma parte.

Não apresentaremos exemplos musicais deste tipo 5, pois eles estariam mais próximos dos padrões das polcas, exemplificados anteriormente. Possivelmente, numa classificação atual, seriam considerados polca. Consideramos exemplos da confusão de termos característica desta época.

Inclusive um destes exemplos classificado como choro nesta seleção da Casa Edison o fonograma “A vida é um buraco” de Pixinguinha de Benedito Lacerda, atualmente é considerado uma polca.

Figura 66 -Choro tipo 5: padrões rítmicos dos acompanhamentos nos fonogramas da Casa Edison.



Fonte: Elaboração da autora.

- Exemplos musicais:

Choro: Padrões Tipo 1 e 3

CD 4 - Faixa 4 “Mi dêxa Serpentina” – Nelson dos Santos Alves

Grupo Oito Batutas - Gravado em 1923

Formação: Flauta

Forma: AABBACCAABB

Figura 67 - Excerto do choro “Me dêxa Serpentina”, trecho da parte A (Tipo 3) e da parte C (Tipo 1).



Fonte: Elaboração da autora.



O padrão Tipo 3 (fig. 64) encontrado nos 6 compassos iniciais do acompanhamento rítmico do cavaquinho, com frases de 2 compassos, poderia ser considerado um prenúncio do que viria a ser o novo padrão de 16 pulsos, o paradigma do Estácio, advindo dos ritmos angolanos descritos por Mukuna e Kubick. As duas colcheias iniciais seguidas de ritmos contramétricos estão presentes no padrão rítmico da Kachacha (fig. 12, p. 37) e no padrão rítmico de 7 e 9 batidas (figs. 17 e 18, p. 39).

Choro: Padrões Tipo 2 e 4

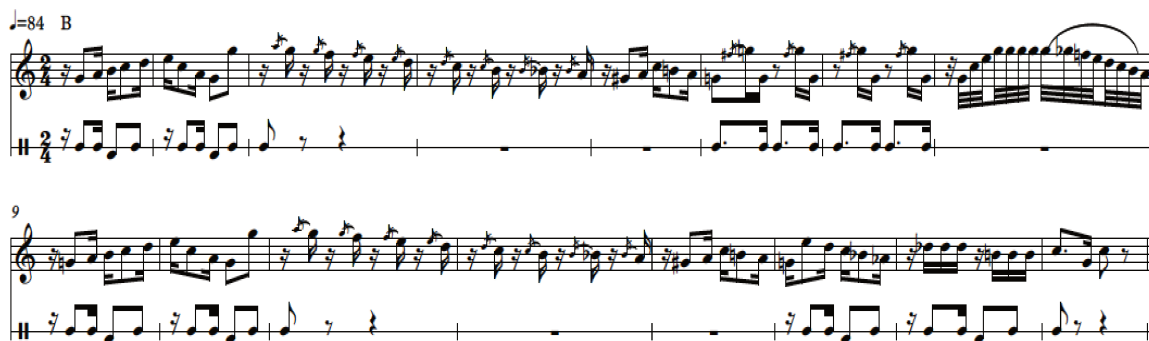
CD 14 - Faixa 10 “Urubatan” – Pixinguinha

Orquestra Victor Brasileira - Gravado em 1929

Formação: Luis Americano: clarinete, Bonfiglio de Oliveira: trompete, Esmerino Cardoso e Vantuil de Carvalho: trombones/tuba, Romeu Ghipsman: violino

Forma: AABBACCA

Figura 68 - Excerto do choro “Urubatan” trecho da parte A. A 1ª voz é a flauta e a 2ª. uma redução do acompanhamento dos sopros. Tipo 2: compassos 1, 2, 9, 10, 13 e 14 (síncopes) e Tipo 4: compassos 5 e 6 (pontuadas).



Fonte: Elaboração da autora.



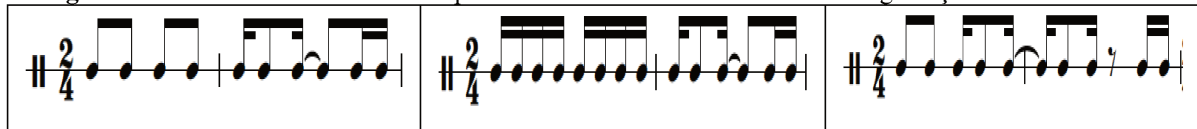
2.7. CHORO-SAMBADO

A partir da década de 1920 as frases rítmicas de 16 pulsos, possivelmente advindas da rítmica africana, foram sistematizadas nas levadas do teleco-teco dos tamborins, apontadas por Sandroni no livro “*Feitiço Decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*” (2001). Este padrão rítmico influenciou o choro composto e tocado a partir da década de 1930, originando o choro-sambado ou samba-choro.

Alguns poucos exemplos dessas frases aparecem em gravações das memórias Musicais da Casa Edison, como também algumas polirritmias de deslocamento de acentuação, mas são classificados como choro tanto no anúncio do fonograma quanto no encarte.

Músicos como o saxofonista Luis Americano⁵⁰, o trompetista Ratinho, o percussionista Bide⁵¹, circulavam nas gravações das rádios e funcionaram como mediadores entre a sonoridade do samba e do choro.

Figura 69 - Padrões rítmicos dos acompanhamentos dos choros-sambados nas gravações da Casa Edison.



Fonte: Elaboração da autora.

Exemplos musicais:

CD 7 - Faixa 10 “Pinicadinho” – Jararaca e Ratinho

Ratinho - Gravado em (1947)

Formação: Ratinho: saxofone alto, violão e violão de 7 cordas, cavaquinho e percussão, os músicos não foram mencionados.

Forma: AABBACCA

Figura 70 - Excerto do choro “Pinicadinho”, trecho da parte A com polirritmia e da repetição da parte B com uma variação do teleco-teco no acompanhamento.

Fonte: Elaboração da autora.



⁵⁰ Luis Americano (1900 - 1960) trabalhou na Radio Mayrink Veiga entre 1939 e 1950 e na Rádio Nacional, de 1950 até a sua morte. Tocou no Grupo da Velha Guarda com Pixinguinha e no Trio Carioca com Radamés Gnattali e Luciano Perrone.

⁵¹ Alcebíades Barcelos (1902 – 1975), o Bide foi sambista da escola Estácio de Sá, compositor, cantor e percussionista. Foi percussionista nos grupos dos flautistas Pixinguinha (grupo Velha Guarda) e Benedito Lacerda (grupo Gente do Morro).

CD 7 - Faixa 16 “Luis Americano em Cabo Frio” – Francisco Scarambone

Luis Americano - Gravado em (1937)

Formação: Luis Americano: clarinete, violão e violão de 7 cordas, cavaquinho e percussão, os músicos não foram mencionados.

Forma: ABACCAA

Figura 71 - Excerto do choro “Luis Americano em Cabo Frio”, trecho da parte C com uma variação do teleco-
teco no acompanhamento.



Fonte: Elaboração da autora.



2.8. CONCLUSÃO

Nos fonogramas da Casa Edison observamos 3 tipos de polcas. Em maior quantidade, (1) polcas tipicamente europeias⁵² com padrões rítmicos de melodia e acompanhamento cométricos, (2) polcas misturando padrões cométricos na melodia e contramétricos no acompanhamento, ou vice-versa e (3) polcas com diferentes padrões nas seções A, B e C. De forma geral, essas variações transformaram-se em uma única categoria de polca tipicamente europeia, com melodia e acompanhamento cométricos.

Comprovando esta afirmação, podemos observar a preponderância de polcas cométricas numa listagem informal fornecida pelos chorões atuais. Eles apontaram “O gato e o Canário”, “A vida é um buraco”, “Pula Sapo” (Pixinguinha), “Siri tá no pau” (Miguel de Vasconcelos), “Lidia” (Anacleto de Medeiros), “Honorina” (Galdino Barreto), “Apanhei-te Cavaquinho” e “Ameno Resedá” (Ernesto Nazareth) como as polcas mais representativas do repertório chorístico. Dentre estas, apenas a polca “Ameno Resedá” apresenta variações de acompanhamento nas seções A, B e C, sendo a parte A executada em polca, bem cométrica, a parte B em choro e a parte C em maxixe com melodia e acompanhamento contramétricos.

Enquanto a polca, a *habanera*, o *schottisch* e o maxixe apresentam 2 ou 3 tipos de padrões recorrentes de acompanhamento com variações, o choro engloba mais padrões, cerca

⁵² Polcas tipicamente europeias compostas por brasileiros.

de 5, com variações, além dos padrões do choro-sambado e, muitas vezes, mistura-os nas seções A, B e C da mesma música.

Neste capítulo transcrevemos e analisamos 13 fonogramas com o intuito de estabelecer as mudanças ocorridas entre a fase inicial do choro e a atualidade. Este processo temporal de transformação na interpretação destes gêneros está relacionado com a acomodação natural decorrente da forma de executar dos músicos de cada época, suas características pessoais e influências.

No capítulo 3, embasados pelos exemplos mais representativos de cada gênero, de acordo com a listagem dos chorões contemporâneos, criamos sugestões de inflexões e articulações baseadas na forma de interpretar atualmente estas músicas.

CAPÍTULO 3. PROPOSTAS DE INFLEXÕES E ARTICULAÇÕES NAS MELODIAS DAS POLCAS, SCHOTTISCHS, MAXIXES, CHOROS E CHOROS-SAMBADOS.

Neste capítulo faremos algumas propostas de inflexões⁵³ e articulações que reafirmam o caráter rítmico das melodias, pautado em suas estruturas rítmicas.

A seleção das músicas foi baseada em pesquisas com chorões representativos do cenário musical paulista e carioca e a transcrição foi feita a partir de fonogramas mais recentes para observar a acomodação dos gêneros. Muitas vezes nestas acomodações as interpretações das melodias também podem levar à novas acentuações provocando uma nova adequação do acompanhamento, como é o caso de várias interpretações de Jacob do Bandolim. As versões de “Proezas de Solón” e “Cochichando” de Pixinguinha e Benedito Lacerda, gravadas por Jacob, transformou-os em choros mais sambados e mais rápidos que o original.

Neste trabalho não entraremos no aspecto das ornamentações, elemento tão característico deste repertório e que muitas vezes sugere articulações próprias. Nos manteremos nas melodias “cruas” e suas correlações com o acompanhamento rítmico.

Após analisarmos diversas melodias e padrões rítmicos de acompanhamento dos gêneros até aqui abordados, concluímos que de modo geral as melodias podem ser divididas em dois grandes grupos: melodias cométricas e contramétricas.

Nas melodias cométricas as inflexões e articulações ocorrem, em sua maioria, enfatizando as 1as e as 3as semicolcheias enquanto que nas melodias contramétricas as 2as e as 4as semicolcheias, de acordo com o conceito exposto por Sandroni (ver figs. 27 e 28, págs. 45 e 46).

No grupo cométrico estão as melodias das danças europeias: polca e *schottisch* e no grupo contramétrico as melodias das danças brasileiras: maxixe, choro e choro-sambado, melodias influenciadas pela musicalidade africana e que apresentam ritmos sincopados. A habanera, por não fazer parte do repertório atual dos chorões e, conseqüentemente, não ser mais tocada nas rodas de choro, não receberá propostas de articulações.

Percebemos que as poucas articulações que constam nos manuscritos e nas partituras antigas foram descartadas nos *songbooks* atuais. Não sabemos bem o motivo, talvez por um entendimento de que a escolha das articulações faça parte da esfera da expressividade do

⁵³ As inflexões serão utilizadas nas melodias contramétricas. Consideramos inflexões os acentos leves, com pronúncia menos dura que os acentos propriamente ditos. Serão detalhadas nas no item 3.2 melodias contramétricas, pág. 111.

intérprete e no caso do solista esta ausência de articulações, possibilitaria uma maior liberdade para o músico definir suas próprias articulações, ou ainda por uma herança da tradição oral que proveria as informações interpretativas. De qualquer forma, partiremos deste material original ou em forma de *songbooks*, quando houver, para sugerir inflexões e articulações.

Os exemplos foram selecionados a partir de excertos (A, B ou C) das músicas.

Com relação às oitavas escolhidas para transcrever os excertos ou criar os exercícios, elas são livres, dependendo da tessitura do instrumento e região onde soa melhor uma melodia. Levando-se em conta que o solista será acompanhado por vários instrumentos, no caso do regional, cavaquinho, violões e percussão, o mesmo deverá escolher uma região do instrumento onde a melodia seja ouvida tranquilamente. Para a flauta, geralmente a região aguda é mais interessante pois o instrumento brilha mais nesta faixa. Já para o clarinete ou o saxofone a região média pode ser mais confortável. Dessa forma, optamos por escrever nas duas regiões e o solista escolhe qual região é mais adequada para seu instrumento.

Nos *songbooks* de choro também é comum a liberdade de escolha sobre a oitava escrita, afinal a mesma melodia é usada para instrumentos agudos ou graves, transpositores ou não.

O material elaborado neste capítulo destina-se aos instrumentos de sopro de madeiras, por serem mais comuns à minha vivência artístico-pedagógica, mas pode ser expandido para outros instrumentos solistas, com adaptações.

Neste capítulo 3 os áudios escolhidos para cada trecho musical são apenas referenciais, ou seja, as partituras não são transcrições destes fonogramas. Os áudios estão disponíveis em formato QR-Code e no link:

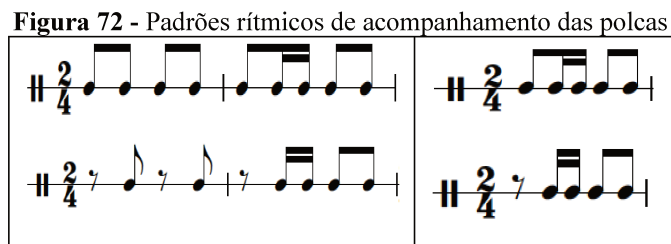
https://drive.google.com/drive/folders/1QJPNwq01_3w0DqFotECsFs1imVZm8OmE

3.1 MELODIAS COMÉTRICAS

3.1.1. Polcas

As polcas apresentam, geralmente, acompanhamento rítmico e melodia cométricos. Seleccionamos 3 polcas: “Ameno Resedá”, “O gato e o canário” e “A vida é um buraco”.

Alguns padrões rítmicos mais frequentes nos acompanhamentos das polcas:



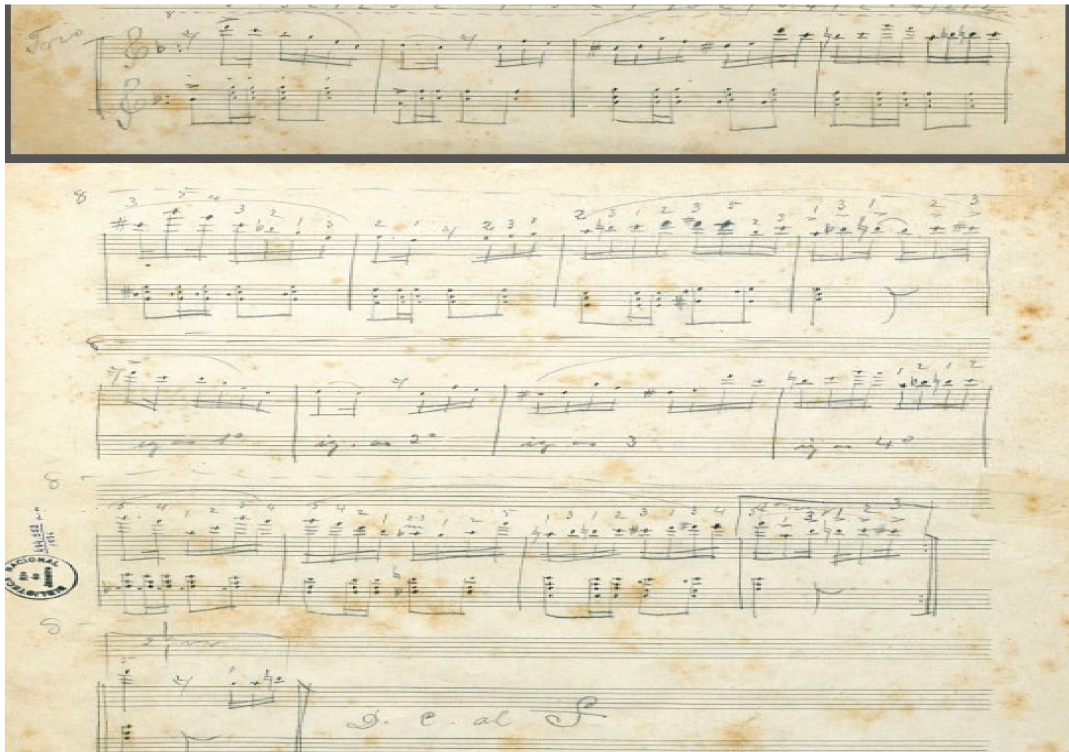
Fonte: Elaboração da autora.

É importante ressaltar que os padrões rítmicos mais frequentes nos acompanhamentos das polcas, *schottischs*, maxixes, choros e choros-sambados foram organizados a partir da escuta e transcrição de gravações atuais e de alguns fonogramas da Casa Edison. Em sua maioria, a definição ou a redução do acompanhamento a padrões rítmicos apresentam a mesma metodologia utilizada no capítulo 2.

- Polca 1: “Ameno Resedá” – Ernesto Nazareth

No trio (parte C) do manuscrito da polca “Ameno Resedá”, disponível no site do Instituto Moreira Salles, o compositor Ernesto Nazareth escreveu ligaduras de frase mostrando para o intérprete que as semicolcheias em grupos de 4 notas não tem acentos internos, diferente das síncopas que apresentam acentos para enfatizar a contrametricidade (compasso 1, 8, 9 e casa 2 do manuscrito). Inclusive esta parte C, atualmente, é acompanhada como choro por causa dos ritmos sincopados e pontuados da melodia.

Figura 73 - Manuscrito do Trio (parte C) da partitura “Ameno Resedá” – Ernesto Nazareth.



Fonte: Site do Instituto Moreira Salles. Acervo da Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://ernestonazareth150anos.com.br/Works>

Importante ressaltar que na gravação do Jacob do Bandolim no LP “Chorinhos e Chorões”, de 1961, esta parte C foi gravada um tom acima, em sol maior, em vez de fá maior (tom original) e hoje em dia a grande maioria dos chorões toca no tom proposto por Jacob do Bandolim.

Na 1ª edição da partitura, nota-se uma observação dos editores “N.B.O. acompanhamento deve imitar o CAVAQUINHO”, ou seja, a mão esquerda teria a mesma função que o cavaquinho, acompanhamento rítmico.

Figura 74 - Trecho da 1ª. Edição da partitura “Ameno Resedá” – Ernesto Nazareth.

Preço I. 500

AMENO RESEDÁ

POLKA

E. NAZARETH

N.B.O acompanhamento deve imitar CAVAQUINHO.

PIANO *mf*

Ben staccato

Fonte: Site do Instituto Moreira Salles. Acervo Ernesto Nazareth. Disponível em: <https://ernestonazareth150anos.com.br/Works>



Para esta polca nos baseamos no andamento da gravação da Casa Edison de 1912 (disco Casa Edison 120828) e na gravação de Jacob do Bandolim no LP “Chorinhos e Chorões”, de 1961, com andamentos de 84 e 112 bpm, respectivamente. A variação de andamentos permite diferentes interpretações e possibilidades de articulações. Na versão mais rápida o aumento no número de ligaduras permite maior fluência e agilidade.

Para acentuar o caráter cométrico da polca as ligaduras, em sua maioria, estão organizadas em grupos de duas ou quatro semicolcheias iniciando na 1ª ou na 3ª semicolcheias, raramente na 2ª ou 4ª. Não se trata de uma regra, mas sugestões de articulações para facilitar a interpretação e deve adequar-se às peculiaridades de cada instrumento.

A quantidade de articulações que serão executadas no momento da performance deverá ser dosada de acordo com cada intérprete, com bom senso e bom gosto, procurando manter a linguagem idiomática de cada gênero.

Propostas de articulações:

Proposta 1 (interpretação mais lenta):

Figura 75 - Proposta de articulação 1 para a parte A da polca “Ameno Resedá” – Ernesto Nazareth.



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2 (interpretação mais rápida):

Figura 76 - Trecho 1. Parte A da polca “Ameno Resedá” –Ernesto Nazareth. Propostas de articulação 1.



Fonte: Elaboração da autora.

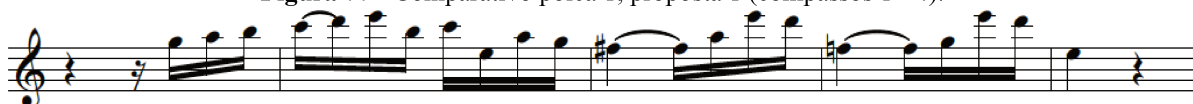
Comparativo das propostas:

A proposta 2, com andamento mais rápido, apresenta maior número de ligaduras, possibilitando maior agilidade.

Compassos 1 – 4

Proposta 1:

Figura 77 - Comparativo polca 1, proposta 1 (compassos 1 - 4).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 78 - Comparativo polca 1, proposta 2 (compassos 1 - 4).



Fonte: Elaboração da autora.

Compassos 7 - 10

Proposta 1:

Figura 79 - Comparativo polca 1, proposta 1 (compassos 7 - 10).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 80 - Comparativo polca 1, proposta 2 (compassos 7 - 10).



Fonte: Elaboração da autora.

Compassos 10 – 11

Proposta 1:

Figura 81 - Comparativo polca 1, proposta 1 (compassos 10 - 11).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 82 - Comparativo polca 1, proposta 2 (compassos 10 - 11).



Fonte: Elaboração da autora.

Propostas de articulações:

Esta polca é bem rápida e o andamento pode variar de 140 à 150 bpm. No caso mais rápido (150 bpm), sugerimos a proposta 2 com mais ligaduras que facilitarão a rapidez da execução.

Proposta 1:

Figura 84 -: Proposta de articulação 1 para a parte A da polca “O gato e o canário” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 85 - Proposta de articulação 2 para a parte A da polca “O gato e o canário” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.



Fonte: Elaboração da autora.

Comparativo das propostas:

Geralmente as propostas com andamento mais rápido (propostas 2), apresentam maior número de ligaduras, possibilitando maior agilidade.

Compasso 1

Proposta 1:

Figura 86 - Comparativo polca 2, proposta 1 (compasso 1).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 87 - Comparativo polca 2, proposta 2 (compasso 1).



Fonte: Elaboração da autora.

Compassos 5 – 7

Proposta 1:

Figura 88 - Comparativo polca 2, proposta 1 (compassos 5 - 7).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 89 - Comparativo polca 2, proposta 2 (compassos 5 - 7).



Fonte: Elaboração da autora.

Compassos 10 - 12

Proposta 1:

Figura 90 - Comparativo polca 2, proposta 1 (compassos 10 - 12).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 91 - Comparativo polca 2, proposta 2 (compassos 10 - 12).



Fonte: Elaboração da autora.

Compassos 15 - 16

Proposta 1:

Figura 92 - Comparativo polca 2, proposta 1 (compassos 15 - 16).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 93 - Comparativo polca 2, proposta 2 (compassos 15 - 16).



Fonte: Elaboração da autora.

Compasso 19

Proposta 1:

Figura 94 - Comparativo polca 2, proposta 1 (compasso 19).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 95 - Comparativo polca 2, proposta 2 (compasso 19).



Fonte: Elaboração da autora.

Polca 3: “A vida é um buraco” – Pixinguinha e Benedito Lacerda

No manuscrito da polca “A vida é um buraco” de Pixinguinha e Benedito Lacerda, disponível no site do Instituto Moreira Salles, também não há sugestões de articulação.

Figura 96 - Trecho do manuscrito da polca “A vida é um buraco” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.



Fonte: Site do Instituto Moreira Salles. Acervo Pixinguinha, manuscrito. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/lado-b/>



Já na gravação de 1930 do fonograma⁵⁴ de mesmo título, executado pelo próprio Pixinguinha, percebemos articulações nas 1as e 3as semicolcheias confirmando o caráter cométrico da polca, com exceção dos compassos 3, 4 e 14. Ambos são de 1930, só não sabemos se a partitura foi usada na gravação e as articulações seriam livres para o intérprete/compositor escolher. Podemos verificar na transcrição abaixo (Fig. 96).

O tom da polca, nesta gravação da Casa Edison, está em ré bemol maior e atualmente esta polca é tocada em dó maior, motivo pelo qual resolvemos transcrevê-la no tom atual.

Partindo da versão gravada por Pixinguinha em 1930 elaboramos outras 2 versões com articulações que evidenciam o caráter cométrico.

⁵⁴ CD 09, faixa 18 – Pixinguinha vol. 2, caixa Memórias Musicais da Casa Edison.

Versão do Pixinguinha:

Figura 97 - Transcrição da parte A da polca “A vida é um buraco” – com articulações de Pixinguinha.



Fonte: Elaboração da autora.

Propostas de Articulações:

Proposta 1:

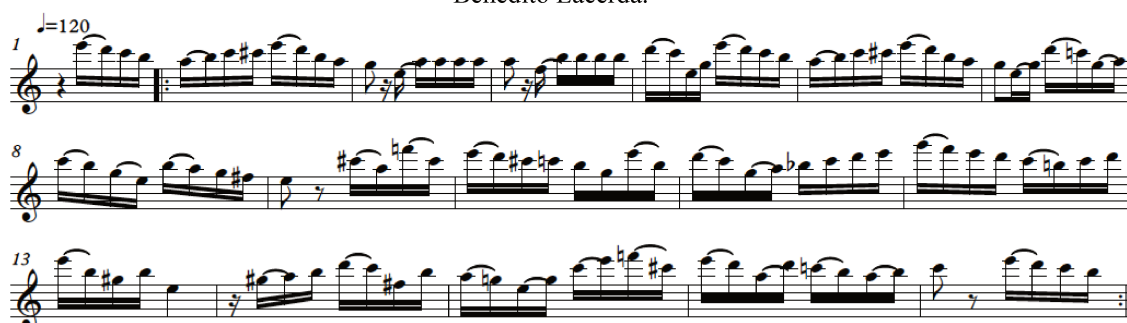
Figura 98 - Proposta de articulação 1 para a parte A da polca “A vida é um buraco” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 99 - Proposta de articulação 2 para a parte A da polca “A vida é um buraco” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.



Fonte: Elaboração da autora.

Comparativo das propostas:

Compassos 7 – 9

Versão Pixinguinha

Figura 100 - Comparativo polca 3, versão Pixinguinha (compassos 7 - 9).



Fonte: Elaboração da autora.

Propostas 1 e 2

Figura 101 - Comparativo polca 3, propostas 1 e 2 (compassos 7 - 9).



Fonte: Elaboração da autora.

Compassos 9 – 13

Versão do Pixinguinha:

Figura 102 - Comparativo polca 3, versão Pixinguinha (compassos 9 - 13).



Fonte: Elaboração da autora.

Propostas 1 e 2:

Figura 103 - Comparativo polca 3, propostas 1 e 2 (compassos 9 - 13).



Fonte: Elaboração da autora.

Compassos 14 – 17

Versão do Pixinguinha:

Figura 104 - Comparativo polca 3, versão Pixinguinha (compassos 14 - 17).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 1:

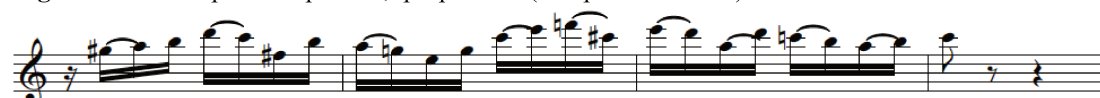
Figura 105 - Comparativo polca 3, proposta 1 (compassos 14 - 17).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 106 - Comparativo polca 3, proposta 2 (compassos 14 - 17).



Fonte: Elaboração da autora.

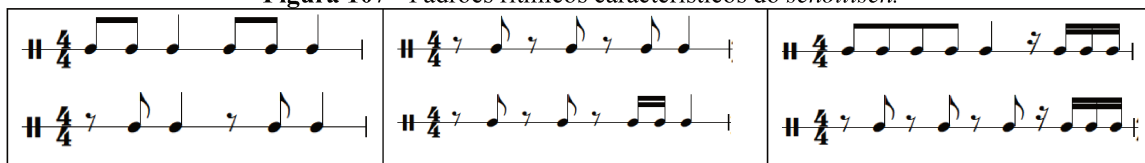
Desta forma, podemos observar que as articulações nas melodias das polcas baseiam-se no caráter cométrico dos acompanhamentos rítmicos dessas músicas.

Nas gravações atuais de polcas observamos a fixação da cometricidade tanto no acompanhamento rítmico quanto na melodia, por isso nossas propostas de articulação se baseiam nesta característica cométrica.

3.1.2. Schottischs

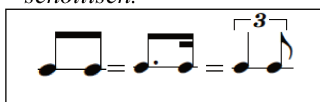
Alguns padrões rítmicos mais frequentes nos acompanhamentos dos *schottischs* :

Figura 107 - Padrões rítmicos característicos do *schottisch*.



Fonte: Elaboração da autora.

Figura 108 -
Interpretação tercinada do
schottisch.



Fonte: Elaboração da autora.

Schottisch 1: “Implorando” – Anacleto de Medeiros

Figura 109 - Trecho 1. Parte A do *schottisch* “Implorando” – Anacleto de Medeiros. Transcrição da autora.



Fonte: Elaboração da autora.



Num andamento lento podemos escolher mais ou menos ligaduras de acordo com a intenção das frases menos ou mais separadas, ligaduras de 2 notas (proposta 1) para frases mais separadas e marcadas e ligaduras de 4 notas (proposta 2) para frases menos marcadas e separadas. Ambas as propostas refletem a ideia da cometricidade com ligaduras no início dos tempos.

Propostas de Articulações:

Proposta 1:

Figura 110 - Proposta de articulação 1 para a parte A do *schottisch* “Implorando” – Anacleto de Medeiros.
Elaboração da autora.



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 111 - Proposta de articulação 2 para a parte A do *schottisch* “Implorando” – Anacleto de Medeiros.



Fonte: Elaboração da autora.

Comparativo das propostas:

Compassos 2 – 4

Proposta 1:

Figura 112 - Comparativo *schottisch* 1, proposta 1 (compassos 2 - 4).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 113 - Comparativo *schottisch* 1, proposta 2 (compassos 2 - 4).



Fonte: Elaboração da autora.

Compassos 6 – 8

Proposta 1:

Figura 114 - Comparativo *schottisch* 1, proposta 1 (compassos 6 - 8).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 115 - Comparativo *schottisch* 1, proposta 2 (compassos 6 - 8).



Fonte: Elaboração da autora.

Schottisch 2: Santinha – Anacleto de Medeiros

Figura 116 - Trecho da parte A do *schottisch* “Santinha” – Anacleto de Medeiros.

Santinha

Anacleto de Medeiros

Fonte: *Songbook Choro*, vol. 3, p. 176. Editora Lumiar. 2011.



Neste *schottisch* a diferença entre as propostas 1 e 2 está na quantidade de ligaduras nas frases, resultado de possibilidades interpretativas sem ferir a ideia da cometricidade.

Propostas de Articulações:

Proposta 1:

Figura 117 - Proposta de articulação 1 para a parte A do *schottisch* “Santinha” – Anacleto de Medeiros.

♩ = 110

Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 118 - Proposta de articulação 2 para a parte A do *schottisch* “Santinha” – Anacleto de Medeiros.



Fonte: Elaboração da autora.

Comparativo das propostas:

Compassos 1 – 2

Proposta 1:

Figura 119 - Comparativo *schottisch* 2 proposta 1 (compassos 1 - 2).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 120 - Comparativo *schottisch* 2 proposta 2 (compassos 1 - 2).



Fonte: Elaboração da autora.

Compassos 6 – 7

Proposta 1:

Figura 121 - Comparativo *schottisch* 2 proposta 1 (compassos 6 - 7).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 122 - Comparativo *schottisch* 2 proposta 2 (compassos 6 - 7).



Fonte: Elaboração da autora.

Compasso 9

Proposta 1:

Figura 123 - Comparativo *schottisch* 2 proposta 1 (compasso 9).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 124 - Comparativo *schottisch* 2 proposta 2 (compasso 9).



Fonte: Elaboração da autora.

A repetição desses padrões promove a apropriação da frase rítmica. A criação de exercícios com diferentes contextos (propostas 2 e 3) tem como finalidade desenvolver essa interiorização/ apropriação rítmica.

A proposta 4 acrescenta notas à melodia reduzida no intuito de praticar a melodia completa mantendo o enfoque na questão rítmica.

O estudo destes padrões sequenciados (propostas 3 e 4) tem um caráter didático, pois visa, através da repetição em diferentes contextos, o entendimento e amadurecimento da contrametricidade e posterior interpretação.

Dessa forma, teremos nos maxixes, choros e choros-sambados as propostas de articulações e de inflexões com melodia reduzida (proposta 2) e melodia sequenciada (propostas 3 e 4).

Figura 126 - Demonstrativo das propostas de interpretação do maxixe.

Melodia Original	
Proposta 1	
Proposta 2	
Proposta 3	
Proposta 4	

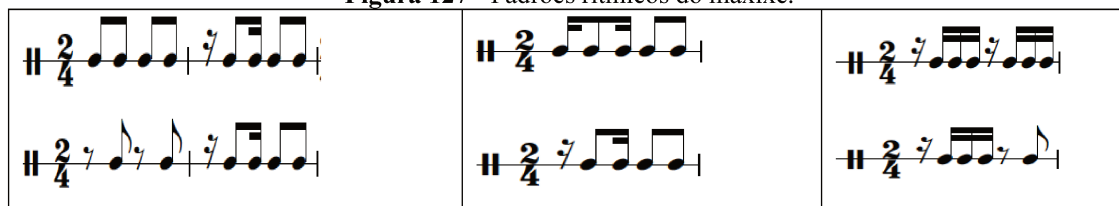
Fonte: Elaboração da autora.

O exemplo com o trecho inicial do maxixe “O bom filho a casa torna” – Bonfiglio de Oliveira, exposto à seguir, pretende demonstrar o foco de cada proposta.

3.2.1. Maxixes

Alguns padrões rítmicos mais frequentes nos acompanhamentos do Maxixe:

Figura 127 - Padrões rítmicos do maxixe.



Fonte: Elaboração da autora.

Maxixe 1: “O bom filho a casa torna” – Bonfiglio de Oliveira

Figura 128 - Trecho da parte A do maxixe “O bom filho a casa torna” – Bonfiglio de Oliveira.

O bom filho à casa torna

Bonfiglio de Oliveira

maxixe ♩ = 80

Fonte: *Songbook Choro, vol. 1*, p. 174. Editora Lumiar. 2007.



Propostas de Articulações:

Proposta 1:

Figura 129 - Proposta de articulação 1 para a parte A do maxixe “O bom filho a casa torna” – Bonfiglio de Oliveira.



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2: Melodia reduzida

Figura 130 - Proposta de **articulação 2** para trecho da parte A do maxixe “O bom filho a casa torna” – Bonfiglio de Oliveira.



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 3: Melodia reduzida sequenciada. As funções harmônicas são I – V, os dois primeiros compassos correspondem Dm e A7.

Figura 131 - Proposta de articulação 3 para trecho da parte A do maxixe “O bom filho a casa torna” – Bonfiglio de Oliveira.



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 4: Melodia completa sequenciada.

Figura 132 - Proposta de articulação 4 para trecho da parte A do maxixe “O bom filho a casa torna” – Bonfiglio de Oliveira.



Fonte: Elaboração da autora.

Maxixe 2: Machucando – Adalberto de Souza

Figura 133 - Trecho da parte A do maxixe “Machucando” – Adalberto de Souza.



Fonte: Elaboração da autora.

Propostas de Articulações:

Proposta 1:

Figura 134 - Proposta de articulação 1 para a parte A do maxixe “Machucando” – Adalberto de Souza.



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2: Melodia reduzida.

Figura 135 - Proposta de articulação 2 para trecho da parte A do maxixe “Machucando” – Adalberto de Souza.



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 3: Melodia reduzida sequenciada. As funções harmônicas são: V – I, os dois primeiros compassos correspondem à A7 e Dm.

Figura 136 - Proposta de articulação 3 para trecho da parte A do maxixe “Machucando” – Adalberto de Souza.



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 4: Melodia completa sequenciada.

Figura 137 - Proposta de articulação 4 para trecho da parte A do maxixe “Machucando” – Adalberto de Souza.



Fonte: Elaboração da autora.

Maxixe 3: Cheguei – Pixinguinha e Benedito Lacerda

No manuscrito do site do Instituto Moreira Salles, o maxixe “Cheguei” de Pixinguinha e Benedito Lacerda não apresenta articulações, como constatado nas polcas anteriores.

Figura 138 - Trecho do manuscrito da partitura “Cheguei” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.



Fonte: Site do Instituto Moreira Salles. Acervo Pixinguinha, manuscrito Jayme Florence (Meira). Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/lado-b/>

Já no livro “O melhor de Pixinguinha – melodias e cifras”, lançado pela Irmãos Vitale, com revisão de melodias do flautista Antonio Carlos Carrasqueira observamos algumas sugestões de articulações. Utilizaremos algumas destas sugestões além de outras propostas de estudo.

Figura 139 - Trecho da parte A do maxixe “Cheguei” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.

Cheguei
Maxixe

Revisão: Antonio Carlos Carrasqueira
Cifra: Edmilson Capelupi

Pixinguinha e Benedito Lacerda

(♩=96)

Fim

Fonte: *O melhor de Pixinguinha – melodias e cifras*, p. 30. Irmãos Vitale. 1997.



Propostas de Articulações:

Proposta 1:

Figura 140 - Proposta de articulação 1 para a parte A do maxixe “Cheguei” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.

♩ = 104

7

12

Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2: Melodia reduzida.

Figura 141 - Proposta de articulação 2 para a parte A do maxixe “Cheguei” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 3: Melodia reduzida sequenciada. (As funções harmônicas são: I – V, os dois primeiros compassos correspondem à F e C7).

Figura 142 - Proposta de articulação 3 para a parte A do maxixe “Cheguei” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 4: Melodia completa encadeada

Figura 143 - Proposta de articulação 4 para a parte A do maxixe “Cheguei” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.



Fonte: Elaboração da autora.

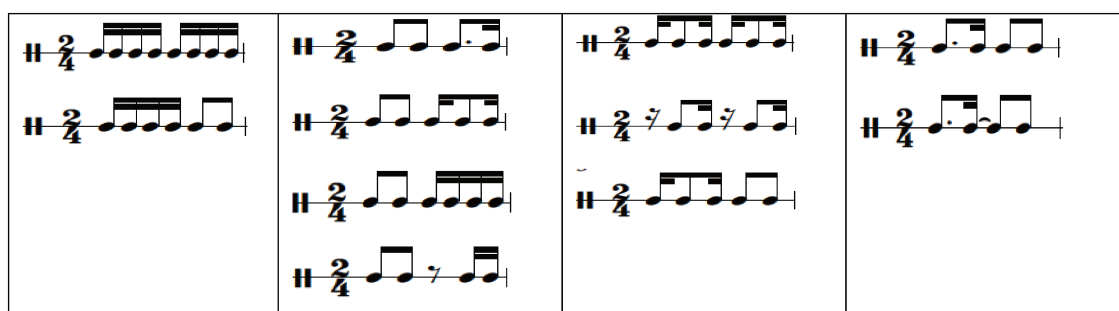
3.2.2. Choros

O choro, por agrupar uma grande variedade de padrões rítmicos de acompanhamento, mistura intenções cométricas e contramétricas nas melodias possibilitando uma gama maior de inflexões e articulações.

Muitas vezes esta mistura de padrões acontece numa mesma música, com padrões rítmicos diferentes nas partes A, B e C, ou caracteriza-se como uma trama rítmica, num mesmo trecho musical, onde cada instrumento da seção rítmica apresenta um ritmo. Por exemplo, a percussão executa semicolcheias enquanto os violões tocam pontuadas e os cavaquinhos síncopas.

Alguns padrões rítmicos mais frequentes nos acompanhamentos do choro e suas variações. Agrupados segundo a figura rítmica do primeiro tempo:

Figura 144 - Padrões rítmicos transcritos a partir dos fonogramas da Casa Edison. Caixa Memórias Musicais, gravadora Biscoito Fino.



Fonte: Elaboração da autora.

Na pesquisa com os chorões os choros mais significativos geralmente foram os mais conhecidos e famosos como “Tico-tico no fubá” – Zequinha de Abreu, “Doce de coco” – Jacob do Bandolim, “Pedacinhos do céu” – Waldyr Azevedo, “Chorando Baixinho” – Abel Ferreira, “Lamentos”, “Sofres porque queres” e “Naquele tempo” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.

Na tentativa de explorar cada um dos padrões rítmicos de acompanhamento e suas reverberações nas melodias dividimos 3 tipos de padrões rítmicos mais recorrentes para exemplificar.

Choro tipo 1: Acompanhamento rítmico de semicolcheias, em sua maioria.

Figura 145 - Padrões rítmicos do choro tipo 1



Fonte: Elaboração da autora.

Neste contexto as acentuações do pandeiro nas semicolcheias podem variar ocorrendo na 2^a, 3^a ou 4^a semicolcheia, com andamento lento, intermediário ou rápido⁵⁵.

Alguns exemplos de choros lentos com estes acompanhamentos: e “Vibrações” - Jacob do Bandolim, “Chorando Baixinho” - Abel Ferreira, “Naquele tempo” e “Desprezado” - Pixinguinha e Benedito Lacerda,.

Alguns exemplos de choros intermediários com estes acompanhamentos: “Odeon” – Ernesto Nazareth, “Doce de Coco” - Jacob do Bandolim.

Alguns exemplos de choros rápidos com estes acompanhamentos: “Tico-tico no fubá” – Zequinha de Abreu, Brasileirinho – Waldyr Azevedo.

Usaremos para exemplificar os choros “Chorando Baixinho” - Abel Ferreira e “Tico-tico no fubá” – Zequinha de Abreu, por apresentarem andamentos contrastantes.

⁵⁵ Consideraremos lentos os choros entre 60 e 76 bpm, intermediários entre 80 e 90 bpm e rápidos entre 100 e 130 bpm.

Choro tipo 1: “Chorando Baixinho” - Abel Ferreira

Figura 146 - Trecho da parte B do choro “Chorando baixinho” – Abel Ferreira.

Fonte: *Songbook Choro*, vol. 3, p. 52. Editora Lumiar. 2011.



Propostas de Articulações:

Proposta 1: As articulações obedecem à acentuação cométrica dos padrões rítmicos do acompanhamento. Podendo aparecer em menor ou maior número (proposta 2).

Figura 147 - Proposta de articulação 1 para a parte B do choro “Chorando baixinho” – Abel Ferreira.

Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2: Com maior número de articulações

Nesta proposta as articulações continuam obedecendo à acentuação cométrica dos padrões rítmicos do acompanhamento, mas aparecem em maior número. Ou seja, a diferença entre a proposta 1 e 2 é o número de ligaduras, mas o sentido cométrico é o mesmo.

Figura 148 - Proposta de articulação 2 para a parte B do choro “Chorando baixinho” – Abel Ferreira.



Fonte: Elaboração da autora.

Comparativo das propostas 1 e 2:

Compassos 8 – 9

Proposta 1:

Figura 149 - Comparativo proposta 1 (compassos 8 - 9).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 150 - Comparativo proposta 2 (compassos 8 - 9).



Fonte: Elaboração da autora.

Compasso 15

Proposta 1:

Figura 151 - Comparativo proposta 1 (compasso 15).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 152 - Comparativo proposta 2 (compasso 15).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 3: Nesta proposta, de caráter didático, a ideia é perceber as aproximações das ligaduras. Subtraímos as primeiras notas (aproximações) para observarmos as notas da harmonia de cada acorde.

Figura 153 - Proposta 3 para a parte B do choro “Chorando baixinho” – Abel Ferreira.

1 E7 Am A7/C# Dm Dm6
1 3 5 1 9 1 1 3 5 1 9 1 6 5 3 1 7 6

7 Am B7/D# F7 E7 E7 Am
6 5 3 1 5 7 1 7 1 3 3 1 1 3 5 1 9 1

12 A7/C# Dm Dm6 Am B7 E7 Am
1 3 5 1 5 6 6 5 5 3 1 5 5 3 1 9 5 1

Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 4: Sequenciamento do motivo principal com aproximações.

Figura 154 - Proposta 4 para a parte B do choro “Chorando baixinho” – Abel Ferreira.



Fonte: Elaboração da autora.

Choro tipo 1: “Tico-tico no fubá” – Zequinha de Abreu

Como este choro é tocado em vários andamentos rápidos, de 114 à 130 bpm, consideramos dois andamentos de 114 bpm (proposta 1) e 128bpm (proposta 2) para demonstrarmos as diferentes possibilidades de ligaduras. No andamento mais rápido as ligaduras sugeridas contem mais notas.

Figura 155 - Trecho da parte C do choro “Tico tico no fubá” – Zequinha de Abreu.



Fonte: *Songbook Choro*, vol. 3, p. 199. Editora Lumiar, 2011.



Propostas de Articulações:

Proposta 1: As articulações obedecem à acentuação cométrica dos padrões rítmicos do acompanhamento. Podendo aparecer em menor ou maior número, dependendo do andamento.

Figura 156 - Proposta de articulação 1 para a parte C do choro “Tico tico no fubá” – Zequinha de Abreu.



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2: Em andamentos muito rápidos ligaduras com maior número de notas ou de compassos facilitam a precisão.

Figura 157 - Proposta de articulação 2 para a parte C do choro “Tico tico no fubá” – Zequinha de Abreu.



Fonte: Elaboração da autora.

Comparativo das propostas 1 e 2:

Compassos 2 – 4 ou 10 – 12 (trecho idêntico)

Proposta 1:

Figura 158 - Comparativo proposta 1 (compasso 2 - 4 ou 10 - 14).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 159 - Comparativo proposta 2 (compasso 2 - 4 ou 10 - 14).



Fonte: Elaboração da autora.

Compassos 14 – 16

Proposta 1:

Figura 160 - Comparativo proposta 1 (compasso 14 - 16).



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2:

Figura 161 - Comparativo proposta 2 (compasso 14 - 16).



Fonte: Elaboração da autora.

Choro tipo 2: Acompanhamento rítmico de síncopas, em sua maioria, embora o pandeiro muitas vezes se mantenha nas semicolcheias típicas.

Figura 162 - Padrões rítmicos do choro tipo 2



Fonte: Elaboração da autora.

Alguns exemplos de choros lentos com estes acompanhamentos: “Sofres porque queres”, “Vou vivendo”, ambos de Pixinguinha e Benedito Lacerda.

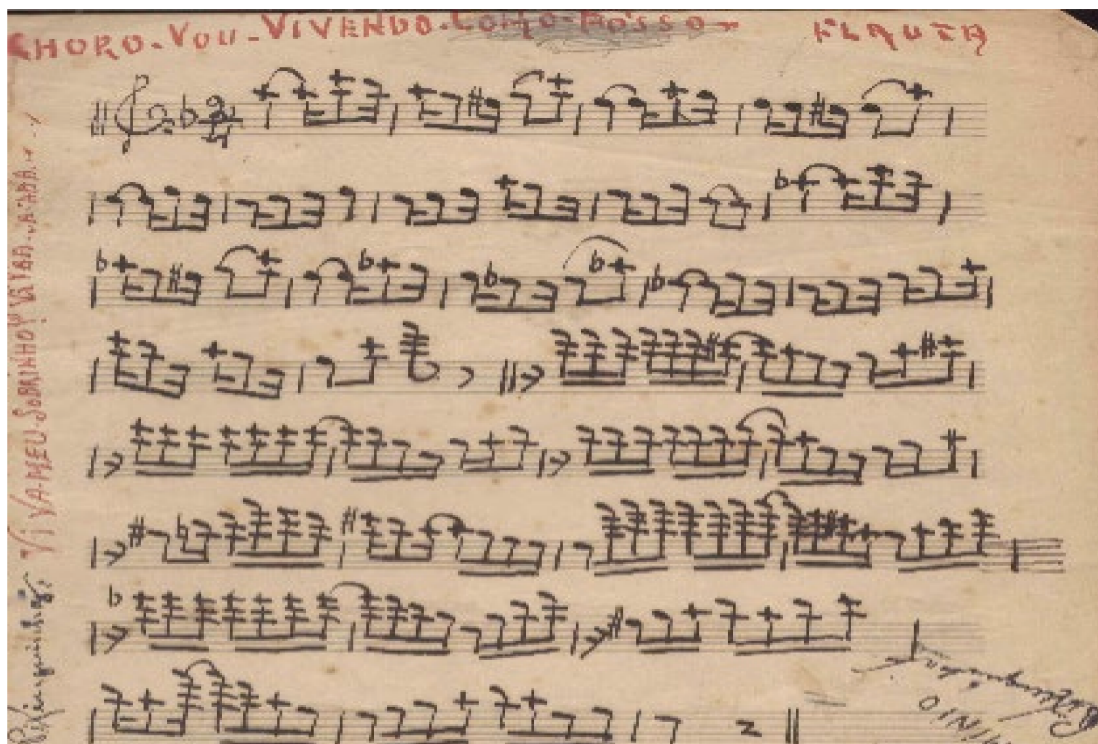
Alguns exemplos de choros com andamento intermediário com estes acompanhamentos: “Os cinco companheiros” - Pixinguinha e Benedito Lacerda, “Caminhando” – Nelson Cavaquinho e Norival Bahia, “Odeon” – Ernesto Nazareth.

Alguns exemplos de choros rápidos com estes acompanhamentos: “Um a zero”, “Seu Lourenço no vinho”, ambos de Pixinguinha e Benedito Lacerda.

Selecionamos o choro “Vou vivendo”, que no manuscrito do Instituto Moreira Salles aparece como “Vou vivendo como posso” e “Um a zero”.

Choro tipo 2: “Vou vivendo” - Pixinguinha e Benedito Lacerda.

Figura 163 - Trecho do manuscrito da partitura “Vou vivendo” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.



Fonte: Site do Instituto Moreira Salles. Acervo Pixinguinha, manuscrito autógrafo. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/lado-b/>



Propostas de Articulações:

Proposta 1:

Figura 164 -: Proposta de articulação 1 para a parte B do choro “Vou vivendo” – Pixinguinha e Benedito Lacerda



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2: Melodia reduzida. A subtração das notas do segundo compasso evidenciam a harmonia.

Figura 165 - Proposta de articulação 2 para a parte B do choro “Vou vivendo” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.

1 Dm A7/C# C° Gm Gm Em7(b5) Dm E7

8 A7/C# Dm A7/C# C°

12 Gm Gm Em7(b5) Dm Em7(b5) A7/C# Dm

Fonte: Elaboração da autora

Proposta 3: Melodia reduzida sequenciada.

Nesta melodia da parte B do choro “Vou vivendo”, os seis primeiros compassos já estão encadeados, mantivemos o mesmo padrão nos outros compassos.

Figura 166 - de articulação 3 para a parte B do choro “Vou vivendo” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.

1 Dm A7/C# C° Gm Gm Em7(b5) Dm E7

7 A7/C# Dm A7/C# C°

11 Gm Gm Em7(b5) Dm Em7(b5) A7/C# Dm

Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 4: Melodia completa sequenciada.

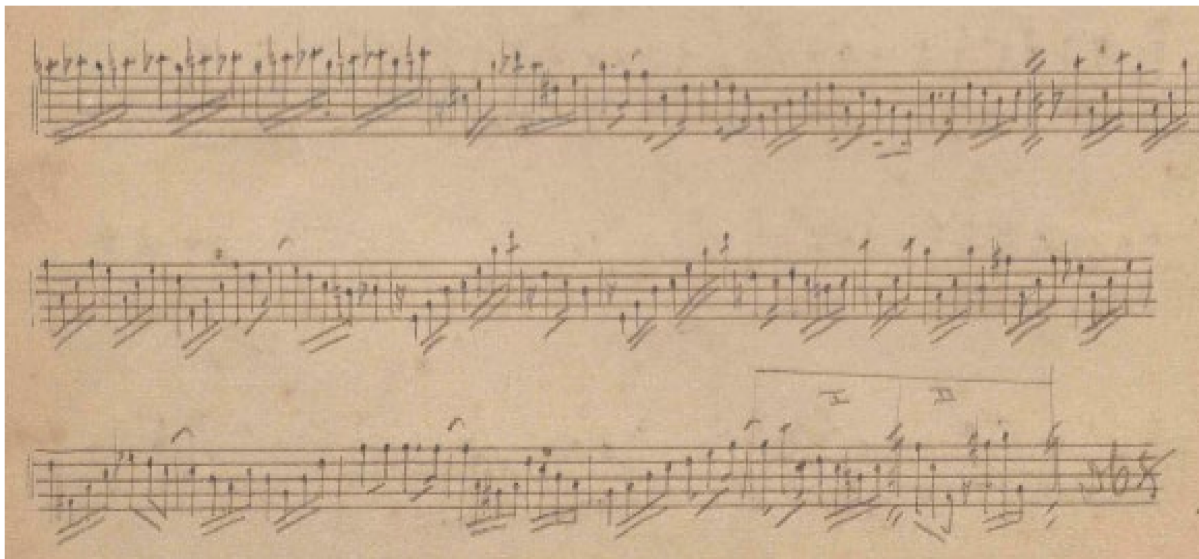
Figura 167 - Proposta de articulação 4 para a parte B do choro “Vou vivendo” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.



Fonte: Elaboração da autora.

Choro tipo 2: “Um a zero” - Pixinguinha e Benedito Lacerda

Figura 168 - Trecho da parte C do manuscrito da partitura “Um a zero” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.



Fonte: Site do Instituto Moreira Salles. Acervo Pixinguinha, manuscrito. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/lado-b/>



Propostas de Articulações:

Proposta 1:

Figura 169 - Proposta de articulação 1 para a parte C do choro “Um a zero” – Pixinguinha e Benedito Lacerda



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2: Melodia reduzida.

Vale observar que o compasso 14, ao ser reduzido, sintetiza o ritmo do Choro tipo 3, que será apresentado na sequência, caracterizado por duas colcheias e pontuada.

Figura 170 - Proposta de articulação 2 para a parte C do choro “Um a zero” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 3: Melodia reduzida sequenciada.

Figura 171 - Proposta de articulação 3 para a parte C do choro “Um a zero” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 4: Melodia completa sequenciada.

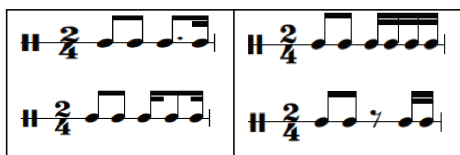
Figura 172 - Proposta de articulação 4 para a parte C do choro “Um a zero” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.



Fonte: Elaboração da autora.

Choro tipo 3: Acompanhamento rítmico iniciando com duas colcheias seguido de pontuada, semicolcheias ou síncopa.

Figura 173 - Padrões rítmicos do choro tipo 3



Fonte: Elaboração da autora.

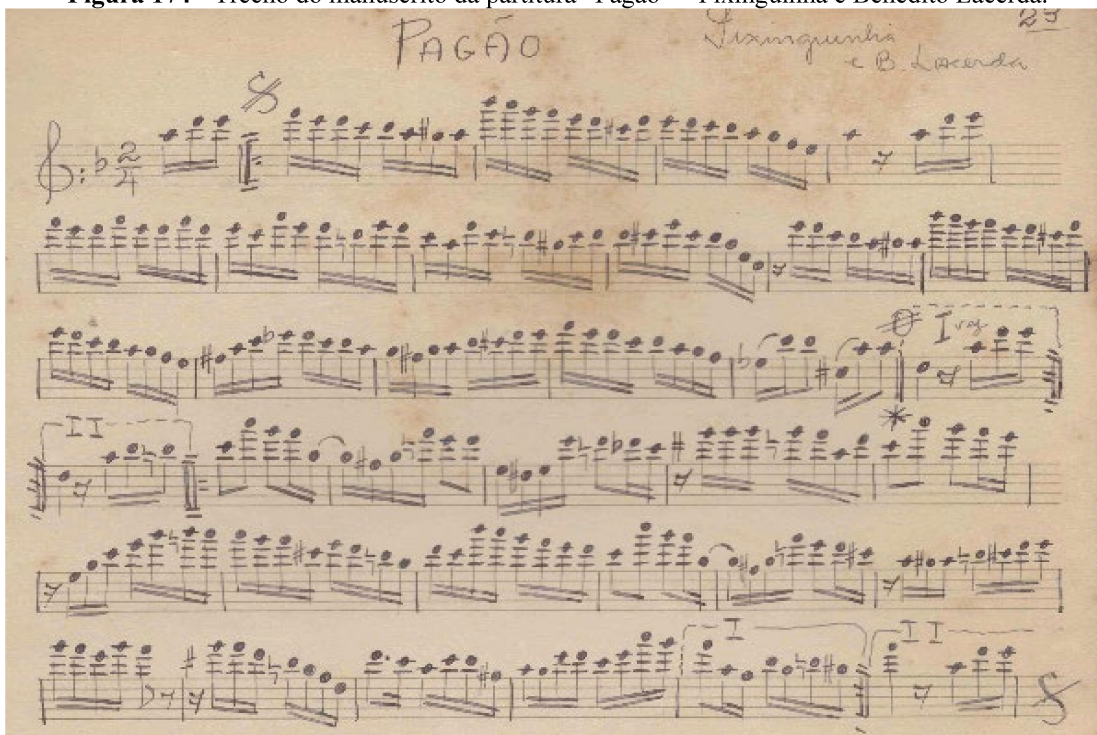
Este tipo de acompanhamento geralmente é utilizado em apenas uma das partes dos choros, como é o caso dos choros: “Pagão” (parte B), “Diplomata” (parte B), “Trombone Atrevido” (parte A) de Pixinguinha e Benedito Lacerda.

Muitas vezes este padrão rítmico é utilizado como uma convenção rítmica, como é o caso do choro “Implicante” de Jacob do Bandolim (parte C), onde a melodia tem um ritmo diferente e o acompanhamento segue sincopado nos demais compassos.

Demonstraremos com os choros “Pagão” de Pixinguinha e Benedito Lacerda e “Implicante” de Jacob do Bandolim.

Choro tipo 3: “Pagão” - Pixinguinha e Benedito Lacerda

Figura 174 - Trecho do manuscrito da partitura “Pagão” – Pixinguinha e Benedito Lacerda.



Fonte: Site do Instituto Moreira Salles. Acervo Pixinguinha, manuscrito. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/lado-b/>



Propostas de Articulações:

Proposta 1:

Figura 175 - Proposta de articulação 1 para a parte B do choro “Pagão”– Pixinguinha e Benedito Lacerda.



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2: Melodia reduzida.

Figura 176 - Proposta de articulação 2 para a parte B do choro “Pagão”– Pixinguinha e Benedito Lacerda.



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 3: Melodia reduzida sequenciada. Cadência I –II – V - I no ciclo das quintas em todos os tons.

Figura 177 - Proposta de articulação 3 para a parte B do choro “Pagão”– Pixinguinha e Benedito Lacerda.

The musical score for Figure 177 is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five staves of music, each starting with a measure number. The chords are indicated above the notes. The sequence of chords is as follows:

- Staff 1 (Measures 1-11): F, Gm7, C7, F, Bb, Cm7, F7, Bb, Eb, Fm7, Bb7.
- Staff 2 (Measures 12-22): Eb, Ab, Bbm7, Eb7, Ab, Db, Ebm7, Ab7, Db, Gb, Abm7.
- Staff 3 (Measures 23-32): Db7, Gb, Cbb, Dbm7, Gb7, Cb, E, F#m7, B7, E.
- Staff 4 (Measures 33-42): A#m7, Bm7, E7, A, D#m7, Em7, A7, D, G, Am7.
- Staff 5 (Measures 43-52): D7, G, C, Dm7, G7, C, F, Gm7, C7, F.

Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 4: Melodia completa sequenciada. Cadência I –II – V - I no ciclo das quintas em todos os tons.

Figura 178 - Proposta de articulação 4 para a parte B do choro “Pagão”– Pixinguinha e Benedito Lacerda.

The musical score for Figure 178 is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five staves of music, each starting with a measure number. The chords are indicated above the notes. The sequence of chords is as follows:

- Staff 1 (Measures 1-9): F, Gm7, C7, F, Bb, Cm7, F7, Bb, Eb, Fm7, Bb7.
- Staff 2 (Measures 10-18): Eb, Ab, Bbm7, Eb7, Ab, Db, Ebm7, Ab7, Db, Gb, Abm7.
- Staff 3 (Measures 19-26): Db7, Gb, Cbb, Dbm7, Gb7, Cb, E, F#m7, B7, E.
- Staff 4 (Measures 27-34): A#m7, Bm7, E7, A, D#m7, Em7, A7, D, G, Am7.
- Staff 5 (Measures 35-43): D7, G, C, Dm7, G7, C, F, Gm7, C7, F.

Fonte: Elaboração da autora.

Choro tipo 3: “Trombone Atrevido” de Pixinguinha

Figura 179 - Trecho do manuscrito da partitura “Trombone Atrevido” – Pixinguinha.



Fonte: Site do Instituto Moreira Salles. Acervo Pixinguinha, manuscrito autógrafo. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/lado-b/>

Propostas de Articulações:

Proposta 1: As gravações deste choro apresentam uma variação do padrão rítmico inicial na repetição do compasso 9, em vez de duas colcheias e pontuada, a variação propõe oito semicolcheias, supostamente evidenciando a acentuação do primeiro compasso.

Figura 180 - Proposta de articulação 1 para a parte A do choro “Trombone Atrevido” – Pixinguinha.



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2: Melodia reduzida.

Figura 181 - Proposta de articulação 2 para a parte A do choro “Trombone Atrevido”– Pixinguinha.



Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 3: Melodia variada sequenciada.

Na repetição das notas optamos por colocar um tenuto onde a articulação deve ser enfatizada, não se trata de durações diferenciadas, mas de ataques mais proeminentes. Nos instrumentos de sopro, as sílabas mais duras cumprem muito bem este papel de enfatizar as notas. Por exemplo: “tu” ou “te” para o tenuto e “du” ou “de” para as demais notas, o que produziria a frase: td td tddt.

Figura 182 - Proposta de articulação 3 para a parte A do choro “Trombone Atrevido”– Pixinguinha.



Fonte: Elaboração da autora.

Não há necessidade de praticar a melodia reduzida encadeada, pois ela já é o tema e a melodia completa é mais interessante para praticar a acentuação interna.

Choro tipo 3: “Implicante” de Jacob do Bandolim

Este choro apresenta o mesmo padrão rítmico como uma convenção do acompanhamento, a melodia se mantém com outro padrão, mais próximo ao padrão do choro-sambado, com as síncopas ligadas.

Figura 183 - Trecho da parte C do choro “Implicante” – Jacob do Bandolim.

Fonte: *Songbook Choro, vol. 1*, p. 161. Editora Lumiar, 2007.



O padrão de duas colcheias e colcheia pontuada e semicolcheia é muito utilizado no choro-sambado, com a diferença de que o padrão rítmico do choro, geralmente, apresenta 8 semicolcheias ou um compasso de 2/4 e o choro-sambado 16 semicolcheias ou dois compassos de 2/4 para completar a frase rítmica.

O próprio “Trombone Atrevido” nas gravações mais recentes é interpretado como um choro-sambado.

Abaixo uma transcrição do início do fonograma interpretado por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD “Só Pixinguinha”, lançado em 2006.

A percussão inicia com o teleco-teco característico do samba e antes da melodia entrar um compasso de pausa faz com que o padrão fique invertido. Inversão que garante a coincidência com as colcheias iniciais da melodia do choro.

Figura 184 - Transcrição do trecho inicial do fonograma “Trombone Atrevido” do CD “Só Pixinguinha” de Zé da Velha e Silvério Pontes.

$\text{♩} = 96$

Percussão

Fonte: Biscoito Fino. 2006.



3.2.3 Choros – sambados

Alguns padrões rítmicos mais frequentes nos acompanhamentos do choro-sambado: Teleco-teco (9+7) ou Teleco-teco invertido (7+9) e partido alto.

Figura 185 - Padrões rítmicos característicos do choro-sambado.

Teleco-teco	Teleco-teco invertido	Partido alto

Fonte: Elaboração da autora.

As primeiras gravações de choro-sambado apresentam o padrão rítmico do teleco-teco invertido (7+9), mais próximo do ritmo Kachacha.

Pixinguinha compôs vários choros com o padrão rítmico de duas colcheias seguidas de colcheia pontuada de semicolcheia ou variações⁵⁶, mas sempre iniciando com duas colcheias:

⁵⁶ Duas colcheias e síncopa, duas colcheias e colcheia seguida de duas semicolcheias.

“Displiciente”, “Passatempo”, “Devagar e Sempre”, “Trombone Atrevido” e “Choro de Gafieira”, entre outros. Nas gravações originais estes padrões não apresentam 2 compassos, mas nas regravações atuais o teleco-teco invertido (com 2 compassos) se adapta muito bem e é utilizado por intérpretes como Zé da Velha (trombone), Silvério Pontes (trompete) e Paulo Sérgio Santos (clarinete).

A partir das gravações de samba com o teleco-teco mais estabelecido o choro-sambado assimila o teleco-teco original com a síncopa no início da frase.

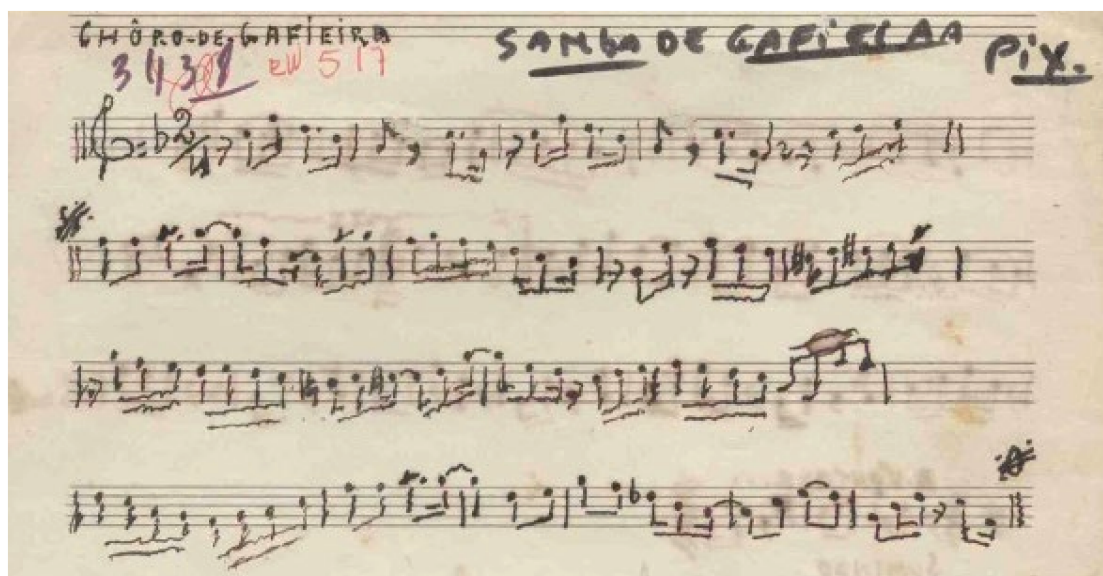
As gravações recentes de choro-sambado propõem a mistura de linhas-guia dos padrões 9+7 e 7+9, de acordo com a frase melódica ou como recurso de arranjo (Introdução em um padrão e tema em outro, por exemplo).

O ritmo do partido alto também foi incorporado ao choro-sambado os mais conhecidos são de Jacob do Bandolim: “Assanhado”, “Um bandolim na escola”, “Biruta” e “Vale tudo”, “Paraquedista” de José Leocádio e Baltazar de Raul de Barros.

Choro-sambado 1: Teleco-teco invertido. “Choro de Gafieira” – Pixinguinha

Neste manuscrito, Pixinguinha escreve “Samba de Gafieira” ao lado do título “Choro de Gafieira”, possivelmente numa menção ao padrão sambado do choro.

Figura 186 - Trecho do manuscrito da partitura “Choro de gafieira” – Pixinguinha.



Fonte: Site do Instituto Moreira Salles. Acervo Pixinguinha, manuscrito autógrafo. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/lado-b/>



No CD “Gargalhada” (2001) o clarinetista Paulo Sérgio Santos gravou o “Choro de Gafieira com o teleco-teco invertido no tema A e na ponte para o B o padrão utilizado é o teleco-teco (compasso 17). Isto porque o tema A tem 15 compassos, se desconsiderarmos o anacruse, e a ponte inicia-se no segundo compasso do padrão, ou seja, a melodia de 2 compassos é repetida em cima do teleco-teco do samba. Neste fonograma são usados os dois padrões: teleco-teco invertido no tema e teleco-teco na ponte e na introdução (mesmo material composicional).

Utilizaremos esta ideia dos dois padrões para as propostas 1 e 2.

Propostas de Articulações:

Proposta 1:

Figura 187 - Proposta de articulação 1 para a parte A do choro “Choro de Gafieira”– Pixinguinha.

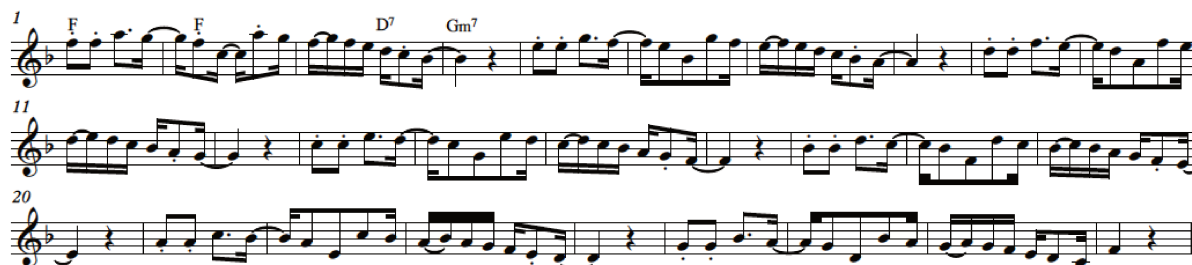
The musical score is presented in three systems. The first system begins with a tempo marking of $\text{♩} = 78$ and a 2/4 time signature. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The second system continues the melody and bass line. The third system is labeled '17 Ponte' and shows a new melodic phrase. The bass line consists of a repeating pattern of eighth notes.

Fonte: Elaboração da autora.

As propostas reduzida e reduzida sequenciada são desnecessárias neste choro, pois a melodia já é composta com o ritmo do padrão sambado em questão.

Proposta 2: Melodia sequenciada completa

Figura 188 - de articulação 2 para a parte A do choro “Choro de Gafieira” – Pixinguinha.



Fonte: Elaboração da autora.

Choro-sambado 2: Teleco-teco. “Bole-bole” – Jacob do Bandolim

Gravado em 1951 pela Victor RCA, o fonograma “Bole-bole” recebe percussão de caixeta com o padrão do teleco-teco na íntegra.

De acordo com o Instituto Jacob do Bandolim, na década de 1950, Jacob foi acompanhado pelo regional do Canhoto. Este regional era praticamente o mesmo que acompanhava Benedito Lacerda, frequentador do Estácio. O trio Dino no violão de 7 cordas, Meira no violão de 6 cordas e o próprio Canhoto no cavaquinho, tocaram com Benedito e quando Canhoto formou seu próprio regional acrescentou o pandeiro de Gilson ou Jorge Silva, o Jorginho.

Possivelmente, o regional do Canhoto tenha influenciado no acompanhamento sambado de vários choros - sambados daquela década: “Bola preta”, “Noites Cariocas”, “Isto é nosso”, “Simplicidade” (principalmente a parte C) e “Vale tudo”.

Vale destacar que tanto na partitura quanto no fonograma, a música “Bole-bole” apresenta a indicação de samba.

Figura 189 - Trecho da partitura “Bole bole” – Jacob do Bandolim.

Bole-bole

Samba Jacob do Bandolim

ca. 110

6

12

18

Fonte: *Caderno de Composições de Jacob do Bandolim, vol 1.* p. 26. Instituto Jacob do Bandolim. Irmãos Vitale. 2011.



Propostas de Articulações:

Proposta 1:

Figura 190 -: Proposta de articulação 1 para a parte A do choro “Bole bole” – Jacob do Bandolim.

The musical score is for the choro "Bole bole" by Jacob do Bandolim. It is written for Flute and Percussion. The tempo is marked as 110. The time signature is 2/4. The score is divided into three systems. The first system contains measures 1 through 7, the second system contains measures 8 through 12, and the third system contains measures 13 through 17. The Flute part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Percussion part is written in a simplified notation on a single line. Brackets are used to group notes in the flute part, indicating articulation. The percussion part features a consistent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents.

Fonte: Elaboração da autora.

O padrão rítmico de síncopas ligadas da melodia geralmente não sugere ligaduras, como já é um padrão bem enxuto, a ideia é enfatizar o padrão rítmico do teleco-teco. Neste caso, o padrão rítmico da percussão e da melodia coincidem no trecho da última síncopa do teleco-teco para a primeira, conforme indicam os colchetes da transcrição acima (Fig. 190).

Choro-sambado 3: partido alto. “Assanhado” – Jacob do Bandolim

Este choro apresenta o termo samba no início da partitura lançada no “Caderno de composições de Jacob do Bandolim, vol. 2”. Como o acompanhamento do partido alto se completa com a somatória dos padrões rítmicos do cavaquinho e do violão, elaboramos uma proposta de articulação para cada padrão (propostas 1 e 2) e depois a somatória dos dois instrumentos (proposta 3). A percussão mantém as quatro semicolcheias combinando as acentuações ora com o cavaquinho, ora com o violão.

Figura 191 - Trecho da partitura “Assanhado” – Jacob do Bandolim.



Fonte: *Tocando com Jacob, Partituras & Playbacks*, p. 34 e 35. Instituto Jacob do Bandolim. Irmãos Vitale. 2006.



Propostas de Articulações:

Proposta 1: Articulações evidenciando os padrões rítmicos do cavaco.

Figura 192 - Proposta de articulação 1 para a parte B do choro “Assanhado”– Jacob do Bandolim

Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 2: Articulações evidenciando os padrões rítmicos do violão.

Figura 193 - Proposta de articulação 2 para a parte B do choro “Assanhado”– Jacob do Bandolim.

Fonte: Elaboração da autora.

Proposta 3: Nesta proposta, a ideia é articular misturando os padrões rítmicos do cavaco e do violão, imaginando a somatória dos dois instrumentos. A percussão mantém as 4 semicolcheias acentuando ora com o cavaco, ora com o violão.

Figura 194 - Proposta. de articulação 3 para a parte B do choro “Assanhado” – Jacob do Bandolim

The musical score is for the B part of the choro "Assanhado" by Jacob do Bandolim. It is in 2/4 time with a tempo of 116. The score is written for three parts: Solista (Soloist), Cavaco (Cavaquinho), and Violão (Guitar). The Solista part is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Cavaco and Violão parts are in bass clef. The Cavaco part consists of a continuous eighth-note pattern. The Violão part consists of a continuous eighth-note pattern. The Solista part is a melodic line. The score is divided into three systems, with measures 7 and 13 marked at the beginning of the second and third systems respectively.

Fonte: Elaboração da autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que este trabalho auxiliará na construção e elucidação de uma performance mais apropriada do repertório chorístico, comunicando os resultados à comunidade acadêmica, aos instrumentistas que queiram fazer uso deste material em seus estudos, aos arranjadore(as) e aos músicos e musicistas em geral. Acreditamos também na contribuição para a consolidação da(s) metodologia(s) a serem adotadas para pesquisas na área da performance da música popular.

Ao nos debruçarmos sobre as origens e vertentes do choro e gêneros afins podemos trazer à tona, a partir dos questionamentos propostos nesta dissertação, um caminho para que os solistas pudessem vivenciar os passos cométricos e contramétricos dos padrões rítmicos e suas misturas advindas das matrizes europeia e africana e mais tarde afro-brasileira.

A impressão inicial de que os padrões rítmicos do acompanhamento desses gêneros instrumentais poderiam nos levar a uma performance mais apropriada, nos guiou ao entendimento não apenas dos mesmos, mas também de uma trama onde a naturalidade da polirritmia africana se expressa e, conseqüentemente da música afro-brasileira.

No contexto da tradição africana, oral por excelência, o ritmo sempre esteve ligado às danças e festas. Neste ambiente, as danças europeias - polca, *schottisch* e *habanera* converteram-se em danças brasileiras com a assimilação da rítmica africana traduzidas em gestos e passos nos corpos afro-brasileiros. Desta forma, a sonorização destes movimentos originou as danças e os gêneros musicais brasileiros: o maxixe, o choro e o choro-sambado, entre outros.

Mas como traçar uma linha nesta oralidade? Os fonogramas. A impressão dos corpos, danças e sons em um cilindro de cera, acetato, *Longplay*, ou tantos outros formatos de suporte físico sonoro.

Os fonogramas históricos da gravadora Casa Edison possibilitaram a compreensão do surgimento dos gêneros brasileiros, primordialmente híbridos.

A pluralidade dos padrões rítmicos iniciais, a mistura de gêneros, apontou três tipos de polca. Uma totalmente cométrica, bem europeia, outra com melodia cométrica e acompanhamento sincopado, ou vice-versa, e uma terceira com vários padrões diferentes nas seções A, B e C, quase uma experimentação das novidades da época. Este terceiro tipo, “experimental” chama a atenção, pois apresenta uma parte cométrica, outra sincopada e outra pontuada, por exemplo. Completamente diferente do que se entende por polca hoje em dia.

Atualmente, uma música é considerada polca quando apresenta compasso binário, andamento rápido e, principalmente, melodia e acompanhamento cométricos. Houve aqui uma convergência de três tipos para um tipo característico.

Seria porque a sincopação do que mais tarde nomeou-se maxixe foi recusada inicialmente, por tratar-se de um componente novo, do que o ouvido ainda não havia assimilado? As vanguardas estariam neste contexto do incompreendido a princípio? Ou porque a música sincopada foi influência dos africanos numa sociedade recém-liberta da escravidão?

As respostas não são claras, mas o resultado de nossas análises da música carioca desse período, revisitadas sob a ótica do século XXI organiza as diferenças rítmicas das polcas e maxixes de acordo com seu caráter cométrico e contramétrico. Ou seja, atualmente numa roda de choro uma polca, muito provavelmente, será acompanhada de forma cométrica e um maxixe de forma contramétrica.

Assim polcas e *schottischs* mantiveram seu caráter europeu com a cometricidade das melodias e dos acompanhamentos e no abasileiramento a contrametricidade e a sincopação, resultantes do 3x2 africano, transformou a polca em maxixe e choro.

Os termos cométrico e contramétrico pretendem estabelecer uma relação entre ritmos europeus (cométricos) e africanos (contramétricos), podem ser criticados pela falta de sentido deste tipo de análise para a música africana. No entanto, em relação à música produzida nas Américas, híbrida das duas culturas, eles ajudam no entendimento e facilitam as análises comparativas.

Muitos choros apresentam mistura de padrões rítmicos nas seções (A, B e C) mesclando contrametricidade e cometricidade, além da superposição de padrões numa mesma parte entre os instrumentos da seção rítmica, geralmente cavaquinhos, violões e percussão, no caso típico de um regional de choro. A liberdade de misturas que a polca “experimental” anunciou, a polca tipicamente europeia não preservou, mas o choro parece ter assimilado e expandido.

No aspecto interpretativo, músicos consagrados como Jacob do Bandolim promoveram mudanças significativas na forma de executar choros conhecidos do repertório, sincopando mais o fraseado e o acompanhamento, a partir da década de 1950. Possivelmente por ser acompanhado pelo regional do Canhoto, um músico frequentador da escola de samba do Estácio, sintetizadora de padrões sambados a partir da década de 1920.

O intercâmbio de ambientes sempre fez parte da prática dos músicos populares e as assimilações decorrentes dessas trocas são notadas desde a polca transformada em maxixe ou

choro. Os músicos oriundos das práticas religiosas africanas levaram a polirritmia para outros contextos. Mas outra questão se faz presente, no caso da melodia e do acompanhamento, quem guia quem? O fraseado da melodia guia o acompanhamento ou vice-versa?

Possivelmente não há uma única resposta para uma musicalidade em contínuo movimento, ora acompanhamento rítmico norteia, ora melodia direciona. Mas o cerne está, antes de tudo, no entendimento rítmico. Independente de quem guie, uma melodia tocada com a interiorização/apropriação rítmica oferece maior balanço e diálogo na performance.

Embora considerado fechado e tradicionalista por vários músicos, o choro também é um gênero aberto à novas interpretações. Muitos solistas e grupos atuais utilizam em seus arranjos a liberdade de novas misturas de padrões, como é o caso do choro-sambado com a lateralidade de sua linha-guia: o teleco-teco.

No percurso desta linha-guia, advinda de ritmos notadamente africanos como a kachacha e a cabula, o teleco-teco invertido (com duas colcheias iniciais) é padrão recorrente nos choros de Pixinguinha e só mais tarde o teleco-teco do samba sincopou ainda mais as melodias. Podemos concluir, com qualidade de face, que o teleco-teco do início do choro era invertido.

O livre trânsito dos chorões configurava-os como mediadores culturais, circulavam pelos terreiros, casas, bares, teatros, escolas de samba, gravações e onde mais fossem solicitados. Embora a frase “vamos ao choro?”, atualmente, não signifique um convite explícito ao desalinhar e alinhar da coluna característico do bailado, cada vez mais representa um convite ao encontro de uma grande variedade de padrões rítmicos, uma festa rítmica.

Chorar seria balançar, racional ou intuitivamente, nestas inflexões e articulações rítmicas?

Muitos solistas afirmam tocar de forma intuitiva, mas mantendo a atenção nas frases da seção rítmica.

Posso afirmar que o caminho desta pesquisa potencializou esta percepção na minha performance como instrumentista. A intuição do(a) pesquisador(a), na área da performance, pode virar conclusão quando as hipóteses plausíveis são levantadas, refletidas, experimentadas e colocadas em prática. Desta forma a corporeidade, sensações e emoções do(a) pesquisador(a) sobre o campo podem ser, inclusive, reconhecidas como fontes de informação.

O levantamento fonográfico com seleção e transcrição dos fonogramas históricos conduziu para a necessidade de criarmos propostas para a prática dos padrões rítmicos na

melodia, um “passo a passo” para enfatizar as notas interessantes, aquelas que confirmam o padrão rítmico. Somam-se várias experiências, artísticas e científicas nessa etapa da pesquisa.

Como solista de vários grupos de choro e professora numa escola voltada para a música popular brasileira, a pesquisa trouxe uma nova escuta tornando também científico o que anteriormente era apenas intuitivo.

Elaboramos procedimentos técnicos, sugestões e propostas didáticas para que o fraseado adquira a consciência rítmica com fluidez.

As sugestões sobre quais inflexões e articulações seriam mais indicadas para cada gênero foram definidas mantendo a liberdade expressiva de cada intérprete, ou seja é uma espécie de guia de viagem incentivando a exploração, jamais o final da linha, mas sem dúvida um começo.

Dessa forma, concluímos que este trabalho amplia a compreensão rítmica e melódica dos gêneros abordados, inserindo os(as) estudantes, instrumentistas, arranjadores(as), músicos e musicistas em geral, na busca do sentido de pertencimento autêntico da linguagem chorada.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

_____. *Ensaio sobre música Brasileira*. São Paulo: I. Chiarato, 1972.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flavia Camargo Toni 1984-89. São Paulo: Edusp, 1989.

ARAGÃO, Pedro. *Entre polca, quadrilhas e sambas: processos de mudança musical no Choro a partir de análises comparativas entre gravações fonográficas no século XX*. Claves 10, 2014.

AROM, Simha. *Polyphonies and Polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale – Structure and Methodologie (vol 1)*. SELAF:Paris, 1985.

BENEDITO, Celso. *Ensino coletivo de instrumentos musicais: contribuições da pesquisa científica*. Série Paralaxe vol. 3. Salvador:EDUFBA, 2016.

_____. *História e didática nas filarmônicas*. Sociedade Oficina de Frevos e Dobrados. FUNCEB. Salvador/BA, 2009.

CANÇADO, Tânia Mara Lopes. *O “fator atrasado” na música brasileira: evolução, características e interpretação*. Belo Horizonte: Per Musi, v.2, p.5-14, 2000.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. *Os Alicerces da Folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba*. Dissertação de mestrado apresentada a Faculdade de Música da Unicamp, Campinas, 2006.

_____. *A sistematização das claves cubanas e sua aplicação no ensino da Música popular*. Monografia. Campinas: UNICAMP, 2008.

_____. *A utilização das linhas-guia na performance e no ensino da música brasileira*. Campinas, UNICAMP, 2011.

_____. *O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça*. Tese de doutoramento apresentada a Faculdade de Música da Unicamp. Campinas, 2011.

CASCUDO, L Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo:Global, 1999.

CAZES, Henrique. *Choro – do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1998.

COSTA, Haroldo. *Ernesto Nazareth –pianeiro do Brasil*. Rio de Janeiro: ND. Comunicação Ltda., 2005.

COSTA, Manuela Areias. *Música e História: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares*. Revista Tempos Históricos, volume 15, 2011.

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

FABBRI, Franco. *A theory of musical genres – two applications. Popular Music Perspectives*, p 52-81, 1981.

FABBRI, Franco. *Tipos, categorias, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?* VII Congresso IASPM- AL. Havana, 2006.

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

GRENET, Emilio. *Música Cubana. Orientaciones para su Conocimiento y Estúdio*. In: GIRO, Radamés (org.) *Panorama de La Música Popular Cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995.

GONÇALVES, Eduardo. *A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX*. Rio de Janeiro: Desigualdade & Diversidade. Revista de Ciências Sociais da PUC – Rio, 2011.

IPHAN. Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Matrizes do samba no Rio de Janeiro*. Brasília, DF. Iphan, 2001. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>. Acesso em: 16 janeiro 2019. (Dossiê Iphan, 10).

KOLINSKI, Mieczyslaw. *A cross-cultural approach to rhythmic patterns*. Ethnomusicology, XVII/3. 1973.

KUBIK, Gehard. *Educação tradicional e ensino de música e dança em sociedades tradicionais africanas*. Revista de Antropologia. São Paulo, n 22. 1979a.

_____. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979b.

LOPES, Nei. *Sambeabá; o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra-Folha Seca, 2003.

_____. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro:Pallas, 2003

MACHADO, Afonso, MARTINS, Jorge Roberto. *Na cadência do choro*. Rio de Janeiro: Novas Direções Empreendimentos Culturais, 2006.

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

MOORE, Allan F. *Categorical conventions in music discourse – style and genre*. Music Letters, vol 82, n. 3, aug. 2001, p. 432-442. Disponível em: http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Moore-Genre_Style.pdf. Acessado em 20/novembro de 2017.

MUKUNA, Kazadi wa. *O contato musical Transatlântico: Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Global, 1978.

NKETIA, J.H. Kwabena. *The music of Africa*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1974.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. *As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. São Paulo: África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP. 1999, 2000, 2001.

PIEDADE, Acácio T.C. *A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira : reflexões sobre a retoricidade na música*. El oído pensante vol. 1: Argentina, 2013.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora LTDA, 2001.

SANTOS, Arildo Colares dos. *Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.

SÈVE, Mário. *Choro – gênero ou estilo?* XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós- Graduação em Música: Belo Horizonte, 2016.

_____. *O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical*. Debates n.17 UNIRIO: Rio de Janeiro, 2016.

_____. Dissertação de mestrado: *Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência*. UNIRIO: Rio de Janeiro, 2015.

SILVA, Marília T. Barboza. *Coisa de Preto: o som e a cor do choro e do samba*. São Paulo: B4 Editora, 2013.

TABORDA, Marcia E. *As abordagens estilísticas no choro Brasileiro (1902-1950)*. Revista Haol - Historia Actual Online n. 23. Rio de Janeiro, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular segundo seus gêneros*. 7a edição. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2013.

_____. *Música Popular um tema em debate*. 3ª edição revista e ampliada. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1997.

TOUSSAINT, Godfried. *Classification an Phylogenetic Analysis of African Ternary Rhythm Timelines*. Montréal: MacGill University, 2003.

WATERMAN, Richard Alan. African influence on the music of the Americas. In: DUNDES, Alan (Ed.). *Mother Wit from the Laughing Barrel: readings in the interpretation of Afro-American Folklore*. University Press of Mississippi, Jackson and London 1990.

PARTITURAS DIGITALIZADAS:

Instituto Moreira Salles. Site Ernesto Nazareth 150 anos. Disponível em: <https://ernestonazareth150anos.com.br/Works> . Acessado em 02/06/2019.

Instituto Moreira Salles. Site Pixinguinha. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/lado-b/> . Acessado em 02/06/2019.

Instituto Moreira Salles. Site Chiquinha Gonzaga. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/chiquinha-gonzaga/> . Acessado em 02/06/2019.

Site Chiquinha Gonzaga oficial: Disponível em: <http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/> . Acessado em: 03/05/2019.

PARTITURAS IMPRESSAS:

SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério; DININHO. *Songbook Choro*, Rio de Janeiro: Editora Lumiar. Irmãos Vitale. 2007. vol. 1.

_____. *Songbook Choro*, Rio de Janeiro: Editora Lumiar. Irmãos Vitale. 2011. vol. 2.

_____. *Songbook Choro*, Rio de Janeiro: Editora Lumiar. Irmãos Vitale.. 2011. vol. 3.

CARRASQUEIRA, Maria José. *O melhor de Pixinguinha – melodias e cifras*. São Paulo: Irmãos Vitale. 1997.

JACOB DO BANDOLIM, Instituto. *Tocando com Jacob, Partituras & Playbacks*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale. 2006.

_____. *Caderno de Composições de Jacob do Bandolim*. São Paulo: Irmãos Vitale. 2011. vol 1.

_____. *Caderno de Composições de Jacob do Bandolim*. São Paulo: Irmãos Vitale. 2011. vol 2.

DISCOGRAFIA:

HIME, Olivia. *Caixa Memórias Musicais: Casa Edison* – Rio de Janeiro: Biscoito Fino. 2002.

VELHA, Zé da; PONTES, Silvério. CD *Só Pixinguinha*. Faixa: 6 “Trombone Atrevido”. Gravadora Biscoito Fino. 2006.

VELHA, Zé da; PONTES, Silvério. CD *Tudo dança*. Faixa: 2 “O bom filho a casa torna”. Gravadora Rob Digital. 1999.

BANDOLIM, Jacob do. CD *Era de Ouro*. Faixa 11: “Bole-bole”. Gravadora RCA. Camden. 1967.

BANDOLIM, Jacob do. CD *Gravações Originais 1949 – 1969*. Box. CD 2. Faixa: 13 “Implicante”. Gravadora BMG Brasil. 2000.

LACERDA, Benedito e PIXINGUINHA. CD *Benê, o flautista vol. 2*. Faixas: 1 “1X0”, 3 “Cheguei”, 14 “Pagão”, 20 “Tico-tico no fubá”, 21 “Vou vivendo”. Selo Independente. Distribuição Tratore. 2007.

MOURA, Paulo; RABELLO Raphael. CD *Dois Irmãos*. Faixa: 2 “Chorando Baixinho”. Gravadora Kuarup. 1992.

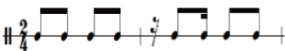
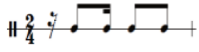
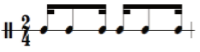
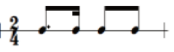
de Paquetá						
17. Areada	X					X
18. Como há de ser	X			X		
19. Esmagadora	X			X		
20. Não sei	X			X		
21. Olhe o poste	X	X		X		
22. Vagabunda			X		X	
23. Não tens coração	X			X		
24. Atraente		X		X		
25. Flor de Espuma	X			X		
26. Apanhei-te Cavaquinho		X		X		
27. Sultana	X			X		
28. Só na Flauta	X			X		
29. Siri tá no pau	X			X		
30. Besouro Encantado	X			X		
31. Cecy e Pery	X					X (síncopes na melodia B)
32. Cheirava-te	X					X (síncopes na melodia B)
33. O Figner Brincando	X			X		
34. Só para moer	XX			X		

35. Zinba	X			X		
36. Dominante			X		X	
37. Pretensiosa	XX			X		
38. Lamentos			X		X	
39. Entre com seu jogo		X				X(síncopes na melodia B)
40. Em ti pensando	X			X		
41. Rato Rato	X			X		
42. A cara me cai	X			X		
43. Alfredinho no Choro			X			X (mel cométrica/acomp. com síncopes)
44. Cruzes minha prima			XPont		X	
45. Fantasia ao Luar	X			X		
46. Xodó	X	X		X		
47. Choro e Poesia	X			X		
48. Linguagem do Coração	X			X		
49. Caminhando			X			X (mel cométrica/acomp. com síncopes)
50. Didi		X		X		
51. Favorite	X			X		
52. Flausina			X		X	

53. Lembrança da Ilha do Governador			X		X	
54. Não me aborreça	XX			X		
55. Oh, Arara	X			X		
56. Sataniel	X					X(síncopes na melodia)

!! !

!

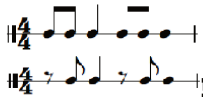
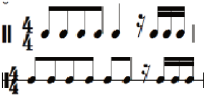
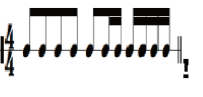
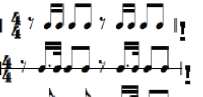
Maxixe!	!					Melodia Cométrica!	Melodia Contramétrica!
!	!	!	!	!	!	!	!
1. Não vou nisso!	X!	X!	!	!	!	X!	X!
2. Vestido de Guiomar!	!	!	!	X!	!	X!	X!
3. Grauna!	!	!	!	X!	!	X!	X!
4. Tricolor!	!	X!	!	!	!	X!	X!
5. Se papai souber!	!	X!	!	!	!	X!	X!
6. Bataclan!	!	X!	!	!	!	X!	X!
7. Lá vem ele!	!	X!	X!	!	!	X!	X!
8. Desprezado!	!	X!	!	!	!	X!	X!
9. Levanta meu Nego!	!	!	!	X!	!	X!	X!

10. Niterói!	!	X!	X!	!	!	X!
11. Pé de cabra!!	!	X!	!	X!	!	X!
12. Malandrinho!	!	X!	!	!	!	X!
13. Aborrecido!	X!	!	!	!	!	X!
14. Doutor...sem sorte!	!	X!	!	X!	!	X!
15. Fandangassu!	X!	!	!	!	!	X!
16. Será possível!	Acp típico de polca	!	!	!	X!	!
Tango Brasileiro !	!	!	!	!	!	!
1. Brejeiro!	X!	!	!	!	!	X!
2. Café! Avenida!	X!	!	!	!	!	X!
3. Tudo na rua!	XX!	!	!	!	!	X!
4. O Peixoto nos Ares!	XX!	X!	!	!	!	X!
5. O maxixe!	X!	!	!	!	!	X!
6. Te amo!	X!	X!	!	!	!	X!
7. Corta Jaca!	!	X!	!	X!	!	X!
8. Sofres porque queres!	!	X!	X!	!	!	X!
9. La Brisa!	!	!	!	X!	!	X!
10. Os dois que se	X!	X!	!	!	!	X!

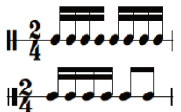
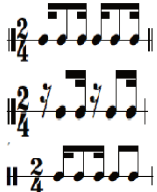
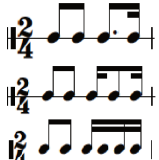
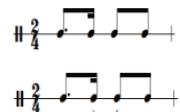
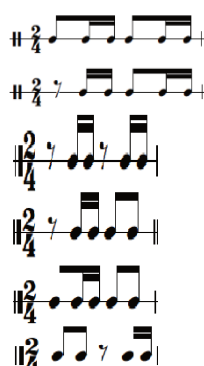
gostam!						
11. Arroz com casca!	!	!	X!	!	!	X!
12. Escovado!	!	X!	X!	!	!	X!
13. A cara me cai!	Acp típico de polca!	!	!	!	X!	!
14. É água!	Acp típico de polca!	!	!	!	X!	!
15. Cidade Nova!	X!	!	X!	X!	!	X!
16. Vira Negrada!	X!	!	!	!	!	X!
17. Favorito!	!	!	!	X!	!	X!

!!

!

Schottisch!	!	!	!	!	Cavaco!	Melodia Cométrica!	Melodia Contra métrica!
							
1. Iara!	X!	X!	X!	!	!	X!	!
2. Jandira!	X!	!	X!	!	!	X!	!
3. Nair!	!	!	X!	!	!	X!	!
4. Não me olhes assim!	X!	X!	!	!	!	X!	!
5. Helena!	!	X!	X!	X!	!	X!	!
6. Sorriso de Judith!	!	!	X!	X!	!	X!	!
7. Maria Luiza!	X!	X!	!	!	!	X!	!
8. Coração de Ouro!	!	X!	X!	!	X!	X!tercinada!	!
9. Diálogo das	X!	X!	X!	!	X!	X!tercinada!	!

Flores!							
10. Eureka!	!	!	X!	!	X!	X!	!
11. Oscarina !	!	!	X!	X!	X!	X!	!
12. Chave de Ouro!	X!	X!	!	!	!	X!tercinada!	!
13. Amélia!	!	!	X!	X!	X!	X!	!
14. Meu Casamento!	!	!	X!	!	X!	X!	!
15. Jocelina!	!	!	X!	!	X!	X!	!
16. Contita!	!	X!	X!	!	X!	X!	!
17. Hilda!	!	X!	X!	!	X!	X!	!
18. Ai, Cara Dura!	!	X!	!	!	!	X!	!

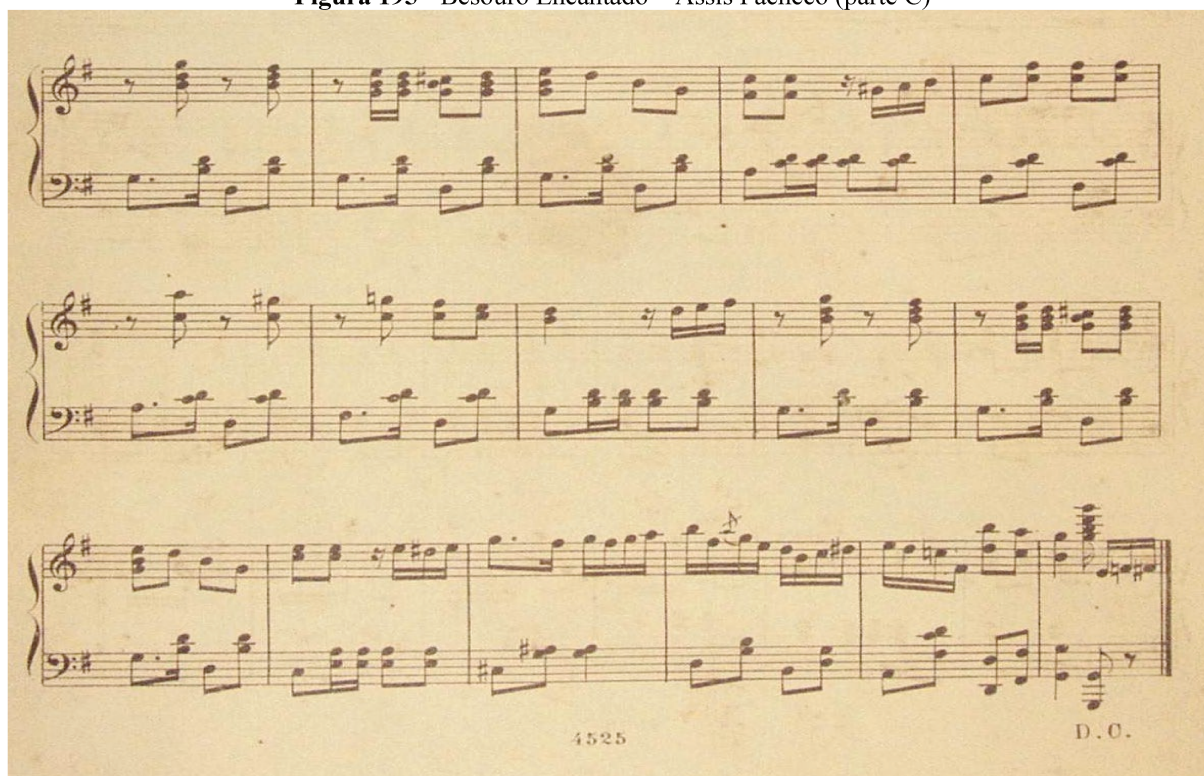
Choro						Melodia Cométrica	Melodia Contra métrica
1. Massada	X						X
2. Aurora sorrindo	X						X
3. Lembranças do Passado		X					X
4. Vestido de Guimar		X		X			X

5. Flamengo	X			X			X
6. Até Eu	X			X			X
7. Urubu Malandro		X	X				X
8. Mi Dêxa Serpentina		X	X				X
9. Tapa Buraco			X	X			X
10. Lá – Ré	X		X				X
11. Brincando					X		X
12. Estes são outros 500	X					X	
13. Intrigas no Boteco do Padilha	X					X	
14. Lamentos	X	X				X	
15. Não está com tudo	X					X	
16. Pinicadinho	X	X				X	
17. Serenata no Joá	X	X					X
18. Luis Americano em Cabo Frio	X	X				X	X
19. Sossega Juca	X					X	
20. Um chorinho na Urca	X	X				X	
21. Cabuloso		X					X
22. O Urubu e o Gavião					X	X	X
23. Recordando		X					X
24. Carinhoso	X	X				X	X
25. Ainda Existe	X	X				X	
26. Aguenta, Seu	X	X	X		X	X	

Fulgêncio							
27. Vamos Brincar		X			X	X	
28. Os Oito Batutas	X	X				X	X
29. A Vida é um Buraco					X	X	
30. Magoado	X	X					X
31. Ficou Calmo					X	X	
32. Aguenta o Galho	X	X				X	
33. Segura o Dedo	X					X	
34. Ao Luar	X	X		X			X
35. Me Deixa em Paz	X	X			X		X
36. Em Ti Pensando	X				X	X	
37. Mariana em Sarilho	X				X	X	
38. Rato Rato	X	X					X
39. O Belo e a Bela	X			X	X	X	
40. Sempre É				X	X	X	
41. Sururu na Cidade	X	X				X	X
42. Suspiros		X			X	X	X
43. Urubatan		X		X		X	X
44. Vem Cá, Não Vou	X					X	
45. Choro do Calado					X	X	
46. Está se Coando		X			X	X	X

ANEXO 2 – PARTITURAS ORIGINAIS

Figura 195 - Besouro Encantado – Assis Pacheco (parte C)



Fonte: CD-R Casa Edison e seu Tempo – Humberto Franceschi

Figura 196 - “Cubanita” – Chiquinha Gonzaga (parte A)



Fonte: Site Chiquinha Gonzaga. Disponível em:
http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=cubanita&post_id=1584

Figura 197 - “Corta Jaca” ou “Gaúcho” – Chiquinha Gonzaga (Final da parte A). Manuscrito quase ilegível, mas as notas são as mesmas do tom de Ré menor, possivelmente o si bemol está escrito no início da partitura.



Fonte: Site Instituto Moreira Salles. Disponível em: <http://musica.ims.com.br/#/detailpage/12884905912>

ANEXO 3 – QR CODE “ÁUDIOS DISSERTAÇÃO UNICAMP”

https://drive.google.com/open?id=1QJPNwq01_3w0DqFotECsFs1imVZm8OmE

ANEXO 4 – PROGRAMA DE RECITAL DE MESTRADO

Recital de Mestrado em Música

Mestrado em Música – Estudos Instrumentais e Performance Musical

Pós Graduação em Música – UNICAMP

Programa – Gabriela de Mello Machado

08/agosto/2019

Todas as músicas serão acompanhadas pelo regional composto pelos músicos:

Italo Perón – violão de 7 cordas

Ildo Silva – cavaquinho

Vinícius Barros – percussão

Repertório:

1. Mistura e Manda - Nelson Alves

2. A vida é um buraco - Pixinguinha

3. Iara - Anacleto de Medeiros

4. O bom filho a casa torna - Bonfiglio de Oliveira

5. Machucando – Adalberto de Souza

Convidado: Matheus Kleber – acordeon

6. Chorando Baixinho – Abel Ferreira

Convidado: Matheus Kleber – acordeon

7. Proezas de Solón – Pixinguinha e Benedito Lacerda

8. Trombone Atrevido - Pixinguinha

9. Assanhado - Jacob do Bandolim

Convidada: Eliza Basile: guitarra

10. Bole bole - Jacob do Bandolim

Convidados: Eliza Basile e Matheus Kleber