UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Eduardo Pereira da Costa

O BANDOLIM CONTEMPORÂNEO DE HAMILTON DE HOLANDA: RECURSOS TÉCNICOS PARA O BANDOLIM DE 10 CORDAS SOLO

THE CONTEMPORARY MANDOLIN OF HAMILTON DE HOLANDA: TECHNICAL RESOURCES FOR THE 10-STRINGS MANDOLIN SOLO

Campinas-SP

2023

Eduardo Pereira da Costa

O BANDOLIM CONTEMPORÂNEO DE HAMILTON DE HOLANDA: RECURSOS TÉCNICOS PARA O BANDOLIM DE 10 CORDAS SOLO

THE CONTEMPORARY MANDOLIN OF HAMILTON DE HOLANDA: TECHNICAL RESOURCES FOR THE 10-STRINGS MANDOLIN SOLO

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática

Dissertation presented to the Institute of Arts of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music, in the area of Music: Theory, Creation and Practice

ORIENTADOR: PROF. DR. ANTONIO RAFAEL CARVALHO DOS SANTOS

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO
ALUNO EDUARDO PEREIRA DA COSTA, E ORIENTADO PELO
PROF. DR. ANTONIO RAFAEL CARVALHO DOS SANTOS

CAMPINAS-SP

2023

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

Costa, Eduardo Pereira da, 1992-
C823b O bandolim contemporâneo de Hamilton de Holanda : recursos técnicos para o bandolim de 10 cordas solo / Eduardo Pereira da Costa. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Antônio Rafael Carvalho dos Santos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Holanda, Hamilton de, 1976-. 2. Choro (Música). 3. Bandolim. 4. Arranjo (Música). I. Santos, Antônio Rafael Carvalho dos, 1953-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: The contemporary mandolin of Hamilton de Holanda : technical resources for the 10-strings mandolin solo
Palavras-chave em inglês:
Holanda, Hamilton de, 1976-
Choros
Mandolin
Arrangement (Music)
Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática
Titulação: Mestre em Música
Banca examinadora:
Antônio Rafael Carvalho dos Santos [Orientador]
Jorge Luiz Schroeder
Almir Côrtes Barreto
Data de defesa: 17-03-2023
Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0009-0004-9466-2562
- Currículo Lattes do autor: https://lattes.cnpq.br/4127718613329725

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

EDUARDO PEREIRA DA COSTA

ORIENTADOR: ANTONIO RAFAEL CARVALHO DOS SANTOS

MEMBROS:

1. PROF. DR. ANTONIO RAFAEL CARVALHO DOS SANTOS
2. PROF. DR. JORGE LUIZ SCHROEDER
3. PROF. DR. ALMIR CÔRTES BARRETO

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

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

DATA DA DEFESA: 17.03.2023

AGRADECIMENTOS

À minha família, por todo apoio e incentivo ao estudo da música e por toda a vivência musical desde a infância.

À minha companheira, Bruna Castro, por todo carinho e apoio no desenvolvimento dessa dissertação.

Ao meu orientador, Antonio Rafael Carvalho dos Santos, pela orientação, por todo suporte no desenvolvimento da escrita e pelo acolhimento do projeto.

À CAPES, o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 - 88887.637898/2021-00.

Aos amigos do Trio Macaxeira, Maurício Guil e Fernando Junqueira, que possibilitaram diretamente e indiretamente a prática do repertório e dos recursos estudados no bandolim de 10 cordas.

Ao músico Hamilton de Holanda, por toda obra realizada e publicada, inspiração inicial para esse trabalho, possibilitando com que os estudos acerca do bandolim de 10 cordas fizessem parte dessa pesquisa e consequentemente possam contribuir para a prática do instrumento;

À Universidade Estadual de Campinas, que através do investimento no ensino público contribui para que novas pesquisas em diversas áreas sejam realizadas todos os anos e sejam desfrutadas pela sociedade brasileira e pelo mundo.

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo apontar os recursos técnicos de melodia acompanhada utilizados na elaboração dos arranjos solo para o instrumento bandolim de 10 cordas. O uso destes recursos teve como base as análises realizadas em três composições e interpretações solo de Hamilton de Holanda: Flor da Vida, Dor Menor e 1 Byte 10 Cordas. Desenvolvemos a pesquisa em 6 capítulos de modo a traçar uma linha objetiva de investigação, iniciando por um capítulo de caráter biográfico, analisando os diferentes aprendizados e influências de Hamilton sob a perspectiva do ensino formal/informal e o conceito de "conhecimento musical do cotidiano". No segundo capítulo desenvolvemos algumas análises para elucidar as características de nomenclaturas como "choro contemporâneo"/ "neo-choro"/ "choro moderno", trabalhadas em diferentes pesquisas que abrangem a obra de Hamilton de Holanda. No terceiro capítulo são realizadas algumas análises para demonstrar as referências interpretativas ao bandolim de 10 cordas. Para além, são descritos alguns modelos de construção do instrumento, comparando-o com o modelo tradicional de 8 cordas e outros instrumentos que foram utilizados como referência para a construção do bandolim de 10 cordas. No quarto capítulo são realizadas comparações interpretativas entre interpretações de Hamilton e bandolinistas/compositores como Jacob do bandolim e Luperce Miranda, ambas direcionadas ao bandolim solo. No quinto e sexto capítulo são realizadas análises práticas, através de um Estudo Laboratorial de Performance sobre as composições "Flor da Vida", "Dor Menor" e "1 Byte 10 Cordas"; e análises objetivas, descrevendo os diferentes modelos de recursos técnicos utilizados na melodia acompanhada, respectivamente. A contextualização dos diferentes períodos de aprendizagem de Hamilton, suas influências e estudos musicais; o desenvolvimento de análises ligadas a contemporaneidade do choro; e as análises práticas e descritivas relacionadas ao uso da melodia acompanhada, realizadas nessa pesquisa, auxiliarão na performance e na elaboração de arranjos solo para o instrumento. Ademais, a pesquisa auxiliará também na compreensão de um estilo interpretativo desenvolvido por Hamilton a partir de referências anteriores em gravações, em diferentes práticas em conjunto e pela inserção e utilização do bandolim em contextos musicais abrangentes, para além do choro e o samba e de sua função tradicional como melodista.

Palavras-chave: Choro; Bandolim 10 cordas; Hamilton de Holanda; Arranjo solo.

ABSTRACT

This research aimed to point out the technical resources of accompanied melody used in the elaboration of solo arrangements for the 10-strings mandolin instrument. The use of these resources was based on analyzes carried out in three compositions and solo interpretations by Hamilton de Holanda: Flor da Vida, Dor Menor and 1 Byte 10 Cordas. We developed the research in 6 chapters in order to outline an objective line of investigation, starting with a biographical chapter, analyzing Hamilton's different learnings and influences from the perspective of formal/informal teaching and the concept of "everyday musical knowledge". . In the second chapter we develop some analyzes to elucidate the characteristics of nomenclatures such as “contemporary choro”/ “neo-choro”/ “modern choro”, worked on in different researches that cover the work of Hamilton de Holanda. In the third chapter, some interpretive analyzes are carried out to demonstrate the interpretive references on the 10-strings mandolin. In addition, some construction models of the instrument are described, comparing it with the traditional 8-strings model and other instruments that were used as a reference for the construction of the 10-string mandolin. In the fourth chapter, interpretative comparisons are made between interpretations of Hamilton and mandolinists/composers such as Jacob do mandolim and Luperce Miranda, both directed to solo mandolin. In the fifth and sixth chapters, practical analyzes are carried out, through a Laboratory Performance Study on the compositions “Flor da Vida”, “Dor Menor” and “1 Byte 10 Cordas”; and objective analysis, describing the different models of technical resources used in the accompanied melody, respectively. The contextualization of Hamilton's different learning periods, his influences and musical studies, the development of analyzes linked to the contemporaneity of choro and the practical and descriptive analyzes related to the use of accompanied melody, carried out in this research, will help in the performance and in the elaboration of arrangements solo for the instrument. In addition, the research will also help in understanding an interpretive style developed by Hamilton from previous references in recordings, in different ensemble practices and by the insertion and use of the mandolin in comprehensive musical contexts, beyond choro and samba and its traditional function as a melodist.

Keywords: Choro; 10-strings mandolin; Hamilton de Holanda; Solo arrangement.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1 VIVÊNCIA MUSICAL 17

1.1 Infância 17

1.2 Adolescência/faculdade 23

1.3 Faculdade/formação como artista 29

2 OS "IMPULSIONADORES DA TRANSFORMAÇÃO" NO "CHORO CONTEMPORÂNEO", O "NEO-CHORO" E O "CHORO MODERNO" 32

3 O BANDOLIM DE 10 CORDAS: SUAS INFLUÊNCIAS INTERPRETATIVAS E MODELOS DE CONSTRUÇÃO 40

3.1 Concepções pioneiras 41

3.2 Os modelos do bandolim brasileiro de 8 e 10 cordas 48

3.2.1 O bandolim de 8 cordas de Jacob 48

3.2.2 O bandolim de 10 cordas 50

3.3 Possibilidades estilísticas do B-10 53

4 O USO DOS RECURSOS TÉCNICOS SOLO AO BANDOLIM 58

5 ESTUDO LABORATORIAL DE PERFORMANCE 73

5.1 Considerações iniciais 73

5.2 "1 Byte 10 Cordas" 76

5.3 "Flor da Vida" 87

5.4 "Dor menor" 101

6 ANÁLISES DOS RECURSOS TÉCNICOS SOLO A PARTIR DAS COMPOSIÇÕES "1 BYTE 10 CORDAS", "DOR MENOR" E "FLOR DA VIDA" 109

6.1 Considerações iniciais 109

6.2 Melodia com delineamento harmônico 110

6.3 Melodia com bloco harmônico 113

6.4 Melodia com acompanhamento arpejado 116

6.5 Melodia com trêmulo e acompanhamento arpejado 120
6.6 Melodia com acorde arpejado texturizado 123
6.7 Melodia antecipada do acorde 125
6.8 Melodia no baixo anterior ao bloco harmônico 128
6.9 Frase de ligação – Baixaria 129
6.10 Outros Recursos Solo 132
6.10.1 Ponte em melodia com bloco harmônico 132
6.10.2 Ponte em melodia com delineamento arpejado 134
6.10.3 Ponte rítmico-harmônica 136
6.10.4 Interlúdio 138
6.10.5 Modulação 140
CONSIDERAÇÕES FINAIS 142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 146
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR 150
APÊNDICES 151

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa visa analisar e descrever os recursos técnicos utilizados por Hamilton de Holanda em seus arranjos para o bandolim de 10 cordas solo. Hamilton é considerado hoje o principal intérprete e criador de um estilo interpretativo ao bandolim de 10 cordas, instrumento que teve seu desenvolvimento e (re)elaboração idealizada também por intermédio de HH[1].

Para além de descrever os recursos técnicos desenvolvidos/aprimorados por HH a partir do B-10[2], de modo solo, e deixá-los como material de estudo para futuros pesquisadores e estudantes ligados ao instrumento, visamos construir um paralelo quanto ao uso destes recursos ao longo do século XX no repertório associado ao bandolim brasileiro chorístico. Através desta comparação entre diferentes objetos que estão interligados pelo gênero musical e/ou pela característica cordofônica, pudemos chegar a evidências de que a utilização de alguns recursos já se mostrava presente ao longo do desenvolvimento interpretativo ao bandolim no século XX.

Desta maneira, esta pesquisa estará dividida em 6 capítulos, de modo a estruturar questões relacionadas às referências musicais de HH em diferentes fases de sua trajetória musical; à construção do B-10 – "(re)elaborado" pelo luthier Vergílio Lima - e suas influências diretas e indiretas[3]; e às análises interpretativas dos recursos técnicos utilizados por HH.

O primeiro capítulo é construído com objetivo de delinear algumas referências musicais vivenciadas por HH, passando pela infância, adolescência e sua formação como artista. A construção é baseada em entrevistas dadas pelo próprio músico a diversos canais de notícias, em materiais presentes em seu próprio *site* e em algumas *lives* realizadas ao longo de 2020 denominadas "ideias colaborativas", nas quais HH contou com participações de músicos ligados à performance do B-10, dentre outros ligados à música brasileira em geral. Para conduzir o desenvolvimento deste capítulo utilizamos como aporte teórico os conceitos sobre ensino formal e informal, para além de estudos relacionados ao universo cotidiano e à

[1] Utilizaremos no decorrer da pesquisa a abreviação HH para mencionar Hamilton de Holanda visando a fluidez do texto.
[2] Utilizaremos, assim como no trabalho de SANTOS (2019), a abreviação "B-10" para bandolim de 10 cordas.
[3] No segundo capítulo, dedicado à construção do modelo do B-10, podemos considerar como referência direta o bandolim de 8 cordas de Jacob, o modelo do B-10 de Armandinho e o modelo do violino de 5 cordas de Jean Luc Ponty. De forma indireta os instrumentistas ligados ao cavaquinho de 5 cordas e ao violão (6 de 7 cordas), por suas propostas de aumento da tessitura, recursos técnicos solo, do recurso das "baixarias" e da sonoridade mais grave, e ao piano, por suas referências interpretativas relativas ao repertório chorístico (e suas vertentes) e possibilidades de acordes com mais extensões – estes também ligados a outros gêneros musicais.

aprendizagem primária e secundária, realizados por Rosa (2018) e Benedetti (2009)[4], respectivamente.

Destacamos, no segundo capítulo, alguns estudos realizados por Paula Valente (2014), Sheila Zagury (2014) e Magda Clímaco (2008), que direcionam a produção musical de HH - composições e interpretações - como parte de trabalhos "impulsionadores da transformação" no "choro contemporâneo"; com influências do "neo-choro"; e pertencente ao "choro moderno", respectivamente. Algumas análises efetuadas neste capítulo irão nos elucidar quanto às características interpretativas e composicionais que associam a obra de HH às terminologias abordadas.

No terceiro capítulo dissertamos acerca da proposta estilística do B-10, apontando possíveis influências interpretativas provindas de diferentes gêneros musicais e de instrumentistas ligados ao bandolim, ao violão e ao piano ao longo do século XX. Delineamos possíveis influências diretas e indiretas, mencionadas anteriormente, estas que colaboraram para o modelo de B-10 que conhecemos hoje. Ainda neste capítulo são descritas algumas características estruturais do instrumento com o apoio de entrevistas concedidas pelo luthier Tércio Ribeiro[5] - reconhecido por seu trabalho de fabricação do instrumento - à HH.

Através de análises comparativas entre objetos, apoiadas sobre o artigo de Philip Tagg "Analisando a música popular: teoria, método e prática"[6], no quarto capítulo desenvolvemos comparações entre alguns recursos técnicos utilizados por HH e interpretações/composições de dois bandolinistas do início do século XX: Luperce Miranda e Jacob do bandolim. Tais comparações apresentam uma aproximação com os recursos técnicos aprimorados por HH ao B-10 solo. A comparação é demonstrada através de "musemas", que são "unidades mínimas de expressão em qualquer estilo musical dado e podem ser estabelecidos pelo procedimento analítico de comparação entre objetos" (TAGG, 2003, p. 20).

Os capítulos finais são compostos por análises objetivas e subjetivas dos objetos de pesquisa desta dissertação. No quinto capítulo realizamos um estudo laboratorial de performance em que pudemos analisar características de três interpretações realizadas de

[4] Através do conceito de "conhecimento musical do cotidiano", - capacidade adquirida em diferentes etapas da vida de maneira informal -, Benedetti traça uma linha de raciocínio em sua pesquisa considerando pontos importantes do aprendizado musical que vão influir diretamente na formação e na prática musical: a influência no aprendizado informal e pré-escolar; o papel da mídia, marcada pelo consumo de bens culturais; e a socialização primária e secundária, que envolvem as práticas exercidas no núcleo familiar, e coletivas, a partir do contato do indivíduo com a sociedade.

[5] Tércio Ribeiro é luthier de instrumentos de cordas e possui seu ateliê em Santa Tereza, bairro do Rio de Janeiro. Desde 2003 dedica-se à construção do modelo de B-10 utilizado por HH.

[6] TAGG, Philip. **Analisando a Música Popular: teoria, método e prática**. Em Pauta - Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, vol. 14, n. 23. pp. 5-40. 2003.

modo solo por HH: “1 Byte 10 Cordas”, “Flor da Vida” e “Dor Menor”, todas compostas pelo músico. Além das características das composições, interpretações e gravações usadas como referências, explicitamos alguns aspectos quanto à exequibilidade e sonoridade dos recursos técnicos solo ao B-10. Nesse estudo utilizamos o referencial teórico desenvolvido por Vanda Freire (2010) em “Horizontes da pesquisa em Música”; por François Madurell (2019)[7] em “Situação de descoberta e escuta repetida: duas chaves para a recepção da obra” e por José Augusto Mannis (2014)[8] em “Processos cognitivos de percepção, análise e síntese atuando no processo criativo: Mímeses de Mímeses” - particularmente no tópico “Ciclo de Processos Cognitivos (Percepção, Análise e Síntese) e Invenção”.

No sexto e último capítulo temos então a descrição dos recursos técnicos utilizados na interpretação solo das três composições citadas anteriormente. Os recursos técnicos aqui observados e descritos são direcionados para o arranjo de uma interpretação solo. Deste modo podemos analisar como HH aborda os elementos musicais “melodia”, “ritmo” e “harmonia” simultaneamente ao interpretar de modo solo a composição ao B-10[9]. Neste capítulo abordamos algumas análises de modo comparativo, usando mais uma vez como suporte o método comparativo de Tagg (2003) - assim como no quarto capítulo.[10]

Desde sua concepção, a pesquisa é delineada a partir de problematizações acerca da prática do instrumento bandolim de 10 cordas: quais as mudanças, no âmbito da prática, do bandolim tradicional de 8 cordas para o bandolim de 10 cordas, na música brasileira; quais características musicais e extramusicais direcionam a “(re)invenção” do instrumento ao músico Hamilton de Holanda, principal expoente do instrumento na atualidade; e quais as influências musicais de HH em suas diferentes etapas de aprendizado, considerando os referenciais sobre o universo cotidiano e o ensino formal e informal, que acabaram por construir sua personalidade no meio musical.

As questões que fomentam essa pesquisa abrem margem para estudos em diversas áreas de conhecimento para além da área de Estudos Instrumentais e Performance, que

---

[7] MADURELL, François. **Situação de descoberta e escuta repetida: duas chaves para a recepção da obra**: In: CHUEKE, Zelia. Leitura, Escuta e Interpretação. UFPR, 2019, p. 213-18.

[8] MANNIS, José Augusto. **Processos cognitivos de percepção, análise e síntese atuando no processo criativo: Mímesis de Mímesis**. In: Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina [Livro Eletronico]. Anais. Londrina: 2014. 198-225.

[9] Nos recursos técnicos observaremos a utilização das terminologias ligadas à textura musical, a qual varia com as diferentes maneiras com que as dimensões horizontal (melodia) e vertical (harmonia) podem se relacionar (ALMADA, 2014, p. 103). São estas: “homofônica”, utilizada na maior parte dos recursos observados, indicando a melodia harmonizada; a “monofônica”, o qual se utiliza de uma voz, sem acompanhamento; e a “polifonia”, indicando várias vozes e o uso de técnicas contrapontísticas.

[10] Para o acompanhamento de alguns exemplos musicais elaborados nesses dois capítulos, em áudio e vídeo, criamos uma pasta no Google Drive que pode ser acessada através do link disponibilizado nas notas de rodapé dos trechos analisados.

contempla esta dissertação. Visando uma maior coerência no estudo sobre os objetos de pesquisa e na elaboração da pesquisa em si, a trajetória investigativa se iniciou através da escuta e da prática do repertório do bandolim de 10 cordas composto e arranjado pelo instrumentista e compositor Hamilton de Holanda. Foi feito um recorte através da escuta repetida das gravações com o objetivo de detalhar o modelo de construção das composições e arranjos para o B-10 solo, desenvolvendo análises musicais relacionadas à melodia acompanhada: a junção dos elementos da melodia, do ritmo e da harmonia.

A trajetória inicial dessa pesquisa ressalta um ponto significativo em investigações direcionadas à performance musical e estudo instrumental: as primeiras impressões e problematizações dessa área de estudos devem partir do material musical. A partir dessa premissa, que dialoga com as práticas musicais voltadas à música popular brasileira, tais como "a roda de choro, de samba, e de músicas em geral" - em que o foco está no repertório musical, na experiência e no fazer musical -, essa pesquisa assim se inicia, porém, com o distanciamento necessário para que haja um olhar científico e não somente meras traduções do senso comum.

Os métodos escolhidos e as ferramentas metodológicas foram imprescindíveis para que obtivéssemos resultados investigativos satisfatórios. Para isso foram utilizadas entrevistas já realizadas com músicos e pesquisadores ligados ao instrumento B-10 e aos instrumentos de cordas populares em geral - tais como o cavaquinho, violão de 6 cordas e violão de 7 cordas; fichamentos bibliográficos, realizando as leituras dos materiais relacionados aos objetos de estudo - o bandolim brasileiro, o instrumentista Hamilton de Holanda e o "choro moderno"/ "choro contemporâneo" / "neo-choro", destacados no segundo capítulo desta dissertação; e a leitura de referenciais teóricos que dialogam e desenvolvem argumentos acerca da escuta repetida e da recepção sonora - como explicitado no quinto capítulo, a partir da pesquisa de Freire (2010) e dos artigos de Mannis (2014) e Madurell (2019).

Os referenciais teóricos, para além de construir uma base para a interpretação dos dados da pesquisa, tanto no plano subjetivo quanto no plano objetivo - a partir do material musical transcrito -, deram fundamentos para as ferramentas metodológicas utilizadas, estabelecendo um diálogo direto.

As ferramentas metodológicas utilizadas, apesar de não seguirem uma forma padrão pré-concebida, se alinharam às necessidades do presente estudo, voltado à música popular brasileira e à performance musical no bandolim de 10 cordas. Segundo Vanda Freire (2010),

nas pesquisas realizadas sob o enfoque pós-moderno[11], é significativo o desenvolvimento de novas estratégias metodológicas nas diferentes subáreas da música, que têm como uma das características a flexibilidade metodológica, em que "os métodos e os referenciais teóricos não são necessariamente totalmente pré-definidos":

> Flexibilidade metodológica (os métodos e referenciais teóricos não são necessariamente totalmente pré-definidos), uma vez que as pesquisas, sob o enfoque pós-moderno, transitam permanentemente entre a teoria e a prática, o que abre a possibilidade de novos métodos e novos conceitos serem incorporados no decorrer da investigação. (FREIRE, 2010, p. 51)

Foi traçada uma linha de investigação que partiu, na sua concepção, do material musical, havendo em seguida uma divisão nas análises: uma voltada às especificidades da sonoridade do B-10, dos recursos técnicos utilizados e das gravações de referência - o estudo laboratorial de performance; e outra voltada à análise direta e objetiva dos recursos técnicos utilizados na interpretação solo, através da transcrição do objeto musical proposto.

Vale destacar também o diálogo das ferramentas metodológicas utilizadas com as propostas de análise musical de Phillip Tagg no artigo "Analisando a música popular: teoria, método e prática", em que o autor destaca a importância do "musema", unidades mínimas de expressão, para estabelecer uma relação de análise por comparação entre objetos. Sendo assim, podemos substituir um exemplo musical por outro, com funções semelhantes, para explicitar determinados trechos musicais. Alguns elementos musicais analisados, de importância para o presente estudo, estão descritos na "lista de parâmetros de expressão musical", ferramenta também proposta por Phillip Tagg, tais como: aspectos melódicos; aspectos de orquestração; aspectos de tonalidade e textura; aspectos de dinâmica; aspectos acústicos; e aspectos eletromusicais e mecânicos.

Estabelecendo diálogo com os referenciais teóricos, Madurell destaca o ângulo social como uma das possibilidades de recepção da obra, o que neste estudo se traduziu em uma contextualização histórica dos objetos de pesquisa - o bandolim de 10 cordas e o compositor e instrumentista Hamilton de Holanda -, valorizando a subjetividade e "abrindo maior espaço para as percepções dos diferentes sujeitos que interagem nos processos (críticos, compositores, ouvintes, intérpretes, editores, produtores musicais, professores e alunos, etc.)" FREIRE (2010, p. 50).

[11] Como enfoque pós-moderno, Vanda Freire (2010) refere-se a "visão descrita por Boaventura de Souza Santos (1988) como um novo paradigma de pensamento emergente, correspondente a modificações no pensamento científico a partir do final do século XX" (FREIRE, 2010, p. 47).

Nesse sentido, há um diálogo com o conceito de "conhecimento musical do cotidiano" - capacidade adquirida em diferentes etapas da vida de maneira informal -, estudado pela pesquisadora Kátia Benedetti (2009), baseando-se, dentre os referenciais, no método materialismo-dialético[12] e no conceito de cotidiano de Agnes Heller e Berger & Luckmann[13]. Benedetti faz o levantamento de algumas questões que vão nortear a importância e a necessidade de se considerar alguns pontos: a bagagem musical de um indivíduo no ensino da música, observando "como se deu sua formação musical no período pré-escolar, informal, e como essa formação interfere em sua postura diante das práticas musicais escolares e na compreensão do sentido dessas práticas formais" (BENEDETTI, 2009, p. 4); o papel da mídia - visto o grau de influência que exerce em uma sociedade tecnológica e marcada pelo consumo de bens culturais - no desenvolvimento da formação musical; e, em relação à educação na socialização primária e secundária, observar como as práticas musicais familiares ou coletivas influenciam na formação do conhecimento musical do indivíduo, tais como as práticas musicais de roda de choro, roda de samba, grupos musicais de igrejas, dentre outras.

Nota-se uma coerência ao relacionar tais conceitos às diferentes fases da vida de Hamilton de Holanda - presentes no primeiro capítulo. Isto se deve a vivência de diferentes processos de aprendizagem ligados à socialização primária e ao cotidiano musical[14], à socialização secundária, através do ensino formal de música, e ao espaço não-cotidiano, o qual se encontra a arte[15].

Por fim, para a definição dos conceitos de ensino formal, não-formal e informal, utilizamos o referencial teórico trazido por Rosa (2018) em seu artigo sobre as relações de escrita e oralidade no ensino do gênero musical choro:

> a educação formal compreenderia o 'sistema educacional' altamente institucionalizado, cronologicamente graduado e hierarquicamente estruturado que vai dos primeiros anos da escola primária até os últimos da universidade"; a educação não-formal, "toda atividade organizada, sistemática, educativa, realizada fora do marco oficial, para facilitar determinados tipos de aprendizagem a subgrupos específicos da população, tanto adultos como infantis"; e a educação informal, "um processo, que dura a vida inteira, em que as pessoas adquirem e acumulam

[12] O método materialista-dialético ou histórico-dialético considera os fenômenos sociais humanos como realidade objetiva, refletindo sobre as contradições da realidade, diferentemente do método idealista, em que o conhecimento verdadeiro é imutável e centralizado no plano das ideias.

[13] A esfera social básica, imediata e primeira da vida social humana é a esfera cotidiana, que se constitui pelo conjunto de práticas e ações do dia-a-dia voltadas para a subsistência do homem, pelas atividades rotineiras de caráter particular, cujas motivações são de natureza pessoal, relacionadas à subsistência imediata. (BENEDETTI, 2009, p. 20)

[14] O cotidiano se refere ao homem enquanto ser social e ser histórico, "na medida em que precisa apropriar-se das objetivações de sua sociedade, ou seja, de seus produtos historicamente constituídos, para tornar-se um membro dela" (BENEDETTI, 2009, p. 22).

[15] A arte - assim como a ciência, a filosofia e a política - é uma das objetivações ou ações construídas pelo homem em sociedade que vai além dos conhecimentos de sua própria natureza, "que ultrapassa o imediatismo do viver pragmático cotidiano" (BENEDETTI, 2009, p. 39).

> conhecimentos, habilidades, atitudes e modos de discernimento por meio das experiências diárias e de sua relação com o meio. (COOMBS, 1975, p. 27, apud ROSA, 2018, p. 561).

1 VIVÊNCIA MUSICAL

1.1 Infância

Nascido imerso num ambiente musical plural, Hamilton de Holanda e seu irmão, Fernando César[16], já desfrutavam por intermédio de seu pais, os pernambucanos José Américo e Iélva Nídia, o repertório e a musicalidade provinda de gêneros musicais brasileiros como o choro e práticas musicais como a Bossa-Nova. HH foi muito influenciado pelo gosto musical de seu pai, "Seu Américo" - como é conhecido no meio dos "chorões" -, que ao mudar para Brasília em 1977, teve a oportunidade de atuar no Clube do Choro de Brasília ocupando o cargo de secretário e, logo depois, de vice-presidente dessa entidade (CLÍMACO, 2008, pag.158).

> (...) quando eu e meu irmão nascemos já tinha um ambiente né, principalmente porque meu pai gostava muito de música, de ouvir, de tirar.. de música brasileira, bossa-nova, choro, mas também gostava de música com orquestra de concerto, com orquestra *big band* também. (informação verbal)[17]

O surgimento dos Clubes de Choro na década de 70 fez com que, de um lado se preservasse a tradição ligada à prática do choro, à oralidade, ao fazer acústico que vinha sendo suprimido pela característica da eletrificação sonora que permeava a década. Por outro, deu margem a uma modernização ligada às influências timbrísticas e harmônicas provindas dos gêneros musicais que se destacavam na época. Conjuntos como "Nó em Pingo d'água"[18], "Galo preto[19]", formados por músicos que estavam inseridos no meio chorístico, passaram a incorporar as mudanças experimentais timbrísticas, harmônicas e formais que surgiam entre a década de 70 e 80. Outro grupo em que podemos observar essa fricção de musicalidades é "A cor do Som"[20], que comentaremos mais adiante, e que teve uma grande influência na vida e trajetória musical de HH principalmente por ter como integrante um bandolinista, Armando Macêdo, que estava imerso nas novidades timbrísticas da eletrificação.

---

[16] Fernando César, irmão de HH, atua como violonista 7 cordas na cena musical de Brasília e desde 2002 atua como professor na Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello.

[17] Entrevista concedida por Hamilton de Holanda à Custom Shop Brasil no dia 11/02/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_-8iKTtt77M>. Acesso em: 15 de fev. 2021.

[18] A discografia de "Nó em pingo d'água" permeia o universo do choro e do samba. O grupo foi fundado em 1979, tendo na sua primeira formação: Mário Seve (Saxofone), Marcos de Pina (Bandolim) Celsinho Silva (Pandeiro), Jorge Filho (Cavaquinho), Jorge Simas (violão 7 cordas) e Arthur (Violão 6 cordas).

[19] Integram o grupo atualmente os seguintes músicos: Diego Zangado (percussão), Alexandre Paiva (cavaquinho), José Maria Braga (flauta), Tiago Machado (violão) e Afonso Machado (bandolim e arranjos). Disponível em: <http://www.galopreto.com.br/> Acesso em: 15 de fev. 2021.

[20] O grupo "A cor do som" surge em 1977 com influências do movimento tropicalista. Teve como integrantes Moraes Moreira, Armandinho Macêdo, Dadi Carvalho, Mú Carvalho, Ary Dias, Gustavo Schroeter e em 1981, no lugar de Armandinho, o músico Victor Biglione.

Cabe aqui um adendo para a explicação do termo “fricção de musicalidades”. O termo é cunhado por Acácio Piedade inspirado na teoria da fricção interétnica de Roberto Cardoso de Oliveira[21], que, no campo musical, se refletiria em um tangenciamento entre diferentes musicalidades em que “A” continua sendo “A” e “B” continua sendo “B”, e o novo corpo formado poderia ser chamado de “AB”, onde as características dos dois corpos são mantidas (PIEDADE, 2014, p. 104 apud VALENTE, 2014, p. 118). O termo será utilizado ao longo do trabalho para delinear possíveis influências e fricções de musicalidades, como no caso citado acima com o grupo “A cor do som”.

Ainda em sua vivência musical na infância, HH comenta:

> (...) meu pai colocava os LP’s ali do Pixinguinha, do Jacob, do pessoal do choro assim. E ia com a agulha ali, voltava um pedacinho: “não, volta esse pedaço, volta esse pedaço..”. Até que ele passou a gravar numa fita cassete porque era mais fácil dar o *stop* e rebobinar ali (...) então eu aprendi assim de ouvido primeiramente e depois acabei entrando na escola de música de Brasília.. eu morava em Brasília essa época. E estudei violino, não tinha professor de bandolim na época, e o violino tem a mesma afinação do bandolim. Então comecei assim em casa, tinha já umas rodinhas de choro e tal e ao mesmo tempo na escola de música também (...) (informação verbal)[22]
>
> (...) num primeiro momento foi Pixinguinha, foi Jacob do bandolim, foi Ernesto Nazareth, foi Anacleto de Medeiros, foi Chiquinha Gonzaga. (...) (informação verbal)[23]

Podemos notar a influência que o choro e os denominados “chorões” tiveram ainda na infância de HH e como o incentivo musical dado pelo seu pai trilhou a sua forma de estudar. Percebemos a influência de compositores como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, pertencentes à “primeira geração” segundo Ary Vasconcelos em seu livro “Carinhoso Etc. História e Inventário do Choro” - geração esta que floresce nos últimos vinte anos do Império (VASCONCELOS, 1984, p. 18) -, em um “primeiro momento” no contato com a música.

Outro nome citado é o de Anacleto de Medeiros. Pertencente a “segunda geração” - também delimitada por Vasconcelos (1984) -, possui composições que demarcaram o início do choro, na transição de um “estilo de interpretação” para a consolidação de um “gênero

---

[21] Oliveira desenvolveu este conceito a partir da década de 1960 para dar conta da relação entre sociedades indígenas e a sociedade brasileira, vista como conflituosa pelo autor. O conflito, inerente à situação de fricção interétnica, se explica pelos interesses diversos das sociedades em contato, sua vinculação irreversível e interdependência, e pela situação de domínio e submissão ali engendrada. A metáfora mecânica da fricção implica que os objetos postos em contato se tocam e esfregam suas superfícies, podendo chegar a trocar partículas, mas os núcleos duros das substâncias tendem a se manter intatos. (PIEDADE, 2013, p. 4).

[22] Entrevista concedida por Hamilton de Holanda à Biscoito Fino no dia 01/06/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iUjRY3SdC_4>. Acesso em: 15 de fev. 2021.

[23] Entrevista concedida por Hamilton de Holanda à Custom Shop Brasil no dia 11/02/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_-8iKTtt77M>. Acesso em: 15 de fev. 2021.

musical”[24]. Vasconcelos comenta que “entre 1870 e 1919, pode-se dizer que o choro vive, no Rio de Janeiro, a sua idade de Ouro. As *jazz-bands* ainda não haviam irrompido, em nosso cenário musical, com seus saxofones e suas baterias americanas” (VASCONCELOS, 1984, p. 21).

A “terceira geração”, compreendida entre 1919 e 1930, teve como seu principal expoente Pixinguinha, que além de contribuir com um número expressivo de composições que vão se tornar referência para o gênero choro, exerce um papel fundamental ao que podemos considerar as primeiras “modernizações” do gênero. No que se refere à instrumentação, o conjunto “Os oito batutas”, formado em 1919 passa a inserir o pandeiro em sua formação[25], que até então não fazia parte dos instrumentos que compunham a base de um grupo de choro, mas que se tornará essencial nos conjuntos denominados “regionais”. No que se refere à forma, revelou-se uma cisão em relação à consolidada forma chorística de três partes (A, B e C). O músico e pesquisador Henrique Cazes comenta em seu livro “Choro: do quintal ao municipal” sobre a estranheza que as duas composições causaram em alguns críticos musicais quando foram gravadas em 1928:

> A estranheza causada por “Lamentos”[26] e “Carinhoso”[27] se deve ao fato de eles se diferenciarem muito claramente do formato dos Choros que se faziam até então. Havia um compromisso muito rígido em se criar Choros em três partes num esquema originário da polca e conhecido havia muito tempo como forma rondó. Essa forma em que se toca cada parte e sempre se volta à primeira já estava presente em gêneros anteriores à polca. “Carinhoso” e “Lamentos” não tem essa forma, ambos foram feitos em duas partes, sendo que “Lamentos” conta ainda com uma introdução pouco usual na época. (CAZES, 1998, p. 72)

A cisão do modelo delineado pela forma Rondó[28], característica nos gêneros musicais de salão como a polca, fez com que críticos musicais demonstrassem certa desaprovação.

---

[24] Anacleto também foi responsável por inserir o repertório composto por choros, *schottich*, polcas, dobrados e valsas para as bandas de corporações militares e civis.

[25] Segundo Cazes, “o destaque dado à percussão é um desses aspectos ultra-modernos dos arranjos de Pixinguinha, para os quais os críticos e estudiosos acadêmicos nunca deram grande importância. Não se trata simplesmente de colocar ao fundo um ritmo constante, mas sim de usar o omelê, a cabaça, o prato e faca, o pandeiro e caixeta (os instrumentos que mais aparecem nesses arranjos) como um naipe que brilha tanto ou mais que os sopros ou a base harmônica. (CAZES, 1998, p. 71)

[26] A composição “Lamentos” foi lançada em 1928 pela gravadora Parlophon. Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-59273> Acesso em 12 de mar. 2021.

[27] A composição “Carinhoso” foi gravada pela “Orquestra Típica Pixinguinha-Donga” em formato instrumental em 1928 e lançada pela gravadora Parlophon. Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-59283> Acesso em 12 de mar. 2021.

[28] Forma musical utilizada no choro e herdada das danças europeias. Nesse modelo sempre retornamos à primeira parte da música após a apresentação das outras partes. Em um choro tradicional de 3 partes, por exemplo, teríamos a seguinte forma: A (normalmente com repetição) B (normalmente com repetição) A (sem repetição) C (normalmente com repetição) A (uma vez, finalizando a música).

Cruz Cordeiro - crítico musical da primeira revista brasileira do phonografo, a "Phono Arte", criada em 1928 - apontou críticas para o que seriam "influências estrangeiras", estas "inaceitáveis" ao se tratar de compositores ligados à "música típica nacional":

> "A influência das melodias e mesmo do ritmo das músicas norte-americanas é nesses dois choros bem evidente, o que causou sérias surpresas porquanto sabemos que os dois compositores são dois dos melhores autores da música típica nacional. E por esse motivo julgamos esse disco o pior dos quatro que a Orquestra Pixinguinha-Donga oferece nesta quinzena" (...) (Phonoarte apud CAZES, 1998, p. 72)

Nota-se que Pixinguinha já estava em busca de transformações no modo de se compor o choro, tanto pelas suas características formais quanto em sua instrumentação. "Carinhoso" foi composto por volta de 1916/1917, portanto gravado somente cerca de uma década depois. O próprio compositor já mostrava certa ressalva em apresentar a composição devido à rigidez das composições seguirem a forma Rondó com três partes.[29] Rezende (2014) aponta ainda para a força de um padrão formal que se "enraizou nas práticas sociais", se transformando em norma social. Estabelece-se desta forma "uma relação entre 'forma musical' e 'norma social' na medida em que a primeira estava submetida às regras das relações sociais dentro das quais ela se inseria como elemento constitutivo" (REZENDE, 2014, p. 52).

Outro compositor, Jacob do Bandolim, citado também por HH, se torna não só sua referência musical, mas também uma referência para os bandolinistas e chorões das novas gerações. Apesar de pertencer à "quarta geração" de chorões, que data de 1927 a 1945, Jacob efetiva sua estreia em disco somente em 1947 pela Continental, e a partir daí, pela RCA Victor irá lançar sua contribuição ao choro até 1969, estabelecendo um "padrão de escuta" para o choro que até hoje é uma referência absoluta. (REZENDE, 2009, p. 6).

Os nomes citados por HH, que influenciaram os seus primeiros anos de vivência musical, tiveram papel preponderante no que diz respeito ao estabelecimento do choro como gênero musical. Por meio das gravações e depoimentos de Jacob por exemplo, podemos notar a sua rigidez em relação ao comportamento impecável dos regionais e de suas composições, e, ao mesmo tempo, uma certa liberdade criativa provinda da própria maneira de se tocar o choro, em rodas, experimentando variações, com certo ar de informalidade, o que alimentava o sentimento chorístico de tocar em conjunto.

---

[29] Em depoimento ao MIS (Museu da Imagem e do som) em 1968, Pixinguinha comenta: "Vejam vocês, o 'Carinhoso' foi composto por volta de 1916 e 1917. Naquela época, o choro tinha que ter três partes. Às vezes a terceira parte era a melhor. A gente pensava que a inspiração havia terminado e surgia a terceira parte bem mais bonita. Então, eu fiz o 'Carinhoso' e o encostei. Tocar esse choro naquele ambiente? Ninguém iria aceitá-lo" (FERNANDES, 1970, p. 36 apud REZENDE, 2014, p. 51).

Em gravações[30] caseiras realizadas em Brasília, notamos o que poderia significar o incentivo musical de "Seu Américo", pai de HH. Ao violão, Fernando César, irmão de Hamilton, realiza as baixarias ao violão de 7 cordas aos moldes dos antigos regionais; HH no bandolim interpreta como um músico experiente em rodas de choro; Américo completa o conjunto fazendo a harmonia ao cavaquinho. Em outro vídeo encontramos ainda antigos chorões, como "Pernambuco do Pandeiro", que, segundo HH, batizou com o nome de "Dois de ouro" a dupla dos irmãos HH e Fernando César, nome este que dará fruto a alguns álbuns gravados posteriormente. No repertório das gravações caseiras temos: Carinhoso (Pixinguinha); Não gostei dos seus modos (Aristides Júlio "Moleque Diabo"); Brasileirinho (Waldir Azevedo).

HH segue comentando sobre a música em sua infância:

> (...) no sofá da minha casa tinha sempre vários instrumentos. Tinha o bandolim, o cavaquinho, o violão de 6, violão de 7, pandeiro. No cantinho da sala tinha um órgão daquele tipo de igreja com baixo no pedal e tudo. E aquilo ali era pra gente uma alegria, todo dia chegava em casa da rua, sempre tinha algum instrumento em algum lugar da casa. (...) eu nasci no Rio, mas fui pra Brasília com 11 meses, então os primeiros amigos que o meu pai teve em Brasília foi a turma do clube do choro. E aí isso criou o ambiente pra eu aprender a minha língua materna que é o choro né. A gente tinha uma atividade semanal assim: em casa a gente ensaiava direto, tipo 19h, 19h às 20h assim, quase todo dia. Aí meu pai "colocou eu" e meu irmão Fernando César 7 cordas, colocou a gente na escola de música. Então a gente estudava também. Não tinha professor de bandolim na época, então fui aprender violino porque o violino tem a mesma afinação. Aí no final de semana, sábado e domingo, tinham as rodas de choro, roda de samba, roda de música em geral né, então eu fui crescendo nesse ambiente: música sempre por perto. Mas eu vou te dizer que sempre mais pelo prazer da música, pela possibilidade de agregar, de encontrar do que imaginar que aquilo seria minha profissão um dia né. (informação verbal)[31]

Nota-se que o universo musical presente na infância de HH era quase que totalmente voltado ao sentido da sociabilidade chorística. Em sua tese sobre "O choro como expressão musical no cotidiano de Brasília" desde a sua formação na década de 60 até a primeira década do século XXI, Magda Clímaco disserta que nas duas primeiras décadas de formação da cidade, muitos funcionários públicos que residiam no Rio de Janeiro se mudaram para Brasília atraídos por novas oportunidades de emprego, melhores condições salariais e de moradia. Destes funcionários públicos, alguns eram músicos de choro ou simplesmente

[30] Gravações disponíveis em: <https://www.facebook.com/239479269444007/videos/1157285590996699/> <https://www.youtube.com/watch?v=0xNdwv3bK4I&ab_channel=OVIOLAO7C> <https://www.youtube.com/watch?v=Y1MEk4vHh_o&ab_channel=HamiltondeHolandaOficial> Acesso em: 17 de fev. 2021.

[31] Entrevista concedida por Hamilton de Holanda à Custom Shop Brasil no dia 11/02/2020. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_-8iKTtt77M>. Acesso em: 17 de fev. 2021.

chorões, e "passaram a produzir esse estilo musical na cidade, dando início ao desenvolvimento de atividades envolvendo o gênero" (OLIVEIRA, 1997, apud CLÍMACO, 2008, p. 147).

As amizades de José Américo, pai de HH, estavam em parte associadas ao Clube do Choro de Brasília - na época ocupava o cargo de Secretário -, e ao próprio funcionalismo público que migrou para Brasília nas primeiras duas décadas de sua formação. Os encontros com "rodas de samba, rodas choro, rodas de música em geral", mencionado por HH, frequentes aos fins de semana, reuniam músicos que faziam parte do universo chorístico de Brasília nas primeiras décadas de sua formação.

Nas características observadas no aprendizado musical de HH, podemos ver uma mistura entre a escrita e a oralidade, apresentadas pelo ensino na escola de música e através da vivência musical chorística, processos que construíram um "modelo de ensino" do gênero musical ao longo do século XX. Em artigo publicado em 2018, em que Luciana Rosa demonstra algumas relações entre a escrita e a oralidade na transmissão do choro, observamos o exemplo do violonista Jayme Florence (Meira), que deu aulas a violonistas como Baden Powell, Raphael Rabello, Maurício Carrilho, entre outros. As aulas, segundo depoimento de Maurício Carrilho, se baseavam em um modelo que abrangia a escrita, incluindo a utilização de métodos de violão, e a oralidade, ligada às rodas de choro promovidas por Meira em sua casa:

> Quando chegava oito horas os livros eram fechados, as estantes guardadas e começava o treinamento mais importante que um músico pode ter na vida: tocar. Ouvir e tocar (...) e um atrás do outro os gêneros musicais das mais diversas regiões eram tocados: choro, polca, valsa, schottish, bolero, samba, tango argentino, fox-trot, ragtime, frevo, habanera, mazurca, (...). Quando eu achava que ia descansar, começava tudo de novo em outro tom. A sensação era de estar descendo a estrada do Corcovado numa estrada sem freio. Sobreviver era se manter na música sem parar, vencendo cada compasso desconhecido, memorizando os caminhos que seriam percorridos mais uma vez na repetição das partes, para acertar o que não tinha saído correto na primeira passada. Gradativamente o acompanhamento ia sendo composto: primeiro os acordes iam sendo encontrados, as modulações entendidas, depois os baixos obrigatórios, a condução das vozes, as levadas rítmicas apropriadas, e por fim, as brincadeiras, as substituições de acordes, as rearmonizações de improviso (...) e assim, de ouvido, aprendi o acompanhamento de centenas de músicas que eu desejasse tocar. (Depoimento de Maurício Carrilho à Myriam Taubkin, 2007, p. 121 apud ROSA, 2018, p. 567).

No depoimento acima de Maurício podemos ver algumas semelhanças em relação aos estudos musicais realizados por HH quando criança. Enquanto Maurício aponta as práticas ligadas à escrita por meio dos livros, métodos e partituras ("as estantes eram guardadas"), HH

destaca o ensino do violino, instrumento o qual teve as primeiras aulas de base teórica na Escola de Música de Brasília. Pelo viés da informalidade e da oralidade, Maurício destaca as rodas musicais promovidas por Meira, acompanhando "choro, polca, valsa, *schottish*, bolero, samba, tango argentino", entre outros gêneros musicais, fazendo com que seus alunos utilizassem todo o conteúdo teórico estudado na primeira parte da aula na prática musical ao instrumento, através da audição, em uma segunda parte. Já HH utilizava o aprendizado provindo das aulas teóricas e do ensino informal - "tirando de ouvido" as músicas através dos discos que eram gravados em fita pelo seu pai - para reproduzir na prática musical ao instrumento, no caso, ao bandolim. A oralidade era concebida também por meio das rodas musicais ("roda de samba, roda de choro, roda de música em geral") promovidas pelo seu pai em sua casa em Brasília.

Nestes primeiros depoimentos observamos importantes métodos e referências de estudos nos primeiros anos de música de HH:

- A referência musical através das gravações de compositores que traçaram diferentes gerações dos "chorões";
- A escuta repetida proporcionada pelo "rebobinar" das fitas, ensinado pelo seu pai, direcionando ao aprimoramento da percepção e do reconhecimento dos timbres, notas e outros elementos musicais, através da audição;
- A presença dos amigos "chorões" de seu pai, figuras pertencentes ao amadorismo/profissionalismo na música, muitos destes associados ao funcionalismo público, com destaque para a prática do gênero musical choro e samba em forma de "rodas de música", podendo aplicar o estudo formalizado na prática musical.

1.2 Adolescência/faculdade

> (...) aí depois num segundo momento o Baden, aí veio o Egberto, veio o Hermeto, a MPB de uma maneira geral, Tom Jobim, Chico Buarque, Milton.. teve um momento importante do Milton Nascimento. Teve uma época também que eu ouvia João Gilberto direto. Então eu fui construindo a minha personalidade musical durante esse período de infância, pré-adolescência, adolescência. E aí quando chegou no ano de 94.. 93 pra 94, quando eu fui fazer o vestibular. (informação verbal)[32]

Quando HH cita os encontros musicais que ocorriam em sua casa em Brasília, ainda na infância, descreve que além do repertório se ligar às músicas do gênero samba e choro, havia também "rodas de música em geral". É possível que esse universo musical de "música

[32] Entrevista concedida por Hamilton de Holanda à Custom Shop Brasil no dia 11/02/2020. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_-8iKTtt77M>. Acesso em: 17 de fev. 2021.

em geral" se constituía dos gêneros musicais e artistas que repercutiam à época. Pelo depoimento de Hamilton, podemos ver que "num segundo momento" houve uma influência de musicalidades[33] provindas do movimento da Bossa Nova, de movimentos ligados à "MPB", do "Clube da Esquina" e também do "Tropicalismo", que construíram a trajetória musical de HH até o período da Universidade.

Analisando essas diversas referências do contexto musical e social de HH, notamos que num primeiro momento, a forma de sociabilidade ligada ao encontro de chorões, amadores e profissionais, ligados ao funcionalismo público e à construção da nova capital federal, foram marcantes para o seu primeiro desenvolvimento de sociabilidade musical; e neste segundo momento, a musicalidade presente na música de Tom Jobim e João Gilberto, artistas representantes da Bossa Nova, movimento que teve representatividade a partir da década de 50, dentre outras práticas musicais ligadas à MPB, foram responsáveis pelo desenvolvimento de sua vivência musical. Se HH diz ter uma época em que "ouvia João Gilberto direto", provavelmente aquele modo peculiar de entoar o canto ao acompanhamento do ritmo e encadeamento das vozes ao violão o influenciou; a sonoridade de Milton, também ressaltada por HH, faz ligação ao Clube da Esquina, corrente musical de cancionistas surgido em Belo Horizonte no começo da década de 70, que se destacava pela sua elaboração harmônica e melódica, pela assimetria da forma musical, pelo uso recorrente do falsete, pela exploração da melancolia (NUNES, 2005, p. 4); Baden Powell, que tem sua musicalidade ligada ao samba, choro, ao movimento da Bossa Nova e da música instrumental, vai influenciar HH pelas composições dos sambas e afro-sambas, e pela maneira de organização dos recursos técnicos solo em sua música[34]; até a influência de Egberto Gismonti e a "música livre" de Hermeto Pascoal, ambos compositores multi-instrumentistas, que em suas trajetórias musicais se friccionam com musicalidades provindas de experiências em diversos gêneros musicais e de aplicações de técnicas estendidas aos instrumentos.

A década de 80 vai influenciar "timbristicamente" e sonoramente o período de pré-adolescência de HH também por meio dos instrumentos elétricos e dos diversos gêneros

[33] Piedade entende o termo musicalidade "não como capacidade ou aptidão para a música, mas como uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, sendo constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. Desenvolvida e transmitida culturalmente na comunidade (BAUMAN, 2003), a musicalidade é o campo que torna possível ali um processo comunicativo na composição, performance e audição musical". (PIEDADE, 2013, p. 3)

[34] As composições "Pedra da Macumba" e "1 byte 10 cordas", de HH, são músicas que possuem em sua estrutura elementos musicais alusivos aos afro-sambas. Nos escritos originais da composição "Pedra da Macumba" temos descrito no título: "Baden nº02 - Afro-Samba". Disponível em: <http://scoremusical.blogspot.com/2014/07/livro-de-musicas-hamilton-de-holanda.html>. Acesso em: 13 de mar. 2021.

musicais em que estes estariam envolvidos: “Eu era moleque, tinha 13 anos, (...) e totalmente influenciado pela geração do rock dos anos 80, do rock de Brasília, Capital Inicial, Legião Urbana, Paralamas, Plebe Rude, Detrito Federal.”(TACIOLI et al., 2002)[35]

No depoimento percebemos que paralelamente ao estudo do instrumento bandolim e dos gêneros musicais brasileiros aos quais o instrumento possui uma ligação intrínseca - principalmente por meio das gravações de samba e choro -, HH também experimentava em sua pré-adolescência/adolescência outras características timbrísticas, sonoridades, formas musicais e possibilidades de acompanhamento por meio de outros instrumentos, como o baixo e a guitarra. Tal feito até demonstrava preocupação por parte de seu pai, José Américo, que enxergava essa abertura a outros gêneros musicais e aos instrumentos elétricos uma espécie de “desvirtuação musical”, a qual poderia resultar em um desinteresse de HH em desenvolver as habilidades ao instrumento acústico bandolim e seus gêneros musicais tradicionais interligados. “Armandinho” Macêdo, músico que esteve muito ligado a esse momento da vivência musical de Hamilton, conta como recebeu a notícia em Brasília:

> Teve uma ocasião que ele [**pai de Hamilton**] me falou quando eu tive em Brasília: tô preocupado Armandinho, fale com Hamilton, ele só quer tocar guitarra agora, ele “tá” largando o bandolim. E eu falei, rapaz, eu fiz a mesma coisa, meu pai “pegava”: como você “tá” largando o seu bandolim pra tocar guitarra .. e eu falei pro Américo: Américo, ele “tá” abrindo, “tá” conhecendo outras vias só pra somar, porque ele é bandolinista desde pequeno, o que ele sabe, o que ele conhece.. isso só vai acrescentar. (informação verbal)[36] [**grifos meus**]

Armandinho não enxergou a experimentação de HH como uma desvirtuação ou mesmo um rompimento à “tradição” do choro, mas assim como ocorreu na sua própria trajetória musical, que tem o bandolim como instrumento principal, as outras influências sonoras e musicalidades - dos instrumentos elétricos, do rock progressivo, entre outras - foram complementos para a construção de sua concepção musical e figura artística. Neste momento, durante a adolescência de HH, vemos a influência de Armandinho como professor/inspiração musical, observando a trajetória de HH e deixando que o próprio meio cultural construísse suas experiências musicais, através da soma dos elementos tradicionais,

---

[35] Entrevista concedida por Hamilton de Holanda à Dafne Sampaio, Daniel Almeida, Euclides Marques, Flávio Monteiro, Giovanni Cirino, Ricardo Tacioli e Sérgio Seabra no Bar Brahma, São Paulo-SP, em 24/06/2002. Disponível em: < https://medium.com/gafieiras/hamilton-de-holanda-2002-49a65a12f524>. Acesso em: 17 de fev. 2021.

[36] Entrevista concedida por Armandinho Macêdo à Hamilton de Holanda no dia 21/04/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lX3PJNDwI50&t=3s>. Acesso em: 17 de fev. 2021.

que formaram a base musical de HH, com elementos “inovadores”, que vão despertar a busca pelo desenvolvimento musical ao instrumento principal, o bandolim.

Em entrevista ao Sesc, ao ser perguntado sobre os bandolinistas que mais o influenciaram, HH comenta:

> Jacob do bandolim, Joel Nascimento e o Armandinho Macêdo (...) são os que mais me influenciaram. O Joel eu tenho convivido com ele mais nos últimos tempos e nos tempos de adolescência e infância mais com o Armandinho né, (...) talvez o Armandinho tenha sido o cara que mais me influenciou. Mas eu ouvi o Luperce Miranda demais é claro né, o Ronaldo do bandolim é maravilhoso, o Déo Rian, tirei muita coisa do Déo Rian. (informação verbal)[37]

No período de adolescência de HH, que compreendia o final da década de 80, Armandinho já havia gravado dez álbuns[38] com o grupo “A Cor do Som”. O grupo era influenciado pelas sonoridades elétricas do rock internacional e por elementos rítmicos brasileiros e afro-brasileiros, tais como o frevo, afoxé, ijexá e o samba, até mesmo levando à fricção de musicalidades com a música de concerto. Armandinho carrega a influência de seu pai, Osmar Macedo, que ao lado de Antônio Adolfo Nascimento (Dodô) - a “dupla” conhecida desde os anos 50 como “Dodô e Osmar” -, criaram o primeiro modelo do que hoje conhecemos como o trio elétrico. A dupla era ligada ao universo do rádio, estudavam música e eletrônica e tinham uma ideia fixa: amplificar o som de instrumentos de corda (RIBEIRO, 2011, p. 38). Foram os criadores do instrumento “pau elétrico”, que mais tarde influenciaria na criação da guitarra baiana, assunto que trataremos mais adiante.

O grupo “A cor do som” teve certa ligação com o gênero musical choro por intermédio e influências musicais de Moraes Moreira e em grande parte por Armandinho Macêdo e seu bandolim. Notamos que essa influência se deu pelo fato de Armandinho ter na sua formação musical parte do repertório chorístico e de outros gêneros brasileiros, em especial o frevo - assim como o compositor Moraes Moreira, que já tinha experienciado diversas musicalidades desde os “Novos Baianos”. O grupo participou em 1977 do festival de choro “Brasileirinho” promovido pela TV Bandeirantes. Neste festival, que teve sua continuação no ano de 1978, a maioria dos choros tinha uma abordagem tradicionalista, sendo poucos os exemplos que alteravam o paradigma do choro. (VALENTE, 2014, p. 83).

---

[37] Entrevista concedida por Hamilton de Holanda à Patrícia Palumbo em apresentação no Sesc Instrumental em 14/03/2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ABkpCXVGqYE>. Acesso em: 17 de fev. 2021.

[38] Informações dos álbuns disponíveis em: <https://www.discogs.com/pt_BR/artist/972581-A-Cor-Do-Som?type=Releases&subtype=Albums&filter_anv=0> Acesso em 13 de mar. 2021

A música apresentada pelo grupo “A Cor do Som”, intitulada de “Espírito Infantil” trouxe de certa forma uma das possibilidades de transformação formais, harmônicas, melódicas, rítmicas e timbrísticas no choro. O músico e integrante do grupo Gustavo Schroeter, comenta em entrevista produzida pela jornalista Selma Quintella sobre a rotulação a qual o grupo era direcionado, pelo fato de ter participado do festival de choro, e sobre o respaldo de Waldir Azevedo[39], que estava presente no festival:

> (..) depois quando a gente começou a virar “A Cor do Som”, começaram a chamar a gente de Chorinho elétrico (...) não tem nada disso, nós somos uma banda que é pra fazer um “troço” maneiro, brasileiro, não é só o chorinho elétrico, mas eles tentaram rotular, eles sempre tentam rotular de qualquer jeito um “troço”, eles tentam rotular as coisas. (informação verbal)[40]
>
> (...) Waldir Azevedo nos falou no camarim, “bom vocês deram um tapa na cara de todo mundo porque vocês tocaram um ‘troço’ eletrônico” (...) e todos eram regionais, maneiro pô, nada contra nada, não importa. Só que nós estávamos num modo diferente, chegamos com bateria, baixo elétrico.. (informação verbal)[41]

Paula Valente, em sua pesquisa sobre as transformações do choro no século XXI, disserta que, em entrevista com o pianista Amilton Godoi - que participava efetivamente de performances ligadas à música brasileira também nesta década referente ao festival (1970) -, o músico comentou que houve um projeto intitulado “Brasil Musical”, em que se discutiam as possibilidades de transformação para o gênero choro. Para Valente, o contexto socioeconômico brasileiro da época esteve relacionado intimamente com o processo de impulsionamento do gênero musical:

> Estávamos em plena ditadura militar e no campo cultural havia uma forte influência norte-americana, tanto nas rádios, como na televisão. Este, possivelmente, foi um dos motivos que levou parte da sociedade, principalmente os intelectuais, a procurar uma “saída” para o que era considerado uma invasão estrangeira, apoiando a música nacional. Por outro lado, a própria indústria cultural apropriou-se deste projeto, com pretensões de alçar o choro à música típica brasileira. Como o choro era um gênero basicamente instrumental, não sofria a pressão da censura da época, e provavelmente foi um fator que contribuiu para ampliar seu espaço na cultura musical brasileira. (VALENTE, 2014, p. 83)

[39] Waldir Azevedo foi um dos principais expoentes do cavaquinho solista e obteve grande visibilidade a partir dos sucessos “Brasileirinho” e “Delicado”.

[40] Entrevista concedida por integrantes de “A Cor do Som” à Lica Oliveira, produzido pela escritora e jornalista Selma Quintella e direção geral do músico Marcelo Miranda. Publicação datada de 30/12/2013. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=TYScNkErOYY>. Acesso em: 17 de fev. 2021.

[41] Entrevista concedida por integrantes de “A Cor do Som” à Lica Oliveira, produzido pela escritora e jornalista Selma Quintella e direção geral do músico Marcelo Miranda. Publicação datada de 30/12/2013. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=TYScNkErOYY>. Acesso em: 17 de fev. 2021.

O excerto acima nos ajuda a entender onde se encontrava o choro em meio a efervescência político-econômica e os movimentos culturais que ocorreram durante a década de 60 e 70, mesmo não sendo o nosso objeto de estudo aqui nesta dissertação. O período de adolescência de HH, compreendido no final da década de 80 e início dos anos 90, de um lado, é cercado de influências que marcaram esse período, como já exemplificamos anteriormente - como os movimentos ligados à MPB e ao tropicalismo. De outro lado, é conduzido pelo movimento relacionado ao choro e os "chorões", que têm importância nas suas práticas musicais, em reconhecer o valor da oralidade na transmissão do conhecimento a partir das formas coletivas de experiência musical (REZENDE, 2009, p. 2). Essas características intrínsecas ao choro perduraram ao longo de todo o século XX, que, em meio à modernização marcada pela industrialização, mantiveram sua essência. O reforço contínuo dos valores da tradição do choro e de suas formas de sociabilidade, marcados pelo discurso da identidade genuinamente brasileira, que não pretendia ser um produto das massas e sua não ligação aos movimentos de protesto meio a um contexto social-político conturbado - tanto no fim da década de 30, com o Estado Novo, quanto na década de 60, 70 e início dos anos 80, com a ditadura militar -, fez com que não aparentasse coincidência "que a MPB ressurgisse por meio de um gênero estritamente instrumental, onde não é preciso dizer nada". (AUTRAN, p. 81, 2005 apud VALENTE, 2014, p. 83).

Dentre os acontecimentos do segundo momento vivido por HH na sua fase adolescência/pré-adolescência, destacamos:

- Referências musicais de artistas ligados ao movimento da MPB a partir da metade do século XX: Tom Jobim, João Gilberto, Milton Nascimento, Chico Buarque, Baden Powell;
- Referências timbrísticas a partir do contato com outros instrumentos, como o baixo elétrico e a guitarra, e pela referência artística de músicos e grupos que misturavam tais possibilidades com a música brasileira, e em particular com o bandolim, como Armandinho e o grupo "A cor do som".

A partir das influências pontuadas, esse período em diante - a vivência na Universidade paralelamente à sua formação como artista - vai se caracterizar pela busca da criação de originalidade e uma identidade própria, apoiada nos estudos realizados por HH na Universidade Estadual de Brasília (UnB) e na prática musical frequente com o "novo" instrumento musical, o bandolim de 10 cordas.

1.3 Faculdade/formação como artista

> [...] eu acho que num primeiro momento, todo músico.. se você pegar minhas primeiras gravações, as coisas antigas, primeiro eu achava que eu parecia com Jacob, depois eu achava que parecia com o Armandinho, sabe.. hoje eu me escuto eu quero por exemplo que minha composição seja parecida com a música do Baden Powell né. Então eu acho que as referências da gente, elas têm que sempre existir e não existe ninguém que inventa a roda sozinho né, partindo desse princípio. Mas ao mesmo tempo cada um tem que buscar a sua originalidade (...) isso é uma busca pessoal, e eu vou te dizer: é só o tempo na verdade (...) a gente precisa de inspirações pra nós, mas ao mesmo tempo a gente não pode esquecer que cada um tem a sua individualidade. (informação verbal) [42]

> [...] uma das coisas boas também de ter vivido em Brasília foi isso, poder andar em várias tribos musicais, conhecer repertório e tocar algum instrumento ligado [**elétrico**].. e fazer essa mistura que hoje aí me dá uma cara, uma personalidade, uma originalidade, que é uma coisa que todo artista busca [...] porque ao mesmo tempo se você olhar a história da música tudo já foi feito né, se você for querer uma harmonia super rebuscada já foi feito, uma melodia super linda também já foi feito, um ritmo, também já foi feito.. o que que a gente pode fazer? Na verdade, é encontrar essas coisas boas e bonitas e saber como misturá-las né. Eu acho que aí que eu consegui me encontrar, fazer dessas misturas a minha música. (informação verbal) [43] [**grifos meus**]

A fase vivenciada por HH em sua infância e adolescência, especialmente na vivência cultural mediada pela cidade de Brasília e sua ligação com a música brasileira - em grande parte pelas vias do Clube do Choro de Brasília, Escola de Música de Brasília e a Universidade de Brasília - fez com que o bandolinista pudesse construir a base de sua personalidade musical. O contato com o choro através das gravações e com os próprios "chorões" por intermédio da figura de seu pai - violonista que fazia parte do "círculo social chorístico" presente na cidade de Brasília a partir dos anos 70 - fez com que HH desenvolvesse seus padrões de escuta baseado não só no repertório como também na formação cultural que se desenvolveu ao longo desse período. O contato com a Universidade de Brasília vai proporcionar nessa fase não só sua formação no ensino superior, mas também a aproximação com músicos[44] que, assim como HH, estão de certa forma ligados à linha de "modernização" do choro por meio da fricção com outras linguagens e da inserção da improvisação como elementos principais desta terminologia.

---

[42] Informação concedida Hamilton de Holanda pelo "Festival de ideias colaborativas - NOSSOBANDO", realizado em 22 de abr. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z7-hm2n_RCk> Acesso em: 22 de fev. 2021.

[43] Entrevista concedida por Hamilton de Holanda à Patrícia Palumbo em apresentação no Sesc Instrumental em 14/03/2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ABkpCXVGqYE>. Acesso em: 17 de fev. 2021.

[44] Como exemplo de músicos que buscam a "inovação/transformação" na música brasileira está Rogério Caetano, também graduado em composição na UnB, e Daniel Santiago, guitarrista e arranjador brasiliense, com quem Hamilton cria em 1999 o grupo Brasília Brasil. O Grupo gravou os álbuns "Abre Alas" em 2001 e teve recentemente (2020) um registro de um show ao vivo em 2000 lançado em álbum digital.

Formado no curso de bacharelado em composição pela Universidade de Brasília, HH observa que a combinação do seu aprendizado no "ensino informal" - por meio da prática guiada pelo pai quando criança, em "tirar músicas de ouvido", acompanhando cantores em bares e nas rodas informais realizadas em casa - com o ensino formal e não-formal - através das instituições como a Escola de Música de Brasília, o Clube do Choro de Brasília e a Universidade de Brasília (1995-2001) - lhe proporcionariam uma ampliação do conhecimento musical.

HH já apresentava certo reconhecimento pela atuação ao lado da Escola de Choro Raphael Rabello, da qual foi professor e coordenador (CLÍMACO, 2008, p. 340) e no mesmo ano de início do período na Universidade de Brasília, em 1995, obteve a premiação de melhor intérprete do II Festival do Choro do Rio de Janeiro. Neste período, o duo formado ao lado do seu irmão Fernando César, o "Dois de Ouro" - nome batizado pelo músico "Pernambuco do Pandeiro", como mencionado anteriormente - realiza a gravação de três álbuns instrumentais, sendo o primeiro "Dois de Ouro - Destroçando a Macaxeira"[45] ; o segundo "Dois de ouro - a nova cara do velho choro"[46]; e o terceiro "Dois de Ouro - Hamilton de Holanda e Fernando César"[47]. As composições e interpretações apresentam os mais variados gêneros musicais como choros, valsas, sambas, frevos, com uma linguagem "contemporânea" do choro, a qual comentaremos mais a frente e que vai se caracterizar por rearmonizações, mudanças na métrica e a inserção da improvisação.

O aprendizado por meio do ensino formal no curso de bacharelado em composição musical pela Universidade de Brasília fez com que HH desenvolvesse técnicas composicionais e escutas relacionadas também à música erudita. Entre seus professores estiveram Bohumil Med, Ricardo Dourado, Jorge Antunes, Mércia Pinto e Sérgio Nogueira[48], este definitivo na sua formação como compositor (COSTA, 2011)[49].

Ao final do curso de bacharelado, como trabalho de conclusão de curso, HH propôs a composição de um concerto para bandolim e orquestra de câmara[50], inspirado na obra de compositores como Cláudio Santoro e o arranjador e pianista Radamés Gnatalli - que compôs a Suíte Retratos em 1956 para bandolim solista, conjunto regional e orquestra, homenageando

[45] Lançado em 1997 com produção independente.
[46] Lançado em 1998 pela gravadora Laser Records.
[47] Lançado em 2000 pela gravadora Pau Brasil.
[48] Sérgio Nogueira Mendes ainda é professor da disciplina "Composição Musical" na Universidade de Brasília. Disponível em: <http://www.musica.unb.br/index.php?option=com_content&view=article&id=12&Itemid=674> Acesso em 19 de fev. 2021
[49] Disponível em: <https://www.last.fm/pt/music/Hamilton+de+Holanda/+wiki> Acesso em: 17 de mar. 2021.
[50] Quinteto de cordas – violino I, violino II, viola, violoncelo e contrabaixo - e quinteto de sopros – flauta, oboé, clarineta, trompa e fagote.

em quatro movimentos os compositores Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga. A composição realizada por HH em 2001 possui 3 movimentos: "*Allegro Vivo*", "*Andante*" e "*Movido*":

> Hamilton - (...) Eu tinha que compor porque fazia parte do trabalho final, era um compromisso comigo mesmo. Entrei na Universidade já com esse objetivo. Havia vários dias que não pintava nada. Nada, nada, nada. Tanto que foi meio na pressão. Como estava perto do dia do concerto na Universidade, fiquei uns sete dias direto, [...], virando, fazendo e escrevendo música, só que parti de uma coisa boa, também. Até eu escolher os temas demorei. O tema do primeiro, do segundo e do terceiro movimentos estavam do jeito, da emoção, do sentimento, do natural, muito espontâneo. Aí, para arrumar, tem que pensar e tudo. Porque não tenho tanta prática para escrever para orquestra.
>
> Tacioli — Houve alguma referência anterior para essa composição? Radamés?
>
> Hamilton — Teve. Radamés e Jacob. E o Cláudio Santoro, também. (TACIOLI et al., 2002)[51]

No mesmo ano de conclusão do curso de bacharelado em composição pela UnB em 2001, o prêmio conquistado por "melhor instrumentista do Brasil" - Prêmio Icatu Hartford Artes 2001 - vai propiciar uma bolsa de estudos de um ano de vivência em Paris, na *Cité Internationale de Arts* (CLÍMACO, 2008, p. 341). Neste período, que coincide com o momento de ter em mãos o B-10 construído por Vergílio Lima[52], HH dá início ao desenvolvimento de seus arranjos solo para o B-10, estes destinados tanto às composições autorais quanto ao repertório ligado à música brasileira:

> Coincidiu com a época que eu ganhei um prêmio aqui no Brasil, o Prêmio ICATU e aí eu fui morar na França, sozinho, tava com o bandolim de 10, sozinho. Então dali eu fiquei desenvolvendo arranjos, compondo coisas novas e tal, e fez uma grande diferença pra mim.. poder exercitar essa polifonia, essa quantidade de sons diferentes que eu tenho na cabeça. (informação verbal)[53]

A utilização do B-10 neste período vai marcar a trajetória musical de HH. Os estudos contribuíram para aperfeiçoar sua técnica e elaborar um repertório próprio para o instrumento, utilizando dos recursos técnicos solo e de influências que vão aproximá-lo às tendências do "choro contemporâneo", "neo-choro" e "choro moderno", como veremos no próximo capítulo.

---

[51] Entrevista concedida por Hamilton de Holanda à Dafne Sampaio, Daniel Almeida, Euclides Marques, Flávio Monteiro, Giovanni Cirino, Ricardo Tacioli e Sérgio Seabra no Bar Brahma, São Paulo-SP, em 24/06/2002. Disponível em: < https://medium.com/gafieiras/hamilton-de-holanda-2002-49a65a12f524>. Acesso em: 17 de fev. 2021.

[52] No capítulo destinado ao B-10 falaremos sobre as características específicas do instrumento.

[53] Entrevista concedida por Hamilton de Holanda à Biscoito Fino no dia 01/06/2016. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=iUjRY3SdC_4>. Acesso em: 15 de fev. 2021.

2 OS "IMPULSIONADORES DA TRANSFORMAÇÃO" NO "CHORO CONTEMPORÂNEO", O "NEO-CHORO" E O "CHORO MODERNO"

Muito se discute sobre a "modernização no choro", o "choro contemporâneo" ou sobre características que vão diferenciar ou enquadrar o choro - aqui considerado como um gênero musical surgido na segunda metade do século XIX[54] - no seu modelo "tradicional" ou com influências "modernas/contemporâneas". Vemos diferentes modelos de categorizações e terminologias para tentar exprimir a ideia destas transformações no gênero musical. Paula Veneziano em sua tese sobre as transformações do choro no século XXI, observa que há elementos musicais que vão direcionar algumas interpretações/composições de artistas para o que tange às 'transformações' no choro, denominadas como "Impulsionadores da transformação", dialogando com uma roupagem contemporânea do gênero musical. Essa categoria reúne elementos musicais diferentes das outras duas categorias mencionadas e explicitadas em sua tese - "Continuadores da tradição" e "Diálogos com a música erudita". Os "Impulsionadores da tradição", segundo Valente, podem ser compreendidos como a corrente que:

> (...) reúne os grupos que, muitas vezes, tocam com instrumentos diferentes dos tradicionais, ou seja, acrescentam instrumentos elétricos, bateria, piano, etc. e que utilizam harmonias complexas e arranjos elaborados, com formas e ritmos diferenciados. Nessa categoria, enquadramos os grupos de influência jazzística, com maior liberdade formal e na qual a improvisação tem papel fundamental. Outra característica relevante dentro dessa tendência é a valorização do virtuosismo técnico. Nem sempre são grupos especialistas em choro, frequentemente ele é considerado como um dos gêneros a ser explorado entre várias influências musicais.[55] (VALENTE, 2014, p. 117)

Tal corrente chorística dialoga com diferentes musicalidades que, como destacadas acima, podem advir da influência jazzística ou mesmo de tendências da música popular em que se observam como características a predominância da improvisação e a constante alteração dos elementos formais, harmônicos e rítmicos.

Dentre os músicos citados como pertencentes a essa categoria está Hamilton de Holanda. No ano 2000, HH apresentava sua obra autoral muito ligada às características do

[54] O sentido musical do termo 'Choro', segundo Weffort (2002, p. 6) observará assim um processo de metamorfose: de evento social a prática musical, de prática a repertório instrumental, de repertório a estilo interpretativo, de estilo a gênero. Gênero considerado em sentido lato, de múltiplas formas musicais, executadas por diversos grupos instrumentais. (VALENTE, 2014, p. 26)

[55] Nessa perspectiva está inserido o conceito de "fricção" de Piedade, explicitado anteriormente, no primeiro capítulo deste trabalho.

gênero musical choro em seu formato tradicional, no entanto já se notava alguns elementos musicais que colocavam sua obra e sua performance em diálogo com elementos considerados transformadores, tais como cadências harmônicas e extensões atípicas no choro:

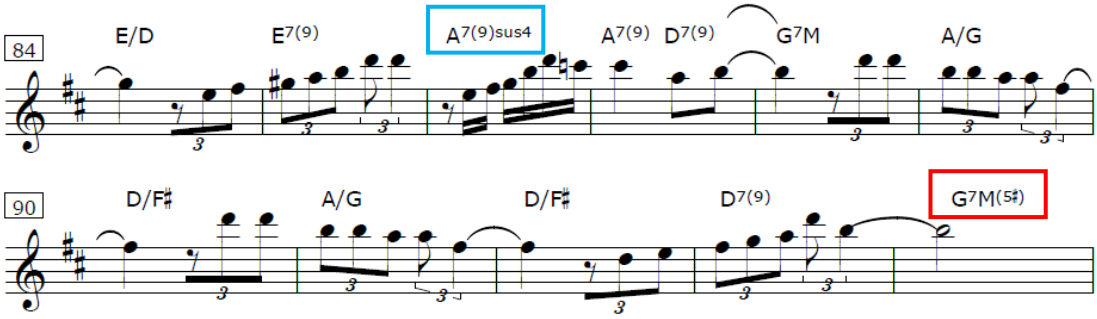



Figura 1 - Hamilton de Holanda, Baião Brasil - Exploração harmônica (C. 84-94)
Fonte: Disponível no site do acervo musical da Casa do Choro[56]

No exemplo acima, da composição "Baião Brasil", podemos ver a utilização de acordes suspensos (compasso 86, em azul) e a utilização da 5ª aumentada com 7ª maior (compasso 94, em vermelho) no acorde de qualidade maior, extensões estas não usuais no repertório de choro tradicional. Neste repertório é mais comum o uso de acordes dominantes sem quarta suspensa ou, no caso da resolução em acorde maior, o uso da tríade maior com sexta maior adicionada, como nos dois exemplos abaixo:

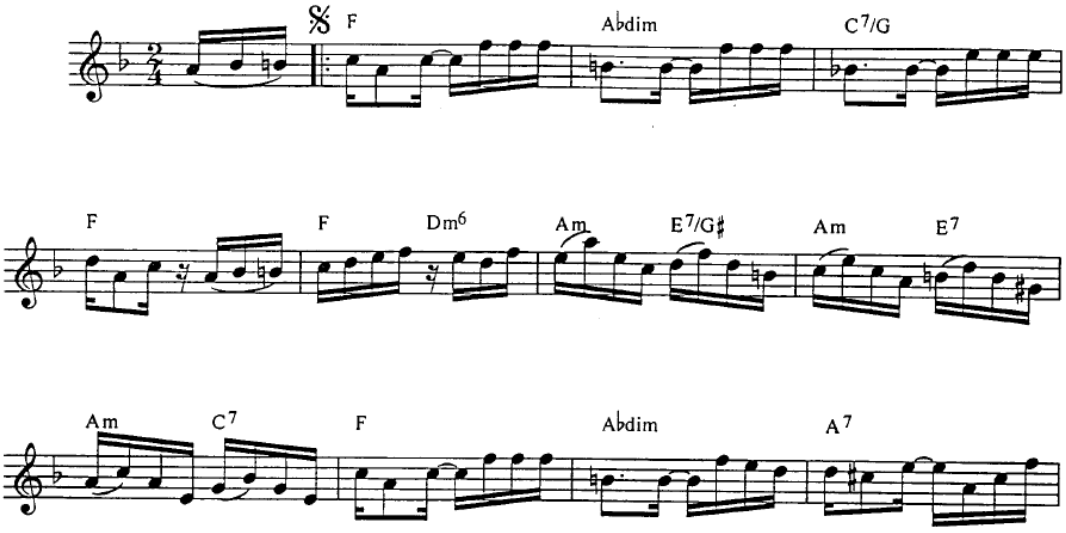


Figura 2 - Pixinguinha, Chorei.. - Características harmônicas (C. 1-11)
Fonte: O melhor de Pixinguinha – (Irmãos Vitale, 1997)[57]

[56] Disponível em: <https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_8449.pdf> Acesso em: 20 fev. 2021

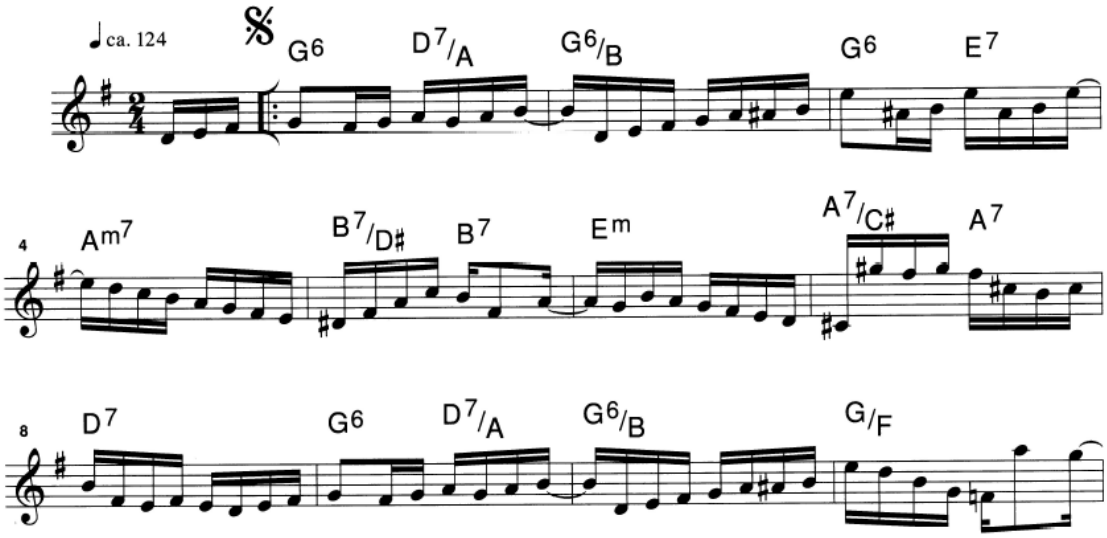



Figura 3 - Jacob do bandolim, Diabinho maluco - Características harmônicas (C. 1-11)
Fonte: Caderno de composições de Jacob do Bandolim - Volume 1 (Irmãos Vitale, 2020)[58]

Outro exemplo é observado na composição "Pra Sempre", que já na sua introdução apresenta mudança de compassos (binário para ternário - em verde[59]), cadências atípicas em relação ao choro tradicional, extensões nos acordes dominantes - "b9" e quarta suspensa no compasso 4 (em azul); "b9" e "#11" no compasso 7 (em vermelho), gerado por empréstimo modal - e mudança para a tonalidade homônima no início da melodia (Dó maior para Dó menor):

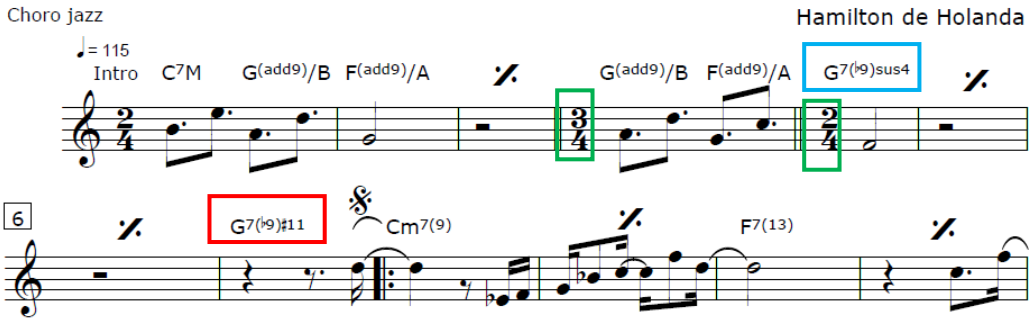


Figura 4 - Hamilton de Holanda, Pra Sempre - Exploração harmônica e mudanças formais e métricas (C. 1-11)
Fonte: Disponível no site do acervo musical da Casa do Choro[60]

[57] Produção geral e coordenação de Maria José Carrasqueira; revisão das melodias por Antonio Carlos Carrasqueira; revisão das cifras realizadas por Edmilson Capelupi.
[58] Realizado pelo Instituto Jacob do Bandolim em parceria com o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.
[59] Na partitura disponibilizada vemos um erro de transcrição/formatação: o compasso anacruse seria em ¾, e o primeiro compasso em 2/4, mudança métrica que ocorre também entre os compassos 3-4.
[60] Disponível em: <https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_8490.pdf> Acesso em: 20 fev. 2021

Na música acima vemos mudanças também formais, diferentes do estilo caracterizado no gênero choro - forma rondó. A composição tem na sua constituição uma parte A (20 compassos), A' (32 compassos) e um "*coda*", que poderia ser considerado uma parte B, de 20 compassos. Ao término dessa seção temos uma ponte[61] com elementos musicais que se baseiam na introdução da música, com 10 compassos. Estes dão seguimento a mais um elemento musical que é destacado como transformador no "choro contemporâneo": o uso da improvisação, que se fricciona com influências jazzísticas como visto na própria descrição na música: Choro Jazz[62].

Podemos inferir que a composição também possui influências "bossanovísticas", por apresentar cadências, modulações e coloridos harmônicos típicos do seu estilo composicional - como é observado mais a frente por Magda Clímaco. Abaixo notamos o uso de diferentes coloridos harmônicos sobre uma nota estática da melodia, apresentados por empréstimos modais no início do "*coda*" da composição:

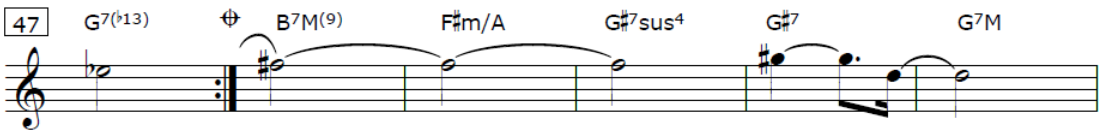


Figura 5 - Hamilton de Holanda, Pra Sempre - Cadência e modulação (C. 47-52)
Fonte: Disponível no site do acervo musical da Casa do Choro[63]

Dentre as classificações encontradas sobre as transformações ocorridas no choro na transição para o século XXI, temos o termo "neo-choro", citado por Zagury (2014) na análise de grupos de choro dos anos 90 no Rio de Janeiro. O termo foi cunhado por Tarik de Souza ao descrever, no encarte do CD, a musicalidade do conjunto "Rabo de Lagartixa", um dos grupos analisados por Zagury em sua tese de doutorado. O termo, assim como os "impulsionadores da transformação" no "choro contemporâneo", proposto por Valente (2014), aponta como características a elaboração de uma interpretação com instrumentações que se diferem daquelas tradicionais no choro, apresentando instrumentos eletrificados como o baixo elétrico e o bandolim eletrificado, e arranjos que fogem à forma usual do choro, alterando o número

[61] Ponte pode ser definida como uma "parte relativamente curta de uma obra, serve para unir duas seções" (DOURADO, 2004, p. 259);
[62] Interpretação de Hamilton disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1w6dlr9knh0> Acesso em 13 de mar. 2021.
[63] Disponível em: <https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_8490.pdf> Acesso em: 20 fev. 2021

de compassos, adicionando ou suprimindo passagens da obra original e modificações na harmonia. (ZAGURY, 2005, p. 4)

O álbum “Receita de Samba”, gravado em 1996 pelo grupo “Nó em Pingo d’água”, apresenta algumas releituras de clássicos do choro tradicional pela perspectiva da transformação proposta pelo choro contemporâneo/neo-choro. A seguir podemos comparar o início da parte A da composição “Remelexo”, de Jacob do bandolim em sua versão original[64] e a versão[65] proposta pelo conjunto “Nó em pingo d’água”:

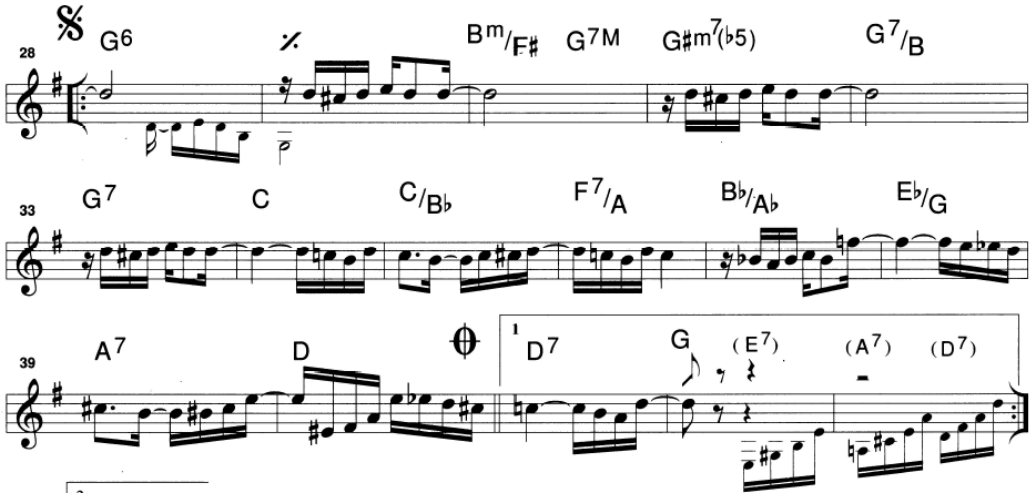


Figura 6 - Jacob do bandolim, Remeleixo - Características harmônicas (C. 1-11)
Fonte: Caderno de composições de Jacob do Bandolim - Volume 2 (Irmãos Vitale, 2020)

[64] Gravação datada de 18 de set. 1948 por Jacob do bandolim e conjunto. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/80363/remeleixo> Acesso em 21 de fev. 2021.
[65] Faixa nº4 do álbum “Receita de Samba”, lançado em 1990 pela gravadora Visom Digital. Disponível em: <https://music.youtube.com/watch?v=uZNucv71UbU&feature=gws_kp_track> Acesso em: 28 de jun. 2022

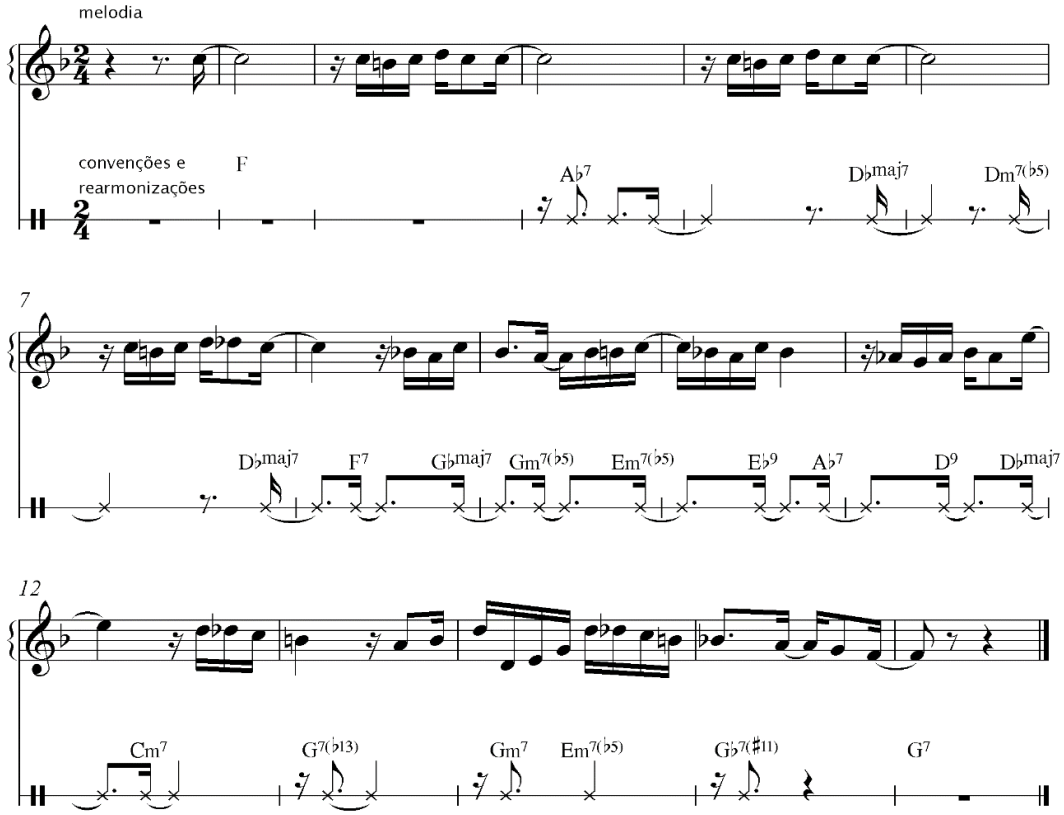


Figura 7 - Jacob do bandolim, Remeleixo - Interpretação e arranjo do grupo "Nó em Pingo D'água"
Fonte: Autor

A releitura realizada pelo grupo propõe uma série de características as quais observamos como direcionamento ao chamado "choro contemporâneo" ou "neo-choro". Dentre elas destacamos a adição de instrumentos eletrificados como o baixo elétrico e a guitarra; a adição de figuras rítmicas convencionadas no primeiro A, demonstrada acima, não presentes na gravação original; junto às rítmicas convencionadas observamos uma rearmonização que se caracteriza por empréstimos modais e extensões que não são características do gênero do choro em seu formato mais tradicional, apresentando fricção musical com outros gêneros musicais como o *jazz*. Em entrevista concedida a Paula Veneziano, Mário Sève, saxofonista do grupo "Nó em Pingo D'água" comenta:

> (...) Meu aprendizado acadêmico estava ligado aos métodos europeus e americanos, na flauta Taffanel ou Klosé, de patterns de jazz também, como Oliver Nelson (...). Nós inovamos bastante, nós tiramos o sete cordas, colocamos um contraponto mais passivo, usamos baixo elétrico e usamos harmonias mais dissonantes. Quando tiramos o contraponto, isso nos permitiu usar mais dissonâncias (...). Alterávamos a forma também, o choro começava pela terceira parte, fazíamos um intermezzo maluco. (...) (VALENTE, 2014, p. 311)

Algumas dessas características estão presentes também no que Magda Clímaco (2008) observa como "choro moderno" ao investigar o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília em sua tese de doutorado. O "choro moderno" está ligado à análise de uma "segunda categoria", que chega à Brasília pelo palco do Clube do Choro. Segundo Magda, esse seguimento surge por influência de alguns músicos e grupos como por exemplo os compositores Guinga e Hermeto Pascoal - além dos arranjos musicais de grupos como o "Nó em Pingo D'água", "Galo Preto" e "Camerata Carioca", citados pelo músico Mário Sève -, que "transformaram" o choro se utilizando de harmonias mais contemporâneas:

> Essas harmonias, que integram ao universo chorão, de forma mais decisiva, as notas de tensão (inclusão de notas estranhas ao acorde básico, a inclusão constante de notas alteradas), promovem um diálogo com os acordes e escalas modais (que fogem à funcionalidade e à centralidade direta do sistema tonal), possibilitando outras sonoridades, uma nova atitude frente à centralização harmônica herdada das danças europeias. (CLÍMACO, 2008, p. 331)

Clímaco observa nas composições e interpretações de HH algumas das características "modernas" no choro, como por exemplo em "Aquarela na quixaba"[66], onde nota-se, dentre elas, o uso de acordes e progressões a partir de empréstimos modais; uso de notas pedais com a consequente inserção de notas dissonantes ao acorde; e o uso de modulações passageiras.

Para a autora, aspectos como a utilização de "harmonias mais contemporâneas" estão relacionados com a Bossa-Nova. Os elementos harmônicos bossanovísticos propiciavam um ressurgimento de antigas composições com características mais modernas, sem pretensões saudosistas, e sim com um intuito de recriação/atualização (GAVA, 2002, p. 56 apud CLÍMACO, 2008, p. 333). Como características desta modernização, Gava descreve:

> Praticamente toda estrutura harmônica das composições passou a ser construída sobre acordes de posição não-fundamental (invertidos) ou enriquecidos por notas estranhas (as dissonâncias). Horizontalmente, por sua vez, introduziu-se uma profusão de acordes de passagem, em sua maioria "dominantes individuais", propiciando o aparecimento de um discurso harmônico mais denso. Ao exercerem a função de preenchimento esses acordes também ajudaram a desmontar a antiga clareza e previsibilidade das cadências básicas. Em outros termos houve acréscimo de notas tanto na vertical (nos acordes) como horizontalmente (entre os acordes), cujo o resultado principal foi o de encobrir a estrutura harmônica que lhe servia de base, fornecendo ao ouvinte a sugestão de alargamento tonal. (...) em grande parte a música tonal soa superficial, lógica, linear e previsível, enquanto outra face esconde relações profundas, sobre e por meio de uma aparente superficialidade. (GAVA, 2002, p. 94 apud CLÍMACO, 2008, p. 331)

[66] Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dffXuDx-c1s> Acesso em 13 de mar. 2021

As composições e interpretações de HH vão ser destacadas nas categorias desenvolvidas nos trabalhos de Clímaco (2008), Valente (2014) e Zagury (2014), como explicitado neste capítulo. O aprimoramento da técnica bandolinística e o desenvolvimento de recursos técnicos aos arranjos solo por HH, a partir do B-10, apresentará cada vez mais aspectos que o aproximam das categorias aqui mencionadas.

No próximo capítulo descreveremos características relacionadas à construção do B-10 e dissertaremos sobre os possíveis pioneiros da concepção de "inserção de cordas a mais" na música brasileira, que se relacionam de forma direta e/ou indiretamente com o surgimento do B-10. Para além dessas análises, elucidaremos alguns dos objetivos propostos na (re)criação do instrumento, tendo como suporte depoimentos de bandolinistas que se destacam atualmente no cenário instrumental brasileiro com o B-10.

3 O BANDOLIM DE 10 CORDAS: SUAS INFLUÊNCIAS INTERPRETATIVAS E MODELOS DE CONSTRUÇÃO

> (...) É, a coisa do bandolim de 10 cordas aconteceu assim gradativamente na minha cabeça porque depois, quando eu era adolescente, eu passei a estudar violão também, então comecei a entender um pouco mais dos acordes ali, da harmonia e tal. E fui tendo a vontade, a necessidade de fazer aquilo mesmo também no bandolim, ou mesmo vendo o piano ali e tudo. E aí tive essa ideia de fazer um bandolim um pouco maior. Pedi pra um amigo luthier lá de Minas Gerais, o Vergílio, ele fez o primeiro bandolim pra mim e foi o máximo. (informação verbal)[67]

Segundo HH, sua ideia de desenvolver o bandolim com a extensão "um pouco maior", com a adição de pares mais graves, se deu gradativamente a partir dos estudos relacionados ao violão e também ao piano. De fato os recursos técnicos solo desenvolvidos no bandolim têm certa ligação a esses instrumentos no Brasil, visto que a concepção estilística do gênero musical choro se deve em grande parte a compositores ligados ao violão e ao piano - nomes como João Pernambuco, Aníbal Augusto Sardinha "Garoto", Jayme Florence "Meira" desenvolveram tal característica ao violão em suas composições e interpretações, enquanto que Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga fizeram ao piano, entre outros nomes.

Para além dos nomes citados, os bandolinistas Jacob do bandolim e Luperce Miranda - ao que indicam as análises realizadas no capítulo seguinte sobre recursos técnicos solo ao bandolim - desenvolveram recursos ao bandolim de 8 cordas influenciados também por interpretações de instrumentistas/compositores ligados ao piano e o violão e ao gênero musical choro e suas vertentes - gêneros como a valsa, a polca, habaneira, tango-brasileiro/maxixe, *schottisch*, anteriores ao choro e que contribuíram para a consolidação do gênero musical[68].

Neste capítulo abordaremos a história do desenvolvimento do B-10 e suas influências interpretativas, além das descrições de algumas diferenças timbrísticas e de construção baseadas em comentários do luthier Tércio Ribeiro, um dos luthiers reconhecidos hoje pela construção do B-10, modelo este que HH utiliza nas gravações analisadas nessa dissertação.

---

[67] Entrevista concedida por Hamilton de Holanda à Biscoito Fino no dia 01/06/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iUjRY3SdC_4>. Acesso em: 15 de fev. 2021.

[68] Como destacado na nota 46, segundo Weffort (2002, p. 6 apud VALENTE, 2014, p. 26) o termo "choro" observará assim um processo de metamorfose: de evento social a prática musical, de prática a repertório instrumental, de repertório a estilo interpretativo, de estilo a gênero. Alexandre Gonçalves Pinto escreve em sua obra, "Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos" - uma coleta de informações sobre instrumentistas ligados ao gênero musical entre 1870 e 1936 -, sobre o músico Ricardo de Almeida: "Toca muitos choros americanos, e também nossos com grande facilidade" (PINTO, 1978, p. 193 apud VALENTE, 2014, p. 25). Tal comentário aproxima outros gêneros musicais ao choro, neste momento tido como um estilo interpretativo, um modo de se tocar.

3.1 Concepções pioneiras

Afinal, de onde surgiram as primeiras concepções de construção do B-10? Não nos cabe aqui chegar a uma resposta definitiva para tal pergunta, mas sim traçar um paralelo de ideias que apontaram para objetivos semelhantes.

O primeiro compositor ligado ao gênero musical choro que temos notícia sobre a utilização de modelos com a inserção de cordas mais graves foi Mário Álvares. Considerado um dos compositores dos princípios chorísticos, Mário ficou conhecido pelo cavaquinho de 5 cordas, instrumento que atualmente voltou a ser bastante utilizado, e que ao contrário do que imaginamos, não é uma criação contemporânea. Outro instrumento que Mário Álvares ficou conhecido por utilizar foi uma espécie de bandúrria, instrumento de 12 cordas o qual batizou de "Zebróide":

> Sobre sua vida e obra se conhece muito pouco, apesar de ter sido um ilustre e estimado chorão de sua época. É considerado o maior solista e compositor de seu instrumento e foi quem inseriu na música brasileira o cavaquinho de 5 cordas, adicionando ao cavaquinho tradicional a 5ª corda afinada em sol. Ao contrário do que já foi afirmado, Mário não foi o inventor do cavaquinho de 5 cordas, já há relatos sobre esse instrumento bem antes de seu nascimento, mas, Mário foi sim o maior compositor de obras dedicadas ao cavaquinho de 5 cordas e sem dúvida foi o primeiro a usá-lo na música brasileira. Também fez experimentos com um curioso instrumento ao qual batizou de Zebróide, que é uma espécie de bandúrria (instrumento de origem espanhola semelhante ao bandolim português) com 12 cordas (CÂNDIDO; CASSIS, 2014).[69]

Como não temos registros musicais do compositor Mário Alvares, não se sabe ao certo de que modo eram interpretadas as melodias tanto no cavaquinho de 5 cordas quanto no "zebróide" - se os pares mais graves foram introduzidos somente para o aumento da tessitura das melodias a serem executadas, ou se já se desenvolviam ideias polifônicas ou homofônicas (melodia acompanhada), ligadas aos recursos técnicos solo. Somente por alguns relatos sabemos que o músico tinha certa desenvoltura ao cavaquinho e que foi um dos responsáveis no seu aprimoramento como instrumento solista (melodista) ao lado de seu mestre Galdino Barreto, como descreve Alexandre Gonçalves Pinto, o "Animal":

> Mestre dos mestres, que se celebrizou com o seu aprendiz Mário, cujo discípulo venceu "naquella" época todas "difficuldades" do instrumento transformando a sua tonalidade de quatro cordas para cinco, enquanto isso Galdino, continuava com o seu cavaquinho de quatro cordas tirando infinidades de tons e combinações de acordes que me é aqui "difficil" de descrever, tal é a magia, e a convicção das notas

[69] Disponível em: <http://www.marioalvares.com.br/p/sobre-o-musico.html> Acesso em 21 de fev. 2021

> vibradas pela palheta encantada de Galdino, este grande artista, inigualável no meio dos chorões, aonde "elle" foi o único educador deste instrumento que se chama cavaquinho. (PINTO, 1936, p. 70 apud ARAGÃO, 2011, p. 222)

Outra referência que dará origem diretamente ao instrumento B-10 surge a partir dos anos 50. Motivados pela eletrificação sonora, Antônio Adolfo do Nascimento (Dodô) e Osmar Macedo criaram o "pau elétrico", instrumento que deu base para o surgimento dos primeiros formatos musicais de "trio elétricos" nos anos 50, tendo sua construção baseada na afinação de bandolim, no entanto com encordoamento simples (não duplo). Esse instrumento dará origem primeiramente à guitarra baiana:

> Em 1942, Antônio Adolfo do Nascimento – eletrotécnico e musicista amador desenvolveu o Violão Pau Elétrico e o Cavaco Pau Elétrico em parceria com Osmar Macedo. Eles utilizaram um braço de cavaco, e um pedaço de madeira maciça de jacarandá, "sem ter conhecimento da guitarra elétrica – já existente nos EUA, mas inexistente no Brasil –, eles como que inventaram pela segunda vez o instrumento, aqui batizado de Pau Elétrico". (RISÉRIO, 2004). O Cavaco Pau Elétrico tinha cordas simples, afinação de bandolim, corpo sólido, e captação eletromagnética, caracterizando o que seria o protótipo da Guitarra Baiana. (VARGAS, 2015, p. 55)

A guitarra baiana foi primordial para a transição do que conhecemos hoje como o B-10. O instrumento teve maior reconhecimento nas performances de "Armandinho" Macêdo ao longo dos anos 70 e 80, com o grupo "A Cor do Som", como destacado no primeiro capítulo. O modelo aperfeiçoado pelo músico - com a implementação da 5ª corda - se tornou então o modelo padrão construído por vários luthiers brasileiros.

Segundo Armando Macêdo, a concepção de elaboração de um modelo de guitarra baiana de 5 cordas e, posteriormente, de um bandolim de 10 cordas, surgiu em 1977, quando recebeu um LP através da gravadora *Warner Music* de Jean Luc Ponty, violinista que utiliza um modelo de violino de 5 cordas:

> Quando eu entrei com a cor do som na *Warner* e recebia vários LP's, *long plays* da *Warner* e recebi um do Jean Luc Ponty, e na frente, ele vinha com um violino de 5 cordas. (...) eu sentia falta disso quando eu tirava a guitarra e pegava o **cavaquinho**, sentia falta desse bordão, desse grave né, não tinha. Eu ficava pensando nisso. Mas na época, não é como hoje, que você tem luthier pra todo canto, né, quem faça os instrumentos. Hoje em dia, ou aqui na Bahia tem uma meia dúzia, né, fazendo instrumentos, trabalhando com isso, e tem o meu luthier Elifas que eu conheci em seguida. (...) quando eu vi o violino eu falei: se dá certo com o violino, é a mesma afinação, vai dar certo no meu **cavaquinho**. (informação verbal)[70] [**grifos meus**]

[70] Entrevista concedida por Armando Macedo a Hamilton de Holanda pelo "Festival de idéias colaborativas – NOSSOBANDO", realizado em 21 de abr. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lX3PJNDwI50&t=3s> Acesso em: 22 de fev. 2021.

A necessidade de uma região mais grave também foi motivo de certo desconforto ao instrumento "cavaquinho" elétrico - que tinha afinação de bandolim, mas com cordas simples. A partir do modelo observado no violino de Ponty - que tinha a mesma disposição da afinação em quintas, porém com uma 5ª corda inserida na região mais grave e afinada em "dó" -, Armandinho segue sua concepção para utilizar na guitarra baiana, e em 1994, a referência será testada e utilizada no bandolim:

> (...)Eu consegui em 94 um luthier aqui em Salvador (...) que é o Jorge Itacaranha. (...) eu já levei um desenho, o desenho que eu levei era exatamente esse aqui[71], era um bandolim branco, eu "queria ele" branco, né, exatamente isso. Desenhei um pouco maior, eu botei o meu bandolim no papel e aumentei um dedinho dele porque eu sabia que ele ia ter que ter uma "encorpação" maiorzinha pra segurar o braço mais largo. (...) só que quando chegou na "hora h" de fazer o Jorge falou, olha, só que eu não trabalho com acústico, eu trabalho com semiacústico. (...) aí eu lhe digo, vamos fazer logo esse bandolim, e ele fez aquele que você conheceu aqui em casa, só que ele levou um ano e meio.. Em meados de 95 é que ele me entregou esse bandolim. Aí eu comecei a tocá-lo, como eu dei pra ele um captador EMG pra ele botar, já que era semiacústico ele botou o captador e aí ele virou um bandolim elétrico né. O som não dava o som do acústico, eu deixava ele lá encostadinho (...) nessa época eu conheci o bandolim *ovation*, que pra mim resolveu o problema de som, a gente tinha um problema danado com a eletrificação do acústico pra palco nos anos 90. Descobri um captador, o *seducer* (...) era bom, dava o som de bandolim original bacana mas quando eu tocava com banda né, "A Cor do Som", sempre toquei muito com banda.. ele não, com a bateria, ele não tinha.. não conseguia muito som, dava microfonia. Quando eu consegui o *ovation*, por intermédio de Davi e Moraes, o *ovation* deu o som que eu queria e eu tocava com banda e com todo mundo, alto, presente. (informação verbal)[72]

Os comentários feitos por Armandinho correspondem ao questionamento de HH, que pergunta sobre o modelo de cinco cordas da guitarra baiana. Armandinho comenta sobre o bandolim que HH teria visto "encostado" em sua casa, em Salvador no ano de 1997, este que seria o primeiro bandolim elétrico de 10 cordas visto por HH. A partir da entrevista concedida para o festival "ideias colaborativas", no canal do *youtube* de HH, podemos destacar que:

- A partir do modelo do violino de 5 cordas observado por Armandinho no LP de Jean Luc Ponty, surge a ideia, por parte de Armando Macêdo, de ampliar a guitarra baiana e mais tarde, o bandolim;

[71] Armando cita o modelo contruído pelo luthier Pedro Santos.
[72] Entrevista concedida por Armando Macedo a Hamilton de Holanda pelo "Festival de idéias colaborativas – NOSSOBANDO", realizado em 21 de abr. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lX3PJNDwI50&t=3s> Acesso em: 22 de fev. 2021.

- A motivação para tal ampliação se deu pela necessidade de uma sonoridade mais grave, na questão do "encorpamento" sonoro e possibilidade de realizar acordes em uma região mais grave;

Até onde pudemos observar, a concepção de Armandinho estava mais ligada à sonoridade mais grave e à obtenção de notas mais graves, do que propriamente ao desenvolvimento das interpretações solo que HH pretendia desenvolver quando também é motivado pela ampliação de sonoridade e tessitura do instrumento. Seguindo esses objetivos, foi fundamental para o desenvolvimento desse estilo interpretativo de HH: a escuta do repertório de música brasileira, dentre eles o repertório chorístico; a influência de outras sonoridades - por meio de outros gêneros musicais e provindo de outros instrumentos como o piano e o violão; e o desenvolvimento de recursos técnicos, de arranjos e de um repertório próprio para o B-10 solo.[73]

Um modelo de B-10 foi (re)descoberto no final do século XX. O instrumento, que pertencia a Jacob, foi construído pela loja de instrumentos carioca "Ao bandolim de ouro" na década de 50 e foi dado de presente à Hermínio Bello de Carvalho, que era próximo ao músico. Segundo HH, como o instrumento estava parado e "sem cavalete" (com o cavalete solto), Hermínio teria dado a Pedro Amorim, que o levou para ser restaurado por Silvestre, luthier da loja "Ao bandolim de ouro", em 1983:

> (...) esse instrumento foi dado pelo Jacob pro Hermínio (...) pesquisador, figura importante da música brasileira, e foi muito amigo do Jacob né, e o Jacob deu pra ele, foi mais de um instrumento na realidade. E esse instrumento, assim como outros, ele achou que não podia ficar parado e deu de presente pro Pedro Amorim (...) e que, quando ele viu pela primeira vez, o bandolim tava sem o cavalete, tava solto, guardado aqui dentro. Ele olhou e viu o sêlo original (...) "Ao bandolim de Ouro", ou seja, foi feito na antiga loja "Ao bandolim de Ouro". Mas ele perguntou na época pro Silvestre, que foi esse luthier também.. acho que todo mundo que gosta de choro, que tem um instrumento, já ouviu falar do Silvestre. Mas o Silvestre disse que não foi ele que fez esse instrumento. Com certeza não foi ele, ele não lembrava de ver esse instrumento também.. É um bandolim que tem um som doce porque ele tem uma caixa bem grande.. Na realidade eu acho esse instrumento aqui um híbrido né, de bandolim com bandola, bandúrria também (...) mas se você ver esse instrumento foi feito pra ter 10 cordas mesmo porque tem 5 tarraxas de cada lado.

[73] A partir das análises realizadas no próximo capítulo, que trata de alguns recursos solo realizados no bandolim brasileiro, podemos observar uma aproximação dos objetivos pretendidos por HH à algumas interpretações realizadas por Jacob em suas composições próprias e em arranjos elaborados para o bandolim – como veremos nas músicas "Odeon" de Ernesto Nazareth, gravado por Jacob; "Nostalgia"; e "Primas e Bordões" de autoria de Jacob. Essa aproximação também será notada às interpretações do bandolinista Luperce Miranda – realizada a partir da comparação de interpretação na composição "Quando me Lembro".

> (...) Ao mesmo tempo gera uma dúvida porque ele tem um braço muito pequeno então é difícil de tocar. (informação verbal)[74]

Abaixo podemos ver o selo original, da loja de instrumentos carioca "Ao Bandolim de Ouro" juntamente às descrições das especialidades de construção da loja. Em seguida, o outro selo informando a data da reforma realizada por Silvestre em 1983, além das iniciais "HBC", que, segundo HH seriam as iniciais do nome de Hermínio Bello de Carvalho:

Figura 8 - Selo original do bandolim de 10 cordas de Jacob
Fonte: Imagem disponível no canal do *youtube* de Hamilton de Holanda[75]

[74] Informação concedida por Hamilton de Holanda em seu canal do *Youtube*, com o título: "O MISTÉRIO DO BANDOLIM DE 10 DO JACOB". O vídeo foi disponibilizado em 27 de jan. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5XuvdgJBZcg> Acesso em 22 de fev. 2021

[75] Imagem concedida por Hamilton de Holanda em seu canal do *Youtube*, com o título: "O MISTÉRIO DO BANDOLIM DE 10 DO JACOB". O vídeo foi disponibilizado em 27 de jan. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5XuvdgJBZcg> Acesso em 22 de fev. 2021

Figura 9 - Selo de 1983 do bandolim de 10 cordas de Jacob
Fonte: Imagem disponível no canal do *youtube* de Hamilton de Holanda[76]

Apesar da "redescoberta", não existem gravações realizadas com o instrumento ou mesmo relatos de Jacob ou de músicos que foram mais próximos a ele sobre tal fato, deixando dúvidas quanto a origem e finalidade deste bandolim de 10 cordas. No vídeo o qual é retirado o relato acima, HH cria algumas hipóteses para a finalidade do instrumento, "se seria simplesmente pra ter um timbre mais grave misturado com um timbre agudo ou se realmente ele tinha pretensões de fazer mais harmonias no bandolim; ou se ele ganhou de presente; se foi um desejo dele mesmo.."[77]. Imagina ainda, caso o desejo fosse desenvolver as características "polifônicas" - estas com tendências às interpretações solo, que vamos observar mais à frente (capítulo 4) em algumas composições e arranjos de Jacob e Luperce Miranda, feitas com o bandolim de 8 cordas -, Jacob hipoteticamente interpretando a suíte retratos, escrita por Radamés Gnatalli para bandolim, conjunto regional e orquestra, porém de modo solo.

Um último modelo a ser comparado ao B-10 (como conhecemos hoje) não tem origem brasileira, porém revela uma certa aproximação ao B-10. Este seria o *liuto cantábile*, napolitano da família do bandolim, aperfeiçoado no século XVIII pelo bandolinista, compositor e luthier Raffaele Callace (SANTOS, 2019, p. 11). Apesar de não ter uma ligação

[76] Imagem concedida por Hamilton de Holanda em seu canal do *Youtube*, com o título: "O MISTÉRIO DO BANDOLIM DE 10 DO JACOB". O vídeo foi disponibilizado em 27 de jan. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5XuvdgJBZcg> Acesso em 22 de fev. 2021
[77] Informação verbal disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5XuvdgJBZcg> Acesso em 22 de fev. 2021

diretamente associada à música brasileira, o instrumento possui uma construção também distribuída em 5 pares de cordas em intervalos de quintas e mesma afinação do B-10:

> Os primeiros modelos pareciam bandolins grandes, medindo cerca de trinta e nove centímetros entre a ponta da cabeça e os pinos de engate, e tinham vinte trastes. (...) Os cinco pares de cordas são afinados C-G-d-a-e '. Na execução em conjunto, as partes do liuto geralmente são escritas na clave de baixo; partes solo são escritas como as do violão na clave de sol, mas soando uma oitava abaixo da escrita (SPARKS, 2005, p. 205 apud SANTOS, 2019, p. 14)

HH diz ter escutado gravações com este instrumento em 2001, período em que esteve morando na *Cité International des Arts*[78], em Paris, quando um amigo bandolinista franco-venezuelano lhe apresentou as composições de Raffaele Callace interpretadas por Gertrud Tröster: "um desenvolvimento de técnica que nunca tinha visto, nunca tinha ouvido na minha vida" (MEDIUM, 2002)[79]. O álbum gravado por Tröster, "*The romantic mandolin of Raffaele Calace – 10 preludes"*[80], apresenta 10 prelúdios compostos para bandolim solo. Nota-se pela interpretação de Tröster - mesmo a referida obra apresentar características que se diferem da música brasileira - que as composições executadas possuem diferentes recursos técnicos solo explorados, estes principalmente ligados ao estilo composicional e técnica napolitana[81].

[78] Após receber Prêmio Icatu-Hartford de Artes como o melhor instrumentista do Brasil, HH ganhou uma bolsa de estudos de um ano na *Cité International des Arts*, em Paris.

[79] Entrevista concedida por Hamilton de Holanda a Dafne Sampaio, Daniel Almeida, Euclides Marques, Flávio Monteiro, Giovanni Cirino, Ricardo Tacioli e Sérgio Seabra no Bar Brahma, São Paulo-SP, em 24/06/2002. Disponível em: <https://medium.com/gafieiras/hamilton-de-holanda-2002-49a65a12f524>. Acesso em: 17 de fev. 2021.

[80] Álbum lançado em 1995 pelo selo Thorofon. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NiQh4yo4G5Q&list=OLAK5uy_khUHuhaiPqw_vbNTL6iJeE9vG666wfDqY> Acesso em 13 de mar. 2021.

[81] Se observa na técnica do bandolim napolitano o uso do recurso técnico trêmulo com uma dinâmica acentuada e constante, diferente da interpretação consolidada por Jacob no bandolim brasileiro, com dinâmica e andamento variáveis. Na interpretação melódica napolitana vemos uma referência ligada à estrutura da partitura e à música de concerto, diferente das referências ligadas à voz na canção brasileira, com um tempo mais em "rubato", como comenta o professor Paulo Sá, professor de bandolim na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_Pqdgz0H7d0&t=3584s> Acesso em 10 de jun. 2021.

3.2 Os modelos do bandolim brasileiro de 8 e 10 cordas

3.2.1 O bandolim de 8 cordas de Jacob

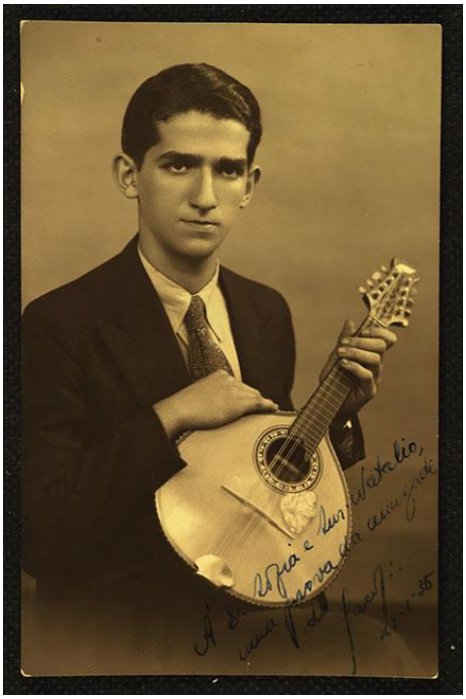


Figura 10 - Bandolim de 8 cordas de Jacob
Fonte: Imagem disponível no site do acervo de Jacob do Bandolim [82]

Figura 11 - Bandolim napolitano de Jacob
Fonte: Imagem disponível no site do acervo de Jacob do Bandolim [83]

[82] Imagem disponível no site do acervo de Jacob do Bandolim. Disponível em: <http://www.jacobdobandolim.com.br/bandolins.html> Acesso em: 22 de fev. 2021.
[83] Imagem disponível no site do acervo de Jacob do Bandolim. Disponível em: <http://www.jacobdobandolim.com.br/bandolins.html> Acesso em: 22 de fev. 2021.

Temos na “figura 10” acima, o bandolim de 8 cordas, que teve sua construção aprimorada ao longo do século XX principalmente por intermédio de Jacob. Segundo o Instituto Jacob do bandolim, o músico utilizava um bandolim napolitano (mostrado na figura 11) que ganhou aos 14 anos. Após o convívio e participação em apresentações com nomes ligados ao gênero musical fado, Jacob aparece tocando em um bandolim com um novo formato[84]. Este foi construído com base nos modelos da guitarra portuguesa por Vicente, luthier da loja de instrumentos carioca “Ao Bandolim de Ouro”. Desde então os luthiers de bandolim brasileiros passaram a adotar o formato que foi desenvolvido a partir da concepção sonora de Jacob:

> Então o Jacob, além de inventar uma maneira de tocar, um estilo brasileiro de tocar e que é reconhecido no mundo inteiro, ele ajudou a criar o modelo do bandolim, o *shape* do bandolim, o corpo do bandolim, porque ele é assim hoje assim hoje em dia porque o Jacob lá atrás. Ele tinha um amigo que era luthier de guitarra portuguesa, e ele pediu a esse luthier que fizesse o bandolim nos moldes da guitarra só que pequeno. Então a partir daí esse formato virou, enfim, se tornou tradicional brasileiro. Tanto que se você pegar o bandolim português que também chegou aqui no brasil junto com o italiano, o *shape* do português é um pouco diferente, é como se fosse uma pêra, tem um corpo parecido com uma pêra. Então esse bandolim é legitimamente brasileiro e filho da guitarra portuguesa. Esse formato, graças ao Jacob do bandolim. (informação verbal) [85]

As mudanças das características timbrísticas, do formato napolitano para o modelo inspirado pelo formato da guitarra portuguesa, fizeram parte do estilo interpretativo do choro ao bandolim a partir de Jacob. Mesmo passando por tais mudanças, a afinação do bandolim continuou a mesma, com o distanciamento de 5as justas entre os pares (na direção ascendente da escala).

---

[84] Informação presente no site do acervo de Jacob do Bandolim. Dissponível em: <http://www.jacobdobandolim.com.br/bandolins.html> Acesso em: 22 de fev. 2021.

[85] Entrevista concedida por Hamilton de Holanda à Custom Shop Brasil no dia 11/02/2020. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_-8iKTtt77M>. Acesso em: 15 de fev. 2021.

3.2.2 O bandolim de 10 cordas

Figura 12 - Bandolim de 10 cordas de Hamilton de Holanda
Fonte: Imagem disponível no site da Oficina São Francisco [86]

Figura 13 - Bandolim de 10 cordas de Hamilton de Holanda
Fonte: Imagem disponível no site da Oficina São Francisco [87]

Nas figuras acima (figura 12 e 13) temos o modelo B-10 utilizado por HH[88]. O par mais grave manteve as características da afinação em 5[as] justas, e como resultado temos uma mistura entre o que seria a extensão do violão tenor[89] e o bandolim:

---

[86] Imagem disponível no site da Oficina São Francisco. Disponível em: <https://oficinasaofrancisco.wordpress.com/2014/07/16/instrumento-e-igual-cachorro-deve-ser-moldado-pelo-dono-hamilton-de-holanda/> Acesso em: 22 de fev. 2021.

[87] Imagem disponível no site da Oficina São Francisco. Disponível em: <https://oficinasaofrancisco.wordpress.com/2014/07/16/instrumento-e-igual-cachorro-deve-ser-moldado-pelo-dono-hamilton-de-holanda/> Acesso em: 22 de fev. 2021.

[88] Em entrevista concedida à Oficina São Francisco, Hamilton descreve as madeiras utilizadas na construção do instrumento feito pelo luthier Tércio Ribeiro: tampo em abeto; fundo e faixas laterais em *flamed maple*; braço em mogno; escala em ébano de Madagascar; cavalete e pestana em osso.

[89] No prefácio do método elaborado por Aníbal Sardinha, o "Garoto", dedicado ao estudo do violão tenor, encontramos uma explicitação do próprio autor: "Antes de entrar nas explicações dos estudos práticos deste

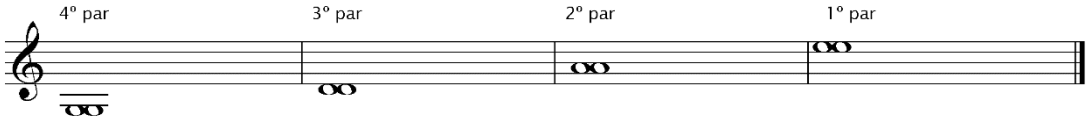


Figura 14 - Afinação do bandolim de 8 cordas
Fonte: Autor

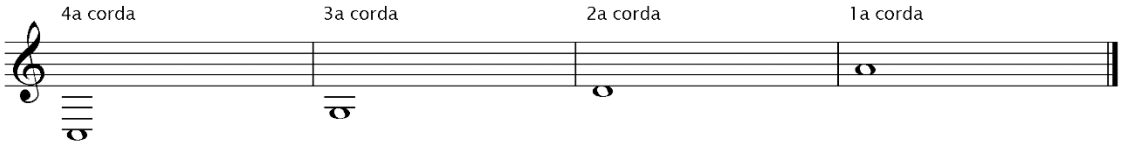


Figura 15 - Afinação do violão tenor
Fonte: Autor

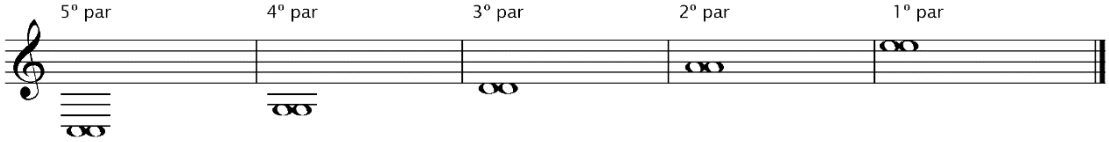


Figura 16 - Afinação do bandolim de 10 cordas
Fonte: Autor

As características físicas do B-10 mudaram bastante em relação à estrutura encontrada no modelo de 8 cordas segundo o luthier Tércio Ribeiro. Ao restaurar os bandolins de 8 cordas de Jacob do Bandolim, Ribeiro mudou sua própria concepção de construção dos bandolins, e essas referências foram adaptadas na construção do B-10, buscando favorecer a emissão sonora do par mais grave inserido:

> Minha concepção do bandolim mudou depois que eu restaurei os bandolins do Jacob. A construção daquele bandolim era totalmente diferente do que eu costumava fazer, as medidas eram diferentes. A **escala do bandolim** do Jacob com 34cm era diferente, eu até então fazia com 35 cm. E eu mantive, pro bandolim de 10 cordas, eu mantive esses 35cm de escala por acreditar que é fundamental pra soar a corda mais grave e aumentei toda a **caixa acústica**. (...) Eu pensei mais nas frequências produzidas. Eu teria que produzir uma frequência mais grave. Eu fiz uma regra de 3 simples nessa hora, pra ver quanto eu teria que aumentar, só que isso por exemplo não acompanhou todas as estruturas, por exemplo a **boca**. A boca do bandolim de 10 cordas ela não acompanhou o tamanho do bandolim de 8. [...] Porque a boca pequena favorece a frequência grave. E na verdade você não pode olhar só a medida da boca, você tem que olhar o volume de caixa. **O volume da caixa** é uma das medidas mais fundamentais nessa história toda. Dependendo do volume de caixa a

método, desejo fazer uma rápida apresentação do VIOLÃO-TENOR. (...) este instrumento é de origem americana onde é conhecido pelo nome de TRIOLIN. No Brasil batizei-o de VIOLÃO-TENOR. É de grande utilidade nos acompanhamentos de conjunto regional, jazz e solos. (...) Este trabalho também é extensivo para o Bandolim do qual somente direi que é um belíssimo instrumento para solos e acompanhamentos" (...). (SARDINHA, 1943 apud DELNERI, 2009, p. 22)

> boca tem uma correspondência, ela tem que obedecer a essa pressão de ar que você quer fazer dentro da caixa. [**grifos meus**] (informação verbal)[90]

Ribeiro aponta ainda para uma escolha da profundidade da caixa acústica a base de experimentações realizadas nos diferentes bandolins que constrói, dependendo do tipo de madeira que é utilizado em cada modelo:

> Ela poderia ter outras variações. Eu mesmo já fiz algumas diferenças buscando até ver o que que acontece de resultado. Muitas vezes a diferença é pequena. Até porque até hoje eu nunca fiz um instrumento igual. É difícil eu mexer só em um ponto, normalmente eu mexo em vários pontos, eu vou moldando muito pela intuição também, pelo que eu acho que tem que ser, daquela estrutura, daquela madeira que eu "tô" usando na hora. (informação verbal) [91]

Outros componentes do bandolim influenciam diretamente na sonoridade final, como a espessura do tampo - segundo Ribeiro, "quanto mais grosso o tampo a tendência é ser mais agudo o som, você tem mais massa, você deixa o som mais agudo" - e o cavalete móvel. Esse, que nos bandolins brasileiros é mais encontrado no seu formato de osso por inteiro, sendo ao mesmo tempo rastilho e cavalete, a transmissão da vibração da corda é distribuída de forma mais homogênea (MARTHA, 2011, p. 49):

> O bandolim, por trabalhar em uma região aguda, por isso mais tensa, tem um ataque forte, pouco *sustain* e um *decay* mais lento devido ao cavalete móvel que propicia prolongamento dos seus harmônicos (que é a leve sonoridade que permanece por algum tempo depois da nota aparente desaparecer) e também às cordas duplas. O cavalete móvel gera um ataque mais ameno, um *sustain* maior e um *decay* mais longo. O cavalete fixo um ataque mais forte, um *sustain* menor e um *decay* mais curto. Daí o uso do cavalete fixo no violão que ao possuir cordas mais compridas geram menos tensão e, por conseguinte, menos volume, sendo necessário um cavalete que compense, forçando um timbre mais duro (mais direto e com maior intensidade). No bandolim é o oposto, na maioria dos casos, buscando dessa forma compensar os extremos. Alterando o formato do cavalete (em barra igualmente plana ou arqueada apoiada em alguns pontos) o tipo de transmissão também muda (MARTHA, 2011, p. 51).

---

[90] Entrevista concedida por Tércio Ribeiro à Hamilton de Holanda. Disponível em: <http://www.hamiltondeholanda.com/pt/videos/Aula_-_Bandolim_-_Tercio_Ribeiro_1> Acesso em: 20 de ago. 2020

[91] Entrevista concedida por Tércio Ribeiro à Hamilton de Holanda. Disponível em: <http://www.hamiltondeholanda.com/pt/videos/Aula_-_Bandolim_-_Tercio_Ribeiro_1> Acesso em: 20 de ago. 2020

3.3 Possibilidades estilísticas do B-10

A inserção do quinto par ao B-10 possibilitou mais do que a ampliação da tessitura - cerca de 3 oitavas e meia entre o dó2 (nota mais grave no quinto par) e lá5 (nota mais aguda no primeiro par). O desenvolvimento dos recursos técnicos com sonoridades mais graves e a elaboração de acordes com formatos não convencionais - com maior preenchimento de notas dissonantes/consonantes -, sobretudo pelo repertório e arranjos criados por HH, foi primordial.

Em *live* realizada por HH, em "ideias colaborativas" com outros bandolinistas de 10 cordas que atuam na cena musical com o instrumento, entre eles Fábio Perón e Luis Barcelos, estes apontam para a importância do B-10 ser visto como um "novo instrumento", e não como um bandolim tradicional com um par a mais. Nisto podemos enxergar no instrumento uma maior possibilidade de desenvolvimento de ideias harmônicas para além da utilização como melodista:

> O louco do bandolim de 10 cordas é que eu acho que ele.. não dá pra você considerar assim simplesmente que ele é um bandolim com um recurso a mais, você começa a pensar ele como um outro instrumento (...) é o bandolim de 10, não é tipo um bandolim com par de cordas mais grave. (...) o "bandola" de 10 traz um outro panorama, porque você tem uma coisa mais grave que te faz pensar nos acordes do jeito que você quiser, na inversão que você quiser (...) com o baixo na terça.. dá pra brincar com isso e colocar as melodias nas pontas. (...) eu toco um pouco de violão e meu pai é violonista, então eu sempre fui apaixonado pelo repertório de violão, e pra mim o começo do bandola de 10 foi isso, tentar tocar as músicas do repertório de violão no bandolim de 10 e você meio que descobre o mundo, e começa a ter mil ideias. (...) eu logo que peguei o bandolim de 10 eu comecei a querer a achar que eu era violonista no bandolim de 10. (...) Fazia muito trabalho acompanhando algum cantor ou cantora, tipo voz e bandolim, ou o bandolim junto com baixo e bateria só que sem violão, sem piano, sem guitarra, assumindo mais essa função de harmonia. (informação verbal)[92]
>
> (...) é como um outro instrumento, outro timbre, possibilidades de harmonização que a gente utiliza de um modo diverso. (...) eu percebo que cantores que tocam uma música que não seja somente vinculada a linguagem do choro e do samba, se interessam hoje em dia pelo bandolim (...) por essa versatilidade na forma de acompanhar. (...) esse trabalho que o Hamilton fez de popularizar o instrumento fora de algumas rédeas que havia, trouxe esse interesse né. Acho que por algumas coisas assim, primeiro porque soa.. é até uma coisa interessante, soa por um lado exótico, diferente, e por outro lado muito tradicional. (...) Essa adaptação [**da harmonia ao bandolim**] depende muito de um trabalho melódico, não é tão fácil às vezes da pessoa visualizar os acordes, as inversões, a gente precisa adaptar, a mesma inversão pode servir pra vários acordes. Às vezes você tem que esconder uma nota que é importante pra dar o efeito que você quer. Então é um trabalho que exige um

[92] Entrevista concedida por Fábio Perón à Hamilton de Holanda no dia 21/04/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lX3PJNDwI50&t=3s>. Acesso em: 17 de fev. 2021.

> refinamento, uma sutileza melódica para o acompanhamento. [**grifos meus**] (informação verbal)[93]

Nas citações acima os bandolinistas de 10 cordas indicam ainda a possibilidade de inserção do instrumento em outros gêneros musicais, diferindo do uso do bandolim de 8 cordas no Brasil, que atualmente ainda se insere em grande parte no repertório ligado ao choro e ao samba. Essa possibilidade se deu pela sonoridade ampliada do instrumento - som mais encorpado, grave - e do desenvolvimento dos recursos técnicos por HH, utilizando-os em suas próprias composições e em arranjos elaborados para o B-10 solo; ou mesmo pela possibilidade como instrumento acompanhador, substituindo instrumentos como a guitarra e violão, como descreve Perón. O tipo de acompanhamento descrito por Barcelos, em que a adaptação da harmonia ao bandolim "depende muito de um trabalho melódico", se refere à condução das vozes internas ao realizar as mudanças harmônicas, muito ligado ao conceito dos *voicings*[94].

Tais possibilidades harmônicas foram estudadas por HH de modo a encontrar modelos de aberturas não usuais e que foram possibilitadas devido à afinação do instrumento em 5as justas e à inserção do quinto par. As sonoridades provindas dessas aberturas de acordes, com a adição de dissonâncias - não usuais no contexto chorístico, mas encontrado em movimentos como a "Bossa-Nova", "Clube da esquina", entre outros mencionados no primeiro e no segundo capítulos - são parte dos elementos musicais analisados por Valente (2014) e Clímaco (2008), que vão direcionar o estilo composicional e interpretativo de HH para o choro contemporâneo e choro moderno, respectivamente em cada um dos estudos.

Os estudos das possibilidades harmônicas aplicadas ao B-10 realizados por HH resultaram no material denominado "50 acordes incríveis para bandolim 10 cordas". Dentre essas possibilidades harmônicas, podemos destacar:

---

[93] Entrevista concedida por Luis Barcelos à Hamilton de Holanda no dia 21/04/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lX3PJNDwI50&t=3s>. Acesso em: 17 de fev. 2021.

[94] Segundo Almada (2010 p. 45): "*Voicing* é uma palavra inglesa que, numa tradução livre para as aplicações musicais, significaria o ato de trabalhar com vozes. No caso específico da Harmonia, o *voicing* de um acorde é a disposição na qual as suas notas se apresentam. (...) Isso quer dizer que suas notas-funções podem ser "embaralhadas" de todas as maneiras, sem que, com isso, a integridade harmônica ou a sonoridade do acorde seja afetada (exceção para a fundamental que, se for deslocada de sua posição mais grave na estrutura, posição de alicerce harmônico, modifica - embora de forma sutil - a impressão sonora do todo."

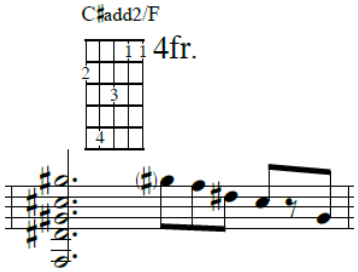


Figura 17 - Acordes com extensões para bandolim 10 cordas
Fonte: 50 acordes incríveis para bandolim 10 cordas - PiMB[95]

A abertura do acorde acima, realizado com a terça no baixo (mi#2 enarmônico de Fá2), é utilizado em um trecho da composição "Flor da Vida" - objeto de estudo desta dissertação - nos compassos 39 (Dadd9/F# no último tempo) e 40 (Cadd9/E na figura em mínima)[96]. O acorde acima ainda pode ser visto como um Fm7(#5) com a terça menor (nota Láb4, enarmônica de Sol#4) dobrada na ponta, dependendo da função harmônica desejada, exemplificando a fala de Barcelos ao dizer que "a mesma inversão pode servir pra vários acordes". Outro modelo de acorde presente no material de HH o qual podemos ver a utilização em uma das suas composições é o Em7(11):

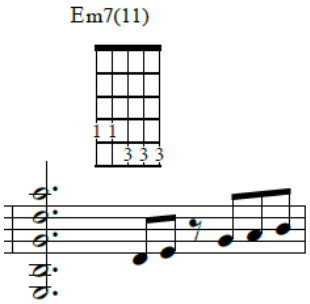


Figura 18 - Acordes com extensões para bandolim 10 cordas
Fonte: 50 acordes incríveis para bandolim 10 cordas - PiMB[97]

O modelo de abertura do acorde acima - mi menor com 7ª menor em posição fundamental e adição da 11ª justa - é um modelo de tétrade transportável[98] ao longo do braço do bandolim tradicional de 8 cordas. Com o B-10 conseguimos realizar tal padrão com duas possibilidades a mais: a adição da 11ª ao acorde e a possibilidade de realizar na sua posição

[95] O arquivo foi disponibilizado para alunos do curso "Princípios da improvisação na Música Brasileira" (PiMB). O curso é disponibilizado através da plataforma <https://www.hhclasses.com/> Acesso em 22 de fev. 2021
[96] Partitura disponibilizada nos anexos e disponível em: <http://www.hamiltondeholanda.com/public/upload/files/Flor-da-Vida.pdf> Acesso em 14 de mar. 2021.
[97] O arquivo foi disponibilizado para alunos do curso "Princípios da improvisação na Música Brasileira" (PiMB). O curso é disponibilizado através da plataforma <https://www.hhclasses.com/> Acesso em 22 de fev. 2021
[98] O modelo, que é construído pela sobreposição da tônica, quinta, terça e sétima do acorde, da nota mais grave para a mais aguda, se trata da abertura de drop 2-4. Nesse tipo de abertura são "derrubadas" a segunda e quarta nota uma oitava abaixo a partir do topo da posição fechada (1-3-5-7).

fundamental no par mais grave, a partir do mi2. Esse tipo de abertura é utilizado na composição "1 byte 10 cordas", na seção de improviso - HH utiliza essa montagem no primeiro tempo do compasso 284, a partir da 9ª casa do quinto par, realizando o bloco do acorde Am7(11)[99].

Finalizando este capítulo, podemos dissertar que um dos elementos observados no B-10 que influenciam diretamente na "sonoridade exótica", comentado por Barcelos, seria, para além do conjunto textural anteriormente citado - recursos técnicos solo, aberturas não convencionais com extensões e o "encorpamento" proporcionado pelo aumento da caixa acústica (e a inserção do 5º par) -, o encordoamento utilizado.

Como o instrumento não possui um encordoamento produzido há anos no mercado, em grande escala e qualidade satisfatória para os cinco pares[100], algumas adaptações são utilizadas, principalmente no que se refere ao quinto par. É preciso encontrar uma tensão média da corda, que não trará uma tocabilidade de difícil execução mas também não seja demasiada leve, o que poderia trazer problemas de trastejamento e uma menor intensidade sonora.

No quinto par normalmente se utilizam duas cordas de violão de aço (6ª corda) com a calibragem de .052" ou .053". Nos outros pares, muitos bandolinistas de 10 cordas utilizam um encordoamento feito para o bandolim americano, de marcas como "*D'Addario*" ou "*Elixir*" com calibragem do primeiro par em .011", que em conjunto com o encordoamento utilizado no quinto par, resulta em uma sonoridade mais metálica e brilhante.[101] HH comenta sobre o encordoamento utilizado e a necessidade de encontrar um equilíbrio entre os pares da extremidade (entre o quinto e o primeiro par):

> Eu acho particularmente pro bandolim de 10, você usar o encordoamento que tem a .011" é perfeito, porque o bandolim de 10 ele tem uma diferença pro bandolim de 8 que eu acho, na técnica da mão direita. A gente não precisa tocar com aquela força, com aquela pressão que a gente aprendeu a tocar com o bandolim de 8, porque o bandolim de 8 ele nasceu também de uma necessidade de uma expressão dentro de uma roda de choro. E numa roda de choro a gente tem cavaquinho, a gente tem pandeiro, a gente tem vários instrumentos.. então a gente acostumou a tocar muito forte com o acústico do bandolim de 8. O bandolim de 10 como tem uma diferença muito grande entre a corda mais grossa que é o "dó" e a mais fininha "mi", a gente não precisa estar tocando sempre naquela intensidade. Então acho que ter uma corda

[99] Partitura disponibilizada nos anexos.

[100] Há alguns anos existe um fabricante de cordas do Estado do Rio de Janeiro que comercializa o encordoamento para o bandolim de 10 cordas e recentemente, em novembro de 2022, a marca NIG/Rouxinol incluiu no seu catálogo de vendas um encordoamento para o bandolim de 10 cordas.

[101] Essa sonoridade é menos evidente no bandolim de 8 cordas, em que muitos bandolinistas preferem a utilização de encordoamentos nacionais como por exemplo da empresa "Rouxinol", que possui seu calibre do primeiro par em .010". Nos outros pares de cordas temos os seguintes calibres nos encordoamentos da marca "Rouxinol": 2º par .014"; 3º par .022"; 4º par .035".

> pesada, um pouco mais pesada.. Pra mim, pelo menos, ajuda a encontrar esse equilíbrio entre o “dó” e o “mi”. (informação verbal) [102]

No próximo capítulo abordaremos algumas comparações interpretativas a partir de composições e arranjos elaborados pelos bandolinistas Jacob e Luperce Miranda. Nestas composições/arranjos apontaremos alguns recursos técnicos que já mostravam em sua concepção uma tendência para a interpretação solo, assim como HH vai desenvolver correntemente a partir da elaboração do B-10.

[102] Informação concedida Hamilton de Holanda pelo “Festival de ideias colaborativas – NOSSOBANDO”, realizado em 22 de abr. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z7-hm2n_RCk> Acesso em: 22 de fev. 2021.

4 O USO DOS RECURSOS TÉCNICOS SOLO AO BANDOLIM

O bandolim se desenvolveu no Brasil de modo ímpar, tendo sua tocabilidade ligada aos gêneros musicais de salão de origem Europeia, tais como a polca e a valsa, estes executados nos teatros e nos salões reais na metade do século XIX. Essa trajetória alcançou os meios populares na transição para o século XX:

> Considerando, no entanto, que a grande moda do instrumento no Brasil teria se iniciado pelo menos por volta de 1893, é bem possível que o seu encontro com o novo gênero musical (o choro) que então começava a delinear-se tenha sido antes do início do século. Presumimos também que a utilização do instrumento entre os chorões tenha ocorrido por influência dos salões cariocas. Assim como a polca e demais danças de salão que alcançaram os meios populares – quando estes queriam se igualar às camadas mais altas da sociedade – alguns músicos residentes nas partes mais modestas da cidade do Rio de Janeiro teriam começado a adquirir o instrumento, que como já foi constatado, era fabricado no Brasil antes da virada do século e portanto não teria seu preço muito alto devido às taxas de importação (SÁ, 1999, p. 140 apud DUARTE, 2016, p. 1).

A influência europeia se deu não só no âmbito musical, mas também no modo de vida da sociedade, havendo todo um polimento das práticas e costumes na então chamada "*Belle Époque* carioca". A prática da cultura de salão teve papel primordial no surgimento e desenvolvimento do choro, e foi central para a afirmação e reprodução das relações e posições sociais no seio da cultura de elite (REZENDE, 2014, p. 70).

O fato de o desenvolvimento estilístico do bandolim brasileiro estar ligado ao choro e aos seus gêneros correlatos, fez também com que o instrumento, utilizado na maior parte das vezes como melodista, estivesse conectado aos seus instrumentos acompanhadores, como o violão e o cavaquinho. É importante notar que grande parte dos bandolinistas passaram pelo estudo de outros instrumentos harmônicos tais como os citados anteriormente. Jacob Bittencourt por exemplo, hoje tomado como referência do bandolim de 8 cordas, foi convidado por Antonio Rodrigues, intérprete de guitarra portuguesa, a acompanhá-lo ao violão, em apresentação na Rádio Educadora em 1934 no Programa Horas Luso-Brasileiras (CÔRTES, 2006, p. 16).

Nota-se a importância dos instrumentistas e compositores ligados ao violão para o desenvolvimento de alguns recursos técnicos no repertório do bandolim brasileiro, principalmente no que diz respeito ao modo de se apresentar os recursos solo (polifônicos/homofônicos), tendenciando às interpretações melódicas em conjunto com o preenchimento harmônico. O próprio movimento melódico do gênero musical choro,

característico por suas melodias arpejadas e inflexões melódicas[103], apresenta com clareza o movimento cadencial, intrínseco às melodias.

A utilização das mudanças de baixo e das "baixarias de choro" anteriormente realizadas no violão de 6 cordas e mais tarde desenvolvidas por China, Tute e Dino 7 cordas[104] - este último principal expoente do instrumento a partir da década de 40 - vão influenciar tanto o modo de interpretar as melodias quanto as composições, incluindo as "baixarias" como parte integrante da melodia.

O emprego das baixarias pode ser visto também nas composições de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, que souberam extrair tal característica musical e inseri-las nos gêneros musicais vigentes na época, como o tango-brasileiro/maxixe, segundo o Maestro Guerra-Peixe em publicação no jornal "O Tempo":

> Colocariam, algumas vezes com relevância especial, essa baixaria nas introduções dos tangos, onde era salientada pelos instrumentos de tessitura grave. E o costume de empregá-la era tão apreciado que em certas ocasiões a melodia principal ficava colocada no registro grave, cabendo aos instrumentos restantes, dos registros médio e agudo, uma significação secundária por alguns momentos na estrutura do trecho musical. Além da aplicação da baixaria de violão na música de trombone, bombardino, oficleide, tuba, etc., ela teve lugar no "toque" característico dos pianeiros cariocas do tempo dos maxixes. Ernesto Nazaré soube extrair admirável proveito dessa genuína criação popular. (PEIXE, 1954, p.18 apud MARCÍLIO, 2009, p. 84).

O emprego da "baixaria" como parte integrante da melodia pode ser observado na composição "Odeon", de Ernesto Nazareth, interpretada por Jacob do Bandolim. No trecho abaixo temos a "baixaria" (destacada em vermelho) realizada em conjunto com a melodia, em diferentes regiões, que juntas sugerem o caminho harmônico; e ao final da primeira parte as vozes sobrepostas em bloco (a partir do compasso 13, em azul), explicitando a harmonia com a inclusão de uma ou duas vozes à melodia:

[103] Ver em ALMADA (2006, p. 29) os tipos de inflexões melódicas.

[104] O violonista China (Otávio Littleton da Rocha Vianna - 1888/1927), irmão de Pixinguinha, é considerado, ao lado de Tute, um dos pioneiros no uso do instrumento no Brasil. No que se tem notícia, China havia visto o instrumento na casa de Tia Ciata, na mão de um grupo de ciganos russos que lá se apresentava. Outro importante executor do instrumento e também pioneiro foi Tute (Artur de Souza Nascimento 1886/1951), que influenciou Dino Sete Cordas (Horondino José da Silva 1918/2006), considerado um dos principais executores da escola moderna de acompanhamento. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/violao-de-7-cordas/dados-artisticos> Acesso em: 23 de fev. 2021.

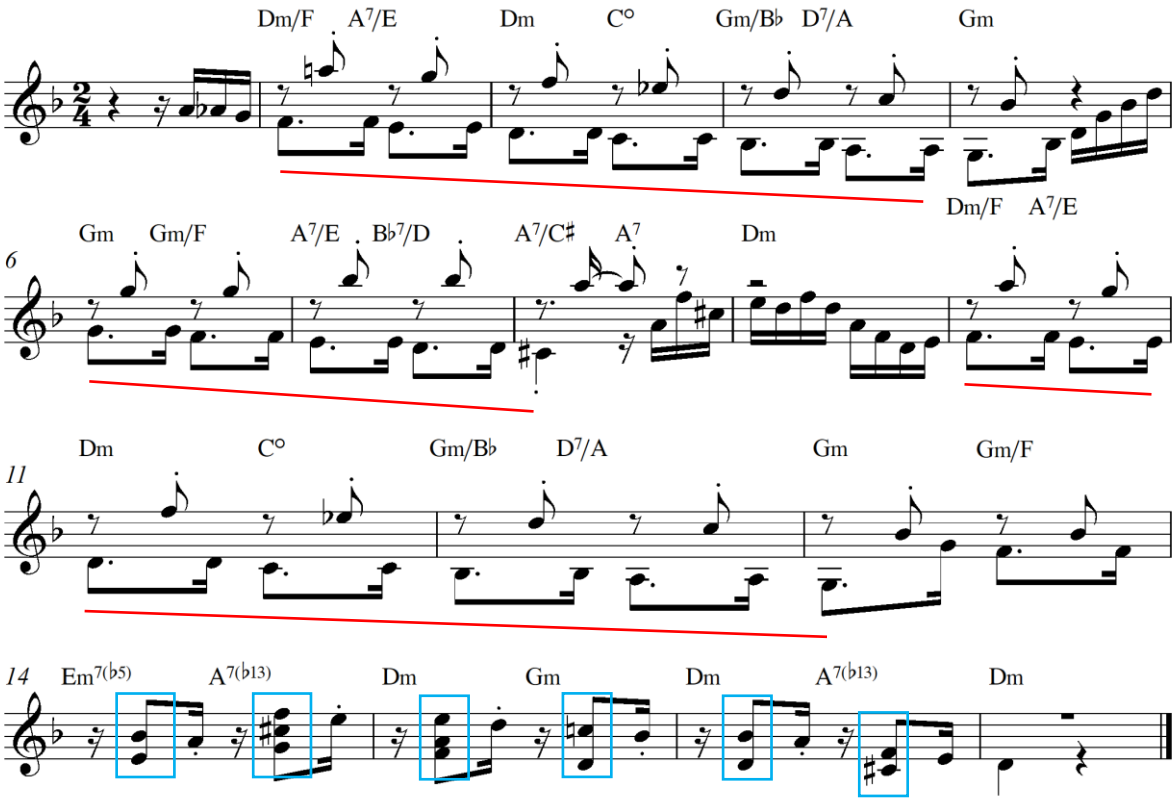


Figura 19 - Ernesto Nazareth, Odeon - Interpretação de Jacob (C. 1-16)
Fonte: autor[105]

Nessa gravação, presente no LP de 1955 denominado "Jacob revive músicas de Ernesto Nazareth", Jacob adapta a tonalidade, passando de C#m, tonalidade original[106], para Dm, tonalidade menor esta frequentemente encontrada na obra de Jacob e no repertório chorístico. Essa mudança ocorre pelo fato de basear-se em uma tonalidade em que mais cordas soltas possam ser utilizadas, fazendo com o que o instrumento soe com mais sustentação[107]. Para além disso, tal tonalidade permite com que o caminho de baixo construído na cadência "IVm - V7/IVm - IVm", no compasso 3-4, percorra até a nota mais grave do bandolim (na escrita, um Sol2). Este mesmo caminho que encontramos a partir do

[105] Interpretação de "Odeon" por Jacob do bandolim. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U5S3bMK0Ido> Acesso em: 23 de fev. 2021.
[106] Partitura editada em 2002 e revisada por Alexandre Dias. Disponível em: <https://ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work_elements/work_136/odeon_piano.pdf> Acesso em: 23 de fev. 2021.
[107] Segundo Almada (2006, p. 10): "Há também uma certa convergência entre os compositores na escolha tonalidade central (i.e., da parte A) de um choro: normalmente adota-se uma tonalidade que seja "boa" para os principais instrumentos acompanhantes, violão, cavaquinho e bandolim. Em outras palavras, tonalidades cujas escalas forneçam o maior número de notas que coincidam com as cordas soltas desses instrumentos. A razão dessa preferência reside no fato de que acordes com várias cordas soltas soam mais vibrantes, resultando numa sonoridade geral mais cheia, sendo, além disso, no que se refere à execução, mais "naturais", o que torna a interpretação do conjunto mais solta."

compasso 11, segue com os baixos descendentes até o primeiro compasso do compasso 12, no entanto, como não é possível obter uma nota mais grave, há a mudança de oitava para que a ideia não perca seu caminho descendente (a partir da última semicolcheia do primeiro tempo no compasso 12). No desfecho cadencial, do compasso 13 em diante, Jacob abre mão de utilizar a marcação dos baixos no primeiro e segundo tempos e opta por preencher a melodia com o uso do bloco de notas, recurso este que será explicado mais a frente, no capítulo destinado aos recursos técnicos solo (capítulo 6).

Esta mesma peça é executada por HH ao B-10. Notamos que o arranjo elaborado por Jacob ao bandolim de 8 cordas para a execução das três partes da música “Odeon”, com a utilização dos diversos elementos polifônicos/homofônicos, é usado como referência para a criação do B-10 solo:

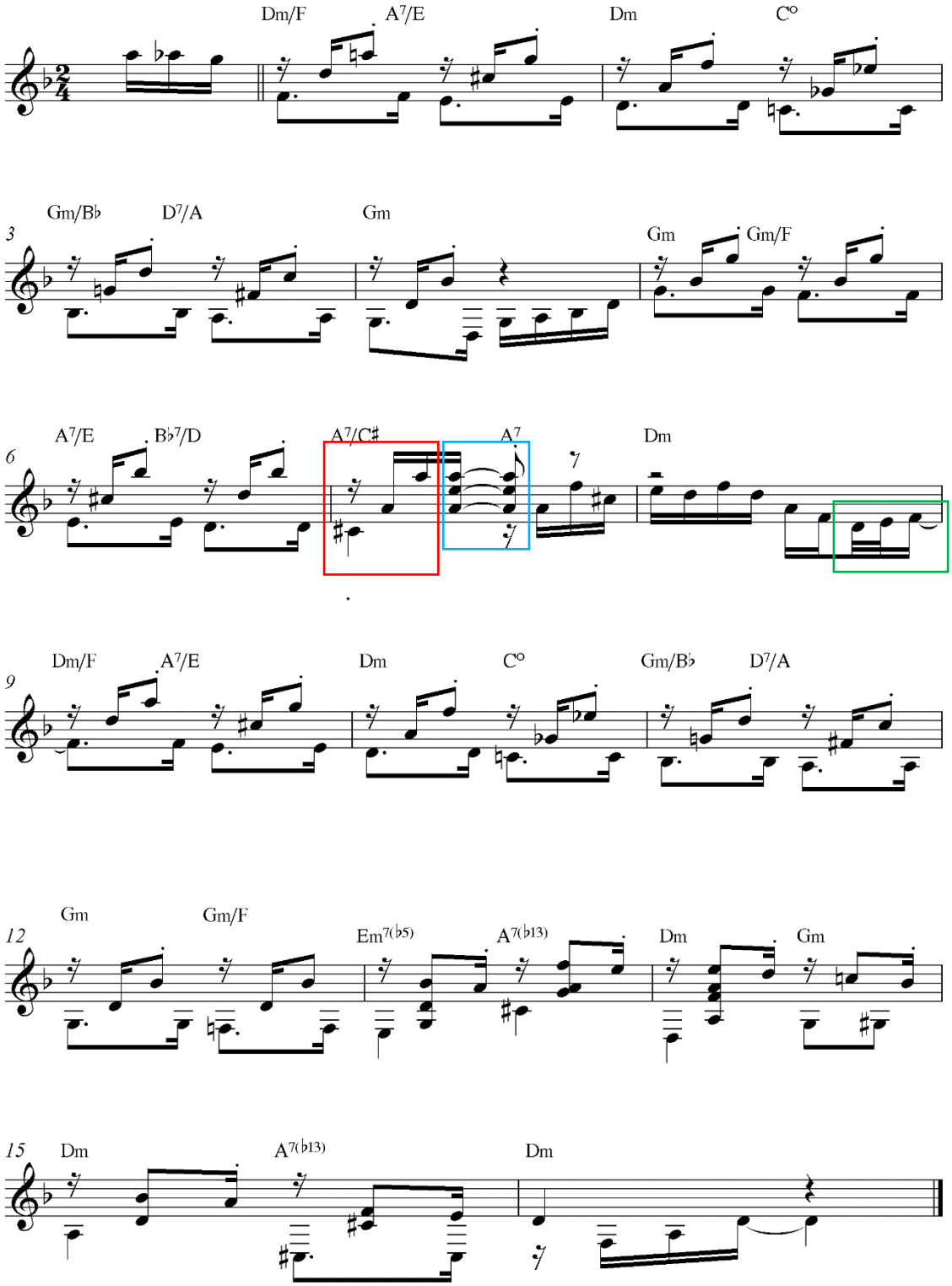



Figura 20 - Ernesto Nazareth, Odeon - Interpretação de Hamilton de Holanda (C. 1-16)
Fonte: autor[108]

Realizando uma comparação entre as duas interpretações, podemos ver que no arranjo para o B-10 a característica descendente dos baixos é mantida, porém o recurso solo utilizado

[108] Interpretação de "Odeon" por Hamilton de Holanda. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r53miLugcT0> Acesso em: 23 de fev. 2021.

até o compasso 12 se baseia no arpejar dos acordes. Isto se dá possivelmente pelo fato de que, ao realizar a interpretação de modo solo, HH optou por escolhas que vão deixar de forma mais clara a condução harmônica, além de preencher sonoramente os tempos presentes entre a melodia e a condução descendente do baixo. A anacruse desta vez é realizada com a melodia na oitava acima, e logo no compasso seguinte há um salto de oitavas, passando a melodia para a oitava abaixo. O compasso 7 é preenchido por dois tipos de recursos, de "melodia com acompanhamento arpejado" (em vermelho) e de "melodia com bloco harmônico" (em azul)[109].

É interessante notar que o recurso técnico de antecipação da melodia[110] é usado no compasso 8-9. A figura representativa à "fusa" (em verde) faz com que a terça menor do acorde seguinte seja antecipada (nota Fá no acorde de Dm).

Mais à frente, no compasso 13 em seguida, em que, no arranjo de Jacob a mudança do baixo foi oitavada para cima e se manteve a ideia descendente, agora neste arranjo para o B-10 não é mais preciso tal adaptação[111] - com o quinto par é possível se chegar até a nota fundamental do acorde de Em7(b5). Além de preencher tal trecho com bloco de notas, HH reforça as mudanças de baixo até o fim da primeira parte. Tais características são observadas ainda, através da gravação, nas partes B e C da composição, onde são explorados alguns dos recursos técnicos solo, que estão descritos mais à frente na dissertação.

Outra composição a qual podemos fazer uma comparação seria "Quando me lembro", de Luperce Miranda, gravada originalmente com arranjo para bandolim e dois violões[112]. Apesar de apresentar o acompanhamento executado pelos violões, o compositor e intérprete utiliza alguns recursos técnicos mencionados. Apresentaremos aqui diferentes recursos utilizados na introdução e na primeira parte da composição, fazendo uma comparação entre a versão original e a versão executada por HH[113]. Abaixo temos a transcrição da introdução, um tom abaixo[114] da gravação de Luperce:

---

[109] Ver no capítulo 6, destinado aos recursos técnicos.
[110] Ver "melodia antecipada" no capítulo 6.
[111] Ouvir as referências musicais disponibilizadas nas notas "97" e "100". Na interpretação de HH, a partir dos 13s; na de Jacob a partir dos 15s.
[112] A gravação foi lançada em 1931 pela gravadora Odeon. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/23563/odeon-10827> Acesso em: 24 de fev. 2021.
[113] As diferenças entre a técnica utilizada por Luperce Miranda e a executada por HH para realizar o recurso polifônico do trêmulo junto à melodia, característico da terceira parte da composição, estarão explicitadas no capitulo 6, em que há uma comparação entre as duas técnicas.
[114] Em comentários sobre a sonoridade e técnica de Luperce Miranda, Joel Nascimento comenta ainda que o bandolinista afinava seu instrumento um tom acima (NASCIMENTO apud CÔRTES, 2006, p. 30).

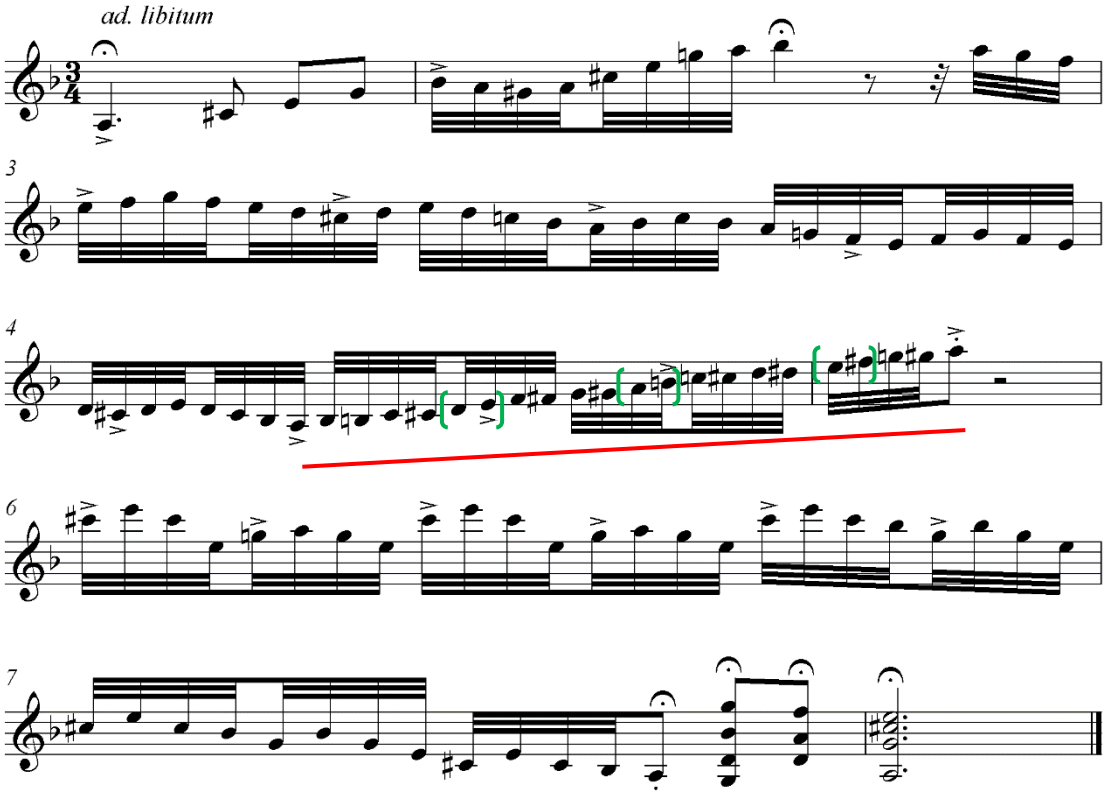



Figura 21 - Luperce Miranda, Quando me lembro - Interpretação de Luperce Miranda (C. 1-8)
Fonte: autor[115]

A introdução de Luperce é composta por uma melodia que tem como base harmônica o acorde dominante “A7”. No primeiro momento a melodia da introdução é construída com base na escala menor harmônica de Ré (ou pela escala acorde gerada pela harmonia: mixolídio b9b13). Há, em um segundo momento, a utilização de um cromatismo ascendente a partir da fundamental do acorde (compasso 4-5, a partir da nota indicada em vermelho). É interessante notar que nessa passagem, realizada com rápida execução, encontramos alguns intervalos de 2ª maior (marcados em verde), sempre entre o par de cordas soltas e a nota seguinte (Ré3-Mi3; Lá3-Si3; Mi4-Fá#4)[116], provavelmente para dar um efeito de maior velocidade.

A partir do compasso 6 nota-se uma melodia caracterizada pelo arpejar do acorde, até que em seu desfecho, nas três últimas fermatas, podemos ver o recurso “melodia com bloco

[115] A transcrição realizada em partitura tem como objetivo identificar os elementos que possam ser comparados entre as diferentes interpretações. Existem diversas formas de transcrever uma interpretação musical, seja em notação musical ou através de outras ferramentas analíticas. No entanto, na comparação entre os objetos e entre diferentes interpretações aqui propostos entende-se que o intermédio da visualidade (partitura) em conjunto com a audição das gravações seja a melhor maneira de detalhar algumas análises propostas.
[116] No bandolim de 8 cordas temos a seguinte disposição dos pares de cordas: 1º par - Mi4 (escrita); 2º par - Lá3; 3º par - Ré3; 4º par - Sol2.

harmônico”[117]. Com o uso deste recurso, podemos ver que é formada a sequência harmônica Gm - Dm - A7 (IVm - Im - V7).

Notamos através da escuta repetida desta gravação (e de outras, interpretadas pelo compositor) que Luperce tinha como destaque sua desenvoltura em fraseados ligeiros. Observamos um timbre de bandolim em que as notas apresentam pouca sustentação quando tocadas sem a utilização do recurso do trêmulo. Seu instrumento tinha características peculiares na sua construção e afinação, como comentado por Joel Nascimento:

> O Luperce era o cara que era o seguinte, ele tinha um bandolim, o bandolim não era bom, um bandolim alemão, pequeno, era agudo demais. [...] Ele afinava um tom acima! [...] A corda ficava hiper esticada, o bandolim ficava aquilo seco! (NASCIMENTO apud CÔRTES, 2006, p. 30).

A mesma composição é interpretada de maneira solo por HH em uma apresentação realizada no Clube do Choro de São Paulo[118]. Podemos perceber, através da escuta repetida, que a elaboração da interpretação permeia àquela realizada pelo próprio compositor, no entanto nota-se o desenvolvimento de alguns dos recursos técnicos no trecho final:

[117] Ver em recursos técnicos no capítulo 6.

[118] Apresentação realizada dia 3 de jun. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=221Q_frLQog> Acesso em: 24 de fev. 2021.

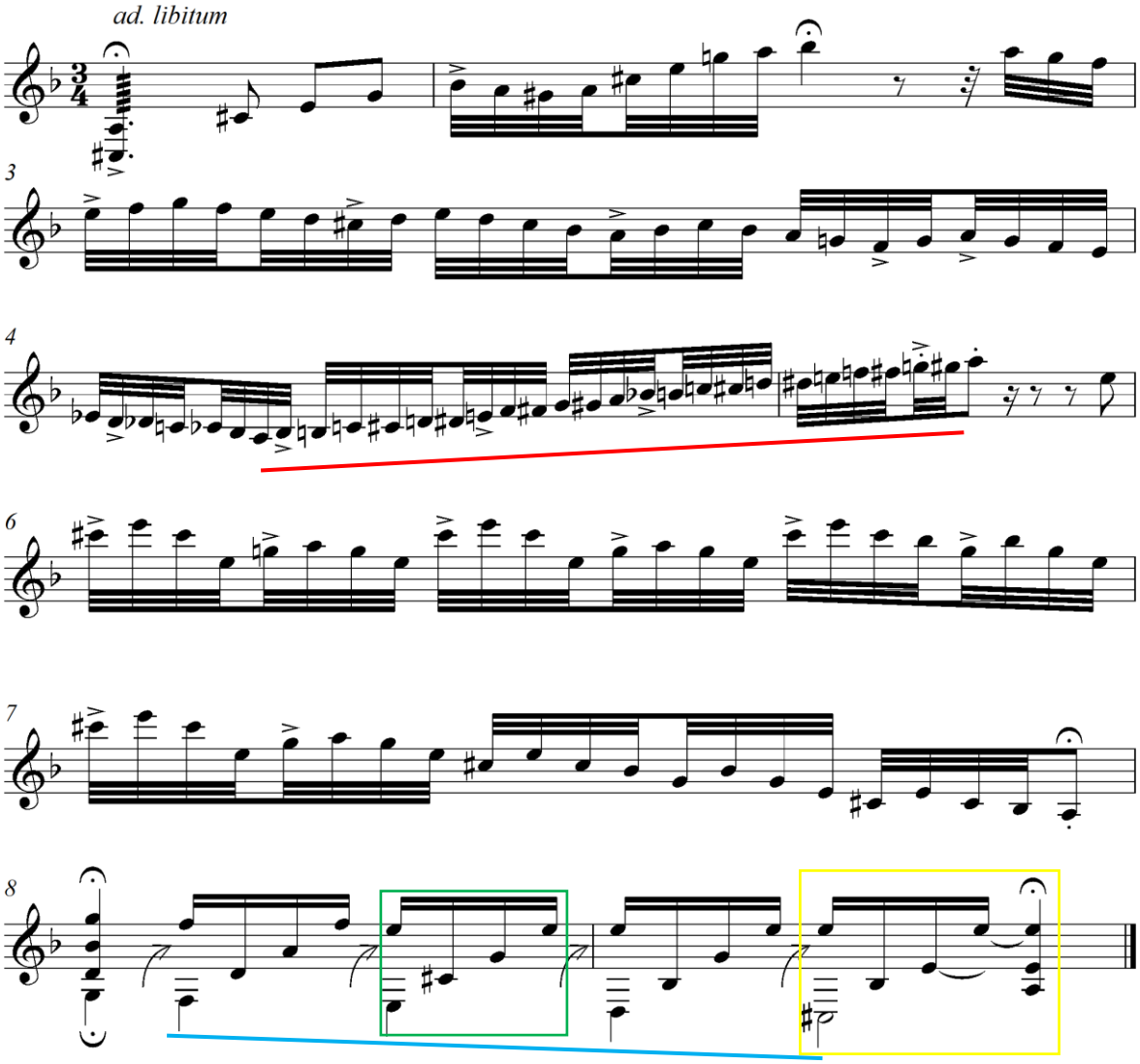


Figura 22 - Luperce Miranda, Quando me lembro - Interpretação de Hamilton de Holanda (C. 1-9)
Fonte: autor

Logo no início, HH faz uma referência ao estilo interpretativo de Luperce, com sua característica de palhetada ligeira e a sonoridade densa, causada pela sobreposição do bloco harmônico em conjunto com o recurso de trêmulo. Hamilton adiciona a terça do acorde ao baixo (nota dó#2), expressando de forma mais clara a qualidade do acorde (acorde maior) - característico do recurso "melodia com o bloco harmônico"[119] -, e apresenta de forma acentuada a sonoridade densa através da força aplicada pela mão direita sobre os pares mais graves.

Em seguida a intenção se mantém à mesma do compositor (compasso 3-4), realizando o fraseado sobre a escala menor harmônica de ré (ou pela escala acorde gerada pela harmonia:

[119] Ver em recursos no capítulo 6.

mixolídio b9b13), e o fraseado cromático a partir da fundamental do acorde - na interpretação de HH podemos ouvir e observar na transcrição que é utilizado o cromatismo no trecho inteiro (de lá2 à lá4, marcados em vermelho). Há algumas notas que se diferem da interpretação original, porém a intencionalidade dos fraseados se mantém, assim como a característica arpejada nos compassos 6-7. No último compasso transcrito, desfecho da introdução para o início da parte A, vemos que HH utiliza outros recursos técnicos para apresentar a "melodia acompanhada".

Neste último trecho, HH adiciona acordes ao caminho harmônico proposto na composição original, se utilizando do recurso "melodia com acompanhamento arpejado"[120] com os baixos descendentes em direção ao quinto par (em azul). O caminho original "Gm - Dm - A7" se transforma em "Gm - Gm/F - Em6 - Gm/D - A7(b9)/C#", e além de serem interpretados com outro recurso técnico, a ampliação do caminho harmônico traz também a inserção de extensões como a sexta maior (no acorde de Em6, em verde) e com a nona menor (no acorde dominante, A7b9/C#, em amarelo).

Como mencionamos, timbristicamente, a característica sonora densa é mantida por HH na introdução, fazendo uma referência ao modo interpretativo de Luperce. No decorrer da interpretação, opta em um momento pela escolha de recursos que idiomaticamente (ao instrumento)[121] soam e são executados de maneira menos densa - como o caso do recurso "melodia com acompanhamento arpejado"[122]. Em outro momento executa os recursos com sonoridades mais densas intencionalmente, dando um movimento dinâmico à interpretação - utilizados principalmente com o recurso "melodia com bloco harmônico" - e fazendo alusão à interpretação de Luperce.

A polifonia e o uso dos recursos para bandolim solo na obra de Jacob foram observados e destacados por Fernando Duarte em artigo. Entre as composições citadas, Duarte (2014) disserta sobre a música "Primas e Bordões":

> Apesar de ter gravado um Lp com o nome Primas e bordões (1962), o choro de mesmo título nunca teve um registro fonográfico oficial pelo compositor. A peça, datada no manuscrito como composta "em 01/09/63", foi tocada no programa Show da Noite, apresentado por Gláucio Gil na TV Globo, em 06 de maio de 1965. Apesar

[120] Ver em recursos no capítulo 6.

[121] Scarduelli (2007) disserta que [o idiomatismo] refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical. (SCARDUELLI, 2007, p. 139 apud KREUTZ, 2014, p. 105).

[122] Ver em recursos no capítulo 6. Na interpretação de HH, nota-se o uso do recurso com bastante frequência na parte A da música.

> de não haver arquivo das imagens do programa, o áudio desta apresentação e entrevista foi preservado e é a única referência da interpretação de Jacob.
>
> Mesmo composta na usual forma triparte do choro, o compositor não a apresenta na tradicional estrutura do rondó (choros de três partes costumam seguir a forma AABBACCA), mas como ABACC. Como as duas primeiras partes são tocadas apenas pelo bandolim e a terceira com acompanhamento (a gravação permite identificar com segurança violão e pandeiro), fica a dúvida se a mudança da forma foi devido a uma dificuldade do arranjo em voltar a uma primeira parte solista mais intimista e a necessidade de aproveitar mais os instrumentos acompanhadores, ou a alguma questão extra-musical, como o tempo destinado ao programa na grade da emissora. (DUARTE, 2014, p. 417)

A composição elaborada e interpretada por Jacob[123] se destaca pela diferenciação na execução da forma rondó (sem repetições características do gênero "AABBACCA") e na forma de sua interpretação, realizadas de modo solo nas partes A e B. Com a transcrição abaixo podemos identificar alguns recursos utilizados por Jacob:

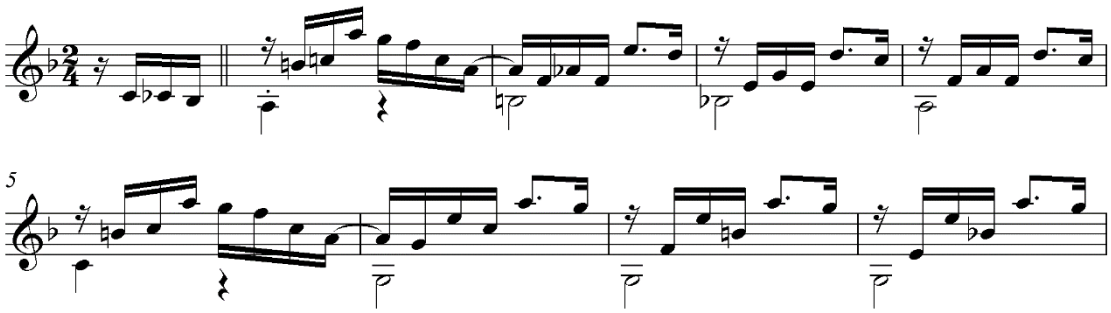


Figura 23 - Jacob do Bandolim, Primas e bordões - Interpretação de Jacob (C. 1-8)
Fonte: Autor - referência de Duarte (2014)

Na exposição dos primeiros 8 compassos Jacob utiliza o recurso "melodia com acompanhamento arpejado"[124]. Nota-se que as notas arpejadas após a nota do baixo, que preenchem o acompanhamento, fazem parte da melodia, ou seja, a própria melodia tem a função de preencher o acompanhamento por razão de seu delineamento arpejado, característica muito comum no desenvolvimento melódico do choro.

No compasso 6-8 nota-se o uso de um baixo pedal em "sol" para a harmonia "C/G - G7 - C7/G", que além de explicitar a inversão harmônica proposta, oferece mais *sustain* ao preenchimento da harmonia (pelo fato da corda solta "sol2" continuar soando), deixando os dedos da mão esquerda livres para digitar a melodia arpejada e facilitando a execução do trecho.

[123] Interpretação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pDVIZRb_kD8> Acesso em 25 de fev. 2021.
[124] Ver em recursos no capítulo 6.

O recurso de baixo pedal é bastante explorado por HH em algumas composições e interpretações ao bandolim de 8 cordas e mais tarde ao B-10, como observado por Clímaco (2008) - tendo como objetivo criar dissonâncias para além do uso na cadência típica "V7 - I^6_4"[125]:

> Todos esses trabalhos [**composições de HH: Aquarela da quixaba; Destroçando a Macaxeira; Enchendo o latão; e Pra sempre**] evidenciam de forma acentuada as características do choro moderno, já observadas, deixando perceber tanto um sólido conhecimento e vivência da sintaxe do choro, quanto o resultado da aplicação de um potencial criativo no seu manejo. Revelam, além de muita utilização dos acordes e progressões sofisticados, a exploração ao máximo dos efeitos conseguidos com a nota pedal (um mesmo som é mantido enquanto acordes diferentes, alterados, se apresentam em sequência) (...) [**grifos meus**] (CLÍMACO, 2008, p. 342)

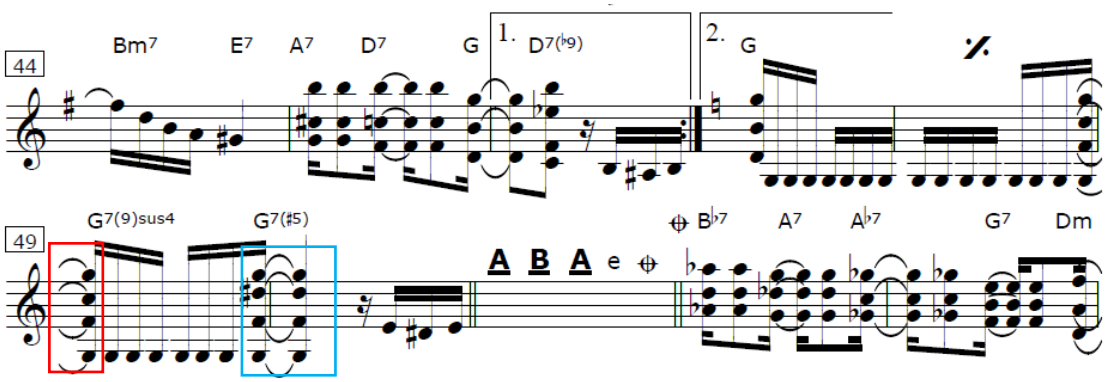


Figura 24 - Hamilton de Holanda, Destroçando a Macaxeira - baixo pedal com dissonâncias (C. 44-53)
Fonte: Disponível no site do acervo musical da Casa do Choro[126]

No trecho acima vemos que a tríade de sol maior (compasso 47) se mantém com o baixo pedal na nota sol. O acorde muda de função, de I grau-tônica (segunda parte da música está em Sol maior) para V7 grau-dominante (no compasso 49, para retornar à primeira parte que está em dó maior). Nesta transformação a tríade é preenchida com algumas extensões como 9ª maior e 4ª justa (em vermelho); e 5ª aumentada (última semicolcheia do compasso 49, em azul).

Podemos notar também o uso do baixo pedal no arranjo elaborado por HH para a interpretação de "Delicado"[127], composição de Waldir Azevedo. Notamos que o bandolim executa a nota "sol2" como nota pedal, com as características da levada rítmica do baião,

---

[125] Cadência com a inversão do acorde fundamental com a quinta no baixo.
[126] Disponível em: <https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_8475.pdf> Acesso em: 25 fev. 2021
[127] Faixa 2 do álbum "A nova cara do velho choro", lançado em 1998 pela gravadora Laser Records, com arranjo de Hamilton de Holanda. Informações disponíveis em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/dois-de-ouro-a-nova-cara-do-velho-choro> Acesso em 25 de fev. 2021.

enquanto o restante dos instrumentos faz as mudanças harmônicas, gerando inversões e dissonâncias:

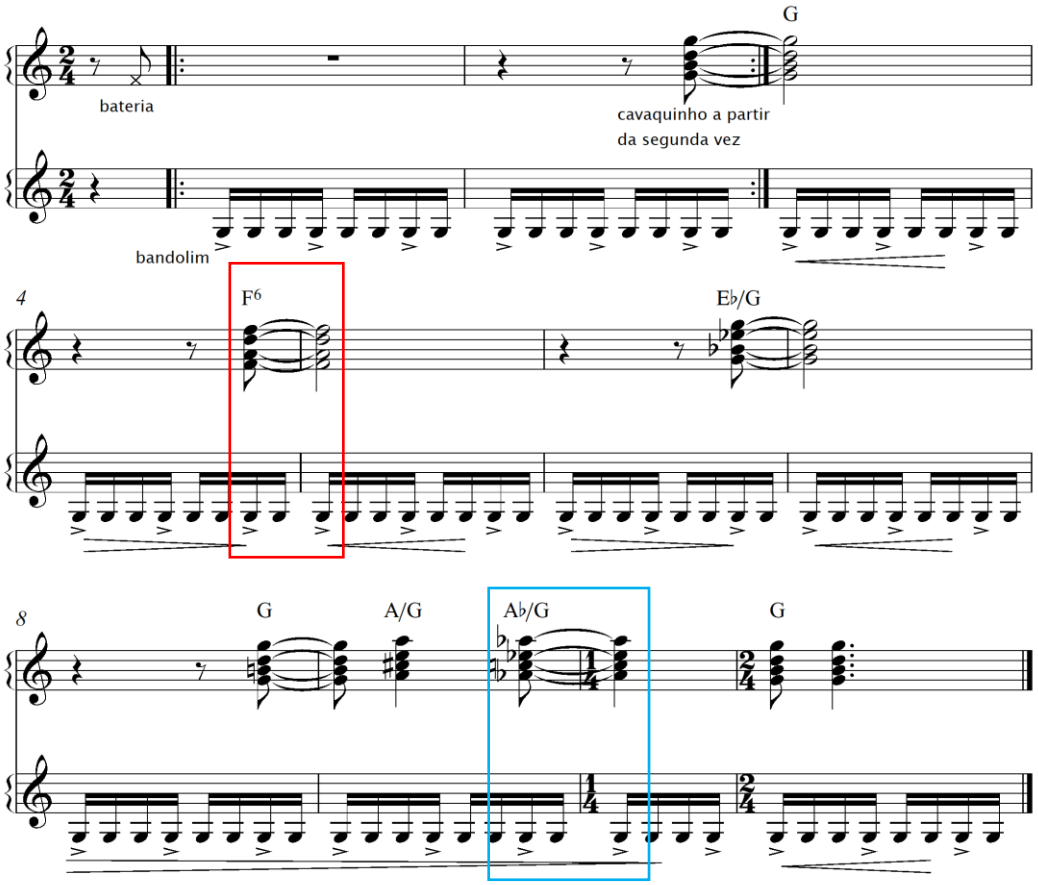


Figura 25 - Waldir Azevedo, Delicado - Interpretação de HH no álbum “Dois de Ouro - A nova cara do velho choro” (C. 1-11)
Fonte: Autor

Ao analisar a execução dos acordes acima pelo cavaquinho em conjunto com a nota pedal em “sol”, poderíamos ter como resultantes diferentes acordes com dissonâncias adicionadas: F^6 = Gsus4(9) - em vermelho; e Ab/G = Gsus4(b9b13) - em azul.

Retornando a análise da interpretação de Jacob na composição “Primas e bordões”, a segunda parte, também interpretada de modo solo, mantém as mesmas características observadas na primeira parte - utilização do recurso “melodia com acompanhamento arpejado” -, sendo que a melodia é na maior parte das vezes alguma nota da tétrade ou alguma extensão adicionada:

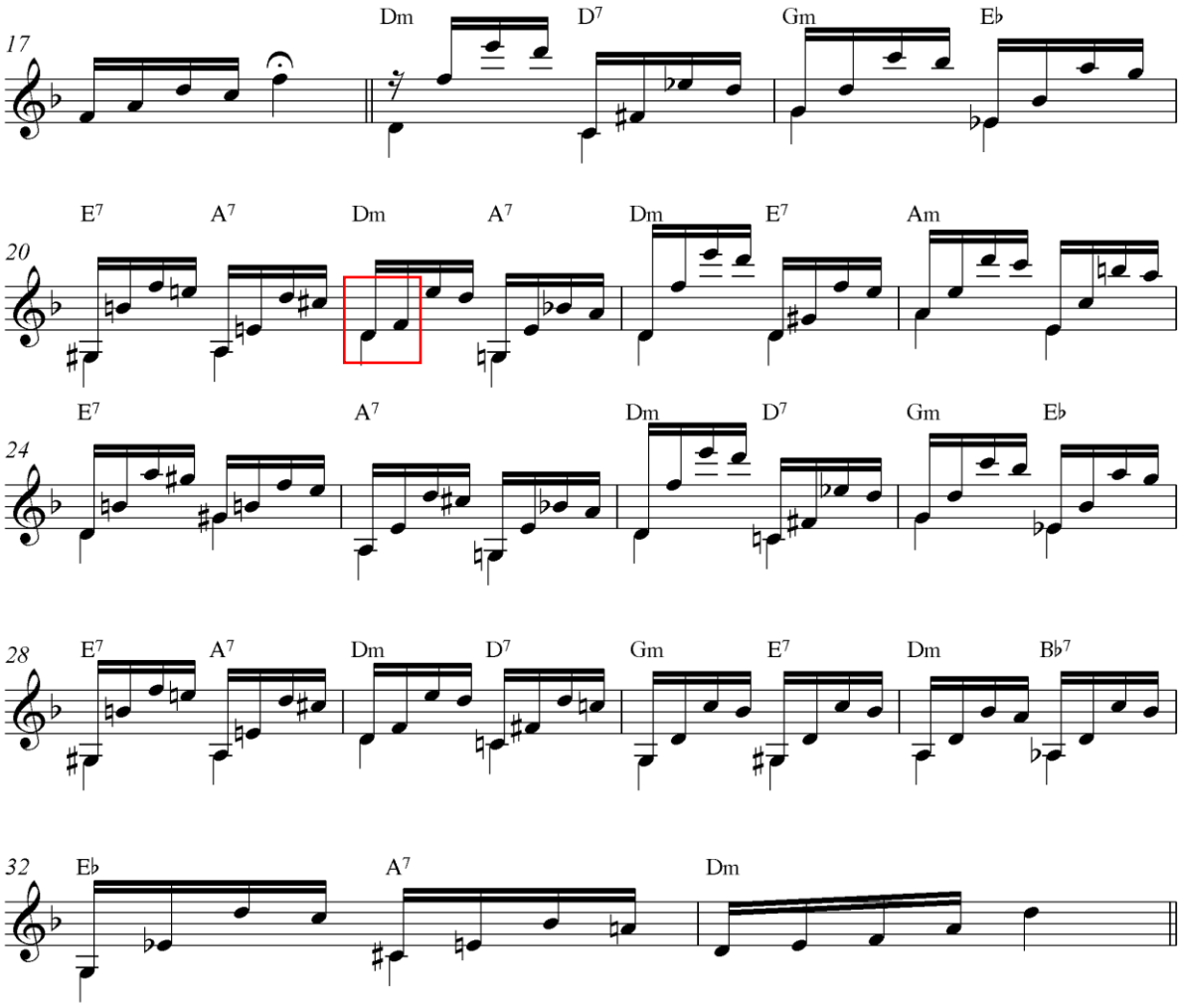



Figura 26 - Jacob do bandolim, Primas e bordões - Parte B - Melodias arpejadas (C. 17-33)
Fonte: autor

Nesta segunda parte podemos ver ainda que o uso da digitação é escolhido de modo que o trecho se torne exequível. Nota-se pela escuta repetida do áudio que alguns trechos saem abafados pela dificuldade de aliar todos os elementos musicais e dar fluidez à interpretação. Percebe-se ainda que alguns baixos não perduram integralmente o tempo, como transcrito acima, pois optou-se em digitar a melodia arpejada na mesma corda em que se encontra o baixo. Isso pode ser visto no primeiro tempo do compasso 21, em que a segunda semicolcheia, nota Fá3, é tocada na mesma corda do "baixo" em Ré3, fazendo-o parar de soar (destacado em vermelho). De um lado se perde a sustentação do baixo, mas de outro se ganha na exequibilidade do trecho.

A terceira parte da composição já não segue a interpretação executada de modo solo (assim como as duas primeiras partes), sendo acompanhada pelo regional presente[128]. Mesmo

[128] Como destacado por Duarte (2014, p. 417) anteriormente, "a gravação permite identificar com segurança violão e pandeiro".

esta parte não sendo executada de modo solo, podemos ouvir que o bandolinista apresenta ainda em sua interpretação melódica o uso de alguns recursos técnicos como “melodia com bloco harmônico”, demonstrando que tal execução poderia ser executada dessa maneira.[129]

Por meio das análises interpretativas esboçadas neste capítulo, observamos que o uso de alguns recursos técnicos solo (pelo uso de polifonias/homofonias) já se mostravam presentes nas interpretações de bandolinistas como Luperce Miranda e Jacob ao bandolim de 8 cordas - a última composição apresentada, “Primas e bordões”, apresenta até mesmo a interpretação solo em suas partes A e B. A partir dos dois próximos capítulos (5 e 6), reservados ao estudo laboratorial de performance e à descrição e análises dos recursos técnicos utilizados por HH - ambos sobre as composições “1 byte 10 cordas”, “Flor da vida” e “Dor Menor” - veremos como o compositor desenvolve tais recursos ao B-10.

Almir Côrtes (2006) comenta ao descrever os recursos técnicos utilizados por Jacob em suas interpretações:

> Todos esses elementos, apesar de já existirem na teoria musical, sendo encontrados principalmente dentro da tradição da música de concerto europeia (conhecida também como música erudita), ao serem introduzidos por Jacob no choro (um idioma diferente daquele de onde vieram), ganham pelas mãos do bandolinista características próprias e um novo significado, tanto no que tange à execução dos próprios elementos, quanto ao que eles representam hoje para a interpretação do choro e para o aprendizado do bandolim. (CÔRTES, 2006, p. 83)

Podemos fazer um paralelo à ideia acima proposta. Assim como Côrtes infere que tais elementos não foram criados por Jacob, sendo estes já encontrados na teoria musical e principalmente na música de concerto, podemos dizer também que tais recursos técnicos solo não foram criados por HH. Esses recursos se mostram presentes nas interpretações de instrumentistas de cordas assim como em outros instrumentos harmônicos, porém, no que se refere ao bandolim solo, é notório, através do repertório e arranjos criados, que tais recursos ganham pelas mãos de HH “características próprias e um novo significado” para o estudo do instrumento, principalmente após a (re)descoberta e a (re)invenção do B-10.

[129] Além do recurso técnico mencionado, a própria melodia, quando não é blocada, apresenta um delineamento arpejado, ficando claro o seu movimento harmônico.

5 ESTUDO LABORATORIAL DE PERFORMANCE

5.1 Considerações iniciais

O estudo laboratorial realizado nesta pesquisa teve como principal enfoque detalhar objetivamente e subjetivamente a exequibilidade dos recursos técnicos observados na performance de HH sobre as composições “Dor menor”, “1 byte 10 cordas” e “Flor da vida”, realizada ao B-10 de modo solo. Para além do detalhamento, analisamos e descrevemos algumas características das composições e das gravações usadas como referências. Este estudo consiste em uma análise de maneira prática, diretamente ao instrumento, e a partir de referenciais teóricos que abrangem os processos cognitivos da percepção – recepção da informação e a escuta repetida –, análises e sínteses. Acreditamos que o detalhamento presente no estudo laboratorial de performance e a descrição e categorização dos recursos técnicos, no próximo capítulo, possam auxiliar na performance e elaboração de arranjos solo de instrumentistas e pesquisadores que se dedicam ao estudo do B-10.

No livro “Horizontes da Pesquisa em Música”, organizado pela pesquisadora Vanda Freire, é destacada a importância da escuta inicial do material musical – seja ele gravado ou interpretado - como ponto de partida para a análise musical.

> 1. O ponto de partida é a experiência musical, seja através da interpretação ou da audição (de outro intérprete, ao vivo ou gravada). A partir dessa escuta inicial, começa-se a aprofundar a experiência com novas escutas, a partir das quais começam a emergir, segundo a percepção do ouvinte, os elementos principais que irão conduzir à descrição da forma, analisada através da experiência musical. (FREIRE, 2010, p. 39)

Após uma primeira “leitura prática” do repertório, percebemos a necessidade da realização deste estudo laboratorial de performance, que teve como proposta trazer algumas respostas aos questionamentos iniciais da pesquisa através da prática do repertório ao B-10. Essa abordagem de maneira prática trouxe descrições detalhadas acerca da execução musical de cada uma das composições propostas no estudo, relacionando desde aspectos de recepção e percepção das gravações utilizadas como referência, aos aspectos texturais, timbrísticos, estésicos, direcionados à performance no B-10. Ainda segundo Freire (2010):

> Elementos como textura, timbre, tempo, dinâmica, delineamento de linhas (melódicas ou não), ambientações harmônicas, entre outros, podem ser mais ou menos valorizados no processo de descrição da experiência. A forma pode ser "desenhada" pela textura, pela fraseologia ou por qualquer outro elemento que sobressaia à percepção. (FREIRE, 2010, p. 40)

Em seu texto “Situação de descoberta e escuta repetida: duas chaves para a recepção da obra”, Madurell (2019) aponta para duas questões importantes. A primeira, relativa à recepção da obra, que tem sua construção a partir da interação de áreas distintas, pois a recepção se desdobra num campo que não se restringe ao da execução da obra (MADURELL, 2019). A segunda, no que diz respeito à importância da escuta repetida para o julgamento de uma obra. Quanto a primeira, para Madurell a recepção da obra teria múltiplas entradas:

> A primeira é dada pela malha estésica da cadeia semiológica. Uma segunda abordagem considera a recepção sobre seu aspecto funcional e neurobiológico, e tenta definir os processos mentais; trata-se do território da neurociência e da psicologia cognitiva. Uma terceira possibilidade da recepção explora o ângulo social e relacional. É o território da sociologia. (MADURELL, 2019, p. 213)

O segundo ponto, da escuta repetida, é essencial para esta etapa da pesquisa e para qualquer processo que inclua a prática instrumental, de qualquer que seja o repertório proposto. No esquema utilizado por Madurell, o julgamento final da obra, ou a síntese de todas as formas de compreensão das análises, se dá de forma gradual. À medida em que uma nova escuta é realizada, novas percepções são geradas, confluindo para um maior entendimento e familiaridade com a obra.

Esta passagem para a “situação de escuta repetida” se dá gradualmente e só será efetivada a partir do momento em que os ganhos obtidos pelo ouvinte, na representação, forem significativamente importantes para melhorar essa representação (MADURELL, 2019, p. 217):

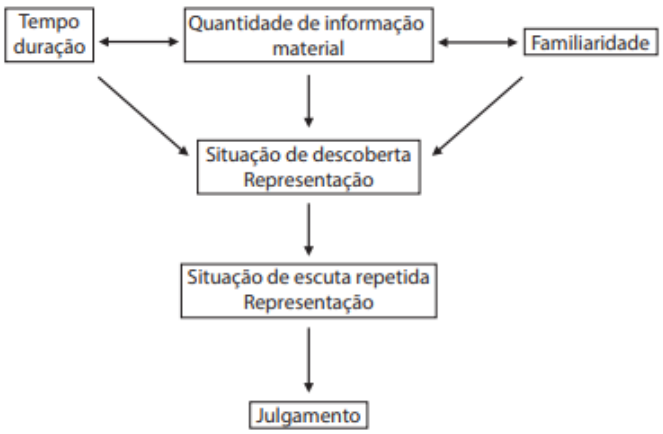


Figura 27 - François Madurell - Situação da escuta repetida
Fonte: Madurell (2019, p. 217)[130]

[130] Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/63943/Leitura%20e%20Escuta%20DIGITAL.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 06 de mar. 2021.

Podemos relacionar a conceituação do processamento das informações com o artigo de Mannis (2014) “Processos cognitivos de percepção, análise e síntese atuando no processo criativo: Mímeses de Mímeses”, que descreve determinados processos cognitivos e seus ciclos - percepção, análise e síntese[131]. Na figura abaixo, a qual podemos observar o ciclo do processo criativo, Mannis descreve que estes ocorrem sempre no sentido horário. O primeiro processo seria a percepção - recepção dos elementos mínimos do som; a análise viria em uma segunda etapa, sendo o processamento mental, mesmo que mínimo, das informações percebidas; e por último a síntese, processo possível de ser realizado somente após as duas primeiras etapas, tendo a informação já recebida, processada, identificada e analisada:

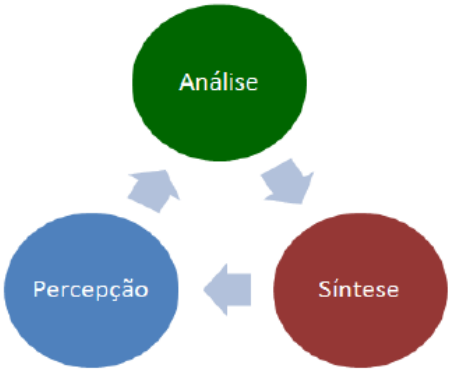


Figura 28 - José Augusto Mannis - Processo criativo: esquema cíclico de processos cognitivos.
Fonte: Mannis (2014, p. 213)[132]

> Como nenhum resultado da decomposição analítica pode ser percebido sem que os elementos desta se apresentem à percepção como unidades identificáveis, passíveis de serem reconhecidas; como nenhum objeto, sistema ou entidade que acabou de ser sintetizado pode ser diretamente analisado antes de ter sido percebido; e como não há um bypass direto da percepção à síntese, sendo necessário um mínimo de processamento da mente, o fluxo da informação permanece sempre no sentido horário: algo só pode ser analisado após ter sido percebido, e só pode ser sintetizado após ter sido identificado, classificado e repertoriado, portanto, analisado. (MANNIS, 2014, p. 213)

Como no processo da escuta repetida, em que novos elementos são observados a partir de uma nova percepção, devido a primeira escuta não conseguir distinguir com clareza a quantidade de informação de elementos presentes no material, o esquema acima opera a partir de novas percepções, análises e sínteses, realizadas de forma cíclica.

---

[131] Precisamente no tópico: “Ciclo de Processos Cognitivos (Percepção, Análise e Síntese) e Invenção”. (MANNIS, 2014, p. 212).

[132] Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/273944886_Processos_Cognitivos_de_Percepcao_Analise_e_Sintese_atuando_no_Processo_Criativo_Mimesis_de_Mimesis/citation/download> Acesso em 06 de mar. 2021.

Podemos friccionar ainda outras intenções dos processos de percepção, guiados pelo sentido da "volição", processo cognitivo ligado ao ato de realizar determinada ação, descrito por Mannis, direcionando a atenção para aspectos mais subjetivos do som.

A repetição do processo receptivo sonoro, com diferentes "tipos de escuta", proposto por Madurell, só foi possível a partir do desenvolvimento das gravações[133] na década de 1960 e de sua distribuição de forma mais acessível até o final do século: "É hoje, na esfera de escuta privada, graças às gravações, que acontece a maior parte da transformação. Ainda, é necessário que a obra seja gravada e que ela se beneficie de um campo de distribuição que a torne acessível" (MADURELL, 2019, p. 217).

5.2 "1 Byte 10 Cordas"

"1 Byte 10 cordas" teve sua primeira gravação realizada em disco em 2005[134]. Este disco, que tem como título a própria composição, inaugura as gravações solo de HH, por se tratar do primeiro álbum solo ao B-10. A mesma composição é gravada um ano depois com o quinteto Brasilianos[135] e em 2009 em duo com o violonista Yamandú Costa[136], com características de arranjo distintas.

A escolha da composição para compor o estudo se deu a partir de duas referências. A primeira, gravada no álbum solo de 2005, e a segunda, a partir de uma *live* realizada por HH no início de 2020. A partir da recepção da escuta e da visualidade gestual, observadas na *live*, análises instanciais foram realizadas e elucidadas para o que tange aos recursos técnicos solo realizados ao B-10. A partir da escuta da primeira gravação de 2005, que também é realizada ao vivo, já se notava uma grande quantidade de recursos técnicos possíveis de descrever. Na segunda versão usada como comparação, no começo de 2020, em formato de transmissão ao vivo, podemos perceber não só uma diferente interpretação - com variações melódicas e rítmicas distintas e outro estilo improvisativo - mas também uma outra abordagem sonora em

[133] As mudanças nos processos de gravação e reprodução a partir da década de 40 - com a introdução do 33rpm - trazem novas possibilidades para os arranjadores e compositores, visto que a nova tecnologia possibilitou a expansão do tempo de gravação, entre outros aprimoramentos. Para além das novas possibilidades, o novo formato em 33.1/3 rpm foi rapidamente assimilado pelos compradores (Vicente, 2012, p. 199), promovendo uma maior distribuição pelo mercado.

[134] O álbum "1 byte 10 cordas" foi lançado em 2005 pela gravadora Biscoito Fino. Disco de bandolim solo, gravado ao vivo no Rio Design Leblon, Rio de Janeiro (RJ), nos dias 16/12/2004 e 13/01/2005. Informações disponíveis em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/01-byte-10-cordas> Acesso em 06 de mar. 2021

[135] Faixa 5 do disco "Brasilianos: Hamilton de Holanda quinteto", foi lançado em 2006 pela gravadora Biscoito Fino.

[136] Faixa 5 do disco "Yamandú Costa e Hamilton de Holanda", foi lançado em 2009 com produção independente.

questão timbrística, tanto da gravação, quanto ao modo de se executar os recursos ao instrumento.

Se compararmos as duas versões, distanciadas em 15 anos, observamos mudanças em aspectos texturais, os quais podemos separar e descrever através dos elementos musicais observados a partir da mão esquerda e da mão direita em execução ao instrumento. Do lado direito, a utilização da palheta como ferramenta de execução do instrumento influencia diretamente na questão timbrística quanto a sua numeração de espessura e posicionamento. A escolha do recurso técnico a ser utilizado, do ponto de vista de como soará o conjunto dos elementos homofônicos/polifônicos também é influenciada pelo ato de palhetar (a palhetada), visando escolher aquilo que seja exequível, seja pelas passagens melódicas, harmônicas e rítmicas interligadas à mão esquerda, seja relacionado ao próprio andamento musical.

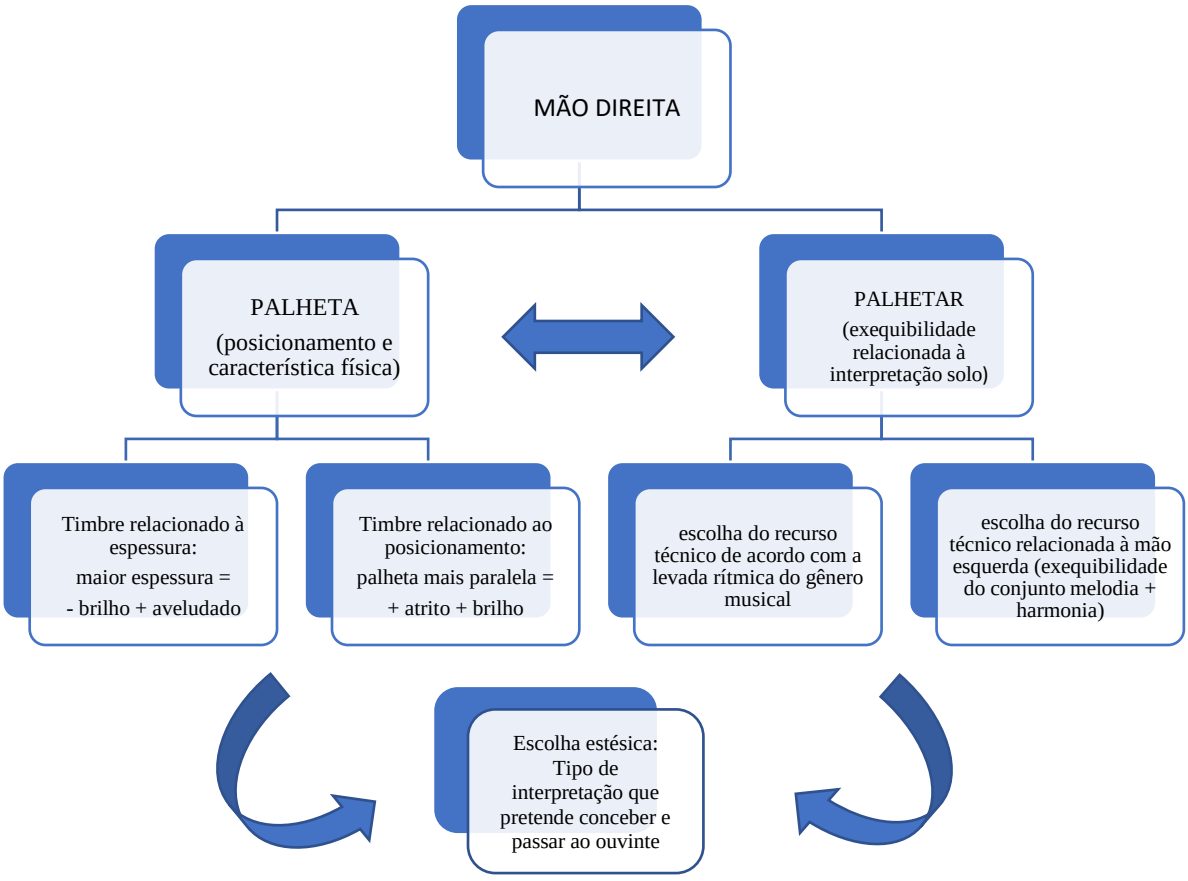


Figura 29 - Aspectos subjetivos e objetivos da execução da mão direita.
Fonte: Autor

Podemos ver na figura acima que as características sonoras observadas a partir do posicionamento e da espessura da palheta estão relacionadas às possibilidades exequíveis do ato de palhetar, este interligado às estruturas melódico-harmônico-rítmicas da composição

(estrutura poiética[137]). Esta relação permite pensar a melhor maneira de interpretar a composição ou determinados trechos, estando diretamente relacionada aos movimentos mecânicos que serão desenvolvidos a partir da mão esquerda e seus elementos musicais e extra-musicais[138].

Já nos movimentos da mão esquerda, temos características relacionadas às passagens objetivas da música - melódicas/harmônicas/rítmicas, que serão organizadas de acordo com o melhor movimento mecânico possível, ou melhor "digitação". Essa organização mecânica vai depender não somente dos elementos musicais objetivos, mas também de quais elementos estésicos queremos conceber e transmitir ao ouvinte através da interpretação. Este caráter mais subjetivo, o qual é inscrito sobre a relação dos sentimentos da escuta sobre o ouvinte (que neste caso também pode ser sobre o próprio executante), determinará, junto aos elementos musicais e as características observadas na mão direita, qual recurso técnico escolher para determinados trechos da interpretação da composição:

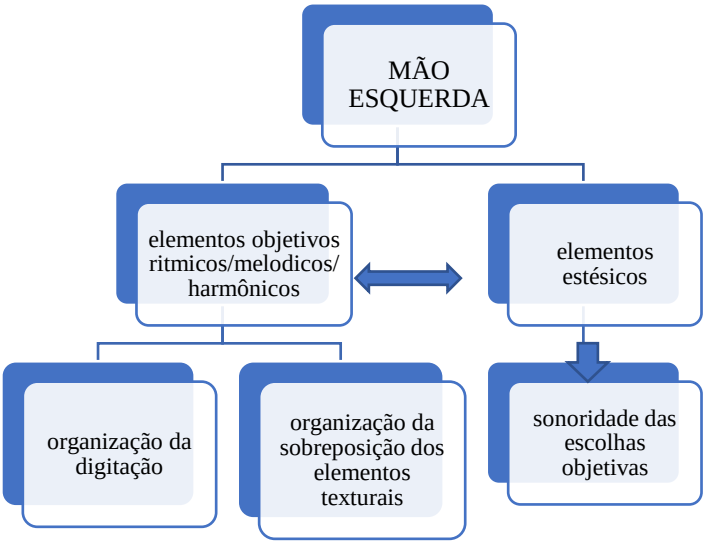


Figura 30 - Aspectos subjetivos e objetivos da execução da mão esquerda.
Fonte: Autor

[137] De acordo com Tagg (2011, p. 8), que em seu artigo desenvolve métodos de análise da música popular a partir de um ponto de vista dos "não-musos" (musicalmente iletrados), o termo poiético qualifica termos que denotam elementos estruturais do ponto de vista de sua construção (*poiésis*). Esses termos derivam basicamente das técnicas e/ou materiais utilizados para produzir esses elementos (por exemplo, *con sordino*, *glissando*, acorde de sétima da dominante, equivalente a um *string pad* [um *sample* sintetizado do naipe das cordas orquestrais], *phasing*, pentatonicismo não tonal). Estésico, por outro lado, qualifica termos que denotam elementos estruturais basicamente do ponto de vista do efeito de sua percepção (*estesis*) (...) (TAGG, 2011, p. 8) [tradução de Fausto Borém]

[138] Tagg (2003, p. 13) disserta que há uma dificuldade em relacionar o discurso musical "ao resto da existência humana" em algumas análises musicais tradicionais. Segundo Tagg, tal fato pode estar ligado, entre outros fatores, a "um tipo de mentalidade corporativa exclusivista entre músicos, resultando na habilidade e/ou falta de vontade de associar itens de expressão musical com fenômenos extramusicais", tendo como consequência a desconsideração de "parâmetros não facilmente expressáveis na notação tradicional" significativos na música popular (tais como "som", "timbre", etc.)

A partir do detalhamento dos elementos que constituem a organização desta divisão assimétrica, "dividindo" funções para o lado direito e esquerdo, podemos pensar na junção/comunicação dos elementos concebidos em cada lado. Esta ocorrerá simultaneamente e imbricada, e novas questões podem surgir a partir da escuta repetida pelo "performer-ouvinte", que, como o termo sugere, àquele que executa o arranjo cabe a função de estar sempre do lado receptivo para ouvir com maior clareza o que aquela interpretação despertará no ouvinte.[139]

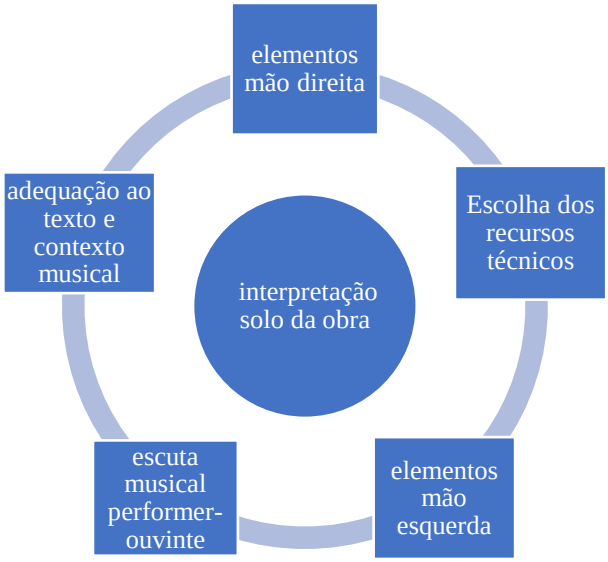



Figura 31 - Análise da interpretação solo da obra
Fonte: Autor

A partir das três figuras esboçadas anteriormente, podemos então descrever uma série de elementos musicais e extra-musicais que estão estritamente relacionados ao estudo laboratorial e às análises dos recursos técnicos.

Retomando a comparação entre as duas versões de "1 Byte 10 Cordas", a primeira realizada no disco "1 Byte 10 Cordas- ao vivo no Rio" (2005) e a segunda realizada na *live* de 2020, podemos enumerar uma série de elementos distintos, observados a partir da escuta repetida. Abaixo temos uma macroestrutura formal e harmônica das duas interpretações:

[139] Como exemplos, podemos citar que, a partir da escuta repetida, pode-se chegar a nomeações estésicas de determinados trechos, demonstrando uma interpretação mais "contemplativa", "escura", "introspectiva", "*groovada*/rítmica", com densidade harmônica, com densidade rítmica, mais *clean*, entre outros.

1 Byte 10 cordas (2020)

Introdução

Im7 16x

Ponte

Im7 16x

Parte A

Im7	%	%	%	%	%	VI#m7	%

VI7M	V7/VII	Im7	%	V7/VII	IIø V7

Ponte

Im7 8x

Parte A

Im7	%	%	%	%	%	VI#m7	%

VI7M	V7/VII	Im7	%	V7/VII	IIø V7

Ponte

Im7 8x

Parte B

IIm7	V7	I7M	%	IIø/VIm7	V7/VIm7	VIm7	%

IIm7/IVm7	V7/IV7M	IV7M	%	IIø/VIm7	V7/VIm7	VIm7	%

Parte B

IIm7	V7	I7M	%	IIø/VIm7	V7/VIm7	VIm7	%

IIm7/IVm7	V7/IV7M	IV7M	%	IIø/VIm7	V7/VIm7	VIm7	%

Ponte

Im7 16x

Interlúdio

IIm7	%	V7	%	I7M	%	IVM7	%

IIø/VIm7	%	V7/VIm7	%	IIø/IIm7	%	V7/IIm7	%

IIm7	%	V7	%	I7M	%	IVM7	%

IIø/VIm7	%	V7/VIm7	%

Ponte

Im7 16x

PARTE A | PONTE (8C.) | B | B | PONTE (16C.) | IMPRO SOBRE INTERL.

Impro (x6)

IIm7	%	V7	%	I7M	%	IVM7	%

IIø/VIm7	%	V7/VIm7	%	IIø/IIm7	%	V7/IIm7	%

E Desfecho

IIm7	%	V7	%	I7M	%	IVM7	%

IIø/VIm7	%	V7/VIm7	%

Ponte

Im7 16x

E frase final

1 Byte 10 cordas – (2005)

Introdução (Parte B ad libitum)

IIm7	V7	I7M	%	IIø/VIm7	V7/VIm7	VIm7	%

IIm7/IVm7	V7/IV7M	IV7M	%	IIø/VIm7	V7/VIm7	VIm7	%

Ponte

Im7 16x

2x

Parte A

Im7	%	%	%	%	%	VI#m7	%

VI7M	V7/VII	Im7	%	V7/VII	IIø V7

Ponte

Im7 8x

Parte A

Im7	%	%	%	%	%	VI#m7	%

VI7M	V7/VII	Im7	%	V7/VII	IIø V7

Ponte

Im7 8x

Parte B

IIm7	V7	I7M	%	IIø/VIm7	V7/VIm7	VIm7	%

IIm7/IVm7	V7/IV7M	IV7M	%	IIø/VIm7	V7/VIm7	VIm7	%

Parte B

IIm7	V7	I7M	%	IIø/VIm7	V7/VIm7	VIm7	%

IIm7/IVm7	V7/IV7M	IV7M	%	IIø/VIm7	V7/VIm7

Ponte

Im7 16x

PARTE A | PONTE (8C.) | B | B | PONTE (16C.) |

Interlúdio rítmico

IIm7	%	V7	%	I7M	%	IVM7	%

IIø/VIm7	%	V7/VIm7	%	IIø/IIm7	%	V7/IIm7	%

IIm7	%	V7	%	I7M	%	IVM7	%

IIø/VIm7	%	V7/VIm7	%	IIø/IIm7	%	V7/IIm7	%

IIm7	%	V7	%	I7M	%	IVM7	%

IIø/VIm7	%	V7/VIm7	%

PARTE A | PONTE (8C.) | B | B | PONTE (16C.) | IMPRO SOBRE INTERL.

Impro (x5)

IIm7	%	V7	%	I7M	%	IVM7	%

IIø/VIm7	%	V7/VIm7	%	IIø/IIm7	%	V7/IIm7	%

Desfecho

IIm7	%	V7	%	I7M	%	IVM7	%

IIø/VIm7	%	V7/VIm7	%

Ponte

Im7 16x

4x

Frase final

Ambas as interpretações permeiam a própria natureza rítmica da composição, elaborada sobre o gênero musical “samba”. A partir deste contexto do gênero musical são desenvolvidas algumas variações da levada rítmica sobre o ato de palhetar (mão direita), ligadas ao gênero musical e interrelacionadas às organizações dos elementos estésicos e objetivos da mão esquerda. Esta relação organizada mentalmente passa a influir na escolha dos recursos técnicos mais apropriados de acordo com a exequibilidade e com o tipo de interpretação desejada - e ainda com o tipo de escuta que se pretende desenvolver no ouvinte.

A natureza rítmica presente na composição se desenvolve de maneira distinta entre as duas versões. No resultado observado nas primeiras escutas de cada versão - e escutas posteriores direcionadas a comparação - podemos notar que na primeira versão (gravação de 2005 no álbum 1 Byte 10 Cordas), de forma geral, o preenchimento rítmico com subdivisões (marcações em semicolcheias) e desdobramentos da levada rítmica do samba são mais destacados. Em termos sonoros, podemos dizer que a sobreposição de alguns recursos solo observados nos apresenta uma característica mais densos, tais como: movimento palhetado alternado com o recurso técnico “*campanella*” na introdução e subdividido - este realizado nas lacunas melódicas ou mesmo junto à melodia - aliado ao andamento ligeiro da composição (por volta de 175bpm); e o tipo de gravação realizada com três vias: dois microfones mais uma captação passiva com dois pré amplificadores, este que traz uma característica mais “seca” e ruidosa ao som. Sobre a captação utilizada ao vivo, podemos destacar:

> Ao vivo, Hamilton utiliza a técnica pouco usual de dois pré-amplificadores. Ele usa um captador Fishman Standard preso por dentro do bandolim e ligado ao pré-amp Gig Pro da empresa norte-americana LR Baggs. Este pré, por sua vez, é ligado a um transmissor de microfone sem fio, "que pode ser um AKG ou Shure, varia". Dali, o som é enviado para outro pré-amp, desta vez um Aphex 107, e em seguida para as caixas. A vantagem desta amplificação, segundo o músico, é que "quando o som chega à caixa, é como se fosse tirado de um bom microfone, mas sem microfonia, feedback. Sai mais redondo" (...). Esta técnica foi aproveitada, junto com outros recursos, na gravação do disco ao vivo 1 byte, 10 cordas. Responsável pelo registro, o técnico Daniel Musy captou o bandolim de Hamilton por três vias, uma delas

> aproveitando o sistema usual do músico e outras duas por microfones posicionados em frente ao instrumento. Nesta posição, ele pôs um AKG 451 e um Neumann U87, ligados a um pré Universal Audio 2610, em estéreo. (PEQUENO, 2005)[140]

Normalmente as gravações realizadas somente com uma captação passiva no bandolim tendem a soar mais anasaladas, com certa prevalência das frequências entre os 500~700hz – estas já acentuadas pelo instrumento. Realizamos uma gravação[141] de um trecho da introdução de "1 byte 10 cordas" para exemplificar a sonoridade obtida com a captação passiva, e abaixo podemos demonstrar uma análise espectral do trecho, destacando as frequências mais realçadas na gravação:

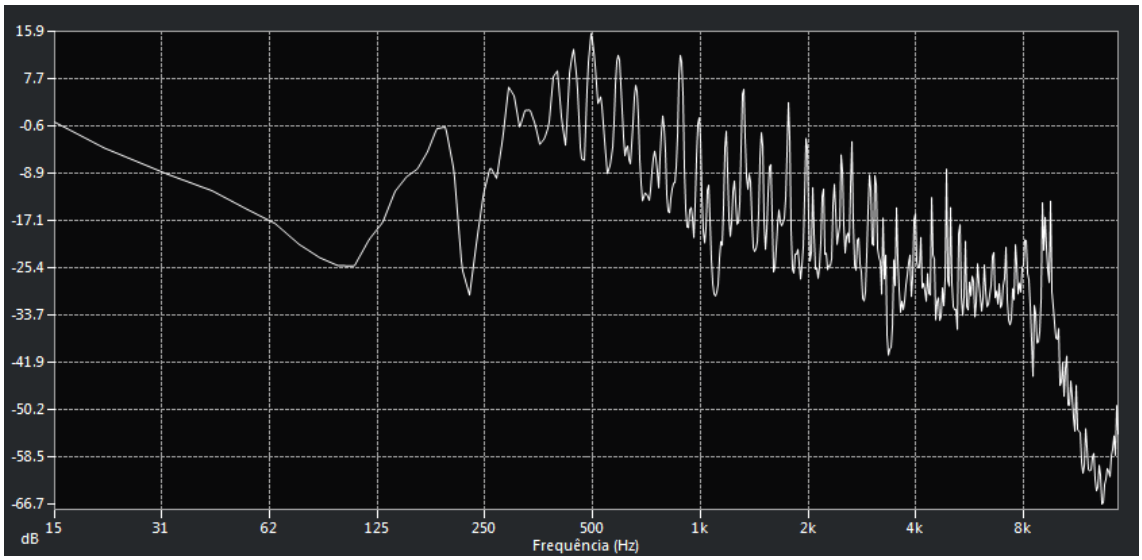


Figura 32 - Análise espectral a partir da captação passiva
Fonte: Autor

Percebemos na gravação realizada com o uso do captador um timbre mais seco, e através do analisador de espectro, vemos a prevalência de regiões médias e agudas (~490Hz a 988Hz). Somente utilizando o captador passivo - este localizado abaixo do cavalete do instrumento e próximo à região do quinto par -, notamos que o som encorpado (que evidencia as características sonoras acústicas do instrumento), proveniente da vibração do tampo, não é captado, necessitando da utilização de pré-amplificadores e captações por microfones para realçar tais sonoridades.

Ao utilizar os pré-amplificadores, HH se refere a um som mais "redondo", pelo fato de soar mais encorpado, enaltecendo frequências mais graves as quais somente com o captador mencionado não conseguimos obter no resultado final. É incorporado a essa mixagem mais

[140] Disponível em: <http://www.musitec.com.br/revistas/?c=1791> Acesso em 06 de mar. 2021.
[141] A gravação foi realizada no software "Cubase 10.5". Utilizamos uma interface "M-audio Fast Track" e o captador passivo "Schaller Oyster". Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1UJSaNBb1VS5-qL2p2khk4G3hzCJzgK2E?usp=share_link> Acesso em 03 de abril 2023

dois microfones, que têm como objetivo suavizar a sonoridade mais "seca" obtida pela captação passiva e também realçar a sonoridade do corpo acústico do bandolim. Estes microfones são posicionados em diferentes áreas, como explicitaremos adiante, normalmente com uma captação na região da 12ª casa do instrumento, obtendo uma sonoridade mais equilibrada de graves e agudos, e outra próxima ao cavalete.

Em uma *live* realizada em 2020, partindo da temática "Cuidando do som", em "ideias colaborativas" com especialistas do áudio que trabalham com HH em estúdio e ao vivo, Daniel Musy e Ricardo "Frango Kaos", respectivamente, há um comentário que direciona para a equalização do B-10 ao vivo:

> (...) mas o bandolim, depende do jeito que você toca, ele tem uma região ali tipo de médio grave, que é um "cutuquinho", sacou? Que é um percussivo (...) que varia entre a região de 300 a 350, 315, 400Hz.. se não tiver isso aí no bandolim, ele fica magrinho, igual do Jacob (...) então se você puder "botar" um pouquinho de 400 ali, sacou? 315Hz você vai sentir que ele vai dar um "soquinho", mas não pode colocar muito senão ele pode dar uma microfonia (...), e é isso, tem que dosar. (...) se você quer a porrada, o percussivo "miltolanda", vai nessas frequências aí que eu garanto.. ao vivo né. (informação verbal) [142]

A partir do comentário acima de Ricardo, sobre as apresentações ao vivo de HH e da citação anterior, referente ao sistema de captação da gravação ao vivo do álbum "1 byte 10 cordas" - na época captado e mixado pelo engenheiro de som Daniel Musy - podemos observar algumas características gerais da sonoridade das captações realizadas de modo ao vivo. Devemos considerar também que outros fatores extramusicais influenciam diretamente na sonoridade final, tais como a escolha do tipo de encordoamento, modelo de construção do bandolim e as técnicas relacionadas a mão direita e esquerda mencionadas anteriormente. Com estes apontamentos, análises e depoimentos, inferimos que a sonoridade final do instrumento do B-10 nas gravações tem como base as concepções abaixo:

- Um conjunto de diferentes sonoridades proporcionadas pela esfera acústica - relativo ao corpo do instrumento, às escolhas sonoras relacionadas à mão direita e esquerda - e elétrica - no caso da gravação ao vivo do disco "1 Byte 10 Cordas", um *blend* de captação passiva com dois microfones, pré-amplificadores e alguns efeitos;

[142] Entrevista concedida por Ricardo "Frango Kaos" à Hamilton de Holanda no dia 16/09/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nkswxtIWSwk&ab_channel=HamiltondeHolandaOficial>. Acesso em: 06 de mar. 2021.

- A mistura dos elementos objetivos, destacados anteriormente - entre eles, destaque para a escolha dos recursos técnicos solo e suas características estésicas reconhecidas pelo ouvinte e pelo próprio "performer-ouvinte" - e dos elementos subjetivos relativos às escolhas homofônicas/polifônicas e ao ato de palhetar e seu posicionamento;
- Outros elementos extramusicais influem diretamente na sonoridade, como o encordoamento e modelo de bandolim utilizado: HH utilizou na gravação do disco - que contém as faixas "1 Byte 10 cordas" e "Flor da Vida", ambas presentes nas análises e estudo laboratorial - o encordoamento da marca *D'addario* e o bandolim construído pelo luthier Tércio Ribeiro.

A segunda gravação, escolhida para a interpretação e análise dos recursos, realizada em uma *live* no começo de 2020, traz outros elementos à tona. Realizada diretamente do celular, não possui a mesma sonoridade "encorpada" pelos elementos somados através de captação, microfonação e pré-amplificadores. Porém, ela se mostra "arredondada" a partir da esfera acústica representada pela sonoridade do instrumento e pelas diferentes escolhas timbrísticas relacionadas a mão direita e esquerda e aos recursos técnicos homofônicos/polifônicos, que influíram no surgimento de outra proposta sonora e interpretativa.

Nesta interpretação, 15 anos após a gravação ao vivo de 2005, nota-se que os elementos sonoros da mão direita nos apresentam uma característica mais "aveludada"[143], menos "ruidosa". Isto se dá tanto pelo posicionamento levemente angulado da palheta no sentido horário - diferente do brilho propiciado no posicionamento paralelo - quanto às escolhas de recursos técnicos que priorizam a nitidez sonora da melodia harmonizada, esta que apresenta a característica rítmica da composição, porém de forma menos "ruidosa".

[143] Dourado (2004) em seu trabalho publicado em livro, "Dicionário de termos e expressões da música", descreve o termo como: "diz-se da qualidade suave e escura do som de um instrumento ou voz. (DOURADO, 2004, p. 35)

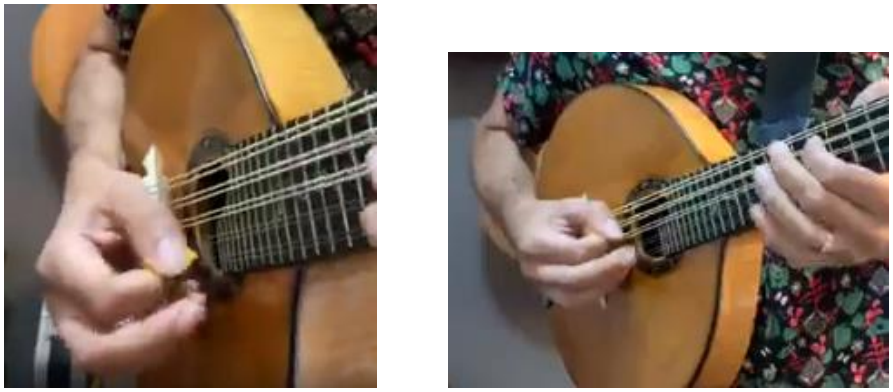


Figura 33 - Posicionamento angulado da palheta
Fonte: Imagens retiradas da *live* realizada por Hamilton de Holanda e montada pelo autor.[144]

O fato de a transmissão ter sido realizada (áudio e vídeo) diretamente do celular faz com que o detalhamento timbrístico da execução não seja o mais propício a ser descrito. Porém, a alta performance dos equipamentos de gravação encontrados nos *smartphones* hoje nos permite identificar alguns elementos objetivos e subjetivos do som. Através do material visual, da gestualidade e do áudio da performance, podemos ver que na mão direita HH opta por uma menor intensidade no ato de palhetar, fazendo com que prevaleçam características mais aveludadas e menos ruidosas ao som. O controle da intensidade da força aplicada na mão direita é um fator que HH destaca em uma das *lives* colaborativas realizadas no ano de 2020, comparando a performance ao B-10 com a performance ao bandolim de 8 cordas em seu "ambiente natural", a roda de choro, onde os bandolinistas frequentemente precisam se impor com mais intensidade para que as melodias possam estar audíveis. Isto se dá visto que em uma roda de choro frequentemente encontram-se alguns instrumentos de sopro e percussão que naturalmente já possuem uma intensidade sonora mais alta do que alguns instrumentos de cordas. Porém, ao executar o bandolim de maneira solo, o bandolinista já não necessita exercer a mesma característica forte e intensa, cabendo mais o equilíbrio entre os pares de cordas.[145]

As escolhas dos elementos a serem desenvolvidos durante uma interpretação solo - os recursos técnicos, as escolhas das sonoridades ("aveludada", "seca" e/ou "ruidosa") e as variações melódicas, entre outros aspectos - se darão de maneira diferente da concepção "melodista", como mencionado anteriormente. E cabe ainda ressaltar que uma mesma composição pode ser reinterpretada a partir da escolha de elementos musicais objetivos/subjetivos distintos, como vimos na comparação entre a versão do álbum solo "1

[144] Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/live/?v=2622118721247641> Acesso em 08 de mar. 2021
[145] Ver a referência presente na nota de rodapé 102.

byte 10 cordas" e a versão realizada ao vivo em 2020. A síntese dos elementos construídos em uma interpretação dará origem a um novo ciclo de recepção dos "elementos mínimos do som", este que pode ser direcionado a um determinado aspecto de som percebido, consequência de um ato de volição[146], como destacado no referencial de Mannis (2014). Desta maneira será sucedido por novas análises e novas sínteses/processamentos das novas informações.

5.3 "Flor da Vida"

Gravada no mesmo álbum solo de 2005, "1 byte 10 cordas", a composição "Flor da vida" é uma valsa com características peculiares. Já no seu início de melodia é composta por um motivo melódico baseado no intervalo de 4ª justa descendente (em vermelho) entre a 7ª maior (Si4) e a 4ª aumentada (Fá#4, que gera a dissonância de 11ª aumentada no acorde) da tonalidade de Dó maior. O motivo melódico resulta na sonoridade da escala modal lídio, que tem como nota característica o quarto grau aumentado em relação à escala maior. A distância intervalar de 4ª justa é mantida entre as frases seguintes (Sol4-Ré4; Mi4-Si3; em verde), caracterizando boa parte da composição por enfatizar tais repetições. No final do enunciado principal, os primeiros 8 compassos, a distância intervalar é encurtada, caracterizando-se pela 3ª menor descendente (Ré4-Si3; Lá3-Fá#3; em azul):

[146] Atos como "Eu quero ouvir o ataque desse som"; "Agora eu quero ouvir com atenção a maneira como ele se extingue: se regular, irregular, linear ou exponencial"; "Busco saber como se comporta o 3º parcial desse som, o quanto ele está evidenciado no timbre que estou ouvindo". Em razão da motivação, direcionamos a atenção da escuta, mas somente depois de ter a vontade expressa de fazer isso. Os motivos para direcioná-la dizem respeito a necessidades por demanda das instâncias de análise e síntese. (MANNIS, 2014, p. 214)

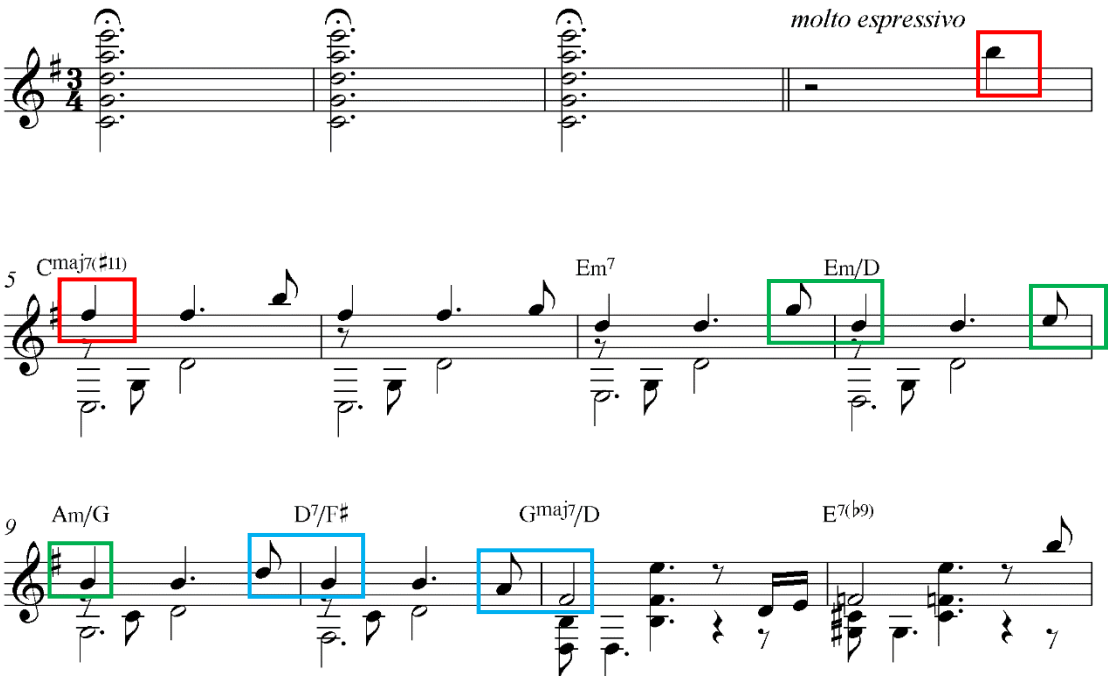


Figura 34 - Hamilton de Holanda, Flor da vida – Enunciado principal (C. 1-12)
Fonte: Disponível no site oficial de Hamilton de Holanda[147]

A composição traz uma sonoridade "vibrante" e "plangente" devido a própria natureza de sua inspiração: "uma flor em forma de valsa, uma valsa em forma de flor, emoção pura pra minha mulher", como descrito no encarte do álbum. Além dessa informação, a variação de intensidade da interpretação, as cadências harmônicas realizadas, a sonoridade do modo lídio e a escolha dos recursos técnicos empregados apontam para tais sensações[148]. HH ainda aponta para outras características subjetivas do som:

> Essa valsa tem duas características assim bem importantes, que acho que diferenciam ela de outras músicas minhas. Primeiro é o intervalo entre as primeiras duas notas, já dá uma sensação né (...) dá uma sensação meio espacial eu acho, pra mim dá uma sensação espacial. E tudo isso dentro de um mesmo acorde, que é um acorde de Dó maior. Então, as notas, só pra ficar bem específico, é o Si, que é a sétima maior, e é o Fá sustenido, que é a décima primeira aumentada, que dá essa sensação desse acorde. É um acorde lídio né (...). (informação verbal)[149]

[147] Disponível em: <http://www.hamiltondeholanda.com/public/upload/files/Flor-da-Vida.pdf> Acesso em: 01 mar. 2021
[148] Algumas análises diretamente ligadas aos recursos técnicos empregados estarão dispostas mais adiante no capítulo referente a estes. Descreveremos aqui, assim como no exemplo da composição "1 byte 10 cordas", aspectos objetivos e subjetivos a partir da escuta da interpretação e, neste caso, da partitura existente, que influenciaram a interpretação solo e a elaboração do presente estudo laboratorial de performance.
[149] Informação concedida em vídeo por Hamilton de Holanda em seu canal do *youtube*. Dísponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EBl3PXkhZAE> Acesso em 06 de mar. 2021.

A composição datada do ano de 2002, já possui sua edição em partitura realizada desde 2008[150]. Esta foi a única composição dentre as três aqui propostas a serem analisadas que tivemos o apoio da partitura anteriormente à realização da performance, para além da "escuta repetida" da gravação realizada no álbum solo de 2005 e de outras gravações da mesma. Abaixo segue a macroestrutura formal e harmônica da composição:

Flor da vida (2005)

Introdução

IV7M	%	%

Parte A

IV7M	%	VIm7	%	IIm7	V7	I7M	V7/IIm7

IV7M	%	VIm7	V7/VIb	IIm7	V7	I7M(#11)	V7/IV7M

IV7M	V7/IIIm7	IIIm7	V7/V7	V7M	V7/V7	IIm7	IIm6

A'

IV7M	%	IIIm7	V7/VIb	IIm7	V7	V7/IIm7	%

IV7M	IV#ø	IIm7 IIIm7 V7M	IV7M	IIm7	V7	I7M	%

Parte B (Interlúdio)

I7M	%	IV7M	I7M	IV7M	I7M	IV7M	I7M	VIb7M	%

PARTE A (com trêmulo) | PARTE B |

Frase final

I7M	%	%

Através da escuta repetida podemos observar que a composição interpretada de modo solo apresenta em grande parte o recurso "melodia com acorde arpejado"[151]. Ademais, apresenta movimentos rítmicos típicos dos acompanhamentos realizados pelos instrumentos de base de um regional de choro ao interpretar o gênero musical valsa. Em vários trechos da composição, em particular a parte A, nos dá a impressão de que a interpretação de modo solo resume a levada rítmica característica dos instrumentos cavaquinho, violão de 6 cordas e violão 7 cordas, instrumentos que, numa formação tradicional de "regional de choro" acompanhariam o solista em uma valsa. Temos como figuras rítmicas características do acompanhamento - a levada rítmica - realizado por estes instrumentos, no gênero musical valsa, as seguintes notações:

[150] A partitura possui os direitos reservados por "Dois de Ouro Ed. Mus. LTDA" desde 2008.
[151] Ver no capítulo 6, dedicado aos recursos técnicos.

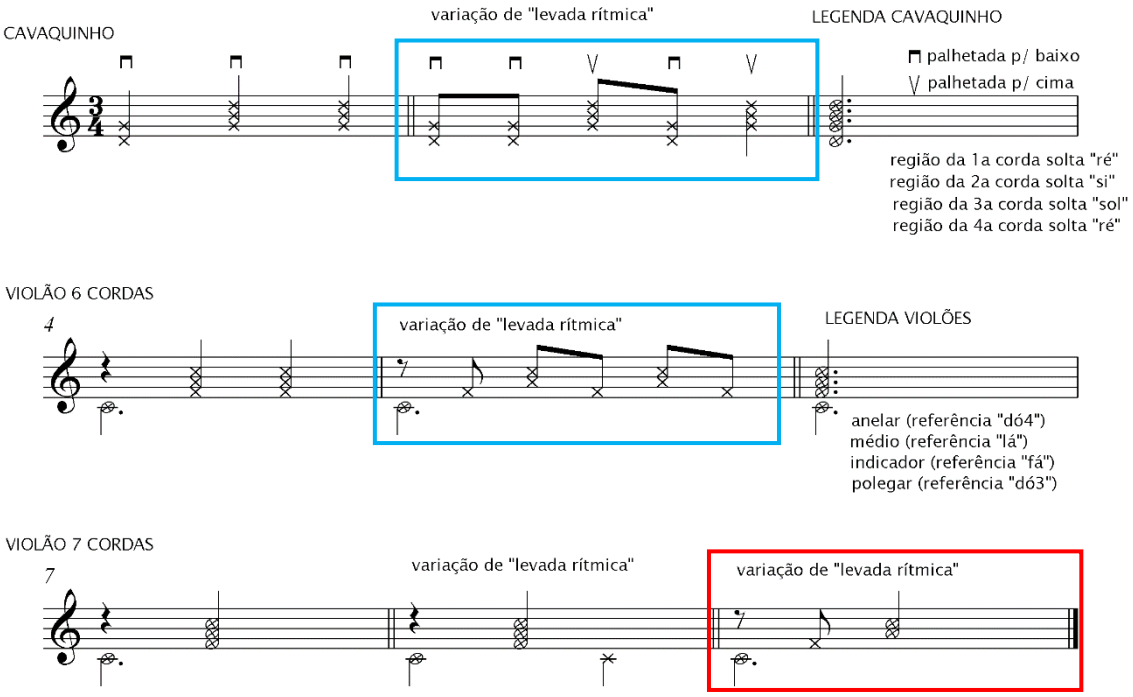


Figura 35 - Levada rítmica sobre o gênero musical valsa – cavaquinho e violões
Fonte: Autor

Na gravação percebemos que a interpretação vai se desenvolvendo ritmicamente, harmonicamente e timbristicamente ao decorrer das repetições e mudanças de partes (A e B). A "levada rítmica" intrínseca à interpretação solo se inicia sem muitos desdobramentos, se equivalendo à terceira variação rítmica descrita no acompanhamento do violão 7 cordas - em vermelho.

Aos poucos a interpretação (a partir dos 40 segundos) vai se desdobrando, com o preenchimento dos contratempos, e nota-se uma fricção com as variações de acompanhamento do cavaquinho e do violão de 6 cordas - em azul. O desdobramento é realizado de modo expressivo e interpretado de modo *rubato* para dar mais ênfase ao sentimento "vibrante" presente na composição.

Sabemos que o acompanhamento da valsa e o gênero musical em questão não está somente ligado aos instrumentos de cordas e à formação encontrada nos regionais de choro no Brasil. Porém visamos estabelecer uma conexão entre o gênero musical europeu e sua chegada ao país, onde sofre grande influência e modificações no seu estilo interpretativo através dos primeiros intérpretes e compositores ligados ao princípio do choro. Estes, como pudemos observar no primeiro capítulo, exerceram forte influência no modo composicional e interpretativo de HH e em todo a sua trajetória musical.

Em artigo, Mário Sève analisa a chegada da valsa e outros gêneros europeus de salão e como estes se moldaram às características dos intérpretes choristas e seresteiros no final do século XIX e ao longo do XX:

> Ritmo aristocrático, em compasso ternário, criado no ambiente dos salões burgueses da Europa, cultivado no repertório pianístico de Schumann, Schubert, Liszt e Chopin, a Valsa teve grande impulso no Brasil, em 1841, com a chegada das valsas vienenses dos dois Johann Strauss (pai e filho) e de outros compositores. (...) "Diferentemente da binária polca, que tinha uma maior flexibilidade como gênero para se moldar às características regionais por onde passou, principalmente ao jeito mais intuitivo da música dos grupos populares, a valsa sempre se manteve como um ritmo mais aristocrático. Mas isso não significou que a dança originalmente austríaca não se difundisse amplamente na cultura brasileira, tal como a polca. Aliás, no nosso caso, especificamente, o ambiente dos conjuntos de choro incorporou os dois gêneros: a valsa com seu andamento ternário mais propenso ao discurso passional, configurou-se como a estrutura formal da modinha, nos fins do século XIX, e passou a ser identificada como um gênero seresteiro, e a polca, bem, já sabemos sua história." (MACHADO, 2007, p. 181 apud SÈVE, 2015, p. 88).

Como exemplo, podemos citar e comparar características de diferentes interpretações de composições do gênero musical "valsa" que estão inseridas no considerado "princípio do choro" - composições do final do século XIX e começo do século XX. Ao ouvir as primeiras gravações notamos diferenças interpretativas relacionadas ao andamento e expressividade musical, sendo executada na maior parte das vezes "*a tempo*" - presumimos por estar mais ligada à característica dançante da valsa europeia - e com dinâmicas e intensidades pouco variáveis ao decorrer da composição. Ao escutar as interpretações das mesmas composições ao longo do século XX percebemos mudanças no seu modo interpretativo, dando mais ênfase às sutilezas timbrísticas, variações de andamento e até mesmo rearmonizações - estas estarão ligadas às características interpretativas mais contemporâneas. O primeiro exemplo poderia ser dado pela audição da composição "Terna Saudade" de Anacleto de Medeiros.

A gravação executada pela Banda da Casa Edison[152] em 1905 é realizada aproximadamente em 195bpm, com característica dançante e com os três tempos fortes do compasso 3/4 marcados constantemente pelo grave do grupo de metais (nota-se a presença da tuba e trombone). As três partes praticamente não possuem mudanças de dinâmica, ouvindo-se a mesma intensidade sonora do começo ao fim[153].

---

[152] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Km8ZhiT5yN4> Acesso em: 08 de mar. 2021.

[153] A não existência de dinâmicas pode estar relacionada também à realização das gravações. O fonógrafo era constituído por um cilindro de couro recoberto por uma folha de estanho, montado sobre um eixo horizontal provido de manivela em uma das extremidades, ao acionada permitia à agulha ligada a um diafragma riscar a superfície do estanho conforme a vibração provocada pelas ondas sonoras (NETO, 2009, p. 23). Em muitas interpretações da época observa-se uma maior intensidade na interpretação para que a "captação" da vibração sonora pudesse ser realizada.

Em interpretação realizada no programa Bem Brasil[154], o conjunto Época de Ouro - conhecido por suas interpretações chorísticas e tendo na sua primeira formação "regional" músicos como Jacob do bandolim e Dino 7 cordas - já em nova formação, executa a mesma valsa com instrumentos solistas distintos: flauta, saxofone, acordeon e bandolim. A primeira grande diferença interpretativa[155] está no andamento, que está aproximadamente em 85bpm. Essa característica dá margem ao emprego de outros recursos interpretativos e sonoridades, com o uso de dinâmicas, ornamentações e mudanças na "levada rítmica" com mais expressividade. Observa-se a inserção de notas "floreadas" na melodia, com o uso de bordaduras, aproximações e escala-acorde, principalmente quando a melodia é executada pelo bandolim e acordeon. Ao longo da interpretação vemos algumas rearmonizações executadas pelos instrumentos acompanhadores, diferindo da harmonia presente na gravação realizada pela banda da Casa Edison.

Em um segundo exemplo podemos citar as obras de Ernesto Nazareth, compositor que se destacou no gênero musical valsa, compondo em torno de 40 delas para piano (SEVE, 2015, p. 88). Não temos registros em gravações do próprio compositor interpretando suas valsas - são encontradas somente gravações contendo a execução da composição "Escovado" e "Apanhei-te Cavaquinho", um tango-brasileiro e polca, respectivamente -, estas acabaram ficando conhecidas por regravações realizadas por outros intérpretes ao longo do século XX.

Mesmo não havendo gravações de valsas interpretadas por Nazareth, pelo registro original das partituras, disponíveis em domínio público, encontramos um certo cuidado na interpretação, o que tenderia para o que Séve descreve como características de uma então "Valsa-brasileira", "mais propensa ao discurso passional", principalmente quando encontramos a descrição "valsa-lenta". No manuscrito de "Fidalga" podemos observar essa descrição, além de anotações de expressões interpretativas como "*doloroso*" (dolente em italiano), "*ritardando*", "*rallentando*", além de outras anotações de dinâmicas. Em outro manuscrito, de "Confidências", é observada a descrição "Valsa sentimental", e para além das dinâmicas apontadas anteriormente, temos também as expressões "expressivo" e "plangente":

[154] Disponível em: <https://www.youtube.com/ArquivoRaissaAmaral> Acesso em: 10 de fev. 2021

[155] Aqui fazemos um paralelo da sonoridade da interpretação da Banda da Casa Edison com a interpretação realizada pelo regional, onde observamos as características mencionadas no texto. No entanto, a Banda da Casa Edison (que era composta em grande parte pelos músicos da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro) teve um papel fundamental na intepretação abrasileirada de gêneros europeus como a valsa e a polca. Os arranjos criados por Anacleto de Medeiros tornavam a sonoridade das interpretações "mais macias". Como exemplo, Nolasco Júnior (2017) compara a interpretação da música "Odeon" entre a Banda do Corpo de Bombeiros e a Banda Columbia, observando diferenças interpretativas em relação a articulação e ao ataque das notas, além do timbre se apresentar menos estridente.

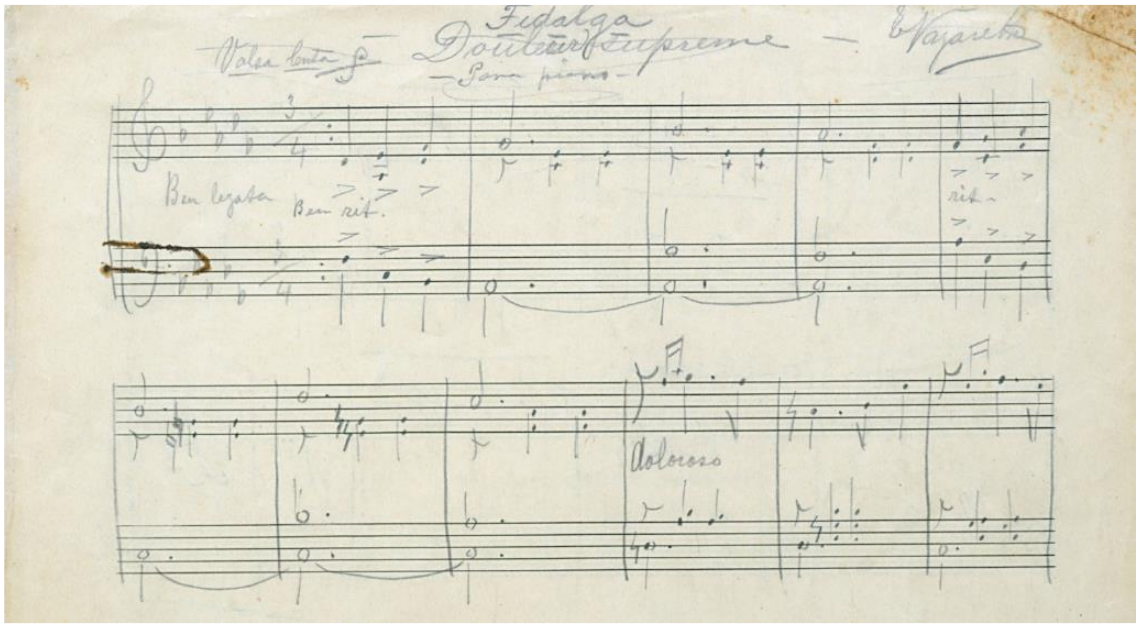


Figura 36 - Ernesto Nazareth - Fidalga - expressões interpretativas
.Fonte: Manuscrito da Biblioteca Nacional[156]

[156] Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_musica/mas484365/mas484365.pdf> Acesso em 09 de mar. 2021

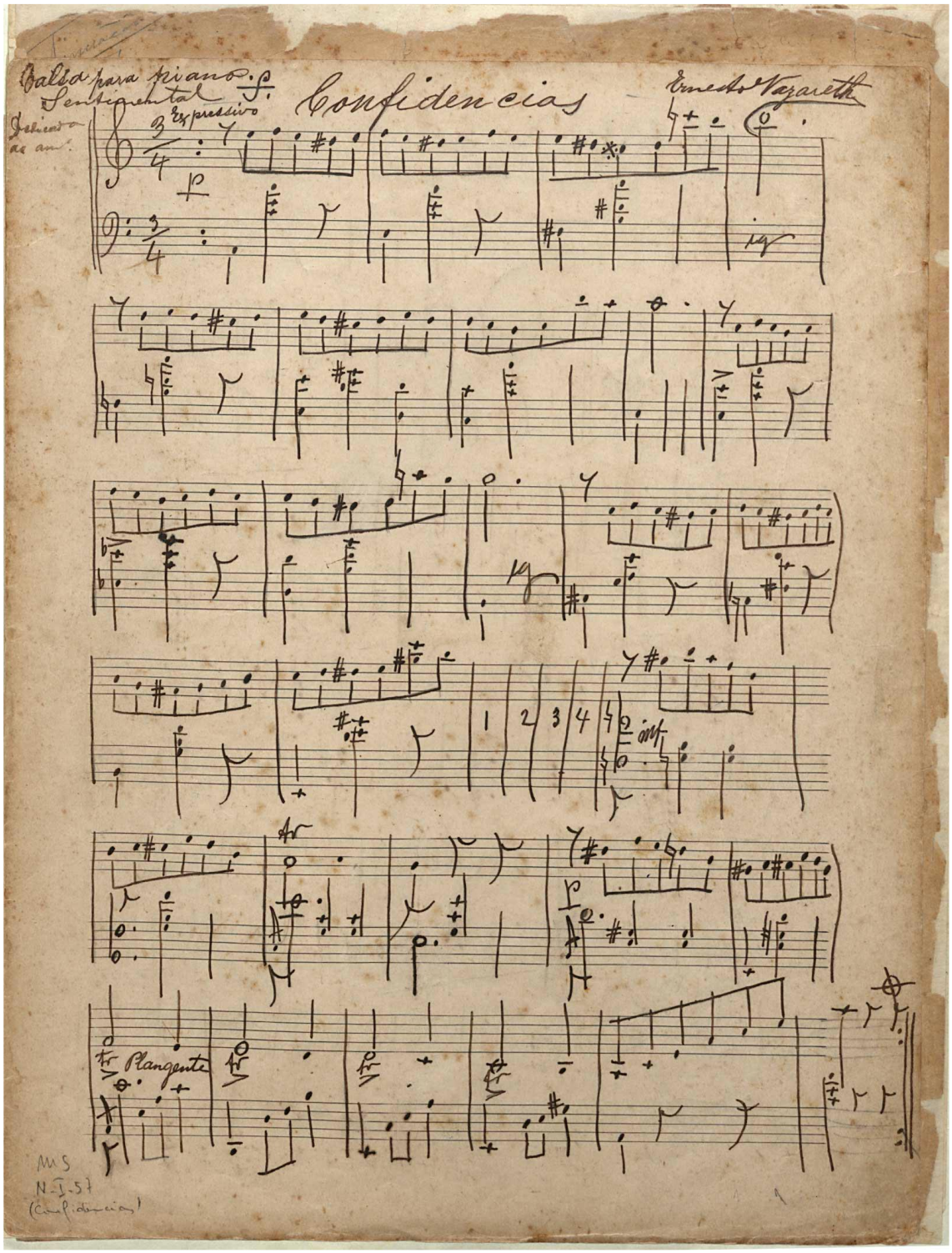



Figura 37 - Ernesto Nazareth - Confidências - expressões interpretativas.
Fonte: Manuscrito da Biblioteca Nacional[157]

[157] Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_musica/mas484351/mas484351.pdf> Acesso em 09 de mar. 2021

Em uma pesquisa no *site* do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB) notamos que vários artistas e bandas gravaram composições de Nazareth, entre eles o "grupo Baianinho", a "Banda do Corpo de Bombeiros", a "Orquestra Odeon", Ademilde Fonseca, Maestro "Fon-fon" e o músico "Garoto", que teria gravado "no formato de bandolim e regional composições como "Ameno Resedá" (Continental, 1946), "Famoso" (Odeon, 1951) e "Perigoso" (Odeon, 1952)" (CÔRTES, 2012, p. 106).[158] A partir de 1952 Jacob do bandolim realiza gravações de valsas de Nazareth, resgatando composições como "Confidências" (1952)[159], "Saudade" (1952)[160], "Faceira" (gravada por Custódio mesquita em 1943 e depois por Jacob em 1952)[161], "Vésper" (gravada por Muraro em 1958 e depois por Jacob em 1967)[162] e "Fidalga" (gravada somente em 1967)[163]. Nas gravações disponíveis podemos notar características interpretativas mais expressivas no contorno melódico e na levada rítmica, utilizando de recursos como "*rittardando*", "*rallentando*", interpretações em "*rubato*", entre outros.

Do início do século XX para a frente houve um aumento no número de valsas gravadas com caráter mais romântico, "por vezes exageradamente sentimentais", como observado por Severiano:

> A partir do início do século XX, quando nossos compositores começaram a fazer valsa com letra, o gênero cresceu, atingindo em sua forma mais romântica o auge da popularidade nos anos 30. Esse tipo de composição, que, em andamento lento, canta versos líricos, por vezes exageradamente sentimentais, representou nos 1900 a expressão máxima de nossa canção amorosa, tal como a modinha o fizera no século anterior". (SEVERIANO, 2009:32). A Valsa, nesse estilo seresteiro (também chamada Valsa-brasileira), foi o "terceiro ritmo mais gravado no Brasil na década de 30 (1.080 fonogramas, correspondentes a 16,24% do total gravado), perdendo apenas para o samba e a marchinha." (SEVERIANO, 2009, p. 202, apud SÈVE, 2015, p. 89)

[158] Mesmo o músico "Garoto" tendo gravado tais composições na formação mencionada, de acordo com o bandolinista Joel Nascimento, a maior parte dos chorões teria aprendido as músicas de Nazareth a partir das gravações de Jacob do bandolim. (CÔRTES, 2012, p.106)
[159] Lançado pela RCA Victor em 1952. Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-60992> Acesso em 09 de mar. 2021
[160] Lançado pela RCA Victor em 1952. Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-60989> Acesso em 09 de mar. 2021
[161] Lançado pela RCA Victor em 1952. Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-60991> Acesso em 09 de mar. 2021
[162] Lançado pela RCA Victor em 1967. Disponível em: <https://immub.org/album/vibracoes-jacob-do-bandolim-e-conjunto-epoca-de-ouro> Acesso em 09 de mar. 2021
[163] Lançado pela RCA Victor em 1967. Disponível em: <https://immub.org/album/vibracoes-jacob-do-bandolim-e-conjunto-epoca-de-ouro> Acesso em 09 de mar. 2021

"Flor da vida" de HH, é uma valsa que apresenta tal natureza sentimental, plangente, observada nas valsas-brasileiras ao longo do século XX, somando características constatadas no considerado choro contemporâneo: utilização de acordes dissonantes, empréstimos modais e mudanças de compasso (observamos algumas mudanças de compasso binário para ternário na segunda parte).

A composição traz ainda como característica o uso do recurso técnico "trêmulo" de modo polifônico, a qual definimos como "melodia com trêmulo e acompanhamento arpejado", que ocorre na volta para a primeira parte - a partir de 02:10min[164] (ou a partir do compasso 55 na partitura). HH comenta sobre a técnica:

> (...) A outra característica que eu acho que é bem importante é a técnica de trêmulo, essa maneira que o bandolim tem de fazer as melodias com as notas mais longas. E aí eu juntei a melodia com o acompanhamento, fica um acompanhamento fazendo um ponteado e a melodia com o trêmulo. Na verdade, essa é uma técnica já antiga que violonistas também usam. Tem uma música muito famosa do Francisco Tárrega chamada "Recuerdos de la Alhambra" que é muito conhecida. Tem uma música que eu aprendi no bandolim, de um grande bandolinista brasileiro Luperce Miranda, "Quando me Lembro". É uma técnica que ela parece que você está ouvindo vários instrumentos ao mesmo tempo. Aí você tirando o andamento e entendendo ela, dá pra perceber que sempre tem uma interrupção entre uma nota e outra, mas a coisa é tão rápida que o ouvido não percebe, e realmente fica parecendo que são vários instrumentos. Nesse caso dessa música é como se fossem sempre quatro semicolcheias por tempo. A primeira semicolcheia é dada pela nota do contraponto e as outras três são dadas pela nota da melodia. (...) O segredo que eu acho que faz virar uma coisa mais musical é tentar fazer meio irregular, o tempo dela, tentar fazer até um pouco mais de notas no trêmulo porque dá a impressão realmente que são dois instrumentos né. (...) Aí pros bandolinistas, pra palhetada ficar um pouquinho mais rápida no trêmulo, dá uma viradinha nela no ângulo, porque diminui o atrito e aumenta um pouco a velocidade. (informação verbal) [165]

Além de descrever a técnica do trêmulo, neste depoimento do músico sobre a sua composição podemos levantar algumas questões que são objetos de estudo nesta dissertação. Aqui temos alguns indícios de influências de um dos recursos solo realizados por HH ao B-10, que como já mencionado anteriormente, são construídos com base em outros recursos polifônicos/homofônicos/híbridos de outros instrumentos, principalmente por influência de técnicas violonísticas. A utilização de outros recursos solo ao bandolim brasileiro de 8 cordas também foi observada no capítulo 4, onde pudemos analisar alguns recursos utilizados por Jacob do Bandolim e Luperce Miranda, não sendo então propriamente um estilo interpretativo que tenha sido utilizado, na música brasileira, com o B-10, mas sim um estilo desenvolvido e

[164] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i-bgIv6e2rE> Acesso em: 09 de mar. 2021

[165] Informação concedida em vídeo por Hamilton de Holanda em seu canal do *youtube*. Dísponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EBl3PXkhZAE> Acesso em 06 de mar. 2021.

aprimorado por HH por meio de suas composições e arranjos elaborados para o B-10 de modo solo.

HH também comenta sobre o fato de a técnica aplicada soar “vários instrumentos ao mesmo tempo”, e para além desse sentimento “estésico”, detalha o movimento palhetado, que ocorre de modo ligeiro, não ficando perceptível ao ouvido a interrupção entre uma nota e outra. A dica final, dada sobre a angulação da palhetada vai de encontro ao quadro de análises subjetivas e objetivas do ato de palhetar da mão direita destacada no estudo laboratorial da composição “1 byte 10 cordas” (figura 29). Nele descrevemos sobre a angulação relacionada ao timbre: quanto mais paralela à corda estiver a palheta, mais atrito, resultando também numa sonoridade com mais brilho. Podemos dizer então que, com a palheta inclinada, deixando-a na diagonal em relação à corda, levemente angulada (como mostrado na figura 33), temos um menor atrito, resultando em uma sonoridade com menos brilho, mais aveludada e escura. E quanto à execução, por encontrar menor atrito, esta resulta em uma maior possibilidade de realizar trechos que exigem mais desenvoltura na velocidade. A exequibilidade do trecho se torna muito difícil não só pelo fator “velocidade”, mas também pela necessidade de palhetar em pares de cordas distantes daquele ao qual está sendo executada a melodia para que o efeito “ponteado” e arpejado possa vir à tona - em grande parte encontramos a melodia sendo executada no 2º par e os arpejos sendo executados sobre o 5º, 4º e 3º pares, resultando em um efeito ponteado.

A segunda parte da composição traz elementos importantes quanto à exequibilidade, sonoridade e características contemporâneas da composição. No início, aos 01:46min, observamos que a melodia, quase sempre presente na região mais aguda em relação ao acompanhamento, se inverte. A melodia nesse momento está presente nas notas mais graves inseridas no quinto par, com uma sonoridade mais doce e opaca. Ao mesmo tempo há o aproveitamento das cordas soltas “Sol2” e “Ré3”, que fazem a base harmônica do trecho (a partir do compasso 44)[166]:

[166] O recurso estará detalhado no item no capítulo 6, no item 6.8.

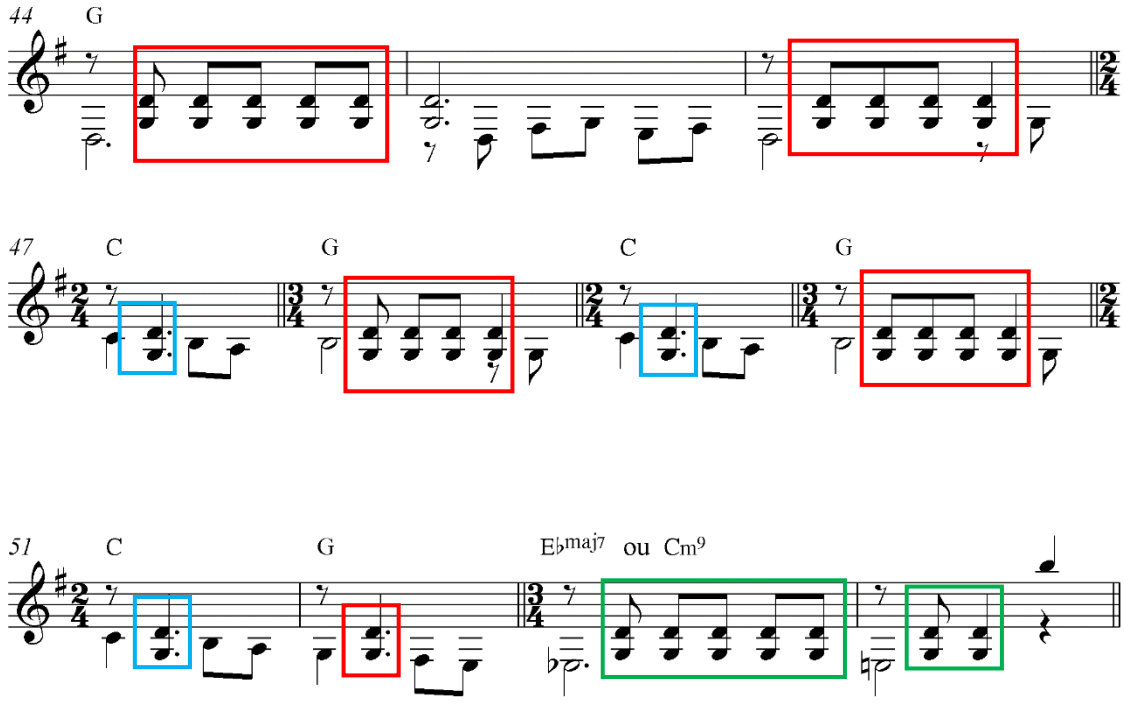


Figura 38 - Hamilton de Holanda, Flor da Vida - Melodia no baixo anterior ao bloco harmônico (C. 44-54)
Fonte: Disponível no site oficial de Hamilton de Holanda[167]

O trecho todo é preenchido com a base harmônica realizada somente pelos pares soltos "Ré" e "Sol". Visto isso, podemos notar diferentes coloridos tanto pelo contraste da melodia opaca nas notas presas, diferenciando das cordas soltas com brilho na base harmônica, quanto pela mudança de função harmônica. No acorde de G, as cordas soltas mencionadas reforçam a fundamental e a 5ª justa do acorde (em vermelho); no acorde de C, 5ª justa e 9ª maior (em azul); no acorde de Eb7M, 3ª maior e 7ª maior (ou se for analisado como Cm9, 5ª justa e 9ª maior) - em verde.

Com a escuta repetida focada no detalhamento timbrístico, podemos ainda inferir que quanto mais a melodia está à direita no quinto par (esta vai até à 12ª casa), mais opaca ela se apresenta, resultando em uma sonoridade que contrasta com o brilho presente nos pares soltos mencionados.

Realizando uma comparação entre objetos, observamos uma semelhança entre esse trecho e o "Prelúdio nº1" de Villa Lobos, composto para o violão. O estudo que se inicia também em ¾, se assemelha pela interpretação - utilizando das dinâmicas relacionadas ao andamento, onde podemos ouvir a execução[168] de alguns trechos com "*rallentando*",

[167] Disponível em: <http://www.hamiltondeholanda.com/public/upload/files/Flor-da-Vida.pdf> Acesso em: 01 mar. 2021
[168] Interpretação do próprio compositor, Villa-Lobos, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KLbZLmIhggA> Acesso em 15 de mar. 2021.

"*ritardando*" e outros "*a tempo*" - e pela construção dos recursos solo - inserindo a melodia também na região grave, seguindo diatonicamente na mesma corda.

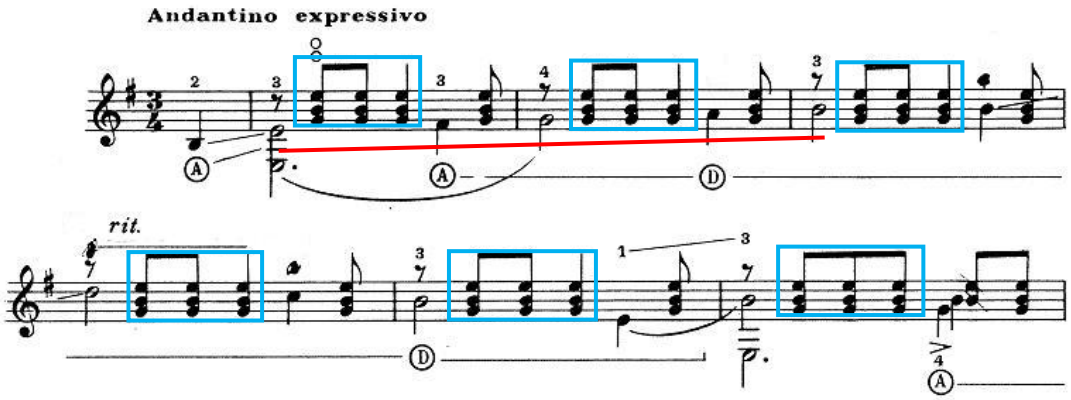


Figura 39 - Preludio nº1 - Heitor Villa-Lobos - Melodia no baixo anterior ao bloco harmônico (cordas soltas) - (C. 1-6)
.Fonte: UFRN[169]

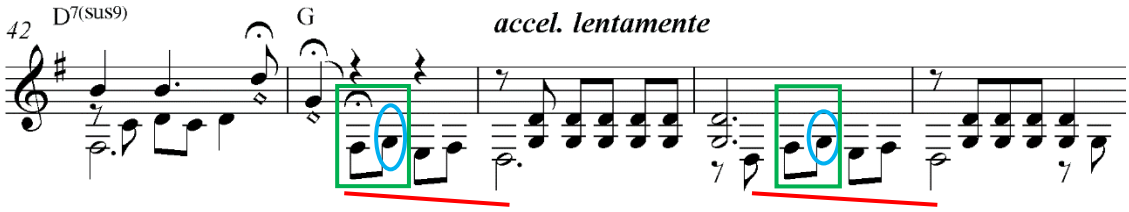


Figura 40 - Hamilton de Holanda, Flor da Vida - Melodia no baixo anterior ao bloco harmônico (C. 42-46)
Fonte: Disponível no site oficial de Hamilton de Holanda[170]

No primeiro exemplo acima (figura 39) vemos o início do Prelúdio nº1 de Villa-Lobos. A melodia após a anacruse é executada diatonicamente da nota mi3 até a nota Si3 (em vermelho). Em sequência, passa pela 7ª menor do acorde (Ré4) e retorna na 5ª justa (Si3). Todo esse trecho da melodia é executado na quarta corda do violão, desde a 2ª casa (nota Mi3) até a 12ª casa (nota Ré4). A sonoridade presente nas notas digitadas ao longo da quarta corda contrasta com o acompanhamento realizado pelo acorde "Em" resultante na região das primas do violão - notas soltas Sol3, Si3 e Mi4, executadas com indicador, médio e anelar, respectivamente (em azul).

Este trecho é semelhante ao efeito produzido em "Flor da vida" em sua segunda parte, como visto a partir do compasso 43 no segundo exemplo acima (figura 40) e detalhado

[169] Disponível em: <http://www.comperve.ufrn.br/conteudo/graduacao/the_201501/documentos/Partituras/Violao.pdf> Acesso em 09 de mar. 2021

[170] Disponível em: <http://www.hamiltondeholanda.com/public/upload/files/Flor-da-Vida.pdf> Acesso em: 01 mar. 2021

anteriormente. Neste, a melodia em anacruse (compasso 43-44, em vermelho) segue para a sustentação da nota Ré2 no baixo - 5ª justa do acorde de G. Com exceção da nota "Sol2" (marcada em azul), todas as outras notas da melodia, que estão no grave, são executadas no quinto par - presumimos que a exceção se dá pela preferência da sonoridade de 2ª menor que surge entre a nota Fá#2 (no quinto par) e o Sol2 (quarto par solto) - destacado em verde.

Nos exemplos abaixo podemos fazer algumas comparações relacionadas à mudança de compasso:

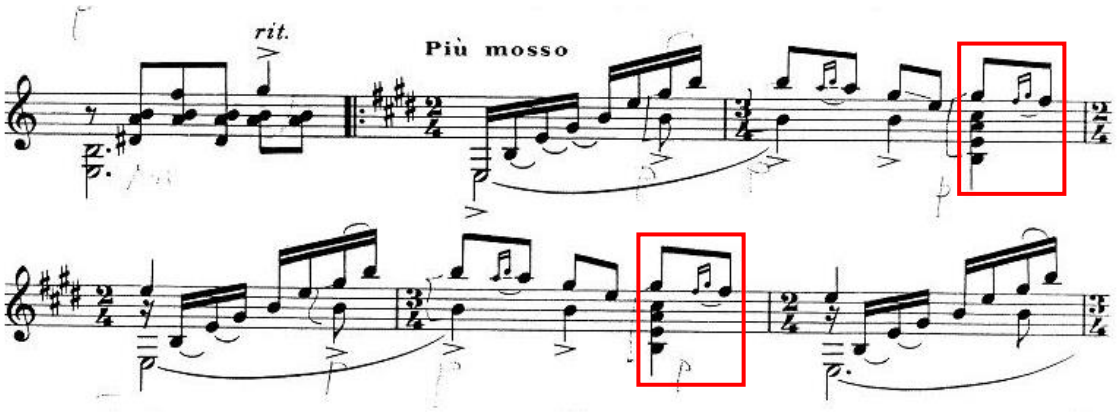



Figura 41 - Preludio nº1 – Heitor Villa-Lobos – Mudanças de compasso (binário para ternário) – (C. 51-56).
Fonte: UFRN[171]

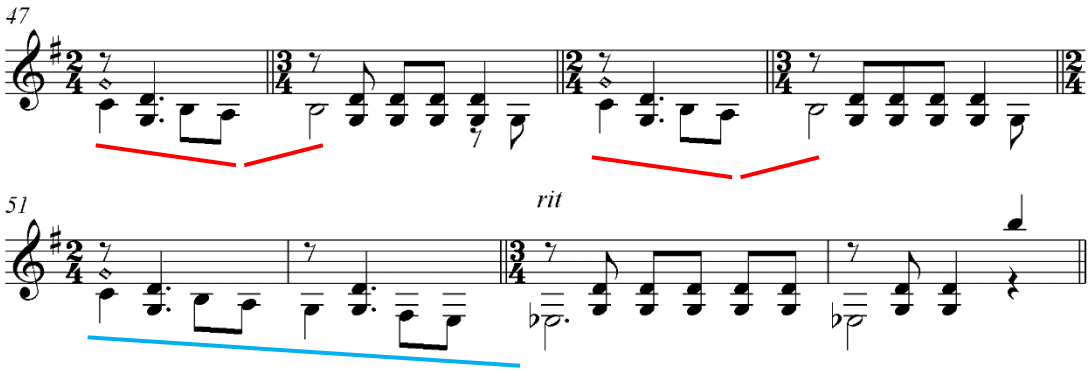


Figura 42 - Hamilton de Holanda, Flor da Vida – Mudanças de compasso (C. 47-54)
Fonte: Disponível no site oficial de Hamilton de Holanda[172]

Nestas outras duas comparações vemos o motivo fraseológico dividido na alternância dos compassos binário e ternário. O primeiro exemplo acima (figura 41) corresponde à parte B do Preludio de Villa-Lobos, em que a frase é constituída pelo arpejo presente no compasso binário (arpejo de mi maior) e a melodia Si4-Lá4-Sol#4-Mi4 (quatro primeiras colcheias do

[171] Disponível em: <http://www.comperve.ufrn.br/conteudo/graduacao/the_201501/documentos/Partituras/Violao.pdf> Acesso em 09 de mar. 2021

[172] Disponível em: <http://www.hamiltondeholanda.com/public/upload/files/Flor-da-Vida.pdf> Acesso em: 01 mar. 2021

compasso ternário ainda sobre o acorde de mi maior) Sol#4-Fá#4 (duas últimas colcheias do compasso ternário sobre o acorde de "B7sus4$^{(9)}$", em vermelho) retornando então para a repetição do mesmo motivo.

No outro exemplo (figura 42), de "Flor da vida", a alternância de compassos se dá primeiramente para repetir a frase melódica presente na região grave Dó3-Si2-Lá2 (compasso binário) Si2 (compasso ternário) - ambas destacas em vermelho -, sendo que neste caso HH ainda mantêm o efeito causado pelo contraste entre as notas da região aguda do quinto par (da 10ª casa para frente) e os pares soltos "Sol2" e "Ré3". Na terceira repetição (a partir do compasso 51) a frase tem característica descendente e diatônica (Dó3-Si2-Lá2-Sol2-Fá#2-Mi2, destacado em azul), e traz uma mudança textural na chegada à nota "Mib2", com seu desfecho na sexta napolitana (ou IVm): "C | G | Eb7M (ou Cm9)| % ||", como mencionado anteriormente. O desfecho em "*rittardando*" entrega novamente a entrada da melodia do A, de modo tremulado e expressivo.

Neste estudo laboratorial de performance dedicado à composição "Flor da vida" pudemos destacar características observadas a partir da gravação, da partitura disponível e da interpretação ao B-10 pelo autor da pesquisa, dentre elas: contornos melódicos e harmônicos (levadas rítmicas); motivos rítmicos com mudanças métricas; detalhamento timbrístico e textural; características interpretativas ligadas às "valsas-brasileiras"; comparação entre objetos a partir de semelhanças formais e estruturais; e questões técnicas relacionadas à execução da palhetada.

5.4 "Dor menor"

A composição "Dor menor" está presente no álbum "Samba do Avião", produzido no exterior pela gravadora italiana "*Kind of Blue Records*"[173]. O álbum contém 11 faixas, sendo 8 destas executadas de modo solo e 3 com a participação do acordeonista italiano Richard Galliano. Para além de cinco composições próprias - "Theo", "Embora", "Último suspiro", "Na hora do recreio" e "Dor menor" -, o álbum possui faixas dos compositores Andrea Morricone e Enio Morricone - o clássico "*Cinema Paradiso*"; Tom Jobim - "Samba do Avião" e "Eu não existo sem você"; Hermeto Pascoal - "Chorinho pra ele"; e do acordeonista

[173] Gravado em 2005 no "Maxine studio", em Milão. Lançado em 2006 pela gravadora *Kind of Blue Records*. Produzido, gravado e mixado por Rinaldo Donati. Informações disponíveis em: <http://www.kindofbluerecords.com/hamilton-de-holanda-samba-do-aviao> Acesso em: 09 de mar. 2021.

convidado, Galliano - “Sertão” e “Sanfona”, estas que, segundo o próprio site da gravadora foram compostas especialmente para o álbum.

As faixas estão disponíveis na plataforma *youtube* pela própria gravadora “*Kind of Blue Records*”[174], onde é possível também observar algumas fotos que foram realizadas durante a sessão de gravação[175]. Em uma das imagens é possível observar o posicionamento da captação realizada no B-10 durante a sessão. Vemos um tipo de captação tradicional dos instrumentos de corda, com dois microfones condensadores: um apontado para a região da 12ª casa e outro na região inferior ao cavalete do instrumento:

Figura 43 - Posicionamento de microfones – Sessão de gravação do álbum “Samba do avião”
Fonte: *Kind of Blue Records*[176]

A captação realizada nas diferentes regiões possibilita uma ampla sensação estésica devido às regiões de frequência que se destacam em cada um dos posicionamentos. A posição direcionada na 12ª casa privilegia uma sonoridade mais equilibrada, sem o total “encorpamento” dos graves da região próxima à boca do instrumento e sem o brilho mais presente no começo da escala do braço - região que amplia as frequências mais agudas. A posição direcionada abaixo do cavalete capta mais intensamente a sonoridade proporcionada

[174] Gravações disponíveis em: <https://www.youtube.com/channel/UCNDOT9_53FvH_m-KMwF-1eQ> Acesso em: 09 de mar. 2021.
[175] Na descrição da gravação de “Samba do Avião”, disponível no youtube, encontra-se: “*Original photos taken during the recording session*” (Fotos originais tiradas durante a sessão de gravação) [tradução minha]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kTx-7r0g5Qw&ab_channel=KOBJazz> Acesso em: 09 de mar. 2021.
[176] Imagem retirada aos 3:48min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kTx-7r0g5Qw&ab_channel=KOBJazz> Acesso em: 09 de mar. 2021.

pela vibração do tampo, ressoando as características sonoras das propriedades desta madeira, sendo também uma região que ressoa uma faixa média de frequências.

Abaixo realizamos uma análise sobre a gravação de um trecho da composição “Dor menor” de HH, interpretada pelo presente pesquisador. Esta gravação e a consequente comparação foram elaboradas visando descrever as sonoridades que sobressaem em cada um dos posicionamentos dos microfones e de sua resultante. As características dos microfones e do instrumento, que são fundamentais para tal comparação, possuem certa semelhança, sendo que foram utilizados dois microfones condensadores cardioides e um B-10 com corpo de faia e tampo de abeto - características semelhantes ao modelo de HH e à captação realizada em estúdio.[177]

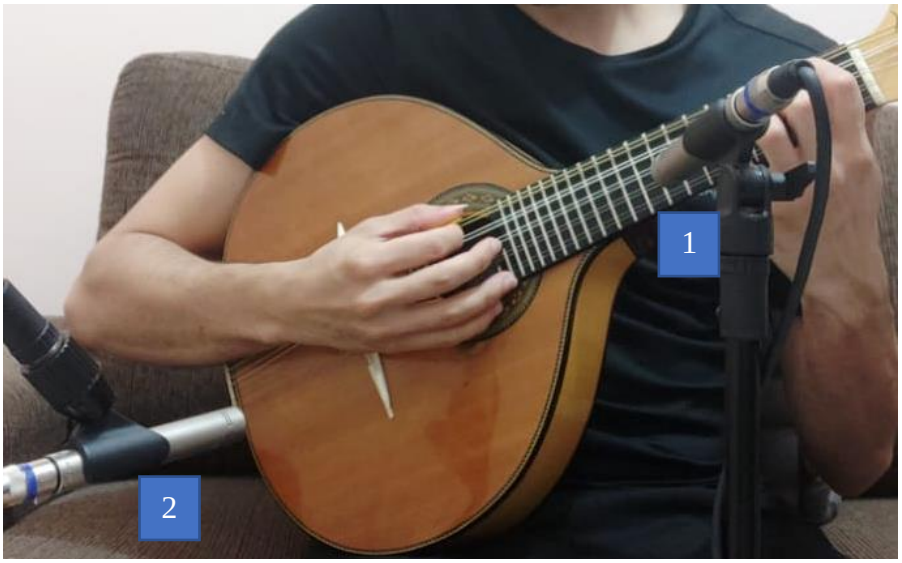


Figura 44 - Posicionamento dos microfones 1 e 2 - Gravação do trecho de “Dor menor” realizada pelo autor
Fonte: Autor

A partir da escuta da primeira gravação, relativa ao microfone 1, podemos perceber a sonoridade equilibrada mencionada anteriormente, a qual se caracteriza pela baixa densidade dos graves - estes encontrados mais intensamente na região da boca do instrumento - e sem o brilho acentuado do início do braço do instrumento. Na segunda gravação, temos o áudio relativo à captação do microfone 2, posicionado na região abaixo do cavalete, e podemos ver realçadas frequências médio graves e médias, entre 250Hz e 800Hz, apresentando uma

[177] Na gravação realizada utilizamos 2 microfones condensadores cardióides “*RODE*” e uma interface de áudio “*Focusrite*” modelo “*Scarlett* 2i2 3ª geração”. Na gravação original, segundo Rinaldo Donati, responsável pela produção, gravação e mixagem do disco, foram utilizados dois microfones condensadores “SCHOEPS CMC 5”, sendo um com cápsula “MK41” (cardióide) e outro com cápsula hipercardióide. Gravações do autor disponíveis em: <https://drive.google.com/drive/folders/1UJSaNBb1VS5-qL2p2khk4G3hzCJzgK2E?usp=share_link> Acesso em 03 de abril 2023.

sonoridade um pouco mais densa e intensa por conta da vibração do tampo. Na última gravação temos o *blend* das captações dos dois posicionamentos (1 + 2), a qual podemos perceber uma sonoridade densa e equilibrada do instrumento. Nesta, ouvimos o grave proposto pela inserção do quinto par (e consequente aumento da caixa acústica e afunilamento da boca do instrumento, como visto no capítulo 3.2.2, dedicado às características de construção do B-10) sem perder o brilho equilibrado da região da 12ª casa.

É interessante ressaltar que as características sonoras que escutamos na posição como instrumentista se diferem daquelas que são impulsionadas e captadas pelos microfones. O engenheiro de som Daniel Musy em *live* realizada com HH, comenta a necessidade do artista/músico entender tal característica:

> (...) eu sempre te falei que a minha busca era conseguir trazer você, o teu som, pras pessoas da forma como eu tava ouvindo, né. Eu sempre achei estranho entrar dentro da sala de gravação e ouvir um som e do lado de cá, saindo pelas caixas de som, outra coisa, isso nunca fez muito sentido pra mim (...) ele **[o artista]** precisa entender que o som que ele tá ouvindo muitas vezes não é o som que ele tá emitindo. Por exemplo, você vai gravar um violão, se eu tô tocando o violão, o som que eu tô ouvindo do violão não é o som que tá saindo aqui na frente do violão. (...) Muitas vezes a pessoa.. ela espera ouvir algo que é aquilo que ela ta habituada a ouvir dentro do universo dela, dentro do contexto do dia dela. E hoje como as pessoas se gravam muito mais, hoje as pessoas tem um acesso a poder ter uma placa de som, um computador e gravar em casa, no iphone que seja.. Hoje você percebe que de modo geral, o músico, o artista, ele tem uma consciência muito maior do que que é a representação do que ele tá emitindo quando isso é gravado, porque nem sempre as pessoas tinham essa noção. (...) eu acho que o primeiro passo é a pessoa ou o músico, entender como vai ser reproduzido aquilo que ele tá emitindo (...) exemplo do violão, já teve muitas vezes que eu gravei violão com o microfone na cabeça do artista ou do músico, pra tentar reproduzir o som que ele tá ouvindo, porque se ele queria ouvir aquele som, não adianta eu fazer o som que eu acho lindo do violão dele, porque aí eu estou fazendo o som do violão dele. Mas ele não quer o som do violão dele, ele quer ouvir o som dele através do violão. E é muito interessante, porque é diferente. Não necessariamente o som que sai na frente do seu bandolim é o som do bandolim que você tá ouvindo enquanto você toca, né. (informação verbal)[178] [grifos meus]

Nota-se a importância da sensação estésica das características sonoras resultantes na posição como intérprete e como ouvinte. Por isso destacamos anteriormente a relação performer-ouvinte, termo este que exprime a necessidade do intérprete em observar a sonoridade que é recebida pelo ouvinte para além de sua posição de intérprete.

A interpretação e a transcrição da composição foram baseadas na gravação presente no álbum “Samba do avião” mencionado anteriormente. Nessa versão o arranjo é executado por

[178] Entrevista concedida por Daniel Musy a Hamilton de Holanda no dia 16/09/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nkswxtIWSwk&ab_channel=HamiltondeHolandaOficial>. Acesso em: 06 de mar. 2021.

HH de maneira bem livre (em "*ad. Libitum*" e "*rubato*"), o que estesicamente nos aproxima de um lamento expressivo, gerado pelas repetições das frases contidas nos 4 primeiros compassos da música. E para auxiliar nesse processo de transcrição - visto que a composição é interpretada de modo livre e espaçada para dar maior expressividade - tomamos como base outra gravação realizada por HH, contida no álbum "Hamilton de Holanda Quinteto - Brasilianos", de 2006, pouco tempo após a gravação do álbum "Samba do avião"[179].

O arranjo elaborado para a interpretação do Quinteto Brasilianos foi utilizado de base para a transcrição por apresentar sua execução "*a tempo*", propiciando o entendimento das relações fraseais, harmônicas e a divisão dos tempos a serem descritos na partitura. A composição, que apresenta estruturas fraseais, harmônicas e rítmicas típicas do choro - mesmo sua métrica sendo apresentada em compasso quaternário, diferente do binário encontrado na maioria do repertório chorístico -, possui alguns destes elementos mais evidentes pelo arranjo e interpretação do Brasilianos.

Para além de observar os elementos mencionados, abordaremos a relação entre os tipos de transcrição e as interpretações chorísticas - que também é explanada durante a descrição do recurso técnico "melodia antecipada do acorde arpejado"[180]. Como comentado por Eliana Salek (1999) em artigo sobre "A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro", a partitura fornece uma "guia" ao músico chorista, para que este, a partir de recursos interpretativos do estilo chorístico e "efeitos e recursos tímbricos peculiares", possa dar uma nova interpretação à composição:

> A partitura de um choro pode não informar suficientemente sobre o que seria uma interpretação condizente. O intérprete, mesmo com uma certa familiaridade com as rodas de choro, poderá sentir dificuldades em encontrar intuitivamente as nuanças rítmico-melódicas essenciais ao "molho" da execução, o que uma transcrição poderia mais facilmente lhe fornecer. Essa nova partitura, a princípio descritiva, ao descrever como de fato ocorrem determinados elementos da performance, deverá ser entendida como prescritiva, pois deve apenas sugerir um tipo de interpretação, não abdicando nunca da criatividade do intérprete. A transcrição, embora mais benéfica que a notação convencional, se constituiria assim de uma versão da interpretação, e não da realidade intrínseca da peça. Assim, ao repertoriar recursos interpretativos, estaríamos criando mais condições ao intérprete de, uma vez conhecido o esqueleto básico da peça e ciente das principais características estilísticas, tomar decisões quanto à ornamentação, às modificações rítmico-melódicas, e quanto aos efeitos e recursos tímbricos peculiares – frulato, sopro cantado em uníssono ou em terças, oitavação da melodia, realização ou ornamentos etc. (SALEK, 1999, p. 73)

[179] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U6ERs5ONxso> Acesso em 10 de mar. 2021
[180] Ver no capítulo 6.

Seguindo as observações de tal análise descrita por Salek, para exemplificar temos abaixo a transcrição de um trecho realizada de duas formas. A primeira (figura 45) segue um padrão formal de transcrições, sem o "molho" das nuances interpretativas, que seriam executadas pelo intérprete com base nos recursos interpretativos que se consolidaram no gênero musical em questão ao longo do século XX[181]. Na segunda transcrição (figura 46) vemos a interpretação realizada e proposta pelo próprio compositor, HH, com o grupo Brasilianos.

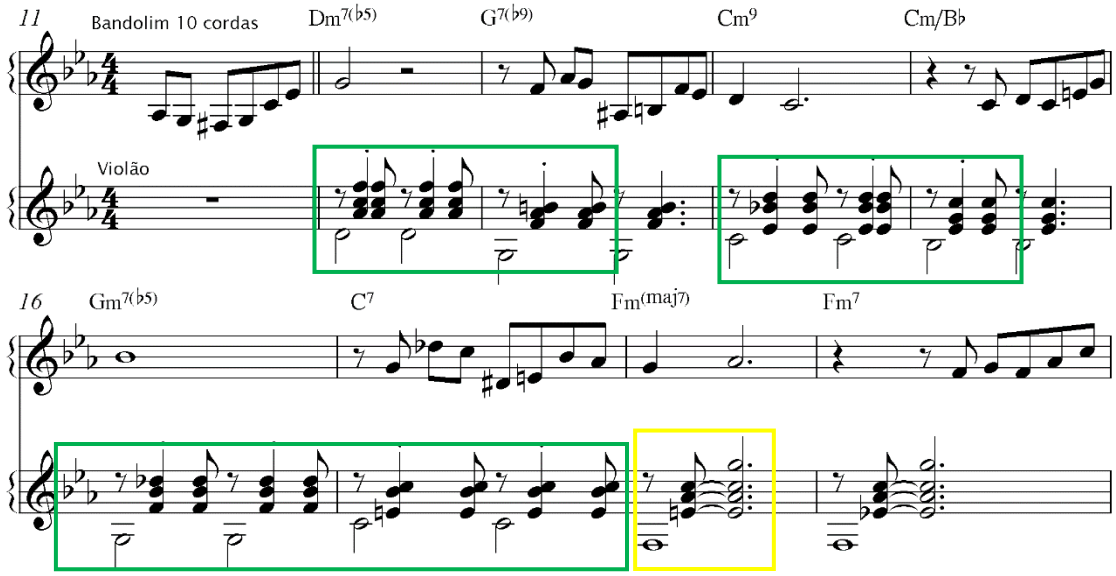


Figura 45 - Hamilton de Holanda - Dor menor - Transcrição formal (C. 11-19).
Fonte: Autor

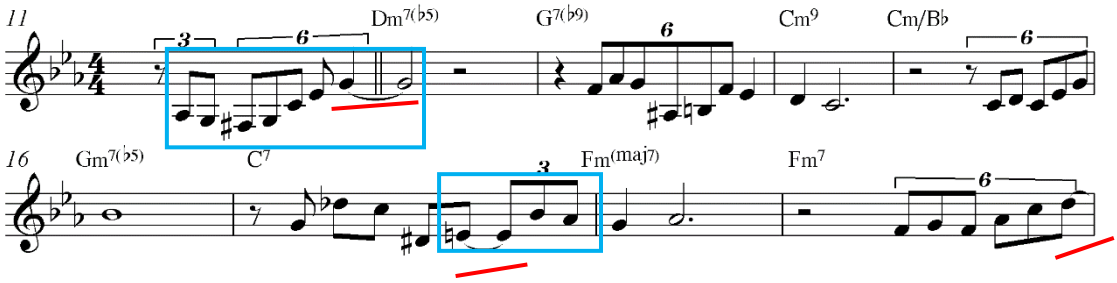


Figura 46 - Hamilton de Holanda - Dor menor - Transcrição da interpretação realizada ao bandolim (C. 11-19).
Fonte: Autor

A interpretação de HH (figura 46) sugere a utilização de alguns recursos como a "antecipação" (em vermelho) e o uso do mesmo recurso em conjunto com fraseados

[181] Como exemplo, em seu trabalho, Côrtes (2006) descreve e analisa elementos interpretativos realizados por Jacob do bandolim sobre obras dos compositores Ernesto Nazareth (as composições "Odeon", "Apanhei-te cavaquinho" e "Brejeiro") e Pixinguinha ("Sofres porque queres", "Lamentos" e "Ingênuo"), inseridas no gênero musical choro.

tercinados (em azul), que transformam o trecho melódico em uma interpretação mais expressiva, "*cantábile*"[182].

Quanto aos elementos que ligam tal composição ao choro, podemos destacar:

- A "levada rítmica" realizada pelo violão, que mesmo composta em compasso quaternário usa a figura "semicolcheia-colcheia-semicolcheia", característica no acompanhamento chorístico (em verde na figura 45);
- As cadências harmônicas apresentadas se assemelham em grande parte às utilizadas no gênero musical - com inserções de dissonâncias, estas mais presentes no choro contemporâneo (no caso a sétima maior e nona maior inseridas no acorde menor – em amarelo na figura 45);
- Construção melódica arpejada, com base na tétrade do acorde;
- Aplicação de recursos como a antecipação da melodia, típico de interpretações chorísticas, e o uso de melodias com quiálteras, que possibilita um caráter mais expressivo e livre à interpretação.

A forma da composição tem características particulares. Constituída por uma parte A e um *coda* final, possui sua estrutura semelhante ao choro, utilizando a forma "período" com pequenas modificações, como por exemplo a adição de 2 compassos na segunda frase. Tais modificações formais e na estruturação dos compassos foram observadas no capítulo 2 no "choro contemporâneo".

Nessas composições chorísticas frequentemente observamos na elaboração de uma parte, segundo Almada (2006, p. 16), a divisão abaixo, pertencente à "forma período":

- frase 1 (compassos 1-4): enunciado principal (ou antecedente)
- frase 2 (compassos 5-8): contraste
- frase 3 (compassos 9-12): repetição do enunciado (consequente)
- frase 4 (compassos 13-16): desfecho cadencial

Na estruturação da composição e interpretação de "Dor Menor" (versão de 2005) vemos a utilização da forma período com algumas modificações, como citado anteriormente:

[182] Segundo Dourado (2004), a definição de "*cantábile*" seria: "indica que a passagem deve ser executada pelo instrumento com espírito melodioso, de características cantantes." (DOURADO, 2004, p. 47)

Introdução (*ad. libitum*)

IIø	%	%	%	%	%

Parte A

Enunciado principal dobrado (8 compassos)

IIø	V7	Im7	%	IIø/IVm	V7/IVm	IVm	%

Constraste (irregular 10 compassos)

IIø	V7/III7M	III7M	Im7	VII7	VI7	V7	%	IIø	V7

Repetição do enunciado (8 compassos)

IIø	V7	Im7	%	IIø/IVm	V7/IVm	IVm	%

Desfecho cadencial (8 compassos com repetição dos 4 últimos compassos)

IIm7/III7M	V7/III7M	V7	Im7	**‖:** V7/V7	V7	Im7	% **:‖**

REPETIÇÃO E CODA:

Coda final

IIIm7	IIIm6	IIm7	IIm6	IIIm7	IIIm6	IIm7	VIIm7

IVm7M	Im7	IIm7	V7

Im7 Im7(#5)	Im6 Im7	Im7M Im7	%

IIø	%	IIø V7	Im7M	%	%

Apesar de apresentar semelhanças em relação ao estilo do choro, a análise da composição revela uma forma incomum: desenvolvimento somente de uma parte A; possui irregularidades no número de compassos (em relação à forma chorística); no *coda* final, vemos a utilização de empréstimos modais, características de composições chorísticas mais contemporâneas.

Neste estudo laboratorial de performance, dedicado à composição “Dor menor”, pudemos analisar:

- a partir da gravação: o posicionamento da captação realizada e suas características sonoras resultantes, na posição de intérprete e ouvinte;
- da transcrição da composição: aspectos de notação e interpretação, esta realizada por HH com recursos técnicos observados no gênero choro;
- a partir da forma: levada rítmica, delineamento melódico, cadências harmônicas, recursos técnicos utilizados e uma aproximação da composição ao choro.

No próximo capítulo iremos abordar os recursos técnicos solo utilizados por HH. A partir da interpretação das composições “1 Byte 10 Cordas”, “Dor Menor” e “Flor da Vida”, iremos analisar alguns recursos técnicos que HH utiliza para apresentar os elementos musicais “melodia”, “ritmo” e “harmonia” simultaneamente em suas interpretações solo.

6 ANÁLISES DOS RECURSOS TÉCNICOS SOLO A PARTIR DAS COMPOSIÇÕES “1 BYTE 10 CORDAS”, “DOR MENOR” E “FLOR DA VIDA”

6.1 Considerações iniciais

Realizado o Estudo Laboratorial de Performance sobre as composições “1 Byte 10 Cordas”, “Dor Menor” e “Flor da Vida”, compostas e arranjadas por HH para o B-10 solo, o qual pudemos discorrer observações sobre a prática instrumental – as implicações na execução da palhetada, a organização dos elementos melódico/rítmico/harmônicos e suas características texturais - e a respeito das gravações utilizadas como referências, podemos neste capítulo destacar e explicitar os principais recursos técnicos solo utilizados nas 3 composições e arranjos.

Os recursos técnicos aqui observados e descritos são direcionados para o arranjo de uma interpretação solo. Deste modo podemos analisar como HH aborda os elementos musicais “melodia”, “ritmo” e “harmonia” simultaneamente ao interpretar a composição ao B-10 solo. Estes recursos não necessariamente são de uso exclusivos do instrumento. Observamos que muitos destes recursos são utilizados em instrumentos harmônicos, como o piano e o violão (e outros cordofones), porém, ressaltamos que a elaboração dos recursos técnicos encontrados nas três composições é concebida a partir do B-10, de maneira idiomática, sendo que estes arranjos foram elaborados exclusivamente para o instrumento. Os recursos são desenvolvidos a partir de características próprias de exequibilidade do instrumento, que difere dos instrumentos mencionados anteriormente e de outros instrumentos harmônicos, como por exemplo pela necessidade da palheta como ferramenta para execução, o que torna relevante a adaptação/desenvolvimento/criação de recursos técnicos solo. As descrições da realização de tais recursos ao instrumento, apontamentos técnicos de mão direita e esquerda, abertura de acordes, entre outros elementos musicais e extra-musicais, observados no estudo laboratorial e descritos neste capítulo, também são direcionadas ao idiomatismo do B-10.

Nos recursos aqui analisados encontraremos características ligadas às texturas musicais. A definição de textura musical é concebida por Wallace Berry (1987) considerando aspectos quantitativos e qualitativos:

> A textura da música consiste nos seus componentes sonoros; ela é condicionada em parte pelo número desses componentes soando em simultaneidade ou concorrência, sendo suas qualidades determinadas pelas interações, inter-relações, e substâncias e

> projeções relativas de linhas componentes ou outros fatores de componentes sonoros. (BERRY, 1987, p. 184 apud MORAES, 2016, p. 23) [tradução de MORAES]

O número de componentes é definido por Berry (1987) como sendo um "fator da densidade", definida como "parâmetro textural, quantitativo e mensurável, condicionado pelo número de componentes simultâneos ou concorrentes e pela extensão do 'espaço' vertical que os compreende" (BERRY, 1987, p. 191 apud MORAES, 2016, p. 24).

Para auxiliar na definição de textura musical, podemos ainda citar o conceito segundo o *New Grove Dictionary of Music and Musicians* em sua versão de 2001, em que o verbete foi ampliado, incluindo significados mais diretamente sensoriais, relacionados à percepção do material musical (NETO, 2007, p. 7):

> **Textura**. Termo utilizado ao se referir a quaisquer dos aspectos verticais da estrutura musical. Isso pode ser aplicado a quaisquer dos aspectos verticais de uma obra ou passagem, por exemplo, com respeito ao modo em que partes individuais ou vozes são ajuntadas, ou a atributos tais como timbre ou ritmo, ou a características da execução musical tal como articulação e nível da dinâmica. Em debates sobre textura, uma distinção é geralmente feita entre homofonia, onde todas as partes são ritmicamente dependentes uma da outra ou há um claro corte entre a parte melódica e o acompanhamento que carrega a progressão harmônica (ex.: a maior parte das canções solo com acompanhamento de piano), e tratamento polifônico (ou contrapontístico), onde várias partes se movem de maneira independente ou em imitação (fuga, cânon). Entre esses dois extremos encontra-se um estilo de partes livres (em alemão, Freistimmigkeit), característico da maioria das peças do século XIX para piano, onde o número de vozes pode variar em uma única frase. O espaçamento dos acordes também pode ser considerado um aspecto da textura; igualmente pode-se considerar a "espessura" de uma sonoridade, determinada pelo número de partes, a quantidade de dobramento ao uníssono ou à oitava, a "leveza" ou o "peso" das forças atuantes e o arranjo das linhas instrumentais numa peça orquestral. Embora o controle textural seja uma consideração importante relativa para os compositores desde a Idade Média, como o advento da composição dodecafônica e o serialismo no século XX e o consequente rompimento com o sistema tonal na música de arte ocidental, a textura tornou-se um aspecto da composição ainda mais importante. Essa tendência pode ser observada em particular nas obras de Webern, nas obras (em especial na música aleatória) de Ives e Cowell e de Varèse, e nas texturas características de Crumb e Ligeti. (*Grove's Dictionary of Music*, 2001 apud NETO, 2007, p. 8)

6.2 Melodia com delineamento harmônico

O recurso de "melodia com delineamento harmônico" é caracterizado por apresentar uma só voz na escrita com contorno arpejado ou com base em uma escala-acorde, o que resultará em um delineamento harmônico. No contexto melódico em que ela aparece, normalmente são encontradas notas que permeiam a própria harmonia do trecho musical, ou seja, as notas do tema musical (ou variação, ou mesmo de um improviso) são de caráter

arpejado[183], fazendo com que a própria melodia soe - com o apoio da ressonância do instrumento - sua base harmônica. Sua utilização pode ser vista na preparação para uma seção de alta tensão[184] (R-T)[185], ou mesmo após essa seção, para que haja um repouso (T-R). Podemos ver abaixo a utilização em diferentes trechos da interpretação de “1 byte 10 cordas”:

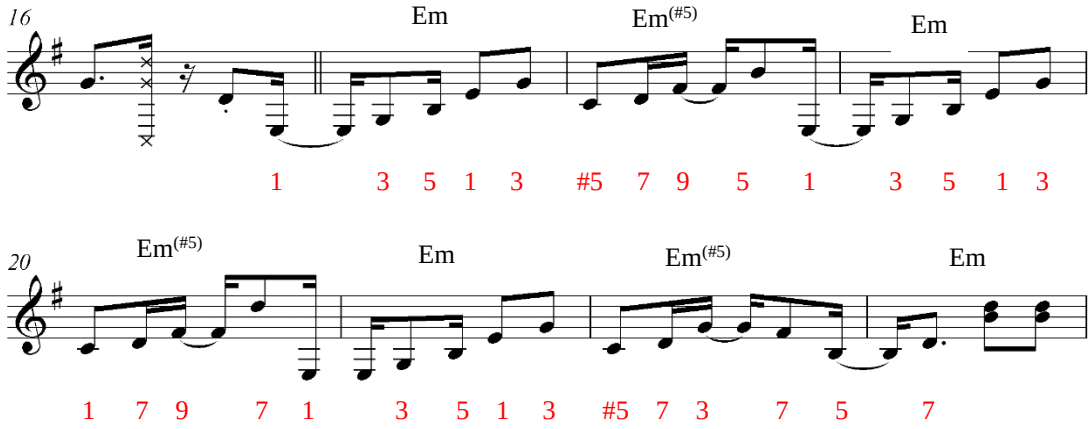



Figura 47 - Hamilton de Holanda, 1 byte 10 cordas – Melodia com delineamento harmônico – tensionamento rítmico (C. 16-23)
Fonte: autor

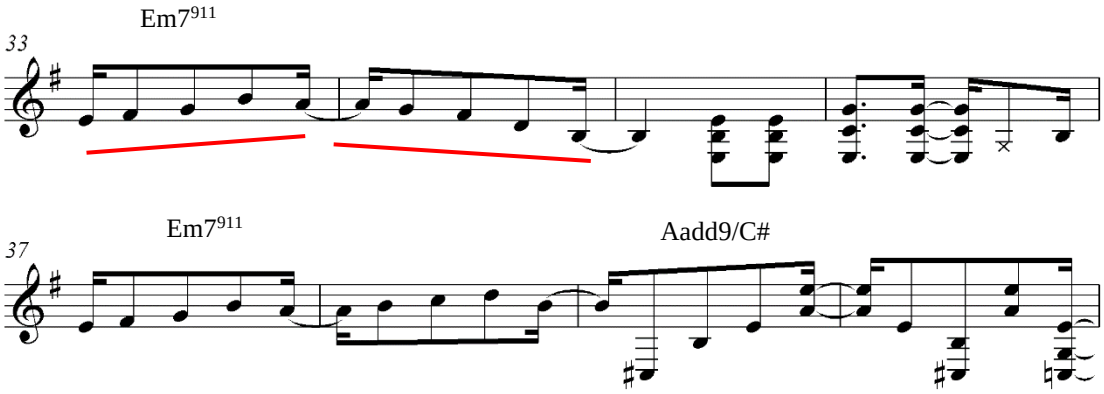



Figura 48 - Hamilton de Holanda, 1 byte 10 cordas – Melodia com delineamento harmônico – tensionamento rítmico e harmônico (C. 33-40)
Fonte: autor

[183] Como comentado anteriormente, o próprio movimento melódico do gênero musical choro tem como características suas melodias arpejadas.
[184] O tensionamento pode ser causado pela densidade do material melódico, rítmico ou harmônico.
[185] R= repouso; T= Tensão.

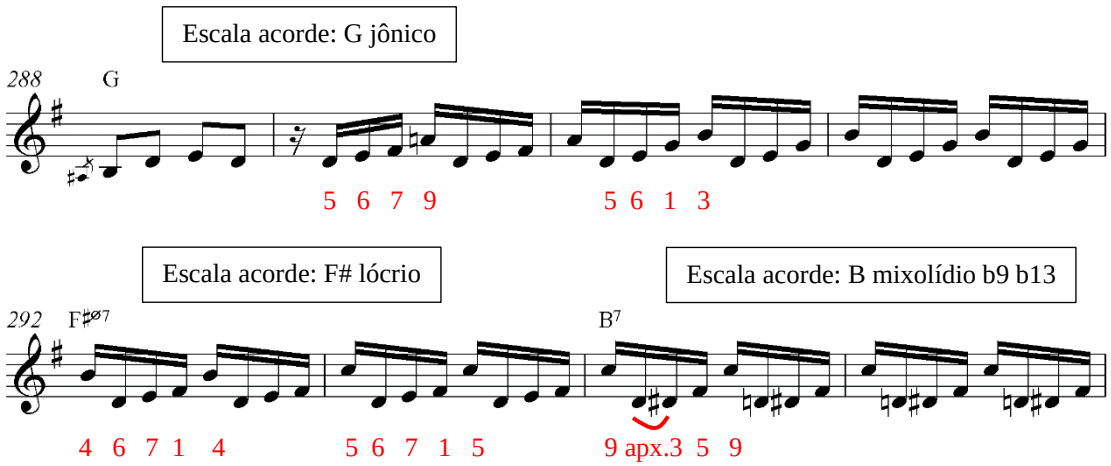


Figura 49 - Hamilton de Holanda, 1 byte 10 cordas – Melodia com delineamento harmônico – tensionamento melódico e harmônico (C. 288-295)
Fonte: autor

Na mesma composição podemos observar o recurso em diferentes contextos. No primeiro exemplo acima (figura 47), vemos a utilização do recurso a partir da anacruse do compasso 17, onde o contorno da melodia arpejada apresenta a harmonia (destacamos em vermelho os graus referentes aos acordes em questão). Neste exemplo o tensionamento se dá principalmente pelo motivo rítmico realçado no trecho: . Tal tensionamento encontra seu repouso a partir da entrada da melodia da música, que possui o motivo rítmico mais linear e espaçado: .

No segundo exemplo (figura 48), a melodia é delineada por um fragmento da escala acorde de "Em" natural, passando pelas notas do arpejo (em vermelho). Observamos ainda a preparação para uma tensão harmônica que será elaborada com outro recurso a partir do compasso 39 - neste trecho temos a mudança do acorde "$Em7^{9\ 11}$" para o surgimento do acorde "$A^{add9}/C\#$", desmembrado no compasso 39.

Já no terceiro exemplo (figura 49), trecho retirado da seção improvisativa, HH utiliza o recurso para a criação de uma tensão melódica/harmônica. O ritmo segue marcado em semicolcheias em todo o trecho, construído por uma melodia que estrutura o movimento harmônico " G | % | % | % | F#ø | % | B7 | % |" e o restante da cadência[186] (destacamos no exemplo, em vermelho, a relação de cada uma das notas com a escala-acorde em cada trecho).

A característica observada neste recurso, em que a melodia preenche a base harmônica por razão do seu delineamento arpejado e pelo contorno a partir da escala-acorde, foi

[186] Escutar referência na *live* realizada por HH, a partir de 17:13min. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/live/?v=2622118721247641> Acesso em 28 de fev. 2021

destacada também no capítulo anterior. Essa característica é notada frequentemente no desenvolvimento melódico do choro e de suas vertentes.

6.3 Melodia com bloco harmônico

Este recurso técnico é utilizado com frequência nas interpretações solo relacionadas aos instrumentos harmônicos. No entanto, aqui notamos características particulares ligadas ao idiomatismo do B-10. Por se tratar de um instrumento que possui cinco pares de cordas, existe a máxima possibilidade de agrupamento melodia/bloco de acorde com até cinco notas. Para que haja o destaque da melodia sobreposta ao bloco harmônico, correntemente a destacamos na primeira voz, com maior altura (mais aguda). Sendo assim, há situações em que podemos nos deparar com dificuldades na montagem dos acordes e na expressão de suas qualidades: dependendo da passagem harmônica/melódica/rítmica, a montagem do bloco, com execução de vários pares simultâneos (cinco ou mesmo quatro pares), pode se tornar inexequível ou mesmo com uma característica de som ruidosa a qual não queremos exprimir naquele momento. Com isso podemos optar por omitir algumas notas da harmonia, tendo como base harmônica 4, 3, 2 ou até mesmo 1 nota[187] - ou optar por outras escolhas de recursos que irão exprimir de maneira mais compreensível a ideia proposta.

Podemos nos deparar ainda com uma melodia que esteja em alguns dos pares mais graves. Neste caso também podemos optar por escolher um outro recurso que possa deixar o trecho mais nítido em suas passagens melódicas/rítmicas/harmônicas; ou preencher a base harmônica com as vozes que resta nos pares mais graves a esta (exemplo: caso a melodia esteja no quarto par, o preenchimento pode se dar no quinto par com a adição de uma voz); ou ainda oitavar a melodia, deixando mais notas disponíveis (nos pares mais graves em relação a esta) para o preenchimento da base harmônica.[188]

No caso de preenchimento do bloco harmônico com poucas notas (poucos pares), seguindo as regras da teoria musical, podemos omitir a quinta do acorde ou mesmo a própria fundamental (tônica), que o acorde ainda mantém a característica sonora de sua qualidade. Em alguns casos podemos até mesmo omitir a terça ou outro grau relevante do acorde em questão com a intenção de evidenciar alguma mudança de baixo dos acordes ou mesmo tornar o

[187] Contando que a melodia também será executada em um par de cordas, podemos ter no máximo quatro notas da base harmônica. Em alguns casos a própria melodia pode reforçar a base harmônica se esta apresentar caráter arpejado.

[188] Uma das opções viáveis também seria deixar a melodia no baixo e preencher harmonicamente com os pares mais agudos. Este caso definiremos como outro recurso, “melodia no baixo”, descrito mais à frente.

trecho exequível. Abaixo vemos alguns exemplos de melodia com bloco harmônico nas três composições de HH:

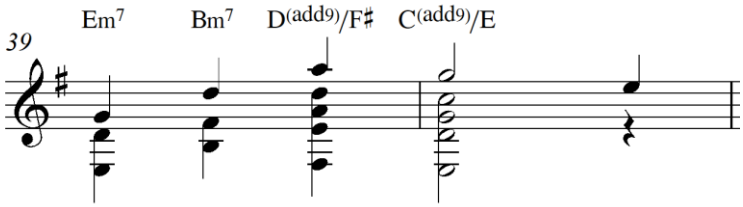


Figura 50 - Hamilton de Holanda, Flor da Vida – Melodia com bloco harmônico (C. 39-40)
Fonte: Disponível no site oficial de Hamilton de Holanda[189]

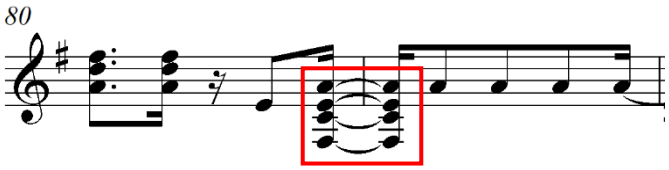


Figura 51 - Hamilton de Holanda, 1 byte 10 cordas – Melodia com bloco harmônico (C. 80-81)
Fonte: Autor

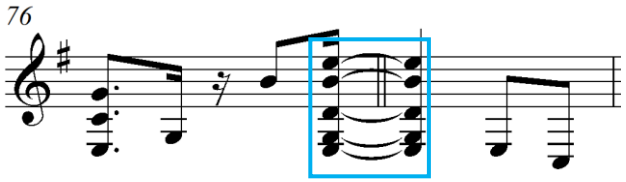


Figura 52 - Hamilton de Holanda, 1 byte 10 cordas – Melodia com bloco harmônico (C. 76-77)
Fonte: Autor

No primeiro exemplo (figura 50) temos o primeiro bloco (Em7) com duas notas (mi2 e ré3, fundamental e 7ª menor, respectivamente), sem a quinta do acorde (nota si). Neste caso a melodia faz parte do acorde, correspondendo à 3ª menor. O segundo bloco (Bm7) segue com o preenchimento de duas notas, fundamental e 5ª justa.

Expandindo a sonoridade, o terceiro bloco (D/F#) aparece com quatro notas em sua base harmônica. Este consta na partitura original como D/F#, porém se analisarmos a montagem, observamos a adição da 9ª maior (mi) e uma disposição mais aberta do acorde, ligada ao idiomatismo do instrumento. O último bloco da seção aparece com a mesma qualidade e inversão do anterior (acorde maior com baixo na terça) e a mesma montagem, mesmo *shape*. Esta montagem com 5 notas (4 notas da base harmônica + nota da melodia) se

[189] Disponível em: <http://www.hamiltondeholanda.com/public/upload/files/Flor-da-Vida.pdf> Acesso em: 01 mar. 2021

torna exequível e com característica não ruidosa devido ao andamento lento (demarcado "60bpm" na partitura) e às figuras com maior preenchimento (marcadas em semínimas).

No segundo exemplo (figura 51), sobre a música "1 byte 10 cordas", vemos o bloco com três notas em sua base harmônica (destacado em vermelho) acompanhando o caráter adiantado e sincopado da melodia[190]. O acorde em questão, um F#m7(b5), segue com a 3ª menor apresentada como melodia e executada no 2º par solto (nota lá2), facilitando a passagem rápida do trecho na interpretação.

O terceiro exemplo (figura 52), que também se encaixa no movimento sincopado adiantado do bloco harmônico e da melodia, como no anterior, apresenta uma abertura favorável ao instrumento B-10, em questão de idiomatismo, possibilitando a ressonância do acorde. O acorde de Em7 (destacado em azul) aparece com quatro notas em sua base harmônica (na melodia é dobrada a nota mi4). Esta montagem favorecerá a execução do acorde ao instrumento com três pares de cordas soltas (sol2 e ré3, do bloco harmônico, e mi4 da melodia) e sustentará sua sonoridade pela ressonância das cordas soltas.

Este último exemplo nos mostra uma prática comum aos instrumentos de cordas, como mencionado no começo da descrição deste recurso, onde frequentemente vemos em arranjos solo (elaborados para o violão, por exemplo), a escolha de tonalidades que vão valorizar passagens melódicas/rítmicas/harmônicas com cordas soltas, favorecendo seu idiomatismo. Esta escolha se dá tanto pela melhor exequibilidade do trecho quanto pela valorização da projeção sonora, da ressonância do instrumento ao executar suas cordas soltas.

Verificamos que o uso do recurso "melodia com bloco harmônico" na interpretação de "Dor menor" é menos frequente do que nas outras duas composições. Podemos justificar essa menor incidência pelo fato de sua interpretação correr em grande parte de modo "*ad. libitum*" e "*rubato*". Esses tipos de interpretação sugerem a alteração do tempo da música, sendo que no primeiro essa alteração se dá de modo livre, e no segundo, essa alteração é compensada em outros tempos da estrutura fraseológica. Tal modo interpretativo, aliado à utilização de recursos técnicos mais texturais (arpejados, misturando sonoridades de notas de cordas soltas/presas, intervalos dissonantes de 2ª maior/menor) podem sugerir uma interpretação mais expressiva, como o que ocorre em "Dor menor". Nesta composição vemos o uso do recurso "melodia com bloco harmônico" somente em alguns trechos, como demonstrado abaixo:

[190] veremos mais a frente outro recurso técnico que desprende a melodia do bloco, deixando essa característica mencionada somente para a melodia, cabendo ao bloco de acordes marcar o tempo forte do compasso.

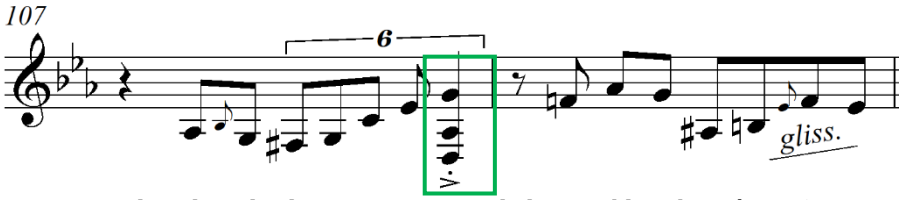



Figura 53 - Hamilton de Holanda, Dor menor – Melodia com bloco harmônico (C. 107-108)
Fonte: Autor

Neste trecho final da interpretação da música, HH utiliza a melodia acompanhada do bloco harmônico composto por duas notas. O acorde em questão, Dm7(b5) - marcado em verde -, possui a 4ª justa na melodia, e como base harmônica, a fundamental (ré2) e a 5ª diminuta (láb2). A utilização deste recurso neste trecho final é feita de modo acentuado (como demarcado na transcrição) para contrapor a interpretação mais texturada e "solta" ao longo de toda a música.

6.4 Melodia com acompanhamento arpejado

O recurso "melodia com o acompanhamento arpejado" presume a ideia de que o primeiro ataque do conjunto "melodia/nota do baixo" seja executado ao mesmo tempo, sendo que o preenchimento harmônico é dado em seguida, delineado por notas arpejadas e caracterizadas pela levada rítmica. Porém, vemos que este recurso traz uma característica particular dos instrumentos harmônicos executados com palheta. Se pensarmos por uma questão lógica, não é possível executar, somente com a palheta, pares de cordas distintas ao mesmo tempo, como é o caso deste recurso[191]. Sendo assim, para facilitar a escrita e o entendimento, transcrevemos como se essas notas soassem ao mesmo tempo.

Neste recurso temos então como característica principal a execução de uma nota da melodia junto com uma nota do baixo do acompanhamento, que será arpejado posteriormente em rítmicas constantes ou deslocadas (caracterizadas pela levada rítmica). Este primeiro ataque mencionado (melodia + baixo) é executado na maior parte das vezes no sentido baixo-melodia, no "sentido natural": a execução começa pela nota do baixo do acorde, com a palheta tangida para baixo, e a melodia, contida em um dos pares superiores (no sentido

[191] Tal observação também é notada na execução do recurso anterior, "melodia com bloco harmônico", porém, como o recurso é executado somente em um sentido da palhetada (para baixo), não se nota tal defasagem.

agudo, mais alto), ora é tangida pela palheta no mesmo sentido, para baixo, ora é tangida no sentido oposto, para cima.[192]

Este movimento normalmente é executado deixando livre no mínimo um par de cordas entre a nota do baixo e a melodia. Isso se dá para que o movimento arpejado que sucederá ao primeiro ataque (baixo + melodia) possa ser preenchido por ao menos uma nota do acorde arpejado, explicitando o caminho harmônico e preenchendo o trecho ritmicamente, resultando numa fluidez musical. O acompanhamento que sucede o primeiro ataque pode manter um padrão ascendente ou mesmo de retorno para o reforço do baixo/das notas graves. Vejamos em alguns exemplos:

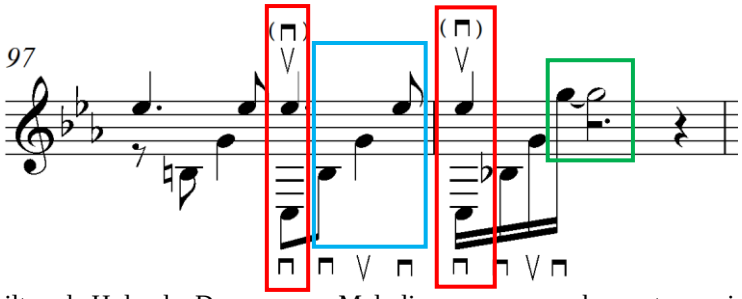


Figura 54 - Hamilton de Holanda, Dor menor – Melodia com acompanhamento arpejado (C. 97-98)
Fonte: Autor

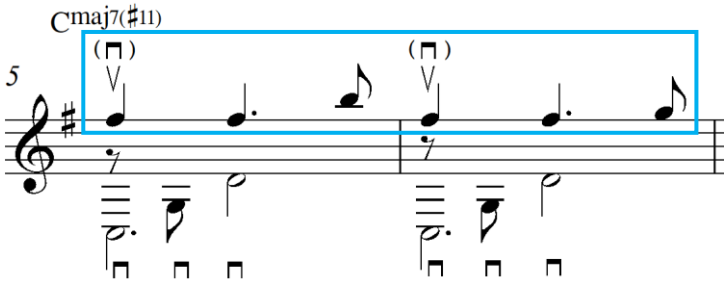


Figura 55 - Hamilton de Holanda, Flor da vida – Melodia com acompanhamento arpejado (C. 5-6)
Fonte: Disponível no site oficial de Hamilton de Holanda[193]

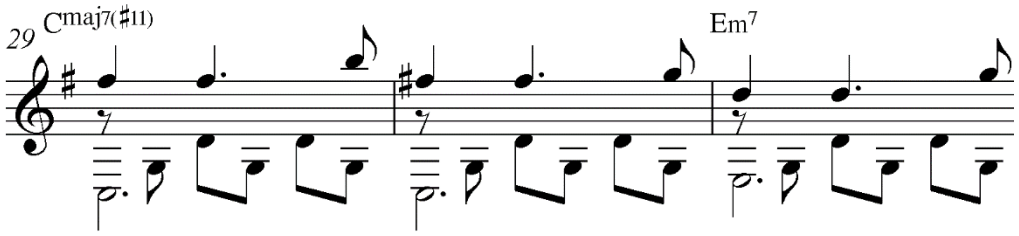



Figura 56 - Hamilton de Holanda, Flor da vida – Melodia com acompanhamento arpejado - transcrição (C. 5-6)
Fonte: Disponível no site oficial de Hamilton de Holanda[194]

[192] Utilizamos o sinal indicado em "n" representativo à palhetada com direção para baixo e o sinal "v" representativo à palhetada para cima
[193] Disponível em: <http://www.hamiltondeholanda.com/public/upload/files/Flor-da-Vida.pdf> Acesso em: 01 mar. 2021

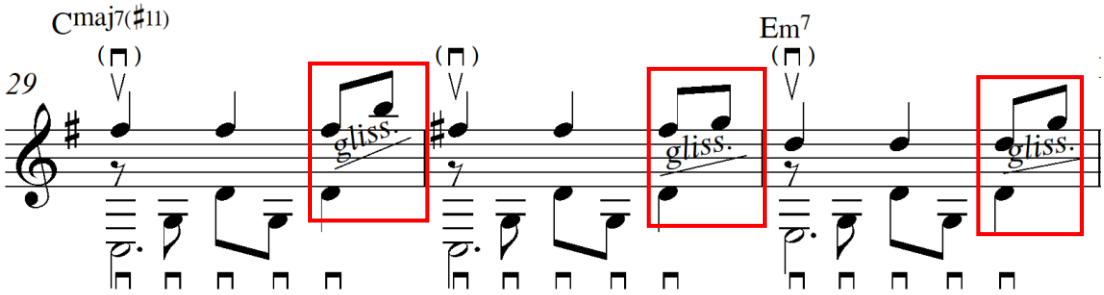



Figura 57 - Hamilton de Holanda, Flor da vida – Melodia com acompanhamento arpejado - transcrição (C. 5-6)
Fonte: Autor

No primeiro exemplo (figura 54), a partir do segundo tempo do compasso 97 podemos observar a utilização do recurso explicitado. O primeiro ataque é preenchido com a nota Dó2 (5º par) no baixo em conjunto com a nota Mib4 (nota da melodia no 2º par) - destacado em vermelho. Essas notas são distanciadas por dois pares (3º e 4º), os quais são preenchidos com o arpejar ascendente do acorde em questão: "Cm7". Esse preenchimento ascendente se dá com o Sib2 (7ª menor), Sol3 (5ª justa) e a própria nota da melodia (Mib4, 3ª menor do acorde) - destacado em azul. O mesmo é efetuado no compasso 98 (em vermelho), no entanto, há um salto da melodia, passando de 3ª menor para 5ª justa (de Mib4 para Sol4) - em verde.

Esta disposição mostra uma passagem idiomática ao instrumento, utilizando da ressonância do 5º par solto (nota Dó2) para dar sustentação ao acorde de Cm7 (pode também ser descrito como um Eb/C). O idiomatismo também se nota presente pela adoção de um modelo anatômico e usual no B-10, facilitando a inserção da melodia e a complementação da base harmônica pelo arpejar do acorde.

No segundo exemplo (figura 55) mantemos a mesma característica ascendente do preenchimento do acorde com as notas Dó2 - baixo na fundamental executado com a 11ª aumentada na melodia -, Sol2 (5ª justa) e Ré3 (9ª maior). Neste exemplo, a melodia, escrita na primeira voz (mais aguda) encontra-se a todo momento no 2º par. Apesar de também encontrarmos essas notas no 1º par (Fá# - Si - Sol, marcadas em azul), HH opta por executá-las no 2º par por dois motivos: mantém-se a execução da palhetada nos pares mais próximos (5º par-Dó2; 4º-Sol2; 3º-Ré3; e 2º-melodia ao invés de 5º, 4º, 3º e 1º), tornando o trecho mais exequível; destaca-se uma sonoridade mais "adocicada" e expressiva da melodia, utilizando

[194] Disponível em: <http://www.hamiltondeholanda.com/public/upload/files/Flor-da-Vida.pdf> Acesso em: 01 mar. 2021

um leve "*vibrato*" na interpretação da melodia que pode ser executado com mais expressividade na região a qual são digitadas as notas[195].

Nestes dois primeiros exemplos vemos a importância da escolha da ressonância de alguns pares soltos para que haja, além da melhor exequibilidade do trecho, uma fluidez na escuta, aparentando às vezes mais de um instrumento sendo executado[196].

O terceiro exemplo (figura 56) refere-se à transcrição disponibilizada de "Flor da vida", porém ao orientar a escuta para a exequibilidade do trecho na gravação, notamos algumas diferenças, estas transcritas na figura 57, destacadas em vermelho. Nos dois primeiros compassos (figura 57, compassos 29 e 30) temos então o mesmo trecho melódico/harmônico do segundo exemplo (figura 55). No entanto, no acompanhamento se mantém ressoando as cordas soltas Sol2 e Ré3 (4º e 3º par), 5ª justa e 9ª maior do acorde, respectivamente, com o efeito "ponteado", traduzindo mais uma vez em um efeito que torna o trecho mais exequível e com uma sonoridade mais expressiva.

Não encontramos a utilização desse recurso na interpretação da composição "1 byte 10 cordas" (versão transcrita). Isso se deve à característica da interpretação, de andamento mais ligeiro (cerca de 175bpm), que exige a escolha de outros recursos técnicos para exprimir as ideias de desenvolvimento melódico/rítmico/harmônico simultaneamente em tal andamento[197].

Podemos destacar novamente que a utilização deste recurso técnico se dá em diversos instrumentos harmônicos, porém adaptado ao seu idiomatismo. Ao B-10, podemos dizer que esse recurso possibilita uma maior expressividade em interpretações que exigem tal característica, como pudemos ver em "Dor menor" e "Flor da vida". A proposta de ampliação da tessitura, com um par de cordas a mais na região grave e a mudança na estrutura física do instrumento propulsiona a utilização de recursos solo como este analisado, que podem ser utilizados não somente de modo solo, mas também junto a outras formações instrumentais, como apontado pelo bandolinista Fábio Perón no capítulo 3, além de abrir novas possibilidades de performance:

> (...) falando do mercado de trabalho do bandolim de 10 cordas, eu acho que, por ser um instrumento novo e um instrumento a parte, eu vejo muito mais os bandolinistas de 10 cordas fazendo coisas não tão tradicionais, então tocando outros tipos de música que não só o choro (...) eu acho que ele trouxe essa parada de modernizar um pouco a coisa, não só ficar no tradicional. Porque é um instrumento com recursos

[195] Nota si e fá# na 14ª e 9ª casas do 2º par, respectivamente, ao invés de digitá-las no 1º par, 7ª e 2ª casa, respectivamente.
[196] HH descreve tal característica sobre a interpretação de "Flor da vida", demonstrado no capítulo dedicado à música no estudo laboratorial de performance.
[197] Veremos mais a frente que o recurso "melodia antecipada do acorde arpejado", com certa semelhança ao aqui destacado nesse tópico, será mais utilizado na intepretação de "1 byte 10 cordas".

> que inevitavelmente você tem que explorar. (...) você tem uma corda a mais, você começa a mudar o seu jeito de tocar. (...) é um instrumento muito versátil, você pode trabalhar por exemplo, que nem com um quinteto com baixo e bateria ou até num regional de choro, ou assumindo uma questão de base (...) e solo. (informação verbal)[198]

6.5 Melodia com trêmulo e acompanhamento arpejado

Esse recurso é derivado do recurso explicitado anteriormente (melodia com acompanhamento arpejado) e tem seu uso principalmente em músicas de andamento mais lento e maior expressividade. A melodia é complementada com o elemento interpretativo do "trêmulo" em conjunto do recurso arpejado da base harmônica. Sobre o trêmulo na música brasileira, utilizado por Jacob do bandolim, Côrtes (2006) explicita:

> Detectamos a sua utilização apenas em músicas de andamento mais lento, ornamentando principalmente notas longas e o início e finalização de frases. Sua execução é bastante precisa, às vezes é possível contar o número de toques, porém, não é um trêmulo "matemático", visto que apresenta variações de dinâmica e rubato. Esta maneira de executar este ornamento é considerada hoje por muitos bandolinistas como o trêmulo brasileiro. (CÔRTES, 2006, p. 45)

Ao utilizar o trêmulo juntamente ao recurso técnico solo arpejado, vemos que HH ora opta também por realizar o trêmulo sem um número preciso de repetições, ora opta por seguir um padrão fixo de subdivisões. Podemos notar a utilização deste recurso na música "Flor da Vida". A reexposição da música é inteiramente executada com esse recurso, que traz ainda mais um caráter "dramático" à interpretação, já presente na própria composição através da condução harmônica e das figuras de maior duração no desenvolvimento melódico interpretadas com "*vibrato*":

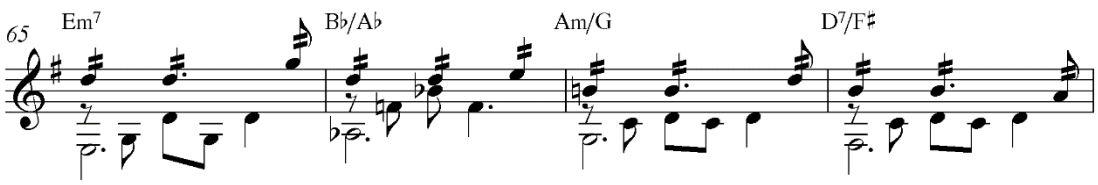



Figura 58 - Hamilton de Holanda, Flor da vida – Melodia com trêmulo e acompanhamento arpejado (C. 65-68)
Fonte: Disponível no site oficial de Hamilton de Holanda[199]

[198] Entrevista concedida por Fábio Perón à Hamilton de Holanda no dia 21/04/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lX3PJNDwI50&t=3s>. Acesso em: 17 de fev. 2021.
[199] Disponível em: <http://www.hamiltondeholanda.com/public/upload/files/Flor-da-Vida.pdf> Acesso em: 01 mar. 2021

Na execução desse recurso podemos notar uma pequena defasagem entre as notas arpejadas do baixo e as notas da melodia em trêmulo - assim como no recurso anterior ouvimos uma pequena defasagem entre o primeiro ataque do baixo com a melodia. Através do vídeo[200] gravado por HH, vemos que o primeiro ataque (baixo) é realizado com a palhetada para baixo, e o preenchimento da melodia, com o recurso do trêmulo, é executado de forma alternada: baixo – cima – baixo. Quando realizada com um padrão fixo de subdivisões, a melodia é usada com o trêmulo de modo "triplo", com 3 figuras em fusas ( ) entre cada nota do acompanhamento. Sendo o sinal indicado em "⊓" representativo à palhetada com direção para baixo e o sinal indicado em "∨" representativo à palhetada para cima, vejamos abaixo como seria a execução do compasso 79 da composição:

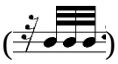
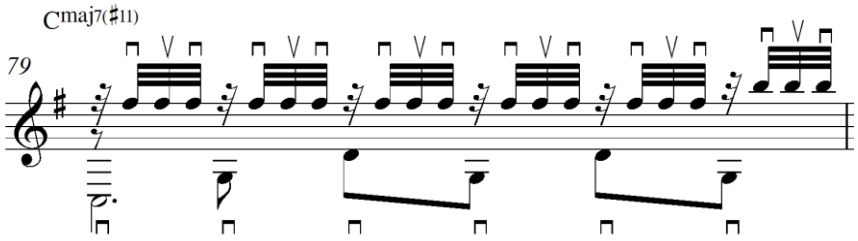



Figura 59 - Hamilton de Holanda, Flor da vida - Execução da palhetada com o recurso "melodia com trêmulo e acompanhamento arpejado" (C. 79)
Fonte: Autor

O mesmo recurso pode ser realizado com outra sequência de palhetadas, mantendo todo o trecho com palhetadas alternadas. Com a alternância facilitamos a execução realizada *a tempo*, com um padrão fixo de subdivisões do trêmulo em fusas, e a palheta sempre volta a tanger o baixo arpejado com o sentido para baixo:

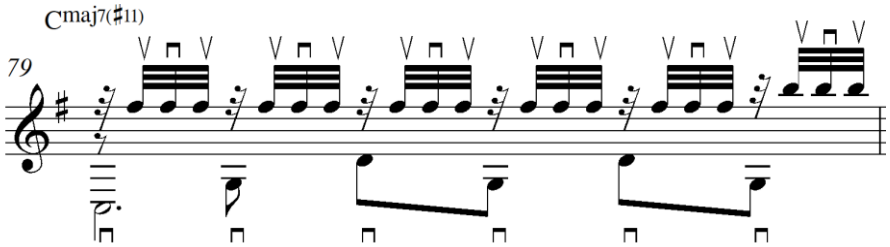


Figura 60 - Hamilton de Holanda, Flor da vida - Execução da palhetada com o recurso "melodia com trêmulo e acompanhamento arpejado"
Fonte: Autor

[200] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EBl3PXkhZAE> Acesso em: 30 mar. 2023

Como o tempo de pausa é sucinto - relativo a uma figura de fusa no compasso ¾ -, temos a sensação de que o trêmulo acontece constantemente e de que o trecho soa como se fosse executado por dois instrumentos ao mesmo tempo.

Esse recurso técnico de caráter expressivo, como comentado anteriormente, é bastante utilizado no repertório violonístico, o qual podemos observar o trêmulo duplo (tangendo com os dedos médio e indicador) ou triplo (com os dedos anelar, médio e indicador). Também podemos observar a utilização desse recurso no bandolim brasileiro de 8 cordas. Luperce Miranda, que foi uma das principais referências do bandolim no começo do século XX, compôs "Quando me Lembro", uma composição que possui em sua terceira parte a utilização de um recurso que possui características de execução similares ao recurso de "melodia com trêmulo e acompanhamento arpejado". Nesse outro recurso, encontrado em "Quando me Lembro", a melodia se encontra no movimento arpejado dos baixos, enquanto o preenchimento do trêmulo é realizado na nota do topo.

Nessa composição e interpretação de Luperce, nota-se o uso do trêmulo duplo, que resulta na repetição do mesmo sentido da palhetada (para baixo) ao executar a mudança da nota do baixo (que neste caso é a melodia principal) para a nota em quiáltera (e "tremulada") - destacado abaixo em vermelho, na figura 61 -, exprimindo outro tipo de exequibilidade ao trecho. Vejamos um fragmento da exequibilidade do trecho com as direções da palhetada:

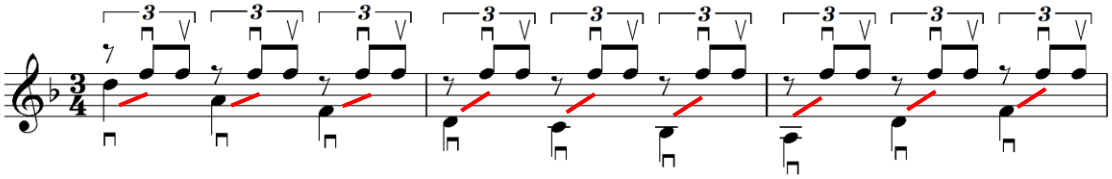


Figura 61 - Luperce Miranda, Quando me lembro - Execução da palhetada – melodia arpejada e trêmulo
Fonte: Autor

Apresentamos como exemplo a interpretação na composição acima para mostrar que já observamos a utilização de um outro recurso técnico com características similares de execução ao bandolim de 8 cordas no repertório chorístico, assim como em outros instrumentos de cordas, como o violão. Para além, vemos que existem outros modos de execução desse tipo de recurso.

Através de análises de algumas interpretações de HH, podemos notar a sua preferência pela execução de modo "triplo". Ao realizar a interpretação da música "Quando me lembro", podemos notar que o mesmo trecho acima mencionado, proposto com a execução do trêmulo

duplo por Luperce, é executado de modo triplo por HH. Dessa forma, poderíamos descrever o mesmo trecho da maneira abaixo:

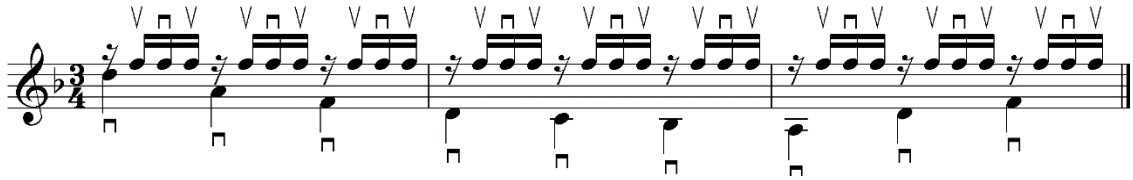


Figura 62 - Luperce Miranda, Quando me lembro - Execução da palhetada – melodia arpejada e trêmulo com modo "triplo" por Hamilton de Holanda
Fonte: Autor[201]

Notamos nesse trecho que além da execução com um padrão fixo de subdivisões e o uso do trêmulo "triplo" alternado, essas subdivisões aparecem em figuras de semicolcheias, diferente das figuras em fusa na execução de "Flor da Vida", devido à marcação da melodia arpejada em semínimas. Como mencionamos anteriormente, o trêmulo triplo é executado entre cada uma das notas do movimento arpejado. Dado isso, em "Flor da Vida" observamos este movimento em colcheias, cabendo ao trêmulo ser subdividido em fusas. Nesse caso o movimento arpejado se dá em semínimas, e, portanto, a subdivisão do trêmulo se deu em semicolcheias.

6.6 Melodia com acorde arpejado texturizado

Observamos o uso do recurso "acorde arpejado texturizado" frequentemente em músicas de andamento mais lento ou em trechos que propõem o uso do "*rubato*" ou "*ad. libitum*". Este nome se deu pela proposta de se criar texturas ao realizar certas passagens, utilizando de alguns elementos estruturais do acorde - batimentos[202] de ondas sonoras gerados como consequência do uso de 2[as] menores/maiores em diferentes pares de cordas - e de idiomatismo do instrumento - efeito estésico (brilhante/opaco) causado ao utilizar notas com cordas soltas/presas em conjunto com os intervalos da estrutura do acorde.

Alguns desses elementos foram descritos no estudo laboratorial, visando demonstrar o desenvolvimento e a escolha dos recursos técnicos a serem utilizados em determinados trechos, envolvendo a exequibilidade ao instrumento e também o que se pretende transmitir ao ouvinte a partir da junção poiética-estésica (ou objetiva-subjetiva).

---

[201] Interpretação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RCgheCU_o2E> Acesso em: 31 mar. 2023
[202] Segundo Dourado (2004), "batimento" pode ser definido como "choque de frequências entre sons muito próximos, mas não idênticos, que proporcionam a sensação de pulsação, por oscilarem de forma constante. (DOURADO, 2004, p. 47)

Em alguns trechos da interpretação de “Dor menor”, música de caráter mais introspectivo e expressiva, e interpretada ora de modo *ad. libitum*, ora em *rubato*, vemos a utilização desse recurso:

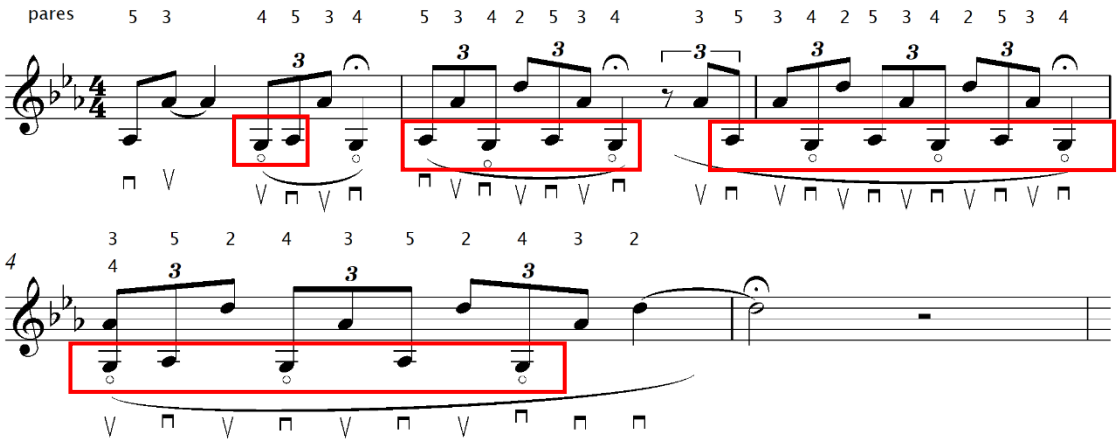



Figura 63 - Hamilton de Holanda, Dor Menor - melodia com acorde texturizado (C. 1-5)
Fonte: Autor

Nos 5 compassos introdutórios, transcritos através da escuta repetida da gravação, podemos notar a construção de um acorde com a adição de algumas dissonâncias. O batimento gerado entre a ressonância do par de cordas soltas (4º par, nota sol2), indicadas com o símbolo “ º ”, e a nota láb2 no 5º par, apresenta uma texturização particular - destacadas em vermelho. Estesicamente poderíamos descrever uma sensação de um acorde em suspensão que incorpora mais tensionamento ao decorrer da introdução, devido à inserção dos dois elementos texturais destacados anteriormente - batimento e ressonância. Para além desses elementos, há ainda a construção de uma textura pela diferença timbrística entre a corda solta sol2 e presa láb2, com sonoridades mais brilhantes e opacas, respectivamente.

Observando a formação do acorde desenvolvido ao longo dos compassos, verificamos as notas lab2, sol2, lab3 e ré4, que poderiam nos remeter a algumas possibilidades dentro do campo harmônico de Cm - tonalidade da música. Dentre elas poderíamos elencar o IIm7(b5) com a adição da 11ª justa, ou seja, um acorde de “Dm7(b5)”, acorde este que contempla o início da melodia da música[203].

Notamos ainda na interpretação da introdução, uma combinação dos pares de cordas executados na mão direita com palhetadas realizadas em saltos. Vemos pela notação dos pares (sendo que em cada par temos: 5º - láb2; 4º - sol2; 3º - láb3; 2º - ré4) a sequência:

“5-3 | 4-5-3-4 | 5-3-4-2-5-3-4| 3-5-3-4-2-5-3-4-2-5-3-4| $_4^3$-5-2-4-3-5-2-4-3-2”[204]

[203] O acorde pode ser ainda identificado como um G7(b9), o qual neste o batimento seria gerado pela execução da fundamental e a 9ª menor.
[204] 5º par, 4º par, 3º par, 2º par e 1º par.

Tal sequência é executada com a palhetada alternada, ora começando no sentido natural (para baixo), ora no sentido invertido (para cima).

Notamos a todo momento o jogo de sonoridade com os elementos poiéticos-estésicos no trecho destacado da composição “Dor menor”, trazendo a este recurso a característica “texturizada”.

6.7 Melodia antecipada do acorde

Este recurso técnico apresenta a melodia antecipada do preenchimento harmônico, sendo este elaborado a partir de dois modelos de construção explicitados anteriormente. São eles:

- Melodia antecipada – “do acorde em bloco”;
- Melodia antecipada – “do acorde arpejado”;

Observamos que a melodia se apresenta de maneira antecipada por consequência da elaboração sincopada dos fraseados característicos da composição ou mesmo em razão de um estilo interpretativo chorístico - com o recurso da antecipação, visto anteriormente e aqui novamente destacado. Com base nesse comportamento melódico, a harmonização se apresenta em seguida, seja em bloco ou arpejado:

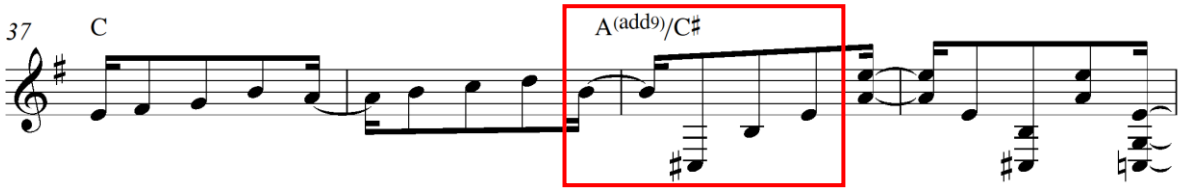



Figura 64 - Hamilton de Holanda, 1 byte 10 cordas – Melodia antecipada do acorde arpejado (C. 37-40)
Fonte: Autor

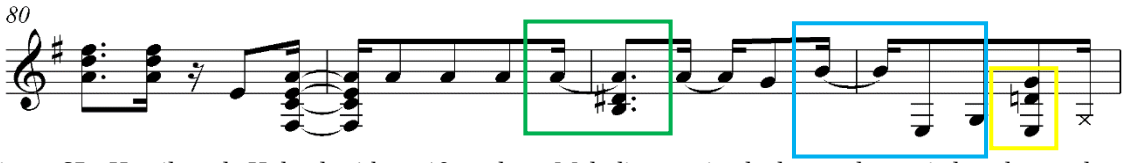



Figura 65 - Hamilton de Holanda, 1 byte 10 cordas – Melodia antecipada do acorde arpejado e do acorde em bloco (C. 80-83)
Fonte: Autor

No primeiro exemplo acima (figura 64) temos a melodia antecipada do acorde construído em arpejo (anacruse do compasso 39, em vermelho). As notas arpejadas no sentido ascendente e descendente - também em caráter sincopado, imitando a característica rítmica da

melodia - elaboram a inversão e a qualidade do acorde, preenchendo o trecho harmonicamente[205].

No segundo exemplo (figura 65), na anacruse do compasso 81, há a utilização do recurso anteriormente explicado, acompanhado com o bloco harmônico, em conjunto com a melodia adiantada. Já nos compassos seguintes, vemos a preferência pela melodia antecipada do acorde: no primeiro caso, com a nota lá3 antecipada do acorde de B7 em bloco (em verde), preenchido com a nota si2, ré#3 e lá3 (da melodia); no segundo (em azul) com a nota si3 antecipada do acorde de Em7, construído a partir das notas arpejadas mi2 e sol2, que culminam no bloco formando pelas notas "mi2, ré3, e sol3" (em amarelo).

O uso do recurso solo aqui mencionado também pode ser visto como uma consequência do elemento interpretativo de "antecipação". Côrtes (2006, p. 43) menciona uma das transformações que frequentemente são realizadas: a célula rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia para quatro semicolcheias, antecipando assim, a nota da melodia que soaria sobre o próximo acorde. Em um dos exemplos citados, há o uso deste elemento interpretativo por Jacob do bandolim ao interpretar a música "Apanhei-te; cavaquinho" de Ernesto Nazareth:

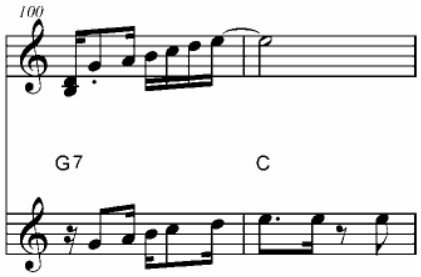



Figura 66 - Elemento interpretativo "antecipação"
.Fonte: Côrtes (2006, p. 43)

> Essa maneira de frasear antecipando as notas, traz mais independência para a linha melódica, visto que no acompanhamento dos choros, a célula rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia é quase uma constante, ao utilizar semicolcheias sobre tal acompanhamento, a melodia se emancipa por realizar um pequeno contraponto rítmico. (CÔRTES, 2006, p. 42)

Neste exemplo de antecipação, Côrtes direciona à transformação da figura com a célula rítmica "semicolcheia-colcheia-semicolcheia" para "quatro semicolcheias". Porém vemos que essa transformação, que visa antecipar a primeira nota ou parte da melodia do

[205] A ressonância das notas elaboradas com delineamento arpejado também auxilia na elaboração harmônica do trecho.

compasso seguinte, também ocorre com outras figuras rítmicas. Abaixo (figura 67) vemos a notação do início da primeira parte de “Chorando Baixinho”, que possui sua melodia marcada pela figura rítmica de “semicolcheias” de forma contínua, acompanhando a marcação do pandeiro. E em seguida a interpretação realizada por Abel Ferreira no disco “Chorando Baixinho - Abel Ferreira e seu conjunto”[206]:

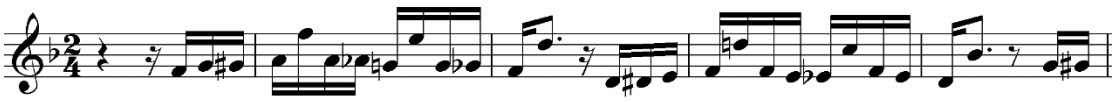



Figura 67 - Abel Ferreira, Chorando baixinho - Escrita partitura (C. 1-4)
Fonte: Songbook Choro vol. 3 - Almir Chediak[207]

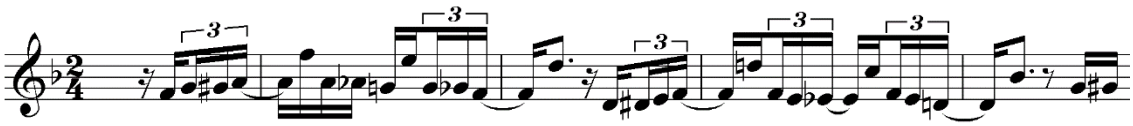



Figura 68 - Abel Ferreira, Chorando baixinho - Interpretação no álbum “Chorando Baixinho - Abel Ferreira e seu conjunto” (C. 1-4)
Fonte: Autor

Vemos a utilização do recurso “melodia antecipada do acorde em bloco” no início da interpretação de “Dor Menor”, de HH. No exemplo abaixo observamos que o elemento interpretativo de antecipação se transforma no recurso solo “melodia antecipada do acorde arpejado”:

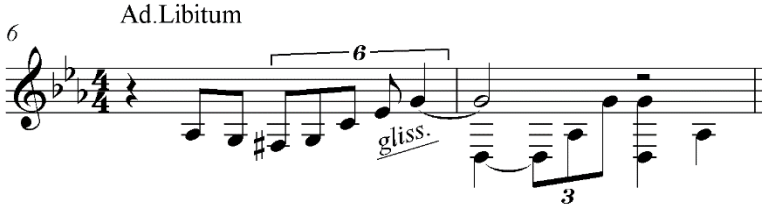



Figura 69 - Hamilton de Holanda, Dor Menor - melodia antecipada do acorde arpejado (C. 6-7)
Fonte: Autor

Quanto à execução desse recurso ao B-10 e aos instrumentos palhetados, vemos que sua utilização nos dá uma certa liberdade e uma melhor exequibilidade do trecho a ser realizado. Isso se dá pelo uso do elemento interpretativo da antecipação, o qual cria uma autonomia na escolha do que posteriormente se preencherá harmonicamente: em bloco ou

[206] Lançado em 1963 pela gravadora Orion.
[207] Lançado em 2011 pela Irmãos Vitale. Organizado e coordenado pelos músicos Mário Sève, Rogerio Souza e Dininho.

arpejado. Essa escolha do preenchimento também se dará a depender da montagem do acorde (inversão mais extensões) e sua exequibilidade, além do efeito estésico que pretendemos apresentar na interpretação.

6.8 Melodia no baixo anterior ao bloco harmônico

Observamos a utilização deste recurso na composição "Flor da vida". Como descrevemos anteriormente, ao executar a melodia acompanhada - com o uso dos recursos solo aqui analisados e destacados -, frequentemente observamos a melodia na primeira voz (mais aguda), para que seja destacada em relação a harmonia. No entanto, nesse recurso nos deparamos com a utilização da melodia na última voz (mais grave), fazendo com que as vozes superiores preencham harmonicamente o trecho, posteriormente à execução da melodia.

Santos (2016) observa o uso deste recurso no estilo interpretativo de Baden Powell ao violão, na interpretação das composições "Consolação", "Sorongaio" e "Candomblé", o qual é denominado com a terminologia "Melodia no Baixo (MB)":

> Os principais fundamentos desse recurso técnico consistem em dar o tratamento da melodia principal para a voz mais grave, a linha de baixo, e apresentar um preenchimento rítmico/harmônico na região médio/aguda do instrumento, resultando na atuação de duas camadas rítmicas. No entanto, diferente do recurso visto anteriormente, a região aguda não apresenta movimentação melódica e o foco do desenvolvimento melódico ocorre apenas no baixo. A mão direita fraseia as melodias com o polegar enquanto o preenchimento é executado pelos dedos indicador e médio. (SANTOS, 2016, p. 52)

As características relativas à execução do recurso técnico são semelhantes. Mas, ao contrário do que ocorre ao violão, onde o baixo melódico é executado com o polegar e o preenchimento harmônico com os dedos indicador e médio, ao bandolim executaremos todo o trecho com a palheta:

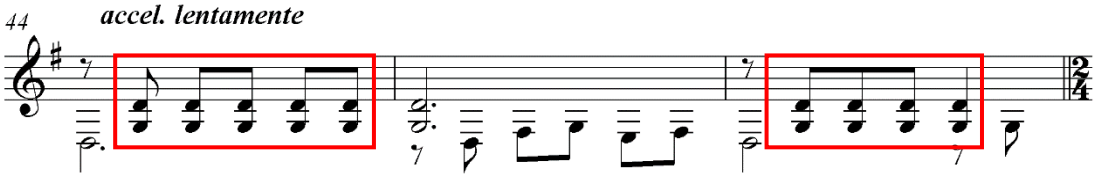



Figura 70 - Hamilton de Holanda, Flor da vida - Uso do recurso "melodia no baixo anterior ao bloco harmônico"
Fonte: Autor[208]

[208] O exemplo aqui destacado também é analisado no estudo laboratorial de performance dedicado à composição "Flor da vida" (capítulo 5.3). Nele pudemos ainda fazer algumas comparações entre objetos, relacionando construções frasais e mudanças métricas.

O trecho tem a melodia destacada no registro grave, utilizando o quarto e quinto par. As notas que são efetuadas em bloco, sol2 e ré3, fundamental e 5ª justa do acorde de "G" respectivamente, dão o suporte harmônico para o trecho (destacadas em vermelho). Estas são ainda executadas nos pares soltos (4º par – sol; 3º par – ré), criando uma textura provinda do contraste entre a sonoridade brilhante e ressoante dos pares soltos e a sonoridade mais opaca da melodia digitada nos pares mais graves.

6.9 Frase de ligação – Baixaria

As frases de ligação têm uma relação muito próxima com os fraseados executados pelo instrumento de 7 cordas no choro - as baixarias -, normalmente ligando diferentes seções ou temas da composição (A-B, B-A, A-C, C-A ou mesmo A-A', B-B', C-C'). Nos arranjos aqui analisados para o B-10, nota-se que estes fraseados aparecem na mesma intenção, além de contrapor a tensão gerada pelos elementos polifônicos/homofônicos que apareceram anteriormente a ele e que surgirão em seguida. Trata-se então de mais um elemento musical que necessitamos descrever e analisar dado a sua origem e sua frequente utilização na elaboração dos arranjos solo.

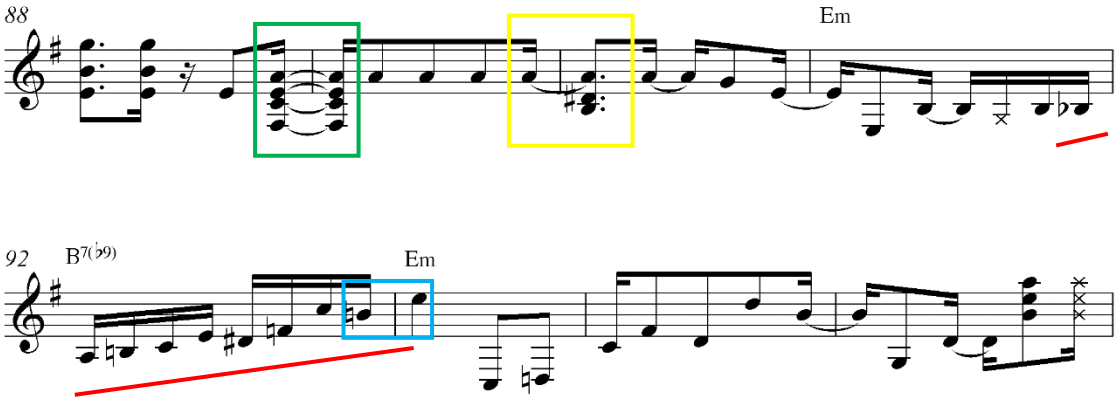


Figura 71 - Hamilton de Holanda, 1 byte 10 cordas –Frase de ligação - baixaria (C. 88-95)
Fonte: Autor

Vemos no trecho acima da composição "1 Byte 10 Cordas" a utilização do recurso na anacruse do compasso 92 até o início do compasso 93 (destacado em vermelho), terminando com as notas si3 e mi4 (em azul), estas já pertencentes à melodia. Essa frase de ligação é realizada sobre a cadência "Im -V7" (Em - $B7^{(b9)}$), ligando a parte B a sua repetição (B-B), e ao mesmo tempo contrapõe o movimento sincopado anterior a melodia (com recursos de

“melodia com bloco harmônico”, em verde, e “melodia antecipada acorde em bloco”, em amarelo). Após a frase, a melodia segue novamente para um movimento sincopado com o recurso de “melodia com delineamento harmônico”.

Posteriormente, também com a mesma função (repetição da parte B), vemos a utilização de outro fraseado:

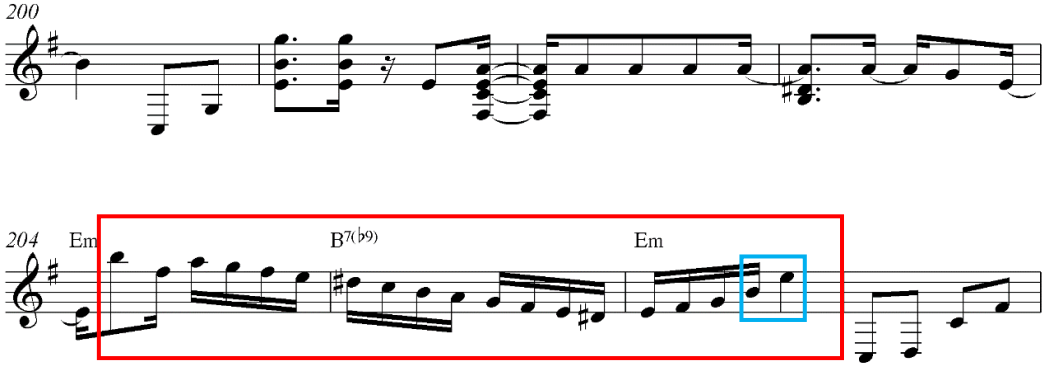



Figura 72 - Hamilton de Holanda, 1 byte 10 cordas –Frase de ligação - baixaria (C. 88-95)
Fonte: Autor

O fraseado, que também contrapõe o movimento sincopado anterior a melodia, dessa vez possui seu motivo fraseológico mais alargado, tendo seu desfecho atrelado à repetição da melodia da parte B (em vermelho). Sua construção se dá sobre a escala menor harmônica de Em. Nota-se que o final do fraseado também é composto pelas notas si3 e mi4 (em azul), estas pertencentes a melodia do trecho.

Podemos comparar a inserção das “frases de ligação” utilizadas no B-10 solo com alguns exemplos de baixarias realizadas ao violão de 7 cordas - em vermelho. Abaixo, nas gravações de “Vibrações” e “Benzinho”, ambas de Jacob do bandolim:

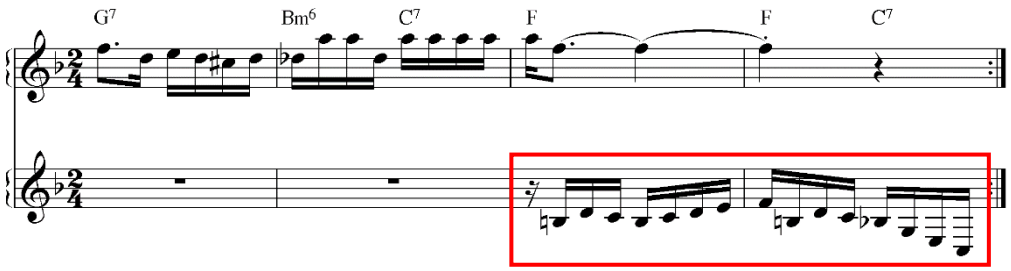



Figura 73 - Jacob do Bandolim, Vibrações – Frase de ligação – baixaria violão 7 cordas
Fonte: Autor[209]

[209] Baixaria realizada por “Dino 7 cordas” na gravação do LP “Vibrações”, lançado em 1967 pela gravadora RCA. Disponível em <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/vibracoes-1905> Acesso em 05 de mar. 2021

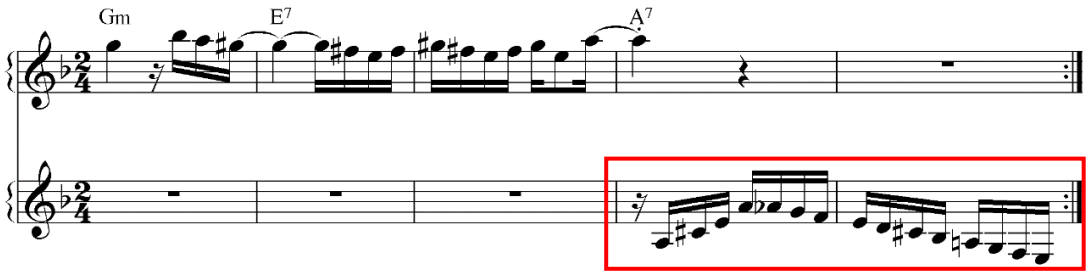



Figura 74 - Jacob do Bandolim, Benzinho – Frase de ligação – baixaria violão 7 cordas
Fonte: Autor[210]

No primeiro exemplo acima (figura 73), a baixaria realizada pelo violão 7 cordas é utilizada para ligar a parte B da composição a sua repetição. No outro exemplo (figura 74), a baixaria é utilizada para ligar a parte A à A' (primeiros 16 compassos aos 16 compassos finais da parte A da composição).

Observamos mais uma utilização do recurso de "frase de ligação - baixaria" na composição "Dor Menor". Esta, mais curta, representa uma interpretação mais comum aos outros instrumentos harmônicos, demonstrando o caminho descendente dos baixos, em direção a sua inversão. No exemplo abaixo vemos o caminho cromático "Fá2-Fáb2-Eb2" indicando a passagem da harmonia de "| Fm | Fm/Eb |", e em seguida o acorde é preenchido de modo arpejado:

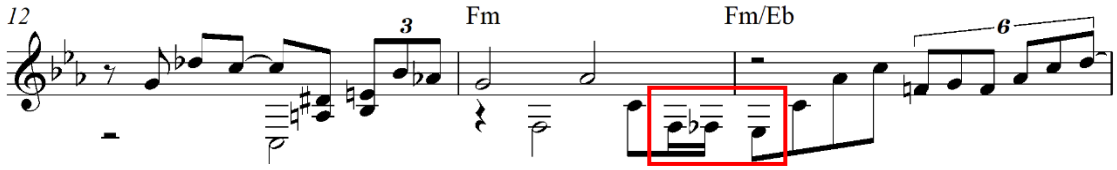


Figura 75 - Hamilton de Holanda, Dor menor – Frase de ligação – baixaria (C. 12-14)
Fonte: Autor

Para comparar a este exemplo podemos mostrar algumas baixaria executadas por Dino 7 cordas na composição "As Rosas não falam", de Cartola, em que na mesma progressão - acorde menor para sua inversão com baixo na sétima - desenvolve o movimento descendente do baixo, passando também pelo caminho "tônica-sétima maior-sétima menor" (destacado em azul). As baixarias ainda seguem sendo desenvolvidas com delineamento arpejado e sobre as escalas-acorde, com desfecho na inversão do próximo acorde (em verde):

[210] Baixaria realizada por "Dino 7 cordas". LP lançado em 1955 pela gravadora RCA Victor. Disponível em https://discografiabrasileira.com.br/disco/91999/rca-victor-80-1434> Acesso em 05 de mar. 2021

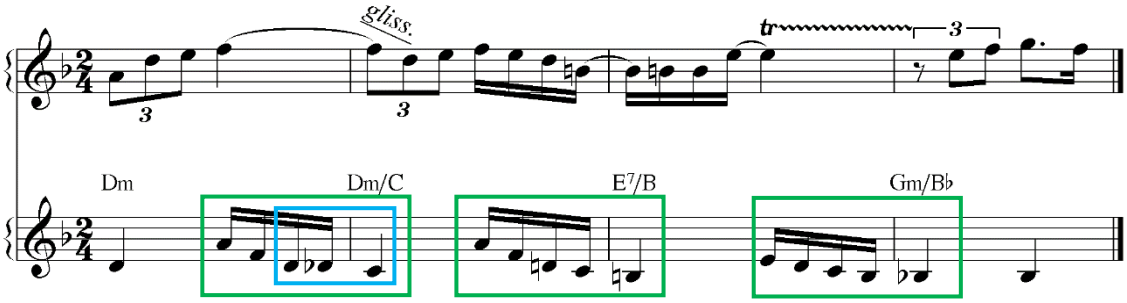


Figura 76 - Cartola, As rosas não falam – Frase de ligação – baixaria 7 cordas (C. 12-14)
Fonte: Autor[211]

6.10 Outros Recursos Solo

Descreveremos aqui alguns recursos de arranjos solo utilizados por HH nas três composições aqui analisadas. A apresentação destes recursos se mostra necessária devido à sua maneira de apresentar e organizar os elementos melodia/ritmo/harmonia em uma estrutura de arranjo solo para o B-10. Ademais, notamos frequentemente o uso destes recursos em outras interpretações solo de HH presentes nos dois álbuns os quais estão gravadas as composições aqui analisadas.[212]

6.10.1 Ponte em melodia com bloco harmônico

O recurso de "ponte em melodia com bloco harmônico" normalmente é utilizado em trechos que têm a função de "ponte", orientando mudanças para a inserção de um novo discurso musical (mudança de partes, *coda* final, refrão, entre outros) ou mesmo para a repetição de uma parte da composição (parte A, B ou C). Neste trecho de "ponte", o conjunto "melodia + base harmônica" é realizado com o recurso técnico solo de "melodia com bloco harmônico" - analisado no item 6.3.

Vemos sua utilização na composição "1 byte 10 cordas" como um recurso de arranjo. Temos intrínseco ao trecho um tensionamento rítmico e harmônico, elaborado em frases de 4 compassos que se repetem:

[211] Baixaria realizada por "Dino 7 cordas". LP lançado em 1955 pela gravadora Marcus Pereira. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5j3QjEk-6c0> Acesso em 05 de mar. 2021

[212] As composições "1 byte 10 cordas" e "Flor da Vida" estão presentes no álbum "1 byte 10 cordas – Hamilton de Holanda ao vivo no Rio" (lançado em 2005). A composição "Dor menor" está presente no álbum "Samba do avião" (lançado em 2006). Notamos também a utilização de tais recursos em outros álbuns e apresentações ao vivo.

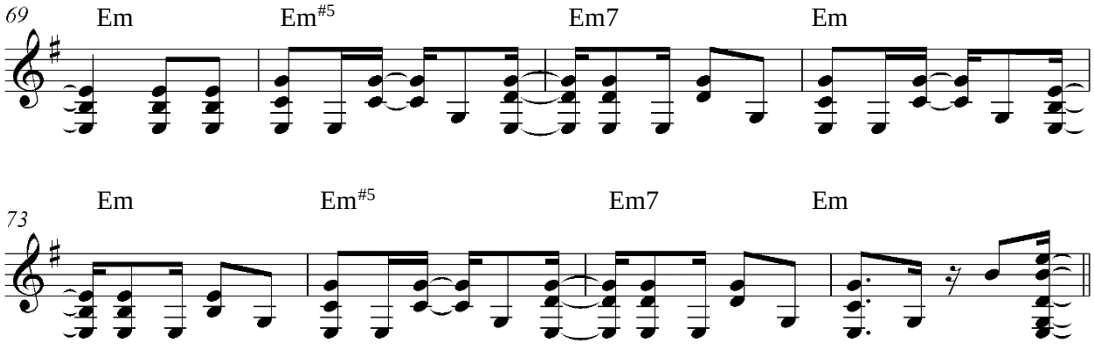



Figura 77 - Hamilton de Holanda, 1 byte 10 cordas – Ponte com acompanhamento blocado (C. 69-76)
Fonte: Autor

Analisando a gravação e o trecho transcrito de "1 byte 10 cordas", podemos observar que a ponte de 8 compassos ora é realizada para repetição da parte A da composição, ora como transição para a parte B. Vemos ainda sua utilização como transição para um interlúdio[213]. A ponte é elaborada sobre o movimento harmônico "| Em | Em$^{\#5}$ | Em7 | Em |", que se repete duas vezes, como demonstrado acima. Os tensionamentos harmônico, rítmico e melódico se transformam quando se (re)introduz o material musical seguinte: quando segue para a repetição da parte A observamos certa estabilização rítmica (diminuição do tensionamento) e um pequeno acréscimo no tensionamento harmônico e melódico[214]; para a parte B, um aumento no tensionamento rítmico, melódico e harmônico[215]; para o interlúdio, o tensionamento rítmico se mantém, e o melódico e harmônico crescem gradualmente[216].

Abaixo podemos explicitar o caminho percorrido pelas vozes internas dos acordes da "ponte":

[213] Ver a estrutura formal presente no estudo laboratorial de performance dedicado à composição.
[214] O trecho pode ser visto a partir do compasso 46 da partitura disponível nos apêndices e/ou escutado a partir de 38s em vídeo, a partir da performance solo de Hamilton. em <https://drive.google.com/drive/folders/1UJSaNBb1VS5-qL2p2khk4G3hzCJzgK2E?usp=share_link> Acesso em 03 de abril 2023.
[215] O trecho pode ser visto a partir do compasso 68 da partitura disponível nos apêndices e/ou escutado a partir de 55s em vídeo, a partir da performance solo de Hamilton. em <https://drive.google.com/drive/folders/1UJSaNBb1VS5-qL2p2khk4G3hzCJzgK2E?usp=share_link> Acesso em 03 de abril 2023.
[216] O trecho pode ser visto a partir do compasso 106 da partitura disponível nos apêndices e/ou escutado a partir de 1:24min em vídeo, a partir da performance solo de Hamilton. em <https://drive.google.com/drive/folders/1UJSaNBb1VS5-qL2p2khk4G3hzCJzgK2E?usp=share_link> Acesso em 03 de abril 2023.

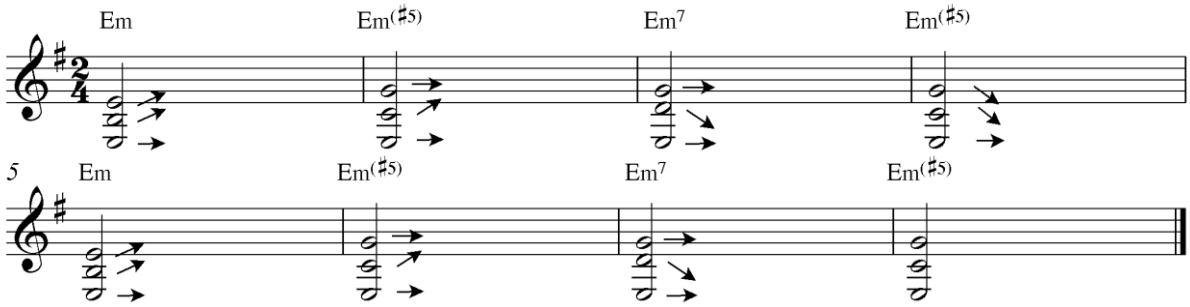


Figura 78 - Hamilton de Holanda, 1 byte 10 cordas – Movimento das vozes internas
Fonte: Autor

Vemos que a terceira voz (mais grave e fundamental do acorde) permanece estática melodicamente, auxiliando no reforço do baixo e na qualidade do acorde (acorde menor); ao mesmo tempo, a segunda voz se movimenta em grau conjunto (Si2 - Dó3 - Ré3) de modo descendente e ascendente; e a primeira voz se movimenta entre a fundamental (dobrada uma 8ª justa acima) e a 3ª menor do acorde (sol3 natural);

A utilização deste recurso também é observada na interpretação de "Na hora do recreio", em 1:19min[217] - onde notamos que o recurso também é utilizado na introdução e como "ponte" para outras seções da composição.

6.10.2 Ponte em melodia com delineamento arpejado

A "ponte em melodia com delineamento arpejado" demonstra as mesmas características do recurso anteriormente explicitado - "orientando mudanças para a inserção de um novo discurso musical (mudança de partes, *coda* final, refrão, entre outros) ou mesmo para a repetição de uma parte da composição (parte A, B ou C)". No entanto, nesta outra possibilidade o preenchimento melódico/harmônico é delineado com o recurso técnico solo "melodia com delineamento harmônico", analisado no item 6.2.

Percebemos a utilização das "pontes" com movimentos arpejados em algumas composições de choro, utilizadas também como introdução ou orientando mudanças para a inserção de um novo discurso musical:

[217] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9OFlSOnBZR8> Acesso em 20 de mar. 2021

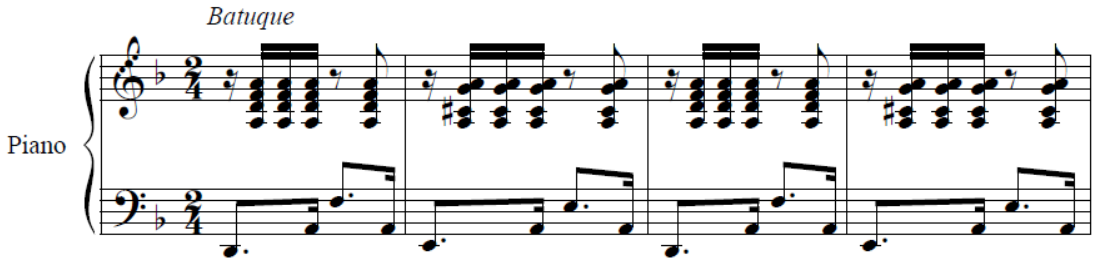



Figura 79 - Chiquinha Gonzaga, Gaúcho - O corta-jaca - Ponte arpejada mão esquerda (C. 1-4)
Fonte: Acervo digital Chiquinha Gonzaga[218]

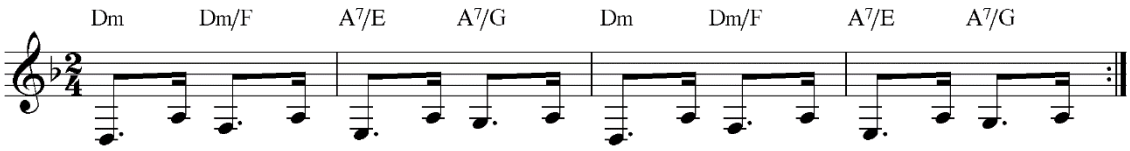



Figura 80 - Jacob do Bandolim, Alvorada - Ponte arpejada - violão 7 cordas (C. 1-4)
Fonte: Autor[219]

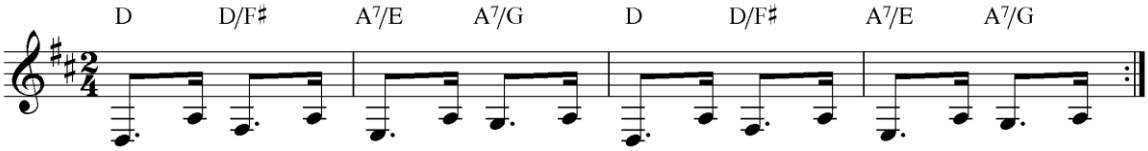
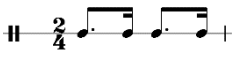



Figura 81 - Jacob do Bandolim, Alvorada - Ponte arpejada - violão 7 cordas (C. 1-4)
Fonte: Autor

O primeiro exemplo acima (figura 79) refere-se ao início da composição “Gaúcho - O Corta Jaca” de Chiquinha Gonzaga, a qual podemos observar a mão esquerda executando um padrão rítmico com base na cadência harmônica “Dm | A7” (Im – V7), e que se repete após a primeira exposição da melodia na primeira parte. O padrão rítmico é característico das marcações dos baixos em composições pertencentes ao tango brasileiro e maxixe, estilos musicais do final do século XIX e início do século XX.

Os dois exemplos em seguida (figuras 80 e 81) referem-se à “baixaria” executada pelo violão 7 cordas na composição “Alvorada”, de Jacob do bandolim. No primeiro (figura 80), na tonalidade de Dm, é executada no começo da primeira parte do choro e em sua repetição; no segundo (figura 81), em D, ao iniciar e repetir a segunda parte.

[218] Disponível em: < https://chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/gaucho_ca-e-la_piano.pdf> Acesso em 04 de mar. 2021.
[219] Gravado 1955 pela RCA Victor. Disponível em: <https://www.immub.org/album/78-rpm-61545> Acesso em 04 de mar. 2021.

Ambas as composições se utilizam o padrão rítmico  repetido em 4 compassos, com notas arpejadas sobre os acordes de Dm e A7 (figuras 79 e 80) e D e A7 (figura 81).

Na composição de HH, “1 byte 10 cordas”, observamos abaixo (figura 82) a estruturação do trecho realizado em “ponte”, com o recurso de “melodia com delineamento harmônico”, resultando no recurso de arranjo “ponte em melodia com delineamento harmônico”. A ponte é estruturada em 8 compassos com motivos rítmicos apresentados a cada 2 compassos:

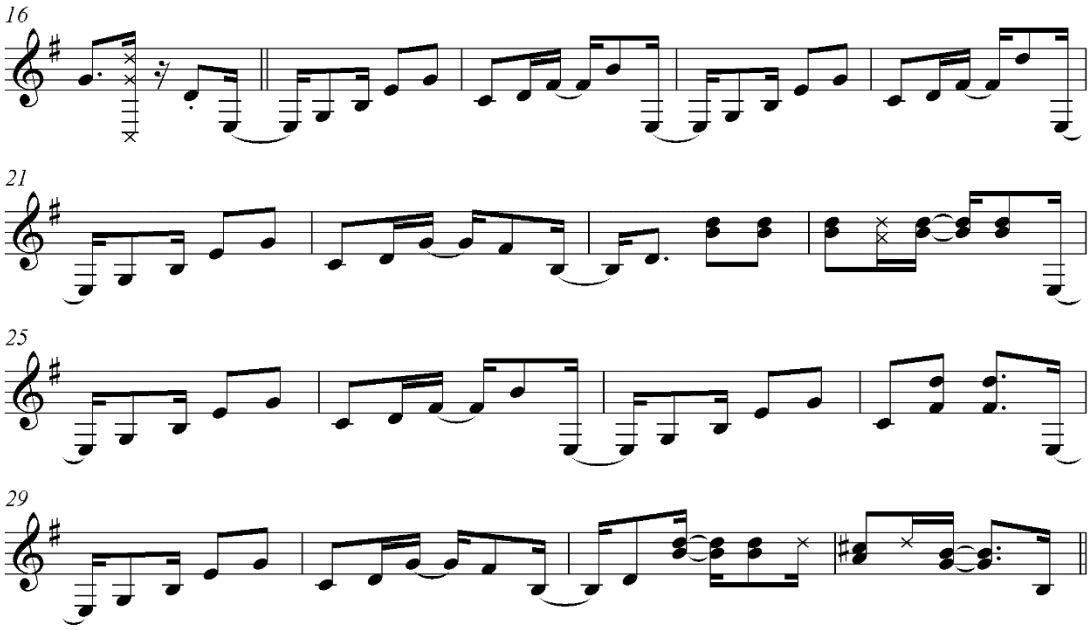
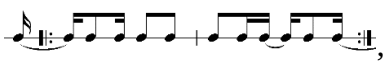



Figura 82 - Hamilton de Holanda, 1 byte 10 cordas - Ponte com acompanhamento arpejado (C. 16-32)
Fonte: Autor

O trecho acima apresenta sua estrutura com o recurso técnico de melodia com delineamento harmônico, utilizando o motivo rítmico , anteriormente detalhado. Neste caso, o recurso de arranjo é utilizado anteriormente à parte A e ao *coda* final da composição.

6.10.3 Ponte rítmico-harmônica

A “ponte rítmico-harmônica” é frequentemente utilizada por HH nas composições e interpretações de andamento mais ligeiro. A ideia deste recurso consiste em aliar características do recurso “melodia com bloco harmônico” em conjunto com um movimento palhetado na mão direita, este tensionado pelas mudanças rítmicas. Na interpretação da

composição “1 Byte 10 Cordas”, de andamento mais rápido, ele aparece como um importante recurso de arranjo no final da seção “improvisada”, criando um caminho para o ponto de tensionamento rítmico-harmônico:

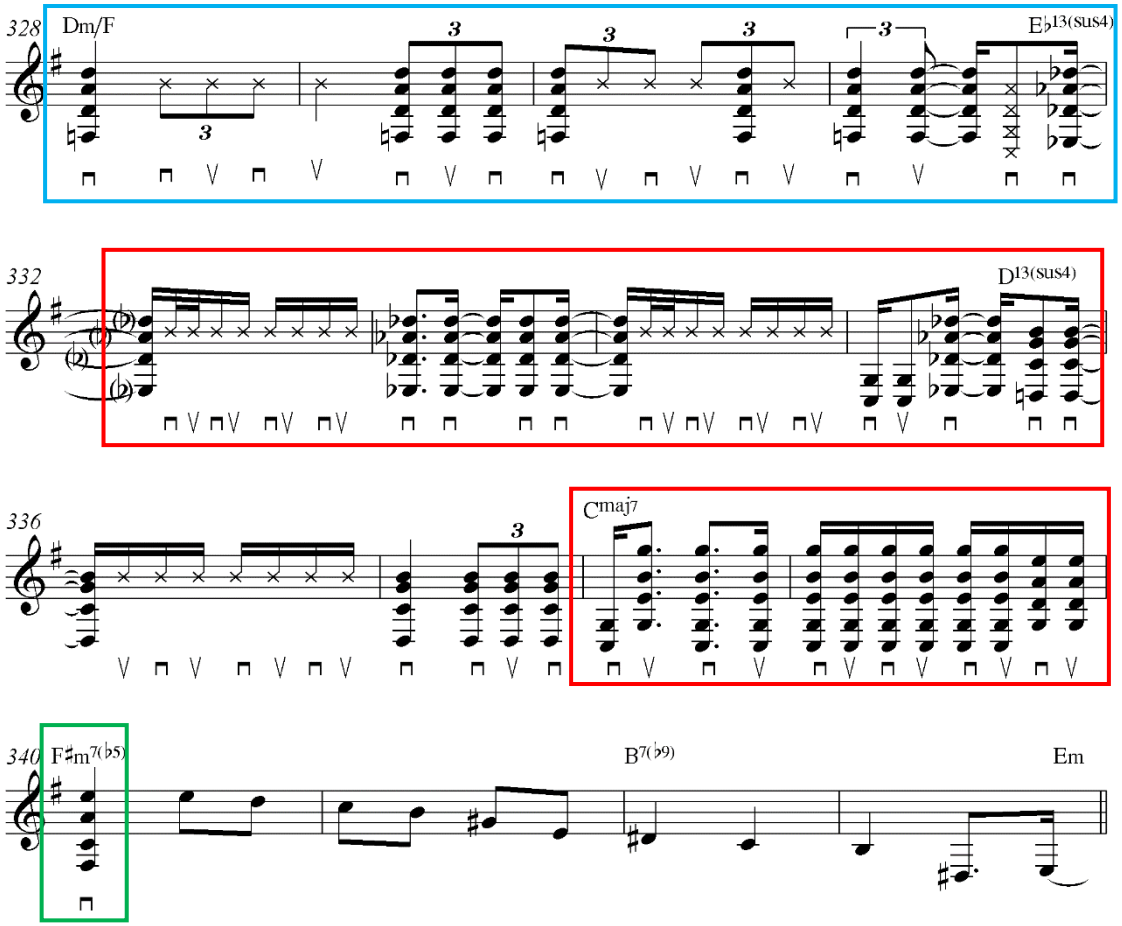


Figura 83 - Hamilton de Holanda, 1 byte 10 cordas –Movimento rítmico palhetado – tensionamento rítmico-harmônico (C. 328-343)
Fonte: Autor

Os blocos harmônicos presentes na mão esquerda são motivadores do tensionamento harmônico, e têm sua execução alternada: ora realizadas de forma percussiva (marcado com a figura rítmica em “x”), ora pressionada, destacando a sonoridade do acorde (se transformando em acordes em bloco harmônico). Já a execução da mão direita se torna protagonista rítmica neste trecho, realizando diferentes motivos rítmicos, que podem ser analisados em um momento como variações/subdivisões dos motivos encontrados no tema musical (em vermelho), e em outro momento como um contraste à fórmula binária da composição (representado nas figuras em quiálteras, em azul). O trecho destacado em verde representa o ponto de equilíbrio, que faz a interseção entre o tensionamento e o repouso da seção.

6.10.4 Interlúdio

Segundo o *New Grove dictionary of music*, "na música instrumental, um interlúdio é geralmente um breve episódio de conexão entre movimentos, ao invés de um movimento em si"[220]. Observamos a utilização do interlúdio na interpretação de HH em "1 byte 10 cordas", o qual se caracteriza pela introdução de um novo material musical com a função de conectar diferentes partes da composição. Ao contrário da "ponte" - que normalmente possui um curto motivo rítmico/melódico -, o interlúdio, neste caso, possui uma forma mais estendida e com maior desenvolvimento melódico e harmônico.

Esse recurso é analisado e descrito no presente estudo como recurso de arranjo e notamos frequentemente a sua utilização nas interpretações solo de HH - o que justifica a sua análise e descrição.

Em "1 byte 10 cordas" o recurso é apresentado após a execução das partes A, B e ponte, e caracterizado pela introdução de um material melódico e harmônico baseado na composição, mas interposto com uma nova forma. O trecho possui um tensionamento gradativo, dado pela densidade dos elementos musicais: rítmica constante, movimento harmônico reiterado, aumento no número de vozes em direção ascendente (mais agudo) e o aumento da intensidade sonora. Esse tensionamento encontra seu equilíbrio ao romper de forma súbita com os elementos texturais anteriores:

[220] *In instrumental music an interlude is usually a short connecting episode between movements rather than a movement in itself* (…) [tradução minha]

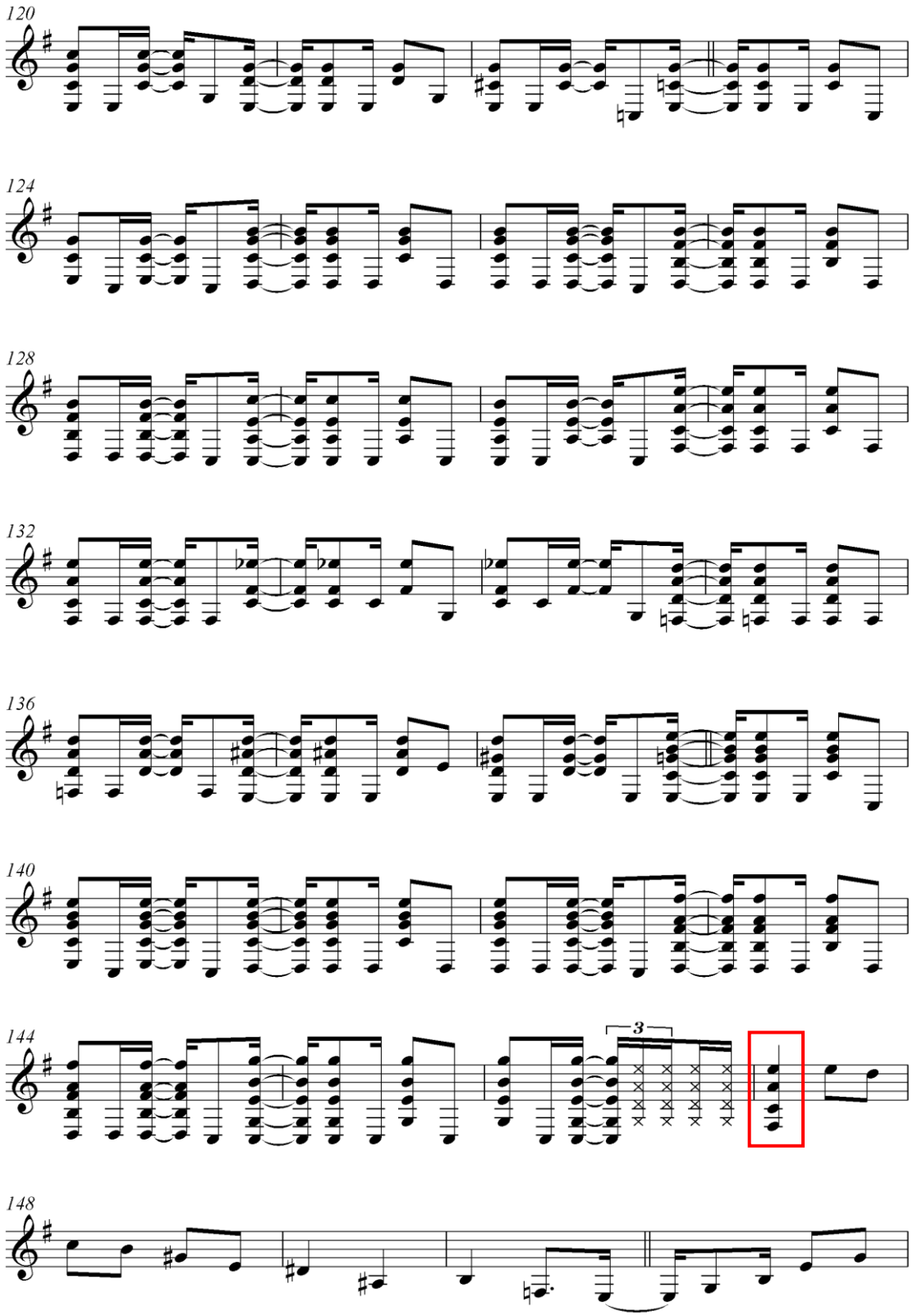


Figura 84 - Interlúdio - 1 byte 10 cordas (C. 120-151)
Fonte: Autor

O trecho referente ao interlúdio (figura 84) possui 28 compassos (compasso 123-150), o qual podemos ver as características mencionadas anteriormente. Em vermelho destacamos o

ponto de equilíbrio - transformação da alta tensão em repouso -, este dado a partir do rompimento com as texturas musicais desenvolvidas anteriormente ao compasso destacado.

A inserção do interlúdio como elemento de arranjo é observada em outras interpretações solo de HH: em "1 byte 10 cordas"[221], em 3:12min; "Samba do avião"[222], a em 1:49min; "Eu não existo sem você"[223], em 1:38min; "Disparada"[224], em 3:15min.

6.10.5 Modulação

A modulação frequentemente é utilizada nos arranjos de interpretações solo e em grupo por HH. Segundo Almada (2010):

> Tecnicamente falando, uma modulação acontece no momento em que a tônica, que até então imperava num determinado trecho de uma peça musical, deixa de ser percebida como centro de influências: seu poder é, então, imediatamente transferido para outra nota, que anteriormente ocupava outra posição hierárquica na escala da região harmônica anterior (há. no entanto, situações nas quais a nova tônica consiste numa nota não diatônica em relação à primeira. Nesses casos a modulação decorrente envolve distâncias tonais remotas).
>
> Modulações possuem basicamente dois objetivos:
>
> a) obter contraste tonal, um recurso bastante eficaz que busca, através da pura troca de tônicas (e, consequentemente, de escalas, acordes e de todo o sistema de meios e recursos que se encontra a elas associado), a alternância do ambiente sonoro, a fuga da monotonia e/ou a mudança psicológica causada pelo aparecimento de novas cores harmônicas. Quanto mais "distante" a modulação (isto é, quanto menor a afinidade entre as regiões envolvidas), maior será a surpresa do efeito provocado (maior será também a brusquidão do movimento inter- regional;
>
> b) promover uma melhor *articulação formal* (o que não deixaria de ser uma espécie de contraste), na demarcação de novas seções ou partes de uma peça musical. (ALMADA, 2010, p. 181)

Observamos a utilização de tal recurso em "Dor menor" em sua versão gravada em 2006 com o grupo Brasilianos. HH utiliza a modulação com o intuito de obter um novo material musical, baseado nos elementos já apresentados anteriormente, porém com um outro centro tonal - modulando de "Cm" para "Am", tonalidade relativa do homônimo maior[225] -,

[221] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N4ZSYUy7M2E> Acesso em 20 de mar. 2021
[222] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kTx-7r0g5Qw> Acesso em 20 de mar. 2021
[223] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QVPGP48Lsyc> Acesso em 20 de mar. 2021
[224] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r8bMMBaOsoQ> Acesso em 20 de mar. 2021
[225] A tonalidade homônima maior de "Cm" (Dó menor) é "C" (Dó maior), portanto, a tonalidade relativa de "C" é "Am" (lá menor, VIm grau em relação à tonalidade).

resultando no “aparecimento de novas cores harmônicas” e fugindo da “monotonia” da forma da composição - que possui em sua construção somente uma parte A e um *coda*[226].

Na interpretação de “Disparada” também observamos o uso do recurso - a partir de 1:45min, após apresentar a música na tonalidade de “A” (lá maior), passando para a tonalidade de “G” (sol maior), um tom abaixo - com as mesmas intenções anteriormente apontadas. As “novas cores harmônicas” surgem em consequência do campo harmônico resultante da nova armadura de clave.[227]

[226] Escutar modulação a partir de 2:23min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U6ERs5ONxso> Acesso em: 20 de mar. 2021.
[227] Na tonalidade de “A” temos o “Fá#, Dó# e Sol#” na armadura de clave. Em “G”, temos somente “Fá#”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pertencente a área de Estudos Instrumentais e Performance, desenvolvemos essa dissertação em algumas linhas de investigação partindo dos principais objetos de pesquisa, como comentado anteriormente, sendo eles o bandolim de 10 cordas e o músico Hamilton de Holanda. Dado isso, obtivemos resultados em cada um dos capítulos desenvolvidos:

No primeiro capítulo, de caráter biográfico, ao desenvolver a escrita sobre a vivência musical de HH, dialogamos com os conceitos de ensino formal, não-formal e informal, observados na trajetória de aprendizagem em sua trajetória e de outros músicos chorões, misturando a tradição do ensino musical ligado à oralidade e à escrita; apresentamos alguns grupos voltados ao gênero musical choro e à música brasileira que incorporaram em sua formação os instrumentos elétricos, construindo uma nova sonoridade às interpretações, como por exemplo os grupos "A Cor do Som" e "Nó em Pingo D'água"; a partir das falas de HH sobre os compositores que o influenciaram musicalmente, apresentamos diferentes gerações de chorões, com apoio da obra de Ary Vasconcellos, e delineamos cronologicamente a importância dos autores mencionados para o choro e suas primeiras transformações – como exemplo, a introdução das percussões aos conjuntos de choro e a cisão da forma rondó em algumas composições chorísticas de Pixinguinha.

No segundo capítulo analisamos algumas características presentes nas interpretações e composições de Hamilton que as direcionam às terminologias: "impulsionadores da transformação" no "choro contemporâneo" (Paula Valente, 2014); "neo choro" (Sheila Zagury, 2014); "choro moderno" (Magda Clímaco, 2006). Nessas análises pudemos constatar, por exemplo, a utilização de extensões aos acordes, a improvisação, mudanças de compasso e rearmonizações, elementos não comuns ao repertório mais tradicional do choro. A partir dos estudos apresentados, com base no estado da arte[228], há indícios de que as características presentes nas análises provêm de práticas musicais como a Bossa-Nova, o qual observamos uma certa semelhança na utilização dos elementos musicais mencionados, assim como de estudos voltados ao aprendizado do jazz – como constatado na criação da sonoridade do grupo "Nó em Pingo D'água", grupo também classificado como pertencente ao choro contemporâneo.

No terceiro capítulo esboçamos possíveis influências interpretativas ligadas ao bandolim de 10 cordas solo, provindas de outros instrumentos harmônicos como o violão e o

[228] O termo se refere à compreensão atualizada do conhecimento do(s) objeto(s) de estudo.

piano, e possíveis influências na construção física do instrumento. Presumimos que, indiretamente, modelos como o cavaquinho de 5 cordas, utilizado por Mário Álvares no final do século XIX, teriam influenciado posteriormente na ampliação de cordas mais graves nos instrumentos tradicionais solistas, como o bandolim. Como não existem gravações de suas interpretações ao cavaquinho de 5 cordas, não sabemos se tal utilização seria somente destinada ao aumento da tessitura do instrumento ou se havia intenções relacionadas à performance solo. Ainda neste capítulo, através dos depoimentos do músico Armandinho Macedo, observamos que o músico foi responsável pela ampliação da quinta corda à guitarra baiana, instrumento ao qual ficou conhecido por inúmeras performances com o grupo "A Cor do Som". Essa ampliação foi baseada no violino de 5 cordas utilizado por Jean Luc Ponty, segundo Armandinho, e mais tarde transportaria a ideia para o bandolim, incluindo o quinto par ao instrumento.

Pelos depoimentos e documentações apresentadas, presume-se que a ampliação do número de cordas à construção original de instrumentos não é contemporânea - como observada no cavaquinho utilizado por Mário Álvares ainda no final do século XIX. Isso também é constatado a partir de um modelo de bandolim de 10 cordas redescoberto na década de 80, pertencente a Jacob, segundo HH. Sendo assim, entendemos que a ideia da ampliação ao bandolim brasileiro também já possui algumas décadas.

Detalhamos também as características de construção do B-10, obtendo informações significativas a partir do relato do luthier Tércio Ribeiro, responsável pela construção do B-10 utilizado por Hamilton nas interpretações solo analisadas nessa pesquisa. Nesses depoimentos entendemos, por exemplo, como o volume da caixa acústica, o tamanho da escala e da boca do instrumento influenciam na construção da sonoridade do instrumento.

No quarto capítulo percebemos que o desenvolvimento do bandolim brasileiro está ligado aos gêneros de salão europeus, que chegam ao Brasil ao longo do século XIX, e ao choro, desde seu significado como um estilo interpretativo até o estabelecimento como um gênero musical. Para além de sua ligação aos gêneros musicais, observamos que o desenvolvimento de seu estilo interpretativo também se encontra atrelado aos instrumentos de base do choro tais como o cavaquinho e o violão. Através das análises presentes nesse capítulo, pudemos ver que o acompanhamento rítmico de ambos os instrumentos e as baixarias presentes no violão vão influenciar não somente na execução de modo solo como também na criação do repertório chorístico – influenciando compositores como Jacob do bandolim, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth.

Através das análises efetuadas sobre as interpretações de “Odeon”, “Quando me Lembro” e “Primas e Bordões”, temos indícios de que o estilo interpretativo solo ao bandolim tradicional de 8 cordas já vinha se desenvolvendo anteriormente. Nota-se a utilização de alguns recursos técnicos solo por parte de Jacob do bandolim e Luperce Miranda em suas interpretações ao longo do século XX. No entanto, ressaltamos que apesar de alguns desses recursos já existirem na teoria musical e na performance ao bandolim de 8 cordas - e em outros instrumentos harmônicos -, o uso desses recursos ganha um novo significado ao serem aprimorados por HH ao B-10 solo.

No quinto capítulo apresentamos referenciais que direcionam para a escuta repetida e para a valorização de elementos como textura, ambientações harmônicas, timbre, que valorizam a experiencia musical como ponto de partida, seja de uma interpretação ao vivo ou gravada. Há uma confluência entre o processo da escuta repetida - aliado aos processos de recepção, análise e síntese - com a com as análises propostas no estudo laboratorial. Foi realizado um processo que trouxe resultados satisfatórios envolvendo a performance musical, apontando tanto elementos objetivos, técnicos e musicais, quanto elementos subjetivos, relacionados à performance musical solo ao bandolim. A partir da análise musical e de interpretação das três composições presentes nesse estudo, pudemos desenvolver outras percepções.

No decorrer da análise da composição “1 Byte 10 Cordas”, desmembramos o ato de performar ao B-10 solo considerando alguns dos elementos realizados na mão direita e esquerda, poiéticos e estésicos, de acordo com o referencial de Philipp Tagg. Essa análise desenvolvida servirá não somente para as interpretações relacionadas ao bandolim, mas também a outros instrumentos da família dos cordofones. Obtivemos também resultados significativos na escolha de captações e posicionamentos de microfones, a partir de dados técnicos de engenheiros de som que trabalham com HH e das análises efetuadas nas interpretações. Essa escolha influirá diretamente na sonoridade final que o intérprete deseja passar à composição e ao ouvinte, levando em conta os elementos eletroacústicos.

A partir da composição “Flor da Vida” são analisadas paralelamente as características da valsa brasileira, gênero musical da composição, que como descreve Mário Sève, “o ritmo de origem europeia, ao ser incorporado no repertorio dos músicos brasileiros, assume características interpretativas e melódicas da modinha, mais propensa ao discurso passional.” (SÈVE, 2015, p. 88). Através de exemplos musicais, podemos notar as características interpretativas da valsa brasileira executadas pelos “regionais” ao decorrer do século XX, além de verificar as anotações nos manuscritos das partituras de Ernesto Nazareth.

Apresentamos alguns indícios da influência dos recursos técnicos utilizados em interpretações ao violão. Ao comparar fragmentos musicais entre a valsa de HH e o "Prelúdio nº1 de Villa Lobos, pudemos observar semelhanças no uso de recursos técnicos solo – como por exemplo o recurso de "melodia no baixo anterior ao bloco harmônico" -, além de similaridades na estruturação dos compassos.

No desfecho do quinto capítulo, a partir da composição e da interpretação de "Dor Menor", discutimos a relação da transcrição musical de uma composição, realizando um paralelo entre a escrita musical e sua interpretação, se utilizando de recursos técnicos interpretativos do gênero musical choro. Para além, realizamos uma análise da captação sonora do instrumento através de microfones, demonstrando as características de diferentes tipos de posicionamento.

No sexto e último capítulo, que abrange as análises objetivas, descrevemos os tipos de recursos técnicos utilizados na melodia acompanhada - de que maneira HH organiza, nas suas interpretações solo, as camadas texturais que resultam na organização melódica, harmônica e rítmica. Os recursos analisados poderão ser empregados em outras análises e na criação de novas interpretações para o B-10 solo.

Por fim, essa pesquisa de âmbito prático pretende contribuir para o conhecimento científico acerca dos instrumentos inseridos na categoria "cordas - popular"[229], como o bandolim, e neste caso, o bandolim de 10 cordas, instrumento que passou por uma reconstrução na sua concepção física, com o apoio de luthiers como Vergílio Lima e Tércio Ribeiro - como destacado no terceiro capítulo - e performática, principalmente através das interpretações e composições de Hamilton de Holanda. Como existem poucas pesquisas acerca dos objetos de pesquisa apresentados ao longo dessa dissertação - do B-10, uma vertente do bandolim brasileiro, e do compositor e intérprete Hamilton de Holanda -, esse trabalho, através dos dados coletados sobre a vida do artista, os modelos e as características da construção do instrumento, as possibilidades estilísticas, as transcrições musicais realizadas e as análises objetivas e subjetivas - das interpretações, composições e arranjos -, contribui para a produção científica e para o desenvolvimento de novas pesquisas nessa área, que poderão se utilizar desse trabalho como referência.

[229] A Universidade Estadual de Campinas foi pioneira na elaboração do curso de Música Popular dentro da universidade pública. O curso foi criado em 1989 e hoje conta com os seguintes cursos de instrumentos na modalidade popular: Violão; Bateria; Contrabaixo; Voz; Saxofone; Piano; e Guitarra. A partir do ano de 1998, outras universidades implementaram a modalidade popular no currículo de música. Dentre elas destacamos a inclusão da habilitação em Música Popular Brasileira na UNIRIO; e da inclusão de instrumentos populares como o cavaquinho (desde 2012) e o bandolim (desde 2010) na modalidade de bacharelado do curso de música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. - Disponível em: <https://emec.mec.gov.br/> Acesso em 04 de jul. de 2022.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

_____. **Harmonia Funcional** (1ª Reimp., 2010)

_____. Arranjo. Campinas, São Paulo: Unicamp, (4ª Reimp., 2014).

ARAGÃO, Pedro. **O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

BENEDETTI, Kátia Simone. **O PROCESSO DE SOCIALIZAÇÃO MUSICAL PRIMÁRIA: Aprendizagens e Conhecimentos Musicais do Cotidiano e a Educação Musical Formal – Uma Abordagem Sócio-Histórica.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pósgraduação em Música. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo – SP, 2009.

CÔRTES, Almir. **O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2006.

_____. **Improvisando em Música Popular. Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião com a "música instrumental" brasileira**. Tese de Doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2012.

CAETANO, Rogério. In: **Acervo da Casa do Choro**. Rio de Janeiro: Casa do Choro, 2019. Disponível em: < http://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/1524>. Acesso em: 26 de Ago. 2019. Verbete do acervo.

CÂNDIDO, G.; CASSIS, R. **Acervo Digital Mário Álvares**. MARIOALVARES. Disponível em: <http://www.marioalvares.com.br/p/sobre-o-musico.html> Acesso em 21 de fev. 2021

CAZES, Henrique. **Choro, do Quintal ao Municipal**. São Paulo, Editora 34, 1998.

CLÍMACO, Magda M. **Alegres dias Chorões: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília Anos 1960 - Tempo Presente**. Tese (Doutorado em História Cultural) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

COSTA, Rodrigo da. **Hamilton de Holanda - Biografia**. LAST . Matéria editada em 15/05/2011. Disponível em: <https://www.last.fm/pt/music/Hamilton+de+Holanda/+wiki> Acesso em: 17 de mar. 2021.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de Termos e Expressões da Música**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DUARTE, Fernando Novaes. **Análise e interpretação de recursos polifônicos na obra de Jacob do Bandolim**. Recital-Conferência. II Congresso da Associação Brasileira de

Performance Musical. Universidade Federal do Espírito Santo. 2014

_____. **O bandolim hoje: questões interpretativas e notacionais**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2016.

FREIRE, Vanda Bellard. **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010

HOLANDA, Hamilton de. **"Hamilton de Holanda toca Jacob do Bandolim"- Novo projeto do bandolinista está no ar**. Blog, 2018. Disponível em: http://www.hamiltondeholanda.com/blog/2018/09/hamilton-de-holanda-toca-jacob-do-bandolim%E2%80%9D-novo-projeto-do-bandolinista-esta-no-ar/. Ultimo acesso em 09/08/2019.

_____. **"O bandolim internacional de Hamilton de Holanda"** – O Globo. Blog, 2012. Disponível em http://www.hamiltondeholanda.com/blog/2012/08/o-bandolim-internacional-de-hamilton-de-holanda-o-globo/. Ultimo acesso em 09/08/2019.

KREUTZ, Thiago de Campos. **A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais**. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2014.

MADURELL, François. **Situação de descoberta e escuta repetida: duas chaves para a recepção da obra**: In: CHUEKE, Zelia. Leitura, Escuta e Interpretação. UFPR, 2019, p. 213-218.

MANNIS, José Augusto. **Processos cognitivos de percepção, análise e síntese atuando no processo criativo: Mímesis de Mímesis**. In: Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina [Livro Eletronico]. *Anais*. Londrina: 2014. 198-225.

MARCÍLIO, Carla Crevelanti. **Chiquinha Gonzaga e o Maxixe**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". 2009

MARTHA, Robero de Santa. **BANDOLIM SM-10E**. Relatório de Projeto de Graduação - Projeto de Produto. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ. 2011

MORAES, Pedro Miguel de. **Densidade textural e morfologia no planejamento das três peças do ciclo *Dimensões*, para orquestra de câmara**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, PB. 2016.

NETO, Caio Nelson de Senna. **Textura Musical: Forma e metáfora**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, RJ. 2007.

NOLASCO JUNIOR, Sebastião. **O choro e suas interações com a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro: uma via de mão dupla nas décadas de 1840 à 1940.** Dissertação de Mestrado. Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2017;

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim.**A sonoridade específica do Clube da Esquina**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

PEQUENO, João. **Hamilton de Holanda reinventa a tradição do bandolim**. MUSITEC . Matéria publicada em 01/09/2005. Disponível em: <http://www.musitec.com.br/revistas/?c=1791> Acesso em: 17 de mar. 2021.

PIEDADE, Acácio Tadeu. **A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música**. El oído pensante, vol. 1, n°1, 2013.

_____. **Perseguindo os Fios da Meada: Pensamentos Sobre Hibridismo, Musicalidade e Tópicas**. Revista Per Musi, Belo Horizonte, v. 23, p. 103-112, 2011. NEGROMONTE, Bruno. Roberto Menescal – Entrevista Exclusiva. 2014.

PINTO, Alexandre. G. **O choro: reminiscência dos chorões antigos**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. **O choro: caminhos e sentidos da tradição**. ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza, 2009.

_____. **O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro**. Tese de doutorado - Universidade Estadual de Campinas, 2014.

RIBEIRO, Rafael Sampaio Rosa. **Na trajetória do Trio: A canção do carnaval baiano entre uma mirada mágica e os espaços da alegria (1968-2010)**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, 2011.

ROSA, Luciana Fernandes. **As relações entre escrita e oralidade na transmissão do choro, dos primórdios à atualidade**. ANAIS do IV SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Universidade Federam do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

SALEK, Eliane. **A flexibilidade ritmico-melódica do choro**. Rio de Janeiro: 1999. 108 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade do Rio de Janeiro.

SANTOS, Gustavo de Medeiros. **Baden Powell À Vontade: Recursos Técnicos Para Arranjos de Violão Solo**. 180p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2016.

SANTOS, Tiago Augusto Silva dos. **O BANDOLIM POLIFÔNICO DE 10 CORDAS: composições, caderno de partituras e registro fonográfico**. Mestrado profissional. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ. 2019

SÈVE, Mário. **QUATRO ROSAS: mudanças interpretativas no fraseado de uma valsa-brasileira**. Debates - UNIRIO. Rio de Janeiro, RJ. 2015

TACIOLI, Ricardo et. al. **HAMILTON DE HOLANDA [2002]**. MEDIUM, São Paulo-SP, matéria realizada em 24/06/2002. Disponível em: <https://medium.com/gafieiras/hamilton-de-holanda-2002-49a65a12f524> Acesso em: 17 de fev. 2021.

TAGG, Philip. **Analisando a Música Popular: teoria, método e prática**. Em Pauta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. V. 14 – n. 23 – pp. 5-42. Dezembro, 2003.

_____. **Análise musical para "não-musos": a percepção popular... Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.7-1

VALENTE, Paula Veneziano. **Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação**. Tese de doutorado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2014.

VARGAS, Alexandre Siles. **GUITARRA BAIANA - UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA O ENSINO INSTRUMENTAL**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Bahia. Salvador - BA. 2015.

VASCONCELOS, Ary. **Carinhoso, Etc (História e Inventário do Choro)**. Rio de Janeiro, Gráfica Editora do Livro Ltda., 1984.

VICENTE, Eduardo. **Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical**. Artigo. Revista online Rumores. Escola de Comunicações e Artes da USP. 2012.

WEFFORT, Alexandre Branco. **Choro: Expressão Musical Brasileira - caminhos de aproximação ao universo do choro**. Disponível em: <https://www.academia.edu/15634088/CHORO_EXPRESS%C3%83O_MUSICAL_BRASILEIRA> Acesso em: 14 de jun. 2021

ZAGURY, Sheila. **Os grupos de choro dos anos 90 no Rio de Janeiro: suas re-leituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais**. 2014. Tese (Doutorado em Práticas interpretativas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1975.

_____, Mário de. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Ed.1962.

ARAGÃO, Pedro. **Signos musicais e sociais na música popular: um estudo de caso da belle époque carioca**. Música e Cultura, vol. 7, n. 1, p. 88-103, 2012

CAZES, Henrique. **A evolução que ainda preserva o tradicional**. Jornal O Estadão, 2011. Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-evolucao-que-ainda-preserva-o-tradicional-imp-,696461 . Ultimo acesso em 30/07/2019.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui?**. 2010. 817 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2010.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Analise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadudal de Campinas, 2005.

PIEDADE, Acácio Tadeu. **Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas**. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

SÈVE, Mário. **Os fraseados do choro: algumas considerações rítmicas e melódicas**. Anais do III simpósio brasileiro de pós-graduandos em música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

SOUZA, William Fernandes de. **Distinções de gênero e estilo nas práticas de choro**. Anais do IV simpósio brasileiro de pós-graduandos em música. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

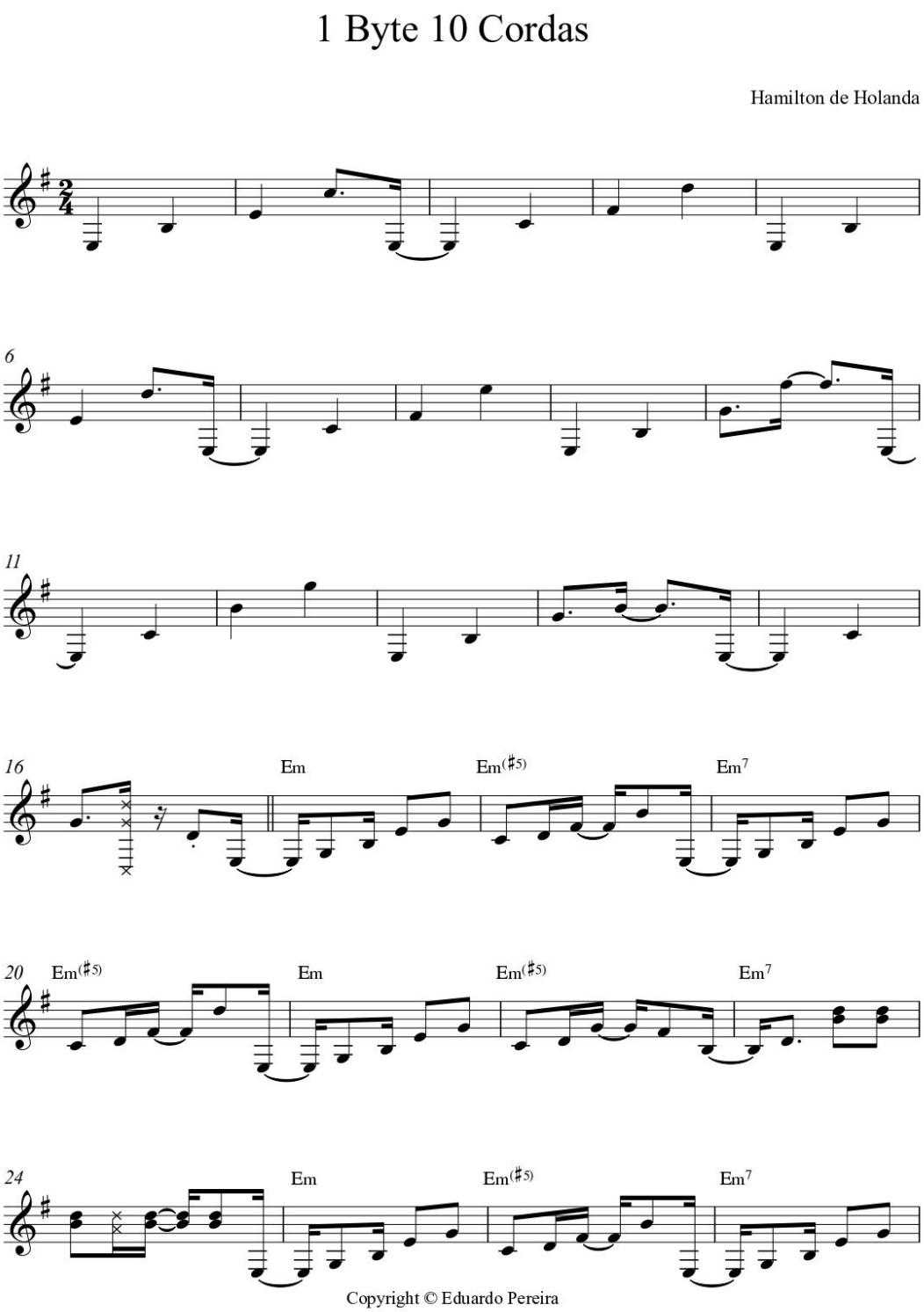
TABORDA, Marcia Ermelindo. **Dino Sete Cordas e o Acompanhamento de Violão na Música Popular Brasileira**. Dissertação de Mestrado. Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

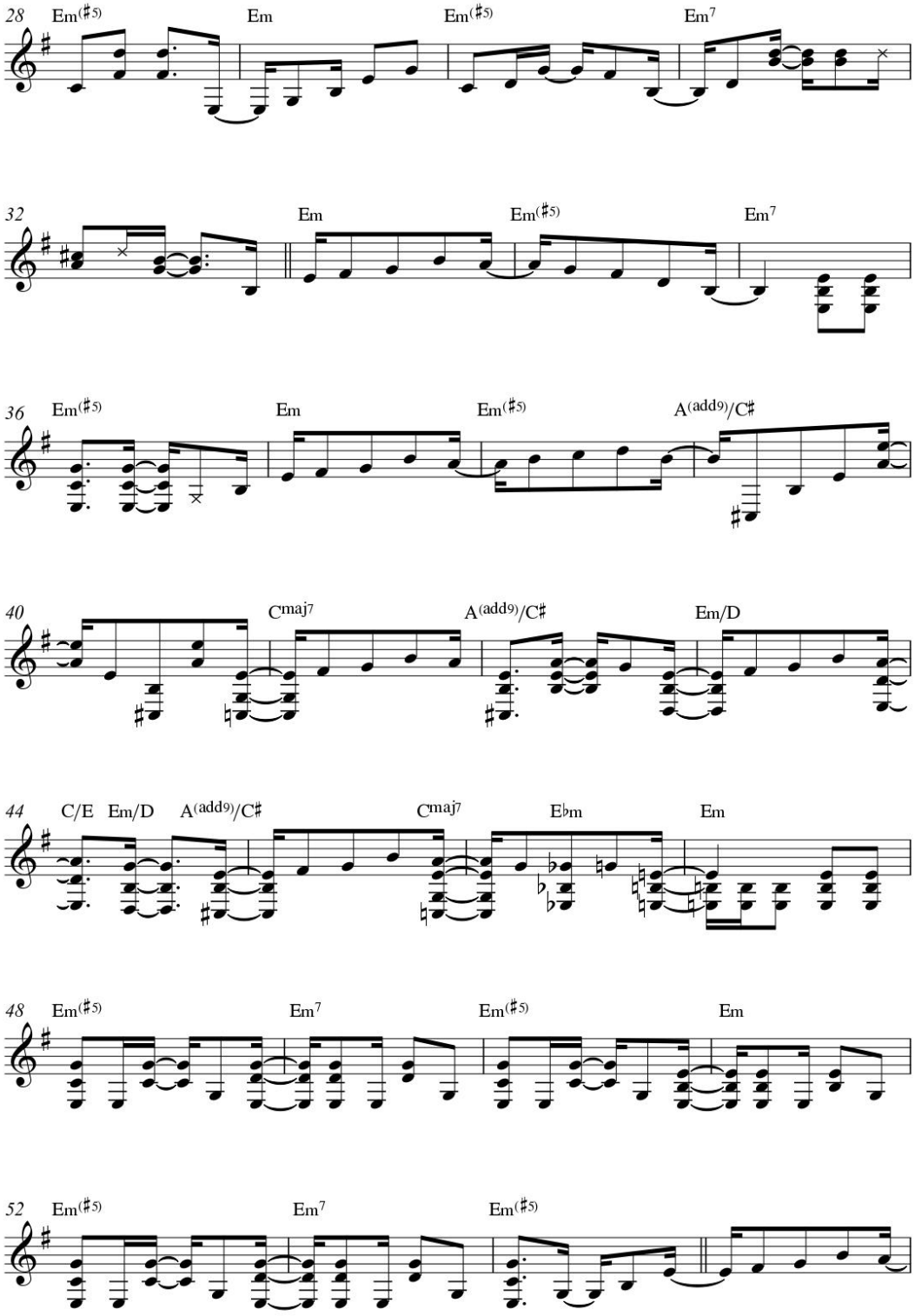
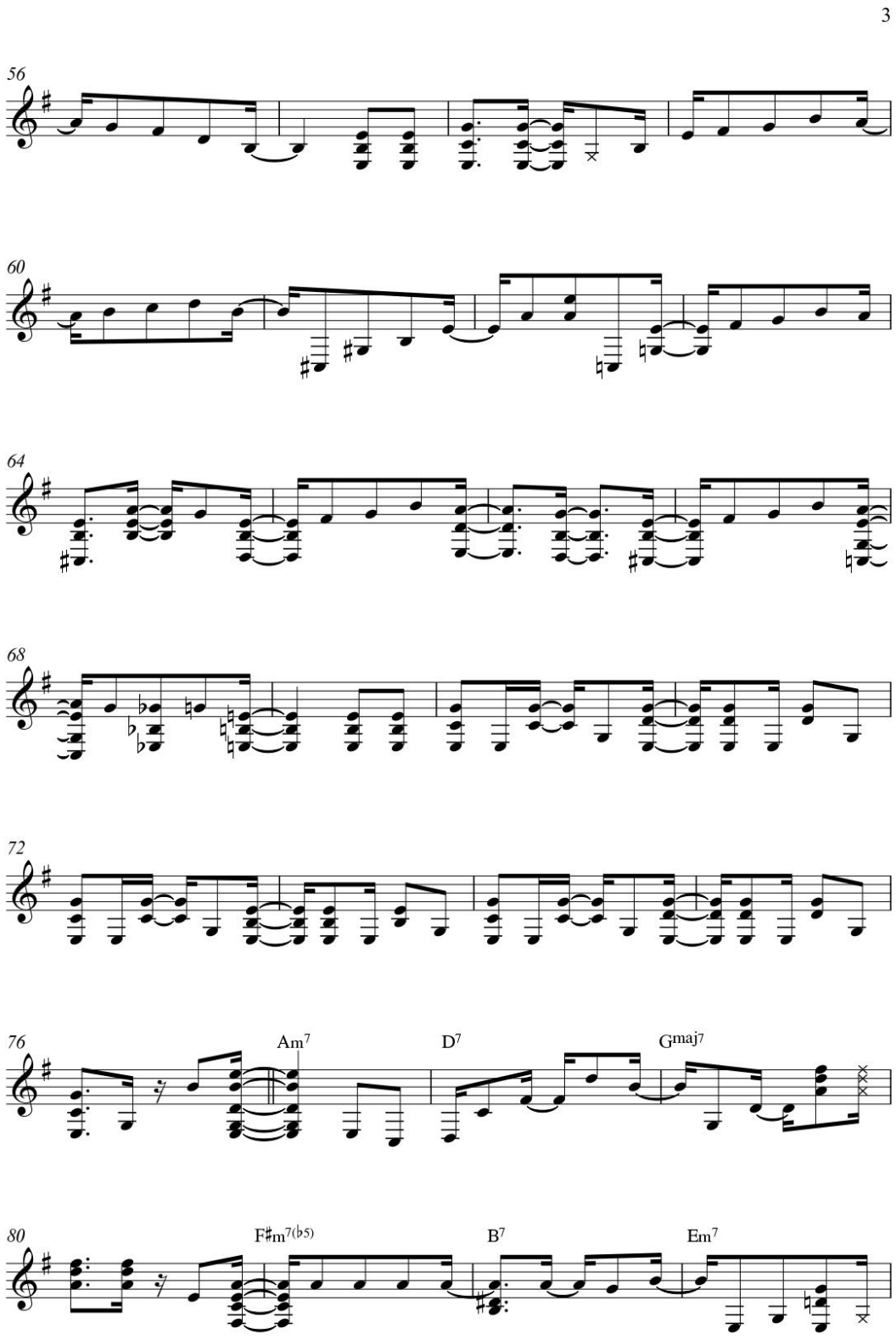
_____. **As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950)**. Artigo [Revista eletrônica *Historia Actual online*]. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2010.

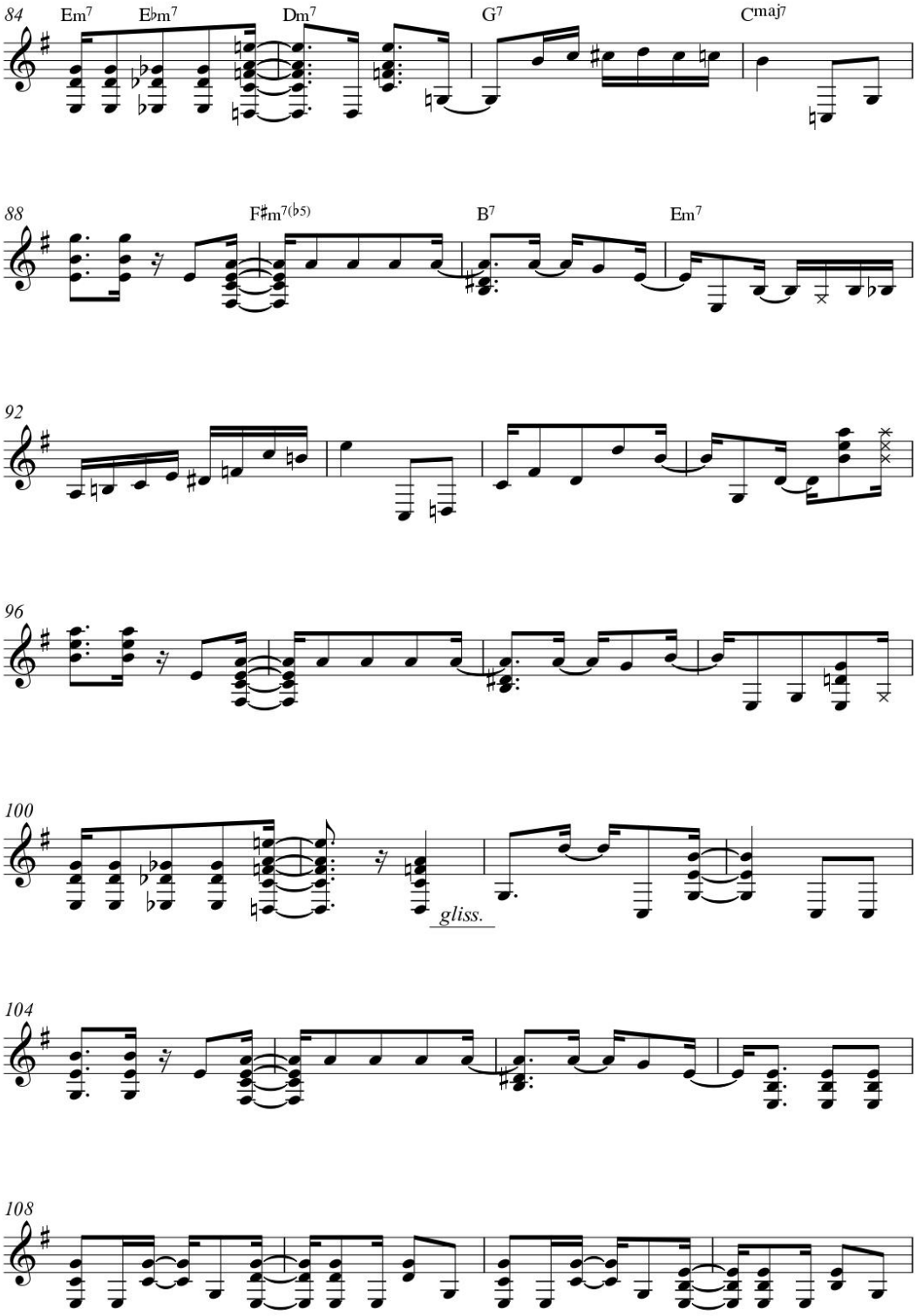
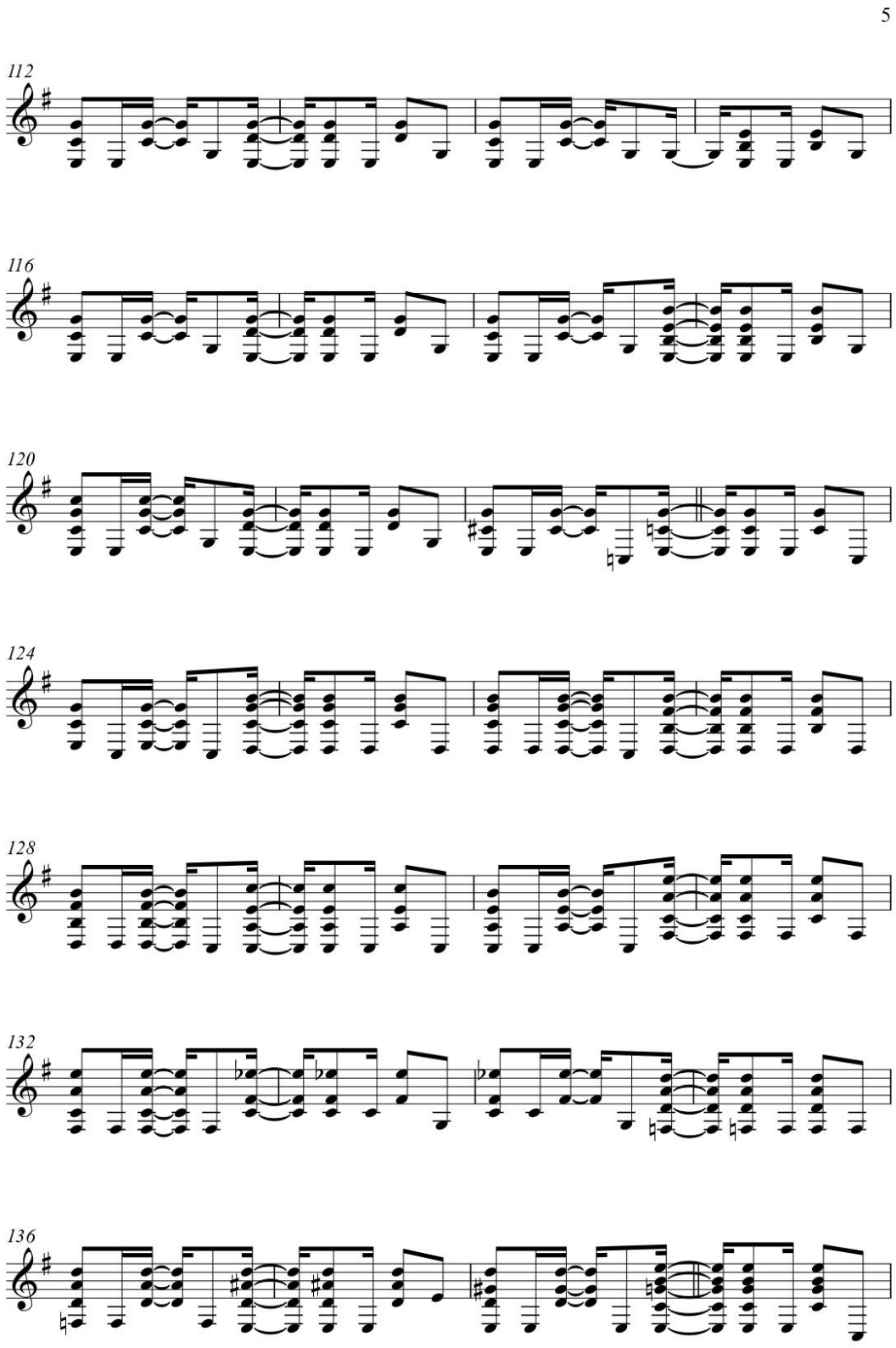
WHITE, John. **The analysis of music**. New Jersey: Prentice-Hall, 1976

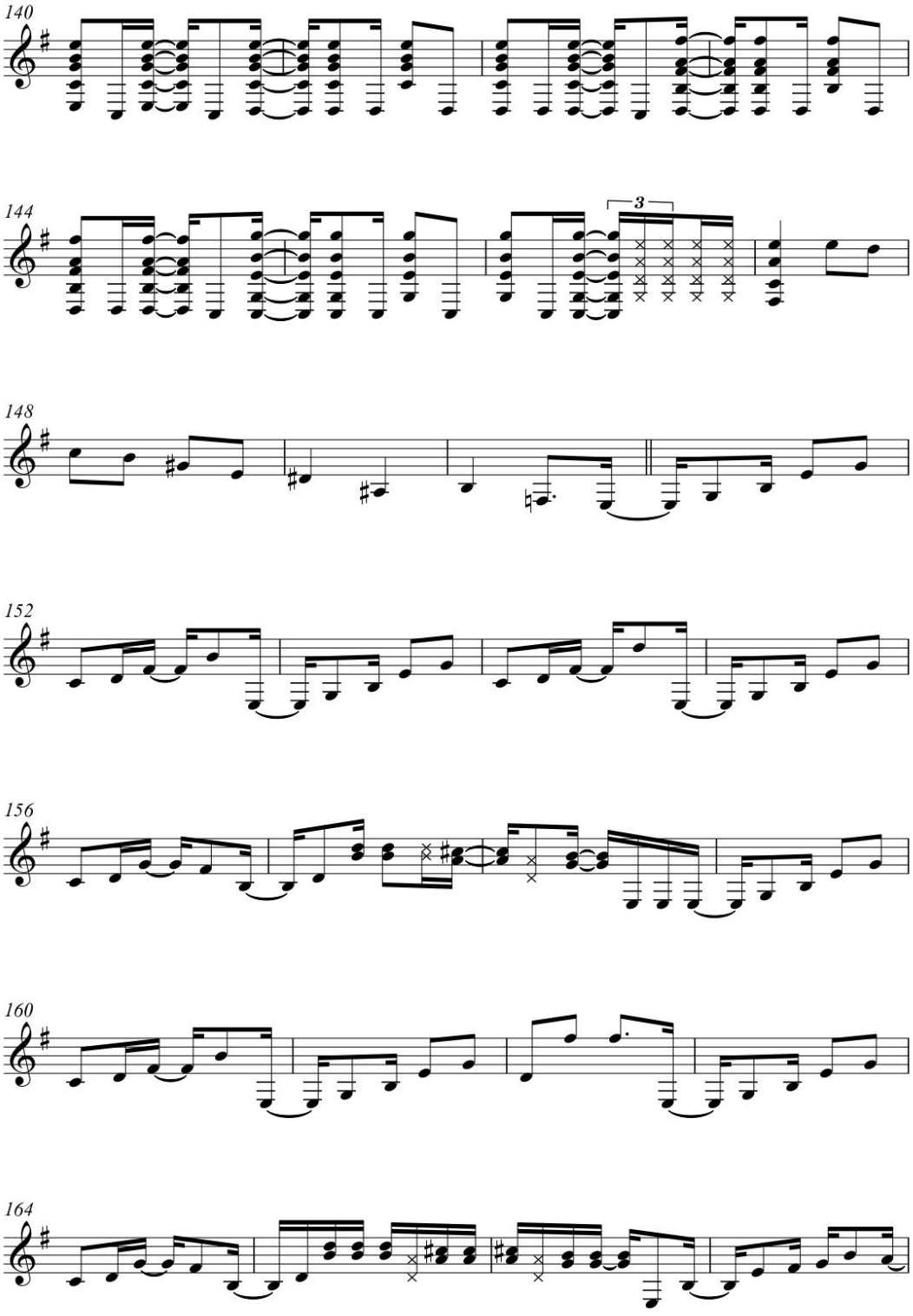
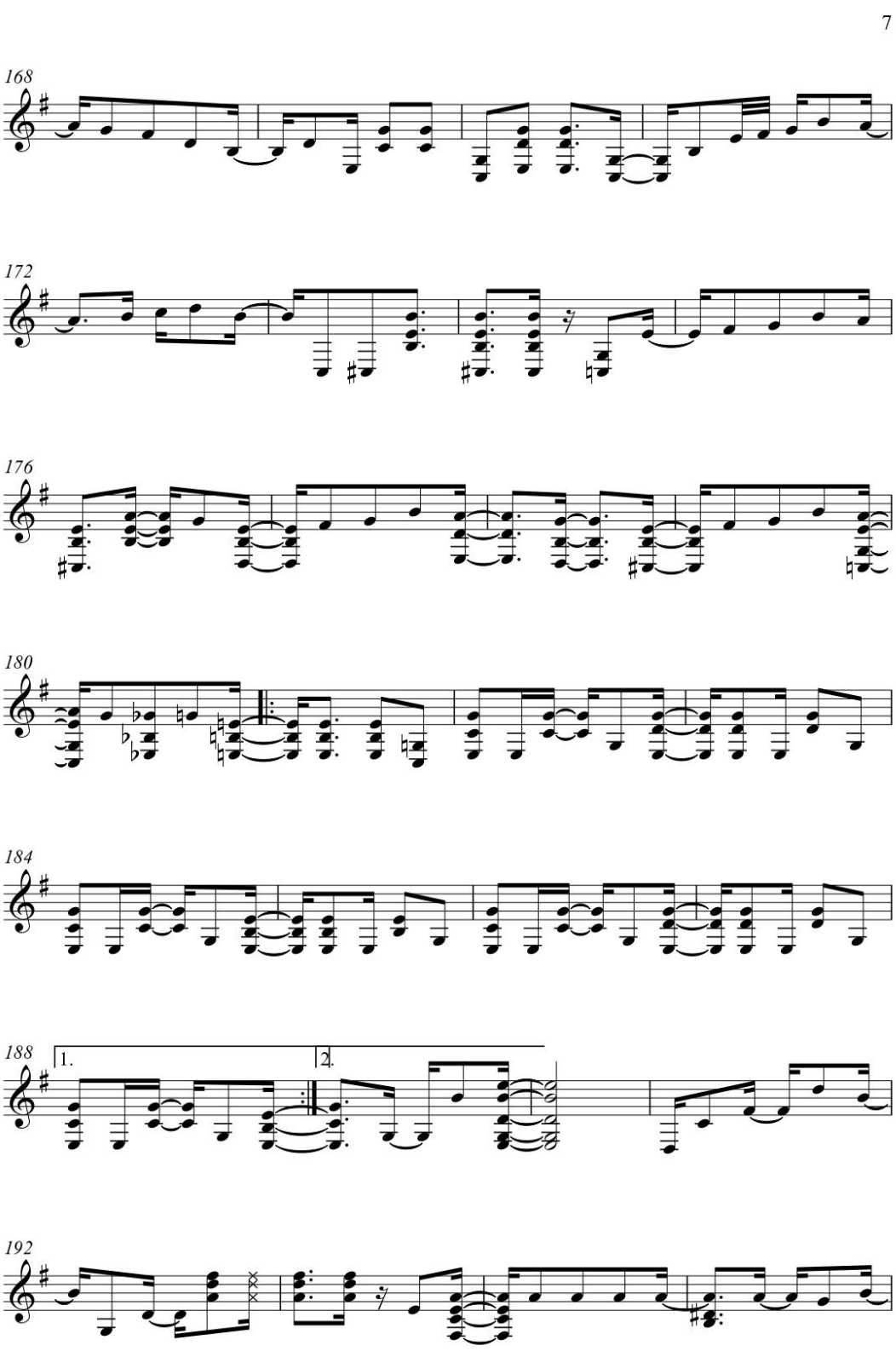
_____. **Comprehensive musical analysis**. London: The Scarecrow Press, 1994.

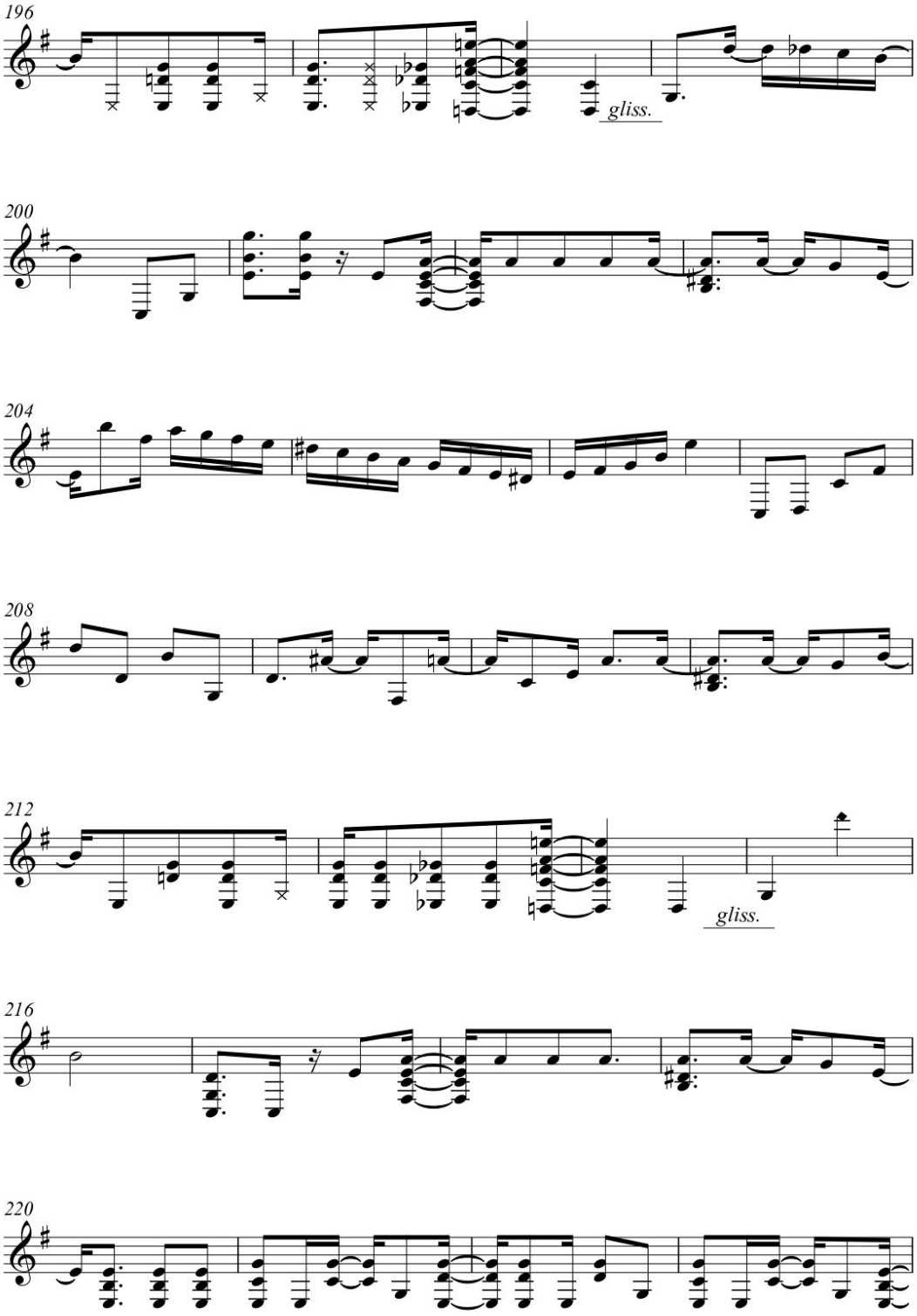
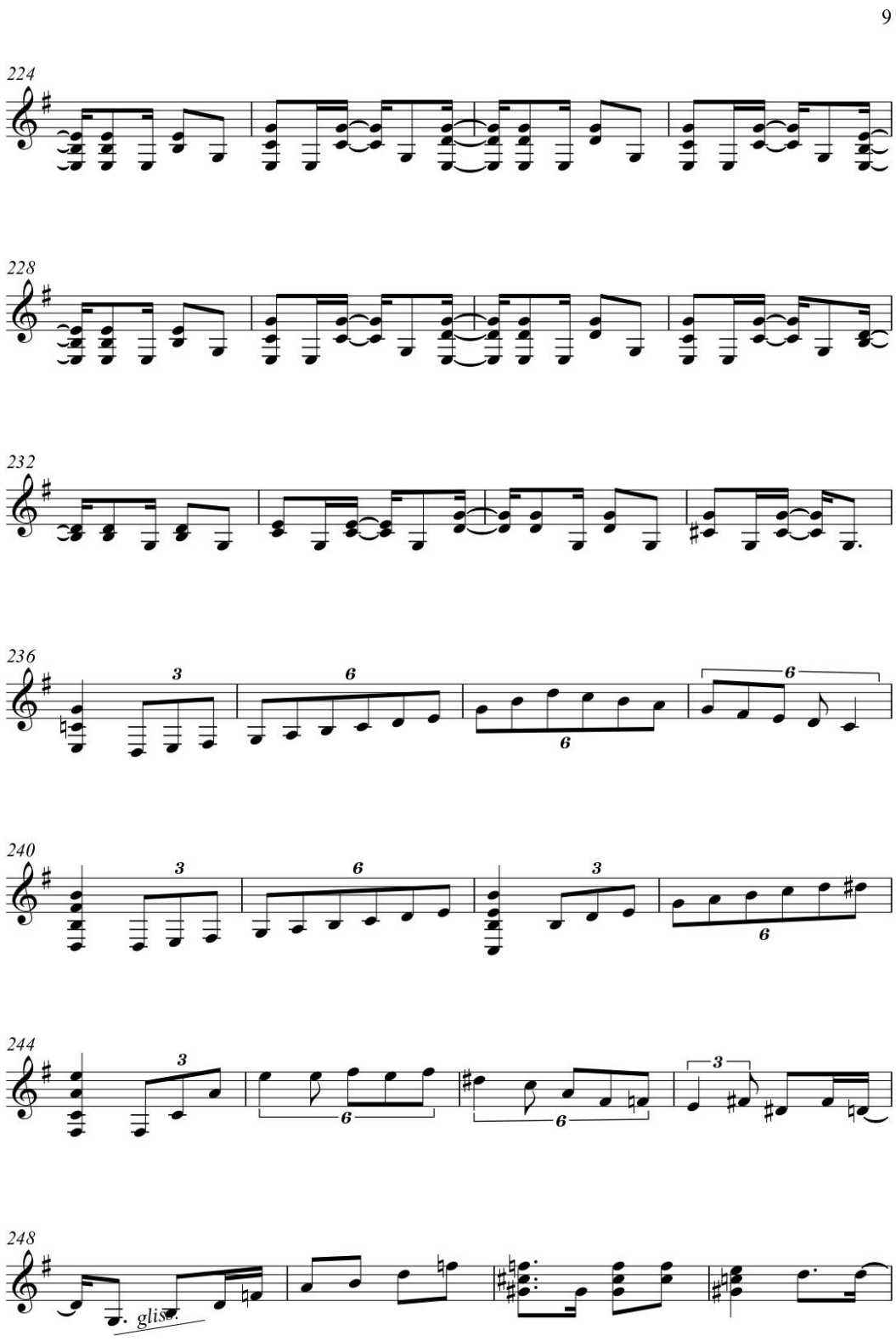
YAMANDU Costa. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa213377/yamandu-costa>. Acesso em: 26 de Ago. 2019. Verbete da Enciclopédia.

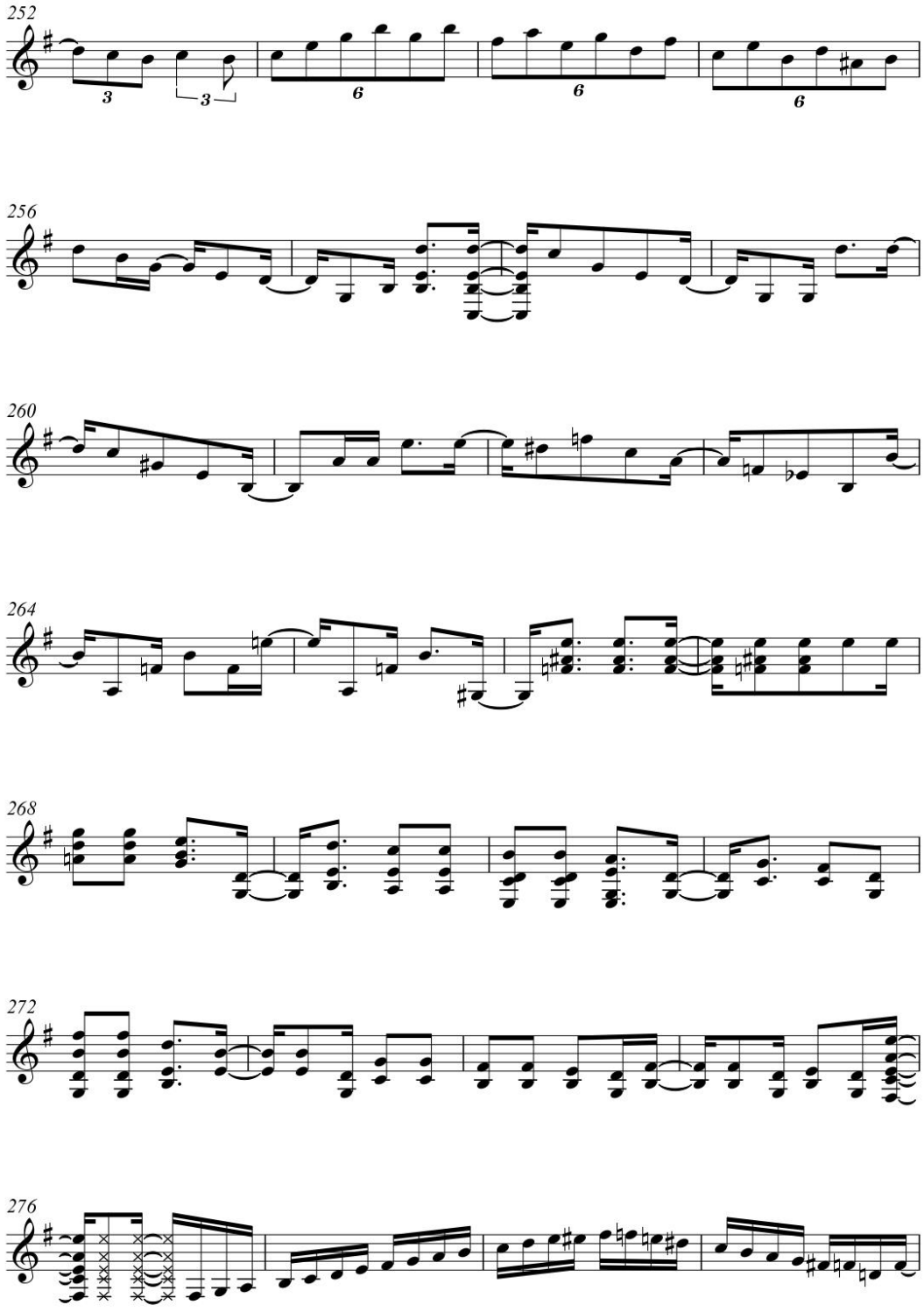
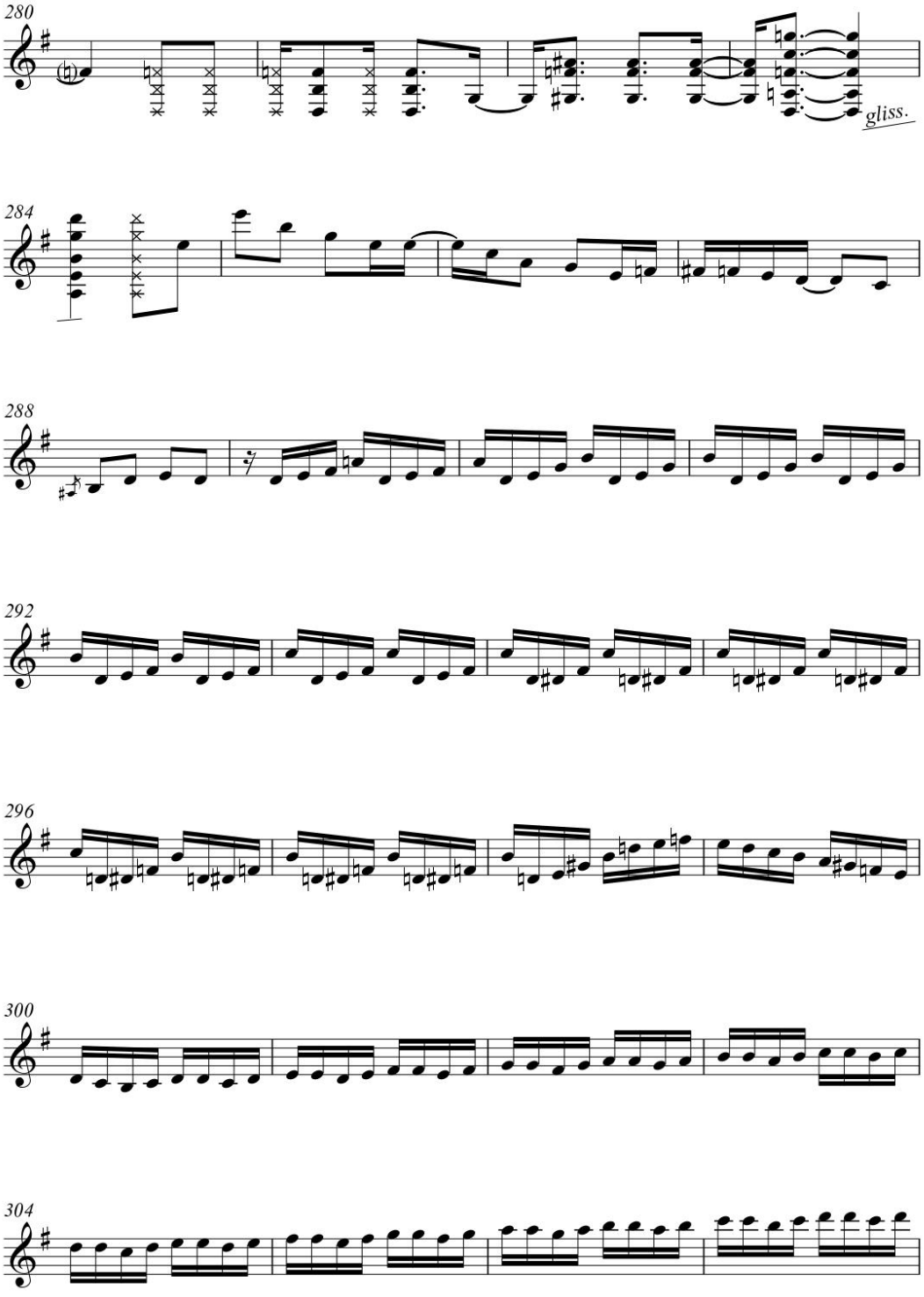
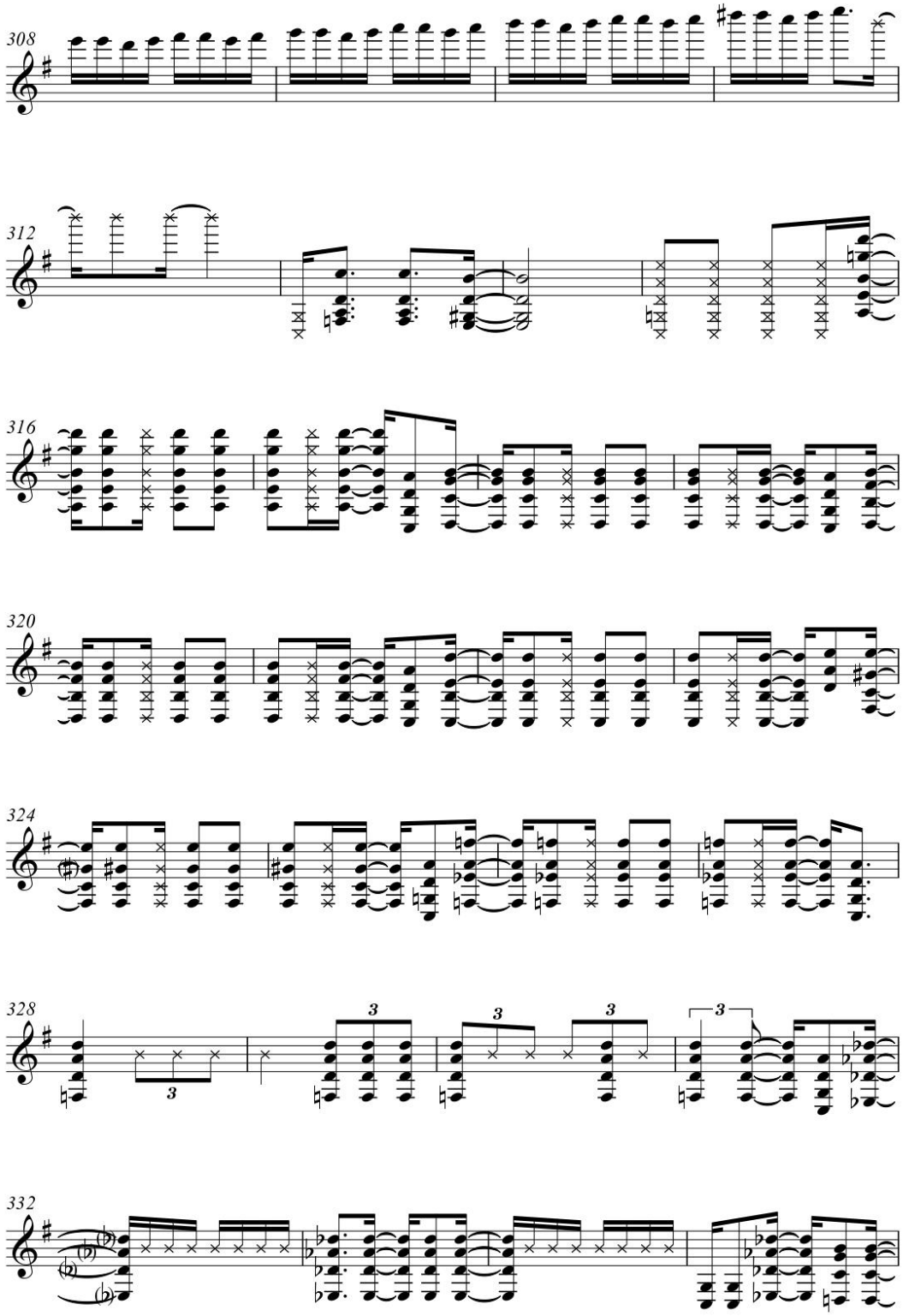
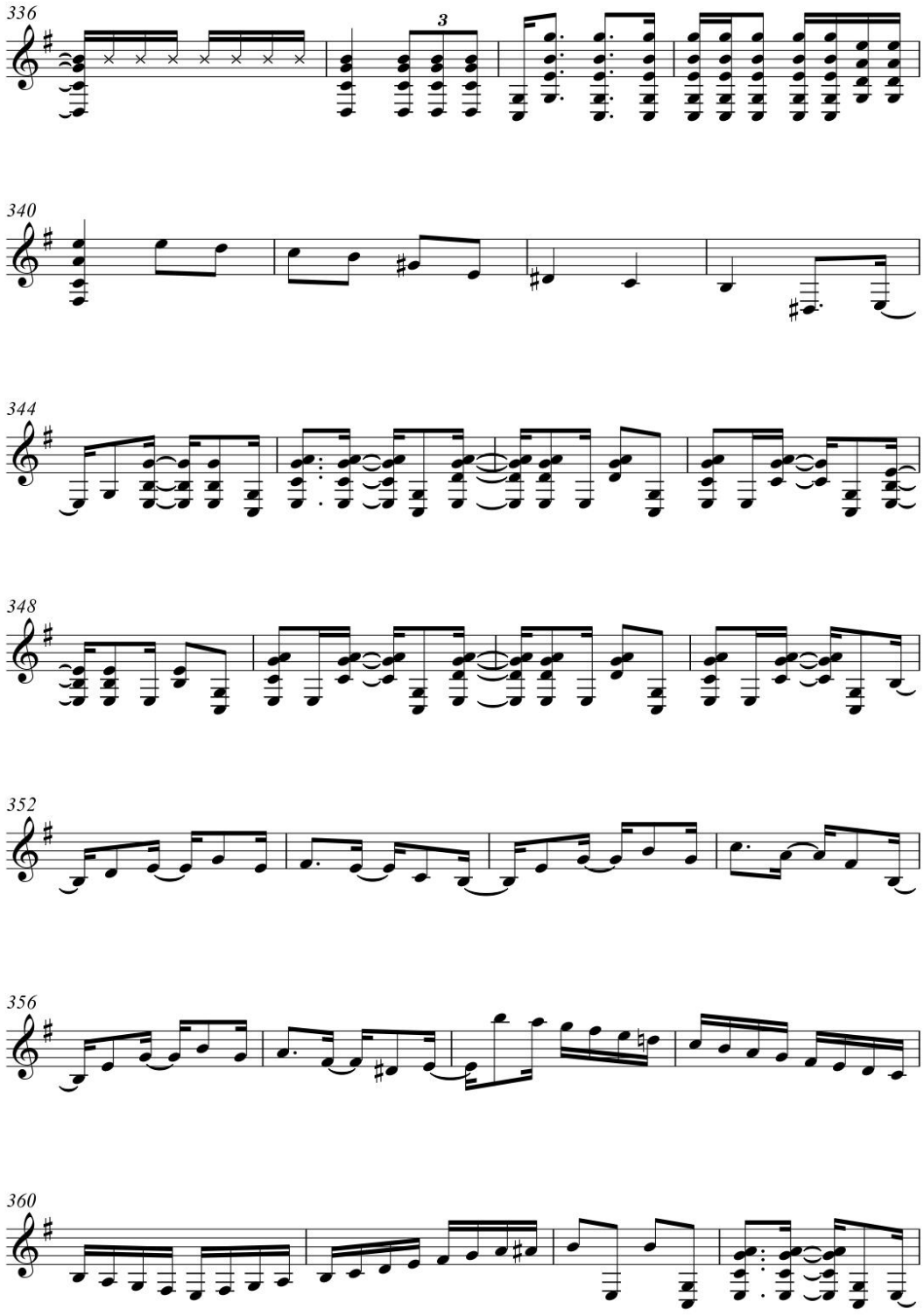
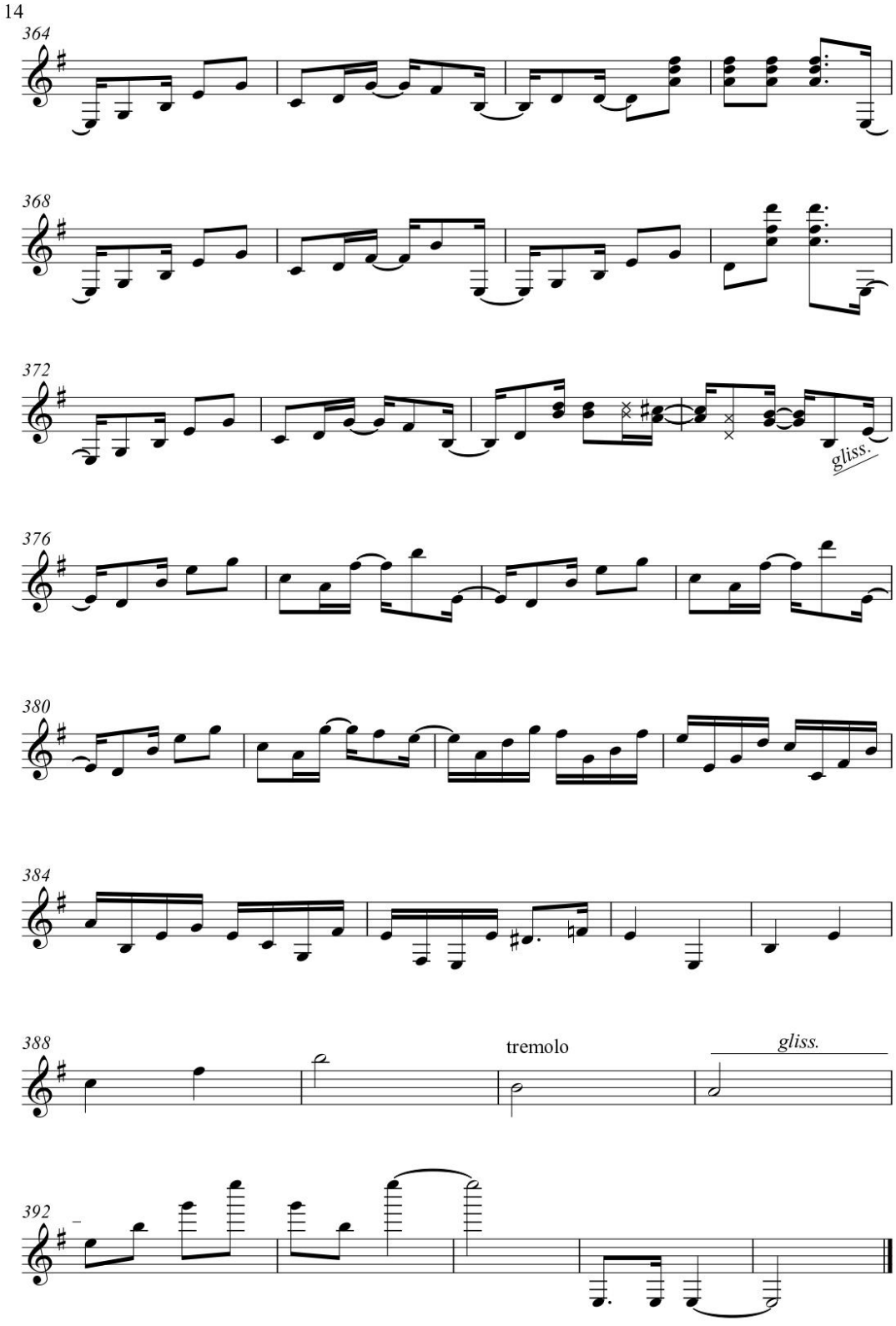
APÊNDICES

1 Byte 10 Cordas
Hamilton de Holanda
6
11
16
Em
Em(♯5)
Em7
20
Em(♯5)
Em
Em(♯5)
Em7
24
Em
Em(♯5)
Em7
Copyright © Eduardo Pereira

2

28 Em(♯5) Em Em(♯5) Em7
32 Em Em(♯5) Em7
36 Em(♯5) Em Em(♯5) A(add9)/C♯
40 Cmaj7 A(add9)/C♯ Em/D
44 C/E Em/D A(add9)/C♯ Cmaj7 E♭m Em
48 Em(♯5) Em7 Em(♯5) Em
52 Em(♯5) Em7 Em(♯5)

3
56
60
64
68
72
76
Am7
D7
Gmaj7
80
F♯m7(♭5)
B7
Em7

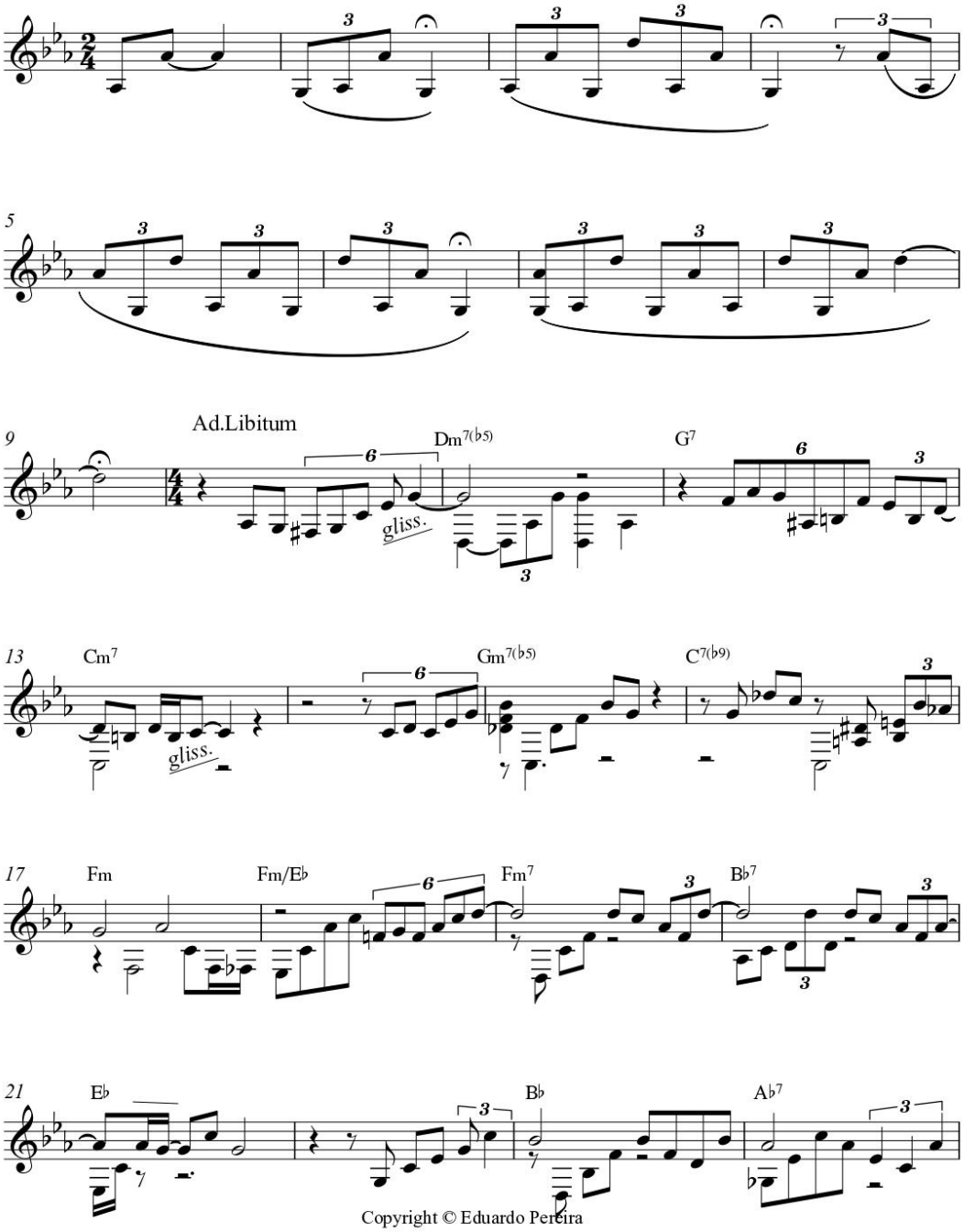
4

5
112
116
120
124
128
132
136

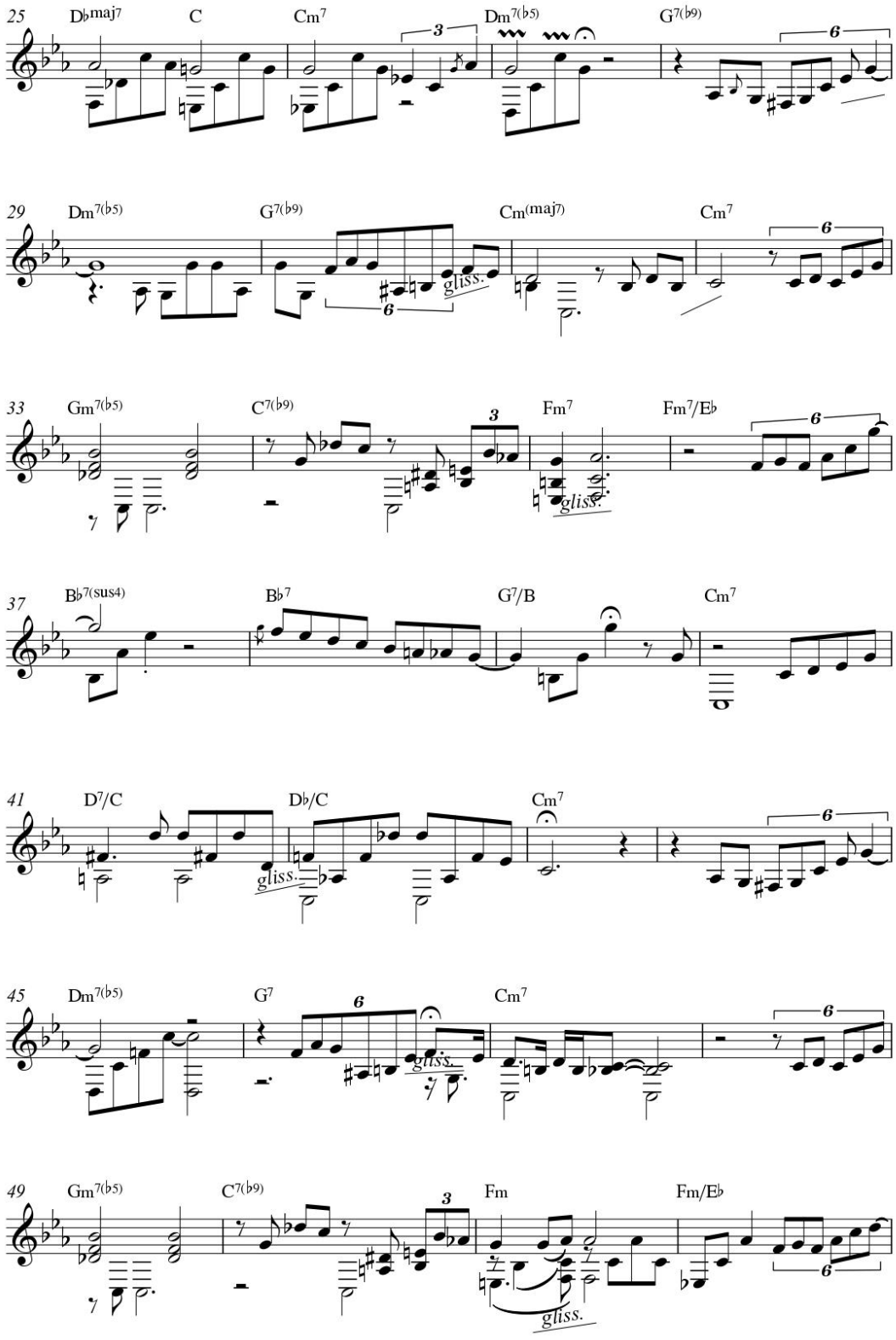
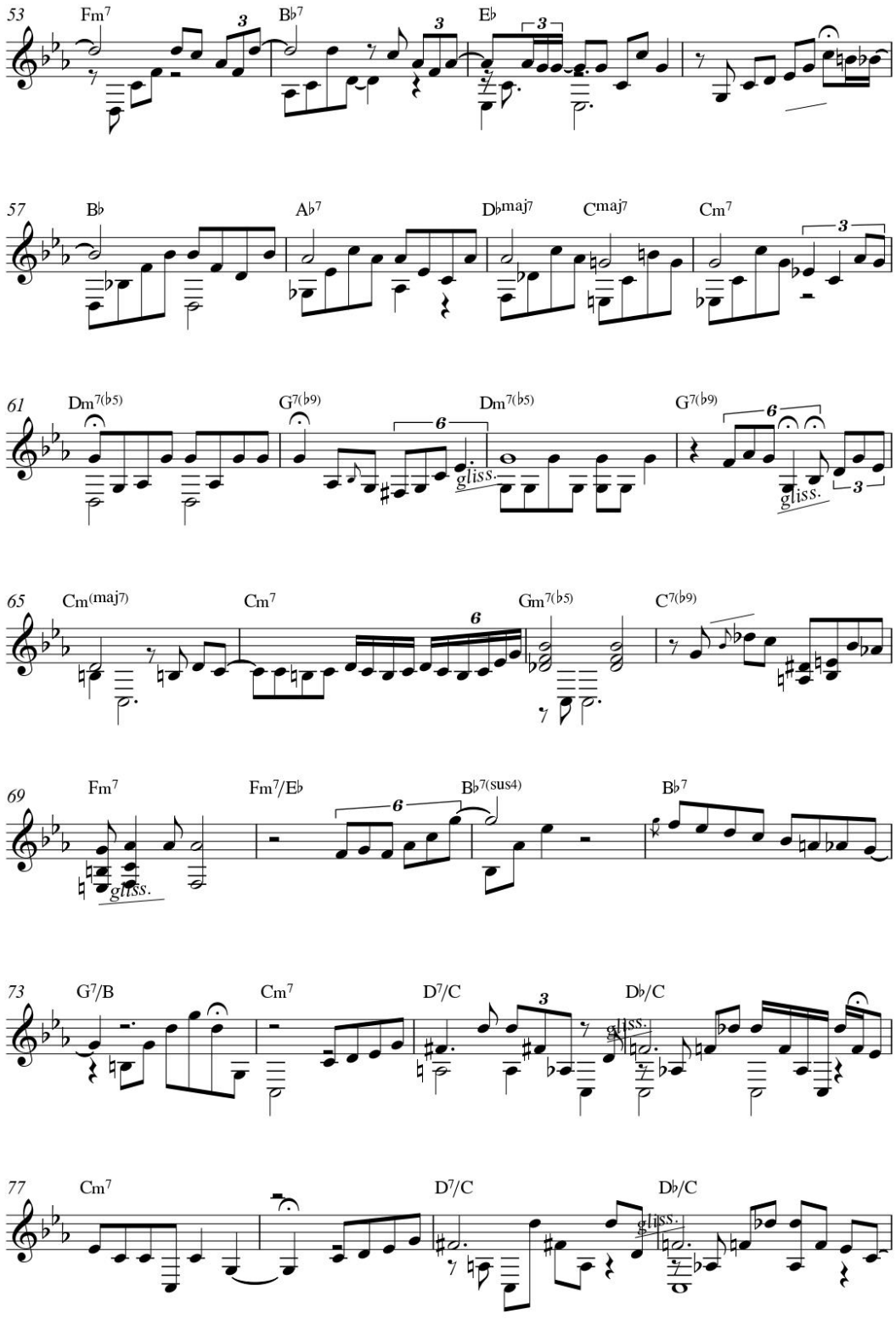
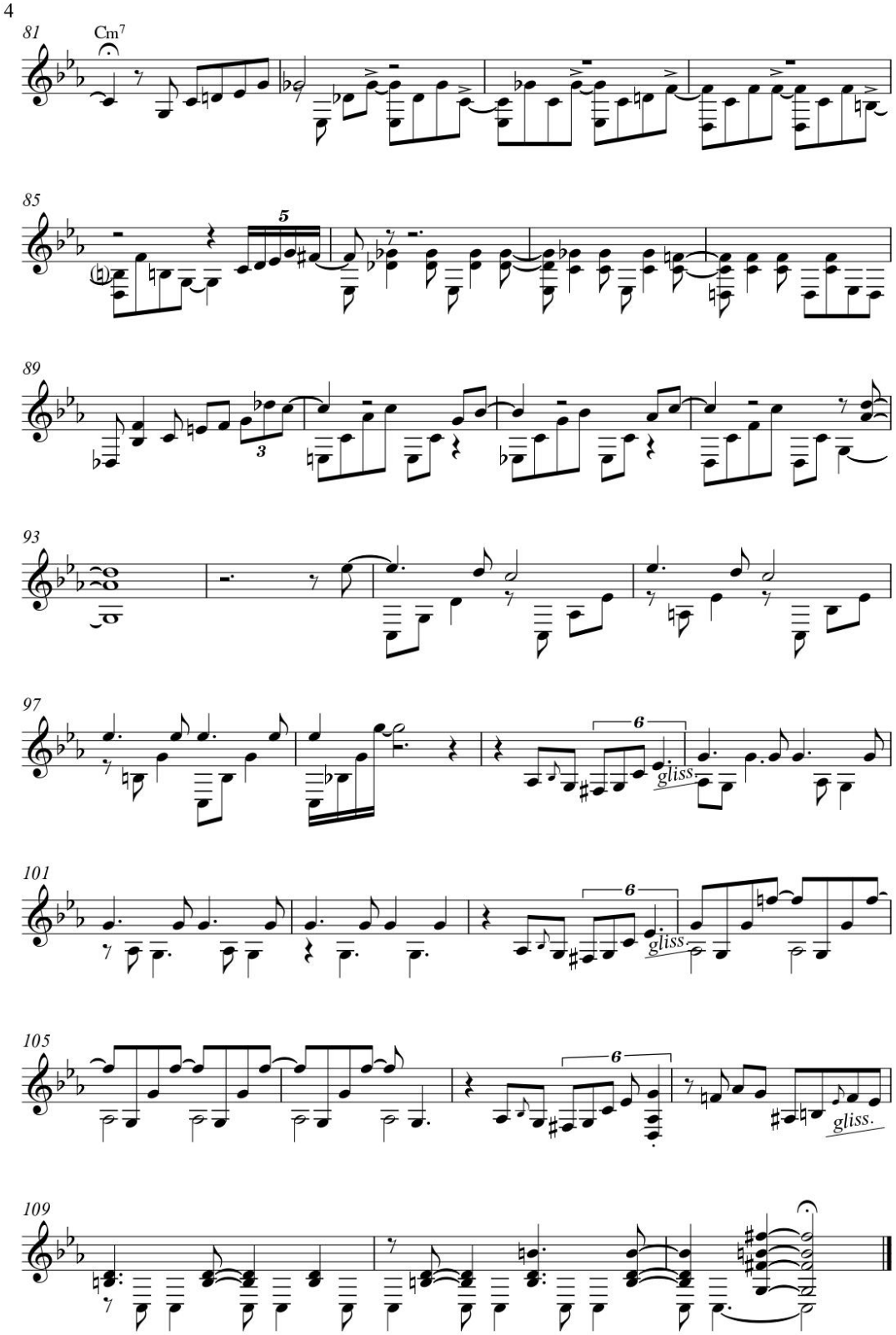
6

7
168
172
176
180
184
188
1.
2.
192

8

9
224
228
232
236
240
244
248
gliss.

10

11

12

13

14
364
368
372
gliss.
376
380
384
388
tremolo
gliss.
392

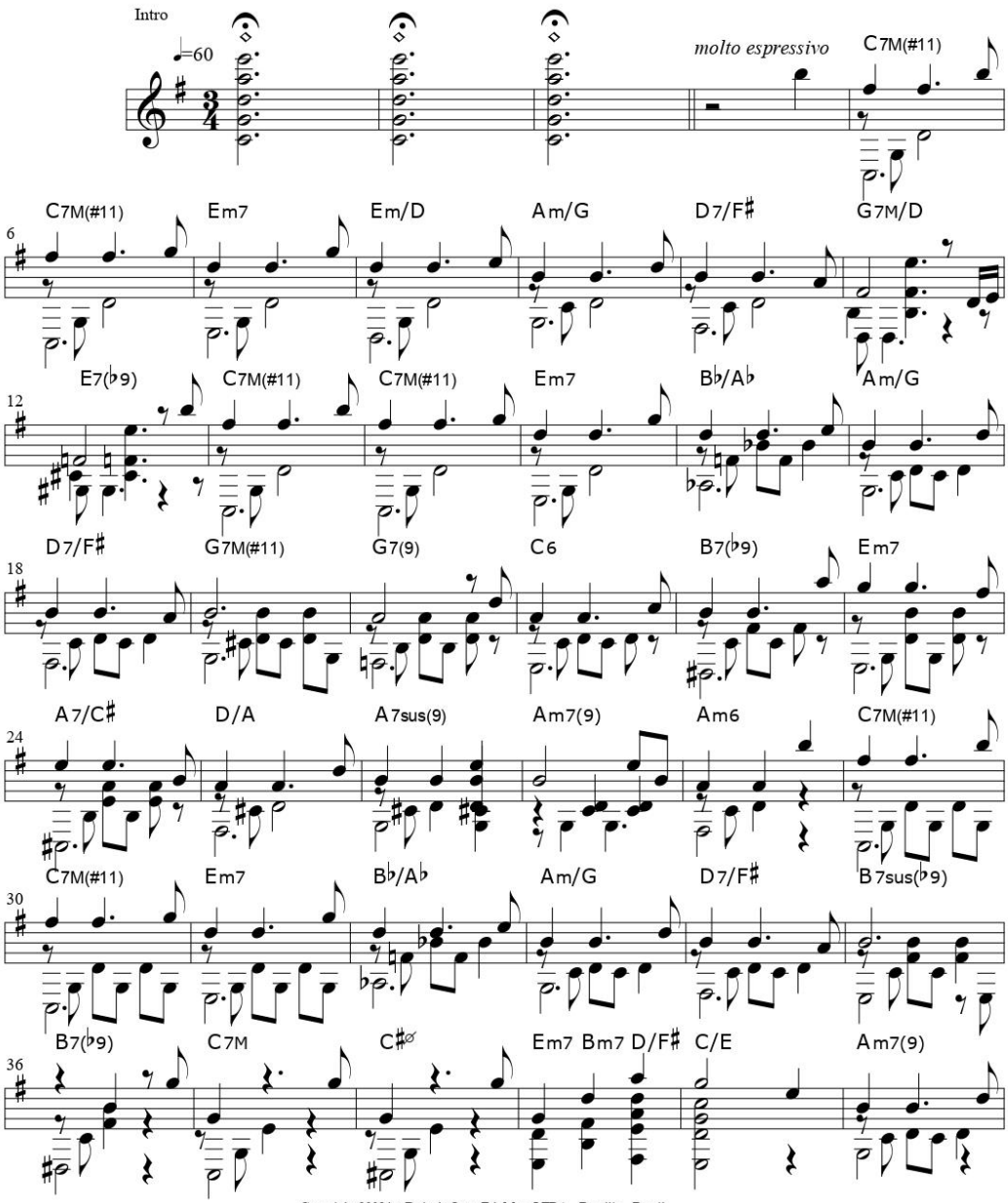
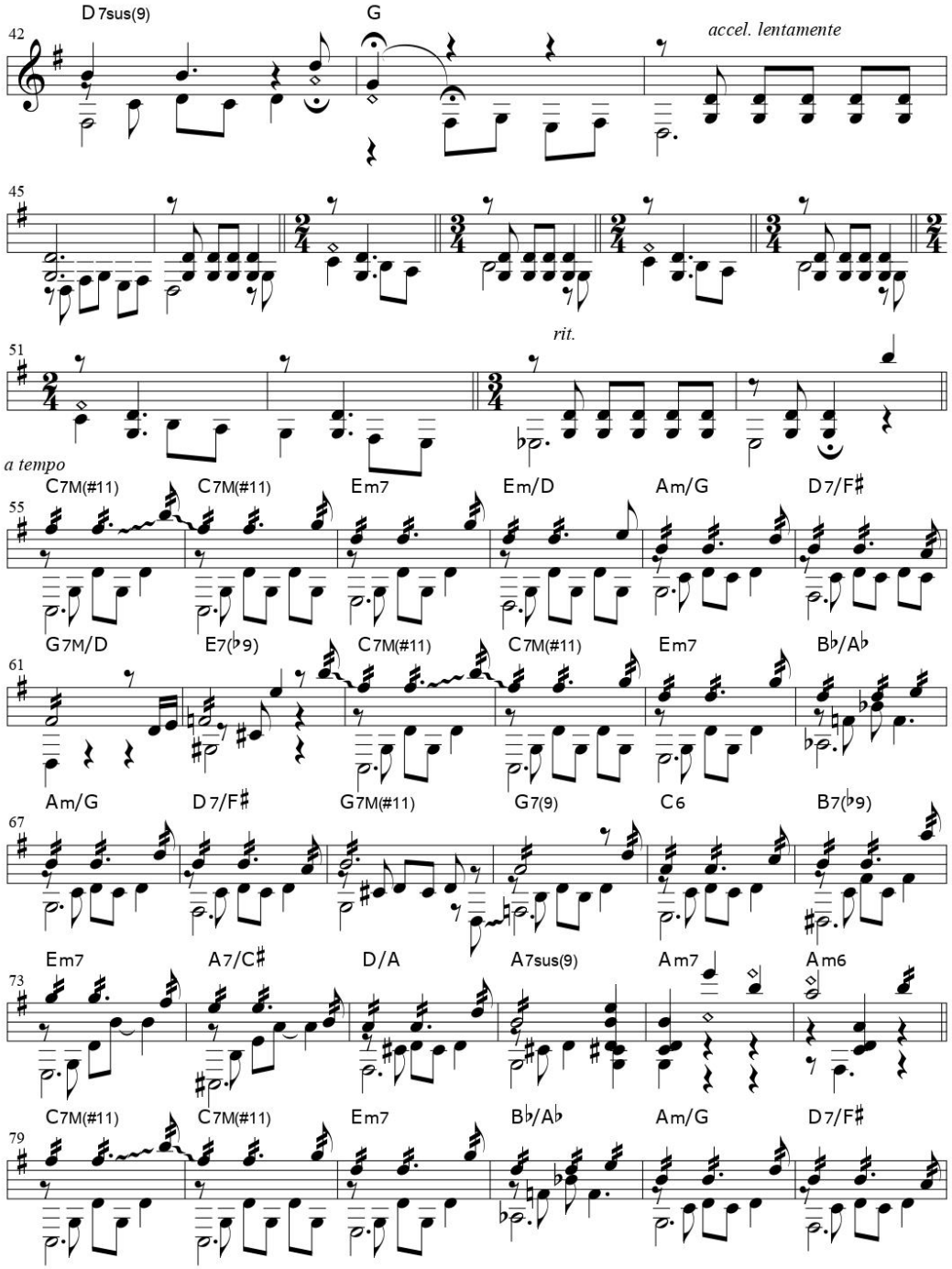
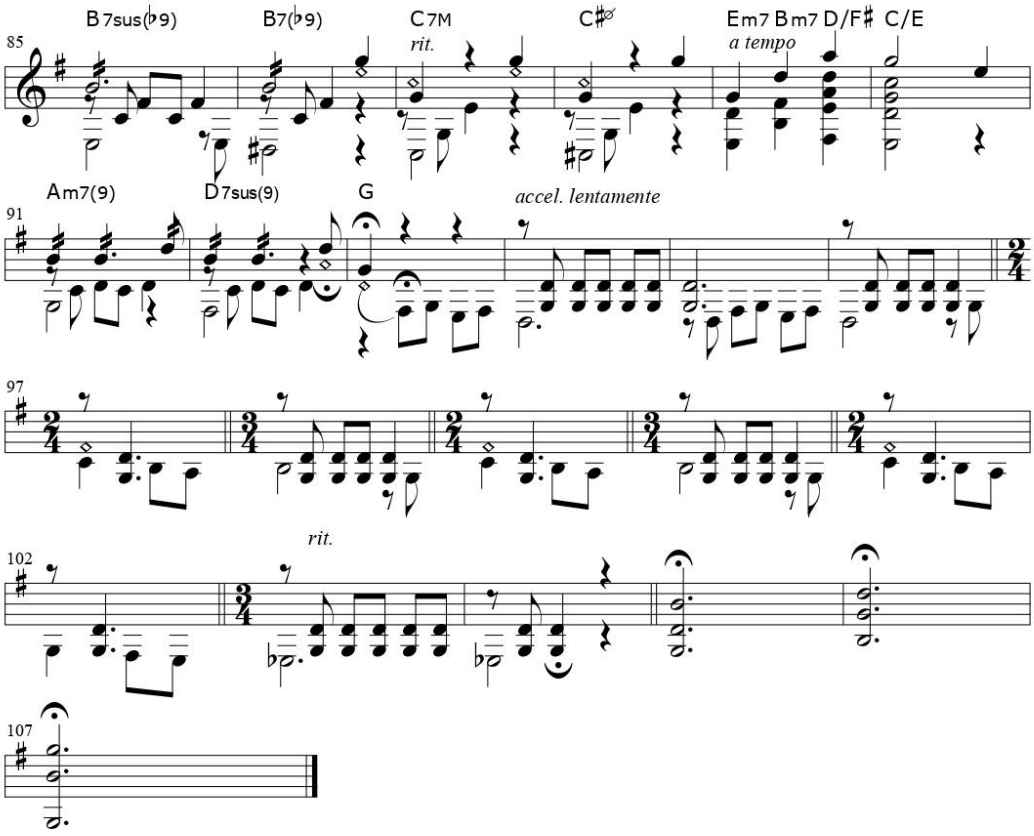
Dor Menor

Hamilton de Holanda

Copyright © Eduardo Pereira

2

25
D♭maj7
C
Cm7
Dm7(♭5)
G7(♭9)
29
Dm7(♭5)
G7(♭9)
Cm(maj7)
Cm7
gliss.
33
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm7
Fm7/E♭
gliss.
37
B♭7(sus4)
B♭7
G7/B
Cm7
41
D7/C
D♭/C
Cm7
gliss.
45
Dm7(♭5)
G7
Cm7
gliss.
49
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm
Fm/E♭
gliss.

53
Fm7
B♭7
E♭
57
B♭
A♭7
D♭maj7
Cmaj7
Cm7
61
Dm7(♭5)
G7(♭9)
Dm7(♭5)
G7(♭9)
gliss.
65
Cm(maj7)
Cm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
69
Fm7
Fm7/E♭
B♭7(sus4)
B♭7
gliss.
73
G7/B
Cm7
D7/C
D♭/C
77
Cm7
D7/C
D♭/C

4
81
Cm7
85
89
93
97
101
105
109
gliss.
gliss.
gliss.

Flor da Vida

Hamilton de Holanda

Valsa - 2002

Copyright 2008 by Dois de Ouro Ed. Mus. LTDA - Brasilia - Brasil
Todos os direitos reservados
doisdeouro@doisdeouro.com

D7sus(9)
G
accel. lentamente
rit.
a tempo
C7M(#11)
C7M(#11)
Em7
Em/D
Am/G
D7/F♯
G7M/D
E7(♭9)
C7M(#11)
C7M(#11)
Em7
B♭/A♭
Am/G
D7/F♯
G7M(#11)
G7(9)
C6
B7(♭9)
Em7
A7/C♯
D/A
A7sus(9)
Am7
Am6
C7M(#11)
C7M(#11)
Em7
B♭/A♭
Am/G
D7/F♯

B7sus(♭9)
B7(♭9)
C7M
C♯ø
Em7 Bm7 D/F♯ C/E
85
rit.
a tempo
Am7(9)
D7sus(9)
G
91
accel. lentamente
97
rit.
102
107