

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes**

***Verde e Amarelo em Preto e Branco:*
as impressões do choro no piano brasileiro**

Alexandre Zamith Almeida

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

CAMPINAS - 1999



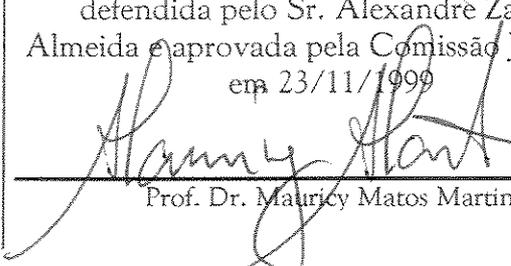
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

Verde e Amarelo em Preto e Branco:
as impressões do choro no piano brasileiro

Alexandre Zamith Almeida

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação do Prof. Dr. Mauricy Matos Martin.

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pelo Sr. Alexandre Zamith Almeida e aprovada pela Comissão Julgadora em 23/11/1999


Prof. Dr. Mauricy Matos Martin



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

CAMPINAS - 1999

| | |
|--------------|-------------------------------------|
| UNIDADE | BC |
| N.º CHAMADA: | Unicamp |
| | AL64v |
| V. | Ex. |
| TOMBO BC/ | 41904 |
| PROC. | 278,00 |
| C | <input type="checkbox"/> |
| D | <input checked="" type="checkbox"/> |
| PREÇO | R\$ 11,00 |
| DATA | 22-08-00 |
| N.º CPD | |

CM-00144428-B

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

AL64v

Almeida, Alexandre Zamith

Verde e amarelo em preto e branco : as impressões
do choro no piano brasileiro / Alexandre Zamith Almeida.
Campinas, SP : [s.n.], 1999.

Orientador : Mauricy Matos Martin.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas , Instituto de Artes.

1. Música para piano. 2. Música popular - Brasil.
I. Martin, Mauricy Matos. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

*Dedico esta dissertação a todos os músicos de choro:
passados, presentes e futuros.
Afinal, são deles os méritos pela criação e existência
de uma das mais singelas formas de expressão artística.*

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pela bolsa concedida, fonte de recursos financeiros sem os quais este e tantos outros projetos não seriam concretizados;

ao meu orientador, Prof. Dr. Mauricy Matos Martin, pelo constante incentivo e confiança;

aos professores da UNICAMP, em especial à Prof^ª Dr^ª Maria Lúcia Senna Paschoal, por inúmeros conselhos;

à Sayure, minha eterna companheira, pelos infinitos momentos felizes que me oferece;

ao meu querido irmão Maurício, sempre me iluminando com suas idéias e sua música;

à minha irmã Malu, companheira em qualquer circunstância;

à amiga Sandra Perez, pelo auxílio em assuntos referentes à História do Brasil e, acima de tudo, pela amizade;

à querida Marisa Lacorte, pelas inúmeras partituras emprestadas;

à Dona Glorinha, Saemi e Cuca, pelo apoio e amizade;

ao Maestro Cyro Pereira, pelas muitas e valiosas conversas;

ao Maestro Edmundo Villani Cortes, pela entrevista concedida com muita gentileza;

ao pianista e professor Hilton Jorge Valente, o *Gogô*, por ter me revelado valiosas informações sobre a música brasileira, suas características e sua história;

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

à senhora Vera Guarnieri, pelas importantes declarações concedidas sobre a obra de Camargo Guarnieri;

ao Luís Augusto de Aquino, pela revisão atenciosa;

a todos os funcionários das instituições visitadas: Biblioteca do Instituto de Artes da UNICAMP, Biblioteca da ECA/USP, Biblioteca Mário de Andrade, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Biblioteca da Escola de Música da UFRJ, Biblioteca do Conservatório Dramático de Tatuí e Biblioteca Oneyda de Alvarenga do Centro Cultural São Paulo;

à Beth e ao Quintino, da fonoteca da ECA/USP, pela paciência em relação aos meus constantes atrasos e confusões na devolução de materiais;

ao Sérgio Cardiari, funcionário da Biblioteca da Fundação das Artes de São Caetano do Sul;

finalmente, agradeço de forma especial aos meus pais José Maria Almeida e Célia Maria Zamith Almeida, responsáveis por tudo o que já realizei, pela minha vida enfim. Espero neles despertar o imenso orgulho que despertam em mim.

RESUMO

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Esta dissertação aborda as relações entre o choro e o repertório pianístico brasileiro, através de um enfoque analítico sobre aspectos históricos e musicais referentes tanto ao choro quanto ao piano brasileiro.

Partindo das origens da música brasileira, este trabalho reconhece, inicialmente, os diversos eventos que contribuíram para o surgimento e desenvolvimento do choro, abordando assuntos como a chegada das danças européias aos salões brasileiros, a formação de gêneros musicais nacionais como o maxixe e o tango brasileiro, o aparecimento dos primeiros grupos de choro e a definição de seu instrumental típico, o perfil social e musical dos primeiros chorões e a consolidação do que hoje reconhecemos como *grupo regional*.

A estreita relação entre o choro e o piano é analisada através do entendimento de aspectos referentes ao citado instrumento e, ao mesmo tempo, decisivos no desenvolvimento não só do choro, mas de toda a música brasileira. São estes aspectos a popularidade que o piano gozou na cidade do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX à terceira década do século XX, o alto teor social que o instrumento - ao ser tratado como importante meio tanto de entretenimento quanto de afirmação sócio-econômica - assumiu, a importância do piano na divulgação e comercialização de obras musicais e, enfim, a tradição dos chamados *pianeiros* e seu posicionamento no desenvolvimento da música popular brasileira.

Em seu capítulo final, esta dissertação busca reconhecer e, acima de tudo, demonstrar - através de diversos exemplos musicais extraídos do repertório pianístico brasileiro - as principais constâncias musicais do choro transpostas para o piano. Para tanto, tais constâncias foram organizadas em quatro itens - Melodia, Harmonia, Baixos e Ritmo - e demonstradas através de exemplos nos quais pode-se ter uma mostra dos recursos utilizados pelos compositores para imprimir o espírito musical chorão em peças para piano. Com base nestes recursos, realizamos - como resultado final deste trabalho - o arranjo de dois consagrados choros de Pixinguinha: *Desprezado* e *Um a Zero*. A partir de partituras que definem apenas a linha melódica e suas

respectivas cifras harmônicas, estes choros foram transcritos para a formação de *piano a 4 mãos*, refletindo assim diversos elementos repertoriados neste capítulo.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 09 |
| CAPÍTULO 1 – ORIGENS DO CHORO..... | 10 |
| 1.1 <i>Origens da Música Brasileira.....</i> | 11 |
| 1.2 <i>Primórdios da Música Popular no Brasil.....</i> | 16 |
| 1.3 <i>Chegada das Danças Européias ao Brasil.....</i> | 18 |
| 1.4 <i>Nascimento do Choro: os primeiros chorões e as origens do regional.....</i> | 21 |
| 1.4.1 <i>O Choro.....</i> | 21 |
| 1.4.2 <i>Os Primeiros Chorões.....</i> | 26 |
| 1.4.3 <i>Os Grupos de Choro e os Regionais.....</i> | 29 |
| CAPÍTULO 2 – OS GÊNEROS CHORÕES..... | 33 |
| 2.1 <i>A Valsa.....</i> | 34 |
| 2.2 <i>A Polca.....</i> | 40 |
| 2.3 <i>A Xóti.....</i> | 45 |
| 2.4 <i>A Habanera.....</i> | 49 |
| 2.5 <i>O Maxixe.....</i> | 54 |
| 2.6 <i>O Tango Brasileiro.....</i> | 61 |
| CAPÍTULO 3 – O PIANO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA..... | 67 |
| 3.1 <i>A Tradição Pianística Brasileira.....</i> | 68 |
| 3.2 <i>O Papel do Piano na Música Popular Brasileira.....</i> | 69 |
| 3.3 <i>Pianeiros Pioneiros.....</i> | 72 |
| 3.3.1 <i>Chiquinha Gonzaga.....</i> | 74 |
| 3.3.2 <i>Ernesto Nazareth.....</i> | 78 |
| 3.3.3 <i>Sinhô.....</i> | 81 |
| 3.3.4 <i>Zequinha de Abreu.....</i> | 84 |
| CAPÍTULO 4 – O CHORO E A MÚSICA ERUDITA NACIONAL PARA PIANO..... | 85 |
| 4.1 <i>Música Popular: musa do nacionalismo.....</i> | 86 |
| 4.1.1 <i>Música Folclórica e Música Popular Urbana.....</i> | 86 |
| 4.1.2 <i>Relações do Nacionalismo Brasileiro com a Música Popular Folclórica e a Música Popular Urbana.....</i> | 87 |
| 4.1.3 <i>Nacionalismo de Recodificação e Nacionalismo Pragmático.....</i> | 91 |

| | | |
|--|--|-----|
| 4.1.4 | <i>A Importância do Piano no Nacionalismo Brasileiro.</i> | 94 |
| 4.2 | <i>O Choro e os Nacionalistas.</i> | 98 |
| 4.3 | <i>O Choro e os Independentes.</i> | 98 |
| 4.3.1 | <i>Radamés Gnattali.</i> | 101 |
| 4.3.2 | <i>Cyro Pereira.</i> | 102 |
| 4.3.3 | <i>Edmundo Villani Cortes.</i> | |
| | | 104 |
| CAPÍTULO 5 – CHORANDO NO PIANO. | | |
| | | 106 |
| 5.1 | <i>Melodia.</i> | 106 |
| 5.1.1 | <i>Apogiaturas.</i> | 108 |
| 5.1.2 | <i>Arpejo Maior Descendente com 6^o</i> | 109 |
| 5.1.3 | <i>Bordaduras.</i> | 111 |
| 5.1.4 | <i>Cromatismo.</i> | 112 |
| 5.1.5 | <i>Utilização da Escala Menor Harmônica sobre as Dominantes.</i> | 112 |
| 5.1.6 | <i>Frases Longas.</i> | 113 |
| 5.1.7 | <i>Valorização Melódica de Contratempos.</i> | 114 |
| 5.2 | <i>Baixos.</i> | 115 |
| 5.2.1 | <i>Baixo Condutor Harmônico.</i> | 116 |
| 5.2.2 | <i>Baixo Melódico.</i> | 120 |
| 5.2.3 | <i>Baixo Pedal.</i> | 121 |
| 5.3 | <i>Harmonia.</i> | 123 |
| 5.3.1 | <i>Simplicidade Harmônica.</i> | 124 |
| 5.3.2 | <i>Dominantes Secundárias.</i> | 125 |
| 5.3.3 | <i>Acordes de “Sexta Napolitana”</i> | 127 |
| 5.3.4 | <i>Conclusão de Frases Sobre os Graus III e V.</i> | 130 |
| 5.3.5 | <i>Acordes Invertidos.</i> | 131 |
| 5.3.6 | <i>Ocorrência de Acordes Alterados e Tensões Harmônicas.</i> | 135 |
| 5.4 | <i>Ritmo.</i> | 136 |
| 5.4.1 | <i>Ocorrência da Síncopa Explícita.</i> | 138 |
| 5.4.2 | <i>Formas de Alusão à Síncopa.</i> | 140 |
| 5.4.3 | <i>Linearidade Rítmica.</i> | 141 |
| 5.4.4 | <i>Utilização de Quiálteras.</i> | 142 |
| 5.5 | <i>Considerações Finais.</i> | 142 |
| 5.5.1 | <i>Desprezado.</i> | 151 |
| 5.5.2 | <i>Um a Zero.</i> | |
| | | 167 |
| CONCLUSÃO. | | |
| | | 168 |
| BIBLIOGRAFIA. | | |
| | | 179 |
| MUSICOGRAFIA. | | |

CAPÍTULO 1

ORIGENS DO CHORO

O choro, entendido como um importante gênero¹ representante da tradição instrumental na música brasileira, apesar de ter se definido nas últimas décadas do século XIX, teve seu processo de gestação iniciado nas mais remotas eras da história da música no Brasil. Como todo gênero musical, sua história muitas vezes confunde-se com a história musical do próprio país que lhe serviu de berço, pois suas origens estão fundamentadas em elementos musicais e culturais há muito já presentes na cultura nacional.

É assim que uma visão clara sobre as origens do choro requer um estudo sobre os caminhos que a música brasileira percorreu desde os seus primórdios até a época do surgimento do referido gênero. O entendimento das contribuições musicais e culturais recebidas pela música brasileira e as constâncias musicais nacionais que delas surgiram é fundamental para a compreensão de um gênero tão representante da musicalidade brasileira.

Portanto, o estudo sobre as origens do choro encontra-se aqui precedido por um pequeno histórico da música brasileira que se estende até a segunda metade do século XIX, quando o gênero estudado definitivamente se estabelece.

1.1. ORIGENS DA MÚSICA BRASILEIRA

A música urbana brasileira desponta como uma das produções artísticas mais originais e singulares de um país que a viu nascer das músicas de outros cantos do mundo. Pois se o Brasil testemunhou a formação do seu povo a partir de diversos povos, de sua cultura a partir de diversas culturas, não haveria de ser diferente com a arte que tanto espelha a alma brasileira.

Antes de sua descoberta pelos portugueses, a terra que veio a se chamar Brasil apresentava como sua música genuína aquela produzida pelos seus povos de então: os indígenas. No entanto, esta que pode ser considerada a mais antiga música feita no Brasil teve presença restrita no processo de formação do que hoje se entende por Música Brasileira, por motivos que serão esclarecidos a seguir.

¹ O termo *gênero* será utilizado neste trabalho para designar toda produção musical que apresente características bem definidas e uniformes a todo o repertório a ela pertencente. Assim, são exemplos de gêneros a *modinha*, o *maxixe*, o *choro* e o *samba*.

Das três principais contribuições musicais que o Brasil recebeu, referentes aos três elementos étnicos que formaram o seu povo, a indígena foi realmente - não por motivos musicais, mas sim históricos e sociais - a menos significativa, sendo a predominância de elementos de origens africana e européia na música brasileira bastante evidente.

É bem verdade que a música indígena foi pesquisada e explorada mais tarde por diversos compositores, especialmente os nacionalistas, mas isso aconteceu em meados do século XX, quando as características essenciais da música brasileira já estavam definidas. Ressalta-se que a pouca contribuição da tradição musical indígena na formação da música brasileira - em comparação com as contribuições européia e africana - foi conseqüência da própria história brasileira e pode ser por esta explicada.

Quando a escravidão indígena foi substituída pela africana, ainda no século XVI, o Brasil era então uma colônia essencialmente rural e as vastíssimas áreas que não eram ocupadas pelos engenhos de açúcar se encontravam cobertas pela exuberante vegetação das matas tropicais. Desta maneira, os índios recém-libertos imediatamente retornaram àquele que era seu habitat natural - as matas - e distanciaram-se da cultura branca. O contato entre tais culturas só tornou a ocorrer quando o interesse do colonizador e sua índole exploradora voltaram seus olhos para as extensas terras férteis e repletas de riquezas minerais ocupadas pelas diversas tribos. Quando isto ocorreu, a cultura indígena - em vez de ser incorporada à cultura branca - foi drasticamente massacrada, juntamente com sua própria civilização.

Em contrapartida, quando os escravos negros foram definitivamente libertos em 1888, o Brasil já apresentava um processo de urbanização. Livres, esses negros no entanto não contaram com a possibilidade de retornar à sua terra natal, da qual estavam separados por um vastíssimo oceano. Sem o consolo que abraçou os indígenas de poder retornar ao seu ambiente de origem, os negros libertos (mas sem moradia, emprego, educação ou formação profissional) contaram com duas únicas alternativas: retornar, em troca de um teto e de alguma comida, às terras de seus ex-donos e muitas vezes ao trabalho forçado ou ao menos não remunerado, ou arriscar a vida nas cidades mais emergentes. Em ambas - a não ser quando se isolavam nas comunidades de negros rebelados representadas pelos quilombos ou mocambos - os negros continuaram em intenso contato com a cultura de origens européias.

A presença constante do negro na vida familiar brasileira rural e urbana, mesmo após a abolição, possibilitou um incessante processo de miscigenação que foi e é um dos pilares do grande monumento da cultura brasileira, expresso de maneira decisiva na musicalidade nacional.

A predominância das contribuições européia e africana – em detrimento da indígena - na formação da cultura brasileira pode ser verificada em diversos aspectos da vida nacional, nos quais observa-se ainda o predomínio da contribuição européia sobre a africana, uma vez que eram os europeus quem apresentavam a cultura dominante. São alguns destes aspectos a língua, o alfabeto, a religião, a culinária, a arquitetura e a música.

Pode-se dizer que, em relação às suas impressões na formação da cultura brasileira, os elementos étnicos constituintes do povo brasileiro estão, em *ordem de intensidade*, assim dispostos: em primeiro lugar o europeu, que como colonizador impôs na colônia o seu modo de vida social e as suas convenções culturais; em segundo lugar o africano, que por sua condição escrava não pôde imprimir aqui o seu modo de vida mas influenciou e transformou de maneira magnífica a cultura predominantemente branca; e por fim o indígena, que procurou manter seu modo de vida no seu ambiente próprio, ou seja, no interior das matas, distante das constantes transformações culturais que ocorreram nas fazendas e nas cidades brasileiras.²

Um sintoma deste processo é a maciça presença de brancos, negros e mulatos nos grandes centros urbanos e a quase ausência do elemento indígena - que nos dias atuais encontra-se diluído no sangue de muitos brasileiros ou vive nas minguadas nações indígenas que ainda resistem no interior do país. Essa grande predominância do europeu e do africano na cultura brasileira se refletiu na música e foi muito bem retratada por Mário de Andrade, segundo o qual as fontes formadoras da cultura brasileira estão assim distribuídas: “*a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta.*”³

Na verdade, a estruturação harmônica e melódica da produção musical brasileira de caráter popular ou folclórico está baseada em dois sistemas de organização de alturas oriundos da forte

² É importante ressaltar que esta hierarquização dos elementos constituintes da cultura brasileira está baseada exclusivamente na ordem de intensidade que tais contribuições apresentam na formação da cultura nacional, ordem esta resultante de processos históricos e sociais. Portanto, esta hierarquia não busca refletir qualquer juízo qualitativo sobre tais contribuições.

³ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. p.25

tradição musical européia: o modalismo e o tonalismo. O modalismo está presente no Brasil desde o século XVI com o início da colonização. Nesta época, o sistema tonal ainda não havia surgido na Europa, onde se solidificaria definitivamente no século XVIII. Deste modo, segundo o musicólogo Vasco Mariz, o repertório musical trazido pelos primeiros portugueses aqui chegados era constituído pelo cantochão e pela música renascentista, deixando a marca do modalismo no populário musical brasileiro.⁴

No primeiro século da colonização, a música realizada no Brasil era de predominância religiosa. Desde a chegada dos primeiros padres da Companhia de Jesus, em meados do século XVI, a música passou a ser utilizada como importante instrumento de catequese logo que foi percebida a atração que exercia sobre os indígenas. Amplamente explorada, a música despontou como instrumento indispensável de comunicação e acesso pacífico aos índios, favorecendo o serviço catequético dos jesuítas. O fato é que, segundo o musicólogo Ary Vasconcelos, *“tudo teria sido certamente bem mais difícil para os padres se os índios fossem menos sensíveis à música. Por sorte dos jesuítas, eles adoravam-na”*⁵.

No século XVIII, a monocultura açucareira que dominava a região nordeste do país foi substituída pela atividade mineradora. A música produzida no novo centro econômico e cultural agora representado pela região das Minas Gerais substituiu aos poucos a estruturação modal pela tonal, acompanhando os acontecimentos musicais europeus. É importante dizer que o Brasil, via Portugal, estava sofrendo na verdade influência da música austro-germânica e italiana. Isso porque Portugal foi um país de tradição musical opaca se comparada a de outros países europeus e sua música era produzida completamente dentro dos moldes dos grandes produtores musicais da Europa: Itália, Áustria e Alemanha⁶. Vinha portanto destes países o tonalismo que os portugueses incorporaram e imprimiram na música que era produzida no Brasil.

Os portugueses ainda trouxeram os padrões rítmicos que seriam desenvolvidos pela cultura afro-brasileira, além de uma série de instrumentos que, apesar de muitos deles não serem

⁴ MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização, 1994. p.25

⁵ VASCONCELOS, Ary. *Raízes da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1991. p. 16

⁶ Portugal do século XVI estava prioritariamente voltado para a prática mercantilista e para as conquistas territoriais através da expansão marítima. Havia o espírito conquistador, aventureiro e guerreiro, que distanciava o homem português da prática artística. Ainda assim, Portugal destacou-se como país de forte expressão literária, mas sua produção musical não obteve evidência no cenário europeu.

necessariamente de origem portuguesa, vieram trazidos pelos portugueses e figuram como básicos na nossa cultura musical. Diz Ary Vasconcelos:

“Vieram com os portugueses todos os instrumentos musicais básicos como a flauta, o cavaquinho e o violão - que irão desempenhar, quase quatro séculos mais tarde, um papel preponderante na formação do choro e em toda a nossa música instrumental executada por pequenos grupos - e ainda o piano, a viola, o oficlíde, a clarineta, o violino, o contrabaixo, o violoncelo, a sanfona. O pandeiro - inicialmente desprovido de couro que os povos ibéricos conheceram quando suas terras foram invadidas sucessivamente pelos romanos e pelos árabes, também nos veio de Portugal”⁷.

A influência do negro na formação da música do Brasil deu-se como em tantos outros aspectos da história da cultura brasileira, ou seja, o negro não impôs a sua música, mas sim a sua musicalidade sobre a música dos brancos. Isso porque esses negros não chegaram ao Brasil com uma cultura unificada: o tráfico era realizado a partir de diversas regiões da África, com tribos e nações distintas. De certa forma, os africanos que desembarcavam no Brasil foram obrigados a aprender a Língua Portuguesa, a praticar a religião católica, a aceitar a música dos brancos, para poderem comunicar-se e relacionar-se. Uma vez praticando a música de origem européia, aí sim os negros imprimiram peculiaridades de suas respectivas culturas e foram criando variações afro-brasileiras a partir de gêneros musicais europeus.

Além dos três elementos étnicos que constituíram a cultura brasileira, a música no Brasil ainda recebeu, no decorrer de sua história, contribuições de países diversos que podem ser definidas como afluentes secundários. Dentre essas contribuições secundárias, a espanhola é bastante significativa através de suas tiranas e seus fandangos. Podemos citar ainda a influência francesa com as cantigas infantis, operetas e teatros ligeiros; a italiana com a ópera e principalmente a ária; a latino-americana com o tango, a habanera e o pericón; a austríaca com a valsa; a boêmia com a polca; a alemã com a schottisch, e por fim a norte-americana com o jazz.

Traçadas as grandes contribuições para a formação da música brasileira, é preciso entender como elas se processaram e de que maneira se formou a música brasileira de tradições populares. É

⁷ VASCONCELOS, Ary. *Op. Cit.* p.20

necessária, então, a abordagem dos acontecimentos musicais de relevância até a década de 1870, vésperas do nascimento do gênero que se apresenta como tema central deste trabalho: o choro.

1.2. PRIMÓRDIOS DA MÚSICA POPULAR NO BRASIL

O populário musical brasileiro está dividido em duas vertentes que apresentam características próprias: a folclórica e a popular. Segundo o musicólogo José Ramos Tinhorão, a grande distinção entre ambas reside no fato de a música folclórica apresentar autor desconhecido e ser transmitida oralmente, enquanto a música popular apresenta autor conhecido e é divulgada através de meios gráficos, como gravações e partituras⁸. Pode-se ainda dizer que a música folclórica geralmente apresenta como berço áreas rurais ou pouco urbanizadas e a popular está vinculada à cultura de características urbanas. Neste trabalho, o enfoque que será dado prioritariamente à música popular urbana justifica-se por desta ter originado a tradição musical do choro.

A música popular brasileira apresentou suas primeiras manifestações no século XVIII, em dois importantes centros urbanos daquele século: Salvador e Rio de Janeiro. É de se perguntar porque um país que teve sua história iniciada no século XVI, se considerarmos apenas o período após o descobrimento português, demonstrou as primeiras manifestações de sua música popular apenas no século XVIII. Encontramos três explicações para esta questão.

Em primeiro lugar, qualquer manifestação popular só pode ter início a partir de um povo, com características culturais unificadas e, nos dois primeiros séculos da colonização, o Brasil ainda não apresentava o seu povo: o *povo brasileiro*. Eram ainda índios, portugueses e africanos, em processo de miscigenação sim, mas com características étnicas e culturais ainda bem estanques. Pois no Brasil, assim como em tantos outros países que tiveram na sua história um processo de colonização, os acontecimentos se deram de maneira inversa. Existia um território nacional, uma língua adotada como nacional, mas o homem brasileiro ainda não estava formado, o que levou Mário de Andrade a declarar que “*a nação brasileira é anterior à nossa raça.*”⁹ A música popular no Brasil

⁸ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular Brasileira: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Ed.Vozes, 1978. p.5

⁹ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. p.13

obviamente não podia se manifestar nestes dois primeiros séculos de colonização, pois seu legítimo criador - o povo brasileiro - ainda não havia nascido.

Em segundo lugar, a música popular - como uma manifestação tipicamente profana - não teria mesmo muito espaço nos séculos iniciais da vida brasileira, quando a produção musical estava fundamentalmente subordinada às práticas litúrgicas.

Em terceiro lugar, a música popular como uma manifestação típica das cidades não poderia desabrochar num país de urbanização precária. Precisou portanto contar com um mínimo de desenvolvimento urbano para ensaiar suas primeiras manifestações, e foi somente no século XVIII, quando a produção açucareira cedeu lugar à mineração e a economia brasileira viveu um período de grande otimismo, que o Brasil viu-se favorável ao processo de urbanização.

No Brasil, o primeiro compositor popular urbano reconhecido historicamente foi o mulato Domingos Caldas Barbosa, nascido por volta de 1740 e falecido em 1800. Foi Caldas Barbosa ao mesmo tempo o estilizador e o divulgador daquele que é considerado o primeiro gênero da música popular brasileira: a modinha.

Surgida na segunda metade do século XVIII, a modinha nasceu da moda portuguesa e angariou grande sucesso em Portugal ao ser divulgada por Caldas Barbosa. Não existe ainda um consenso sobre o legítimo local do nascimento da modinha e tanto o Brasil quanto Portugal são levantados pelos estudiosos como legítimos berços do gênero. Mas o fato é que, independente do local de seu nascimento, a modinha rapidamente se estabeleceu como gênero efetivamente brasileiro.

Representante do espírito romântico, a modinha recebia poesias de lirismo rebuscado e às vezes até ingenuamente exagerado. Segundo José Ramos Tinhorão, a modinha dos últimos anos do século XIX atraiu os músicos de escola, assemelhando-se à canção camerística e muitas vezes confundindo-se com árias italianas. Porém sua feição popular urbana seria mantida pelos músicos seresteiros, designados por Tinhorão como "*mestiços tocadores de violão*".¹⁰

¹⁰ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular Brasileira: da Modinha a Canção de Protesto*. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 18 e 19

A modinha contribuiu para o desenvolvimento de um outro gênero de canção: o lundu. Mais informal que a modinha, o lundu aceitou o caráter negro, aproveitou-se de temas humorísticos e maliciosos em substituição aos temas amorosos das modinhas e, o mais importante, desenvolveu um caráter de dança através de um andamento mais vivo e de uma rítmica mais buliçosa que incorporou a síncopa. Sobre a distinção entre modinha e lundu, Ary Vasconcelos define a primeira como *“frasco delicado onde se conservará intacto o espírito romântico do brasileiro”* e o segundo como *“vidro grosseiro onde ficará contida toda a sua malícia”*.¹¹

A predominância da modinha e do lundu na música popular brasileira estendeu-se até a década de 1840, quando o Brasil passou a receber as muitas danças de salão de origem européia que tanto contribuíram para o surgimento de outros gêneros nacionais.

1.3. A CHEGADA DAS DANÇAS EUROPÉIAS AO BRASIL

No início do século XIX, o Rio de Janeiro passou a ocupar a posição de principal centro político-econômico da colônia, pois Minas Gerais atravessava a decadência do período áureo da mineração. Em 1808, com a chegada da Corte Portuguesa ao Rio de Janeiro, esta cidade tornou-se Sede da Monarquia Portuguesa, encerrando definitivamente a supremacia mineira.

A Corte Portuguesa, que atravessara o Atlântico escoltada por navios ingleses, buscou na sua colônia abrigo seguro contra a grande ameaça napoleônica. Os efeitos aqui foram milagrosos. A Corte propiciou mudanças altamente favoráveis ao desenvolvimento brasileiro: criou um aparelho de governo e administração, abriu os portos às “nações amigas” e criou escolas. O aquecimento da vida sócio-cultural do Rio de Janeiro foi espantoso, gerando evidentemente a intensificação das atividades musicais nesta cidade.

Se a Corte Portuguesa, instalada no Rio de Janeiro, movimentou intensamente a vida sócio-cultural carioca e brasileira, o seu retorno a Portugal também trouxe profundas mudanças em diversos aspectos da vida nacional. Assim, quando a Corte Portuguesa definitivamente abandonou o Rio de Janeiro em 1822, o Brasil viveu um choque cultural profundo.

¹¹ VASCONCELOS, Ary, *Op. Cit.* p. 22

Apesar da euforia que o país viveu com o advento da Independência, pairou uma grande interrogação e um estranho sentimento de insegurança. O Brasil, que agora não era mais Reino Unido a Portugal e Algarves, saberia andar com suas próprias pernas? Saberia cuidar de sua economia, de suas relações externas, de sua cultura, enfim, de sua vida e soberania nacionais? Esse sentimento de insegurança foi agravado pelo mau desempenho administrativo e político do primeiro imperador - D. Pedro I -, situação que desencadeou a abdicação deste em 1831.

O Brasil também perdeu o vínculo direto que possuía com a vida e a cultura européia quando fazia parte da Monarquia Portuguesa. Mas como país recém-independente, era inevitável que continuasse a buscar modelos no “Velho Continente” que orientassem sua vida nacional. E o modelo encontrado foi a França, que em meados do século passado ditava as vogas culturais a todo o mundo ocidental.

Em termos musicais, a partir da queda da nobreza - com a Revolução de 1789 -, a França começou a colocar de lado as danças cortesãs, símbolos do agora repudiado ambiente nobre. Assim, danças como o minueto, a gavota e a bourée foram substituídas por danças originárias dos subúrbios das grandes cidades européias e que, apropriadas pela nova aristocracia, passaram a simbolizar o crescente mundo burguês. Danças como a valsa, a polca e a schottisch foram adotadas pelos mais altos círculos sociais burgueses.

Os bailes populares que invadiram a Europa a partir de Viena fizeram da música dançante a principal manifestação da música popular burguesa do século XVIII e vincularam diretamente o desenvolvimento dos gêneros populares à prática social da dança.

Portanto, foram essas novas danças burguesas que o Brasil importou da França após o advento da Independência e, principalmente, após a década de 1830, quando surgiram no Rio de Janeiro os primeiros editores musicais lançando danças européias até então desconhecidas do público brasileiro. Eram danças que, oriundas de diversos pontos da Europa, consagravam-se nos salões franceses e dali eram exportadas para diversos países.

Dentre essas danças, a que tem presença mais antiga no Brasil é a valsa, que já podia ser aqui encontrada antes mesmo da Independência, mas que só teve maior divulgação com o citado surgimento das editoras musicais.

Porém, foi sem dúvida a polca o gênero dançante que maior sucesso conquistou entre os brasileiros e, por isso mesmo, a sua contribuição à música brasileira foi uma das mais significativas, colaborando com o desenvolvimento de gêneros nacionais diversos como o maxixe, o tango brasileiro, o choro e o samba.

A polca - dança boêmia que chegou a Praga em 1837 - invadiu o Brasil em 1844 e rapidamente virou mania nacional. A princípio, a polca figurou no Brasil como dança aristocrática de salão, mas logo ganhou teatros e ruas, passando a ser praticada por pequenos grupos musicais populares, além de ser incorporada às atividades carnavalescas cariocas.

Em 1851, o Brasil recebeu a schottisch, dança mais lenta que a polca e que também gozou de ampla aceitação nacional. Também chegaram a habanera¹², a varsoviana, a quadrilha, a contradança, a redova e o tango andaluz¹³.

É importante salientar que a incorporação de gêneros dançantes do século XIX e o processo de nacionalização dos mesmos não foi exclusividade da cultura musical brasileira e pôde ser observado na história de diversos países da América Latina, como demonstra Gehard Béhage, em estudo sobre a música popular urbana latino-americana:

"(...) Espécies européias na moda e outras formas de música popular estrangeira sempre estiveram presentes nas maiores cidades onde alguns segmentos da sociedade tinham a tendência de emular seus semelhantes europeus. Por isso é que as principais danças de salão do século XIX, como a valsa, a mazurka, a polka, a schottisch, a contradança e outras mais, foram adotadas com facilidade em todas as cidades, pequenas e grandes, e com o tempo passaram pelo processo de 'creolização' ou 'mestiçagem', isto é, o processo de transformação em gêneros locais e nacionais. A valsa, por exemplo, serviu como precursora de um grande número de danças populares em todo o continente, com nomes diferentes, como por exemplo, 'pasillo' (vals del país) na Colômbia, 'vals criollo', no Peru, 'vals melopeya', na Venezuela, e 'vals-choro' no Brasil. A grande

¹² Apesar de sua origem cubana, a habanera chegou ao Brasil partindo da Europa, após seu sucesso nos salões deste continente.

¹³ O tango andaluz assumiu diversas feições no continente americano, propiciando o surgimento do tango argentino na década de 1890

*tradição européia de música de salão deixou também uma marca forte na música urbana latino-americana e deu uma fonte importante para muitos gêneros populares do princípio do século XX.*¹⁴

A forte tradição dos bailes - tanto aristocráticos quanto populares - no Rio de Janeiro do século XIX definiu uma evolução da música popular brasileira a partir dos gêneros *bailábiles* europeus. Da ação constante das tendências musicais genuinamente brasileiras sobre as características musicais - rítmicas, harmônicas e melódicas - das danças européias, surgiram gêneros nacionais de definitiva presença na história da música popular brasileira, como o maxixe, o tango brasileiro, o choro e o samba.

1.4. DESENVOLVIMENTO DO CHORO

1.4.1. O choro

É impossível precisar a data exata do aparecimento do choro. Como tantas outras manifestações populares, os primeiros registros de sua existência datam de uma época naturalmente posterior a de seu surgimento. No entanto, sabe-se que o choro apareceu entre as décadas de 70 e 80 do século passado.

Fixou-se o ano de 1877 como sendo a data simbólica de seu surgimento, por ter sido este o ano de composição de *Flôr Amorosa* - primeira obra a ser considerada choro. Composta pelo flautista carioca Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior a partir de um lundu também seu, *Flôr Amorosa* teve sua primeira edição em partitura no ano de 1880, sendo então classificada como polca.

O aparecimento do choro coincidiu com um novo estilo de vida, mais alegre, repleto de luxos e requintes. Tal estilo teve início na Europa da década de 1870, após o término da Guerra Franco-Prussiana, e se estendeu até a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914. Encontrou na França o seu principal cenário e ficou conhecido como *Bélle Epoque*. O Brasil, que vivia a euforia da vitória sobre o Paraguai em 1870 e desenvolvia uma vida social urbana mais intensa e festiva, incorporou a

¹⁴ BÉHAGE, Gerard. Recursos para o Estudo da Música Popular Latino Americana. *Revista Brasileira de Música* vol.20, 1992/1993. p.2.

Béle Epoue ao cenário sócio-cultural carioca, tornando este ainda mais favorável ao desenvolvimento de gêneros musicais.

O choro não apareceu inicialmente como um gênero específico e muito menos o termo *choro* assumiu inicialmente essa conotação. O termo apareceu como denominação de pequenos grupos instrumentais - *grupos de choro* ou simplesmente *choros* - formados por músicos populares que tocavam diversos gêneros musicais, com repertório baseado nas danças de salão de origem européia que dominavam o Brasil na segunda metade do século XIX. Sem um gênero próprio e definido, esses grupos dedicavam-se a tocar os gêneros em voga na época como a polca, a schottisch, a valsa, a quadrilha, e apresentavam como sua base instrumental a flauta, o violão e o cavaquinho, aceitando ainda outros instrumentos como o oficleide, a clarineta, o bandolim, o piston e o trombone.

O termo *choro* pode ter designado também os próprios bailaricos populares - que também eram conhecidos como *assustados* ou *arrasta-pés* - ou ainda a simples reunião de um grupo de músicos para tocar gêneros diversos. Mais tarde esses gêneros, ao assumirem feições nacionais, receberiam também o nome de *choro*.

Existem várias hipóteses para as origens da palavra *choro*. Ela pode ter vindo de *xolo*, nome dado às festas e danças organizadas pelos negros escravos na época de São João ou em ocasiões festivas das fazendas; do nome dado às bandas de *charameleiros*, tocadores de charamelas¹⁵, que no domínio popular passaram a ser chamados de *choromeleiros*; do termo *chorus* indicando grupo instrumental; ou do caráter choroso que a música realizada por esses grupos adquiriu através das inflexões melancólicas conferidas tanto às melodias quanto às características linhas do baixo.

Numa época em que os meios de reprodução sonora ainda não haviam sido desenvolvidos, os grupos de choro se responsabilizavam pela animação de bailaricos populares e festas familiares diversas, assumindo assim um forte caráter comunitário.

Paulo Puterman, em sua tese *Choro: A Construção de um Estilo Musical*, reconhece o cunho

¹⁵ Família de instrumento de sopro à qual pertencem o *chalumeau* e a bombardinha. Esta família é antecessora do oboé, do clarinete e do fagote. As charamelas apresentam timbre rude, tendo sido muito utilizada em festividades públicas na Idade Média

social do choro que, no início do gênero, foi tão importante quanto os aspectos musicais ainda não definitivamente delineados: “*O aspecto social do choro era marcante na época de sua configuração musical. Ele não tinha um ritmo claramente característico. O que existia era uma forma social de convivência lúdica que, aliada à instrumentação utilizada pelos músicos, resultava em um modo peculiar de prática musical coletiva e de formação de um grupo unido por laços afetivos*”¹⁶.

O choro, que no seu início era representado por diversos gêneros musicais, foi definitivamente reconhecido como gênero fixo apenas nas primeiras décadas do século XX, estimulado pela indústria fonográfica. Segundo o cavaquinhoista e escritor Henrique Cazes, foi somente na década de 10, com o aparecimento de músicos como Pixinguinha, que o termo choro passou a designar um gênero específico e cristalizado¹⁷.

Os primeiros registros fonográficos do repertório de choro, ainda segundo Cazes, foram realizados pela Banda do Corpo de Bombeiros, sob regência de Anacleto de Medeiros, provavelmente pela potência sonora do grupo que superava a precariedade das gravações mecânicas.¹⁸

A partir da década de 20, com a inserção da radiodifusão no Brasil, gêneros populares diversos passaram a contar com uma divulgação maciça, pois o repertório popular, constituído de peças bem mais curtas que as do repertório erudito, veio ao encontro dos interesses dos nascentes meios de comunicação de massa.

O *choro* enquanto gênero caracteriza-se por peças de compasso binário, rítmica sincopada, expressividade melódica e tratamento contrapontístico entre a linha melódica e a movimentada linha do baixo. Formalmente, o choro apresenta uma pequena forma-rondó A-B-A-C-A, na qual as partes contrastantes e geralmente modulantes B e C sempre retornam à parte inicial A, que acaba exercendo a função de refrão.¹⁹

¹⁶ PUTERMAN, Paulo Marcos. *Choro: a construção de um estilo musical*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1985.p.51

¹⁷ CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34 Ltda, 1998. p.19

¹⁸ CAZES, Henrique. *Op. Cit.* p.41

¹⁹ A forma de choro, geralmente estruturada em três partes distintas (A,B e C), foi inovada por Pixinguinha através de dois de seus mais consagrados choros: *Carinhoso* (1937) e *Lamentos* (1962), que apresentam apenas duas partes organizadas sob a forma A-B-A. No entanto, a forma A-B-A-C-A e suas variantes como A-B-A-C-A-B-A continuam sendo as mais representativas do repertório chorão.

A intensa e expressiva movimentação do baixo, realizada geralmente nas cordas graves do violão de sete cordas, acabou definindo-se como uma das mais marcantes características do gênero. Sua origem veio da necessidade de se desenvolver - de alguma maneira - a simplicidade harmônica que os gêneros dançantes europeus apresentavam, uma vez que o choro abandonava o caráter utilitário de música dançante e firmava-se como gênero de maiores pretensões musicais. Este desenvolvimento optou por manter os mesmos acordes básicos (os perfeitos maiores, menores e os acordes de quinta diminuta) e explorar o intenso uso das inversões, em vez de explorar o acréscimo cada vez maior de tensões e alterações nos acordes e escalas como ocorreu com o jazz (que trabalhou com a grande predominância de acordes no estado fundamental). É assim que, nos choros tradicionais, a única tensão amplamente encontrada é a sétima, geralmente nos acordes dominantes. As nonas, décimas primeiras e décima terceiras - principalmente as alteradas - não são observadas no choro inicial e só serão exploradas após a influência - fortemente combatida pelos tradicionalistas e nacionalistas - que o jazz norte-americano exerceu na música brasileira em meados do século XX.

Assim, o gênero *choro* é tradicionalmente caracterizado em sua harmonia pelo uso de acordes não alterados, porém intensamente invertidos, e foi essa característica que propiciou a constante e expressiva movimentação do baixo, carinhosamente denominada pelos próprios músicos chorões de “baixaria”.²⁰

Melodicamente, o repertório de choro apresenta forte presença de elementos de ornamentação como retardos, apojaturas e bordaduras, que lhe conferem um delineamento melódico extremamente rico.

A improvisação - característica presente no choro atual - não era comum nas primeiras décadas do gênero. Ao ouvir registros de choros da fase da gravação mecânica (de 1902 a 1927), Henrique Cazes detectou ausência de improvisação: “*Muitas vezes a mesma parte de uma música é repetida quatro ou cinco vezes sem nenhuma alteração. Só dá para sentir o calor da improvisação quando*

²⁰ Esta caracterização da harmonia do choro por acordes sem alterações mas amplamente invertidos – em contraposição à harmonia jazzística que privilegia acordes na posição fundamental, porém cheios de tensões e alterações, foi observada pelo músico e professor Hilton Jorge Valente, o “Gogô”, e tais informações me foram passadas em constantes e valiosas conversas sobre a música popular brasileira.

toca o Pixinguinha, com ele tudo é mais vivo, mais alegre, mais rítmico".²¹ Mesmo a improvisação que o choro apresenta hoje não busca o caráter da improvisação jazzística, na qual o instrumentista muitas vezes se liberta totalmente das características temáticas da música que está sendo realizada. No choro, a improvisação está mais próxima da idéia de variação melódica, ou seja, a melodia é enriquecida com diversos recursos de ornamentação mas não é de todo descaracterizada.

Por motivos mercadológicos, o choro acabou sendo divulgado através de sua vertente mais leve, menos contrapontística, que privilegia um único instrumento solista acompanhado por um grupo instrumental com funções rítmico-harmônicas, e recebeu o seu nome no diminutivo: o *chorinho*.

Abandonado, em função da grande predominância de gêneros cantados no mercado musical brasileiro, e abafado pelo sucesso crescente do samba, da canção e da música norte-americana na década de 50, o choro foi reavivado apenas nos anos 70, década que presenciou as comemorações do centenário do gênero. Mas houve um outro motivo, de caráter sócio-político, para esse ressurgimento: desde a segunda metade da década de 60, as instituições governamentais - vinculadas ao comando militar ditatorial - buscavam reacender o choro, por ser este um gênero exclusivamente instrumental que poderia tomar espaço das canções, que cada vez mais protestavam contra a situação política brasileira através de suas letras combativas.

Aproveitando-se do investimento governamental, músicos pouco capacitados viram no choro um grande filão comercial, que começou a ser explorado com qualidade musical muitas vezes insatisfatória e questionável, fato denunciado pelo músico Hermeto Paschoal em depoimento ao jornal *O Beijo*, no ano de 1977: "(...) eu acho que a onda do chorinho, a onda do rock, a onda do baião, a onda disso ou daquilo, são estas coisas que atrapalham. Fica todo mundo querendo ganhar dinheiro em cima disso aí. Este negócio que estão fazendo com o chorinho é como se fosse a safra da laranja, a safra da banana, a safra da manga."²²

As fortes intenções mercadológicas que abraçaram o choro na década de 70 realmente minimizaram os compromissos com a qualidade musical e artística e o choro muitas vezes foi realizado com baixos níveis de qualidade.

²¹ CAZES, Henrique. *Op. Cit.* p.45

²² AUTRAN, Margarida. "Renascimento e Descaracterização do Choro". In: *Anos 70: Nossa Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

No final da década de 90, as comemorações do centenário de nascimento de um dos mais brilhantes músicos de choro - Pixinguinha – reacendeu novamente o gênero. Mas desta vez, a qualidade musical tem sido cuidadosamente preservada por músicos que reconhecem o imenso valor do choro na história da música brasileira. Reconhecido como um dos pilares da tradição musical brasileira, o choro goza atualmente do respeito e da admiração do público e de músicos que vêm no gênero uma deliciosa via de expressão artística.

1.4.2. Os primeiros chorões

Uma vez que o termo *choro* designava um grupo instrumental específico, os músicos de choro passaram a ser conhecidos por *chorões*. Entre os primeiros chorões destacam-se as figuras fundamentais de Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior, Maestro Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros.

Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. nasceu no Rio de Janeiro em 11 de julho de 1848 e faleceu na mesma cidade, no dia 20 de março do ano de 1880, vítima de meningite-encefalite pernicioso. Virtuoso da flauta de cinco chaves, em sua curta existência contribuiu de maneira fundamental para a história e o desenvolvimento do choro. Em 1877 compôs a polca hoje considerada como o primeiro choro, *Flôr Amorosa*, que seria editada apenas em 1880, após a morte do compositor, e idealizou o primeiro grupo de choro que se tem notícia. Foi figura lendária do cenário musical carioca da segunda metade do século passado, como nos descreve Alexandre Gonçalves Pinto:

“Callado não era só músico para tocar de primeira vista, como também para compor qualquer choro de improviso, quantas vezes achava-se tocando em um baile de casamento, batizado, aniversário ou qualquer outra reunião e se nesta ocasião qualquer dama ou cavalheiro pedisse para escrever um choro em homenagem ao festejado, Callado não dizia que não, passava a mão em qualquer papel quando não trazia o próprio, riscava a lápis e zaz! punha-se a escrever, daí a momento entregava a um chorão presente que

*executando-a tornava-se um delírio para todos os convivas pela clareza e linda inspiração da mesma*²³.

Apesar de figurar como um dos grandes iniciadores do choro, a produção musical de Callado, geralmente de caráter virtuosístico, tem presença pequena no repertório dos chorões, pois infelizmente a maioria das suas composições não chegou a ser editada, e seus manuscritos foram perdidos.

Outro pioneiro dos chorões foi Henrique Alves de Mesquita, compositor e maestro carioca que viveu entre 1830 e 1906. Após ter se destacado no cenário musical carioca como um dos mais elogiados alunos de Gioacchino Gianini, partiu para a França em 1857, onde cursou o Conservatório de Paris, estudando harmonia com François-Emmanuel-Joseph Bazin. Com sólida formação musical, compôs operetas, quadrilhas, uma Missa que em 1860 foi executada no Rio de Janeiro sob regência de Francisco Manuel, além de muitas peças ligeiras para piano. Em Paris, encenou a opereta *La Nuit au Chateau* e obteve sucesso com a quadrilha *Soirée Brésillienne*. Influenciou importantes músicos de choro como Antônio Callado e Chiquinha Gonzaga e eternizou-se como o criador de um dos gêneros pilares do repertório chorão, tendo composto, em 1871, o primeiro tango brasileiro: *Olhos Matadores*.

Chiquinha Gonzaga, pianista, compositora e maestrina carioca, nasceu no dia 17 de outubro de 1847, no Rio de Janeiro, e viveu seus 88 anos interagindo profundamente no choro e na música popular carioca. Participou como pianista do grupo de choro do flautista Antônio Callado Jr e, através deste músico com o qual desenvolveu estreita amizade, introduziu-se nas rodas de chorões. Seu primeiro sucesso veio com a polca *Atraente*, composta no mesmo ano de *Flôr Amorosa* de Callado - em 1877 - e apresentada pela primeira vez na casa do maestro Henrique Alves de Mesquita. Dedicando-se aos mais diversos gêneros de música ligeira, Chiquinha Gonzaga compôs valsas, polcas, tangos, maxixes, lundus, mazurcas, barcarolas, marchas, entre outros. Sua vida e sua obra serão abordadas com mais profundidade no subcapítulo **3.3 Pianeiros Pioneiros**.

A nascente tradição dos chorões revelou também Anacleto Augusto de Medeiros, nascido na

²³ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. p. 12

Ilha de Paquetá, em 13 de julho de 1866, e falecido em 14 de agosto de 1907. Foi grande maestro, instrumentista, compositor e professor, “*caprichoso e violento*”²⁴ com a batuta na mão. Imortalizou-se com o brilhante trabalho que desenvolveu frente à Banda do Corpo de Bombeiros, que em suas mãos atingiu níveis de qualidade difíceis de serem superados. Com seu instrumento predileto, o saxofone, Anacleto sobressaiu-se nos diversos grupos de choro que organizou. Foi um dos compositores mais divulgados nos primeiros anos da gravação mecânica no Brasil e suas composições se fizeram imprescindíveis ao repertório de qualquer grupo de choro. A importância de Anacleto se justifica também por ter sido ele um dos maiores responsáveis pelo intercâmbio entre as tradições de banda e de choro, no qual as bandas se firmaram como fonte inesgotável de instrumentistas de sopro para os grupos chorões.

A grande maioria dos chorões pertencia à classe média vinculada ao funcionalismo público. Trata-se de uma classe média mestiça que começou a desenvolver-se a partir de 1808, quando a Corte Portuguesa recém chegada ao Brasil criou serviços públicos essenciais. Essa classe média ofereceu ao choro, na segunda metade do século XIX, não só a maioria de seus músicos mas também o seu público consumidor.

O ambiente dos músicos chorões envolvia tanto festas familiares quanto noites boêmias, nas quais corria entre os músicos a idéia de constante superação virtuosística e de amigável competição, o que levou os chorões a um expressivo domínio de seus respectivos instrumentos. Eram os chorões na maioria funcionários públicos da Companhia de Correios e Telégrafos, da Alfândega, do Tesouro Nacional, que, por gozarem de um horário de trabalho relativamente maleável, podiam dedicar-se também à atividade musical. Muitas vezes esses chorões não eram remunerados para tocar e animar bailes e festas domésticas, mas eram sempre recebidos com muita fartura de comidas e bebidas.

Mas havia, também, os chorões que definitivamente se entregavam à música como profissão. Eram músicos com formação musical diferenciada, informal, e com um repertório generalizado que incluía diversos gêneros estrangeiros e nacionais, tendo muitos deles passado por um aprendizado “em termos” autodidata. Dizemos “em termos” porque a tradição musical popular na qual o choro se inseriu era passada de músico para músico e ninguém aprendia completamente sozinho. Deo Rian, respeitado bandolinista da geração posterior a dos sempre destacados Luperce Miranda, Jacob do

²⁴ PINTO, Alexandre Gonçalves.. *Op. Cit.* p.60

Bandolim e Waldir Azevedo, sobre o processo de aprendizado dos chorões, explica: “(...)o jeito era nos reunirmos nas casas uns dos outros, os mais novos aprendendo com os mais velhos(...)”.²⁵

O choro revelou, no decorrer de sua história, dois perfis de músicos distintos. O primeiro representa o músico dos primórdios do choro que, oriundo geralmente das bandas interioranas, não apresentava um gênero musical próprio, mas dedicava-se a tocar um repertório extremamente diversificado; o segundo define o chorão do século XX que, já surgido nos *grupos regionais*, apresenta um gênero musical específico: o choro propriamente dito.

1.4.3. Os grupos de choro e os regionais

O termo *regional* atualmente designa pequenos grupos de choro, baseados na flauta, no violão, no cavaquinho e no pandeiro, mas abertos a muitos outros instrumentos como o bandolim, o clarinete e o saxofone. Porém, nem sempre este grupo instrumental recebeu esta denominação, e estudar suas origens implica em abordar todo o histórico do instrumental do choro e suas peculiaridades.

A música popular brasileira, por ter surgido como uma prática musical das camadas populares, adotou instrumentos com duas características básicas: deveriam ser economicamente acessíveis aos seus praticantes, além de serem leves e portáteis, adequados às atividades musicais das ruas e festas populares. Deste modo, instrumentos como o violão e a flauta transversal, representantes não só do choro mas de diversos gêneros da música popular brasileira, já eram utilizados desde a modinha. A formação do instrumental típico do choro partiu, portanto, da utilização de instrumentos já disponíveis na música popular brasileira, trazidos pelo colonizador português: a flauta, o cavaquinho e o violão.

A contribuição de Portugal na definição da música popular - e seu respectivo instrumental - de suas ex-colônias é bem observada por Henrique Cazes: “*Por onde houve colonização portuguesa, a música popular se desenvolveu basicamente com o mesmo instrumental, de modo que podemos ver cavaquinho e violão atuarem juntos aqui, em Cabo Verde, em Jacarta na Indonésia ou em Goa. O caráter nostálgico, sentimental, é outro ponto comum nas colônias portuguesas de todo o mundo*”.²⁶

²⁵ OS CHORÕES. *Veja*. São Paulo, 5 de Janeiro de 1977, p.73

²⁶ CAZES, Henrique. *Op. Cit.* p.17

Portanto, os instrumentos que se tornariam os mais representativos do choro já estavam presentes na música popular brasileira desde os seus primórdios. Foi assim que, em um daqueles velhos casarões do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, o flautista Callado reuniu um quarteto instrumental formado por uma flauta, dois violões e um cavaquinho, para tocar músicas da moda. Nascia o primeiro grupo de choro que hoje temos notícia, com uma formação instrumental que seria também chamada de *grupo de pau e corda*, uma vez que a flauta ainda era de madeira. Mais tarde, o grupo de Callado - um dos mais famosos do Rio de Janeiro na época - incorporou em algumas ocasiões o piano de Chiquinha Gonzaga, mas, por seu custo elevado e sua pouca portabilidade, este instrumento não permaneceria de maneira efetiva no instrumental dos grupos de choro.

Definido o instrumental básico dos grupos de choro, estes foram enriquecidos, em fins do século XIX, pela presença de músicos ex-escravos oriundos das Bandas de Fazenda²⁷ ou das Bandas de Barbeiros²⁸. Recém-libertos, estes negros valeram-se do ofício de músico, tocando em festas populares em troca de algum dinheiro ou mesmo de comida, e rapidamente aderiram tanto às bandas interioranas quanto aos grupos de choro.

Durante muito tempo os grupos chorões mantiveram sua formação original, com a flauta solista cuidando da parte melódica, os violões da parte harmônica e da condução dos baixos, e o cavaquinho exercendo também a harmonia e principalmente o ritmo. Esses grupos só sofreram significativas inovações após o contato da música carioca com músicos nordestinos das chamadas *orquestras típicas e regionais* que fizeram muito sucesso no Rio de Janeiro dos anos 20, atraídos pelo mercado musical que a evolução da indústria fonográfica e da rádio desenvolveu na então capital da República. A música nordestina mostrou aos músicos cariocas a riqueza propiciada pelos instrumentos de percussão, que só então começaram a ser incorporados aos grupos chorões.

Quando, nos últimos anos da década de 20, a indústria fonográfica e as rádios contrataram os grupos de choro para acompanhar seus cantores, os músicos aderiram definitivamente ao pandeiro, e

²⁷ As Bandas de Negros de Fazendas foram organizadas nas grandes propriedades rurais desde o século XVII. Com o intuito de distrair a monótona vida nas distantes fazendas, de animar festas religiosas e procissões, ou até mesmo de realçar o seu poderio, os grandes senhores de terras formaram tais bandas e responsabilizaram-se pela formação musical de seus escravos. Com a abolição da escravatura, em 1888, a maioria desses ex-escravos músicos aderiu às Bandas de Irmandades, às Bandas Militares, a grupos folclóricos (folias e congos), aos conjuntos de choros e serenatas, ou aos cordões carnavalescos do início do século XX.

²⁸ As Bandas de Barbeiros eram grupos musicais constituídos por escravos negros e dirigidos por um mestre de barbeiros. Os músicos se apresentavam uniformizados e eram muito requisitados para festas populares e religiosas.

os velhos conjuntos chorões passaram a ser chamados de *grupos regionais*, em alusão às *orquestras regionais* dos músicos nordestinos. Pixinguinha foi, sem dúvida alguma, um dos grandes incentivadores da percussão no choro, e as gravações dirigidas pelo músico, a partir da década de 30, vão conferir, pela primeira vez, grande destaque à parte rítmica.

Definitivamente constituídos, os regionais passaram a ser amplamente divulgados, amparados pelo mercado fonográfico e pela intelectualidade nacionalista que despontava desde o movimento modernista da década de 20 e via no choro e nos regionais uma expressão genuína de brasilidade.

O ano de 1932 trouxe um acontecimento que mudou o cenário musical brasileiro: a publicidade foi, por decreto, liberada dentro da programação das emissoras de rádio. O capital advindo das propagandas comerciais foi revertido em equipamentos cada vez mais avançados, em profissionais mais capacitados e em um elenco de artistas - músicos, cantores e rádio-atores - de qualidade. O desenvolvimento das rádios e suas programações foi enorme, fixando a década de 30 como a *Era do Rádio*.

Surgiram novos profissionais de música - os cantores de rádio. Contratados pelas emissoras, esses cantores dependiam de um grupo instrumental que os acompanhassem. Apesar das grandes emissoras possuírem já suas próprias orquestras, os grupos regionais começaram a ser também utilizados pelas rádios no acompanhamento de cantores. Por serem pequenos, esses grupos não dependiam de arranjos escritos e de ensaios, dispensavam as figuras do arranjador e do regente e eram extremamente ágeis, correspondendo bem ao intenso ritmo das programações ao vivo das emissoras.

O regional, que até então mantinha sua exclusividade instrumental, passou a sustentar grandes cantores da época como Silvio Caldas, Carmen Miranda, Francisco Alves e Orlando Silva. Segundo o Maestro Cyro Pereira, que participou como pianista do Regional da Rádio Record de São Paulo, apesar do espaço profissional que as rádios lhes concediam, os músicos de choro viam com reservas a atuação dos regionais no meio radiofônico, pois se distanciavam do seu repertório típico - o repertório de choro - e se viam subordinados às músicas dos grandes cantores. Além disso, os regionais eram tratados como substitutos subalternos das grandes orquestras, pois apenas eram convocados quando a utilização daquelas se fazia inviável.²⁹

²⁹ PEREIRA, Cyro. Entrevista concedida a Alexandre Zamith. Campinas, 14/03/97

Como não eram grupos rígidos, os regionais foram incorporando constantemente diversos instrumentos como o saxofone, o contrabaixo, o acordeon, a clarineta, a timba, o reco-reco, mas a “santíssima trindade” do choro - flauta, violão e cavaquinho - jamais foi abandonada.

Na década de 40, o regional atingiu seu auge em termos de participação na música popular brasileira. Foi a partir desta década que se consolidaram carreiras de grandes instrumentistas e compositores de choros como Jacó do Bandolim, Waldir Azevedo, Antônio Rago, Garoto, Luiz Americano, Benedito Lacerda e Pixinguinha.

Nos últimos anos da década de 50, a eclosão da Bossa Nova abriu a possibilidade de novos instrumentos na música brasileira, como a bateria e o contrabaixo. Os pequenos grupos - trios e quartetos baseados no piano, no contrabaixo e na bateria - advindos da música de jazz norte-americana foram conquistando cada vez mais espaço como grupos acompanhantes no cenário musical brasileiro. Os regionais, que dentro do mercado fonográfico e de radiodifusão se responsabilizavam pelo acompanhamento de gêneros cantados, retomaram a dedicação quase exclusiva ao repertório chorão instrumental.

Com a inserção da televisão na vida urbana brasileira a partir da década de 50, os regionais passaram a ter atuação reduzida, e foram colocados à margem do cenário musical. Somente na década de 70, com as comemorações do centenário do choro e a aparição de novos grupos, os regionais voltariam a despertar o interesse da indústria fonográfica e do público em geral, sem, no entanto, retornar aos meios radiofônicos.

CAPÍTULO 2

OS GÊNEROS CHORÕES

O termo *choro*, quando surgiu, não designava um gênero musical específico, mas sim um grupo instrumental típico ou mesmo o acontecimento musical de se reunir instrumentistas para tocar músicas em voga na época. Assim, esses grupos instrumentais tocavam diversos gêneros, a maioria deles de origem européia, apresentando rítmica viva, compasso binário e fraseologia regular. Estes gêneros se incorporaram ao repertório dos músicos de choro e nas mãos destes se nacionalizaram, adquiriram características comuns e se firmaram como gêneros legitimamente chorões. Portanto, é imprescindível que estes sejam estudados para um melhor entendimento do desenvolvimento do choro enquanto gênero único e definido.

2.1. A VALSA

De origem austro-germânica, a valsa surgiu em fins do século XVIII, com base no *läendler*.³⁰ Tornou-se muito popular nos subúrbios de Viena e foi inicialmente julgada indecente pela aristocracia por ter sido a primeira dança de salão na qual os pares se entrelaçavam. Foi por isso impedida, durante algum tempo, de penetrar em salões nobres, onde ainda imperavam antigas danças como o minueto e a gavota. A valsa só seria inserida nos altos círculos sociais com o definitivo estabelecimento do mundo social burguês.

Entre os compositores europeus que mais se dedicaram ao gênero encontram-se os autores de música ligeira Josef Lerner (1801-1849), Johann Strauss (1804-1849) e Johann Strauss Filho (1825-1899). No entanto, compositores inseridos nos meios mais formais da música de concerto como Brahms, Chopin, Tchaikovsky (que conferiu à valsa grande destaque em seus balés sinfônicos), Debussy e Ravel também recorreram ao gênero.

A valsa foi a primeira dança de salão européia a desembarcar no Brasil. Trazida provavelmente pela Côrte Portuguesa em 1808, foi uma das danças preferidas nos salões brasileiros durante todo o século XIX. Diferenciando-se da maioria dos gêneros de salão que o Brasil recebeu, a valsa possui compasso ternário e representa o único gênero de dança neste compasso que gozou de amplo sucesso no Brasil.

³⁰ Antiga dança folclórica austríaca, em compasso ternário e andamento mais lento que a valsa.

A valsa que chegou ao Brasil partiu dos salões franceses. Distinta da vienense, a valsa francesa era menos brilhante e mais intimista, características que marcaram definitivamente a produção de valsas brasileiras.

No Brasil, a valsa e a modinha trocaram influências mútuas. A modinha passou a utilizar a possibilidade do compasso ternário, enquanto a valsa adotou um andamento mais lento e assumiu um caráter ainda mais melodioso, intimista e bucólico, originando a chamada valsa brasileira que abandonaria o caráter dançante e se firmaria como um dos principais gêneros da música de seresta através dos músicos de choro, ao mesmo tempo que brilhava nos salões em composições pianísticas como as de Ernesto Nazareth.

Nostálgica e envolvente, com predominância de tonalidades menores, a valsa brasileira incorporou instrumentos típicos do choro (principalmente a flauta e o violão), além de características tipicamente choronas como as harmonias invertidas, gerando aquela movimentação expressiva dos baixos contrapontando a melodia, tão ocorrente nos violões chorões e seresteiros. As longas frases melódicas, com amplas tessituras e saltos angulosos e expressivos, também marcam a valsa brasileira que utiliza - tal qual o choro - retardos, bordaduras e apogiaturas como recursos de enriquecimento melódico.

Tais características fizeram com que a valsa brasileira, repleta de elementos chorões, passasse a ser também reconhecida pelo termo *valsa-choro*. Um exemplo representativo desse gênero é a *Valsa Choro n.3*, de Francisco Mignone, compositor que se dedicou de maneira especial à produção de valsas, recebendo o título de "Rei da Valsa". Observa-se, já nos dezesseis primeiros compassos desta obra de Mignone, as seguintes características: movimentos de baixo gerando harmonias invertidas (comp.1 - 16), baixos que assumem verdadeiros contornos melódicos (comp.7 - 9), amplitude melódica (comp.13 - 16) e bordaduras ocorrentes tanto na melodia (comp.5) quanto na linha do baixo (comp. 8).

Francisco Mignone, *Valsa choro n.3* (comp. 1 - 16)

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system begins at measure 5, the second at measure 9, and the third at measure 13. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The third system includes the instruction "a piacere però rápido" in italics. The score is presented in a clear, black-and-white format.

A estrutura formal da valsa brasileira reflete a estrutura do próprio choro e pode ser observada na produção de importantes compositores do gênero como Ernesto Nazareth e Zequinha de Abreu. A valsa *Branca* de Zequinha de Abreu, por exemplo, apresenta a seguinte estruturação: Introdução A-B-A-ponte-C-A, sendo sua estrutura baseada em longas frases de dezesseis compassos que, aos pares, formam seções de trinta e dois compassos, evidenciando a simetria entre as seções A, B e C.

Esta estruturação é predominante nas valsas brasileiras desse período, tais como *Primaveras de Beijos* e *Tardes em Lindoya*, do próprio Zequinha de Abreu; *Coração que sente* e *Gotas de Ouro*, de Ernesto Nazareth.

Como demonstração destas características fraseológicas e estruturais das valsas brasileiras, serão apresentadas a seguir a partitura e a análise estrutural e fraseológica da valsa *Branca*, de Zequinha de Abreu. Observa-se nesta valsa a predominância da tonalidade menor (Mi menor), a ausência de brilhantismos e as intensões melódicas - ainda que discretas - nos baixos (comp. 8 e 12).

Zequinha de Abreu, *Branca*.*Introd.*

Lento

1 *mf*

9

18 *p*

27

37 *p*

45 *cres--cen--do poco a poco* *f* *p*

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system has a treble and bass clef staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Lento'. The first system starts with a dynamic of *mf* and includes a repeat sign. The second system begins at measure 9. The third system begins at measure 18 and includes a dynamic of *p*. The fourth system begins at measure 27. The fifth system begins at measure 37 and includes a dynamic of *p*. The sixth system begins at measure 45 and includes the instruction 'cres--cen--do poco a poco', followed by dynamics of *f* and *p*.

54

Musical score for measures 54-61. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

62

Musical score for measures 62-78. This section includes a first ending (1) and a second ending (2). The second ending concludes with a double bar line and a repeat sign. The tempo marking *al* is present at the end of the section.

99

TRIO

Musical score for measures 99-106, the beginning of the Trio section. The right hand has a melodic line with a *pp* dynamic marking. The left hand has a steady accompaniment. The section ends with a double bar line.

107

Musical score for measures 107-114. The right hand features a melodic line with a *p* dynamic marking. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

115

Musical score for measures 115-122. The right hand has a melodic line with a *pp* dynamic marking. The left hand provides a steady accompaniment.

123

Musical score for measures 123-129. The right hand has a melodic line with a *mf* dynamic marking. The left hand provides a steady accompaniment.

130

Musical score for measures 130-137. The right hand features a melodic line with slurs and a *mf* dynamic marking. The left hand provides a steady accompaniment.

ANÁLISE ESTRUTURAL E FRASEOLÓGICA DA VALSA *BRANCA*

Introdução: comp. 1 - 4

A introdução apresenta, em quatro compassos, uma seqüência de acordes que exerce a função de pedal da dominante da tonalidade de Mi menor. Apesar de não apresentar característica temática explícita, a introdução antecipa o motivo rítmico que será explorado na seção C.

Seção A: comp. 5 - 36

Esta seção compreende trinta e dois compassos e está organizada em duas grandes frases de dezesseis compassos cada, sendo a primeira suspensiva (comp 5 - 20) e a segunda conclusiva (comp. 21 - 36). Cada uma dessas duas frases é constituída de duas semi-frases de oito compassos cada.

Seção B: comp. 37- 68

A Seção B segue exatamente a mesma estrutura fraseológica da Seção A. Baseia-se em duas frases de dezesseis compassos cada: a primeira suspensiva (comp.37 - 52) - e a segunda conclusiva (comp.53 - 68) também organizadas em duas semi-frases de oito compassos cada.

Ponte da Seção A para a Seção C: 101 - 104

Esta ponte ocorre após a reexposição da Seção A (inicia-se no compasso 101, pois os trinta e dois compassos da reexposição de A foram computados) e se apresenta em quatro compassos. Expõe a nova tonalidade - Sol Maior - da Seção C.

Seção C: comp. 105 - 136

A Seção C apresenta-se sob a mesma estruturação das seções anteriores: uma frase suspensiva (comp.105 - 120) e outra conclusiva (comp. 121 - 136), ambas baseadas em semi-frases de oito compassos, confirmando definitivamente a rigorosa regularidade formal desta valsa.

Após a Seção C ocorre a última exposição da Seção A, encerrando a valsa no total de 168 compassos. Cada seção apresenta exatamente trinta e dois compassos e, ao término da exposição de cada seção, o autor solicita um *ritornello*. No entanto, por estes não alterarem a estrutura formal e fraseológica da valsa, seus compassos não foram computados.

Esta estrutura, caracterizada pela proporcionalidade formal e fraseológica, reflete-se não só na maioria das valsas brasileiras, mas também em grande parte das danças que o Brasil recebeu.

Um grande número de compositores brasileiros acataram a valsa como um importante gênero de expressão da música brasileira, dentre os quais podemos citar Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Adelaide Pereira da Silva, Osvaldo Lacerda, Radamés Gnattali e Cyro Pereira.

2.2. A POLCA

Originada na Bohêmia, a polca surgiu como dança na terceira década do século XIX e, após conquistar Praga, consagrou-se nos salões de Paris, espalhando-se pelo mundo. Popularizou-se então em diversos países do mundo ocidental, nos quais foi a predecessora de inúmeros gêneros nacionais.

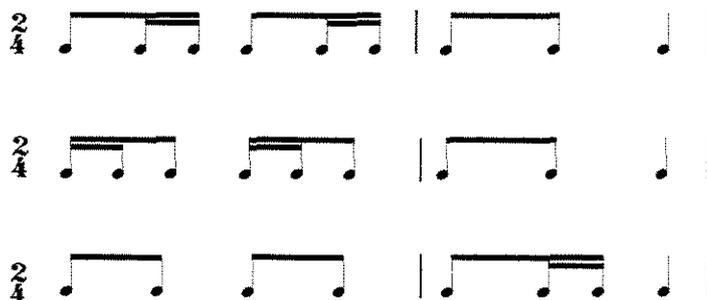
Segundo Ary Vasconcelos, a polca foi estreada em palcos brasileiros na noite de três de julho de 1845, no Teatro São Pedro de Alcântara, Rio de Janeiro³¹. No Brasil, a polca popularizou-se de tal maneira que tornou-se unanimidade e verdadeira febre nacional, sendo dançada por todas as classes sociais. Vinculou-se à festa de carnaval e assim consolidou-se como o primeiro gênero carnavalesco e matriz de diversos outros gêneros da música popular brasileira.

Adotada por diversos compositores da música brasileira, entre os quais Carlos Gomes, Joaquim Antônio da Silva Callado, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Henrique Alves de Mesquita e Anacleto de Medeiros, a polca assumiu feições nacionais, originando a variante *polca brasileira*.

Em suas características musicais, a polca apresenta andamento vivo, compasso binário e figurações rítmicas baseadas em colcheias e semicolcheias. Por apresentar caráter dançante, seu aspecto

³¹ Vasconcelos, Ari. *Raízes da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1991 p. 81

rítmico muitas vezes é predominante, em detrimento dos aspectos melódico e harmônico. Alguns padrões rítmicos na polca estão aqui demonstrados:



Na polca *Água do Vintém*, de Henrique Alves de Mesquita, o último padrão rítmico acima citado está presente desde o início da peça, na qual o ritmo da melodia freqüentemente coincide com o do acompanhamento.

Henrique Alves de Mesquita, *Água do Vintém* (comp. 1 - 4)

Musical score for the first four measures of *Água do Vintém* by Henrique Alves de Mesquita. The score is in 2/4 time and shows the melody and accompaniment. The melody is marked with a piano (*p*) dynamic and features a descending line of chords in the bass.

Observa-se que nesta polca os motivos melódicos estão baseados na figuração de bordadura, reforçando o caráter ornamental das melodias deste repertório. A harmonia apresenta uma característica bastante ocorrente não apenas nas polcas, mas em diversos gêneros de salão, e que foi levado às últimas conseqüências pelos músicos de choro: a presença constante de acordes invertidos, principalmente os de dominantes na terceira inversão, ou seja, com a sétima no baixo. Esta sétima dirige-se descendentemente para a terça do acorde de resolução, gerando uma linha em graus conjuntos no baixo que pode ser observada nos primeiros quatro compassos de *Água do Vintém*.

Estrutura harmônica de *Água do Vintém*. (Comp.1 - 4)

Harmonic structure diagram for the first four measures of *Água do Vintém*. It shows the chord progression in 2/4 time: V₂, I₆, III[#]₂, and VI₆.

As polcas apresentam estruturas formais bastante claras, na forma de um pequeno *rondó*, na maioria das vezes A-B-A-C-A ou A-B-A-C-A-B-A. Estão expostas a seguir a partitura da polca *Água do Vintém* e sua respectiva análise estrutural e fraseológica.

Água do Vintém, Henrique Alves de Mesquita

The musical score for "Água do Vintém" is presented in six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 2/4 time and B-flat major. The first system (measures 1-4) begins with a piano introduction. The second system (measures 5-8) features a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 9-12) is marked piano (*p*). The fourth system (measures 13-16) includes dynamics of *f*, *cresc.*, and *ff*, and contains a first and second ending. The fifth system (measures 17-20) is marked *ff*. The sixth system (measures 21-24) concludes the piece.

25

Musical notation for measures 25-28. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 25 starts with a treble staff containing a series of eighth notes and a bass staff with chords. Measure 26 continues with similar patterns. Measure 27 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. Measure 28 concludes the system with a treble staff ending on a half note and a bass staff with a final chord.

29

Musical notation for measures 29-32. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 29 starts with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with chords. Measure 30 continues with similar patterns. Measure 31 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. Measure 32 concludes the system with a treble staff ending on a half note and a bass staff with a final chord.

33

Musical notation for measures 33-36. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 33 starts with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with chords. Measure 34 continues with similar patterns. Measure 35 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. Measure 36 concludes the system with a treble staff ending on a half note and a bass staff with a final chord.

37

Musical notation for measures 37-40. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 37 starts with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with chords. Measure 38 continues with similar patterns. Measure 39 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. Measure 40 concludes the system with a treble staff ending on a half note and a bass staff with a final chord.

41

Musical notation for measures 41-44. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 41 starts with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with chords. Measure 42 continues with similar patterns. Measure 43 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. Measure 44 concludes the system with a treble staff ending on a half note and a bass staff with a final chord.

45

Musical notation for measures 45-48. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 45 starts with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with chords. Measure 46 continues with similar patterns. Measure 47 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. Measure 48 concludes the system with a treble staff ending on a half note and a bass staff with a final chord. The word "FIM" is written in the right margin of the system.

49

Musical notation for measures 49-52. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 49 starts with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with chords. Measure 50 continues with similar patterns. Measure 51 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. Measure 52 concludes the system with a treble staff ending on a half note and a bass staff with a final chord. The word "TRIO" is written in the left margin of the system.

The image displays a musical score for the piece 'Água do Vintém'. It is written in 2/4 time and consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 53-56) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes accents (^) over the first and third notes of the melody. The second system (measures 57-60) is marked piano (*p*) and features a more rhythmic, chordal texture. The third system (measures 61-64) returns to mezzo-forte (*mf*) and concludes with a repeat sign. The key signature has one flat (B-flat).

Água do Vintém apresenta uma estrutura formal bastante usual nas polcas, assim como em diversos gêneros de dança: trata-se da forma A-B-A'-C-A-B-A'. Demonstra uma simetria absoluta, na qual todas as seções contém rigorosamente dezesseis compassos e apresentam duas frases de oito compassos cada. Assim como na valsa *Branca*, de Zequinha de Abreu, a seção central C é denominada de TRIO, fato muito ocorrente no repertório de danças.

ANÁLISE ESTRUTURAL E ESTRUTURAL DA POLCA *ÁGUA DO VINTÉM*

Seção A: comp.1 - 16

Esta seção apresenta Fá Maior como tonalidade principal e está construída sobre duas frases de oito compassos cada. A primeira (comp. 1 - 8) tem terminação suspensiva, enquanto a segunda (comp. 9 - 16) conclui em um *ritornello* com duas terminações (casa 1 e casa 2), uma suspensiva e outra conclusiva.

Seção B: comp. 17 - 31

A seção B introduz a nova tonalidade de Dó Maior. Tem início anacrúsico e também está estruturada sobre duas frases de oito compassos cada, sendo a primeira suspensiva (comp.17 - 24) e a segunda conclusiva (comp. 25 - 32).

Seção A': comp. 32 - 49

Trata-se da reexposição da seção A e segue exatamente a mesma estruturação fraseológica da seção inicial. A diferenciação entre as seções A e A' encontra-se nos compassos conclusivos da última frase que, em cada uma das seções, assumem desenhos melódicos distintos.

Seção C: comp. 48 - 63

Apresenta a nova tonalidade de Si bemol Maior, com um motivo temático bastante semelhante ao da seção A. Assim como em todas as seções anteriores, a seção C expõe duas frases de oito compassos cada, sendo a primeira suspensiva e a segunda conclusiva..

Ao término da seção C encontra-se um *ritornello* que indica a reexposição literal das seções A, B e A', definindo a estrutura final e conferindo à peça um total de cento e doze compassos.

No Brasil, a polca atravessou um processo de nacionalização que agiu principalmente sobre o seu aspecto rítmico. Com a presença cada vez maior de ritmos sincopados, originou-se a *polca brasileira* que propiciaria a formação de gêneros como o maxixe, o tango brasileiro, o choro e o samba.

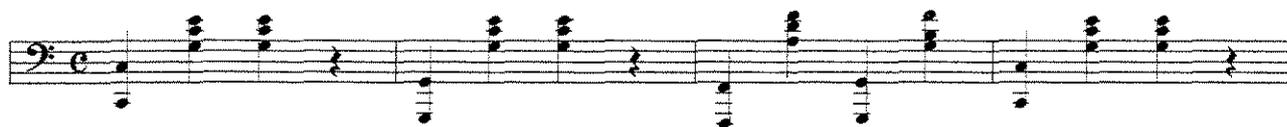
2.3. A XÓTIS

O termo *xótis* reflete a escrita abrigueirada de *schottish*, nome da dança de origem alemã difundida por diversos países da Europa em meados do século XIX. Caracterizada como uma dança suave, a *xótis* apresenta andamento mais lento e ritmo menos vigoroso do que a polca e tem no compasso quaternário seu compasso mais característico, mas pode assumir também compasso binário ou subdivisões ternárias através da utilização de tercinas ou de compasso composto.

Chegou ao Brasil depois da valsa e da polca, no ano de 1851³² e, assim como estes dois gêneros, obteve expressiva aceitação nacional, o que levou seu nome a ser abrigueirado para *xótis* ou até mesmo *xote*. Paralelamente à sua realização exclusivamente instrumental, a *xótis* foi explorada por grupos populares que compunham *xótis* com versos, assemelhando esta com a modinha.

³² Vasconcelos, Ari. *Raízes da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1991 p.39

Uma das características mais marcantes da xóti é o acompanhamento típico baseado nas seguintes figurações:



Este acompanhamento pode ser observado em todas as seções de *Arrufos*, xóti composta por Ernesto Nazareth em 1900 e dedicada ao flautista Callado Júnior. Estão expostos a seguir os quatro primeiros compassos de cada seção.

Seção A: comp. 1 - 4

Seção B: comp. 17 - 20

Seção C: com. 41 - 44

Estruturalmente, a xóti apresenta a mesma simetria e regularidade formal observada na valsa e na polca. Analisando a xóti *Arrufos* de Nazareth, percebemos que esta peça está estruturada sobre frases de oito compassos, formadas por semi-frases de quatro compassos. Tomada como exemplo de xóti, *Arrufos*, que se apresenta sob a tão ocorrente forma A-B-A-C-A-B-A, tem partitura e análise estrutural expostas a seguir.

Ernesto Nazareth, *Arrufos*.

The image displays a musical score for Ernesto Nazareth's piece "Arrufos". The score is written for piano and is organized into seven systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The piece is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The score begins with a first ending bracket at measure 1. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 9-12) includes a dynamic marking of *f* (forte) in the bass staff. The fourth system (measures 13-16) shows a key signature change to one flat (Bb) and includes a first ending bracket. The fifth system (measures 17-20) returns to the original key signature and includes a dynamic marking of *f*. The sixth system (measures 21-24) features a second ending bracket. The seventh system (measures 25-28) concludes the piece. The score is characterized by its syncopated rhythms and complex harmonic textures.

29

Musical score for measures 29-32. The piece is in G major. The right hand features a complex, multi-measure rest followed by a melodic line with grace notes. The left hand provides a steady accompaniment of chords.

33

Musical score for measures 33-36. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. The key signature remains G major.

37

Musical score for measures 37-40. The key signature changes to G minor. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand accompaniment includes a *Solo* marking above the staff. The piece concludes with the word **FIM**.

41

Musical score for measures 41-44. The key signature changes to D minor. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand accompaniment includes a *cres-cen-do* marking and a **f** dynamic marking.

45

Musical score for measures 45-48. The key signature remains D minor. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand accompaniment includes a *cres-cen-do* marking and a **f** dynamic marking.

49

Musical score for measures 49-52. The key signature remains D minor. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand accompaniment includes a *cres-cen-do* marking and a **f** dynamic marking.

53

Musical score for measures 53-56. The key signature remains D minor. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand accompaniment includes a *Solo* marking above the staff. The piece concludes with the marking **D.C. §**.

ANÁLISE ESTRUTURAL E FRASEOLÓGICA DA XÓTIS *ARRUFOS*

Seção A: comp. 1 - 16

Nesta seção, que apresenta a tonalidade de Sol Maior, as quatro semi-frases de quatro compassos formam duas frases de oito compassos. Enquanto a primeira frase (comp. 1 - 8) apresenta terminação suspensiva, a segunda (comp. 9 - 16) apresenta terminação conclusiva, encerrando a seção A. Observa-se que os primeiros compassos de cada semi-frase (comp. 1, 5, 9 e 13) são rítmica e melodicamente idênticos, conferindo unidade a toda esta seção.

Seção B: comp. 17 - 24

Também estruturada sobre semi-frases de quatro compassos, a seção B difere da A por apresentar apenas duas semi-frases que constituem uma única frase conclusiva de oito compassos (comp. 17 - 24). Após o término da seção B há a reexposição literal de A, que conduzirá à seção C.

Seção C: comp. 41 - 56

A seção C apresenta a nova tonalidade de Do Maior. Sua estruturação fraseológica é idêntica à da seção A: apresenta quatro semi-frases de quatro compassos cada, que formam duas frases de oito compassos, sendo a primeira frase suspensiva (comp. 41 - 48) e a segunda conclusiva (comp. 49 - 56).

Após o término da seção C, a partitura indica a reexposição literal das seções A, B e novamente A, encerrando a peça em noventa e seis compassos.

2.4. A HABANERA

A habanera é dança de origem cubana, moderadamente lenta, que foi importada pela Espanha, ganhou a Europa e espalhou-se por diversos países. Originada da contradança européia, foi a grande precursora de diversas danças de salão latino-americanas.

A contradança européia descende de uma dança folclórica, a *country dance*, que foi incorporada ao repertório da corte inglesa em fins do século XVI, recebendo caráter mais requintado. Em fins do século XVII conquistou a Europa, chegando à Espanha por volta de 1714. Na França recebeu o nome de *contredanse* ou *cotillon*, tornando-se a mais popular dança urbana na França do século XVIII.³³

Em Cuba, a contradança chegou proveniente de diversos países como a Inglaterra, a França e principalmente a Espanha. Inevitavelmente atravessou um processo de nacionalização, principalmente na região portuária, originando a *contradanza cubana* que hoje conhecemos por *habanera*.

A habanera, embora nascida da própria contradança instrumental, era a princípio uma simples canção popular urbana da região do Porto de Havana, considerada por muitos anos como canção de pescador e marinheiro, antes de tornar-se música instrumental de salão e peça mais elaborada. Como gênero dançante, foi exportada para a Europa e recebeu diversos nomes como *danza habanera*, *habanera*, *danza americana* ou *americana*.

O Brasil recebeu a habanera na segunda metade do século XIX, mas o gênero não foi amplamente utilizado pelos músicos populares brasileiros. Serviu à música brasileira mais como fonte de elementos musicais que foram incorporados aos gêneros nacionais, como o maxixe e principalmente o tango brasileiro, do que como gênero próprio a ser inserido no repertório nacional.

Musicalmente, a habanera é uma dança moderadamente lenta, em compasso binário e ritmos pontuados e sincopados, com o primeiro tempo fortemente acentuado. Assim como a xóti, pode apresentar-se em compasso binário composto ou trazer eventuais tercinas. Suas características mais presentes são o acompanhamento típico que obedece à figuração de colcheia pontuada, semicolcheia, colcheia e colcheia, e a melodia sincopada ou tercinada. Aliadas ao andamento moderado, estas características definem as feições do gênero e podem ser observadas na *Habanera Op.31* de Luiz Levy, composta em 1922³⁴.

³³ NASCIMENTO, Antônio Adriano. *A influência da Habanera nos Tangos de Ernesto Nazareth*. Tese de mestrado. ECA/USP, 22/06/90, p.18 e 19

³⁴ Luís Henrique Levy (1861-1935), irmão de Alexandre Levy, foi pianista e compositor paulista. Dedicou-se à composição de música ligeira e, paralelamente, geriu os negócios das *Casas Levy*.

Luiz Levy, *Habanera Op.31*

Andantino elegante

1 *mf* 3

6 3 *p* 3 3

12 *cresc.* *p* 3 *dim.* 3

18 *fz* *p* 3 3

24 3 3 *cresc.* 3

30 3 3 3 3 3 3

36

cresc. *p*

42

sfz *p*

49

p

55

cresc. *p*

61

f *p* *rall.*

67

cresc. *rit. molto e* *pp* *pp*

ANÁLISE ESTRUTURAL E FRASEOLÓGICA DA *HABANERA Op. 31*

Se observarmos a *Habanera Op.31* de Luiz Levy, percebemos que ela não apresenta seções definidas ou contrastantes, mas estrutura-se em uma única seção dividida em frases que apresentam o motivo rítmico-melódico como o elemento unificador da peça. Esta habanera não possui a regularidade fraseológica observada nas outras peças analisadas, apresentando frases de oito, seis e até mesmo doze compassos. No entanto, se entendermos estas frases como pequenas seções, chegamos à seguinte estruturação: A-B-C-A-D-C-A-D-C.

Frase A: comp. 1 - 8

Seus oito compassos estão estruturados sobre duas semi-frases de quatro compassos cada. Apresenta o motivo temático que conduzirá toda a peça, pois seu ritmo, baseado na presença da tercina, será ocorrente em todas as figurações melódicas.

Frase B: comp. 9 - 14

Seus seis compassos dividem-se em duas semi-frases irregulares: uma primeira de dois compassos (comp. 9 e 10) e uma segunda de quatro compassos (comp. 11 – 14). Com esta frase de seis compassos, está quebrada a simetria fraseológica predominante nos gêneros de dança.

Frase C (codeta): comp. 15 - 20

Esta frase também estrutura-se em seis compassos e em duas semifrases, sendo a primeira de dois compassos e a segunda de quatro. Apresenta um caráter de codeta e, em seus últimos compassos, prepara o retorno para a frase A.

Frase A': comp. 21 - 28

Esta seção reexpõe literalmente A, apresentando, portanto, as mesmas características fraseológicas.

Frase D: comp. 29 - 40

É a maior frase desta *Habanera*, contendo doze compassos. Apresenta duas semi-frases, sendo a primeira com oito compassos (comp. 29 – 36) e a segunda com quatro compassos (comp. 37 – 40). Esta segunda semi-frase nada mais é que uma variação conclusiva dos quatro últimos compassos da semi-frase anterior.

Frase C' (codeta): comp. 41 - 46

É a reexposição levemente variada de C, com um caráter de codeta que prepara o retorno a A.

Frase A'': comp. 47 - 54

Trata-se de outra reexposição literal da frase A.

Frase D': comp. 55 - 66

É a reexposição da frase D. Apesar de apresentar variações harmônicas e melódicas, mantém exatamente a mesma estruturação fraseológica, ou seja, contém duas semifrases, uma com oito e outra com quatro compassos.

Frase C'' (coda final): comp. 67 - 74

Variação da frase C, é a coda final da *Habanera*. Apresenta o acréscimo de dois compassos com função exclusivamente conclusiva.

Em seus estudos sobre as características musicais da habanera, Antônio Adriano Nascimento detectou a grande predominância da forma binária A-B. Ainda segundo Nascimento, esta forma binária geralmente apresenta uma seção *A maestosa*, seguida de uma seção B mais viva³⁵. Neste sentido, a habanera difere-se dos gêneros chorões, que apresentam-se como pequenos rondós através do constante retorno à seção inicial, conferindo a esta a função de refrão. Provavelmente este seja um dos motivos pelos quais a habanera não foi acatada definitivamente como gênero chorão, mas apenas tomada como fonte de elementos musicais de interesse para os músicos brasileiros.

2.5. O MAXIXE

O maxixe surgiu como dança típica brasileira nos subúrbios cariocas, por volta de 1870 e, segundo José Ramos Tinhorão, “*marca o advento da primeira grande contribuição musical de camadas populares do Rio de Janeiro*”³⁶. Nasceu da maneira peculiar com que as classes populares dançavam a polca, com passos cada vez mais vivos e complexos que sugeriam aos músicos uma

³⁵ NASCIMENTO, Antônio Adriano. *A influência da Habanera nos Tangos de Ernesto Nazareth*. Tese de Mestrado ECA/USP, 22/06/90. p.84

³⁶ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular Brasileira: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1978. p.53

rítmica ainda mais movimentada. Do contato com o lundu e a habanera, o maxixe absorveu a síncopa que impregnou toda a sua estrutura rítmica e tornou-se sua marca mais decisiva.

No início da segunda metade do século XIX, o bairro da Cidade Nova, no Rio de Janeiro, proporcionava diversas manifestações culturais das camadas sociais urbanas mais baixas, pois nele estavam concentrados negros escravos, ex-escravos e imigrantes que, aos poucos, foram constituindo uma unidade cultural própria. Neste ambiente, a polca foi absorvida e miscigenada aos aspectos musicais e coreográficos locais, originando variantes que consolidariam um novo gênero. Surgia assim um dos mais fiéis representantes da cultura popular urbana brasileira: o maxixe.

O preconceito que atingia o maxixe por suas origens populares e negras (o próprio termo *maxixe* era empregado para designar tudo o que fosse baixo, chulo e de mau gosto) fez com que o gênero passasse a apresentar-se sob os títulos de polca, polca-lundu, polca brasileira, tango, tanguinho e até mesmo tango brasileiro. Em 1897, por exemplo, Chiquinha Gonzaga lançou o maxixe *Gaúcho* disfarçado sob os títulos de *Tango Brasileiro* ou *Dança do Corta Jaca*. Foi esse preconceito que mais tarde faria com que o maxixe, quando apresentado em Paris, numa época em que a Europa estava curiosa por conhecer novos gêneros, tivesse o apoio de seu próprio país de origem negado. Sem o incentivo do governo brasileiro, o maxixe perdeu espaço para outros gêneros recém chegados na Europa, como o tango argentino e o fox-trot.³⁷

A rejeição à dança chegou a tal ponto que, em 1907, o Marechal Hermes da Fonseca proibiu a execução do maxixe por bandas militares. Ironicamente, na histórica noite de 26 de outubro de 1914, durante uma recepção presidencial em pleno Palácio do Catete, a primeira dama Nair de Teffé tocava ao violão – para a surpresa do então Presidente da República Hermes da Fonseca e o escândalo geral – nada menos que o maxixe *O Gaúcho* de Chiquinha Gonzaga. Este fato contribuiu muito para uma maior aceitação não só do maxixe mas da música nacional, e seus efeitos foram bem observados por Eurico Nogueira França: “(...) *essa composição de Chiquinha Gonzaga, executada ao palácio, acabou com a exclusividade da dança de importação européia, que as regras do bom-tom impunham, para alimentar as alegrias coreográficas da alta roda*”.³⁸

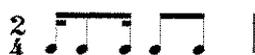
³⁷ TINHORÃO, José Ramos. *Op.Cit.* p. 60

³⁸ FRANÇA, Eurico Nogueira, . *A Música do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1987. p.33

O maxixe, que até então aparecia apenas em bailes com maior tolerância moral, passou a ser apreciado também em bailes mais familiares. Os bailes carnavalescos e o teatro de revista, que têm em Chiquinha Gonzaga o seu nome mais representativo, também contribuíram bastante para a popularização e a aceitação geral do gênero.

Na década de 1930, o maxixe foi praticamente esquecido, à sombra do samba que, desde a década de 10, vinha conquistando enorme espaço no cenário musical nacional. Na verdade, o maxixe e o samba carioca das primeiras décadas deste século eram muito semelhantes, mas como as gravadoras e o público em geral estavam mais receptivos ao samba, os maxixes continuaram a aparecer, mas sob o rótulo de samba. É mais certo dizer, portanto, que o maxixe não desapareceu, mas foi incorporado à crescente tradição do samba, contribuindo profundamente para a formação deste.

Musicalmente, o maxixe apresenta compasso binário e rítmica fundamentada na síncopa, encerrando em si o andamento vivo da polca e a sensualidade da habanera. Sendo um gênero relativamente rústico e pouco estilizado, caracteriza-se por uma simplicidade melódica freqüentemente baseada em terças, assim como pelo pouco desenvolvimento harmônico, limitando-se muitas vezes ao emprego exclusivo de acordes de I e V graus. Estas características ressaltam a prioridade rítmica do gênero, que apresenta seu padrão rítmico mais característico – demonstrado abaixo - baseado na síncopa:



Os maxixes de Marcelo Tupinambá⁴⁰, como a peça *Quebranto*, são significativos exemplos do gênero. Esta peça possui uma melodia anacrúsica, simples e de pequena extensão de tessitura. A linha melódica, baseada harmônica e melodicamente em terças, desenvolve-se sob um motivo rítmico-melódico de dois compassos, enquanto o acompanhamento responsabiliza-se pela realização do padrão rítmico característico do maxixe. Observa-se que, na linha melódica, a síncopa está

⁴⁰ Marcelo Tupinambá (1892-1953). Compositor e instrumentista paulista, natural de Tietê-SP. Seu nome de registro é Fernando Lôbo. Firmou-se como compositor de melodias de inspiração sertaneja e compôs considerável quantidade de maxixes, aos quais freqüentemente denominava *tanguinhos*.

expressa através duas figurações que apresentam valores diferentes, mas mantém a mesma proporção rítmica: semicolcheia - colcheia - semicolcheia e colcheia - semínima - colcheia.

Marcelo Tupinambá, *Quebranto* (comp. 1 - 4)



A harmonia deste maxixe dá-se exclusivamente sobre os I e V graus e vale-se da rítmica sincopada e da inversão dos acordes para aproveitar ao máximo a nota *do* (comum a estes acordes por ser a fundamental do V grau e a quinta do I grau) como pedal rítmico-harmônico que busca valorizar o segundo tempo. Este procedimento é utilizado em vários outros maxixes do próprio Tupinambá, como *O Belezinha*, *Grupo dos treze*, *Chorão*, *Piruando* e *Nhá Moça*.

Marcelo Tupinambá: *O Bellezinha* (comp. 1- 4)

Os tradicionais maxixes do século XIX não eram exclusivamente musicais e traziam versos. No século XX, apesar de o maxixe ter adquirido um caráter cada vez mais instrumental - principalmente nas mãos dos músicos de choro - , muitos compositores mantiveram os versos no gênero, mesmo porque este teve presença marcante nos teatros de revista e nas operetas populares. Assim, compositores como Chiquinha Gonzaga e Marcelo Tupinambá compuzeram diversos maxixes com letras que interferiam na forma e estruturação musicais. Os maxixes deveriam então obedecer a uma quadratura estrófica e apresentar um refrão que facilitasse a assimilação e a popularização dos versos e da música.

Essas características formais podem ser observadas no maxixe *Quebranto* de Marcelo Tupinambá, que tem partitura e análise estrutural demonstradas a seguir.

Marcelo Tupinambá, *Quebranto*. (letra de Fernando Mendes)

Meus o - lhos já tão cho - ran - do, Meu cor-po tá se a-ca - ban - do, Pois

The first system of music consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: "Meus o - lhos já tão cho - ran - do, Meu cor-po tá se a-ca - ban - do, Pois".

5 já tá che-gan - do a ho - ra de vo-cê já i s'im - bora. Eu

The second system of music continues the melody and piano accompaniment. The lyrics are: "5 já tá che-gan - do a ho - ra de vo-cê já i s'im - bora. Eu".

9 chô-ro co-mo cri - an - ça, Não te-nho mais es-pe - ran - ça, De

The third system of music continues the melody and piano accompaniment. The lyrics are: "9 chô-ro co-mo cri - an - ça, Não te-nho mais es-pe - ran - ça, De".

13 per-ti - nho de vo - cê Jun - ti-nho a - ma - nhe - cê Por -

The fourth system of music continues the melody and piano accompaniment. The lyrics are: "13 per-ti - nho de vo - cê Jun - ti-nho a - ma - nhe - cê Por -".

17 que que me oiô as - sim? Pra bo - tá que - bran - to em mim... Por -

The fifth system of music continues the melody and piano accompaniment. The lyrics are: "17 que que me oiô as - sim? Pra bo - tá que - bran - to em mim... Por -".

21 que que me oiô as - sim? Pra bo - tá que - bran - to em mim...

The sixth system of music continues the melody and piano accompaniment. The lyrics are: "21 que que me oiô as - sim? Pra bo - tá que - bran - to em mim...".

Este maxixe de Marcelo Tupinambá traz os versos de Fernando Mendes, que apresentam a quadratura estrófica e a presença de um refrão pontuando toda a peça. A simplicidade observada no tratamento musical é ocorrente também nestes versos, que demonstram estruturas e rimas bastante rústicas:

Meus olhos já tão chorando,
 Meu corpo tá se acabando,
 Pois já tá chegando a hora
 De você já i s'imbora.

Eu chóro como criança,
 Não tenho mais esperança
 De pertinho de você
 Juntinho amanhecê.

Por que que me oiô assim?
 Pra botá quebranto em mim... } *bis*

Pensei que toda a paixão
 Fizesse bom coração,
 E eu que te quero bem
 Perdi coração também.

Embora você me esqueça
 E longe desapareça,
 Eu fico sempre te amando
 Na minha viola chorando:

Por que que me oiô assim?
 Pra botá quebranto em mim... } *bis*

Se eu fôsse um cavalinho,
 Um cavalinho de vento,
 Daria um galopinho
 A par do meu pensamento.

Nas horas da Ave Maria
 Eu penso que morreria,
 Se não fosse a minha viola
 que a gente sempre consola.

Por que que me oiô assim?
 Pra botá quebranto em mim... } *bis*

Os maxixes que apresentam versos geralmente demonstram estruturas fraseológicas simples e rigorosamente regulares. *Quebranto*, por exemplo, está integralmente baseado em estruturas mínimas de quatro compassos que, agrupadas, compõem duas seções com versos e uma codeta exclusivamente instrumental que estabelecem a seguinte estrutura básica: A - B - codeta - A - B - codeta. No entanto, como os versos de A e B são expostos três vezes, a música obrigatoriamente acompanha estas ocorrências e é repetida integralmente tantas vezes quantas forem as exposições dos versos. Neste caso, a estrutura assume a seguinte organização: A - B - codeta - A - B - codeta - A - B - codeta.

ANÁLISE ESTRUTURAL E FRASEOLÓGICA DO MAXIXE *QUEBRANTO*

Seção A: comp. 1 - 16

A seção A é constituída de quatro semi-frases de quatro compassos que, aos pares, definem frases de oito compassos correspondentes às estrofes dos versos. Bastante semelhantes entre si, estas frases apenas diferenciam-se em seus últimos compassos, por ser uma suspensiva (comp. 1 - 8) e outra conclusiva (comp. 9 - 16). Por apresentar frases de oito compassos, esta seção permite a plena ocorrência da quadratura estrófica, pois cada linha do verso corresponde a dois compassos da música.

Seção B: comp. 17 - 24

Constituída de duas frases idênticas e de quatro compassos cada, a Seção B corresponde ao refrão deste maxixe. O verso acompanha a música, sendo a estrofe do refrão também constituída de duas frases que se repetem iguais.

Codeta: comp. 25 - 32

Trata-se de uma seção instrumental que finaliza cada exposição dos versos. Apresentando oito compassos, a codeta é constituída de duas semi-frases de quatro compassos.

Após a codeta, ocorrem duas repetições literais e integrais deste maxixe.

2.6. O TANGO BRASILEIRO

Bastante distinto do seu homônimo argentino, o tango brasileiro resultou da fusão entre os ritmos da habanera cubana e do maxixe brasileiro. Nas mãos de compositores como Henrique Alves de Mesquita e Ernesto Nazareth estabeleceu-se como um dos gêneros mais bem acabados do repertório da música popular urbana brasileira.

Alguns autores vinculam exageradamente o tango brasileiro ao maxixe. É verdade que ambos apresentam qualidades comuns, pois surgiram no mesmo local e na mesma época. É verdade também que o termo tango brasileiro apareceu diversas vezes designando verdadeiros maxixes, na tentativa de burlar os preconceitos que atacavam este último gênero. No entanto, é incontestável que apresentam histórias e características musicais particulares que os diferenciam.

O primeiro compositor de tango brasileiro, e por isso considerado seu criador, foi o maestro Henrique Alves de Mesquita, que em 1871 lançou *Olhos Matadores*, reconhecido como a primeira obra do gênero. Alguns autores referem-se erroneamente a Ernesto Nazareth como sendo o criador do tango brasileiro, quando na verdade Nazareth - apesar de ter sido o compositor mais representativo do gênero - compôs seu primeiro tango brasileiro - o popular *Brejeiro* - em 1893, ou seja, quinze anos após ter se iniciado como compositor e vinte e dois anos após o aparecimento do tango *Olhos Matadores* do maestro Alves de Mesquita.

É bastante levantada a hipótese de que o tango brasileiro tenha se originado do maxixe, como uma variante mais bem cuidada do gênero, mas está próximo da habanera assim como o maxixe está da polca. Rapidamente, o tango brasileiro adquiriu características próprias que muito o diferenciaram do maxixe. Adotou um andamento mais lento e elegante, espelhando-se na habanera, apresentou uma melodiosidade mais elaborada, um enriquecimento harmônico, enfim, um refinamento que aproximou-o da música de concerto. Tais características fizeram do tango brasileiro um gênero independente do maxixe e de intenções muito mais musicais que dançantes.

Talvez por tudo isso o tango brasileiro tenha sido um dos gêneros menos populares e de menor duração do panorama da música popular brasileira. Prova disso é a enorme popularidade que os maxixes de Chiquinha Gonzaga conquistaram em suas respectivas épocas, comparada com o

O tango *Espalhafatoso*, de Ernesto Nazareth, é um exemplar típico de tango brasileiro. Além de apresentar diversas características do gênero como presença de síncopas, ritmos pontuados e valorizações de contratempos, demonstra também uma estrutura formal e fraseológica típica, com semi - frases de quatro compassos, frases de oito compassos e seções de dezesseis compassos organizadas em uma estrutura A - B - A - C - A. A partitura e a análise estrutural deste tango estão expostas a seguir.

Ernesto Nazareth, *Espalhafatoso*

The image displays the musical score for Ernesto Nazareth's tango "Espalhafatoso". The score is written for piano and is organized into five systems, each containing two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins with a first ending bracket and a forte (*f*) dynamic marking. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accents. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

21

Musical score for measures 21-24. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a steady bass line in the left hand. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are indicated at the beginning of each measure.

25

Musical score for measures 25-28. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a steady bass line in the left hand. Measure numbers 25, 26, 27, and 28 are indicated at the beginning of each measure.

29

Musical score for measures 29-32. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music features a melodic line in the right hand with a slur over measures 29-30, and a bass line in the left hand. Measure numbers 29, 30, 31, and 32 are indicated at the beginning of each measure. A fermata is present over the final chord of measure 32.

33

Musical score for measures 33-36. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a steady bass line in the left hand. Measure numbers 33, 34, 35, and 36 are indicated at the beginning of each measure.

37

Musical score for measures 37-40. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a steady bass line in the left hand. Measure numbers 37, 38, 39, and 40 are indicated at the beginning of each measure.

41

Musical score for measures 41-44. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a steady bass line in the left hand. Measure numbers 41, 42, 43, and 44 are indicated at the beginning of each measure.

45

FIM

48

ff furioso

53

57

61

f D.C al %

A regularidade fraseológica do tango brasileiro *Espalhafatoso* é absoluta: a estrutura A-B-A-C-A apresenta todas as seções em dezesseis compassos, cada uma destas constituídas de duas frases de oito compassos e quatro semi-frases de quatro compassos cada. Esta regularidade pode ser observada na análise demonstrada a seguir.

ANÁLISE ESTRUTURAL E FRASEOLÓGICA DO TANGO *ESPALHAFATOSO*

Seção A: comp. 1 - 16

Como todas as seções deste tango, a seção A apresenta dezesseis compassos organizados em quatro semi-frases de quatro compassos e duas frases de oito compassos cada. A primeira frase (comp. 1 - 8) apresenta terminação suspensiva e a segunda (comp. 9 - 16) apresenta terminação conclusiva.

Seção B: comp. 17 - 32

Compreendendo dezesseis compassos, a seção B também apresenta uma primeira frase conclusiva (comp. 17 -24) e uma segunda suspensiva (comp. 25 - 32). Suas frases dividem-se em semi-frases de quatro compassos cada.

Seção A': comp. 33 - 48

Esta seção é a reexposição literal de A, apresentando as mesmas características fraseológicas.

Seção C: comp. 49 - 64

Confirmando a regularidade fraseológica presente em todo este tango, a seção C apresenta quatro semi-frases de quatro compassos cada que compõem duas frases de oito compassos, uma suspensiva (comp. 49 - 56) e outra conclusiva (comp. 57 - 64).

Após o término da seção C, ocorre a reexposição das seções A, B e A', confirmando a estrutura A-B-A-C-A e encerrando a peça em cento e doze compassos.

Concluindo este capítulo, observamos que os gêneros adotados pelos músicos de choro, por terem sido extraídos do repertório de salão, apresentam como uma de suas principais características a regularidade fraseológica condizente com a própria prática da dança e a simplicidade formal baseada em pequenas formas-rondó que não comportam seções típicas de estruturas formais mais complexas, como a seção do desenvolvimento na forma-sonata. Tais características predominaram no repertório dos chorões e contribuíram para a definição do próprio gênero representado pelo choro.

CAPÍTULO 3

O PIANO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

3.1. A TRADIÇÃO PIANÍSTICA BRASILEIRA

Não existem registros sobre a data exata da chegada do piano ao Brasil, mas é sabido que os primeiros pianos aqui apareceram em consequência da grande explosão de novidades gerada pela presença da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro, a partir de 1808. Antes desta data, outros instrumentos de teclado já eram conhecidos dos brasileiros, entre os quais o cravo e principalmente o órgão que, segundo o musicólogo Luiz Heitor Correia de Azevedo, em meados do século XVIII já era fabricado na própria colônia.⁴¹

Sabe-se que a Família Real era grande admiradora da música, sendo esta uma de suas principais atividades de entretenimento na corte. Segundo Afif Craveiro, para a Família Real - distante de seu país de origem - as reuniões musicais funcionavam como "*paliativo necessário para suportar o exílio*".⁴² Assim, é forte a hipótese - defendida por diversos autores mas sem quaisquer provas documentais - de que o piano tenha chegado ao Brasil trazido pela própria Corte Portuguesa, exatamente em 1808.

A fundação de teatros, casas de ópera e escolas de música estimulou a importação de pianos, mas estes continuaram restritos a locais públicos e a famílias das classes mais altas. Em sua *História da Música Brasileira*, o musicólogo Renato de Almeida aborda a escassez de pianos no Brasil do início do século XIX, citando a referência dos estudiosos germânicos João Batista Spix e Karl Friedrich Philipp von Martius, que no Brasil desembarcaram em 1817: "*O piano é um dos móveis mais raros e só se encontra na casa dos abastados*".⁴³

O primeiro pianista a desembarcar no Brasil foi o austríaco Sigismund Neukomm, um dos mais elogiados alunos de Joseph Haydn. Como mestre-capela da Corte Portuguesa, veio para o Rio de Janeiro em 1816, onde prestou seus serviços até 1821. No entanto, o primeiro músico brasileiro a desenvolver-se no piano foi Padre José Maurício Nunes Garcia. Tendo vivido de 1767 a 1830, Padre José Maurício assimilou a técnica pianística com rapidez pois, antes de conhecer o piano, já apresentava muita desenvoltura em outros instrumentos de teclado como o cravo e o órgão.

No decorrer da primeira metade do século XIX, o piano tornou-se cada vez mais presente na vida carioca, principalmente nas atividades de lazer. Porém, era visto como instrumento de moda,

⁴¹ AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *150 anos de Música no Brasil: 1800 - 1959*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. p.12

⁴² CRAVEIRO, Afif. *Painel Histórico do Piano Brasileiro*. *Revista Brasileira de Música*. Vol.XIII. p.69

⁴³ ALMEIDA, Renato de. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942. p.28

geralmente tratado com muito amadorismo. Somente durante o Segundo Reinado, com a criação do Instituto Nacional de Música em 1848⁴⁴ e a chegada ao Rio de Janeiro do pianista norte-americano Louis Moreau Gottschalk em 1856, a arte de tocar piano organizou-se de maneira mais sistemática e profissional.

Nesta segunda metade do século XIX, o Brasil recebeu importantes professores, como o italiano Luigi Chiaffarelli, que, tendo chegado a São Paulo no ano de 1883, foi responsável pela formação de inúmeros pianistas. Num reflexo do romantismo europeu que adotou o piano como seu instrumento mais representativo - vide as obras de Schumann, Chopin e Liszt - e o conduziu a um desenvolvimento bastante significativo, os compositores passaram a dedicar grande parte de suas obras ao instrumento.

No decorrer do século XX, o piano acompanhou a música brasileira tanto na busca de uma maior nacionalidade musical - firmando-se como um dos instrumentos mais representativos do nacionalismo musical brasileiro - quanto na incorporação de novas técnicas reveladas pela música deste século, aderindo ao politonalismo, ao atonalismo, ao serialismo e ao minimalismo.

3.2.O PAPEL DO PIANO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Mário de Andrade definiu um desenvolvimento social lógico da música brasileira, no qual reconheceu três temáticas amplamente exploradas pelos compositores, cronologicamente dispostas a seguir⁴⁵:

1. Deus
2. Amor
3. Nacionalidade

⁴⁴ Na verdade, o Instituto Nacional de Música foi fundado em 1841 pelo compositor Francisco Manuel da Silva, mas só iniciou efetivamente suas atividades em 1848

⁴⁵ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. p 15

Assumimos, neste trabalho, a liberdade de acrescentar a estas três temáticas uma quarta: a Contemporaneidade.

Este desenvolvimento acompanhou toda a história da música brasileira pois, após a produção religiosa, que envolveu todo o período colonial, os compositores brasileiros aderiram ao romantismo, que só seria abandonado com a ascensão da música nacionalista, ocorrida nos anos 20 e 30 do século XX. Na segunda metade deste século, a preocupação quanto à caracterização nacional da música brasileira cedeu lugar à busca de novas técnicas composicionais que conferissem à produção nacional um caráter contemporâneo.

A produção musical brasileira de caráter popular apresentou o mesmo desenvolvimento. Músicos essencialmente religiosos, como Padre José Maurício, aderiram à tradição da música popular através do primeiro gênero popular brasileiro, a modinha, que fixou-se como música de exaltação ao amor. Passando pelo lundu, a música popular assumiu caráter cada vez mais nacional através de gêneros como o maxixe, o choro e o samba, e acompanhou o mundo contemporâneo incorporando elementos da música de jazz e do rock.

Neste desenvolvimento, o piano - que havia se expandido dentro da burguesia do Império - atuou como personagem principal no processo de fixação da música profana brasileira, sendo eleito o instrumento da musicalidade lírica brasileira. Afinal, nele eram tocadas as modinhas aristocráticas que encantavam os salões do Império.

No século XIX, o piano assumiu um papel importantíssimo na divulgação do repertório de música popular e ligeira do mundo ocidental. Numa época em que os meios de reprodução sonora ainda não estavam desenvolvidos, a maneira mais eficaz de divulgar, comercializar e, portanto, exportar e importar música, era através da impressão de partituras. Essas partituras tinham de ser dedicadas a um instrumento que apresentasse autonomia musical e gozasse de grande popularidade em diversos países. E esse instrumento era o piano.⁴⁶

⁴⁶ Não pretendemos aqui fazer uma apologia do piano, mas apenas esclarecer a possibilidade da realização simultânea de elementos melódicos, rítmicos e harmônicos neste instrumento, o que evidentemente lhe confere uma autonomia significativa.

Assim, quando a ópera italiana começou a gozar de enorme aceitação no Brasil do início do século XIX, as árias mais conhecidas eram então importadas em forma de partituras para piano e canto. Da mesma forma, quando em meados do século XIX o Brasil foi invadido pelas diversas danças de salão européias, estas igualmente chegavam impressas em partituras para piano. Os próprios compositores populares brasileiros, ao publicarem suas obras, editavam-nas para piano, independente das formações instrumentais às quais as obras foram originalmente destinadas. Conseqüentemente, no Brasil do século XIX, a esmagadora maioria das peças populares editadas, nacionais ou importadas, era dedicada ao piano ou ainda ao piano e canto.

Apesar de sua imensa popularidade, o piano vinculou-se inicialmente à música popular aristocrática, uma vez que era instrumento inacessível às camadas mais baixas. Da música que foi para as ruas e para os bailaricos populares, o violão, o cavaquinho e a flauta tornaram-se muito mais representativos.

No Brasil, o piano foi instrumento bastante utilizado nas atividades de lazer até o início do século XX, quando foi substituído - enquanto recurso de entretenimento - pelo gramofone e depois pelo rádio. Foi também tratado como item obrigatório da mobília das famílias mais abastadas, tornando-se símbolo de boa posição sócio-econômica no Rio de Janeiro da época, como nos descreve Edigar de Alencar:

“Ao tempo, o piano era presença obrigatória nas residências da classe média para cima e até mesmo em algumas de gente menos remediada. Fazia parte da mobília (...) e era ainda sinal de distinção e propriedade: ‘É gente rica. Tem piano!’”⁴⁷.

No decorrer do século XX, principalmente após a ascensão da radiodifusão, o piano foi se distanciando da vida familiar brasileira, mas continuou presente no cenário musical nacional, seja em orquestras de baile, em orquestras de rádio, ou acompanhando cantores em teatros, boates e cassinos.

Assim foi que o piano percorreu toda a trajetória da nossa música popular, fazendo-se presente em diversos gêneros nacionais de épocas distintas, entre os quais a modinha, o lundu, o maxixe, o tango brasileiro, o choro, o samba-canção e a bossa-nova. Este fenômeno, apesar de definitivo no desenvolvimento musical brasileiro, não é de forma alguma exclusividade brasileira e pode

⁴⁷ ALENCAR, Edigard de. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. p.19

claramente ser observado em diversos países do continente americano, nos quais o piano participou da formação de gêneros como o jazz americano, o tango argentino e diversos gêneros caribenhos.

No Brasil, o envolvimento do piano com a música popular foi impulsionado por pianistas que, ao abordar um repertório de caráter popular e ligeiro, fizeram do seu instrumento um valioso e difundido meio de expressão popular. Portanto, para um melhor entendimento das relações do piano com a música popular brasileira, é preciso conhecer a tradição destes pianistas populares, os chamados *planeiros*, que será abordada a seguir.

3.3. *PIANEIROS* PIONEIROS

O termo *planeiro* surgiu para designar um tipo de músico que apareceu principalmente no Rio de Janeiro da segunda metade do século passado. Eram músicos altamente intuitivos, mas com pouca instrução musical, que na maioria das vezes mal conheciam a escrita musical e tinham de “tirar de ouvido” o repertório de sucesso da época.

Durante muito tempo, o termo *planeiro* apresentou forte caráter pejorativo, minimizando de maneira preconceituosa o real valor destes pianistas. A verdade é que, como em qualquer tradição musical, seja esta de caráter popular ou erudito, existiram – dentro da tradição dos *planeiros* – músicos bons e ruins. Mas hoje, quando a história e a produção de músicos *planeiros* como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga já comprovaram o devido valor destes músicos, a palavra assume até um tom carinhoso, podendo ser tranqüilamente empregada para designar pianistas que não passaram por uma formação musical ou pianística de maneira formal e que dedicaram-se prioritariamente a compor ou tocar um repertório de caráter ligeiro e popular.

Devido à importância do piano na divulgação, publicação e comercialização de partituras, assim como em diversas atividades de lazer e entretenimento, diversos músicos perceberam que quem dominasse o instrumento teria aberto à sua frente um enorme espaço de trabalho. Para se ter uma idéia, todas as importantes casas de venda de partituras no Rio de Janeiro da época tinham seus

pianistas particulares, encarregados de demonstrar aos clientes como soavam as partituras que estes desejavam comprar, e por isso eram chamados de *pianistas demonstradores*.

Os cinemas também contrataram pianistas para entreter o público que, nas salas de espera, aguardava o início das sessões. O ambiente musical que se formou nessas salas foi tão apreciado que tornou-se comum transeuntes entrarem nestas salas de espera dos cinemas - exclusivamente para ouvir por um bom tempo a música daqueles pianistas populares - e não assistirem a filme algum. Nestes cinemas, os *pianeiros* conquistaram inclusive as próprias salas de projeção, tornando-se responsáveis pela ambientação musical dos filmes mudos de então.

Enfim, estes *pianeiros* atuaram em casas de partituras, cinemas, bares, hotéis, clubes de baile, teatros populares, revistas e diversos tipos de locais públicos que sempre os aceitavam de bom grado, pois atuavam sozinhos e eram portanto muito menos dispendiosos que qualquer grupo instrumental.

No entanto, rapidamente apareceram músicos levianos que, ao perceberem o fértil campo de trabalho aberto aos *pianeiros*, puseram-se a tocar piano, valendo-se de noções bastante rudimentares do instrumento. Assim, *pianeiros* legítimos dividiram espaço com músicos de instrumentos diversos que buscavam, através do piano, maior atuação - ainda que com muito menos qualidade - no mercado musical da época. Infelizmente, os *pianeiros* acabaram por ser confundidos com esses músicos de intenções menos louváveis, o que pode explicar o caráter pejorativo que o termo *pianeiro* assumiu por muito tempo.

O repertório dos *pianeiros* era constituído de diversos gêneros musicais em voga na época. Gêneros da música ligeira estrangeira e nacional como valsas, polcas, xótis, habaneras, tangos, tangos brasileiros, maxixes e tantos outros eram preponderantes, porém eram também ocorrentes obras de concerto de compositores consagrados como Beethoven e Chopin.

A tradição dos *pianeiros* extinguiu-se na década de 30, enfraquecida por dois acontecimentos: a ascensão assustadora da radiodifusão como meio de entretenimento e divulgação musical e o desaparecimento de *pianeiros* lendários como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, José Barbosa da Silva - o Sinhô - e Zequinha de Abreu. As biografias destes quatro grandes personagens da história da música brasileira serão brevemente traçadas a seguir.

3.3.1. Chiquinha Gonzaga

Compositora, *planeira*, maestrina e professora, Francisca Edwirges Neves Gonzaga nasceu no dia 17 de outubro de 1847 na antiga rua Nova do Príncipe da Freguesia de Sant'ana, cidade do Rio de Janeiro. Eram seus pais o Marechal de Campo José Basileu Neves Gonzaga - descendente de Duque de Caxias - e a mestiça Rosa Maria de Lima.

Como era comum na época, José Basileu contratou um único professor particular – o Cônego Trindade – para cuidar dos mais diversos aspectos da educação da filha. No entanto, as primeiras lições musicais de Chiquinha Gonzaga foram oferecidas por um professor conhecido como Maestro Lobo. Foi assim que, com apenas onze anos, no Natal de 1858, a pequena Chiquinha apresentou, durante a reunião familiar em sua casa, sua primeira composição: a peça natalina *Canção dos Pastores*.

Por ter sido adolescente inquieta e namorada, aos dezesseis anos viu-se forçada por seus pais a casar-se com o jovem Jacinto Ribeiro do Amaral, herdeiro de terras e gado. Apesar de contrariada, Chiquinha acatou ao desejo da família e o casamento ocorreu em novembro de 1863, tendo o primeiro filho do casal – João Gualberto – nascido em julho do ano seguinte.

As longas horas que Chiquinha dedicava à música e ao piano rapidamente incomodaram seu sisudo marido, avesso que era à música e à dança. Na tentativa de afastar sua jovem esposa do instrumento, Jacinto abrigou-a a acompanhá-lo nas constantes viagens que realizava à região platina, à bordo de seu navio mercante *São Paulo* que, em junho de 1865, havia sido fretado pelo governo imperial para ser utilizado no transporte de soldados e material bélico para a Guerra do Paraguai.

A princípio, Jacinto obteve êxito em sua estratégia, mas o desgosto de Chiquinha foi tanto que levou-a a abandonar o navio e o marido, retornando então ao Rio de Janeiro. Desprezada pela família, Chiquinha encontrou abrigo no meio boêmio, afeiçoando-se especialmente ao flautista Antônio Callado.

Foram muitos os comentários sobre um suposto romance entre Chiquinha e Callado, mas tal envolvimento jamais pôde ser comprovado. O que se sabe é que o flautista demonstrou grande afeto e admiração por Chiquinha, tendo a ela dedicado sua primeira peça editada, a quadrilha *Carnaval de*

1867, assim como três polcas lançadas em 1889: *Querida por Todos*, *Por todos Querida* e *Pedida por Todos*. Em retribuição, a compositora mais tarde dedicaria ao flautista o seu tango *Sedutor*.

Apesar das inúmeras dedicatórias trocadas entre Callado e Chiquinha, a compositora apaixonou-se pelo engenheiro ferroviário João Batista de Carvalho Júnior, partindo com este para o interior de Minas Gerais, onde João Batista prestaria serviços à construção da Estrada de Ferro Mogiana.

João Batista era o oposto de Jacinto, primeiro marido de Chiquinha. Festeiro e comunicativo, apreciava a música e a dança, mas revelou-se um companheiro leviano e infiel. Não suportando tal situação, Chiquinha abandonou João Batista e com este deixou Maria Alice, filha do casal, fato que definitivamente despertou o desprezo da sociedade conservadora e patriarcal carioca.

Mais uma vez solitária, Chiquinha retomou os cadernos de seu antigo professor, o Cônego Trindade, e anunciou aulas de português, matemática, geografia, canto e piano. No entanto, sua situação continuaria difícil, pois o preconceito geral em relação à compositora não permitiria que esta atraísse um número suficiente de alunos.

Chiquinha Gonzaga adotou então novos rumos. Passou a tocar em diversos grupos de baile, muitas vezes acompanhada pelo seu filho e já clarinetista João Gualberto. Em 1877, na casa do Maestro Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga apresentou-se publicamente como compositora através de sua polca *Atraente*. O sucesso conquistado por esta polca foi tanto que, em menos de um ano, a peça já alcançava sua 15ª edição. Segundo Mário de Andrade, *Atraente* é “*uma preciosidade bibliográfica raríssima*”, mas é obra “*ainda pouco nacionalmente característica, não representa a verdadeira Chiquinha Gonzaga brasileira.*”⁴⁸

Após o sucesso de *Atraente*, Chiquinha começou a ser reconhecida por seu talento e realizações musicais, porém continuou se desdobrando para sobreviver. Em 12 de janeiro de 1880, na *Gazeta de Notícias*, foi editado o seguinte anúncio: “*FRANCISCA GONZAGA leciona em casas particulares e colégios piano, canto, francês, geografia, história e português. Pode ser procurada em casa dos Srs. Arthur Napoleão e Leopoldo Miguez, à rua do Ouvidor nº 89.*”⁴⁹

⁴⁸ ANDRADE, Mário. *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1969. p. 330

⁴⁹ VASCONCELOS, Ary. *Raízes da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991. p. 76

Mas a sorte de Chiquinha Gonzaga começaria a mudar. O teatro musicado e a opereta, trazidos para o Rio de Janeiro na década de 1860 pelos franceses, popularizava-se vertiginosamente e gerava um grande espaço de criação para diversos artistas da época. Em 1880, ano da morte de seu amigo e protetor Antônio Callado, Chiquinha escreveu o libreto e a música da opereta *Festas de São João*, que manteve inédita por quatro anos.

Finalmente, em 1885 a compositora estreou no teatro de revista carioca - que então concentrava-se na região da Praça Tiradentes - com a peça *A Corte na Roça*. A obra gozou de imenso sucesso e a vida de Chiquinha tornou-se então mais estável. Neste mesmo ano, e mais uma vez contrariando os costumes da época, a compositora estreou também como maestrina, fixando-se como a primeira mulher brasileira a exercer a função de regente, em uma época na qual tal atividade era exclusivamente destinada ao sexo masculino.

Chiquinha Gonzaga sempre foi uma mulher preocupada com diversas questões nacionais, característica que ressalta tanto em sua biografia quanto em sua produção artística. Em 1888, envolveu-se ativamente nas causas republicana e abolicionista, comprando inclusive a alforria do escravo músico José Flauta, exclusivamente com o dinheiro conseguido da venda de partituras.

Foi compositora da primeira marcha de carnaval que se tem registro - a conhecida *Ô Abre Alas* - composta em 1899, a pedido dos negros do cordão *Rosas de Ouro*. Nesta mesma data, aos 52 anos de idade, conheceu João Batista Fernandez Lage, jovem português também afeiçoado à música, que se tornaria o companheiro de Chiquinha Gonzaga até o fim da vida da compositora. O repúdio ao novo envolvimento amoroso de Chiquinha foi tanto que o casal decidiu partir para Lisboa, mas nesta cidade o trabalho artístico da compositora foi mal reconhecido e, em 1909, o casal já havia retornado ao Rio de Janeiro.

Se na capital portuguesa seu trabalho foi pouco valorizado, ao retornar ao Rio de Janeiro Chiquinha foi cada vez mais reconhecida, devido à sua intensa produção para o teatro de revista. Em 1912, foi à cena seu maior sucesso - a peça *Forrobodó*. Por apresentar dois libretistas novatos, esta peça não despertou a confiança e o ânimo dos produtores mas, apesar do pouquíssimo investimento, *Forrobodó* - que retratava os costumes do bairro da Cidade Nova - agradou o gosto popular e consolidou-se num dos maiores êxitos da história da revista brasileira. Por isso mesmo, 1912 foi o

ano de maior sucesso de Chiquinha Gonzaga, quando a compositora recebeu o título de “Rainha da Praça Tiradentes”.

O ano de 1914 trouxe um acontecimento de valor insuperável não apenas para Chiquinha Gonzaga, mas para toda a música brasileira. O seu maxixe *Gaúcho* (ou *Corta-Jaca*) foi tocado ao violão pela então Primeira Dama, a Sra Nair de Teffé, em plena recepção presidencial no Palácio do Catete, numa época em que o gênero maxixe era ainda repudiado pelas alas mais conservadoras da sociedade. Causando enorme escândalo, o fato representou um valioso passo para o reconhecimento da música nacional e foi assim descrito por Ary Vasconcelos:

*“Chegava ao fim o quadriênio de Hermes da Fonseca (1910-1914). Tendo ficado viúvo durante o mandato, o Marechal casou-se novamente com Nair de Teffé, filha dos Barões de Teffé, jovem de educação requintada, mas que fazia o gênero ‘prá-frente’. Um dia, em um almoço no Palácio do Catete, o poeta Catulo da Paixão Cearense reclamou dela que, nas festas oficiais, nunca se ouvia música brasileira. Nair ficou com aquela observação na cabeça e consultou seu ex-professor de violão, Emilio Pereira, sobre o assunto. Ele mostrou-lhe, então, uma música brasileiríssima, de autoria de Chiquinha Gonzaga. E foi assim que, na noite histórica de 26 de outubro de 1914, quando o Senhor Presidente da República oferecia sua última recepção à sociedade carioca e ao corpo diplomático, os convidados ouviram, estarrecidos, nada menos que o Corta Jaca e tocado por um...violão. Escândalo supremo!”*⁵⁰

De fato, este acontecimento contribuiu para o reconhecimento de um gênero nacional até então rechaçado pelos altos círculos sociais - o maxixe - e de uma compositora que a esta altura já acumulava diversas obras editadas.

Em 1917, por ter ela própria sido muito explorada em relação aos direitos autorais de suas peças teatrais - que rendiam muito mais às empresas patrocinadoras e aos libretistas do que aos compositores -, foi co-fundadora da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, a SBAT, instituição com a qual a compositora manteria um forte vínculo até os derradeiros dias de sua vida.

⁵⁰ VASCONCELOS, Ary. *Raízes da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991. p.277

Durante toda a sua existência, Chiquinha Gonzaga almejou solucionar graves injustiças presentes nos costumes nacionais, no cenário musical carioca e em sua própria vida pessoal. Esse espírito inconformado da compositora, que direcionou a história de sua vida, foi bem observado por Henrique Cazes, sendo deste autor as palavras que se seguem: *“Lutou para se reconciliar com a mãe, lutou pela sobrevivência, lutou pela abolição da escravatura, lutou para ver a música mestiça dos chorões tocada e respeitada nos salões elegantes, lutou pelo direito autoral. O que se pode afirmar sem susto é que foi vitoriosa em todas ou quase todas essas lutas e em outras que iria ainda encampar pela sua extensa biografia”*⁵¹.

Em 1933, Chiquinha Gonzaga entregava a partitura da peça *Maria*, sua última contribuição para o teatro de revista e, em 28 de fevereiro de 1935, falecia no Rio de Janeiro, às vésperas do Carnaval que ela tanto enriquecera.

3.5.2. Ernesto Nazareth

Ernesto Júlio de Nazareth nasceu em 1863, quando o Rio de Janeiro há vinte anos vivia a loucura da polca e as partituras para piano desta dança eram esgotadas semanalmente. Sua mãe, D. Carolina da Cunha Nazareth, apesar de ter seu gosto musical voltado para eruditos como Mozart, Beethoven e Chopin, não resistia à tentação de tocar também as famosas polcas. Foi assim que, ao iniciar seu filho no piano, D. Carolina desenvolveu no pequeno Ernesto o prazer de se tocar tanto peças românticas de Chopin quanto saltitantes polcas de Callado.

Nazareth teve vida pacata, que não excita os biógrafos. Fugiu à regra geral da vida boêmia que envolvia o cenário musical carioca e era avesso a badalações e festividades sociais, levando uma vida de dedicação quase monástica à família, à música e ao piano.

Tendo perdido sua mãe aos dez anos de idade, Nazareth passou a sofrer os cuidados excessivos de seu pai, funcionário da alfândega que, por não ter tempo de zelar pelos cuidados do filho, mantinha o menino trancado em casa enquanto trabalhava. No entanto, a personalidade pacata e dócil não permitiu que Nazareth se rebelasse contra a infância reclusa a que seu pai lhe lançara.

⁵¹ CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed.34 Ltda, 1998. p.36

Prova disso é o fato de o jovem compositor ter dedicado ao pai sua primeira composição, a polca *Você bem Sabe*, composta quando contava com apenas quatorze anos.

Após a morte da mãe, Nazareth passou a estudar com o professor de piano Eduardo Madeira, que propiciou a edição da polca *Você bem Sabe*. Também teve, durante curto período, aulas com o professor francês Lucien Lambert. Segundo o próprio Nazareth, foram apenas oito aulas, nas quais o professor francês apenas orientava seu jovem aluno a “pintar as hastes das notas mais de pé”.

Na verdade, Nazareth sempre buscou, com certa vaidade, valorizar a tendência autodidata de sua formação musical. Perguntado sobre a origem de seu talento, respondeu Nazareth ao jornal *Folha da Noite* do dia oito de setembro de 1924:

*“É herança de minha mãe, que chegou a causar admiração aos professores da época, sem nunca ter tido mestres. Digo herança, porque também eu me fiz auto-didata, e certo que por força das circunstâncias. Lições só recebi oito em minha vida, as de um professor francês, que, durante a minha mocidade, viveu aqui no Rio de Janeiro. Também depois ‘disso’, nunca mais tive quem me ensinasse a tocar e muito menos a compor. O que valeu e continua a valer de muito são os exercícios contínuos que faço. Dois anos passei martelando de noite o piano de um clube, e dei graças pôr ter, deste modo, um instrumento à minha disposição”.*⁵²

Observa-se nas palavras de Nazareth certo desdém com que este tratou as aulas com o professor Lucien, cujo nome foi inclusive omitido no depoimento acima citado. No entanto, as *Variações sobre o tango Zamacueca* - compostas pelo tal professor Lucien - conquistaram grande sucesso e muito impressionaram o jovem Nazareth, fato que pode ter contribuído para a profunda atração do compositor pelo gênero tango, presente em toda a sua produção.

Nazareth sempre preservou a intensa admiração pelos compositores eruditos, especialmente por Chopin, o que levou suas obras a serem sempre muito bem acabadas. Em oposição à sua conterrânea e contemporânea Chiquinha Gonzaga, que propositadamente buscava criar obras populares e

⁵² PINTO, Aloísio Alencar. “Ernesto Nazareth / Flagrantes”. *Revista Brasileira de Música* Ano II (n.5): 13 – 99 jun/1963. p.34

acessíveis ao público em geral, Nazareth buscou conservar em sua produção um certo caráter erudito e quase aristocrático. Jamais aceitou que suas obras fossem classificadas como maxixes (considerava este gênero música de baixo nível) e uma única vez – no tango *Beija-Flor* – colocou, por vontade própria, letra em uma composição sua. O fato de suas obras não conterem letras impediu que suas obras saíssem dos salões dos clubes, teatros e cinemas, e ganhassem as ruas, cantadas pelo povo.

Outro fato relevante é que, apesar de hoje ser reconhecido nacionalmente como compositor de choros, Nazareth nunca foi um chorão, não conviveu com músicos chorões e nem compartilhou do mesmo ambiente. Nazareth sempre viu toda a música excessivamente popular com reservas e jamais se permitiu vincular a manifestações típicas das ruas, como o carnaval.

Desta forma, sua obra não gozou, durante a vida do compositor, a popularidade que assolou a produção da sua conterrânea Chiquinha Gonzaga. A escrita pianística de Nazareth era bem mais elaborada e, conseqüentemente, de execução mais difícil, o que lhe confere um aspecto muitas vezes virtuosístico, gerando um distanciamento do público consumidor de música popular de então.

Um reflexo disso é o fato de que, apesar de a obra de Nazareth representar hoje um dos pilares da tradição do choro, suas peças só seriam incorporadas ao repertório dos chorões a partir das décadas de 40 e 50 - após a morte do compositor - com gravações de Garoto e Jacob do Bandolim.

Nazareth admitia que sua obra possuía caráter de entretenimento, mas desprezava a música feita exclusivamente para ser dançada. No entanto - e apesar de buscar sempre um acabamento primoroso em suas obras - Nazareth também não foi em seu tempo aceito no ambiente musical erudito. A simples inclusão de obras suas em recitais de piano causava revolta no público, como ocorreu com o compositor e pianista Brasília Itiberê, contemporâneo de Nazareth, que sofreu críticas severas por ter incluído alguns tangos do compositor carioca em um programa de recital.

Uma vez que sua produção não contou com ampla aceitação nem nas salas de concerto nem em ambientes populares, Nazareth viveu sempre com muitas dificuldades financeiras, desdobrando-se para sustentar a si e a sua família., dando aulas, tocando em casas de partituras, em salas de espera de cinemas e até mesmo em casas particulares. Era justamente essa condição de pianista de casas de partitura e de salas de espera de cinemas que tanto o incomodava e contrariava seu sonho tão distante de tornar-se um grande pianista de concerto. Tal situação de insatisfação, aliada às mortes

da filha Maria de Lourdes, em 1917, e de sua esposa Teodora Amália ,em 1929, lançou o compositor a um estado depressivo que assumiria proporções maiores com o agravamento do processo de surdez e da sífilis, levando o compositor a apresentar graves distúrbios psiquiátricos.

No início de 1933, Ernesto Nazareth foi internado no Instituto Neurosífilis da Praia Vermelha e, em abril do mesmo ano, foi transferido para a Colônia de Psicopatas Juliano Moreira, em Jacarepaguá. Em 1º de fevereiro, data do aniversário de seu filho Ernestinho, Nazareth fugiu da colônia, no desejo de compartilhar das festividades familiares. Desapareceu nas densas matas que cercavam a região, tendo seu corpo sido encontrado no quarto dia do mesmo mês, às margens de uma represa.

Segundo autópsia realizada, Nazareth deixara de viver entre os dias três e quatro de fevereiro. Seu enterro ocorreu no dia cinco, sem que a cidade sequer notasse, pois os festejos de Momo iniciavam, anunciando oficialmente o carnaval que tão pouco atraiu o compositor.

No mesmo ano da morte de Nazareth, foi publicado um necrológio na Revista Brasileira de Música, lamentando o desaparecimento do genial compositor e o pouco reconhecimento que este gozou em vida:

*“Aqueles que não chegaram a dar à sua tão sensível alma esta prova de afeto e solidariedade lamentam, hoje, ter acordado tão tarde, mas guardam um consolo, fraco embora, na intenção de não deixar morrer, por fracamente conhecida, uma das mais interessantes e límpidas manifestações do sentir musical genuinamente brasileiro”.*⁵³

3.5.3. Sinhô

Pianeiro e compositor carioca de atividade assombrosa, Sinhô compôs, gravou e editou diversos gêneros da música popular brasileira, como canções infantis, valsas, cateretês, choros, toadas e principalmente maxixes e sambas. Apesar de ter sido um dos mais famosos compositores no Brasil das primeiras décadas do século XX (seu período produtivo englobou toda a década de 20), acabou

⁵³BEVILACQUA, O. Necrológio – Ernesto Nazareth .Revista .Brasileira de .Música. Mar/1934, p.60.

sendo esquecido após sua morte, talvez pela imensa glória com a qual foi agraciada a figura de Noel Rosa, outro fecundo compositor carioca.

Nascido em 1888, Sinhô foi introduzido na música pelo seu pai, Ernesto Silva, que o direcionou inicialmente à flauta. Mas o interesse que o piano dos avós despertou no menino foi maior, tendo sido justamente neste instrumento que o jovem músico ganhou fama, tornando-se pianista disputado por diversos clubes dançantes do Rio de Janeiro.

Sinhô participou ativamente do processo de fixação do samba enquanto gênero musical. Frequentou o lendário terreiro da quituteira baiana Tia Ciata - onde o samba deixou de ser exclusivamente dança e assumiu maiores pretensões musicais - e colaborou com a composição daquele que hoje é reconhecido como o mais antigo samba registrado. *Pelo Telefone* surgiu justamente no terreiro da Tia Ciata através da criação coletiva de vários músicos, mas foi registrado na Biblioteca Nacional a vinte e sete de novembro de 1916 por Donga⁵⁴, gerando então ferrenhas brigas autorais.

Aliás, Sinhô era muito chegado a brigas e intrigas. Rivalizou-se com o grupo de Pixinguinha e com músicos baianos residentes no Rio de Janeiro, apesar de ter buscado na cultura baiana a temática para diversas composições. Esta rivalidade, salientada por um forte caráter competitivo, foi responsável pelo surgimento de inúmeros sambas - que traziam letras bastante provocativas - e portanto saudável e positiva para o desenvolvimento musical carioca.

Compositor pernóstico e vaidoso, Sinhô conquistou a antipatia de muitos no meio musical carioca da época. Manuel Bandeira, por exemplo, expressou-se de maneira bastante combativa sobre a personalidade antipática de Sinhô: *“espinafrava tudo quanto era músico e poeta, estava danado naquela época com o Villa (Lobos) e o Catulo, poeta era ele, músico era ele. Que língua desgraçada! Que vaidade!”*⁵⁵.

Extremamente supersticioso, Sinhô cria cegamente no Pai Assumano, negro feiticeiro que, segundo o próprio compositor, era o real responsável pela sua enorme fama. A crença em Pai

⁵⁴ Compositor carioca que viveu de 1890 a 1974. Foi também frequentador assíduo do terreiro da Tia Ciata, onde os músicos baianos se reuniam. Participou do Grupo Caxangá com o nome de guerra Zé Vicente e do grupo Os Oito Batutas, organizado por Pixinguinha.

⁵⁵ ALENCAR. Edigar de. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. p. 40

Assumano era tanta que era costume de Sinhô levar suas composições ao feiticeiro para que este, antes de qualquer outra pessoa, as ouvisse e as aprovasse. Esta e tantas outras superstições de Sinhô estão refletidas em diversas letras de seus sambas e maxixes que valem-se de vários termos e expressões de mandingas e feitiçarias.

Como *planeiro*, trabalhou nas Casas Beethoven, tocou em bailes e clubes e foi um dos grandes responsáveis pela aceitação do samba nos salões cariocas. Como a maioria dos *planeiros*, era músico bastante intuitivo, mas não sabia ler música e aprendia “de ouvido” as músicas em voga na época. Certa ocasião, foi posta à sua frente uma partitura nova. Era a *Elegie* de Massenet, e como Sinhô jamais havia escutado tal obra, embarçou-se de início, mas logo retrucou, apelando à sua malandragem: “*Sinto muito, senhorita, mas não posso executar essa música. Não me dou com esse autor...*”⁵⁶.

Ao piano, Sinhô apresentava uma maneira peculiar de tocar que não era virtuosística nem pianística, mais muito curiosa pelo tratamento rítmico. Existia uma riqueza rítmica tão sutil em suas interpretações que, pela complexidade que oferecia para ser transcrita, não pôde transparecer em suas partituras impressas.

Em 1929, Sinhô continuava em plena forma como compositor, mas sua saúde era cada vez mais precária. Faleceu na tarde de quatro de agosto de 1930, em plena barca que o levaria da Ilha do Governador à cidade do Rio de Janeiro, vítima de uma crise de hemoptise decorrente da tuberculose. Sua morte e seu velório foram ofuscados pelos fatos políticos, quando Júlio Prestes era proclamado presidente da República e João Pessoa era assassinado.

Sinhô foi compositor surgido das mais enraizadas fontes da nossa música popular e sua produção, caracterizada pela simplicidade nos tratamentos harmônico e melódico, foi por vezes injustamente acusada de uma rusticidade abusiva. É verdade que Sinhô não buscou grandes recursos harmônicos em suas composições, mas revelou-se extremamente habilidoso e criativo com o simples material de que se serviu, firmando-se como um dos mais férteis compositores da música popular brasileira.

⁵⁶ ALENCAR, Edigar de. *Op. Cit.* p. 37

3.5.4. Zequinha de Abreu

Compositor, pianista e regente, José Gomes de Abreu nasceu no dia 19 de setembro de 1880 na cidade de Santa Rita do Passa Quatro, localizada no interior paulista.

Iniciou seus estudos de música aos seis anos de idade, freqüentando uma escola em São Simão, vila vizinha à Santa Rita. Em 1894, já na capital paulista, ingressou no seminário episcopal, onde obteve noções de harmonia com José Pinto Tavares e, dois anos depois, retornou a Santa Rita para trabalhar na farmácia de seu pai José Alacrino de Abreu. Datam deste período suas primeiras composições: A valsa *Flor da Estrada* e o maxixe *Bafo de Onça*.

Após casar-se, em 1899, com Durvalina Brasil, abandonou temporariamente suas atividades musicais para abrir sua própria farmácia em Santa Cruz, cidade paulista em que passou a residir. Pouco tempo depois, regressou à sua cidade natal, onde foi admitido inicialmente como escrevente na coletoria local e, mais tarde, como secretário da Câmara Municipal.

O seu choro *Tico-tico no Fubá*, cujo nome original era *Tico-tico no Farelo*, foi composto em 1917 e mais tarde divulgado por Carmem Miranda nos Estados Unidos, tornando-se uma das músicas mais gravadas e divulgadas do compositor. Outra peça de grande sucesso foi a valsa *Branca*, editada após Zequinha travar contato com os irmãos Vitale, por volta de 1922.

Fixando residência em São Paulo, trabalhou como pianista demonstrador em uma casa musical e como músico de cabarés e dancings, tendo sido o representante paulista da tradição dos *planeiros*, típica do cenário musical carioca. Costumava ainda percorrer casas de família interpretando suas músicas e oferecendo suas respectivas partituras.

Assim, sua vida pode ser interpretada como uma eterna batalha na qual o compositor almejava viver de sua própria música e ter seu valor reconhecido. Infelizmente, Zequinha faleceu em São Paulo, no dia vinte e dois de janeiro de 1935, sem presenciar a realização desses seus desejos. Dezessete anos mais tarde, a Companhia Vera Cruz produziria um filme baseado na vida do compositor e que receberia o nome de seu maior êxito musical: *Tico Tico no Fubá*.

CAPÍTULO 4

O CHORO E A MÚSICA ERUDITA NACIONAL PARA PIANO

O choro, enquanto gênero típico da tradição musical popular urbana, passou a relacionar-se com a música erudita somente a partir do advento do nacionalismo musical brasileiro pois, quando a música brasileira estava dominada pela estética romântica no século XIX, o choro ainda não havia se fixado definitivamente como gênero. Além disso, os compositores românticos, tão voltados para os padrões musicais europeus, não buscariam aproximação com um gênero de feições tão populares e nacionais.

Assim, um estudo das relações do choro com a música erudita nacional parte de um estudo sobre a estética nacionalista, suas intenções, feições e desdobramentos no cenário musical brasileiro.

4.1. MÚSICA POPULAR: MUSA DO NACIONALISMO

4.1.1. Música Folclórica e Música Popular Urbana

A música popular deve ser tratada como elemento primordial no estudo da estética musical nacionalista que se desenvolveu em diversos países. Assim, é preciso antes entender que a tradição popular em música representa um universo rico e complexo que se divide, de acordo com sua forma de produção e divulgação, em duas vertentes: a música folclórica e a música popular urbana.

Já abordadas no subcapítulo **1.2. Primórdios da Música Popular no Brasil**, essas vertentes apresentam diferenças quanto aos meios de produção e divulgação que geraram distinções quanto às características de ordem artística. Por contar com uma divulgação oral, a música folclórica propicia fácil assimilação e memorização ao apresentar uma simplicidade (que não deve jamais ser confundida com pobreza) melódica e harmônica maior que a da música popular urbana. Esta distinção é alimentada também pelo fato de os compositores urbanos encontrarem-se em constante contato com novas informações culturais e musicais que muitas vezes não atingem - ou atingem com muito mais demora - as zonas rurais. Com isto, a música popular urbana apresenta um desenvolvimento mais dinâmico, enquanto a música folclórica tende a conservar-se pura quanto às suas origens.

A música popular, ao ser abordada pelo nacionalismo brasileiro, foi tratada de maneiras distintas, de acordo com suas feições urbana e folclórica. Este tratamento diferenciado pode ser bem entendido, se bem entendidas estiverem as relações do nacionalismo com a música popular brasileira.

4.1.2 Relações do Nacionalismo Brasileiro com a música popular folclórica e urbana

O nacionalismo musical firmou-se, na segunda metade do século XIX, como uma corrente estética alternativa ao monopólio exercido pelo romantismo germânico e pela ópera italiana, e por isso mesmo manifestou-se em países distantes do então centro musical europeu representado pela Alemanha e pela Itália. Assim, o nacionalismo despontou em países como a Rússia de Glinka e Mussorgsky, a Noruega de Grieg, a Espanha de Albeniz e a Hungria de Bartók e Kodály.

No Brasil do final do século XIX, a fartura econômica propiciada pelo café e o advento da República intensificavam o desejo de afirmação nacional. No entanto, o nacionalismo musical enfrentou aqui forte resistência, pois o país ainda estava demasiadamente dependente dos gostos tradicionais europeus e imaturo para voltar-se às suas próprias tradições. O romantismo germânico, que predominava na produção erudita brasileira, havia cativado os compositores e o público, e os autores que não acatavam a esse germanismo entregavam-se a elementos oriundos da tradição operística italiana ou da estética musical francesa.

Um motivo bastante relevante para a resistência enfrentada pelo nacionalismo no Brasil está no próprio germe dessa estética musical. Se o nacionalismo pregava a nacionalização musical através da busca das fontes musicais mais genuínas de cada país, representadas pela tradição musical de origens folclóricas e populares, aceitar o nacionalismo brasileiro implicaria em reconhecer o valor dos meios culturais mais populares e sua música tão enriquecida pela presença marcante da cultura afro-brasileira, o que era inconcebível a uma sociedade tão radicalmente preconceituosa.

O falso “avanço” elitista que a *Belle Époque* impingiu no Brasil repudiou tudo o que era caracteristicamente nacional. A música popular, os entrudos, os cordões, a própria mestiçagem, enfim, tudo o que era brasileiro era sinal de atraso. Assim, a cultura nacional e a estética nacionalista somente seriam vistas com melhores olhos após a revolução cultural representada pela Semana de

Arte Moderna, em 1922, que buscou minar a idéia de incompatibilidade entre nacional e moderno que persistia na arte e na sociedade brasileiras.

Após a Semana de 22, um de seus intelectuais mais marcantes exerceria influência decisiva no desenvolvimento e fixação do nacionalismo musical brasileiro. Através de suas atividades como escritor, professor, musicólogo e crítico musical, Mário de Andrade foi o responsável pela “conversão” de diversos compositores ao movimento, firmando-se como um dos mais fervorosos militantes e mentores do nacionalismo dos anos 20 e 30.

No Brasil, assim como em diversos países, a busca da nacionalização da música erudita ocorreu através da clara aproximação desta com a música popular e folclórica. Tanto é que as primeiras afirmações nacionalistas na nossa música erudita manifestaram-se nos últimos anos do século XIX, somente após a fixação das principais constâncias da música popular brasileira.

A música erudita brasileira de então estava completamente inserida na tradição musical européia. Os compositores brasileiros, quando não partiam para estudos na Europa, tinham sua formação musical no Brasil orientada por professores e métodos europeus. Assim, o nacionalismo brasileiro inicial apresentou uma brasilidade frágil e até mesmo ingênua, através da utilização de elementos musicais (temas e melodias) oriundos do nosso populário, porém tratados segundo as mais rígidas tradições musicais européias.

Este nacionalismo inicial despertou a crítica de compositores e musicólogos que o entenderam como pouco legítimo e ainda preso às estruturas impostas pela tradição européia. Para Villa-Lobos, por exemplo, as obras deste nacionalismo inicial “(...) eram lindas bonecas de biscuit, barro chinês, celulóide ou de massa, com olhares ternos de brasilienses, mas muito bem vestidas à maneira e costumes estrangeiros.”⁵⁷

De fato, se a cultura brasileira, em diversos aspectos, estava baseada em heranças européias, o nacionalismo inicial brasileiro consistiu na união do meio (Brasil) à cultura (Europa). Essa foi a proposta das primeiras intenções nacionalistas brasileiras apresentadas por compositores como Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno.

⁵⁷ NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981. p.27

O início do nacionalismo brasileiro foi, portanto, pragmático, consciente e pouco espontâneo. Era preciso que o desconhecido universo da música popular fosse pesquisado e desbravado e que seus elementos mais característicos fossem recolhidos e estudados, para enfim poderem ser utilizados na criação nacionalista propriamente dita. O intuito era de, forçosamente, criar música nacionalista como um alicerce sólido para a futura fixação de uma música espontaneamente nacional. Compreendido e esclarecido por Mário de Andrade, este pragmatismo - apesar de combatido por muitos - foi também aceito como um processo inevitável e necessário ao desenvolvimento de uma música nacional:

*“A música brasileira, como aliás tôda a música americana, tem um drama particular que é preciso compreender, para compreendê-la. Ela não teve essa felicidade que tiveram as mais antigas escolas musicais européias, bem como as músicas das grandes civilizações asiáticas, de um desenvolvimento por assim dizer inconsciente, ou pelo menos, mais livre de preocupações quanto a sua afirmação nacional. Assim, se por um lado apresenta manifestações evolutivas idênticas às da música dos países europeus, e por esta pode ser compreendida e explicada, em vários casos teve que forçar a sua marcha para se identificar ao movimento musical do mundo ou se dar significação mais funcional”.*⁵⁸

Neste processo de nacionalização da música erudita brasileira, através da apreensão de elementos e características musicais populares, os compositores demonstraram clara preferência pela música folclórica, em detrimento da música popular que se desenvolvia nos centros urbanos. Da mesma forma, musicólogos e historiadores resistiram ao reconhecimento do real valor da música urbana por não reconhecerem nesta produção nem a riqueza artística da música erudita e tampouco o valor histórico e social da música folclórica, adiando o início de estudos mais significativos sobre a música popular urbana brasileira à década de 1960.

Como a música urbana foi e continua sendo constantemente influenciada por novidades musicais estrangeiras, os compositores nacionalistas acreditaram ainda que a música folclórica, isolada nos remotos redutos rurais do interior do Brasil, concentrasse em si um teor de nacionalidade muito mais elevado e autêntico. Além disso, durante toda a segunda metade do século XIX, a

⁵⁸ ANDRADE, Mario. Aspectos da Música Brasileira. São Paulo: Martins, 1975. p.15.

música urbana brasileira esteve fortemente ligada às danças populares, influenciada pelos gêneros *bailábiles* europeus e, quando o nacionalismo despontou, no final do mesmo século, ainda era pejorativamente definida pelos eruditos como uma manifestação “popularesca”.

O predomínio de elementos folclóricos e rurais sobre os urbanos manteve-se por todo o nacionalismo. A música folclórica, a sertaneja, a nordestina, por estarem distante do cotidiano dos compositores eruditos radicados nas grandes cidades, a estes se mostraram bem mais exóticas e atraentes do que a música popular urbana.

Observa-se que *A Sertaneja* de Brasília Itiberê, uma das primeiras obras de intenções nacionalistas, apresenta seu caráter rural já no próprio título, e a utilização do tema folclórico *Balaio meu Bem, Balaio* comprova o interesse do compositor pela música folclórica. Nota-se também que um dos primeiros compositores brasileiros a pesquisar com profundidade a música popular, Luciano Gallet, voltou integralmente seus estudos para o folclore e Villa-Lobos, marco incontestável no processo de nacionalização da nossa música, apesar de sua obra muitas vezes refletir a musicalidade urbana, fez do folclore o alicerce de sua produção. Da mesma forma, Camargo Guarnieri, representante mais legítimo do legado nacionalista deixado por Mário de Andrade e responsável pela formação musical de diversos compositores, voltou sua obra para a temática sertaneja e nordestina, assim como para as sonoridades típicas do interior rural paulista.

Portanto, a simples observação de compositores e obras revelam que o nacionalismo realmente enfocou um Brasil preponderantemente rural. É certo que compositores, principalmente os de origem urbana como Heitor Villa-Lobos e Francisco Mignone, enfocaram muito bem o populário típico das cidades mas, no contexto de toda a produção nacionalista, a presença da música popular urbana, apesar de fundamental, foi sensivelmente inferior à da música folclórica e rural brasileira.

A presença musical do negro, comum às músicas populares folclórica e urbana, foi também amplamente explorada pelos nacionalistas. Na busca do exótico e sensual, tão apreciado pela Europa (e o nacionalismo brasileiro muitas vezes pecou pelo exagero no exotismo), a temática negra foi amplamente abordada e, sem que os compositores demonstrassem tal intenção, uniu em si a música urbana e a rural, uma vez que o negro encontrava-se presente tanto nas cidades quanto nas fazendas.

O nacionalismo brasileiro, que ascendeu vertiginosamente na década de 20, impulsionado pela obra de Villa-Lobos, pela influência estética de Mário de Andrade e pelas propostas modernistas, reinou soberano e absoluto no cenário musical brasileiro das décadas de 20 e 30 e, nas mãos de Camargo Guarnieri, um dos seus mais significativos compositores e entusiastas, assumiu grandes proporções. No entanto, este compositor, ao contrário de Villa-Lobos, restabeleceu elementos da tradição europeia - principalmente no que diz respeito à estruturação formal - no nacionalismo brasileiro, conferindo a este fortes feições neoclássicas.

Na década de 40, o nacionalismo brasileiro passou a disputar espaço - de maneira bastante combativa - com as novas técnicas da música de vanguarda, difundida pelo grupo de compositores liderado pelo maestro e professor alemão Hans Joachim Koellreütter. A busca da nacionalidade, abalada pelo desaparecimento de Mário de Andrade em 1945, deixou então de ser unanimidade entre os compositores brasileiros, pois uma nova meta musical despontava: a busca da contemporaneidade.

4.1.3 Nacionalismo *recodificador* e nacionalismo *paradigmático*

O nacionalismo musical caracterizou-se pela junção de duas tradições musicais distintas: a tradição ocidental erudita e a tradição nacional popular. Assim, o nacionalismo manteve as técnicas de criação musical europeias (tais como a estruturação harmônica e formal), mas trabalhou com materiais temáticos oriundos da música popular e principalmente, como já foi visto, da música popular folclórica. E são justamente as diferentes maneiras de utilização dos materiais populares que definem dois tipos de nacionalismo: o *recodificador* e o *paradigmático*.

No *nacionalismo recodificador*, o compositor colhe do populário musical melodias e temas já existentes e repertoriados e, através de um processo de recodificação, envolve-os em uma estrutura e sintaxe musical erudita. Assim, melodias populares são utilizadas como temas para a construção de obras musicais de estruturas mais elaboradas. São exemplos típicos de obras nas quais ocorre o nacionalismo de recodificação as *Cirandas* de Villa-Lobos, elaboradas sobre conhecidas melodias folclóricas como *Nesta Rua*, *Passa Passa Gavião* e *Terezinha de Jesus*.

Já no *nacionalismo paradigmático*, o compositor estuda o populário musical, do qual extrai suas principais características e constâncias. Definem portanto modelos ou paradigmas musicais e,

baseados nestes, criam seus próprios temas. Assim, sem utilizar propriamente temas populares existentes, o compositor confere a suas obras o ambiente sonoro desejado. Por exemplo, se os modos mixolídio e lídio são reconhecidos como constâncias na música nordestina, a utilização deles, aliada à presença de constâncias rítmicas, melódicas e de texturas, conferirá à obra o caráter musical nordestino desejado. A produção musical de Camargo Guarnieri, por exemplo, está integralmente inserida no *nacionalismo paradigmático*, como revelam - com certo orgulho - as palavras do próprio compositor, e esclarecem o processo criativo neste tipo de nacionalismo:

*“Em minha criação artística nunca me aproveitei da temática do folclore ou popular, propriamente dita. Os meus temas são de pura invenção pessoal, mesmo aqueles que são caracteristicamente brasileiros. O meu trabalho, do ponto de vista puramente criador, tem sido o de estudar profundamente os temas legitimamente brasileiros, incorporando-os à minha sensibilidade por um processo de assimilação”.*⁵⁹

De fato, mesmo em obras tipicamente nacionais como a série de *Ponteios* para piano, Guarnieri fugiu sempre da utilização de temas já existentes, sem com isso comprometer a ambientação nacional, e tal tendência foi passada aos vários compositores formados sob sua orientação.

Estes dois perfis de nacionalismo podem ser igualmente observados na produção que despontou em diversos países, pois o processo de criação musical nacionalista obedece a direcionamentos uniformes, independentemente do local em que ocorra, sendo que a diferenciação ocorre apenas nos resultados sonoros, baseados evidentemente nas características musicais específicas do populário de cada país e cultura.

4.1.4. Importância do piano no nacionalismo brasileiro

A importância conferida ao piano pelos compositores nacionalistas brasileiros está diretamente relacionada à forte presença deste instrumento na vida musical brasileira. A partir de sua chegada, no início do século XIX, o piano conquistou o gosto da sociedade brasileira em geral, a ponto de, em

⁵⁹ ALMEIDA, Renato de. *Compêndio da História da Música Brasileira*, 2.ed. Rio de Janeiro: F. Briquiest e Cia. Editores, 1948 . p.160.

meados do mesmo século, o Rio de Janeiro - então capital do Império - ser reconhecida como a “cidade dos pianos”.

A posição central que o piano ocupa dentro do nacionalismo brasileiro é também herança do romantismo musical, movimento imediatamente anterior ao nacionalismo e que elegeu o piano seu instrumento mais representativo. No Brasil de meados do século XIX, o piano encontrava-se entre os instrumentos mais acatados, e os compositores que se formaram neste período desenvolveram uma forte tendência pianística, que se refletiu mais tarde no nacionalismo despontado nos últimos anos do século XIX.

Diferente da Rússia, que fez da ópera a grande expressão do seu nacionalismo, o Brasil dedicou à orquestra e principalmente ao piano a maior parte de sua produção nacionalista. Assim, a partir de 1890, criou-se um nacionalismo pianístico, numa primeira fase com peças em forma livre e breves ou em forma de suítes. Aos fortes acentos étnicos que a literatura pianística assumiu, somou-se uma escrita mais arrojada em aspectos harmônicos (com a presença de ampla expansão tonal, politonalidade e mesmo atonalidade) e rítmicos. Essa escrita pianística, inovadora no cenário musical brasileiro da época, conviveu com obras para piano de conservadorismo romântico e com poucas preocupações nacionais, assinadas por compositores como Henrique Oswald e Leopoldo Miguez.

O início do nacionalismo brasileiro já foi essencialmente pianístico, pois as duas obras consideradas as primeiras a apresentar intenções nacionalistas - *A Cayumba* (1857) de Carlos Gomes e *A Sertaneja* (1869) de Brasília Itiberê - foram escritas para piano, assim como a primeira obra orquestral a apresentar um tema folclórico, as *Variações sobre um Tema Brasileiro* (1887) de Alexandre Levy (o tema utilizado nesta obra é *Vem cá, Bitu*), originalmente composta para o instrumento. Enfim, obras historicamente importantes ao início do nacionalismo no Brasil, como o *Tango Brasileiro* (1890) de Levy, foram dedicadas ao piano, que foi tomado como alicerce da produção de compositores bastante significativos em diversas gerações do nacionalismo brasileiro, como Alexandre e Luiz Levy, Luciano Gallet, Heitor Villa-Lobos, Frutuoso Vianna, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Vieira Brandão, Osvaldo Lacerda, e Nilson Lombardi.

Ao pesquisarem o universo popular e folclórico musical brasileiro, os compositores rapidamente perceberam que entre as características mais aparentes da música genuinamente brasileira estão as de ordem rítmica. Portanto, o piano, como um legítimo instrumento de percussão, correspondeu muito bem às necessidades rítmicas da música nacionalista, sem com isso comprometer quaisquer elaborações harmônicas ou melódicas que viessem a ser buscadas pelos compositores. Por gozar de grande popularidade, o piano contribuiu ainda para a maior aceitação e divulgação, tanto no Brasil quanto no exterior, da imensa produção nacionalista brasileira.

Foram, portanto, dedicados ao piano verdadeiros monumentos de valor histórico e musical no nacionalismo brasileiro, como o *Tango Brasileiro* de Alexandre Levy, as *Cirandas*, o *Ciclo Brasileiro*, a *Prole do Bebê n.1 e n.2* e os *Choros n.5* de Villa-Lobos, as *Valsas* de Fructuoso Viana, as *12 Valsas de Esquina*, *12 Valsas Choros*, *12 Valsas Brasileiras* e as *Lendas Sertanejas* de Francisco Mignone, as três *Suites Brasileiras* de Lorenzo Fernandez, as *Valsas* e os *Ponteios* de Camargo Guarnieri e as *Brasilianas* de Osvaldo Lacerda.

4.2. O CHORO E OS NACIONALISTAS

Quando o choro definiu suas primeiras feições, no decorrer da segunda metade do século XIX, as primeiras intenções nacionalistas eram ainda tímidas e dispersas. Foi preciso esperar a fixação definitiva dos ideais nacionalistas para que os compositores eruditos despertassem algum interesse para a riqueza do repertório chorão. Ainda assim, é preciso lembrar que, mesmo quando o nacionalismo e o choro já se apresentavam mais sólidos, os compositores nacionalistas priorizaram, em suas temáticas, gêneros folclóricos e rurais.

De fato, o choro não esteve entre os gêneros mais procurados pelos nacionalistas, talvez por ter sido considerado por muitos um gênero circunscrito ao cenário musical carioca e, portanto, de poucas dimensões nacionais. Além disso, o nacionalismo brasileiro mais obstinado - aquele vinculado à orientação estética de Mário de Andrade e à conseqüente escola composicional de Camargo Guarnieri - ocorreu na capital paulista, distante da tradição do choro carioca.

O choro passaria a ser mais acolhido pelos nacionalistas somente a partir de meados da década de 20, quando o sucesso dos gêneros urbanos, a valorização destes por intelectuais engajados à exaltação da cultura nacional pregada pela Semana de 22, a expansão da radiodifusão e o êxito internacional de músicos como Pixinguinha contribuíram para um maior reconhecimento da música popular urbana e conseqüentemente do choro.

A inserção do choro no nacionalismo brasileiro não ocorreu apenas através da pesquisa, mas também através do contato direto de alguns compositores com a música popular urbana. São compositores que, como Heitor Villa-Lobos e Francisco Mignone, atuaram como músicos de cinema, de bailes, de pequenos grupos de música popular e de choro e, desta forma, puderam imprimir com muito mais naturalidade, baseados em suas próprias vivências musicais, as feições típicas do choro e da música urbana em suas obras.

Villa-Lobos, que após a morte de seu pai - em 1899 - gozou de maior liberdade musical, conviveu com o ambiente popular e participou como violonista em grupos de choro, tendo sido parceiro de chorões consagrados como Anacleto de Medeiros. Para o compositor, a convivência com músicos populares foi a verdadeira matriz de seu aprendizado e desenvolvimento musical. Segundo José Maria Neves, *“Villa-Lobos foi um chorão em sua juventude, e quando ele declarou uma vez a um jornalista francês que tinha se formado no Conservatório de Cascadura - subúrbio da zona norte carioca, onde o choro sempre predominou - talvez ele tivesse querido dizer que seu aprendizado musical se deu no meio de compositores e instrumentistas da música popular, do choro.”*⁶⁰

A tradição do choro transparece em inúmeras obras de Villa-Lobos. Em diversos momentos das *Bachianas Brasileiras*, por exemplo, o compositor revela uma surpreendente semelhança entre a música barroca e o choro, com a utilização de encadeamentos de acordes invertidos que desenvolvem um contraponto entre a linha do baixo e a melodia, característica típica tanto no choro quanto na tradição do baixo cifrado barroco.

No entanto, a consagrada série de *Choros* é muitas vezes exageradamente vinculada, por diversos estudiosos, ao gênero popular carioca. Na verdade, houve apenas um empréstimo do termo *choro*, talvez por querer Villa-Lobos evidenciar o caráter nacional destas obras. Porém, o resultado

⁶⁰ NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981. p.52

musical da série não se insere na tradição do choro, mas apresenta uma imensa variedade de elementos musicais brasileiros, nos quais revelam-se sonoridades sertanejas, indígenas, afro-brasileiras e urbanas. Basta observarmos que o *Choros n.1* reflete a música chorona de Ernesto Nazareth ou Sátiro Bilhar, mas o *Choros n.2* já explora a musicalidade indígena ao apresentar temas pericis. É curioso ainda observar que os elementos musicais do choro não tenham se refletido tanto na produção pianística de Villa-Lobos, caracterizada por uma escrita pouco ortodoxa, mas transparecem com muito mais frequência na produção camerística do compositor.

O compositor paulista Francisco Mignone também conviveu com a música popular urbana, tendo em sua juventude atuado como compositor de peças populares como maxixes, tangos e valsas, sob o pseudônimo de “Chico Bororó”. A utilização de tal pseudônimo foi justificada pelo próprio compositor: “*É que, naquelas priscas eras do começo do século, escrever música popular era coisa defesa e desqualificada mesmo*”.⁶¹ Sua convivência com a música de choro foi descrita pela sua esposa Liddy Chiaffarelli:

“Como flautista, às altas horas da noite ia pelas ruas da capital paulista tocando chorinhos acompanhado pelos violões e cavaquinhos dos demais companheiros. Isso influiu para que ele, mais tarde, compusesse uma série de valsas denominadas de ‘esquina’, em que a maneira popular transparece lindamente expressa”.⁶²

Mignone revela em sua obra o ambiente musical paulista e, para tanto, sua principal via de expressão foi a valsa. As séries de *Valsas Brasileiras*, *Valsas Choro* e *Valsas de Esquina* - que, somadas às valsas avulsas, conferiram ao compositor o título de “Rei da Valsa” - revelam a musicalidade popular paulista, mais lânguida e nostálgica que a carioca e vinculada à tradição das serestas e serenatas na qual a valsa aparece como gênero de destaque.

O também paulista Camargo Guarnieri, apesar de sua evidente preferência por gêneros sertanejos e folclóricos, adotou texturas contrapontísticas inexistentes no repertório folclórico, mas intensamente presentes na música de choro. Esta prática contrapontística de Guarnieri foi rechaçada por Mário de Andrade, orientador estético do compositor. Segundo Mário, as estruturas

⁶¹ KIEFER, Bruno. *Mignone: Vida e Obra*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1983. p.12

⁶² MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização, 1994. p.118

contrapontísticas não eram presentes no populário musical brasileiro e, ao serem utilizadas, abalavam o caráter nacional da obra. Tal visão o levou a lançar a seguinte crítica sobre a escrita contrapontística de Guarnieri: “(...) *Não se trata, está claro, dum defeito que prejudique a obra. É antes um vício... Um vício flamengo: de quem conhece bastante o seu métier, e se compraz em resolver problemas polifônicos, talqualmente os Okeghen do século XV*”⁶³.

No entanto, as críticas de Mário não afastaram Guarnieri dos recursos contrapontísticos, pois o compositor entendia que sem estes a música nacionalista assumiria um aspecto rítmico demasiadamente rude. Ademais, Guarnieri sempre sentiu-se atraído pelo choro carioca, sendo as soluções contrapontísticas adotadas pelo compositor - ainda que muito mais intensas que no choro - respaldadas pelos contracantos ocorrentes neste gênero.

Elementos típicos do choro estão presentes em toda a produção de Guarnieri e podem ser detectados em diversas obras, tais como o *Choro Torturado* para piano, o *Choro* para piano e orquestra, *Curuçá* para orquestra, *Flor do Tremembé* para orquestra de câmara e diversos *Ponteios* para piano. A utilização de elementos da música de choro foi, portanto, acatada por muitos compositores adeptos da escola guarnieriana em São Paulo, assim como pelos que produziram em outros centros musicais brasileiros, como os cariocas Luciano Gallet e Lorenzo Fernandez

Representante legítimo da tradição popular urbana, o choro - *enquanto gênero* - acabou sendo abordado pelo nacionalismo de maneira tênue, tendo em vista o amplo emprego das sonoridades da música folclórica. No entanto, seus elementos musicais tão característicos foram largamente aproveitados em muitos outros gêneros musicais de caráter tipicamente nacionalista ou não, podendo tais elementos serem facilmente reconhecidos em ponteios, valsas, serestas, movimentos de sonatas e sonatinas, rapsódias, estudos, prelúdios, em gêneros sinfônicos como sinfonias, concertos e tantos outros tratados pelos nacionalistas. O mais importante é que tais elementos musicais chorões sempre conferiram enriquecimento musical e caracterização nacional às obras que deles se valeram.

⁶³ ANDRADE, Mário. *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1963. p.183

4.3. OS INDEPENDENTES

A música erudita brasileira da segunda metade do século XX presenciou o conflito de duas grandes escolas composicionais: a escola nacionalista de Camargo Guarnieri e a escola vanguardista de Hans-Joachim Koellreutter. Desta forma, muitos dos jovens compositores se engajaram em uma dessas fortes correntes musicais, fazendo de suas próprias obras instrumentos de afirmação da escola à qual pertenciam.

No entanto, houve aqueles compositores que, por diversos motivos, não se envolveram com nenhuma dessas duas escolas, o que não impediu que suas obras apresentassem algumas tendências nacionalistas, vanguardistas, ou mesmo ambas. Esses compositores, juntamente com aqueles que, tendo passado por alguma dessas duas escolas, desgarraram-se da orientação composicional que vinham recebendo, serão tratados neste trabalho como compositores *independentes*.

Muitos destes compositores não contaram com uma formação musical tradicional, formal ou acadêmica, e alguns trafegaram com brilhante habilidade pelos caminhos da música popular, atuando na indústria fonográfica e em emissoras de rádio e televisão como maestros, arranjadores, orquestradores e compositores. É justamente a aproximação destes independentes com a música popular e, em especial, com a tradição musical do choro, o tema deste capítulo.

Dos muitos compositores que assumiram uma postura independente, serão aqui enfocados três compositores que, além de apresentarem uma sólida escrita pianística, muito se envolveram com a música de choro: Radamés Gnattali, Cyro Pereira e Edmundo Villani Côrtes.

4.3.1 Radamés Gnattali (1906-1988)

Descendente de família de músicos, Radamés nasceu em Porto Alegre (RS) e iniciou seus estudos musicais aos seis anos de idade, recebendo aulas de piano de sua mãe. No entanto, durante sua formação, desenvolveu-se em diversos outros instrumentos como o violino, a viola, o cavaquinho e o violão, e isso muito contribuiu para seu futuro êxito como arranjador e instrumentador.

O contato de Radamés Gnattali com a música popular deu-se muito cedo, tendo o futuro maestro iniciado suas atividades profissionais como músico de cinema e orquestras de baile, além de compor música inspirada na temática popular nacional. O interesse de Radamés pela música popular intensificou-se ainda mais após o seu contato pessoal com Ernesto Nazareth, firmando definitivamente o vínculo que o compositor manteria com a tradição da música popular e do choro por toda a sua vida.

Em 1927, Radamés atuou em cinemas e teatros do Rio de Janeiro e, em 1930, nesta mesma cidade, estreou publicamente como compositor, um ano antes de se matricular no Instituto Nacional de Música. A partir de então, sua vida musical dividiu-se entre a composição de peças de feições eruditas e a orquestração de peças populares, assinando arranjos para músicos consagrados como Pixinguinha e Lamartine Babo.

Os arranjos de Radamés envolviam um surpreendente lirismo que contrastava com a tendência rítmica dos arranjadores vinculados à tradição do samba e da música carnavalesca. Esse lirismo passou a ser amplamente explorado pelas emissoras e gravadoras, como revelam as palavras do próprio compositor:

*“Pixinguinha trabalhava mais com arranjos carnavalescos, que eram seu forte, ficando a parte romântica comigo e outros maestros. Na orquestra Guarda-Velha, eu era o pianista e Pixinguinha o arranjador. Nas músicas românticas, nos sambas-canções, nas gravações de Orlando Silva, eu era o arranjador e Pixinguinha o flautista”.*⁶⁴

Em 1932, iniciou sua carreira radiofônica na Rádio Transmissora e, em 1935, tornou-se orquestrador permanente do selo fonográfico *Victor*. Participou, em 1946, da inauguração da Rádio Nacional - emissora na qual atuaria durante 30 anos como arranjador, orquestrador, regente, compositor e pianista.

Os arranjos e orquestrações de Radamés Gnattali revolucionaram a concepção orquestral da música erudita e popular brasileira, e sua escrita tornou-se modelo para muitos arranjadores mais

⁶⁴ BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: O Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte / Instituto Nacional de Música / Divisão de Música Popular. p 34

jovens. Revelando sempre uma brasilidade intensa e ao mesmo tempo espontânea, ainda assim o maestro foi acusado, por músicos e estudiosos radicalmente nacionalistas, de exceder na incorporação de elementos típicos da música norte-americana, principalmente aquela vinculada ao jazz.

De fato, Radamés, assim como tantos outros arranjadores e compositores brasileiros, apreciou muito a imensa renovação harmônica, melódica e instrumental proposta pelo jazz, e este gênero refletiu-se muito em sua produção, sem no entanto distanciar o compositor das características musicais mais essencialmente brasileiras. Estes elementos jazzísticos presentes em sua obra, aliados aos anos de atividade do compositor nas rádios e gravadoras, conferiram à música de Gnattali um forte espírito popular que despertou diversas críticas acusadoras de um possível excesso de populismo na obra do compositor, como revelam as ríspidas palavras de José Maria Neves: “(...) *De fato, falta-lhe a força primitiva dos nacionalistas mais puros e seu populismo já não é mais admissível*”.⁶⁵

Radamés Gnattali realmente enfrentou dificuldades em fazer reconhecer o real valor de sua produção popular e burlar o preconceito que a envolvia. Assim como Francisco Mignone, camuflou sua verdadeira identidade em muitas de suas composições populares, tendo publicado suas primeiras músicas gravadas - os choros *Espiritado* e *Urbano* - sob o pseudônimo “Vero”, gênero masculino do nome de sua esposa Vera.

Por sua intensa atividade musical no Rio de Janeiro, a música de Radamés - que muitas vezes buscou o caráter nacional através de sonoridades tipicamente nordestinas - refletiu também, e de maneira muito especial, a música popular carioca. Gêneros como o maxixe, o samba e o sambacção, típicos da paisagem musical do Rio de Janeiro, sempre acompanharam o maestro em sua criação. Mas um gênero em especial conquistou o seu profundo apreço e representaria um dos pilares mais sólidos da produção de Radamés Gnattali: o choro.

Radamés atuou de maneira revolucionária na tradição do choro. Propondo uma renovação harmônica e melódica no gênero, firmou-se - ao lado de Pixinguinha - como um dos criadores do choro moderno. Através do *Quinteto Radamés*, grupo de músicos que tinha suas atividades voltadas

⁶⁵ NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981. p 73

para a realização renovadora do choro, Radamés Gnattali deixou uma marca definitiva no choro, observada pelo cavaquinhoista e jornalista Henrique Cazes: “*Em termos musicais, o Quinteto/Sexteto deixou grande contribuição para o choro. A forma bastante livre com que Radamés arranjava até mesmo músicas de Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth e Pixinguinha abriu possibilidades não tentadas pelos chorões tradicionais*”.⁶⁶

4.3.2. Cyro Pereira (1929)

O compositor gaúcho Cyro Pereira teve uma formação musical bastante diferenciada e informal. Realizou seus primeiros estudos musicais no curso primário do Liceu Salesiano de Artes e Ofício Leão XIII e, aos 14 anos, foi convidado a participar, como pianista, da *Orquestra Jazz Botafogo*, na qual experimentou suas primeiras atividades profissionais em música. Mais tarde, o jovem pianista ingressou na *Orquestra Nunes e seus Rapazes*, com a qual atuou em bailes e na emissora local, antiga PRC3 Rádio Cultura Riograndina, até 1950.

Aos vinte anos de idade mudou-se para São Paulo, onde foi rapidamente contratado como pianista de casas noturnas e, mais tarde, como pianista do grupo regional da Rádio Record, fato que intensificou sua grande atração pelo choro. O talento e o desempenho de Cyro Pereira foi imediatamente reconhecido pela emissora, que passou então a empregá-lo como maestro e arranjador.

Foi exatamente nos estúdios da Record que Cyro conheceu aquele que seria o seu mestre: o também maestro e arranjador Gabriel Migliori. No entanto, os estudos de Cyro com Migliori não se deram através de aulas convencionais, mas sim de maneira bastante informal, no próprio ambiente de trabalho. Com Migliori, Cyro ampliou seus recursos harmônicos e aperfeiçoou-se naquilo que representaria o seu maior *métier*: a orquestração.

Transferido para a televisão, Cyro Pereira participou dos *Festivais de Música Popular Brasileira da Record* como diretor de orquestra e permaneceu na emissora até a desativação do Departamento Musical da Organização Record, em 1973. Após ter atuado na área publicitária, Cyro

⁶⁶ CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34 Ltda, 1998. p.140

assumiu, em 1990, as funções de regente e arranjador da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo e de professor de orquestração no Instituto de Artes da Universidade de Campinas.

Pela sua extensa experiência no meio musical popular, as obras de feições mais eruditas de Cyro Pereira refletem sempre sonoridades populares, nas quais os elementos do choro estão sempre presentes. Divergindo da maioria dos compositores nacionalistas, o compositor voltou-se prioritariamente para a música popular urbana, da qual o choro - sempre com um tratamento bastante moderno e repleto de referências à sonoridade do jazz - é sem dúvida o gênero popular mais cultuado em toda a sua produção.

4.3.3. Edmundo Villani Cortes (1930)

O compositor, pianista, regente e arranjador mineiro Edmundo Villani Cortes nasceu na cidade de Juiz de Fora e desde muito cedo envolveu-se com a música popular e especialmente com o choro. Filho de flautista, ainda menino assistia freqüentemente aos ensaios dos grupos de choros e serestas de seu pai, que não raro contavam com a presença de músicos destacados como o flautista e amigo da família Benedito Lacerda.

Villani iniciou seus estudos musicais tocando intuitivamente o cavaquinho e o violão, instrumentos típicos do choro. Durante toda a sua formação, conciliou estudos formais e acadêmicos com suas atividades como músico popular. Completou o Curso Oficial de Piano e Matérias Teóricas no Conservatório Brasileiro de Música (RJ), ao mesmo tempo em que atuava em casas noturnas e participava da Orquestra da Rádio Tupy do RJ, sob a regência do Maestro e Arranjador Orlando Costa, mais conhecido por Cipó, com quem tocou até 1954. Em São Paulo, estudou durante algum tempo com Camargo Guarnieri, enquanto atuava, desde 1958, como pianista em orquestras e confeccionava trilhas e *jingles* para publicidade.

Integrou, de 1965 a 1968, a orquestra do Maestro Luís Arruda Paes e, a partir de 70, passou a integrar a Orquestra da TV Tupi, consolidando sua posição de grande profissional em gravadoras e emissoras de rádio e televisão. Entre seus trabalhos de maior êxito nesta área, destaca-se a ilustração musical do programa *Jô Soares: 11:30*, do SBT, realizada nos anos de 1988 e 1989.

Em 1990 participou do processo de formação da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo e, ao lado do maestro Cyro Pereira, regeu, compôs e arranjou para esta orquestra durante os anos 1990 e 1991.

Villani Cortes desenvolveu ainda sólida carreira acadêmica, acumulando os títulos de Mestre e Doutor e respondendo, desde 1982, pelas disciplinas de Contraponto e Composição no Instituto de Artes da UNESP.

Autor de diversos choros, Villani Cortes apresenta, em suas composições choronas, harmonias bastante modernas e desenvolvidas. Utilizando recursos oriundos da música erudita do século XX e do jazz, Villani ampliou em seus choros as possibilidades harmônicas até então oferecidas pelo gênero.

Divergindo da orientação nacionalista predominante, Villani conferiu à sua produção um forte teor nacional sem, no entanto, utilizar-se do folclore, baseando-se unicamente na música popular urbana. Em entrevista concedida, o compositor lamentou o fato de ser apenas a música nacional baseada no folclore considerada como de qualidade e justificou sua opção pela música urbana: *“Eu não vou fazer folclore, eu não nasci ouvindo isso. Eu nasci ouvindo rádio. Se eu resolver fazer uma música partindo de temas folclóricos eu não estarei sendo sincero comigo mesmo. A música popular urbana é a que me atrai.”*⁶⁷

De fato, a música de Villani está impregnada de elementos populares urbanos que participaram de sua formação e de sua vida musical e profissional. Distante dos nacionalistas, o compositor no entanto não filiou-se à orientação vanguardista. Criando sua música de acordo com seus ideais pessoais, Villani reconhece que assumiu - involuntariamente - posicionamento isolado de qualquer escola composicional: *“Sou independente não porque proclamei minha independência, mas sim porque me ‘independentizaram’ ”.*⁶⁸

⁶⁷ CORTES, Edmundo Villani. Entrevista concedida a Alexandre Zamith. São Paulo: 02/11/1998.

⁶⁸ CORTES, Edmundo Villani. Entrevista concedida a Alexandre Zamith. São Paulo: 02/11/1998.

CAPÍTULO 5

CHORANDO NO PIANO

O piano está presente no choro desde os primórdios do gênero até as produções mais recentes. Como já foi visto no capítulo 1.4.3. **Os regionais**, o primeiro grupo de choro de que se teve notícia, idealizado pelo flautista carioca Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior na segunda metade do século XIX, já contava com a presença, ainda que esporádica, do piano de Chiquinha Gonzaga.

No entanto, por seu custo elevado e sua pouca portabilidade, o piano não se integrou permanentemente aos grupos de choro, apesar de ocasionalmente incorporar-se a estes. Ainda assim, exerceu papel fundamental na formação do gênero, pois era através do piano que os músicos de choro tomavam contato com as danças européias, e era também através deste instrumento que estes mesmos músicos editavam e publicavam suas composições.

Como instrumento intérprete de choros, o piano atuou como uma redução do grupo chorão, podendo realizar - à sua maneira - a meliosidade da flauta, as harmonias e baixos dos violões e a rítmica do cavaquinho. Desta forma, exerceu uma troca mútua com os músicos de choro, incorporando e traduzindo às suas características instrumentais elementos tipicamente chorões e, ao mesmo tempo, oferecendo aos grupos de choro uma enorme quantidade de obras que, escritas originalmente para piano, foram muito bem adaptadas à formação instrumental típica do choro. No segundo caso, encontram-se como exemplos característicos obras de Ernesto Nazareth como os tangos *Odeon* e *Brejeiro* que, incorporados pelos chorões, tornaram-se peças imprescindíveis ao repertório de qualquer grupo regional.

Este capítulo tem, portanto, o objetivo de reconhecer elementos típicos da música e do instrumental de choro traduzidos para o repertório pianístico. Para tanto, foram selecionadas e analisadas obras de diversos compositores que, em diferentes épocas, souberam imprimir as maneiras choronas no piano e, desta forma, fixar neste instrumento um sotaque musical tipicamente nacional.

De acordo com o aspecto musical ao qual estão inseridos, estes elementos foram, neste capítulo, organizados em quatro categorias distintas: **Melodia**, **Baixos**, **Harmonia** e **Ritmo**. É preciso ainda esclarecer que os elementos expostos a seguir, apesar de típicos do choro, não são exclusividade deste, sendo ocorrentes - com maior ou menor intensidade - em diversos gêneros musicais das mais distintas tradições.

5.1 MELODIA

Surgido de gêneros musicais dançantes, nos quais os aspectos rítmicos eram prioritários, o choro resgatou, no entanto, a meliosidade da música brasileira que já havia sido tão bem representada por um gênero tipicamente melódico e que, na época do surgimento do choro, havia sido esquecido pelo ambiente musical dominado pelos gêneros de dança: a modinha.

A criatividade melódica dos músicos de choro estabeleceu características nas melodias choronas, tornando-as muito expressivas e cada vez mais ornamentadas. Tais características foram amplamente exploradas pelos compositores que dedicaram peças de caráter chorão ao piano e alguma delas foram reconhecidas e exemplificadas a seguir.

5.1.1 Apogiaturas

Dentro do caráter ornamental das melodias choronas, as apogiaturas sobre notas das tríades aparecem como um recurso bastante utilizado e podem ser divididas em ornamentais e melódicas. Em ambas, a ocorrência da apogiatura sensível (inferior $\frac{1}{2}$ tom à nota a ser ornamentada) é muito freqüente.

A presença de apogiaturas no repertório de choro pode ser detectada desde o aparecimento da polca *Flor Amorosa* de Antônio Callado que, apesar de não ter sido escrita originalmente para piano, foi neste trabalho tomada como referência melódica, por ser historicamente reconhecida como o primeiro choro. Nesta peça, pode ser observada a ocorrência das referidas apogiaturas, sendo que as ornamentais (comp. 4 e 5) são sensíveis e as melódicas (comp. 6 - 10) são superiores.

Antonio Callado, *Flor Amorosa* - polca

The image shows a musical score for the polka "Flor Amorosa" by Antonio Callado. It is written for piano in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat major). The score consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is primarily in the treble clef. The first measure is marked with a dynamic of *mf*. The score includes two first endings (marked with a '1') and a second ending (marked with a '2'). The second ending is marked with a dynamic of *mp*. The melody features several ornaments (apogiaturas) over the notes of the triads.

3
sentimental

7 8

O exemplo seguinte expõe uma peça original para piano, na qual o farto uso de apogiaturas ornamentais sensíveis pode ser detectado já nos primeiros compassos (comp. 1 - 4), seguido do uso de apogiaturas melódicas (comp. 6 e 8).

Chiquinha Gonzaga, *Atraente* - polca

1

di - mi - nu - in - do

5

Compositores nacionalistas como Osvaldo Lacerda e Francisco Mignone valeram-se dessas apogiaturas para conferir um caráter chorão às suas valsas. Na *Valsa n.1* de Osvaldo Lacerda, a apogiatura ornamental faz-se presente já no primeiro compasso, e as apogiaturas melódicas podem ser observadas nos compassos 4 e 5.

Osvaldo Lacerda, *Valsa n.º 1*

Na *Valsa Choro n.º 4* de Francisco Mignone, as apojeturas aparecem na linha melódica do baixo e podem ser observadas nos compassos 1, 4, 6, 7 e 8.

Francisco Mignone, *Valsa Choro n.º 4*

5.1.2 Arpejo maior descendente com 6ª

O arpejo maior com 6ª é característico na música de choro e ocorre nas partes dos instrumentos responsáveis pela linha melódica como a flauta e o clarinete. Este arpejo aparece constantemente em movimento descendente, de modo que a 6ª pode ser entendida com uma apogiatura melódica da 5ª, assumindo assim função ornamental.

Na música popular e ligeira para piano, este recurso melódico é bastante frequente e representa uma característica forte da obra de Ernesto Nazareth.

Ernesto Nazareth, *Reboição* - tango (comp. 24)

Ernesto Nazareth, *Sarambeque* - tango (anacruse do comp. 1)

5.1.3 Bordaduras

Trata-se também de um recurso ornamental muito ocorrente no choro. Assim como as apoiaturas, as bordaduras podem ser inferiores (sensíveis ou não) e superiores. No exemplo que se segue, as bordaduras estão indicadas pela letra *B*, sendo elas inferiores sensíveis nos anacruses dos compassos 1, 4 e 6 e bordaduras superiores no compasso 10.

Adelaide Pereira da Silva, *Chorinho*. (comp. 1 - 7)

As bordaduras inferiores e superiores (ou vice-versa) podem ainda aparecer agregadas, constituindo assim um recurso ornamental bastante ocorrente na música de choro.

Zequinha de Abreu, *Tico Tico no Fubá* - choro sapéca (comp. 4 - 6)

Radamés Gnattali, *Canhoto* - choro (comp. 1)

Bordaduras ornamentais, muito comuns nas flautas choronas, estão também presentes no repertório pianístico. Muitos instrumentistas de choro incluem, a gosto, estes e tantos outros ornamentos - sem que os mesmos tenham sido indicados pelo compositor - em diversos momentos da melodia.

Sinhô, *Bemzinho* - choro modinha brasileira (comp. 7 - 10)

5.1.4 Cromatismo

No choro tradicional, o cromatismo não foi levado às últimas conseqüências, uma vez que os trechos cromáticos são curtos, inseridos em linhas melódicas e harmônicas de tendências diatônicas. No entanto, em choros mais modernos, o cromatismo aparece com mais liberdade.

Benedito Silva, *Sinhá Lins* - valsa (comp. 2 e 4)

Villani Côrtes, *Pretencioso* (comp. 1 - 4)

Cyro Pereira, *Nostalgica* (comp. 39 - 44)

5.1.5 Utilização da escala menor harmônica descendente sobre a dominante

A utilização melódica desta escala é muito freqüente nas valsas brasileiras, nas quais as tonalidades menores são predominantes. No entanto, a ocorrência da escala menor harmônica estendeu-se a diversos gêneros chorões, nos quais o intervalo característico de 2^a aumentada é muito explorado.

Ernesto Nazareth, *Garoto* - tango (comp. 12 - 14)

Musical score for Ernesto Nazareth's *Garoto* tango, measures 12-14. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a prominent bass line and a treble line with melodic fragments. The key signature has one flat (B-flat).

Antonio Sergi, *Choro dos Choros* (comp. 35 e 36)

Musical score for Antonio Sergi's *Choro dos Choros*, measures 35-36. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a prominent bass line and a treble line with melodic fragments. The key signature has two sharps (F# and C#).

5.1.6 Frases longas

São típicas em gêneros mais líricos e de andamentos mais lentos, como serestas e valsas. Conferem bastante expressividade melódica às peças que delas se utilizam e geralmente vêm acompanhadas de grandes ligaduras e indicações de nuances de dinâmica e expressões de caráter lírico.

Adelaide Pereira da Silva, *Valsa Choro n.1* - Primeira frase (comp. 1 - 8)

Musical score for Adelaide Pereira da Silva's *Valsa Choro n.1* - Primeira frase, measures 1-8. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a prominent bass line and a treble line with melodic fragments. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *mf* and *rubato*, and a first ending bracket labeled "1.".

Francisco Mignone, *Valsa de Esquina n.º 3* - Primeira Frase (comp. 1 - 7)

The musical score for the first phrase of "Valsa de Esquina n.º 3" is presented in two systems. The first system, measures 1-7, begins with a forte (*f*) dynamic and includes tempo markings for acceleration (*accel.*), a slight retardation (*poco retard.*), and a return to the original tempo (*a tempo*). A first ending bracket is shown above the right-hand staff. The second system continues the piece with various melodic and harmonic textures.

5.1.7 Valorização melódica do contratempo

Uma das características rítmicas do choro que se reflete em suas melodias é a valorização melódica dos contratempos, conseqüente do espírito sincopado do gênero. Esta valorização ocorre quando as notas referentes aos contratempos são as mais agudas ou as mais graves de um dado grupo melódico, mostrando-se ainda mais intensa quando tais notas são alcançadas por extensos saltos melódicos.

Capiba, *Choro Antigo* (comp. 1 - 8)

The musical score for the first phrase of "Choro Antigo" is presented in two systems. The first system, measures 1-8, includes a section marked with a double bar line and a section symbol (§). The second system continues the piece with various melodic and harmonic textures.

Neste tipo de figuração melódica, com ênfase nos contratempos, é típica - dentro do compasso $\frac{2}{4}$ - a valorização da segunda nota de cada grupo de quatro semicolcheias.

Lina Pesce, *Bem-te-vi atrevido* (comp. 1 - 4)

Este mesmo recurso pode ser encontrado em figurações de acompanhamento, no qual a altura extrema (superior ou inferior) de cada grupo de quatro semicolcheias é reservada aos contratempos de semicolcheia, conferindo ao acompanhamento caráter sincopado.

Ernesto Nazareth, *Topázio Líquido* - tango brasileiro. (comp. 1 - 4)

5.2 BAIXOS

Um dos aspectos musicais mais representativos do choro é a rica condução das linhas do baixo. Essas linhas, que nos regionais e grupos de choro são realizadas pelo violão de sete cordas, originaram-se dos encadeamentos de acordes invertidos e, cada vez mais desenvolvidas, passaram a apresentar contornos melódicos. Assim, podem se estender até a região médio-aguda do piano, apresentando diversos elementos característicos das melodias de choro, como presença de elementos de ornamentação, de arpejos maiores com 6^a, de escalas menores harmônicas e de valorização melódica de contratempos. Tais elementos melódicos, já citados no subcapítulo 5.1 **Melodia**, poderão ser observados em diversos exemplos a seguir citados.

Para tanto, os baixos foram organizados em três categorias: **Baixo Condutor Harmônico**, **Baixo Melódico** e **Baixo Pedal**.

5.2.1 Baixo condutor harmônico

Não apresenta necessariamente contornos melódicos propriamente ditos, mas responsabiliza-se apenas pela condução das harmonias invertidas. É muito ocorrente especialmente em choros para piano, nos quais o acompanhamento muitas vezes acumula em si a realização da linha do baixo, da harmonia e do ritmo.

Manuel Consentino, *Paulistinha* - Choro (comp.1 - 8)

Antônio Sergi, *Choro dos Choros* (comp. 21 - 25)

Camargo Guarnieri, *Valsa n.8* (comp. 1 - 7)

Os baixos condutores podem ainda aparecer conduzindo um acompanhamento de acordes quebrados. Neste caso, são representados pelas notas mais graves dos grupos de notas que constituem cada harmonia.

Marlos Nobre, *Homenagem a Nazareth* (comp.68 - 71)

Musical score for Marlos Nobre's *Homenagem a Nazareth* (measures 68-71). The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with broken chords. The dynamics are marked *p* (piano) and *f* (forte). The piece is in a key with three sharps (F# major/C# minor). A '8va' marking with a dashed line indicates an octave shift in the right hand.

Lina Pesce, *Canarinho Gracioso* - choro (comp.9 e 10)

Musical score for Lina Pesce's *Canarinho Gracioso* - choro (measures 9 and 10). The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with broken chords. The dynamics are marked *p* (piano). The piece is in a key with four flats (Bb major/F minor).

5.2.2 Baixo melódico

O Baixo Melódico é mais movimentado e ousado, definindo idéias melódicas. Pode aparecer em contraponto com a melodia ou dialogando com esta. Algumas vezes, o contraponto entre melodia e baixo é tão intenso que propicia uma escrita a duas vozes.

Adelaide Pereira da Silva, *Chorinho* (comp. 1 - 7)

Musical score for Adelaide Pereira da Silva's *Chorinho* (measures 1-7). The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with broken chords. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). The piece is in a key with two flats (Bb major/F minor). The score shows a melodic bass line with various articulations and slurs.

Nilson Lombardi, *Chorinho n.2* (comp. 1 - 4)

Musical score for Nilson Lombardi's *Chorinho n.2* (comp. 1 - 4). The score is in 2/4 time and consists of two staves. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, while the left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Sérgio Vasconcelos Correia, *Choro n.2* (comp. 1 - 7)

Musical score for Sérgio Vasconcelos Correia's *Choro n.2* (comp. 1 - 7). The score is in 2/4 time and consists of two staves. The right hand (treble clef) begins with a *mf* dynamic marking and features a melodic line with slurs and accents. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score includes a key signature change from one flat to two flats.

A configuração melódica do baixo pode ainda estabelecer uma relação de diálogo com a melodia, ao intercalar-se com esta.

Ernesto Nazareth, *Bambino* - tango (comp. 1 - 4)

Musical score for Ernesto Nazareth's *Bambino* - tango (comp. 1 - 4). The score is in 2/4 time and consists of two staves. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, while the left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score includes a key signature change from one flat to two flats and a *p* dynamic marking.

Benedito Silva, *O Destino* - valsa (comp. 1 - 4)

Musical score for Benedito Silva's *O Destino* - valsa (comp. 1 - 4). The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, while the left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score includes a key signature change from one flat to two flats and a *pp* dynamic marking.

Os elementos melódicos dos baixos muitas vezes assumem a função de ligação ou terminação de frases, recurso amplamente explorado pela música de choro.

Edino Krieger, *Choro Manhoso* (comp. 16 - casa 2)

Musical score for Edino Krieger's *Choro Manhoso* (comp. 16 - casa 2). The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The melody in the right hand is characterized by syncopated rhythms and melodic lines that often serve as connective tissue or phrase endings. The bass line provides harmonic support with a steady, syncopated pattern. The piece is marked with a first ending (1) and a second ending (2). The dynamic marking *f* (forte) is present in the later measures.

Os baixos melódicos também refletem a rítmica do choro, em configurações que aludem à síncopa, como motivos iniciados em contratempos, sincopados ou baseados em valores pontuados.

Ernesto Nazareth, *Odeon* - tango brasileiro (comp. 1 - 4)

Musical score for Ernesto Nazareth's *Odeon* - tango brasileiro (comp. 1 - 4). The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The melody in the right hand is characterized by syncopated rhythms and melodic lines that often serve as connective tissue or phrase endings. The bass line provides harmonic support with a steady, syncopated pattern. The piece is marked with a first ending (1) and a second ending (2). The dynamic marking *f* (forte) is present in the later measures.

Oswaldo Lacerda, *Chôro da Brasileira n. 11* (comp. 13 - 24)

Musical score for Oswaldo Lacerda's *Chôro da Brasileira n. 11* (comp. 13 - 24). The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The melody in the right hand is characterized by syncopated rhythms and melodic lines that often serve as connective tissue or phrase endings. The bass line provides harmonic support with a steady, syncopated pattern. The piece is marked with a first ending (1) and a second ending (2). The dynamic marking *poco f* (poco forte) is present in the later measures.

Musical score for Oswaldo Lacerda's *Chôro da Brasileira n. 11* (comp. 13 - 24). The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The melody in the right hand is characterized by syncopated rhythms and melodic lines that often serve as connective tissue or phrase endings. The bass line provides harmonic support with a steady, syncopated pattern. The piece is marked with a first ending (1) and a second ending (2). The dynamic marking *poco f* (poco forte) is present in the later measures.

Musical score for Oswaldo Lacerda's *Chôro da Brasileira n. 11* (comp. 13 - 24). The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The melody in the right hand is characterized by syncopated rhythms and melodic lines that often serve as connective tissue or phrase endings. The bass line provides harmonic support with a steady, syncopated pattern. The piece is marked with a first ending (1) and a second ending (2). The dynamic marking *poco f* (poco forte) is present in the later measures.

Por apresentarem características melódicas, os baixos chorões valem-se de elementos típicos das melodias de choro, como apogiaturas e bordaduras que podem ser observadas, respectivamente, no *Choro da Suíte Infantil* de Guerra Peixe e na *Valsa Choro n.2* de Francisco Mignoni.

Guerra Peixe, *Choro da Suíte Infantil* (comp. 9 - 12)

Musical score for Guerra Peixe's *Choro da Suíte Infantil*, measures 9-12. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a forte (*f*) dynamic at the beginning and a piano (*p*) dynamic towards the end. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Francisco Mignoni, *Valsa Choro n. 2* (comp. 33 - 37)

Musical score for Francisco Mignoni's *Valsa Choro n. 2*, measures 33-37. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a tempo marking of *Pouco mais movido*. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

A escala menor harmônica, muito comum nas melodias seresteiras e choronas, está também presente em muitos baixos melódicos.

Francisco Mignoni, *Valsa de Esquina n.1* (comp. 29 - 32)

Musical score for Francisco Mignoni's *Valsa de Esquina n.1*, measures 29-32. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a piano (*p*) dynamic and a *ritard.* marking. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Wanderley Martins, *Chorinho* (comp. 33 e 34)

Musical score for Wanderley Martins's *Chorinho*, measures 33-34. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Os baixos melódicos muitas vezes valem-se do recurso do cromatismo ao caminharem pelas inversões de acordes. Apesar de cromáticos, estes baixos geralmente sustentam melodias e harmonias diatônicas.

Ernesto Nazareth, *Carioca* - tango (comp. 65 - 72)

65

69

D.C.al

Theodoro Nogueira, *Valsa Chôro n.9* (comp. 1 - 3)

1

mf

5.2.3 Baixo Pedal

O baixo pedal sustenta, por vários compassos, uma única nota comum aos acordes de um certo encaminhamento harmônico. No repertório de choro, geralmente ocorre em trechos musicais com função de introdução ou transição.

Francisca Gonzaga, *Alegre-se Viúva* (comp. 51 - 58)

51

Ernesto Nazareth, *Ranzinza* (comp. 33 - 36)

5.3. HARMONIA

Enfocar as características harmônicas do choro requer o entendimento da história deste gênero musical a partir de dois períodos distintos: o choro tradicional, produzido das últimas décadas do século XIX à terceira década do século XX, e o choro moderno, que estende-se aos dias atuais. Estes dois períodos da história do choro apresentam tratamentos harmônicos distintos que serão, neste subcapítulo, observados.

O choro, por ter surgido a partir de gêneros de dança - nos quais a harmonia era tratada com muita simplicidade - não apresentou, em seu processo de fixação, grandes arrojados harmônicos. O desenvolvimento melódico - através de figurações cada vez mais ornamentadas e desenhos melódicos bastante expressivos - deu-se sobre uma harmonia bastante tradicional, baseada quase que exclusivamente em acordes perfeitos maiores e menores, acordes de sétima de dominante e acordes diminutos.

Portanto, o choro tradicional não propôs harmonias complexas que apresentassem acordes estranhos ao campo harmônico ou alterados, exceto as dominantes secundárias e os acordes de

"sexta napolitana". Tensões como sétimas em acordes não dominantes, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras também não eram usuais e apareciam apenas enquanto ornamentação melódica em apojeturas, retardos e bordaduras. Eram igualmente raras as modulações distantes, pois os caminhos modulatórios utilizados pelos compositores de choro geralmente envolviam tonalidades vizinhas ou homônimas.

A análise da obra de diversos compositores da fase inicial do choro como Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior, Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga ou até mesmo Ernesto Nazareth, revela uma harmonia bastante tradicional que não extrapola os recursos harmônicos propostos pela música erudita do período clássico.

Apesar de utilizar acordes convencionais, o choro buscou um desenvolvimento harmônico através das maneiras de encadear estes mesmos acordes, nos quais a presença maciça de inversões despontou como a mais forte característica harmônica do choro e propiciou um enorme desenvolvimento melódico da linha do baixo. Assim sendo, a harmonia do choro tradicional pode ser caracterizada pela presença de acordes, progressões harmônicas e modulações bastante convencionais, aliada à grande ocorrência de acordes invertidos.

Se a simplicidade harmônica caracteriza grande parte dos choros compostos no século passado ou nas primeiras décadas do século XX, o choro moderno - que delineou-se a partir da década de trinta e tem Pixinguinha como um de seus mais notáveis inauguradores - incorporou recursos harmônicos bastante elaborados e oriundos de outras tradições musicais, como a música jazzística norte-americana e a produção erudita do século XX. Nas mãos de músicos como Pixinguinha, Radamés Gnattali, Cyro Pereira, Edmundo Villany Côrtes, Hermeto Paschoal, Egberto Gismonti e Guinga, o choro incorporou recursos harmônicos até então pouco habituais em seu repertório, como harmonias alteradas, presença constante de tensões harmônicas, maior ocorrência de modulações entre tonalidades mais distantes, harmonias por aberturas de quartas e até mesmo recursos modais, politonais e atonais.

Baseando-se nestes dois períodos distintos da história do choro, este subcapítulo enfoca e exemplifica, inicialmente, as características harmônicas apresentadas pelo choro tradicional, observando suas principais constâncias. Em seguida, aborda as inovações harmônicas apresentadas pelos choros modernos.

5.3.1 Simplicidade harmônica

A simplicidade harmônica característica no choro inicial refletiu-se especialmente na obra de compositores que se dedicaram também à produção de maxixes. Estes compositores deixaram transparecer em muitas de suas obras uma estrutura harmônica extremamente simples, baseada nos acordes básicos sobre os I e V graus. Os maxixes que continham letras, muitos deles produzidos para o teatro de revista, almejavam a popularidade e, assim, apresentavam-se muito simples harmonicamente. Este aspecto refletiu-se em diversos compositores de choro e pode ser observado nos exemplos seguintes.

Para um maior esclarecimento, foram acrescentadas aos exemplos suas respectivas cifras harmônicas, representadas pelos algarismos romanos localizados sob o segundo pentagrama de cada sistema.

Chiquinha Gonzaga, *Roda Yoyô* - maxixe brasileiro. (Comp. 1 - 14)

The musical score for 'Roda Yoyô' is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a corresponding harmonic figure below. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The first system starts with a first ending bracket (1) and a repeat sign. The second system starts with a second ending bracket (2). The third system starts with a third ending bracket (3) and includes a 'rall' marking with a dashed line. The harmonic figures are as follows:

System 1: I, V₃⁴, V₂, V₇, I, I

System 2: V₃⁴, V₂, V₇, I, V₂, V₇

System 3: I, V₂, V₇, I, V, I, V, I

Marcelo Tupinambá, *Chorão* - tanguinho (comp. 5 - 16)

The musical score for 'Chorão' is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and chord symbols below the bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4.

System 1 (Measures 5-8):

- Measure 5: Treble clef has a quarter rest, bass clef has a quarter note G2.
- Measure 6: Treble clef has a quarter rest, bass clef has a quarter note G2.
- Measure 7: Treble clef has a quarter rest, bass clef has a quarter note G2.
- Measure 8: Treble clef has a quarter rest, bass clef has a quarter note G2.

System 2 (Measures 9-12):

- Measure 9: Treble clef has a quarter rest, bass clef has a quarter note G2.
- Measure 10: Treble clef has a quarter rest, bass clef has a quarter note G2.
- Measure 11: Treble clef has a quarter rest, bass clef has a quarter note G2.
- Measure 12: Treble clef has a quarter rest, bass clef has a quarter note G2.

System 3 (Measures 13-16):

- Measure 13: Treble clef has a quarter rest, bass clef has a quarter note G2.
- Measure 14: Treble clef has a quarter rest, bass clef has a quarter note G2.
- Measure 15: Treble clef has a quarter rest, bass clef has a quarter note G2.
- Measure 16: Treble clef has a quarter rest, bass clef has a quarter note G2.

Chord symbols below the bass line:

- System 1: I, I₄⁶, V₄^{6#}, V₇[#], V₄^{6#}, V₇[#], I, I₄
- System 2: I, I₄⁶, V₆[#], V₇[#], V₄^{6#}, V₇[#], I, I₄⁶
- System 3: I, I₄⁶, V₄^{6#}, V₇[#], V₄^{6#}, V₇[#], I, I₄

5.3.2 Dominantes Secundárias

Na harmonia tradicional do choro, as dominantes secundárias aparecem entre os poucos acordes estranhos ao campo harmônico. A polca *Água do Vintém* do maestro Henrique Alves de Mesquita, por exemplo, encontra-se integralmente baseada sobre tais acordes.

Henrique Alves de Mesquita, *Água do Vintém* - polca (comp. 1 - 8)

The musical score for 'Água do Vintém' is presented in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic marking.

Chord symbols below the bass line:

- Measure 1: V₂
- Measure 2: I₆
- Measure 3: III₂^{4#}
- Measure 4: VI₆

5

f

$\text{II}_5^{\flat 7}$ I_4 II_7^\sharp V_7 I

Outro exemplo, ainda que mais discreto, da utilização de dominantes secundárias é o maxixe *Bafo de Onça*, de Zequinha de Abreu, no qual a tríade do VI grau apresenta a terça ascendente alterada e o acréscimo da sétima, assumindo a função de dominante secundária do II grau.

Zequinha de Abreu, *Bafo de Onça* (comp. 19 - 22)

19

V V_7 V_2 I_6 VI_5^6 II

5.3.3 Acorde Napolitano

Um outro acorde alterado fez-se também bastante presente na harmonia do choro tradicional: trata-se do acorde napolitano, ou seja, da tríade descendente alterada construída sobre o segundo grau da escala maior ou menor. Este acorde aparece geralmente em sua primeira inversão, recebendo então o nome de acorde de "sexta napolitana", e foi primorosamente explorado por Ernesto Nazareth. No exemplo abaixo, o acorde napolitano ocorre em um nível secundário - a menor - da tonalidade de do maior.

Ernesto Nazareth, *Faceira* - valsa (comp. 58 - 63)

58

III_7^\sharp VI VII VI_6^4 V_7 I
(II_{ap} de VI)

No exemplo seguinte, o acorde napolitano aparece de maneira mais evidente, construído sobre o segundo grau da própria tonalidade principal: lá menor. No entanto, em função do delineamento melódico assumido pela linha de baixo, o acorde aparece na sua segunda inversão. Observamos ainda que, por propor uma cadência de forte teor conclusivo (II_{nap} - V - I), o acorde de napolitano ocorre geralmente em finais de frases ou seções.

Ernesto Nazareth, *Remando* - tango brasileiro (comp. 13 - 16)

The musical score for Ernesto Nazareth's 'Remando' shows a four-measure phrase starting at measure 13. The key signature is two sharps (F# and C#). The notes in the bass line are: G2 (measure 13), A2 (measure 14), B2 (measure 15), and C3 (measure 16). The chords indicated below the staff are: I₄⁶ (measure 13), II_{nap} (measure 14), V₅⁶ (measure 15), and I (measure 16). A first ending bracket labeled '1.ª' covers the final two measures.

Mesmo em choros que apresentam escrita a duas vozes, as cadências que envolvem o acorde napolitano são perceptíveis na harmonia implícita.

Adelaide Pereira da Silva, *Chorinho* (comp. 13 - 16)

The musical score for Adelaide Pereira da Silva's 'Chorinho' shows a four-measure phrase starting at measure 13. The key signature is two sharps (F# and C#). The notes in the bass line are: G2 (measure 13), A2 (measure 14), B2 (measure 15), and C3 (measure 16). The chords indicated below the staff are: IV₄⁶ (measure 13), E₂^{4#} (measure 14), IV₆ (measure 15), V# (measure 16), I₆ (measure 17), II_{nap} (measure 18), V₄^{6#} (measure 19), I₄ (measure 20), and I (measure 21).

5.3.4 Conclusão de frases sobre os III e V graus

A conclusão de frases em graus que não sejam o I é bastante característica na harmonia chorona. Nos casos mais ocorrentes, tais conclusões dão-se sobre os III e V graus, através de caminhos harmônicos que serão a seguir detalhados.

A conclusão sobre o III grau é atingida através da segunda inversão desta tríade que a define,

mesmo que momentaneamente, como um novo centro tonal. Na seqüência, a tríade sobre o VII grau (que naturalmente seria diminuta) apresenta sua terça e sua quinta alteradas ascendentemente e, acrescida da sétima menor, age como dominante secundária resolvendo no III grau. Concluída a frase, o retorno ao I grau da tonalidade principal dá-se através da dominante principal, definindo a seguinte seqüência harmônica : I - III⁶₄ - VII^{5#}_{3#} - III - V₇ - I. Esta seqüência e suas variantes podem ser observadas nas frases exemplificadas a seguir.

Manuel Consentino, *Beira Rio* - choro (comp. 5 - 12)

Chords for Manuel Consentino, *Beira Rio* - choro (comp. 5 - 12):

System 1 (Measures 5-8): I, VI[#], II[#], V, V₂, I₆

System 2 (Measures 9-12): I, VI, III₄⁶, VII_{3#}^{5#}, VII_{3#}⁶, III, V

Ernesto Nazareth, *Ameno Resedá* - polca (comp. 1 - 8)

Chords for Ernesto Nazareth, *Ameno Resedá* - polca (comp. 1 - 8):

System 1 (Measures 1-4): I, II₄[#], V₅⁶, I

System 2 (Measures 5-8): I, III₄, VII_{3#}^{5#}, III, V₇

A conclusão de frases no V grau segue o mesmo processo. A tríade sobre o V grau é atingida em sua segunda inversão, puxando para si o centro tonal e preparando sua dominante secundária, ou seja, a tríade sobre o II grau com a terça ascendentemente alterada. Nesta seqüência harmônica, a tríade sobre o V grau em segunda inversão é maior no modo maior e menor no modo menor, mas a conclusão da frase dá-se sempre sobre o V grau maior que prepara, enquanto dominante, o retorno ao I grau.

Na polca *Correcta* de Ernesto Nazareth, esta seqüência harmônica pode ser observada tanto no modo maior (Lab Maior) como no modo menor (Fa menor), ocorrentes nas seções A e B respectivamente. Os exemplos expostos a seguir demonstram estas duas ocorrências.

Ernesto Nazareth, *Correcta* - polca (comp. 1 - 8)

Modo Maior

Chord symbols for measures 1-8 (Major mode):

- Measure 1: I_6
- Measure 2: V_3^4
- Measure 3: V_3^4
- Measure 4: V_7
- Measure 5: I
- Measure 6: I_6
- Measure 7: V_4^6
- Measure 8: $II_3^{6\#}$, $II_7^\#$, V_7 , V_2

Correcta (comp. 17 - 24)

Modo Menor

Chord symbols for measures 17-24 (Minor mode):

- Measure 17: I
- Measure 18: I_6
- Measure 19: II_5^6
- Measure 20: $V_7^\#$
- Measure 21: $V_2^{4\#}$
- Measure 22: I_6

21

I I₆ V₄⁶ II₃^{6#} II₇[#] V_# V₇[#]

Detailed description: This musical system shows the first eight measures of a piece in B-flat major. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The chord progression is labeled as I, I₆, V₄⁶, II₃^{6#}, II₇[#], V_#, and V₇[#].

O choro *Estou Sofrendo*, de Manoel Consentino, expõe a mesma seqüência harmônica, passando pelo V grau menor em segunda inversão e concluindo sua primeira frase sobre a dominante.

Manoel Consentino, *Estou Sofrendo* - choro (comp. 1 - 8)

I I₆[#] IV IV₄⁶ V₄^{6#} V₆_b I₆ I₄⁶

5

I I₆ V V₄⁶ II₂^{6#} II₃^{5#} V_# V₄^{6#}

Detailed description: This system contains two musical systems. The first system (measures 1-8) starts with a repeat sign and a first ending bracket. The chord progression is I, I₆[#], IV, IV₄⁶, V₄^{6#}, V₆_b, I₆, and I₄⁶. The second system (measures 9-16) continues the piece with the chord progression I, I₆, V, V₄⁶, II₂^{6#}, II₃^{5#}, V_#, and V₄^{6#}.

5.3.5 Inversão de Acordes

Sem dúvida alguma, a utilização intensiva de acordes invertidos é responsável pela identidade harmônica do choro e pode ser observada em absolutamente todos os exemplos de choros citados até agora. As inversões de acordes assumem tamanha força no choro que, em diversos casos, é

responsável pelo delineamento temático. É o caso de uma das mais consagradas obras do repertório chorão, o tango *Odeon*, de Ernesto Nazareth, no qual o tema principal é apresentado pela linha do baixo, gerada por um encaminhamento melódico do baixo que caminha através de consecutivas inversões.

Ernesto Nazareth, *Odeon* - tango (comp.1 - 8)

The image displays two systems of musical notation for the bass line of Ernesto Nazareth's tango 'Odeon'. The first system begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 2/4 time signature. A repeat sign is present at the start. The bass line consists of a series of eighth notes. Below the staff, the following chord inversions are indicated: I₆, V₃^{6#}, I, I₂[#], IV₆, E₃^{6#}, and IV. The second system starts with a measure number '5' above the treble clef. It continues the bass line with eighth notes. Below the staff, the following chord inversions are indicated: IV, IV₂, II, VI₅⁶, V₅⁶, V₃^{6#}, and I.

A linha do baixo, gerada das inversões de acordes, pode ser enriquecida, melodicamente, através da inclusão de notas de passagem e diversos elementos de ornamentação, propondo um delineamento temático ainda mais melódico.

Francisco Mignone, *1. Valsa de Esquina* (comp.1 - 16)

Soturno e seresteiro

The image shows the first system of the bass line for Francisco Mignone's '1. Valsa de Esquina'. The notation is in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (Bb, Eb). A piano (*p*) dynamic marking is present. The bass line features a melodic line of eighth notes. Below the staff, the following chord inversions are indicated: I₂, VI_{b7}, I₄⁶, and I.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 5, shows a sequence of chords: I_6 , $V_3^{6\#}$, $V^\#$, II_3^4 , and II_5^6 . The second system, starting at measure 11, shows chords: I_6 , I , II_5^6 , and V_4^6 . The notation includes bass and treble clefs, notes, rests, and slurs, indicating a complex harmonic progression.

Enfim, todos os recursos acima mencionados traçam, conjuntamente, as feições harmônicas do choro tradicional e muitos foram preservados nos choros modernos. Porém, estes valeram-se de recursos harmônicos já ocorrentes em outras tradições musicais, mas até então inexplorados pelos compositores de choro. Alguns destes recursos serão demonstrados a seguir.

5.6.6 Ocorrência de acordes alterados e tensões harmônicas

O uso de tensões com clara função harmônica - sem qualquer tratamento melódico - passou a ser buscado principalmente por compositores que, em suas atividades musicais, tiveram contato com as evoluções harmônicas da música erudita e principalmente da música jazzística norte americana. Apesar de criticadas por muitos estudiosos tradicionalistas da música brasileira, essas tensões trouxeram ao choro moderno um enriquecimento harmônico que de forma alguma implicou na descaracterização do gênero.

No processo de inserção de tensões harmônicas na música de choro, os acordes de sétima de dominante assumiram a posição de vanguarda. Por trazerem em si já uma tensão - a sétima menor que gera o tritono com a terça maior - , esses acordes foram os que primeiro receberam as tensões mais arrojadas e abriram espaço para que os demais também passassem a ser enriquecidos com diversas tensões e alterações. Mesmo nos choros mais contemporâneos, são os acordes dominantes que apresentam maior quantidade de tensões.

Os exemplos seguintes apresentam fatura de acordes que não eram usuais no choro mais tradicional, como o acorde maior com sétima maior, o menor com sétima menor e nona maior, e as dominantes com nonas, décimas primeiras e décimas terceiras, alteradas ou não. Nestes choros, a harmonia é bastante expandida, com constância de trechos modulatórios e acordes não pertencentes ao campo harmônico no qual o trecho musical está inserido.

O maestro Radamés Gnattali foi um dos compositores que mais obtiveram êxito na incorporação de tensões e alterações à harmonia do choro. Em seu choro *Manhosamente*, Radamés utiliza, já no segundo compasso, dois acordes dominantes com nona e décima terceira em progressão cromática. Aliás, este choro tem suas progressões harmônicas baseadas na relação cromática entre os acordes, recurso pouco usual no choro tradicional. O encaminhamento cromático da harmonia gera uma instabilidade de centro tonal, ou seja, não define tonalidade, situação comprovada pelo fato de Radamés ter preferido a utilização exclusiva de muitos acidentes ocorrentes a definir uma armadura de clave.

Radamés Gnattali, *Manhosamente* - choro (comp. 1 - 12)

Assim como Radamés Gnattali, outro gaúcho fez ótimo uso de tensões e alterações. Trata-se de Cyro Pereira, cuja valsa abaixo demonstrada apresenta, em seus sete compassos iniciais, a seguinte seqüência de acordes: menor com sétima menor e nona maior, outro menor com sétima menor e nona maior, maior com sétima menor, nona e décima terceira maiores, maior com sétima menor, nona maior e décima primeira aumentada, maior com sétima menor, nona menor e décima terceira menor. Observa-se que a maior incidência de tensões ocorre justamente nos acordes de sétima de dominante.

Cyro Pereira, *Nostálgica* - valsa. (Comp.1 - 18)

The musical score for 'Nostálgica' by Cyro Pereira is presented in three systems. The first system (measures 1-5) begins with a piano (pp) dynamic and includes the instruction 'rall e cresc.' followed by a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system (measures 6-11) features dynamics ranging from piano (pp) to forte (f), with 'rall' and 'accel.' markings. The third system (measures 12-18) continues with a piano (p) dynamic and concludes with a forte (f) dynamic. The score includes various chord symbols and melodic lines for both the right and left hands.

Outro bom exemplo de novos recursos harmônicos no choro é o *Choro em Forma de Rondó*, de Edmundo Villani Côrtes, que logo de início apresenta uma estruturação melódica e harmônica extraída da escala de La menor melódica ascendente e geradora de resultados ao mesmo tempo curiosos e pouco habituais ao repertório tradicional do choro. Neste *Choro em Forma de Rondó*, a harmonia inicial apresenta os acordes de La menor com sexta e nona maiores e Mi maior com sétima menor e nona maior em segunda inversão. Observa-se ainda que esta harmonia é produzida

por acordes de três notas gerados de aberturas por quartas (*mi-fa#-si* nada mais é que a inversão da seqüência de quartas *fa#-si-mi*), sobrepostos a um acompanhamento de acordes quebrados que explora a dissonância das quintas diminutas *fa # - do* e *sol # - ré*. Esta é a ambientação harmônica utilizada para a apresentação de um tema melódico que, igualmente criado dentro da estrutura intervalar proposta pela escala de La menor melódica ascendente, valoriza o trítano *do - fa#*.

Edmundo Villani Côrtes, *Choro em Forma de Rondó*. (comp.1 - 8)

Nos últimos compassos deste mesmo choro, a utilização de aberturas por quartas torna-se mais explícita.

Choro em Forma de Rondó (comp. 205 - 208)

Atualmente, os compositores de choro encontram-se abertos a todos os recursos harmônicos disponíveis. No entanto, as características harmônicas mais típicas do gênero - delineadas durante seu processo de fixação - estão preservadas nos choros que buscam maior fidelidade às propostas mais genuínas do repertório chorão.

5.4 RITMO

A rítmica da música de choro reflete um dos elementos mais emblemáticos da musicalidade brasileira: a síncopa. Presente desde o lundu, a síncopa estendeu-se a diversos gêneros nacionais, definindo as feições rítmicas mais genuinamente brasileiras.

Por carência de registros, é impossível precisar ou mesmo detalhar as razões e o processo de surgimento e fixação da síncopa na música brasileira, o que leva o estudo deste assunto a basear-se inevitavelmente nas muitas hipóteses levantadas por diversos estudiosos.

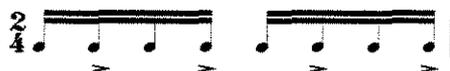
Na verdade, muito antes das primeiras manifestações da música brasileira, a síncopa já era ocorrente na música européia que foi trazida ao Brasil pelos portugueses. No entanto, sua utilização por compositores europeus era um recurso esporádico e muitas vezes vinculado a alguma intensão melódica, sendo o desenvolvimento de uma rítmica sistematicamente sincopada um evento efetivamente brasileiro.

É este processo de incorporação e fixação definitiva da síncopa na música brasileira que despertou o interesse de tantos musicólogos e foi por estes explicado de maneiras muito distintas. A influência da variedade rítmica não mensurável dos povos africanos, a fadiga dos cantadores e a criatividade nos passos das danças populares são constantemente levantadas como legítimas geradoras da síncopa brasileira. No entanto, a hipótese que nos parece mais convincente é a de que a generalização da síncopa na música brasileira tenha origem na constante valorização dos contratempos, recurso aliás ocorrente em diversos gêneros americanos como o jazz e a música caribenha.

Na música brasileira, a valorização de contratempos deu-se sobre a fórmula de compasso mais usual nos gêneros nacionais: o compasso binário que apresenta a semínima como unidade de tempo. Esta fórmula de compasso é muito ocorrente em gêneros de dança, como a polca e o maxixe, e sugere uma subdivisão em semicolcheias:



Na busca de riqueza e variedade rítmica, os contratempos de semicolcheias passaram a ser cada vez mais valorizados, gerando evidentemente uma acentuação deslocada:



No entanto, as primeiras notas de cada tempo - justamente por representarem a cabeça dos tempos - são naturalmente apoiadas, proporcionando então uma acentuação sincopada:

Valorização de Contratempos



Síncopa Resultante



A síncopa demonstrada acima é a mais representativa da música brasileira e está presente - de maneira explícita ou não - em diversos gêneros como o maxixe, a polca brasileira, o tango brasileiro, o choro e o samba, podendo ser observada tanto em figurações melódicas como em elementos de acompanhamento rítmico-harmônico. Essa figuração convive com outras formas de ritmo sincopado que proporcionam grande riqueza, repleta de deslocamentos, retardos, antecipações e jogos rítmicos diversos. Serão demonstradas a seguir diversas maneiras de expressão do ritmo sincopado observadas no repertório de choro.

5.4.1 Ocorrência da síncopa explícita

A síncopa explícita e obstinada ocorre, na produção de choros para piano, com mais frequência nas figurações de acompanhamento. Nestes casos, o acompanhamento sincopado acumula em si a realização da harmonia, da linha do baixo e naturalmente da rítmica, definindo assim a figuração de acompanhamento mais típica dos choros para piano.

Nabor Pires Camargo, *Produto Nacional* - choro. (comp. 1 - 3)

Zequinha de Abreu, *Levanta a Poeira* - choro sapeca. (comp. 5 - 8)

Apesar de típica nas figurações de acompanhamento, a ocorrência obstinada da síncopa é também freqüente em linhas melódicas, especialmente naquelas que apresentam forte teor rítmico. Nestes casos, é comum o paralelismo rítmico integral ou parcial entre a melodia e a figuração de acompanhamento.

Ernesto Nazareth, *Ranzinza* - tango (comp. 21 - 24)

Chiquinha Gonzaga, *Alegre-se Viúva* - Tango (comp. 19 - 22)

5.4.2 Formas de alusão à síncopa

A rítmica sincopada da música brasileira, baseada na figuração rítmica *semicolcheia - colcheia - semicolcheia*, valoriza especialmente a segunda das quatro semicolcheias de cada tempo. Assim, diversas figurações rítmicas - ao valorizar a segunda semicolcheia - fazem alusão à síncopa acima citada. Na maioria dos casos, a semicolcheia ocorrente na cabeça do tempo está atrelada à nota anterior por ligadura de valor ou substituída por pausa, valorizando naturalmente a segunda semicolcheia do tempo.

Odmar Amaral Gurgel, *Paquerando...* - choro (comp. 1 - 4)

Ernesto Nazareth, *Remando* - tango brasileiro (comp. 1 - 8)

A valorização de contratempos pode dar-se ainda através de saltos melódicos (vide subcapítulo 5.1 **Melodia**). No exemplo seguinte, a valorização das segundas semicolcheias é efetivada através da ocorrência tanto de saltos melódicos como de ligaduras de valor, sendo a rítmica sincopada duplamente valorizada.

Manuel Consentino, *Puladinho* - choro (comp. 1 - 4)

Musical score for Manuel Consentino's *Puladinho*. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A first ending bracket is marked with a double bar line and a first ending symbol.

As diversas figurações rítmicas do choro, quando trazem a ocorrência contínua de acordes na região médio-aguda do piano, aludem claramente ao instrumento responsável pela realização rítmico-harmônica nos grupos de choro: o cavaquinho. Nos exemplos seguintes, esta referência é evidenciada pelos títulos das obras ou pelas indicações que os próprios compositores ou editores inseriram nas partituras.

Erothides de Campos, *Ah! Cavaquinho* - choro maxixe (comp. 1 - 5)

Musical score for Erothides de Campos' *Ah! Cavaquinho*. The score is in 2/4 time, key of D major. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A first ending bracket is marked with a double bar line and a first ending symbol. The dynamic marking is *mf*. The text "O acompanhamento é a imitação do cavaquinho" is written above the piano part.

Ernesto Nazareth, *Apanhei-te Cavaquinho* - choro (comp. 1 - 3)

Musical score for Ernesto Nazareth's *Apanhei-te Cavaquinho*. The score is in 2/4 time, key of D major. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A first ending bracket is marked with a double bar line and a first ending symbol. The dynamic marking is *f*. The text "Com graça" is written above the piano part.

Francisco Mignone, *Cucumbizinho* (comp. 1 - 3)

Musical score for Francisco Mignone's *Cucumbizinho*. The score is in 2/4 time, key of D major. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A first ending bracket is marked with a double bar line and a first ending symbol. The dynamic marking is *p* and the instruction "e bem staccatto" is written above the piano part. The text "imitando cavaquinho" is written above the piano part.

As valsas, por apresentarem compasso ternário, não utilizam a síncopa característica do choro, mas revelam uma típica valorização do contratempo que resulta em um dos ritmos mais representativos da valsa brasileira:



Lina Pires de Campos, *Valsa n.1* (comp. 1 - 4)

Camargo Guarnieri, *Valsa n.3* (comp. 1 - 5)

5.4.3 Linearidade rítmica

A linearidade rítmica ocorre quando a melodia baseia-se obstinadamente em uma única figura de valor (geralmente a semicolcheia). Este recurso aparece em melodias sobrepostas a um acompanhamento ou linha do baixo altamente sincopados, proporcionando assim um contraponto com rico resultado rítmico.

Nilson Lombardi, *Chorinho* (comp. 1 - 5)

Oswaldo Lacerda, *Choro da Suite n.1* (comp. 1 - 4)

5.4.4 Utilização de quiálteras

As quiálteras são muito ocorrentes em partituras que buscam refletir a liberdade de interpretação musical dos músicos chorões. Nos choros rápidos, as quiálteras expressam caráter vistuosístico e improvisatório, mas no repertório de choro para piano são bem mais ocorrentes em choros lentos e em gêneros seresteiros, especialmente nas expressivas linhas do baixo.

Radamés Gnattali, *Valsa n.1* (comp. 1 - 5)

Francisco Mignone, *Valsa de Esquina n.4* (Comp. 1 - 8)

5.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS E RESULTADOS

Este capítulo relacionou diversos elementos característicos na música de choro e, através de exemplos exclusivamente para piano, demonstrou como foram transpostos para este instrumento. Tais elementos - de ordem melódica, harmônica e rítmica - foram então, por razões metodológicas, demonstrados isoladamente. No entanto, ocorrem simultaneamente no choro, de maneira que pudemos facilmente observar a presença de diversos elementos em exemplos que não fazem referências diretas a eles.

Assim sendo, torna-se impossível descrever ou mesmo compreender integralmente o choro através da visão destes elementos estanques. O que se pode conseguir é uma compreensão parcial que abrange apenas aspectos sobre a construção e estruturação do gênero em suas questões mais técnicas.

Na intenção de demonstrar - de maneira mais musical - os resultados finais deste estudo, foram realizados arranjos de dois choros de Pixinguinha - *Desprezado* e *Um a Zero*. Por apresentarem caracteres bem distintos, sendo o primeiro lírico e melódico e o segundo impetuoso e rítmico, estes choros reúnem todos os requisitos para a confecção de arranjos que contenham os diversos elementos da escrita de choro para piano levantados neste capítulo. Assim, ambos foram arranjados para a formação de piano a quatro mãos, a partir de edições que não especificam qualquer instrumentação e definem apenas a linha melódica e as cifras harmônicas.

5.5.1 *Desprezado*

Composto em 1929, este choro apresenta-se em andamento moderado e representa uma das mais belas criações melódicas da música brasileira. Nele, a melodia primorosa é valorizada pelo equilíbrio e bom gosto harmônico que caracteriza toda a produção de Pixinguinha.

Além de diversos elementos da tradição chorona, *Desprezado* apresenta-se sob a típica estrutura A-B-A-C-A. No arranjo que se segue, foi acrescentada uma introdução que alude a outro choro de Pixinguinha - *Carinhoso* (1928) . Ao ser repetida no final, esta introdução assume a função de coda, definindo a seguinte estrutura: Introdução-A-B-A-C-A-Coda

Desprezado

Pixinguinha

(Arranjo para piano a quatro mãos: Alexandre Zamith)

$\text{♩} = 48$

p

p

dim. e rall.

dim. e rall.

UNICAMP

8

cantando

3

3

12

16

crescendo

3

3

crescendo

3

20

Musical score for measures 20-23. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. Measures 20-21 feature triplets of eighth notes in both hands. Measures 22-23 feature sixteenth-note runs in both hands, with a sixteenth-note triplet in the right hand of measure 23.

24

Musical score for measures 24-27. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. Measures 24-27 feature sixteenth-note runs in both hands. Dynamic markings include *p* (piano) at the start of measure 24 and *crescendo* starting in measure 25. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 27.

28

Musical score for measures 28-31. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. Measures 28-31 feature sixteenth-note runs in both hands. Dynamic markings include *sfz* (sforzando) at the start of measure 28 and *sfz* at the start of measure 30.

Spa

Musical score for measures 32-35. The score is written for two systems of staves. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with the instruction *p crescendo*. The second system also consists of two staves with the instruction *p crescendo*. The music features flowing eighth-note patterns in the upper staves and more rhythmic accompaniment in the lower staves.

Musical score for measures 36-39. The score is written for two systems of staves. The first system consists of two staves with the instruction *crescendo molto* and includes triplet markings (3) over the notes. The second system also consists of two staves with the instruction *sfz crescendo molto* and includes triplet markings (3) over the notes. The music features more complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Musical score for measures 40-43. The score is written for two systems of staves. The first system consists of two staves with the instruction *f* and includes triplet markings (3) and a sextuplet marking (6). The second system also consists of two staves with the instruction *mf*. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Musical score system 1, measures 41-47. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measures 41-47 contain complex melodic lines with frequent triplets and slurs. A dynamic marking of *f* is present in measure 47.

Musical score system 2, measures 48-51. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measures 48-51 continue the melodic development with triplets and slurs. A dynamic marking of *f* is present in measure 51.

Musical score system 3, measures 52-55. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measures 52-55 feature more complex textures with sextuplets and triplets. A dynamic marking of *f* is present in measure 55.

68

Musical score for measures 68-71. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one flat (B-flat). Measures 68-71 show a complex texture with chords and melodic lines. The right-hand staves feature chords with some grace notes, while the left-hand staves have more active melodic lines with some slurs.

72

Musical score for measures 72-75. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one flat (B-flat). Measures 72-75 feature prominent triplet figures in both the treble and bass clefs. The right-hand staves have melodic lines with triplets, and the left-hand staves have chords and melodic lines, also including triplets.

76

Musical score for measures 76-79. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one flat (B-flat). Measures 76-79 continue the triplet patterns from the previous system. The right-hand staves feature melodic lines with triplets, and the left-hand staves have chords and melodic lines, also including triplets.

80

mf

mf

This system contains measures 80 through 83. It features two grand staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. Both staves are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music consists of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

84

This system contains measures 84 through 87. It features two grand staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes, including a sextuplet (marked with a '6' over a bracket) and several triplet markings. The key signature remains one flat.

88

dim. e rall.

ppp

ppp

This system contains measures 88 through 91. It features two grand staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is marked with a decrescendo and a tempo change (*dim. e rall.*) and a pianissimo (*ppp*) dynamic. The piece concludes with a double bar line and repeat signs in both staves.

5.5.3 *Um a Zero*

Apesar de apresentar a co-autoria do flautista Benedito Lacerda, este choro - assim como todos os que apresentam a parceria Pixinguinha / Benedito Lacerda - foi criado exclusivamente por Pixinguinha. No entanto, este ofereceu a Lacerda diversas parcerias em troca da promoção e divulgação que o flautista, bem relacionado nos meios de produção musical, fornecia às suas composições.

Contrastando com o melódico *Desprezado*, *Um a Zero* revela toda a criatividade rítmica de Pixinguinha ao apresentar diversas formas de estruturas sincopadas e jogos rítmicos que exploram antecipações e deslocamentos. Composto em 1949, este choro foi criado em homenagem ao ex-jogador da seleção brasileira de futebol Arthur Friedenreich, autor do famoso gol que, em 1919, derrotara o Uruguai. Certamente, a rítmica buliçosa deste choro faz referência aos lances surpreendentes que constantemente enriquecem as partidas de futebol.

Um a Zero também apresenta a estrutura A-B-A-C-A, à qual foi igualmente acrescida uma introdução.

Um a Zero

Pixinguinha / Benedito Lacerda

(Arranjo para piano a quatro mãos: Alexandre Zamith)

$\text{♩} = 116$

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is in 2/4 time. The first measure is marked with a '1' above the treble clef. The dynamic marking *ppp* is placed in the first measure of both the right and left hands. The right hand features a melodic line with some grace notes and a final flourish. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is in 2/4 time. The first measure of the system is marked with a '5' above the treble clef. The dynamic marking *crescendo* is placed in the first measure of both the right and left hands. The right hand continues its melodic line, and the left hand continues its eighth-note accompaniment. The system concludes with a dynamic marking of *f* in both hands.

Op. 2

9

sfz

sfz

This system contains measures 9 through 14. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The music is characterized by a strong, forceful dynamic of *sfz* (sforzando) in both hands. The right hand plays a series of eighth-note chords and single notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. A dashed line above the staff indicates a continuation from the previous page.

15

p

This system contains measures 15 and 16. The dynamics shift to *p* (piano). The right hand continues with eighth-note patterns, while the left hand features a more active, rhythmic accompaniment with frequent chord changes and moving lines. A dashed line above the staff indicates a continuation from the previous page.

17

This system contains measures 17 through 22. The right hand continues with eighth-note patterns, while the left hand features a more active, rhythmic accompaniment with frequent chord changes and moving lines. The music concludes with a final chord in the right hand.

21

pp

This system contains measures 21 through 24. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. A *pp* dynamic marking is present in measure 24.

pp

This system contains measures 21 through 24, continuing the lower staff from the previous system. It features complex chordal textures and melodic fragments. A *pp* dynamic marking is present in measure 24.

25

crescendo molto

This system contains measures 25 through 28. The upper staff shows a melodic line with slurs and accents. A *crescendo molto* marking is placed in measure 25. The system concludes with a fermata in measure 28.

crescendo molto

This system contains measures 25 through 28, continuing the lower staff from the previous system. It features a steady accompaniment with chords and moving lines. A *crescendo molto* marking is placed in measure 25.

29

sfz

This system contains measures 29 through 32. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. A *sfz* dynamic marking is placed in measure 29. The system concludes with a fermata in measure 32.

sfz

This system contains measures 29 through 32, continuing the lower staff from the previous system. It features a steady accompaniment with chords and moving lines. A *sfz* dynamic marking is placed in measure 29.

33

p

This system contains measures 33 through 36. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measures 33-34 show a melodic line in the upper treble with slurs and ties, while the lower treble and bass staves provide harmonic support with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is placed in the upper right of the system.

37

f *p*

This system contains measures 37 through 40. The upper treble staff continues with a melodic line, marked with a dynamic of *f* (forte) in measure 37. The lower treble staff has a melodic line that ends with a fermata in measure 40. The bass staves continue with harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) appears in measure 39.

41

crescendo molto

This system contains measures 41 through 44. The upper treble staff features a melodic line with a dynamic marking of *crescendo molto* (very much crescendo) in measure 41. The lower treble staff has a melodic line with a dynamic marking of *crescendo molto* in measure 41. The bass staves continue with harmonic accompaniment. The system concludes with a fermata in measure 44.

45

f

sfz

This system contains measures 45 through 48. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measures 45-48 show a complex texture with many beamed notes and slurs. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the right-hand treble staff in measure 47, and *sfz* (sforzando) is placed below the left-hand bass staff in measure 48.

49

p

This system contains measures 49 through 52. The grand staff continues with similar rhythmic patterns. A dynamic marking of *p* (piano) is placed above the right-hand treble staff in measure 51. The music concludes with a final cadence in measure 52.

53

crescendo

f

p crescendo

f

This system contains measures 53 through 56. It begins with a *crescendo* marking above the right-hand treble staff in measure 53. The music builds in intensity, reaching a *f* (forte) dynamic in measure 55. The left-hand bass staff starts with a *p* (piano) dynamic and a *crescendo* marking in measure 53, also reaching a *f* dynamic in measure 55. The system ends with a final cadence in measure 56.

57

Musical score for measures 57-60. The system consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. A large hairpin symbol is visible in the upper right of the first system.

61

Musical score for measures 61-64. The system consists of four staves. The right hand continues with its melodic line, and the left hand has a more active role with chords and moving lines. A *p* (piano) dynamic marking is present in the second system. A circled '6' is written above the first staff in the second system.

65

Musical score for measures 65-68. The system consists of four staves. Both the right and left hands are marked with *crescendo*. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. A circled '8' is written above the first staff in the second system.

69

Musical score for measures 69-72. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth notes and slurs. Dynamic markings include *mf* and *f*. A key signature change to one flat is indicated at the end of measure 72.

73

Musical score for measures 73-76. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f*. A key signature change to two flats is indicated at the end of measure 76.

77

Musical score for measures 77-80. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f*. A key signature change to three flats is indicated at the end of measure 80.

81 *pp* *mf*

85 *(Sra)*

89 *(Sra)*

93

p

This system contains measures 93 through 96. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measures 93-94 show complex chordal textures in the upper staves. Measures 95-96 feature a more active bass line with eighth-note patterns. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the right-hand staves.

97

crescendo

crescendo

This system contains measures 97 through 100. The music continues with a *crescendo* dynamic marking in both the upper and lower staves. The right-hand part features a melodic line with eighth-note runs, while the left-hand part provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords. A *8va* marking is visible in the right-hand staff at the end of measure 99.

101

This system contains measures 101 through 104. The music continues with a *crescendo* dynamic marking. The right-hand part features a melodic line with eighth-note runs, while the left-hand part provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords. The system concludes with a final chord in measure 104.

105

Musical score for measures 105-108. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with slurs and accents, and a dynamic marking of *pp* at the end. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with chords and slurs. A fermata is present over the final measure of the system.

109

Musical score for measures 109-112. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with slurs and accents, and a dynamic marking of *pp* at the end. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with chords and slurs. A fermata is present over the final measure of the system.

113

Musical score for measures 113-116. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with chords and slurs. A fermata is present over the final measure of the system.

117

Two systems of piano music. The first system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a dynamic marking of *p* (piano) at the end. The lower staff contains a bass line with chords and moving lines. The second system continues the same parts, with the upper staff ending in a series of beamed notes with flats and the lower staff continuing its accompaniment.

122

Two systems of piano music. The first system features a grand staff where the upper staff has a rapid, repetitive melodic pattern of beamed eighth notes with flats, and the lower staff has a steady accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The second system continues this texture, with the upper staff ending in a few more notes and the lower staff providing accompaniment.

125

Two systems of piano music. The first system shows a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, and the lower staff has a bass line with chords. A dynamic marking of *f* is visible. The second system continues the piece, with the upper staff ending in a few notes and the lower staff continuing its accompaniment.

129

f

Musical score for measures 129-132. The score is written for piano in a 3/4 time signature. It features a treble and bass staff for the right hand and a bass staff for the left hand. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of the system.

133

p súbito

Musical score for measures 133-136. The score continues from the previous system. It features a treble and bass staff for the right hand and a bass staff for the left hand. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p súbito* (piano subito) is present at the beginning of the system.

137

crescendo

Musical score for measures 137-140. The score continues from the previous system. It features a treble and bass staff for the right hand and a bass staff for the left hand. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *crescendo* is present at the beginning of the system.

8va

1. 2. 8va

Musical score for measures 144-148. The score is written for piano with four staves: two for the right hand and two for the left hand. Measure 144 is marked with a first ending bracket and a first ending sign. Measure 145 is marked with a second ending bracket and a second ending sign. Measure 146 is marked with a first ending bracket and a first ending sign. Measure 147 is marked with a second ending bracket and a second ending sign. Measure 148 is marked with a first ending bracket and a first ending sign. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

145

Musical score for measures 145-148. The score is written for piano with four staves: two for the right hand and two for the left hand. Measure 145 is marked with a first ending bracket and a first ending sign. Measure 146 is marked with a second ending bracket and a second ending sign. Measure 147 is marked with a first ending bracket and a first ending sign. Measure 148 is marked with a second ending bracket and a second ending sign. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

149

pp

pp

Musical score for measures 149-152. The score is written for piano with four staves: two for the right hand and two for the left hand. Measure 149 is marked with a first ending bracket and a first ending sign. Measure 150 is marked with a second ending bracket and a second ending sign. Measure 151 is marked with a first ending bracket and a first ending sign. Measure 152 is marked with a second ending bracket and a second ending sign. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present in measures 150 and 152.

153

Musical score for measures 153-156. The system consists of four staves. The top two staves are grouped by a brace on the left. The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff (treble clef) contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The bottom two staves (bass clef) provide a bass line with eighth and sixteenth notes. Measure 156 ends with a double bar line and a repeat sign.

157

Musical score for measures 157-160. The system consists of four staves. The top two staves are grouped by a brace on the left. The first staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes and some slurs. The second staff (treble clef) continues the harmonic accompaniment. The bottom two staves (bass clef) show a bass line with eighth notes and some slurs. Measure 160 ends with a double bar line and a repeat sign.

161

Musical score for measures 161-164. The system consists of four staves. The top two staves are grouped by a brace on the left. The first staff (treble clef) has a melodic line with eighth notes and slurs. The second staff (treble clef) provides harmonic accompaniment. The bottom two staves (bass clef) show a bass line with eighth notes and slurs. Measure 164 ends with a double bar line and a repeat sign.

165

p

This system contains measures 165 through 168. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The upper staves contain melodic lines with various ornaments and slurs. The lower staves contain harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure of the second system.

169

crescendo molto

p

This system contains measures 169 through 172. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The music is written in a key with one flat. A dynamic marking of *crescendo molto* is written above the first measure of the first system. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure of the second system. The music shows a clear upward dynamic curve across the measures.

173

ff

This system contains measures 173 through 176. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The music is written in a key with one flat. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the first measure of the second system. The music is characterized by dense textures and strong rhythmic patterns.

CONCLUSÃO

O choro, por ter se originado a partir de diversos gêneros, absorveu destes várias características, inserindo-as em sua feição musical mais inicial. Portanto, as análises contidas nesta dissertação não reconhecem no choro características exclusivas, pois as constâncias musicais deste gênero são igualmente reconhecidas em outras tradições musicais, por exemplo: a simplicidade harmônica e melódica dos choros iniciais pode ser observada em diversos gêneros de música ligeira e de dança europeus, a melodia ornamentada e os baixos melódicos já eram ocorrentes na música ocidental barroca, a rítmica sincopada é característica também em gêneros anteriores ao choro como o maxixe e a habanera, e o instrumental típico - baseado em violões, flautas e cavaquinhos - é igualmente utilizado em diversos países que sofreram colonização portuguesa. Desta forma, é de se perguntar: o que define o choro?

Na verdade, o choro é definido por todas as características acima citadas, em ocorrências simultâneas. Mais do que isso, o choro levou tais características às últimas conseqüências: gerou, por exemplo, uma movimentação assombrosa na linha do baixo, assim como um dinamismo rítmico que inclui os mais diversos recursos de estruturas sincopadas.

Mas acima de tudo, há algo que caracteriza o choro e que não pode ser revelado por nenhuma análise técnica musical, nem transparece nas partituras impressas, mas apenas pode ser transmitido e captado durante a mais pura e sincera realização musical: trata-se de seu espírito indescritível, que mistura brejeirice e lirismo, malícia e inocência, alegria e melancolia. Mais do que todas as constâncias musicais levantadas nesta dissertação, é este espírito a mais forte característica e o mais valioso tesouro do choro e dos chorões, espírito que tantos compositores souberam transportar para o piano, jorrando sobre este instrumento as cores brasileiras: verde e amarelo em preto e branco.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Brício de. Centenário de Ernesto Nazareth. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 18.mai.1963. (p.51 e 52) Biblioteca Mário de Andrade
- ABREU, Maria & GUEDES, Zuleika Rosa. *O Piano na Música Brasileira*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1992.
- ALENCAR, Edigar de. "Ernesto Nazareth." In: *Clareza e Sombra na Música do Povo*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, Instituto Nacional do Livro, 1984. p. 92 -96.
- _____. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- _____. *O Fabuloso e Harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.
- ALMEIDA, Renato. *Compêndio da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1948.
- _____. *História da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.
- _____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. Ernesto Nazareth. *O Estado de São Paulo*. 07.jan.1940.
- _____. Ernesto Nazareth.: conferência realizada na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo em 1926. *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro, (3):2-4 / 32-33, dez.1954
- _____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1969.
- ARAÚJO, Mozart de. "Ernesto Nazareth." *Revista Brasileira de Cultura*. Rio de Janeiro: 4 (14): 13 - 28, out./dez., 1972. (p.13 a 28)

- AUTRAN, Margarida. "Renascimento e Descaracterização do Choro". In: *Anos 70: Nossa Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *150 anos de Música no Brasil: 1800 - 1950*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- BARBOSA, Orestes. "Ernesto Nazareth." In: *Samba: Sua História, seus Poetas, seus Músicos e seus Cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.
- BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: O Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BARSETTI, Silvio. *Pela Memória de Nazareth*. Jornal do Brasil, Caderno B p.4. 7 nov 1993 Rio de Janeiro
- BARRETO, Barros. "O Brasil Reflete sua Natureza." In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro (Vol. VI): 105 - 108, 1939.
- BARTOK, Bella. *Escritos sobre Música Popular*. México: Siglo Veintiuno Editores Ltda., 1981
- BÉHAGE, Gerard. *Recursos para o estudo da música popular urbana latino americana*. Revista Brasileira de música. V.20 1992/1993 p.1-24
- BETTENCOURT, Gastão de. Ernesto Nazareth. In: *História Breve da Música no Brasil*. Lisboa: Seção de Intercâmbio Luso-Brasileiro do S.N.I., 1945, p.83-85.
- BEVILACQUA, O. "Necrológio: Ernesto Nazareth". *Revista Brasileira de Música*. Mar 1934 p.59-60.
- BEZERRA, Maria Elisa. "Aspectos Gerais do Início do Movimento Nacionalista na América Latina." In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro (Vol.XVI): 130 - 147, 1986.

- BIBLIOGRAFIA DA MPB. Organização: SCHWAB, Alceu. Curitiba: Divisão de Recursos Didáticos do Centro Federal De Educação Tecnológica do Paraná, 1984.
- BIBLIOGRAFIA DA MÚSICA BRASILEIRA. Organização: ANTONIO, Irati e OUTROS. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Serviço de Biblioteca e Documentação/ Centro Cultural de São Paulo. Divisão de Pesquisas. São Paulo, 1988.
- BORBOLLA, Carlo. *Piano – Pré-ritmica Cubana*. Havana: Editorial Musical de Cuba, 1987.
- CABRAL, Sergio. *A B C de Sergio Cabral: Um desfile dos Craques da MPB*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- _____. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo: Editora Moderna, 1996.
- _____. *Pixinguinha, Vida e Obra*. Rio de Janeiro: MEC Funarte, 1967.
- _____. "Rádio Nacional: a Escola de Ídolos" *Artefato*. Rio de Janeiro, 2(7): 17 - 7. 1979.
- CARPENTIER, Alejo. *La Música en Cuba*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1979.
- CASTRO, Claudio Moura. *A Prática da Pesquisa*. São Paulo: McGraw Hill do Brasil, 1981.
- CARRILHO, Maurício. "Música Brasileira original nasce com estilo". *O Estado de S.Paulo*. São Paulo 17 set 1995 Caderno 2 p.2
- CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed.34 Ltda, 1998
- CHIQUINHA, ALÉM DE ARTISTA, UMA LÍDER FEMINISTA CEM ANOS ATRÁS. *Diário de Notícias*. São Paulo. 9 set 74 (s/página)
- OS CHORÕES. *Veja*. São Paulo. 5 de Janeiro de 1977
- COLOMBO, Sylvia. *O Choro Sai do Quintal e Vai às Livrarias*. Folha de São Paulo, 28 de Agosto de 1990 P-22

O CONCERTO de Ernesto Nazareth. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5.jan.1932.Não Localizado

COSTA, Elizabeth. "O Maxixe. (ou os 'Tanguinhos' de Nazaré, Tupinambá e Chiquinha Gonzaga)". *Revista Música*. Vol 4, n.48 São Paulo. 1981 p.64 Centro Cultural. Tenho.

CRAVEIRO, Afifi Fracisco. "Ernesto Nazareth - Vida e Obra na Memória Nacional do Rio de Janeiro" In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro vol XV: 38 - 45. 1985.

_____. "Painel Histórico do Piano Brasileiro". In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro vol. XIII: 69 - 87 s/d. UNICAMP - tenho

DIAS, Mauro. *Biografia detalha a loucura de Nazareth*. O Estado de S.Paulo. Ano IX, n.3.349 Quarta Feira, 10 de Abril de 1996 p.D10

_____. *Biógrafo oferece piano de Nazareth a SP*. O Estado de S.Paulo. Ano IX, n.3.349 Quarta Feira, 10 de Abril de 1996 p.D1

_____. *Chorões encontram-se no Sesc Pompéia*. O Estado de São Paulo, Caderno 2 p.D1 e 3, Ano IX, n.3.839, Quarta Feira 13 de Agosto de 1997

_____. *Gravadora resgata originais de Sinhô*. São Paulo: O Estado de S.Paulo, Caderno 2, p.8 Ano IX n.2942 Terça Feira 28 de Fevereiro de 1995

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: Uma História de Vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

_____. *Linha de Frente: Em choro e jazz, dois CDs mostram como Chiquinha Gonzaga puxou um cordão pioneiro*. Veja. 29 de outubro de 1997 p 129-130

DISCOGRAFIA BRASILEIRA 78 RPM. Organização: SANTOS, Alcino e OUTROS. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

DOIS ANOS DE PESQUISA NUM ESTUDO EM PROFUNDIDADE SOBRE A
PERSONALIDADE DE CHIQUINHA GONZAGA.. Revista do Teatro, Janeiro-Fevereiro de
1979. FUNDARTE

ECO, Humberto. *Como se Faz uma Tese*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

_____. *Maxixe, a Dança Excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

ENCICLOPÉDIA DE MÚSICA BRASILEIRA: ERUDITA, FOLCLÓRICA E POPULAR. São
Paulo: Art, 1977. 2 v.

FERNANDEZ, Adriana. *O Balanço de Chiquinha Gonzaga: do Carnaval à Opereta*. Dissertação
apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP. 1995

FERNANDEZ, Rolando Antônio Pérez. *La Binarización de los Ritmos Ternarios Africanos en
América Latina*. Havana, Casa de las Américas, 1986.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *A Música do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1987.

_____. *Música Pianística Brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores,
1948.

FREITAG, Léa Vinocur. *Momentos da Música Brasileira*. São Paulo.: Nobel, 1985.

GALLET, Luciano. *Estudos do Folclore*. Rio de Janeiro: Cia. Do Rio de Janeiro, 1934.

GOLDEFER, M. *Por trás das Ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GREENHALGH, Laura. *Ernesto Nazareth*. Jornal da Tarde. Supl. 4 fev 1984 p.3

HAAG, Carlos. *Chiquinha Gonzaga, a número 1 do carnaval*. São Paulo: O Estado de S.Paulo, Caderno 2, p.1 Ano IX n.2942 Terça Feira 28 de Fevereiro de 1995

HINDEMITH, Paul. *Curso Condensado de Harmonia Tradicional*. São Paulo: Irmãos Vitale.

HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: Subterrâneos da Música Popular e da Vida Boêmia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Conquista, 1966.

IAFELICE, Carlos. Ernesto Nazareth. In: *Gênios de Música*. São Paulo: Livraria Trio Editora Ltda., 1974, p.85-88.

ISAACS, A., MARTIN, E. *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ITIBERÊ, Brasília. "Ernesto Nazareth na Música Brasileira." *Boletim Latino americano de Música*. Montevideo, 6 (6): 309 - 321, abr. 1949. Não Localizado

KIEFER, Bruno *História da Música Brasileira: dos Primórdios ao Início do Século XX*. Porto Alegre: Ed.Movimento, 1976.

_____. *A Modinha e o Lundú: Duas Raízes da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Ed.Movimento, 1977.

_____. *Música e Dança Popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Ed.Movimento, 1979.

LAKATOS, Eva Maria & MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Atlas, 1922.

LAMAS, Dulce Martins. *A Música Popular e Villa-Lobos*. Revista Brasileira de Música Vol XVII 1987-88. P.55 a 66

_____. "Lorenzo Fernandez (Um Neoclássico no 'Movimento Modernista')" *Revista Brasileira de Música* Vol XII, 1982, p.67-76

- LIRA, Mariza. *A Característica brasileira nas interpretações de Callado*” Revista Brasileira de Música 3º fascículo p.210-218 , 1940-1941
- _____. *Chiquinha Gonzaga: Grande Compositora Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- _____. *Compositores modernos brasileiros.* ” Revista Brasileira de Música 3º fascículo p.249-253 , 1940-1941
- MARIZ, Vasco. *Dicionário Biográfico Musical*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1948.
- _____. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização, 1994.
- _____. *História da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização, 1994.
- MARTINS, J.B. *Antropologia da Música no Brasil.: Natureza, Ritmo, Texto, Cultura*. São Paulo: Obelisco, 1978.
- MEDEIROS, Jotabê. *Acervo Musical da Funarte é recuperado*. O Estado de S.Paulo, Caderno 2, p7. Quarta Feira 28 de Maio de 1997
- MELO, Guilherme Teodoro Pereira de. *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2.ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades Paulistanas: final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Editora Bienal / Funarte. 1997
- MORAIS Filho, Melo. *Festas e Tradições Populares no Brasil*. Rio de Janeiro: Garnier, 1901.
- MOREIRA LEITE, Dante. *O Caráter Nacional: História de uma Ideologia*. São Paulo: Pioneira, 1969.

- MUIRICY, José Cândido de Andrade. Ernesto Nazareth e o jogo dos números e das formas. In: *Caminho da Música*. 2ª. série. Curitiba: Ed. Guaíra Ltda, 1938-9, p.259-267.
- _____. *Música no Brasil*. Curitiba: Ed Guaíra, 1938.
- MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. *História Oral*: Depoimentos em Vídeo. São Paulo: Museu da Imagem e do Som Mar. 1994.
- NASCIMENTO, A. A. *A Influência da Habanera nos Tangos de Ernesto Nazareth*. Tese de Mestrado defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1990.
- NEVES, José Maria. *Villa Lobos, o Choro e os Chorões*. São Paulo: Musicália, 1977.
- PAHLEN, Kurt. *História Universal da Música*. Trad. De A. Della Nina. São Paulo: Melhoramentos, 1963.
- PAOLA. Andrely Quintella De. "A Vertigem da Valsa". *Revista Brasileira de Música*. Vol XII, 1982 p.29-39
- PASSOS, Claribalte. *Música Popular Brasileira*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco- Imprensa Universitária, 1968.
- _____. *Vultos e Temas da Música Brasileira*. Recife: Ed. Paralelo Ltda, 1972.
- PINTO, Alexandre Gonçalves Pinto. *O Choro*. Rio de Janeiro, 1978
- PINTO, Aloísio de Alencar. "Ernesto Nazareth/ Flagantes." In : *Revista Brasileira de Música*. Ano II (5): 13 -33. Jun.1963.UNICAMP
- PIRES, Roberto Cesar. *A Trajetória da Clarineta no Choro*. Tese de Mestrado defendida na UFRJ, 1995.

- PISTON, Walter. *Harmony*. New York: W,W, Norton, 1987.
- PUTERMAN, Paulo Marcos. *Choro: A Construção de um Estilo Musical*. Tese de Mestrado defendida na Universidade de São Paulo. São Paulo: FFLCH/USP, 1985.
- RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões: Aspectos e figuras da Música Popula Brasileira*. São Paulo: Francisco Alves, 1962.
- ROCHA, Maria Amélia Lopes. "A harmonia de Chiquinha, no ritmo das valsas, choros, e maxixes. *O Estado de S.Paulo*. São Paulo. 30 out 79. P.16
- SADIE S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicinas*. New York: Macmillian Publishing Co. ,1980.
- O SAMBA: Raízes. *O Estado de S.Paulo*. Caderno 2 (Especial Domingo). Ano IX, n.2.933, 19 de Setembro de 1995 p.1, 2, 3, 4, 5, 16
- SANTOS, Maria Luisa de Queiroz Amâncio dos. Ernesto Nazareth. In: *Origem e Evolução da Música em Portugal e sua Influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal – Imprensa Nacional, 1943. P.146 e 253.
- SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Martins Fontes / Funarte / Instituto Nacional de Música / Divisão de Música Popular, 1988. 2 ed.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo : Edusp,1993.
- _____. *Structural Functions of Harmony*. New York: N.N.Norton, 1954.
- _____. *Tratado de Armonia*. Madri: Real Musical Editores,1974.
- SIQUEIRA, Batista. *Ernesto Nazareth na Música Brasileira: Ensaio Histórico - Científico*. Rio de Janeiro: Aurora, 1967.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco: Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SOARES, Wladimir. "Os ritmos brasileiros, dos saraus até os coretos". *Jornal da Tarde*. 28 jun 1979 p.20

SOUZA, Mario das Graças Nogueira. *Patápio, Músico Erudito ou Popular ?* Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

SOUZA, Tarik e ANDREATO, Elifas. *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: L e PM Ed. ,1979.

SPINA, Segismundo. *Normas Gerais para os Trabalhos de Grau: Um Breviário para o Estudante de Pós Graduação*. São Paulo: Fernando Pessoa, 1974.

SQUEFF, Enio & WISNIK, J. Miguel. *O Nacional e Erudito na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense,1983.

SUA MAJESTADE O CHORINHO E SEUS AUTÊNTICOS CHORÕES. *Diário Popular*. São Paulo. 26 mar 1977 p.16

SWINGUE NÃO SE APRENDE NA ESCOLA. O Estado de S.Paulo: 12 jan 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular Brasileira: da Modinha a Canção de Protesto*. Petrópolis: Vozes, 1978.

_____. *Música Popular de Índios, Negros e Mestiços*. 2.ed. Petrópolis, Ed. Vozes Ltda., 1975.

_____. *Os Sons dos Negros no Brasil – cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Art. Editora, 1988.

TUPY, Dulce & JAPIASSU, Moacir. O Choro, Velha Promessa de Melhores Dias. In: *Isto É*. São Paulo (43): 36 - 38, out.1977.USP

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso, etc: História e Inventário do Choro*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1984.

_____. *Panorama da Música Popular Brasileira na "Belle Epoque"*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'ana, 1977.

_____. *RAÍZES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA* (R.JANEIRO: RIO FUNDO, 1991)

VELLOSO, M.P. *As Tradições Populares na Belle Epoque Carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

VIVACQUA, Renato. *Música Popular Brasileira: Contos e Encantos*. São Paulo: J. Scortecci, 1992.

VIVA 1877. *Veja*. São Paulo. 30 de Março de 1977

WISNIK, J. Miguel. *O Côro dos Contrários: A Música em torna da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

MUSICOGRAFIA

Esta musicografia não contém apenas peças para piano ou diretamente ligadas ao choro, mas apresenta também obras destinadas a outras formações instrumentais e que, a título de referência, foram utilizadas durante a pesquisa. As especificações de gêneros(como *choro*, *valsa* e *tango*) são indicadas pelas edições citadas e – exceto em caso de partituras manuscritas - não correspondem necessariamente à idéia original do compositor ou às indicações oferecidas pelas primeiras edições.

ABREU, José Maria *Fla-Flu*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1938

ABREU, Zequinha. *Alvorada de Glória (marcha patriótica)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1930

- _____ . *Amando sobre o Mar (valsa lenta)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1931
- _____ . *Amôr e Mêdo (tango)*. São Paulo: Irmãos Vitale, s/d.
- _____ . *Aurora (valsa sentimental)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1928
- _____ . *Bandoleiro (fox-trot)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1927
- _____ . *Bafo de Onça (maxixe)*. São Paulo: Irmãos Vitale e Benzetti, s/d.
- _____ . *Branca (valsa)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1924
- _____ . *Doce Mentira (valsa lenta)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1931
- _____ . *Glorificação da Beleza!(valsa lenta)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irms Vitale, 1930
- _____ . *Levanta Poeira (chorinho sapeca)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1934
- _____ . *Não me toques*. São Paulo: Irmãos Vitale. s/d
- _____ . *Pensando em Ti (canção brasileira)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale,
1931
- _____ . *Primavera de Beijos (valsa lenta)* São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1928
- _____ . *Rosa Desfolhada (valsa lenta)* São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1926
- _____ . *Sururú na Cidade (chorinho sapeca)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale,
1934
- _____ . *Tardes em Lindoya (valsa lenta)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1930
- _____ . *Tentadora (ranchera)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1931
- _____ . *Tico-Tico no Fubá (choro)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1941

- _____ . *Zombando Sempre...(sambinha)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1931
- ALBUQUERQUE, Armando. *Valsa*. manuscrito, s/d.
- ANACLETO, Carmela. *Valsa despretensiosa*. São Paulo: Irmãos Vitale, s/d.
- BORORÓ, *Curare*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, s/d.
- BRANDÃO, Vieira *Seresta n.2*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1958.
- _____ . *Seresta n.3*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1958.
- _____ . *Suite Mirim*. S.Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1958.
- CALLADO, Joaquim Antônio da Silva. *Flôr Amorosa (chorinho)*. 1968, Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão Ltda, 1968.
- _____ . *Querida por Todos (polka)* sem indicações
- CAMARGO, Nabor Pires. *Produto Nacional*. São Paulo: Ed. Musical. Sonata, 1977.
- CAMPOS, Erothides. *Ahi! Cavaquinho (chorinho-maxixe)*. São Paulo: Ed. Campassi e Caminn, s/d.
- CAMPOS, Lina Pires. *Valsa n.1*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1970.
- CAPIBA. *Choro Antigo*. manuscrito, 1950.
- _____ . *Choro para Arthur M. Lima (choro n.7)*. sem indicações.
- _____ . *Choro para Radamés Gnattali (choro n.8)*. sem indicações.
- _____ . *Choro Tradicional (choro n.4)*. manuscrito, 1977.
- _____ . *Relembrando Nazareth (choro n.3)*. manuscrito, 1970
- CARVALHO, Dinorah
- Polka*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1968
- CERVANTES, Ignácio. *Danzas Cubanas* In MIKOVSKY, Salomon Glades. *Ignacio Cervantes y la danza en Cuba*. Ed. Letras Cubanas, 1988.

CONSENTINO, Manoel *Beira-Rio (choro)*. São Paulo: Cultura Musical Ltda. Ed. Musicais, 1985.

_____ . *Corrupção (choro)*. São Paulo: Cultura Musical Ltda. Ed. Musicais, 1985.

_____ . *Estou sofrendo (choro)*. São Paulo: Cultura Musical Ltda. Ed. Musicais, 1985.

_____ . *Paulistana (choro)*. São Paulo: Cultura Musical Ltda. Ed. Musicais, 1985.

_____ . *Puladinho (choro)*. São Paulo: Cultura Musical Ltda. Ed. Musicais, 1985.

CORRÊA, Sérgio Vasconcelos. *Introdução e Choros* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1965.

_____ . *Seresta*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

_____ . *Valsa chôro n.2*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1982.

_____ . *Valsas (da Suite Piratiningana)*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1965.

CÔRTEZ, Villani. *Pretencioso (choro para piano)*. São Paulo: manuscrito, 1982.

_____ . *Série Brasileira op. 8 (Prelúdio, Dança, Movimento em Três por Quatro, Chôro em forma de rondó)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1978.

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo

_____ . *Valsa Suburbana*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1933.

_____ . *Velha Modinha*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1942.

GAROTO. *13 de Maio (choro)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1943.

GNATTALI, Radamés. *Bate Papo (choro)*. São Paulo: Bandeirante Ed. Musical, 1957.

_____ . *Canhoto (choro)*. Rio de Janeiro: Ed. Musical Brasileira, s/d.

_____ . *Carinhosa (valsa)*. Rio de Janeiro: Ed. Musical Brasileira, s/d.

_____ . *Manhosamente (choro)*. Rio de Janeiro: Ed. Musical Brasileira, s/d.

_____ . *Perfumosa (valsa)*. Rio de Janeiro: Ed. Musical Brasileira, s/d.

_____ . *Vaidosa (valsa)*. Rio de Janeiro: Ed. Musical Brasileira, s/d.

_____ . *Valsas*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1945.

GOMES, Carlos. *Niny (polka salon)*. sem indicações.

GONZAGA, Francisca. *Alegre-se Viúva (tango)*. sem indicações.

_____ . *Annita*. sem indicações.

- _____ . *Atraente* (polka). sem indicações.
- _____ . *Gaúcho (Cá e lá – O Corta Jaca)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1939.
- _____ . *Genéa*. sem indicações.
- _____ . *Roda Yoyô (maxixe brasileiro)*. Lisboa: Neuparth e Carneiro, s/d.
- _____ . *Só no Choro (tango característico)*. São Paulo: E.Bevilacqua e Cia, s/d.
- GUARNIERI, Camargo. *Choro Torturado*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1948.
- _____ . *Valsa n.1*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1962.
- _____ . *Valsa n.2*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1962.
- _____ . *Valsa n.3*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1962.
- _____ . *Valsa n.4*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1962.
- _____ . *Valsa n.5*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1962.
- _____ . *Valsa n.7*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1957.
- _____ . *Valsa n.8*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1957.
- _____ . *Valsas n.10*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1958.
- GUERRA-PEIXE, César. *Choro (da Suíte Infantil n.1)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1943.
- _____ . *Valsa n.1*. Rio de Janeiro: manuscrito, 1949.
- GURGEL, Odmar Amaral (Gaó) *Paquerando...(chorinho brasileiro)*. São Paulo: Fermata do Brasil, 1976.
- IZZO, Ítalo. *Habanera*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1972.
- JABÔR, Najla. *Tango Brasileiro*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1958.
- JULIÃO, João B. *Dalva (valsa caprichosa)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1943.
- KRIEGER, Aldo. *Açucena (valsa brilhante)*. propriedade reservada.
- _____ . *Carmem (valsa choro)*. propriedade reservada.
- _____ . *Dinorah (valsa)*. propriedade reservada.
- _____ . *Gertrudes (valsa choro)*. propriedade reservada.

_____ . *Saudades no Coração (valsas)* . propriedade reservada.

KRIEGER, Edino. *Choro Manhoso*. Rio de Janeiro: LK Produções Artísticas, 1983.

_____ . *Valsa Antiga*. manuscrito.

K.XIMBINHO. *Sempre (choro)* São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1949.

_____ . *Sonoro (choro)*. São Paulo, R.Janeiro: Irmãos Vitale, 1945.

LACERDA, Osvaldo. *Brasiliana n.7 (Samba, Valsa, Pregão e Arrasta-Pé)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1976.

_____ . *Brasiliana n.11 (Tango, Maxixe, Choro e Polca Sertaneja)*. m anuscrito.

_____ . *Chorinho (da Suite Miniatura)*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1962.

_____ . *Choro (da Suite n.1)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1965.

_____ . *Valsa n.1*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1964.

_____ . *Valsa n.2*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1968.

_____ . *Valsa n.3*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1964.

LEANZA, Guilherme. *Chorinho Brasileiro*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1947.

LEVY, Alexandre. *Recuerdos (polca)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1882.

_____ . *Tango Brasileiro*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1959.

LEVY, Luiz. *Captivaram-me os teus olhos*. São Paulo:,Ed.Bevilaçua e Cia, s/d.

_____ . *Habanera Op.31*. São Paulo: Ed.Campassi e Camin, s/d.

_____ . *Valsa lenta op. 22*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos, 1946.

LIMA, Souza. *Improvisação n.2 (sobre o tema Fiteiro de M.Tupinambá)*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1959.

_____ . *1ª. Valsa*. São Paulo: Ricordi Brasileira, s/d.

_____ . *Valsa Amorosa*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1973.

_____ . *2ª. Valsa Brasileira*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1970.

_____ . *Valsa Chorosa*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1973.

LOMBARDI, Nilson *Chorinho*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1960.

MARTINS, Wanderley C. *Chorinho (da Suíte n.2 Op.5)*. S.Paulo, R.Janeiro: Irmãos Vitale, 1984.

_____ . *Valsa Choro n.1 (da Suíte n.1 Op.3)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1983.

_____ . *Valsa Choro (da Suíte n.2 Op.5)* São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1984.

MESQUITA, Henrique Alves. *Água do Vintém (polka)*. sem indicações.

_____ . *Batuque (tango característico)*. sem indicações.

MIGLIORI, Gabriel. *Neca (valsa)*. propriedade reservada.

MIGNONE, Francisco. *4 Choros*. Rio de Janeiro: Ed.Arthur Napoleão, 1977.

_____ . *Cucumbizinho*. Rio de Janeiro Ed. Carlos Wehrs e Cia.Ltda, s/d.

_____ . *Maxixe (Dança Brasileira)*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1928.

_____ . *Microbinho*. São Paulo: Ed. Campassi, Camin e Cia, s/d.

_____ . *Nazarethiana (5 peças para piano)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1977.

_____ . *Tango* São Paulo: Ed. Mangione: s/d.

_____ . *Valsas Choros n.1, 2, 3 (1º.album)*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1956.

_____ . *Valsas Choros n.4, 5, 6 (2º.album)*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1957.

_____ . *Valsas Choros n.7, 8, 9 (3º.album)*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1930.

_____ . *Valsas Choros n.10, 11, 12, (4º.album)*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1930.

_____ . *1ª. Valsa de Esquina*. São Paulo: Ed. Mangione, 1939.

_____ . *3ª. Valsa de Esquina*. São Paulo: Ed. Mangione, 1939.

_____ . *4ª. Valsa de Esquina*. São Paulo: Ed. Mangione, 1939.

_____ . *8ª. Valsa de Esquina*. São Paulo: Ed. Mangione, 1940.

_____ . *Quatro Peças Brasileiras (Maroca, Maxixando, Nazareth e Toada)*. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1930.

NAZARETH, Diniz. *Curioso* (tango). Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.

_____ . *O gaioleiro* (samba). Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.

_____ . *Pérolas de orvalho* (valsa). Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.

NAZARETH, Ernesto

- _____ . *Adieu (romance sem palavras)* São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *Apanhei-te cavaquinho (choro)* São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *Arrufos (schottish)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Atrevido (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Ameno Resedá (polka)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Atrevidinha (polka)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.
- _____ . *Bambino (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Bambino: Você não me dá (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Batuque (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Beija-flor (polka)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Beija-flor (tango brasileiro)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *A Bella Melusina (polka)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.
- _____ . *Bombom (polka)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.
- _____ . *Brejeiro (tango)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *Carioca (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Chave de Ouro (tango)*. [São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *Confidências (valsas)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Coração que sente (valsas)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *Correcta (polka)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Crê e espera (valsas)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Cruz, Perigo! (polka)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Cubanos (tango brasileiro)*. [Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.
- _____ . *Cuera (polka-tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.
- _____ . *Cutuuba (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Desengonçado (tango brasileiro)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.
- _____ . *Digo (tango característico)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Duvidoso (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Elite-Club (valsas brilhantes)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.
- _____ . *Encantada (schottish)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Encantador (tango brasileiro)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.
- _____ . *Epônina (valsas)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *Exuberante (marcha carnavalesca)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.

- _____ . *Escorregando (tango brasileiro)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *Escovado (tango)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *Espalhafatoso (tango)* Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Está Chumbado (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Expansiva (valsas)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *Faceira (valsas)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *Favorito (tango)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *Feitiço (tango)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *Fon-Fon (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *A Fonte do Suspiro (polka)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.
- _____ . *Garôto (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Gaúcho (tango brasileiro)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.
- _____ . *Genial (valsas)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Gotas de Ouro (valsas)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *Guerreiro (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Helena (valsas)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Henriette (valsas)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Improviso (estudo para concerto)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Insuperável (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Jangadeiro (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Julieta (valsas)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *Labirinto (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Magnífico (tango brasileiro)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.
- _____ . *Matuto (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Menino de Ouro (tango brasileiro)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.
- _____ . *Mendiga (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Myosotis (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Não caio n'outra (polka)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Não me fujas assim (polka)* [Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Nazareth (polka)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.
- _____ . *Nenê (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Nenê: Sertaneja (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Noêmia (valsas)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.

- _____ . *Nove de Julho (tango argentino)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Odeon (tango brasileiro)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *Perigoso (tango brasileiro)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *Pierrô (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Plangente. (tango brasileiro com estilo de habanera)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.
- _____ . *Primorosa (valsas)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.
- _____ . *Ramirinho (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Ranzinza (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Rebuliço (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Remando (tango brasileiro)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.
- _____ . *Sagaz (tango brasileiro)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Sarambeque (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Segredo (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Sustenta...a nota (tango característico)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Talismã (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Tenebroso (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Os teus olhos cativam (polka)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.
- _____ . *Thierry (tango)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *Topázio líquido (tango brasileiro)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.
- _____ . *Travêssos (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Tupinambá (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Você bem sabe (polka-lundu)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Vesper (valsas)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *Vitorioso (tango)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ . *Zênite (tango)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1991.
- _____ . *Zizinha (polka)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão, 1968.

NAZARETH FILHO, Ernesto. *Garotinho (fox-trot)*. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão: 1968.

NETTO, Barrozo. *Segunda Valsa Capricho*. São Paulo, Ed. Bevilacqua e Cia, 1910.

- NOBRE, Marlos. *Homenagem a Ernesto Nazareth op.1 (Bis) - Versão para piano solo do 3º. Mov. do Concertino para piano e cordas Op. 1.* Darmstadt: Tomos, 1979.
 _____ . *Nazaretiana.* São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos: Vitale, 1971.
- NOGUEIRA, A .Teodoro. *Valsas Choros.* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1970.
- OVALLE, Jaime. *Tango I Op.20 n.1.* propriedade reservada.
 _____ . *Tango II Op.20 n.2.* propriedade reservada.
- PANICALI, Lírio. *Ary no Choro(choro).* São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos: Vitale, 1951.
 _____ . *Saudades de Queluz (choro).* São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos: Vitale, 1951.
- PEREIRA, A .Leal de Sá. *Tango Brasileiro.* 1930.
- PEREIRA, Ciro. *Extranha.* manuscrito, 1995.
 _____ . *Devaneio (choro).* manuscrito, 1982.
 _____ . *Meditação (prelúdio).* manuscrito, 1983.
 _____ . *Névoa (prelúdio n.1).* manuscrito, 1975.
 _____ . *Nostálgica (valsa).* manuscrito, 1956.
 _____ . *Pesadêlo (choro).* manuscrito, 1997.
 _____ . *Pois é...nem parece!.* manuscrito, 1993.
 _____ . *Postal porteño.* manuscrito, 1996.
 _____ . *Saudade (valsa).* manuscrito, 1948.
 _____ . *Sayure muito "roca", né!.* manuscrito, 1997.
- PESCE, Lina. *Bem-te-vi atrevido.* São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos: Vitale, 1942.
 _____ . *Canarinho Gracioso.* São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos: Vitale, 1984.
 _____ . *Corruia Saltitante.* São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos: Vitale, 1948.
 _____ . *Elegante.* São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos: Vitale, 1958.
 _____ . *Saudoso.* São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos: Vitale, 1952.
 _____ . *Tangará na Dança.* São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos: Vitale, 1942.
- PICCHI, Achille. *Valsa n. 7 e 8.* Redijo, 1979.

- PIXINGUINHA. *Lamentos (chorinho)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos: Vitale, 1953.
 _____ . *Um a Zero (choro)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos: Vitale, 1946.
 _____ . *Segura Ele (choro ligeiro)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos: Vitale, 1949.
 _____ . *Rio Antigo (chorinho antigo)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos: Vitale, 1953.
 _____ . *Vou Vivendo (choro serenata)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos: Vitale, 1947.
- PORTARO, João. *Quindim* São Paulo: Fermata do Brasil, 1961.
- RAVEL, Maurice. *Habanera (extraída da Rapsódia Espanhola)*. Buenos Aires: Ricordi Americana, s/d.
- SANTANA, de. *Recordando Pixinguinha (choro)*. São Paulo: Ed. Mus. Arapuã, 1977.
- SANTOS, E. (Donga). *O Pobre Vive de Teimoso (chorinho)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos: Vitale, 1948.
- SERGI, Antonio. *Choro dos choros*. São Paulo: Seresta Edições Musicais, 1985.
 _____ . *Estudo in choro*. Ed. Lítero - Musical Tupy, 1945.
 _____ . *Sincopado (choro)*. Ed. Lítero - Musical Tupy, 1945.
- SILVA, Adelaide P.. *Valsa Choro n.1*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1965.
 _____ . *Valsa Choro n.2*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966
 _____ . *Suite n. 2 (Dobrado, Ciranda, Chorinho, Baião)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos: Vitale, 1967.
- SILVA, Benedito. *As Proezas de Athaide (valsas)*. Bevilacqua A.C., s/d.
 _____ . *Francisco Galvão (valsas)*. Bevilacqua A.C., s/d.
 _____ . *Polkazinha para Piano (polca)*. Bevilacqua A.C., s/d.
 _____ . *Pedro Taveiros (valsas)*. Bevilacqua A.C., s/d.
 _____ . *Polka Cysne Maceioense*. Bevilacqua A.C., s/d.
 _____ . *Sempre te Amei (valsas)*. Bevilacqua A.C., s/d..
 _____ . *Sinhá Lins (valsas)*. Bevilacqua A.C., s/d.
 _____ . *Brazil Livre (grande valsas)*. Bevilacqua A.C., s/d.

- _____ . *O Destino (valsa)*. Bevilacqua A.C., s/d.
 _____ . *Os Bohemios (schottisch)*. Bevilacqua A.C., s.d.

SILVA, José Barbosa (Sinhô). *Bemzinho (choro modinha brasileira)*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Cia.:RJ, s/d.

SIQUEIRA, José. *Terceira Valsa*, sem informações.

TUPINAMBÁ, Marcelo *Balaio (maxixe)*. São Paulo: Ed. Campassi & Carmin, s/d.

- _____ . *Bellezinha (tango)*. sem informações.
 _____ . *Chorão (tanguinho)* São.Paulo: CEMB, s/d.
 _____ . *Fiteiro (tanguinho)*. sem indicações.
 _____ . *Grupo dos 13 (tango)*. Rio de Janeiro: E.Bevilaqqua, s/d.
 _____ . *Jururu (maxixe)*. sem indicações.
 _____ . *Malandro (tanguinho)*. Casas Levy, s/d.
 _____ . *Maria (valsa)*. propriedade de L.Levy e irmão, s/d.
 _____ . *Nha moça (choro paulista)* São Paulo: A. di Franco Ed, s/d.
 _____ . *Ô de casa?!... (tanguinho)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos: Vitale, 1951.
 _____ . *Pau d'agua*. propriedade reservada, s/d.
 _____ . *Peão (maxixe)*. Manuscrito, s/d.
 _____ . *Piruando (maxixe)*. São Paulo: Ed. Campassi & Carmin, s/d.
 _____ . *São Paulo Futuro (maxixe curtindo)*. sem informações.
 _____ . *Pito aceso (maxixe)*. São Paulo: Ed. Campassi & Carmin, s/d.
 _____ . *Quebranto (maxixe)*. São Paulo: Ed. Campassi & Carmin, s/d.
 _____ . *Zara (tanguinho)*. Manuscrito, s/d.

UNICAMP

BIBLIOTECA CENTRAL

VIANNA, Fructuoso. *Homenagem a Sinhô*. sem informações. SEÇÃO CIRCULANTE

- _____ . *Seresta*. Rio de Janeiro, 1946.
 _____ . *Tanguinho (Peças infantis n. 3)*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1933.
 _____ . *Valsa n.2*. manuscrito, s/d.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Valsa scherzo op. 17*. Rio de Janeiro: Casa Arhur Napoleão, 1925.

- _____ . *Valsa da Dor*. Paris: Ed. Max Eschig, 1972.