

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

## **Improvizando em Música Popular**

**Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira**

Almir Cortes Barreto

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Práticas Interpretativas

Orientador:  
Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva

Campinas – SP  
2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

C887i	Cortes, Almir. Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira. / Almir Cortes Barreto. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.  Orientador: Esdras Rodrigues Silva. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.  1. Improvisação (Musica) 2. Música popular. 3. Choro. 4. Frevo. 5. Baião. 6. Jazz. I. Silva, Esdras Rodrigues. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.
-------	---

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês Improvising in popular music: a study of choro, frevo and baião and its relation to música instrumental brasileira (Brazilian instrumental music)

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Improvisation (Music)

Popular music

Choro

Frevo

Baião

Jazz

Área de Concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Esdras Rodrigues Silva [Orientador]

Antônio Rafael Carvalho dos Santos

Jorge Luiz Schroeder

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Paulo José de Siqueira Tiné

Data da Defesa: 24-02-2012

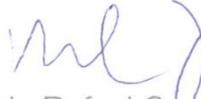
Programa de Pós-Graduação: Música

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Almir Côrtes Barreto - RA 30226 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva  
Presidente



Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos  
Titular



Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder  
Titular



Prof. Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas  
Titular



Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné  
Titular



## Prefácio e agradecimentos

Os primeiros pensamentos em torno de um estudo sobre improvisação voltada para gêneros brasileiros surgiram durante minha graduação em instrumento (violão clássico) na Universidade Federal da Bahia-UFBA, na cidade de Salvador. Apesar de ter adentrado no universo acadêmico, meus contatos iniciais com a música se deram de maneira bastante informal. Nasci no interior, na cidade de Santo Antônio de Jesus, Recôncavo Baiano. Minha trajetória musical é composta por momentos tais como o aprendizado dos primeiros acordes no convívio do lar com meus tios Aécio e Cléo; a “troca de figurinhas” com os amigos; a observação de músicos mais experientes que tocavam em “bandas de baile” locais; o contato com o *rock* nacional do final dos anos 90; o som de Armandinho, Dodô e Osmar, as ideias de Raul Seixas, a música de Luiz Gonzaga...

Aquele foi o momento de montar as primeiras bandas de *rock* com os amigos; tocar nas “bandas de baile”; nos trios elétricos no carnaval; viajar para outras cidades para tocar no período do São João; de tocar em bares e restaurantes; conhecer parte do repertório da MPB; fazer aulas particulares; aprender a ler música; estudar um pouco de piano na Escola de Música Mozart; aprender rudimentos do sax soprano na Filarmônica Amantes da Lira; preparar-me para prestar o vestibular e mudar para Salvador.

A vivência entre 1998 e 2003 na Escola de Música da UFBA-EMUS foi extremamente importante para mim, momento no qual, pude me dedicar de forma mais rigorosa ao estudo do violão clássico. Estudei violão com os Profs. Drs. Robson Barreto e Mário Ulloa, aprimorei minha técnica e noções de interpretação, tive contato com o repertório da música de concerto europeia, fiz novos amigos, morei na capital do Estado, participei de bandas soteropolitanas, pensei de forma mais séria na carreira artística, dei aulas de instrumento, aulas de teoria musical,

desenvolvi maior interesse pelo choro, aprendi a tocar bandolim e cavaquinho e fiz meus primeiros concertos como solista.

É nesse período que começo a me interessar pela pesquisa acadêmica, através da Profa. Dra. Cristina Tourinho com quem tive o prazer de fazer minha iniciação científica sobre o ensino de violão em grupo (bolsa PIBIC/CNPQ). A UFBA me proporcionou esta base e a Bahia me deu “régua e compasso” para traçar outros projetos pessoais. Em 2004, após a conclusão do bacharelado em violão e depois de atuar por um ano como professor substituto na EMUS, prestei o mestrado no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP. O desejo de concentrar os estudos na área de práticas interpretativas em música popular me levou para a UNICAMP. Nessa faculdade tive contato com outras visões de mundo e com outras abordagens, fiz novos amigos, vi novas paisagens, ouvi outros sons... Foi uma época de montar meus trios, quartetos, arranjar, compor, trabalhar exclusivamente com música instrumental, aprender a tocar viola caipira, fazer parte da Orquestra Filarmônica de Violas idealizada pelo Prof. Dr. Ivan Vilela, gravar meu primeiro disco, participar de festivais, ganhar maior experiência como solista e gravar um disco em duo com a cantora e amiga Bel Dias. Durante a pesquisa de mestrado sobre a interpretação de Jacob do Bandolim (bolsa FAPESP), além de me aprofundar mais no universo da pesquisa e me aperfeiçoar ao bandolim, pude retomar aquelas ideias iniciais a respeito da prática da improvisação sobre gêneros populares brasileiros. Gêneros estes que eu já tinha bastante contato e vinha aprendendo a tocar por conta própria, por meio de gravações, observações, etc. Se em um primeiro momento, ainda movido por uma “revolta” um tanto quanto ingênua, eu vislumbrava me aprofundar na prática da improvisação e, de certa forma, sistematizar este processo utilizando apenas a “música brasileira”, ou seja, sem consultar qualquer tipo de material que estivesse ligado ao *jazz* norte americano, estes anos de Universidade me mostraram que as coisas estão mais próximas e conectadas do que parecem. Foi movido por esta visão mais ampla, e com o intuito de juntar forças e somar os

conhecimentos adquiridos durante minha vivência musical dentro e fora da academia, que me dediquei a escrever esta tese.

Acredito que o trabalho esteja mais voltado para a parte prática, com algumas passagens que apontam de forma breve para a educação musical. Embora haja um esforço para oferecer uma contextualização sociocultural sucinta das práticas musicais, este estudo é direcionado principalmente para instrumentistas que almejam refletir e desenvolver atividades ligadas ao ofício da improvisação idiomática. Não obstante, é possível que o levantamento de material musical e procedimentos apresentados aqui, possam ser úteis para aqueles que visam trabalhar com arranjo ou composição no âmbito de gêneros populares, especialmente do choro, do frevo e do baião.

Não há a intenção de oferecer um método propriamente dito, e sim, um conjunto de atividades práticas, reflexões, sugestões, abordagens e discussões sobre o estudo da improvisação em música popular. Tais *insights* aparecem ao longo do texto e estão concentrados nas partes que apresentam sugestões sobre a prática da improvisação. Espero que tais sugestões possibilitem maior aproximação sobre o assunto e que muitas outras atividades, disciplinas, ferramentas e práticas surjam em trabalhos futuros.

Para mim foi um exercício desafiador colocar no papel, isto é, traduzir em palavras os procedimentos musicais, pequenos detalhes de articulação e nuances estilísticas que, enquanto músico, tenho mais facilidade de compreender e ilustrar tocando, do que escrevendo.

Durante esta jornada pude contar com muitas pessoas e instituições que me auxiliaram a concluir este projeto. Portanto, gostaria de agradecer à Lília Barreto, minha esposa, que esteve junto comigo na maior parte dos momentos comentados aqui. Sou grato por poder contar sempre com o seu amor, suporte, conselhos, companheirismo e atenção; agradeço à minha família pelo apoio, amor

e incentivo; à minha tia Cléia que me deu a primeira guitarra e minha avó Aurelina que custeou minhas primeiras aulas de música; aos meus pais e irmãos que sempre acreditaram em meu potencial; ao Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva que desde o mestrado tem sido uma pessoa próxima e prestativa, contribuindo em vários momentos para o desenvolvimento desta pesquisa; ao Prof. Dr. Thomas Walsh pelo acolhimento e orientação durante o estágio de doutorado na *Indiana University* (IU), dentro do *Department of Jazz Studies* da *Jacobs School of Music*; à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP pelo apoio financeiro fornecido para o desenvolvimento da pesquisa através de bolsa de doutorado concedida entre 2007 e 2012 (processo 2006/06571-6); à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES pela bolsa concedida durante o ano de 2010 através do Programa de Doutorado no País com Estágio no Exterior – PDEE; aos professores, instrumentistas e pesquisadores: Flávio José de Queiroz, Rowney Archibald Scott Junior e Joatan Nascimento da Escola de Música da UFBA; João Paulo Amaral Pinto da EMESP, Eduardo Visconti e José Alexandre Carvalho do Instituto de Artes da UNICAMP; Inaldo Cavalcante de Albuquerque da SpokFrevo Orquestra, Marco César e Leonardo Vilaça Saldanha do Conservatório Pernambucano de Música; Olmir Stocker “Alemão”, Paulo Braga e Mané Silveira da EMESP; Jerry Coker, David Baker da *Indiana University* e Dan Haerle da *University of North Texas* que dispuseram de seu tempo e concederam as entrevistas, expondo importantes declarações que contribuíram para a construção da tese; à Janaína Santos pela leitura do trabalho e auxílio com a revisão gramatical. E a todos os músicos e amigos, professores e colegas que de alguma forma participaram deste processo, apoiaram minhas ideias, leram meus rascunhos, tocaram em meus recitais, contribuíram com suas opiniões e me motivaram durante este trabalho: Gabriel Rezende, Leandro Barsalini, Bel Dias, Leonardo Saldanha, Marcelo Falleiros, Edu Visconti, João Paulo Amaral, Emerson Veloso, William Pickering, Marcos Cavalcante, Rafael dos Santos, Sérgio Freitas, José Roberto Zan, Fernando Brandão, Izaías Bueno, Gogô, Mário Campos, Paulo

Tiné, Jorge Schroeder, Keréto, Lucas Andrade, Paulo Dias, Michael Spiro, Sheila Zagury, Raul Rodrigues, Márcio Modesto, Elias Kopcak, Zé Esmerindo, Roberto Pereira, Marcelo Gomes, Eduardo Lobo, Ricardo Matsuda, Lucas Casácio e Jonathan Vargas.



*“Pedras no caminho?  
Guardo todas, um dia vou construir um castelo...”*

Fernando Pessoa



## Resumo

Este trabalho apresenta um levantamento de elementos musicais do choro, do frevo e do baião, três gêneros populares que foram importantes no desenvolvimento da “música instrumental” produzida a partir da década de 1970 no Brasil. Por conseguinte, são apresentadas sugestões para a utilização deste material na prática da improvisação “idiomática”. Fontes bibliográficas relacionadas a cada um dos gêneros serviram de base para a identificação de suas principais características, procedimentos musicais e contextualização sociocultural. A relação do choro, do frevo e do baião com a “música instrumental” foi analisada a partir de composições selecionadas, por meio da transcrição de gravações e também através da execução de parte deste repertório. A reflexão sobre a aplicação prática deste material foi realizada principalmente através do estudo de procedimentos metodológicos desenvolvidos na *jazz theory*, utilizando como referencial teórico trabalhos publicados por autores como: Aebersold (1992), Baker (1989), Coker (1991), Crook (1991), Haerle (1980) e Levine (1995). Como complemento para este estudo, foram feitas pesquisas de campo envolvendo observação de aulas e realização de entrevistas semiestruturadas com professores, músicos e pesquisadores ligados aos três gêneros e à improvisação. A análise dos dados foi fundamentada tanto na reflexão teórica, quanto na experiência prática do pesquisador enquanto instrumentista e educador. Desta forma, foi possível obter um panorama do momento atual do ensino da música popular e apresentar outras ferramentas e possíveis abordagens, sugestões de exercícios e atividades para a prática da improvisação no âmbito do choro, do frevo e do baião. Espera-se que os resultados obtidos possam contribuir para o estudo da improvisação na música popular brasileira, assim como apontar caminhos alternativos para a pesquisa na área de práticas interpretativas.

Palavras-chave: Improvisação (música); Música popular; Choro; Frevo; Baião; Jazz.



## Abstract

This work presents a survey of musical elements from three Brazilian popular music genres, *choro*, *frevo* and *baião*, which have been important on the development of *música instrumental brasileira* (Brazilian instrumental music) produced from the 1970's onward. Subsequently, it offers insight into the use of this material in idiomatic improvisation. Bibliographic sources related to each genre provide the basis for identification of major characteristics, musical procedures, social and cultural background. Further support for their relationship to *música instrumental brasileira* is found through analysis of selected pieces, transcription of recordings by major musicians, and performance of part of this repertory. The transition from theory to practice follows from a study of methodologies in jazz theory as developed by the following authors: Aebersold (1992), Baker (1989), Coker (1991), Crook (1991), Haerle (1980) and Levine (1995). Field work research complements this study, involving observation of classes and interviews with teachers, musicians, and other researchers related to the three genres and to improvisation. The data analysis is based both on theoretical reflection and on the author's practical experience as instrumentalist and educator. It was thus possible to obtain an overview of the current state of popular music pedagogy, and also to present other tools, suggestions, and activities related to the practice of improvisation in the styles of *choro*, *frevo* and *baião*. It is expected that the results achieved here can contribute to the study of improvisation in Brazilian popular music, as well as to point out alternative approaches to research in the field of performance.

Key words: Improvisation (music); Popular music; *Choro*; *Frevo*; *Baião*; *Jazz*.



## Lista de Figuras

### Capítulo I

- Figura 1.1** – Exemplo hipotético de harmonização e “levada” recorrentes no samba da década de 1940 18
- Figura 1.2** – Exemplo hipotético de harmonização e “levada” recorrentes na bossa nova 18
- Figura 1.3** – Seção B de “Um a zero” (Pixinguinha/ Benedicto Lacerda) 42

### Capítulo II

- Figura 2.1** – Figuras rítmicas começando com semínima 69
- Figura 2.2** – Frase cromática de finalização 72
- Figura 2.3** – Frase de Dino 7 Cordas na gravação de “Ingênuo” (Pixinguinha) 74
- Figura 2.4** – Descrição esquemática de *templates* 77
- Figura 2.5** – *Blues* de 12 compassos 94
- Figura 2.6** – “*Rhythm changes*” 95
- Figura 2.7** – Choro – 6 seções C sobrepostas 96
- Figura 2.8** – Choro – moldura-padrão no modo maior 97/124

### Capítulo III

- Figura 3.1** – Condução rítmica do pandeiro 108/120
- Figura 3.2** – Choro - figuras rítmicas recorrentes começando com colcheia 109
- Figura 3.3** – Choro - figuras rítmicas recorrentes começando com semicolcheia 109
- Figura 3.4** – Seção A de “Diabinho Maluco” (Jacob do Bandolim) 110
- Figura 3.5** – Primeiras frases de “Vou vivendo” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda) 110
- Figura 3.6** – Últimos compassos da seção B de “Brejeiro” (Ernesto Nazareth) 111
- Figura 3.7** – Seção A de “Um a zero” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda) 112

<b>Figura 3.8</b> – Trecho da seção B de “Assanhado” (Jacob do Bandolim)	113
<b>Figura 3.9</b> – Primeiros compassos da seção B de “Naquele tempo” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda)	114
<b>Figura 3.10</b> – Último compasso da seção C de “Naquele tempo” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda)	114
<b>Figura 3.11</b> – Seção B de “Espinha de bacalhau” (Severino Araújo)	115
<b>Figura 3.12</b> – Seção B de “Mistura e manda” (Nelson Alves)	116
<b>Figura 3.13</b> – Primeiros compassos da seção A de “Naquele tempo” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda)	117
<b>Figura 3.14</b> – Últimos compassos da seção A de “Os 8 batutas” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda)	117
<b>Figura 3.15</b> – Primeiros compassos da seção B de “Chorando baixinho” (Abel Ferreira)	117
<b>Figura 3.16</b> – Trecho da seção B de “Vibrações” (Jacob do Bandolim)	118
<b>Figura 3.17</b> – Primeira frase de “Tico-tico no fubá” (Zequinha de Abreu)	118
<b>Figura 3.18</b> – Frase com padrão melódico sobre acorde dominante	120
<b>Figura 3.19</b> – Frase com padrão melódico sobre uma sequência de acordes recorrente no choro	120
<b>Figura 3.20</b> – Articulação sobre o trecho final da seção A do choro “Proezas de Solon” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda)	120
<b>Figura 3.21</b> – Choro - padrão 1	121
<b>Figura 3.22</b> – Choro - padrão 2	121
<b>Figura 3.23</b> – “Brejeiro” (Ernesto Nazareth)	122
<b>Figura 3.24</b> – Moldura-padrão no modo menor	125
<b>Figura 3.25</b> – Choro – moldura-padrão no modo maior - sugestão 1	127
<b>Figura 3.26</b> – Choro – moldura-padrão no modo maior - sugestão 2	128
<b>Figura 3.27</b> – Choro – moldura-padrão no modo maior - sugestão 3	129
<b>Figura 3.28</b> – Possibilidades de concatenar os acordes, elaboradas sobre um trecho da moldura-padrão no modo maior	130
<b>Figura 3.29</b> – Sugestão de ornamentação. Inserção de apoiatura e mordentes	131
<b>Figura 3.30</b> – Sugestão de variação rítmica. Inserção de síncopes	132

<b>Figura 3.31</b> – Choro – moldura-padrão no modo maior - solo	133
<b>Figura 3.32</b> – Choro – moldura-padrão no modo menor - sugestão 1	134
<b>Figura 3.33</b> – Choro - variação 1	134
<b>Figura 3.34</b> – Choro - variação 2	135
<b>Figura 3.35</b> – Choro - variação 3	135
<b>Figura 3.36</b> – Choro – moldura-padrão no modo menor - sugestão 2	136
<b>Figura 3.37</b> – Choro – moldura-padrão no modo menor - sugestão 3	137
<b>Figura 3.38</b> – Choro – moldura-padrão no modo menor - solo 1	138
<b>Figura 3.39</b> – Choro – moldura-padrão no modo menor - solo 2	139
<b>Figura 3.40</b> – Transcrição do improviso realizado por Izaías Bueno de Almeida	140
<b>Figura 3.41</b> – Transcrição do improviso realizado por Naylor Azevedo “Proveta”	141

## Capítulo IV

<b>Figura 4.1</b> – “Levada” de frevo executada na caixa-clara	146
<b>Figura 4.2</b> – Frevo - figuras rítmicas recorrentes começando com colcheia	147
<b>Figura 4.3</b> – Figuras rítmicas recorrentes começando com semicolcheia	147
<b>Figura 4.4</b> – Seção A de “Freio a óleo” (José Menezes)	148
<b>Figura 4.5</b> – Seção B de “Lúzia no frevo” (Antônio Sapateiro)	149
<b>Figura 4.6</b> – Trecho da seção B de “Freio a óleo” (José Menezes)	150
<b>Figura 4.7</b> – Últimos 8 compassos da seção B de “Gostosinho” (Nelson Ferreira)	150
<b>Figura 4.8</b> – Trecho da seção B de “Gostosão” (Nelson Ferreira)	151
<b>Figura 4.9</b> – Últimos compassos da seção B de “Lágrimas de folião” (Levino Ferreira)	151
<b>Figura 4.10</b> – Últimos compassos da seção B de “Freio a óleo” (José Menezes)	152
<b>Figura 4.11</b> – Padrão melódico presente na seção A de “Lágrimas de folião” (Levino Ferreira)	152
<b>Figura 4.12</b> – Notas principais do padrão melódico de “Lágrimas de folião” (Levino Ferreira)	153

<b>Figura 4.13</b> – Padrão melódico de “Gostosão” (Nelson Ferreira)	153
<b>Figura 4.14</b> – Padrão melódico de “Último dia” (Levino Ferreira)	154
<b>Figura 4.15</b> – Trecho inicial de “Gostosão” (Nelson Ferreira)	154
<b>Figura 4.16</b> – Primeiros compassos da seção B de “Durval no Frevo” (Edgar Moraes)	154
<b>Figura 4.17</b> – Trecho da seção A de “Freio a óleo” (José Menezes)	155
<b>Figura 4.18</b> – Frevo – moldura-padrão no modo maior	157
<b>Figura 4.19</b> – Frevo – moldura-padrão no modo menor	158
<b>Figura 4.20</b> – Frevo – moldura-padrão no modo maior - sugestão 1	159
<b>Figura 4.21</b> – Frevo - variação 1	159
<b>Figura 4.22</b> – Frevo - variação 2	160
<b>Figura 4.23</b> – Frevo - variação 3	160
<b>Figura 4.24</b> – Frevo – moldura-padrão no modo maior - sugestão 2	160
<b>Figura 4.25</b> – Frevo – moldura-padrão no modo maior - sugestão 3	161
<b>Figura 4.26</b> – Frevo – moldura-padrão no modo maior - solo 1	162
<b>Figura 4.27</b> – Frevo – moldura-padrão no modo menor - sugestão 1	163
<b>Figura 4.28</b> – Frevo – moldura-padrão no modo menor - sugestão 2	163
<b>Figura 4.29</b> – Frevo – moldura-padrão no modo menor - sugestão 3	164
<b>Figura 4.30</b> – Frevo – moldura-padrão no modo menor - solo 1	165
<b>Figura 4.31</b> – Primeira e segunda “variações” de Felinho	167
<b>Figura 4.32</b> – Terceira e quarta “variações” de Felinho	168
<b>Figura 4.33</b> – Quinta e sexta “variações” de Felinho	169
<b>Figura 4.34</b> – Sétima e oitava “variações” de Felinho	170
<b>Figura 4.35</b> – Improviso de Antonio Nóbrega em “Galo de ouro” (José Menezes)	172

## Capítulo V

<b>Figura 5.1</b> – “Levada” de baião executada por zabumba e triângulo	178/197
<b>Figura 5.2</b> – Contraponto rítmico (melódico) presente na seção A de “No Ceará não tem disso não” (Guio de Moraes)	179
<b>Figura 5.3</b> – Figura rítmica que se tornou referência da “levada” do baião	180
<b>Figura 5.4</b> – Figura rítmica encontrada na gravação de “Baião” de 1949	180
<b>Figura 5.5</b> – “Sabiá” (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)	181
<b>Figura 5.6</b> – Baião – figuras rítmicas começando com colcheia	182
<b>Figura 5.7</b> – Baião – figuras rítmicas começando com semicolcheia	182
<b>Figura 5.8</b> – Seção A de “Vem Morena” (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)	183
<b>Figura 5.9</b> – Seção A de “Baião” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)	184
<b>Figura 5.10</b> – Trecho da introdução da gravação de 1949 de “Baião” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)	184
<b>Figura 5.11</b> – Trecho da seção A da música “Algodão” (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)	185
<b>Figura 5.12</b> – Introdução de “Paraíba” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)	189
<b>Figura 5.13</b> – Modo mixolídio - trecho da seção A de “Juazeiro” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)	190
<b>Figura 5.14</b> – Modo dórico - trecho da seção A de “Baião da Garoa” (Luiz Gonzaga/Hervé Cordovil)	190
<b>Figura 5.15</b> – Versão instrumental da seção A de “Baião” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)	191
<b>Figura 5.16</b> – Primeiras notas de “Baião” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)	192
<b>Figura 5.17</b> – Primeiras notas de “Baião da Garoa” (Luiz Gonzaga/Hervé Cordovil)	193
<b>Figura 5.18</b> – Introdução de “No Ceará não tem disso não” (Guio de Moraes) presente na gravação de 1950	193
<b>Figura 5.19</b> – Introdução de “ABC do sertão” (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)	195
<b>Figura 5.20</b> – Introdução de “Asa branca” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)	196
<b>Figura 5.21</b> – Trecho da seção B de “Qui nem jiló” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)	196
<b>Figura 5.22</b> – Trecho final de “17 légua e meia” (Humberto Teixeira/Carlos Barroso)	197

<b>Figura 5.23</b> – Zabumba e sanfona - padrão 3+3+2	198
<b>Figura 5.24</b> – Baião – moldura-padrão no modo mixolídio	199
<b>Figura 5.25</b> – Baião – moldura-padrão no modo dórico	200
<b>Figura 5.26</b> – Baião – moldura-padrão no modo maior	200
<b>Figura 5.27</b> – Baião – moldura-padrão no modo menor	201
<b>Figura 5.28</b> – Baião – moldura-padrão no modo mixolídio - sugestão 1	202
<b>Figura 5.29</b> – Baião – moldura-padrão no modo mixolídio - sugestão 2	203
<b>Figura 5.30</b> – Inversões sobre o motivo de “Baião”	204
<b>Figura 5.31</b> – Seção A de “Juazeiro” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)	205
<b>Figura 5.32</b> – Variações elaboradas sobre as frases iniciais de “Algodão” (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas)	206
<b>Figura 5.33</b> – Amostragem de possíveis citações no modo mixolídio	207
<b>Figura 5.34</b> – Baião – moldura-padrão no modo menor - sugestão 1	208
<b>Figura 5.35</b> – Baião - variação 1	209
<b>Figura 5.36</b> – Baião – moldura-padrão no modo menor - sugestão 2	209
<b>Figura 5.37</b> – Baião – moldura-padrão no modo menor - solo 1	211
<b>Figura 5.38</b> – Trecho da improvisação do guitarrista Heraldo do Monte sobre o modo dórico	213
<b>Figura 5.39</b> – Improviso de Dominginhos em “Feira de mangaio” (Sivuca/Glória Gadelha)	215

## Capítulo VI

<b>Figura 6.1</b> – Seção A de “Chorinho pra Ele” (Hermeto Pascoal)	226
<b>Figura 6.2</b> – Primeiros compassos da seção B de “Chorinho pra Ele” (Hermeto Pascoal)	227
<b>Figura 6.3</b> – “ <i>Indiana Bebop</i> ” lick	228
<b>Figura 6.4</b> – Últimos compassos da seção B de “Chorinho pra ele”	228
<b>Figura 6.5</b> – Seção A de “Ninho de vespa” (Dori Caymmi/Paulo César Pinheiro)	231

<b>Figura 6.6</b> – Último compasso da seção A de “Ninho de vespa” (Dori Caymmi/Paulo César Pinheiro)	232
<b>Figura 6.7</b> – Seção C de “Ninho de vespa” (Dori Caymmi/Paulo César Pinheiro)	233
<b>Figura 6.8</b> – “Levada” de baião em “Pro Zeca” (Victor Assis Brasil)	234
<b>Figura 6.9</b> – Seção A de “Pro Zeca” (Victor Assis Brasil)	235
<b>Figura 6.10</b> – Seção B de “Pro Zeca” (Victor Assis Brasil)	236
<b>Figura 6.11</b> – 1º <i>chorus</i> do improviso de Paulo Moura em “Chorinho pra ele” (Hermeto Pascoal)	240
<b>Figura 6.12</b> – 2º <i>chorus</i> do improviso de Paulo Moura em “Chorinho pra ele” (Hermeto Pascoal)	242
<b>Figura 6.13</b> – 1º <i>chorus</i> do improviso de Spok em “Nas Quebradas” (Hermeto Pascoal)	244
<b>Figura 6.14</b> – Improviso de Heraldo do Monte em “Bebê” (Hermeto Pascoal)	247
<b>Figura 6.15</b> – Improviso de Heraldo do Monte em “Bebê” (Hermeto Pascoal). Continuação	248
<b>Figura 6.16</b> – Introdução de “Bebê” (Hermeto Pascoal) com “levada” de baião na linha do baixo	249
<b>Figura 6.17</b> – Primeiros 8 compassos da seção B de “Bebê” (Hermeto Pascoal)	250
<b>Figura 6.18</b> – Figuras rítmicas que enfatizam a “levada” do baião	251



## **Sumário**

**Introdução..... 1**

**Capítulo I – Tradição, improvisação e interação entre os gêneros populares urbanos ..... 9**

**1.1 Uma questão de tradição: breve contextualização.....9**

1.1.1 Os estilos “tradicional” e “moderno” de fazer música ..... 14

1.1.2 Algumas considerações sobre a relação da “tradição” com o engajamento político e o tropicalismo ..... 19

**1.2 Improvisação .....24**

1.2.1 Apontamentos sobre a improvisação na música de concerto europeia: algumas referências ao longo da história .....25

1.2.2 Breve panorama da história do *jazz*: a improvisação coletiva e o solo individual.....29

1.2.3 Definindo improvisação ..... 34

1.2.4 Aspectos da improvisação em música popular brasileira .....36

1.2.5 Improvisação e forma no choro .....38

1.2.6 Improvisação e forma no frevo ..... 45

1.2.7 Improvisação e forma no baião .....47

**1.3 Interação entre os gêneros populares urbanos .....50**

**Capítulo II – Atividades de pesquisa, material musical e jazz theory ..... 61**

**2.1 Entrevistas e outras atividades de pesquisa .....61**

**2.2 Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião.....64**

2.2.1 Elementos rítmicos.....	68
2.2.2 Elementos melódicos.....	71
2.2.3 Articulação.....	74
2.2.4 Molduras-padrão.....	75
2.2.5 Transcrição de improvisos.....	78
<b>2.3 Consultando um pouco da <i>jazz theory</i>.....</b>	<b>81</b>
2.3.1 Pesquisa de campo na <i>Indiana University</i> - IU.....	85
2.3.2 Possíveis adaptações de procedimentos da <i>jazz theory</i> para a prática da improvisação no choro, no frevo e no baião.....	93
<b>Capítulo III – Choro.....</b>	<b>105</b>
<b>3.1 Choro - elementos rítmicos.....</b>	<b>108</b>
3.1.1 Choro - antecipação.....	111
3.1.2 Choro - hemíola.....	112
3.1.3 Choro - quiáteras.....	113
<b>3.2 Choro - elementos melódicos.....</b>	<b>115</b>
3.2.1 Choro - notas auxiliares.....	117
3.2.2 Choro - padrões melódicos.....	119
<b>3.3 Choro - articulação.....</b>	<b>120</b>
<b>3.4 Choro - molduras-padrão.....</b>	<b>123</b>
<b>3.5 Choro - sugestões para a prática da improvisação.....</b>	<b>126</b>

3.6 Choro - transcrição de improvisos .....	139
<b>Capítulo IV – Frevo.....</b>	<b>143</b>
4.1 Frevo - elementos rítmicos .....	145
4.2 Frevo - elementos melódicos .....	150
4.2.1 Frevo - padrões melódicos .....	152
4.3 Articulação .....	154
4.4 Frevo - molduras-padrão.....	156
4.5 Frevo - sugestões para prática da improvisação .....	158
4.6 Frevo - transcrição de improvisos .....	165
<b>Capítulo V – Baião.....</b>	<b>175</b>
5.1 Baião - elementos rítmicos .....	177
5.2 Baião - elementos melódicos .....	185
5.2.1 Baião - a fricção modal/tonal .....	186
5.2.2 Baião - utilização dos modos mixolídio e dórico.....	190
5.2.3 Baião - anacruse, arpejo ascendente e sétima como ponto de apoio .....	192
5.2.4 Baião - padrões melódicos - terças/sextas e notas repetidas.....	194
5.3 Baião - Articulação.....	196
5.4 Baião - molduras-padrão.....	199
5.5 Baião - sugestões para a prática da improvisação.....	201

5.6 Baião - transcrição de improvisos .....	211
<b>Capítulo VI – O choro, o frevo, o baião e a “música instrumental” brasileira</b> .....	<b>217</b>
6.1 Composições com elementos do choro, do frevo e do baião .....	224
6.1.1 “Chorinho pra ele” (Hermeto Pascoal) .....	225
6.1.2 “Ninho de vespa” (Dori Caymmi/Paulo César Pinheiro).....	229
6.1.3 “Pro Zeca” (Victor Assis Brasil).....	234
6.2 Improvisações com elementos do choro, do frevo e do baião .....	239
6.2.1 Improvisação de Paulo Moura em “Chorinho pra ele” (Hermeto Pascoal) .....	239
6.2.2 Improvisação de Spok em “Nas quebradas” (Hermeto Pascoal) .....	243
6.2.3 Improvisação de Heraldo do Monte em “Bebê” (Hermeto Pascoal).....	246
<b>Considerações.....</b>	<b>255</b>
<b>Referências .....</b>	<b>263</b>
<b>Discografia.....</b>	<b>277</b>
<b>Entrevistas .....</b>	<b>281</b>
<b>Índice do CD anexo .....</b>	<b>283</b>

## Introdução

O estudo da improvisação, através de práticas que conduzam à capacidade de compor uma melodia e executá-la simultaneamente sobre determinada progressão harmônica, tem se mostrado uma atividade importante na formação do músico popular. Nota-se que boa parte dos músicos brasileiros que atuaram no campo da chamada “música instrumental” (MI), no intuito de desenvolver tal habilidade, acabou por aderir ao estudo do *jazz* norte americano. Pinto (2011) comenta que na década de 1960 ainda não havia escolas especializadas em música popular no Brasil, os instrumentistas aprendiam por conta própria utilizando de maneira informal todo o material que estivesse disponível.

Nos anos 1960 o aprendizado da música popular era feito de maneira totalmente informal. Não havia ainda escolas especializadas como o CLAM – Centro livre de aprendizagem musical, criado e dirigido pelos integrantes do Zimbo Trio, em São Paulo, em 1973, ou o CIGAM – Curso Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical, criado pelo compositor e arranjador húngaro no Rio de Janeiro, em 1987. Desta forma, aprendia-se música através do corpo a corpo, da troca de informações entre os colegas, e também da escuta e das transcrições de solos de artistas consagrados (PINTO, 2011:51).

Certamente o material utilizado para o aprendizado da improvisação jazzística (publicações, discos, vídeos, etc.) foi proveniente de lugares diferentes. Todavia, no meio musical, fala-se muito da força que a *Berklee School of Music*<sup>1</sup> adquiriu nesse contexto, tornando-se uma referência para os músicos brasileiros, especialmente a partir da década de 1970.

Nelson Ayres, Victor Assis Brasil e Claudio Roditi estão entre os primeiros brasileiros a estudarem em Berklee. Depois vieram muitos outros:

---

<sup>1</sup> Escola fundada em 1945 na cidade de Boston no estado de Massachusetts nos Estados Unidos.

Roberto Sion, Zeca Assumpção, Célia Vaz, Alfredo Cardin, Claudio Caribé, Helio Delmiro e uma legião de músicos. A escola viria a se tornar a Meca dos brasileiros interessados a aprender o idioma jazzístico. (PINTO, 2011:51).

Sem a intenção de estender o assunto, é possível apontar alguns fatores que contribuíram para motivar tal interesse pela *jazz theory* (teoria ou metodologia jazzística). Observa-se que existe uma grande quantidade de material musical transcrito, analisado e sistematizado nesta área, assim como um mercado editorial norte americano sólido. Por vezes, confunde-se o estudo da improvisação com o aprendizado dos elementos musicais que se tornaram representativos do *jazz*. Existe um grupo de músicos que compartilha a ideia de que o *jazz* é uma música “superior” e possui uma paleta tão ampla de elementos e procedimentos musicais, que um músico com sólida formação nesta área pode executar qualquer tipo de música. Muitos outros fatores poderiam ser apontados aqui, entretanto, apenas para concluir este comentário sucinto, é importante mencionar a criação de uma comunidade internacional ligada ao *jazz*, que Piedade (2005:199) chamou de “paradigma *bebop*”. Desta forma, músicos que dominam as técnicas e o repertório jazzístico são contemplados com uma espécie de “passaporte” que possibilita que estes viajem para países diferentes e possam interagir com outros músicos sem haver necessidade de ensaio prévio, pois há um repertório em comum.

Após adquirir o conjunto de habilidades e repertório via *jazz theory*, parte destes músicos (que muitas vezes também são professores em alguma instituição, dão aula particular ou mesmo servem de referência para estudantes de música) direcionou sua atenção para gêneros brasileiros e adaptou de forma empírica a metodologia aprendida. No entanto, percebe-se que ao estudar os gêneros presentes na literatura do *jazz*, como o *swing*, *bebop*, *hard bop*, *cool*, etc, tais músicos acabaram incorporando, mesmo que de forma inconsciente, aspectos inerentes a este “idioma”, como contornos melódicos peculiares (padrões, frases, “*licks*”), recursos de articulação e figuras rítmicas recorrentes.

No intuito de direcionar a prática da improvisação para a música popular brasileira, vejamos dois meios que têm sido utilizados: peças instrumentais de compositores como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Guinga, Moacir Santos, César Camargo Mariano, João Donato, (só para citar alguns nomes); ou a adaptação de canções para o formato instrumental. Nota-se que uma parcela significativa deste tipo de música instrumental, assim como boa parte das canções produzidas no Brasil<sup>2</sup>, possui em sua confecção elementos musicais advindos dos gêneros populares urbanos (GPUs) geralmente rotulados como “tradicionais”. Leia-se aqui a variedade de manifestações musicais que se estabeleceram como gêneros e, de certa forma, fixaram suas características entre as décadas de 1920 e 1950 dentro do contexto do rádio e do disco, como o samba, choro, frevo, marcha-rancho, baião, moda de viola, guarânia, etc. Pode-se constatar também o uso de material proveniente destes gêneros em obras selecionadas de compositores de canções como Chico Buarque, Caetano Veloso, Djavan, Tom Jobim, Edu Lobo e Gilberto Gil, dentre outros.

Tendo em vista a variedade de GPUs surgidos no Brasil, foram selecionados para este estudo três deles: o choro, o frevo e o baião. Como será demonstrado ao longo do trabalho, tais gêneros têm sido importantes dentro da ampla produção que ficou conhecida apenas como “música instrumental”. Ao mesmo tempo, do ponto de vista técnico-musical existe uma semelhança estrutural entre os GPUs, que permite que as sugestões de atividades práticas desenvolvidas nesta pesquisa possam ser adaptadas para outros gêneros desta “família”.

\* \* \*

---

<sup>2</sup> Especialmente canções elaboradas após o auge da bossa nova, por volta das décadas de 1960 (entre a “era dos festivais” e a “tropicália”) e 1970, concomitantemente com a consolidação do segmento que foi denominado pela indústria cultural como MPB.

Como nos informam os trabalhos realizados por Travassos (2005) e Baia (2007), as pesquisas sobre música popular urbana produzidas no Brasil vêm crescendo de maneira significativa desde a década de 1970 no meio acadêmico. Dentre outros aspectos, podemos notar uma grande parte de estudos envolvendo transcrições e análises musicais, que conseqüentemente vêm levantando uma quantidade significativa de material técnico-musical musical relacionado à determinados gêneros, práticas interpretativas, compositores, arranjadores e intérpretes que ocupam lugar de destaque no desenvolvimento da música popular. Entretanto, apesar da música popular já transitar na academia há certo tempo, a implantação oficial de um curso de música popular dentro de uma instituição de ensino superior no Brasil só aconteceu em 1989, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Por outro lado, nos últimos anos nota-se um processo crescente de implantação de cursos superiores em música popular por todo o país, os quais, na sua maioria, se encontram em fase de estruturação.

Uma vez que a improvisação tem se mostrado importante para a formação do músico popular, que o ensino envolvendo gêneros populares brasileiros encontra-se em fase de estruturação dentro de Universidades e Conservatórios e, dado o material musical gerado pelas pesquisas encontradas até o momento, este trabalho busca desenvolver um estudo voltado para a aplicação prática de parte deste material por meio da improvisação.

Desta maneira, são apresentadas aqui sugestões para a prática da improvisação a partir de elementos extraídos do choro, do frevo e do baião. Para tanto, foi realizado um levantamento de elementos musicais rítmicos e melódicos, possibilidades de articulação e progressões harmônicas recorrentes, por meio das seguintes atividades: consulta a publicações que objetivam descrever elementos e procedimentos musicais destes três GPUs, apreciação e execução de composições selecionadas e transcrições de interpretações representativas.

Guardadas as devidas diferenças, o desenvolvimento do *jazz* norte-americano (*blues, dixieland, swing, bebop, cool jazz, hard bop, free jazz, fusion, etc.*) apresenta traços semelhantes ao da música instrumental (GPUs e MI) encontrada no Brasil. Compreende-se que ambos surgiram da interseção de vários fazeres musicais, basicamente ligados à vida comunitária, que - ao atravessarem o processo de urbanização e se relacionarem com veículos que viriam a formar o que se conhece atualmente por mercado de bens culturais - foram “estilizados” e sofreram várias transformações ao longo do século XX<sup>3</sup>. Partindo deste princípio e notando a ampla utilização da *jazz education* em instituições de ensino (KENNY, GELLRICH, 2002), optou-se por investigar certos procedimentos desenvolvidos na *jazz theory* a fim de compreender um pouco do que já foi feito nesta área, especialmente no campo da improvisação. Frente à vasta bibliografia relacionada a *jazz theory*, foram consultados trabalhos desenvolvidos pelos seguintes autores: Aebersold (1992), Baker (1989), Coker (1991), Crook<sup>4</sup> (1991), Haerle (1980) e Levine (1995). Tal recorte está ligado à noção de ensino do *jazz/improvisação* procedente da área de performance em *Jazz Studies* da *Jacobs School of Music* na *Indiana University*. Uma instituição de ensino superior representativa na área do *jazz* nos Estados Unidos, na qual foi realizado um estágio de doutorado com duração de um ano.

Ao longo da confecção da tese foram feitas pesquisas de campo que contemplaram, sobretudo, a observação de aulas e a realização de entrevistas semiestruturadas com professores, músicos e pesquisadores ligados ao choro, ao frevo e ao baião, à improvisação e à *jazz theory*. Ao mesmo tempo, buscou-se priorizar abordagens que pudessem fomentar a investigação e reflexão teórica por

---

<sup>3</sup> Para uma discussão mais detalhada sobre tal processo em relação ao *jazz* norte americano consultar “História social do jazz” (HOBBSAWM, 1990).

<sup>4</sup> Apesar de Hall Crook ter se graduado na *Berklee School of Music*, onde leciona atualmente, este trabalho é utilizado pelos professores de *jazz* da *Jacobs School of Music* na *Indiana University*.

meio da prática musical, visando aprimorar e valorizar a experiência prática do pesquisador enquanto instrumentista e educador.

\* \* \*

Após a análise dos dados e redação final, a tese foi estruturada em seis capítulos. O **Capítulo I – Tradição, improvisação e interação entre os gêneros populares urbanos** está dividido em três partes. A primeira parte, “Uma questão de tradição: breve contextualização”, apresenta uma abordagem sociocultural sucinta das transformações pelas quais os GPUs passaram dentro do desenvolvimento do mercado de bens culturais no Brasil ao longo do século XX. Evidencia-se aqui a consolidação de determinados gêneros que foram eleitos como música “tradicional” entre 1920-1950, seguida pela disputa de seu prestígio em função do surgimento da chamada música “moderna”, a nova estética que passa a ganhar destaque principalmente a partir da bossa nova. Buscou-se compreender como em momentos distintos e mediados por interesses diversos o choro, o frevo e o baião foram ressignificados e reutilizados com diferentes propósitos. A segunda parte, “Improvisação”, oferece um breve panorama de procedimentos ligados à improvisação em alguns períodos da música de concerto europeia e dentro do desenvolvimento do *jazz*, apontando possíveis relações com a improvisação na prática do choro do frevo e do baião. Dada a existência de diferentes abordagens envolvendo improvisação, buscou-se delimitar qual tipo de improvisação foi o foco principal da pesquisa. A terceira parte, “Interação entre os gêneros populares urbanos”, traz uma reflexão sobre alguns processos interativos, do ponto de vista técnico musical, que se deram entre o choro, o frevo, o baião e outros GPUs no período situado aproximadamente entre as décadas de 1920 e 1950.

O **Capítulo II – Atividades de pesquisa, material musical e *jazz theory*** também foi dividido em três partes. A primeira parte, “Entrevistas e outras

atividades de pesquisa”, apresenta uma lista dos entrevistados e detalha as atividades realizadas nas pesquisas de campo feitas no Brasil. A segunda parte, “Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião”, demonstra as abordagens utilizadas nos capítulos III, IV e V para o levantamento do material musical e sua utilização na confecção de sugestões para a prática da improvisação. A terceira parte, “Consultando um pouco da *jazz theory*”, expõe considerações sobre atividades desenvolvidas para a prática da improvisação com base na leitura dos autores selecionados da *jazz theory* e do conhecimento adquirido através do estágio de doutorado realizado na *Indiana University*. São discutidos possíveis pontos positivos e negativos presentes no processo de sistematização da *jazz education*, visando apresentar possibilidades de aplicação de alguns destes procedimentos, ferramentas ou abordagens para a prática da improvisação no choro, no frevo e no baião.

Os **Capítulos III, IV e V – Choro, Frevo e Baião** - apresentam respectivamente o material musical recorrente destes gêneros, agrupado aqui da seguinte forma:

- Elementos rítmicos
- Elementos melódicos
- Articulação
- Molduras-padrão

Após a descrição e ilustração do material musical, são apresentadas sugestões elaboradas para a prática da improvisação. Como complemento, cada um dos capítulos contém a transcrição e apreciação de duas improvisações de músicos tidos como representativos na prática destes três gêneros.

O **Capítulo VI – O choro, o frevo, o baião e a “música instrumental” brasileira** procura reconhecer determinados usos do material musical proveniente

do choro, do frevo e do baião dentro de práticas estabelecidas na MI. Primeiramente, foram analisadas algumas peças selecionadas que demonstram processos composicionais utilizando tal material. Em seguida são apresentadas transcrições e apreciações de alguns improvisos que apresentam traços do choro, do frevo e do baião em sua elaboração.

A maior parte das composições e improvisações que foram citadas ao longo da tese pode ser consultada no CD anexo, composto por gravações que ilustram e complementam as figuras musicais e comentários presentes neste estudo. O CD possui arquivos no formato MP3 organizados nas seguintes pastas: “Capítulo I”, “Choro”, “Frevo”, “Baião” e “MI”. Sempre que possível priorizou-se disponibilizar as gravações que correspondem às datas mencionadas no texto. Quando não foi possível localizar tais gravações, optou-se por inserir gravações representativas dentro do contexto em questão.

# Capítulo I - Tradição, improvisação e interação entre os gêneros populares urbanos

## 1.1 Uma questão de tradição: breve contextualização

[...] toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal.

[...] A história que se tornou parte do cabedal de conhecimento ou ideologia da nação, Estado ou movimento não corresponde ao que foi realmente conservado na memória popular, mas àquilo que foi selecionado, escrito, descrito, popularizado e institucionalizado por quem estava encarregado de fazê-lo.

HOBBSAWN, “A invenção das tradições”, 1984:21

[...] A história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência.

CANCLINI, “Culturas híbridas”, 2003: xxiii

Longe de qualquer relativismo, de qualquer acaso, o estudo das tradições inventadas, das identidades forjadas, pode revelar o lado mais fascinante da história: a efervescência de uma sociedade atuando conscientemente sobre si mesma, sobre seu presente, seu passado e seu futuro.

NAPOLITANO, “A invenção da música popular brasileira”, 1998:104

Tomando como referência o trabalho “A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira” (NAPOLITANO, 2007), pretende-se expor aqui alguns pontos importantes acerca da construção de determinados rótulos, tais como “gêneros brasileiros autênticos” e “música de raiz”, que foram associados ao choro, ao frevo e ao baião. Embora a maior parte das considerações de Napolitano tenha sido tecida principalmente em torno da canção brasileira, as várias tendências e normas de conduta que compunham a atmosfera de momentos distintos da música popular vão influenciar, mesmo que de forma indireta, as atitudes dos músicos mais ligados à música instrumental.

De acordo com Menezes Bastos (2007a:7-10), os estudos realizados sobre música popular, que focaram o período compreendido aproximadamente entre 1930 e 1960, deram grande ênfase para a música produzida na cidade do

Rio Janeiro. Bastos aponta dois fatores que teriam contribuído para que o Rio ganhasse tamanho destaque: o posto de capital do país e o local onde teve início a indústria fonográfica no Brasil.

Nas últimas décadas do século XIX, já na condição de capital do país, e, portanto, beneficiada pelas reformas trazidas com o processo de urbanização, o Rio atraiu habitantes de várias regiões. Outros fatores como a crise da cafeicultura no Vale da Paraíba e a abolição do trabalho escravo, contribuíram para que trabalhadores negros advindos, sobretudo da região Nordeste, migrassem para a capital (ZAN, 1997:12-13).

Muitos desses ex-escravos, tinham sido trazidos da Bahia para o centro-sul, o que contribuía para o aumento da influência da cultura afro-baiana sobre a população da capital federal [...]. Na passagem do século, os baianos formavam o segundo maior grupo de imigrados na cidade do Rio de Janeiro, seguidos por fluminenses, pernambucanos, sergipanos, alagoanos, dentre outros. Isso transformava a cidade num espaço de convívio entre uma multiplicidade de traços culturais originários de diferentes regiões do país. Foi a partir dessa diversidade cultural que surgiram, no Rio de Janeiro, duas das principais criações coletivas dos seguimentos sociais populares: o carnaval de rua, com ranchos, blocos e cordões, e o samba na sua acepção mais moderna (ZAN, 1997:12-13).

Com a fundação da Casa Edison por Fred Figner, no começo do século XX, tem início a comercialização das primeiras gravações, realizadas em cilindros e discos de cera<sup>5</sup>, e de aparelhos reprodutores como fonógrafos e gramofones. Desta forma, tem início a indústria fonográfica no Rio de Janeiro. Sendo que a divulgação dos discos alcança maiores proporções nos finais da década de 1920, quando a qualidade do áudio melhora em função do desenvolvimento da gravação elétrica.

---

<sup>5</sup> Nesta fase das gravações o áudio era captado através de um cone metálico e registrado num disco de cera de carnaúba. Para tanto, era necessário que os cantores, músicos e grupos produzissem um determinado volume de som que pudesse exercer a pressão necessária para possibilitar o registro no disco de cera.

Braga (2002b:19-20) considera que a ideologia nacional-populista do Estado Novo, instituído por Getúlio Vargas (1937-1945), se articula com as inovações surgidas nas técnicas de gravação e amplia os espaços dentro do mercado de bens musicais para produções que promovessem uma determinada identidade nacional. Para tanto, por um lado, instalou a censura às manifestações artísticas e exerceu controle sobre os meios de comunicação através do Departamento de Imprensa e Propaganda-DIP, e, por outro, criou mecanismos de promoção e incentivo às manifestações culturais afinadas ideologicamente com o regime<sup>6</sup>. Foi sobre as diretrizes do Estado Novo que o samba foi alçado a símbolo identitário nacional.

Devido a tais fatores, juntamente com o desenvolvimento do rádio, o maior meio de comunicação do período<sup>7</sup>, as novidades surgidas no Rio de Janeiro, exerceram grande influência na formação de um ideal de cultura nacional dentro do qual a música popular ganhou lugar de destaque, principalmente por meio da Rádio Nacional, como destaca Napolitano:

Com a criação da Rádio Nacional, em 1936, encampada pela União em 1940, a música popular encontrava seu lugar definitivo na cultura brasileira. Dotada de um grande aparato técnico e artístico, a Rádio Nacional, mesmo estatizada, manteve uma grade de programação voltada para o lazer das massas, ancorada em programas musicais, radionovelas e programas de informação. A música popular tinha lugar privilegiado, com um elenco fixo de cantores e apresentadores que marcaram época e influenciaram outras emissoras. Em 1941, com a inauguração das transmissões em ondas curtas, a Rádio Nacional podia efetivamente ser captada em todas as regiões do Brasil (NAPOLITANO, 2007:52).

É nesse contexto que começa a se formar um conceito reproduzido até os dias de hoje: a definição dos gêneros de “raiz” ou “autênticos”. Uma parte da música que circulava nas gravações e programas de rádio deste período é

---

<sup>6</sup> Como o “Dia da música popular brasileira” em 1939 e a “Noite de música popular” em 1940 (NAPOLITANO, 2007: 36-38).

<sup>7</sup> Para uma discussão detalhada acerca deste período, conferir a tese de doutorado “A invenção da Música Urbana no Rio de Janeiro: de 1930 ao final do Estado Novo” (BRAGA, 2002b).

selecionada como representativa da nação brasileira, numa tentativa de combater as influências estrangeiras. Embaixo desse “guarda chuva” da música de “raiz” encontramos o choro, o frevo e o baião, dentre outros gêneros populares urbanos que foram eleitos como “autênticos”, portanto símbolos de “brasilidade”.

Juntamente com a política populista do segundo período de governo de Getúlio Vargas (1951-1954), surge em meados de 1950 uma tendência ao nacionalismo folclorizante. Tal tendência desvaloriza a música contemporânea, que se apropriava principalmente de elementos do *jazz* e do bolero, e elege o período situado entre 1920 e 1930 como a época na qual teria sido produzida a “autêntica música nacional” (NAPOLITANO, 2007:58).

O cantor e compositor Henrique Foréis Domingues (1908-1980), mais conhecido por Almirante, teve um papel importante nesse processo de invenção da tradição por meio do rádio. Através de seus programas e locuções, Almirante elege Noel Rosa como modelo de sambista e o “pessoal da velha guarda” (Pixinguinha, Benedicto Lacerda, Raul de Barros) como representantes do choro. Como demonstra a citação abaixo, havia um grupo de “formadores de opinião” envolvidos em tal processo seletivo. A “tradição” proposta em 1950 era a retomada de ideias que já circulavam desde a década de 1930<sup>8</sup>.

Almirante, Lucio Rangel e outros jornalistas, pesquisadores e cronistas nacionalistas dos anos 1950 retomavam a tradição do pensamento inaugurado por Orestes Barbosa, Alexandre Gonçalves e Francisco Guimarães, no começo dos anos 1930, finalizando o último andar do edifício da “tradição” musical popular calcada nos gêneros populares cariocas. Para tal, recusavam a cena musical pós-1945, em nome do passado glorioso e ameaçado pelos estrangeirismos e comercialismos fáceis (NAPOLITANO, 2007:63).

---

<sup>8</sup> Para uma revisão bibliográfica sobre os principais trabalhos que esboçaram a ideia “tradição” neste período conferir Baia (2011:26-33).

Ainda Napolitano, nos informa que na mesma época o choro ganhou destaque sendo qualificado como primeiro gênero instrumental urbano a ganhar notoriedade e título de música nacional.

Naquele contexto o choro foi revitalizado como “música brasileira autêntica”, mais ainda do que o samba, que andava se abolerando e se jazzificando.... O *revival* do choro durou toda a década de 1950, depois de certo esquecimento durante o predomínio dos sambas, marchas e baiões no meio radiofônico. Nos anos 1970, o gênero conheceria um segundo renascimento. Para os nacionalistas, o choro, mais do que o samba, dada sua antiguidade e sua relativa independência dos influxos do mercado, é que representava o verdadeiro eixo da tradição musical brasileira (NAPOLITANO, 2007:62).

Como será detalhado no segundo capítulo, do ponto de vista técnico-musical, os gêneros considerados como “autenticamente brasileiros” são aqueles que guardam a estrutura harmônico-melódica predominantemente triádica, e de forma geral as tensões disponíveis (“dissonâncias”) na maioria dos casos não são parte dos acordes, e sim, notas auxiliares. Encontramos uma predominância de apojeturas, bordaduras, antecipações e notas de passagens na composição das melodias. Tais características estruturais remetem à música tonal europeia que se alastrou junto com a formação dos primeiros agrupamentos urbanos do Novo Mundo (MENEZES BASTOS, 2007a).

Portanto, os detalhes técnico-musicais que compõem a chamada “música de raiz” comprovam que os ideais Getulistas, que foram compartilhados por personagens ligados ao mercado de bens culturais da época, entraram em sintonia com um tipo de escolha musical bastante específico e objetivo. Considera-se que os aspectos artísticos, composicionais e estruturais dos gêneros em questão devam ser considerados em estudos que almejem contribuir para um maior aprofundamento e compreensão das narrativas históricas que vêm sendo tecidas sobre a música popular urbana.

### 1.1.1 Os estilos “tradicional” e “moderno” de fazer música

Mesmo com toda a atuação veemente de músicos, memorialistas, radialistas e intelectuais em prol do que seria a “autêntica música brasileira”, tal predomínio passa a ser questionado em função, principalmente, do surgimento da bossa nova. Ao estabelecer um novo parâmetro de escuta<sup>9</sup>, devido ao tratamento harmônico-melódico diferenciado, estilização do samba e uso do canto coloquial, a bossa nova vem sendo considerada um divisor de águas, demarcando os estilos “tradicional” e “moderno” de fazer música.

[...] João Gilberto propunha outras leituras para clássicos como “Rosa morena” (Dorival Caymmi), “Morena boca de ouro” (Ary Barroso) e “Aos pés da santa cruz” (Marino Pinto/Zé Gonçalves), antigo sucesso de Orlando Silva, a grande referência de João Gilberto. Portanto, vanguarda e tradição, samba e jazz, “orquestra de percussão” e orquestra de câmara se encontravam, para espanto geral dos mais puristas. O passado já não era mais folclorizado, mas reapropriado como material estético da modernidade (NAPOLITANO, 2007:70).

Em uma época na qual vigorava uma política voltada para o desenvolvimento e modernização nacional, promovida pelo governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960), e que predominavam no rádio gêneros como o baião, bolero e samba-canção, a bossa nova surge como oposição a estes formatos tidos por determinados segmentos como “atrasados”, numa tentativa de modernizar a música. Contagiados por esse clima, João Gilberto (como intérprete), Tom Jobim (como compositor) e Vinícius de Moraes (como letrista) se tornaram figuras-chave da nova estética através do álbum que é considerado o marco inicial da bossa nova, o “Chega de Saudade” (1959).

[...] A análise das canções do LP CHEGA DE SAUDADE também oferece dados contundentes. Observou-se que grande parte dos procedimentos identificados no LP já estavam presentes na produção de músicos brasileiros anteriores. A novidade do LP estaria na reunião deles, bem

---

<sup>9</sup> É válido mencionar que o surgimento de novas possibilidades técnicas, como o *long-play* com o som estéreo *hi-fi* (*high fidelity*), também contribuiu para conferir este aspecto “moderno” à bossa nova.

como na execução impecável de João Gilberto e os arranjos bastante elaborados de Tom Jobim. [...] Não houve de fato uma ruptura musical com CHEGA DE SAUDADE. A importância do LP estaria muito mais na sua repercussão do que nos procedimentos ou práticas musicais empregados (SANTOS, 2006:161).

Contando com o estudo de Santos (2006), nota-se que, sobre diferentes pontos de vista, autores e personagens ligados à bossa nova como Brasil Rocha Brito (1986), Júlio Medaglia (1986), Ramalho Neto (1965), Aloísio de Oliveira (1967), Tinhorão (1997) e Lorenzo Mammi (1992) pontuaram a apropriação de elementos do *jazz* na elaboração desta<sup>10</sup>.

Em outras palavras, a bossa nova surge da articulação de elementos que passaram por uma escolha seletiva e foram reinterpretados dentro da proposta estética do novo gênero. Concomitantemente com tais inovações técnico-musicais, outro aspecto que vira símbolo de modernidade é a escolha da instrumentação que compõe a seção rítmica, a chamada “cozinha” no jargão musical. Observa-se que a partir da bossa a “cozinha” formada por piano, baixo e bateria, característica dos *combos*<sup>11</sup> de *jazz*, é adaptada e passa a ser usada com maior frequência no instrumental brasileiro.

[...] Houve uma espécie de filtro que adaptou as práticas e os procedimentos do *Jazz* – e também da Música de Concerto Europeia e de outras tradições musicais presentes no país – para as especificidades da canção brasileira, no gosto da geração bossanovista em toda sua diversidade (SANTOS, 2006:158).

---

<sup>10</sup> “[...] De maneira geral [...] a música da Bossa Nova é o resultado de *apropriações* de elementos *jazzísticos* e brasileiros, ou seja, releituras que surgem a partir de compreensões distintas do *Jazz* e da música produzida no Brasil até aquele momento. Os compositores, notadamente Tom Jobim, bem como alguns arranjadores, utilizaram-se também de técnicas de composição e procedimentos de arranjo herdados da tradição europeia da Música de Concerto, mas que já eram transmitidos no Brasil. A heterogeneidade dos fonogramas e das composições são forte indícios deste fato” (SANTOS, 2006:119 e 120).

<sup>11</sup> Grupos pequenos formados geralmente por solistas e seção rítmica com piano (ou guitarra), baixo e bateria.

É importante ressaltar que tais procedimentos já tinham sido utilizados anteriormente por músicos<sup>12</sup> mais ligados ao choro, que compuseram peças “experimentais” articulando elementos que viriam a ser mais valorizados com o advento da bossa nova. Dois personagens significativos são Radamés Gnattali (1906-1988) e Aníbal Augusto Sardinha, conhecido como “Garoto” (1915-1955).

Também foram bastante representativas, naquele ano [de 1937], as gravações dos choros *Recordando* e *Cabuloso* de Radamés Gnattali, como arranjos do próprio compositor. Elas marcam a estreia em disco do “Trio Carioca”, grupo formado por Luís Americano (saxofone), Radamés Gnattali (piano), e Luciano Perrone (bateria). O conjunto, inspirado pelo trio de enorme sucesso formado por Benny Goodman (clarinete), Gene Krupa (bateria) e Teddy Wilson (piano), se caracterizava pela interpretação *jazzística* da música brasileira, antecipando, em muitos aspectos, elementos que seriam extremamente valorizados na Bossa Nova [...] (BESSA, 2005: 193-194).

Nas obras de Garoto encontram-se muitos elementos que antecipam alguns procedimentos posteriores adotados pela MP [música popular] do Brasil. [...] O uso sistemático do acorde de 6ª aumentada com função de dominante (subV) e as tensões acrescentadas aos acordes apontam para o elemento *jazzístico* em Garoto. [...] O uso da escala de tons inteiros na seção B de Jorge do Fusa e na transição de Lamentos do Morro e o paralelismo em bloco da seção B de Enigma apontam para Debussy (TINÉ, 2001:157-159).

Cabe notar que quando uma composição ou gênero musical utiliza elementos que fazem parte do “imaginário popular”, em outras palavras, elementos que foram aceitos como “tradicionais” (no caso, elementos do samba), a relação estabelecida com o público vai além da mera apreciação musical. Acontece uma mistura de relação afetiva e reconhecimento de “brasilidade”. Contudo, tal casamento entre o “tradicional” e o “moderno” não foi aceito de forma pacífica, e acabou promovendo o surgimento de duas tendências.

---

<sup>12</sup> Cabe citar também aqui a “política da boa vizinhança” que se dá entre os Estados Unidos e o Brasil após a Segunda Guerra Mundial. Neste período uma grande quantidade de produtos culturais norte-americanos entra no país e exerce forte influência na geração pré-bossa nova.

A consolidação do termo bossa nova ajudou a estimular ainda mais as aglutinações a favor e contra o movimento: rapidamente o “samba moderno” passou a ser visto como antítese do “samba quadrado”, ou seja, aquele samba com um ataque percutido e divisões rítmicas bem definidas (NAPOLITANO, 2007:70).

Do ponto de vista estritamente musical, O “estilo moderno de tocar” estaria mais centrado nos acordes na posição fundamental com emprego das tensões disponíveis como parte dos mesmos, conduzindo de forma mais rítmica do que contrapontística. Mesmo com todo o apelo da modernização, a forma considerada “tradicional”, em que predominam as tríades, abrindo espaço para o emprego das inversões e contrapontos (baixarias) do violão 7 cordas, continuou sendo praticada e seguida por parte do público.

Tomemos como exemplo uma progressão harmônica recorrente tanto no repertório do samba quanto na bossa nova para ilustrar os dois modelos de acompanhamento. Dentro do repertório do samba tal progressão seria interpretada de forma próxima à figura 1.1. A pauta inferior representa o violão 7 cordas e a pauta superior representa a “levada” do cavaquinho. Vê-se aqui uma simulação de como estes dois instrumentos atuariam junto a um grupo executando um samba na década de 1940.

**Figura 1.1** – Exemplo hipotético de harmonização e “levada” recorrentes no samba da década de 1940.

Vejamos agora uma possibilidade de estilização da mesma progressão dentro da perspectiva da bossa nova. Neste caso, as linhas de baixo são suprimidas e a “levada” do cavaquinho (que é basicamente o mesmo padrão rítmico executado pelo tamborim) é estilizada por meio de acordes executados em bloco. A figura 1.2 apresenta uma textura que faz alusão à “levada” empregada por João Gilberto.

**Figura 1.2** – Exemplo hipotético de harmonização e “levada” recorrentes na bossa nova.

Estas duas formas coexistem durante o mesmo período e continuam presentes até hoje. É preciso entender que são duas possibilidades que surgiram na música popular brasileira, enfatizando aspectos diferentes. A primeira valoriza o contraponto do baixo e maior uso de inversões, e a segunda prioriza a possibilidade de reharmonização e amplo uso de tensões. Evidentemente, tais escolhas estéticas estão imbricadas com os mais variados discursos valorativos, sendo que as escolhas da “levada”, do emprego ou não de tensões, da utilização ou não de inversões e contrapontos são também formas do músico se posicionar num campo de disputas ideológicas que oscila entre o “tradicional” e o “moderno”, entre as “raízes” e a “sofisticação”, entre a “brasilidade” e o “cosmopolitismo”, etc. Pensando especificamente no violão, instrumento chave em tal polêmica, podemos apontar dois discursos distintos que, *grosso modo*, têm regido tais escolhas: 1) discurso de caráter nacionalista e “conservador” - o violão antigo é o verdadeiro violão “brasileiro”<sup>13</sup>, nossa forma “genuína” e “tradicional” de executar este instrumento; 2) discurso de caráter evolucionista e “modernizador” – o violão bossa nova foi uma “evolução” que superou o violão executado pelos chorões e sambistas.

### **1.1.2 Algumas considerações sobre a relação da “tradição” com o engajamento político e o tropicalismo.**

A década de 1960, de forma geral, foi um período de grandes transformações nos campos político e cultural da sociedade brasileira. Nesse período surgem as chamadas “canções de protesto”. Composições engajadas, orientadas em parte pelo CPC da UNE<sup>14</sup> (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), e representadas por compositores intérpretes como

---

<sup>13</sup> Para maiores detalhes sobre essa questão conferir a tese: “Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830/1930” (TABORDA, 2004).

<sup>14</sup> Centro fundado por artistas, estudantes e intelectuais de classe média, com o objetivo de promover transformações no país a partir de ações culturais capazes de conscientizar as classes menos favorecidas.

Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo e Carlos Lyra. Foi também uma época de mobilização social contra o regime militar que tomou o poder em 1964, na qual foram montados espetáculos musicais emblemáticos que utilizaram a música popular como forma de oposição e crítica ao regime militar<sup>15</sup>. As principais referências de autenticidade e resistência popular em tal contexto eram, por sua vez, o sertão nordestino e o morro carioca.

Observa-se, portanto, que sob a égide de ideais de esquerda, noções como as de “tradição” e “brasilidade” são reativadas novamente. Desta vez, em meio ao processo de ampliação e consolidação do mercado de bens culturais – que, ao longo da década de 1960, se tornará a principal instância organizadora das manifestações musicais – aquelas noções são mobilizadas por artistas e intelectuais visando a aproximação com estratos social e economicamente desfavorecidos.

O mercado acabava, paradoxalmente, sendo o espaço de realização de um projeto que remetia ao nacionalismo musical de base folclorista tal como colocada nos anos 1920 e 1930. A canção de protesto reativou formas musicais populares - a marchinha, o ponteio, a capoeira, a ciranda, a modinha, o frevo - que ainda eram representativas de grupos populares e passavam a ser direcionadas para um público mais urbanizado. (NAPOLITANO, 2007:92-93)

Vejamos um pouco da presença da música instrumental nesse contexto. Após o golpe militar de 1964, aconteceram os espetáculos do teatro *Paramount* em São Paulo (1964-1965). Produzidos pelo radialista Walter Silva, em parceria com centros acadêmicos e importantes faculdades da cidade, tais espetáculos contemplaram um momento de efervescência cultural que promovia o contato do público universitário com artistas emergentes e consagrados. Como nos mostra a citação abaixo, foi um momento de grande produção para um

---

<sup>15</sup> Podem ser citados aqui musicais como “Opinião” (protagonizado por Nara Leão, Zé Kéti e João do Valle), “Arena conta Zumbi” (musicado por Edu Lobo) e “Morte e vida Severina” (musicado por Chico Buarque).

segmento significativo dentro da música instrumental: o samba-jazz<sup>16</sup>, representado principalmente por trios instrumentais como o “Zimbo Trio”, “Tamba Trio”, “Jongo Trio”, “Som Três”, “Milton Banana Trio”, “Sambalço Trio”, e outras formações como “Meirelles e os Copa 5” e “Hector Costita Sexteto”, dentre outros grupos. Napolitano (2007) comenta ainda a força do violão, dividido entre os estilos de João Gilberto e Baden Powell, e chama atenção para o engajamento político via música instrumental.

[...] Havia muito espaço para a música instrumental, leia-se para os trios, quartetos e outras formações jazzísticas, à base de baixo, bateria e piano. Os violonistas tinham grande destaque: Paulinho Nogueira, Rosinha de Valença, Toquinho, todos são exemplo da febre de violão que tomou conta dos setores da juventude após o advento da bossa nova. Nesse momento, com a nova batida já deglutida e estilizada, o violão era tocado mais próximo do expressionismo cadenciado de Baden Powell do que do impressionismo minimalista de João Gilberto. Estas duas grandes escolas de violão, nascidas com o rótulo de bossa nova, eram as principais referências dos novos violonistas, até atingirem seu estilo próprio. Ao lado dos grupos jazzísticos, foram responsáveis pela “educação” do ouvido das plateias jovens entusiastas da bossa. Mais do que simples performances artísticas, os espetáculos demarcavam um espaço de expressão e sociabilidade, no qual a música era o amálgama de uma identidade moderna, jovem e engajada. Portanto, tais expressões musicais eram tão “políticas” quanto as letras das canções de protesto mais explícitas. O violão, não por acaso, era o símbolo da nova musicalidade brasileira, usado até como logotipo dos festivais da TV Record (NAPOLITANO, 2007:83).

Em 1968 toma forma o tropicalismo<sup>17</sup>, um movimento encabeçado principalmente pelos cantores-compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, que abrangeu várias manifestações artísticas. No campo musical, houve a junção de elementos dos gêneros considerados “tradicionais” com as novidades internacionais, em especial o *rock and roll* (representado principalmente pela música dos Beatles). Em meio à sua proposta estética, os tropicalistas criaram colagens e paródias visando romper com a ideia de “tradição” e com a relação

---

<sup>16</sup> Para um maior detalhamento sobre o samba-jazz conferir a tese de doutorado “Samba-jazz aquém e além da bossa nova: três arranjos para *Céu e Mar* de Johnny Alf” (GOMES, 2010).

<sup>17</sup> Para mais detalhes sobre o tropicalismo conferir “A estridência tropicalista” em Zan (1997:198-234).

dicotômica entre bossa nova e jovem guarda<sup>18</sup>. Nesse momento a música de Luiz Gonzaga, que andava fora do *mainstream* desde meados da década de 1950, é resgatada e revalorizada. Luiz Gonzaga é “influência” confessa de Gil e Caetano.

[...] As experiências musicais tropicalistas, sintetizadas no disco-manifesto *Panis et Circensis* de 1968, tentaram realizar uma espécie de inventário das “reliquias” do Brasil”. Nesse sentido apontaram para uma outra relação com a tradição brasileira, não só a musical, mas com a tradição cultural como um todo. Este procedimento de “inventariar” o passado, afastava o tropicalismo da busca da “autenticidade”, das raízes e tradições que deveriam fundamentar a cultura “nacional”. Ao estilizar o conceito de tradição, assumindo inclusive as artificialidades da cultura de consumo como parte da “tradição” cultural brasileira, o tropicalismo se apropriava do passado na forma de fragmento esvaziado de conteúdo específico: samba, baião, temas esquerdistas, violas. Eram apenas elementos entre outros possíveis e válidos: boleros, valsas, temas “cafonas”, arranjos vanguardísticos, música aleatória, poesia concreta, rock, e outros tantos (NAPOLITANO, 1998:101).

Estamos diante de uma nova face da “tradição”, aquela voltada para a própria crítica da “esquerda tradicional”. Em um novo esforço de “resgate” da “tradição” da música popular brasileira, o tropicalismo buscou desmascarar a ideologia “folclorizante” que orientava parte da produção musical de artistas ligados à “canção de protesto”. Alertando para a consolidação da cultura de massas no Brasil e para a hegemonia da indústria fonográfica, esse grupo de artistas combateu o ideal de pureza associado à “tradição” inserindo-a no turbilhão de referências da cultura musical internacional. Tal situação pode ser exemplificada na própria mudança de Gilberto Gil frente a um dos referências de “autenticidade” do período, o sertão nordestino. Num primeiro momento, ainda sobre a perspectiva da “canção de protesto”, Gil compõe o baião “Procissão”, que faz alusão à dominação da igreja católica e a suposta fé cega daqueles que vivem no sertão; no ano seguinte, já sob a ótica tropicalista, ele regrava a mesma

---

<sup>18</sup> Tal dicotomia era representada principalmente pelos programas da TV Record “O fino da bossa” e “Jovem guarda” que dividiam interesses do mercado e posturas ideológicas nos meados da década de 1960.

“Procissão” com uma roupagem *pop*, onde a letra que retrata imagens de um sertão arcaico interage agora com elementos da *black music*<sup>19</sup> dos anos 1960.

Olha lá vai passando a procissão  
se arrastando que nem cobra pelo chão  
as pessoas que nela vão passando  
acreditam nas coisas lá do céu  
as mulheres cantando tiram versos  
os homens escutando tiram o chapéu  
eles vivem pensando aqui na terra  
esperando o que Jesus prometeu  
(Gilberto Gil, versos iniciais de “Procissão”, 1967).

Nas palavras do compositor:

“A locação da música é em Ituaçu, minha cidade, no interior da Bahia, onde nos dias de festa religiosa as procissões passavam e eu, criança, olhava. Uma canção bem ao gosto do CPC, o Centro Popular de Cultura; solidária a uma interpretação marxista da religião, vista como ópio do povo e fator de alienação da realidade, segundo o materialismo dialético. A situação de abandono do homem do campo do Nordeste, a área mais carente do país: eu vinha de lá; logo, tinha um compromisso telúrico com aquilo<sup>20</sup>.”

\* \* \*

Esta retrospectiva, traçada até aqui de forma bastante resumida, nos mostra como a construção de uma tradição, que elegeu determinados gêneros e compositores como representativos da música brasileira, sempre esteve mediada por interesses diversos. Houve um grande embate entre interesses políticos nacionalistas e desenvolvimentistas, músicos e intelectuais movidos por valores estéticos e ideológicos, e o mercado de bens culturais, que ao mesmo tempo em que visava o lucro precisava negociar com os outros grupos para viabilizar sua produção. Nesse campo de batalha, os gêneros populares foram construídos e reconstruídos, ora estando mais sintonizados com as camadas populares, ora

---

<sup>19</sup> Termo que designa estilos dançantes norte-americanos com forte influência dos afro-americanos, como por exemplo o *funk* e o *soul*.

<sup>20</sup> Texto de Gilberto Gil disponível em: <[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_musica.php?page=5](http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php?page=5)>. Acesso em: 6 abr. 2012.

atraindo a atenção das classes médias e altas. Este público heterogêneo, por sua vez, teve seu papel neste processo ao demonstrar sua aceitação das tendências musicais através do nível de audiência.

Em meio a pressões políticas e movimentos sociais, nacionalismos e estrangeirismos, a tradição e a modernidade ou o local e o global, a música popular brasileira, seja vocal ou instrumental, vem moldando-se e exibindo toda sua variedade e complexidade. Tais considerações de caráter histórico-sociológico, que têm orientado trabalhos acadêmicos desenvolvidos atualmente em música popular, vêm se mostrando necessárias para a assimilação das implicações contidas nas escolhas artísticas, revelando outros aspectos que estão por trás dos elementos musicais que ouvimos, analisamos ou executamos.

## 1.2 Improvisação

Dependendo de sua função sociocultural, o termo improvisação incorpora uma multiplicidade de significados, comportamentos e práticas. Entretanto, uma característica comum à improvisação é que as decisões dos executantes são realizadas dentro das restrições impostas pelo tempo real da performance. A improvisação é, portanto, considerada uma arte de performance por excelência, exigindo não apenas um longo período de preparação, incluindo um número extenso de experiências formativas musicais e extramusicais, como também habilidades (sofisticadas e ecléticas) de base <sup>21</sup>.  
KENNY e GELLRICH, “*Improvisation*”, 2002:117.

Esta parte expõe, de forma bastante sucinta, práticas que envolvem determinados tipos de improvisação dentro da música de concerto europeia e no universo do *jazz*, visando perceber possíveis conexões com procedimentos

---

<sup>21</sup> Tradução realizada pelo autor. Texto original: Depending upon its sociocultural function, the term improvisation incorporates a multiplicity of musical meanings, behaviors, and practices. A feature common to all improvisation, however, is that the creative decisions of its performers are made within the real time restrictions of performance itself. Improvisation is therefore considered to be a performance art par excellence, requiring not only a lifetime of preparation across a broad range of musical and nonmusical formative experiences, but also a sophisticated and eclectic skills base (KENNY e GELLRICH, 2002:117).

encontrados na prática de certas manifestações musicais populares surgidas no Brasil.

Tomando como base a retrospectiva da presença da improvisação na música ocidental apresentada por Vilches (2002), serão abordados aqui os principais procedimentos estritamente ligados ao tonalismo. Dessa forma, não serão mencionados certos tipos de improvisação que partem para o atonalismo, pois estes fogem do escopo desta pesquisa.

### **1.2.1 Apontamentos sobre a improvisação na música de concerto europeia: algumas referências ao longo da história**

Dentre as principais técnicas voltadas para improvisação que começaram a se desenvolver durante a Idade Média e alcançaram maior plenitude no Renascimento é possível citar:

1. A ornamentação das melodias que, apesar de estar bem estruturada em tratados da época, deveria ser realizada de improviso;
2. A adição de uma ou mais melodias sobre uma linha melódica pré-estabelecida, conhecida como *cantus firmus*;
3. O tema com variações, que consistiu em criar variações sobre determinados temas de origem religiosa ou profana;
4. A improvisação livre, criada utilizando figurações idiomáticas do instrumento por meio de escalas e acordes, resultando em peças denominadas como *preludio*, *preambula*, *fantasia*, *ricercar* ou *toccata*.

Na improvisação para teclado podemos distinguir por sua vez duas linhas: uma é mais livre, muito decorada à base de figurações idiomáticas, escalas e acordes, porém sem manter uma estrutura rítmica regular ou precisa. [...] A outra linha de improvisação para teclado encontra-se em algumas obras de finais do [século] XVI que apresentam um grau de cromatismo surpreendente, com progressões de acordes de marcha irregular que parecem derivar livremente para territórios de sonoridades estranhas. [...] A diferença com a anterior, além da maior

riqueza harmônica está em uma maior estabilidade rítmica<sup>22</sup> (VILCHES, 2002: 135).

No período Barroco, além do desenvolvimento das técnicas apontadas no Renascimento, tem início a prática das cadências. Trechos virtuosísticos executados em meio ao *concerto grosso*<sup>23</sup> que deveriam ser improvisados *ad libitum* pelos solistas, geralmente tendo como referência um acorde dominante. Tais cadências vão atingir seu ápice no período Clássico.

O período Barroco é uma época de grande valorização da ornamentação. Por causa disto, a título de sugestão, os compositores passam a escrever versões ornamentadas das obras. Contudo, era esperado que o intérprete improvisasse a ornamentação durante a execução.

Juntamente com a estruturação do sistema tonal fixa-se o uso do baixo contínuo. Um acompanhamento realizado de forma “improvisada”, que, *grosso modo*, seria semelhante ao que acontece em música popular. Os baixos escritos, com ou sem cifras, serviam de ponto de partida, ficando o padrão rítmico e a escolha e disposição das notas para compor os acordes por conta dos parâmetros estilísticos da peça e da criatividade do executante.

A princípio, as partes de baixo jamais se publicavam com cifras – estas nem sequer se escreviam nos manuscritos –, por isso o termo *baixo cifrado*, que freqüentemente se utiliza como termo alternativo ao de *basso continuo*, em estrita justiça não se pode dizer que seja exato. A ausência de cifras em uma partitura permitia ao executante uma liberdade considerável em seus acompanhamentos; inclusive podia atuar como uma espécie de ‘subcompositor’, sem limitar-se ao simples papel de uma

---

<sup>22</sup> Tradução realizada pelo autor. Texto original: En la improvisación para teclado podemos distinguir a su vez dos líneas: una és más livre, muy decorada a base de figuraciones idiomáticas, escalas y acordes pero sin mantener una estructura rítmica regular ni precisa. [...] La otra línea de improvisación para teclado se encuentra en algunas obras de finales del XVI que presentan un grado de cromatismo sorprendente, con progresiones de acordes de marcha errática que parecen derivar libremente hacia territorios de sonoridades extrañas. [...] La diferencia con la anterior, aparte de la mayor riqueza armónica está en una mayor estabilidad rítmica (VILCHES, 2002: 135).

<sup>23</sup> Forma instrumental dividida em quatro movimentos, precursora do concerto sinfônico, na qual um pequeno grupo de solistas dialoga com o restante da orquestra.

máquina encarregada de fornecer os acordes de recheio (STEVENS, 1982:467 *apud* FREITAS, 2010a:691).

Relatos da época atestam que compositores intérpretes como os alemães J. S. Bach (1685-1750), Georg Friedrich Händel (1685-1759) e o compositor e cravista italiano Domenico Scarlatti (1685-1757) eram exímios improvisadores, capazes de improvisar inclusive a quatro vezes nos instrumentos de teclado.

A música tinha um valor muito mais efêmero para as gerações passadas; normalmente não se pensava que fosse importante preservar as obras musicais para a posteridade, pois uma vez executadas, elas teriam cumprido a sua missão e seriam substituídas por música mais recente (supostamente melhor). O grande respeito pela música do passado, em larga medida, tornou-se um fenômeno, no século XX. É provável que algumas das mais belas obras de Bach não tenham sequer sido escritas - seus contemporâneos consideravam-no insuperável como improvisador no teclado, tocando excelente música de improviso, sem qualquer preparação. Dizia-se que se Bach entrasse numa igreja quando o organista estava a tocar o tema de uma fuga, era capaz de dizer instantaneamente quais os procedimentos técnicos que podiam ou não ser aplicados ao tema, ficando agradado se o executante ignorava os possíveis procedimentos técnicos, bem como quando tentava o impossível e falhava (GALWAY, 1982:77 *apud* STANCIU, 2010:6).

No período Clássico, a prática do baixo contínuo entra em disputa com a tendência de escrever as vozes intermediárias dos acordes. Os ornamentos tendem a ser mais comedidos e passam a ser utilizados apenas nas seções repetidas. A prática de escrever versões ornamentadas das obras, assim como escrever as cadências que costumavam ser improvisadas, passa ser empregada com maior frequência pelos compositores deste período. Tais versões escritas passaram a ser reproduzidas, reduzindo bastante a prática da improvisação na música clássica.

Nesta época convivem duas tendências contraditórias em relação à interpretação improvisada dos ornamentos: por um lado tende-se a uma profusão da ornamentação com o objetivo de mostrar ao público a habilidade no manejo da voz ou dos instrumentos, por outro em benefício à *simplicidade clássica*, se tende a reduzir ao mínimo a carga ornamental. O certo é que cada vez mais os compositores se inclinam a especificar os

ornamentos por escrito na partitura, sendo que a liberdade do intérprete vai reduzindo progressivamente<sup>24</sup> (VILCHES, 2002:139).

No período seguinte, denominado como Romântico, amplia-se a tendência de se produzir maior detalhamento na música escrita, acirrando ainda mais a especificidade em relação à quais cadências e ornamentos deveriam ser executados. O peso do trabalho do compositor aumenta, restringindo a liberdade dos músicos praticamente para o campo de interpretação. Assim como as cadências, os prelúdios, que eram anteriormente improvisados e serviam como peças de abertura dos concertos, passam a ser reproduzidos a partir de versões escritas. Nota-se uma mudança no perfil do intérprete, que anteriormente era muitas vezes também compositor das peças e passou aqui a ser cada vez mais um especialista no seu instrumento, mais um executor que um criador (leia-se sua habilidade em compor e/ou improvisar).

A improvisação se vinculava cada vez mais a uma atividade caseira, um exercício de descoberta e uma prática diária que foi deixando de fazer parte das apresentações públicas. Os Estudos e Prelúdios de Chopin partiam de improvisações, o que explica, em geral, a duração curta das peças; suas texturas melódicas são, em boa parte, produto da atividade experimental dos dedos. Entretanto, o impulso criativo da improvisação foi deixando de se fazer presente no cotidiano dos instrumentistas; assim, começa a declinar a figura do compositor-*performer*, e mesmo o mito do criador como aquele que “sai tocando”, embora tenha perdurado até o início do século XX em músicos como Busoni e, ainda hoje, em um certo sentido, no meio *jazzístico* (RUVIARO, ALDROVANDI, 2001: 75).

Na música do século XX, surgiram algumas propostas envolvendo um tipo de improvisação que não estava mais subordinada aos parâmetros

---

<sup>24</sup> En esta época conviven dos tendencias contradictorias en relación con la interpretación improvisada de los adornos: por un lado se tiende a una profusión de ornamentación con el objetivo de mostrar al público la habilidad en el manejo de la voz o los instrumentos, por otro en aras a *la simplicidad clásica*, se tiende a reducir al mínimo la carga ornamental. Lo cierto es que cada vez los compositores se inclinan más a especificar los adornos por escrito en la partitura, con lo que la libertad del intérprete se va a ir reduciendo progressivamente (VILCHES, 2002:139).

harmônico-melódicos da peça, ou mesmo que abandonaram por completo a abordagem tonal, incorporando também “ruídos” e recursos visuais. Os procedimentos adotados neste período se distanciam muito da improvisação “idiomática” discutida nesta pesquisa, portanto estes não serão expostos aqui.

### **1.2.2 Breve panorama da história do jazz: a improvisação coletiva e o solo individual**

Num primeiro momento, por volta de 1910, dentro do gênero jazzístico que ficou conhecido por rótulos como *New Orleans*, *dixieland* ou mesmo *old time*, nota-se um tipo de improvisação coletiva envolvendo contraponto, que muito se assemelha à prática do choro. Tal estilo era composto por uma base formada geralmente por piano, banjo, tuba e bateria sobre a qual era executada a melodia principal ao trompete, dialogando com os contrapontos da clarineta e do trombone. Percebe-se aqui a predominância de uma estrutura harmônico-melódica bem próxima aos gêneros populares urbanos encontrados nas décadas de 1920 a 1950 nas Américas.

Em um processo que lembra o que aconteceu com o choro no Brasil, que foi considerado a “autêntica música instrumental brasileira” (NAPOLITANO, 2007:62), grupos de músicos e intelectuais se articularam para eleger o *dixieland* como a forma mais autêntica do jazz. Fato que culminou no relançamento de álbuns do gênero e no movimento chamado *dixieland revival*, no final da década de 1940<sup>25</sup>.

A transição entre o estilo de improvisação coletiva para o solo individual começou por volta da década de 1920. Hodeir (1956) considera o trompetista Louis Armstrong como um dos principais precursores desta prática. Em suas

---

<sup>25</sup> Para mais detalhes sobre o *dixieland revival* consultar a parte “*Traditional and modern jazz in the 1940s*” na página 913 do verbete “jazz” (TUKER, 2001).

gravações com seu grupo, o “*Hot Five*”, surgem os primeiros improvisos com caráter de solo individual. Tal procedimento começou a ser amplamente reproduzido, e se tornou usual na prática jazzística. A progressão harmônica (*changes*) da peça, sobre a qual se improvisava um solo, foi denominada de *chorus*.

Comparada com a música anterior do estilo de New Orleans, essa música é caracterizada pelo triunfo da personalidade individual sobre o grupo. A execução dos *Hot Five* de 1926 é bem menos coletiva do que o grupo de King Oliver<sup>26</sup> (HODEIR, 1956:50).

O caso de Armstrong corresponde a um fenômeno marcante na história da música ocidental. Observa-se que músicos que se destacaram, devido à sua proposta estético musical ou mesmo desenvoltura técnica, acabaram virando referência e contribuíram para o surgimento de transformações nos gêneros musicais. Certamente é possível apontar fatores extramusicais que influenciaram para que determinadas propostas musicais prevalecessem em detrimento de outras, contudo, não podemos negar que a contribuição musical de artistas expressivos teve grande peso neste processo. Percebe-se que, dentro do *jazz*, a contribuição de Armstrong teve forte influência no advento do formato tema-improviso-tema, bem como, que seu estilo virou modelo e foi imitado por vários músicos.

Hodeir (1956) escreve sobre os solos de Louis enfatizando as razões pelas quais ele se destacou dos outros músicos do grupo. Um dos casos ressaltados pelo autor é o solo de Louis em “*Big butter and eggman*” (Percy

---

<sup>26</sup> Tradução realizada pelo autor. Texto original: Compared to the older New Orleans style, this music is characterized by the triumph of the individual personality over the group. The 1926 Hot Five’s playing is much less purely collective than King Oliver’s (HODEIR, 1956:50).

Venable) – (CD anexo-pasta Capítulo I- faixa 1<sup>27</sup>), gravada em 16 de novembro de 1926 por “*Louis Armstrong and his Hot Five*”.

[...] Este é talvez o primeiro exemplo de uma típica concepção estética individual na história do jazz. Considerando todos os aspectos, os solos tímidos que apareceram nas gravações feitas no estilo *New Orleans* foram apenas fragmentos de improvisações coletivas removidas do seu *background* polifônico. [...] Com o seu *chorus* em “*Big Butter*”, Louis Armstrong começa a usar sem esforço a linguagem de um solista individual. Este solo faz sentido como uma melodia deve fazer. Rejeitando fórmulas orquestrais, nas quais muitas improvisações foram engolidas, ele representa um exemplo acabado de uma concepção estética que outros solos daquela época meramente sugeriram de maneira confusa. Ele tem um início, um meio e um fim; ele segue uma progressão diferente de um conjunto<sup>28</sup> (HODEIR, 1956: 57-58).

Na fase conhecida como *swing* (entre as décadas de 1930-1940), época das *big bands*, apesar de alguns músicos se destacarem como solistas, o mérito maior ficou com os compositores e arranjadores, a exemplo de Duke Ellington e Count Basie. O *swing* apresentou um apelo à dança e esteve fortemente ligado ao entretenimento comercial, representando, portanto, uma fase de grande vendagem de discos e execuções radiofônicas.

Muitos instrumentistas que começaram suas carreiras nas grandes orquestras da “era do swing” vieram a realizar trabalhos paralelos em formações menores, chamadas de *combos*. Em tais grupos, formados geralmente por baixo, bateria e piano juntamente com um ou dois instrumentos de sopro como saxofone e trompete, os músicos vão conseguir maior espaço para expressar sua

---

<sup>27</sup> Esta gravação apresenta tanto o improviso coletivo do *Dixieland*, utilizado na introdução e no final da peça, quanto o solo individual, que encontra-se aos 2:05 minutos.

<sup>28</sup> Tradução realizada pelo autor. Texto original: [...] It is perhaps the first example of a typically individual esthetic conception in the history of jazz. All things considered, the timid solos that had previously appeared in recordings done in the New Orleans style were only fragments of collective improvisations removed from their polyphonic background. [...] With his chorus in Big Butter, Louis Armstrong begins using without effort the language of the individual soloist. This solo makes sense in the way a melody should. Rejecting orchestral formulas in which most improvisations were swallowed up, it stands as a finished example of an esthetic conception that other solos of that time merely suggested in a confused way. It has a beginning, a middle and an end; it follows a progression that is unlike an ensemble's (HODEIR, 1956: 57-58).

“individualidade”. Quando do surgimento do gênero seguinte denominado *bebop* (em meio à década de 1940), o solo individual<sup>29</sup> já estava consagrado como parte imprescindível do *jazz*. Os jazzistas, ligados ao *bebop*, vão ampliar as possibilidades de emprego de escalas e substituições de acordes, incorporando de forma definitiva as tensões disponíveis na escala (7<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup>), bem como, alterações (b9, #9, #11 e b13) na formação dos acordes e nas improvisações. Um dos músicos expressivos do período e que contribuiu de forma significativa para a “formatação” do *bebop* foi o saxofonista Charlie Parker. Especialmente no campo do solo individual, as ideias de Parker influenciaram muitos músicos.

Assim como Louis Armstrong dominou o *jazz* na década de 1920, Charlie Parker (1920-55) dominou o início do *bebop* na década de 1940. [...] Como Armstrong antes dele, Parker foi o principal modelo para os músicos de *jazz* ao redor do mundo. Elementos do seu estilo foram copiados, não apenas por inumeráveis instrumentistas que tocavam saxofone alto, mas por instrumentistas que tocavam saxofone barítono e tenor, clarinetistas, trompetistas, pianistas, e outros. Incontáveis músicos aprenderam nota por nota seus solos gravados, e por vezes até gravaram eles, ou variações deles<sup>30</sup> (OWENS, 1995:28).

Pode-se dizer que o *bebop*<sup>31</sup> representou o estabelecimento da “música moderna” no universo jazzístico (HOBSBAWN, 1990).

O desenvolvimento do *bebop* levou a novas abordagens de acompanhamento, bem como de solo. Bateristas começaram a depender menos do bumbo e mais do prato de condução e do chimal. Baixistas tornaram-se responsáveis por manter a pulsação rítmica, passando a

---

<sup>29</sup> O destaque para o solo (improvisado) individual não quer dizer que a improvisação coletiva deixou de existir. Apesar de não ter o caráter contrapontístico do Dixieland, o alto nível de interação que se dá entre solista e demais membros do grupo pode ser considerado com um tipo de improvisação coletiva. Para um maior detalhamento acerca deste processo de interação conferir Berliner (1994).

<sup>30</sup> Just as Louis Armstrong dominated jazz in the 1920s, so Charlie Parker (1920-55) dominated early bebop in the 1940s. [...] Like Armstrong before him, Parker was a principal role model for jazz players worldwide. Elements of his style were copied, not only by innumerable alto saxophonists, but by tenor and baritone saxophonists, clarinetists, trumpeters, pianists, and others. Countless players learned his recorded solos note for note, and sometimes even recorded them, or variations on them (OWENS, 1995:28).

<sup>31</sup> Para informações mais detalhadas sobre o *bebop* conferir Baker (1989) e Owens (1995), dentre outros.

tocar quase que exclusivamente uma linha do baixo que consistia principalmente de semínimas enquanto marcavam a progressão harmônica. Os pianistas puderam usar um toque mais leve, e em especial suas mãos esquerdas não eram mais obrigadas a definir a pulsação rítmica ou a tocar a nota fundamental dos acordes. Além disso, a forma padrão do jazz moderno tornou-se universal. Os músicos tocavam o tema ("the head") de uma peça, geralmente em uníssono, daí revezavam tocando solos baseados na progressão de acordes da peça, e finalmente tocavam a melodia novamente. A técnica de trocar quatro compassos, em que os solistas revezavam frases de quatro compassos entre si ou com o baterista, também virou lugar-comum (SABATELLA, 2005).

Muito do que ficou cristalizado como "linguagem" do *jazz* vem desse período, juntamente com alguns elementos e procedimentos que se desenvolveram nos estilos seguintes, especialmente o *cool jazz* e o *hard bop*, que surgiram por volta do mesmo período, na década de 1950.

A abordagem do *cool jazz*, associada à produção realizada na costa oeste dos Estados Unidos, priorizou a interpretação mais contida, utilizando menor quantidade de notas e deixando mais espaçamento nos temas e improvisos. O disco "Birth of the cool" (1949) do trompetista e *band lider* Miles Davis é considerado um dos marcos iniciais do estilo.

Enquanto o *cool jazz* apresentou uma sonoridade mais leve e concisa, remetendo inclusive a práticas da música de câmara europeia, o *hard bop* optou por uma interpretação mais pesada e extrovertida. O estilo ficou associado a músicos advindos da costa leste dos Estados Unidos. Destacam-se aqui instrumentistas como o baterista Art Blakey, o pianista Horace Silver, e os saxofonistas Sonny Rollins e John Coltrane, dentre muitos outros.

É importante mencionar uma abordagem que foi empregada tanto dentro da estética *cool* quanto *hard*, a utilização de traços modais nas composições e improvisações (o chamado *modal jazz*). Um dos casos mais emblemáticos é a composição "So What" (Miles Davis) formada apenas por dois

acordes menores com sétima menor (Dm7 e Ebm7) que estão associados a suas respectivas escalas modais: Ré-menor dórico e Mi bemol-menor dórico.

Nas décadas seguintes houve uma fase mais “ousada” dentro do universo jazzístico, representada pela denominação de *free jazz*. Destaca-se aqui a utilização de procedimentos envolvendo atonalismo, dissolução da “levada” ou do pulso regular, incorporação explícita do ruído, etc. Como mencionado anteriormente, tais procedimentos que rompem com o tonalismo não serão abordados nesta pesquisa.

Este breve panorama apresentado aqui pode ser conferido em grande riqueza de detalhes em trabalhos como Schuller (1970), Hobsbawn (1990), Collier (1995), dentre muitos outros. O objetivo deste pequeno resumo é pontuar a transição entre a improvisação coletiva e o solo individual, observando a consagração do “formato *chorus*” (improvisado sobre a estrutura harmônica de uma peça) e do formato tema-improvisado-tema. Como veremos ao longo deste trabalho, tais procedimentos foram amplamente empregados por determinados segmentos da música brasileira.

### **1.2.3 Definindo improvisação**

Tendo em vista a “multiplicidade de significados, comportamentos, e práticas” (KENNY e GELLRICH, 2002:117) relacionados ao termo improvisação, esta pesquisa limitou-se a estudar atividades ligadas à construção rítmico-melódica sobre uma progressão harmônica, ou sequência de acordes, pré-estabelecida<sup>32</sup>. A criação deve acontecer em tempo real com sua execução, levando em consideração o uso de elementos musicais recorrentes no gênero selecionado, no caso deste trabalho, o choro, o frevo e o baião. Tal abordagem

---

<sup>32</sup> Como mencionado anteriormente, a progressão harmônica que serve de moldura para a construção de um solo na prática jazzística, geralmente é a mesma do tema principal e recebe o nome de *chorus*. De forma geral, o termo já é usual entre os músicos brasileiros.

pode ser considerada como “improvisação idiomática” (BAILEY, 1993), ao passo que faz uso de elementos e procedimentos que, ao serem combinados, representam o “idioma”<sup>33</sup> de um determinado gênero musical.

Para a realização de tal improvisação, o músico utiliza todo o material musical que foi absorvido através de estudo prévio (citações de outras músicas, figuras rítmicas recursivas, fraseado relacionado do gênero em questão, dentre outras coisas). O que nos leva à seguinte questão: se a progressão harmônica encontra-se definida e os elementos musicais são previamente estudados, onde estaria a improvisação? Acredita-se que a improvisação reside na maneira de articular esses elementos no momento da performance, nas escolhas feitas pelo solista, nas conexões que ele realiza entre os elementos estudados e aquilo que o ouvinte espera como resultado final.

Em pesquisa anterior, realizada durante o mestrado (CÔRTEZ, 2006), foi constatado que além dos elementos musicais descritos pela análise, existem algumas diretrizes que conferem unidade e estruturam a aplicação do material musical. Portanto, fez-se necessária a elaboração de uma linha de pensamento que permita melhor assimilação de tais elementos, para sua subsequente aplicação prática. Para tanto, foram utilizadas as noções de *knowledge base* (conhecimento de base) - o conhecimento que o músico traz para a performance, o material musical, as habilidades motoras, ou seja, tudo que está internalizado e automatizado; e de *referent* (referente) - um aspecto externo ao músico, que está relacionado com elementos idiomáticos de determinado gênero musical, que vão, por sua vez, delimitar as escolhas do improvisador, e que estão inseridos num contexto cultural, estabelecendo uma ligação direta com a expectativa dos ouvintes (KENNY, GELLRICH, 2002). Desta forma, é possível refletir sobre as

---

<sup>33</sup> No jargão musical utiliza-se o termo “linguagem”. De forma bastante informal, é usual falar-se da “linguagem” do choro, da “linguagem” do jazz, etc.

implicações contidas na relação entre a “bagagem” musical e o contexto cultural no momento da improvisação.

[...] O que nos parece mais interessante e acertado é a ênfase posta no processo, considerado desde o ponto de vista psicológico, como uma interação entre o instante psicológico do criador e sua experiência prévia, como fator que vai configurando um modelo, que com maior ou menor grau de concretude, se toma como referência, ou com o qual o sujeito interage no momento de improvisar<sup>34</sup> (VILCHES, 2002:148).

#### 1.2.4 Aspectos da improvisação em música popular brasileira

Em meio às diferentes manifestações musicais desenvolvidas no Brasil encontramos algumas práticas musicais nas quais a improvisação é executada através do canto. Talvez uma das mais conhecidas seja a cantoria de viola nordestina, também chamada de “repente” ou “desafio” (RAMALHO, 2002). Entretanto, sabe-se da existência de outras modalidades como o “samba-de-partido alto” baiano/carioca<sup>35</sup> e o cururu<sup>36</sup> do interior paulista, um dos gêneros da música caipira<sup>37</sup>. De uma forma geral, tais improvisações estão centradas basicamente na criação de versos, uma espécie de poesia cantada. No caso da

---

<sup>34</sup> Tradução realizada pelo autor. Texto original: Pero lo que nos parece más interesante y acertado es el énfasis puesto em el *proceso*, considerado desde el puento de vista psicológico, como una interacción entre el instante psicológico del creador y su experiencia previa, como fator que va configurando um modelo que con mayor o menor grado de concreción se toma como referencia, o com el cual interactúa el sujeto em el momento de improvisar (VILCHES, 2002:148).

<sup>35</sup> A denominação “baiano/carioca” foi utilizada conforme Sandroni (2001:104-108).

<sup>36</sup> “Segundo Alleoni (2006), atualmente no Vale do Médio Tietê encontra-se em forma de canto de desafio entre duas duplas de cururueiros que se alternam entoando versos improvisados seguindo uma rima pré-determinada pelo primeiro cantor, chamada de “carreira”: do divino (terminando em “ino”), do sagrado (terminando “ado”), de São João (terminando em “ão”), etc.” (PINTO, 2008: 75 e 76).

<sup>37</sup> “Em todas essas atividades e práticas lúdico-religiosas como a Folia do Divino, a Folia dos Santos Reis, a dança de Santa Cruz e de São Gonçalo, o Cururu, a Catira ou Cateretê, a Moda de Viola, a Quadrilha, a Cana-Verde, o Congado, o Moçambique, o Catopé, o Caiapó e outras, a viola aparece como instrumento obrigatório. A dimensão musical representada pelos seus toques, somados aos gêneros e ritmos caipiras que acompanhavam tais manifestações, apresenta-se como um elemento fundamental, atuando tanto como meio de oração como de lazer. É esta dimensão musical das práticas que se denomina música caipira e que deu origem ao segmento do mercado fonográfico chamado de música sertaneja” (MARTINS, 1975, p.105,111; MARTINS, 2004 *apud* PINTO, 2008:16).

cantoria, existe uma melodia pré-estabelecida sobre a qual os participantes improvisam o texto, entrecortado por um interlúdio instrumental executado com a viola de 10 cordas.

No caso do choro, do frevo e do baião, do ponto de vista técnico-musical, encontramos o uso de procedimentos que fazem alusão às técnicas encontradas na música de concerto europeia<sup>38</sup>. Nota-se o uso de ornamentação na reexposição das melodias, muito presente na prática do choro, e as variações rítmico-melódicas, também utilizadas na prática do frevo e do baião, cujo resultado final se mantém próximo da melodia original. Um tipo de improvisação que amplia e ornamenta a melodia, por vezes utilizando apenas notas importantes do tema como ponto de partida e finalização de novas frases. Apesar de tal prática ser bastante associada ao choro, percebe-se que a mesma é recorrente em outros gêneros populares, como no repertório instrumental da música caipira<sup>39</sup> ou do tango argentino.

Encontramos também na prática do choro, do frevo e do baião improvisações que acontecem de maneira súbita sobre um trecho da harmonia, retomando em seguida a melodia principal. Podem acontecer em qualquer ponto da melodia, dando a impressão que o momento para a realização de tal improvisação não precisa estar previamente decidido. O músico decide abandonar momentaneamente a linha melódica e improvisar um novo trecho que não tem relação de variação com a melodia original.

---

<sup>38</sup> Conferir, por exemplo, o tratado “On playing the flute” escrito em 1752 pelo compositor e flautista alemão Johann Joachim Quantz (1797-1773). Dentre outros procedimentos e técnicas, o trabalho trata da ornamentação barroca.

<sup>39</sup> Conferir “A música instrumental sertaneja” (PINTO, 2008:19-31).

### 1.2.5 Improvisação e forma no choro

Embora o ato de improvisar no choro esteja bastante associado à realização dos contracantos executados ao violão 7 cordas<sup>40</sup>, ao acompanhamento (violão, cavaquinho e pandeiro) ou mesmo à realização da ornamentação, articulação e variações<sup>41</sup>, pode-se constatar através de gravações, apresentações e rodas de choro que a improvisação de uma nova linha melódica (próxima ao “formato *chorus*”) tem sido cada vez mais constante, pelo menos nos últimos 30 ou 40 anos.

[...] No Choro pode ser encontrada uma improvisação mais ornamental [...] a prática de improvisação em chorus tornou-se mais comum depois da Bossa Nova. Por fim, como no Jazz, muito do acompanhamento é improvisado, balizados pela função dos instrumentos no conjunto, pela harmonia e pelo tempo estabelecido na música. (SANTOS, 2006:179).

Esta melodia improvisada, que interage com a liberdade do acompanhamento, não tem relação de variação com a melodia principal, trata-se realmente de uma nova linha elaborada sobre a progressão harmônica de uma das partes do choro. Contudo, variações melódicas e ornamentos continuam recorrentes, sendo que uma prática não anula a outra. No capítulo III, na parte “Choro - sugestões para a prática da improvisação”, são apresentadas algumas situações nas quais a variação e a ornamentação podem auxiliar na construção de uma melodia improvisada.

[...] De fato, no choro o solista improvisador toca a melodia com liberdade para interpretá-la, floreá-la, variá-la, mantendo seus traços temáticos sempre claros. Pode-se dizer que o solista, assim como o

---

<sup>40</sup> Trabalhos como “Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo” (MAGALHÃES, 2000) e “Pixinguinha e Dino sete Cordas: reflexões sobre a improvisação no choro” (GEUS, 2009) oferecem maior detalhamento sobre a prática os contracantos no choro.

<sup>41</sup> Trabalhos como “Manezinho da Flauta: uma contribuição para o estudo da flauta brasileira (GORITZKI, 2002), “Altamiro Carrilho: flautista e mestre do choro” (SARMENTO, 2005) e “O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim” (CÔRTEZ, 2006) buscam demonstrar o uso de tais recursos na prática do choro.

acompanhamento de base, especialmente as linhas de baixo, estão improvisando (variando) durante a música inteira. Atualmente, temos notado choros com improvisos em seções do tipo chorus, ou seja, o foco no improviso de um músico solista sobre a base harmônico-polifônica do tema (BASTOS, PIEDADE, 2006:933).

Pode-se supor que improvisações próximas do formato *chorus* já aconteciam nas rodas de choro, no entanto, demoram a aparecer em gravações.

Acreditamos que a falta de improvisação encontrada nas gravações não era necessariamente o que acontecia nas rodas de choro. Talvez seja precipitado afirmar que o choro era tocado da mesma maneira nos dois lugares, uma vez que nas rodas existia mais liberdade e não havia o limite do tempo dos estúdios de gravação; além disso, a descontração do ambiente - geralmente familiar e aberto tanto a amadores quanto a profissionais favorecia a improvisação (VALENTE, 2009:43).

O que se escreveu, mitificando a criatividade de interpretação do choro, não está registrado nas gravações, nem da primeira e nem de boa parte da segunda década do século XX. Talvez razões comerciais não permitissem arriscar as ceras com possíveis erros ou com questionamentos nas execuções; ou, até mesmo, por disciplina, os músicos fossem obrigados a executar o que estava na pauta, sem se permitirem qualquer improviso. O que está gravado, salvo raras exceções, é repetitivo e sem nenhuma criatividade de interpretação, apesar de sua indiscutível qualidade musical. As primeiras manifestações de que algo novo estava ocorrendo, em interpretação, foram dadas pelo Choro Carioca, em 1914. Mas só em 1919, nas primeiras gravações individuais de Pixinguinha é que vemos despontar o que sempre se louvou como interpretação criativa do choro, desde as últimas décadas do séc. XIX e nas duas primeiras do século XX, mas que em disco ninguém ouvira (FRANCESCHI, 2000:138 *apud* VALENTE, 2009:42).

Verifica-se que muito tem sido comentado ou escrito sobre a habilidade de Pixinguinha enquanto improvisador<sup>42</sup>, tanto em suas primeiras gravações à flauta quando nos contrapontos gravados no saxofone tenor ao lado do flautista Benedicto Lacerda. Tais registros evidenciam suas habilidades como solista (ornamentando e realizando variações) e acompanhador (conduzindo de forma próxima ao “estilo” que se tornou típico do violão 7 cordas).

---

<sup>42</sup> Conferir, por exemplo, o depoimento de Jacob do Bandolim (1967), os livros de Cabral (1978) e Cazes (1998) e as dissertações de Tiné (2001) e Bessa (2005).

Inclusive improvisar, ele pode pegar um tema e desenvolver. Eu vi Pixinguinha tocar às vezes 40 minutos, 45 minutos em cima de um tema sem repetir [...]. Isso que se faz com “Urubu Malandro”, o pessoal fica brincando, etc., ele fazia com um choro qualquer (Jacob do Bandolim, 1967).

Os registros fonográficos do músico não apresentam improvisações no formato *chorus*. O caso mais próximo aqui seria a gravação da composição que atualmente é conhecida como “Urubu malandro” e encontra-se registrada com autoria de “Louro” e “João de Barro”<sup>43</sup>, os pseudônimos de Lourival Inácio de Carvalho e Braguinha. Há duas gravações desta peça feitas por Pixinguinha: a primeira gravação foi feita com o grupo os “Oito Batutas”, sendo registrada como samba com o título de “Urubu” (Victor, 1923) - (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 2); a segunda gravação levou apenas o nome do intérprete e foi registrada como choro, sob o título de “O urubu e o gavião” (Victor, 1930) - (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 3). Nos dois casos Pixinguinha teria “improvisado” sobre os graus I e V7<sup>44</sup>. Contudo, contando com a observação de Valente (2009:61), nota-se que as duas interpretações são semelhantes, dando a impressão que o solo teria sido ensaiado e interpretado com a intenção de soar como improviso.

Vale notar que solos desse tipo são recorrentes em diferentes gêneros populares: Jacob do Bandolim utilizou o mesmo procedimento na gravação de “Brejeiro” (Ernesto Nazareth) – (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 4) presente no disco “Vibrações” (RCA, 1968)<sup>45</sup>; em rodas de choro é usual improvisar sobre o I e o V7 (Dm-A7) da peça “Corta-jaca” (Chiquinha Gonzaga); como será detalhado mais abaixo, Luiz Gonzaga realiza um procedimento semelhante na gravação de “Vira e mexe” (Luiz Gonzaga); no universo da “música instrumental sertaneja”,

---

<sup>43</sup> Conferir o volume 1 do “*Songbook Choro*” (CHEDIAK, 2009:242-243).

<sup>44</sup> A utilização de um acorde ou dois, ou mesmo de uma pequena sequência de acordes que é repetida inúmeras vezes para se improvisar é denominada de *vamp* dentro da *jazz theory*.

<sup>45</sup> Conferir transcrição e comentário sobre este solo em Côrtes (2006:74-77).

podemos conferir alguns solos desse tipo realizados, por exemplo, pelo violeiro Tião Carreiro<sup>46</sup>.

Ao mesmo tempo, a observação da parte B do choro “Um a zero” (figura 1.3) demonstra que esta se parece com um solo improvisado que foi posteriormente escrito.

A parte B tem 32 compassos, sendo 16 o B propriamente dito e os 16 restantes uma variação dos primeiros. O termo “variação” aqui pode ser substituído pelo de “improvisação escrita” (TINÉ, 2001:55).

---

<sup>46</sup> Conferir transcrições do violeiro realizadas por Pinto (2008).

Musical score for Section B of "Um a zero" (Pixinguinha/ Benedicto Lacerda). The score is in G major, 2/4 time, and consists of 32 measures. The chords indicated above the staff are: G, B<sup>b</sup>°, G/B, G, D7, G, B<sup>b</sup>°, G/B, G7, C, C<sup>#</sup>°, G, E7, A m, D7, G, D7, G, G7, C<sup>#</sup>°, G, E7, A m, D7, G. The score ends with a fermata (E) over the final measure.

**Figura 1.3** – Seção B de “Um a zero” (Pixinguinha/ Benedicto Lacerda).

A audição de gravações dos saraus realizados por Jacob do Bandolim nos mostra um pouco da improvisação no choro fora do ambiente dos estúdios de

gravação. Na gravação doméstica de “Noites Cariocas”<sup>47</sup> (Jacob do Bandolim) – (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 5), por exemplo, a parte B teria sido utilizada como uma espécie de *chorus*, sobre o qual acontecem variações melódicas e trechos de improvisações que se afastam consideravelmente da melodia original. Na gravação citada, os improvisos que se apresentam como mais distantes da melodia são a intervenção do músico Dino 7 cordas aos 6:38 minutos e o último “*chorus*” que Jacob realiza aos 7:45 minutos na próxima reexposição da seção B. De forma geral, em algum ponto da execução o bandolinista retoma a melodia original, ou alguma variação desta, mas ao mesmo tempo apresenta também trechos mais livres, contendo “frases” ou pequenos padrões melódicos elaborados sobre a base harmônica.

Grande parte dos choros possui três seções distintas que são executadas da seguinte forma: AA BB A CC A. Os choros de duas seções têm o seguinte formato: AA BB A. Com base na audição de gravações, e também na participação do pesquisador em rodas de choro, nota-se que a seção mais utilizada para a improvisação em composições de três partes é a seção C. Porém, pode-se utilizar também a seção B para o desenvolvimento dos solos. No caso dos choros de duas partes, geralmente o improviso é construído sobre a harmonia da seção B, como o exemplo comentado de “Noites cariocas”. Apesar da seção A ser a parte que mais se repete, não é um procedimento usual realizar o improviso sobre a mesma. Entretanto, esta é a seção onde predominam as ornamentações e variações rítmico-melódicas.

No caso das rodas de choro, esta prática se dá basicamente da seguinte forma:

---

<sup>47</sup> Gravação feita a partir de um sarau realizado na casa do bandolinista em 1968 e registrado no disco “Os saraus de Jacob” (RCA, 1971).

1. Exposição de todas as seções do choro (AA BB A CC A ou AA BB A);
2. Retorno à harmonia da seção C<sup>48</sup> ou B, repetindo-a várias vezes;
3. Cada um dos integrantes (ou aqueles que se julgarem habilitados) improvisa uma melodia sobre a harmonia da seção que foi retomada para os solos;
4. Os músicos vão revezando os solos como num desafio;
5. Retorno para uma última exposição da seção A.

Antes de executar a parte final existem algumas possibilidades para terminar a seção de solos:

1. Um dos músicos pode tocar a melodia original da seção escolhida indicando o término dos solos;
2. Com um gesto, um dos músicos pode pedir que o grupo retome a seção A;
3. Pode-se deixar um improviso do instrumento de percussão (na maioria das vezes o pandeiro) para indicar o fim da seção.

De forma geral, cada músico improvisa sobre apenas um *chorus* de 16 compassos, ou seja, cada um faz um solo sobre a progressão harmônica completa. No entanto, nada impede que em um arranjo o mesmo músico possa improvisar mais vezes sobre a progressão. Dentre as músicas que geralmente têm a seção C improvisada dessa maneira em rodas de choro, podemos citar “Cochichando” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda), “Um a zero” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda), “Sonoroso” (K-ximbinho), “É do que há” (Luiz Americano) e “Murmurando” (Fon-fon/Mário Rossi). Dentre as músicas nas quais a seção B é mais utilizada temos “Noites cariocas”, “Receita de samba” e

---

<sup>48</sup> Outra possibilidade aqui seria realizar os improvisos já na primeira reexposição da seção C, antes de retomar a seção A.

“Assanhado” de Jacob do Bandolim e “Eu quero é sossego” (K-ximbinho). Dentre músicos com expressiva atuação no campo do choro, e que improvisaram desta maneira em suas gravações, podemos destacar Raphael Rabello, Paulo Moura, Zé da Velha, Izaías Bueno e Nailor Azevedo “Proveta”.

### 1.2.6 Improvisação e forma no frevo

De acordo com Saldanha (2008), a improvisação dentro do frevo teve início com a composição de “variações”<sup>49</sup> sobre a seção B das peças. Com o passar do tempo tais “variações” passaram a ser improvisadas. A forma padrão do frevo é AA BB A, sendo que é possível encontrarmos em alguns frevos um trecho curto que serve de “ponte” entre as partes. Tal forma em geral é repetida pelos menos duas vezes nas gravações (AA-BB-AA-BB-A). Na terceira vez que a seção B aparece, esta pode ser repetida inúmeras vezes para que o solista possa desenvolver seu improviso. Havendo mais que um solista, é comum que os mesmos se revezem intercalando um *chorus* para cada um. Ao final dos solos, em geral, a seção A é retomada para finalizar a peça.

Ainda nesse período [pós Primeira-Guerra Mundial], temos a influência da música improvisada que, no *frevo*, ficaram conhecidas como *variações* sobre o tema principal. Algumas foram escritas, como as do saxofonista *Félix Lins de Albuquerque*, o *Felinho*, compostas em 1941 sobre o tema de *Vassourinhas*, foram 08 ao todo e se tornaram clássicas. Contudo, em alguns outros casos eram realmente improvisadas. As *variações* ocorriam como ainda ocorrem, sempre sobre a estrutura harmônica da seção “B” do tema que, em alguns casos, sequer tinha ou mesmo têm a sua linha melódica principal executada ou mencionada. O uso do termo [variação] justificava-se pelo fato de serem construídas novas estruturas melódicas sobre o tema principal (SALDANHA, 2008: 213).

---

<sup>49</sup> Supõe-se que seja um procedimento semelhante ao realizado por Pixinguinha nas gravações de “Urubu Malandro” e na seção B de “Um a zero”. Trata-se de um solo, ensaiado ou escrito, que ficou conhecido como “variação” dentro do universo do frevo.

Saldanha fala também da presença atual da improvisação no frevo, ao apontar para o surgimento de uma nova estética de interpretação, classificada pelo autor como subgênero, e alcunhada de frevo-de-salão <sup>50</sup>.

Mesmo que não habitualmente, observou-se que a prática das *variações* ainda hoje existe, contudo, aos poucos foi se tornando mais comum uma “nova prática” iniciada com a geração surgida no cenário musical a partir das décadas de 1950 e 1960 (*Clovis, Duda, Menezes, Ademir, Edson*, etc.), já no período da *Rádio Jornal do Comércio*. O “novo” estilo de performance adotado foi o da criação instantânea e espontânea, isso claro, dentro de padrões estéticos de linguagem estabelecidos, ou seja, obedecendo a critérios de estrutura tonal, modal, harmônica, de fraseados melódicos e escalares. Em resumo, uma linguagem de improvisação de estrutura *jazzista* propriamente dita, nos moldes como a conhecemos hoje, contudo, adaptada ao contexto da música local. Ratificado pela geração atual, esse estilo interpretativo vem sendo largamente utilizado, se tornando, inclusive, uma das características identificadoras do subgênero chamado *frevo-de-salão*. Muito embora, alguns músicos dessa prática não admitam ser de base *jazzista* os argumentos de inspiração e técnica usados. (SALDANHA, 2008: 252).

Conforme a citação acima há o uso de um formato proveniente do *jazz*, o qual consiste em desenvolver uma nova melodia em tempo real sobre a progressão harmônica do tema, ou seja, o já comentado formato *chorus*. No entanto, ainda em consonância com Saldanha, este modelo foi adaptado à música local, no caso o frevo, resultando numa improvisação peculiar, que faz uso de elementos musicais recorrentes no gênero. Portanto, é importante levar em consideração a diferença entre adotar um formato ou técnica de arranjo advindo do *jazz*, e copiar suas idiosincrasias rítmicas e melódicas. Por exemplo, pode-se usar o formato *chorus* para improvisação sem ter que necessariamente utilizar elementos recursivos do *bebop*. Da mesma forma, pode-se compor utilizando uma forma representativa do período barroco, como a fuga, sem utilizar elementos musicais e estilísticos que caracterizam tal período.

---

<sup>50</sup> Subgênero recente dentro do frevo-de-rua, classificado pelo compositor e maestro Edson Rodrigues. Resumidamente o frevo-de-salão consiste em uma leitura “moderna” do frevo-de-rua. Através de recursos como rearmenização, inclusão de tensões na harmonia e uso da improvisação. Tem como um dos seus principais expoentes o grupo Spok Frevo Orquestra.

É válido comentarmos o caso da música “Vassourinhas”. A obra foi composta como marcha cantada em 1909 por Mathias da Rocha e Joana Baptista, com o título inicial de “Marcha n.1 dos Vassourinhas”. Posteriormente, teve sua primeira gravação instrumental realizada em 1949 pela Orquestra Tabajara, comandada pelo compositor Severino Araújo. Devido principalmente ao grande número de regravações e execuções públicas realizadas após esse período, “Vassourinhas” tornou-se referência enquanto composição instrumental dentro do repertório do frevo.

*Vassourinhas* se tornou o mais conhecido entre todos os *frevos*, na versão instrumental. Hino do *Clube Carnavalesco Mixto Vassourinhas* que, ainda hoje detêm os direitos sobre a *marcha*, passou a ser, também considerado, o hino do carnaval de Pernambuco. (SALDANHA, 2008:178).

Como já foi mencionado, as variações que se tornaram clássicas dentro do frevo, e que abriram caminho para a inserção de trechos improvisados, foram compostas sobre a progressão harmônica da parte B de “Vassourinhas” pelo saxofonista Félix Lins de Albuquerque<sup>51</sup>- (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 6). Tal fato nos oferece um bom ponto de partida para a sistematização de uma moldura harmônica para o estudo da improvisação no gênero.

### **1.2.7 Improvisação e forma no baião**

Não foram encontradas improvisações no formato *chorus* nas gravações de Luiz Gonzaga. Talvez o caso mais próximo seja a já comentada gravação de “Vira e mexe” (Luiz Gonzaga) (RCA, 1941) – (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 7). Trata-se de uma música instrumental na qual há um solo sobre os graus I e V7. Além de Gonzaga na sanfona há também um solo de cavaquinho, cujo intérprete não foi identificado. A gravação foi rotulada na época como

---

<sup>51</sup> Conferir transcrição e comentários sobre estas “variações” na parte “Frevo - transcrições de improvisos” do capítulo - IV.

“chamego”. Entretanto, nota-se que apesar da percussão ainda não utilizar a figura rítmica que se tornaria representativa do baião , a sanfona já conduz usando o fole de forma “percussiva”<sup>52</sup> apresentando um padrão de acentuações que correspondem a tal “levada”.

Dentro do repertório de baiões selecionado para esta pesquisa, encontram-se apenas trechos instrumentais e pequenos improvisos vocais. Seria interessante ter acesso a alguma gravação do baião que era executado nos forrós nordestinos antes da estilização realizada por Luiz Gonzaga na década de 1940. O músico e reparador de sanfonas Januário Gonzaga, pai de Luiz, já se apresentava em forrós quando Gonzaga era criança. Como se sabe, os forrós são festas dançantes e o baião<sup>53</sup> faz parte deste contexto, juntamente com o xote nordestino – (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 8), a marcha junina (também conhecida como “arrasta pé”) – (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 9) e o xaxado – (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 10)<sup>54</sup>. Em tais festas, os músicos envolvidos na apresentação musical tocavam muitas horas seguidas para as pessoas dançarem. É possível que eles improvisassem ou realizassem variações para aumentar a duração das músicas. A formação dos sanfoneiros se dava basicamente por meio da tradição oral, ou seja, eles precisavam aprender o repertório imitando os músicos mais experientes para poder trabalhar. Este é mais um aspecto que pode contribuir para a presença da improvisação. Na medida em que o músico alcança

---

<sup>52</sup> Ver mais detalhes sobre esta técnica na parte “Baião - a fricção modal tonal” do capítulo V.

<sup>53</sup> Existe uma confusão com o termo forró, que, por vezes, é classificado como gênero em alguns livros e catálogos de gravadoras. Músicos que não são familiarizados com este tipo de música tendem a chamar de forró as gravações do repertório do baião.

<sup>54</sup> É bastante complicado definir com precisão tais danças que compõe o “guarda-chuva” forró. As denominações são confusas e há diferentes formas de interpretação entre os estados nordestinos. Contudo, é possível citar músicas gravadas por Gonzaga que de forma geral, pelo menos entre os músicos que trabalham com forró, representam tais gêneros: “Meu pé de serra” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) (RCA, 1947) representa o que seria um xote nordestino, “Olha pro céu” (José Fernandes/Luiz Gonzaga) (RCA, 1951) representa uma marcha junina ou “arrasta pé” e “Xaxado” (Luiz Gonzaga/Hervê Cordovil) (RCA, 1952) como o próprio título deixa claro representa um xaxado.

maior proficiência em seu instrumento, juntamente com um maior domínio sobre determinado estilo, existe uma tendência para a criação “espontânea” de variações sobre as melodias que são repetidas exaustivamente. Tais variações podem se tornar cada vez mais ousadas e se distanciar quase por completo da melodia original.

Tiné (2008, p. 86) aponta para outra importante manifestação cultural do nordeste brasileiro, as bandas de pífanos: um conjunto de percussão e sopro que toca um repertório instrumental que se assemelha àquele executado pelos grupos de choro. Certamente houve troca de influências entre tais bandas e os músicos do forró. Contudo, também não há informação sobre a prática da improvisação no formato *chorus* neste contexto.

No nordeste, a presença dos gêneros que vão constituir a família do choro evidencia-se, por exemplo, no repertório das bandas de pífanos, que são verdadeiros relicários de gêneros antigos como polcas, choros, maxixes e até tangos brasileiros (CAMPOS, 2006:23).

Parece que a improvisação no formato *chorus* passou a figurar no baião a partir da atuação de sanfoneiros que foram “influenciados” e incentivados por Gonzaga. Dentre eles destacam-se principalmente Dominginhos, Sivuca e Oswaldinho do Acordeom. O formato tema/improviso/tema sobre parte do repertório de Luiz Gonzaga pode ser encontrado no disco “Cada um belisca um pouco” (Biscoito fino, 2004) gravado pelos três sanfoneiros. Outro disco que traz a mesma abordagem utilizando repertório semelhante é o “Pife Muderno” (Rob Digital, 1999) do músico Carlos Malta. Em ambos os casos percebe-se a construção de improvisos “idiomáticos” utilizando parte do repertório de Gonzaga.

O baião possui basicamente a mesma estrutura formal do frevo, ou seja, AA BB A. No entanto, atualmente encontramos na prática do baião algumas possibilidades diferentes para a inserção de trechos improvisados:

1. Pode-se improvisar apenas sobre a parte A. Na gravação de “Qui nem jiló” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) realizado por Carlos Malta em “Pife moderno” (Rob Digital, 1999) – (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 11), por exemplo, a improvisação foi realizada na reexposição da parte A da música.
2. Pode se improvisar sobre a forma completa, como, por exemplo, na gravação de “Feira de mangaio” (Sivuca/Glória Gadelha) – (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 12) presente no disco “Cada um belisca um pouco” (Biscoito fino, 2004) realizado por Dominginhos, Sivuca e Oswaldinho. Em tal faixa, após a execução do tema cada um dos sanfoneiros improvisa sobre um *chorus*<sup>55</sup>. Entre os solos a introdução da peça (16 compassos) é executada, servindo como elemento de transição que demarca a troca de um solista para o outro.
3. Outra opção, muito utilizada em baiões que possuem trechos modais, consiste em selecionar apenas um ou dois acordes que representem o modo para servir de base para a improvisação<sup>56</sup>. Nesse caso, após a execução de toda a peça, a parte modal é retomada para os solos<sup>57</sup>.

### 1.3 Interação entre os gêneros populares urbanos

Para este estudo foi feito um recorte temporal que priorizou o período no qual o choro, frevo e baião se estabeleceram como gêneros musicais e, de certa forma, fixaram suas características. Neste sentido, é cabível optar pelo período que vai de 1920, um pouco antes da chamada “época de ouro do rádio”, e

---

<sup>55</sup> Ver a transcrição e apreciação do solo de Dominginhos na parte “Baião - transcrição de improvisos” do capítulo V.

<sup>56</sup> Ver exemplos de tais sequências de acordes no capítulo V, na parte “Baião – molduras- padrão”.

<sup>57</sup> Procedimento que se assemelha à já comentada *vamp* da *jazz theory*.

parte de década de 1950. Desta maneira, é possível refletir um pouco sobre o momento no qual o choro, o frevo e o baião encontravam-se consolidados dentro do circuito rádio-disco, buscando perceber a interação entre os gêneros dentro deste contexto.

Como não havia, nos primórdios da fonografia brasileira, uma diferenciação muito clara da música executada nos bailes, nas ruas, nas rodas de samba e de choro, e aquela registrada em gravação, o que se levava para o disco, em geral, era uma miscelânea de todas essas práticas, muito variadas, que eram executadas em diferentes espaços da cidade. A transformação da música em mercadoria, contudo, implicou a padronização e o estabelecimento de partes (ou seções) *fixas* tanto na *composição* (letra e música) como nos *arranjos* dos gêneros populares (BESSA, 2005:158).

[...] Porquanto as inovações técnicas, mormente a radiodifusão, são construtos decisivos na invenção dessa música uma vez que seus impactos são imediatamente disseminados no meio social que as inventa e/ou absorve - os músicos, aliás, nesse século têm sido agentes de constantes apropriações tecnológicas, reinventando-as e reinterpretando-as [...]. Período, portanto, repleto no qual começa a se expandir o mercado de trabalho do músico popular pela implementação ostensiva do mercado de discos, estações de rádio, a intensidade da programação e *cast* radiofônicos, nove fora todo um conjunto de atividades que passam a circular na periferia mesma desse campo (BRAGA, 2002b:347 e 348).

Além de ter sido um dos principais campos de trabalho para os músicos, o rádio, juntamente com a indústria fonográfica, formatou a escuta e o padrão musical de toda uma época, especialmente a partir da década de 1930.

Apesar da criação de várias estações, até o início dos anos 1930 a música popular tinha mais espaço no circuito partitura-disco-teatro do que no rádio ou no cinema falado nascentes. Só a partir de 1932 o rádio foi uma espécie de “veículo síntese” da música popular, realizando três operações conjuntas: aglutinador de estilos regionais, disseminador dos gêneros internacionais e responsável pela “nacionalização” do samba, socializando para todo o Brasil o gosto musical carioca. Ao longo daquela década, o rádio e a vitrola substituíram, de uma vez por todas, o piano na sala da classe média brasileira (NAPOLITANO, 2007:47).

Neste contexto, o choro era o gênero instrumental que tinha participação mais expressiva, possuindo uma formação típica que recebeu o nome de “regional”. Os “regionais” eram compostos por um solista (flauta, clarinete,

bandolim), violão 7 cordas, violão de seis, cavaquinho e pandeiro, aparecendo esporadicamente o acordeom e outros instrumentos de percussão. Ao longo do século XX o repertório do choro passa a englobar tanto as danças europeias como polcas, schottisches e valsas, quanto os maxixes, tangos brasileiros, sambas (através do samba-choro) e mais tarde, por volta das décadas de 40 e 50, mesmo que em menor número, o frevo e o baião.

Em torno da década de 1930 a sonoridade do choro vai interagir de forma mais contundente com outros gêneros musicais em voga na época. Nesse período, muitos músicos ligados ao choro atuavam nas estações de rádio, pois os conjuntos “regionais” foram bastante utilizados para acompanhar os cantores. A caixa de 3 CDs intitulada “História da Odeon (até 1952)” contém algumas das gravações dessa época, como “Com que roupa” (Noel Rosa) - (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 13) e “Chão de estrelas” (Sílvio Caldas/Oreste Barbosa) - (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 14) que demonstram o uso de instrumentos ligados ao choro, como a flauta e o cavaquinho, e a presença de elementos recorrentes no gênero, como os contrapontos do violão 7 cordas.

O samba, um dos gêneros mais gravados e executados do período, vai se relacionar bastante com o choro. Neste período surge o gênero híbrido samba-choro. Existe a vertente cantada do gênero, como, por exemplo, a música “Uva de caminhão” (Assis Valente) - (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 15), um samba com melodia e harmonia recorrentes no choro; e a vertente instrumental, como “Bolebole” (Jacob do bandolim) - (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 16), um choro com melodia e figuração rítmica que aponta para o samba.

A partir dos anos 1920, na maioria das gravações comerciais de samba, foram os músicos de choro que se responsabilizaram pelo suporte harmônico e pela ornamentação melódica de flauta, trombone etc. Assim, hoje os dois campos se encontram muito mais misturados que no início do século XX [...] (SANDRONI, 2001:35).

Destarte, e ainda mais se não esquecemos que Pixinguinha e Donga tiveram igualmente forte representação no samba dos anos 20 e 30, fica comprovada, por esses três memorialistas da música urbana brasileira [Orestes Barbosa, Francisco Guimarães e Alexandre Gonçalves Pinto], a intrínseca relação entre os choros, na acepção completa deste termo, e o samba urbano dos anos 30 e 40 (BRAGA, 2002b:202).

Cabe aqui abrir um parêntese para mencionar que devido ao fato de gêneros “brasileiros” e “estrangeiros” circularem no mesmo ambiente radiofônico, houve um “troca de figurinhas” entre eles também. Constatamos que, sob diferentes pretextos, artistas que foram, e ainda são considerados ícones de “brasilidade”, a exemplo de Assis Valente, Noel Rosa, Lamartine Babo e Ari Barroso, dentre outros, compuseram e gravaram *fox-trots e tangos argentinos* em meio a sambas e marchas de carnaval.

Com respeito à música estrangeira é muito intensa desde os anos 20 a presença do *fox-trot* e do *tango argentino* na audiência carioca, e na medida que se estreitaram os laços com a política norte-americana, via projeto da *política de boa vizinhança* – tendo ao fundo a longeva ideia do *monroísmo* e o *panamericanismo* – os outros gêneros de música latino-americana também passaram a entrar abundantemente no país. Suas principais marcas são as canções, fox-canções (ou *fox-blues*) e as “valsas americanas” herdadas do contato com o *fox-trot* americano e com a música de filmes; aparecem também as versões, e mais tarde o *bolero*, resquício do contato com a música latina em que são pródigos os compositores do período. Tangos nacionais (no estilo argentino), além de várias versões fizeram parte do repertório de muita gente famosa (BRAGA, 2002b: 308-309).

Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (1964) Pixinguinha, um músico em plena atuação na época, comentou que comercialmente era preciso tocar “um bocadinho de cada coisa” (BESSA, 2005:70).

Por volta do mesmo período, o choro vai dialogar também com o frevo que começa a ganhar espaço no rádio e no disco.

O frevo de rua, que era originalmente executado por orquestra “típica”<sup>58</sup>, foi adaptado posteriormente para a formação dos “regionais”. Como amostragem de tal procedimento temos os seguintes frevos do bandolinista pernambucano Luperce Miranda: “Lúcia” (1929), “Frevo pernambucano” e “A vida é boa” (1931). Outros casos são os frevos “Sai do caminho” e “Sapeca”<sup>59</sup> (1953) – (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 17), “Rua da Imperatriz” e “Toca pro pau” (1954) compostos por um bandolinista ligado fortemente ao choro, Jacob do Bandolim. Pixinguinha, por sua vez, arranjou e gravou frevos como “Luzia no Frevo” (Antonio Sapateiro) - (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 18) e “Tudo no arrastão” (Severino Ramos) (RCA, 1933).

Na Victor, Pixinguinha dirigiu ainda a “Orquestra Diabos do céu”, especializada em músicas carnavalescas e “tipicamente brasileiras”. [...] O frevo [...] foi um gênero gravado pelo grupo em quantidade expressiva, sob a denominação de frevo-canção, marcha-frevo ou marchas pernambucanas (BESSA, 2005:155 e 156).

O baião, estilizado por Luiz Gonzaga na década de 1940, pôs em evidência a “sonoridade modal”<sup>60</sup> dentro do *mainstream* musical no Rio de Janeiro. Gonzaga começou sua carreira dentro do universo do choro e gravou seus primeiros baiões com um grupo “regional”. Na década de 50, músicos ligados ao choro vão compor baiões, como o caso clássico do “Delicado” (Waldir Azevêdo) de 1950 e “De Limoeiro a Mossoró” (Jacob do Bandolim) de 1956 - (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 19).

---

<sup>58</sup> Ver mais detalhes no capítulo IV - Frevo.

<sup>59</sup> Em 2002 o frevo “Sapeca” foi arranjado para orquestra de frevos e gravado pelo Maestro Duda no disco “Maestro Duda e Orquestra de Frevo - Coleção de frevos de rua vl. IV”.

<sup>60</sup> Ver detalhes na parte “Baião – a fricção modal tonal” do capítulo V.

Luiz Gonzaga também compôs e gravou alguns “frevos-canção”<sup>61</sup> (registrados na época como marcha-frevo), como “Todo homem quer” (Peterpan/José Batista) de 1947 e “Quer ir mais eu” (Luiz Gonzaga/Miguel Lima) de 1948. Tais gravações apresentam acompanhamento de “regional” e, por vezes, introduções curtas à base de instrumentos de sopro que remetem à “marchinha-carioca”, como em “Caí no frevo” (Luiz Gonzaga) de 1947 - (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 20). Esta gravação apresenta mudanças de andamento e a inserção de um trecho que simula um samba enredo.

Diferente de outros gêneros, como a *marchinha-carioca*, por exemplo, onde, a seção “A” ou introdução é mera preparação para o tema principal “B”, fazendo em boa parte dos casos, citações melódicas deste. No *frevo*, o “A” é parte distinta na música e igualmente importante, contando inclusive com melodia própria. (SALDANHA, 2008:186).

Gonzaga inicia suas gravações em disco como solista na década de 40. Entre 1941, ano da primeira gravação, e 1945 quando registrou pela primeira vez sua voz na música “Dança Mariquinha” (Luiz Gonzaga/Miguel Lima) - (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 21), Gonzaga gravou cerca de 30 discos de 78rpm pela RCA Victor. Todos os 30 discos foram instrumentais, contendo um repertório de choros, valsas, polcas, mazurcas, marchas e alguns gêneros curiosos como “picadinho” e “chamego” (provavelmente “invenções” do músico tendo como base sua vivência no nordeste). Destacam-se aqui as gravações de “Apanhei-te cavaquinho” e “Escorregando” de autoria de Ernesto Nazareth, e dos choros “Treze de Dezembro - (CD anexo-pasta Capítulo I-faixa 22) e Araponga”<sup>62</sup> de autoria do próprio Gonzaga.

A partir de 45, Gonzaga passa a revezar entre gravações com voz e instrumentais. Porém as gravações instrumentais vão ficando cada vez mais

---

<sup>61</sup> “No restante do país [o frevo] se tornou conhecido como *marcha-nortista* e *marcha-pernambucana* e, só muito tempo depois, no período áureo do rádio, [...] é que se tornou definitivamente conhecido com o nome de *frevo-canção*” (SALDANHA, 2008:43).

<sup>62</sup> Este choro foi gravado também por Jacob do Bandolim no disco “Primas e Bordões” (1962).

escassas e as canções passam a predominar em sua produção. Este não foi um fato isolado, de forma geral a música instrumental que figurou nas primeiras gravações realizadas no Brasil (polcas, valsas, choros, etc.) foi perdendo seu espaço na indústria fonográfica em função do sucesso de público alcançado pelas canções.

A fase mecânica foi aquela em que, proporcionalmente, mais se gravou música instrumental no Brasil. Segundo levantamento feito pelo incansável pesquisador Jairo Severiano, entre 1902 e 1920 a proporção era de 61,5% de música instrumental para 38,5 de música cantada. Só para se ter uma ideia, no ano de 1940, o mesmo Jairo nos informa que essa proporção se invertera de forma totalmente desfavorável ao instrumental: 13,8% para 86,2% (CAZES, 1998:44).

Observa-se que, nas gravações selecionadas, em algum momento do arranjo há a presença da melodia principal executada pela sanfona. Inclusive, é provável que a maioria das composições de Luiz Gonzaga tenha origem instrumental, vindo a ser letrada posteriormente por seus parceiros. O “Baião na Garoa”, por exemplo, foi gravado primeiramente como música instrumental em 1952, tendo como autoria Luiz Gonzaga. No mesmo ano, a música é gravada com letra e passa a ser registrada com a autoria de Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil.

Ao pensar neste encontro entre os gêneros populares, é válido mencionar o repertório instrumental desenvolvido entre as décadas de 1940 e 1950 para o carnaval da Bahia pela dupla Antonio Adolfo Nascimento (1923-1997) e Osmar Álvares Macêdo (1920-1978), conhecidos popularmente como Dodô e Osmar. Na década de 1940 os músicos inventaram um instrumento chamado de “pau elétrico” ou “cavaquinho elétrico”<sup>63</sup> que posteriormente passou a ser construído com o formato de uma guitarra pequena e recebeu o nome de “guitarra

---

<sup>63</sup> “Consistia em um braço de um cavaquinho montado sobre um pedaço comprido de jacarandá, um captador magnético caseiro e quatro cordas afinadas em quintas (Sol-Ré-Lá-Mi, ao modo do bandolim), resultando em um cruzamento eletrificado entre dois instrumentos acústicos, com uma “caixa” completamente *sólida*”. Disponível em: <<http://pt.guitarra-baiana.com/instrumento/pau-eletrico.html>>. Acesso em: 21 dez. 2011.

baiana”<sup>64</sup>. Inspirados pelo desfile do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas do Recife que aconteceu próximo ao carnaval de 1951 em Salvador a dupla desenvolveu também o “trio elétrico”<sup>65</sup>. O repertório do trio era formado por um misto de choros, frevos pernambucanos, baiões e adaptações de peças da música de concerto europeia. “O Trio Elétrico sai carnavalizando tudo o que vê, desde os clássicos mais populares aos populares mais clássicos”<sup>66</sup>.

[...] Os velhos e tradicionais *pot-pourris* do tempo de Dodô e Osmar, que incluíam obras como “Asa branca” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), “Dança das horas” (Ponchielli), “Luar do sertão” (Catulo da Paixão Cearense), “Moto perpétuo” (Paganini) e “Rapsódia húngara” (Liszt), por exemplo (MOUTINHO, 1999).

No repertório havia também composições autorais de Dodô e Osmar, inspiradas principalmente no frevo, como, por exemplo, as músicas “Frevo do trio elétrico” e “*Double morse*”<sup>67</sup> da década de 1950.

Por intermédio dos músicos *Dodô* e *Osmar*, o *frevo* ganhou uma nova dimensão e colorido sonoro com a adoção do instrumental elétrico, popularizou-se ainda mais, difundiu-se por novas regiões e adquiriu mais uma configuração com o surgimento do *frevo baiano* e o aparecimento dos *Trios Elétricos* (SALDANHA, 2008: 231).

Nas décadas seguintes, este conjunto de sonoridades iria ser fundido com elementos do *rock* e da música *pop* norte-americana, especialmente pelo trabalho dos filhos de Osmar Macêdo: o vocalista André Macêdo, o baixista

---

<sup>64</sup> “Em 1977, Armandinho começa a utilizar o termo *guitarra baiana* como referência ao instrumento em capas de discos, batismo que permaneceu até hoje.” Disponível em: <<http://pt.guitarra-baiana.com/instrumento/guitarra-baiana.html>>. Acesso em 21 dez. 2011.

<sup>65</sup> O rótulo “trio elétrico”, que passou a ser associado ao caminhão que porta sonorização e palco, era na verdade o nome do grupo. Devido à novidade do instrumento eletrificado, Dodô e Omar formaram a “dupla elétrica”, depois convidaram o músico Temístocles Aragão para tocar com eles e mudaram o nome para “trio elétrico”. Mesmo com a saída de Temístocles o nome “trio elétrico” foi mantido, pois já tinha se tornado um termo conhecido no carnaval baiano.

<sup>66</sup> Frase de Caetano Veloso disponível no verbete “Trio Elétrico Dodô e Osmar” do “Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira”. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/trio-eletrico-dodo-e-osmar/dados-artisticos>>. Acesso em: 21 dez. 2011.

<sup>67</sup> Este frevo ganhou letra de Moraes Moreira e foi regravaado em 1976 com o título de “Pombo correio”.

Betinho Macêdo e os guitarristas Armandinho e Aroldo Macêdo. Com a grande repercussão alcançada, especialmente no período de carnaval, a música do “trio elétrico” acabou difundindo e misturando os elementos do choro, do frevo e do baião, principalmente na região nordeste.

Como podemos perceber, gêneros musicais são movimentos vivos formados em geral pela contribuição de vários personagens que interagem. Podemos destacar aqui os artistas, o mercado, o Estado, o público, e atualmente o meio acadêmico como agentes de transformação dos gêneros populares. Devido a este conflito de interesses, os gêneros vão mudando e incorporando outras sonoridades em processos constantes de adaptação ou “renovação”.

Vários estudos sobre música demonstram que gêneros são construções culturais classificadas por nativos e que as fronteiras entre gêneros musicais são flexíveis e mutáveis, e, portanto, questionáveis sobre vários pontos de vista. A cena dos gêneros em música popular é de intensa fluidez: novos gêneros com selos emergem constantemente, sempre por meio da interseção de múltiplos gêneros existentes, ou da reavaliação de suas fronteiras simbólicas<sup>68</sup> (PIEADADE, 2003:52).

Nesta “*polifonia* operada pelos artistas populares, mixando as mais variadas linguagens que ‘se completam, numa espécie de barulhento mercado artístico’” (BRAGA, 2002b:310), o choro, frevo e baião compartilharam elementos musicais entre si. Devido ao fato destes gêneros estarem inseridos no mesmo circuito de rádio e disco, e possuírem uma estrutura harmônico-melódica similar, o intercâmbio entre as mesmas se deu de forma intensa. Por vezes, os elementos musicais e o repertório destes gêneros se misturaram ao ponto de não ficar claro

---

<sup>68</sup> Tradução realizada pelo autor. Texto original: Several studies on music show that genres are cultural constructions classified by natives and that the borders between musical genres are flexible and mutable, and therefore questionable under several points of view. The scene of genres in popular music is one of intense fluidity: new genres with new labels emerge constantly, often through the intersection of multiple existing genres, or from the reevaluation of their symbolic borders (PIEADADE, 2003:52).

qual deles predominava em determinada execução. Do ponto de vista técnico-musical, esta interação certamente “enriqueceu” os gêneros e a prática dos músicos envolvidos neste processo.



## **Capítulo II - Atividades de pesquisa, material musical e *jazz theory***

### **2.1 Entrevistas e outras atividades de pesquisa**

Durante o desenvolvimento da pesquisa foram realizadas entrevistas semiestruturadas com professores, pesquisadores e músicos brasileiros que trabalham com o choro, o frevo e o baião e/ou com a “música instrumental”. Buscou-se abranger um público de professores de música e/ou músicos práticos inseridos no mercado de trabalho e instrumentistas-pesquisadores ligados ao tema. As entrevistas revelaram um pouco da abordagem dos entrevistados sobre atividades práticas voltadas para a proficiência no campo da improvisação, algumas fontes (publicações, gravações, vídeos, referências de outros instrumentistas, etc.) que utilizam, sugestões de repertório e comentários sobre os resultados alcançados em sua prática, pesquisa ou ensino.

Em 2008, foram entrevistados os seguintes Profs. Drs. da Escola de Música - EMUS da Universidade Federal da Bahia - UFBA: Flávio José de Queiroz (músico que na época trabalhava na tese “Caminhos da música instrumental em Salvador”, concluída em 2010.), Rowney Archibald Scott Junior (saxofonista com experiência prática em música jazzística e popular) e Joatan Nascimento (trompetista com atuação expressiva na prática da improvisação). Tais professores estão ligados à implantação do programa do curso superior em Música Popular da EMUS-UFBA, que foi inaugurado em 2008 sob a coordenação do Prof. Dr. Rowney Archibald Scott.

No mesmo ano, na cidade de Campinas-SP foram entrevistados João Paulo Amaral Pinto (violeiro, pesquisador e professor da Escola de Música do Estado de São Paulo - EMESP - Tom Jobim, antiga ULM), Eduardo Visconti (professor temporário de guitarra do curso de Música Popular do Instituto de Artes-IA da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP e na época aluno do

doutorado) e José Alexandre Carvalho (professor temporário de contrabaixo do curso de Música Popular do IA-UNICAMP, que atua constantemente como músico em trabalhos instrumentais).

A análise das entrevistas orientou parte das escolhas feitas nesta pesquisa. Muitas das observações realizadas a partir do depoimento dos entrevistados encontram-se traduzidas nas reflexões relacionadas com a prática musical, na realização das análises, escolha de repertório, escolha dos solos transcritos, etc. Alguns trechos mais pertinentes encontram-se citados ao longo do texto.

Em 2009, foram realizadas atividades de pesquisa em pontos selecionados da cidade do Recife-PE, e, posteriormente, na Escola de Música do Estado de São Paulo – Tom Jobim (EMESP - Tom Jobim), antiga Universidade Livre de Música - ULM.

Com uma produção musical que tem se destacado no cenário nacional, além de ter sido o berço do frevo, Recife tem também uma relação forte com o baião e o choro.

No período de 10/05/2009 a 18/05/2009 foram realizadas as seguintes atividades de pesquisa:

- Consulta ao acervo pessoal de Marco César, músico e professor responsável pelas cadeiras de bandolim e cavaquinho do Conservatório Pernambucano de Música - CPM. Com vasta experiência como professor, instrumentista, arranjador e compositor, Marco César desenvolveu trabalhos voltados para o choro, o frevo e o baião;
- Observação de aulas em grupo realizadas pelo professor Marco César. Tais aulas estavam voltadas basicamente para a prática do choro, do frevo e do baião;

- Os alunos haviam estudado por meio de transcrições realizadas pelo professor. Após a apresentação das peças estudadas pelos alunos, o professor comentou e exemplificou detalhes de interpretação peculiares de tais peças.
- Gravação em vídeo de ensaios do grupo SpokFrevo Orquestra. Tal grupo vem desenvolvendo um trabalho de destaque com o frevo de rua. O registro dos ensaios possibilitou uma melhor compreensão do papel de cada instrumento no grupo, bem como de certas nuances encontradas do frevo. Foi possível também observar de perto a prática da improvisação que o grupo realiza no gênero;
- Realização de entrevistas com pessoas ligadas principalmente à prática e pesquisa do choro, frevo e baião. Foram entrevistados Marco César (bandolinista e professor do CPM), Inaldo Cavalcante de Albuquerque (conhecido no meio musical como “Spok”, idealizador e diretor musical da SpokFrevo Orquestra) e Leonardo Vilaça Saldanha (professor do CPM e pesquisador/autor da tese de doutorado “Frevendo no Recife: A Música Popular Urbana do Recife e sua consolidação através do Rádio”, 2008).

A EMESP - Tom Jobim representa uma instituição de ensino importante na formação prática em música popular na cidade de São Paulo-SP, possuindo um corpo de professores formado por músicos experientes que se destacam principalmente dentro da produção da MI.

A Emesp foi visitada entre os dias 03/11/2009 e 04/11/2009. Nesta instituição foram realizadas as seguintes atividades de pesquisa:

- Consulta ao acervo da biblioteca, onde foi possível ter acesso a cadernos de repertório elaborados pelos professores para a prática da “música instrumental brasileira”;

- Entrevistas aos professores com atuação musical na prática da improvisação em gêneros brasileiros. Foram entrevistados o guitarrista Olmir Stocker “Alemão” (considerado como um dos principais expoentes da “guitarra brasileira”), Paulo Braga (pianista e na época coordenador pedagógico da instituição) e o saxofonista e professor Mané Silveira.

## 2.2 Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião

Esta pesquisa apresenta alguns indícios que podem corroborar para a inserção do estudo do choro, do frevo e do baião, dentre outros GPUs na formação atual do músico popular. Como será detalhado no capítulo VI, tais gêneros têm um papel importante no desenvolvimento do repertório e prática da MI. Do ponto de vista técnico musical, nota-se que a prática da improvisação “idiomática” sobre progressões harmônicas encontradas no choro, no frevo e no baião, além de favorecer a assimilação de seus principais elementos estruturais, propicia também um excelente treino de improvisação utilizando tríades<sup>69</sup> de forma tonal (*inside playing*).

Tocar *inside* é a base para se improvisar de forma menos *inside* (tensões permitidas) e *outside* (notas que não são harmônicas ou tonais), e, portanto, é algo importante de ser praticado. Tocar de forma tonal treina o ouvido e a mente para reconhecer a concordância entre melodia e harmonia, possibilitando que os músicos ouçam, reconheçam e executem de forma apropriada um solo menos tonal ou mesmo não tonal com maior capacidade<sup>70</sup> (CROOK, 1991: 78).

---

<sup>69</sup> As progressões harmônicas recorrentes no choro, no frevo e no baião são formadas basicamente por tríades, com exceção das tétrades sobre os acordes dominante, diminuto e meio-diminuto. Esporadicamente podem ser empregadas sextas e sétimas menores sobre alguns graus, contudo o pensamento triádico é predominante.

<sup>70</sup> Tradução realizada pelo autor. Texto original: Inside playing is the foundation supporting “less” inside playing (allowable tensions) and “outside” playing (non-tonal or non-harmonic tones), and therefore it is important to practice. Playing tonally or inside the chord trains the ear and mind to recognize melodic agreement with the harmony. This in turn enables players to hear, recognize and properly execute their less tonal and non-tonal playing more capably” (CROOK, 1991: 78).

O contato prático com este tipo de abordagem possibilita também conhecer melhor essa forma de fazer música considerada “tradicional”, uma sonoridade associada à “musicalidade” da “velha guarda”, que apresenta um “balanço” específico na “levada” e possui determinados tipos de resolução melódica, certos padrões, o caráter lírico ou o *cantabile*, etc., adquirindo assim ferramentas que podem dar maior propriedade para se improvisar sobre peças “modernas”, “contemporâneas” ou experimentais que guardam esse tipo de influência.

Ao constatarmos a trajetória de instrumentistas brasileiros tais como Hermeto Pascoal, Zé Menezes, Luiz Americano, Chiquinho do Acordeon, Luciano Perrone, Abel Ferreira, Sivuca, Dino 7 Cordas e Dominginhos, dentre muitos outros, percebemos que a prática constante de tais gêneros através do trabalho que desempenharam nas estações de rádio, gravações e em apresentações ao vivo foi uma parte significativa de sua formação musical. Atualmente este campo de trabalho como músico contratado de uma estação de rádio está praticamente extinto. É possível que encontremos alguns casos isolados, mas de forma nenhuma tal atividade tem a mesma força que teve, especialmente entre as décadas de 1930 e 1950. Da mesma forma, os gêneros aqui estudados não têm o mesmo alcance e influência que já tiveram na sociedade, tanto na grande mídia (emissoras de rádio e TV, jornais e revistas) como nas festas populares. A prática informal ainda acontece em pequenos nichos, principalmente no caso do choro através das rodas<sup>71</sup>.

Pode-se supor que um dos fatores que ainda dificulta o processo de inserção do choro, frevo e baião, assim como de outros GPUs, em programas de ensino é a carência de publicações voltadas para a prática, desenvolvidas a partir

---

<sup>71</sup> Reuniões informais, (que têm se tornado mais formais ultimamente) para a prática de um gênero musical, como o choro, o samba, a música caipira, etc.

dos próprios gêneros, especialmente no campo da improvisação. Apesar de notarmos uma produção acadêmica crescente de teses e dissertações que tratam deste tipo de música, parece que este material ainda não reverberou de forma significativa na prática musical.

Em entrevista concedida ao autor, o bandolinista e professor do Conservatório Pernambucano de Música-CPM Marco César<sup>72</sup> (2009) expôs sua metodologia para lecionar o repertório do choro, frevo e baião. Tal trabalho é realizado exclusivamente por meio de um repertório selecionado, o qual é transcrito e estudado juntamente com suas respectivas gravações. Não há material escrito publicado, os detalhes da interpretação são exemplificados pelo professor durante as aulas.

\* \* \*

Os recortes utilizados para o estudo do choro, do frevo e do baião estão situados principalmente entre as décadas de 1920, um pouco antes da chamada “fase áurea do rádio”, e meados da década de 1950, quando a televisão começa a se tornar o principal veículo de comunicação e a estética musical no Brasil passa por um período de transição<sup>73</sup>.

O principal objetivo do recorte temporal é obter uma amostragem dos gêneros quando os mesmos atingem um período de apogeu e são formatados, com a devida influência do mercado. Neste ponto, mesmo que informalmente, são estabelecidos os limites e “regras” que resultam em elementos musicais que vão demarcar a especificidade de tais gêneros. É possível partilhar da ideia de um formato “clássico” proposta por Hodeir (1956) para classificar o período de 1935 a 1945 dentro do *jazz* norte-americano. Segundo o autor, um período clássico de

---

<sup>72</sup> Entrevista concedida ao pesquisador em 2009.

<sup>73</sup> Conforme foi mencionado no capítulo I, na parte “Uma questão de tradição: breve contextualização”.

determinado gênero consiste no qual este atinge equilíbrio e maturidade, possibilitando que suas obras sejam duráveis e continuem surtindo efeito nas próximas gerações. Atributos estes que podem ser encontrados dentro do período escolhido nesta pesquisa, onde encontramos personagens importantes do choro, do frevo e do baião em plena produção. Tudo isso contando com a infraestrutura das gravadoras e do rádio e a recepção do público.

Para deixar claro qual seria este formato “clássico”, uma lista de 15 composições foi selecionado em cada um dos gêneros. A apreciação musical e o estudo prático das 15 peças em questão se mostraram relativamente suficientes para o levantamento e assimilação dos elementos musicais aqui analisados. De forma geral, um músico especializado em tais gêneros possui memorizado um repertório que possivelmente ultrapassa o número de 100 peças. Se perguntarmos sobre repertório para um chorão ou mesmo um jazzista<sup>74</sup>, estes irão afirmar a necessidade de executar no mínimo 100 peças para adquirir propriedade sobre o material musical e os maneirismos estilísticos. No entanto, o objetivo aqui não é formar um especialista, e sim fornecer material musical minimamente suficiente para a compreensão dos gêneros e sua subsequente aplicação na prática da improvisação. Ao executarmos 15 peças diferentes encontramos vários elementos que se repetem. Ao executarmos 100 peças vamos encontrar um nível de repetição ainda maior, onde teremos inclusive composições bem parecidas. Se o músico tem a intenção de se especializar, a aquisição de um grande repertório se faz necessária para que este possa atuar no mercado. Contudo, para os objetivos deste trabalho, uma seleção de 15 composições é representativa.

Uma vez estabelecido o “formato” dos gêneros algumas exceções foram admitidas. Temos peças anacrônicas que foram compostas depois do

---

<sup>74</sup> Entendendo por chorão e jazzista pessoas versadas no choro ou *jazz* e que, por vezes, trabalham apenas com estes gêneros.

período estudado, porém guardam as mesmas características deste. O baião “Feira de mangaio” (Sivuca/Glória Gadelha) faz-se representativo neste sentido. A música composta na década de 1970 pode ser identificada pelos elementos musicais levantados aqui para a compreensão do baião. Este é mais um indício que demonstra que houve uma espécie de “cristalização” de um formato específico, que virou referência e foi reutilizado pelas gerações posteriores.

Compreende-se que o material descrito neste trabalho representa uma amostragem significativa da sonoridade do choro, do frevo e do baião. Temos aqui um apanhado de elementos musicais considerados relevantes e que juntamente com outros aspectos extramusicais contribuem para caracterizar os gêneros. Certamente não é possível resumi-los a tais elementos, nem entendê-los completamente através apenas da execução dos exemplos transcritos.

Não há aqui a intenção de afirmar que os elementos musicais sejam exclusivos do choro, do frevo e do baião. As figuras mostram alguns casos em que um mesmo elemento é compartilhado por mais de um gênero, bem como por outros gêneros musicais não estudados nesta pesquisa. No entanto, veremos que nestes casos pequenas nuances de articulação ou mesmo de timbre vão conferir um caráter *sui generis* para os elementos levantados.

O material musical que constitui nosso “referente” (KENNY, GELLRICH, 2002) está disposto nos capítulos III, IV e V da seguinte forma:

**2.2.1 Elementos rítmicos:** figuras rítmicas, deslocamentos, padrões e contraponto entre figuras rítmicas e “levada”.

Buscou-se destacar aqui pequenos padrões rítmicos recorrentes no choro, no frevo e no baião que podem funcionar como “referentes” na construção de linhas melódicas improvisadas. Tais padrões foram denominados como figuras rítmicas.

As figuras rítmicas foram ilustradas com base nos moldes encontrados em métodos que buscam descrever padrões rítmicos encontrados em gêneros brasileiros, a exemplo de Rocca (1986), Adolfo (1993,2006), Faria (1995), Sève (1999) Faria/ Korman (2001), Bolão (2003), Brandão (2006), Gomes (2007) e Pereira (2007). As figuras rítmicas mais recorrentes foram escritas sobre o acompanhamento do gênero em questão, o qual se encontra denominado neste texto como “levada” (termo usual no meio musical). A “levada” será vista aqui como um elemento fixo, no sentido que a mesma “levada” serviu de base para a execução de diferentes figuras rítmicas, consideradas, portanto, como elementos variáveis. Por exemplo, no baião as figuras rítmicas são executadas sobre a “levada” da zabumba . Desta forma as figuras são colocadas em contexto e podem remeter à sonoridade do gênero em questão. Como algumas figuras rítmicas aparecem nos três gêneros ou mesmo em dois deles, a base sobre a qual estas são executadas serve também para demarcar sua especificidade.

Após o estudo e execução do repertório selecionado para o choro, o frevo e o baião, foram levantadas as figuras rítmicas que apresentaram maior recorrência. Na amostragem apresentada, cada figura rítmica ocupa um compasso, no entanto, dentro de uma atividade prática a mesma figura rítmica pode ser repetida várias vezes antes da execução da seguinte.

As figuras rítmicas foram organizadas da seguinte forma: figuras rítmicas que começam com colcheia e figuras rítmicas que começam com semicolcheia. Figuras rítmicas começando com semínima, como estas demonstradas na figura 2.1, foram encontradas nos três gêneros:



**Figura 2.1** – Figuras rítmicas começando com semínima.

As figuras rítmicas podem ser manipuladas e variadas através de recursos como ligaduras de extensão e inserção de pausas. Não serão mostradas as inúmeras variantes que podem ser feitas e sim trechos de peças que apresentam alguns destes casos. Tais variantes devem ser aprendidas por meio de trechos de músicas, juntamente com o contorno melódico da peça, com ligaduras, pausas e executadas sobre a “levada” do gênero em questão.

Quando do uso do agrupamento semicolcheia-colcheia-semicolcheia , será utilizado o termo “garfinho”. Segundo Campos (2006), este termo foi cunhado pelo músico Hermeto Pascoal, fazendo alusão ao formato semelhante a um garfo de três pontas que a figura possui. Vale lembrar que outro apelido para tal agrupamento já tinha sido criado por volta da década de 1930, o termo “brasileirinho”.

É nesse período [década de 1930] [...] que a divisão sincopada ganha o apelido de *brasileirinho*. [...] A célula sincopada () , decantada sob a forma de “entidade rítmica absoluta” nos gêneros considerados nacionais, foi batizada de *brasileirinho* (MACHADO, 2007:36-37).

Mais do que uma definição da musicologia, a síncopa caiu na boca do povo sob o apelido de “brasileirinho”, “teleco'teco”, “zirigdum”, enfim, tudo que dê a idéia de molejo ou requebro (MACHADO, 2007:108).

Uma das características rítmicas que o choro, o frevo e o baião compartilham com diversas outras manifestações, eruditas e populares, da vasta cultura tonal ocidental, é o emprego dos recursos de deslocamento métrico e prosódico da anacruse e do compasso acéfalo. O começo anacrústico ou acéfalo constitui, portanto, mais um aspecto a ser levado em consideração na prática da improvisação “idiomática” sobre os gêneros.

**2.2.2 Elementos melódicos:** contornos, ornamentos, modos, escalas, arpejos e padrões.

Uma característica melódica que também aponta para o choro, o frevo e o baião como pertencentes da cultura tonal ocidental é que, em termos gerais, pode-se dizer que as linhas melódicas destes são compostas por arpejos, intercalados por passagens diatônicas e cromáticas. Embora seja possível encontrar alguns contornos melódicos peculiares entre os gêneros, em geral estes possuem uma construção bem similar.

Observa-se que tal semelhança estrutural se deve em parte ao papel que a música de salão e as danças europeias tiveram na formação dos gêneros populares nas Américas.

[...] Durante o processo de adaptação das danças europeias no Novo Mundo, principalmente a contradança e a polca, ocorreu um processo de deslocamento rítmico comum que resultou na criação de novos gêneros musicais: o *ragtime* na América do Norte, o *dánzon* na América Central, e o *maxixe* e os *tangos brasileiro e argentino* no Cone Sul, para não ir muito longe nas variações dos novos gêneros americanos. Todos, aliás, sob o signo da síncopa, embora em diferentes modalidades (MACHADO, 2007:108).

Entretanto, como nos informa Menezes Bastos (2007a), é importante reconhecer que muitos outros influxos contribuíram neste processo de ocidentalização musical do Novo Mundo, tais como as práticas musicais relacionadas à igreja católica, atividades realizadas pelas irmandades religiosas, missões jesuíticas, corporações militares, etc. Menezes Bastos salienta também que essa relação entre música europeia e música popular das Américas aconteceu em um trânsito de mão dupla. Destacando que, no caso do Brasil, este processo não se deu apenas no Rio de Janeiro.

O trânsito musical da Europa para as Américas e de volta para a Europa (e vice versa) [...] não pode ser entendido como um fluxo linear de correntes isoladas incluindo gêneros musicais como a habanera, polca, mazurca, tango, valsa, schottische e outros, mas em termos de



- 3- Maior com sexta acrescentada<sup>75</sup>;
- 4- Maior com sétima menor;
- 5- Diminuto.

Escalas:

- 1- Diatônicas maiores e menores;
- 2- Menor melódica – realizada geralmente de forma ascendente começando a partir do quinto grau;
- 3- Menor harmônica – realizada geralmente de forma descendente sobre o dominante da tonalidade menor;
- 4- Cromática;

Sendo que o baião, além das escalas acima, apresenta passagens que remetem principalmente aos seguintes modos:

1. Mixolídio (quinto grau da escala diatônica maior);
2. Dórico (segundo grau da escala diatônica menor).

O uso da escala de tons inteiros, por sua vez, vai aparecer de forma esporádica dentro da prática do choro. Dois casos emblemáticos seriam: “Jorge do fusa” (Garoto) e “Espinha de bacalhau” (Severino Araújo). Cabe aqui a observação que são dois compositores que se destacaram por apresentar certo “experimentalismo” em suas obras. Contudo, tal escala foi absorvida posteriormente por chorões considerados “tradicionalistas” a exemplo de Jacob do Bandolim e Dino Sete Cordas.

*Tais escolhas e combinações variam consideravelmente, se adéquam ou não aos gêneros, estilos, circunstâncias e propósitos e se mostram mais ou menos efetivas e convincentes considerando-se o onde e o quando, o*

---

<sup>75</sup> Para maior detalhamento sobre o acorde maior com sexta acrescentada conferir Freitas (2010a: 41-49).

*por quem e o para quem, o porquê e o como cada solução se apresenta* (FREITAS, 2010a: xxv).

Veamos um exemplo significativo da escala de tons inteiros em uma frase realizada por Dino 7 cordas na gravação de “Ingênuo” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda), no disco “Vibrações” (RCA,1967) de Jacob do Bandolim. A frase ocorre no momento em que termina a parte A na tonalidade de Fá-maior, funcionando assim como condução para a parte B em Si bemol-maior. Não há acompanhamento quando a escala de tons inteiros aparece, porém é possível harmonizá-la com o acorde de F7(#5), que exerce aqui a função de dominante de Bb.



**Figura 2.3** – Frase de Dino 7 Cordas na gravação de “Ingênuo” (Pixinguinha).

**2.2.3 Articulação:** recursos responsáveis por caracterizar a emissão das notas, ou seja, o “sotaque” de cada gênero. “Em termos de ritmo, o que faz um estilo soar diferente do outro é a distribuição dos acentos<sup>76</sup>” (ADOLFO, 1993: 17).

Para a compreensão das especificidades de articulação do choro, do frevo e do baião foram adotados alguns modelos como referência. Temos aqui dois intérpretes e uma formação instrumental que exerceram uma influência expressiva no desenvolvimento destes gêneros em seu “formato tradicional”: o bandolinista Jacob do bandolim para o choro, o sanfoneiro e cantor Luiz Gonzaga para o baião e as orquestras “típicas” para o frevo. Tais modelos certamente não são a única referência possível, no entanto os mesmos condensam em sua

---

<sup>76</sup> Tradução realizada pelo autor. Texto original: In terms of rhythm, what makes one style sound different from another is the distribution of accents (ADOLFO, 1993: 17).

atuação a sonoridade que se tornou representativa da articulação do choro, do baião e do frevo respectivamente.

Seguindo o mesmo raciocínio, alguns instrumentos de percussão foram tomados como referência e serviram de modelo para a prática e assimilação da articulação. Dessa forma, temos a “levada” do pandeiro para o choro, o contraponto rítmico da zabumba e triângulo para o baião e a rítmica da caixa clara para o frevo. O efeito rítmico produzido por tais instrumentos favorece a assimilação do resultado sonoro a ser atingido na execução do fraseado.

“Harmonicamente falando existe uma semelhança muito grande entre o choro, o baião, o frevo... a harmonia do frevo é praticamente a mesma do choro, a mesma do samba. Ele [o aluno] só tem que articular da forma do samba, do frevo... entender como é a rítmica.” (CÉSAR, 2009).

#### **2.2.4 Molduras-padrão:** Tipologias e funções dos acordes de maior recorrência, estrutura fraseológica.

Nesta parte são apresentadas determinadas molduras-padrão (*templates*) que foram eleitas para a prática da improvisação. No caso do choro encontramos progressões recorrentes, e que apesar de apresentarem variações distintas entre determinados graus, podem ser estilizadas para as finalidades deste estudo<sup>77</sup>. No caso do frevo e do baião, as progressões foram estilizadas levando em consideração os “caminhos” harmônicos de maior recorrência no repertório selecionado.

Vejamos as tipologias de acordes mais utilizadas:

1. Tríades maiores;
2. Tríades menores;

---

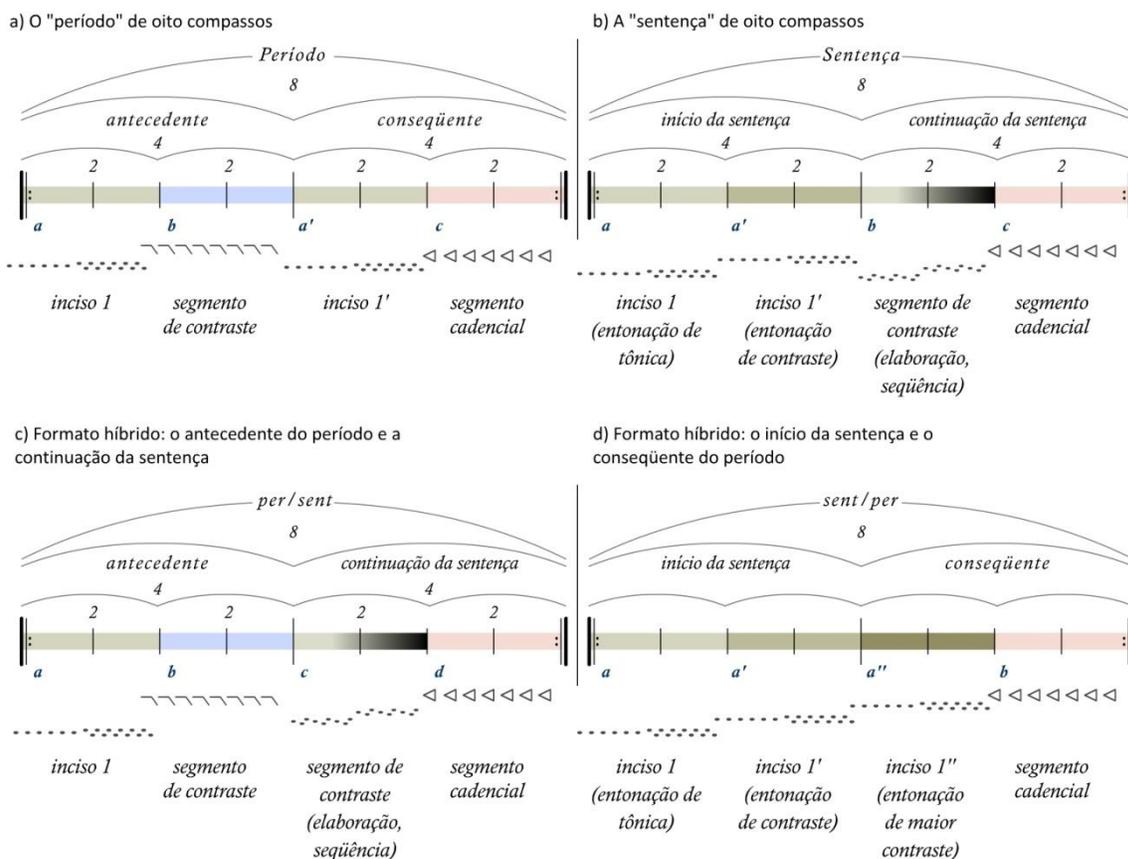
<sup>77</sup> Ver mais detalhes na parte “Consultando um pouco da *jazz theory*” deste capítulo.

3. Tétrades maiores com sexta acrescentada;
4. Tétrades dominantes;
5. Tétrades meio diminutas;
6. Tétrades diminutas.

Estas tipologias assumem basicamente as seguintes funções dentro das progressões harmônicas apresentadas:

1. Tríades e tétrades diatônicas;
2. Dominantes secundários;
3. Diminutos com função de dominante secundário;
4. Empréstimo modal (os mais comuns são o IVm e bVI na tonalidade maior e por vezes o bII na tonalidade menor).

Para compreender as estruturas fraseológicas presentes no choro, no frevo e no baião foram utilizados os *templates* apresentados por Freitas (2010a: 617-618). Após uma revisão bibliográfica de trabalhos dedicados ao tema, Freitas faz uma descrição esquemática de quatro modelos-padrões (*templates*) para organizar as frases da seção A: período, sentença, formato híbrido: o antecedente do período e a continuação da sentença e formato híbrido: o início da sentença e o consequente do período. Tais formatos podem representar a ocorrência das formas “clássicas” dentro da música popular. A figura 2.4, confeccionada por Freitas, contém apenas 8 compassos, contudo “alguns *standards* empregam uma ou outra destas fórmulas dobrando o número de compassos: os *incisos* de 2 compassos passam para 4, os *semiperíodos* de 4 compassos passam para 8, os *períodos* de 8 para 16” (FREITAS, 2010a:618).



**Figura 2.4** – Descrição esquemática de *templates*.  
 Fonte: Freitas, 2010a.

Embora estes quatro modelos cubram boa parte dos gêneros populares, “[...] em outros casos as seções “A” dos *standards* [ou do choro, do frevo e do baião] não seguem nenhum destes *templates*” (FREITAS, 2010a: 618). O baião “Juazeiro” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) (figura 5.31), por exemplo, apresenta os segmentos a-a'-b-b', um formato que não se enquadra em nenhum dos quatro modelos. A presença de tais modelos na música popular é outro aspecto que contribui para sua forte ligação com a cultura tonal europeia.

### **2.2.5 Transcrição de improvisos:** Transcrição e apreciação de improvisos considerados “idiomáticos”.

Observa-se que o “formato” que o choro, o frevo e baião receberam entre os anos de 1920 a 1950 tornou-se uma espécie de “matriz estilística idealizada”, utilizada como referência para aquilo que neste estudo está denominado como improvisação “idiomática”. Os improvisadores que partilham desta prática procuram reconhecer principalmente neste período os elementos que ficaram cristalizados como “referentes” dos gêneros. Por este motivo, foram escolhidos para transcrição determinados improvisos gravados fora do recorte temporal selecionado para o levantamento do material musical. A audição e apreciação de tais improvisos nos mostra que os elementos da chamada “época de ouro” do choro, do frevo e do baião estão presentes na confecção desse tipo de improvisação.

\* \* \*

A divisão dos elementos musicais que acaba de ser detalhada foi utilizada apenas como uma forma de expor o material encontrado no repertório do choro, do frevo e do baião. Na experiência musical estes elementos ocorrem ao mesmo tempo e muitas vezes têm uma ligação muito forte entre si. É preciso levar em conta que a soma dos elementos é que caracteriza o “idioma”. Por exemplo, um arpejo ou contorno melódico específico, construído sobre determinada figura rítmica e executado com uma articulação peculiar. “[...] A recorrência de determinados procedimentos em combinação com outros é que determina, musicalmente, a sonoridade final, e conseqüentemente sua associação a uma cultura musical específica” (SANTOS, 2006:119). Lembrando ainda que, como foi mencionado no capítulo I, há muito mais do que apenas elementos técnicos envolvidos na caracterização dos gêneros, existe toda uma carga simbólica e cultural manipulada pelos agentes envolvidos no fazer musical.

Certamente as ferramentas e estratégias presentes neste trabalho não eram utilizadas por músicos que atuaram entre 1920 e 1950. Ao pensarmos uma metodologia de ensino para gêneros populares dentro da academia, deve-se buscar o equilíbrio entre as práticas que contribuíram para a formação não acadêmica do músico popular, procedimentos adotados dentro da música de concerto europeia e da sistematização do *jazz*. É fato que músicos sem formação acadêmica especializados no choro, no frevo e no baião aprendem o fraseado característico tocando e memorizando um grande número de músicas. Este fraseado que pode ser esmiuçado em pequenas frações, categorizado em padrões, e descrito de acordo com análises advindas ou adaptadas em sua maioria da música de concerto europeia, é entendido por tais músicos de uma maneira diferente. Estes adquirem este “referente” através da experiência vivida com a prática constante de um repertório imenso. Seus dedos se acostumam com determinadas posições e seus ouvidos se identificam com elementos musicais que se repetem em várias músicas. São elementos que passam a fazer parte do seu vocabulário, e eles “falam” nesse “idioma” quando improvisam.

Da mesma forma não se pode afirmar que o aprendizado não formal, exclusivamente baseado na imitação sem qualquer suporte teórico, seja perfeito. Temos o exemplo de alguns grandes instrumentistas que se destacaram dentro deste processo, mas e quanto aos outros tantos que tentaram e não obtiveram êxito? E mesmo dentre os músicos que se destacaram é preciso levar em consideração o tempo que estes levaram para se desenvolver. Muitas vezes este aprendizado primordialmente por erro e acerto sem a ajuda de nenhum tipo de sistematização exige um período muito maior de tempo, para que por meio da experimentação o músico resolva problemas de ordem técnica, ou mesmo, questões teóricas que poderiam ser sanadas com mais agilidade através de aulas ou por meio da consulta de livros sobre o assunto. Fica aqui a questão: é mais eficiente estudar por um livro que contém transcrições e análises de solos ou “tirar de ouvido”, ou seja, aprender os solos por meio da audição e imitação da

gravação? O primeiro caminho pode ser mais curto, mas o segundo certamente propicia maior assimilação e conhecimento prático. Faz-se necessário ponderar sempre sobre os prós e os contras que existem entre a “prática deliberada”<sup>78</sup> e a “prática informal”<sup>79</sup>.

[...] pode-se sugerir que músicos e estudantes instrumentistas seriam beneficiados pela existência de pedagogias que abordem, de forma equilibrada, as práticas de estudo deliberada e informal. O desafio pedagógico consiste em se buscar pontes que unifiquem e integrem as duas abordagens de práticas de estudo, ao invés se considerar que elas são opostas entre si (SANTIAGO, 2006: 58).

Os elementos levantados foram utilizados na elaboração de possíveis atividades para a prática da improvisação sobre as progressões harmônicas eleitas como molduras-padrão para o choro, o frevo e o baião. Em sua maioria, as sugestões de exercícios e comentários surgiram da prática. Após a seleção dos elementos musicais e progressões harmônicas foi realizada a transcrição dos solos “idiomáticos”, a próxima etapa consistiu em repetidas tentativas de improvisação utilizando este material. As ideias foram sendo formuladas a partir do domínio técnico dos elementos musicais.

---

<sup>78</sup> “Segundo ERICSSON, KRAMPE E TESCH-RÖMER (1993, p. 368), a prática deliberada constitui-se de um conjunto de atividades e estratégias de estudo, cuidadosamente planejadas, que têm como objetivo ajudar o indivíduo a superar suas fragilidades e melhorar sua performance; a realização de tais atividades requer esforço, não sendo, portanto, inerentemente prazerosa. Porém, os indivíduos se vêm motivados a empreendê-las pelo avanço eminente que elas podem proporcionar à sua performance” (SANTIAGO, 2006: 53).

<sup>79</sup> “De acordo com GREEN (2001, p. 16), “o aprendizado musical informal refere-se a uma variedade de abordagens que levam à aquisição de conhecimento e de habilidades musicais fora de um contexto educacional formal”. O aprendizado musical informal envolve uma série de práticas, ocorrendo através da enculturação, da interação com colegas, familiares ou outros músicos que não atuam como professores ou do auto-didatismo (GREEN, 2001, p. 16). Esta série de práticas às quais Green se refere podem ser denominadas de “prática informal” e incluem atividades como a improvisação, a composição e o tocar de ouvido” (SANTIAGO, 2006:56).

### 2.3 Consultando um pouco da *jazz theory*

Se muito vale o já feito, mais vale o que será  
E o que foi feito é preciso conhecer para melhor prosseguir.  
Milton Nascimento e Fernando Brant, "O Que Foi Feito Deverá/O Que  
Foi Feito de Vera" (1978)

Para a realização de um estudo sobre a prática da improvisação, é apropriado refletir um pouco sobre a metodologia que foi desenvolvida nesta área dentro da *jazz theory*. "A sistematização jazzística é muito útil para aprender o material básico: arpejos, escalas, intervalos, etc." (SILVEIRA<sup>80</sup>, 2009).

Dentro do sistema de educação ocidental o jazz ainda é o método primário usado para ensinar improvisação, e a fórmula escala-acorde é o meio amplamente praticado para alcançar este objetivo. Portanto, é válido avaliar o sucesso deste método como um caso de estudo para o ensino da improvisação no ocidente em ambientes educacionais como um todo (KENNY, GELLRICH, 2002)<sup>81</sup>.

No intuito de compreender parte das atividades, ferramentas e estratégias desenvolvidas para a prática da improvisação no jazz, foram utilizados como referencial os trabalhos a seguir:

1. *The jazz language: a theory text for jazz composition and improvisation* (HAERLE, 1980), e *The jazz theory book* (LEVINE, 1995).

Tais livros serviram basicamente como material de consulta. A teoria escala-acorde (onde são enumeradas famílias de acordes e relacionadas escalas correspondentes a cada uma destas famílias), os modos da escala maior, sequência e improvisação triádica são exemplos de alguns assuntos consultados.

---

<sup>80</sup> Depoimento do saxofonista e professor da EMESP Mané Silveira em entrevista concedida ao pesquisador em 2009.

<sup>81</sup> Tradução realizada pelo autor. Texto original: Jazz is still the primary method of teaching improvisation in Western education and the chord-scale formulaic method the most widely practiced means of achieving this. It is therefore worthwhile to assess the success of this method as a case study for teaching improvisation in Western educational settings as a whole (KENNY, GELLRICH, 2002).

Outros tópicos relacionados com elementos “específicos” da sonoridade jazzística, como a improvisação atonal (*playing outside*), fogem do escopo do trabalho e não foram observados.

2. *How to play bebop for all instruments: the bebop scales and other scales in common use* e *How to play bebop for all instruments, learning the bebop language: patterns, formulae and other linking materials* (BAKER, 1989).

Estas publicações cuidam da sistematização de escalas e procedimentos desenvolvidos em um dos gêneros que ocupa lugar de destaque na sistematização do *jazz*, o *bebop*. São livros focados estritamente na parte técnico-musical.

Vejamos algumas das estratégias utilizadas pelo autor:

- Com base nos improvisos produzidos no período denominado “*bebop era*” (situado aproximadamente entre 1940 e 1950) são levantadas “regras” que governam a montagem e aplicação de escalas denominadas pelo autor como *bebop scales*;
- A seguir é apresentada uma relação extensa de exemplos transcritos explorando várias possibilidades de uso e variação das escalas dentro do *bebop*, tais como opções de graus para começar as escalas, finalizações recorrentes, variações rítmicas, procedimentos para estender as frases e padrões melódicos;
- São fornecidos exercícios práticos para a assimilação do material. Tais exercícios envolvem a aplicação das escalas *bebop* sobre progressões harmônicas recorrentes dentro do repertório jazzístico;
- O autor trabalha bastante com listas de “exemplos” sobre os procedimentos do *bebop*. Os livros apresentam listas de composições, solos transcritos e gravações.

Algumas estratégias presentes no livro foram empregadas nesta pesquisa. Adotou-se a ideia do recorte temporal; a partir de um repertório selecionado foi feito um levantamento dos elementos musicais recorrentes; foram montadas listas de composições e exercícios sobre progressões harmônicas presentes no repertório do choro, do frevo e do baião.

3. *How to improvise: an approach to practicing improvisation* (CROOK, 1991);

Por trazer uma abordagem que reflete sobre algumas possibilidades para a prática da improvisação com os elementos do *jazz*, fornecendo, portanto, exercícios e atividades, esta publicação colaborou especificamente para o desenvolvimento das sugestões de aplicação do material musical extraído do choro, do frevo e do baião.

O autor apresenta certas discussões dentro da prática da improvisação que motivaram parte das reflexões deste trabalho. Dentre elas podem ser citadas a diferença entre prática e performance, a importância do comportamento metódico, mesclar prática com situações reais de performance e intuição *versus* pensamento lógico.

O livro traz um número expressivo de elementos musicais transcritos e sugestões para a prática diária. Enquanto as sugestões são tecnicamente bem elaboradas, estas são acompanhadas por um cronograma de estudos que parece ser impraticável. O cronograma apresenta um exemplo para o estudo prático diário de determinado elemento musical da seguinte forma: 30 minutos sobre o exercício X, 30 minutos sobre o exercício Y, 40 minutos combinando os exercícios X e Y, etc. A proposta dos cronogramas estritos e padronizados parece um tanto quanto utópica, pois cada aluno possui uma vivência musical particular e necessita de um período de tempo diferente para assimilar o material musical.

Foi aproveitada também a ideia de solos compostos, utilizada pelo autor como subsídio para a prática do material musical descrito. Desta forma, foram compostos solos que pudessem evidenciar determinadas combinações de elementos musicais recorrentes no choro, no frevo e no baião.

#### 4. *How to play and improvise* (AEBERSOLD, 1992).

Além de fornecer detalhes técnicos e recursivos do *jazz*, o autor discute em vários pontos sobre a atividade de improvisar de uma maneira geral, refletindo tanto sobre aspectos musicais como desenvolvimento melódico, tensão e relaxamento, quanto aspectos “extramusicais” envolvidos neste processo, como o desenvolvimento da criatividade, o funcionamento dos lados esquerdo e direito do cérebro e a concentração necessária para improvisar.

Aebersold inclui ao longo do livro comentários e citações sobre autoestima. Encontramos comentários como: “supere o medo com o conhecimento” (*overcome fear with knowledge*) ou “tudo bem se você prefere estudar este material devagar e cuidadosamente. Apenas não desista!” (*it’s okay to feel good about going slowly and carefully through this material. Just don’t give up!*).

Com exceção dos dois primeiros livros que tratam da teoria do *jazz*, os demais trabalhos são métodos de cunho técnico que apresentam uma grande quantidade de exercícios práticos seguidos por pequenos textos complementares. De forma geral os assuntos abordados se repetem entre as publicações. Temas como escalas *blues* e *bebop* e a importância de se praticar sobre as os *templates blues* de 12 compassos e “*rhythm changes*”, por exemplo, aparecem praticamente em todos os trabalhos.

### 2.3.1 Pesquisa de campo na *Indiana University* - IU

No intuito de experienciar a aplicação prática das atividades sugeridas pelos autores acima citados, foi realizado um estágio de doutorado<sup>82</sup> na *Indiana University* (IU), dentro do *Department of Jazz Studies* da *Jacobs School of Music*. Instituição onde leciona o Prof. Dr. David N. Baker (figura importante no processo de estruturação de cursos de *jazz* dentro do ambiente acadêmico).

O trabalho realizado no exterior foi supervisionado pelo coorientador estrangeiro, o Prof. Dr. e saxofonista Thomas Walsh, formado na área de performance em *Jazz Studies* da *Jacobs School of Music*.

Dentre as principais atividades desta pesquisa de campo, estão a realização de entrevistas semiestruturadas com alguns dos autores da *jazz theory* e a observação de aulas voltadas principalmente para a prática da improvisação. Os entrevistados foram Jerry Coker, (saxofonista, músico atuante e um dos pioneiros no desenvolvimento da *jazz theory*), o Prof. Dr. David Baker (autor com vasta bibliografia sobre *jazz improvisation*) e Dan Haerle (músico, autor de livros voltados para teoria e prática jazzística e professor aposentado da *Jazz Studies Division* da *College of Music* na *University of North Texas*).

Boa parte dos procedimentos contidos nas publicações estudadas pôde ser observada no contexto de sala de aula. Após uma primeira triagem orientada pelo Prof. Dr. Thomas Walsh, foram selecionadas as seguintes disciplinas para observação das aulas:

- *History of jazz* - sob responsabilidade do Prof. Dr. David Baker (6 horas semanais) – disciplina expositiva que trata tanto da parte

---

<sup>82</sup> Este estágio foi financiado por bolsa de estudos da CAPES (Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior), através do PDEE - Programa de Doutorado no País com Estágio no Exterior.

técnico-musical como histórico-cultural do *jazz*. Prof. Baker é chefe do departamento de *jazz* e um dos pioneiros na sistematização do ensino jazzístico.

- *Jazz improvisation IV* – sob responsabilidade do Prof. Dr. David Baker (4 horas semanais) – disciplina prática realizada em grupo, na qual os estudantes executavam atividades voltadas para a prática da improvisação em seus instrumentos. Prof. Baker colocou em prática exercícios de sua autoria que se encontram publicados em seus livros.
- *Rhythm section* – sob responsabilidade do Prof. de contrabaixo Jeremy Allen, Prof. de piano Luke Gillespie, Prof. de bateria Steve Houghton e Prof de guitarra Corey Christiansen (2 horas semanais) – disciplina prática realizada em grupo, na qual os alunos montavam *combos* e apresentavam peças previamente estudadas envolvendo diferentes estilos. Os professores traziam gravações representativas das peças em questão e auxiliavam os alunos na execução através de demonstrações práticas, observações sobre a performance e solos improvisados.
- *Master class* com os alunos de saxofone – sob responsabilidade do Prof. Dr. Thomas Walsh (2 horas semanais) - os alunos tinham aulas individuais com Prof. Walsh e como complemento para seu estudo se encontravam uma vez por semana, em dois grupos separados pelos níveis intermediário e avançado. Nos *master classes* o professor trabalhava estratégias voltadas para prática da improvisação sobre o repertório que os alunos teriam que apresentar em suas avaliações de final de semestre. O Prof. acompanhava os alunos ao piano. Ao final do semestre foi utilizada uma banda de apoio (guitarra, baixo e bateria).

Com base na análise das entrevistas realizadas com os *jazz educators* Jerry Coker, David Baker e Dan Haerle, três dos seis autores utilizados aqui como referencial, juntamente com as observações de aplicação desta metodologia em sala de aula, é possível apresentar as seguintes considerações:

- Os professores trabalham bastante com listas de peças para determinadas finalidades. Por exemplo, uma lista de composições que contém somente II-Vs de tonalidades menores;
- Os estudantes aprendem frases a partir de *standards*<sup>83</sup> do jazz e praticam para desenvolver a capacidade de transpor tais frases para outras tonalidades. Por vezes, como exercício, eles tocam frases de uma peça sobre a progressão harmônica de outra composição;
- A literatura jazzística é bastante utilizada (composições, solos transcritos) para ensinar a “linguagem” do gênero para os estudantes. Após aprender frases recorrentes, os alunos são incentivados a praticar variações sobre este material, com o intuito de desenvolver o seu “estilo” e “fraseado próprio”.
- Os professores trabalham a percepção dos alunos ensinando melodias “de ouvido”, ou seja, eles tocam uma melodia e os alunos reproduzem sem o auxílio da partitura. Como parte dessa atividade os alunos aprendem a ouvir intervalos, sequências diatônicas e a compreender a forma da melodia através da audição. O solfejo também é utilizado e incentivado neste processo;
- As progressões harmônicas mais recorrentes do jazz são bastante enfatizadas. Os professores pedem que os alunos reconheçam uma determinada peça após ouvir apenas uma sequência de acordes. Outra atividade relacionada com o acompanhamento é realizada a partir da

---

<sup>83</sup> Peças que de forma geral possuem uma grande quantidade de regravações e são consideradas importantes dentro do repertório do *jazz*.

escolha de uma melodia, sobre a qual os alunos tentam harmonizar sem usar a partitura;

- Partilha-se a noção que a improvisação reside em suas escolhas, e você escolhe a partir do que tem armazenado. Por isso os professores enfatizam a necessidade de memorizar um grande número de peças e desenvolver a destreza de executá-las em diferentes tons;
- Como parte do estudo da improvisação, os alunos precisam compor solos e executá-los em seus instrumentos;
- Os professores utilizam atividades extremamente metódicas, como por exemplo, pedir que os alunos toquem somente as terças dos acordes de uma determinada progressão, ou mesmo pedir que eles usem somente arpejos para improvisar. No entanto, sempre enfatizam que tais escolhas devem ocorrer de forma espontânea no momento da improvisação.
- As aulas deixam claro que leva um tempo de maturação e prática até que os elementos que estão sendo estudados surjam naturalmente num solo improvisado. O modelo abaixo, resumido aqui a partir da proposta de Coker (1991), corresponde ao pensamento seguido pelos professores:

- 1- O elemento é compreendido (definições, ilustrações e audição);
- 2- O estudante precisa da motivação que vem da audição das inúmeras variações que os “mestres” (músicos expressivos tomados como referência) realizam com os elementos;
- 3- *Hands on approach*, prática e execução dos elementos e suas variações em todos os tons e registros do instrumento;
- 4- Conectar auditivamente o som do elemento com a sua progressão harmônica ou acorde equivalente (prática com *play-alongs*<sup>84</sup>);

---

<sup>84</sup> Livros com a transcrição de peças e progressões harmônicas importantes, acompanhados de CD com gravação das mesmas (*play backs*). Tal material possibilita que o solista possa praticar como se estivesse tocando com uma banda real.

- 5- Aplicar o elemento em situações reais, usando progressões harmônicas recorrentes. Com a experiência, o músico amplia o discernimento e o processo de aplicação dos elementos se torna mais natural.
- Com a sistematização de um estilo musical existe a possibilidade de se aprender mais rápido. Sem a sistematização o estudante aprenderia por “tentativa e erro”. No entanto, no caso da improvisação, não adianta apenas entender os elementos e saber o que utilizar, faz-se necessário automatizar esse conhecimento. No intuito de desenvolver tal automatização são criados os exercícios.
  - A diferença entre os exercícios e um solo improvisado sempre é ressaltada. Os professores deixam claro que as atividades são meios para afiar as habilidades técnicas e automatizar uma grande quantidade de elementos musicais a serem usados em uma situação real. Nesse sentido são trabalhados alguns conceitos musicais como desenvolvimento melódico, tensão e relaxamento e conteúdo e contraste;
  - O Prof. Dr. David Baker resalta que ele desenvolveu seu conhecimento musical devido à necessidade de trabalhar como músico. Ele precisou dominar este vocabulário para ser requisitado para participar dos grupos. O músico comenta que não existiam os livros que encontramos atualmente, e que, o material que ele vem escrevendo consiste em sua experiência de vida;

Concomitantemente, através de encontros regulares com o coorientador foi possível discutir sobre outros aspectos ligados ao processo de sistematização do ensino da improvisação no *jazz*, tais como o papel de pioneiros

como George Russel<sup>85</sup>, David Baker e Jerry Coker, e a criação dos *camps*<sup>86</sup> e dos *play-alongs*.

Em meio às discussões, o livro *Elements of the jazz language for the developing improviser* (COKER, 1991) foi incorporado à bibliografia. Tal publicação tem um formato semelhante a esta pesquisa. O autor faz um levantamento e descrição de elementos que compõem a “linguagem” do *jazz*, fornece explicações sobre o funcionamento dos elementos, apresenta trechos de solos transcritos (mostrando estatisticamente o nível de ocorrência dos elementos), transcrições de trechos de solos que contém os elementos, e por fim, exercícios para a assimilação e prática dos mesmos. Coker (1991) recomenda que os elementos sejam praticados em todos os tons, modulando em ciclo de quintas, em segundas maiores e terças maiores e menores.

O Prof. Dr. Walsh me convidou para auxiliá-lo em dois *master classes* sobre bossa nova. Ao preparar e ministrar aulas para estudantes estrangeiros sobre um gênero musical desenvolvido no Brasil foi possível perceber melhor os pequenos detalhes, nuances e sutilezas que caracterizam a interpretação deste.

Durante a estadia nos Estados Unidos foi possível avaliar<sup>87</sup> algumas das atividades desenvolvidas na pesquisa através de *workshops*, com especial destaque para o *workshop* sobre gêneros brasileiros apresentado na *Berklee School of Music*. Houve a possibilidade de examinar o nível de compreensão que músicos com formação em outra cultura conseguem ter a partir do que foi descrito,

---

<sup>85</sup> Pianista e compositor considerado como um dos primeiros músicos a contribuir para o desenvolvimento da *jazz theory*, principalmente, através do seu livro *The lydian chromatic concept of tonal organization* (1953).

<sup>86</sup> Encontros realizados nos moldes de um festival onde são oferecidos cursos voltados para a prática do *jazz*.

<sup>87</sup> Contudo, é importante salientar que não foi realizada aqui uma pesquisa com testes rigorosamente organizados envolvendo, por exemplo, grupo de controle e grupo experimental. As observações relatadas são um complemento que surgiu como consequência das atividades relacionadas ao doutorado sanduíche.

exemplificado e transmitido pelas sugestões para a prática da improvisação. O resultado demonstrou que a articulação característica dos gêneros é a parte mais difícil de ser assimilada pelos músicos em questão. Entretanto, apesar de soarem com sotaque, ou seja, como estrangeiros aprendendo uma nova língua, tais instrumentistas conseguiram entender a estruturação e aplicação dos elementos musicais.

No período de recesso das aulas da Jacobs School of Music foi possível intensificar os encontros com o coorientador. Realizamos encontros semanais, e além de realizar a discussão teórica, executamos peças do repertório dos GPUs e da MI. Tocamos as músicas, improvisamos sobre as mesmas e depois discutimos sobre possíveis abordagens para a prática da improvisação nestes gêneros (qual o material musical recorrente, como aplicar tal material, a importância da articulação, etc.) Tal atividade foi sem dúvida um dos pontos altos entre as demais atividades de pesquisa. A possibilidade de conviver com um músico de formação jazzística, discutir e presenciar a sua prática na improvisação, contribuiu muito para a compreensão sobre a metodologia desenvolvida no *jazz* e sua possível aplicação na música brasileira. Tais atividades práticas (juntamente com ensaios, concertos e a realização de *workshops*) contribuíram especialmente na elaboração das sugestões para a prática da improvisação apresentadas nos capítulos III, IV e V. Por se tratar de um estudo desenvolvido na área de práticas interpretativas por um instrumentista-pesquisador, a execução do material musical se faz imprescindível para que se possa adquirir maior propriedade sobre o assunto.

O Prof. Dr. Walsh comentou que quando pioneiros como George Russel, David Baker e Jerry Coker iniciaram o processo de sistematização do *jazz* por volta da década de 1940, este se encontrava ainda numa fase de boa popularidade, na qual existia um mercado sólido (casas de espetáculo e gravadoras). Era um período em que os aspirantes a *jazz performers* tinham a

referência viva de muitos “mestres” do gênero que se encontravam em plena atuação. Os iniciantes que estavam tentando improvisar por conta própria já tinham assimilado recursos de articulação, variações de intensidade do toque, os conceitos de tocar antes ou depois do andamento e muitos outros detalhes minuciosos que compõem a sonoridade jazzística. Os métodos e a sistematização surgem para facilitar o aprendizado, servindo de complemento e referencial teórico para estruturar toda a bagagem que os iniciantes já possuíam. No momento atual, onde o jazz não goza da mesma popularidade e a maioria dos estudantes não possui toda a bagagem das gerações anteriores, os métodos tendem a parecer insuficientes e vazios de conteúdo.

Com base nas observações de Collier (1995) podemos destacar algumas mudanças sofridas pelo jazz ao entrar na academia:

- O jazz ganha certa independência em relação ao mercado;
- O nível de complexidade aumenta e o público diminui;
- Muda a forma de aprendizado, que antes era feita por imitação ou erro e acerto;
- Surge uma certa padronização nos solos improvisados;
- O estudo formal ao adotar uma técnica específica para cada instrumento tende a inibir o estilo individual dos músicos;

É possível comparar esta situação com o momento que vivemos no Brasil. Observa-se que a música popular de uma maneira geral está sendo aos poucos sistematizada e ensinada em universidades e conservatórios, porém tal produção encontra-se às margens das grandes mídias, não existe mais o mesmo campo de atuação profissional, como o da chamada “época de ouro” do rádio, e, conseqüentemente, a maioria dos estudantes não possuem de antemão a referência sonora dos gêneros.

O aprendizado da música popular na universidade tenta preencher o espaço vazio das festas e saraus, cada vez mais raros, pois aquela proporciona a aproximação de músicos que irão promover esses mesmos encontros, porém em outro ambiente (CHAVES, 2001:76).

Inevitavelmente os GPUs e a MI estão passando por uma formatação “acadêmica”, como aconteceu com o *jazz* nos Estados Unidos. O fato de encontramos dentro destes ambientes estudantes das mais variadas classes sociais e que trazem em sua bagagem diversas influências<sup>88</sup>, onde podem ser citados gêneros como o *rock*, *jazz*, *funk* e todas as variáveis presentes no “guarda-chuva” da MPB, é algo que vem a contribuir também para possíveis transformações no discurso musical. Haverá mais perdas do que ganhos? Só uma análise futura poderá responder tal pergunta. No momento, a conclusão que parece mais certa é que este é um caminho sem volta. A música popular já tem seu lugar na academia e tudo indica que esta será uma relação duradoura. Portanto, é preciso cuidar para que os gêneros populares alcancem equilíbrio e qualidade dentro do ensino musical formal.

### **2.3.2 Possíveis adaptações de procedimentos da *jazz theory* para a prática da improvisação no choro, no frevo e no baião.**

Analisando o referencial teórico selecionado da *jazz theory*, percebe-se que algumas abordagens deste podem ser adaptadas ao estudo atual do choro, do frevo e do baião para fins de improvisação. Vejamos certas progressões harmônicas que se tornaram *templates* para a prática da improvisação no universo do *jazz*.

A sucessão de formas que os estudantes aprendem normalmente começa com o *blues*, um dos mais veneráveis veículos no repertório do *jazz*. [...] Após aprender o *blues*, jovens músicos estudam peças mais expansivas como “I Got Rhythm,” na qual duas sequências de acordes

---

<sup>88</sup> Com a expansão da *internet* e o surgimento constante de novos meios de interação no ambiente virtual (redes sociais, *blogs*, *sites* de compartilhamento de vídeos, etc.) as trocas de informações musicais vêm se tornando cada vez mais intensas e diversificadas.

com duração de oito compassos – uma seção A e uma seção B – são arranjadas para produzir uma progressão de trinta e dois compassos no formato AABA, típico de muitas canções populares norte-americanas<sup>89</sup> (BERLINER, 1994: 76).

Como Berliner aponta, o *blues* de 12 compassos é um dos *templates* que foi sistematizado por ser recorrente no repertório jazzístico e têm sido amplamente adotado para a prática a improvisação.

The image shows a 12-measure blues progression in F major, divided into three systems of four measures each. The chords are as follows:

- System 1: F7, B<sup>b</sup>7, F7, C m7, F7
- System 2: B<sup>b</sup>7, B<sup>o</sup>, F7, D7
- System 3: G m7, C7, F7, D7, G m7, C7

**Figura 2.5** - *Blues* de 12 compassos.

O “*rhythm changes*”, outro *template* bastante utilizado, foi estabelecido a partir da progressão harmônica extraída da peça “*I got rhythm*” (George Gershwin).

---

<sup>89</sup> Tradução do autor. Texto original: The succession of forms that the students learn commonly begins with the blues, one of the most venerable vehicles in the jazz repertory. [...] Having learned the blues, young musicians study more expansive pieces like “I Got Rhythm,” in which two eight-bar chord sequences – an A section and a B section – are arranged to produce a thirty-two bar progression in the AABA format typical of many American popular songs. (BERLINER, 1994: 76)

[A] B<sup>b</sup>7M Gm7 Cm7 F7 Dm7 Gm7 Cm7 F7 B<sup>b</sup>7M B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7M E<sup>b</sup>m7 Dm7 Gm7 Cm7 F7

[A'] B<sup>b</sup>7M F7 Cm7 F7 Dm7 Gm7 Cm7 F7 B<sup>b</sup>7M B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7M E<sup>b</sup>m7 B<sup>b</sup>7M F7 B<sup>b</sup>7M

9

[B] D7 G7 C7 F7

17

[A''] B<sup>b</sup>7M Gm7 Cm7 F7 Dm7 Gm7 Cm7 F7 B<sup>b</sup>7M B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7M E<sup>b</sup>m7 B<sup>b</sup>7M Gm7 Cm7 F7

25

Figura 2.6 - “Rhythm changes”.

Seguindo esta linha de raciocínio, é possível estilizar as progressões de 16 compassos relacionadas ao choro que podem servir como molduras-padrão para a prática da improvisação. Para tanto, vejamos as possibilidades elencadas por Aebersold (2010:33) para demonstrar algumas das muitas variantes que o *blues* de 12 compassos apresenta dentro da prática jazzística.

- A.) ||F7 |Bb7 |F7 |Cm7 F7 |Bb7 |Bb7 |F7 |D7 |Gm7 |C7 |F7 |Gm7 C7 ||
- B.) ||F7 |Bb7 |F7 |Cm7 F7 |Bb7 |B<sup>9</sup>7 |F7 |Am D7|Gm7 |C7 |Am D7|Gm7 C7 ||
- C.) ||F7 |Bb7 |F7 |Cm7 F7 |Bb7 |B<sup>9</sup>7 |F7 |Am D7|Gm C7|Dbm Gb7|F7 |Gm7 C7 ||
- D.) ||F7 |Em A7 |Dm G7|Cm7 F7 |Bb7 |Bbm|Am|Abm |Gm7 |C7 |Am D7|Gm7 C7||<sup>90</sup>

A variante A funciona como *default*, ou seja, a moldura padrão sobre a qual as sugestões práticas são elaboradas. O *default* serve de ponto de partida.

<sup>90</sup> Esta variante foi retirada da peça “Blues for Alice” (Charlie Parker) (AEBERSOLD, 2000:33).

Uma vez adquirida a proficiência improvisatória sobre este *template* o músico vai se adaptando e transitando entre as inúmeras variantes.

Uma das possibilidades de aplicação desse procedimento dentro do repertório do choro consiste em eleger um *default* como base para progressões harmônicas recorrentes nas seções C, pois, como foi comentado anteriormente estas são as partes mais utilizadas para improvisação em choros de três seções. Vejamos as progressões harmônicas e melodias da seção C das músicas “Cochichando” (Pixinguinha/João de Barro/Alberto Ribeiro), “Pagão” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda), “Sonhando” (K-ximbinho), “Não gostei de seus modos” (Moleque Diabo) “Peguei a reta” (Porfírio Costa) e “Sonoroso” (K-ximbinho)<sup>91</sup>.

The image displays a musical score for six different choro pieces, arranged in two groups of three. Each piece is shown with its melodic line and a corresponding chord progression. The pieces are: Cochichando, Pagão, Sonhando, Não gostei de seus modos, Peguei a reta, and Sonoroso. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first group of three pieces (Cochichando, Pagão, Sonhando) starts at measure 10, while the second group (Não gostei de seus modos, Peguei a reta, Sonoroso) starts at measure 16. The chord progressions are indicated by letters (D, Em, F#, Bm, E7, A7, G, Gm6, B7, Dm, Bm, A7, D) placed below the notes.

**Figura 2.7** – Choro – 6 seções C sobrepostas

<sup>91</sup> A seção C do choro “Peguei a reta” foi composta na tonalidade de Lá bemol-maior e a seção C do choro “Sonhando” foi composta na tonalidade de Sol-maior. Ambas foram transpostas aqui para a tonalidade de Ré-maior apenas para facilitar a comparação entre as outras seções C que foram compostas nesta tonalidade.

A figura 2.8 a seguir apresenta a moldura-padrão escolhida para a prática da improvisação no choro, estilizada aqui a partir das ocorrências observadas nas progressões harmônicas das seções C apresentadas na figura 2.7.

The figure shows a 16-measure chord progression in G major, 2/4 time. The progression is as follows:

- Measures 1-4: D, A7, D
- Measures 5-8: F#7, Bm, E7, A7
- Measures 9-12: D, A7, D, D7/F#, G6
- Measures 13-16: Gm6, D/A, B7, Em, A7, D

**Figura 2.8** – Choro – moldura-padrão no modo maior.

A partir do conjunto de variantes encontradas no choro no frevo e no baião, foram eleitos determinados *defaults*, aqui denominados de molduras-padrão, que se mostraram úteis para a prática da improvisação. Assim, os *templates* a serem apresentados nos capítulos Choro, Frevo e Baião representam apenas um esqueleto básico. Como vimos, tanto no *blues* de 12 compassos como nas partes C de 16 compassos do choro existem várias possibilidades de inserção/supressão de acordes e de rearmonização.

Optou-se por pesquisar como certas estratégias utilizadas para a prática da improvisação sobre alguns *templates* do *jazz* podem nos fornecer subsídios para realizarmos um procedimento similar com os gêneros aqui estudados. Contudo, é necessário estar consciente das particularidades de cada

um, bem como de que nem todos os procedimentos da *jazz theory* podem ser adaptados à música brasileira. A intenção é conhecer o que já foi realizado no campo da improvisação no *jazz* com a finalidade de entender os detalhes deste processo e ver como tal conhecimento pode ser útil para o desenvolvimento da prática da improvisação sobre o choro, o frevo e o baião.

Durante a confecção das sugestões para prática da improvisação, foram levadas em conta algumas das críticas comuns em relação à metodologia jazzística. Primeiro, que após passar por esse sistema de aprendizado os estudantes tendem a soar da mesma maneira; segundo, que enquanto o sistema mostra as notas “certas” a serem tocadas, este pode gerar uma improvisação “mecânica”, baseada apenas na análise teórica. É importante que se tenha em vista que a improvisação possui muitas variáveis, trata-se de algo vivo e muito flexível no campo da música popular, o que, portanto, tende a tornar sua sistematização um tanto quanto limitadora, quando comparada à prática.

Aebersold (1992, 36-39) nos apresenta um sistema para o estudo da improvisação sobre o *blues* de 12 compassos. Neste sistema, toca-se primeiro somente as fundamentais de todos os acordes da progressão harmônica, em seguida as duas primeiras notas das escalas correspondentes, as três primeiras notas, as cinco primeiras notas, as tríades, tétrades (com sétima ou sexta), arpejos com nona e ao final as escalas completas.

Sem dúvida é necessário saber executar os arpejos e escalas da progressão harmônica. Improvisar dentro dos gêneros aqui selecionados, por exemplo, exige um grande domínio de arpejar tríades. No entanto, tal prática não transmite o que, no jargão musical, se entende por “linguagem” do gênero. O estudante aprende as notas que “podem” ser tocadas, mas não tem capacidade de discernir sobre quais notas tocar. “Enquanto o sistema escala-acorde certamente dá notas para os estudantes tocarem, o mesmo não parece oferecer

nenhuma razão para tocar alguma delas em particular”<sup>92</sup> (BIRKETT, 1995 *apud* KENNY e GELLRICH, 2002: 127). Por este motivo, para a prática do choro, do frevo e do baião, foi sugerido que ao invés de começarmos tocando as fundamentais criássemos uma linha melódica, como um contracanto que concatena os acordes por meio de graus conjuntos ou do caminho mais próximo entre as notas. Tal procedimento é bem próximo da ideia de notas guias (CROOK, 1991), denominado de *guide-tone lines* ou *improvisation outlines* dentro da *jazz theory*. Entretanto, houve a preocupação de adequar tais notas guias por meio da utilização de procedimentos encontrados no choro, no frevo e no baião. Para tanto, foram utilizados contornos melódicos, figuras rítmicas e recursos de articulação recorrentes no repertório destes gêneros.

Pontos de apoio/resolução são outras particularidades que foram pensadas no momento da elaboração das sugestões. Tais pontos de apoio, que são característicos da cultura tonal de uma forma geral, desempenham também um papel importante na prática do choro, do frevo e do baião. Por vezes o solista é impelido a resolver no primeiro tempo da mudança do acorde, ou seja, sua frase tem que terminar junto com o próximo acorde. Um procedimento diferente em relação à maioria das improvisações jazzísticas, nas quais existe maior flexibilidade para concluir as frases, tanto em relação ao tempo (primeiro ou demais tempos do compasso) quanto em relação ao intervalo utilizado (sétima maior, nona). De forma geral, dentro dos gêneros aqui estudados a nota fundamental dos acordes é a mais utilizada para a finalização dos solos<sup>93</sup>. A não ser que o solista queira continuar improvisando, então a quinta e a terça do acorde funcionariam bem. Salientando que não se tratam de regras estritas, e sim, procedimentos recorrentes dentro do repertório estudado. Tais procedimentos

---

<sup>92</sup> Tradução realizada pelo autor. Texto original: While [the chord-scale method] certainly gives students notes to play, it does not seem to offer any reasons for playing anything in particular (Birkett, 1995 *apud* Kenny e Gellrich, 2002:127).

<sup>93</sup> Conferir os improvisos transcritos em cada um dos gêneros.

devem ser praticados no intuito de assimilar o “idioma” em questão e podem ser burlados à medida que se atinge o domínio dos mesmos.

A execução dos elementos musicais em todos os tons, fortemente incentivada dentro da prática jazzística, pode ser útil para a prática do choro, do frevo e do baião. Sem dúvida algumas tonalidades são utilizadas com muito mais frequência do que outras.

- Dentro do repertório do choro temos uma maior incidência das tonalidades maiores de Fá, Dó, Sol, Ré, Lá e Si bemol, e as tonalidades menores de Ré, Lá, Mi e Si (CHAVES, 2001);
- No frevo existe uma predominância maior dos bemóis por causa dos instrumentos de sopro. As tonalidades maiores mais comuns são Dó, Fá, Si bemol, Mi bemol e Lá bemol, as tonalidades menores são Ré, Sol e Dó;
- O baião utiliza mais frequentemente as tonalidades maiores de Ré, Fá, Sol e Lá, e as tonalidades menores de Mi e Ré.

Portanto, dentro dos três gêneros temos a maior parte dos 12 tons. Outras tonalidades serão utilizadas, especialmente no choro, por causa de modulações temporárias, também chamadas de tonicizações. Podemos citar como exemplos as seguintes peças:

- “Lamentos” (Pixinguinha) – parte A em Ré-maior com um trecho em Fá suspenido-maior <sup>94</sup>;
- “Noites Cariocas” (Jacob do Bandolim) – parte B em Dó-maior com um trecho em Mi-maior;

---

<sup>94</sup> Conferir os principais lugares de chegada da primeira parte deste choro em Freitas (2010a:294-295).

- “Doce de Côco” (Jacob do bandolim) – Parte B em Sol-maior com um trecho em Si-maior.

Sendo assim, englobamos quase todas as tonalidades. Contudo, acredita-se que seja mais proveitoso dominar as tonalidades mais usuais primeiro. Uma vez que os elementos estejam assimilados e o estudante já consiga improvisar em tais tonalidades, fica mais fácil adquirir a domínio das demais. Começar aprendendo todo o material em 12 tonalidades antes da assimilação prática do mesmo seria um trabalho árido e mecânico, e que, pode não fazer sentido enquanto o músico ainda não consegue aplicar tal conhecimento no momento da improvisação.

É importante também levar em consideração a ocorrência de “erros” ou pequenas imperfeições durante a improvisação de um solo. Coker (1991) é um dos poucos autores que ao analisar um solo mostra notas “erradas” (notas que foram emitidas por engano e que entram em conflito com a harmonia em questão). Admite-se assim que a improvisação não é uma ciência exata. Notas “indesejáveis” acontecem e os solistas ao lidarem com estas no meio de uma performance acabam encontrando outras possibilidades de resolução da melodia. Neste caso, parece ser mais coerente assumir a possibilidade do “erro” do que tentar inventar teorias mirabolantes para explicar notas estranhas de um solo.

O estudo da improvisação apresenta-se ainda como um meio eficiente para a assimilação e compreensão prática de um determinado gênero. Seguindo este ideal, podemos associar a prática das propostas aqui apresentadas com a prática dos músicos especializados em determinado estilo (chorões, *jazzman*, forrozeiros, bossa novistas, sambistas, milongueiros, etc.): decorar uma boa quantidade de melodias e ouvir bastante para absorver as articulações.

Uma boa improvisação em qualquer gênero musical depende de um conhecimento minucioso e da compreensão do estilo. A improvisação é bem sucedida por causa da forma que se relaciona com normas

estilísticas estabelecidas. É, portanto, essencial que os músicos sejam bem versados dentro do estilo que pretendem improvisar.<sup>95</sup> (THOMPSON, LEHMANN, 2004:150).

Ao mesmo tempo, vê-se a necessidade de complementar as práticas “fictícias” realizadas em sala de aula com o ato de improvisar numa situação real, como uma roda de choro ou uma apresentação pública, pois como diz o músico Armandinho: “Treino é treino e jogo é jogo”<sup>96</sup>.

O comentário acima faz referência à “malícia” presente na música popular. Com o passar dos anos e a experiência de tocar em público, o músico tende a adquirir um grande domínio do seu instrumento e a destreza de improvisar sobre as mais adversas situações. As reflexões teóricas e os estudos práticos têm que estar em sintonia com tais aspectos do meio popular, a fim de tentar manter essa espontaneidade e sagacidade que dão “sabor” à improvisação.

[...] Improvisação requer grande ênfase na performance (e experiência em grupo) em si. Afinal de contas, a criatividade na improvisação geralmente surge de forma mais expressiva nos espaços de performance, não na sala de aula, e a habilidade para reagir e gerar música dentro de uma dinâmica de variáveis imprevistas é uma das características mais distintas da improvisação<sup>97</sup> (KENNY, GELLRICH, 2002:129).

O desenvolvimento da habilidade de improvisar está intimamente ligado à experimentação. O aprendizado neste campo implica em correr riscos. É

---

<sup>95</sup> Tradução realizada pelo autor. Texto original: Good improvising in any musical genre relies on a thorough knowledge and understanding of the style. The improvisation is successful because of the way it relates established stylist norms. It is, therefore, essential for performers to be well versed with the style in which they wish to improvise (THOMPSON, LEHMANN, 2004:150).

<sup>96</sup> Informação verbal obtida em conversa com o músico em Campinas-SP, em 30 de abril de 2008. Armandinho (Armando Macêdo) - guitarrista e bandolinista. Na década de 1970, formou o conjunto “A Cor do Som”. No campo do choro gravou discos ao lado de Raphael Rabello e do Conjunto “Época de Ouro”.

<sup>97</sup> Tradução realizada pelo autor. Texto original: Improvisation requires a greater emphasis on performance (and group experience) itself. After all, improvisational creativity most often ultimately takes place in a performance environment, not in the practice room, and the ability to react to and generate music from dynamic and unpredictable variables is one of the distinguishing features of improvisation (KENNY e GELLRICH, 2002:129).

necessário estar aberto ao acaso, realizar solos longos, “desperdiçar” notas nos ensaios e atividades práticas, errar bastante e se aventurar sempre por caminhos diferentes. Tal postura parece ser imprescindível, se não o único meio para se formar um bom improvisador.



### Capítulo III - Choro

Passando a configurar um gênero musical no início do século XX, o choro perpassou vários momentos da música brasileira, desde as primeiras gravações mecânicas até os dias de hoje. O choro encontra-se representado neste trabalho através de peças produzidas principalmente entre as décadas de 1920 e 1950, período de profissionalização dos músicos de choro e estruturação dos “regionais”, que passam a incorporar definitivamente o pandeiro e o violão 7 cordas (LIVINGSTON-ISENHOUR e GARCIA, 2005: 80-107). Neste período destaca-se a atuação de compositores/intérpretes como Pixinguinha (1897-1973) e Jacob do Bandolim (1918-1969). Duas figuras que, em certa medida, balizam este período histórico e se destacam pelo impacto que tiveram, principalmente, nos campos da composição, interpretação e arranjo.

Além de ter se sobressaído enquanto instrumentista, improvisador e arranjador, Pixinguinha se transformou em uma das figuras de maior relevo dentro da história da música popular brasileira. Reverenciado por músicos, cronistas e historiadores, sua obra recebeu a chancela da “autenticidade” e passou a ser considerada modelo de choro “tradicional”. Nas palavras de Bessa (2005: 229-232), “Pixinguinha passou a ser visto como o ‘principal depositário da memória musical brasileira’”.

Jacob do Bandolim, que encontrava em Pixinguinha um sinônimo de brasilidade, tornou-se referência principalmente enquanto intérprete e divulgador do choro. Nota-se que grande parte da música de Ernesto Nazareth que passou a compor os “clássicos” do choro foi derivada principalmente da estética dos arranjos de Jacob, com especial destaque para as versões presentes nos discos “Jacob revive músicas de Ernesto Nazareth<sup>98</sup>” (RCA Victor, 52) e “Vibrações”

---

<sup>98</sup> Álbum composto por quatro discos de 78 rpm contendo oito composições de Nazareth.

(RCA Victor, 67) <sup>99</sup>. Apesar do músico Garoto ter gravado anteriormente no formato de bandolim e “regional” as composições “Ameno Resedá” (Continental, 1946), “Famoso” (Odeon, 1951) e “Perigoso” (Odeon, 1952) de autoria de Ernesto Nazareth, de acordo com o bandolinista Joel Nascimento<sup>100</sup>, a maior parte dos chorões teria aprendido as músicas de Nazareth a partir das gravações de Jacob do bandolim. No estudo realizado anteriormente (CÔRTEZ, 2006), observou-se que muitas “versões” feitas por Jacob tornaram-se referência para os chorões. Duas peças representativas neste sentido são “Brejeiro” (Ernesto Nazareth) e “Ingênuo” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda). Interpretações posteriores guardaram tanto a introdução e final que Jacob inseriu em “Ingênuo” quanto a realização do “Brejeiro” no modo menor em sua reexposição.

Durante este processo de transcrição de músicas escritas originalmente para piano para o formato de bandolim e grupo de choro, a música de Nazareth foi adaptada e “enquadrada” dentro de procedimentos harmônicos e melódicos que caracterizavam o choro da época de Garoto e Jacob do Bandolim<sup>101</sup>. Desta forma, houve uma espécie de “edição” na qual foram retirados alguns dos elementos que estariam mais ligados às idiossincrasias do piano.

O trecho abaixo, retirado do texto de apresentação dos recém-lançados volumes 2 e 3 do “*Songbook Choro*” (CHEDIAK, 2011), está em consonância com as observações aqui apresentadas sobre o choro.

Com relação ao repertório tradicional, as referências principais são provenientes de gravações de Jacob do Bandolim, Conjunto Época de Ouro, Regional de Benedito Lacerda e de Canhoto, que ainda são a base da maioria dos arranjos executados nas rodas de choro. Foram

---

<sup>99</sup> Este álbum contém 4 composições de Nazareth, dentre elas está o “Brejeiro” que ganhou uma reexposição no modo menor.

<sup>100</sup> Entrevista concedida ao pesquisador em 2006.

<sup>101</sup> Conferir a transcrição da interpretação de Jacob do Bandolim da peça “Odeon” (Ernesto Nazareth) sobreposta sobre a partitura original para piano (CÔRTEZ, 2006:99-106).

transcritos, dessas gravações, contrapontos de Pixinguinha e Dino 7 cordas.

Dessas gravações, também surgiu a escolha das tonalidades, das variações melódicas e rítmicas, já que o choro, por ser música popular e contemporânea, acaba tendo um processo dinâmico de transformação. Ou seja, muitas vezes uma música original para piano, violão ou outro instrumento se consagrou na versão dada pelos grupos que ouvimos. Jacob do Bandolim, por exemplo, arranjou várias peças do repertório do choro – adaptando melodias, harmonias e tonalidades – e essas versões passaram a ser o modelo seguido até hoje (SÊVE, 2011:6).

Vejamos a seguir uma lista de 15 composições<sup>102</sup> a partir das quais sintetiza-se o formato de choro estudado no presente trabalho. Gravações ilustrativas desta lista encontram-se no CD anexo (faixas 1-15 da pasta Choro).

1. Tico-tico no fubá (Zequinha de Abreu) – 1917
2. Um a zero (Pixinguinha/Benedicto Lacerda) - 1919
3. Mistura e manda (Nelson Alves) - 1934
4. Naquele tempo (Pixinguinha/ Benedicto Lacerda<sup>103</sup>) - 1934
5. Chorando Baixinho (Abel Ferreira) - 1942
6. Cochichando (Pixinguinha/João de Barro/Alberto Ribeiro) - 1944
7. Vou vivendo (Pixinguinha/ Benedicto Lacerda) - 1946
8. Sonoroso (K-ximbinho) - 1946
9. Ingênuo (Pixinguinha/ Benedicto Lacerda) - 1947
10. Arranca toco (Jaime Florence “Meira”) - 1950

---

<sup>102</sup> A execução e apreciação musical das composições desta lista de choros, assim como das listas de frevos e baiões apresentadas nos capítulos seguintes, possibilita uma primeira aproximação do que ficou cristalizado como formato “clássico” de tais gêneros. Contudo, tais listas não são a única fonte para o estudo do material musical recorrente. Como o repertório do choro, do frevo e do baião é bastante amplo, na medida do possível, outras peças serão comentadas ou demonstradas ao longo do texto.

<sup>103</sup> Apesar de quatro músicas desta lista terem sido registradas com o nome de Benedicto Lacerda como coautor, já foi comprovado que estes choros foram compostos exclusivamente por Pixinguinha. “Benedito obteve da Vitale, a título de adiantamento, a liberação do dinheiro suficiente para o amigo ficar em dia com o pagamento das prestações da casa e conseguiu da RCA Victor um contrato para a gravação de 25 discos, ele tocando flauta, Pixinguinha, saxofone tenor. Em troca, passaria a ser o autor de todos os choros que gravassem, mesmo aqueles compostos por Pixinguinha quando Benedito nem sonhava em ser um profissional da música como Um a Zero, Sofres Porque Queres, Oito Batutas, etc.” (CABRAL, 1997. p. 160. *apud* TINÉ, 2001:10).

11. Doce de côco (Jacob do Bandolim) – 1951
12. É do que há (Luiz Americano) - 1953
13. Diabinho maluco (Jacob do Bandolim) - 1956
14. Noites Cariocas (Jacob do Bandolim) - 1957
15. Vibrações (Jacob do Bandolim) – 1967

### 3.1 Choro - elementos rítmicos

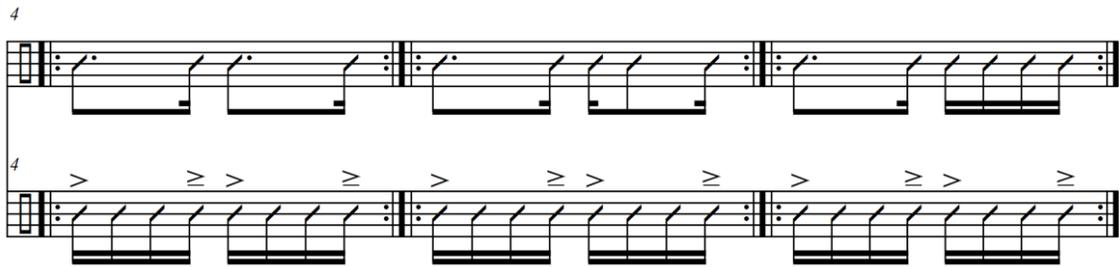
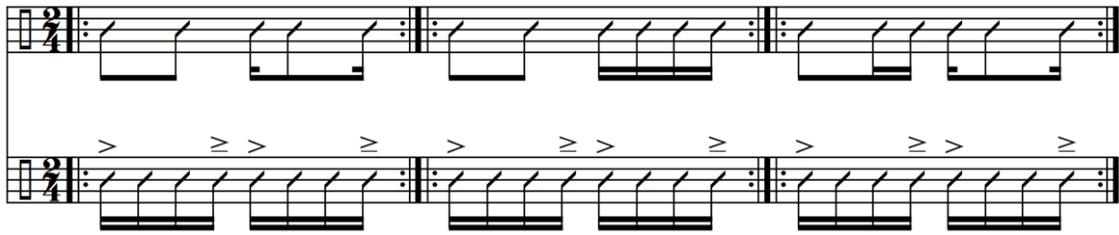
A subdivisão em grupos de quatro semicolcheias pode servir como ponto de partida para entendermos aspectos rítmicos presentes nas linhas melódicas do choro. Sobre os grupos de quatro semicolcheias encontramos determinadas figuras rítmicas que, quando combinadas, proporcionam deslocamentos recorrentes neste gênero. A “levada” realizada pelo pandeiro, ou mesmo por um ganzá, foi adotada como modelo para a compreensão da dimensão rítmica do choro<sup>104</sup>.



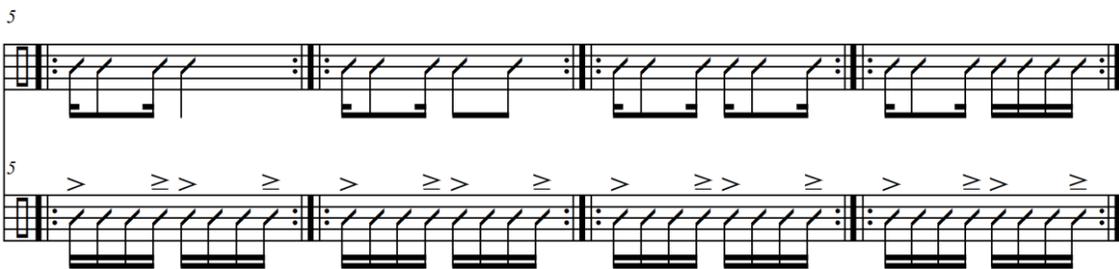
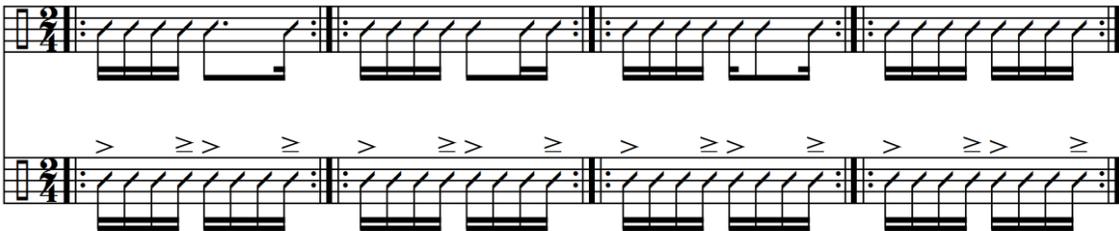
**Figura 3.1** - Condução rítmica do pandeiro.

Como nos mostra a figura 3.1, temos uma leve acentuação nas primeiras semicolcheias e um acento mais forte nas últimas semicolcheias de cada grupo. Como atividade prática de assimilação dos elementos rítmicos do choro, é possível utilizar este padrão de semicolcheias como base (elemento fixo) para a execução das figuras rítmicas mais recorrentes no repertório selecionado. A amostragem a seguir pode ser executada com semínima entre 75 e 90 batidas por minuto (bpm).

<sup>104</sup> Mais detalhes sobre este tipo de condução serão tratados na parte “Articulação” deste mesmo capítulo.



**Figura 3.2** – Choro - figuras rítmicas recorrentes começando com colcheia.



**Figura 3.3** – Choro - figuras rítmicas recorrentes começando com semicolcheia.

Na figura 3.4 a seguir encontramos algumas combinações possíveis destas figuras rítmicas, juntamente com o uso de ligaduras de extensão. Tais ligaduras contribuem para gerar as síncopes presentes no choro.

The musical score for 'Diabinho Maluco' consists of four staves of music in 2/4 time, key of G major. The chords are: G, D7, G, G, E7, A m (Staff 1); B7, E m, A7, D7 (Staff 2); G, D7, G, G7, C (Staff 3); C, C#°, G/D, E7, A m, D7, G (Staff 4). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various tie marks (ligaduras de extensão) that create syncopated rhythms.

**Figura 3.4** – Seção A de “Diabinho Maluco” (Jacob do Bandolim).

Vejamos mais um trecho (figura 3.5) no qual temos a predominância do agrupamento rítmico semicolcheia-colcheia-semicolcheia  $\text{♪♪♪}$ , os “garfinhos”. Nota-se também a presença de semínimas e novamente o uso de ligaduras de extensão.

The musical score for 'Vou vivendo' consists of two staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The chords are: F, F#°, G m, A7, D m, A7 (Staff 1); Bb, B°, F/C, G7, C7 (Staff 2). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various tie marks (ligaduras de extensão) that create syncopated rhythms.

**Figura 3.5** – Primeiras frases de “Vou vivendo” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda).

### 3.1.1 Choro - antecipação

A antecipação é um recurso utilizado com frequência na interpretação do choro. Geralmente é realizada com a transformação do “garfinho”  $\text{♪♪♪}$  para quatro semicolcheias  $\text{♪♪♪♪}$ , antecipando assim a nota da melodia que soaria sobre o próximo tempo, acorde ou compasso seguinte<sup>105</sup>. Do ponto de vista rítmico, tal maneira de frasear, antecipando as notas, traz mais independência para a linha melódica. Pois, como no acompanhamento dos choros o “garfinho” é um agrupamento rítmico constante, ao utilizar semicolcheias sobre tal acompanhamento a melodia se destaca por realizar um pequeno deslocamento rítmico.

Segue abaixo um trecho de uma interpretação de Jacob do Bandolim (CÔRTEZ, 2006) que demonstra o uso da antecipação. A pauta superior corresponde à transcrição da gravação de Jacob e a pauta inferior corresponde à partitura impressa tomada como referência.

The image displays a musical score for the piece "Brejeiro" by Ernesto Nazareth. It consists of two staves in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The upper staff shows a melodic line with rhythmic anticipation, where notes are placed earlier than the underlying harmonic structure. The lower staff shows the harmonic accompaniment with chords: F#7, Bm, G6, D, A7, and D. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is indicated at the end of the phrase.

**Figura 3.6** – Últimos compassos da seção B de “Brejeiro” (Ernesto Nazareth).

<sup>105</sup> É importante mencionar que as síncopes e antecipações envolvem tanto a parte rítmica quanto melódica. As notas sincopadas ou antecipadas estabelecem também uma relação de dissonância e consonância com a harmonia. Para uma explanação mais detalhada conferir o artigo “A memória e o valor da síncopa: da diferença do que ensinam os antigos e os modernos” (FREITAS, 2010b).

### 3.1.2 Choro - hemíola

A hemíola é um recurso de composição bastante empregado na cultura tonal ocidental, que foi aproveitado de forma engenhosa dentro do choro. Na transcrição (figura 3.7) da terceira exposição da seção A do choro “Um a zero” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda) temos uma figura rítmica formada por 3 semicolcheias que é executada sobre grupos de quatro semicolcheias (compassos 8-11). Trata-se de uma variação escrita pelo próprio Pixinguinha. Observa-se que além do deslocamento rítmico, do ponto de vista melódico, há uma relação de dissonância e consonância que estas três notas (lá, lá bemol e sol) assumem em relação à harmonia.

The image displays a musical score for the piece "Um a zero" by Pixinguinha and Benedicto Lacerda. The score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of four staves of music. Above the first staff, the chords G7, C, G7, C, and C7 are indicated. Above the second staff, the chords F, Fm, C, D7, and G7 are indicated. Above the third staff, the chords C, G7, and A7 are indicated. Above the fourth staff, the chords Dm, Fm, C, D7, G7, and C are indicated. The music features a prominent hemiola pattern, where three eighth notes are played over a group of four eighth notes, creating a 3/4 feel within the 2/4 time signature. The notes in the hemiola are G4, F4, and G4, which are dissonant with the G7 and C7 chords above them.

**Figura 3.7** – Seção A de "Um a zero" (Pixinguinha/Benedicto Lacerda).

Na figura 3.8 temos mais um estudo de caso significativo da utilização da hemíola, um trecho da seção B da composição “Assanhado” (Jacob do Bandolim). Vê-se aqui uma figura rítmica formada por três semicolcheias e uma

colcheia pontuada<sup>106</sup> que se desloca sobre os compassos. Ao mesmo tempo, podemos observar as seguintes relações melódicas:

- Resolução 7-3, a nota sol (sétima menor de A7) resolve na nota fá# (terça de D7), a nota fá (sétima menor de G7) resolve na nota mi (terça de C7);
- A nota lá atua com uma espécie de pedal que vai ganhando valor de tensão enquanto a harmonia avança, sendo fundamental do acorde de A7, quinta justa do acorde de D7 e nona maior do acorde de G7.

The image shows a musical score for the piece "Assanhado" by Jacob do Bandolim. It consists of two staves of music in 2/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff begins with an A7 chord and contains a melodic line with eighth notes and dotted eighth notes. A dashed line above the staff indicates a melodic phrase that spans across the first two measures. The second staff begins with a G7 chord and continues the melodic line. A second dashed line above the staff indicates another melodic phrase. The score includes chord changes to D7 and C7, and a measure number '5' is marked at the beginning of the second staff.

**Figura 3.8** – Trecho da seção B de “Assanhado” (Jacob do Bandolim).

### 3.1.3 Choro - quiálteras

O uso de quiálteras de três colcheias é recorrente no repertório do choro, tanto do ponto de vista da composição quanto da interpretação. Algumas vezes as quiálteras encontram-se escritas na partitura, mas na maioria das situações surgem em função da interpretação do “garfinho”. É usual transformar

---

<sup>106</sup> Nota-se que trecho corresponde às notas iniciais do choro “Um a zero” (figura 3.7).

tal agrupamento em uma quiáltera de três colcheias<sup>107</sup>, principalmente em choros de andamento mais lento.

Como comentado anteriormente, os grupos de quatro semicolcheias constituem a subdivisão rítmica predominante nas linhas melódicas do choro. No intuito de aumentar a intensidade melódica e inserir mais notas, depois da semicolcheia usa-se a quiáltera de seis semicolcheias ou sextina.



**Figura 3.9** – Primeiros compassos da seção B de “Naquele tempo” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda).



**Figura 3.10** – Último compasso da seção C de “Naquele tempo” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda).

A utilização da subdivisão em fusas é esporádica e geralmente só aparece em músicas de andamento moderado. Dois casos que podem ser citados são a seção A de “Jorge do fusa” (Garoto) e a seção B de “Espinha de bacalhau” (Severino Araújo).

---

<sup>107</sup>Ver mais detalhes sobre este procedimento na parte “Articulação” deste mesmo capítulo.

**Figura 3.11** – Seção B de “Espinha de bacalhau” (Severino Araújo).

Outro procedimento encontrado na prática do choro, tanto em rodas casuais e apresentações ao vivo quanto em gravações de estúdio, consiste em aumentar ou mesmo dobrar a velocidade do andamento da última exposição da seção A. Trata-se de um recurso de arranjo que gera um impacto no ouvinte e exhibe as habilidades técnicas dos instrumentistas do grupo.

### 3.2 Choro - elementos melódicos

Como foi mencionado na descrição dos elementos melódicos presentes na parte “Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião” do capítulo II, as linhas

melódicas encontradas nestes três gêneros apresentam basicamente arpejos intercalados por passagens diatônicas e cromáticas, material musical herdado da cultura tonal ocidental. Vejamos um pouco da combinação de tais elementos juntamente com algumas das figuras rítmicas apresentadas anteriormente (figuras 3.2 e 3.3).

**Figura 3.12** – Seção B de “Mistura e manda” (Nelson Alves).

Na seção B de “Mistura e manda” (figura 3.12) vemos a utilização do arpejo diminuto sobre o acorde dominante (compasso 3 e 11, acorde de F#7). Tal arpejo pode ser executado partindo da 3°, 5°, 7° ou 9° menor do acorde dominante em questão. Geralmente ocorre em tonalidades menores, ou sobre dominantes secundários de acordes menores <sup>108</sup>. Na figura 3.13 vemos mais um choro que emprega o arpejo diminuto desta forma.

<sup>108</sup> Nota-se aqui mais um elemento da cultura tonal que, guardadas as diferenças de ritmo e acentuação, é encontrado em gêneros populares como o frevo, baião, tango, jazz, etc.



**Figura 3.13** – Primeiros compassos da seção A de “Naquele tempo” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda).

### 3.2.1 Choro - notas auxiliares

Vejamos um pouco das notas auxiliares que apresentam maior recorrência no repertório do choro. O trecho abaixo, na tonalidade de Sol-maior, nos mostra uma bordadura inferior (si-lá#-si) e três apojeturas descendentes, seguidas pelos arpejos de B7, Em e Cm6.



**Figura 3.14** - Últimos compassos da seção A de “Os 8 batutas” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda).

Segue outro trecho que mostra a utilização de apojeturas na construção melódica. Observa-se apojeturas de meio tom acima das notas dos acordes de E7 (V7) e A7 (V7/IVm), e uma apojetura de um tom combinada com uma nota de passagem sobre as fundamentais dos acordes de Am e Dm.



**Figura 3.15** - Primeiros compassos da seção B de “Chorando baixinho” (Abel Ferreira).

A apojetura e a bordadura, em suas inúmeras variantes, representam as notas auxiliares mais encontradas na prática do choro. Dentre tais variantes é válido mencionar um ornamento que surge da combinação da apojetura com a

bordadura: o grupeto. Os grupetos realizados sobre as notas da tríade de determinado acorde constituem um recurso que oferece muitas possibilidades para a improvisação.



**Figura 3.16** – Trecho da seção B de “Vibrações” (Jacob do Bandolim).

Tal forma de cercar as notas do arpejo utilizando semitons é mais frequente em dominantes de acordes menores. Segue abaixo uma variante desse procedimento na composição “Tico-tico no fubá” (Zequinha de Abreu). Nesse caso o grupeto é realizado sobre a nota mi, que funciona respectivamente como quinta do acorde de Am e fundamental do acorde de E7. Nota-se também uma nota de passagem no compasso 3, a nota ré bemol presente entre as notas ré e dó.



**Figura 3.17** – Primeira frase de “Tico-tico no fubá” (Zequinha de Abreu).

Com base nas quatro últimas figuras, é possível perceber que inúmeras combinações são possíveis entre apojaturas, bordaduras e grupetos, que também podem ser interpretados como tons vizinhos, aproximações cromáticas ou diatônicas. No livro “A estrutura do choro” (ALMADA, 2006), o autor classifica tais combinações como “inflexões”. Almada elege as combinações que considera como as mais recorrentes e monta uma série de “fórmulas de inflexões”. Optou-se aqui por não trabalhar com tais fórmulas. Almeja-se que, após o estudo prático (execução no instrumento) das figuras aqui apresentadas, juntamente com o entendimento das possibilidades de cercar as notas do acorde (ascendente ou

descendente, tom ou semitom, apojatura, bordadura, grupeto, notas de passagem), seja possível improvisar e criar combinações em tempo real. Após tocar um pouco e experimentar diferentes combinações entre estes elementos é possível perceber o quanto eles são responsáveis pelo o que ficou cristalizado como contorno melódico do choro.

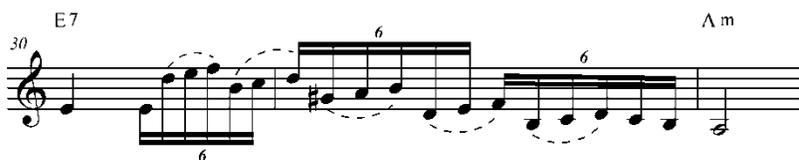
### **3.2.2 Choro - padrões melódicos**

Para concluir esta parte dos elementos melódicos serão apresentados alguns padrões que podem ser encontrados dentro do fraseado do violão 7 cordas<sup>109</sup>. Por vezes tais frases são tão recorrentes que já são consideradas de domínio público. Esses padrões contêm vários dos elementos melódicos discutidos até o momento. Espera-se que, a partir da compreensão de tais padrões, o instrumentista possa incorporá-los em sua prática e, futuramente, aplicá-los no momento da improvisação.

Como foi comentado anteriormente, é comum a utilização do arpejo diminuto sobre acordes dominantes que conduzem para acordes menores. Na frase abaixo temos um padrão melódico que intercala notas do arpejo diminuto como notas de passagem. Nota-se o deslocamento rítmico proporcionado pelo fragmento melódico formado por 3 semicolcheias que atravessa a subdivisão das sextinas.

---

<sup>109</sup> Mais padrões melódicos e detalhes sobre as frases do violão 7 cordas podem ser conferidos em trabalhos como “Baixaria: análise de um elemento característico do choro observado na performance do violão sete cordas” (CARNEIRO, 2001), “O violão de sete cordas: teoria e prática” (BRAGA, 2002a) e “Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro” (PELLEGRINI, 2005).



**Figura 3.18** – Frase com padrão melódico sobre acorde dominante.

Segue um padrão melódico construído sobre uma sequência de acordes encontrada nas seções C de peças como “Segura ele” (Pixinguinha), e “Diabinho Maluco” (Jacob do Bandolim), dentre outras. Temos um padrão de quatro semicolcheias executado sobre a escala maior diatônica. No segundo compasso a nota si é abaixada por causa do acorde C7.



**Figura 3.19** – Frase com padrão melódico sobre uma sequência de acordes recorrente no choro.

### 3.3 Choro - articulação

Gêneros musicais são constituídos não apenas pelos seus elementos musicais, mas também pela maneira específica que estes elementos são executados. Para a uma primeira aproximação da articulação no choro, sugere-se comparar a execução de grupos de quatro semicolcheias com a “levada” do pandeiro que foi apresentada na parte sobre elementos rítmicos (figura 3.1).



**Figura 3.1** - Condução básica ou pandeiro.



**Figura 3.20** - Articulação sobre o trecho final da seção A do choro “Proezas de Solon” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda).

Certamente muitas outras formas de articulação podem ser realizadas, principalmente em função de instrumentos mais ligados à parte do acompanhamento. Num samba-choro, por exemplo, a articulação poderia ser feita em cima dos acentos gerados pela condução do tamborim. No livro “*Brazilian Music Workshop*” (ADOLFO, 1993) encontramos mais algumas formas de articulação utilizadas no choro. Vejamos os seguintes padrões (*patterns*) retirados do acompanhamento executado geralmente pelo cavaquinho e o violão.



**Figura 3.21** – Choro - padrão 1.  
Fonte: Adolfo, 1993:68.



**Figura 3.22** – Choro - padrão 2.  
Fonte: Adolfo, 1993:68.

Foi necessário reeditar os padrões para 2/4, pois no livro estes foram escritos em 2/2. O autor utiliza bastante os símbolos de articulação no intuito de aproximar ao máximo a escrita do resultado final. Por se tratar de uma publicação voltada para uma audiência que supostamente não está familiarizada com gêneros brasileiros,<sup>110</sup> o autor procura ser o mais detalhista possível.

Seguindo este mesmo pensamento, Adolfo (2006) fornece alguns exemplos do uso da síncope e de articulações frequentes no choro e no samba. O autor busca exemplificar o significado da palavra “ginga” através de tais

---

<sup>110</sup> O livro foi publicado em inglês, e os exemplos musicais estão escritos em 2/2 ao invés de 2/4. É comum encontrarmos o repertório brasileiro, especialmente da bossa nova, escrito em 2/2 em livros publicados nos Estados Unidos. É possível que isto aconteça para facilitar o acesso de músicos ligados ao jazz e outros gêneros populares norte-americanos escritos em 4/4, que supostamente seriam os mais interessados em aprender este tipo de repertório. Nota-se que ao escrever em 2/2 a notação musical fica mais próxima da notação em 4/4.

sugestões. Nesse ponto pisamos num terreno delicado e encontramos os limites da palavra escrita e da notação musical. Determinadas nuances de articulação são tão sutis que por vezes torna-se complicado descrevê-las ou representá-las sem fazer uso de alguma referência auditiva. É possível fazer uma analogia entre o aprendizado da articulação específica de um gênero musical com o aprendizado de um novo idioma, em que pequenos detalhes, por vezes quase imperceptíveis, fazem uma diferença significativa no resultado final. O exagero na interpretação de determinadas peculiaridades gera um resultado final artificial e mecânico. Presume-se que somente a audição cuidadosa e a prática contínua podem dar conta de tais minúcias.

[...] A coisa mais importante no choro, que são essas sutilezas que foram passadas de geração para geração. E que não são possíveis de serem colocadas em partituras, não dá para escrever isso, não dá para codificar. São coisas que você só pega convivendo, tocando junto, prestando atenção (CARRILHO, 2009: 42).

Tendo em mente a ideia de “ginga”, chegamos a outro elemento importante na articulação do choro, o uso do *staccato*. Como este tipo de articulação realça os deslocamentos rítmicos, sua utilização é bastante presente em interpretações nas quais percebemos mais “molho”<sup>111</sup> no trato da melodia. Abaixo vemos mais um exemplo baseado na atuação de Jacob do Bandolim (CÔRTEZ, 2006). A pauta superior corresponde à transcrição da gravação de Jacob e a pauta inferior corresponde à partitura impressa tomada como referência.

The image shows a musical score for the piece "Brejeiro" by Ernesto Nazareth. It consists of two staves. The top staff is a transcription of a recording, showing a melodic line with various articulations and dynamics. The bottom staff is a printed reference score, showing a simpler melodic line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is marked with "mp" (mezzo-piano) and includes chord symbols: D, A7, D, A7, D, Ab°, A7.

**Figura 3.23** – “Brejeiro” (Ernesto Nazareth).

<sup>111</sup> Deslocamento rítmico, suingue, balanço, bossa.

Outra peculiaridade importante da articulação se dá na execução dos “garfinhos”. Em consonância com Sève (1999), observa-se que tal agrupamento no choro é interpretado entre o que está escrito  e uma quiáltera de três colcheias . Esta variação constitui um exemplo entre os vários casos de emprego da agógica em música popular. A agógica tem sido bastante valorizada nas práticas interpretativas populares. Observações coloquiais tais como “ele amolece o ritmo”, “toca atrasado e depois compensa”, etc., são geralmente aferidas como elogios para a atuação do solista e estão associadas a valores como musicalidade e “brasilidade”.

### **3.4 Choro - molduras-padrão.**

Nessa parte foram eleitas duas molduras-padrão elaboradas a partir de progressões harmônicas recorrentes no repertório do choro, que vêm sendo utilizadas para a prática da improvisação<sup>112</sup>. A primeira moldura está no modo maior e corresponde à figura 2.8 apresentada no capítulo II. Como foi explicado anteriormente, tal moldura foi elaborada a partir das progressões encontradas na seção C das músicas “Cochichando” (Pixinguinha/João de Barro/Alberto Ribeiro), “Pagão” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda), “Sonhando” (K-ximbinho), “Não gostei de seus modos” (Moleque Diabo) “Peguei a reta” (Porfírio Costa) e “Sonoroso” (K-ximbinho).

---

<sup>112</sup> Conforme foi exposto na parte “Improvisação e forma no choro” do capítulo I.

**Figura 2.8** – Moldura-padrão no modo maior.

Observa-se na figura 2.8 uma progressão estruturada em segmentos de 4 compassos com a meia cadência no compasso 8 e o acorde “seis quatro cadencial”<sup>113</sup> no compasso 14 (Ré-maior com o baixo em lá). Tal estruturação é mais um forte indício da herança da cultura tonal na composição do choro.

A segunda moldura-padrão sobre a qual foram desenvolvidas sugestões para a prática da improvisação está no modo menor. Esta moldura foi montada a partir das progressões encontradas na seção B de “Diabinho maluco” (Jacob do Bandolim), “Chorando baixinho” (Abel Ferreira), “Na glória” (Raul de Barros), “Picadinho à baiana” (Luperce Miranda), “Intrigas no boteco do padilha” (Luiz Americano) e “Cercando frango” (Pedro Amorim).

<sup>113</sup> Conferir Kostka e Payne (1999:146-153) para exemplos e comentários acerca do emprego do acorde “seis quatro” na música de concerto europeia.

É importante mencionar que, por vezes, a mesma progressão, ou parte significativa dela, pode ser encontrada em seções diferentes das composições. Observar tais recorrências e similaridades contribui para facilitar o aprendizado do repertório do choro. Por exemplo, a mesma progressão apresentada aqui como moldura-padrão no modo menor (figura 3.24) é encontrada na seção B de “Diabinho maluco” (Jacob do Bandolim) e na seção A de “Seresteiro” (Benedicto Lacerda/Oduvaldo Lacerda). Uma progressão semelhante pode ser encontrada também na seção A do choro “Beliscando” (Paulinho da Viola) e “Seresteiro” (Benedicto Lacerda/Oduvaldo Lacerda). Desenvolver a capacidade de criar linhas rítmico-melódicas “idiomáticas” em tempo real sobre tais progressões é uma habilidade necessária para o músico que almeja ser reconhecido como um improvisador proficiente no gênero.

The figure shows a standard chord progression in the minor mode, presented as a four-line musical staff with four measures per line. The notes are represented by slashes in the staves. The chords are as follows:

- Line 1: V7 (B7), Im (Em), (V7/IVm) (E7), IVm (Am)
- Line 2: IVm6 (Am6), Im (Em), (V7/V) (F#7), V7 (B7/D#)
- Line 3: V7 (B7), Im (Em), (V7/IVm) (E7), IVm (Am)
- Line 4: IVm6 (Am6), Im (Em/B), (V7/V) (F#7/A#), V7 (B7), Im (Em)

**Figura 3.24** – Moldura-padrão no modo menor.

### 3.5 Choro - sugestões para a prática da improvisação

No intuito de propor algumas sugestões para a prática da improvisação, levando em conta o material musical encontrado no choro, propõe-se começar utilizando uma linha melódica que se assemelha a um contracanto. Dentro da prática do choro os contracantos são realizados geralmente de improviso, podendo atuar tanto como complemento, quanto como acompanhamento da melodia principal (frases do violão 7 cordas). Quando tocados separadamente, sem a presença do acompanhamento e da melodia, os contracantos realizam um contorno bem claro da harmonia. Podemos perceber a progressão harmônica pelo fato dos contracantos serem construídos utilizando principalmente arpejos. Ao mesmo tempo, a prática dos contracantos contribui para o domínio técnico-musical de importantes resoluções melódicas características da música tonal, como, por exemplo, a sétima de um acorde dominante resolvendo na terça do acorde de tônica.

[...] Eu acho que o estágio mais elevado do músico de choro, é quando ele é capaz de compor uma melodia de acompanhamento. Está rolando uma melodia, está rolando uma harmonia e ele compõe uma outra melodia de contraponto (CARRILHO, 2009:42).

Para demonstrar este procedimento, vamos começar pela moldura-padrão no modo maior. A primeira sugestão é construída basicamente com semínimas e colcheias utilizando algumas ligaduras de extensão, saltos e notas de passagem entre as notas da tríade. O intervalo de terça foi utilizado propositalmente sobre os acordes de F#7, E7, Gm6, B7 e D7/F#. Com exceção do acorde de Gm6, os demais acordes são dominantes secundários, portanto suas respectivas terças funcionam como sensíveis secundárias. Tais terças são notas que apresentam acidentes em relação à escala diatônica de Ré-maior (tonalidade da progressão), por isso o exercício procura evidenciar a relação que elas estabelecem com os demais elementos no contexto desta tonalidade. Observa-se

também que todas as sétimas menores de tais dominantes resolvem nas terças dos acordes seguintes.

A pauta inferior representa apenas uma linha de baixo hipotética e provisória. Numa situação real o violão 7 cordas tem muito mais liberdade para inverter os acordes e repousar em outras notas. Esta sugestão, bem como as demais que serão desenvolvidas na sequência, pode ser executada com semínima entre 75 e 90 bpm.

The image shows a musical score for a Choro piece in D major, 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system has 8 measures with the following chords: D A7, D, D D#o, Em, F#7, Bm, E7, A7. The second system starts at measure 9 and has 8 measures with the following chords: D A7, D, D7/F#, G6, Gm6, D/A B7, Em A7/C#, D. The bass line is a simple line of notes in the bass clef.

**Figura 3.25** – Choro – moldura-padrão no modo maior - sugestão 1.

Após a prática e assimilação deste primeiro “esboço”, deve-se complementá-lo inserindo figuras rítmicas presentes no repertório do choro. Segue a sugestão 2 contendo “garfinhos” e grupos de semicolcheias, ligaduras de extensão, bordaduras, arpejos e notas de passagem. Nota-se também a inserção de antecipações (compassos 1, 5, 7, 9, 13, 14 e 15) que geram síncopes e contribuem para o interesse melódico através da relação dissonância/consonância.

D A7 D D D#<sup>9</sup> Em

5 F#7 Bm E7 A7

9 D A7 D D7/F# G6

13 Gm6 D/A B7 Em A7 D

**Figura 3.26** – Choro – moldura-padrão no modo maior - sugestão 2.

A sugestão 3 (figura 3.27) é uma elaboração da sugestão 2. Temos aqui basicamente a intensificação dos elementos inseridos na sugestão 2. As síncopes e antecipações permanecem, porém, observa-se agora a ampliação do registro da melodia, um maior número de grupos de semicolcheias e arpejos, e a utilização de uma passagem escalar (compasso 11).

**Figura 3.27** - Choro – moldura-padrão no modo maior - sugestão 3.

É preciso estar sempre atento para o fato de que o que está escrito aqui é apenas um dos tantos caminhos possíveis de se realizar fraseados diversos sobre esta progressão de acordes. Na composição das sugestões, dentre outros cuidados, procurou-se concatenar as mudanças de acorde com graus conjuntos, visto que este procedimento é recorrente nas melodias do choro. Neste sentido há muitas possibilidades de conexões entre os acordes. Segue a figura 3.28 que demonstra algumas destas conexões:

The image shows a musical score for four staves, labeled A, B, C, and D. The music is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The chord progression is F#7, Bm, E7, and A7. Staff A shows a simple melodic line. Staff B uses arpeggios and anticipates the G# note in the second measure. Staff C uses arpeggios and anticipates the D# note in the first measure. Staff D uses syncopation and anticipates notes in the second measure.

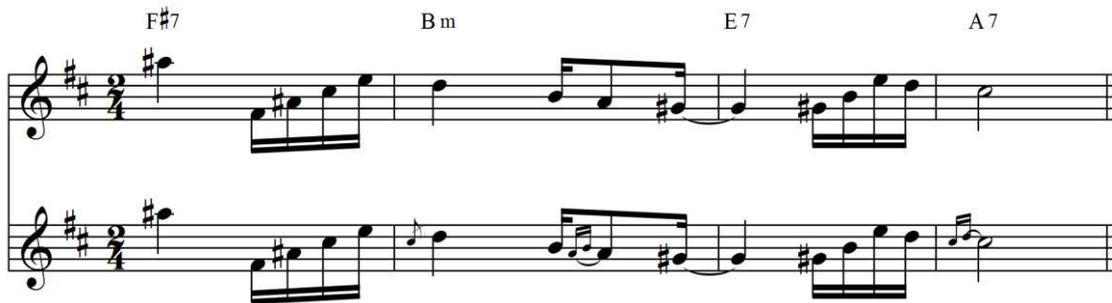
**Figura 3.28** - Possibilidades de concatenar os acordes, elaboradas sobre um trecho da moldura-padrão no modo maior.

- Na pauta **A** temos a linha melódica que corresponde à segunda frase da sugestão 1, a qual repousa na meia cadência;
- Na pauta **B** temos os pontos de apoio (primeiro tempo dos compassos) conectados por arpejos. No compasso 2 a combinação do “garfinho” com uma ligadura de extensão gera a antecipação da nota sol#;
- Na pauta **C** a nota ré é antecipada logo no primeiro compasso utilizando a mesma combinação de “garfinho” e ligadura de extensão. Os demais pontos de apoio são conectados por arpejos dispostos em grupos de quatro semicolcheias que concluem antecipando a nota dó#.
- Na pauta **D** há maior presença de síncopes e todos os pontos de apoio são antecipados. Observa-se também o uso da bordadura (si-dó#-si) no compasso 2.

Estes quatro exemplos dão uma breve ideia das variantes possíveis. A reflexão e a prática de tais possibilidades, alicerçada pelo entendimento da relação que acontece entre os elementos estilísticos do choro, consiste em um dos melhores estudos para a improvisação no gênero.

A geração de novidade na improvisação se produz, por meio da alteração dos objetos característicos e processos já existentes. As novas ações são assim construídas primariamente como distorção de aspectos de ações existentes. Assim vemos que a improvisação, mais que um processo de geração de material novo em um sentido estrito ou radical, é na realidade um processo baseado na variação de aspectos já prefigurados na mente do músico<sup>114</sup> (VILCHES, 2002:187).

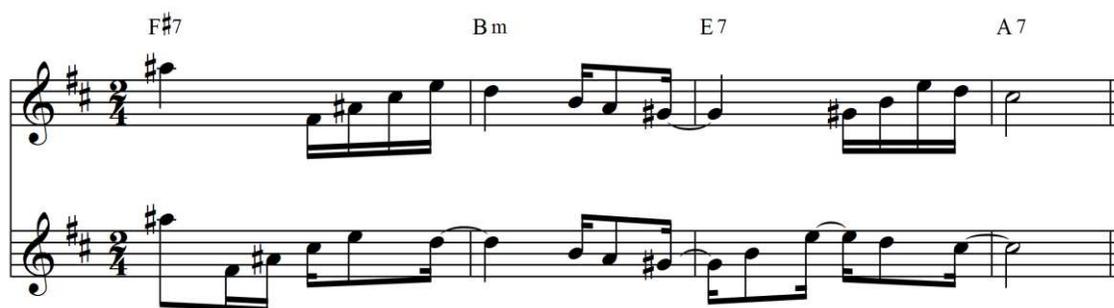
Outras contribuições para o estudo do improviso podem ser adquiridas a partir do aproveitamento de dois procedimentos inerentes à prática do choro: a ornamentação e a variação rítmica. Para demonstrar um pouco do que pode ser feito, vamos retomar o que foi sugerido na pauta **B** da figura 3.28. Sobre este trecho serão apresentadas a seguir uma sugestão de ornamentação e uma sugestão de variação rítmica:



**Figura 3.29** - Sugestão de ornamentação. Inserção de apojetura e mordentes.

---

<sup>114</sup> Tradução realizada pelo autor. Texto original: La generación de novedad en la improvisación se produce pues mediante a la alteración de los objetos características y procesos ya existentes. Las acciones nuevas son así construídas primariamente como distorsión de aspectos de las existentes. Así vemos que la improvisación, más que um processo de generación de material novedoso en un sentido estricto o radical, es em realidade um processo basado em la variación de aspectos ya prefigurados em la mente del músico (VILCHES, 2002:187).



**Figura 3.30** - Sugestão de variação rítmica. Inserção de síncopes.

Em apenas poucos exemplos é possível perceber o amplo leque de opções que temos para improvisar. Uma vez que as possibilidades de construção de linhas melódicas são muitas, e estas linhas podem ser ornamentadas ou variadas ritmicamente, nosso leque se multiplica ainda mais.

Para concluir as sugestões sobre a moldura-padrão no modo maior, temos um solo composto sobre esta progressão harmônica. Os solos compostos nesta pesquisa apresentam maior liberdade em sua estrutura, pois não seguem as notas de apoio apresentadas na sugestão 1. Tais solos funcionam como exemplos de “improvisações escritas” e têm por objetivo ilustrar mais possibilidades de conexões entre os elementos musicais. Ao mesmo tempo, no momento da confecção dos solos, houve a preocupação de explorar outros elementos musicais que ainda não tivessem sido utilizados nas sugestões.

Para a elaboração do solo a seguir foi utilizado um procedimento comum à improvisação tanto no choro, quanto no *jazz* e nas cadências da música de concerto europeia: a citação. Os três primeiros compassos do primeiro sistema fazem referência ao choro “Diabinho Maluco” (Jacob do Bandolim). Os compassos 10, 11 e 12 fazem referência ao choro “Na Glória” (Raul de Barros). Observa-se que esta última citação apresenta uma linha melódica descendente formada pelas notas ré, dó, si, lá e sol, que se deslocam através de síncopes e proporcionam um

jogo hábil entre dissonâncias e consonâncias. Ao longo do solo foram inseridos mordentes e apojeturas como sugestões de ornamentação.

**Figura 3.31** - Choro – moldura-padrão no modo maior – solo.

Vejamos a seguir o mesmo processo realizado agora com a moldura-padrão no modo menor. Após as sugestões, serão apresentados mais exemplos em forma de solos, procurando enfatizar elementos musicais que não foram ilustrados sobre a moldura-padrão no modo maior. Salientando novamente que a pauta inferior da figura 3.32 representa apenas uma linha de baixo provisória tomada como ponto de partida para a elaboração da linha melódica presente na pauta superior. As sugestões e solos apresentados a seguir podem ser executados com semínima entre 75 e 90 bpm.

B7      Em      E7      Am      Am6      Em      F#7      B7/D#

9      B7      Em      E7      Am      Am6      Em/B      F#7/A#      B7      Em

**Figura 3.32** – Choro – moldura-padrão no modo menor – sugestão 1.

Na sequência temos opções de variações rítmicas para a prática da linha melódica da figura 3.32, que podem ser utilizadas também sobre a sugestão 1 da moldura padrão no modo maior (figura 3.25). A variação 1 é realizada simplesmente pela utilização do agrupamento rítmico colcheia pontuada + semicolcheia  $\text{♪} \text{♪}$  (agrupamento recorrente na condução do violão 7 cordas); A variação 2 foi feita utilizando a “levada” de um tamborim, aproximando-se assim do samba-choro; A variação 3 foi derivada de uma “levada” de cavaquinho presente em gravações de Jacob do Bandolim e conjunto “Época de Ouro”. A partir destas sugestões muitas outras variações rítmicas podem ser criadas.

B7                      Em                      E7                      Am

**Figura 3.33** - Choro – variação 1.



**Figura 3.34** – Choro – variação 2.



**Figura 3.35** – Choro – variação 3.

Esta primeira etapa apresenta um bom momento para a prática e assimilação da articulação, pois temos aqui uma linha melódica relativamente simples que facilita a inserção gradual dos procedimentos articulatórios. Portanto, é importante que ao praticar as variações rítmicas, os procedimentos de articulação comentados anteriormente sejam incluídos (acentuação próxima à “levada” do pandeiro, *staccatos*, execução que aproxima os “garfinhos” das quiálteras de três colcheias, etc.).

A sugestão a seguir é uma elaboração da sugestão 1. Foram inseridos aqui pequenos grupos de semicolcheias que conectam os pontos de apoio por grau conjunto. Percebe-se o uso de apojeturas nos compassos 2, 8 e 10. É válido notar o uso de duas antecipações que apresentam a relação dissonância/consonância (compassos 5 e 13) e adicionam certo interesse melódico para a sugestão. Há também uma escapada entre os compassos 15 e 16, onde a nota sol (dissonância em relação ao acorde de B7) é atingida por grau conjunto e deixada por salto.

**Figura 3.36** - Choro – moldura-padrão no modo menor - sugestão 2.

A próxima sugestão apresenta mais grupos de semicolcheias e ilustra a utilização de arpejos (compassos 1, 4, 7, 11) e passagens escalares (compassos 3, 5, 6 e 8) na construção de linhas melódicas no choro. As apojeturas dos compassos 2, 8 e 10, inseridas na sugestão anterior, foram mantidas. Houve aqui o objetivo de demonstrar também a inclusão de apojeturas que retardam a chegada dos pontos de apoio (nota lá no primeiro tempo do compasso 2 resolvendo na nota sol e nota si no primeiro tempo do compasso 4 resolvendo na nota lá).

The image shows a musical score for a Choro piece in a minor mode, presented in a standard moldura format. The score is written on a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music consists of 13 measures, divided into four lines of four measures each. The chords indicated above the notes are: B7, Em, E7, Am (measures 1-4); Am6, Em, F#7, B7/D# (measures 5-8); B7, Em, E7, Am (measures 9-12); and Am6, Em/B, F#7/A#, B7, Em (measures 13-16). The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some syncopation and a hemiola pattern in measures 2-6. Measure 9 contains a melodic fragment that is a quote from the piece 'Segura ele' by Pixinguinha/Benedicto Lacerda.

**Figura 3.37** – Choro – moldura-padrão no modo menor - sugestão 3.

Vejam os a seguir um solo com maior presença de síncopes e demonstrando também algumas possibilidades de utilizar pausas em um improviso. É válido destacar a hemíola gerada pela figura rítmica formada por quatro semicolcheias e uma pausa de colcheia localizada nos compassos 2-6. Além disto, temos a adição de mais alguns elementos recursivos, como ornamentos e a citação (compassos 8 e 9) do primeiro segmento da frase que inicia a seção B de “Segura ele” (Pixinguinha/Benedicto Lacerda). Tal citação demonstra a utilização da escala de Mi menor melódica executada de forma ascendente a partir do quinto grau (após a bordadura si-lá#-si na segunda semicolcheia do compasso 9).

B7                      Em                      E7                      Am  
 Am6                      Em                      F#7                      B7  
 5                      B7                      Em                      E7                      Am  
 9                      Am6                      Em                      F#7                      B7                      Em  
 13

**Figura 3.38** - Choro – moldura-padrão no modo menor – solo 1.

Para finalizar esta parte temos um segundo solo (figura 3.39) que exemplifica o uso de apojeturas (compassos 2-6) e bordaduras (compassos 1, 13 e 14) como parte da construção melódica. Temos ainda uma pequena sequência diatônica (compassos 4 e 5), um trecho explorando padrões sobre a escala cromática (compassos 9-12) e uma finalização construída com sextinas formadas pelas notas do acorde e bordaduras inferiores.

Figura 3.39 - Choro – moldura-padrão no modo menor - solo 2.

### 3.6 Choro - transcrição de improvisos

Esta parte expõe dois improvisos que representam aquilo que pode ser considerado como um improviso “idiomático” dentro do choro. Foram selecionados improvisos realizados sobre progressões harmônicas semelhantes às molduras-padrão eleitas nesta pesquisa.

O primeiro improviso foi executado pelo bandolinista Izaias Bueno de Almeida. A transcrição foi realizada a partir da gravação do choro “Cochichando” (Pixinguinha/João de Barro/Alberto Ribeiro), presente no álbum “Moderna Tradição” (Núcleo Contemporâneo, 2004). O improviso encontra-se a partir dos 04:38 minutos - (CD anexo-pasta Choro-faixa 16).

**Figura 3.40** - Transcrição do improviso realizado por Izaías Bueno de Almeida.

O improviso foi realizado sobre a progressão harmônica da seção C. A progressão apresenta pequenas diferenças em relação à moldura-padrão no modo maior sobre a qual foram apresentadas as sugestões para a prática da improvisação. Como comentado anteriormente, tais progressões são apenas esqueletos básicos (*templates*) da base harmônica.

A audição e apreciação do improviso nos permite perceber a recorrência e aplicação dos seguintes elementos musicais descritos até o momento:

1. A hemíola presente nos três primeiros compassos;
2. O arpejo diminuto sobre o dominante secundário<sup>115</sup> (compasso 5);
3. Um pequeno fragmento melódico formado por duas notas que é elaborado em sequência com o uso de deslocamentos rítmicos (compassos 6-8);

---

<sup>115</sup> O arpejo diminuto foi utilizado porque o acorde de F#7 tem função de dominante do sexto grau diatônico, neste caso o acorde de Si-menor. No entanto, o acorde de B7 aparece como elemento surpresa, gerando assim um ciclo de quintas/quartas com acordes dominantes (F#7, B7, E7, A7).

4. Utilização de aproximação cromática ou notas de passagem entre as notas do acorde (compassos 9,10 e 12);
5. Bordadura no compasso 13 (ré-dó#'ré);
6. Uso de arpejos ao longo do corpo do improviso;
7. Articulação (acentos nas notas que geram síncopes e uso de *staccatos*).

O segundo improviso foi realizado pelo clarinetista/saxofonista Naylor Azevedo “Proveta”<sup>116</sup>. A transcrição foi realizada a partir gravação do choro “Cercando o frango” (Pedro Amorim) presente no álbum “4 - Arranca toco” (Acari records, 2000). O improviso encontra-se a partir dos 1:58 minutos - (CD anexo-pasta Choro-faixa 17).

**Figura 3.41** – Transcrição do improviso realizado por Naylor Azevedo “Proveta”.

<sup>116</sup> Para mais transcrições de improvisos e detalhes sobre o estilo de “Proveta” conferir Falleiros (2006).

O improviso foi realizado sobre a seção B<sup>117</sup> da peça, que apresenta uma progressão harmônica bem próxima da moldura-padrão no modo menor. Mais uma vez temos algumas mudanças na harmonia. Aqui o acorde C7 foi adicionado no segundo tempo do compasso 14, e o acorde F#7, que estaria no primeiro tempo compasso 15, foi trocado por F7.

Dentre os elementos musicais encontrados no choro e que estão articulados neste improviso podemos citar:

1. Predomínio da subdivisão rítmica em grupo de semicolcheias;
2. Apojatura (nota lá resolvendo em sol no compasso 6) e Mordente (compasso 5);
3. Antecipação de semicolcheia (compasso 6);
4. Inserção de notas de passagem (compassos 11 e 12);
5. Uso constante de arpejos na elaboração de todo o solo (tétrades sobre acordes dominantes e tríades sobre os demais);
6. Articulação (acentuação dos grupos de semicolcheia de acordo com a “levada” do pandeiro e uso de acentos que enfatizam a síncope).

---

<sup>117</sup> Como foi mencionado anteriormente na parte “Improvisação e forma no choro” do capítulo I, em choros de duas seções, como é o caso de “Cercando frango”, é recorrente utilizar a seção B para improvisação.

## Capítulo IV - Frevo

[...] Síntese da transformação e associação de várias culturas, sinônimo do ideário liberal republicano, do direito de ir e vir, reivindicar e se aglomerar publicamente. Resumo da *efervescência* vivida no Recife nesses primeiros tempos de República, o *frevo* passou de manifestação condenável e atrasada a símbolo de identidade cultural.

Contudo, com o advento do rádio na década de 1920 e a sua popularização e consolidação na década de 1930, na chamada “*Era do Rádio*”, através da divulgação da música popular por meio dos programas e revistas carnavalescas veiculados, é quando realmente o *frevo* se consagra em definitivo, adquire novas influências, passa por um processo de modernização, ganha suas subdivisões de gênero e é difundido em caráter nacional.

Saldanha, “Frevendo no Recife” (2008:33)

O frevo foi estudado nesta pesquisa a partir de compositores que se consolidaram aproximadamente entre as décadas de 1930 (período de grande divulgação do gênero através do disco e do rádio, e época na qual surge a classificação “frevo de rua”<sup>118</sup>) e 1950, dando ênfase a autores pernambucanos como: Levino Ferreira (1890-1970), Nelson Ferreira (1902-1976) e José Menezes (1923).

Segue uma lista de 15 composições que possibilita a compreensão do formato de frevo adotado aqui como referência. Gravações ilustrativas desta lista encontram-se no CD anexo (faixas 1-15 da pasta Frevo).

1. Vassourinhas (Mathias da Rocha/Joanna Baptista) - 1909<sup>119</sup>
2. Luzia no frevo (Antonio Sapateiro) - 1934
3. Durval no frevo (Edgard Moraes) - 1935
4. Mexe com tudo (Levino Ferreira) - 1941

---

<sup>118</sup> Conforme Lima (2005) e Saldanha (2008), em função do tipo de tessitura, arranjo ou ambiente de execução, a classificação “frevo-de-rua” é subdivida ainda em três tipos denominados “abafo”, “coqueiro” e “ventania”.

<sup>119</sup> Primeira gravação instrumental em 1949 pela Orquestra Tabajara.

5. Gostosão (Nelson Ferreira) - 1950
6. Gostosinho (Nelson Ferreira) - 1950
7. Freio a óleo (José Menezes) - 1950
8. Frevo da meia-noite (Carnera) - 1950
9. Fogão (Sérgio Lisboa) - 1950
10. Último dia (Levino Ferreira) - 1951
11. Lágrimas de folião (Levino Ferreira) - 1951
12. Às três da tarde (Lídio Macacão) - 1951
13. Relembrando o norte (Severino Araújo) - 1952
14. Come e dorme (Nelson Ferreira) - 1955
15. Corisco (Lourival de Oliveira) – 1960

O repertório de frevos de rua aqui estudado foi gravado em sua maioria por orquestras formadas por palhetas, metais e percussão. De acordo com Saldanha (2008:189), as orquestras “típicas” do frevo têm a seguinte formação:

- Palhetas - 01 requinta Eb, 05 clarinetas Bb, 02 saxofones-alto Eb, 02 saxofones tenores Bb;
- Metais - 07 trompetes Bb, 10 trombones C, 01 bombardino C, 02 tubas Eb, 01 tubabaixo Bb;
- Percussão: 01 caixa-clara, 01 pandeiro, 01 surdo, 01 reco-reco, 01 ganzá.

Ainda Saldanha (2008) descreve alguns procedimentos encontrados no frevo executado por tais orquestras:

Sua orquestração se desenvolve em um jogo de perguntas e respostas entre metais e palhetas, o que vem a ser uma das características fundamentais do gênero, tendo nos saxofones o papel de principais melodistas. Outra característica é o desenvolvimento da melodia harmonizada em bloco de acordes. O desfecho se dá com a reexposição melódica da seção “A”, seguida de coda com acorde tônico final. (SALDANHA, 2008: 189)

A partir da década de 1950 uma formação mais próxima das *big bands* norte-americanas (4 saxofones, 4 trompetes, 4 trombones, piano, baixo e bateria) passa a ser adotada com maior frequência na prática do frevo. Gravações com este tipo de formação podem ser conferidas nos álbuns do Maestro Duda presentes na discografia deste trabalho.

Saindo do contexto exclusivo das orquestras e *big bands*, podemos encontrar o frevo sendo executado por outras formações, como o “regional” de choro, a exemplo do bandolinista Luperce Miranda; formações mais camerísticas, como o grupo Sa Grama; e, dentro do universo da “música instrumental” (MI), por uma variedade de *combos* formados principalmente por instrumentos como piano, guitarra, baixo, bateria, saxofone ou flauta, dentre outros. No contexto da MI podemos destacar, por exemplo, gravações realizadas por Hermeto Pascoal e seu grupo, como “Nas quebradas” e “Frevo em Maceió” (Hermeto Pascoal).

Quando da execução do frevo pelas formações acima citadas, as perguntas e respostas, originalmente realizadas pelas palhetas e metais, são redistribuídas e adaptadas à nova instrumentação. No caso do grupo de choro, as perguntas e respostas tendem a desaparecer, sendo incorporadas dentro de uma única melodia que é executada pelo solista do grupo. O mesmo acontece em “frevos” experimentais que já são compostos para serem executados no formato melodia-acompanhamento, como o caso da peça “Karatê” (Egberto Gismonti).

#### **4.1 Frevo - elementos rítmicos**

Observando a “levada” executada à caixa-clara, encontramos a subdivisão em semicolcheias. Os grupos de 4 semicolcheias executados em andamento igual ou superior a 120 semínimas por minuto, juntamente com a acentuação demonstrada na figura abaixo, constituem um bom ponto de partida para a compreensão dos elementos rítmicos do frevo.



**Figura 4.1** – “Levada” de frevo executada na caixa-clara.

Tradicionalmente escrito em andamento de 120 semínimas por minuto [...], regra seguida pelos compositores da primeira metade do século XX, inclusive, *Nelson Ferreira* e *Capiba*. No entanto, foi ao longo do tempo acelerando, hoje em dia, a maioria dos *frevos* instrumentais ultrapassa as 180 semínimas por minuto.

O arranjo se desenvolve em fraseados de perguntas e respostas entre os naipes, com a seção rítmica se mantendo em rulo constante e marcando apenas as convenções e principais acentos de frases. A base da seção rítmica se compõe de surdo, caixa-clara e pandeiro (SALDANHA, 2008: 183).

A assimilação da “levada” realizada pela seção rítmica facilita o entendimento das figuras rítmicas recorrentes no frevo. Para a prática das mesmas recomenda-se sua execução sobre a condução rítmica realizada pelo surdo na região grave. Na execução do frevo (assim como na prática do samba) o acento, ou tempo forte, é deslocado do primeiro para o segundo tempo<sup>120</sup>. A “levada” da caixa seria outra boa opção a ser utilizada como base (elemento fixo) para a prática das figuras rítmicas. A amostragem a seguir pode ser executada com semínima entre 120 e 150 bpm.

---

<sup>120</sup> O surdo é executado com uma baqueta de feltro na mão direita. No primeiro tempo a nota mais curta é produzida com a ajuda da mão esquerda que abafa a pele do instrumento. No segundo tempo (tempo forte) a pele é solta proporcionando a prolongação da nota.

**Figura 4.2** – Frevo - figuras rítmicas recorrentes começando com colcheia.

**Figura 4.3** – figuras rítmicas recorrentes começando com semicolcheia.

Duas figuras rítmicas se destacam aqui: a figura formada por colcheia + semínima + colcheia  $\text{♪ ♪ ♫}$ , que não foi encontrada nos repertórios do choro e do baião e o agrupamento rítmico formado por duas semicolcheias + uma colcheia  $\text{♪♪♪}$ , que só foi localizado em uma das figuras rítmicas do baião.

O andamento igual ou superior de semínima a 120 bpm é outro fator que contribui para que as figuras remetam ao frevo. A seção A da peça “Freio a óleo” (José Menezes) transcrita a seguir apresenta algumas das combinações possíveis entre as figuras rítmicas, bem como algumas possibilidades de uso de ligaduras de extensão.

**Figura 4.4** – Seção A de "Freio a óleo" (José Menezes).

Assim como no baião, uma das figuras rítmicas frequentes é aquela formada por quatro colcheias, sendo a última colcheia ligada e levemente acentuada. Porém, devido às diferenças de andamento e “levada”, a mesma figura torna-se peculiar em cada um dos gêneros. No baião ela tende a soar mais “relaxada”, enquanto no frevo cria um efeito de “aceleração”.

Antecipações com acento ao final das frases são frequentes (contratempo ou última semicolcheia). A caixa geralmente acentua as antecipações e na banda de frevo os metais (trompetes e trombones) atacam

junto. Às vezes a harmonia desloca junto também, ou seja, o acorde que estaria no compasso seguinte é tocado junto com a última colcheia. Vejamos a seção B da composição “Lúzia no frevo” (Antonio Sapateiro).

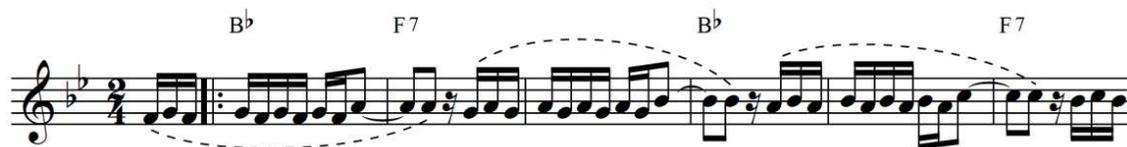
The musical score for Section B of "Lúzia no frevo" is presented in four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. It contains a melody with a repeat sign after the second measure. Chord symbols Cm, G7, and Cm are positioned above the first three measures. The second staff continues the melody with chord symbols A♭7, G7, Cm, C7, and Fm6 above it. The third staff features chord symbols Cm and D♯ above its measures. The fourth and final staff concludes the section with chord symbols G7, Cm, and Cm above its measures.

**Figura 4.5** – Seção B de "Lúzia no frevo" (Antônio Sapateiro).

A partir do compasso 8 da figura 4.5, quando da realização da figura rítmica em questão, a harmonia é deslocada juntamente com a melodia. Não se trata de uma regra a ser seguida, visto que encontramos gravações onde tais deslocamentos não ocorrem. Observa-se que nos compassos 1 e 3 temos a mesma figura sem o deslocamento da harmonia. Neste caso, a relação dissonância/consonância se faz presente. Quando os acordes são antecipados junto com a melodia, a dissonância não ocorre.

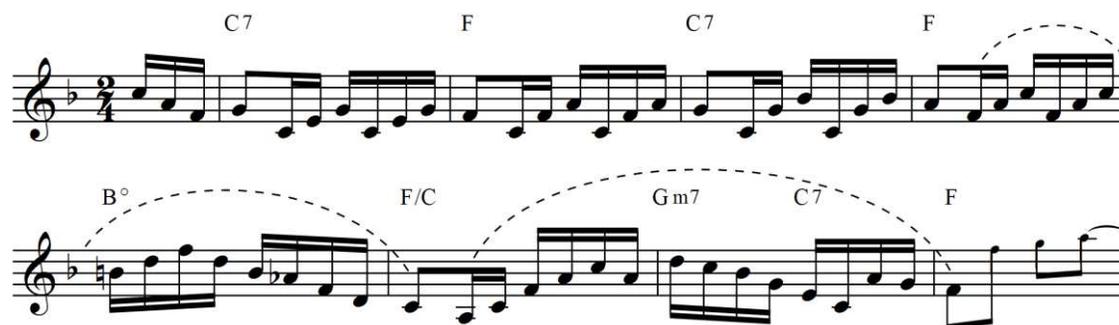
Como já foi comentado anteriormente, outro recurso bastante utilizado na composição do frevo, e que pode ser percebido em grande parte dos trechos

transcritos neste capítulo, é a presença da anacruse e de compassos acéfalos no começo das frases.



**Figura 4.6** – Trecho da seção B de "Freio a óleo" (José Menezes).

Nota-se também a recorrência de frases de dois compassos ou mais, formadas predominantemente por semicolcheias, especialmente na finalização das seções.



**Figura 4.7** – Últimos 8 compassos da seção B de "Gostoso" (Nelson Ferreira).

## 4.2 Frevo - elementos melódicos

A figura abaixo demonstra um pouco da construção melódica encontrada no frevo. Assim como no choro e no baião, nota-se aqui também a presença marcante de elementos da cultura tonal, como o emprego de arpejos intercalados por passagens diatônicas e cromáticas.

**Figura 4.8** – Trecho da seção B de "Gostosão" (Nelson Ferreira).

Apesar das melodias do choro, do frevo e do baião guardarem grande semelhança estrutural, nota-se que no frevo a combinação de determinados elementos rítmicos com o andamento acelerado faz com que o resultado final seja diferenciado.

Outro dos procedimentos melódicos recursivos no frevo, que aponta para a sua herança da música europeia, consiste em alcançar uma nota por movimento ascendente de semitom e deixá-la por movimento descendente de tom inteiro. Geralmente tal elemento aparece quando da utilização dos “garfinhos” ou da subdivisão em grupos de quatro semicolcheias.

**Figura 4.9** – Últimos compassos da seção B de "Lágrimas de folião" (Levino Ferreira).

Uma variação deste recurso consiste no uso de outras notas intercalando tal procedimento. No primeiro compasso da figura 4.10 temos o semitom da nota si para a nota dó e a nota sol entre as notas só e si bemol (movimento descendente por tom inteiro).



**Figura 4.10** – Últimos compassos da seção B de "Freio a óleo" (José Menezes).

#### 4.2.1 Frevo - padrões melódicos

O repertório selecionado nos oferece alguns padrões rítmico-melódicos que podem ser úteis na prática da improvisação. O entendimento teórico e domínio prático de tais padrões podem contribuir em muito para a realização da improvisação “idiomática” no frevo.

Os padrões aqui apresentados são formados pela combinação de notas auxiliares como apojeturas e bordaduras. Vejamos o padrão a seguir:



**Figura 4.11** – Padrão melódico presente na seção A de "Lágrimas de folião" (Levino Ferreira).

Na figura 4.12 temos apenas as notas principais deste mesmo trecho. Tal perspectiva nos permite entender este padrão como uma linha melódica que foi ornamentada. A partir do segundo compasso (nota ré), cada uma das notas é

cercada por um semitom abaixo e um tom acima, as chamadas bordaduras duplas.



**Figura 4.12** – Notas principais do padrão melódico de "Lágrimas de folião" (Levino Ferreira).

O próximo padrão (figura 4.13) é realizado de maneira similar. As primeiras notas de cada compasso (lá, sol, fá e mi) representam a linha melódica principal. No primeiro compasso temos um grupeto sobre a nota ré. Tal nota forma o intervalo de quarta justa ascendente com a nota sol que está no primeiro tempo do próximo compasso. Na sequência, temos o mesmo grupeto decorando as notas dó e si, que respectivamente formam intervalo de quarta justa ascendente com as notas fá e mi.



**Figura 4.13** – Padrão melódico de "Gostosão" (Nelson Ferreira).

O padrão a seguir (figura 4.14) é formado basicamente pela inserção de bordaduras inferiores e intervalos de terça sobre determinadas notas dos acordes. Começando a partir da nota mi bemol (compasso 2), quinta diminuta do acorde de Lá meio diminuto, temos a inserção de uma bordadura inferior (mi bemol-ré-mi bemol) seguida por um intervalo de terça (nota dó). O mesmo procedimento é realizado sobre as notas lá e ré, as respectivas quintas dos acordes de D7 e Gm. Neste último (compasso 3), há também uma combinação da bordadura inferior (sol-fá#-sol) com o intervalo de quarta justa (nota ré). Na sequência (compasso 4),

o primeiro padrão (bordaduras inferiores e intervalos de terça) é realizado sobre as notas dó, fá# e si bemol, as respectivas terças dos acordes de Lá meio diminuto, D7 e Gm.



Figura 4.14 – Padrão melódico de "Último dia" (Levino Ferreira).

Assim como no baião, o uso de notas repetidas no contorno melódico é recursivo no frevo. No entanto, enquanto no baião as notas em geral são repetidas na mesma quantidade e dentro de uma métrica regular, no frevo a quantidade de repetições varia dentre os grupos de notas, gerando assim deslocamentos rítmicos. Vejamos a figura abaixo:



Figura 4.15 – Trecho inicial de "Gostosão" (Nelson Ferreira).

No trecho seguinte (figura 4.16) temos o uso das notas repetidas sobre um arpejo maior, juntamente com figuras rítmicas frequentes no frevo.



Figura 4.16 – Primeiros compassos da seção B de "Durval no Frevo" (Edgar Moraes).

### 4.3 Frevo - articulação

Para a compreensão da articulação utilizada no frevo recomenda-se a audição e emulação das orquestras e *big bands*, a exemplo daquelas regidas pelos maestros Edson Rodrigues, José Menezes e Duda, dentre outras.

Devido ao fato das melodias serem executadas por naipes (palhetas e metais), o ritmo tende a ser preciso e as notas muito bem articuladas. Como se sabe, este tipo de execução em conjunto não deixa margem para variações de agógica, pois exige padronização (ritmo e articulação) e sincronia entre os executantes. Enquanto no choro temos uma leveza no toque e a sensação de que a melodia soa na maior parte do tempo um pouco atrás do andamento do acompanhamento, no frevo temos um toque mais forte e a impressão de que a melodia está acelerando o andamento do grupo. Além dessa energia presente na execução do frevo, outro fator que contribui para esta sensação de que o fraseado está acelerando é a presença das antecipações acentuadas da melodia<sup>121</sup>.

Nota-se também que os “garfinhos” são executados de uma forma bem próxima ao que está escrito, apresentando apenas um leve acento nas primeiras semicolcheias e um *staccato* nas colcheias intermediárias.



**Figura 4.17** – Trecho da seção A de "Freio a óleo" (José Menezes).

Uma sugestão para a prática da articulação seria o instrumentista tocar sozinho a melodia, ou seja, sem nenhum tipo de acompanhamento, porém tendo a seção rítmica em mente. O objetivo aqui é executar uma melodia autossuficiente e que apresente as nuances de articulação que são recorrentes na interpretação do frevo. Uma forma de fazer isso seria começar tocando a melodia de um determinado frevo junto com a gravação, procurando imitar todos os acentos, *staccatos* e dinâmicas presentes na execução da orquestra. Em seguida, toca-se

---

<sup>121</sup> Conforme demonstrado na parte “Frevo - elementos rítmicos” deste mesmo capítulo.

sem a gravação, porém, buscando “ouvir” a orquestra através do ouvido interno, no intuito de reproduzir sua articulação. Um dos cuidados necessários na realização de tal exercício é, sem o auxílio da gravação, manter o andamento com precisão durante a execução.

#### 4.4 Frevo – molduras-padrão

A primeira moldura-padrão apresentada aqui está no modo maior e foi estilizada para a prática da improvisação a partir de recorrências encontradas na seção B<sup>122</sup> dos frevos “Vassourinhas” (Mathias da Rocha/Joanna Baptista) e “Às três da tarde” (Lídio Macacão). Observa-se que frevos compostos posteriormente por músicos ligados à prática do frevo-de-rua também apresentam progressões harmônicas similares em sua seção B. Dois casos são “Duda no Frevo” (Senival Beserra “Senô”) de 1973 e “Estação do frevo” (Duda) de 1988.

Destaca-se aqui a presença constante do encadeamento harmônico I, VIm (ou V7/Im), Im, V7. É válido notar que frevos “modernos” como “Nas Quebradas” e “Frevo em Maceió”, compostos por Hermeto Pascoal, tem como *vamp* para o desenvolvimento da improvisação este mesmo encadeamento.

Foi inserida nos dois últimos compassos uma convenção rítmica recursiva no frevo, a execução de quatro contratempos com os acordes que finalizam a progressão e conduzem novamente ao seu início, o *turn around* da *jazz theory*. Observa-se que a ênfase no Im contribui para o “movimento” da progressão.

---

<sup>122</sup> Como vimos no capítulo I, na parte “Improvisação e forma no frevo”, a seção B tem sido bastante utilizada para a improvisação nesse gênero.

**Figura 4.18** – Frevo – moldura-padrão no modo maior.

Vejamos agora a moldura padrão no modo menor, eleita aqui como *default* a partir de recorrências encontradas na seção B das peças “Luzia no frevo” (Antonio Sapateiro) e “Último dia” (Levino Ferreira). Progressões harmônicas similares podem ser encontradas na seção B de frevos compostos posteriormente por músicos ligados à prática do frevo-de-rua. Neste sentido, podem ser citados os frevos “Duas épocas” (Edson Rodrigues) de 1967 e “Galo de ouro” (José Menezes) de 1992.

Progressões em tonalidade menor começando com a dominante no compasso forte da quadratura são recorrentes no repertório do frevo. Nota-se também que esta moldura-padrão tem como pilares as funções harmônicas de tônica, subdominante e dominante.

Foi introduzido aqui um tipo de convenção rítmica que geralmente ocorre nos últimos compassos da seção B e serve para conduzir à sua reexposição. Tal convenção é formada pela antecipação do último acorde, no caso Cm que é a tônica, seguida por uma pausa de semínima e a repetição do mesmo

acorde (com acentuação) no segundo tempo, com ligadura de extensão até o próximo compasso.

The image shows a musical score for Frevo in the minor mode, consisting of four staves. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The first staff starts with a G7 chord, followed by a V7 chord, and then a Cm chord. The second staff starts with a G7 chord, followed by a V7 chord, then a Cm chord, and finally a C7 chord (labeled as V7/IVm). The third staff starts with an Fm chord (IVm), followed by an Fm6 chord (IVm6), and then a Cm chord (Im). The fourth staff starts with an Fm6 chord (IVm6), followed by a G7 chord (V7), then a Cm chord (Im), and finally a Cm chord (Im) with an accent (>) and a slur over it.

Figura 4.19 – Frevo – moldura-padrão no modo menor.

#### 4.5 Frevo - sugestões para prática da improvisação

Nesta parte foram elaboradas algumas sugestões para a prática da improvisação sobre as molduras-padrão. Começaremos pela criação de uma linha melódica que nos fornecerá os pontos de apoio sobre os quais as sugestões seguintes serão desenvolvidas. Na composição da sugestão número 1 foram utilizados graus conjuntos para conectar a maior parte das mudanças de acorde. O intervalo de terça foi utilizado propositalmente sobre os acordes de Fm7, G7 e Ebm6. Como tais terças são notas que apresentam acidentes em relação à escala diatônica de Si bemol-maior (tonalidade da progressão), o exercício procura evidenciar a relação que elas estabelecem com os demais elementos no contexto desta tonalidade. Na medida do possível, a utilização da resolução 7-3 foi privilegiada na confecção da linha melódica inicial.

Assim como foi mencionado no capítulo sobre o choro, a pauta inferior representa apenas uma linha de baixo hipotética e provisória. Esta sugestão, bem como as demais que serão desenvolvidas na sequência, pode ser executada com semínima entre 120 e 150 bpm.

The musical score for 'Frevo' is presented in two systems. The first system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line starting with a repeat sign. Above the treble staff, the following chords are indicated: Cm, F7, B<sup>b</sup>6, Gm, Cm, F7, Fm6, and G7. The bass staff contains a simple bass line. The second system also consists of a treble staff and a bass staff. Above the treble staff, the following chords are indicated: Cm, E<sup>b</sup>m6, Dm, G7, Cm, F7, B<sup>b</sup>6, and G7. The treble staff in the second system includes a repeat sign and some notes with slurs. The bass staff continues the bass line.

Figura 4.20 – Frevo – moldura-padrão no modo maior - sugestão 1.

Abaixo temos opções de variações rítmicas para a prática da sugestão acima. Trata-se basicamente de aplicar os acentos da caixa clara sobre a melodia. Observa-se na variação 2 uma antecipação entre o primeiro e segundo compasso. A partir destas sugestões muitas outras variações rítmicas podem ser criadas.

The musical score for 'Frevo' variation 1 is shown in a single system with a treble staff. The time signature is 2/4. Above the staff, the following chords are indicated: Cm, F7, B<sup>b</sup>6, and Gm. The melody consists of four measures, each starting with an accent mark (a vertical line with a flag) above the first note. The notes are: Cm (C4), F7 (F4), B<sup>b</sup>6 (B3), and Gm (G4).

Figura 4.21 – Frevo – variação 1.

Figura 4.22 – Frevo - variação 2.

Figura 4.23 – Frevo - variação 3.

A sugestão a seguir foi construída buscando manter os pontos de apoio presentes na sugestão 1, a exemplo das terças nos acordes Fm7, G7 e Ebm6. A sugestão 2 foi montada com apenas duas figuras rítmicas recorrentes (compassos 1 e 2). Foi inserida também uma anacruse de três semicolcheias que é bastante encontrada no repertório do frevo.

Figura 4.24 - Frevo – moldura-padrão no modo maior - sugestão 2.

A próxima sugestão é um exemplo mais elaborado da linha melódica, utilizando desta vez quatro figuras rítmicas diferentes (compassos 1, 2, 3 e 4). Temos aqui a inserção de uma antecipação entre o primeiro e segundo compasso, que vai se repetir a cada quatro compassos. Nota-se no compasso 12 o uso da escala de Dó-menor harmônica em movimento descendente sobre o acorde de G7 (equivalente ao modo mixolídio b9, b13).

The musical score is written in 2/4 time and consists of 13 measures. The key signature has two flats (Bb and Eb). The melody is as follows:

- Measure 1: Cm chord, notes G4, Ab4, Bb4, C5.
- Measure 2: F7 chord, notes C5, Bb4, Ab4, G4.
- Measure 3: Bb6 chord, notes F4, G4, Ab4, Bb4.
- Measure 4: Gm chord, notes Bb4, Ab4, G4, F4.
- Measure 5: Cm chord, notes E4, F4, G4, Ab4.
- Measure 6: F7 chord, notes G4, Ab4, Bb4, C5.
- Measure 7: Fm6 chord, notes D4, Eb4, F4, G4.
- Measure 8: G7 chord, notes Ab4, Bb4, C5, Bb4.
- Measure 9: Cm chord, notes G4, Ab4, Bb4, C5.
- Measure 10: Ebm6 chord, notes D4, Eb4, F4, G4.
- Measure 11: Dm chord, notes E4, F4, G4, Ab4.
- Measure 12: G7 chord, notes Ab4, Bb4, C5, Bb4. This measure features a descending harmonic scale: Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4.
- Measure 13: Cm chord, notes G4, Ab4, Bb4, C5.

Figura 4.25 - Frevo – moldura-padrão no modo maior - sugestão 3.

Vejam os a seguir um solo composto para exemplificar mais alguns elementos recorrentes, como o uso de notas repetidas (compassos 1 ao 6) e determinados deslocamentos rítmicos (compassos 6 ao 10) gerados pela combinação da figura rítmica ♩ ♩ ♩ com ligaduras de extensão.

The musical score is written in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff contains measures 1-4 with chords Cm, F7, Bb6, and Gm. The second staff starts at measure 5 and contains measures 5-8 with chords Cm, F7, Fm6, and G7. The third staff starts at measure 9 and contains measures 9-12 with chords Cm, Ebm6, Dm, and G7. The fourth staff starts at measure 13 and contains measures 13-16 with chords Cm, F7, Bb6, and G7. The melody is primarily composed of eighth notes and quarter notes, with some accents. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

**Figura 4.26** - Frevo – moldura-padrão no modo maior - solo 1.

Observemos agora algumas sugestões sobre a moldura padrão no modo menor. Começaremos também com uma linha melódica de semínimas, formada por arpejos que conectam as mudanças de acorde por graus conjuntos. Os saltos são usados basicamente dentro do mesmo acorde para gerar interesse melódico. Assim como foi feito no modo maior, as terças secundárias (notas si e mi natural) também foram inseridas propositalmente na composição desta sugestão 1. Percebe-se uma pequena sequência diatônica entre os compassos 9 e 12.

**Figura 4.27** - Frevo – moldura-padrão no modo menor - sugestão 1.

Na sugestão 2 foram utilizadas colcheias e antecipações a cada dois compassos, mantendo as notas de apoio apresentadas na sugestão 1. É importante observar que todas as antecipações atacam como dissonância e resolvem no compasso seguinte. Procurou-se manter também a convenção rítmica recorrente na finalização de boa parte dos frevos.

**Figura 4.28** - Frevo – moldura-padrão no modo menor - sugestão 2.

Na sugestão 3 foi usada uma combinação de quatro figuras rítmicas recorrentes (compassos 1, 2, 3 e 4) repetidas sucessivamente por toda a figura. Esta sugestão contém mais semicolcheias que as demais, soando, portanto, mais movimentada. Nota-se que as antecipações comentadas na sugestão 2 continuam presentes e que continuamos utilizando as notas de apoio apresentadas na sugestão 1, embora de forma mais disfarçada. Observa-se a utilização de um pequeno trecho cromático (compasso 8) e da escala de Dó-menor melódica em movimento ascendente (compasso 16) executada sobre o acorde dominante (equivalente ao modo mixolídio 9, b13).

**Figura 4.29** - Frevo – moldura-padrão no modo menor - sugestão 3.

Por último, temos um solo composto que não segue mais os pontos de apoio da sugestão 1. Vê-se aqui o emprego de um procedimento bastante utilizado no repertório do frevo: alcançar uma nota por semitom e deixá-la por tom inteiro. No compasso 2 temos a nota sol alcançada por semitom em movimento ascendente (fá #), e deixada por tom inteiro em movimento descendente (fá natural). Nota-se também a combinação da figura rítmica ♩ ♪ ♩ com ligaduras de extensão (compasso 5), uma sequência melódica entre a anacruse do

compasso 8 e o compasso 12, e a finalização do solo com uma frase formada apenas por grupos de semicolcheias.

The image shows a musical score for a Frevo solo in the minor mode. It consists of four staves of music. The first staff starts with a G7 chord and a Cm chord. The second staff starts with an Fm chord and an Fm6 chord. The third staff starts with an Fm6 chord and a G7 chord. The fourth staff starts with a Cm chord and ends with a Cm chord. The music is written in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some accents and slurs.

**Figura 4.30** - Frevo – moldura-padrão no modo menor - solo 1.

#### 4.6 Frevo - transcrição de improvisos

Vejam os a seguir a transcrição de dois improvisos elaborados sobre progressões harmônicas similares às molduras-padrão eleitas nesta pesquisa. Tais improvisos podem ser considerados “idiomáticos” dentro do frevo.

O primeiro caso traz uma “improvisação escrita” em 1941 pelo Saxofonista Félix Lins de Albuquerque (1895-1980), mais conhecido como Felinho. O “improviso” foi realizado sobre a seção B do “Vassourinhas”. A transcrição apresentada a seguir foi realizada por Saldanha (2008) e está presente em sua tese de doutorado. Tal solo, denominado na época pelo termo “variações”, tornou-se clássico e tem sido reproduzido constantemente por músicos ligados ao frevo. Pretende-se mostrar através da apreciação musical, como alguns dos elementos musicais recorrentes no repertório do frevo são articulados nas 8

“variações” realizadas pelo músico - (CD anexo-pasta Frevo-faixa 16). As “variações” foram construídas sobre a seguinte progressão harmônica:

F7 | % | Bb | % | F7 | % | Bb | % | Cm | % | Bb | % | F7 | % | Bb | % ||.

## Variações sobre o tema de Vassourinhas

Felix Lins - Felinho  
1941

Melodia.

1ª VARIAÇÃO

2ª VARIAÇÃO

33

Edição - Leo Saldanha

**Figura 4.31** – Primeira e segunda “variações” de Felinho.  
Fonte: Saldanha, 2008.

The image displays a musical score for two variations of the piece 'Felinho'. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first variation, labeled '3ª VARIAÇÃO', begins at measure 34 and ends at measure 45. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The second variation, labeled '4ª VARIAÇÃO', begins at measure 51 and ends at measure 67. It continues the melodic development with similar rhythmic patterns and includes a final measure with a fermata. The score is presented on a single staff with a double line for the first variation and a single line for the second variation.

**Figura 4.32** - Terceira e quarta “variações” de Felinho.  
Fonte: Saldanha, 2008.

68

5ª VARIAÇÃO

69

75

80

86

6ª VARIAÇÃO

87

92

97

102

**Figura 4.33** - Quinta e sexta “variações” de Felinho.  
 Fonte: Saldanha, 2008.

The image displays two musical variations in a single system, both in G minor (one flat) and 3/4 time. The first variation, labeled '7ª VARIAÇÃO', begins at measure 103 and ends at measure 119. It features a melodic line with eighth-note patterns and some chromaticism. The second variation, labeled '8ª VARIAÇÃO', begins at measure 120 and ends at measure 137. This variation is more technically demanding, featuring sixteenth-note runs and complex rhythmic patterns, with fingerings 6, 7, and 5 indicated above certain notes. Both variations conclude with a final cadence.

**Figura 4.34** - Sétima e oitava “variações” de Felinho.  
Fonte: Saldanha, 2008.

É possível destacar na confecção deste solo a combinação dos seguintes elementos que são recorrentes no repertório do frevo:

1. Presença preponderante de grupos de quatro semicolcheias;
2. Sequência de “garfinhos” com ligaduras (4ª variação);
3. Uso da convenção rítmica recursiva<sup>123</sup> no final da 1ª, 3ª, 5ª e 7ª “variações”;
4. Notas repetidas (2ª “variação”);
5. Aplicação da escala cromática descendente nos dois primeiros compassos da 3ª “variação”;
6. Predomínio diatônico em todas as “variações” (arpejos e escalas);
7. Notas do acorde utilizadas como pontos de apoio;
8. Utilização de notas melódicas tais como apojeturas, notas de passagem, bordaduras e grupetos na confecção das “variações”;
9. Emprego de grande parte das figuras rítmicas apresentadas nas figuras 4.2 e 4.3.

O segundo improviso foi realizado em 2006 pelo violinista e cantor Antonio Nóbrega. A apreciação do improviso demonstra que os elementos encontrados no frevo das décadas de 1930 e 1950 continuam sendo empregados na prática deste músico contemporâneo ligado ao gênero. A transcrição foi realizada a partir da gravação do frevo “Galo de ouro” (José Menezes), gravado no álbum “Nove de frevereiro – volume 2” (Brincante Produções Artísticas, 2006). O improviso pode ser ouvido aos 1:35 minutos - (CD anexo-pasta Frevo-faixa 17).

O improviso foi construído sobre a progressão harmônica da seção B, conforme a descrição apresentada anteriormente sobre a improvisação no frevo. A progressão apresenta algumas diferenças em relação à moldura-padrão no modo

---

<sup>123</sup> Conforme ilustrado na figura 4.19.

menor sobre a qual foram desenvolvidas as sugestões para a prática da improvisação.

**Figura 4.35** – Improviso de Antonio Nóbrega em “Galo de ouro” (José Menezes).

Podemos observar neste improviso a combinação dos seguintes elementos e procedimentos recorrentes no repertório do frevo:

1. O uso de arpejos com sétima menor e nona menor sobre acordes dominantes;
2. Utilização de elementos rítmicos recorrentes, como da combinação de  $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$  com ligaduras de extensão (compasso 7);
3. Os acordes são deslocados e acompanham todas as antecipações da melodia;
4. Utilização de grupetos (compassos 1 e 9), bordaduras (compassos 8, 9 e 10) e notas de passagem (compassos 3, 4 e 12);
5. Finalização com antecipação e acentuação do acorde de tônica;

6. Articulação (execução dos “garfinhos” nos compassos 3, 4 e 12 e acentuação dos contratempos ao longo do solo).



## Capítulo V - Baião

Vim do Norte  
o quengo em brasa  
fogo e sonho do sertão  
e entrei na Guanabara  
com tremor e emoção  
era um mundo todo novo  
diferente meu irmão  
mas o Rio abriu meu fole  
e me apertou em suas mãos

Ê Rio de Janeiro  
do meu São Sebastião  
para o samba três minutos  
pra cantar o meu baião  
Humberto Teixeira, “Baião de São Sebastião”, 1973

O baião passa a ser identificado como gênero musical urbano a partir da década de 1940. Desde o seu advento, ele tem sido um dos mais fortes representantes da chamada “sonoridade nordestina”, assim como, um gênero expressivo dentro do que se convencionou denominar como música “regional”. O baião será representado aqui principalmente por composições do sanfoneiro e cantor pernambucano Luiz Gonzaga (1912-1984) e seus parceiros<sup>124</sup>, bem como, por composições interpretadas por ele. A partir do momento em que foi gravado por Gonzaga no Rio de Janeiro no final da década de 40, recebendo um tratamento específico de arranjo, letras, forma e instrumentação característica, o baião recebe uma formatação que marcará a sua especificidade dentro da história da música popular brasileira. Foi a partir desta formatação condicionada, sobretudo por necessidades do circuito de rádio e disco, que o baião exerceu influência na produção musical posterior.

De fato, entre o final da década de 40 e meados dos anos 50, quando o baião apareceu nos meios musicais do Rio de Janeiro, a música nordestina dominou as execuções musicais no Brasil, conquistando compositores e intérpretes, às vezes sem nenhuma vinculação anterior com aquela região (FERRETTI, 1988: 45).

---

<sup>124</sup> Na maioria das vezes tais parceiros eram letristas.

Foram priorizadas gravações realizadas entre as décadas de 1940 e 1950, período em que Gonzaga atua como figura principal na estilização do baião. O repertório usado como referência nesta pesquisa é formado basicamente por canções. São músicas que podem ser consideradas “simples” do ponto de vista instrumental, porém são de grande importância para uma compreensão mais aprofundada dos elementos estilísticos do baião. Outro fato que deve ser levado em conta é que o repertório escolhido aqui, justamente pelo fato de possuir um material musical “simples”, oferece bastante espaço para a realização de arranjos. A composição “Asa Branca” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), por exemplo, recebeu várias gravações instrumentais onde técnicas de desenvolvimento do material melódico e reharmonização são empregadas de forma abundante. Dentro desta abordagem podemos citar o arranjo “experimental” de Hermeto Pascoal no álbum “A música livre de Hermeto Pascoal” (Sinter/Phonogram, 1973), a versão jazzística feita pela pianista Eliane Elias em duo com Herbie Hancock gravada no álbum “*Eliane Elias - solos and duets with Herbie Hancock*” (Blue Note, 1995), e o “Concerto sinfônico para Asa Branca” de Sivuca, uma versão orquestral gravada pelo autor juntamente à Orquestra Sinfônica do Recife sob regência do maestro Osman Gioia no álbum “Sivuca Sinfônico” (Biscoito fino, 2004).

Vejamos uma lista de quinze composições que oferecem subsídios para a compreensão do baião estudado nesta pesquisa. Gravações ilustrativas desta lista encontram-se no CD anexo (faixas 1-15 da pasta Baião).

1. Baião<sup>125</sup> (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) - 1946
2. Asa Branca<sup>126</sup> (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) - 1947
3. Juazeiro (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) -1949
4. “Qui nem jiló” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) – 1950

---

<sup>125</sup> Gravada em 1946 pelo grupo vocal “Quatro ases e um coringa” e regravada por Gonzaga em 1949.

<sup>126</sup> Gravada como toada em 1947 e regravada como baião em 1952.

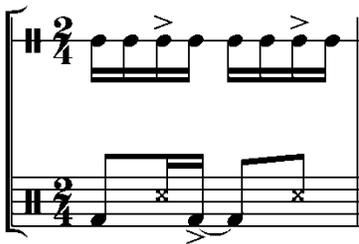
5. “Dezessete légua e meia” (Humberto Teixeira/Carlos Barroso) – 1950
6. No Ceará não tem disso não (Guio de Moraes) - 1950
7. Vem morena (Luiz Gonzaga/Zé Dantas) - 1950
8. Sabiá (Luiz Gonzaga/Zé Dantas) - 1951
9. Baião da Penha (Guio de Moraes/David Nasser) - 1951
10. Paraíba (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) – 1952
11. Baião da Garôa (Luiz Gonzaga/Hervê Cordovil) – 1952
12. Abc do sertão (Luiz Gonzaga/Zé Dantas) - 1953
13. Algodão (Luiz Gonzaga/Zé Dantas) - 1953
14. Vozes da seca (Luiz Gonzaga/Zé Dantas) - 1953
15. Feira de mangaio (Sivuca/Glória Gadelha) - 1979

### 5.1 Baião - elementos rítmicos

A condução rítmica do baião é executada principalmente com zabumba e triângulo. “O ritmo, vindo das danças animadas do sertão, ganhou uma nova configuração com a introdução da zabumba, triângulo e acordeom, que se tornaram o conjunto típico, ao invés do original (viola, tamborim, botijão e rabeca)<sup>127</sup>” (RAMALHO, 1997:92). Por vezes, encontramos nas gravações outros instrumentos de percussão como *cowbell*, agogô, ganzá e pandeiro. No entanto, apesar de tais instrumentos contribuírem com o seu timbre, do ponto de vista rítmico, eles apenas reforçam os acentos realizados no triângulo e na zabumba. Na figura 5.1 a pauta superior corresponde ao triângulo e a pauta inferior corresponde à zabumba.

---

<sup>127</sup> Tradução realizada pelo autor. Texto original: The rhythm, coming from the lively dances of the *sertão*, gained a new configuration with the introduction of the *zabumba*, the triangle and the accordion, that became the typical ensemble, instead of the original (viola, tambourine, *botijão* and *rabeca*) (RAMALHO, 1997:92).



**Figura 5.1** – “Levada” de baião executada por zabumba e triângulo.

O triângulo mantém a subdivisão de semicolcheias acentuando os contratempos. Tal é acento, que é realizado pela mão esquerda, proporciona mudança de timbre. Temos um som aberto quando o acento ocorre. A zabumba, por sua vez, marca os graves fornecendo o pulso encontrado no baião. O zabumbeiro também executa contratempos com o uso de uma baqueta de bambu que tem o nome de “bacalhau”. É preciso deixar claro que a figura 5.1 ilustra apenas a condução rítmica mais básica. Nas gravações aparecem um grande número de variações, principalmente na zabumba. O zabumbeiro realiza frases utilizando os graves e diferentes acentuações com o “bacalhau”.

Assim como no choro e no frevo, a subdivisão rítmica em grupos de quatro semicolcheias também está presente na composição do baião. Porém, para uma melhor compreensão do gênero, deve-se começar executando músicas cujas melodias são construídas predominantemente por colcheias. As colcheias quando executadas sobre a “levada” padrão (elemento fixo) formam o contraponto rítmico de maior recorrência no baião.

The image displays a musical score for the piece "No Ceará não tem disso não" by Guio de Moraes. The score is written in 2/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). It is organized into four systems, each consisting of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The first system includes a "D7" chord symbol. Measure numbers 5, 9, and 13 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The melody in the upper staff is characterized by eighth-note patterns, while the accompaniment in the lower staff features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

**Figura 5.2** – Contraponto rítmico (melódico) presente na seção A de "No Ceará não tem disso não" (Guio de Moraes).

Na figura acima encontramos a predominância das colcheias na construção da melodia (pauta superior) contra a figura rítmica, realizada na região grave da zabumba, que apresenta maior recorrência no acompanhamento do gênero (pauta inferior). A execução desses dois elementos apenas, nos fornece uma ideia da parte rítmica que é tão marcante no baião.

É válido notar que a primeira gravação feita por Luiz Gonzaga com o intuito de lançar o baião como gênero - a música “Baião” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) gravada em 1949 - apresenta uma pequena diferença na execução da figura rítmica do acompanhamento. Observa-se nesta gravação a ausência da ligadura de extensão na execução da “levada”. Ao invés de:



**Figura 5.3** – Figura rítmica que se tornou referência da “levada” do baião.

Ouvimos na condução da zabumba:



**Figura 5.4** – Figura rítmica encontrada na gravação de “Baião” de 1949.

Entretanto, na gravação da música “Juazeiro”<sup>128</sup> (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), realizada no mesmo ano de 1949, já temos a presença da ligadura. Escutando as gravações posteriores é possível perceber que esta forma de acompanhar tornou-se o padrão do gênero. Eventualmente a figura rítmica sem a ligadura aparece nos arranjos de alguns baiões, como por exemplo, na introdução de “Paraíba” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) (figura 5.12), onde a zabumba e o violão realizam a mesma figura rítmica por alguns compassos e depois mudam para o acompanhamento padrão.

Dando prosseguimento à amostragem dos elementos, temos uma composição onde predominam grupos de quatro semicolcheias juntamente com algumas figuras rítmicas que derivam desta subdivisão.

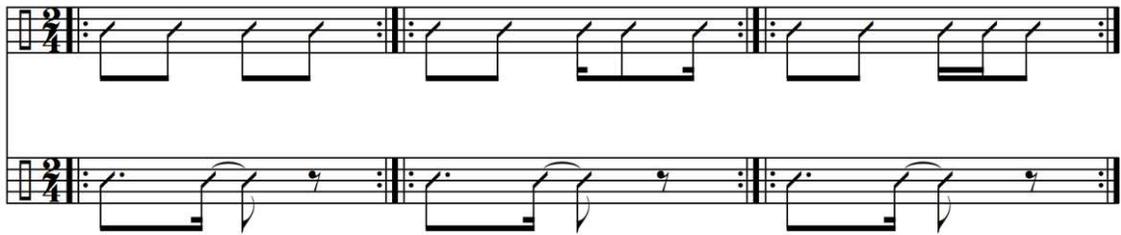
---

<sup>128</sup> “Juazeiro” compõe o lado A do mesmo disco de 78rpm que contém “Baião”.

**Figura 5.5** – “Sabiá” (Luiz Gonzaga/Zé Dantas).

A partir do estudo prático do repertório selecionado foi realizado um levantamento das figuras rítmicas que apresentaram maior recorrência. Tais figuras encontram-se principalmente na construção das melodias e no acompanhamento realizado por Gonzaga com a sanfona. Como já comentado, outro instrumento que apresenta figuras rítmicas interessantes é a zabumba, principalmente nas variações produzidas pelo “bacalhau”.

Para a prática das figuras propõe-se a sua execução sobre o acompanhamento padrão (muitas das figuras só remetem ao baião quando executadas sobre essa “levada”). As figuras rítmicas apresentadas a seguir tem duração de um compasso cada e podem ser executada com semínima entre 85 e 110bpm.



**Figura 5.6** – Baião – figuras rítmicas começando com colcheia.

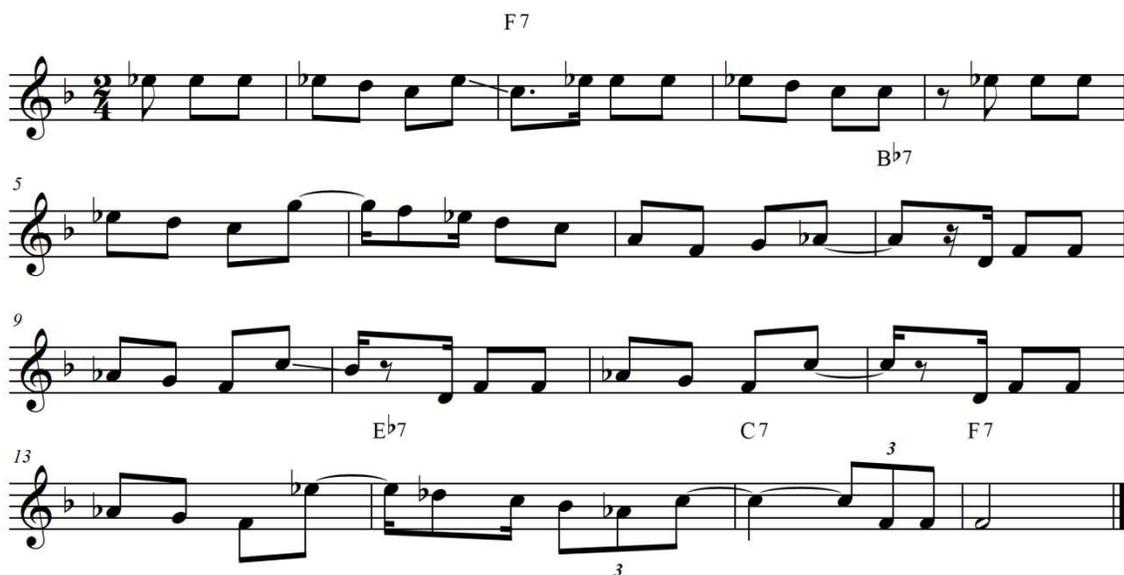


**Figura 5.7** – Baião – figuras rítmicas começando com semicolcheia.

Vejamos agora possibilidades de combinação de algumas dessas figuras com o uso de ligaduras de extensão na melodia do baião “Vem morena” (Luiz Gonzaga/Zé Dantas).

**Figura 5.8** – Seção A de “Vem Morena” (Luiz Gonzaga/Zé Dantas).

Ao pesquisar as combinações de figuras rítmicas utilizadas na música de Gonzaga foi possível perceber alguns padrões de maior destaque. Um dos mais recorrentes é formado por quatro colcheias, sendo a última colcheia ligada com o primeiro tempo do próximo compasso. Uma espécie de antecipação que aparece geralmente em finais de segmentos de frases e na maior parte das vezes gera a relação dissonância/consonância entre melodia e harmonia. A figura 5.9 a seguir representa, de forma aproximada, a melodia de “Baião” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) conforme interpretada na gravação de 1949 por Luiz Gonzaga. Vemos aqui o emprego do padrão em questão ao longo da melodia. Pode-se notar novamente a presença de algumas subdivisões em semicolcheia, porém em menor número em relação às colcheias.



**Figura 5.9** – Seção A de “Baião” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira).

Na introdução, presente nesta mesma gravação de 1949 há duas combinações de figuras rítmicas com duração de dois compassos cada, que demonstram possíveis combinações de “garfinhos” com semínimas, colcheias e ligados.



**Figura 5.10** – Trecho da introdução da gravação de 1949 de “Baião” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira).

A pausa de semicolcheia no início de frases envolvendo esse tipo de combinação é um elemento a ser levado em conta na composição do baião. Frases começando na segunda semicolcheia do primeiro tempo geram impulso e proporcionam sensação de movimento.

Na sequência temos mais um trecho que demonstra um pouco mais das possíveis combinações entre “garfinhos”, colcheias e semínimas. Nos dois

últimos compassos observa-se novamente o padrão formado por quatro colcheias com ligadura de extensão na última.



**Figura 5.11** – Trecho da seção A da música “Algodão” (Luiz Gonzaga/Zé Dantas).

Instrumentos mais ligados ao choro e ao samba, tais como o cavaquinho e o violão 7 cordas, foram utilizados nas gravações de Gonzaga. É interessante notar o conflito inicial que ocorreu quando músicos com experiência no choro/samba começaram a gravar baiões. Na gravação de “Qui nem giló” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) ouve-se o violão 7 cordas executando semínimas, enquanto a zabumba realiza a “levada” , ocasionando assim em um pequeno desencontro nos graves. Em gravações posteriores percebemos que o violão de 7 passa a executar a mesma figura da zabumba. Parece que foi necessário um período de adaptação para os músicos cariocas assimilarem a “levada” do baião.

## 5.2 Baião - elementos melódicos

Do ponto de vista melódico, destacamos a presença de traços modais que fazem alusão a determinadas manifestações culturais nordestinas (as bandas de pífanos, violeiros, cantadores, aboios, novenas), denominadas como “folclóricas” ou classificadas como material étnico. Em sua tese de doutorado, Tiné (2008) fornece análises de melodias de tradição oral colhidas no nordeste. Com

base em tal estudo, percebe-se que grande parte dos elementos melódicos recorrentes no baião pode ser encontrada na prática da cantoria<sup>129</sup>. Dentre os elementos de maior recorrência temos o seguinte levantamento:

1. Utilização dos modos mixolídio e dórico;
2. Começo das frases em anacruse ou sem o primeiro tempo (compasso acéfalo);
3. Arpejo em posição fundamental seguido da sétima menor do modo como ponto de apoio;
4. Ênfase dada a sétima e uso da sexta e quinta para dar continuidade à melodia;
5. Padrões em intervalos de terça ou sextas;
6. Uso de notas repetidas na elaboração melódica;

### **5.2.1 Baião - a fricção<sup>130</sup> modal/tonal**

Um dos elementos recursivos no baião, e que provavelmente contribuiu para a sua repercussão, é a presença de traços modais em sua composição. O repertório de Luiz Gonzaga possui músicas compostas com trechos ou passagens modais. Encontramos certos contornos melódicos modais combinados com cadências tonais, como em “Vem Morena” (figura 5.8), “Baião” (figura 5.9), “Juazeiro” (figura 5.31), “Algodão” (Luiz Gonzaga/Zé Dantas), “Baião da garoa” (Guio de Moraes/David Nasser) e “Baião da penha” (Luiz Gonzaga/Hervê Cordovil).

Com base na análise de “Vem Morena”, Tiné (2008:97-98) considera que a inclusão da cadência tonal para concluir a seção A desta peça pode estar ligada à necessidade de adaptar o baião ao “gosto musical” da época. Esta “fricção” modal/tonal parece ter vindo realmente de tal adaptação, pois, quando o

---

<sup>129</sup> Expressão artística desenvolvida no nordeste, realizada normalmente por cantadores violeiros que improvisam versos sobre uma linha melódica pré-determinada.

<sup>130</sup> O termo “fricção” é utilizado aqui de acordo com os textos de Piedade (2003; 2005).

baião foi estilizado e lançado havia outros gêneros musicais de caráter exclusivamente tonal que exerciam grande influência nos meios de comunicação. Outro motivo seria a influência que Gonzaga sofreu dos gêneros que ele precisou aprender para poder iniciar sua carreira como solista.

O primeiro estágio [da carreira de Luiz Gonzaga] – 1941-46 – o revela como um intérprete e compositor do repertório popular do Rio de Janeiro, desde Ernesto Nazareth até suas próprias criações de mazurkas, choros, valsas, polcas e sambas adaptados para o acordeom. Ao mesmo tempo, ele introduziu várias músicas que não pertenciam a tais gêneros, as quais ele trouxe do sertão – como o xote, xaxado, miudinho, seridó e calango – uma variedade de danças muito populares em sambas e forrós<sup>131</sup> (RAMALHO, 1997:108-109).

Gonzaga trazia consigo a sonoridade modal, absorvida pela sua vivência e atuação profissional como sanfoneiro em sua terra natal (Exu-PE), e esta sonoridade foi friccionada com as referências tonais que o músico foi adquirindo durante sua atuação no mercado carioca.

Vê-se um caso ilustrativo envolvendo melodia e letra do baião “No Ceará não tem disso não” (Guio de Moraes). A seção A apresenta um contorno melódico elaborado sobre o modo mixolídio (figura 5.2) com a seguinte letra cantada na primeira pessoa: “tenho visto tanta coisa nesse mundo de meu Deus / coisas que “prum” cearense não existe a “explicação”, “quarquer” pinguinho de chuva fazer uma inundação / moça se vestir de cobra e dizer que é distração.” Porém, quando são cantados os versos que se referem às pessoas que vivem na capital (provavelmente no Rio de Janeiro): “vocês cá da “capitar” me “adescurpe”

---

<sup>131</sup> Tradução realizada pelo autor. Texto original: The first stage – 1941-46 – revealed him as an interpreter and composer of Rio de Janeiro’s popular repertoire, from Ernesto Nazareth to his own creation of mazurkas, *choros*, waltzes, polkas, *sambas* suitable for accordion. In the meantime he introduced several songs which did not belong to these common genres, those he brought from the *sertão* – like the *xote*, *xamego*, *xaxado*, *miudinho*, *seridó*, *calango* – a variety of dances very popular in sambas and forrós (RAMALHO, 1997:108-109).

essa expressão”, a cadência tonal (IV V7 I) é inserida como que numa espécie de alusão ao tipo de música que representa a tal “capitar”.

Contudo, analisando o repertório do baião, percebemos que a utilização de elementos modais não é imprescindível em sua elaboração, visto que existem composições estritamente tonais, como “Sabiá” (figura 5.5), “Abc do sertão” (figura 5.19), A dança da moda (Luiz Gonzaga/Zé Dantas), “Xanduzinha” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), “Macapá” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), etc. Nestes casos, a combinação de timbre, elementos rítmicos e recursos de articulação são os principais responsáveis pela caracterização do gênero. Tais fatos comprovam que a música de Luiz Gonzaga transita entre o modal e o tonal, representando um dos casos de “dessistema” (FREITAS, 2010a) presentes nas práticas populares.

[...] Nos deparamos com construtos musicais que seguem aquele outro viés - aquele dos fazeres inorganizados, das composições desconformes, das incoesões, das adesões incompletas, desobrigadas, desobedientes, anti-absolutas, irônicas, niilistas, modernas, dos conjugados ecléticos e imperfeitos, dos vestígios amontoados, dos restos avariados, dos desvios de padrão que se tornam regras constantes, etc. -, e mesmo assim, mesmo quando podemos perceber que estamos lidando com algum *dessistema*, com alguma “misturada geral” (MACHADO, 2007, p. 76), não conseguimos reagir declarando formalmente que não se trata de encaixar as coisas em um ou outro sistema (modal ou tonal), e sim de avaliar um construto que não se acomoda satisfatoriamente em sistema algum (FREITAS, 2010a: 327).

Outro aspecto que chama a atenção no campo da harmonia é a presença do quarto grau com sétima menor em algumas tonalidades maiores, ou seja, um acorde no formato dominante, mas que não exerce tal função. Tal acorde aparece intercalado com o primeiro grau, como nos casos de “Baião” (figura 5.9) e da introdução da gravação de 1952 de “Paraíba” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), transcrita na figura 5.12 a seguir.

The image shows a musical score for the introduction of "Paraíba". It consists of two staves. The top staff is for "zabumba e violão" and the bottom staff is for "sanfona". The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The first staff starts with a D7(9) chord, followed by a repeat sign. The second staff starts with an A chord, then an A6 chord, and continues with a series of chords. The "sanfona" part features a melodic line with a "jogo de fole" (percussive repetition) at the end.

**Figura 5.12** – Introdução de "Paraíba" (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira).

Ainda na figura 5.12 temos um pequeno padrão utilizando intervalos de quartas entre os compassos 2 e 5. Vale notar que Gonzaga utiliza recursos idiomáticos da sanfona nesta introdução. Ele adiciona uma nota da melodia por vez, em duas oitavas simultâneas<sup>132</sup>, e sustenta todas as notas ao mesmo tempo, gerando assim uma massa sonora rica em harmônicos.

Tais observações demonstram que alguns elementos encontrados no baião são provenientes de recursos da sanfona. Outro caso é o uso do chamado "jogo de fole" para repetir a mesma nota em subdivisão de semicolcheia. Vemos este recurso no final da introdução de "Paraíba". Segundo Dias (2011), a utilização do fole dessa forma "percussiva" é advinda da prática da sanfona de 8 baixos e foi adaptada por Gonzaga para a sanfona de 120 baixos.

Ao chegar ao Nordeste, a pequena sanfona de 8 baixos sofreu transformações pelas mãos de sanfoneiros que aprenderam a afinar o instrumento de maneira informal, dentre eles o pai de Luiz Gonzaga. Neste processo artesanal, a afinação que antes era diatônica passou a ser cromática (conhecida como

<sup>132</sup> Dependendo do timbre selecionado ou por meio dos botões dos baixos, a sanfona produz notas oitavadas.

“afinação transportada”) e veio a interferir também na técnica do instrumento (DIAS, 2011:25).

Ao inserir elementos novos no cenário musical brasileiro, Luiz Gonzaga também inovou no acompanhamento para a sanfona e na técnica de execução do instrumento. [...] Adaptou para a sanfona de 120 baixos a técnica do jogo de fole da sanfona de 8 baixos da tradição nordestina, que conheceu ainda criança, filho que era do Mestre Januário, afamado tocador de fole de 8 baixos na região do Araripe pernambucano ( DIAS, 2011:21).

A agilidade na execução de notas nos dois movimentos, abrindo e fechando a sanfona, exigiu o desenvolvimento de uma técnica mais contida na abertura do fole, promovendo um jogo de fole peculiar, técnica que Luiz Gonzaga aprendeu ainda menino, e traduziu para a sanfona de 120 baixos, cujo efeito sonoro ficou conhecido como o “resfolego” da sanfona. (DIAS, 2011: 25)

### 5.2.2 Baião - utilização dos modos mixolídio e dórico;

As figuras abaixo (5.13 e 5.14) mostram passagens que utilizam os dois modos recorrentes no baião: o mixolídio e o dórico.



**Figura 5.13** – Modo mixolídio - trecho da seção A de "Juazeiro" (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira).



**Figura 5.14** – Modo dórico - trecho da seção A de "Baião da Garoa" (Luiz Gonzaga/Hervé Cordovil).

O modo híbrido chamado de mixolídio com quarta aumentada ou lídio com a sétima menor, presente nas melodias das cantorias, não foi encontrado nas composições de Gonzaga e parceiros. Contudo, como será demonstrado no próximo capítulo, tal modo foi assimilado pela “música instrumental” brasileira

“moderna” e tornou-se um dos elementos representativos nos “baiões” produzidos naquele contexto.

Vejamos o caso da composição “Baião” que lançou o gênero e tornou-se emblemática. Quando se busca evocar o baião o motivo inicial dessa composição é uma das primeiras referências que os músicos utilizam<sup>133</sup>. Ao ser indagado sobre como faria para improvisar em uma música “moderna” utilizando elementos do baião “tradicional”, o saxofonista Mané Silveira respondeu: “eu faria primeiro aquela: (solfeja as primeiras notas de “Baião”)” (Silveira, 2009). Em consonância com os comentários de Tiné (2008:92), observa-se que a melodia de “Baião” que ficou mais conhecida é um misto da linha melódica cantada por Luiz Gonzaga (figura 5.9) e a parte instrumental executada à sanfona. Dessa forma, temos aproximadamente a seguinte versão instrumental:

**Figura 5.15** – Versão instrumental da seção A de "Baião" (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira).

<sup>133</sup> Conferir os solos presentes nas gravações “Pro Zeca” (Victor Assis Brasil) aos 6:17 minutos faixa 1 do álbum “Victor Assis Brasil ao vivo” (Companhia Industrial de Discos, 1974) - (CD anexo-pasta MI-faixa 3), e “Baião de Lacan” (Guinga/Aldir Blanc) aos 5:02 minutos da faixa 6 do álbum “Bexiga” (Sony/Eldorado, 2000) da banda Mantiqueira - (CD anexo-pasta MI-faixa 11).

O próprio Gonzaga citou a melodia de “Baião” na gravação de 1950 de “Dezessete léguas e meia” (Humberto Teixeira/Carlos Barroso), uma música cantada na primeira pessoa. Na letra da canção o locutor fala que andou dezessete léguas e meia sem parar só para ir a um forró dançar. Após chegar à festa ele faz o seguinte comentário: “e quando Zé sanfoneiro gemeu no fole o baião”, e então os primeiros quatro compassos de “Baião” são executados pela sanfona.

Trata-se de um motivo que já foi bastante explorado e que exige certo cuidado ao ser utilizado para que não soe de forma estereotipada. Contudo, apesar de ter se tornado um clichê, o motivo é importante na construção melódica do gênero, sendo usado não apenas no modo mixolídio, mas também no modo dórico, como veremos a seguir.

### 5.2.3 Baião - anacruse, arpejo ascendente e sétima como ponto de apoio

Observando as primeiras notas da “versão instrumental” de “Baião” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) e da melodia de “Baião da garoa” (Luiz Gonzaga/Hervé Cordovil) percebe-se que, exceto pela diferença entre as terças maior e menor, elas têm uma construção semelhante e possuem elementos que remetem à cantoria. Nota-se o compasso acéfalo, o arpejo enfatizando a 7ª e o uso da 6ª e 5ª para dar continuidade à melodia.

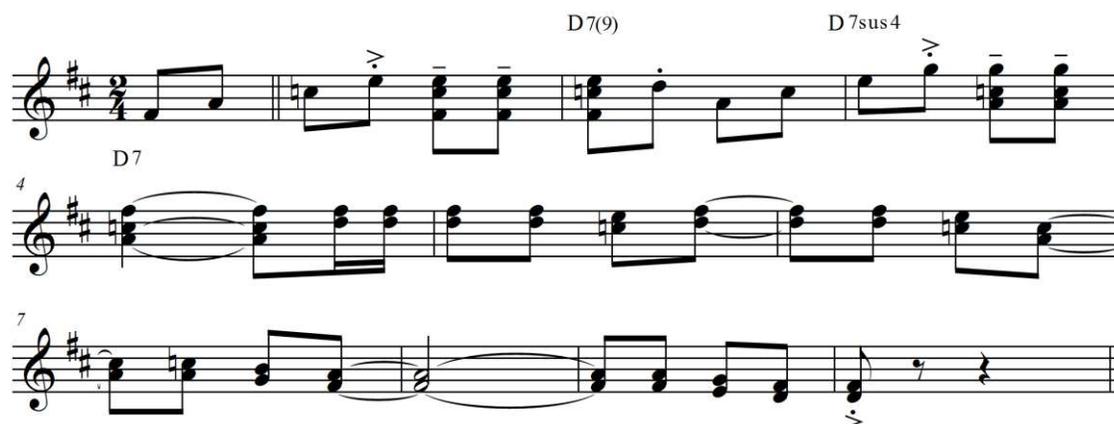


Figura 5.16 – Primeiras notas de “Baião” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira).



**Figura 5.17** – Primeiras notas de “Baião da Garoa” (Luiz Gonzaga/Hervé Cordovil).

Tais contornos melódicos podem ser explorados e desenvolvidos na confecção de um solo improvisado dentro do baião. A figura 5.18 a seguir demonstra uma forma de variar este motivo.



**Figura 5.18** – Introdução de “No Ceará não tem disso não” (Guio de Moraes) presente na gravação de 1950.

Nesta introdução, realizada por Luiz Gonzaga à sanfona, encontramos o arpejo inicial começando pela terça e não pela fundamental. Desta forma, a nona passa a ser a nota enfatizada (compasso 2) ao invés da sétima. Em seguida temos o mesmo arpejo realizado a partir da quinta, enfatizando a quarta como ponto de apoio e gerando um acorde com a quarta suspensa. Seguindo a mesma

linha de raciocínio da construção da introdução, pode-se realizar este arpejo a partir do sétimo grau também<sup>134</sup>.

#### **5.2.4 Baião - padrões melódicos - terças/sextas e notas repetidas**

A realização de frases em intervalos de terças harmônicas ou mesmo em sextas, que são as terças invertidas e geram um resultado sonoro similar, podem funcionar bem no desenvolvimento de um improviso “idiomático” dentro do baião. Ao executar o repertório escolhido para essa pesquisa pode-se constatar que a adição da terça funciona em vários trechos das melodias. Por vezes encontramos tais terças nos vocais presentes nas gravações, fazendo uma possível referência aos cantadores e repentistas do nordeste.

A figura 5.19 ilustra mais um caso de uso das terças harmônicas na melodia.

---

<sup>134</sup> Conferir a figura 5.30 na parte “Baião - sugestões para a prática da improvisação” deste capítulo.

**Figura 5.19** – Introdução de “ABC do sertão” (Luiz Gonzaga/Zé Dantas).

Certos padrões realizados em terças melódicas, que são encontrados no repertório do baião, também podem ser úteis na construção de um solo improvisado. São padrões razoavelmente simples, porém, quando realizados com a subdivisão rítmica em colcheias e com certos recursos de articulação<sup>135</sup>, se mostram efetivos para representar o baião.

Encontramos tais padrões em músicas como “No Ceará não tem disso não” (figura 5.2), e na introdução da gravação de 1952 de “Asa branca” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), transcrita na figura 5.20 a seguir. Nota-se também a adição de intervalos harmônicos de sexta entre os compassos 2 e 5.

<sup>135</sup> Conferir a parte “Baião - articulação” deste mesmo capítulo.

The musical score for the introduction of "Asa branca" is written in G major and 2/4 time. It consists of two staves. The first staff contains the first four measures, with chords C/E, G, Am, and G indicated above and below the notes. The second staff begins at measure 5 and continues with a melodic line.

**Figura 5.20** – Introdução de “Asa branca” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira).

Outro procedimento recorrente na elaboração melódica do baião é a utilização de notas repetidas. É possível localizar o uso deste recurso tanto sobre a subdivisão rítmica de semicolcheias (conferir “Vem morena” na figura 5.8 e “Sabiá” na figura 5.5), quanto na subdivisão de colcheias, como nas seções B de “Baião” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), “Baião da Garoa” (Luiz Gonzaga/Hervê Cordovil) e “Qui nem jiló” (figura 5.21).

The musical score for section B of "Qui nem jiló" is written in G major and 2/4 time. It consists of two staves. The first staff contains the first four measures, with chords A7 and D6 indicated above and below the notes. The second staff begins at measure 5 and continues with a melodic line.

**Figura 5.21** – Trecho da seção B de “Qui nem jiló” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira).

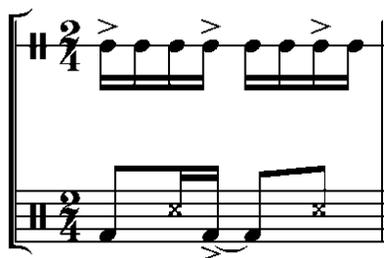
### 5.3 Baião - articulação

A interpretação de Luiz Gonzaga representa um possível modelo a ser tomado como base para a compreensão da articulação característica do baião. A audição e emulação cuidadosa das inflexões presentes em sua forma de cantar consistem em atividades importantes para a absorção do acento encontrado do gênero.



Como comentado na parte de elementos rítmicos, o acento está presente tanto no triângulo quanto no bacalhau da zabumba.

Vejam agora outra opção de acentuação para as semicolcheias tomando como base a “levada” da sanfona. Na figura abaixo a pauta superior representa a sanfona e a pauta inferior mantém a condução básica da zabumba.



**Figura 5.23** – Zabumba e sanfona – padrão 3+3+2.

Aqui a sanfona executa as semicolcheias utilizando uma acentuação que combina tanto com a parte grave quanto com o bacalhau da zabumba. Tal acentuação gera o padrão 3+3+2, que tem se mostrado recorrente em várias manifestações populares.

O padrão rítmico 3+3+2 [denominado por musicólogos cubanos como *tresillo*] pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo nas palmas que acompanham o samba-de-roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afro-brasileiras e assim por diante (SANDRONI, 2001: 28).

A arte final da articulação é dada pela inserção do vibrato característico. Impossível transcrever o vibrato, para compreendê-lo faz-se imprescindível a

audição cuidadosa da interpretação de Gonzaga executando o repertório selecionado<sup>136</sup>.

#### 5.4 Baião - molduras-padrão

Abaixo temos molduras-padrão formadas por sequências de acordes retiradas ou elaboradas a partir dos trechos modais encontrados no repertório estudado. São bases formadas por um ou dois acordes<sup>137</sup> que oferecem suporte para a prática da improvisação utilizando os modos mixolídio e dórico.

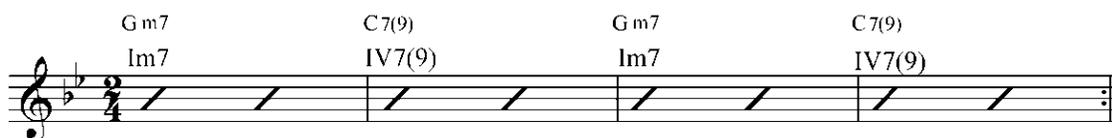
O modo mixolídio, executado sobre apenas um acorde de tipo dominante, pode ser encontrado em trechos dos baiões “Asa Branca”, “Baião” e “Juazeiro” de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, “Algodão” (Luiz Gonzaga/Zé Dantas), “No Ceará não tem disso não” (Guio de Moraes) e “Baião da Penha” (Guio de Moraes/David Nasser). O modo dórico, executado geralmente sobre dois acordes, pode ser encontrado nas músicas “Vem morena” e “Algodão” de Luiz Gonzaga/Zé Dantas e “Baião da garoa” (Luiz Gonzaga/Hervê Cordovil).



**Figura 5.24** - Baião – moldura-padrão no modo mixolídio.

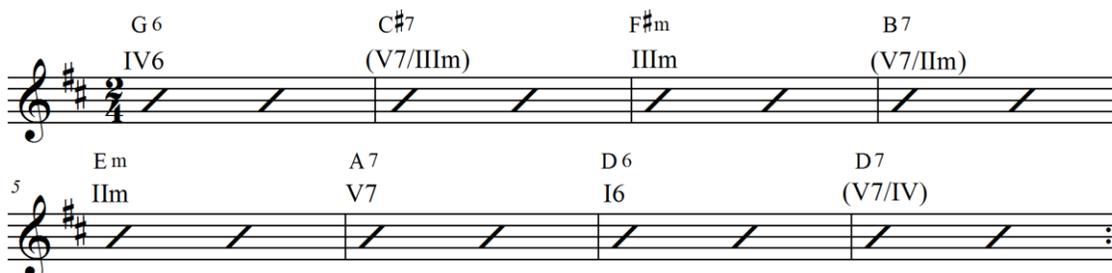
<sup>136</sup> O repertório selecionado pode ser consultado também no endereço eletrônico: [www.luizluagonzaga.mus.br](http://www.luizluagonzaga.mus.br). Este *site* disponibiliza para audição praticamente todas as gravações de Luiz Gonzaga.

<sup>137</sup> Bases formadas por poucos acordes são comuns na improvisação modal de uma forma geral. Um caso representativo dentro do repertório jazzístico é a peça “*So What*” (Miles Davis) que possui apenas dois acordes dispostos da seguinte forma: 16 compassos de Dm7, 8 compassos de Ebm7 e 8 compassos de Dm7.



**Figura 5.25** – Baião – moldura-padrão no modo dórico.

As molduras apresentadas a seguir têm o objetivo de cobrir a parte tonal do baião. Nos trechos tonais do baião, além das funções de tônica, subdominante e dominante (I, IV e V graus), encontram-se também dominantes secundários. A progressão harmônica abaixo, retirada da seção A do baião “Quinem jiló” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), pode ser escolhida como *default* para o modo maior, pois oferece uma boa possibilidade para a prática da improvisação sobre alguns dos dominantes secundários recorrentes.



**Figura 5.26** - Baião – moldura-padrão no modo maior.

A moldura-padrão no modo menor, formada por um ciclo de quartas/quintas, é bastante característica na cultura tonal ocidental. A música popular urbana empregou esta progressão de forma abundante em vários gêneros. Tal progressão foi utilizada, por exemplo, na composição francesa de 1945 “*Les feuilles mortes*” (Joseph Kosma/Jacques Prévert) que em 1947 recebeu letra em inglês por Johnny Mercer e transformou-se em *standard* de jazz com título de “*Autumn leaves*”. No campo da música popular brasileira, podemos citar como um dos possíveis casos a seção B do baião “Feira de mangaio” (Sivuca/Glória Gadelha).

The image shows two staves of musical notation for a four-measure progression in 2/4 time. The first staff contains the following chords: Am (Im), A7 (V7/IVm), Dm (IVm), and G7 (V7/bIII). The second staff contains the following chords: C (bIII), F6 (bVI6), Bø (IIIm7(b5)), and E7 (V7). The notes are represented by diagonal lines on the staff.

**Figura 5.27** - Baião – moldura-padrão no modo menor.

No repertório de Luiz Gonzaga encontramos trechos desta progressão, como na composição “Sabiá” (figura 5.5), ou mesmo, uma progressão harmônica mais “simples” que pode ser rearmônica desta forma. Vejamos o trecho abaixo na tonalidade de Mi-menor, extraído da seção A de “ABC do sertão”:

Harmonia “original”: Em |E7 |Am | % |Em | % |B7 | % |:

Rearmonização: Em |E7 |Am | D7 |G6 |C |F#m7(b5) | B7|:

Tal “rearmônica” foi utilizada em gravações posteriores do repertório de Luiz Gonzaga realizadas por outros intérpretes, como por exemplo, nas releituras presentes no álbum “As canções de eu, tu, eles” (WEA, 2002) de Gilberto Gil.

### 5.5 Baião - sugestões para a prática da improvisação

A parte “modal” do baião pode oferecer um bom ponto de partida para o ensino da improvisação para iniciantes, pois os pré-requisitos necessários para tal prática são a execução de uma harmonia “simples” (um ou dois acordes) e o domínio de apenas uma escala para cada modo. Outro fato que contribui neste sentido é a “simplicidade” da subdivisão rítmica utilizada. Como comentado anteriormente, a execução de colcheias sobre e a “levada” do baião nos aproxima significativamente do gênero.

Vejam algumas sugestões para a prática da improvisação utilizando o modo mixolídio. Para tanto, será necessário apenas um acorde dominante e uma escala maior com a sétima abaixada meio tom. O acompanhamento deve ser realizado utilizando a figura rítmica  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . Praticamente todas as ideias rítmico-melódicas apontadas aqui podem ser adaptadas para o modo dórico. Como a única diferença entre os modos mixolídio e dórico é a alteração da terça, faz-se necessário apenas abaixá-la em meio tom nas sugestões propostas para o modo mixolídio.

Vejam a sugestão 1 utilizando a “levada” do baião, que apresenta um leve acento na segunda nota. Após quatro compassos de levada, executa-se o modo mixolídio (ascendente e descendente) com subdivisão rítmica de colcheias, acentuando os contratempos. A “levada” é retomada por mais quatro compassos. Para finalizar, é executado um padrão de terças em movimento descendente, que começa no segundo tempo do compasso 12, e faz alusão à introdução da música “Asa branca” (figura 5.20). Esta e as demais sugestões apresentadas a seguir podem ser executadas com semínima entre 75 e 110 bpm.

F7(9)

**Figura 5.28** - Baião – moldura-padrão no modo mixolídio – sugestão 1.

A execução da escala até a nona foi usada por duas razões: primeiramente, como foi visto na parte dos elementos melódicos, é recorrente enfatizar a nona nas melodias do baião; segundo, a prática de escalas com adição da nona faz com que estas possuam oito notas e se encaixem melhor na quadratura dos compassos<sup>138</sup>.

Na próxima sugestão temos o mesmo procedimento, porém desta vez com a subdivisão de semicolcheias. Dessa forma, utiliza-se o recurso de notas repetidas<sup>139</sup> e acentuação no padrão 3+3+2 sobre os compassos que representam a “levada”. Na sanfona, a repetição de notas e a acentuação são feitas com o uso do fole. Nota-se que durante a execução do modo mixolídio e do padrão de terças os acentos continuam presentes nos contratempos.



**Figura 5.29** - Baião – moldura-padrão no modo mixolídio – sugestão 2.

<sup>138</sup> Ideia proposta por Aebersold (1992:16).

<sup>139</sup> Recurso útil para o desenvolvimento da improvisação no baião. Ao invés da utilização de notas longas pode-se repetir as notas e produzir assim uma melodia “percussiva”.

Uma variante aqui seria manter o padrão de acentuação 3+3+2 sobre toda a sugestão 2.

É importante mencionar que, além destas colcheias e semicolcheias com suas respectivas acentuações ilustradas nas sugestões acima, as demais figuras rítmicas presentes no baião (figuras 5.6 e 5.7) também podem ser utilizadas para a prática dos modos.

A próxima sugestão foi composta utilizando os primeiros compassos da música “Baião”. Procurou-se explorar o motivo seguindo a ideia utilizada na introdução de “No Ceará não tem disso não” (figura 5.18). Temos aqui as mesmas frases começando pela fundamental, terça maior, quinta justa e sétima menor.

F7(9)

The image shows a musical score for a piece in 2/4 time, F major key. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a 2/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The first staff contains the first two measures of the piece, followed by a repeat sign. The second staff continues the melody from the first measure of the second measure of the first staff. The third and fourth staves continue the melody through the remaining measures of the piece. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

**Figura 5.30** - Inversões sobre o motivo de “Baião”.

Nota-se que a terceira frase que começa pela quinta (nota dó) pode ser interpretada como se estivesse no modo dórico (Cm7 dórico), pois sua disposição de intervalos forma um arpejo menor seguido pelos intervalos de sétima menor e sexta maior.

Juntamente com a assimilação dos modos, figuras rítmicas, articulação e construção de frases, faz-se necessário aprender a organizar as frases dentro do baião. Contando com o estudo feito por Tiné (2008:164), constatamos que a utilização da repetição de frases é recorrente no repertório do baião. Vejamos a melodia da música “Juazeiro”.

The image shows a musical score for the piece "Juazeiro" in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (Bb). The score is divided into four staves, each containing a melodic line. Above the first staff, a dashed line connects the notes, with labels 'a' at the start and 'a'' at the end. Chord markings 'F7', 'C7', and 'F7' are placed above the staff. The second staff begins with a measure rest and contains a melodic line with a dashed line above it, labeled '5' at the start and 'F' at the end. Chord markings 'Bb', 'F', 'C7', and 'F' are placed below the staff. The third staff begins with a measure rest and contains a melodic line with a dashed line above it, labeled '9' at the start and 'b' at the end. Chord markings 'Bb', 'F', 'C7', and 'F' are placed below the staff. The fourth staff begins with a measure rest and contains a melodic line with a dashed line above it, labeled '13' at the start and 'b'' at the end. Chord markings 'Bb', 'F', 'C7', and 'F' are placed below the staff.

**Figura 5.31** – Seção A de “Juazeiro” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira).

Observa-se que a melodia de “Juazeiro” tem o formato a-a'-b-b'. Tal formato de “perguntas e respostas”, no qual se repete a mesma frase e altera-se apenas sua finalização, pode ser utilizado para o desenvolvimento da improvisação nos trechos modais do baião. A partir do entendimento e da prática de tal ideia, é possível desenvolver outras formas de gerar repetição. Por exemplo, é possível repetir literalmente a primeira frase, ou seja, sem alterar nenhuma nota ao final, como em “Vem Morena” (figura 5.8). Outra possibilidade seria repetir mais vezes a primeira frase antes de executar uma segunda frase, ou mesmo, improvisar variações rítmico-melódicas ao repetir tais frases.

Vejam os exemplos de uma sugestão desenvolvida sobre duas frases de quatro compassos organizadas no formato “pergunta e resposta”, retiradas do início da seção A do baião “Algodão”. Após a exposição das frases são elaboradas duas possibilidades de variação sobre as mesmas.

F7(9)

The figure displays four staves of musical notation in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first staff shows the original phrase: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. The second staff shows a variation: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. The third staff shows another variation: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. The fourth staff shows a more complex variation: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5.

**Figura 5.32** – Variações elaboradas sobre as frases iniciais de “Algodão” (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas).

Como foi demonstrado com o motivo inicial da música “Baião” (figura 5.30), certas frases podem ser realizadas começando tanto a partir da tônica, quanto da terça, quinta ou sétima. Sendo que cada uma destas frases pode ser variada como na figura 5.32 acima. Tais procedimentos quando combinados geram inúmeras possibilidades que podem ser empregadas durante a improvisação.

A próxima figura apresenta trechos retirados das músicas “Vozes da seca” (compassos 1-8), “Baião na garoa” (compassos 9-12), “17 léguas e meia”

(compassos 13-23) e “O ovo”<sup>140</sup> (compassos 24-29), que podem servir como citações durante a improvisação no modo mixolídio. Nota-se que tais trechos possuem motivos rítmico-melódicos que podem funcionar também como *riffs*<sup>141</sup>.

F7

The image shows a musical score for the F7 chord in 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff features a repeat sign and a first ending bracket. The fourth staff continues the melodic development. The fifth staff includes a dynamic marking of 'z' (zest) under a note. The sixth staff concludes with a first ending bracket and a second ending bracket, both leading to a final cadence.

**Figura 5.33** – Amostragem de possíveis citações no modo mixolídio.

Vejamos agora algumas sugestões sobre uma das progressões tonais. Para tanto, foi utilizada a moldura-padrão no modo menor que corresponde ao ciclo de quintas/quartas. A sugestão a seguir (figura 5.34) consiste em executar uma linha melódica construída com figuras rítmicas recorrentes no baião, que apresente também resoluções tonais importantes. Por exemplo, quando a relação

<sup>140</sup> Apesar de gravada em 1967, a música “O ovo” (Hermeto Pascoal) foi incluída na sugestão por apresentar material musical semelhante ao do repertório de baião analisado nesta pesquisa.

<sup>141</sup> Pequenos padrões rítmico-melódicos executados repetidas vezes. O termo é derivado de práticas desenvolvidas especialmente no *blues*, no *rock* e no *jazz*.

V7-I aparece nos primeiros 8 compassos (A7-Dm, G7-C, E7-Am) a sétima do acorde dominante resolve na terça do próximo acorde. Nota-se também o uso de sequências diatônicas entre os compassos 3-8 e 11-16. Por causa da disposição dos acordes, este tipo de progressão oferece muitas possibilidades para o desenvolvimento de sequências na melodia. Assim como foi visto no choro e no frevo, a pauta inferior da figura 5.34 representa apenas uma linha de baixo hipotética e provisória tomada como ponto de partida para a elaboração da linha melódica presente na pauta superior. As sugestões e solos apresentados a seguir podem ser executados com semínima entre 75 e 110 bpm.

The image shows a musical score for a piece in 2/4 time. It consists of two systems of music. Each system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The first system covers measures 1-8, and the second system covers measures 9-16. Chord symbols are placed above the treble staves: Am, A7, Dm, G7, C, F6, Bø, E7. The bass line consists of single notes, mostly on the first and second strings of a bass guitar.

**Figura 5.34** - Baião – moldura-padrão no modo menor - sugestão 1.

Uma variação rítmica interessante pode ser criada aqui por meio do uso de notas repetidas, imitando o jogo de fole da sanfona. A repetição de notas, combinada com a acentuação recorrente, gera um efeito expressivo. Grande parte das figuras rítmicas do baião pode ser variada dessa forma. É possível utilizar dois tipos de acentuação sobre a sugestão 1: a acentuação 3+3+2 que agrupa as semicolcheias com o padrão ♪. ♪. ♪ (compassos 1-3 da figura 5.35 abaixo) e a

acentuação nos contratempos que divide as semicolcheias em grupo de duas colcheias (compasso 4 da figura 5.35 abaixo).



Figura 5.35 – Baião - variação 1.

A próxima sugestão foi desenvolvida a partir do contracanto executado por Sivuca na gravação de “Feira de mangaio” realizada pela cantora Clara Nunes no álbum “Esperança” (Emi Odeon, 1979). Nos primeiros 8 compassos da próxima figura temos um arpejo (tríade) seguido por graus conjuntos descendentes sobre Dm e os intervalos de terça e quinta do acorde de G7. Este padrão melódico é adaptado para os pares de acordes seguintes: C e F6, Bm7(b5) e E7. Na repetição da progressão (8 compassos restantes) temos um novo padrão formado por um arpejo com sétima sobre Dm e escala diatônica descendente sobre G7, que também foi adaptado para os pares de acordes seguintes: C e F6, Bm7(b5) e E7.

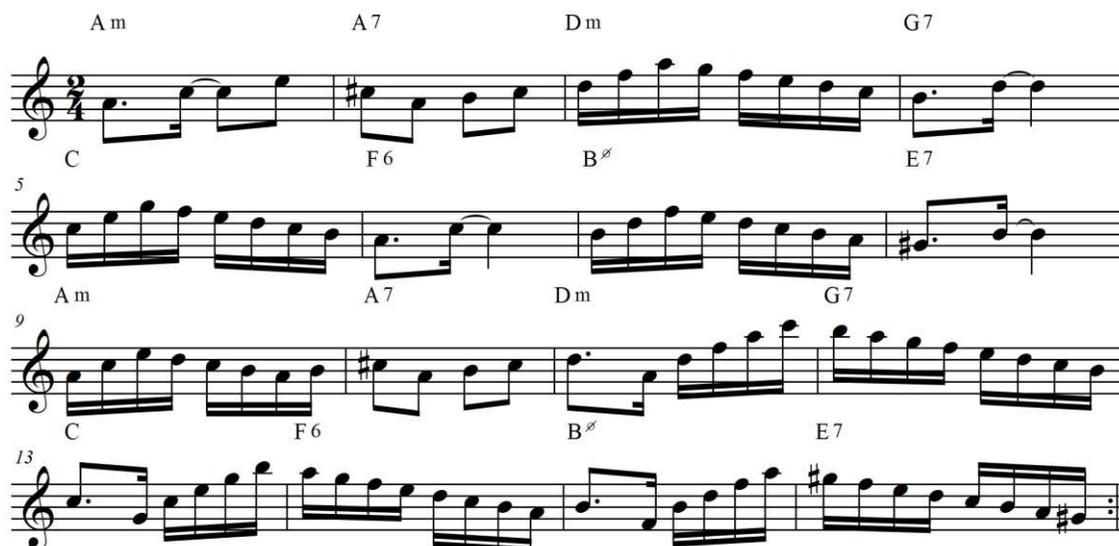


Figura 5.36 - Baião – moldura-padrão no modo menor - sugestão 2.

Observa-se que a sugestão 2 ilustra uma possibilidade de conectar arpejos e escalas, juntamente com a aplicação de figuras rítmicas recorrentes dentro da prática do baião.

Para concluir esta parte, temos uma sugestão que simula um solo improvisado. As principais observações a serem feitas acerca deste solo são:

1. Citação de “ABC do sertão” (compassos 6-8);
2. Manipulação de frases extraídas das sugestões apresentadas até o momento;
3. Utilização de antecipações recorrentes no baião, que contribuem para gerar a relação dissonância/consonância;
4. Finalização com uma variação sobre a melodia da seção B de “Feira de mangaio” (compassos 25-33).

Am A7 Dm G7

C F6 Bø E7

5

Am A7 Dm G7

9

C F6 Bø E7

13

Am A7 Dm G7

17

C F6 Bø E7

21

Am A7 Dm G6

25

26

C F6 Bø E7 Am

29

Figura 5.37 – Baião – moldura-padrão no modo menor - solo 1.

## 5.6 Baião - Transcrição de improvisos

O primeiro improviso a ser apresentado aqui foi transcrito por Visconti (2005) em sua dissertação de mestrado intitulada: “A guitarra brasileira de Heraldo

do Monte”<sup>142</sup>. O improviso foi retirado da vídeo-aula “Guitarra Brasileira” (Mpo vídeo). Neste vídeo Heraldo do Monte discorre a respeito de sua visão estética sobre a “guitarra brasileira” e fornece exemplos por meio de improvisações. A improvisação sobre o modo dórico, transcrita a seguir, foi utilizada pelo guitarrista para representar um pouco daquilo que ele entende por “sonoridade nordestina”. Heraldo cita como principais fontes de tal sonoridade os violeiros repentistas do nordeste e as bandas de pífanos <sup>143</sup>. O improviso (CD anexo-pasta Baião-faixa 16) foi executado sobre a “levada” do baião  com semínima igual a 62 bpm.

---

<sup>142</sup> Na ocasião, a pedido do autor, realizei a revisão de todas as transcrições presentes neste trabalho.

<sup>143</sup> Como foi comentado na parte “Elementos melódicos” deste capítulo, o baião de Luiz Gonzaga contém elementos que também são encontrados nas referências musicais nordestinas utilizadas pelo guitarrista.

The image displays a musical score for guitar improvisation in the Dorian mode, consisting of seven staves of music. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is characterized by alternating chords of Dm7 and G7. The melodic lines are primarily eighth-note patterns, often grouped in pairs or triplets. Some measures include accents (>) and slurs. The overall style is rhythmic and melodic, typical of jazz guitar improvisation.

**Figura 5.38** - Trecho da improvisação do guitarrista Heraldo do Monte sobre o modo dórico.  
 Fonte: Visconti (2005).

Contando com a análise de Visconti (2005), a apreciação deste improviso nos mostra os seguintes elementos que combinados entre si remetem ao baião:

1. Figuras rítmicas recorrentes e antecipações de colcheia;
2. Frases começando em anacruse;
3. Uso de notas repetidas;
4. Frases realizadas com intervalos de terça (compassos 31-33);
5. Frases realizadas com intervalos de sexta (compassos 16-18 e 33-34);
6. Articulação (staccatos e acentuação que infatiza a “levada”).

O improviso a seguir foi realizado pelo sanfoneiro e cantor Dominginhos. A transcrição foi realizada a partir da gravação do baião “Feira de mangaio” (Sivuca/Glória Gadelha), gravada no álbum “Cada um belisca um pouco” (Biscoito fino, 2004). O improviso pode ser ouvido aos 2:54 minutos - (CD anexo-pasta Baião-faixa 17). A improvisação foi construída sobre toda progressão harmônica de “Feira de mangaio”, ou seja, temos aqui um *chorus* de improviso. Tal *chorus* é formado pela progressão Im | % | IIIm7(b5) | V7 | que é repetida 4 vezes em um total de 16 compassos, seguida da moldura-padrão no modo menor.

Am Bø E7  
 5 Am Bø E7  
 9 Am Bø E7  
 13 Am Bø E7  
 17 Am A7 Dm7 G7  
 21 C F6 Bø E7  
 25 Am A7 Dm7 G7  
 29 C F6 Bø E7

Figura 5.39 - Improviso de Dominginhos em “Feira de mangaio” (Sivuca/Glória Gadelha).

O improviso apresenta elementos recorrentes no repertório do baião, que foram trabalhados nas sugestões para a prática da improvisação apresentadas até o momento. Dentre eles podemos citar:

1. Predomínio da subdivisão de semicolcheias;
2. Combinação de figuras rítmicas recorrentes;
3. Amplo uso de tríades;
4. Sequência diatônica (frase dos compassos 25-27 transposta com pequenas variações nos compassos 28-29);
5. Articulação (acentuação que enfatiza a “levada” nos compassos 19 e 24, e acentuação dos contratempos nos compassos 22,23 e 32).

Observa-se que este conjunto de elementos musicais quando combinados com a “levada”, com timbres como o da sanfona, zabumba ou triângulo, juntamente com a articulação peculiar, vão aproximar o ouvinte do baião que foi estabelecido por Luiz Gonzaga. A obra de Gonzaga é “influência” explicitamente admitida por Dominginhos, Sivuca e Oswaldinho, os sanfoneiros que estão presentes nesta gravação de “Feira de mangaio”.

## Capítulo VI – O choro, o frevo, o baião e a “música instrumental” brasileira

[...] Uma cena das músicas populares urbanas que pode ser mais ou menos delimitada como aquela que, na combinação das alturas, na movimentação das notas e na configuração de seus acordes – seja na composição, no arranjo, na improvisação, na interpretação, na pedagogização, na valoração crítica, etc. –, manifesta preferência pelo manuseio das harmonias difíceis, pela combinação dos lugares de chegada remotos e misturados, pela escolha dos meios de preparação sofisticados e pelas sonoridades densas dos acordes matizadas por tensões (as chamadas “harmonias dissonantes”). [...] Tais características, *grosso modo*, em diferentes doses e medidas, em diferentes sotaques e dialetos, estão associadas ao *jazz*, ao novo tango, ao samba bossa-nova, ao choro-novo, ao *third stream*, aos estilos que se nutrem das fusões entre o *jazz* e as músicas populares afro-cubanas, afro-brasileiras, etc. Cabem em determinada “música instrumental” produzida no Novo Mundo e na Europa e também em um setor da chamada “canção popular” (brasileira, latino-americana, norte-americana, europeia, etc.). FREITAS, “Que acorde ponho aqui?”, 2010a: xxxiii e xxxiv

Levando em consideração a proposta estética da bossa nova, na qual o samba “tradicional” é reelaborado, estilizado ou “jazzificado” como preferem alguns críticos mais radicais, é possível fazer uma analogia com o que acontece posteriormente com o baião e o frevo. Edu Lobo, por exemplo, foi um dos compositores que se destacou por articular o material musical proveniente do frevo e do baião com procedimentos recursivos na prática e repertório da bossa nova.

[...] Tal procedimento acontece em alguns frevos de Edu Lobo, como em *No Cordão da Saideira*, no qual há um processo de “bossa-novização” do gênero. Sendo o frevo um gênero eminentemente tonal, Edu Lobo transpõe a condução rítmica para o violão e harmoniza a melodia com acordes repletos de extensões. Por consequência, a interpretação intimista, sem os instrumentos de sopro que tanto caracterizam o gênero, não deixa de lembrar o processo que João Gilberto<sup>144</sup> fez com o samba alguns anos antes (TINÉ, 2008:164).

---

<sup>144</sup> Vale mencionar que, apesar de parecer ser um caso isolado, João Gilberto gravou em seu disco de estreia de 1958 uma composição autoral intitulada “Bim bom”, um baião já concebido dentro do que viria a ser a estética bossa nova.

No campo instrumental temos como paradigma o trabalho de dois compositores que se tornaram referências: Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti.

Ao se encerrar a década [de 1970], a música instrumental tinha no Brasil pelo menos dois grandes nomes – não só em termos de qualidade e persistência de suas obras, mas até em apelo junto ao público. Dois nomes que exemplificavam perfeitamente essa passagem da linha jazz/bossa para uma linguagem mais misturada e mais ampla: Egberto Gismonti e Hermeto Paschoal [sic] (BAHIANA, 2005: 65).

Durante sua trajetória musical Hermeto Pascoal trabalhou em estações de rádio, tocou em casas noturnas, atuou em grupos ligados ao samba-jazz como “Som Quatro” e “Som Brasa”, trabalhou com músicos importantes do *jazz* nos Estados Unidos, dentre eles Miles Davis, e desenvolveu uma carreira solo gravando álbuns autorais nos EUA e no Brasil (LIMA NETO, 1999). Sua obra engloba uma ampla variedade de gêneros e procedimentos articulados de forma bastante peculiar.

Concomitantemente com a “era dos festivais” <sup>145</sup>, dentre outras atividades, Hermeto fez parte do “Quarteto Novo”, grupo formado com Theo de Barros, Heraldo do Monte e Airto Moreira. Juntamente com Edu Lobo e Maria Medalha o grupo interpretou a música vencedora do festival de 1967, a composição “Ponteio” (Edu Lobo/Capinan). Em seu primeiro e único álbum, lançado no mesmo ano, o “Quarteto Novo” apresenta um trabalho instrumental que de certa maneira está sintonizado com o clima dos festivais. Nota-se a utilização acentuada de material musical “nordestino”, numa tentativa explícita de não utilizar elementos musicais considerados “estrangeiros” e propor uma música instrumental que se opusesse ao samba-jazz vigente.

---

<sup>145</sup> Período que acomodou festivais de música televisionados que causaram impacto e reverberaram de forma expressiva entre músicos, intelectuais, imprensa e público. O primeiro “Festival Nacional de Música Popular” foi organizado pela TV Excelsior de São Paulo em 1955, seguido por três edições do “Festival de Música Popular Brasileira” organizados pela TV Record de São Paulo em 1966, 1967 e 1968.

Apesar de sua meteórica carreira, o Quarteto Novo afetou toda uma geração de músicos, de Edu Lobo a Tom Jobim, ao combinar percussão, viola caipira, violão, flauta, bateria, piano e guitarra. A proposta original do Quarteto Novo veio de Geraldo Vandré. Segundo ela, o Quarteto deveria trabalhar exclusivamente com a música brasileira. Segundo Hermeto, a proposta nacionalista de Vandré foi um dos motivos para que o Quarteto durasse tão pouco tempo (LIMA NETO, 1999:44).

Egberto Gismonti, por sua vez, teve uma formação sólida em piano e técnicas de composição da música europeia, posteriormente voltando seu interesse para a música brasileira. Egberto possui uma produção musical que envolve diferentes tendências, como o *jazz* europeu chamado ECM<sup>146</sup>, o rock progressivo<sup>147</sup> e *fusion*<sup>148</sup>. Pode-se perceber que parte de suas composições trazem uma abordagem de “atualização” ou “expansão” dos gêneros “tradicionais”, dentre eles podemos citar o baião, o frevo e o maracatu. “Egberto vê nesse imenso e rico material que constitui a música popular brasileira uma matriz sem unidade para a qual a técnica deverá se ajustar” (MELO, 2007:194).

[Na década de 1970] a música de Gismonti refletia uma mistura de ritmos brasileiros com sua formação em música de concerto europeia, uma sonoridade evidente tanto na natureza introspectiva de suas performances quanto em suas composições para orquestra. Ele manteve também uma carreira internacional, gravando para a EMI-Odeon no Brasil e para o selo alemão de *jazz* chamado ECM. Suas duas gravadoras refletiam diferentes facetas da música de Gismonti. Seus discos ECM tendem a ser acústicos, como interpretações de música de câmara, geralmente em colaboração com jazzistas americanos e europeus como Charlie Haden, Jan Garbarek e Ralph Towner. Seus discos brasileiros empregam instrumentos eletrônicos, formações maiores, e em minha

---

<sup>146</sup> Rótulo surgido por causa da principal gravadora do gênero na Europa, o selo alemão chamado ECM.

<sup>147</sup> Modalidade de rock surgida na Inglaterra por volta de 1960 que veio a obter maior repercussão na década de 1970. O *rock* progressivo apresenta composições longas, explora maior complexidade rítmica e harmônica, e emprega sintetizadores. Entre os seus representantes estão os grupos “*Jethro Tull*”, “*Yes*”, “*Rush*” e “*Genesis*”, dentre outros.

<sup>148</sup> Gênero que obteve destaque na década de 1970, devido ao uso de instrumentos elétricos e pela fusão de elementos advindos principalmente do *jazz*, *rock* e *soul music*. Músicos como Miles Davis, Chick Corea, John McLaughlin e grupos como “*Return to forever*”, “*Weather Report*”, “*Tribal tech*” são alguns dos representantes do *fusion* ou *jazz fusion*.

opinião, demonstram muito mais energia e variedade do que suas gravações ECM<sup>149</sup> (CONNELL, 2002:103).

É possível selecionar peças da obra destes dois músicos onde acontece uma articulação parecida com a relação samba e *jazz* que aconteceu na bossa nova, como, por exemplo, o frevo “Nas quebradas” e o baião “Forró Brasil” de Hermeto Pascoal, o frevo “Karatê” e o baião “Lôro” de Egberto Gismonti.

Entre o advento da bossa nova nos finais da década de 1950 e o desenvolvimento e estabelecimento da sigla MPB na década de 1970, pode-se perceber o surgimento do que atualmente se chama apenas de “música instrumental” (MI).

A designação “música instrumental” é ambígua, pois há diversas outras músicas instrumentais no Brasil, e apesar disto os músicos e ouvintes deste repertório não têm dificuldade no reconhecimento do gênero musical que leva o nome de música instrumental. Algumas de suas marcas são claras: o destaque para os instrumentistas (improvisações, valorização do virtuosismo), a concepção harmônico-melódica e os arranjos que empregam técnicas e formas jazzísticas, entre outras. Há outras designações, como, por exemplo, “música universal” (conforme Hermeto Pascoal), “música brasileira contemporânea” (conforme Arismar do Espírito Santo), ou ainda “jazz brasileiro”, principalmente no exterior (*Brazilian Jazz*). Este último termo pode sugerir que a música instrumental seja uma adaptação nacional do jazz norte-americano, o que absolutamente não confere (BASTOS/ PIEDADE, 2006).

O rótulo “música instrumental”, usado correntemente no meio musical e conhecido internacionalmente como *Brazilian jazz*, é realmente amplo e possui uma multiplicidade de significados. Só a título de ilustração, dentre alguns estilos

---

<sup>149</sup> Tradução do autor. Texto original: Gismonti’s music reflected a mixture of Brazilian rhythms mixed with his European training, a sound evident both in the introspective nature of his performances and in his many compositions for orchestra. He has also maintained an international career which includes recording for both EMI–Odeon in Brazil and the German jazz label ECM. His two labels reflected different facets of Gismonti’s music. His ECM records tend to be acoustic, chamber music like performances, often in collaboration with American and European jazz musicians such as Charlie Haden, Jan Garbarek, and Ralph Towner. His Brazilian records employ electronic instruments, larger groups, and in my opinion, display much more energy and variety than his ECM recordings (CONNELL, 2002:103).

relacionados ao rótulo, temos a produção denominada “samba jazz”, a música produzida na década de 1970 por compositores como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti e a proposta de grupos como “Black Rio” ou “Cama de gato” que mesclaram gêneros brasileiros com a *black music* norte-americana.

No início dos anos 70 várias transformações resultaram no aparecimento de um novo tipo de música instrumental no Brasil, que não derivava apenas do choro e da bossa-nova, mas também de uma ampla gama de gêneros brasileiros e sons internacionais. Aliada aos desenvolvimentos cosmopolitas da MPB (música popular brasileira), a mídia da música instrumental e sua presença cultural foram sendo construídas ao longo da década, estimuladas por eventos como o ressurgimento do choro, a renovada popularidade da gafieira, o Movimento Black Rio, festivais tanto de choro quanto de jazz, além do crescente apoio do estado e de instituições<sup>150</sup>. (CONNELL, 2002:95 *apud* CAMPOS, 2006:14).

Connell comenta também a penetração que a música instrumental deste período teve no exterior, proporcionando intercâmbios entre músicos brasileiros e jazzistas norte-americanos. Consequentemente, aspectos da música brasileira acabaram sendo incorporados não só por músicos envolvidos com o *jazz*, mas também por artistas ligados a outros segmentos da indústria cultural. Desta forma, o autor apresenta o “outro lado da moeda”, revelando um pouco da influência da música brasileira nos Estados Unidos.

Diferente do choro, cujo apelo permaneceu limitado ao Brasil, a música instrumental começou a chamar atenção internacional, especialmente por causa de músicos como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti que se apresentaram extensivamente na Europa e nos Estados Unidos ao longo da década. Desde o advento da bossa nova que a música brasileira não tinha tido tanta influência no exterior. Nos E.U., o grupo *Return to Forever* do pianista de *jazz* Chick Corea, que incluía [...] Airto Moreira e Flora Purim, buscou inspiração diretamente na música brasileira. O LP *Native Dancer* do saxofonista Wayne Shorter foi na realidade feito em colaboração com Milton Nascimento [...] e apresentou um conjunto

---

<sup>150</sup> Tradução de Campos (2006). Texto original: In the early 1970's several developments led to the emergence of a new kind of instrumental music in Brazil, one that drew not only on choro and bossa nova, but also on a wide range of Brazilian genres and international sounds. Allied to the cosmopolitan developments in MPB (música popular brasileira), instrumental music's media and cultural presence built steadily throughout the decade, stimulated by events such as a choro revival, the renewed popularity of *gafieira* dancing, the Black Rio movement, festivals of both choro and jazz, and increased state and corporate support (CONNELL, 2002:95).

formado por jazzistas norte-americanos como Herbie Hancock e instrumentistas brasileiros como Airto Moreira, o tecladista Wagner Tiso e o baterista Robertinho Silva. Artistas dos mais variados como *Weather Report*, *Chicago* e Michael Franks empregaram ritmos e sons brasileiros em sua música, levando pelo menos um escritor a especular que talvez a música brasileira representasse a “nova fusão” do jazz (Shoshkes, 1983)<sup>151</sup> (CONNELL, 2002:99-100).

Segundo Muller (2005), nos anos 80 destaca-se no Brasil a produção instrumental lançada pelo selo “Som da Gente”. Tal produção, formada por trabalhos de músicos como Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, Almir Sater, Alemão, Roberto Sion, Nelson Ayres, Hélio Délmiro, Hector Costita, Oswaldinho do Acordeon, Marco Pereira e grupos como “Medusa”, “D’alma”, “Cama de Gato”, “Zonazul” e “Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco”, por sua vez, corroboram com a diversidade de estilos acomodados pela MI.

O selo Som da Gente representou uma iniciativa pioneira no contexto da indústria fonográfica brasileira e uma boa parte dessa característica reside no fato de a empresa ter optado por produzir discos para um segmento de mercado pequeno e pouco explorado pelas *majors*. Esse segmento foi denominado “música instrumental brasileira” e, no início da década de 80, adquiriu uma força muito grande, sem, no entanto, apresentar uma unidade estética: não é possível dizer que a chamada música instrumental brasileira seja um movimento, nem mesmo um gênero (MULLER, 2005:86).

Em síntese: assim como não é possível delimitar critérios muito fechados que guiassem a escolha dos artistas que gravariam no selo, não é possível identificar padrões muito específicos que delimitem esteticamente os discos Som da Gente. Dentro do largo e vago conceito de “música instrumental brasileira”, havia experiências muito distintas

---

<sup>151</sup> Tradução do autor. Texto original: Unlike choro, whose appeal remained largely confined to Brazil, música instrumental began to draw international attention, especially for musicians such as Hermeto Pascoal, and Egberto Gismonti, who both toured extensively in Europe and the United States throughout the decade. Not since the advent of bossa nova had Brazilian music had so much influence abroad. In the U.S., jazz pianist Chick Corea’s group Return to Forever, which included [...] Airto Moreira and Flora Purim, drew directly on Brazilian music for inspiration. Saxophonist Wayne Shorter’s LP, *Native Dancer*, was in reality a collaboration with Milton Nascimento [...] and featured an ensemble of American jazz musicians such as Herbie Hancock and Brazilian instrumentalists like Airto Moreira, keyboardist Wagner Tiso, and drummer Robertinho Silva. [...] Artists as varied as Weather Report, Chicago, and Michael Franks employed Brazilian rhythms and sounds in their music, leading at least one writer to speculate that perhaps Brazilian music represented the “new fusion” in jazz (Shoshkes, 1983) (CONNELL, 2002:99-100).

que, inclusive, assumiam níveis diferentes de comprometimento com estéticas musicais consideradas brasileiras (MULLER, 2005:91).

Levando em consideração que tais experiências vêm se transformando ao longo dos anos, é possível identificar vários desdobramentos destas tendências dentro do panorama contemporâneo da MI.

O depoimento do pianista Paulo Braga (2009)<sup>152</sup> esboça mais algumas características da MI ao compará-la com a música de concerto:

Na música de concerto o intérprete é limitado pelas exigências do compositor, as partituras são bem específicas e próximas do resultado final. Na música popular o músico tem mais liberdade e responsabilidade sobre o resultado final. Convencionalmente espera-se que ele improvise e contribua com a composição, tornando-se uma espécie de coautor. Por vezes, nem existe partitura (a música é passada oralmente). O compositor sugere o tema, harmonia e estilo e os intérpretes desenvolvem essa ideia. Espera-se um auto grau de performance, virtuosística ou não. [...] Música instrumental brasileira seria essa proposta realizada com elementos brasileiros. Elementos tanto rítmicos como melódicos, estilísticos em geral. [...] A beleza e a riqueza do instrumental brasileiro é justamente não ter restrições, todos os elementos externos são bem vindos, são temperos que os músicos misturam com os ingredientes locais e está tudo certo (BRAGA, 2009).

Isso tudo sem mencionar que as canções e a voz humana também estão inseridas da prática da MI.

Na prática observamos também que muitas canções [...] podem ser objetos de atenção de músicos da MI. Neste caso o que vem à pauta é o arranjo, e a canção será tratada como um *standard*, como no jazz: as harmonias da canção arranjada formarão a base para a improvisação. [...] Apesar do termo “instrumental”, essa música permite o uso da voz humana, desde que ela não cante um poema, uma letra. Neste caso, a voz é admitida como um instrumento, uma cor, um timbre adicional, executando vocalizes (QUEIROZ, 2010: 27- 28).

Trabalhos acadêmicos desenvolvidos nos últimos dez anos na pós-graduação do instituto de Artes da Unicamp por instrumentistas/musicólogos tais

---

<sup>152</sup> Entrevista realizada pelo pesquisador em 2009.

como Visconti (2005/2011), Muller (2005), Smarçaro (2006), Bittencourt (2006), Manguiera (2006) e Gomes (2010), dentre outros, refletem sobre a “música Instrumental” como uma manifestação musical que articula principalmente elementos do *jazz* norte americano com gêneros populares como o samba, choro, frevo, baião, maracatu, etc. Piedade (2005) chama atenção para o processo seletivo presente em tais escolhas, apontando para possíveis motivos que levam os instrumentistas a selecionar certos gêneros como representantes de “brasilidade”.

Muitas vezes, o discurso respectivo deste olhar para dentro, aquele que emprega noções como fusão, sincretismo, mistura, influência, e mesmo resgate, porta um pouco do ideário modernista, conforme explicitado por Mário de Andrade, que compreende este mundo popular como fonte interior para uma música verdadeiramente brasileira, mas que necessita ser trabalhado, cultivado, qual diamante bruto, para ganhar a forma elevada na qual merece uma existência nacional e global. Este pensamento é persistente e vem alimentando toda a estética nacionalista. Interessa ao artista nacionalista somente o que é tido como verdadeiramente nacional e, desta forma, o ideário antropofágico também parece se aplicar aqui, curiosamente invertido: não exatamente “só me interessa o que não é meu” mas “só é meu o que me interessa”. Olhar para dentro do Brasil musical e aceitá-lo em sua crueza, não apenas chorinhos e escalas nordestinas, mas também hip hop, funk, punk, caipira, brega, mangue, indígena, parece não bastar, ou mesmo incomodar a muitos: somente alguns traços merecem ser candidatos a musicalidades “absorvíveis” (PIEADADE, 2005:201-202).

Além de reconhecer que existe uma escolha seletiva na elaboração da MI percebe-se que é necessário entender também como se dá a articulação entre os elementos utilizados. Para tanto, serão apresentados a seguir mais detalhes acerca deste processo, especificamente em relação ao choro, ao frevo, ao baião e procedimentos que remetem ao repertório do *jazz* norte-americano.

### **6.1 Composições com elementos do choro, do frevo e do baião**

Tendo em vista toda essa diversidade presente na MI, nos limitaremos a estudar aqui algumas peças selecionadas que apresentam elementos do choro, do frevo e do baião. O objetivo é perceber como os compositores relacionados

com a MI fizeram uso dos elementos musicais do choro, do frevo e do baião dentro de uma perspectiva “moderna” ou de “atualização” destes gêneros. Vê-se aqui a necessidade de identificar elementos do choro, do frevo e do baião nas composições, pois tal distinção exerce um peso significativo nas decisões do improvisador, contribuindo para que este utilize material destes gêneros para tecer o seu solo. Desta forma, primeiramente serão mostradas peças que apresentam processos criativo-composicionais utilizando material do choro, do frevo e do baião, para então chegarmos às transcrições e apreciações de alguns improvisos representativos neste contexto.

#### **6.1.1. “Chorinho pra ele” (Hermeto Pascoal)**

Começando pelo choro, vejamos o caso da música “Chorinho pra ele” (Hermeto Pascoal). A peça foi gravada no álbum “*Slave Mass*” (WEA, 1977) - (CD anexo-pasta MI-faixa 1). Trata-se de uma composição que pode ser considerada como um “choro moderno”, “choro contemporâneo” ou mesmo “choro-novo”, ao passo em que apresenta alguns procedimentos que fogem do universo do choro estudado neste trabalho.

**Figura 6.1** – Seção A de “Chorinho pra Ele” (Hermeto Pascoal).  
 Fonte: Santos Neto (2001).

A sequência de acordes dos primeiros 8 compassos da seção A pode ser encontrada em choros na tonalidade maior. Entretanto, do ponto de vista melódico, vemos aqui a escala de Lá-dominante diminuta (GUEST, 2006: 96 *apud* FREITAS, 2010a:779) sendo executada na íntegra<sup>153</sup> no compasso 5. A partir do compasso 9 tem início uma sequência de II-Vs<sup>154</sup> que conduzem respectivamente

<sup>153</sup> Conforme foi demonstrado na parte “Choro – elementos melódicos” do capítulo III, a utilização do arpejo diminuto é recorrente no repertório do choro, mas não a escala diminuta. Nenhuma passagem contendo a escala diminuta completa foi encontrada no estudo realizado sobre o choro nesta pesquisa.

<sup>154</sup> “Em certos mundos da música popular contemporânea, este princípio que rege o uso cadencial do **IIIm7** é conservado na celeberrima gíria “dois cinco” [II-V]. Gíria que adquire sentido artístico e/ou teórico mais ou menos expandido conforme o cenário em que é empregada (cf. TEREFENKO, 2009). Em outros ambientes dessa música popular dos nossos dias, o **IV** é um dos acordes que compõe a lenda dos “três acordes” básicos que movem o mundo. Na atual harmonia de escola

para Bb, Ab, C, e Am. Observa-se que a utilização do bIII (Bb) e do bII (Ab) como lugares de chegada, não é um procedimento encontrado no repertório do choro considerado “tradicional”.

De maneira geral as seções dos choros têm 16 compassos cada e o primeiro grau, ou seja, o acorde de tônica aparece no último compasso como desfecho cadencial que conclui a seção. No “Chorinho pra ele” o compasso 16 resolve em Lá-menor, o segundo grau da tonalidade (Sol-maior), seguido por uma sequência de dominantes que começa e termina em F7(compassos 17-20). Após este trecho o acorde D7 (dominante) é alcançado através do Eb7 (dominante substituta do V7) conduzindo novamente para o início da seção A. Estes últimos quatro compassos são utilizados também como introdução da peça.

A seção B de “Chorinho pra ele” modula para Ré bemol, uma tonalidade distante de Sol maior e, portanto, incomum às modulações encontradas no choro que geralmente conduzem para tonalidades vizinhas. Nesta seção encontramos uma citação do fraseado jazzístico na melodia. No terceiro compasso da figura 6.2 podemos ver uma frase de seis notas denominada como “*Indiana bebop*” lick (COKER, 1991).

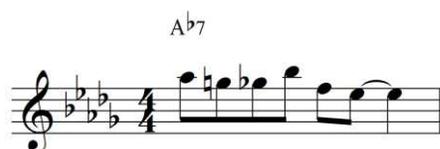


**Figura 6.2** – Primeiros compassos da seção B de “Chorinho pra Ele” (Hermeto Pascoal).  
Fonte: Santos Neto (2001).

---

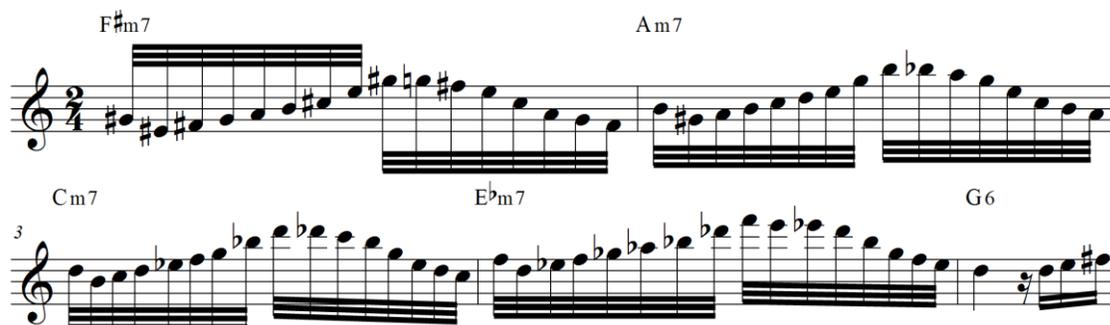
diversas *soluções* procuram dar uma representação contemporânea e sintética para a noção (de que, no modo maior um **IV6** é um **IIm7** em primeira inversão e que, no modo menor um **IVm6** é um **IIm7(b5)** em primeira inversão)” (FREITAS, 2010a: 45-46).

A figura 6.3 apresenta o desenho melódico, escrito aqui no tom de Lá bemol-maior, que, por vezes, é chamado de “*Indiana bebop*” lick. Tal frase foi desenvolvida a partir da escala “*bebop dominante*”<sup>155</sup> (*dominant bebop*), termo cunhado por Baker (1989).



**Figura 6.3** – “*Indiana Bebop*” lick.

Para finalizar a seção B são utilizadas fusas. Como visto anteriormente, as fusas podem ser encontradas esporadicamente no choro. Temos aqui um padrão desenvolvido sobre a escala menor natural (acrescentando a sétima maior e a nona menor) de F#, o qual é transposto sucessivamente um tom e meio acima, sendo executado em A, C e Eb (ciclo de terceira menor).



**Figura 6.4** – Últimos compassos da seção B de “*Chorinho pra ele*”.  
Fonte: Santos Neto (2001).

Na gravação “original” a última exposição da seção A é executada no dobro da velocidade inicial (início com semínima = 75 bpm e final com semínima = 150 bpm), um recurso utilizado na prática do choro. Não há improvisação nesta

<sup>155</sup> Com base nos solos (improvisos) produzidos no período denominado *Bebop era* (aproximadamente 1940-50), são levantadas regras que governam a montagem e aplicação de escalas denominadas por Baker como *bebop scales*.

gravação. No entanto, é possível encontrar gravações ou performances ao vivo nas quais a progressão harmônica da seção A é utilizada como *chorus* para improvisação.

\* \* \*

“Chorinho pra ele” ilustra um pouco das transformações sofridas pelo choro dentro da prática da MI. Neste sentido podem ser citadas também composições como “Intocável” e “Rebuliço” (Hermeto Pascoal), “Samambaia”<sup>156</sup> e “Curumim” (César Camargo Mariano), Choro pro Zé (Guinga/Aldir Blanc), “Nó na garganta” e “Dichavado” (Guinga)<sup>157</sup>, dentre outras.

### 6.1.2 Ninho de vespa (Dori Caymmi/Paulo César Pinheiro)

Gravado no disco “*Brasilian Serenata*” (Qwest Records/Warner Music, 1991) “Ninho de vespa” (Dori Caymmi/Paulo César Pinheiro) - (CD anexo-pasta MI-faixa 2) representa uma abordagem “moderna” ou mesmo estilizada do frevo, como atesta o próprio compositor:

Essa música [Ninho de Vespa] é um “frevo”, um ritmo e dança tradicional do estado de Pernambuco, no nordeste do Brasil. Essa é uma versão altamente estilizada, sem pretensões de ser estritamente fiel à forma tradicional, aquela que tenta capturar a essência do frevo<sup>158</sup> (CAYMMI *apud* SMARÇARO, 2006:149).

Temos aqui uma peça composta em tonalidade menor que foge bastante da forma AA BB A recorrente no frevo. “Ninho de vespa” possui a seguinte forma:

---

<sup>156</sup> Conferir uma pré-análise da seção B desta peça em Freitas (2010a:300-301).

<sup>157</sup> Ver comentários sobre trechos de “Nó na garganta” e “Dichavado” em Cardoso (2006).

<sup>158</sup> Tradução realizada pelo autor. Texto original: This song [Ninho de Vespas] is a “Frevo”, a traditional rhythm and dance from the state of Pernambuco, in northeastern Brazil. This is a highly stylized version, without pretensions of being strictly faithful to the traditional form, which attempts to capture de essence of Frevo (CAYMMI *apud* SMARÇARO, 2006:149).

- Intro
- AA
- B
- C
- *Vamp* para os solos seguida pela progressão harmônica dos últimos 16 compassos da seção B
- B (com pequenas variações de harmonia e melodia nos últimos compassos)
- A reexposto uma terça menor acima.

A figura 6.5 a seguir foi confeccionada com base no manuscrito de Dori Caymmi<sup>159</sup>. Temos a melodia e cifras (pauta superior), juntamente com as aberturas (*voicings*) executadas ao violão pelo músico (pauta inferior).

---

<sup>159</sup> Neste manuscrito o compositor utilizou o compasso quaternário. Para facilitar a comparação entre “Ninho de Vespa” e os demais frevos estudados neste trabalho optou-se aqui pelo compasso binário. Partitura disponível em: <<http://www.doricaymmi.com/ninhodevespa.php>>. Acesso em: 07 mar. 2012.

Chord symbols for the first system: C#<sup>∅</sup>, F#7(#5), Bm7, E7, Am7, D7, G7M.

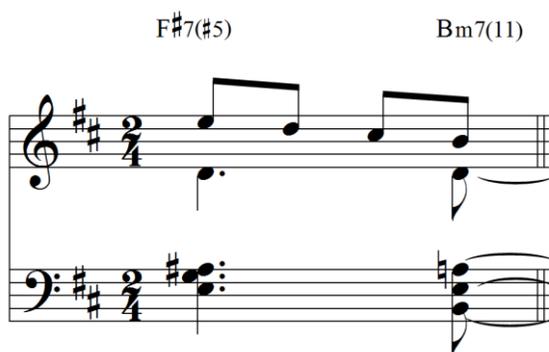
Chord symbols for the second system: F#m7, Em7, C#<sup>∅</sup>, F#7(#5), Bm7.

Chord symbols for the third system: E7, Am7, D7, G7M.

Chord symbols for the fourth system: F#m7, Em7, C#<sup>∅</sup>, F#7(#5), Bm7(11).

**Figura 6.5** – Seção A de “Ninho de vespa” (Dori Caymmi/Paulo César Pinheiro).  
 Fonte: Caymmi.

Além da forma da peça, outros aspectos vão contribuir para com o processo de “estilização” do frevo, como por exemplo, o uso do timbre sintetizado dos teclados e o emprego de tensões na harmonia. Tais tensões podem ser observadas na condução de vozes executada por Dori Caymmi ao violão. No último compasso da seção A, por exemplo, a nota ré (enarmonia de dó dobrado sustenido), quinta aumentada de F#7(#5), permanece estática e resolve como terça do Bm7(11). A nota mi, sétima menor de F#7(#5), permanece estática e resolve como décima primeira de Bm7(11).



**Figura 6.6** – Último compasso da seção A de “Ninho de vespa” (Dori Caymmi/Paulo César Pinheiro).

Contudo, a seção A apresenta figuras rítmicas e antecipações que são frequentes no repertório do frevo. Nota-se que a harmonia antecipa junto com a melodia, um recurso usual na prática deste gênero<sup>160</sup>.

Outro procedimento que diferencia “Ninho de vespa” do frevo “tradicional” está atrelado à execução da “levada”. Observa-se na gravação uma “diluição” da “levada”, especialmente em relação à bateria que, na maior parte do tempo, ao invés de conduzir na caixa utiliza basicamente chimbal e bumbo.

Enquanto no frevo, tradicionalmente encontramos uma densidade rítmica grande, aqui, a opção é por um tratamento mais econômico da seção

<sup>160</sup> Conferir a parte “Frevo - elementos rítmicos” do capítulo IV.

rítmica [...]. Com alguma regularidade observaremos o uso de convenções, quando toda a seção rítmica acentua em um determinado momento, criando assim um padrão rítmico dentro do arranjo. (SMARÇARO, 2006:155)

O uso de um padrão rítmico gerado por meio de convenções comentado por Smarçaro é bastante presente na seção C, destinada aos solos.

**Figura 6.7** – Seção C de “Ninho de vespa” (Dori Caymmi/Paulo César Pinheiro).

Encontramos aqui a inserção de uma *vamp* destinada para a improvisação. A *vamp* é formada pelo IVm e Im sobre um pedal da tônica (nota si). A casa 4 leva para as convenções. Como comentado na apresentação da forma da peça, temos aqui o reaproveitamento da progressão harmônica dos últimos 16 compassos da seção B. Isto favorece para que tal seção seja retomada após os solos.

\* \* \*

“Ninho de vespa” demonstra um pouco da utilização do frevo por compositores que são frequentemente encontrados dentro do repertório e prática da MI. Nesse sentido podemos citar também composições como “Nas quebradas”

e “Frevo em Maceió” (Hermeto Pascoal), “Karatê” (Egberto Gismonti), “Frevo diabo” (Edu Lobo) “Vô Alfredo” (Guinga), “*Kicking cans*” (Dori Caymmi)<sup>161</sup>, “Frevendo” (Nenê), “Frevo” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes), dentre outras.

### 6.1.3 Pro Zeca (Victor Assis Brasil)

Gravada no disco “Victor Assis Brasil ao vivo” (Companhia Industrial de Discos, 1974) “Pro Zeca” (Victor Assis Brasil) - (CD anexo-pasta MI-faixa 3) constitui um caso significativo da presença do baião no repertório da Mi. Contando com o estudo realizado por Linhares e Borém (2011), é possível destacar aqui a presença dos seguintes elementos que apontam para o baião estilizado por Luiz Gonzaga:

- A “levada” - na gravação, após uma introdução de 15 compassos executados *ad libitum* a “levada” do baião é apresentada ao baixo por 8 compassos:



**Figura 6.8** – “Levada” de baião em “Pro Zeca” (Victor Assis Brasil).  
Fonte: Linhares (2011)<sup>162</sup>.

- A utilização do modo mixolídio na seção A. Encontramos também a inserção da nota si (compassos 7 e 13 da figura 6.9), que gera o modo mixolídio com quarta aumentada. Como comentado na parte de elementos melódicos do baião (capítulo

---

<sup>161</sup> Ver considerações sobre esta peça em Smarçaro (2006).

<sup>162</sup> A transcrição feita por Linhares (2011) está na tonalidade de Sol-maior. Como na gravação utilizada como referência a peça foi executada na tonalidade de Fá-maior, optou-se aqui por reescrever as figuras nesta tonalidade.

V), apesar de não ser encontrado na música de Luiz Gonzaga, tal modo foi incorporado pela MI<sup>163</sup>;

- Arpejo em posição fundamental seguido da sétima menor do modo como ponto de apoio;
- Ênfase dada a sétima e uso da sexta e quinta para dar continuidade à melodia (compasso 5);

F 7<sub>2</sub>(13)

**Figura 6.9** – Seção A de “Pro Zeca” (Victor Assis Brasil).  
Fonte: Linhares (2011).

A seção B, por sua vez, apresenta uma progressão estritamente tonal formada pelos graus IIIm - V7 - IIIIm - VIIm - IIIm - (V7/VIIm) - VIIm - IIIm - V7 - I. Como vimos anteriormente, tal “fricção” modal/tonal é recorrente no baião. Contudo, devido ao ritmo harmônico dos acordes e das síncopes e ligados presentes na melodia, a seção B se distancia razoavelmente do baião

<sup>163</sup> Lembrando que tal modo também é encontrado na prática jazzística, sendo denominado pela *jazz theory* como lídio com sétima menor (LINHARES; BORÉM, 2011).

“tradicional”. Dentro da prática da MI, tal trecho é normalmente executado com “levada” de samba. Duas interpretações que apresentam este procedimento são as gravações realizadas pelo guitarrista Hélio Delmiro no álbum “Emotiva”<sup>164</sup> (EMI-Odeon, 1980) - (CD anexo-pasta MI-faixa 4) e pelo trompetista Cláudio Roditi no álbum *Brazilliance x 4* (Resonance Records, 2009) - (CD anexo-pasta MI-faixa 5).

**Figura 6.10** – Seção B de “Pro Zeca” (Victor Assis Brasil).  
Fonte: Linhares (2011).

Ao mesmo tempo, nota-se em toda a música o uso de tensões que conferem um colorido “moderno” para a composição. É importante mencionar também o uso de uma instrumentação que se tornou representativa dos *combos* de jazz (saxofone, trompete, piano, baixo e bateria). Há improvisação<sup>165</sup> no formato que ficou consagrado na prática jazzística (tema-solos-tema). Como nos informa Linhares e Borém (2011), “Pro Zeca” apresenta um caso expressivo do emprego de gêneros brasileiros e elementos jazzísticos na MI.

<sup>164</sup> Ver a transcrição desta gravação em Manguiera (2006).

<sup>165</sup> Conferir a transcrição realizada por Linhares e Borém do improviso (6 *choruses*) de Victor Assis Brasil em ASSIS BRASIL (2011).

A música *Pro Zeca* do compositor e saxofonista carioca Victor Assis Brasil é exemplar do hibridismo na música instrumental brasileira. Composta em 1974, faz parte do processo de influências mútuas entre a nossa cultura musical e a música norte-americana, processo que se acentuou muito na década de 1960 com a exportação da bossa nova e consequente intercâmbio entre músicos dos dois países. Victor Assis Brasil, que estudou na *Berklee School of Music*, integra nessa música elementos harmônicos, melódicos, rítmicos e estilísticos de composição e de práticas de performance do baião e do jazz, especialmente do *bebop* (LINHARES; BORÉM, 2011: 36 e 36).

\* \* \*

“Pro Zeca” apresenta uma das possíveis abordagens do baião dentro da prática de compositores influentes na MI. Outras utilizações do baião neste contexto podem ser conferidas em peças como “Forró Brasil”, “Vale da Ribeira” e “Bebê”<sup>166</sup> (Hermeto Pascoal), “Baião Malandro” e “Lôro” (Egberto Gismonti) “Casa Forte” e “Currupião” (Edu Lobo) “Baião de Lacan”, Nítido e obscuro (Guinga), “Party in Olinda” e “Viva Dominginhos” (Toninho Horta), dentre outras.

\* \* \*

As composições apresentadas aqui deixam claro que o choro, frevo e baião, dentre outros gêneros brasileiros, evidentemente, foram utilizados na confecção da “música instrumental”. Nota-se uma manipulação livre dos elementos musicais dos gêneros populares dentro do processo criativo de compositores/instrumentistas que têm lugar de destaque na história da MI. Nesse ponto, a amostragem ratifica a combinação de elementos (instrumentação, formato tema-improviso-tema, uso de II-Vs consecutivos, interpretação mais contida, etc.) que nos remetem a gêneros do jazz norte-americano, com especial destaque para o *bebop* e *cool jazz*. Essa tensão entre materiais musicais que representam o que é “brasileiro”, “nacional”, “regional” e elementos que

---

<sup>166</sup> Ver considerações sobre esta peça na parte “Improviso de Heraldo do Monte sobre “Bebê” (Hermeto Pascoal)”.

simbolizam o externo, internacional ou “universal” foi descrita por Piedade (2005) como “fricção de musicalidades”.

[...] A fricção de musicalidades surgiu então como uma situação na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças. Este diálogo fricativo de musicalidades, característico da música instrumental, espelha uma contradição mais geral do pensamento: uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de brechar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo. [...] Sim, porque se trata de uma espécie de jogo, neste gênero musical manifestando-se [principalmente] entre o idioma do jazz e as musicalidades brasileiras, que promove um encontro que se finge, mas que nunca se realiza plenamente. Mais que um encontro, trata-se de um confronto: a ficção do encontro musical é que ele é uma fricção. O discurso dos músicos, críticos e apreciadores fala de fusão, sincretismo, mistura, influência. Estas noções somente fazem sentido através da distinção que lhes é implícita: o “novo” gênero “absorve” uma musicalidade outra que, no entanto, mantém-se distinta justamente porque é percebida. E assim, não há uma dissolução dos termos da musicalidade, e isto claramente porque se trata não apenas de termos musicais, mas culturais, e cultura não se dissolve facilmente, nem se digere completamente (PIEADADE, 2005:200-201).

Tendo em mente todas essas considerações, vejamos a seguir um pouco da utilização dos elementos do choro, do frevo e do baião na prática da improvisação dentro da MI. Pretende-se demonstrar através da transcrição e apreciação de improvisações escolhidas, um pouco da contribuição de alguns improvisadores que foram citados com recorrência nas entrevistas realizadas para esta pesquisa. Seguem transcrições e comentários de improvisações dos instrumentistas Paulo Moura (clarinete), “Spok” (saxofone) e Heraldo do Monte (guitarra). Estes músicos tiveram experiência prática significativa com o repertório do choro, frevo ou baião, e em algum ponto tiveram contato com abordagens jazzísticas. Compreende-se que estes são alguns dos músicos que de certa forma realizam a fricção da qual Piedade (2005) nos fala e contribuem com a sua atuação prática para a formação de uma linguagem peculiar de improvisação dentro da música brasileira.

## **6.2 Improvisações com elementos do choro, do frevo e do baião**

As improvisações apresentadas a seguir foram realizadas sobre composições de Hermeto Pascoal. Como foi mencionado, a obra deste multi-instrumentista tornou-se um paradigma da utilização do choro, do frevo e do baião dentro de uma perspectiva “moderna”. Temos aqui 3 peças que, informalmente, podem ser consideradas *standards* do repertório da MI. Tais obras possuem uma quantidade significativa de regravações, fato que possibilita futuras comparações entre outros arranjos e improvisos. As composições escolhidas foram “Chorinho pra ele”, “Nas quebradas” e “Bebê”.

### **6.2.1 Improviso de Paulo Moura em “Chorinho pra ele” (Hermeto Pascoal)**

O primeiro improviso que veremos encontra-se aos 1:46 minutos da faixa 2 do disco “Mistura e manda” (Kuarup, 1984) - (CD anexo-pasta MI-faixa 6). O improviso foi realizado pelo clarinetista Paulo Moura sobre a parte A (2 *choruses*) de “Chorinho pra ele” (Hermeto Pascoal). A transcrição presente nas figuras 6.11 e 6.12 a seguir encontra-se em Fá-maior, tonalidade utilizada por Paulo Moura nesta gravação.

**Figura 6.11** – 1º *chorus* do improviso de Paulo Moura em “Chorinho pra ele” (Hermeto Pascoal).

A apreciação e audição do 1º *chorus* nos permite perceber a recorrência e aplicação dos seguintes elementos musicais que ao serem combinados remetem ao choro “tradicional”:

1. Linhas melódicas construídas principalmente sobre grupos de quatro semicolcheias;
2. Uso de antecipações (compassos 9, 11, 14) que realizam o jogo dissonância/consonância;

3. Uso de arpejos<sup>167</sup> intercalados com passagens diatônicas (ver as escalas presentes nos compassos 7, 17 e 18);
4. Inserção de ornamentos. Mordentes (compassos 7 e 15) e apojaturas (compassos 8 e 14);
5. Articulação (*staccatos*, síncopes acentuadas e sonoridade leve).

A audição da gravação nos permite perceber que o timbre dos instrumentos e a interação que o solista exerce com os instrumentistas contribuem em muito para aproximar a composição do universo do choro. Participaram desta gravação Joel Nascimento (bandolim), Raphael Rabello (violão 7 cordas), Maurício Carrilho (violão), Carlinhos Antunes (cavaquinho), Jorginho do Pandeiro (pandeiro), Jovi Joviliano (ganzá) e Neoci (tantã)<sup>168</sup>. Temos aqui um grupo de instrumentistas versado em choro e que traz essa “pegada” (sonoridade, clima, estilo) para a interpretação. Neste sentido, durante este improviso destacam-se o fraseado de Raphael Rabello ao violão 7 cordas e a interação do pandeirista Jorginho. Observa-se que estímulos musicais como os que estes instrumentistas oferecem são traduzidos nas escolhas do solista. Podemos ouvir este processo tanto na escolha das notas quanto na articulação das mesmas<sup>169</sup>.

---

<sup>167</sup> É importante notar o uso do arpejo diminuto no compasso 5 do improviso, enquanto a melodia da peça apresenta uma escala dominante diminuta neste trecho. Devido ao fato do arpejo diminuto ser bastante utilizado sobre acordes diminutos no choro, tal arpejo torna-se um elemento chave na confecção de um solo que pretenda remeter a este gênero.

<sup>168</sup> Dados disponíveis em:

<[http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id\\_Disco=DI02417](http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI02417)>.

Acesso em: 03 abr. 2012.

<sup>169</sup> Para mais detalhes sobre a interpretação de Paulo Moura, bem como procedimentos de articulação ligados à instrumentos de sopro, conferir a dissertação “‘Tarde de Chuva’: A Contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70” (SPIELMANN, 2008).

**Figura 6.12** – 2º *chorus* do improviso de Paulo Moura em “Chorinho pra ele” (Hermeto Pascoal).

O 2º *chorus* apresenta basicamente os mesmos elementos encontrados no primeiro, como a subdivisão de semicolcheias, antecipações (compassos 6 e 7), emprego de ornamentos e recursos de articulação. Observa-se que a nota lá natural executada na última colcheia do compasso 4 “invade” parte do primeiro tempo do compasso seguinte, o qual apresenta o acorde de fá diminuto. Paulo Moura resolve este pequeno choque entre a nota lá natural da melodia e a nota lá bemol, presente no acorde diminuto, saltando para a nota ré, que por enarmonia equivale à sétima diminuta de fá. A partir do compasso 13 a melodia original é retomada (apresentando pequenas variações rítmicas) para fechar o improviso. Como comentado anteriormente, tal procedimento é recursivo na prática do choro. De uma forma geral, os dois *choruses* são predominantemente diatônicos.

Aparecem poucas tensões no tempo forte (pontos de apoio ou resolução melódica) e um uso bastante comedido dos cromatismos.

### 6.2.2 Improviso de Spok em “Nas quebradas” (Hermeto Pascoal)

Este improviso pode ser ouvido aos 1:25 minutos da faixa 8 do álbum “Passo de anjo” (Biscoito fino, 2004) do grupo “SpokFrevo Orquestra” - (CD anexo-pasta MI-faixa 7). O improviso foi realizado ao sax soprano pelo músico Inaldo Cavalcante de Albuquerque, mais conhecido no meio musical como “Spok” (idealizador e diretor musical da SpokFrevo Orquestra), sobre uma *vamp* de quatro acordes inserida ao final de “Nas quebradas” (Hermeto Pascoal).

É válido notar que o uso de *vamps* como seção de improvisação em “frevos” da MI é recorrente, especialmente a *vamp* formada pelo encadeamento harmônico I-VIm (ou V7/II)-IIIm-V7<sup>170</sup>. O compositor Dori Caymmi também inseriu *vamps* destinadas para a improvisação em seus “frevos” “Ninho de vespa” e “Kicking cans” (CD anexo-pasta MI-faixa 8), embora nestes casos as sequências de acordes utilizadas sejam “estranhas” ao universo do frevo “tradicional”.

Na transcrição a seguir (figura 6.13) temos uma convenção (compassos 1 e 2) que conduz para o improviso que começa no compasso 3.

---

<sup>170</sup> Como foi demonstrado na parte “Frevo - sugestões para a prática da improvisação” sobre a moldura padrão no modo maior.

**Figura 6.13** – 1ª *chorus* do improviso de Spok em “Nas Quebradas” (Hermeto Pascoal).

Destaca-se aqui a presença dos seguintes elementos musicais presentes no frevo estudado nesta pesquisa:

1. Breve citação do frevo “Vassourinhas” (compassos 3 e 4);
2. Figuras rítmicas recorrentes como ♩ ♩ ♩ (compassos 5, 7, 13 e 15) e padrões de quatro colcheias, sendo a última colcheia ligada (compasso 14);
3. Frases de dois compassos ou mais formadas apenas por semicolcheias;
4. Articulação (staccatos e acentuação nos contratempos).

Assim como no improviso realizado por Paulo Moura, nota-se aqui o predomínio diatônico na construção melódica, contribuindo assim para a que o improviso soe mais próximo do frevo “tradicional”, no qual também predomina esta abordagem. Certamente a *vamp* formada pelo encadeamento harmônico I-Vim (V7/II)-IIIm-V7 facilita a aplicação deste tipo de fraseado.

Participam desta gravação a SpokFrevo Orquestra, com a formação de 4 saxofones, 7 trompetes, 5 trombones, guitarra, baixo elétrico e 3 percussionistas. Spok intercala os improvisos com o trompetista Enok Chagas. Eles executam primeiro 16 compassos cada, depois 8 compassos, 2 compassos, e então, improvisam simultaneamente para finalizar a seção e retornar ao tema. Juntos os músicos constroem uma seção de aproximadamente 1:05 minutos de improvisação, que soa como algo entre um “duelo” e um diálogo. Observa-se a interação dos solistas com a seção rítmica. Nota-se também que enquanto a percussão e o baixo conduzem de forma mais próxima do frevo “tradicional”, o guitarrista Renato Bandeira acompanha de uma maneira que se aproxima do *comp* encontrado em gravações de big bands norte americanas.

Na entrevista que foi realizada nesta pesquisa com o saxofonista Spok (2009), foram discutidos alguns detalhes sobre as abordagens utilizadas pelos músicos da SpokFrevo no momento da improvisação. Spok comentou que nos improvisos individuais existe maior liberdade em relação ao estilo adotado. Em geral, os músicos de sopro da cidade de Recife têm uma formação sólida no frevo, portanto seus improvisos tendem a apresentar uma sonoridade “intrínseca” ao gênero.

Nota-se que, a maioria dos músicos desse novo cenário, como por exemplo, o próprio *Spok*, são desde já, herdeiros das escolas do *Maestro Duda* e do *Maestro Edson Rodrigues*. *Duda* e *Edson* são arranjadores e saxofonistas com reconhecida atuação como improvisadores. Ambos foram regentes da *Banda Sinfônica da Cidade do Recife* por um bom período de tempo. Aliás, tal banda sinfônica tem sido o berço revelador de alguns desses novos talentos.

Não se pode deixar de mencionar também como importantes influenciadores dessa nova geração o *Maestro Ademir Araújo*, o *Maestro José Menezes* e o *Maestro Clóvis Pereira*. Todos eles, inclusive *Duda* e *Edson* anteriormente citados, encontram-se ainda no ano de 2008 em plena atividade profissional (SALDANHA, 2008: 235).

No entanto, alguns dos músicos possuem também uma formação jazzística, por conseguinte, estes “friccionam” as duas “musicalidades” no momento da improvisação. Como ilustrado pela transcrição, a improvisação realizada por Spock nesta gravação apresentou basicamente elementos recursivos no frevo. Ao mesmo tempo, temos a intervenção já comentada do acompanhamento da guitarra, que faz alusão ao *comp* jazzístico.

### **6.2.3 Improviso de Heraldo do Monte em “Bebê” (Hermeto Pascoal)**

O improviso a seguir (figuras 6.14 e 6.15 <sup>171</sup>) pode ser ouvido aos 3:29 minutos da faixa 6 do disco “Heraldo do Monte” (Eldorado, 1980) - (CD anexo-pasta MI-faixa 9). O improviso foi realizado pelo guitarrista Heraldo do Monte sobre a composição “Bebê” (Hermeto Pascoal), ou seja, 1 *chorus* de improviso. Participam também desta gravação o próprio Hermeto Pascoal (órgão) juntamente com os músicos Edson José Alves (violões e quarteto de flautas), Cláudio Bertrami (baixo elétrico), Dirceu (bateria) e Ubiraci de Oliveira (percussão). Temos aqui uma formação mais próxima do *combo* jazzístico. A timbragem da faixa tende a afastar a composição da sonoridade geralmente associada ao baião de Luiz Gonzaga.

---

<sup>171</sup> Estas figuras foram confeccionadas a partir do estudo e transcrição deste improviso realizados por Fortes (2007:38).

The musical score is written in 7/4 time and consists of eight staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1:** Chords: Am7, F9/A. Melody: Quarter notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, Bb8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, Bb9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, Bb10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, Bb11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, Bb12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, Bb13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, Bb14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, Bb15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, Bb16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, Bb17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, Bb18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, Bb19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, Bb20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, Bb21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, Bb22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, Bb23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, Bb24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, Bb25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, Bb26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, Bb27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, Bb28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, Bb29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, Bb30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, Bb31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, Bb32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, Bb33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, Bb34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, Bb35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, Bb36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, Bb37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, Bb38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, Bb39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, Bb40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, Bb41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, Bb42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, Bb43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, Bb44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, Bb45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, Bb46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, Bb47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, Bb48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, Bb49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, Bb50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, Bb51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, Bb52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, Bb53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, Bb54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, Bb55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, Bb56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, Bb57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, Bb58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, Bb59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, Bb60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, Bb61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, Bb62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, Bb63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, Bb64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, Bb65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, Bb66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, Bb67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, Bb68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, Bb69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, Bb70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, Bb71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, Bb72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, Bb73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, Bb74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, Bb75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, Bb76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, Bb77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, Bb78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, Bb79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, Bb80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, Bb81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, Bb82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, Bb83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, Bb84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, Bb85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, Bb86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, Bb87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, Bb88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, Bb89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, Bb90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, Bb91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, Bb92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, Bb93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, Bb94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, Bb95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, Bb96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, Bb97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, Bb98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, Bb99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, Bb100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, Bb101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, Bb102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, Bb103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, Bb104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, Bb105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, Bb106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, Bb107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, Bb108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, Bb109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, Bb110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, Bb111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, Bb112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, Bb113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, Bb114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, Bb115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, Bb116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, Bb117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, Bb118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, Bb119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, Bb120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, Bb121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, Bb122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, Bb123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, Bb124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, Bb125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, Bb126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, Bb127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, Bb128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, Bb129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, Bb130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, Bb131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, Bb132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, Bb133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, Bb134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, Bb135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, Bb136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, Bb137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, Bb138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, Bb139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, Bb140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, Bb141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, Bb142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, Bb143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, Bb144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, Bb145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, Bb146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, Bb147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, Bb148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, Bb149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, Bb150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, Bb151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, Bb152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, Bb153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, Bb154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, Bb155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, Bb156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, Bb157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, Bb158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, Bb159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, Bb160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, Bb161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, Bb162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, Bb163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, Bb164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, Bb165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, Bb166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, Bb167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, Bb168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, Bb169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, Bb170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, Bb171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, Bb172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, Bb173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, Bb174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, Bb175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, Bb176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, Bb177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, Bb178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, Bb179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, Bb180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, Bb181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, Bb182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, Bb183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, Bb184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, Bb185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, Bb186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, Bb187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, Bb188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, Bb189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, Bb190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, Bb191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, Bb192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, Bb193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, Bb194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, Bb195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, Bb196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, Bb197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, Bb198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, Bb199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, Bb200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, Bb201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, Bb202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, Bb203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, Bb204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, Bb205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, Bb206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, Bb207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, Bb208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, Bb209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, Bb210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, Bb211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, Bb212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, Bb213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, Bb214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, Bb215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, Bb216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, Bb217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, Bb218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, Bb219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, Bb220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, Bb221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, Bb222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, Bb223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, Bb224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, Bb225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, Bb226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, Bb227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, Bb228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, Bb229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, Bb230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, Bb231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, Bb232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, Bb233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, Bb234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, Bb235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, Bb236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, Bb237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, Bb238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, Bb239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, Bb240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, Bb241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, Bb242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, Bb243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, Bb244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, Bb245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, Bb246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, Bb247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, Bb248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, Bb249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, Bb250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, Bb251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, Bb252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, Bb253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, Bb254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, Bb255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, Bb256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, Bb257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, Bb258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, Bb259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, Bb260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, Bb261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, Bb262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, Bb263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, Bb264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, Bb265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, Bb266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, Bb267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, Bb268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, Bb269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, Bb270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, Bb271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, Bb272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, Bb273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, Bb274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, Bb275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, Bb276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, Bb277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, Bb278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, Bb279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, Bb280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, Bb281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, Bb282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, Bb283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, Bb284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, Bb285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, Bb286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, Bb287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, Bb288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, Bb289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, Bb290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, Bb291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, Bb292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, Bb293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, Bb294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, Bb295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, Bb296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, Bb297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, Bb298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, Bb299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, Bb300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, Bb301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, Bb302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, Bb303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, Bb304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, Bb305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, Bb306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, Bb307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, Bb308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, Bb309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, Bb310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, Bb311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, Bb312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, Bb313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, Bb314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, Bb315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, Bb316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, Bb317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, Bb318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, Bb319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, Bb320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, Bb321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, Bb322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, Bb323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, Bb324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, Bb325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, Bb326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, Bb327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, Bb328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, Bb329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, Bb330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, Bb331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, Bb332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, Bb333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, Bb334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, Bb335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, Bb336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, Bb337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, Bb338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, Bb339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, Bb340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, Bb341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, Bb342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, Bb343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, Bb344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, Bb345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, Bb346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, Bb347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, Bb348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, Bb349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, Bb350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, Bb351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, Bb352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, Bb353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, Bb354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, Bb355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, Bb356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, Bb357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, Bb358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, Bb359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, Bb360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, Bb361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, Bb362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, Bb363, C364, D364, E364,

2  
33

E<sup>∅</sup> A 7(b13) D<sup>∅</sup> G 7(b13)

C<sup>∅</sup> F 7(b9) B<sup>b</sup>7M

37

E<sup>∅</sup> A 7(b13) D<sup>∅</sup> G 7(b13)

41

C<sup>∅</sup> F 7(b9) B<sup>b</sup>7M

45

C<sup>∅</sup> F 7(b9) B<sup>b</sup><sup>∅</sup> E<sup>b</sup>7(b9)

49

A<sup>b</sup><sup>∅</sup> D<sup>b</sup>7(b9) G<sup>b</sup>7M

53

C<sup>∅</sup> F 7(b9) B<sup>b</sup><sup>∅</sup> E<sup>b</sup>7(b9)

57

A<sup>b</sup>7(b9) D<sup>b</sup>7(b9) G<sup>b</sup>7M

61

B<sup>∅</sup> E 7(b9) A<sup>∅</sup> D 7(b9)

65

G<sup>∅</sup> C 7(b9) F 7M E 7(#9) A m 7

69

Figura 6.15 – Improviso de Heraldo do Monte em “Bebê” (Hermeto Pascoal). Continuação.

Percebe-se que a harmonia da peça se afasta das *vamps* modais ou mesmo das progressões harmônicas encontradas no baião. Entretanto, o uso de tais *vamps* para improvisação continua presente nos “baiões” da MI, como, por exemplo, na gravação da peça “Forrozin” (Heraldo do Monte)<sup>172</sup> - (CD anexo-pasta MI-faixa 10) onde o improvisado acontece no modo menor dórico. Uma composição na qual o modo mixolídio tem sido utilizado para improvisação é a música “Baião de Lacan” (Guinga/Aldir Blanc). É possível conferir as seguintes gravações de “Baião de Lacan” onde tal procedimento é empregado: faixa 6 do álbum “Bexiga” (Sony/Eldorado, 2000) - (CD anexo-pasta MI-faixa 11) com solo de Nailor Azevêdo “Proveta” e faixa 6 do álbum “Tudo coreto” (Rádio Mec, 2001) com solo de Carlos Malta - (CD anexo-pasta MI-faixa 12).



**Figura 6.16** – Introdução de “Bebê” (Hermeto Pascoal) com “levada” de baião na linha do baixo. Fonte: Santos Neto (2001).

A “levada” do baião permanece durante toda a peça, servindo de estímulo rítmico para a utilização de figuras rítmicas e articulação recorrente no gênero durante a improvisação. Os dois acordes presentes na introdução permanecem durante os primeiros 16 compassos do tema, caracterizando a sonoridade do modo eólio. A seção B da música (compasso 33 da figura 146), por sua vez, é composta por sequências de II-Vs em tonalidade menor. Vejamos a figura 6.17 com um trecho contendo harmonia e melodia da seção B.

<sup>172</sup> Conferir detalhes sobre esta peça em Visconti (2005:90-102)

Chord symbols above the first staff: E m7(b5), A 7(13), A 7(b13), D m7(b5), G 7(13), G 7(b13)

Chord symbols below the second staff: C m7(b5), B 7(#11), B<sup>b</sup>7M, B7M, C7M, C#7M, D7M, D#7M

**Figura 6.17** - Primeiros 8 compassos da seção B de “Bebê” (Hermeto Pascoal).  
 Fonte: Santos Neto (2001).

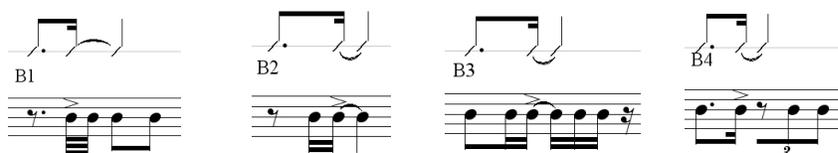
Em “Bebê”, tais características harmônicas são o principal aspecto que afasta a peça do baião “tradicional”, e de certa forma dificulta o desenvolvimento de um improviso com elementos melódicos advindos deste. Por vezes os músicos e professores entrevistados durante a realização da pesquisa deram maior ênfase para os elementos rítmicos advindos do choro, do frevo e do baião. Em consonância com tais observações, percebe-se que a maioria dos elementos do baião encontrados na apreciação do improviso de Heraldo do Monte estão atrelados à parte rítmica.

1. Figuras rítmicas formados pela combinação de “garfinhos” e “garfinhos” com duas colcheias;
2. Variação das figuras citadas acima através da inserção de ligaduras de prolongação e pausas;
3. Começo de figuras ou frases sem a primeira semicolcheia (compassos 12, 14, 16, 18, 31 até 34, 42 e 70);
4. Uso de notas repetidas (compassos 35, 36, 65 até 68);
5. Trecho formado por colcheias<sup>173</sup> (compassos 57 e 62);
6. Articulação (staccatos, síncopes acentuadas e sonoridade leve).

---

<sup>173</sup> Como discutido na parte “Elementos rítmicos” do capítulo V – Baião, as colcheias executadas sobre a figura rítmica da levada representam o contraponto rítmico básico do baião. Heraldo do Monte acrescenta mordentes às colcheias presentes no trecho do solo aqui citado.

Em sua análise deste mesmo solo, Fortes (2007) apresenta algumas figuras rítmicas que enfatizam a “levada” padrão do baião por meio principalmente de sua articulação. Vemos abaixo que a acentuação presente em tais figuras se dá junto com a última semicolcheia do primeiro tempo, ilustrando assim alguns dos momentos de interação entre o solista e os demais músicos.



**Figura 6.18** – Figuras rítmicas que enfatizam a “levada” do baião.  
Fonte: Fortes, 2007.

Ao mesmo tempo, temos um solo bem acabado no que tange o seu desenvolvimento melódico.

Existe uma grande organização nesse solo como um todo. A cada oito compassos existe uma separação de ideias concisas, sutilmente conectadas umas às outras. O uso dos motivos recorrentes cria uma coerência muito grande, e leva o ouvinte a uma rápida assimilação sobre o que está acontecendo (FORTES, 2007:39).

Nota-se uma abordagem que prioriza utilizar poucas notas em momentos onde há muita mudança de acordes (ver o trecho do solo que vai do compasso 53 até 62). Sobre os acordes Cm7(5b) e F7(b9) são executadas apenas duas notas (sol bemol e fá). Este pequeno motivo formado por 4 colcheias, ornamentadas com mordentes que adicionam a nota lá bemol, é repetido e transposto literalmente sobre os próximos compassos, seguindo a mesma transposição de um tom abaixo que se dá a cada dois compassos na progressão harmônica.

\* \* \*

Em entrevista concedida para esta pesquisa, o saxofonista Mané Silveira nos fala de uma “estética de improvisação brasileira” que, em sua opinião,

se caracteriza da seguinte forma: “uma improvisação lírica usando motivos rítmicos da música brasileira. Uma construção melódica bem acabada, pensando na melodia de uma canção” (SILVEIRA<sup>174</sup>, 2009).

Seria este o caso do solo de Heraldo do Monte? Ou mesmo do solo de Paulo Moura que tem uma abordagem semelhante? Ao invés de utilizar determinados cromatismos e sobreposição de escalas e arpejos geralmente encontrados na prática do *bebop* os músicos brasileiros aqui citados procuraram desenvolver uma “linha melódica vocal”, *cantábile*<sup>175</sup> utilizando elementos recorrentes na prática de gêneros brasileiros.

[...] Designamos o termo linha melódica vocal para descrever aquelas melodias cujas características permitem uma fácil execução na voz. As qualidades das melodias destinadas a este instrumento são: a utilização de notas relativamente longas; a mudança suave de registro; o predomínio de movimentações por graus conjuntos e menos por saltos; a preferência por intervalos mais naturais e não aqueles mais dissonantes como os diminutos e os aumentados; a aderência à tonalidade; a modulação gradual de tonalidade (SANTOS, 2006: 180).

Certamente é questionável afirmar que este procedimento representa em si a “improvisação brasileira”. Talvez seja mais prudente pensar que esta é mais uma das possibilidades em meio ao vasto número de opções que estão à disposição do instrumentista no momento da improvisação.

Silveira (2009) comenta também que as escolhas que precisam ser feitas em tempo real no momento da performance (improvisar *jazzy* ou *cantábile*, empregar elementos jazzísticos ou “brasileiros”, etc.) nem sempre são tão “racionais”.

A tentação de usar um fraseado do *bebop* para quem toca instrumentos de sopro é muito grande. A expressão [musical] surge do conflito, usar

---

<sup>174</sup> Entrevista realizada pelo pesquisador em 2009.

<sup>175</sup> Para uma comparação mais detalhada entre os estilos de improvisação *cantabile* e o *jazzy* conferir Gomes (2010:100-104).

coisas do *jazz*, coisas dos gêneros brasileiros. Nem sempre estas escolhas são racionais (SILVEIRA, 2009).

\* \* \*

O percurso traçado neste capítulo, passando pela amostragem de composições, transcrições de improvisações, apreciação musical, tensão entre gêneros populares brasileiros e elementos que apontam para o *jazz* ou “fricção de musicalidades”, revela a complexidade inerente a essa música instrumental ambígua, ampla, híbrida, “moderna”, “tortuosa” e contemporânea produzida no Brasil. Acredita-se que o estudo aqui realizado sobre a utilização de elementos extraídos do choro, do frevo e do baião, é apenas um possível recorte dentro desse vasto universo que é a MI. Entretanto, nota-se que um número significativo de instrumentistas brasileiros que se tornaram referência como improvisadores empregou parte de tal material em suas performances. Nota-se que, algumas vezes elementos musicais que remetem ao choro, ao frevo e ao baião (figuras rítmicas, contornos melódicos, abordagem modal, ornamentos, “levadas”, articulação, etc.) se fazem presentes de forma mais explícita e, em outras, estão imbricados com elementos e procedimentos musicais que apontam para outros universos.



## Considerações

O estudo da improvisação no âmbito do choro, do frevo e do baião constituiu em uma temática instigante, que conduziu a um número considerável de atividades de pesquisa, práticas e reflexões. Procurou-se abordar diferentes aspectos desses objetos de estudo com o intuito de compreendê-los e relacioná-los ao universo da música popular e da academia, especialmente no campo da performance. Entrementes, foi possível tocar também em algumas questões voltadas para a educação musical. Nota-se que vivemos um momento estimulante para a performance e pesquisa em música popular no Brasil. Um período no qual os instrumentistas com formação musical sólida e atuação constante na área de performance estão refletindo, transcrevendo, analisando e escrevendo sobre suas atividades. Já existe um número razoável de cursos superiores, conservatórios e escolas de música popular e há uma boa expectativa em relação ao surgimento de muitos outros pelo país.

O estudo aqui realizado mostrou-se útil não só no que tange à compreensão de cada um dos três gêneros isoladamente, mas também na constatação que estes estão inseridos em uma “musicalidade” que alcançou lugar de destaque no desenvolvimento da música popular brasileira. Em meio à variedade de gêneros populares urbanos desenvolvidos no Brasil, o choro, o frevo e o baião se mostraram pertinentes para a compreensão de uma forma de fazer música que predominou na primeira metade do século XX, por volta dos primeiros cinquenta anos da produção musical brasileira. Mesmo após o surgimento da forma “moderna” de tocar, a abordagem harmônico-melódica predominantemente diatônica recorrente no choro, no frevo e no baião continuou existindo e dialogando com outras tendências que foram surgindo posteriormente. Um tipo de abordagem ou “idioma” que, dependendo principalmente de quem toca e de quem ouve, vai ganhar adjetivos qualitativos como “brasileira”, “autêntica” e “tradicional” ou adjetivos de caráter depreciativo como “ultrapassada”, “cafona” e “careta”.

Temos aqui um grupo de gêneros desenvolvidos e estabelecidos no contexto urbano que remete a um tipo específico de musicalidade. Uma prática musical que, dentre outros aspectos, geralmente é definida pelos seus admiradores por destacar qualidades como “lirismo” e “balanço”. Duas características explicitadas na frase coloquial e um tanto satírica, que empresta termos da língua inglesa para falar de uma música supostamente nacional: “a ‘música brasileira’ possui *feeling* e *swing*”. Pode se supor que tal lirismo evoque determinados momentos e práticas como, por exemplo, as “antigas serestas realizadas ao luar”, o “*bel canto*” utilizado pelos cantores da “época de ouro” do rádio, o aspecto “romântico” ou “chorado” imposto às interpretações da “velha guarda”, as resoluções mais consonantes e o uso parcimonioso das tensões e alterações (PIEADADE, 2011). O balanço, por sua vez, pode estar ligado ao fato do andamento ser geralmente mantido com precisão por instrumentos como surdos, zabumbas, contrabaixos ou tubas, enquanto instrumentos como o cavaquinho, sanfona, tamborim ou caixa-clara interagem com esta pulsação de forma flexível, com maleabilidade, inserindo certos maneirismos e oscilando em sutis nuances de articulação. Uma música que balança e tende a ser dançante, não demonstrando a pretensão de ser *cool* neste aspecto.

Em meio às diferentes interpretações e significados atribuídos ao choro, ao frevo e ao baião, e tendo em vista a interação que se deu não só entre os três, mas também em relação aos outros gêneros presentes em meio ao desenvolvimento do mercado de bens culturais, buscou-se apresentar o material musical que os distinguiu neste contexto. Por meio da audição, execução, transcrição e análise do repertório selecionado do período compreendido principalmente entre 1920 e 1950, período onde tais gêneros teriam alcançado o “formato clássico”, foi possível levantar o seu material musical. Temos aqui certos elementos rítmicos e melódicos que, ao serem combinados, articulados de forma específica e executados sobre determinadas progressões harmônicas, vão compor o “idioma” que ficou estabelecido e foi considerado como “típico” em

relação ao choro, ao frevo e ao baião. Lembrando que também é possível inserir aqui determinados timbres que contribuem para tal caracterização.

Foi possível perceber que alguns procedimentos ligados à improvisação encontrados na prática atual do choro, no frevo e no baião remetem a determinadas práticas presentes na música de concerto europeia e no *jazz* norte americano. Neste sentido, pode-se destacar aqui a prática da ornamentação, da variação rítmico-melódica, realização de contrapontos, acompanhamento e o uso do *chorus* como base para a “composição” instantânea de uma melodia. Dada a multiplicidade de práticas ligadas à improvisação, a pesquisa buscou se aprofundar nos aspectos inerentes aos solos improvisados no formato *chorus*. Apesar deste formato ter sido desenvolvido na prática jazzística, vemos que tal procedimento já foi incorporado na prática da música popular de uma forma geral, sendo que, por vezes apenas o modelo é utilizado. Em outras palavras, improvisa-se sobre o *chorus* sem ter que necessariamente utilizar elementos musicais que compõem a sonoridade *jazzy*. Neste ponto temos a chamada “improvisação idiomática”, aquela que almeja utilizar apenas elementos de um determinado “idioma” musical.

Ao mesmo tempo, observamos que há muitas possibilidades de colagens e imbricações para a elaboração de uma improvisação. Desta maneira, foi possível evidenciar a importância do choro, do frevo e do baião no desenvolvimento da “música instrumental” que toma corpo aproximadamente entre as décadas de 1960 e 1970. Dentro deste termo “guarda-chuva” que acomoda um número amplo de tendências, elementos e procedimentos, observou-se que, com diferentes pretextos e níveis de intensidade, compositores e instrumentistas usaram material musical que remete ao “formato clássico” dos três gêneros aqui estudados. Percebe-se um processo de “atualização” ou “expansão” destes gêneros, destacando aqui a fricção de elementos do choro, do frevo e do baião com material musical e procedimentos que apontam para outros universos. Tal

relação foi evidenciada em composições e improvisações de músicos representativos dentro da prática da “música instrumental”. Na maioria dos casos, elementos que remetem tanto ao *jazz* norte americano quanto ao choro, ao frevo e ao baião são “friccionados” na elaboração de um mesmo improviso ou composição.

Entrevistas e pesquisas de campo demonstraram que certas ferramentas desenvolvidas para a prática da improvisação por autores da *jazz theory* já vêm sendo utilizadas dentro do ensino e da atuação musical em determinados cenários do popular brasileiro. A discussão apresentada principalmente na parte “Consultando um pouco *jazz theory*” expôs algumas possibilidades de emprestar e adaptar estratégias provenientes da *jazz education* para a prática de gêneros da música brasileira. Para tanto, no processo de elaboração das “Sugestões para a prática da improvisação” tais estratégias foram articuladas com elementos musicais e procedimentos advindos do choro, do frevo e do baião. Procurou-se deixar claro também que os exemplos escritos representam apenas alguns dos tantos caminhos possíveis de se percorrer os acordes das progressões harmônicas aqui selecionadas. Visto que há muitas possibilidades de conexões entre os acordes, apenas algumas delas foram apresentadas neste estudo. A prática de diferentes combinações dos elementos rítmicos e melódicos, alicerçada pelo entendimento da relação que acontece entre estes elementos técnico-musicais recorrentes nos gêneros, se mostram como atividades de grande valia para o desenvolvimento da habilidade de improvisar de forma “idiomática”.

Em meio à confecção das sugestões surgiu um pequeno “arquétipo” que foi estruturando-se durante tal processo. Nota-se que tal modelo pode ser facilmente adaptado para outros gêneros populares. Vejamos um breve resumo dele:

- Uma progressão harmônica ou sequência de acordes recorrente é selecionada a partir do repertório de determinado gênero (moldura-padrão);
- Sobre a progressão escolhida executa-se uma linha melódica formada por notas longas em relação ao andamento utilizado. Os pontos de apoio (tempo forte dos compassos) desta linha melódica devem ser consonantes e enfatizar as notas que sofrem acidentes em relação à tonalidade. Resoluções tonais importantes, como, por exemplo, a resolução 7-3, devem ser privilegiadas;
- Sobre esta primeira linha melódica trabalham-se variações rítmicas através do uso de figuras e padrões rítmicos recorrentes no gênero em questão. Neste ponto a articulação “típica” pode ser aplicada juntamente com as variações.
- Progressivamente a primeira linha melódica é preenchida por notas de curta duração, priorizando utilizar elementos e procedimentos musicais recursivos no repertório do gênero escolhido;
- O desenvolvimento da linha melódica inicial deve ser realizado de improviso. Devem-se utilizar citações de trechos de melodias do repertório utilizado. As citações podem ser diretas ou reelaboradas dentro do contexto;
- Explora-se o número máximo de conexões possíveis por meio da prática. Procura-se enfatizar que o estudo da improvisação possibilita também a assimilação do “idioma” do gênero estudado;
- A compreensão dos elementos musicais e possibilidades de combinação dos mesmos devem acontecer de forma prática e teórica.

Temos aqui um “passo a passo” apresentado de forma progressiva, que parte do ponto mais “artificial” ou “fabricado” e percorre algumas etapas em direção a algo mais “real”, como a transcrição de um improviso e o ato de improvisar em si. Trata-se de uma ordem hipotética, o estudo prático não precisa acontecer necessariamente nesta sequência.

As atividades de composição, transcrição e improvisação podem e devem ser realizadas concomitantemente com as etapas apresentados acima. Tais atividades, juntamente com a apreciação musical e reflexão sobre variações e conexões entre os elementos musicais, devem ser realizadas em conjunto com a prática do instrumento. Para que se alcance a meta da improvisação em tempo real, é necessário que todo este “referente” seja incorporado ao “conhecimento de base” do instrumentista, ao ponto em que este consiga lançar mão desses recursos de acordo com as circunstâncias da performance. Todos os procedimentos identificados nas gravações, ou previamente elaborados e escritos, precisam ser executados até que se adquira domínio técnico suficiente dos mesmos, e se possa interagir com a audiência, dialogar com os outros músicos versados no gênero em questão, manipular o material musical que foi aprendido, lidar com o inesperado, experimentar outras possibilidades de conexões, etc. Espera-se, por exemplo, que o músico consiga se arriscar e “brincar” com as resoluções através da inserção consciente de síncopes, gerando deslocamentos rítmicos combinados com o jogo dissonância/consonância.

Foram compostos neste trabalho alguns solos sobre as molduras-padrão de cada um dos gêneros (tonalidades maiores, menores e sequências modais). Cada solo foi composto com o intuito de ilustrar possíveis utilizações de determinados elementos recorrentes. A transcrição foi outra ferramenta que se mostrou de grande valia, sendo utilizada tanto para estudar improvisos de músicos representativos ligados ao choro, ao frevo e ao baião quanto para evidenciar o emprego de elementos destes gêneros na “música instrumental”. O ato de

transcrever em si favorece a assimilação simultânea do fraseado, articulação, contornos melódicos, padrões, elementos rítmicos, variações de dinâmica e agógica, sotaque característico, inflexões e nuances que produzem a arte final do improviso “idiomático”. Encontram-se aqui elementos tão sutis que por vezes são difíceis de reproduzir verbalmente ou por meio da escrita musical tradicional, no entanto, podem ser compreendidos através de uma audição cuidadosa.

O ato de improvisar, meta final de toda esta reflexão teórica e sistematização, precisa ser posto à prova todo o tempo. Para interiorizar um determinado “idioma” musical ao ponto em que ele surja de forma espontânea no momento da performance, é imprescindível correr riscos e tentar compor um solo em tempo real com a sua execução, levando em consideração os parâmetros estilísticos do gênero em questão.

É importante frisar novamente que a maior parte das sugestões de exercícios e comentários expostos neste trabalho surgiram da prática. Após a seleção dos elementos e progressões foi realizado um estudo prático da improvisação utilizando tal material. As ideias foram surgindo na medida em que o pesquisador alcançava o domínio técnico destes “referentes”. Nesse ponto, boa parte das atividades práticas (ensaios, encontros com o coorientador estrangeiro Prof. Dr. Thomas Walsh, concertos e realização de *workshops*) foi traduzida em textos musicais (figuras) que estão acompanhados de comentários e reflexões. Talvez neste ponto encontre-se a parte mais aprofundada e substancial de uma pesquisa desenvolvida na área de práticas interpretativas. Tal parte demonstra o nível de conhecimento prático e teórico alcançado sobre os objetos de estudo.

Foram apresentadas aqui algumas sugestões e reflexões sobre meios, estratégias, ferramentas e abordagens para afiar a técnica, treinar o ouvido harmônico-melódico e favorecer a assimilação do choro, do frevo e do baião. Espera-se que tais subsídios sirvam de estímulo para muitos outros

desdobramentos, que possam instigar a prática da improvisação e quiçá abrir novos horizontes para o universo da pesquisa formal em música popular na área de práticas interpretativas.

## Referências

ADOLFO, Antonio. **Brazilian music workshop**. Rottenburg N.: Advance music, 1993.

\_\_\_\_\_. **Phrasing in Brazilian music**. Rottenburg N.: Advance music, 2006.

AEBERSOLD, Jamey. **How to play and improvise**. 6. ed. rev. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1992, v.1.

AEBERSOLD, Jamey. **Jazz handbook**. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 2010.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: 2002, Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 21 dez. 2011.

ALMADA, Carlos. **A Estrutura do choro**. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

\_\_\_\_\_. Carlos. **Harmonia funcional**. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2009.

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942.

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. Rio de Janeiro, Porto Alegre e São Paulo: Globo, 1950.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Ed. 1962.

ARAÚJO, Mozart de. **A Modinha e o lundu no século XVIII** (uma pesquisa histórica e bibliográfica). S. Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

ARAÚJO, Severino. **Clássicos do choro brasileiro v.1**. São Paulo: Choro Music: 2008.

ASSIS BRASIL, Victor. **Partitura de pro Zeca na performance de Victor Assis Brasil**. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.39-44.

BAHIANA. Ana Maria. **Música Instrumental: o caminho da improvisação à brasileira**. NOVAES A. (Org.). In: Anos 70: Ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora SENAC Rio, 2005.

BAIA, SILVANO FERNANDES BAIA, S. F. **A historiografia da música popular no Brasil** (1971-1999). 2011. 279p. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2011.

BAIA, Silvano Fernandes. **Estudos sobre Música Popular: considerações sobre a formação de um campo acadêmico**. In: Anais do XVII Congresso da ANPPOM, São Paulo, 2007. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/etnomusicologia/etnom\\_SFbaia.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_SFbaia.pdf)>. Acesso em: 13 mar. 2012.

BAILEY, Derek. **Improvisation: its nature and practice in music**. USA: Da Capo Press, 1993.

BASTOS, Marina Beraldo e PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro**. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música – Anppom, 16, 2006, Brasília. Anais... Brasília, 2006. p. 931-936. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2006/CDROM/POSTERES/09\\_Pos\\_Etno/09POS\\_Etno\\_02-223.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERES/09_Pos_Etno/09POS_Etno_02-223.pdf)>. Acesso em: 03 mar. 2011.

BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu. **Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro**. Revista Eletrônica de Musicologia, v.XI, 2007. Disponível em: <[http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMr11/04/04-bastos-jazz.html](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/04/04-bastos-jazz.html)>. Acesso em 10 nov. 2011.

BAKER, David N. **Jazz pedagogy: a comprehensive method of jazz education for teacher and student**. Chicago: Maher Publications, 1979.

\_\_\_\_\_. (1985) **How to play bebop for all instruments: the bebop scales and other scales in common use**. California: Alfred, 1989.

\_\_\_\_\_. (1985) **How to play bebop for all instruments, learning the bebop language: patterns, formulae and other linking materials**. California: Alfred, 1989.

\_\_\_\_\_. **A creative approach to practicing jazz**. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1994.

BENJAMIN, W. (1936) **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. Em Obras Escolhidas v.1, 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BESSA, Virgínia de Almeida. **Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha**. 2005. 205p. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2005.

BERLINER, Paul F. **Thinking in jazz: the infinite art of improvisation**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BITTENCOURT, Alexis da Silveira. **A guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato**. 2006. 205p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio**. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 2003.

BOLLOS, Liliana Harb. **Considerações sobre a música popular no ensino superior**. XVII Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical, 2008, São Paulo.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. **O violão de sete cordas: teoria e prática**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2002a.

\_\_\_\_\_. **A invenção da música urbana no Rio de Janeiro: de 1930 ao final do Estado Novo**. 2002. 408p. - Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, IFCS/PPGHIS, Rio de Janeiro, 2002b.

BRANDÃO, Fernando. **Brazilian and afro Cuban jazz conception**. Rottenburg N.: Advance music, Alemanha, 2007

BRITO, Brasil Rocha. **Bossa nova**. In: CAMPOS, Augusto de (Org.). Balanço da bossa e outras bossas. In: Debates, nº 3, 4ª Ed.. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.

CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha vida e obra**. Rio de Janeiro. Funarte, 1978.

CÂMARA, Renato Phaelante da – **Capiba; é frevo meu bem** – Renato Phaelante da Câmara, Aldo Paes Barreto – Rio de Janeiro: Funarte, 1986.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. **Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal**. 2006. 149p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.

CAPIBA e Edgard Moraes – **100 anos de frevo** – Partituras – Arranjadores: Maestro Duda, Maestro José Menezes e Maestro Spok – Governo de Pernambuco – Secretaria de Educação e Cultura / FUNDARPE. Recife, PE – 2006.

CARRASQUEIRA, Maria José (Coord.). **O melhor de Pixinguinha**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

CARRILHO, Maurício. **Entrevista de Maurício Carrilho a Almir Chediak**. In: CHEDIAK, Almir. **Songbook: choro v. 1**. Mário Sève, Rogério Souza e Dininho (Orgs.). Rio de Janeiro: Lumiar, 2009. P. 36-43.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. **Um violonista-compositor brasileiro: Guinga**. A presença do idiomatismo em sua música. 2006. 148p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CARNEIRO, Josimar. **Baixaria**: análise de um elemento característico do choro observado na performance do violão sete cordas. 2001. 120p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

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

CHAVES, Carlos. **Análise dos processos de ensino-aprendizagem do acompanhamento do choro no violão de seis cordas**. 2001. 121p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia & improvisação**: 70 músicas improvisadas e analisadas: violão, guitarra, baixo, teclado. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

\_\_\_\_\_. **Songbook**: choro v. 1. Mário Sève, Rogério Souza e Dininho (Orgs.). Rio de Janeiro: Lumiar, 2009.

\_\_\_\_\_. **Songbook**: choro vs. 2 e 3. Mário Sève, Rogério Souza e Dininho (Orgs.). Rio de Janeiro: Lumiar, 2011.

COLLIER, James Lincoln. **Jazz**: a autêntica música americana. Carlos Sussekind; Teresa Resende da Costa (Trds.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

CONNELL, Andrew Mark. **Jazz brasileiro?** Música instrumental brasileira and the representation of identity in Rio de Janeiro. 2002. 377p. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). University of California, Los Angeles, 2002.

COKER, Jerry. **Improvising jazz**. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1964

\_\_\_\_\_. **Elements of the jazz language for the developing improviser**. CCP/Belwin, Inc, 1991.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação**. 2003. 177p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003.

CÔRTEZ, Almir. **O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim**. 2006. 137 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

CROOK, Hall. **How to improvise: an approach to practicing improvisation**. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1991.

DANTAS, Sidnei Martins. **A matéria sonora nordestina brasileira e as imagens musicais na obra de Luiz Gonzaga**. 2004. 123 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2004.

DELNERI, Celso Tenório. **O violão de Garoto: a escrita e o estilo violonístico de Anibal Augusto Sardinha**. 2009. 125p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São paulo, 2009.

DIAS, Lêda. **O acordeão e seus sotaques**. In: **Sotaques do fole** / SESC, Departamento Nacional. Rio de Janeiro, 2011. P. 10-30.

FABRIS, Bernardo Vescosi; BORÉM, Fausto. **Catita na leadsheet de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega: aspectos da hibridação do choro e do jazz**. Per Musi, Belo Horizonte, Revista Acadêmica de música nº13, p. 5-28, 2006.

FALLEIROS, Manuel Silveira. **Anatomia de um improvisador: O estilo de Nailor Azevedo**. 2006. 136 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

FARIA, Nelson. **The Brazilian guitar book**. Petaluma: Sher Music, 1995.

\_\_\_\_\_; KORMAN, Cliff. **Inside the Brazilian rhythm section**. Petaluma: Sher Music Company, 2001.

FARIAS, Ranilson Bezerra de. **Maestro Duda: a vida e a obra de um compositor da terra do frevo**. 2002. 180p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

FERRETTI, Mundicarmo. **Baião de dois: a música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70**. Recife, Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 1988.

FRAGA, Orlando. **Progressão linear**: uma breve introdução à Teoria de Schenker / Orlando Fraga – Edição do autor, 2006.

FREITAS, Sergio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui?** Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. 2010. 859p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010a.

\_\_\_\_\_. **A memória e o valor da síncope**: da diferença do que ensinam os antigos e os modernos. Per Musi, Belo Horizonte, n.22, 2010b, p.127-149.

FORTES, Rodrigues. **A aplicação da rítmica brasileira na improvisação**: uma abordagem sobre algumas possibilidades. 2007. 65 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

GEUS, José Reis de. **Pixinguinha e Dino sete Cordas**: reflexões sobre a improvisação no choro. 2009. 162p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

GOMES, Marcelo Silva. **Samba-jazz aquém e além da bossa nova**: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf. 2010. 213p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

GOMES, Sérgio. **New ways of Brazilian drumming**. Advance music, 2007 Rottenburg N. Alemanha.

GONZAGA, Luiz. **O melhor de Luiz Gonzaga**: melodias cifradas para guitarra, violão e teclados. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

GORITZKI, Elisa. Manezinho da Flauta: **Uma contribuição para o estudo da flauta brasileira**. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

GUIARRA BAIANA. Disponível em: <<http://pt.guitarra-baiana.com/instrumento/pau-eletrico.html>>. Acesso em: 21 dez. 2011.

HAERLE, Dan. **The jazz language**: a theory text for jazz composition and improvisation. Florida: Studio 224, 1980.

\_\_\_\_\_. **The jazz sound**: a guide to analysis and chord/scale choices for improvisation. Wisconsin: Hal Leonard Corporation, 1989.

HOBBSAWN, Eric. **Introdução:** a invenção das tradições. In: E. Hobsbawn & Terence Ranger (Eds.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

\_\_\_\_\_. **História social do jazz**. Angela Noronha (Trd.). São Paulo: Ed. Paz e Terra S/A, 1990.

HODEIR, André. **Jazz:** its evolution and essence. David Noakes (Trd.). New York: Grove Press, 1956.

JACOB DO BANDOLIM, [Jacob Pick Bittencourt]. Rio de Janeiro, Brasil, 24 fev. 1967. Depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro.

KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin. **Improvisation**. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary. (Eds.). *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, 2002. chap. 8, p. 117-134.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu:** duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Tonal harmony:** with an introduction to twentieth-century music. New York: Alfred A. Knopf, 1999.

LEVINE, Mark. **The jazz theory book**. Califórnia: Sher Music CO, 1995.

LIMA NETO, Luiz da Costa. **A música experimental de Hermeto Pascoal e grupo (1981-1993):** concepção e linguagem. 1999. 215p. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

LIMA, Sérgio Ricardo de Godoy. **O piano mestiço:** composições para piano popular com acompanhamento a partir de matrizes pernambucanas. 2005, 143p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

LINHARES, L. B.; BORÉM, F. **A composição e interpretação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca:** hibridismo entre o baião e o bebop. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.28-38.

LIVINGSTON-ISENHOOR, Tamara Elena e GARCIA, Thomas George Caracas. **Choro:** a social history of a Brazilian popular music. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2005.

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

MAGALHÃES, Alexandre Caldi. **Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo.** 2000. 99 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. **Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira.** 2006. 96p. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MAMMI, Lorenzo. **João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova.** In: Revista Novos Estudos CEBRAP, nº 34 (novembro). São Paulo, 1992.

MARTIN, Henry. **Jazz theory and analysis.** An introduction and brief bibliography. ZGMTH (Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie), v.2, n. 2.3, p.169-171. Hildesheim: Olms, 2005. Disponível em: <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/pdf/523.aspx>>. Acesso em: 11 abr. 2012.

MEDAGLIA, Júlio. **Balanço da bossa.** In: CAMPOS, Augusto de (Org.) Balanço da bossa e outras bossas In: Debates, nº 3, 4ª Ed.. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.

MEHEGAN, John. **Jazz improvisation: v.1: tonal and rhythmic principles.** New York: Watson-Guption: 1959.

MELO, Rurion Soares. O “popular” em Egberto Gismonti. In: Novos Estudos CEBRAP nº78, São Paulo, 2007.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **As contribuições da música popular brasileira às músicas populares do mundo: diálogos transatlânticos Brasil/Europa/África (primeira parte).** Antropologia em primeira mão, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis, 2007a.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **As contribuições da música popular brasileira às músicas populares do mundo: diálogos transatlânticos Brasil/Europa/África (segunda parte).** Antropologia em primeira mão, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis, 2007b.

MENEZES, José. **Maestro José Menezes – Songbook frevos de rua.** Recife: CEPE, 2006.

MIRANDA, Luperce. **Brasil na pauta.** Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

MONTE. Heraldo do. **Guitarra Brasileira**. São Paulo: Mpo vídeo (Vídeo Aula).

MOUTINHO, Jorge. **Trio Elétrico de Armandinho, Dodô e Osmar**: a resistência do som da velha guitarra baiana. Publicado nos Anais do XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, Salvador - Bahia 1999. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_1999/ANPPOM%209/PAINEIS/MOUTINHO.PDF](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%209/PAINEIS/MOUTINHO.PDF)>. Acesso em: 21 dez. 2011.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. **Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil**: a experiência do selo som da gente. 2005. 201p. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **A Invenção da música popular brasileira**: um campo de reflexão para a história social. In: Latin American Music Review / Revista de Música Latino-americana, vl.19, n.1. (Spring - Summer, 1998), p.92-105. University of Texas Press.

\_\_\_\_\_. **A síncope das idéias**: a questão da tradição na música popular brasileira. In: Coleção História do Povo Brasileiro. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NASCIMENTO, Joel. Campinas, Brasil, 27 abr. 2006. 2 fitas cassete (120 min). Entrevista concedida a Almir Côrtes.

NETO, Ramalho. **Historinha do desafinado**. Rio de Janeiro, Editora Vecchi, 1965.

NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora SENAC - Rio, 2005.

OLIVEIRA, Valdemar. **Frevo, capoeira e passo**. Recife: CEPE, 1971.

OWENS, Thomas. **Bebop**: the music and its players. New York: Oxford University Press, 1995.

PAU ELÉTRICO. Disponível em: <http://pt.guitarra-baiana.com/instrumento/pau-eletrico.html>. Acesso em: 21 dez. 2011.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro**. 2005. 250 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

PEREIRA, Marco. **Ritmos brasileiros**. Rio de Janeiro: Garbolights, 2007.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Brazilian jazz and friction of musicalities**. Jazz Planet, E. Taylor Atkins (ed.), Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p. 41-58.

\_\_\_\_\_. **Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades**. Revista Opus, 11, 2005, pp. 197-207.

\_\_\_\_\_. **Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical**. Revista Eletrônica de Musicologia, v. XI, 2007.

\_\_\_\_\_. **Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos**. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011. p.103-112.

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

PINTO, João Paulo do Amaral. **A viola caipira de Tião Carreiro**. 2008. 371p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

PINTO, M. T. P. **Victor Assis Brasil: a importância do período na Berklee School of Music (1969-1974) em seu estilo composicional**. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.45-57

PRANDINI, José Carlos. **Um estudo da improvisação na música de Hermeto Pascoal: transcrições e análises de solos improvisados**. 1996. 124p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

PRINCE, Adamo. **Linguagem harmônica do choro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

QUEIROZ, Flávio José Gomes de. **Caminhos da música instrumental em Salvador**. 2010. 250p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga: his career and his music**. 1997. 318p. Tese (Doutorado em Música) – Institute of Popular Music, University of Liverpool, Liverpool, 1997.

\_\_\_\_\_. Elba Braga. **Cantoria Nordestina: Pensando uma estética da cultura oral**. In: IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el

Estúdio de la Musica Popular. México, 2002. Disponível em: <[www.hist.puc.cl/iaspm/mexico](http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico)>. Acesso em: 28 de ago. 2011.

RUSSEL, George (1953). **The lydian chromatic concept of tonal organization**. The art and science of tonal gravity. Brookline, Massachusetts: Concept Publishing Company, 2001.

ROCCA, Edgard N. **Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão**. Rio de Janeiro: EBM/Europa, 1986.

RUVIARO, Bruno; ALDROVANDI, Leonardo. **Indeterminação e improvisação na música brasileira contemporânea**. São Paulo, 2001. Disponível em: <[http://unesp.academia.edu/LeonardoAldrovandi/Papers/1103315/Indeterminacao\\_e\\_Improvisacao\\_na\\_Musica\\_Brasileira\\_Contemporanea](http://unesp.academia.edu/LeonardoAldrovandi/Papers/1103315/Indeterminacao_e_Improvisacao_na_Musica_Brasileira_Contemporanea)>. Acesso em: 31 dez. 2011.

QUANTZ, Johann Joachim. (1752). **Spanish translation of Johann Joachim Quantz's** “Essai d'une methode pour apprendre a jouer de la flute traversiere”. Rodolfo Murillo (Trd.) . Phoenix: Arizona State University, 1998.

SÁ, Luís Guimarães Gomes de (Org.). **Songbook de frevos**. Recife: LG Produções Artísticas, 1998.

SABATELLA, Marc. **Uma introdução à improvisação no jazz**. Cláudio Brandt (Trd.). 2005. Disponível em: <<http://www.jazzbossa.com/sabatella/>>. Acesso em: 08 mar. 2012.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. **Frevendo no Recife**: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio. 2008. 297p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-33). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/UFRJ, 2001.

SANTIAGO, Patrícia. **A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental**. Per Musi, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.52-62.

SANTOS, Fábio Saito dos. **Estamos aí**: um estudo sobre as influências do Jazz na Bossa-nova. 2006. 201p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SANTOS NETO, Jovino. **Tudo é som** (All is sound): the music of Hermeto Pascoal. Seattle: Universal Edition, 2001.

SANTOS, Rafael dos. **Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhôto e Manhosamente de Radamés Gnattali**. Per Musi, Belo Horizonte, 2002, v. 3, p. 5-16.

SARMENTO, Luciano Cândido e. **Altamiro Carrilho**: flautista e mestre do choro. 2005.163p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Eduardo Seincman (Trd.). São Paulo: Edusp, 1993.

SÈVE, Mário. **Vocabulário do choro**: estudos e composições. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

\_\_\_\_\_. **Apresentação**. 2011. In: CHEDIAK, Almir. Songbook: choro vs. 2 e 3. Mário Sève, Rogério Souza e Dininho (Orgs.). Rio de Janeiro: Lumiar, 2011. p.6.

\_\_\_\_\_; GANC, David. **Choro duetos** vs. 1 e 2. São Paulo: Irmão Vitale, 2011.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SCHULLER, Gunter. **O velho jazz**: suas raízes e seu desenvolvimento musical. São Paulo: Cultrix. 1970.

SIQUEIRA, João B. **Três vultos históricos da música brasileira**: Mesquita, Callado, Anacleto. Rio de Janeiro: D. Araújo Editora, 1970.

SMARÇARO, Júlio César Caliman. **O cantador**: a música e o violão de Dori Caymmi. 2006. 186p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SPIELMANN, Daniela. **“Tarde de chuva”**: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafeira, a partir da década de 70. 2008. 165p. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

STANCIU, Valeriu. **A improvisação como ferramenta de desenvolvimento técnico, expressivo e musical** – exemplo de aplicação prática no Ensino Vocacional da Música. 2010. 175p. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010.

TABORDA, Marcia Ermelindo. **Violão e identidade nacional**: Rio de Janeiro 1830/1930. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS, 2004.

TAGG, Philip. **Analysing popular music**: theory, method and practice popular music, vl. 2, Theory and Method. Cambridge University Press: 1982, p.37-67.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. Em pauta, Porto Alegre, vl.14, n.23, p.5-42, 2003. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9404>. Acesso em: 02 mar. 2010.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Três compositores da música popular do Brasil**: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa Nova. 2001. 190p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Procedimentos modais na música brasileira**: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960. 2008. 196p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**, da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1974.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular, um tema em debate**. 3ª Ed.. São Paulo: Editora 34, 1997.

THOMPSON, Sam; LEHMANN, Andreas C. **Strategies for sight-reading and improvising music**. In: WILLIAMON, Aaron (Ed.). Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance. New York: Oxford University Press, 2004. chap. 8, p.143-159.

TRAVASSOS, Elizabeth. Pontos de escuta da música popular no Brasil. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (Org.). Música popular na América Latina: **pontos de escuta**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005, p.94-111.

TUKER, Mark. **Jazz**. In: SADIE, Stanley (Ed.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians v. 12. 2. Ed. London: McMillan, 2001, p.903-926.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. **A análise da música brasileira popular**. Cadernos do Colóquio p. 61-68. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 1998.

VALENTE, Samuel. **Cem anos de frevo**. 09.02.1907 – 09.02.2007. O essencial de seus compositores. Em NOBREGA, Antonio. Encarte do CD “Nove de Freveiro”. v.2. Brasil: Brincante Produções Artísticas, 2006 (CD).

VALENTE, Paula Veneziano. **Horizontalidade e verticalidade**: dois modelos de improvisação no choro brasileiro. 2009. 139p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VASCONCELOS, Ary. **Carinhoso, etc.** (História e inventário do choro). Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro, 1984.

VILCHES, Antonio de Contreras. **El “guitagrama”**: um language para la composición musical dinámica. 2002. 718p. Tese (Doutorado em Música) - Departamento de Estética e Historia de la Filosofía - Universidad de Sevilla, 2002

VISCONTI, Eduardo de Lima. **Guitarra brasileira de Heraldo do Monte**. 2005. 259p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

\_\_\_\_\_. **A guitarra elétrica na música popular brasileira**: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker. 2010. 284p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda**: contribuição para uma história social da música popular brasileira. 1997. 254p. Tese (Doutorado em Sociologia) - Departamento de Sociologia, IFCH/Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

## Discografia

AZEVEDO, Waldir. **Brasileirinho** – caixa com 3 CDs. Brasil: Warner Music, 2010.

ASSIS, Brasil. **Victor Assis Brasil ao vivo**. Brasil: Companhia Industrial de Discos, 1974 (LP).

CAYMMI, Dori. **Brasilian serenata**. Estados Unidos: Qwest Records/Warner Music, 1991 (CD).

\_\_\_\_\_. **Kicking cans**. Estados Unidos: Qwest Records/Warner Music, 1992 (CD).

DELMIRO, Hélio. **Emotiva**. Brasil: EMI-Odeon, 1980 (LP).

DOMINGUINHOS; TERRA, Mozart. **Música Viva**. Brasil: Tom Brasil, 1996 (CD).

DOMINGUINHOS; Sivuca e Oswaldinho do Acordeom. **Cada um belisca um pouco**. Brasil: Biscoito fino, 2004 (CD).

MONTE, Heraldo do. **Heraldo do Monte**. Brasil: Eldorado, 1980 (LP).

DUDA, Maestro e Orquestra de Frevo. **Coleção de frevos de Rua vl. I**. Brasil, 1998 (CD).

\_\_\_\_\_, Maestro e Orquestra de Frevo. **Coleção de frevos de Rua vl. II**. Brasil, 1999 (CD).

\_\_\_\_\_, Maestro e Orquestra de Frevo. **Coleção de frevos de Rua vl. III**. Brasil, 2000 (CD).

\_\_\_\_\_, Maestro e Orquestra de Frevo. **Coleção de frevos de Rua vl. IV**. Brasil, 2002 (CD).

ELIAS, Eliane. **Solos and duets with Herbie Hancock**. Estados Unidos: Blue Note, 1995 (CD).

FERREIRA, Levino. **O Frevo vivo de Levino – Último Dia**. Brasil: Intercd Gravações e Edições Musicais Ltda, 2002 (CD).

GIL, Gilberto. **As canções de eu, tu, eles**. Brasil: WEA, 2002 9 (CD).

GISMONTI, Egberto. **Circence**. Brasil: EMI, 1980 (LP).

GONZAGA, Luiz. **50 anos de chão** – Gravações Originais - 1941/1987 – Caixa com 3 CDs. Brasil: RCA/BMG Ariola Discos Ltda, 2004 (CD).

JACOB DO BANDOLIM [Jacob Pick Bittencourt]. Jacob revive músicas de Ernesto Nazareth. Brasil: RCA Victor, 1952 (álbum composto por 4 discos de 78rpm).

\_\_\_\_\_. **Primas e bordões**. Brasil: RCA, 1962 (LP).

\_\_\_\_\_. **Os saraus de Jacob**. Brasil: RCA, 1962 (LP).

\_\_\_\_\_. **Vibrações**. Brasil: RCA, 1967 (LP).

MANTIQUEIRA. **Bexiga**. Brasil: Sony/Eldorado, 2000.

MALTA, Carlos. **Pife Muderno**. Brasil: Rob Digital, 1999 (CD).

\_\_\_\_\_. **Tudo coreto**. Brasil: Rádio Mec, 2001.

MOURA, Paulo. **Mistura e manda**. Brasil: Kuarup, 1984 (CD).

NOBREGA, Antonio. **Nove de frevereiro**. Brasil: Brincante Produções Artísticas, 2005 (CD).

\_\_\_\_\_. **Nove de frevereiro**. v.2. Brasil: Brincante Produções Artísticas, 2006 (CD).

NUNES, Clara. **Esperança**. Brasil: Emi Odeon, 1979 (LP).

OLIVEIRA, Aloysio. **Máximo da bossa**. Brasil: Elenco. 1967 (LP).

ORQUESTRA, Spok Frevo. **Passo de anjo**. Brasil: Biscoito Fino, 2004 (CD).

\_\_\_\_\_. **Passo de anjo** – ao vivo. Brasil: Biscoito Fino, 2007 (DVD).

\_\_\_\_\_. **Passo de anjo** – ao vivo. Brasil: Biscoito Fino, 2008 (CD).

PASCOAL, Hermeto. **A música livre de Hermeto Pascoal**. Brasil: Sinter/Phonogram, 1973 (LP).

\_\_\_\_\_, Hermeto. **Slave Mass**. Estados Unidos: WEA, 1977 (LP).

PIXINGUINHA [Alfredo da Rocha Vianna Filho]. **Urubu** (Braguinha/Lourival Inácio de Carvalho) intérprete em (Victor, 1923).

PIXINGUINHA [Alfredo da Rocha Vianna Filho]. **O Urubu e o gavião** (Braguinha/Lourival Inácio de Carvalho) intérprete em (Victor, 1930).

QUATRO (4). **Arranca Toco**. Brasil: Acari Records, 2000 (CD).

RECIFE, Orquestra Popular do; ARAÚJO, Maestro Ademir. **E o frevo continua**. Brasil: Plural Music, 2007 (CD).

RODITI, Cláudio. **Brazilliance x 4**. Estados Unidos: Resonance Records, 2009 (CD).

SAGRAMA. **Engenho**. Brasil: LG Projetos e Produções Artísticas, 2000 (CD).

\_\_\_\_\_. **Tenha modos**. Brasil: LG Projetos e Produções Artísticas, 2007 (CD).

SIVUCA. **Sivuca sinfônico** Brasil: Biscoito fino, 2004 (CD).

TRADIÇÃO, moderna. **Moderna tradição**. Brasil: Núcleo Contemporâneo, 2004 (CD).



## Entrevistas

ALEMÃO [Olmir Stocker]. São Paulo, Brasil, 03 de nov. 2009. Entrevista concedida ao pesquisador Almir Côrtes.

BAKER, David. Bloomington, IN, USA, 21 de nov. 2010. Entrevista concedida ao pesquisador Almir Côrtes.

BRAGA, Paulo. São Paulo, Brasil, 03 de nov. 2009. Entrevista concedida ao pesquisador Almir Côrtes.

CARVALHO, José Alexandre. Campinas, Brasil, 30 de out. 2008. Entrevista concedida ao pesquisador Almir Côrtes.

CÉSAR, Marcos. [Marcos César de Oliveira Brito]. Recife, Brasil, 19 de maio, 2009. Entrevista concedida ao pesquisador Almir Côrtes.

COKER, Jerry. Louisville, KY, USA, 12 de ago. 2010. Entrevista concedida ao pesquisador Almir Côrtes.

HAERLE, Dan. Louisville, KY, USA, 12 de ago. 2010. Entrevista concedida ao pesquisador Almir Côrtes.

NASCIMENTO, Joatan Mendonça do. Salvador, Brasil, 08 de set.. 2008. Entrevista concedida ao pesquisador Almir Côrtes.

PINTO, João Paulo de Amaral. Campinas, Brasil, 27 de out. 2008. Entrevista concedida ao pesquisador Almir Côrtes.

QUEIROZ, Flávio José Gomes de. Salvador, Brasil, 08 de set. 2008. Entrevista concedida ao pesquisador Almir Côrtes.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. Recife, Brasil, 18 de maio, 2009. Entrevista concedida ao pesquisador Almir Côrtes.

SCOTT, Rowney. [Rowney Archibald Scott Junior]. Salvador, Brasil, 07 de set. 2008. Entrevista concedida ao pesquisador Almir Côrtes.

SILVEIRA, Mané. [Manoel Carlos de Campos Silveira] São Paulo, Brasil, 03 de nov. 2009. Entrevista concedida ao pesquisador Almir Côrtes.

SPOK. [Inaldo Cavalcante de Albuquerque]. Recife, Brasil, 18 de maio, 2009. Entrevista concedida ao pesquisador Almir Côrtes.

VISCONTI, Eduardo. Campinas, Brasil, 03 de nov. 2008. Entrevista concedida ao pesquisador Almir Côrtes.

## Índice do CD Anexo

### Pasta “Capítulo I” – título, autor e intérprete

- 1- *Big butter and egg man* (Percy Venable) – *Louis Armstrong and his Hot Five*
- 2- Urubu (Louro/João de Barro) – Oito Batutas
- 3- O urubu e o gavião (Louro/João de Barro) – Pixinguinha
- 4- Brejeiro (Ernesto Nazareth) – Jacob do Bandolim e conjunto Época de Ouro
- 5- Noites Cariocas (Jacob do Bandolim) – Jacob do Bandolim
- 6- Marcha nº1 do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas (Mathias da Rocha/Joanna Baptista) – Nelson Ferreira e Orquestra
- 7- Vira e mexe (Luiz Gonzaga) – Luiz Gonzaga
- 8- No meu pé de serra (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) – Luiz Gonzaga
- 9- Olha pro céu (José Fernandes/Luiz Gonzaga) – Luiz Gonzaga
- 10-Xaxado (Luiz Gonzaga/ Hervê Cordovil) – Luiz Gonzaga
- 11-“Qui nem jiló” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) – Carlos Malta e Pife Muderno
- 12- Feira de mangaio (Sivuca/Glória Gadelha) – Dominginhos, Sivuca e Oswaldinho
- 13-Com que roupa (Noel Rosa) – Noel Rosa
- 14-Chão de estrelas (Sívio Caldas/Oreste Barbosa) – Sívio Caldas
- 15-Uva de caminhão (Assis Valente) – Carmem Miranda
- 16-Bole-bole (Jacob do bandolim) – Jacob do Bandolim
- 17-Sapeca (Jacob do bandolim) – Jacob do Bandolim
- 18-Luzia no Frevo (Antonio Sapateiro) – Diabos do céu
- 19-De Limoeiro a Mossoró (Jacob do Bandolim) – Jacob do Bandolim
- 20-Caí no frevo (Luiz Gonzaga) – Luiz Gonzaga
- 21-Dança Mariquinha (Luiz Gonzaga/Miguel Lima) – Luiz Gonzaga
- 22-Treze de Dezembro (Luiz Gonzaga) – Luiz Gonzaga

### Pasta “Choro” – título, autor e intérprete

1. Tico-tico no fubá (Zequinha de Abreu) – Raphael Rabello e Armandinho
2. Um a zero (Pixinguinha/Benedicto Lacerda) – Pixinguinha e Benedicto Lacerda
3. Mistura e manda (Nelson Alves) – Déo Rian
4. Naquele tempo (Pixinguinha/ Benedicto Lacerda) – Pixinguinha e Benedicto Lacerda
5. Chorando baixinho (Abel Ferreira) – Abel Ferreira e seu conjunto
6. Cochichando (Pixinguinha/João de Barro/Alberto Ribeiro) – Jacob do Bandolim

7. Vou vivendo (Pixinguinha/ Benedicto Lacerda) – Pixinguinha e Benedicto Lacerda
8. Sonoroso (K-ximbinho) – Altamiro Carrilho
9. Ingênuo (Pixinguinha/ Benedicto Lacerda) – Pixinguinha e Benedicto Lacerda
10. Arranca toco (Jaime Florence “Meira”) – Garoto
11. Doce de côco (Jacob do Bandolim) – Jacob do Bandolim
12. É do que há (Luiz Americano) – Joel Nascimento
13. Diabinho maluco (Jacob do Bandolim) – Jacob do Bandolim
14. Noites Cariocas (Jacob do Bandolim) – Jacob do Bandolim
15. Vibrações (Jacob do Bandolim) – Jacob do Bandolim
16. Cochichando (Pixinguinha/João de Barro/Alberto Ribeiro) – Grupo Moderna Tradição
17. Cercando o frango (Pedro Amorim) – 4 - Arranca toco

**Pasta “Frevo” – título, autor e intérprete**

1. Vassourinhas (Mathias da Rocha/Joanna Baptista) – Orquestra Tabajara
2. Luzia no frevo (Antonio Sapateiro) – Maestro Duda e Orquestra
3. Durval no frevo (Edgard Moraes) – Fanfarras da Troça Empalhadores do Feitosa
4. Mexe com tudo (Levino Ferreira) – José Menezes e Orquestra
5. Gostosão (Nelson Ferreira) – Maestro Duda e Orquestra
6. Gostosinho (Nelson Ferreira) – Maestro Duda e Orquestra
7. Freio a óleo (José Menezes) – Maestro Duda e Orquestra
8. Frevo da meia-noite (Carnera) – Maestro Duda e Orquestra
9. Fogão (Sérgio Lisboa) – Maestro Duda e Orquestra
10. Último dia (Levino Ferreira) – José Menezes e Orquestra
11. Lágrimas de folião (Levino Ferreira) – José Menezes e Orquestra
12. Às três da tarde (Lídio Macacão) – Maestro Duda e Orquestra
13. Relembrando o norte (Severino Araújo) – Maestro Duda e Orquestra
14. Come e dorme (Nelson Ferreira) – Nelson Ferreira e Orquestra
15. Corisco (Lourival de Oliveira) – Maestro Duda e Orquestra
16. Marcha nº1 do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas (Mathias da Rocha/Joanna Baptista) – Nelson Ferreira e Orquestra/Felinho
17. Galo de ouro (José Menezes) – Antonio Nóbrega

**Pasta “Baião” – título, autor e intérprete**

1. Baião (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) – Luiz Gonzaga
2. Asa Branca (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) – Luiz Gonzaga

3. Juazeiro (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) – Luiz Gonzaga
4. “Qui nem jiló” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) – Luiz Gonzaga
5. “Dezessete légua e meia” (Humberto Teixeira/Carlos Barroso) – Luiz Gonzaga
6. No Ceará não tem disso não (Guio de Moraes) – Luiz Gonzaga
7. Vem morena (Luiz Gonzaga/Zé Dantas) – Luiz Gonzaga
8. Sabiá (Luiz Gonzaga/Zé Dantas) – Luiz Gonzaga
9. Baião da Penha (Guio de Moraes/David Nasser) – Luiz Gonzaga
10. Paraíba (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) – Luiz Gonzaga
11. Baião da Garoa (Luiz Gonzaga/Hervê Cordovil) – Luiz Gonzaga
12. Abc do sertão (Luiz Gonzaga/Zé Dantas) – Luiz Gonzaga
13. Algodão (Luiz Gonzaga/Zé Dantas) – Luiz Gonzaga
14. Vozes da seca (Luiz Gonzaga/Zé Dantas) – Luiz Gonzaga
15. Feira de mangaio (Sivuca/Glória Gadelha) – Clara Nunes
16. Improviso sobre o modo dórico (Heraldo do Monte) – Heraldo do Monte
17. Feira de mangaio (Sivuca/Glória Gadelha) – Dominginhos, Sivuca e Oswaldinho

**Pasta “MI”** – título, autor e intérprete

1. Chorinho pra ele (Hermeto Pascoal) – Hermeto Pascoal
2. Ninho de vespa (Dori Caymmi/Paulo César Pinheiro) – Dori Caymmi
3. Pro Zeca (Victor Assis Brasil) – Victor Assis Brasil
4. Pro Zeca (Victor Assis Brasil) – Hélio Delmiro
5. Pro Zeca (Victor Assis Brasil) – Cláudio Roditi
6. Chorinho pra ele (Hermeto Pascoal) – Paulo Moura
7. Nas quebradas (Hermeto Pascoal) – “Spok”
8. *Kicking cans* (Dory Caymmi) – Dory Caymmi
9. Bebê (Hermeto Pascoal) – Heraldo do Monte
10. Forrozin (Heraldo do Monte) – Heraldo do Monte
11. Baião de Lacan (Guinga/Aldir Blanc) – Banda Mantiqueira
12. Baião de Lacan (Guinga/Aldir Blanc) – Carlos Malta e Coreto Urbano