UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA − MESTRADO − ECCO/UFMT

GRAZIELLE MARIANA LOUZADA DE SOUZA

“DE NOVA CARA O VELHO CHORO”.

CHORO NA CONTEMPORANEIDADE:
PERSPECTIVAS ARTÍSTICAS, SOCIAIS E EDUCACIONAIS.

Cuiabá-MT

2012

Grazielle Mariana Louzada de Souza

“DE NOVA CARA O VELHO CHORO”

CHORO NA CONTEMPORANEIDADE: PERSPECTIVAS ARTÍSTICAS, SOCIAIS E EDUCACIONAIS.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudo de Cultura Contemporânea – ECCO, da Universidade Federal de Mato Grosso, como requisito para obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Prof.ª Dra. Teresinha Rodrigues Prada Soares.

Cuiabá, MT

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

S275n Souza, Grazielle Mariana Louzada de.

"DE NOVA CARA O VELHO CHORO" - Choro na contemporaneidade: perspectivas artísticas, sociais e educacionais / Grazielle Mariana Louzada de Souza. -- 2012.

143 f. ; 30 cm (incluem figuras e partituras musicais)

Orientadora: Profª. Drª.. Teresinha Rodrigues Prada Soares.
Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, 2012.

Bibliografia: f. 130-133

1. Choro – gênero musical. 2. Novo choro. 3. Estudos culturais. I. Título.

CDU 78.067.26 (81)

Catalogação na fonte: Maurício S.de Oliveira CRB/1-1860.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
CULTURA CONTEMPORÂNEA – MESTRADO – ECCO/UFMT

DISSERTAÇÃO APRESENTADA À COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA

Prof. Dr. Herom Vargas Silva

Examinador Externo (Universidade Municipal de São Caetano do Sul)

Prof. Dr. Roberto Pinto Victorio

Examinador Interno (ECCO/UFMT)

Prof. Dr. Teresinha Rodrigues Prada Soares

Orientador (ECCO/UFMT)

Cuiabá, 18 de Maio de 2012.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho de pesquisa foi apoiado pela FAPEMAT, que contribuiu com apoio financeiro. Agradeço em especial à dedicação da professora Dra. Teresinha Rodrigues Prada Soares pelas orientações e reflexões na elaboração desse trabalho.

RESUMO

Essa dissertação tem como objetivo demonstrar as novas práticas do gênero Choro. Para isso consideramos as mudanças nos aspectos artísticos, sociais e educacionais. O texto apresenta um panorama de elementos intrínseco ao gênero e suas inovações. Descrevemos nos capítulos a Roda de Choro e suas novidades, o ensino do gênero, a estrutura musical de um Choro tradicional para em seguida fazer uma comparação com o que mudou, fatores que contribuíram para tais mudanças, teorias que podem embasar as inovações (Hibridismo, *Habitus* e Capital cultural), as práticas desse gênero (performance, interpretação e improvisação) e ao final elencamos três obras musicais, nas quais fizemos apontamentos referentes à nova feição musical desse Choro. Foi possível notar que tais mudanças decorrem de ressonâncias de outros gêneros e da formação musical que os novos compositores e intérpretes adquiriram.

Palavras-chave: Choro, Novo Choro, Estudos Culturais, inovação.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to show the new musical practices of the *Choro*. To this end, we consider changes in social, artistic and educational aspects. The text presents an overview of elements, intrinsically to the style and its innovations. On some chapters, *Roda de Choro* and its novelties are described, also the teaching of the style, the musical structure of a traditional *Choro* and then what has changed, doing comparisons, what factors that have contributed to these changes, showing theories that can contribute to support these innovations (such as Hybridism, *Habitus* and cultural capital), the practices of this musical style (performance, interpretation and improvisation) and at the end of the work, we present three musical pieces with our observations about the new face of this *Choro* style. It was noted that such changes result from resonances of other musical styles and from the musical instruction of new composers and performers.

Key-words: *Choro*, *Novo Choro*, Cultural Studies, innovation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....08
Capítulo 1 "Como o Choro mudou sua feições" 13
1.1 A Roda de Choro.....13
1.2 A Roda de Apresentação.....19
1.3 O Choro no palco.....21
1.4 O papel do ensino nas mudanças percebidas no Choro.....24
1.5 O Choro Tradicional e sua estrutura musical.....40
Capítulo 2 "A nova cara do velho Choro": o Novo Choro.....48
2.1 Compositores, arranjadores e suas contribuições para mudanças no Choro.....53
2.2 Contribuição de Hermeto Pascoal, Guinga e Hamilton de Holanda – "Uma nova escola de Choro" 60
2.3 Os regionais e os *Jazz Bands* 67
2.4 Músicos populares em direção à profissionalização: o papel da indústria fonográfica na mudança do Choro.....69
2.5. Estrutura Musical do Novo Choro.....71
2.6. O Choro de Concerto: Erudito x Popular 75
Capítulo 3 As teorias contemporâneas aplicadas ao Novo Choro.....78
3.1 O Hibridismo.....78
3.2 Hibridismo Musical.....81
3.2.1 Hibridismo no Choro.....85
3.3 Teorias de Pierre Bourdieu.....86
3.4 Pós-modernidade musical.....89
Capítulo 4 O Choro na prática.....92
4.1 A performance.....92
4.2 A interpretação Musical.....96
4.3 Improvisação.....98
4.3.1 Improvisação no Choro.....99
Capítulo 5 Apreciação do Novo Choro.....106
5.1 *Naquele Tempo*.....106
5.2 *Choros pro Zé*.....110
5.3 *Vocês me deixam ali e seguem no carro*.....114
5.4 Opiniões de alguns Chorões sobre o Novo Choro.....122
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....130
ANEXOS.....134
Anexo A.....135
Anexo B.....137
Anexo C.....140
Anexo D.....141

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1 - Capa do CD *Choro na Feira*.....*19*
FIGURA 2 - Grupo "Chorão e Cia" no projeto Pizindim- Palco do conservatório de Música da UFMG.....23
FIGURA 3- Ilustração dos livros : *Bandolim Brasileiro e O violão de 7 cordas*.....*31*
Figura 4: Capa do CD dos *Chorinhos Didáticos para Flauta* e do DVD dos vídeos *Tocando Fácil*.....*32*
Figura 5 -Ilustração do Livro- Vocabulário do Choro.....33
Figura 6: Capa do livro – A estrutura do choro.....34
Figura 7: Ilustração dos Cadernos de partitura da Coleção *Princípios do Choro*.....*35*
Figura 8 : Ilustração dos CDs da coleção *Choro Carioca- Música do Brasil*.....*35*
Figura 9: Ilustração dos Cadernos de Choro.....36
Figura 10: Material da Global Choro Music para o desenvolvimento da pratica do Choro.....37
Figura 11: A coleção de songbook de Choro.....38
Figura 12: A coleção de songbook de Choro.....39
Figura 13: Arpejos presentes nas melodias de Choro.....41
Figura 14: Contornos melódicos.....41
Figura 15: Notas de passagem (np).....42
Figura 16: Bordadura (b).....42
Figura 17: Apogiatura (AP).....42
Figura 18: Escapada por salto.....43
Figura 19: Suspensão.....43
Figura 20: Trecho da obra *Pretensioso* de Villani Côrtes que ilustra o Cromatismo 43
Figura 21: Trecho da obra *Odeon* de Ernesto Nazareth que ilustra a inversão da linha do baixo 44
Figura 22: Unidade de tempo semicolcheia.....45
Figura 23: Valorização do Contratempo.....45
Figura 24: Síncope resultante.....45
Figura 25: As células rítmicas básicas que constituem os Choros.....45
Figura 26: Células rítmicas secundárias.....45
Figura 27: Células combinadas a outras compõe outros motivos rítmicos.....45
Figura 28 : A pose dos "Oito batutas" não deixa dúvidas que foram atingidos pelo Jazz...68
Figura 29: Escala pentatônica presente no começo da melodia de *Catita*.....*,.73*
Figura30: .Material temático pentatônico utilizado por Benny Goodman e Charlie Christian em *Seven Come*.....*73*
Figura 31: Utilização de apojaturas por Zé Bodega na interpretação de Catita.....74
Figura 32: Exemplos de acordes estendidos.....75
Figura33: Parte Original de *Proezas de Solon*..... ...*102*
Figura 34: As paráfrase de Jacob em *Proezas de Solon*.....*103*
Figura 35. Partitura de N*aquele Tempo* divisão de suas seções A (vermelho) B (verde) e C (azul).....107
Figura 36: Inversões que fazem parte da harmonia da música *Naquele Tempo*.....*108*
Figura 37: Progressos presentes no Choro Naquele Tempo.....108
Figura 38: Motivo rítmico da parte A de *Naquele Tempo*.....*108*
Figura 39: Motivo rítmico da parte B compasso 18 de *Naquele Tempo*.....*109*
Figura 40: Primeira parte da música *Naquele Tempo mostra* apogiatura, arpejo descendente e salto de 6°.....109

Figura 41: *A Caminho dos Estados Unidos*, choro considerado moderno com escrita diferente do violão acompanhador.....111
Figura 42: Acordes com extensões que aparecem no compasso 19 do *Choro Pro Zé*.....*112*
Figura 43: Acordes invertidos com a nona adicionada no compasso 22 do Choro Pro Zé....112
Figura 44: Progressões frequentes compasso 12 em *Choro Pro Zé*.....*112*
Figura 45: Motivo gerador da música.....113
Figura 46: Anacruse do compasso 1 introdução da música.....113
Figura 47: Anacruse do compasso 5 seção A da música.....113
Figura 48: Anacruse do compasso 21 início da seção B da música.....113
Figura 49: Anacruse do compasso 38 parte final da música.....113
Figura 50: Síncopas e quiálteras que aparecem na música *Choro pro Zé*.....114
Figura 51: Estrutura de Vocês me deixam ali e seguem no carro.....117
Figura 52: Acordes com extensão que aparecem no Choro *Vocês me deixam aqui e seguem no carro*.....*117*
Figura 53: Acorde quartal usado no Choro *Vocês me deixam aqui e seguem no carro.*
Figura 54: Exemplos de acordes quartais.....117
Figura 55: Progressão V –I de outros tons presentes no Choro *Vocês me deixam ali e seguem no carro*.....*118*
Figura 56: Movimento cromático entre os acordes.....118
Figura 57: Movimento dos acordes.....119
Figura 58: Movimento dos acordes dominantes.....119
Figura 59: Movimento dos acordes dominantes.....119
Figura 60: Intervalos diatônicos em *Vocês me deixam ali e seguem no carro*.....*120*
Figura 61: Intervalos maiores na melodia do Choro *Vocês me deixam ali e seguem no carro*.....*120*
Figura 62: Escala de tons inteiros presentes na passagem da seção “A” para a “B”.....120
Figura 63: Ritmo linear em semicolcheia em *Vocês me deixam ali e seguem no carro*.....120
Figura 64: Quiálteras e fusas em *Vocês me deixam ali e seguem no carro*.....121
Figura 65: Quiálteras no Choro *Vocês me deixam ali e seguem no carro* no início da seção A *121*

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1. Divisão Formal e Plano Tonal Geral - Forma: (A-A-B-B-A-C-C-A).....107
Tabela 2. Divisão Formal e Plano Tonal Geral - Forma: (Introdução-A-A-B-Coda).....111
Tabela 3. Divisão Formal - Forma: (-A-P-B).....116

INTRODUÇÃO

Recentemente tem aumentado o número de pesquisas acadêmicas sobre o universo popular da música brasileira; isso contribui para a divulgação dessa música e, também, para a compreensão das mudanças presentes nessa prática.

A atual pesquisa é a continuidade do nosso trabalho de conclusão de curso de graduação em Música, o qual teve como tema *Ensino na Roda e escola de Choro* (SOUZA, 2009). Tal pesquisa contribuiu para perceber a existência de elementos novos no Choro – questão que até o momento da conclusão da monografia não era foco de muitas investigações nem trabalhos escritos.

Essas mudanças eram nomeadas por alguns autores como: "Novo Choro, Neochoro, Choro Atual, Choro não tradicional e Choro Moderno". Apesar das nomenclaturas, os trabalhos que citavam as mudanças não se aprofundavam no assunto – constatamos que apenas aludiam ao termo sem estabelecer suas origens.

O que notamos com a pesquisa de TCC é que existe um processo de mudança e que este tem se revelado por meio de fatores culturais, artísticos e sociais. Assim houve uma motivação para uma nova investigação sobre o Choro, focando, agora, o gênero na contemporaneidade. Após um ano do término do TCC, nosso ingresso no Programa de Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea – ECCO, na linha de Poéticas Contemporâneas, teve o intuito de pesquisar a transformação dessa música.

À medida que avançávamos nesta ideia (Choro na contemporaneidade) o interesse por ela se alargava e com as disciplinas cursadas no ECCO foi possível vislumbrar caminhos que nos fizeram compreender as mudanças do Choro por outro viés, não só musical, mas por questões sociais. Com o estudo das teorias do *Hibridismo, Capital Cultural e Habitus* pudemos entender melhor as mudanças na prática do Choro. Todas as disciplinas de alguma forma contribuíram para uma visão da cultura e do tempo presente e possibilitaram uma percepção sobre o próprio objeto – o Choro na contemporaneidade – assumido como foco da pesquisa.

Assim a presente pesquisa tem como objetivo a reflexão sobre a produção do Choro em seus momentos históricos de mudanças, localizados e separados para nossas análises, enfocando no estudo os aspectos sociais (o que mudou no comportamento de seus executantes, qual o motivo dessa mudança, qual o novo ambiente do Choro), da performance (como é a prática dessa música hoje) e de ensino (qual a formação dessa nova geração de Chorões).

Além dessas contribuições temos a finalidade de citar questões referentes à forma musical, aspectos fraseológicos, modelos de improvisação e harmonia, com o intuito de apontar a complexidade dessa música nos dias atuais, almejando compreender, divulgar e conhecer a nova linguagem presente no Choro.

Para o estudo da inovação desse gênero musical a pesquisa enfoca a tradição do Choro em uma análise comparativa com as mudanças do Choro na contemporaneidade.

A metodologia deste trabalho partiu inicialmente de uma pesquisa bibliográfica extensa. Trabalhos acadêmicos sobre o "Novo Choro" são escassos e pode-se dizer que essas mudanças no Choro são um objeto ainda inexplorado pela Musicologia, até porque transformações estão ocorrendo neste exato momento – daí a importância desse estudo em concentrar-se em buscar momentos originais dessas alterações. Vários trabalhos sobre Choro restringem-se a descrever a trajetória do gênero ou de algum compositor representante do mesmo, são poucos os trabalhos que focam os novos elementos poéticos dessa música.

Atualmente podemos perceber que o interesse sobre o Choro está aumentando gradativamente nos círculos acadêmicos, fato que pode ser comprovado por meio de algumas dissertações e teses recentes. Na presente pesquisa iremos utilizar tais produções acadêmicas sobre o "Novo Choro", livros que falem sobre os assuntos relacionados ao tema, como: música brasileira, performance, interpretação, as teorias de Hibridismo, Capital Cultural e *Habitus*, e utilizaremos também apresentação de trechos de diversas entrevistas feitas com músicos de Choro**.**

A pesquisa irá apresentar o seguinte referencial teórico: nos aspectos históricos do Choro utilizaremos BESSA (2010), CABRAL (2007), CASTAGNA (2006), CAZES (1998) e MOURA (2004). Na estrutura musical, que abrange performance, interpretação, estrutura musical do Choro, ALMADA (2006), CLÍMACO (2008), COSTA (2009), LABOISSIÉRE (2007), LARA FILHO (2009), LIMA (2006), PIEDADE (2010) e o respaldo da Ciência Social, CANCLINI (2008), AMATO (2008), ARANHA (1996) e especificamente sobre Hibridismo musical, VARGAS (2007) e PIEDADE (2011).

Os depoimentos presentes ao longo dessa pesquisa são extraídos dos frequentadores das Rodas por intermédio dos trabalhos de campo: *O choro dos Novos Chorões de Brasília* (LARA FILHO, 2009), *O Ensino na Roda e escola de Choro* (SOUZA, 2009), *Os sorrisos do Choro* (KOIDIN, 2011).

Assim, dividimos o corpo do texto em cinco capítulos. No primeiro capítulo serão feitas descrições, particularidades e mudanças na Roda de Choro – do ambiente tradicional à

apresentação formal realizadas em palcos e estúdios de gravações. Ainda nesse capítulo abordaremos os modos de aprendizagem (ensino no Choro e novos hábitos dos Chorões) porque isso revela inovações no gênero. Do mesmo modo iremos descrever o Choro tradicional, pois no segundo capítulo pretendemos expor as diferenças do mesmo em referência ao "Novo Choro" em seus aspectos de estrutura musical, interpretação e composição.

O segundo capítulo da dissertação discorre sobre o "Novo Choro" por meio de um percurso pelas mudanças ocorrentes no gênero desde suas origens; questões referentes a compositores, arranjadores e intérpretes, as mudanças nos grupos de Choro, a profissionalização dos músicos, a indústria fonográfica, a nova estrutura do gênero e a definição de "Choro de Concerto" – todos esses aspectos como elementos de mudança do Choro.

No terceiro capítulo iremos fazer algumas reflexões sobre teorias que podem embasar as mudanças do Choro, como o conceito de Hibridismo por meio de García Canclini. O Choro, nesse sentido, pode ser compreendido como um "gênero impuro", pois o seu nascimento é o híbrido da música europeia e da afro-brasileira. Questões relacionadas à hibridação musical, termo utilizado por Herom Vargas (2007) e Piedade (2011), foram relacionadas para apresentar o Choro em contato com outros gêneros musicais em especial o *Jazz*. Além disso, as mudanças no ensino do gênero foram ligadas a teorias de Pierre Bourdieu (*Habitus* e Capital Cultural) por meio das autoras Amato (2008), Cheques (2006) e Aranha (2006) que trabalham tais conceitos de Bourdieu aplicados à aquisição de conhecimento. Também abordaremos a questão das aberturas do Pós-modernismo no fazer musical, com o apoio da obra de Salles (2005) no tocante a procedimentos como citação e releitura e o que estes se relacionam com o Novo Choro.

O quarto capítulo dialoga a propósito da performance, interpretação e improvisação no Choro. Este gênero musical possui um jogo de relação que influencia a performance. Apesar disso não ser o foco principal do trabalho, ele nos ajudará a observar como acontecem esses novos elementos musicais no Choro e auxiliará na compreensão dessa nova linguagem do gênero em especial no que diz respeito à mistura do Choro com o *Jazz.*

Reflexões sobre as práticas musicais no universo do Choro e depoimentos de Chorões sobre inovações serão apresentadas. A performance está ligada à avaliação do desempenho na Roda: O que seria uma "boa performance"? Já a interpretação visa à comparação "virtuosismo x expressividade" e a construção da identidade de um Chorão. A improvisação,

seus conceitos e diversidade, é estudada a partir de trabalhos recentes abrindo para os tipos de improvisações presentes no Novo Choro.

No quinto capítulo iremos fazer o exame de três obras de diferentes compositores brasileiros, tais: *Naquele Tempo* de Pixinguinha (grande músico do Choro, responsável pela estruturação e primeiras inovações no gênero) *Choro pro Zé* de Guinga (grande nome do violão brasileiro, suas obras trazem inovação nos aspectos harmônicos) e *Vocês me deixam aqui e seguem no carro* de Hermeto Pascoal (precursor de inovações na música brasileira e também no Choro, mudanças nos aspectos harmônicos, melódicos e rítmicos). O estudo dessas peças busca exemplificar as mudanças que foram descritas ao longo da dissertação. Ao final desse último capítulo serão apresentadas opiniões de músicos praticantes do Choro sobre as mudanças no gênero.

CAPÍTULO 1. COMO O CHORO MUDOU SUAS FEIÇÕES

Observamos que o Choro hoje prevê a possibilidade de dois "subgêneros": "Tradicional" e "Novo Choro" (entre outras nomenclaturas). As características estilísticas desses dois subgêneros são delimitadas pela maneira na qual se realiza o Choro. Por isso, nesse primeiro capítulo, se fez necessário argumentar sobre elementos presentes no contexto dessas possibilidades.

O primeiro elemento a ser apresentado será a Roda de Choro, a matriz do gênero, comentando sua forma tradicional e "nova". Alguns conceitos provenientes das Ciências Sociais também serão pertinentes para definir as mudanças do gênero relacionadas às influências de ordem sociocultural, além de crermos no ensino do gênero como um dos principais aliados dessas mudanças.

Por fim, características de um dos subgêneros relacionadas à forma musical, serão descritas no subitem "Choro tradicional" fazendo uma investigação sobre tradição e uma comparação no segundo Capítulo sobre novos meios.

Nessa perspectiva, este capítulo irá investigar problemáticas ligadas à tradição e ao processo de modificação do gênero musical Choro: hoje essas fases se alternam entre momentos de união e ruptura entre os Chorões tradicionais e os que fazem esse Novo Choro.

1.1 A Roda de Choro

> A roda é um elemento fundamental na geração, preservação e divulgação desse gênero musical (MOURA, 2004, p.29).

A Roda de Choro é o local no qual o Choro se configura de forma mais característica; é o contexto em que esse gênero adquire uma significação social. Podemos dizer que a Roda é a matriz do Choro. Na cultura brasileira, observamos várias manifestações culturais que têm a Roda como sua matriz. Tais manifestações são heranças das etnias que povoaram o território brasileiro (negros, portugueses e índios). Segundo Câmara Cascudo (2002), "a Roda não é nenhuma novidade, pois a primeira dança humana, expressão religiosa instintiva, a oração inicial pelo ritmo, deve ter sido em roda, dançada ao redor de um ídolo" (Cascudo, 2002, p. 592).

Qual a origem da Roda de Choro? Será que essas rodas presentes na cultura brasileira se assemelham? Devido à carência de estudos sobre as Rodas de Choro nos meios acadêmicos, se faz necessário exemplificar por aproximação com outras Rodas. Utilizamos nesse trabalho a Umbigada, Capoeira, A Ciranda e o Samba de Roda como exemplos.

A Umbigada era o traço coreográfico presente no Batuque e Lundu dos negros e mulatos brasileiros. Segundo Castagna (2006), é a dança que deu origem ao Samba em seus primórdios, exclusivamente das classes mais humildes e oposta à cultura da elite local da época. O Choro se assemelha a esse Samba, pois em seu nascimento não era um gênero totalmente definido. Na Umbigada: “Todos se põem em círculo. Um homem salta para frente e dança à vontade em volta do círculo, até que segura uma mulher pela cintura, bate os joelhos violentamente contra os dela e volta ao círculo (...) tudo se faz ao som de uma viola.” (CASTAGNA, 2006, p.2).

Nessas Rodas era comum a alternância de um verso ou estrofe cantada e o improviso era bastante presente nesse Samba. Existia a disputa entre os participantes referente à melhor improvisação dos versos e evolução da dança (CASTAGNA, 2006, P 3).

A Capoeira também é uma prática cotidiana de classes populares, na qual as pessoas se encontram geralmente aos domingos à tarde em bares, praças, mercados e feiras. Os capoeiristas experientes tinham o hábito de usar ternos de linho branco, pois sua boa desenvoltura aconteceria se ao final do duelo estivesse com o traje limpo. O duelo é a marca do jogo de capoeira, o objetivo é derrubar o adversário por meio de golpes desequilibrantes. A malandragem nesse jogo é a maliciosa habilidade de esconder a verdadeira intenção do jogador. Com essas características o jogo se torna imprevisível e sempre improvisado (VIERA e ASSUNÇÃO 1998, apud LARA FILHO, 2009, p.47).

A Ciranda de Roda é uma dança típica no litoral pernambucano, uma manifestação cultural aberta, semelhante à Roda de Choro, agregando em sua realização participantes de diversas idades, condições sociais e econômicas. Começa com uma roda pequena que vai aumentando à medida que as pessoas chegam para dançá-la, não existe um ritual para entrar e nem sair, as pessoas podem fazer tais movimentos sem nenhuma restrição. Quando a roda atinge um tamanho que dificulta a movimentação forma-se outra menor no seu interior. Os participantes dessa manifestação são denominados de cirandeiros e cirandeiras (GASPAR, 2012).

A Ciranda, assim como as Rodas de Choro, apresenta uma hierarquia; no caso da Ciranda, representada pelo mestre, o contramestre e os músicos, que ficam no centro da roda. O mestre cirandeiro é o integrante mais importante da ciranda, ele é responsável por “tirar” as cantigas (cirandas), improvisar os versos, tocar o ganzá e direcionar a brincadeira. As músicas podem ser: um repertório conhecido pelos freqüentadores da Roda (já decorado), improvisadas ou ainda canções comerciais de domínio público transformadas em ritmo de ciranda.

A partir da década de 70 as cirandas sofreram modificações se tornando uma espécie de espetáculo. O mestre, contramestre e músicos saíram do cento da roda para melhor se adaptarem aos microfones e aparelhos de som, passando também a haver limite de tempo para a brincadeira (GASPAR, 2012).

A Roda de Samba é uma manifestação cultural herdada da cultura afro-brasileiro (como as outras rodas mencionadas), uma expressão musical, coreográfica e festiva que se associa à Capoeira, tem sua maior decorrência no Recôncavo Baiano de onde se espalhou por várias partes do país, sobretudo Pernambuco e Rio de Janeiro. Seus primeiros registros datam de 1860. É considerada uma das fontes do samba carioca. Os instrumentos tocados na sua prática são: pandeiro, atabaque, berimbau, viola e chocalho, acompanhado de canto e palmas. O Samba de roda (como passou a ser conhecido) geralmente acontece após o encerramento das rodas de Capoeira (IPHAN, 2004).

Esses exemplos de rodas se assemelham à Roda de Choro por várias características: os improvisos, os duelos, a hierarquia (elementos da coletividade) e mudanças em suas práticas. Assim essas manifestações culturais de origem afro-brasileira mostram uma convergência entre si, não apenas por serem realizadas em roda e terem outros elementos em comum, mas por terem os improvisos como um elemento particularmente valorizado.

O duelo presente nas rodas é um elemento importante existente desde o nascimento do Choro, versa o julgamento de suas performances ressaltando técnica, criatividade, interpretação e improvisação do músico. O regional (o grupo musical) também é desafiado, pois se o instrumentista propuser uma música que os acompanhadores não conhecem ou não conseguem acompanhar, é fato humilhante para os músicos. O mesmo fica definido ao solista: o erro não é admitido e se este acontecer, e for muito grave, ele perde a oportunidade de continuar na Roda. Quando um dos solistas sugere um Choro que ambos conhecem, o duelo se instiga por meio dos improvisos e aumento do andamento, até que um deles se destaque ou que termine a música (LARA FILHO, 2009, p. 62).

Um exemplo de competição entre os músicos está presente no livro de Cazes (1999):

> Certa vez, voltando de uma lição, Callado[1] chegou a uma casa de música, trazendo sua flauta de ébano de cinco chaves. Alguém o convidou para subir, pois Reichert[2] ia tocar para um pequeno auditório. Reichert começa a audição. (...) a música de sua autoria ainda estava em manuscrito. Era dificílima (...) A execução impecável foi muito aplaudida, Reichert, que já ouvira referência sobre Callado, manifestou o desejo de ouvi-lo. Callado não se fez de rogado. Pediu o manuscrito, leu-o ligeiramente e tocou-o de primeira vista de um modo arrebatador. (...). Callado não quis, porém parar por aí a competição e propôs a Reichert que tocassem juntos. O

[1] Joaquim Callado (RJ, 1848-1880) flautista virtuose, o primeiro a formar um conjunto de choro no Brasil.
[2] Matheus André Reichert (1830-1880), flautista belga que veio para a corte do Rio de Janeiro no final do século XIX, famoso por seu virtuosismo e criador de repertório próprio.

> belga ficaria com a música e ele faria a variação. Houve um verdadeiro assombro ante a audácia do mestiço. Mas como se tratasse de um prélio de honra, os dois iniciaram a execução (CAZES, 1999, p.23).

Alguns autores como Livingston-Isenhour e Garcia (2005, apud Lara Filho, 2009) descrevem a Roda de Choro hoje e classificam a mesma em dois tipos: a Roda Pura, considerada como original, e a Roda de Apresentação. Tais modelos são diferenciados por meio das mudanças presentes nos ambientes dessas rodas e pela formação de seus instrumentistas.

Na origem do Choro, os Chorões eram instrumentistas "amadores" que tocavam no meio musical periférico da época; eram em sua maioria mulatos e negros, que tinham empregos de baixo salário, geralmente funcionários públicos, militares, policiais e músicos de banda. Eram vistos pela sociedade com preconceito, considerados "malandros". Tocavam as danças europeias com influências do Lundu e Maxixe (danças afro-brasileiras) criando para essas danças um caráter improvisado e uma nova maneira de tocar (sincopado[3]).

Para teorizar a Roda de Choro iremos abordar as peculiaridades da performance e do contexto presentes na Roda. No aspecto social, cremos que as referências de Roberto M. Moura (2004) são importantes para essa compreensão, ainda que o autor tenha dedicado seu extenso trabalho à Roda de Samba no livro: *No princípio era a Roda: um estudo sobre o samba, partido alto e outros pagodes.* Tal trabalho servirá de suporte para análise e descrição das Rodas de Choro, pois os dois gêneros musicais estão ligados e têm semelhanças presentes em seus ambientes.

A Roda de Choro é um processo de interação social aberta, em que se misturam músicos profissionais com amadores e a audiência. O ambiente é assinalado pela informalidade – quem freqüenta as Rodas percebe isso: os músicos se reúnem em volta de uma grande mesa em um bar onde são promovidas essas rodas e atrás dos músicos em pé se encontram os simpatizantes (audiência) da Roda. Esses encontros ocorrem de maneira informal, não há nada definido, quem irá tocar, quais serão as músicas e como elas serão tocadas. Os instrumentistas revezam as performances, sendo cada músico, também, audiência de quem está executando os solos. Em recente trabalho de campo, pudemos presenciar vários desses momentos informais, além de participar como intérprete e observador desse procedimento (SOUZA, 2009, p.30).

Durante a década de 70, a referência mais marcante de Roda de Choro era o "Sovaco de Cobra", um botequim localizado à rua Francisco Enes, no bairro da Penha, subúrbio da

[3] O termo sincopado refere-se aqui a mudanças no ritmo, que deixa de ser regular e passa a ser mais "quebrado".

cidade do Rio de Janeiro, ponto de encontro de todos os Chorões cariocas de diversas gerações. Entre alguns nomes de freqüentadores mais conhecidos, estão Abel Ferreira, Dino 7 Cordas, Joel Nascimento, Maurício Carrilho, Rafael e Luciana Rabello, Zé da Velha, Paulo Moura e Guinga, entre outros (CIPRIANO, 2012). Machado e Martins (2006) consideram a Roda do "Sovaco de Cobra" um dos grandes acontecimentos da história do Choro carioca, pelo nível artístico dos músicos que a frequentavam (MACHADO, MARTINS, 2006, p. 134).

Na Roda de Choro são enfatizadas as práticas informais, a improvisação, tocar de ouvido, imitação, transmissão oral do conhecimento, mas sem deixar de lado a técnica do instrumento musical. A Roda de Choro é o local em que as pessoas se encontram em busca de música e lazer, tem sempre um caráter de festa e é aberta a todos que tem certo conhecimento técnico de seu instrumento. A Roda de Choro tem a música como o elemento primordial, porém a relação de troca que os músicos estabelecem entre si é de suma importância. Nesse contexto, os instrumentistas profissionais e amadores trocam experiências e juntos criam e recriam interpretações e repertórios. Assim, na Roda, além de outras coisas, a música exerce o papel de interlocução entre as pessoas.

> Cada Roda é única e irrepetível (...) seu código se funda na família, na amizade, na lealdade, na pessoa e no compadrio(...) ela preserva e atualiza o que está em sua origem (...) resultante da dialética entre o cotidiano e a utopia, ela instaura a ilusão da eternidade (...) É um espaço onde o que é intimo se confunde e se mistura com o que é coletivo (MOURA, 2004, p. 23-29).

Alguns músicos se entregam totalmente ao Choro e esse gênero passa a ser a principal marca identitária do músico.

> No ambiente musical da roda não se separa música e vida, lazer e reprodução, sendo assim mais do que apenas um evento musical, uma opção política, um modo de vida, quais inclui desde círculos de amizade até vestimentas, comidas, bebidas, gestos, discurso e expressão (MOURA, 2004, p. 23-29).

Ainda segundo Moura (2004), a Roda de Choro edifica relações sociais entre seus participantes, une as pessoas não só pela música, mas também para troca de impressões, sentimentos e criatividade. É a adesão de semelhanças, encontro de iguais e ao mesmo tempo uma troca de experiência com pessoas de outros grupos sociais (diferenciados pela idade, classe econômica, formação musical). Seguindo o mesmo fluxo que a música, bebida, comida e conversas são fundamentais para os acontecimentos da Roda e do Choro – elementos extramusicais que também contribuem para uma boa execução, criação e interpretação musical, como é percebido nos depoimentos a seguir:

> O que me impulsionou a ir sempre à roda é a prática que consigo, quando sento na roda e começo a tocar os Choros esqueço-me de tudo e tem o convívio com as

> outras pessoas, conversar sobre as músicas, conhecer outros Choros além da troca de experiência com o Marinho (SOUZA, 2009, p.30).[4]
> (...)
> Eu acho que tocar bem é se relacionar bem com seus amigos de trabalho, é saber ouvir as pessoas mais experientes. Tem coisas que estão fora da música. Tocar bem não é só tocar rápido e limpo; tocar bem, em certo ângulo, está muito mais fora da música do que dentro dela (LARA FILHO, 2009, p. 70)[5].

Do mesmo modo que o contexto influencia o fazer musical do ambiente das Rodas, as mudanças no Choro e Chorões contribuem para criar ou mesmo alterar esse contexto no qual o gênero é produzido (MOURA, 2004, p.35).

A Roda por ser um ambiente de relações sociais apresenta elementos da coletividade que é a hierarquia. Essa hierarquia é delimitada por meio da performance do músico na Roda; uma boa execução e improvisação do instrumentista garantirão ao mesmo o respeito do grupo, além de outros fatores como: ser um dos membros mais velhos, o histórico pessoal e até mesmo o carisma do mesmo.

> Pode um artista ser um indiscutivelmente sucesso de vendas ou execução. Pode ser um ídolo do rádio, do cinema ou da televisão. Pode bater recorde. Nada disso lhe assegura qualquer respeitabilidade ou diferenciação dentro da Roda. Seu lugar é sempre determinado pelo que for capaz de fazer ali – e ali não é lugar de mentira (MOURA, 2004, p.44).

Autores como Livingston e Garcia (2005, apud Lara Filho, 2009) defendem a autenticidade da Roda de Choro. Para eles a Roda de Choro pura (original) é aquela na qual os músicos não ganham remuneração (cachê), qualquer pessoa pode participar, os instrumentos são tocados acusticamente, ela acontece sem nenhum outro objetivo a não ser ela mesma, ou seja, é o encontro entre músicos, não há elementos externos que possam mudar a Roda e seu repertório. Para uma Roda ser autêntica, é necessária a avaliação da participação das pessoas e não somente da excelência musical: “Uma roda que apenas poucos tocam não pode ser considerada uma roda verdadeira” (LIVINGSTON-ISENHOUR E GARCIA, 2005, apud LARA FILHO, 2009, p. 49-50).

[4] Depoimento de Andréa Rosa de Oliveira, freqüentadora de Roda em Cuiabá. Marinho, a quem a entrevistada se refere, é o músico-proprietário de uma casa de choro em Cuiabá. Entrevista concedida à autora em 17 de Outubro de 2008 (SOUZA, 2008 p. 30-31).

[5] Depoimento de Marcio Marinho- professor de cavaquinho da Escola de Choro Raphael Rabello, integrante dos grupos “Choro livre, Cai Dentro e Galinha Caipira Completa” em entrevista a Ivaldo Gadelha Lara Filho (2009) em 27/05/2008 (LARA FILHO, 2009, p.190) .

1.2 A Roda de Apresentação

A “roda de apresentação” é uma roda na qual os músicos são remunerados, têm uma estrutura de sonorização (amplificadores, microfones, mesa de som), não é aberta para que qualquer pessoa toque. Geralmente, as Rodas de Choro adquirem as características de apresentação quando os donos dos bares contratam músicos profissionais para atrair o público e para garantir a presença de instrumentistas na Roda capazes de executar os Choros. Quando a Roda começa a ser reconhecida pela sua excelência musical, o dono do estabelecimento ou os próprios músicos começam a selecionar as pessoas que poderão participar (LARA FILHO, 2009, p. 53).

Um exemplo de uma Roda de Apresentação obtivemos ao conhecer o evento “Choro na Feira”. No mês de abril do ano 2000, começou o projeto “Choro na Feira”, idealizado por Ignez Perdigão (cavaquinista) que convidou os amigos Bilinho Teixeira (violão de sete cordas e banjo), Clarice Magalhães (pandeiro), Franklin da Flauta (flauta em dó e em sol), Matias Correa (baixo acústico) e Marcelo Bernardes (clarineta, sax soprano e sax-tenor) para fazer uma Roda de Choro nas manhãs de sábado na feira livre na Rua General Glicério, em Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Com o tempo, o grupo foi concentrando um público fiel às suas apresentações nos dias da feira. Tempos depois, recebeu o convite para gravar um disco a ser anexado ao livro *Na cadência do samba*[6]. Hoje o grupo soma três discos gravados.

Figura 1: Capa do CD *Choro na Feira.*
Fonte: MACHADO E MARTINS, 2006.

[6] MACHADO, Afonso e MARTINS, Jorge. *Na Cadência do Samba*. Rio de Janeiro: Edições Novas Direções, 2006.

O Choro na Feira é classificado como uma roda de apresentação, pois aparenta uma roda espontânea, mas é feita por músicos profissionais que se encontram na feira. Há ainda outras regras: somente podem participar da Roda, além dos músicos fixos, instrumentos de percussão (exceto surdo e pandeiro).

Alguns discursos referentes aos músicos, ouvintes apreciadores e produtores do Choro defendem essas profissionalização e formalização das apresentações como pontos positivos para uma maior valorização do gênero (LARA FILHO, 2009, p.53).

Tal profissionalismo também vem da transformação no Choro e na Roda de Choro que se deve a vários fatores, entre os quais a alteração na educação musical dos executantes do gênero, deixando clara essa oposição questionada entre o amadorismo e o profissionalismo. Os Chorões "amadores" eram, geralmente, pessoas com mais idade, que praticavam o Choro em suas casas, de familiares ou amigos e cultivavam a tradição das Rodas de Choro. Tais músicos trabalhavam na divulgação desse gênero, apresentavam uma postura de conservação, fechando-se a influências de outros gêneros musicais.

Percebe-se que essas mudanças vinculadas à profissionalização desses músicos são relacionadas à aproximação do gênero à escola. Vê-se essa mudança no tipo da preparação formal que a nova geração de executantes apresenta; no surgimento de escolas para estudar esse gênero por meio de uma metodologia acadêmica e no papel que o Choro desempenha no circuito acadêmico. O Chorão atual, que faz parte do movimento chamado "Novo Choro", entre outros nomes dados a este, vem da classe média. Os espaços de execução do Choro são principalmente clubes, salas de concertos e gravações. Conclui-se então que há uma oposição entre amadorismo e profissionalismo, e isso contribui para uma nova estrutura da Roda de Choro.

> Houve uma mudança crucial nos últimos vinte anos na prática e na percepção do Choro; ele deixou de ser uma tradição essencialmente participativa, baseada na roda, para ser uma tradição de apresentação e gravações, representada por uma geração mais jovem. O renascimento do Choro no final do século XX introduziu o Choro a um novo setor social – a juventude universitária de Classe- média e Classe- média- alta. Nesse processo, o choro foi adaptado as preferências e a sensibilidade musical dos novos Chorões. Além de serem capazes de ler e compor músicas, esses músicos geralmente tem um orientação cosmopolita que a distingui das gerações anteriores de Chorões (LIVINGSTON E GARCIA, 2005, apud LARA FILHO, 2009).

1.3 O Choro no Palco

O palco do Choro é uma apresentação que exige estrutura melhor que das rodas "tradicionais", um som de qualidade, iluminação, figurino, e nesse contexto as apresentações acontecem em teatros, casas de espetáculos, clubes, palcos, auditórios. Assim, percebe-se certa formalidade e profissionalismo. O repertório já está preestabelecido, existem ensaios, arranjos e pode ser que os improvisos estejam determinados, ou seja, são combinações de controle do que os músicos farão, referente à quantidade de compassos no qual cada intérprete irá improvisar. Há distanciamento dos músicos com o público e entre os próprios músicos. A audiência nessa Roda tem outra postura, a de plateia. Depoimentos de alguns músicos freqüentadores das rodas e palco do choro expressam que o Choro no palco exige uma precisão maior do músico em relação à performance e interpretação que de uma roda de um Choro "tradicional" (LARA FILHO, 2009, p. 71- 72).

Segundo tais músicos, na apresentação formal do Choro existe uma tensão maior relacionadas à performance e execução das obras. A atuação no palco é organizada com maiores detalhes, assim os instrumentistas estão próximos de seus limites de concentração e perfeição na execução das obras. Em entrevista a Lara Filho (2009) alguns músicos de Brasília falaram sobre as experiências no palco do Clube do Choro.

> É o lugar que é assim, requer muita concentração, por ter vários músicos na platéia, o nível lá é muito alto. Músicos renomados e fantásticos. Você fica muito exposto. É um palco pequeno. Você acha que isso não tem importância, bicho, mas estar ali de frente para o público. Você está a menos de um metro do público. Então qualquer errinho, cara, você está muito exposto ali. Então tem que se concentrar, o público entende do assunto. (LARA FILHO, 2009, p.81).
> (...)
> Em qualquer apresentação profissional o músico acaba ficando tenso, e perde um pouco de qualidade. Quando erra, para o público eles não percebem, mas para os músicos eles percebem na hora. (LARA FILHO, 2009, p.81).

Porém esses mesmos músicos ressaltam a importância de participar de uma Roda de Choro e a riqueza que esse ambiente pode trazer ao músico. Os instrumentistas consideram que uma experiência complementa a outra, tocar na Roda é fundamental para a formação de um Chorão, mas é necessário o conhecimento de diversos contextos (apresentação formal, gravações) em que está inserido o Choro (LARA FILHO, 2009, p.60). Em entrevista a Lara Filho, Henrique Neto[7]comenta:

> Meu conhecimento musical eu devo muito mais às rodas do que ao ensino formal e universitário. O conhecimento acadêmico te orienta, mas pra você ser músico mesmo, ai tem que tocar. Não deve ficar restrito à noite, tocar em boteco, isso não,

[7] - Henrique Lima Santos Neto - nascido em 29 de Agosto de 1986 em Brasília, toca violão de 7 cordas, é professor da Escola de Choro Raphael Rabello, integra o grupo "Choro Livre e o Trio Cai Dentro". Entrevistado por Lara Filho (2009) em 17/10/2008 (LARA FILHO, 2009, p.189).

> porque ai o cara joga fora a vida dele toda. No boteco ninguém está ouvindo você tocar. Tem que se gabaritar para ser um grande músico, sacou? Fazer grandes trabalhos, isso é indispensável. A roda de Choro, o boteco, ninguém está ali te ouvindo tocar, mas mesmo assim você tem que tocar neles, acompanhar cantores e tudo mais. Essa é a maior escola, sem desmerecer a Universidade, claro porque as coisas se complementam. A universidade te dá só um polimento. (LARA FILHO, 2009, p. 59).

A apresentação formal do Choro sempre esteve presente na história do gênero, nas apresentações em coretos e praças públicas com a Banda Militar do maestro Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga nos salões da aristocracia da época, Ernesto Nazareth na sala de espera do Cine Odeon, e a partir da década dos 30 em auditórios e estúdios de emissoras de rádios (LARA FILHO, 2009, p.72).

Em Brasília, o Palco do Choro teve importância no projeto "Caindo no Choro", promovido pelo presidente do Clube do Choro, Reco do Bandolim. O Clube do Choro apresenta anualmente uma proposta de espetáculo do gênero por meio de um projeto temático que homenageia um compositor brasileiro; os músicos convidados devem preparar um repertório de acordo com o compositor escolhido, apesar de os instrumentistas que fazem esse show não serem do universo do Choro, sendo reconhecidos nacionalmente por tocarem outros gêneros musicais. A aproximação desses músicos ao universo do Choro fortalece a difusão do gênero e atrai um público diversificado para os espetáculos. Existe uma valorização do gênero por instrumentistas ligados a outros gêneros musicais. Em entrevista a Lara Filho (2009) Reco do Bandolim[8] comenta:

> Esse evento ampliou o público que freqüentava o Clube do Choro, o tipo de gente que ia ao Clube. Por exemplo, quando a gente convidou o Zimbo Trio eu percebi um público da Bossa Nova (...). Quando convidamos o Pepeu, uma nova geração de guitarristas, gente que nunca, jamais iria ao Clube do Choro. (LARA FILHO, 2009, p.79).

Outro exemplo de Choro no palco é o projeto "Pizindin Choro no Palco" idealizado no ano de 2010 em Belo Horizonte. O projeto tem como intuito levar ao palco o Choro que acontece pela cidade (MININE, 2001).

Segundo Lilian Macedo, produtora e curadora do projeto:

> Entendemos isso como uma forma de colocar o choro em um lugar de destaque. Queremos oferecer aos músicos um bom espaço para apresentações, numa sala com tratamento acústico que fica em um dos mais belos prédios da cidade e, ao mesmo tempo, proporcionar à população espetáculos de qualidade a um preço acessível em um local confortável (MININE, 2011).

[8] Reco do Bandolim- nascido em 24 de Junho de 1954, Bandolinista do grupo "Choro Livre", fundador e atual presidente do Clube do choro e Brasília. Idealizador e Fundador da Escola de Choro Raphael Rabello. Entrevistado por Lara Filho (2009) em 23/06/2009 (LARA FILHO, 2009, p.189).

De tanto freqüentar as Rodas de Choro que acontecem em Belo Horizonte, Lilian acabou recebendo o convite de Carlos Reis, diretor do Conservatório de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, até então a mesma não tinha nenhuma experiência como produtora de arte.

O projeto “Pizindin Choro no Palco” acontece todas as segundas-feiras, as 20 h no teatro do prédio do Conservatório de Música da UFMG, transformado hoje em um centro cultural. A expectativa é que as pessoas prestigiem, a audição é feita como na música de concerto, todos sentados, apesar de algumas vezes algumas pessoas se exaltarem com o espetáculo e dançarem.

O nome “Pizindin Choro no Palco” é uma homenagem a Pixinguinha:

> Porque Pizindin foi um apelido do Pixinguinha(...) essa foi a maneira que encontramos de lembrar do mesmo, levando também para a forma carinhosa como o choro é tratado pelos chorões, e o 'Choro no Palco' é só para firmar que ele merece um lugar de destaque na música e na nossa vida (MININE, 2011).

Decorrente do projeto houve um resgate da velha guarda e uma motivação a novos grupos de Choro em Belo Horizonte e a certeza de que “chorão é que não falta em Belo Horizonte”, palavras de Lilian, pois uma de suas preocupações era a falta de grupos para apresentações semanais nos projeto.

O projeto, assim como o Clube do Choro em Brasília, faz homenagem a antigos Chorões da cidade, como: Tião do Bandolim e o Bolão, que é o dono do Bar do Bolão, onde acontece a Roda em Belo Horizonte. Além de receber Chorões de todo o Brasil.

Figura 2: Grupo “Chorão e Cia” no projeto Pizindim- Palco do conservatório de Música da UFMG.
Fonte: MININE, 2011.

O Choro nos palcos do Brasil é de vital importância para o gênero, as iniciativas decorrem dos músicos e produtores do Choro. Tal empreendimento faz com que o Choro ganhe destaque em vários ambientes, desde bares e botecos até grandes teatros e casas de espetáculos; isso contribui para a difusão do gênero.

1.4 O Papel do Ensino nas Mudanças Percebidas no Choro

Como dissemos anteriormente, há uma ligação entre as mudanças percebidas na prática do Choro e uma aproximação de seus envolvidos ao ensino formalizado. Para melhor compreender como acontece o ensino-aprendizado do Choro (elemento que contribuiu para mudanças na estrutura do Choro e na Roda) faz-se necessário abordar as definições de ensino informal e formal, visando à compreensão acerca da aprendizagem na Roda de Choro, e sua extensão para o meio acadêmico.

A educação "não-formal" é aquela atividade que possui uma finalidade, uma intenção, mas ocorre em ambientes não formalizados, tem pouca estrutura e sistematização (SANTIAGO, 2006). Já o ensino informal é uma modalidade da educação que resulta do "clima" em que os indivíduos vivem, sem que tenham finalidade de aprender, esse envolve uma série de práticas que decorrem da socialização; interação com colegas; familiares; ou outros músicos que não atuam como professores (SANTIAGO, 2006, p.4).

A Roda de Choro se encaixa na modalidade do ensino informal, pois mesmo sem a intenção ela é assim mesmo um espaço de formação e de transmissão oral. Os procedimentos mais acentuados dessa transmissão estão no contato visual, pois contribui para o diálogo musical entre os instrumentistas, e na competência de ler os sinais gestuais no desempenho do outro instrumento, o que pode revelar a ausência do domínio de outros processos de representações gráficas do som, como a partitura (WEFFORT, 2002, p.46). Entretanto, essa ausência é bem aceita no meio, pois só o domínio da partitura não supre a necessidade de prática musical, visto que no Choro a recriação, variação e improvisação acontecem com freqüência.

Segundo Marinho[9], em entrevista à autora, a Roda acaba tendo uma função educativa: "pra se aprender a tocar choro é em Roda". O entrevistado aponta ainda, que as pessoas juntam a teoria que já tem com a prática que é adquirida na Roda, conseguindo assim desenvolver a aprendizagem do Choro. A transmissão do conhecimento na Roda é de

[9] - Antônio Marinho de Souza Fortaleza, fundador do "Bar Choros e Serestas", local onde acontece a Roda de Choro na cidade de Cuiabá. Em entrevista à autora em 01 de Outubro de 2008 (SOUZA, 2009).

maneira prática, diz ele: “Não tenho didática, leio um pouco cifra, mas não sei ler partitura, passo da maneira que aprendi, mostro os guias para as pessoas verem, mas não conheço os termos musicais”.

O processo do acompanhamento no Choro é todo feito de ouvido, “ligo as antenas e tento acompanhar o solista”. Ele não costuma dar aula: “Não tenho didática, mas a molecada do Choro, que está por aí, todos nasceram daqui, tinham a teoria, mas não tinham a prática, a prática era pouca, precisavam dos macetes da Roda”. Sente-se orgulhoso por estar formando uma geração de Chorões.

Assim, na aprendizagem do Choro são enfatizadas as práticas informais, a improvisação, tocar de ouvido, imitação, transmissão oral do conhecimento, mas sem deixar de lado a técnica do instrumento, surgindo assim a necessidade de pesquisa sobre como é realizada essa prática e no que elas contribuem para formação de intérpretes e compositores.

Em 1994, em entrevistas com violonistas de Samba e Choro, entre os quais alguns alunos do violonista Jaime Florence (1909-1982) conhecido como Meira, foi destacado que nas aulas do mestre era desenvolvida a experiência vivida na roda de Samba e Choro, as aulas eram “rodas de choro concentradas”, nas quais enfatizavam alguns tipos de habilidades para um bom desempenho em uma Roda: capacidade de transpor em tempo real; de acompanhar músicas que não conheciam e de improvisar nos contracantos (SANDRONI, 2000 p.7). Um exemplo é o violonista Zé Paulo Becker[10], que depois de formado em violão e ter vencido vários concursos internacionais decidiu tocar nas Rodas de Choro:

> Fui para as rodas, onde considero a escola do Choro, como estudante e não como violonista. Tive que aprender de novo o “beaba”. Tive que ter humildade, pois os caras tocam e se você não consegue acompanhar se “estrepa”.Com 23 anos, depois de chegar de um Concurso Internacional fui a uma roda, tinha o bandolinista tocando “Doce de Côco”, fui tentar acompanhar, errei e o cara olhou para mi dizendo: Pô, quem é esse cara? (Entrevista concedida ao documentário Brasileirinho, de Mika Kaurismaki, 2005).

A formação de um Chorão está sujeita a vários procedimentos presentes no estudo do gênero. O aprendizado não é focado apenas no estudo da técnica do instrumento, mas em ouvir o repertório, observar as práticas dos Chorões mais experientes, freqüentar a Roda, pedir orientação para professores e músicos freqüentadores da Roda. A aprendizagem

[10] Zé Paulo Becker - violonista conhecido por transformar grandes sucessos populares em sofisticadas peças para violão. Integrante do conjunto de choro Trio Madeira Brasil, começou na carreira vencendo o Concurso Nacional Villa-Lobos, em 1990. Com sólida formação técnica, não resistiu à paixão pela música popular. Sua tese no mestrado da UFRJ, com Turíbio Santos, é sobre o papel do violão de seis cordas no acompanhamento do choro. Com o Trio Madeira Brasil (Ronaldo do Bandolim e Marcello Gonçalves), acompanhou grandes cantores e instrumentistas.

acontece principalmente no momento que acontece a Roda de Choro, nas interações com os outros participantes (LARA FILHO, 2009, p. 90-91).

> O Chorão é o cara que ouve Choro, toca o Choro e vive o Choro....o músico para ser Chorão, precisa estar no meio. Não adianta ser um excelente músico erudito, ou de jazz, pegar uma partitura de Choro e simplesmente tocar. O cara tem que saber o repertório, tem que saber as histórias. Ele tem que conviver. Enfim para ser um Chorão precisa viver o Choro (LARA FILHO, 2009, p.88).[11]

Segundo Assis (2009), existem três categorias de ensino-aprendizado no canto popular que podem também embasar o ensino e aprendizagem na Roda de Choro. São: a imitação, as demonstrações práticas e as explicações orais. Na imitação, o aprendiz assimila a prática musical observando o outro que não se preocupa em ensinar, mas apenas tocar bem. Na imitação, além de observação da performance ao vivo, os registros de audiovisual são de suma importância, antes eram os áudios que proporcionavam aos aprendizes o aprendizado pela imitação, hoje vídeos na Internet têm sido bastante utilizados como forma de observação de outros músicos (ASSIS, 2009, p.80).

Essa categoria de ensino de Choro exige que o aprendiz desenvolva a competência de reproduzir o que se escuta, determina que o estudante faça uma escuta analítica da música. Segundo Dudu Maia[12] "imitar um grande instrumentista de forma precisa, tocando de forma idêntica a ele, é o modo mais eficiente de estudar e aprender Choro".

Ainda de acordo com Assis (2009), na segunda categoria a "demonstração prática" acontece pela motivação do aprendiz ao solicitar uma demonstração de alguém mais experiente, que pode ser feita em qualquer lugar, dependendo apenas da vontade do aprendiz. No Choro, o aprendiz é quem irá reger seu aprendizado, no sentido de que terá liberdade de escolher o que quer estudar e de qual modo vai estudar; essa liberdade proporcionará ao aprendiz uma identidade musical própria, única e criativa (ASSIS, 2009, p.84).

Nas "explicações orais" o mestre tem o papel de docente, pois este tem a intenção de ensinar, mas Assis ressalta que o anseio do aprendiz em estudar é determinante para o aprendizado. No Choro isso acontece nas aulas particulares de instrumentos, no qual o aluno tem encontros semanais com seu professor que lhe passa técnicas e informações sobre o Choro. Essas aulas formam uma relação do professor/aluno em: Mestre/ discípulo sendo

[11] Depoimento de Paulão – nascido em 31 de Agosto de 1971, bandolinista conhecido na cena do Choro de Brasília, é proprietário do Tartaruga Lanches, estabelecimento onde ocorre semanalmente a Roda de Choro freqüentada por grande parte dos Chorões da cidade. Entrevistado por Ivaldo Gadelha Lara Filho (2009) em 28/11/2008 (LARA FILHO, 2009, p.190).

[12] Dudu Maia - nascido em 27 de Janeiro de 1977 em Brasília. Músico atuante no Choro de Brasília , integra os grupos "Caravana e AQuattro". Entrevistado por Ivaldo Gadelha Lara Filho em seu trabalho de campo da dissertação O Choro dos Chorões de Brasília.(LARA FILHO, 2009, p.189)

assim o Mestre é o espelho para o aluno, este direciona o aprendiz sobre as concepções musicais, o estilo e modo como o instrumentista irá lidar com a música (ASSIS, 2009, p.86).

Segundo Lara Filho (2009) o desenvolvimento musical dos Chorões se dá, na maioria das vezes, livre dos ambientes escolares. Recentemente com a criação de algumas escolas de Choro, se viu a possibilidade de se iniciar no gênero por meio do ingresso em uma escola de Choro, que geralmente não segue os padrões escolares convencionais.

Temos então que o Choro também está presente na Educação Formal, que é aquela oferecida em uma instituição regular, que envolve nível, grau, programas, currículos e diplomas. Essa educação é formada por um conjunto de atividades e estratégias de estudo.

O ensino formal da música enfoca o desenvolvimento das habilidades técnicas de repertório. Segundo Santiago (2006) a prática formal é desenvolvida por um conjunto de atividades e estágios de estudo, que tem como objetivo a melhora da performance do instrumentista, na maioria das vezes essa atividade requer esforço não sendo assim prazerosa.

As práticas desse estudo são: o uso de metrônomo no estudo rítmico, análise prévia da obra que será estudada, o estudo repetido de pequenas seções da peça, o estudo silencioso, o estudo mental da obra, o estudo lento e o aumento gradual do andamento, a identificação e correção de erros, principalmente por meio de estudo lento e o planejamento de estudo que é um dos fatores essenciais: o que estudar, quanto tempo e a avaliação do desenvolvimento do estudo (SANTIAGO, 2006, p. 4).

A entrada do Choro no ensino formal deu-se por diversos fatores, elencados a seguir. Por volta de 1975 e 1976 surgem vários eventos relacionados ao Choro. Logo em seguida, no ano de 1977, tem início o primeiro festival de Choro no Rio de Janeiro e São Paulo, e em agosto desse ano a Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro promove o 1° Concurso de Conjunto de Choro, onde se destacaram vários grupos: Os Carioquinhas, Nó em Pingo D'Água, Os Boêmios, Amigos do Choro.

Até 1984 não existia nenhuma escola de Choro no Brasil, foi quando a prefeitura do Rio de Janeiro recebeu uma doação destinada por lei para a realização de um festival de Choro que adotou o nome de Projeto Música 84, neste aconteceram Oficinas de Choro, Orquestras oficinas e Oficinas de Canto Coral (CAZES, 1999, p. 181).

Na oficina de Choro, Luiz Afonso e Henrique Cazes escreveram o material da apostila, pois não dispunham de material didático até então. Essa apostila continha dezenas de peças e cifras e um breve histórico do gênero. Para a surpresa de todos, a oficina com maior número de alunos foi a de Choro, onde realizaram trabalhos solos e práticas de conjunto (CAZES, 1999, p. 181).

Em 1986, com a chamada Lei Sarney, o incentivo à cultura fez com que fosse realizado o I Seminário Brasileiro de Música, que acolheu, pela primeira vez em um curso de caráter nacional, os instrumentos do Choro. Ao final do curso o concerto de encerramento foi aberto por uma Orquestra Regional, formada por instrumentos de Choro, que interpretou o repertório de Anacleto de Medeiros a Rossini Ferreira (CAZES, 1999, p.182).

Em 1993 foi inaugurado o Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba e o Choro começou a surgir em outros eventos como o Festival de Inverno de Londrina, Curso de Verão de Brasília. Atualmente, no Brasil, existem escolas de Choro que se destacam em nível nacional, entre elas está "O Clube do Choro de Brasília" que foi criado em 1977 por meio do processo de formação de talentos musicais proporcionado por duas instituições locais: a Escola de Música de Brasília e o Departamento de Música da Universidade de Brasília-UNB (TEIXEIRA, 2008).

Os fundadores do Clube de Choro eram migrantes que chegaram a Brasília por vários motivos. Não havia um local reservado para os encontros dos chorões (Waldir Azevedo, Avena de Castro, Jacob do Bandolim, Pernambuco do Pandeiro, Bide da Flauta, Odette Ernest Dias) esses aconteciam eventualmente nos bares, depois, na casa de um ou outro músico nos fins de semana. Com o tempo, as reuniões começaram a ser feitas na residência da professora Odette Ernest Dias, local onde foi realizada a Assembleia Geral para fundação do Clube do Choro, em 9 de setembro de 1977 (TEIXEIRA, 2008, p.10).

Além de local de encontro, o Clube servia à população com um acervo de pesquisa e conhecimento, com cerca de 50 títulos de CDs lançados por artistas locais e dos que são convidados a participar dos projetos do Clube. Possui ainda gravações de todos os shows apresentados e uma biblioteca sobre a história do Choro e biografias.

Em 1994 o Clube do Choro iniciou uma fase de reformulação a partir da coordenação de Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim. Tendo o apoio de grandes nomes do Choro como Waldir Azevedo, Raphael Rabello e posteriormente Paulinho da Viola e Armandinho Macedo, obteve-se assim a continuidade e manutenção da Escola de Choro.

Em 1998 foi inaugurada a primeira escola de Choro do mundo, chamada "Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello". Esta surgiu do sonho de criar uma instituição nos mesmos moldes das escolas norte-americanas de *Jazz*, por meio do músico e jornalista Reco do Bandolim, presidente do Clube do Choro.

No ano de 2003, a Escola atendia a 200 alunos; em 2005 o número havia aumentado para cerca de 300, selecionados entre 800 aspirantes. Em 2007, foram criados os cursos de percussão e gaita e a escola contava com cerca de 500 alunos e com 14 professores, quase

todos vindo da Escola de Música de Brasília e do Departamento de Música da Universidade de Brasília.

A estrutura da Escola de Choro não se enquadra nos moldes da educação formal pelo lado do currículo e seriação. Os alunos são inseridos na Escola por meio de sorteio, não têm certificado de conclusão de curso. Não é um curso de início, meio e fim, até porque o aluno tem liberdade de entrar e sair, ele é quem decide quando parar de freqüentar as aulas, assim também não esperam certificados; estão ali pelo conhecimento e aprendizado (LARA FILHO, 2009, p. 100).

No ensino do Choro (da música) é o aluno que dita aonde quer chegar, os professores mostram os caminhos, os resultados dependem da dedicação e comprometimento do próprio aluno. Os alunos que ficam apenas com as aulas aprendem pouco, mas os que pesquisam, estudam, desenvolvem tanto que passam a compartilhar conhecimento com os professores. Assim sendo estudar na "Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello" não garante a pessoa ser especialista em Choro, e nem mesmo o aprendizado de música, pois aprendizado é centrado no aluno e depende muito mais dele do que da escola.

Atualmente a Escola de Choro enfrenta problemas referentes a diplomas, certificados. Por ser uma instituição que sobrevive de patrocínios, esses patrocinadores cobram resultados quantificáveis a propósito dos alunos, cobrando o reconhecimento junto a instituições educacionais do Estado (Ministério da Educação e Secretaria de Educação de Brasília) – desse modo não basta apenas aprender e ensinar. Para eles, é preciso se enquadrar no sistema da educação formal, na qual se avalia, hierarquiza, uniformiza, aprova, reprova, pune, cobra, obriga. Quer que a Escola seja o que nunca foi e que se ensine Choro da maneira como ele nunca foi feito, lembrando que o gênero faz parte de uma prática transmitida por tradição oral; formalizá-lo poderá trazer ao seu ensino um "engessamento" e eliminar importantes elementos presentes na sua essência (LARA FILHO, 2009, p. 101- 102). Para Lara Filho:

> A escola sofre pressão por mudar seus métodos, e adequar-se aos modelos escolares convencionais, que vão de encontro ao tradicional modo de aprendizagem do Choro. Ora, já se realizou uma façanha de criar uma escola de Choro, retirando o seu ensino da completa informalidade, facilitando o acesso ao aprendizado, e sem, contudo, distorcer o modo de aprendizagem do gênero (LARA FILHO, 2009, p. 102).

O modo com que se ensina Choro nessa Escola hoje demonstra que os métodos utilizados vêm dando certo – a "Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello" é uma referência para o ensino do gênero no país e no mundo.

A segunda escola de Choro se encontra no Rio de Janeiro: no ano de 2000 a Escola Portátil de Música (E.P.M.) surgiu por meio da idealização da musicista Luciana Rabello e

dos músicos Maurício Carrilho, Celsinho Silva, Pedro Amorim e Álvaro Carrilho. Com o nome de Oficina de Choro, funcionou em seu primeiro ano na Sala Funarte no Rio de Janeiro, atendendo a cerca de 50 alunos.

Entre os anos de 2001 e 2003 a E.P.M. foi sediada na Escola de Música da UFRJ, onde ampliou seu quadro de professores. No mesmo período o projeto praticamente dobrou o número de pessoas atendidas, passando a contar com cerca de 100 alunos. No ano de 2004, foi inaugurado o Núcleo Avançado da E.P.M. no bairro da Glória, Rio de Janeiro, que atendeu a cerca de 500 alunos.

Foram criados novos suportes didáticos, como apostilas sonoras (cadernos de partituras acompanhados por CDs com bases instrumentais para a prática do aluno) e novos cursos como Harmonia. Também foi promovido o I Festival Nacional de Choro, uma iniciativa pioneira que reuniu cerca de 200 alunos de todo o país na cidade de Mendes (RJ) entre os dias 5 e 12 de dezembro de 2004.

Em 2005 foram iniciados novos cursos como bateria e percussão, trompete, piano e acordeom além de novas práticas de conjunto, como a Furiosa Portátil e a Camerata Portátil. Inaugurou também a Midiateca Hermínio Bello de Carvalho, disponibilizando para consulta e empréstimo aos alunos cerca de 300 títulos de CDs de Choro, entre os quais se encontram inúmeras gravações raras e fora de mercado.

No ano de 2010 a Oficina de Choro (Festival Nacional de Choro) percorreu cinco cidades brasileiras contribuindo com a disseminação do gênero musical. Segundo informação no site da Escola Portátil de Música o V Festival de Choro foi realizado em comemoração aos 10 anos da Escola Portátil de Música (referência em ensino de Choro). O Instituto Casa do Choro e a Fundação Nacional de Arte – Funarte apresentaram o V Festival Nacional de Choro estruturado por um conjunto de grandes nomes da música brasileira, as oficinas aconteceram nos meses de outubro e novembro de 2010, em todas as regiões do Brasil, nas cidades de Belém, São Luís, Brasília, Belo Horizonte e Porto Alegre. Essa edição homenageou o grande compositor e violonista pernambucano Jaime Florence[13].

O Festival Nacional de Choro tem caráter educativo e suas atividades são voltadas para a divulgação e a preservação do Choro. As oficinas de instrumentos são gratuitas e direcionadas a músicos e estudantes de música, sendo admitidos iniciantes apenas nas oficinas de pandeiro e percussão.

[13] Informações retiradas do site http://www.escolaportatil.com.br. Comentários sobre o V Festival de Choro.

Hoje existe variado material didático sobre Choro, mas o primeiro livro relacionado com intenção pedagógica foi o *Método de Bandolim Brasileiro* de Afonso Machado[14], que ajudou no desenvolvimento de toda uma geração e, pouco depois, o *Método de Violão Brasileiro* de Luiz Otavio Braga[15] (CAZES, 1999, p.184).

Figura 3: Ilustração dos livros: *Bandolim Brasileiro e O violão de 7 Cordas* .

Atualmente Altamiro Carrilho[16] se mostra otimista sobre o ensino e a aprendizagem do Choro. O intérprete e compositor deu sua parcela de contribuição ao ensino do gênero por meio do seu material didático *Chorinhos Didáticos* para Flauta e os três videoaulas *Tocando*

---

14 Afonso Machado - nascido a 03/05/1954 no Rio de Janeiro. Iniciou musicalmente por meio do pai, Raul Dodsworth Machado, cientista e músico violonista que promovia saraus de choro em sua casa no bairro de Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro. Acompanhou em shows e gravações compositores e intérpretes como Cartola, Radamés Gnattali, Elton Medeiros, Chiquinho do Acordeom, Nelson Cavaquinho, Raphael Rabello e Hermeto Pascoal. Atuou como solista de concertos para bandolim com diversas orquestras brasileiras, como Sinfônica de Campinas, Sinfônica de São Paulo, Orquestra da Rádio MEC e Sinfônica Brasileira. Em 1975, fundou o grupo Galo Preto (Biografia retirada do *Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira*, disponível em: http://www.dicionariompb.com.br/afonso-machado/dados-artisticos . Acesso 07 de Agosto de 2011.)

15 Luiz Otávio Braga - 29/03/195, violonista, compositor, arranjador. Estudou violão popular com Lindomar Modesto e violão erudito com João Pedro Borges, Teoria da música e arranjo com Ian Guest, e regência com Carlos A. Figueiredo. Foi integrante dos conjuntos Galo Preto e Camerata Carioca. Destaque como acompanhador de uma extensa lista de cantores e instrumentistas desde 1974, ano em que principiou tocando profissionalmente. Tal atividade tem incluído tanto a música popular quanto a música erudita e de câmara. Publicou o "O violão Brasileiro", Ed. Europa, 1988, metodologia para ensino de violão e, com edição prevista para dezembro de 2000, escreveu o "Método de Violão de Sete Cordas", para o editor Almir Chediak, da Lumiar editora. Fez arranjos variados para várias formações, incluindo Banda Sinfônica e Orquestra Sinfônica.(Biografia retirada do site de Samba e Choro, disponível em:http://www.sambachoro.com.br/artistas/luizotaviobraga. Acesso 07 de Agosto de 2011.)

16 Altamiro Carrilho nasceu na cidade de Santo Antonio de Pádua (RJ), em 21 de dezembro de 1924.Estreou em disco em 1943, participando da gravação de um 78 rpm de Moreira da Silva, na Odeon. Em 1949, gravou o seu primeiro disco, na Star, *Flauteando na Chacrinha*. Em 1955, formou a Bandinha de Altamiro Carrilho, quando gravou o seu maxixe Rio Antigo, a bandinha ganhou grande prestígio e popularidade com o seu programa "Em Tempo de Música" na TV Tupi.Tornou-se conhecido internacionalmente na década de 60, quando apresentou-se em diversos países, dentre eles: Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Alemanha, Egito, México, Estados Unidos e União Soviética. A partir da década de 1970, tornou-se um dos flautistas mais requisitados, como solista e como acompanhante. Compôs cerca de 200 músicas, tendo mais de 100 gravações em registros fonográficos. Atualmente se apresenta com seu conjunto de choro por diversas cidades brasileiras. (Biografia retirada do site oficial de Altamiro Carrilho, disponível em: http://www.altamirocarrilho.com.br/biogra.htm. Acesso 07 de Agosto de 2011.)

Fácil (SARMENTO, 2005, p. 49).

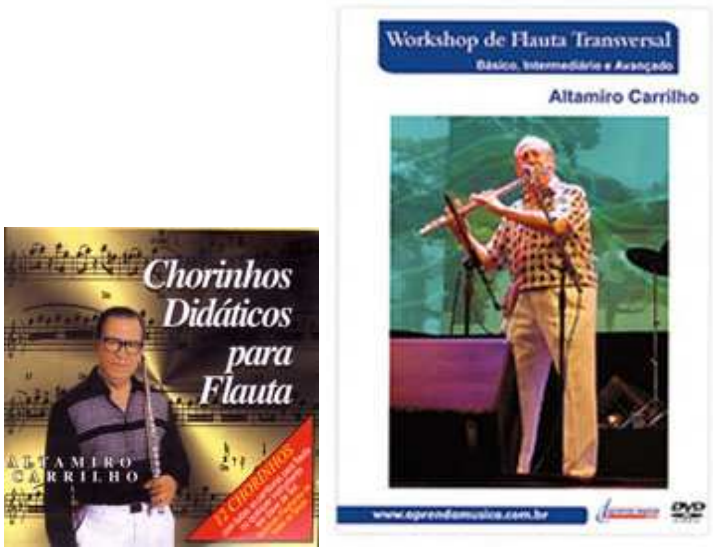


Figura 4: Capa do CD dos *Chorinhos Didáticos para Flauta* e do DVD dos vídeos *Tocando Fácil*

Os *Choros didáticos* são doze composições em graus progressivos de dificuldade, registradas em CD com acompanhamento de teclado e as partituras. Essas obras auxiliam na prática do Choro, porém somente esse material não completa a abrangência da atuação no Choro. Esse método se baseia na observação, assimilação e imitação, o material vem sem nenhuma orientação teórica, o músico aprende ouvindo e tocando junto com o CD. Esse material é focado para instrumentistas intermediários (que dominam escalas, arpejos e tonalidades); a primeira música já apresenta um grau estimável de dificuldade (SARMENTO, 2005, pp. 49-50).

As videoaulas *Tocando Fácil* correspondem aos níveis básico, intermediário e avançado. Nos vídeos são ilustrados varias técnicas da Flauta Transversal e seus recursos na interpretação de músicas em vários estilos, não há uma sistematização dos conteúdos, existe uma preocupação com a prática do instrumento destacando questões referentes à disciplina e compromisso no estudo. Altamiro expõe ideias e conceitos musicais conforme suas experiências. Esse trabalho é um reflexo do flautista sobre suas concepções de performance musical (SARMENTO, 2005, p. 54-57).

O Vocabulário do Choro é outro material didático do Choro, publicado em 1999, pelo flautista e saxofonista Mário Sève. O método é estruturado em duas partes: estudos em choro e suíte em choro. O autor descreve sua obra como série de estudos para instrumentos solistas, inspirados em frases musicais extraídas da obra de Pixinguinha ou de outros autores

relevantes do Choro, construídos por meio de uma espécie de “choro patterns” (em referência aos “*jazz patterns*”), criando subsídios ao músico para a intimidade com a linguagem.

O objetivo da obra é “sistematizar um estudo técnico (na interpretação, composição e nas diversas maneiras de usar a improvisação) sobre o choro, valorizando sua importância na formação de uma escola (de fato) para a música brasileira”. Na parte de suíte no Choro há uma série de cinco peças musicais, compostas em estilos executados nas Rodas de Choro (choro, maxixe, valsa, samba, frevo, marcha e baião), na formação flauta/ saxofone e acompanhamento (que pode ser de regional, violão ou piano, a critério do intérprete) (SÈVE, 1999, p.7- 9).

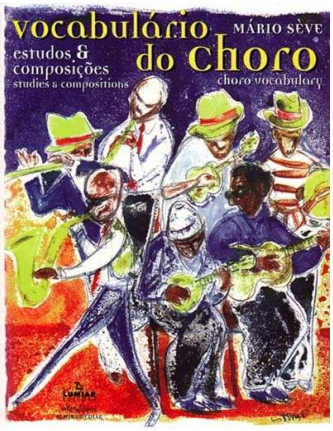


Figura 5 : Ilustração do Livro *Vocabulário do Choro*.

O livro *A estrutura do Choro: aplicações na improvisação e arranjo* é também um livro didático, no qual o autor descreve a estrutura harmônica, melódica, rítmica de um Choro tradicional e por meio de elementos de suas descrições sistematiza formas de estudo da improvisação no choro, e maneiras de pensar arranjos na linguagem do gênero.

A publicação é dividida em: parte I - estudo com arpejos, parte II - estudos com formas de inflexões, parte III - a variação no Choro, apêndice I - anacruses, apêndice II - finalizações típicas e apêndice III - algumas orientações para elaboração de arranjos de Choros.

Figura 6: Capa do livro *A estrutura do choro*.

Existem alguns materiais didáticos referentes ao repertório do Choro, produzidos pelas produtoras Acari Records, Global Choro Music e *songbooks* do gênero.

A Acari Records é uma gravadora especializada no Choro, criada em 1999 pelos músicos Maurício Carrilho, Luciana Rabello e pelo produtor João Carlos Carino, com sede no Rio de Janeiro. A gravadora surgiu da iniciativa dos músicos para a construção de um acervo dos principais compositores e intérpretes do Choro que, em todo o país, e em distintas épocas, contribuíram para a construção do gênero. Tal ação contribuiu para divulgação do gênero e de compositores.

As gravações são baseadas em pesquisas realizadas por Mauricio Carrilho e Anna Paes junto aos principais arquivos públicos e particulares do Rio de Janeiro, no qual contabilizaram mais de 1.300 compositores nascidos até 1900, responsáveis por um repertório de aproximadamente 6.000 títulos entre polcas, valsas, *schottisches*, quadrilhas e todos os gêneros que compõem o universo do Choro. Com esse achado, além da produção de CDs, a Acari Records é também editora e lançou os Cadernos de Choro (RABELLO, 2011).

O objetivo também é mostrar o repertório de autores contemporâneos, logo a Acari Records chega ao mercado lançando CDs nos quais estão registradas obras de compositores históricos e contemporâneos.

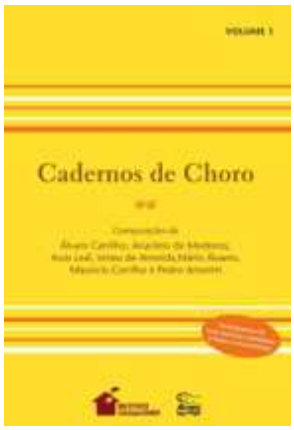
A coleção *Princípios do Choro*, por exemplo, contém 5 volumes de cadernos de partituras e 15 CDs com as gravações de 214 músicas pertencentes ao repertório de grandes mestres do Choro nascidos entre 1830 e 1880. Segundo pesquisa histórica, tais compositores pertencem à produção musical da primeira e da segunda gerações de compositores deste gênero, atuantes na segunda metade do século XIX, período anterior ao advento do disco e do rádio. Essa fase da história da nossa música popular permanecia em total obscuridade e inacessível ao grande público, uma vez que boa parte das suas obras contava apenas com um suporte: as partituras originais. Os cadernos de partituras contêm breve biografia, fotos e informações de interesse não só para músicos e pesquisadores, mas para todos os amantes do gênero (RABELLO, 2011).

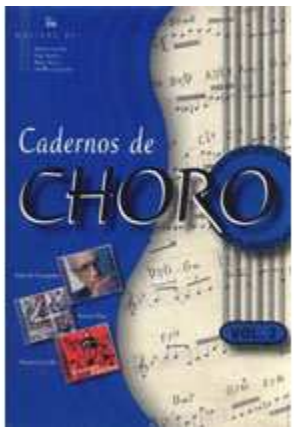
Figura 7: Ilustração dos Cadernos de partitura da Coleção *Princípios do Choro*

A coleção *Choro Carioca – Música do Brasil* apresenta um mapeamento da presença e atuação do Choro por todas as regiões do Brasil, por meio das 132 obras de 74 compositores. A proposta é a realização de uma interpretação contemporânea dessa música, sem a pretensão de reproduzir fielmente a maneira como se tocava Choro no Brasil do início do século XX, tal trabalho promove a escuta de compositores (profissionais ou amadores) do Choro no Brasil.

Figura 8 : Ilustração dos CDs da coleção *Choro Carioca- Música do Brasil.*

Há também a série didática dos Cadernos de Choro da Acari Records. O material acompanha CD com as gravações, contendo faixas com a melodia e só com o acompanhamento (base) para facilitar a prática e o aprendizado. Material produzido pelo Instituto Casa do Choro para o projeto Escola Portátil de Música (RABELLO, 2011).





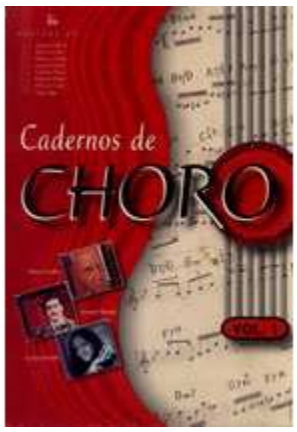


Figura 9: Ilustração dos Cadernos de Choro.

A Global Choro Music foi fundada por Daniel Dalarossa no estado da Califórnia, Estados Unidos da América, com uma filial em São Paulo, tendo o intuito de divulgar o gênero. O nome, apesar de ser um ritmo brasileiro, é em inglês pelo fato de que a empresa foi criada nos Estados Unidos, com o objetivo principal de atingir americanos, europeus, japoneses e pessoas de várias partes do mundo (DALAROSSA, 2011).

A produtora lança *songbooks*[17] de vários compositores de Choro, com uma dinâmica na qual possibilita ao estudante entender "o gingado brasileiro, o balanço do fraseado melódico". Os CDs que acompanham os *songbooks* foram gravados pela Orquestra Fervorosa, orquestra constituída por jovens músicos atuantes nas noites na cidade de São

[17] - *Songbook* - designa um livro com textos, partituras e CD (DALLAROSA, 2011).

Paulo. “O processo de gravação foi intenso e muito elaborado, procuramos deixar registrado nesse álbum o som mais próximo possível do real que foi captado, com os trabalhos de naipes e cozinha gravados ao vivo” (DALAROSSA, 2011).

Os estudantes utilizam o CD, ouvem as faixas completas (com solista) como referência. Afinam seu instrumento utilizando a faixa de afinação e praticam o Choro como sendo o solista, utilizando as faixas de acompanhamento, que trazem a orquestra. É possível ainda adquirir no site da Choro Music partituras dos naipes em separado e os respectivos áudios para análise aprofundada das obras (DALAROSSA, 2011).

Figura 10: Material da Global Choro Music para o desenvolvimento da prática do Choro.

Os *songbooks* produzidos por Almir Chediak também fazem parte do material didático do Choro; os livros apresentam o repertório do gênero com novos arranjos e concepções.

No repertório da coleção de *songbooks* estão presentes as obras do Choro tradicional e contemporâneas do gênero. Na coordenação musical do projeto, a equipe foi formada pelos músicos Mário Sève, Rogério Souza e o contrabaixista Dininho, filho de Dino 7 Cordas. Eles agregaram a este *songbook* um diferencial na escrita das partituras. Tais foram feitas com as melodias principais na clave de sol, contrapontos na clave de fá, anotações das convenções rítmicas e cifras harmônicas universais, com inversões de baixo. O *songbook* também traz várias fotos de época, textos e entrevistas.

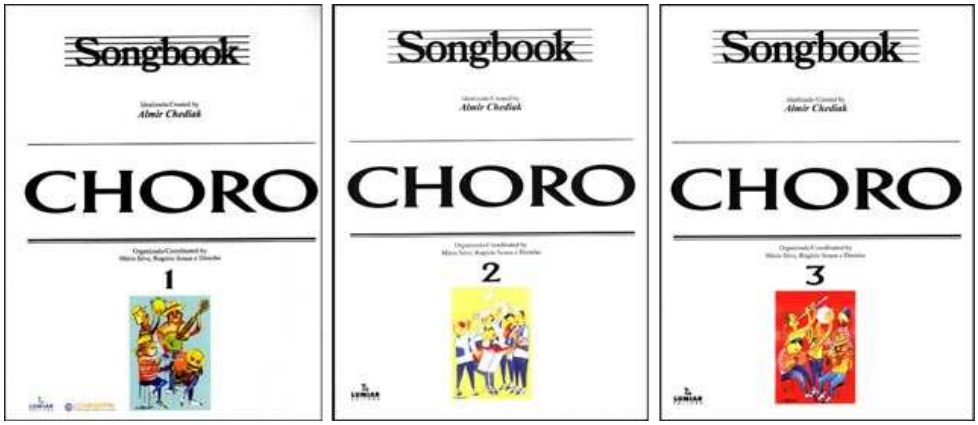


Figura 11: A coleção de *Songbook* de Choro.

O lançamento dos *songbooks* de Choro gerou comentários polêmicos na página do site Samba e Choro, referentes à harmonia das músicas. Os leitores do site escreveram anotações como:

> Espero que o Chediak segure um pouco a onda dessa vez e não saia sapecando um monte de acordes "modernosos" na harmonização das simples e encantadoras melodias dos choros de Pixinguinha e Jacob do Bandolim. Caso contrário, esses cinco livros prestarão um grande desserviço à música brasileira e reforçarão a absurda idéia que alguns propagam por aí aos quatro ventos: a idéia de que o choro é o jazz brasileiro (Carlos Moura). (Disponível em: http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/5288. Acesso: 07 de Agosto de 2011.)
> (...)
> O trabalho está sendo feito por uma turma boa: Rogério Souza, Mário Sève e Dininho. O Rogério avisa que as melodias estão como foram tocadas pelos compositores e grupos, e ainda cifras e baixos obrigatórios. Vai de Callado, Chiquinha até os compositores vivos. Nas palavras do Rogério: "O trabalho está tendo um cuidado muito grande da nossa parte, pois somos músicos que trabalhamos com muito carinho e profissionalismo todos os dias, meses e anos com essa linguagem que é o Choro." (Paulo Eduardo Neves). Disponível em: http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/5288. Acesso : 07 de Agosto de 2011.

Outro *songbook* de Choro é intitulado *O melhor do Choro Brasileiro* produzido pela editora Irmãos Vitale. As partituras se baseiam nas gravações disponíveis das músicas e em suas edições originais.

Figura 12: A coleção de *songbook* de Choro.

Na introdução desses livros, observamos algumas falas referentes à execução das obras de Choro, apontando que dominar apenas a partitura não corresponde a estar preparado para tocar Choro; outros aspectos da execução são de suma importância.

No ensino do Choro é necessário que a teoria e a prática andem juntas. Além da utilização desse material citado é importante que o instrumentista adquira informação sobre o gênero, faça pesquisa histórica, participe de Rodas de Choro, faça apreciação do gênero por meio de CDs, DVDs, vídeos na Internet, apresentação ao vivo, oficinas de Choro em festivais de música e *masterclasses*.

Em relação ao ensino formal do Choro, foi averiguado que tal trouxe uma sensível mudança no perfil do músico Chorão, ligada principalmente à educação musical. O músico passou a ter necessidade de deter o conhecimento teórico-musical, e isso exigiu uma transformação no tipo da preparação formal que a nova geração de executantes apresenta, o que contribuiu para o surgimento de escolas para o estudo do Choro.

Tais escolas utilizam metodologias acadêmicas, trabalhando com o uso de partitura, entretanto não deixam de lado as práticas adquiridas no processo de ensino utilizado nas rodas. Os dois ensinos, o prático e o teórico, contribuem para a formação de novas representações estéticas do gênero, trazendo para o Choro novas maneiras de apreciação e valorização. Isso proporcionou o surgimento de grupos com renovação na instrumentação e composições

Tais modificações serão abordadas por meio de teorias de Pierre Bourdieu “Capital cultural e Habitus” no Capítulo 3 do presente trabalho.

1.5 O Choro Tradicional e sua Estrutura Musical

Ainda que a história do Choro e sua estrutura musical sejam um assunto vasto, iremos abordar de forma sucinta alguns de seus aspectos musicais que serão cruciais para a compreensão do gênero musical hoje – isso porque não é intuito deste trabalho relatar a história do Choro como um objetivo específico, mas somente as características, já bem relatadas em outros estudos de consagrados autores, que servem de parâmetro para a comparação com o Choro na sua diversidade atual.

O nascimento do Choro se deve ao processo de misturas de estilos e sotaques; as danças europeias (principalmente a Polca, pois desta vieram os desenhos melódicos e o esquema de modulações) mais os ritmos e práticas das culturas afro-brasileiras (CAZES, 1999, p.17). No entanto, como aponta o mesmo autor, existem várias correntes de discussão sobre a origem do Choro:

> O folclorista Luís da Câmara acreditava que Choro vinha de xolo, um baile que os escravos faziam nas fazendas, e que teria a palavra gradativamente mudada para xoro e, finalmente Choro. Ary Vasconcellos crê que o termo teria origem nos Choromeleiros, corporação de músicos de importância no período colonial (...), o povo teria passado a chamar qualquer tipo de agrupamento instrumental de Choromeleiros, passando em seguida a encurtar o termo para Choro. Já José Ramos Tinhorão acredita que Choro viria da impressão de melancolia gerada pelas baixarias do violão e que a palavra chorão seria uma decorrência. (CAZES, 1999, p.18).

Um Choro "tradicional" é normalmente estruturado em três partes, se caracteriza por ser modulante, ter compasso binário (na maioria das vezes), com andamento rápido e melodias sincopadas (CAZES, 1999, p.21). Possui a forma de Rondó e geralmente há, em cada parte, uma exploração dos modos maior/menor da tônica, ou das tonalidades relativas, ou uma tonalidade mediante, não necessariamente nessa ordem. Na dimensão melódica, consolidaram-se padrões de repetições e contracanto.

Para demonstrar alguns aspectos musicais que sofreram mudanças no Choro hoje iremos descrever o esquema e estrutura de um típico Choro destacando a melodia, harmonia, o ritmo, contracantos (linha dos baixos) e a forma (ou seja, o básico do Choro, a regra, o idiomático – e não a exceção).

Para descrever a estrutura do Choro serão utilizados os autores Almada (2006), Santos (2002), Almeida (1999) e Sève (1999).

Segundo Almada, a melodia de um Choro tradicional geralmente é estabelecida por meio de várias combinações de arpejo e inflexões melódicas. Os arpejos são determinados por meio de fórmulas de contornos que são ascendentes, descendentes, quebrados e com notas alteradas, comuns em quaisquer melodias. O arpejo com movimento ascendente que

segue a uma “quebra” causada por um salto longo descendente funciona como separação entre duas frases (ALMADA, 2006, p. 12).

Figura 13: Arpejos presentes nas melodias de Choro.
Fonte: Almada, 2006, p.12.

Almada (2006) ressalta que todos os contornos citados acima devem ser utilizados, “a combinação entre eles cria uma incessante mudança de direção que vai resultar no contorno geral da linha melódica de uma frase de Choro, caracteristicamente uma constante (e irregular) sucessão de ‘picos’ e ‘vales’ ” (ALMADA, 2006, p.12).

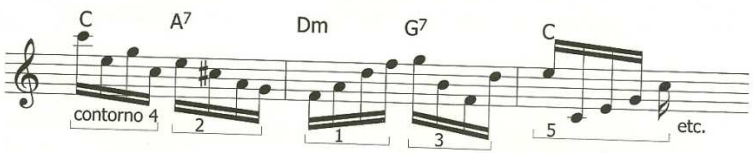


Figura 14: Contornos melódicos.
Fonte: Almada, 2006, p.12.

Sève (1999) no livro *Vocabulário do Choro* estrutura o estudo melódico do Choro por meio de análises das obras de Pixinguinha (considerado uma das grandes “escolas” de Choro). Segundo o autor, é possível perceber fraseados melódicos formados por módulos (*patterns*, para os jazzistas) que quando coligados de diferentes formas constituem sua composição. Conforme o autor comenta, “uma maneira fria de olhar a música do mestre” a qual proporciona a criação e sistematização de um estudo técnico sobre o Choro. Esse estudo em seu livro se constrói em espécie de “Choro patterns” feitas em todas as tonalidades.

Segundo Almeida (1999), a capacidade criadora dos Chorões colabora para criação de melodias expressivas e o uso de ornamentos.

Esses ornamentos são expostos por Almada (2006) como inflexões melódicas, que são as modificações ocorrentes nas linhas melódicas arpejadas nas melodias dos Choros. Quando as notas do arpejo não pertencem às notas do acordes (nonas, décima primeira ou décima terceira em relação ao acorde em vigor), as inflexões melódicas são classificadas em:

a) Nota de passagem: caracterizada por ter curta duração, ocorre na métrica fraca, faz passagem entre duas notas do arpejo por grau conjunto.

Figura 15: Notas de passagem (np).
Fonte: Almada, 2006, p.30.

b) Bordadura: deixa uma nota do arpejo e retorna a mesma por grau conjunto.

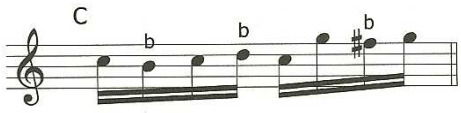


Figura 16: Bordadura (b)
Fonte: Almada, 2006, p.31

Essas bordaduras são comuns nos instrumentos melódicos (flauta, saxofone, trompete) presentes também nas peças para piano, sendo que algumas vezes esse ornamento não é escrito na partitura, mas incluso pelos intérpretes (ALMEIDA, 1999, p. 110).

c) Apogiatura: acontece na métrica forte, não possui preparação, e resolve de forma descendente.

Figura 17: Apogiatura (AP)
Fonte: Almada, 2006, p.31

As apogiaturas podem ser ornamentais e melódicas. Segundo Almeida (1999), esse recurso melódico é utilizado no Choro desde o seu nascimento. Já em *Flor Amorosa* se observa a ocorrência de apogiatura ornamental e melódica (ALMEIDA, 1999, p. 106).

d) Escapada por Salto: acontece em métrica fraca, não possui preparação (quase inversão da apogiatura).

Figura 18: Escapada por salto
Fonte: Almada, 2006, p.31

e) Suspensão: ocorre na métrica forte, é preparada pela mesma altura de som, sendo a ela ligada ou não, resolução descendente.

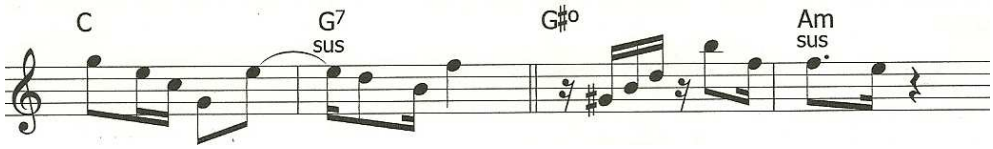


Figura 19: Suspensão
Fonte: Almada, 2006, p.32

Na maioria dos Choros, sua estrutura melódica é construída por arpejos, inflexões como (elemento importante) e fragmentos escalares ligados por notas de passagem (notas cromáticas).

O cromatismo é utilizado de maneira rápida (trechos curtos), inseridos em linhas melódicas e harmonia de tendência diatônica, mas segundo Almeida (1999) esse recurso melódico não foi levado às ultimas consequências. No entanto, na estrutura do Choro hoje o cromatismo ocorre com maior liberdade e freqüência.

Figura 20: Trecho da obra "Pretensioso" de Villani Côrtes que ilustra o Cromatismo
Fonte: ALMEIDA, 1999, p.111

A harmonia do Choro tradicional se caracteriza por simplicidade, baseada em acordes perfeitos maiores e menores, acordes com sétima, dominantes e acordes diminutos. Não apresenta acordes estranhos ao campo harmônico ou alterados, exceto as dominantes secundárias e os acordes de "sexta napolitana"[18]. Pelo fato de o Choro ter uma de suas

[18] Acorde napolitano é a tríade descendente alterada construída sobre o segundo grau da escala maior ou menor, aparece na estrutura do Choro em sua primeira inversão, foi bastante utilizada pelo compositor Ernesto Nazareth.

origens a música europeia, a sua estrutura tradicional não extrapola a construção harmônica proposta pela música erudita do período clássico. As inversões são características marcantes e contribuíram para a ampliação melódica da linha do baixo (ALMEIDA, 1999, pp.121- 122).

A harmonia é definida pela forma, as tonalidades da parte B e C são vizinhas da tonalidade central de A. As tonalidades mais comuns no Choro são tonalidades maiores: fá, dó, sol e ré e menores: ré, lá, mi e sol. Essas são as estruturas mais simples de harmonia, sendo que os encadeamentos mais elaborados foram desenvolvidos ao longo dos anos (Almada, 2006, p.09).

As inversões dos acordes contribuíram para uma identidade harmônica do Choro, esse elemento é bastante utilizado pelos compositores, *Odeon* de Ernesto Nazareth é um exemplo no qual percebe-se que o tema principal feito pela linha do baixo caminha com contínuas inversões (ALMEIDA, 1999, p.130).

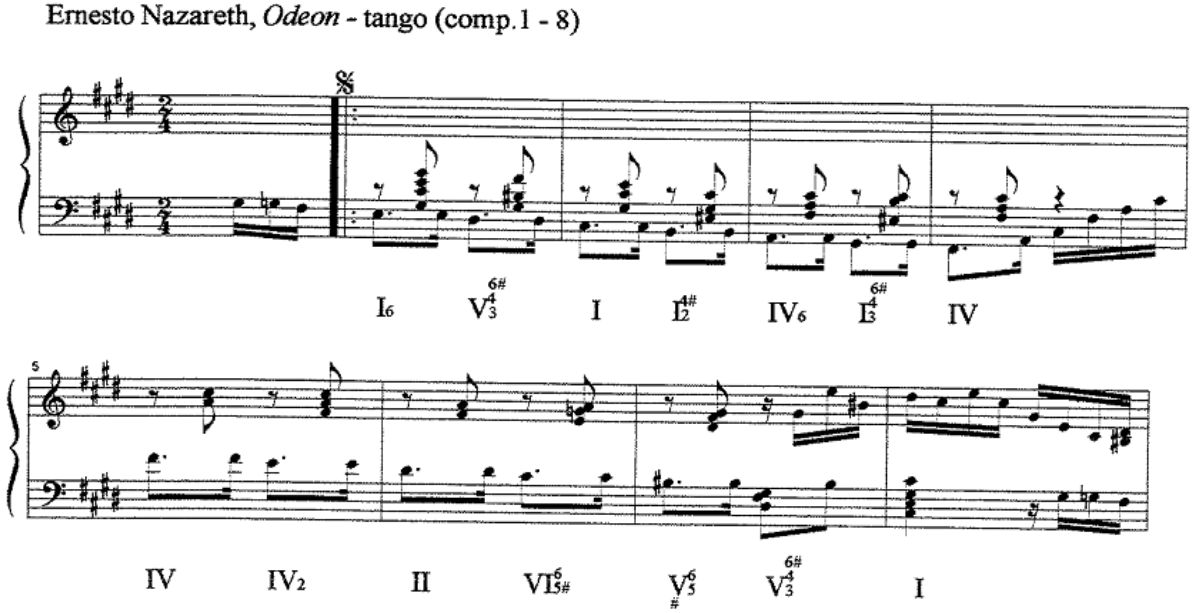


Figura 21: Trecho da obra "Odeon" de Ernesto Nazareth que ilustra a inversão da linha do baixo
Fonte: ALMEIDA, 1999, p.130.

O ritmo no Choro apresenta um elemento típico na música brasileira: a síncope, presente desde o nascimento da música urbana brasileira, características de diversos gêneros nacionais (samba, lundu, maxixe...). As síncopes têm origem nas influências dos povos africanos por meio de cantos e danças populares. Há uma valorização aos contratempos, sendo utilizado nos compassos binários e apresentam a unidade de tempo semicolcheia.

Figura 22: Unidade de tempo semicolcheia

No Choro as variedades rítmicas, a valorização dos contratempos da semicolcheia contribuem para um deslocamento na acentuação rítmica, proporcionando uma acentuação sincopada:

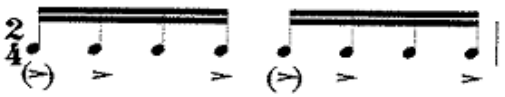


Figura 23: Valorização do Contratempo

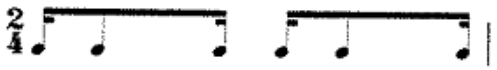


Figura 24: Síncope resultante

As síncopes no Choro são observadas na melodia e nos acompanhamentos rítmicos harmônicos das obras. Essas síncopes aliadas a outras formas de rítmicos sincopados proporcionam deslocamento do tempo, retardo, antecipações e jogos rítmicos diversos. (ALMEIDA, 1999, p.136).

As células rítmicas básicas que constituem os Choros são:

Figura 25: As células rítmicas básicas que constituem os Choros.
Fonte*:* Almada, 2006, p.10.

Figura 26: Células rítmicas secundarias
Fonte*:* Almada, 2006, p.11.

Figura 27: Células combinadas a outras compõe outros motivos rítmicos.
Fonte*:* Almada, 2006, p.11

As anacruses são idiomáticas nos inícios de frases. Em algumas obras ocorre uma linearidade rítmica na melodia por meio da utilização de uma única figura de tempo

(geralmente semicolcheia). Essas melodias aparecem sobrepostas a um acompanhamento ou a uma linha dos baixos sincopados, resultando em um variado efeito rítmico.

Segunda Lara Filho (2009), um aspecto importante citado por alguns músicos é o "molho" ou o "centro", realizado pelo cavaquinho, que é a condução rítmica, um elemento-chave para o Choro. Esse instrumento, além de fazer a harmonia junto aos violões, determina a condução rítmica. É grande o repertório de variações rítmicas utilizado pelos cavaquinistas.

Os contracantos (linha dos baixos) são conduzidos no Choro pelo violão de 7 cordas, conhecido entre os chorões por "baixarias", no qual o músico completa os acordes dominantes e tônicos com escalas, utilizando um "baixo caminhante" (melodias em arpejos ascendentes e descendentes com ornamentação melódica, graus conjuntos explorando as múltiplas possibilidades de inversão de acordes) no final ou começo das frases do instrumento solista, para modulação (maior para o menor, em graus vizinhos ou afastando para outras tonalidades, sem perder a tonalidade básica) da música. Na maioria das vezes esses contracantos são feitos por meio de improvisos de algumas frases que já estão firmadas pela tradição e se tornaram convenções de algumas músicas como *Doce de Coco, Os Bohemios* – seus contracantos já são esperados (LARA FILHO, 2009, p. 194).

Os contracantos, que se aponta terem sido improvisações praticadas magistralmente por Pixinguinha, são linhas melódicas que soam simultaneamente às melodias dos Choros. Essas linhas melódicas eram práticas em registros mais graves como bombardino, oficleide e saxofone tenor, além do violão (mais comum hoje). Essa característica do Choro provém dos Chorões do começo do século, como Calado, Viriato, Anacleto de Medeiros, Irineu de Almeida (professor de Pixinguinha) e outros (GEUS, 2009, pp. 50-53).

Uma das mudanças acrescentada por Pixinguinha aos contracantos é a forma na qual os instrumentistas acompanhadores duelam com os solistas – concepção diferente do seu professor Irineu de Almeida. Os contracantos de Pixinguinha assumem uma direção melódica que se refere mais à harmonia que à voz principal (GEUS, 2009, p. 50 -53).

Almeida (1999, pp.115-120) organiza os baixos em três categorias:

Baixo condutor harmônico: são os baixos que apresentam ênfase maior na condução harmônica, não expondo os contornos melódicos e pode aparecer como condutor de acompanhamento de acordes quebrados. São mais frequentes nos Choros para piano, pois nesses acumula ao solo a realização da linha do baixo.

Baixo melódico: tem mais movimento, aparece em contraponto à melodia ou dialogando com a mesma, é freqüente nas terminações e ligações das frases. Acompanha a rítmica do Choro por meio de síncopes nos motivos iniciados em contratempos, sincopados e

com valores aumentados. Nas suas melodias utiliza inflexões como apogiatura e bordadura. Usa escala menor harmônica e o cromatismo e mesmo com a utilização do cromatismo a harmonia se estrutura diatonicamente.

Baixo pedal: é construído por uma nota pedal que é sustentada durante alguns compassos. Essa nota é comum aos acordes do encaminhamento harmônico. Funciona no Choro como introdução ou transição.

A forma do Choro é o Rondó, comumente em três partes de 16 compassos. A forma Rondó incide de uma parte principal que é retomada após intercessões de outras partes. A estrutura do Choro tradicional é: AA BB AA CC A (ALMADA, 2006, p. 9).

A parte A do Choro funciona como um refrão (parte principal). As três partes do Choro, na maioria das vezes, são autônomas, soam como se fossem três Choros separados, sem forte ligação entre as partes; a semelhança entre as partes são as relações das tonalidades, sendo as partes B e C vizinhas da tonalidade central.

Enfim, todos os elementos mencionados anteriormente compõem conjuntamente o Choro tradicional, sendo alguns presentes no Novo Choro que será descrito a seguir.

CAPÍTULO 2. "A NOVA CARA DO VELHO CHORO"[19]: O NOVO CHORO.

"Modernizei meu Choro sem descuidar do roteiro tradicional"
K-Ximbinho.

Atualmente percebemos várias mudanças na estrutura do Choro, tais estão relacionadas a instrumentação, harmonia, melodia e forma desse gênero. A propósito da instrumentação, observamos que hoje a formação de um regional de Choro não é estruturada apenas com flauta, cavaquinho e violão, outros instrumentos estão presentes nesses grupos, como: baixo, guitarra, bateria, saxofone, entre outros. Na harmonia se começou a utilizar acordes estendidos, estruturados com 9,#9, 11, 13, b13, semelhantes à harmonia do *Jazz*. A melodia se estrutura por relação de intervalos de 4°, 5°, e 6° e uso de escalas simétricas, pouco usual em um Choro tradicional. A forma Rondó passou a possuir apenas duas partes.

Tais inovações contribuem para controvérsias, polêmicas e um repúdio ao novo, pois mesmo que os processos de mudanças sejam graduais, rompem de alguma forma com a tradição. As mudanças do Choro será o assunto desse capítulo.

Na atualidade, existem vários trabalhos acadêmicos sobre o Choro (dissertações e teses). Tais trabalhos são feitos no âmbito histórico do gênero e analítico por meio de análises harmônica, melódica, rítmica e morfológica de partituras e gravações de Choro, focalizando no estudo das interpretações melódica e harmônica dessa música. Esses trabalhos contribuíram para uma sistematização do Choro e apontamento de mudanças nas estruturas músicas e em seus intérpretes.

Algumas bibliografias relacionadas ao Choro, sobretudo sobre as mudanças, trazem novas nomenclaturas para o gênero; são: Novo Choro, NeoChoro, Choro Atual, Choro não tradicional e Choro Moderno. No presente trabalho iremos utilizar o "Novo Choro" para designar as novas práticas do gênero e ainda iremos fazer uma definição sobre a expressão "Choro de Concerto" elaborada pelo compositor Edmundo Villani-Côrtes.

A partir da década dos 50, o Choro começou a ser esquecido pela mídia e pelos jovens da época, que se interessavam muito mais pelas músicas dançantes das gafieiras, Bossa Nova e no *Rock and Roll*, na seqüência. Nesse período de esquecimento, que durou 30 anos, a produção de Choro era feita nas casas dos antigos chorões (PAES, 2008, p.4).

[19] Nome de um dos CD de Hamilton de Holanda. Grupo Dois de Ouro, 1998.

No início da década de 80, o Choro foi revitalizado por uma nova geração de instrumentistas como Raphael Rabello, Armandinho, Paulo Moura, Joel Nascimento, Mauricio Carrilho, Luiz Otávio Braga, Henrique Cazes e Carlos Carrasqueira.

Essa inovação é marcada pela quebra de tradição e estrutura do gênero no "I Festival Nacional do Choro Brasileirinho" (1977), em que uma das músicas premiadas tinha ressonância direta do Rock. O Choro *Espírito Infantil* de Maurício M. de Carvalho, o Mú do grupo "A Cor do Som", foi tocado com formação muito mais próxima de uma banda de rock: guitarra elétrica, baixo elétrico, bandolim elétrico e acústico, piano, órgão, clavinete e bateria. Em meio ao grande número de grupos que tocavam em regionais convencionais, "A Cor do Som" chamou a atenção pela inserção de inovações ao universo do Choro.

Vale ressaltar que tais inovações tiveram ressonâncias do grupo "Novos Baianos", músicos que contribuíram para transformações da música popular brasileira e do rock brasileiro, com composições e arranjos ousados, no qual misturavam vários gêneros musicais como: frevo, baião, choro, afoxé e rock'n'roll. De acordo com Miranda Neto (2006), o segundo disco do grupo *Acabou Chorare* de 1972, começou a demonstrar novos caminhos de instrumentação e composição; as músicas deste disco se dividiam entre duas formações: o grupo regional e o conjunto *A Cor do Som*, este ganhava ênfase principalmente pela guitarra elétrica de Pepeu Gomes. A mistura do rock , samba e o choro era até então algo inédito na música brasileira (MIRANDA NETO, 2006, p. 66).

Segundo relatos de Mú[20], as músicas do I Festival Nacional do Choro Brasileirinho, em sua maioria, pareciam compostas há um século. Apenas o *Espírito Infantil* tinha nova proposta.

> No meu caso, como compositor, sempre foi assim. Sempre me interessou misturar culturas e influências que tive no mundo da música. Tiramos o quinto lugar no festival, mas o mais importante para mim foi a vinda do Waldir Azevedo no *backstage*, que olhou para gente e falou: "muito obrigado pelo que vocês estão fazendo com o Choro. Vocês, com essa proposta, estão dando um sangue novo ao Choro, e isso é muito importante para que ele não vire coisa do passado, uma música folclórica".

Para Mú, o trabalho de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti contribuiu para a nova maneira de fazer o Choro. Hoje existem duas propostas diferentes de inovação do gênero, uma é a proposta moderna realizada na composição ou no arranjo e outra na interpretação (maneira de tocar). "A Cor do Som", por exemplo, fez as duas coisas, mas o mais

[20] Maurício M. de Carvalho, o Mú do grupo de rock "A Cor do Som", em entrevista concedida para elaboração de nossa pesquisa em 4 de Novembro de 2008, por correio eletrônico.

interessante é a composição ter nascido com essa proposta. A melodia em si já tem características modernas.

Caso se interprete o *Espírito Infantil* com um grupo de formação regional de choro (bandolim, pandeiro, violão, flauta, ou clarinete), ela soará moderna da mesma forma, pois a mesma possui elementos de Jazz e até de Rock na própria melodia e harmonia.

Nos anos 90, esse movimento se manteve por meio dos músicos universitários no Rio de Janeiro. Estes começam a fazer releituras de clássicos do gênero, surgindo vários grupos como: "Rabo de Largatixa", "Trio Madeira Brasil", "Nó em Pingo D'Água", "Água de Moringa" e trabalhos como *Mulheres em Pixinguinha* e *Bach e Pixinguinha*. Nessas releituras estão fortemente presentes características e conexões com outros gêneros musicais como Rock, Jazz e Música de Concerto Brasileira (ZAGURY, 2005, p. 35-36).

Rabo de Lagartixa, grupo com formação diversa ao de um regional (cavaquinho, violão, contrabaixo, sax alto e soprano e percussão) lançou seu primeiro disco em 1998, que representa uma inovação no Choro brasileiro. "Num compasso alterado, com espaço até para uma guarânia, os jovens músicos se multiplicaram e, ritmos, sonoridades, 'levadas' e movimentos, sem se importar coma virulência de opiniões, rupturas ou qualquer outro tipo de corte" (MACHADO E MARTINS, 2006, p. 153).

Trio Madeira Brasil foi criado em 1997 por Ronaldo do Bandolim, Marcello Gonçalves e Zé Paulo Becker com uma formação exclusivamente de instrumentos de cordas. De acordo com Machado e Martins (2006), o grupo possui um alto grau de criatividade e virtuosismo e inova o gênero com arranjos surpreendentes nas músicas de tradicionais compositores do Choro (MACHADO E MARTINS, 2006, p. 148).

Nó em Pingo D'Água foi criado em 1979, subverte padrões estabelecidos na canção popular, com harmonias sofisticadas, alternância rítmica e timbres até então impensáveis (MACHADO E MARTINS, 2006, p. 138). Mário Sève comenta sobre as inovações feitas pelo grupo do qual é integrante:

> Na primeira formação, a ideia era apenas tocar Choro. Mas aquilo para mim não tinha nenhum atrativo, nem mesmo no começo. O Nó sempre procurou tocar de maneira um pouco diferente (...).Os tradicionalistas reclamaram muito quando saiu esse disco que se chamou *Receita de Samba*. Nós mexemos na obra de Jacob do Bandolim, que teoricamente é a pessoa que representa a linha de pensamento do Choro Tradicional. (...) Nós invertemos a obra de Jacob, mudamos as formas, tenho a impressão que muitas pessoas adoram e que outras tantas detestam (KOIDIN, 2011, p. 248).

Água de Moringa é um grupo que surgiu na Faculdade de Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, em 1989. Seus integrantes conjugam formação acadêmica e vivência popular em Rodas de Samba e Choro. Tem seu repertório formado por Choros tradicionais e contemporâneos como Guinga, Hermeto Pascoal e Radamés Gnattali. Dedicado ao repertório do Choro o grupo renovou o gênero por meio de arranjos "sofisticados" com caráter camerístico. Tais arranjos se destacam pela rotatividade dos instrumentos solistas, permitindo assim, uma maior exploração do timbre na execução das músicas, dessa forma seus arranjos são marcados por inovações que estão ligadas à música de concerto.

Segundo Carvalho (2002 apud Lara Filho, 2009), podemos pensar que essas mudanças ocorrentes no Choro acontecem porque a tradição é dinâmica. Para Carvalho "certas tradições populares ritualizadas trazem formas eficazes e identificação coletiva e grande possibilidade de reinterpretação, muda, mas não se desintegra totalmente". De acordo com essa reflexão uma Roda de Choro não é hoje o que foi há cinquenta anos e nem será a mesma daqui a algumas décadas. Atualmente o Choro tem se difundido por todo Brasil e essa expansão do gênero tem gerado novas interpretações dessa tradição (LARA FILHO, 2009, p. 154).

Na dissertação *O Choro dos Chorões de Brasília* de Lara Filho (2009) são apontados alguns depoimentos a respeito dessa inovação no Choro, e todos os entrevistados concordam com as inovações inseridas no gênero hoje, porém ressaltam que as mesmas não podem ofender a tradição. No depoimento de um dos entrevistados, Dudu 7 cordas[21] argumenta que "o músico não blasfemou o Choro 'moderno' como desvirtuamento do gênero; tampouco não considerou o Choro convencional de obsoleto", para ele é possível a coexistência de ambos no mesmo espaço, e quase no mesmo tempo (LARA FILHO, 2009, p. 155).

> Porque hoje em dia não tem como você tocar só Choro, saca? Não tem mais como porque eu acho que a música precisa caminha junto com o mundo. É isso. Quando você vai tocar lá fora, é isso que as pessoas estão querendo ouvir, saca? Estão esperando ouvir música brasileira, mas estão querendo ouvir também um negócio contemporâneo (LARA FILHO, 2009, p.155).

Ainda sobre as inovações, os Chorões ressaltam que para inovar o Choro é necessário o conhecimento da tradição. Mesmo os músicos sendo abertos para novas possibilidades sonoras demonstram conhecer profundamente a tradição.

[21] Dudu 7 cordas - nascido a 31 de Agosto de 1985 no Rio de Janeiro, frequentador assíduo das Rodas de Choro de Brasília, toca violão de 7 cordas e cavaquinho. Em entrevista a Ivaldo Gadelha Lara Filho (2009) em 07/04/2008 (LARA FILHO, 2009, p.190) .

> Eu acho que o Choro tem que se modernizar, mas você não pode esquecer as raízes, que raízes são essas. Músicos mais antigos, você tem que ouvir como eles tocavam, ouvir os violões, como eles tocavam, ver as baixarias que eles faziam, e depois criar seu próprio estilo (LARA FILHO, 2009, p.155).

Conflitos entre tradição e inovações sempre existiram; no "Festival Nacional de Choro-Brasileirinho", promovido pela Rede Bandeirantes, percebe-se mudança nas composições e formação dos grupos, gerando certa polêmica com os tradicionais chorões. Como mencionado anteriormente, as mudanças começaram no I Festival de Choro e essas se mantiveram no segundo. No "Festival Carinhoso", em 1978, o vencedor foi o veterano K-Ximbinho, reacendendo a polêmica, já que as obras finalistas foram músicas com melodias tradicionais. Os mais conservadores, como o musicólogo Mozart Araújo, não aceitavam sequer discussão sobre renovação. Para o pesquisador José Ramos Tinhorão:

> Quem quiser algo diferente que crie o festival do Choro de Vanguarda para gênios da alta classe média. Ou mate o povo que o incomoda com sua pobreza, sua rotineira, sua falta de cultura. Seu apego à tradição de orelhada, seu instrumental ultrapassado e sua vocação para ser autêntico (CAZES, 1998, p.153-158).

Essa tensão entre a tradição e as inovações pode ser explanada melhor por John Blacking (1977) na sua teoria *Musical Change* a qual busca estudar a música como um fato social. Segundo o autor, a mudança social pode ser seguida pelas mudanças na música. Para Blacking, somente as dissonâncias não são critérios suficientes para definir um gênero "tradicional e um não tradicional" (BORGES, 2008, PP. 24-25).

É necessário demarcar em que consistem "Choro tradicional e Novo Choro" e quais as tendências estilísticas musicais que influenciaram o Choro. Tais subgêneros são diferenciados por mudanças e abarcamento de certos elementos musicais e sociais que foram inseridos ao gênero Choro, em especial o *Jazz*. Segundo Borges (2008), apenas as dissonâncias harmônicas não são capazes de fazer a diferenciação desses subgêneros, pois os recursos harmônicos estão presentes nos dois; no "Novo Choro" há apenas a inserção de notas aos elementos harmônicos já existentes nas progressões dos Choros tradicionais (BORGES, 2008, p. 28).

Mas o que salienta o surgimento de um novo Choro é um conjunto de mudanças relacionadas à instrumentação (inserção de elementos elétricos), estrutura musical (mudanças estilísticas, timbrísticas e de fraseologia) e elementos sociais (a contribuição de compositores e arranjadores, a indústria fonográfica, a hibridação).

2.1 Compositores, arranjadores e suas contribuições para mudanças no Choro.

As inovações ocorridas no Choro a partir da década de 20 têm como eixo os compositores e arranjadores da história do gênero. Tal mudança não se restringe apenas a formação de *jazz bands*, mas sim às poéticas desses compositores.

As primeiras mudanças significativas no Choro foram as composições de Pixinguinha: *Lamentos* e *Carinhoso.* Ambas apresentaram mudanças na forma musical, em vez de três partes como as tradicionais em forma Rondó (usual do Choro) estas possuíam apenas duas partes. Em *Lamentos* ainda há uma pequena introdução.

As duas obras geraram polêmica na época, sendo até publicada uma crítica sobre as mesmas pela *Revista Phonoart*. Segundo o crítico da ocasião, Cruz Cordeiro, em "Lamentos, não se encontra um caráter perfeitamente típico"; quanto ao *Carinhoso*, afirmou: "parece que nosso compositor anda muito influenciado pelos ritmos e melodias de jazz (...), não nos agradou" (CAZES, 1999, p. 72). Segundo Cazes, tal crítica evidencia a inépcia sobre teoria musical do crítico da época, confundindo o tema de *Carinhoso* com uma introdução que nem existe.

No início da década de 20, desponta no cenário musical Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana Filho, nascido no Rio de Janeiro 1897-1973), músico de altíssimo nível que em sua trajetória foi compositor, instrumentista, regente, orquestrador, além de contribuir para as bases do Choro contemporâneo. Pixinguinha é apontado, por quase todos os autores que estudam a música brasileira, como um dos maiores nomes da nossa música. Além de inventar uma linguagem própria para ela em suas obras, produziu e alicerçou a nossa cultura (CABRAL, 2007, p. 13).

Na sua trajetória como flautista, ganhou destaque pela sua capacidade interpretativa e de criação. Segundo Cabral (2007) "a impressão que nos fica é a de que tudo o que lhe vinha à mente era imediatamente executado, mesmo quando essas idéias pareciam inviáveis para qualquer ser humano" (CABRAL, 2007, p. 13).

Considerado a grande "escola" do Choro, Pixinguinha teve influência nas mudanças de condução rítmica do Choro, inserindo instrumentos de percussão não habituais ao gênero como: pandeiro, omelê, prato e caixa (CAZES, 1999, p. 79).

De acordo com Cazes (1999) Garoto[22] também provocou mudanças por meio de suas obras, incluiu a influência do *Jazz* e da música de concerto nelas, fazendo assim uma composição diferente da tradicional com “sofisticação harmônica” (CAZES, 1999, p. 99).

O Choro na obra de Garoto é assinalado pela intensidade e ousadia de sua poética – suas composições, apesar de possuírem um caráter moderno, não se descaracterizam da estética do gênero (DELNERI, 2009, p. 11).

As inovações presentes nas obras de Garoto é fruto de suas vivências “eruditas e populares”, uma formação que abarcou o domínio da técnica do violão clássico, a escrita da música em partitura, o estudo de harmonia e as práticas nas Rodas de Choro em São Paulo nas décadas de 30 e 40, com formação por meio de transmissão oral (ensino informal). Percebe-se assim que para a execução de suas obras é exigido do intérprete um apurado domínio do violão (DELNERI, 2009, p.11-14).

Garoto é influenciado pelo *Jazz,* com o qual teve contato durante as viagens aos Estados Unidos como acompanhador de Carmem Miranda. Em suas músicas observa-se a utilização de acordes dissonantes, harmonia expandida, cadência com dominantes estendidas, substitutas com resolução deceptivas e um campo harmônico bastante aberto. Existe um grau de complexidade na estrutura de suas composições que exige uma notação musical polifônica para conseguir captar a intenção do compositor. A fusão da técnica erudita com a prática de música popular se visualiza nas partituras; há uma erudição na forma da escrita e na técnica exigida para a execução da música (DELNERI, 2009, p.17).

A composição *Nosso Choro* é marca de uma inovação na música para violão solo; o compositor expõe nessa obra uma harmonia modulante e cromática, a técnica de composição se baseia no violão de acompanhamento com acordes em quatros e cinco vozes, exigindo do intérprete um domínio avançado da flexibilidade na mão esquerda e de “leveza” na mão direita. (DELNERI, 2009, p.21).

Garoto além de contribuir com a inovação do Choro colaborou com o aprendizado dos músicos por meio da estruturação de um material didático musical, esse método possuí uma linguagem acessível entre os músicos populares, em especial os dos regionais de Choro.

[22] Garoto: Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955), um dos mais expressivos nomes do violão brasileiro, começou sua carreira tocando banjo. Na década dos 30 mudou seu nome artístico de "Moleque do Banjo" para "Garoto". Acompanhou como violonista a cantora Carmem Miranda e nos anos 40 foi contratado pela Rádio Nacional, onde trabalhou por vários anos, como acompanhante e solista, compôs muitas peças que entraram para o repertório fundamental de violão brasileiro. Em suas obras a harmonização é rica, fez obras-primas como *Duas Contas*, que o credencia como antecessor da bossa nova. A música que atingiu o maior sucesso foi o dobrado *Quatrocentão*, escrito em parceira com Chiquinho do Acordeom para o Quarteto Centenário de São Paulo.

(DELNERI, 2009, p.22). O método *Bandeirantes* dá suporte para tocar o acompanhamento do Choro, possibilitando o estudo prático da harmonia do Choro.

A sistematização dos métodos de Garoto era organizada por meio de estudos de progressões e montagem de acorde, estabelecendo o mesmo princípio nos cadernos *Tupan* (para cavaquinho) e *Cacique* (para violão).

Segundo Delneri, os "Choros modernos" (como o autor classifica) de Garoto, apresentam tonalidades "escuras" como Fá# menor, uma sonoridade peculiar e diferente dos tradicionais Choros. Os movimentos lentos são justificados pela densidade harmônica e pela seqüência de acordes dissonantes que se encadeiam cromaticamente. O autor seleciona três Choros de Garoto considerados modernos: *Caminho dos Estados Unidos*, *Choro Triste* nº 2 e *Carioquinha*. Essas obras caracterizam uma poética de Garoto, na qual o timbre e a sonoridade são resultantes de uma escolha inusual de tonalidades, sequências e cadências deceptivas (DELNERI, 2009, p.39-44).

Garoto ousa nas melodias, porém o que mais evidencia seus "Choros modernos" é a estrutura harmônica, que é construída por cadências inusitadas, empregando tonalidades incomuns ao violão, deixando sua marca não apenas no Choro como também no "Violão Popular brasileiro" (DELNERI, 2009, p.39).

Os *Choros Enigmáticos* classificados com esse nome por possuir uma "harmonia secreta" têm sua trilogia nas obras *Enigma, Nosso Choro* e *Sinal dos tempos*. As ideias composicionais dessas obras são elaboradas por meio de uma escrita detalhada que exige uma composição para violão solo, um rompimento estético ao Choro tradicional com um violonismo particular de Garoto. Essa trilogia inaugura o moderno violão brasileiro, tais obras são construídas por meio de uma espontaneidade do compositor respaldada por uma consciência teórica da música.

As obras apresentam uma sonoridade particular, a harmonia com acordes alterados, dominantes com função de tônica, acordes montados por intervalos de quartas; que se aproximam das sonoridades das músicas de Debussy, do *Jazz* e da música brasileira. (DELNERI, 2009, p. 63- 71). Segundo Bellinati (1991), *Nosso Choro* é um tributo ao compositor Claude Debussy. Dessa trilogia, a música *Sinal dos tempos* é considerada a mais audaz:

> Dentre os Choros compostos por Garoto, esse pode ser considerado o mais audacioso para o seu tempo. Garoto provocou com essa peça, ocupar definitivamente o lugar de vanguarda aos seus contemporâneos (BELLINATI, 1991 apud DELNERI, 2009).

Em suas obras é visível a complexidade harmônica, sem com isso causar prejuízo ao idiomatismo do instrumento. Os recursos estilísticos e harmônicos utilizado por Garoto são inúmeros, além dos já citados, trabalhou com: escala de tons inteiros, extensão de acorde (até os intervalos de décima terceira) e dissonâncias melódicas (BORGES, 2008, p 62- 63).

Garoto não tinha intenção de romper laços estéticos, mas acabou sendo um dos inovadores do Choro, da música e do violão brasileiro. Por meio de suas composições, conseguiu influenciar várias gerações de músicos, em especial os violonistas.

Radamés Gnattali (1906-1988) teve formação erudita, e como compositor começou uma nova perspectiva para o universo do Choro. Na década dos 40, Gnattali era visto como um músico moderno, sofisticado, o expoente da música moderna na época, enquanto Pixinguinha era associado ao antigo, tradicional, aquele que manteve e guardou a tradição da música brasileira (BESSA, 2010, p.268). Gnattali começou a escrever uma série de revolucionários Choros para naipes de saxofone e para o Trio Carioca, mas ampliou sua experiência no Choro por meio da convivência com grandes instrumentistas de sopros. Em 1949, gravou um duo de piano e sax tenor de Zé Bodega, intitulado *Bate-Papo*. Aproximou-se de outro saxofonista, Sandoval Dias, para o qual dedicou os Choros: *Amigo Pedro*, *Pé Ante Pé* e a *Brasiliana* nº 7, para sax tenor e piano. Fez um samba-canção, *Monotonia*, que dedicou ao clarinetista e saxofonista Paulo Moura.

Segundo Cazes, a contribuição de Radamés está além das inovações de seus arranjos, pois o mesmo fez a união entre música de Concerto e Música Popular, por meio da obra *Suíte Retratos.* Depois de um ano de morte de Garoto (1955), Radamés decide compor uma suíte para bandolim, conjunto regional e orquestra de cordas – uma formação inusitada e ainda não experienciada. Em *Suíte*, Radamés homenageia quatro compositores que considera expoentes do Choro: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga e a dedica a Jacob do Bandolim. A *Suíte Retratos* é considerada um divisor de águas na história do Choro (Cazes, 1999, p 124).

Na década de 70, Radamés incentiva e se torna uma espécie de mentor de jovens instrumentistas, como Raphael Rabello, Joel Nascimento e Mauricio Carrilho, formando com eles o grupo de Choro Camerata Carioca (CAZES, 1999,p.124.).

O que ilustra tal fato é a carta de Jacob do Bandolim a Radamés Gnattali, enviada em 1964, que representa a importância de Radamés para uma geração do Choro que já incorporava a importância do estudo disciplinado para os instrumentistas, conforme se nota com este depoimento:

> Meu caro Radamés:
> Antes de Retratos eu vivia reclamando: "É preciso ensaiar" e a coisa ficava por aí ensaios e mais ensaios. Hoje minha cantilena é outra: "Mais do que ensaiar, é necessário estudar!" E estou estudando. Meus rapazes também. O pandeirista já não fala mais em paradas: "Seu Jacob! O senhor quer aí uma fermata? Avise-me, também, se quer adágio, moderato ou vivace!..." Veja Radamés, o que você me arrumou!... (CAZES, 1999, p.124).

K-Ximbinho é outro nome do Choro que contribuiu para mudanças do gênero, por meio de suas composições e interpretação recheadas de influências jazzísticas, o compositor cria em suas obras hibridação entre Choro e *Jazz* e se torna um dos protagonistas da transformação do gênero Choro. "K-Ximbinho se destacou, realizando um casamento prefeito entre o Choro e os elementos harmônicos oriundos do jazz." (CAZES, 1999, p.118).

K-Ximbinho (1917- 1980) iniciou seus estudos em música quando criança; teve aulas de clarinete e solfejo. Em 1938 ingressou como saxofonista, clarinetista e arranjador da "Orquestra Tabajara". Em 1946 teve sua primeira composição gravada, *Sonoroso*. Inicia em 1951 um curso de Harmonia com Hans Joachin Koellreutter e em 1954 inicia uma turnê pela Europa. Quando volta ao Brasil, torna-se arranjador das gravadoras Odeon, Polydor, Globo e Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC.

Por meio da dissertação de mestrado de Costa (2009) *Modernizei meu Choro sem descuidar do roteiro tradicional,* que traça a trajetória de K-Ximbinho, pode-se averiguar que as mudanças presentes na obra desse compositor foram conseqüência de necessidades profissionais e artísticas decorrentes de sua trajetória. Temos que os fatores que contribuíram para a hibridação do Choro com *Jazz* são: os setores de produção musical (questão de demandas comerciais entre rádio e disco), padrões musicais que agradassem a elite da época, os diversos ambientes profissionais (influência do *Jazz* por meio dos grupos em que ele participava como instrumentista e arranjador). K-Ximbinho se encontra em diversos ambientes de produção musical associados ao *Jazz* e Choro, inserindo em suas composições elementos musicais desse gênero.

O hibridismo entre *Jazz* e Choro em sua obra é comprovado por meio de uma linha temporal sobre seus discos e algumas publicações. O disco *Em Ritmo de Dança vol. 3*, lançado em 1958, enfoca a improvisação sobre *chorus* pré-determinado e *O Samba de Cartola*, lançado no mesmo ano, tem como repertório a música brasileira, algumas de compositores que seriam representantes da Bossa Nova. No disco de 1959, *K-Ximbinho e seus "Play-boys" Musicais,* apresenta apenas uma música de sua autoria, as demais são *standards* de jazz e do cancioneiro estadunidense, e todos os arranjos estão em forma de Big-band. (COSTA, 2009 p. 20).

As mudanças presentes nas obras de K-Ximbinho têm como grande responsável o mercado da indústria fonográfica e radiofônica. Para se inserir no mercado de trabalho de sua época era necessário que o compositor agregasse em suas músicas determinados elementos que estavam na tendência comercial em voga. Segundo K-Ximbinho "modernizar é uma ação criativa que sugere mudanças, inovar, não exatamente confrontar o tradicional com o que venha a surgir, mas permitir que um gênero ou estilo musical se transforme para continuar, sem desfiguração" (COSTA, 2009, p. 25-26).

É importante ressaltar o contexto no qual K-Ximbinho está inserido para compreender melhor as transformações ocorrentes nas suas composições de Choro. Por meio de sua poética composicional o músico constrói composições híbridas com elementos do Choro e do *Jazz*, essas inovações vão ao encontro de um contexto de massificação feita pela indústria cultural.

O cenário no qual K-Ximbinho está presente remete ao momento de organização de uma cultura de massa, divulgação das músicas promovidas pelas rádios, apresentação musicais em festas e casas noturnas do Rio de Janeiro promovidas pela elite da época, que além de consumir tinha o papel de financiadora e promotora das relações entre Brasil e Estados Unidos (COSTA, 2009, p.32).

> Muitos músicos circulavam de boate em boate, as vezes na mesma noite em duas ou três. Esse circuito de boates era um importante mercado de trabalho onde se misturavam músicos experientes e iniciantes e onde se trocavam experiências a partir de "canjas" e "Jam sessions" Era o lugar de experimentação, além de marcado também pelo modismo, pela música de entretenimento (SARAIVA, 2007, apud COSTA, 2009, p. 56).

O "Choro Jazz" é o nome utilizado por K-Ximbinho para designar a nova forma de fazer Choro. As opiniões e reflexões do compositor sobre as mudanças referentes à estética composicional, interpretação do Choro e ao contexto musical da época (estratégias de destaque e as demandas comerciais) se fazem presentes em entrevistas feitas com o compositor em 1975 na cidade de Natal e 1980 pela rádio MEC.

K-Ximbinho descreve que o Rio de Janeiro era o local no qual era proporcionada aos músicos a oportunidade de trabalhar com o *Jazz* sem deixar de lado a música brasileira. Na época era necessária uma versatilidade aos instrumentistas, pois para a inserção e permanência no mercado de trabalho era exigida a adaptação do músico a diversos ambientes. A escolha pelo saxofone na vida de K-Ximbinho foi para atender as demandas de trabalho: "Lá na orquestra Tabajara é que passei a tocar saxofone também. Porque na orquestra de dança os clarinetistas têm que tocar saxofone e vice-versa" (COSTA, 2009, p.54).

A influência do *Jazz* veio por meio das vivências proporcionadas pelos repertórios tocados nas boates e pelo convívio com músicos dos Estados Unidos que se apresentavam nessas boates, trazendo transformações em suas práticas e composições.

> Sendo uma boate de envergadura internacional como era o Cassino Copacaba, como era a música do cassino, a freqüência era internacional, então a música predominante era a música americana, naturalmente um misto de *jazz* com música de dança e daí minha introdução dentro desse tipo de orquestra e de música (COSTA, 2009, p.56).

Sua trajetória é compreendida como adaptação as demandas ou impasses profissionais que surgiram ao longo de sua vida musical. K-Ximbinho estabelece novas concepções sobre a forma musical do Choro, sua interpretação e improvisação. Segundo o músico a forma Rondó (típica de um Choro tradicional) poderia ser substituída por duas seções, justificando a mudança como evolução da época que vive e as músicas que ouve. O que segundo o compositor "moderniza" o Choro não é apenas a redução das suas partes, mas sim o acréscimo de uma seção de improvisos (COSTA, 2009, p. 77).

Em relação à improvisação no Choro, K-Ximbinho relata que é a maneira na qual o músico reinterpreta uma música variando seus elementos melódicos e rítmicos sobre um tema original, denominando essa improvisação de um tema de "bossa".

K-Ximbinho enumera algumas características para uma boa execução de suas músicas: interpretar e improvisar no Choro são elementos essenciais ao músico Chorão. Zé Bodega, segundo o compositor, tinha todos os elementos para um bom intérprete de seus Choros. "O Zé Bodega é uma coisa extraordinária, é grande improvisador" (K-Ximbinho, 1975, apud COSTA, 2009, p.79).

> Zé Bodega era um mostro em seu instrumento (...). Em 1978, ao enunciar os grandes instrumentistas brasileiros vivos (...). Na hora de enunciar as palhetas, não vacilou – o melhor sax? – Zé Bodega; o melhor clarinete? – Zé Bodega; - a melhor flauta? – Zé Bodega (MÁXIMO, João. Saudades de Um Clarinete, lembranças de um chorão. In *: Jornal do Brasil*, 14/09/1981, apud COSTA, 2009, p 79).

A improvisação utilizada por K-Ximbinho revela-se em forma de improvisos livres, reinterpretação do tema e uma composição instantânea. Hoje essa improvisação é utilizada por novos grupos e músicos de Choro como Hamilton de Hollanda, Hermeto Pascoal, Trio Madeira Brasil, Galinha Caipira Completa, entre outros. Esses reservam um momento da música só para improvisar. Assim, no Choro se revela, como já dito anteriormente, que a partitura tem apenas a função de demonstrar a melodia e os principais acordes; a recriação é o que importa na performance dessa música (COSTA, 2009, p. 80).

A melodia dos Choros de K-Ximbinho é caracterizada por um elemento denominado de *blue note*[23], que dá um efeito de modernidade a suas músicas. Mesmo tendo poucas obras K-Ximbinho é a marca da inovação do choro por meio da junção de elementos do *Jazz* e do Choro em suas composições.

2.2. Contribuições de Hermeto Pascoal, Guinga e Hamilton de Holanda – "uma nova escola do choro".

"A música é como a pintura, não pode ter uma cor só a vida toda".
(Hermeto Pascoal)

No contexto atual, os compositores da "Nova Escola do Choro" não estão presos ao choro tradicional; o que os diferencia das outras gerações de compositores de Choro é que esses músicos têm formação eclética, não compõem apenas Choro, mas transitam por vários gêneros e estilos musicais (CLIMACO, 2008, p. 336).

Hermeto Pascoal, nascido em 22 de julho de 1936, hoje é estimado como um dos compositores, arranjadores e instrumentistas mais inovadores do Brasil. Desde que iniciou sua careira de músico traz em suas composições novas sonoridades oriundas de instrumentos tradicionais, objetos domésticos comuns e animais (KOIDIN, 2011, p.177).

Averiguando a trajetória de Hermeto Paschoal, Campos (2005) descreve que desde a infância do compositor em Alagoas até sua atuação profissional nos regionais do Rio de Janeiro e Recife, Hermeto teve o contato com inúmeros ritmos e gêneros da música popular brasileira, que ele não só congregou como também os modificou ao longo de sua carreira. Com uma ampla experiência acerca da música brasileira, Hermeto vai para outros caminhos, os Estados Unidos da América, onde toca principalmente *Jazz*, e ao voltar para o Brasil, cria um grupo com o intuito de desenvolver suas próprias composições.

O seu livro *Calendário do som*, lançado em 2000 é uma compilação de 366 partituras escritas por ele (uma para cada dia de um ano bissexto), no qual há um verdadeiro diário, com descrições de suas músicas (CAMPOS, 2005, p.720).

Os trechos do "diário" presente no livro *Calendário do som* permitem verificar alguns comentários referentes às composições do gênero Choro. Na composição de 31 de março de 1997, o compositor esboça uma linhagem dos Chorões e algumas relações do Choro com o *Jazz*.

[23] *Blue* nota- o autor define como lamento negro verificado por ele como elemento base do *Jazz* e *Blues* dos Estados Unidos (COSTA, 2009).

> Essa música se parece muito com as escadas dos sobrados velhos que quando a gente pisa faz um som alegre e as passadas lembram filme do cinema mudo e os músicos tocando chorinho tipo jazz americano, Abel Ferreira, Pixinguinha, Copinha, Radamés, Altamiro Carrilho, Jacob do Bandolim, Valdir Azevedo e outros (PASCOAL, 2000, p.304).

Ainda no *Calendário do som*, a música 30 de Janeiro o compositor denomina como "uma valsa com gosto de chorinho". A composição 25 de outubro "essa música é uma mistura de chorinho com baião, samba e com tudo. Assim como o tempo muda, tudo tem que evoluir sempre" (PASCOAL, 2000, p. 246).

Em entrevista a Koidin (2011) Hermeto Pascoal fala sobre sua experiência com o Choro:

> Gravei um disco com um regional aqui do Rio de janeiro chamado Regional do Pernambuco do Pandeiro (...) A minha vida toda toquei Choro o tempo todo, sempre toquei Choro. Só que me cansava de tocar só um tipo de Choro, choro choro... cansou, cansou, cansou... eu não tenho cabeça para tocar a mesma coisa sempre – eu gosto de mudar (KOIDIN, 2011, p. 187).

Hermeto descreve na entrevista com Koidin que gosta de Choro com a harmonia mais moderna, não aprecia coisas tradicionais. Em suas composições emprega elementos atuais da música. O compositor evoluiu acoplado com o tempo, mas as suas composições não perdem a essência de cada gênero musical. "Em outras palavras, gosto de misturar como se misturam as cores. Tem que existir cores diferentes. Eu não agüento tocar música clássica a vida toda, não dá. É lindo, mas você tem que mudar." (KOIDIN, 2011, p.187).

A vivência com o forró (primeira música que tocou), Chorinho, o *Jazz* e todas as outras músicas contribuíram para a formação de Hermeto como compositor e intérprete. Ao final de todas as experiências que teve diz: "misturei, inovei e modernizei essas músicas todas" (KOIDIN, 2011, p.188).

As composições *Chorinho pra ele* e *Intocável* são bastante conhecidos de Hermeto Pascoal. Tais obras apresentam determinadas peculiaridades próprias do Choro tradicional, o compasso $^{2}_{4}$, duas partes distintas e bem desenvolvidas, melodias em âmbito extenso com desenhos que provocam um efeito de "falso-contraponto", bordaduras e ornamentos. Ritmicamente, há um uso periódico de quiálteras que articulam frases e partes distintas. No *Chorinho pra ele* acontecem breques em que o solista faz cadências breves em quiálteras e, ao final, o andamento é "dobrado", um recurso bastante utilizado em músicas nordestinas e Choros como, por exemplo, *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo (CAMPOS, 2005, p. 726).

Segundo Hermeto, o que contribuiu para a mudança do Choro foi a harmonia. Para ele há um desacordo entre os novos e os tradicionais Chorões, pois os músicos antigos do

Choro acham que se mudar a harmonia o Choro deixa de ser autêntico. “O mesmo acorde para a mesma música é como se você usasse apenas uma camiseta, para os antigos do choro se você mudar a camisa não é mais choro” (KOIDIN, 2011, p.189).

Hermeto inovou por meio de novos arranjos na gravação de *Carinhoso* de Pixinguinha, que se tornou referência para interpretações posteriores, fez uma releitura de *Rosa* por meio de uma gravação da mesma com seção de improvisos, em piano solo (CAMPOS, 2005, p. 726).

Em entrevista a Campos (2005) o baterista Marcio Bahia[24] fala sobre os Choros de Hermeto, segundo o músico “no Choro, ele faz uma sofisticação em seus elementos, sobretudo na harmonia e melodia. O que eu noto é que ele respeita o idioma do Choro, mas ele brinca também com a parte rítmica.” (CAMPOS, 2005, p. 727).

O que se percebe nos Choros de Hermeto é que o mesmo trabalha bastante com quiálteras, mas as maiores mudanças estão presentes na harmonia recorrentes do *Jazz e* as melodias cheias de acidentes e cadências. O exemplo dessas mudanças e a visão de Hermeto sobre a inovação do gênero que se faz presente no *Calendário do som*, a música 1 de fevereiro é um Choro em compasso composto *Chorinho em sete*, o único Choro do compositor com essa característica. “Vai para vocês mais uma em sete por quatro. Me inspirei no chorinho. Acho que já está na hora de tocar chorinho em sete para se acostumar. É um barato.” (PASCOAL, 2000, p. 246).

Carlos Althier de Souza Lemos Escobar, Guinga, nasceu em 10 de junho de 1950, no Rio de Janeiro. Aprendeu violão intuitivamente aos 13 anos de idade. Fez cursos de música, inclusive 5 anos de violão clássico com o professor Jodacil Damasceno. Começou a compor aos 16 anos, classificando a sua primeira canção aos 17 anos no Festival Internacional da Canção. Trabalhou profissionalmente, acompanhando artistas como Clara Nunes, Beth Carvalho, Alaíde Costa, Cartola, João Nogueira, entre outros. Formou-se em Odontologia em 1975. Tem uma vasta obra musical gravada por: Elis Regina, Michel Legrand, Sérgio Mendes, Leila Pinheiro, Chico Buarque, Clara Nunes, Ivan Lins e outros. Suas composições são parcerias feitas com Paulo César Pinheiro, Aldir Blanc, Chico Buarque, Nei Lopes, Sérgio Natureza, Nelson Mota, Simone Guimarães, Francisco Bosco, Mauro Aguiar e Luis Felipe Gama (GUINGA, 2011).

[24] Marcio Villa Bahia- baterista e percussionista que toca com Hermeto Pascoal desde 1981.

Guinga se destaca no cenário da música brasileira por meio de suas obras para violão. Tais composições são marcadas por grande idiomatismo, explorando todas as potencialidades que o violão oferece por meio das cordas soltas; esse idiomatismo chamado por Saboga de "violonismo" [25] tem reflexo em todos os parâmetros de sua composição, sendo assim a matriz para concepções melódicas e harmônicas. Essa centralidade do violão como elemento para criação de suas obras contribuiu para criação de acompanhamentos presentes nas suas peças instrumentais e canções (CARDOSO, 2006, p. 66).

> O violão de Guinga foi transcrito integralmente, nota a nota, tanto nas músicas instrumentais quanto nas canções, de modo a registrar da forma mais fiel possível a riqueza dos acompanhamentos criados pelo compositor - um dos pontos de maior interesse em sua música, a nosso ver. (...) Houve vários casos, porém, em que não houve outra solução senão simplificar a cifra, especialmente em elaborações mais horizontais do acompanhamento, repletas de notas de passagem e dissonâncias impossíveis de serem representadas fora do pentagrama (CABRAL, 2003, p. 30)

Na sua concepção musical teve influência da "bossa nova, da música erudita e do jazz". Começou sua formação harmônica por meio de estudos da "bossa nova".

> Aquela sonoridade soava diferente de tudo o que já havia escutado. (..). Começou tocando os sambas menos complicados de Baden Powell e se esforçava para pegar (..) (o) violão do João Gilberto. Um pouco depois conheceu as harmonias de Garoto, Radamés Gnatalli, Ernesto Nazareth, Laurindo de Almeida, João Pernambuco e Jacob do Bandolim.(..). Era outra escola. (..) Guinga teve que revisar todo o conteúdo que tinha assimilado.(..) Sua cabeça ficou mais desarrumada ainda ao ser apresentado a Hélio Delmiro. (..) O dedilhado de Delmiro era milimétrico, tecnicamente perfeito. (..) Delmiro foi responsável por injetar nas veias de Guinga cargas fortíssimas de jazz, bossa nova e do violão popular. (Marques[26], 2002: 37-8, apud SIQUEIRA, 2009, p. 93).

Marcado pelo ecletismo, Guinga transita por vários gêneros e estilos musicais. Se descrevermos a poética musical de Guinga, percebemos que o compositor é influenciado por múltiplas referências desde violonistas-compositores como Leo Brouwer e Villa-Lobos, jazzistas como Miles Davis e Charlie Parker, brasileiros como Pixinguinha e Radamés Gnattali. Em suas músicas há ritmos ligados ao Baião, Samba, Choro. Segundo Siqueira (2009) ,"suas canções e peças instrumentais são marcadas por uma verdadeira mestiçagem de matrizes regionais, nacionais e internacionais".

> Sua estética é fechada, vem prontíssima. Suas construções são detalhadíssimas, caprichadas em cada filigrana. É refinado e rebuscado, acadêmico por intuição. São camadas e camadas superpostas de melodias. O jazz, com sua mescla de virtuosismo e técnica deu régua e compasso para Guinga arquitetar suas melodias ainda mais ardilosas. Ouviu todos, de Charles Mingus a Miles Davis, Charlie Parker, Duke Ellington. Referências que se somaram ao seu estrondoso universo sonoro repleto de baiões, valsas, choros, foxes e blues. Embaralhou tudo com

[25] "Violonismo"- Certas configurações digitais prefixadas são utilizadas como meio para atingir resultados sonoros típicos do violão. Entendemos um violonismo como um tipo de procedimento composicional idiomático do instrumento (CARDOSO, 2006, p.13).

[26] - MARQUES, Mário. *Guinga: os mais belos acordes do subúrbio*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

> influências daqueles que coloca no patamar de gênios brasileiros Villa-Lobos, Pixinguinha. Enfim, construiu uma imensa galáxia musical dentro de si. (Marques, 2002, p. 18,19, 20, apud Siqueira, 2009, p. 98).

Sua poética se mostra com ressonância de uma cultura do "hibridismo", que compreende a mistura musical de tudo com tudo a partir de aprofundamentos na música brasileira e norte-americana (*Jazz*) tornando simultâneos tempos e espaços musicais distintos (SIQUEIRA, 2009, p. 98). De acordo com o seu biógrafo, as composições de Guinga se baseiam em uma multiplicidade de referências:

> Reinventor de diversas tradições; transita sem se prender por choro, valsa, baião, samba, fox, tango, frevo, blues, toada, rumba, jazz (..). Muitas vezes transgride, embaralha estilos, tirando daí sua assinatura, sua identidade. Algo que de imediato o torna uma referência para a música brasileira na virada do milênio, como alguém que vem provando a permanência desses mesmos gêneros que subverte (Marques, 2002. p. 11, apud Siqueira, 2009, p. 98).

Guinga na entrevista com Koidin (2011) descreve como o Choro está presente nas suas obras; conta que tem mais de 20 Choros para violão e um para clarineta. Em resposta a autora que pergunta se o compositor tem pretensão de utilizar as bases do Choro tradicional como elementos para novas composições, Guinga diz: "Eu tenho uma definição em relação à vida: à vida é movimento, se não há movimento não há vida. A arte só tem razão se você tentar movimentar o que já foi feito e jogar alguma coisa para frente (...). Só consegue ser moderno quem já ouviu a tradição" Guinga se posiciona como compositor de música popular e não como um Chorão:

> Só não quero me rotular como nada, sou um compositor de música popular, compositor de rua, intuitivo, não faço nada fundamentado em teorias, nem formalidades. Faço o que meu coração manda e o meu gosto manda, meu senso estético é minha experiência, o que já ouvi e já vivi (KOIDIN, 2011, p.162).

Sobre a revitalização do Choro, Guinga declara que esse processo foi conseqüência da nova formação dos músicos populares, que está cada vez melhor. Segundo o compositor, tocar Choro contribui para formação musical, a pessoa que toca esse gênero musical terá técnica suficiente ou facilidade para outros tipos de música.

> Está melhorando a formação, a parte formal da música brasileira, está melhorando (...). De tanto ouvir Choro, ele corre atrás do prejuízo e vai aprender Choro. E aprender Choro melhora a técnica dele, ele entende que pode tocar um estudo de Bach. O Choro está sendo, de certa forma, uma plataforma para que o músico voe mais alto (...). A pessoa que toca Choro no violão certamente tem técnica para tocar música erudita (...) Eu acho que a pessoa que vem da música erudita para o Choro vai fazer um caminho mais difícil do que aquele que sai do Choro para música erudita (KOIDIN, 2011, p.162).

As composições de Guinga *Choro pro Zé, Di menor e Choro Réquiem* têm estrutura ligada ao subgênero "Novo Choro" em sua construção apresenta notas alteradas na linha

melódica, harmonia com acordes e progressões dissonantes, dominantes individuais, afastamento do centro tonal, cadências interrompidas. Tomando esses Choros como exemplos, averiguamos que apresentam apenas duas partes, porém mantêm as repetições das partes e a modulação nos tons vizinhos, características de um Choro tradicional, a segunda parte se forma por meio de acordes bastante "sofisticados" e uma *coda*. O ritmo mantém a regularidade de semicolcheias com algumas quebras por quiálteras. Observamos nos Choros de Guinga que existe uma linha melódica que pede acordes dissonantes.

As experiências desses dois músicos citados como Chorões que produzem o "Novo Choro" refletem um diálogo entre música norte-americana (*Jazz*), a música erudita e a música popular brasileira (Choro, Bossa-nova), evidenciam uma música híbrida que tem a improvisação como elemento essencial. Esses elementos constituem em uma nova maneira de pensar, compor e interpretar o Choro hoje.

Outro nome de destaque do "Novo Choro" é o instrumentista e compositor Hamilton de Holanda (1976-) , que segundo Hermeto Pascoal é hoje no Brasil o grande nome do Choro atual. Hamilton faz um percurso musical diferente desses dois músicos citados. O compositor carioca, residente em Brasília desde recém-nascido, teve sua experiência muita mais ligada ao Choro tradicional, pelo fato de ser filho do Chorão José Américo (violonista). Participou dos primeiros movimentos do Clube do Choro de Brasília, tendo assim uma convivência intensa com esses músicos desde muito cedo.

De acordo com Clímaco (2008) tais vivências musicais experienciadas por Hamilton foram, além de oportunidade de tocar no palco do *Clube de Choro*, com o grupo "Dois de Ouro", dimensionadas pelo contato com o trabalho dos músicos: Hermeto Pascoal, Guinga, Paulo Moura entre outros. Frequentou várias Rodas de Choro em Brasília e fez faculdade de composição musical na Universidade de Brasília - UnB. A autora destaca o desenvolvimento do ensino formal e informal nas experiências do músico (CLÍMACO, 2008, p. 339).

Segundo Hamilton, em 1990 foi tomado por uma paixão pela música de João Gilberto, conhecendo sua discografia completa, escutando infinitas vezes, chegando ao ponto de tirar cada acorde que o mestre da Bossa-nova tocava. Com a entrada na UnB em 1996 conhece um novo universo musical. Como parte do currículo do curso de Composição, Hamilton fica mais íntimo do repertório da chamada música erudita. Entre os compositores que mais o fascinam estão Villa-Lobos, Debussy, Shostakovitch e, é claro, Bach. Entre seus professores estão: Bohumil Med, Ricardo Dourado, Jorge Antunes, Mércia Pinto e Sérgio Nogueira, este, definitivo na sua formação como compositor. Desde o começo do curso,

Hamilton alimentava a ideia de finalizar os estudos formais compondo um Concerto para Bandolim e Orquestra, tal meta é concluída no ano de 2001 com seu *Concerto para Bandolim e Orquestra* (HAMILTON, 2011).

Em 1997 lança com o *Grupo Dois de Ouro* o CD *Destroçando a macaxeira*, no ano seguinte lança o CD *A nova cara do velho Choro* título do jornalista Irlam Rocha Lima, que ressalta mudanças nos arranjos das músicas, assunto tratado neste trabalho no quinto capítulo. Nesse período o compositor tem Hermeto Pascoal como uma referência constante, também passa a ouvir com mais freqüência *Jazz* por meio do repertório de Chick Corea, Keith Jarrett, Pat Metheny e George Benson (HAMILTON, 2011).

No ano de 1999, Hamilton começa a vislumbrar uma nova possibilidade de se tocar o bandolim. O Choro não é mais a única forma de divulgar sua arte, suas composições já não podem ser classificadas dentro de um só gênero. O compositor pensa em ter um instrumento que possibilite a realização de suas ideias musicais junto a "orquestrais" e com ajuda do luthier Vergílio Lima criam um bandolim de 10 cordas.

A fluência na improvisação é cada vez mais perceptível nas suas obras, e naquele mesmo ano Hamilton cria o "Brasília Brasil", trio que tem a proposta fazer música brasileira instrumental de vanguarda. Os ensaios aconteciam praticamente todos os dias, o dia inteiro, em busca de uma linguagem que pudesse realmente ser chamada de arte de vanguarda (HAMILTON, 2011).

Em 2005 fica pronto o disco *01 Byte 10 cordas* primeiro CD gravado no Brasil com o bandolim 10 cordas solo. Hamilton se encontra cada vez mais ligado à composição, se percebe por meio de artigos e comentários presentes no site oficial do músico "rápidos pensamentos sobre tocar um instrumento", explanações referentes à suas experiências musicais (HAMILTON, 2011).

Hoje Hamilton de Holanda é o músico que mais representa o subgênero "Novo Choro", o seu som não possui rótulo; segundo Lara Filho (2009) o músico consegue articular tradição e novidade e faz isso conscientemente, escrevendo em um dos seus CDs a frase: "moderno é tradição". Alguns músicos entrevistados na pesquisa de Lara Filho demonstram reverência e admiração ao músico. Apesar das inovações, Hamilton conhece a fundo a tradição do Choro (LARA FILHO, 2009, p. 172, 173).

> De choro, ele passou a tocar *world music*, e hoje em dia, sei lá o que ele toca.Que música é essa. Não tem nenhum estilo definido. Daqui alguns anos é que vai se definir o estilo que ele toca. Mas eu tenho certeza que a onde dele ter tocado *jazz*, outras coisas, fez com que ele, quando volta para o choro, tenha uma acervo, um arquivo de possibilidades maiores (LARA FILHO, 2009, p. 172).

> Hamilton de Holanda quando você vê ele tocando, ele tem uma pegada do choro. Só que o que ele faz hoje não é choro, ele tem uma linguagem, quando ele improvisa, frito do talento dele. Ele tem elemento do *jazz* ali (LARA FILHO, 2009, p. 173).

2.3 Os Regionais e as *Jazz Bands*.

Além do trabalho de artistas destacados no item anterior, vemos que outro fator que atua na mudança do Choro é a participação dos grupos de Choro. Surgiram grupos de Choro com novas propostas de arranjos e interpretação de clássicos do gênero, com substituições harmônicas e novos caminhos contrapontísticos menos lineares e tonais, e com a instrumentação diferente dos tradicionais regionais (RÉA, 2006, p. 29). As primeiras mudanças relacionadas ao regional começaram a surgir com os Oito Batutas provavelmente em 1923.

Para entender melhor essas mudanças, iremos contextualizar como era o primeiro grupo de Choro. O "Pau de cordas" era o nome dado aos grupos formados por violão, cavaquinho e flauta, tal nomenclatura era designada pela utilização da flauta de ébano. O primeiro grupo a tocar nessa formação foi o do flautista Joaquim Callado[27] que ficou conhecido como "Choro do Callado". Na época a palavra Choro servia para designar vários elementos tais: "forma de tocar" e "grupo musical" (PELLEGRINI, 2005, p. 32).

Na década de 30, o rádio inicia um trabalho de divulgação da música brasileira por meio de conjuntos com variadas formações que tocavam os vários gêneros musicais brasileiros. Essas músicas eram designadas de "música regional" para se diferenciar de outros gêneros, e os conjuntos que tocavam essas músicas eram chamados de "conjunto regional" ou "regional". Assim, a partir desse momento os grupos de música brasileira em especial o de Choro começaram ser intitulados de "regionais". Além de "Os Oito Batutas", formou-se entre os mais famosos o "Regional Benedito Lacerda" que posteriormente viria ser "Regional do Canhoto" e "Época de Ouro" (criado por Jacob do Bandolim) (PELLEGRINI, 2005, p. 35-37).

Segundo Cazes (1998), o "regional" era um conjunto que não necessitava de arranjos escritos, pois tinha agilidade para improvisação e capacidade de resolver os acompanhamentos dos cantores. Os grupos de "regionais" eram formados geralmente por dois violões, um cavaquinho, um pandeiro e uma flauta. (CAZES)

---

[27] Joaquim Callado (RJ, 1848-1880). Vários autores já afirmaram que Callado foi realmente um grande intérprete, famoso pelo seu virtuosismo. Foi o primeiro músico a formar um conjunto de Choro, e, embora mostrasse preocupação com a técnica da flauta, suas composições demonstravam pouco interesse pela harmonia e nenhuma preocupação na produção de arranjos, como afirma Cazes (1999.p.25).

Os Oito Batutas (um referencial de regional), depois da viagem a Paris, se encontraram com uma nova postura, rompendo com antigos valores e encontrando novas possibilidades musicais; começaram a incluir em seu repertório autenticamente brasileiro músicas estrangeiras tais como: o *fox-trot*, o *shimmy* e o *ragtime.* Depois da viagem, além de mudanças ocorrentes no repertório, houve na vestimenta, nos instrumentos e na performance dos integrantes (BESSA, 2010, p. 131-136).

O uniforme passou de roupas nordestinas para terno escuro e *smoking.* Novos instrumentos foram adicionados ao regional: bateria, banjo e saxofone. A performance passou a ser mais descontraída e o grupo passou a ser chamado de *Jazz* Band Os Batutas, depois de algumas apresentações o grupo surgiu com outro nome – Big Orquestra Oito Batutas, nome que indicava que o grupo além de fazer *Jazz Bands* também interpretava gêneros tradicionais da música brasileira (BESSA, 2010, p. 131-136).

Figura 28 : A pose dos "Oito batutas" não deixa dúvidas que foram atingidos pelo Jazz
Fonte: CABRAL, 2007, p. 110

Os Oito Batutas não foram os que trouxeram o *Jazz* para o Brasil – segundo Bessa (2010) o gênero norte-americano se fazia presente no território brasileiro desde a década de 1910 por meio de partituras e gravações.

O sucesso de Os Oito Batutas como *jazz band* se espalhou pelo Brasil e entusiasmou uma geração de compositores e instrumentistas. A mistura do *Jazz* a outros gêneros musicais nacionais era comum na época. Nos Batutas as características de *jazz bands* eram atestadas pela presença de *foxtrotes* e a bateria (caracterizada na época de "barulheira").

A convivência da música brasileira com o *jazz* era um "mal necessário"[28] para os acontecimentos característicos do mundo moderno da época. Além de influências no repertório, as *jazz bands* contribuíram para a inserção de elementos sonoros (ruídos), modo de tocar, novas instrumentações, mistura do *Jazz* com outros gêneros nacionais (BESSA, 2010, pp. 136 -140).

Percebe-se que o contato com outras músicas, no caso de Os Oito Batutas, o *Jazz* transformou o regional, porém conforme relato de Bessa (2010), ainda na década dos 20 a base de Os Oito Batutas (Pixinguinha e Donga) voltou a se aproximar da música brasileira por meio dos grupos: "Orquestra Típica Pixinguinha", os "Diabos do Céu" ou o grupo de "Guarda Velha" que possuíam instrumentos típicos dos regionais e não faziam música estrangeira (BESSA, 2010, p. 132).

2.4 Músicos populares em direção à profissionalização: o papel da indústria fonográfica na mudança do Choro.

A indústria fonográfica tem vital importância para a mudança do Choro. Descreveremos a seguir os caminhos percorridos pelos músicos do início do século XX referente ao mercado de trabalho, a profissionalização e o papel da indústria fonográfica para a produção, circulação e consumo do Choro.

Nas primeiras décadas do século XX as condições de trabalho dos músicos populares eram problemáticas. A indústria fonográfica ainda tinha muitas limitações para produção e consumo das músicas, devido ao alto custo das gravações e a restrição de instrumentos que podiam ser registrados em cera. O cachê dos músicos não era muito, e os compositores ganhavam na venda dos direitos autorais. As músicas gravadas passavam a ser de domínio das gravadoras que compravam o direito autoral. Em 1924, os direitos autorais começam a ser pagos de acordo com os números de partituras impressas ou chapas prensadas (BESSA, 2010, p. 169-171).

Além das gravações, o teatro musicado era também uma alternativa de renda para os músicos, mas o mercado de teatro musical era limitado aos músicos professores filiados ao centro musical do Rio de Janeiro. Os trabalhos como compositor, arranjador e maestro de

[28] Havia uma negatividade em tocar a música de fora, questão relacionada ao nacionalismo, mas que precisava ser feita por questão econômica. A elite da época gostava de música estrangeira, assim as bandas que tocavam em bailes e boates do momento precisavam executar além de música brasileira o *Jazz*.

operetas eram também monopolizados, exigiam um conhecimento musical muito acima da média (BESSA, 2010, p. 172).

O cinema mudo então passou a ser a principal renda dos músicos populares, as projeções de filmes eram feitas junto com a execução ao vivo das orquestras populares. Com a chegada dos filmes falados no Brasil no final da década de 20, se instaurou uma crise no setor musical. Porém a presença do *Jazz* nos filmes norte-americanos influenciou os donos de revistas da época que começam a exigir das orquestras uma nova formatação semelhante ao *jazz band.* Acostumados a tocar de ouvido, os músicos populares rapidamente adequaram- se ao repertório e ao *"swing"* da música norte-americana, que dominava o panorama internacional (BESSA, 2010, p. 173- 177).

O próspero mercado de disco brasileiro contribuiu para a vinda de várias gravadoras e outras com selo estrangeiro, além das que já estavam no Brasil: Casa Edson, Odeon, Parlophon, Columbia, Victor e Brunswick. As gravadoras tinham catálogos nacionais e importados. Na mesma época surgiu a revista *Phonoarte* especializada em mercado fonográfico, publicando matérias específicas sobre o universo fonográfico, além de escrever resenhas críticas sobre o meio musical.

As gravações eletrônicas provocaram mudanças no setor musical brasileiro no campo da recepção, proporcionando novas escutas, e na estética musical interferiu no modo de pensar e fazer a música. Na época eram as gravações que determinavam o que seria ouvido, ditando o produto que seria consumido no mercado musical; a indústria fonográfica começou a fabricar seus próprios "astros". Com a chegada do microfone no Brasil as mudanças começaram a acontecer nos procedimentos de gravação; era exigida dos músicos uma técnica musical, os "rigorosos microphones" captavam todas as falhas existentes (BESSA, 2010, p.184).

Os microfones ampliaram a possibilidade de timbre que poderia ser gravado (instrumentos de cordas friccionadas e vozes pequenas). No lugar das bandas militares abriu o espaço para as orquestras populares. O acompanhamento da linha da melodia, que era improvisado nas gravações, passa a ser escrito por um profissional responsável pelo resultado final das músicas, denominado de arranjador. Esse profissional era responsável pelos ensaios e os arranjos tinham o intuito de engrandecer a música popular, dando uma densidade sonora que até então não existia nessa área (BESSA, 2010, p.187).

Pixinguinha esteve como maestro e arranjador em todas as gravadoras residentes no Brasil; o músico era especialista em música popular e dominava a escrita musical. Todo

cantor dessa época que almejasse fama, teria que cantar uma música arranjada por Pixinguinha.

Além das gravações, eram as emissoras de rádio da época que fomentavam as tendências musicais e informação sobre os artistas, agregando instrumentistas, cantores e compositores no fazer musical.Com isso, além de difundir artistas brasileiros, divulgavam uma cultura estadunidense. O rádio ditava a tendência comercial da época – o primeiro veiculo de comunicação de massa. O historiador Eric Hobsbawn (1995) considera o rádio como uma das maiores máquinas de comunicação de massa e de influência mútua aos indivíduos:

> Analfabetos ou semi-alfabetizados, estes tinham a chance de se integrar por meio do rádio. Ele foi o primeiro meio de comunicação a "falar" individualmente com as pessoas. Cada ouvinte era, particularmente, tocado de alguma forma pelas mensagens recebidas, ao mesmo tempo, por outros milhões. Pessoas desconhecidas, ao se encontrarem, muito provavelmente poderiam conversar obre o que cada uma delas tinha ouvido no dia anterior. (1995, apud OLIVEIRA e MARTINS, 2006)

Segundo Oliveira e Martins (2006), a música foi a arte mais afetada pelo rádio, as emissoras exerceram o cargo de disseminadoras da música popular. Na década dos 30 existiu um grande número de emissoras de rádio no Brasil, tornando-se responsável por estabelecer a música como objeto de consumo e aceitação de certos padrões musicais como Samba, que até então era marginalizado (OLIVEIRA E MARTINS, 2006, p.185).

A "era de ouro" do rádio foi o momento em que as emissoras conseguiram maiores aceitação e audiência. Em 1942 as emissoras contavam com equipamentos modernos, auditórios em suas sedes com quase 500 lugares. A música era apresentada por meio de performances ao vivo, as emissoras de maior porte costumavam trabalhar com duas ou mais orquestras, pequenos conjuntos de regionais, arranjadores e maestros. Nessa época, o grupo de maior destaque era o de cantores.

O maestro e arranjador Radamés Gnattali teve grande importância nesse período no qual ocupava o cargo de chefia da Rádio Nacional (a maior emissora da época), por meio de seus arranjos forneceu outra roupagem às canções brasileiras e criou o programa "Um milhão de melodias" no qual se consagrava à música brasileira.

2.5. Estrutura musical do Novo Choro

Iremos citar algumas mudanças referentes à forma, melodia, harmonia e ao ritmo do Choro, por meio de análises de alguns Choros com características inovadoras. Neste momento do trabalho, os exemplos citados serão de autores que já trabalharam com o tema,

contudo a análise musical será melhor desenvolvida no quinto capítulo do presente estudo, focando também questões referentes a releituras, improvisação e interpretação.

Observamos que a primeira mudança no Choro foi na sua forma musical, com Lamentos e *Carinhoso*, já citados anteriormente. Essa forma mais simples do gênero surgiu provavelmente em 1930 e, segundo Fabris (2005), tal mudança tem origem em modelos norte-americanos. Músicas com apenas duas seções: Intro {: || A A|| || B A||:} Coda. Essas formas se tornaram freqüentes a partir da década de 1950 (FABRIS, 2005, p. 5).

Para K-Ximbinho, os conteúdos de seus Choros podem ser demonstrados em apenas duas seções, duas partes, A e B; segundo o compositor o Choro precisa se envolver com acontecimentos atuais do cenário musical e com o que é ouvido. O Choro necessitava de mudanças, por isso a sugestão na diminuição de suas partes e a inserção de uma seção de improvisos (COSTA, 2009, p.75). Em entrevista a Paulo Moura, K-Ximbinho defende sua opinião:

> Reduzi porque na minha opinião isso faz parte da evolução. É menos tempo, menos enfadonho. Porque três partes é o Choro característico brasileiro no tempo do bandolim (...) Hoje em duas seções você demonstra o conteúdo melódico de uma peça ligeira, um Chorinho. Eu acho desnecessário, três seções?!Não! Primeira, segunda, volta pra primeira e já demonstra o conteúdo, a sua linha melódica já está estabelecida, já está planificada, já está esclarecida (...) (K-XIMBINHO, 1980, apud, COSTA, 2009, p 76).

De acordo com Costa (2009), a alteração na forma do Choro (redução para duas partes) para K-Ximbinho também tem a ver com a questão da duração das músicas. Nos relatos que faz a Paulo Moura, o compositor comenta sobre as novas regras comerciais das emissoras de rádio durante a época do pós-guerra, quando definiram que as músicas teriam a duração de dois minutos a dois minutos e meio para veiculação nas emissoras. Para resolver essa questão de tempo, acrescentou partes improvisadas a músicas ou mesmo alteração e modulação da melodia já explanada (COSTA, 2009, p. 76).

No entanto, para K- Ximbinho, a mudança na forma musical do Choro, de duas em vez de três partes, não é a característica central da modernização. Para o mesmo, a improvisação é o artefato que rompe com a tradição. A improvisação é o agente da mudança estrutural referente à forma; a terceira parte do Choro é suprida pelo improviso, assim como no *Jazz* é apresentado o tema e em seguida improvisa-se sobre os *chorus*[29] que equivalem a uma repetição completa da forma, exceto pela introdução e *coda* (COSTA, 2009, p. 77).

[29] *Chorus*- Improvisação solista baseada num tema de 12 (*blues*) ou 32 compassos.

Nota-se que as mudanças existentes nos Choros estão em sua maioria ligadas à influência do *Jazz*, portanto se faz necessário uma comparação de elementos presentes nesse Novo Choro com a estrutura do *Jazz.*

As mudanças referentes à melodia são acentuadas pelas características melódicas do *Jazz* por meio da utilização de *riffs*[30] da escala pentatônica e as notas de *Blue* (*blue notes*). Segundo Fabris (2005) a escala pentatônica, além de utilizadas nas músicas da cultura chinesa, japonesa e africana, são encontradas também no *Blues e Jazz*. Elemento estranho à prática do Choro tradicional (FABRIS, 2005, p. 11).

Um dos exemplos escolhidos para mostrar as mudanças na melodia do Choro é *Catita* de K- Ximbinho , que tem uma escala pentatônica como material para elaboração da primeira frase do tema.

Figura 29: Escala pentatônica presente no começo da melodia de *Catita*
Fonte: FABRIS, 2005, p. 11.

Fabris (2005) evidencia a influência do *Jazz* em *Catita* por meio de uma comparação de seu elemento temático com o tema de *Jazz*, *Seven Come Eleven* do clarinetista norte-americano Benny Goodman[31] e do guitarrista Charlie Christian[32] (FABRIS, 2005, p. 11).

Figura 30: .Material temático pentatônico utilizado por Benny Goodman e Charlie Christian em *Seven Come Eleven.* **Fonte:** FABRIS, 2005, p. 11.

As características melódicas presentes nos Choros tradicionais (apojaturas e bordaduras) também estão presentes no "Novo Choro". Na interpretação de *Catita*, Zé Bodega[33] utiliza esses elementos.

[30] *Riff* é uma progressão de acordes, intervalos ou notas musicais que são repetidas no contexto de uma música, formando a base ou acompanhamento. Essas progressões geralmente formam a base harmônica de músicas de *jazz, blues* e *rock.*
[31] Benny Goodman- nascido Benjamin David Goodman (1909-1986) clarinetista e músico de *Jazz* conhecido como "O Rei do Swing", "Patriarca da Clarineta".
[32] Charlie Henry Christian (1916 –1942) guitarrista estadunidense de *Jazz* que popularizou a guitarra elétrica (a primeira ES-150 *electric spanish*), do qual o captador levou seu nome, Charlie Christian *pickup*.

Figura 31: Utilização de apojaturas por Zé Bodega na interpretação de Catita.
Fonte: FABRIS, 2005, p. 12.

Na harmonia, o uso de tensões começou a ser utilizado por compositores que em sua trajetória tiveram contato com as mudanças harmônicas da música erudita ou com o *Jazz*. A inserção de acordes de sétima dominante contribuiu para o enriquecimento da harmonia do Choro (ALMEIDA, 1999, p.131).

Acordes com dominantes, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras com alteração ou não, resultaram em uma harmonia expandida, com trechos modulatórios e acordes fora do campo harmônico. O Choro *Manhosamente* de Radamés é um exemplo de mudanças na harmonia do Choro. Em *Manhosamente*, Radamés utiliza elementos poucos usuais no Choro, como as relações cromáticas entre os acordes, resultando em uma volubilidade no centro tonal, não há como definir a tonalidade da obra, assim não utiliza armadura de clave e sim acidentes ocorrentes nas notas (ALMEIDA, 1999, p.131).

[33] Zé Bodega - saxofonista tenor que em 1945 passou a atuar na Orquestra Tabajara de Severino Araújo. Em 1949, gravou o choro *Bate papo* e a valsa *Caminho da saudade*, ambas de Radamés Gnatalli. Gravou como solista pela Continental o LP *Um sax no samba* acompanhado pela Orquestra Tabajara, com destaque para *Água de beber*, *Amor de janela*, *Quero morrer no carnaval* e *Palhaçada*. Participou de importantes discos solos de inúmeros artistas como o *Refavela*, de Gilberto Gil, *Saudade de um clarinete*, de K-Ximbinho, *Nesse inverno*, de Tony Bizarro, além de discos de Martinho da Vila, Tim Maia e Eumir Deodato. Em 1982, participou do disco *Amar pra viver ou morrer de amor*, de Erasmo Carlos. Em 1992, participou do disco *Chorinho in concert*, de Zé Menezes. Abandonou a carreira repentinamente após um show quando ficou emocionado após ser ovacionado pelo público, na maioria, jovens. Achou que ia morrer e voltou para o Rio de Janeiro e vendeu seu saxofone. Disponível em: http://www.dicionariompb.com.br/ze-bodega/dados-artisticos. Acessado: 14 de agosto de 2011.

Figura 32: Exemplos de acordes estendidos.
Fonte: ALMEIDA, 1999

O contexto do Novo Choro permite que os músicos lancem mão de um elemento denominado substituições de acordes (alterar uma progressão de acordes) e, dependendo da intensidade de seu uso, permite falar em rearmonização. Assim, começam a construir a harmonia das músicas com progressões que são constituídas de muitas notas de tensão, afastando-se das resoluções mais características. Modificam a harmonia de um Choro já conhecido substituindo por outra que muitas vezes gera um novo estilo (CLÍMACO, 2008, p. 333).

2.6. O Choro de Concerto: Erudito X Popular.

"Choro de Concerto" foi a designação dada por Edmundo Villani-Côrtes (1931-) para um de seus Choros – *Pretensioso*. De acordo com o compositor, o termo "Choro de Concerto" quer dizer música tocada para ser ouvida: "*Pretensioso* não foi feita para ser tocada em uma Roda ou para as pessoas dançarem, mas sim em um concerto, por isso Choro de Concerto" [34]. O Choro de concerto não remete a peça a uma influência de música erudita. Villani diz que não rotula música erudita ou popular, "acho que assim como existe música erudita sofisticada, também existe música popular que por vezes pode ser mais estruturada que a erudita". Sobre esta peça o compositor descreve:

> Não sou profundamente entendido de Choro, mas sei que é uma música ritmada e prima pela simplicidade harmônica e melódica, sua estrutura é muito semelhante à forma rondó. *Pretensioso* não tem característica de um Choro tradicional, sua estrutura musical diferencia-se, pois possui apenas duas partes; a sua segunda parte é o A' em menor. Já me falaram que poderia chamá-lo de Choro cromático, pois

[34] - Depoimento coletado em entrevista a pesquisadora do presente trabalho. Em 29/03/2011.

> modula muito e tem uma série de coisas diferentes do Choro tradicional (VILLANI, 2011, em entrevista à pesquisadora).

Villani tem uma série de 10 Choros publicada em 1999, em variadas formações (duo de violão, piano e flauta, voz e violão, etc.).

Na história do Choro vários músicos eruditos fizeram a mistura de elementos da música de concerto com a popular: Radamés Gnattali, já citado; Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Ernesto Nazareth (1863-1934), este um músico popular que buscava elementos da música de concerto.

Villa-Lobos, um dos grandes nomes do Nacionalismo no Brasil, tem em suas obras elementos indígenas, folclóricos e da música popular urbana de então (mais especificamente, o Choro), fazendo a ponte entre música de concerto e a música popular. Villa-Lobos marca a história da música brasileira com suas obras: *Suíte Popular Brasileira* e os *Choros*. Na *Suíte*, os títulos dados às peças são: *Mazurca- Choro, Schottisch- Choro, Valsa-Choro, Gavota-Choro* e *Chorinho.*

Segundo o que o próprio Villa-Lobos afirma, os *Choros* são "construídos e baseados nas manifestações sonoras dos habitantes e costumes dos nativos brasileiros, nas impressões psicológicas de que trazem certos tipos populares, extremamente marcantes e originais, além de influências indígenas" (NÓBREGA, 1973, p.9-10).

Para Béhague (1994, apud PRADA, 2008, p.69), o Choro foi à música que mais fascinou Villa-Lobos durante toda sua vida e que, como violonista e Chorão que era, esta música representou para ele mesmo uma verdadeira experiência de educação musical e de uma afinidade estética tão forte que permaneceu em seu período adulto. Béhague também relembra que, de suas primeiras composições, a obra de maior destaque dos anos 20 recebeu a denominação de *Choros*.

Os *Choros* de Villa-Lobos constituem uma coletânea de 16 obras, 14 do ciclo, mais os Choros Bis e o Quinteto em forma de Choro, esses não são organizados de acordo com a cronologia da sua composição. Segundo Adhemar Nóbrega "o motivo do anacronismo foi o desejo do autor de fazer prevalecer um escalamento por ordem instrumental e por complexidade crescente de estrutura". O autor também menciona a importância dos Choros na carreira do compositor, esse gênero representou a primeira grande afirmação de Villa-Lobos como criador; "o ciclo dos Choros revestiu-se da importância decisiva de um divisor de águas na produção do autor, com imediatos reflexos em sua projeção no mundo musical europeu" (NÓBREGA, 1973, p.9-10).

Ernesto Nazareth (1863-1934) considerado por muitos autores como o “Chopin Brasileiro” foi um músico popular com obras de caráter erudito. Nazareth conseguiu caminhar entre a música popular e erudita. Tem vasta produção pianística e apesar de não ter tido a oportunidade de estudar composição na Europa (costume da época), conseguiu descrever em suas peças a essência da música brasileira, misturada com o requinte de compositores europeus, principalmente Chopin.

Sua primeira composição foi uma polca-lundu *Você bem sabe*. Esse compositor tocou em casas de música, e na época do cinema mudo no famoso Cine Odeon. Não fazia música para consumo imediato ou para bailes, festas e Carnaval (KIEFER, 1977, p.118-126) e, conforme aponta Carrilho, ele consolidou o Tango Brasileiro, e trouxe para o piano a rítmica do Choro imitando o acompanhamento do cavaquinho (CARRILHO, 1995, p.7).

Enfim, é notório que o Choro é um gênero que tem sua história pautada por meio da trajetória dos grandes compositores e intérpretes, acontecimentos sociais ligados ao capitalismo (consumo das obras de artes), mudanças com as novas tecnologias da gravação seguida pelas mídias (rádios, TV e hoje Internet). O que podemos observar sobre os relatos é que o gênero passa por mudanças desde sempre, as mudanças não são repentinas, e vem se consolidando com o passar do tempo por meio dos compositores, arranjadores e intérpretes do gênero. Referente à nova estrutura do Choro, não se tem nada cristalizado, padronizado, essas mudanças são decorrentes de uma nova estética concernente à composição dessas obras, ligadas a poética de cada compositor.

Outro fator de mudanças é a nova escola de Choro que se caracteriza por músicos ecléticos que não compõem apenas Choro, mas têm em suas obras uma solidificada abertura para a improvisação. O intérprete começa ter papel de “criador ou cocriador”; por meio da sua improvisação é possível perceber uma abertura de interpretação em graus mais elevados, há uma criação e recriação musical do intérprete por meio de seus improvisos.

CAPÍTULO 3. As Teorias Contemporâneas aplicadas ao Novo Choro

Nesse terceiro capítulo faremos algumas reflexões sobre teorias que podem nos servir de base para esclarecer as mudanças no Choro. A primeira teoria que relataremos será a do "Hibridismo" por meio da obra de CANCLINI (2008). O conceito de hibridismo cultural convirá para mostrar os contextos sociais em que nasceu o gênero; tais conjunturas foram influentes para a constituição de "fusão musical" de vários gêneros se transformando em uma música híbrida que hoje denominamos Choro. Nesse sentido, o Choro pode ser compreendido como um "gênero impuro", pois o seu nascimento – como já aquiescemos no capítulo 1 – é a mistura da música europeia com o ritmo afro-brasileiro. Existem terminologias utilizadas para relatar as misturas de estilos e gêneros musicais – o termo mais utilizado em música é fusão –, no entanto hibridismo será mais amplo, pois abrangerá não apenas questões musicais, mas também contextos socioculturais.

Posteriormente destacaremos dois conceitos da teoria do sociólogo francês Pierre Bourdieu o "Capital Cultural" e a teoria de "*Habitus*". Mediante o estudo da sociologia da educação poderemos nos aproximar do processo de transmissão de saberes culturais que constitui um tipo de ensino de música formal e não formal, no caso o ensino do Choro. Tal teoria trará relevantes compreensões sobre as mudanças ocorridas na formação dessa nova geração de Chorões.

3.1 O Hibridismo

> Entendo por hibridação processos sócio-culturais nos quais as estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas (CANCLINI, 2008, p. XIX).

Néstor García Canclini define o hibridismo como o resultado de diversas mesclas interculturais, não só por grupos étnicos distintos, mas formas modernas de "sincretismos" que se referem quase sempre a fusões religiosas ou movimentos simbólicos tradicionais. O interessante é a probabilidade de que os elementos de tais misturas – apontados por Canclini como "estruturas discretas" – possam ser resultados de inúmeros outros processos de hibridação, o que as distanciaria cada vez mais de suas formas "puras". Isso significa que elementos já sincretizados se tornam cada vez mais complexos, pois cada componente desse processo de hibridação não se encontrará mais em sua forma "pura" e sim objeto de outras relações e misturas. No século XX houve uma multiplicação da hibridação.

Na música, Canclini exemplifica que o hibridismo seria percebido na “fusão de melodias étnicas com música clássica e contemporânea ou com o jazz e a salsa”, podendo ocorrer “em fenômenos tão diversos quanto à *chica*, misturas de ritmos andinos e caribenhos” ou mesmo numa “reinterpretação jazzística de Mozart” (CANCLINI, 2008, p.XX).

Embora admitindo, em concordância com o pensamento de Canclini, que definir com precisão cada elemento de mistura seja impossível e algo ilusório, o presente trabalho investigará também a forte presença de elementos do *Jazz* na composição e interpretação do Novo Choro – tais dados podem ser vistos como processos de hibridação gerados pela formação dos músicos (o convívio dos mesmos com outros gêneros musicais, em especial o *Jazz*).

Em seu texto referencial, *Culturas Híbridas*, Canclini questiona a relação que acontece na modernidade e pós-modernidade dos países latino-americanos entre culto, popular e massivo e o resultado dessas misturas como novas formas de manifestações e produções simbólicas com base em alguns processos fundamentais de hibridização. Segundo o autor, o primeiro processo é o de descolecionar, “colecionar já não é mais do nosso tempo” (CANCLINI, 2008, p. 304) – Canclini define esse termo pelas associações atualmente feitas entre culto e popular, entre estratos culturais de classes sociais distintas (no caso do Choro entre nacional e estrangeiro), bem como entre produções culturais aproximadas pela atuação das novas tecnologias.

Descolecionar seria não mais guardar cada obra em seu compartimento, as culturas se misturam, não há agrupamentos fixos, o culto não é mais conhecer grandes obras e o popular não se resume em mensagem ou objetos produzidos por uma comunidade ou grupo fechado.

> Agora essas coleções renovam suas composições e suas hierarquias com as modas, entrecruzam-se o tempo todo e ainda por cima, cada usuário pode fazer sua própria coleção. As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que fazem isso na estrutura das obras: Piazzolla, que mistura o tango com o *jazz* e a música clássica; Caetano Veloso e Chico Buarque, que se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberniana (CANCLINI, 2008, p. 304).

No caso da presente pesquisa podemos associar esse conceito ao “Choro de Concerto” que mostra a junção do gênero Choro (popular) a características de música erudita (culto) no que se refere a sua execução, uma música que foi feita para ser ouvida, tocada em sala de espetáculo, porém de cunho popular. Tais descoleções são vistas também como capazes de romper hierarquias, ainda que não sejam capazes de dissolver as diferenças entre classes. (CANCLINI, 2008, p.302-309).

O segundo processo é a desterritorialização – “perda da relação suposta como natural entre culturas e territórios geográficos e sociais e ao mesmo tempo, certas recolocações territoriais relativas, parciais das velhas e novas produções simbólicas”, assim se formam os “lugares híbridos” denominados por Canclini como experiências paralelas de vários tempos e espaços (CANCLINI, 2008, p. 309).

De acordo com Borges (2008) o fenômeno “lugares híbridos” acontece no Choro devido a variedades de grupos e estabelecimentos de Choro existentes pelo Brasil, os fatores de cada região influenciam no “fazer musical” desses grupos. Percebe-se assim que em cada região há sua maneira de fazer Choro; tais diferenças se concretizam nos elementos musicais como condução rítmica, tipo de harmonia e – apesar das diferenças existentes entre esses grupos – se percebe o repertório tradicional como o ponto em comum entre eles. Borges ainda salienta que o processo de “desterritorialização” descrito por Canclini é importante para o Choro, pois tempos e espaços favorecem a criação de uma música híbrida (BORGES, 2008, p. 31).

É possível percebermos que esses “lugares híbridos” também propiciam a criação do novo – como exemplo disso é a criação do choro em Brasília como uma vertente mais contemporânea.

Clímaco (2008) descreve que a mudança no Choro é decorrente de mudanças nas novas composições e nas improvisações, mesmo convivendo com o Choro tradicional a nova geração de músicos de Brasília se afastou das características habituais desse gênero, criando algo que não pode ser chamado de Choro. Reco do Bandolim descreve:

> O Choro de Brasília é um choro moderno, um choro inovador que cresceu sem amarras, que cresceu livre, completamente livre, sem ninguém estar em cima olhando. Tanto que vejo que a música que hoje Hamilton de Holanda faz, o Gabriel Grossi... você não pode dizer que aquela música seja Choro, é música brasileira, que tem muita influência do Choro... de Pixinguinha... Mas tem influência do *jazz* da América latina (Clímaco, 2008, p. 366).

Como vimos, o Choro pode ser considerado um gênero impuro, gêneros constitucionalmente híbridos produzidos tanto pelas descoleções quanto pelas desterritorializações e reterritorializações. Nesses processos múltiplos de ressignificação e instauração de novos sentidos o Choro pode ser caracterizado pela mistura dos gêneros com outras músicas ligadas às culturas populares que não têm suas origens no território brasileiro como o *Rock* e a forte influência do *Jazz*, gêneros oriundos de países norte-americanos (CANCLINI, 2008, p.309-326).

Para Vargas (2007) o hibridismo é a consequência da mistura de vários elementos, mistura tal que nunca se dá por concluída. O autor coloca que o estado híbrido exige mais uma compreensão das suas variações que das suas permanências. O híbrido é construído em um cenário móvel e tem uma conjunção ocorrida no tempo e espaço, mais próximo de um esquema do que de um encadeamento linear.

> O objeto cultural híbrido implica ideias de fratura, deslocamento e transitividade (...). Se mostra por várias facetas, cada uma delas concebidas por fontes distintas e pouco delineadas, pois dentro do processo de misturas, já não são o que eram inicialmente (...) O híbrido se deixa levar pela instabilidade da mudança constante. Ele propõe uma espécie de artimanha teórica por não de deixar nomear por classificações conhecidas, daí a imperativa necessidade de "ciências sociais nômades" (VARGAS, 2007, p.63- 64).

3.2 Hibridismo Musical

Para falar sobre hibridismo musical iremos utilizar as considerações de Herom Vargas (2007) e Acácio Piedade (2011).

No texto *O Hibridismo e a Mestiçagem como instrumentos para o estudo da Canção na América Latina*, Vargas aponta vários autores que comentam e analisam a música latino-americana e encontra uma unanimidade referente ao hibridismo. Esses autores percebem que existe uma alteração nessas músicas nos padrões originários da Europa, África e dos indígenas.

Na música popular da América Latina o hibridismo é um elemento predominante; há aberturas na sua criação que abarcam elementos de influência dos colonizadores até as atuais manifestações – elementos musicais vindos de variadas culturas adaptados às culturas locais. Esse contato da América Latina com as práticas musicais europeias revelam três aspectos que foram inovadores para a música ocidental: síncopes nas músicas, o contexto (colonizador, escravo) e as festas populares (VARGAS, 2007).

Tais músicas são misturas de padrões europeus, africanos e indígenas, com mudanças ocorrentes nas estruturas musicais. As escalas e ritmos foram adaptados, os instrumentos foram reutilizados e reconstruídos com matérias diferentes, novas nomenclaturas foram dadas aos gêneros oriundos dessa hibridação. As miscigenações criaram novos modos de apreciação e execução dessa música, surgindo novas formas melódicas e harmônicas, novos gestos de performance e singulares instrumentos (VARGAS, 2007, p. 67).

> ...a América Latina conhece um processo musical único na história, pois enquanto a Europa segue a evolução a que frequentemente temos feito referência, enquanto a Ásia e a África mantêm a sua própria música ancestral durante os séculos mais

> sombrios da colonização, na América ocorre algo de muito diferente (...). Em última instância, quando o espanhol ou o português consegue se estabelecer mais ou menos sem mistura, de qualquer modo sofre uma "aclimatização": escalas, modos, formas musicais, combinação harmônica, podem permanecer inalteráveis e, no entanto, tudo *soa diferente*. Dir-se-ia que outro espírito governa agora as velhas formas, um espírito travesso (...): muda-se o tom de uma toada; sobrepõe-se uma escala heptatônica a uma pentatônica que secretamente continua a impor o seu caráter, confundem-se sistematicamente os tempos binários e os ternários ou introduzem-se sub-repticiamente velhos instrumentos que servia nos cultos pagãos, enquanto se inventam ou se transformam outros. Nada parece estar no lugar: o que era alegre agora é triste; o que era aristocrático agora é plebeu; o que era solene torna-se porventura dionisíaco. Famílias inteiras de instrumentos trocam-se ente si; desaparecem ou aparecem em formas e contextos diferentes: os africanos perdem seus instrumentos e entre eles a harpa, que multiplica nas mãos dos índios e mestiços, enquanto os instrumentos de madeira e de metal se mantêm por vezes num contexto afróide (como a *marímbula* em Cuba) e outros se convertem em instrumentos nacionais em países predominantemente indígenas... (ACOSTA, 1982, apud VARGAS, 2007, p. 67).

A peculiaridade da música popular latino-americana é decorrente de processos constantes de desconstrução, seleção e síntese de padrões rítmicos e musicais europeus com manifestações musicais presentes em cada região. De forma geral, foram incorporadas à música europeia tradições musicais indígenas ou africanas (mais rítmicas). O *Jazz*, a música brasileira e caribenha são exemplos dessas transformações – são músicas mestiças, têm forte influência de ritmos africanos (Vargas, 2007, p 67). As músicas latino-americanas se caracterizam "pelas formas movediças e deselegantemente barrocas que se aproveitam, aqui e ali, de gêneros, padrões, estruturas, *performances* e vozes, fragmentos sonoros justapostos e sintetizados no cenário aparentemente caóticos do continente". **(**Vargas, 2007, p. 69)

Ainda segundo Herom Vargas, a primeira aparência de hibridação nas músicas latino-americanas é a presença das síncopes – heranças das polirritmias presentes na música africana fundidas com a música europeia. A definição tradicional da síncope estabelece que se trata de mudanças no acento rítmico que deslocam as métricas regulares e simétricas para padrões assimétricos e irregulares, gerando vários gêneros musicais como: Samba, Tango Argentino, Choro, Maxixe, Maracatu, Baião, música caribenha entre outras.

Isso demonstra ruptura com a racionalidade científica da música ocidental, que possuía até então em sua estrutura musical a polifonia, notação musical (aspecto de importância) e o ritmo regular. As síncopes representam a mistura dos padrões rítmicos das músicas africanas com a música europeia vinda para América por meio dos colonizadores. O Choro, nosso objeto de estudo, nasce dessa "quebra"; o gênero era a maneira "chorosa" e "malandra" dos negros e mulatos tocarem a música europeia.

Essa prática não era feita com leitura de partitura. Em geral os músicos aprendiam as melodias “de ouvido”, a reprodução e criação dessa música eram feitas oralmente. As apresentações (Rodas de Choro) eram marcadas pelos jogos de improvisação, nos quais os músicos que conduziam a harmonia desafiavam o solista – como foi descrito no capítulo 1.

O segundo aspecto é a relação do colonizador (homens brancos) e os escravos. A hibridação na música era uma maneira que os escravos (negros) tinham de cultuar suas tradições, misturando aos sistemas europeus os padrões rítmicos africanos. “Era uma tática de falsa submissão: os negros acatavam o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente através da síncope” (SODRÉ, 1979, apud VARGAS, 2007, p.70).

O terceiro aspecto é a música como produto de festas populares. A música nessas manifestações não é escrita, mas reproduzida por meio da oralidade; não há formalidades em sua execução, a maneira de executar os instrumentos (técnica) foi adaptada ao contexto; a criação musical na maioria das vezes é feita coletivamente; a improvisação tem um importante destaque, diferente da concepção musical da Europa.

> As músicas latino-americanas, sobretudo aquelas cujos traços africanos são marcantes, não foram construídas dessa maneira. Ao contrário, parecem teimar propositalmente em não acompanhar as regras definidas por partitura, por maestro e pela organização dos instrumentos no conjunto. Em primeiro lugar, por serem produtos de festas e danças populares, não são escritas, não seguem as organizações métricas, melódicas e harmônicas de uma partitura. (...) Tanto as maneiras de tocar quanto as formas físicas dos instrumentos foram sendo alterados conforme as situações culturais, as necessidades musicais e os materiais à disposição dos músicos (VARGAS, 2007, p. 221).

Ainda sobre essa temática das misturas podemos citar Piedade (2011) que identifica dois tipos de hibridismo: “homeostático” e “contrastivo”. O primeiro seria o corpo híbrido domesticado: {A + B = C} que seria a fusão de A + B, nesse caso “A” deixa de ser “A”e “B” deixa de ser “B” para se tornarem um novo corpo denominado de “C”. O segundo hibridismo o qual o autor considera mais comum na música é: {A+ B =AB} – nesse hibridismo não existe uma fusão nem um equilíbrio, isto é, “A” sempre será “A” e “B” também não deixará de ser “B”, ambos estão dispostos a um corpo que não e “C” e sim “AB”. Nessa configuração “A” sempre vai se mostrar como tal (A) e o mesmo acontecerá para o “B”, ou seja, é necessário que os dois se afirmem. A é contrário em relação a B (PIEDADE, 2011, p. 104).

“AB” são identificados por meio de elementos musicais como: motivos, frases, progressões harmônicas, ritmos padronizados, timbre. Podemos fazer uma referência desse

tipo de hibridismo com a estrutura do Novo Choro que ora apresenta elementos de Choro tradicional e ora do *Jazz*. Na nova maneira de compor e interpretar o Choro é possível perceber os elementos de A (Choro) e B (*Jazz*). Em termos gerais, "A" se percebe pelo padrão rítmico, contornos melódicos representados por uma constante (e irregular) sucessão de "picos e vales", os cromatismos, contratempos (síncopes). O "B" é observado principalmente na harmonia estendida e na improvisação que apresentam e afirmam o *Jazz*.

A teoria do Hibridismo foi utilizada aqui para abordarmos o Choro e o Novo Choro. As mudanças ocorridas nesse gênero desde o seu surgimento fazem parte das dinâmicas culturais da América Latina, de sua música. Hoje o Choro se apropria de elementos de outros gêneros musicais em especial o *Jazz* e constrói uma nova condição para essa música, com novos padrões referentes a estruturas melódicas, harmônicas e na sua improvisação.

3.2.1 Hibridismo no Choro

Por meio do relato histórico presente no primeiro capítulo dessa dissertação é possível perceber que o gênero musical Choro surge de uma hibridação. Trazendo as contribuições de Canclini, podemos considerar que o Choro constitui-se como partes de um gênero impuro, pois o seu nascimento é o cruzamento de um conjunto de músicas de origem europeia e uma produção musical afro-brasileira, gerando os primórdios de uma música popular urbana.

Como já apontado por Castagna (2006), com o crescimento da cidade do Rio de Janeiro surge uma classe média urbana, composta por negros e mulatos de baixa renda, funcionários públicos, comerciantes, militares e policiais. Nessa época, eram músicos amadores que faziam o Choro e tocavam em bailes e serestas em troca de jantar e bebidas. Os Chorões eram vistos com preconceito pela sociedade, considerados "malandros", somente na década de 20 eles começam a ser aceitos (CASTAGNA, 2006, p.2)

Segundo Vargas (2007), o hibridismo é o resultado do jeito de tocar que negros e mulatos dominavam; a maneira com que acentuavam o ritmo era exclusivamente performático, corpóreo – não estava escrito na partitura (VARGAS, 2007, p.72). A performance é, portanto, um dos fatores que contribuíram para o nascimento do Choro.

Dessa forma, o "Choro se caracteriza pelo seu improviso generalizado e a interação entre os músicos no momento da performance. O solista toca a melodia com liberdade para interpretá-la, floreá-la e variá-la" (BASTOS, PIEDADE, 2006, p.932). E segundo Cazes (1999), "o Choro é uma decorrência da maneira chorosa de frasear as polcas". Portanto, diferente da música europeia, o improviso tem destaque no Choro.

Hoje estamos diante de um novo processo de hibridação do gênero Choro. Cremos que esse estado se consubstancia no trabalho de K-Ximbinho, como exemplo de misturas de elementos presentes no *Jazz* e no Choro. A primeira mudança surgiu na improvisação com a inclusão das seções de *chorus*[35] e na Harmonia tensões passam a existir com frequência. Inicia-se a partir de K-Ximbinho uma nova vertente do Choro que proporcionará ao gênero um caráter mais jazzístico em contraposição à tendência tradicional. As peças que possuem elementos do *Jazz* assinalam um novo fazer musical que está presente na composição e interpretação do gênero – essas duas maneiras (tradicional e atual) são praticadas atualmente.

Há uma busca por novas estruturas harmônicas, rítmicas e melódicas, saindo dos esquemas tradicionais do Choro com uma nova forma estrutural, composta por apenas duas partes. A principal diferença desses Choros é a maneira pela qual é feita a improvisação, tendo nesses uma característica mais jazzística, enquanto o Choro tradicional opta pela variação rítmica e melódica do tema (GEUS, 2006).

As atualizações da tradição são práticas frequentes em países latino-americanos, por meio da industrialização, globalização, crescimento econômico, as migrações, a facilidade de informações obtidas e divulgadas pela mídia, as vias virtuais e as múltiplas identidades que colaboraram para as mesclas culturais na América Latina (VARGAS, 2007, p. 77).

No Brasil diversos fatores contribuíram para a mudança do Choro. Um deles se relaciona com os ambientes profissionais que exigiam dos músicos a competência de tocar, além de música brasileira, música estrangeira (*Jazz)* – vale ressaltar que a elite da época (década de 30) contribuiu muito para esse cenário musical, pois a mesma promovia festas em casas noturnas, nas quais se podia encontrar música do Brasil e dos Estados Unidos. Esse contexto é assinalado pela disseminação musical promovida pelo Rádio. E é interessante observar que tanto o Choro quanto o *Jazz* vêm se transformando e se ressignificando até os dias atuais.

O Choro que já era um produto híbrido em seu nascimento agora se reinventa, buscando novas referências, como fez com o *Jazz*. A hibridação do Choro com o *Jazz* faz parte das dinâmicas culturais presentes na contemporaneidade, na qual a comunicação e a informação contribuem para a mescla de distintos elementos culturais.

Podemos observar que a inserção de novos elementos ao Choro se faz constante nesse gênero; ainda que haja discursos referentes à preservação da tradição, as inovações

[35] Improvisação solista baseada num tema de 12 (*blues*) ou 32 compassos.

continuarão acontecendo, pois os músicos que hoje integram esse meio musical têm formação diversa, o que influencia diretamente a prática dessa música.

3.3 Teorias de Pierre Bourdieu

Assim como os estudos sobre o Hibridismo vieram ao encontro das mudanças percebidas no fazer musical do Choro, cremos que as teorias de Pierre Bourdieu podem convergir para nosso intuito de abordar o Choro como manifestação cultural permeada por novos agentes, em especial os meios de transmissão dos seus conhecimentos.

Capital Cultural é um novo tipo de capital que se refere a um conjunto de estratégias, valores e disposições proporcionados pela família, escola e meios de comunicação.

Segundo Plane e Dobranzzky (2002), o Capital Cultural é o conhecimento cultural de cada indivíduo, que contribui para o significado das obras artísticas, apoia as crenças e seu poder. Para as autoras, Bourdieu faz uma crítica forte à ideologia do "dom", algo predominante no senso comum em relação à aprendizagem musical.

Bourdieu sustenta que a posição do indivíduo com relação à cultura é condicionada pelos meios familiares. Os conhecimentos, estilos, gostos e as habilidades aparecem como fruto do capital cultural. Já para Amato, o resultado dessa interação sujeito-sociedade promove formas materiais de cultura acessíveis pela condição econômica favorável (AMATO, 2008, p. 1).

O capital cultural pode se manifestar de três formas:

Estado Incorporado: que constitui no patrimônio alcançado e interiorizado no organismo e que exige tempo e submissão a um processo de assimilação e interiorização do indivíduo. No caso do Choro e de sua aprendizagem essa manifestação ocorre quando começa a iniciação ao estudo do gênero e a prática de algum instrumento.

Estado Objetivado: são bens de consumo duráveis, métodos, livros, instrumentos, CDs, DVDs, e para sua aquisição dependemos do capital econômico, pois a interação acontece quando tais objetos são estudados e apreciados.

Estado Institucionalizado: são as escolas (e para nós, as escolas de Música, por extensão de Choro), nos quais cada sujeito terá o local onde é adquirida a "competência cultural" e o certificado de tal competência (AMATO, 2008, p. 2). A teoria de Pierre Bourdieu de "Capital Cultural" prevê a aquisição da cultura por meio de manifestação e "*habitus"* proporcionados pela família e sociedade.

Habitus, uma antiga noção filosófica, oriunda do pensamento de Aristóteles e presente na escola medieval, teve seu conceito reconstruído pelo sociólogo Pierre Bourdieu. Para Bourdieu os *habitus* são sistemas de disposições, modo de perceber, de sentir, de fazer, de pensar que levam as pessoas a agirem de determinada forma ou situação. Os *habitus* são adquiridos pela interação das estruturas sociais, durante a vida do indivíduo e na relação do mesmo com o coletivo (família, escola e meios de comunicação) – é o resultado de um processo de aprendizagem que já é automática, "natural" (CHERQUES, 2006, p.33).

Os *habitus* fazem parte da pessoa desde sua infância por meio de tarefas pedagógicas proporcionadas primeiramente pela família, em seguida, pela escola de modo que se enraízem as normas e condutas que a sociedade espera de cada indivíduo. As pessoas vindas de classes sociais privilegiadas recebem uma educação familiar muito próxima daquela que receberão na escola, assim seus *habitus* familiares são próximos aos *habitus* e ritos da escola (ARANHA, 2006, p. 189).

Essas pessoas costumam viajar, visitar museus, ter contato com livros, discussões, domínio da linguagem adotada na escola, além de poderem frequentar uma escola de música, ter bons instrumentos, ter acesso à diversidade de música (não apenas as tocadas na Mídia) e conviver com pessoas que tocam algum instrumento.

Pudemos identificar nas teorias de Bourdieu elementos que nos amparam nas descrições das mudanças na formação de uma nova geração de Chorões e suas variações na maneira de pensar e fazer o Choro. É notório que a transformação na educação musical desses Chorões tem suma importância para tal mudança, por essa razão as descrição e apropriação das teorias "Capital cultural" e "Habitus" foram expostas nesse capitulo.

Enquanto a primeira teoria descreve a aquisição de cultura por meio de um capital econômico, a segunda, *habitus* descreve as novas práticas e costumes desses músicos. O capital cultural acontece pela maneira com que um grupo percebe, sente, faz e pensa suas práticas, e é o *habitus* que leva as pessoas a agirem de determinada forma ou situação. No caso do Choro a aquisição do conhecimento teórico musical e contato com outros gêneros musicais (proporcionada pela capital econômico desses músicos) propiciaram a criação de novos *habitus*.

A partir da década dos 50 há o esquecimento do Choro, essa tradição musical se torna algo praticado entre familiares e colegas, pessoas que eram amantes do Choro e que faziam apenas essa música. Os Chorões eram, geralmente, pessoas com mais idade, que praticavam o Choro em suas casas e cultivavam a tradição das Rodas de Choro. Tais músicos trabalhavam na divulgação desse gênero, apresentavam uma postura de conservação, fechando-se a

influências de outros gêneros musicais até porque, talvez, não tivessem acesso a outras músicas.

No início da década de 80 o Choro despertou desse período de esquecimento com uma nova geração de instrumentistas. Nesse momento percebe-se uma mudança nesses músicos vinculada à sua profissionalização. Tal mudança pode ser relacionada à aproximação do gênero à escola. A preparação formal que a nova geração de executantes apresenta se realiza pelo surgimento de escolas para estudar esse gênero por meio de uma metodologia acadêmica. O novo Chorão, que faz parte do movimento chamado “Choro Novo”, entre outros nomes dados a este, vem da classe média. Lara Filho (2009) aponta que essa nova geração do Choro introduz ao gênero um novo setor social.

O gênero que nasceu da música de negros e mulatos de classes menos privilegiadas da sociedade, hoje se configura como prática de jovens universitários de classe média e classe média-alta. Esses músicos têm orientação cosmopolita diferente das gerações anteriores. Podemos observar que grandes músicos dessa geração de Chorões são de famílias que faziam o Choro – Hamilton de Holanda (pai músico), Rafael Rabello (família de músicos), Mauricio Carrilho (pai músico), Guinga (tio) entre outros.

Podemos concluir que tais *habitus* familiares influenciaram no fazer musical desses instrumentistas, e ainda, a abertura do estudo desses gêneros nas universidades aproximou os músicos da mesma e de outros conhecimentos acadêmicos, o contato com outros gêneros musicais contribuiu para uma abertura na interpretação e composição dessa nova geração de Chorões que hoje não fazem apenas Choro, mas outros gêneros musicais.

O contato com a academia teria proporcionado aos músicos alguns mecanismos de apropriação e novas criações.

3.4 Pós-modernidade Musical

Nas questões referentes à composição musical, consideramos pertinente abordar algumas características que fazem parte do Choro e que contribuem para a inovação desse gênero. Para isso iremos utilizar os conceitos de citação e releitura que também são procedimentos presentes na elaboração da música chamada “pós-moderna”. Iremos expor tais conceitos baseando-nos na leitura do livro *Aberturas e impasses* de Paulo de Tarso Salles, o qual aborda vários procedimentos da composição musical na Pós-modernidade.

Temos que a releitura vai além da mera citação; a releitura reinterpreta a obra, podendo se tornar até uma nova criação, "invadindo o outrora sagrado recinto" da obra

original, como afirma Salles (2005, p. 130). Para este autor, a releitura se localiza no território híbrido e é ao mesmo tempo "obra e ensaio crítico" (SALLES, 2005, p.131). A citação, por sua vez, se restringiria ao comentário breve que pode indicar seu uso para significações diferentes, podendo ir de uma simples homenagem a um caráter mais ambíguo, irônico até (SALLES, 2005, p. 212).

Bessa (2010) descreve a importância dos arranjos na canção popular da década de 1930. De acordo com a autora introduções, *codas* e pontes modulatórias (parte exclusiva da orquestra) eram bastante valorizadas nesses arranjos e se tornaram cada vez mais elaboradas. Assim os arranjadores acabavam se tornando coautores das músicas gravadas em disco, pois criavam novos elementos à música nessas seções (BESSA, 2010, p.208).

Bessa descreve alguns recursos utilizados por Pixinguinha em seus arranjos, tais como: apropriação, citação e colagem. Era comum o músico se apropriar de modelos rítmicos de outros gêneros musicais, de recursos oriundos da música de concerto como: contraste de dinâmicas, além de incorporar em seus elementos diversas influências musicais, sobretudo da música estrangeira (BESSA, 2010, p.210- 212).

Pixinguinha usava colagem de diferentes influências em seus arranjos e composições, não apenas de ritmos e melodias do *Jazz*, mas de ritmos hispano-americanos, que faziam sucesso na época, o tango argentino e a rumba cubana. Além de apropriação e colagem de gêneros estrangeiros Pixinguinha também usava com frequência citações. Algumas vezes o músico citava suas próprias composições. Segundo Bessa “as notas iniciais de *Carinhoso* foram reutilizadas em diversos arranjos, em várias orquestrações nota-se a apropriação de temas musicais militares ou melodias conhecidas do público” (BESSA, 2010, p.213- 215).

Tratando de mais um aspecto relacionado à elaboração do Choro, pudemos perceber uma abertura na execução dessa música que proporciona aos seus executores liberdade de criar novos elementos para essas obras. As interpretações dos Choros *Lamentos* (Pixinguinha) *Brejeiro* (Nazareth) e *Doce de Coco* (Jacob do Bandolim), entre outras, se tornaram conhecidas a partir de variações e recriações de seus intérpretes – isso propiciou uma coautoria desses músicos por meio de novas introduções, finais das composições, novas linhas melódicas em determinados trechos ou frases curtas independentes do que está escrito na partitura. A atuação desses intérpretes de certa maneira inovou os antigos clássicos do gênero sem tirar a sua essência.

Podemos denominar essas interpretações de releituras. Segundo Salles (2005) tal elemento são distorções interpretativas que se transformam na própria obra, “por instantes

não sabemos mais o que é a obra e quais os limites que nos permite reescrevê-la". (SALLES, 2005, 131).

Em 1998 foi lançado o disco *A Nova Cara do Velho Choro* pelo grupo *Dois de Ouro*, com direção e produção musical de Fernando César e Hamilton de Holanda. O disco nos chamou atenção não apenas pelo nome (que influenciou no título da presente dissertação), mas também pela maneira como foram pensados e executados os arranjos e composição do disco.

O CD *A Nova Cara do Velho Choro* é composto de vários clássicos do gênero e duas composições de autoria de Hamilton de Holanda. Em observações feitas pela audição do CD conseguimos constatar algumas modificações feitas nas músicas. É possível perceber alterações nas introduções das músicas e criações de melodias que se distanciam da melodia original das obras. Como exemplo, podemos mencionar *Pedacinhos do Céu,* na qual Hamilton alarga a introdução com uma melodia bem diversa do tema – após dois minutos de música é que conseguimos identificar a melodia original de *Pedacinhos do Céu*, a improvisação usada nesta e em algumas outras músicas é Motívica (um solo é construído a partir da melodia original).

Outro exemplo de mudanças é a interpretação de Hamilton em *Apanhei-te cavaquinho,* na qual o intérprete depois de expor todas as seções da música cria uma frase distinta do tema e em um andamento mais lento, finaliza a música com um retorno a seção A. No Pot-pourri de *Um a Zero e Brasileirinho,* percebemos a citação discreta de *Aquarela do Brasil* na ponte que o intérprete faz entre a primeira e segunda música. De forma geral todas as músicas presentes nesse CD tem alguma modificação ligada à inserção de novas melodias, mudanças de andamentos em relação à versão original, incorporação de "breques" e novos ritmos.

Das composições de Hamilton, podemos destacar a *Fantasia sobre Temas de Pixinguinha.* Tal música começa com uma citação integral do início de *Rosa,* composição de Pixinguinha, depois de algumas frases com a condução harmônica marcando partido alto, o intérprete menciona o início de *Lamento que* é citada em todo decorrer da música, sua parte B mencionada literalmente.

Enfim podemos perceber que os procedimentos musicais de apropriação, citação, colagem e releitura, contribuíram de alguma forma para a criação de novos elementos para o Choro. Alguns desses elementos estão ligados à formulação de arranjos e composições e outros mais ligados aos intérpretes (coautores) por meio de inserção de novos elementos no momento da performance musical, as releituras. Ao final dessa dissertação elaboramos um

quadro com exemplos de músicas tradicionais que passaram por releituras e composições que são consideradas como Novo Choro. Uma análise mais aprofundada dessas teorias e composições não será realizada aqui, por não ser esse o objetivo principal desta dissertação, mas já podemos com o referido quadro apontar caminhos de futuras pesquisas nesse sentido.

CAPÍTULO 4. CHORO NA PRÁTICA

> A alma do Choro é livre. Ele não se prende aos registros, escritos ou gravados, nem a convenções sobre sua forma, sobre modo como deve ser tocado, sobre os instrumentos que lhe são característicos. O Chorão é antes de qualquer coisa um intérprete. Ele nunca foi, em toda a sua vida de Chorão, um reprodutor de partitura. Se um dia assim o fez, ele ainda não era um Chorão. Pois que se nasce como Chorão no exato momento em que se faz a primeira interpretação própria de um Choro, quando se ousa, pela primeira fez, alterar qualquer coisa na música, seja ela Carinhoso de Pixinguinha ou Vôo da Mosca de Jacob do Bandolim (LARA FILHO, 2009, p. 183).

Neste capítulo iremos descrever conceitos sobre performance, interpretação e improvisação e como esses elementos acontecem no Choro. O gênero possui um jogo de relações musicais e extramusicais que influenciam na performance. Estes elementos nos ajudarão na compreensão dessa nova linguagem do gênero em especial no que diz respeito à mistura do Choro com o *Jazz.*

No Choro a performance está ligada à avaliação do desempenho na Roda: O que seria uma "boa performance" no Choro? Já a interpretação visa à comparação "virtuosismo x expressividade" e como o instrumentista constrói a sua identidade como Chorão. A improvisação, seus conceitos e diversidade, serão estudados para percebemos o que mudou na improvisação desse gênero e quais as novas maneiras de fazer isso no Choro.

4.1 A Performance

Segundo Herr e Kiefer (2009): "A performance é um fazer artístico que integra conhecimento racional e intuitivo, tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura do executante" (HERR; KIEFER, 2009, p. 93). Isto significa que, para essas autoras, todos esses componentes reunidos na performance vão além da mera execução técnica (questão física) em si.

Já para Lima (2006) a performance musical é constituída de dois elementos centrais: a técnica (prática musical) e a interpretação (processos interpretativos do executante). A prática pode ser pensada como um exercício habitual, uma repetição, segundo Lima (2006, p.13), atrelada ao exercício de uma atividade motora necessária para uma boa técnica e execução de um instrumento, método que prevê a repetição, o condicionamento motor e o fazer mecânico.

> Podemos pensar a performance como um conjunto de escolhas, em qualquer nível de consciência, concebidas e efetivadas por um artista, grupo de artistas e, eventualmente, por observadores, que podem modificar o aspecto da obra de arte.

> Assim a escolha de um andamento, de uma dinâmica ou articulação, repercute diretamente na maneira como vai soar aquela obra (LIMA, 2006, p.14).

A técnica serve apenas como um caminho para se chegar a um fim (LABOISSIÉRE, 2007, p.32). A interpretação, segundo a autora, é a leitura do sujeito sobre a obra, é a ideia – mediação, tradução e expressão de um pensamento. A interpretação musical pressupõe por parte do intérprete a escolha das possibilidades musicais e a mensagem musical presente na partitura só se traduz quando é exprimida por um sujeito interpretante. A performance musical pode ser entendida como um procedimento no qual são exigidos aspectos ligados à técnica (prática) e à interpretação que complementam essa ação.

Desse modo podemos concluir, de acordo com as autoras citadas, que a performance musical procede de dois elementos (técnica e interpretação) que são cruciais para o desenvolvimento da música. Tais elementos são dependentes, assim na falta de um a estrutura da performance fica comprometida.

No Choro a performance tem um papel de suma importância. É necessário que o músico tenha, além de um bom nível técnico no instrumento, a prática na Roda de Choro. Hoje se observam algumas exigências para que o músico possa tocar e permanecer em uma Roda, há uma cobrança no desempenho de certas habilidades musicais que pode excluir uma grande parcela de instrumentistas dessa atividade.

A avaliação do desempenho na Roda é medida por meio do que a pessoa consegue desenvolver: ser virtuosístico, criativo, improvisar bem, ter técnica do instrumento, conseguir ficar na Roda sem errar. Todas essas competências descritas colaboram para uma performance satisfatória. “Para tocar na Roda, é necessário conhecer seus códigos e ter capacidade de tocar bem o instrumento, ou seja, é preciso levar a sério a música e o ambiente da Roda” (LARA FILHO, 2009, p.64).

Marcadas pelos duelos, brincadeiras e jogos musicais, a Roda de Choro tem a performance repleta de elementos extramusicais que influenciam no momento do desempenho. Os duelos acontecem no momento que um instrumentista começa a desafiar o outro – o que transforma a música em um tipo de jogo caracterizado por improvisos, quebra da rítmica e aumento de andamento. Esses duelos encontram-se presentes em outras manifestações culturais brasileiras, como citado no capítulo 1. Segundo Lara Filho (2009) os termos empregados pelos músicos ao mencionarem os duelos, são similares ao usados na cultura da Capoeira (cair, derrubar, levantar).

> O duelo musical entre instrumentistas é então um dos elementos importantes da Roda de choro. Consiste basicamente na comparação entre as performances, em que são julgados: técnica, conhecimento e criatividade para interpretar e improvisar. A

> responsabilidade daquele que não quer perder o comando da Roda é grande, pois ele não pode errar; por outro lado, tem a vantagem de "estar em casa", ou seja, conhecer os acompanhadores e o ambiente. O forasteiro, por sua vez, pode testar o Regional como um todo: por exemplo, é considerado humilhante se ocorrer dele propor uma música que os acompanhadores e não sejam capazes de executar (...) o regional pode testá-lo também, fazendo variações rítmicas inesperadas – no caso do pandeiro e do cavaco -, ou frases contrapontísticas do violão que tirem a concentração do solista, ou mesmo acelerando o andamento da música (...) o duelo se acirra, por meio de improvisos e aumento dos andamentos, até que fique claro qual deles se saiu melhor, ou até que a música termine (LARA FILHO, 2009, p. 62).

O que seria então uma boa performance no Choro? De acordo com Blacking (1995) julgar a performance em um gênero musical de tradição, dizer se o desempenho do músico foi bom ou ruim, certo ou errado, está baseado em princípios adquiridos na vida social em processos que nem sempre estão diretamente ligados à prática musical em si (BLACKING, 1995 apud LARA FILHO, 2009, p. 107).

Nos depoimentos dos Chorões de Brasília encontrados na dissertação de Lara Filho (2009) são apontados vários elementos pertinentes ao julgamento de uma boa performance. Segundo esses músicos uma boa sonoridade está vinculada a uma adequada técnica no instrumento: conseguir tirar o melhor som possível – esse seria o primeiro elemento da avaliação de uma boa performance. O músico necessita dominar totalmente seu instrumento, e isso requer uma árdua prática.

Outro ponto é o repertório, que, para os entrevistados, indica que é necessário no mínimo uma boa técnica aos instrumentistas – isso porque geralmente as músicas apresentam andamentos rápidos e o domínio desse aspecto é elemento predominante para o julgamento da performance. "Quanto mais rápido, mais habilidade você precisa ter. Porque se você for tocar 'Bole Bole' rápido, você vai ter que improvisar rápido, conseguir pensar rápido, imprimir aquele estilo rapidamente (...)". Depoimento de Rafael dos Anjos (LARA FILHO, 2009, p. 111). Assim, pelo repertório também se percebe o nível técnico dos músicos. A apreciação das obras de Choro é também fundamento para um bom desempenho na performance; quanto maior for o repertório do Chorão maior serão suas ferramentas na hora de improvisar.

Mais aspectos apontados são: ter bom ouvido, capacidade de transpor em tempo real as músicas e virtuosismo – são elementos atrelados à prática (técnica musical) obtidos por muito treino, horas de estudos diários – a busca por essas habilidades é necessária para uma boa performance no Choro.

Por fim, é levada em conta a maneira pela qual o músico lida com o erro, como controla o resultado da performance. Segundo alguns autores, os músicos populares brasileiros desenvolvem habilidades denominadas “brejeirices e malandragens”.

O “brejeiro” faz parte da teoria das “tópicas” adaptada por Acácio Piedade para descrever elementos da música brasileira. Tal teoria tem origem na Poética Musical, baseada em escritos de Cícero e Aristóteles, além dos estudos sobre Retórica realizados por teóricos do século XVII para descrever a Oratória da música. No século seguinte, tais estudos se relacionaram à Teoria dos Afetos (BASTOS, 2008, p. 28)[36]. O “brejeiro” descrito por Piedade está diretamente ligado à performance no Choro e ao comportamento dos Chorões.

> O brejeiro é aquele estilo em que as figurações aparecem transformadas por subversões, brincadeiras, desafios, exibindo e exigindo audácia e virtuosismo, mas tudo isto de forma organizada, elegante, altiva, por vezes sedutora, maliciosa. Trata-se de um gesto eminentemente individualista: o indivíduo se destaca da massa, como que zombando de sua regularidade e previsibilidade monótona. O brejeiro está profundamente relacionado a alguns gêneros, como o choro, ali transparecendo originariamente no papel do flautista dos grupos formados no final do século XIX, que usualmente desafiava suas acompanhantes com frases irregulares e rápidas, exibindo algum virtuosismo instrumental. O brejeiro na musicalidade brasileira se manifesta no gingado da capoeira: o corpo faz gestos surpreendentes, o oponente toma uma rasteira e cai. O brejeiro se consolida na figura mítica do malandro, que ginga a sociedade com seus pés, desafia a legalidade com sua esperteza. Ou seja, desloca o tempo forte e o acentua no fraco, realiza a “quebrada”, ataca uma nota com uma ornamentação cromática que causa a impressão de erro, mas que revela a precisão de uma transformação brejeira (PIEDADE, 2011, p. 107).

A “malandragem” seria a desenvoltura do músico em camuflar verdadeiras intenções, a ginga, o modo como conduz suas interpretações musicais principalmente na Roda de Choro. DaMatta (1997) descreve o malandro como: “um personagem cuja marca é saber converter todas as desvantagens em vantagens, sinal de todo bom malandro e toda e qualquer malandragem” (DAMATTA,1997, p.274).

No Choro a “poética da malandragem” é entendida como uma artimanha dos músicos em fazer uma performance imprevisível, imprecisa, a interpretação de uma mesma música se realiza de diferentes maneiras: o modo como a melodia é executada varia; o ritmo é alterado; o ataque de uma nota é atrasado ou adiantado. Desse modo os músicos com mais experiência lançam mão dessa malandragem quando erram, fazendo parecer que o erro foi proposital. A

[36] A complexidade dos conceitos sobre Retórica, Teoria dos Afetos e Teoria das Tópicas vai além dos propósitos deste trabalho e por isso não está contemplada em sua totalidade. Sugerimos a leitura direta do autor (PIEDADE, 2011) constante da Bibliografia Final dessa dissertação. O referido autor faz uso de consagrados textos das três teorias para aplicá-las em gêneros da Música Popular Brasileira.

síncope produz uma espécie de “soluço” que está relacionado com essa maneira de fazer música com “*swing*” denominada pelos Chorões também de “espírito vadio”.

> O instrumentista malandro é maleável, flexível; sua interpretação caminha entre opostos: ora faz as frases com notas curtas e pontuadas; ora faz as mesmas frases melodiosamente; ora realiza um improviso cheio de notas; ora improvisa muitos compassos com apenas uma ou duas notas; ora cresce seu volume de som, ora reduz;(...) ele produz todas essas variações sem se deixar prever. Por isso, necessita de domínio, controle e criatividade (LARA FILHO, 2009, p. 150).

4.2 A Interpretação Musical

> A interpretação musical é, antes de tudo, fruto do pensamento.
> (APRO, 2006).

A interpretação musical é a leitura do *performer* sobre a obra. Interpretação vai além do que está escrito na partitura – abarca a maneira com que o intérprete pensa, age sonha e como vivencia o consciente e as irrupções inconscientes. O músico é, ao esmo tempo, um receptor, um criador e um transmissor da composição que está interpretando (LABOISSIÉRE, 2007).

De acordo com Marília Laboissiére a música, por ser um corpo imaterial, sua interpretação resulta não somente do texto, mas de ideias contidas nas composições. Seu sentido é sempre dependente da condição do “leitor”, de quem extrai coisas que não são evidentes por si.

Assim para cada interpretação existirá um universo ilimitado de percepções, compreensões e transformações. A leitura de uma música será muita além da sua escrita – esta será conduzida pela marca pessoal de cada intérprete e sempre será aberta. A música dessa forma é completada pelo *performer* na sua interpretação, e pelo ouvinte na sua escuta (LABOISSIÉRE, 2007, p. 36).

O Choro é um gênero da música popular que nasceu de uma prática predominantemente oral, tem a improvisação como um dos aspectos marcantes e se caracteriza por não exigir em sua performance a leitura da partitura. Não ler partitura acaba sendo uma exigência dessa prática principalmente nas Rodas de Choro. Os Chorões consideram a partitura como uma ferramenta que limita a interpretação, entretanto não dispensam o uso da escrita em composições e arranjos.

Os músicos consideram as gravações o registro mais importante no Choro que a escrita musical. O registro sonoro e visual de algumas interpretações de Choro se torna

referência para ser seguida por outros instrumentistas. Esses músicos geralmente têm esses intérpretes como modelos e imitam-nos para, num segundo momento, conseguir imprimir sua própria maneira de interpretar o Choro.

Atualmente percebem-se três categorias de Chorões: os que dominam teoria musical (mais jovens ou que tiveram contato com o aprendizado formal), os que conseguem ler música, porém sem fluência e os que não dominam a leitura e nem a teoria, mas que em contrapartida são providos de uma ótima percepção e audição musical invejáveis.

Nesse sentido os elementos da escrita no Choro são irrelevantes, pois o que prevalece é a recriação no momento da performance. “O que se escreve nem sempre é o que se toca, pois a notação muitas vezes corresponde apenas a um esboço ou uma proposta” (SÈVE, 1999, p.5).

Assim possuir um “bom ouvido” é ainda um elemento consideravelmente importante na performance do Choro; segundo Lara Filho (2009), é por meio dessa peculiaridade que o músico, o Chorão, consegue se emancipar da escrita (partitura) e inserir sua criação na interpretação – a escrita é um elemento secundário.

Toda interpretação é uma questão individual. O músico deve imprimir à obra a sua personalidade, seu sentimento e sua intuição. A interpretação é o modo como a individualidade do músico influi na individualidade da obra. O Choro é um gênero essencialmente interpretativo, pois possibilita liberdade e infinitas possibilidades de “leituras”. Tal liberdade contribui para recriações e releituras e é essa particularidade do gênero que o mantém vivo. Alguns compositores de Choro revelam que nunca terão o controle das inúmeras interpretações de suas obras.

> De fato, o Choro não é uma música para ser executada conforme a prescrição da partitura. Seu valor e significado não residem no que o pentagrama revela, mas no que o intérprete for capaz de extrair dele. É o intérprete que dá a forma, que molda que imprime sua marca pessoal. Os Chorões construíram, ao longo da história do gênero, uma rica e variada tradição de interpretação, vital para difusão, renovação e preservação do gênero (LARA FILHO, 2009, p.119).

Para entender a interpretação no Choro e suas contribuições para mudanças desse gênero musical iremos descrever elementos presentes na prática do Choro. A primeira característica a ser analisada será a formação da identidade de um Chorão.

No Choro a identidade de um Chorão se edifica pela prática de certas vivências musicais, pelo convívio nas Rodas. A idoneidade do músico de Choro em imprimir sua própria leitura dessa música é um artifício de grande valia nesse gênero, valorizada pelos

próprios músicos e pela audiência, ou seja, ser uma identidade musical revela que o instrumentista possui maturidade e experiência na linguagem do gênero.

A busca pela identidade de um Chorão contribui para introdução de elementos novos ao gênero. A autonomia de poder cocriar no momento da interpretação do Choro possibilita as releituras de Choros antigos. Assim alguns músicos acrescentam ao Choro elementos presentes na contemporaneidade. O conjunto de escolhas presente no fazer musical do Choro é essencial para que a tradição se mantenha viva até os dias atuais.

Outros elementos que fazem parte da performance e interpretação do Choro são o virtuosismo e a expressividade. O virtuosismo (performance) tem muita importância no Choro, sendo um dos elementos que estabelecem critérios para uma boa performance. Percebe-se que o próprio repertório apresenta diversos níveis de dificuldade – de certo número de obras poucos são os músicos capazes de tocar. Porém para um bom desempenho na prática do gênero é necessário que além de virtuose o instrumentista seja expressivo.

Expressividade (na interpretação) é a prática da capacidade criadora, é conseguir transmitir alguma sensação por meio da música e transformar a simples execução de um tema em uma obra de arte. Na expressividade, “violonista e violão viram uma coisa só” (LARA FILHO, 2009, p.130).

No Choro é necessário aliar a técnica do instrumento à criatividade; não é apenas a habilidade com instrumento que fará o músico ter um desempenho satisfatório e, vice-versa, somente a criatividade sem domínio técnico não será capaz de poder fazê-lo. A habilidade técnica é a primeira condição de fazer o Choro; depois vem a expressão, o domínio da linguagem. A expressão é algo subjetivo enquanto virtuosismo é mais “quantitativo” (pode ser medido).

Para se obter um bom desempenho no Choro é preciso ter o domínio desses dois elementos: virtuosismo e expressividade. “Se você conseguir dosar isso bem, você vira um Hamilton de Holanda” (LARA FILHO, 2009, p.126). Segundo depoimentos de alguns músicos de Brasília, Hamilton de Holanda é o símbolo da excelência musical, pois consegue um perfeito equilíbrio entre esses dois elementos na interpretação do Choro.

4.3 Improvisação

Para entender as mudanças presentes na prática do Choro na contemporaneidade são necessários estudos e apontamentos referentes à improvisação. O Choro de hoje sofre forte influência de outros gêneros e as diferentes formações de seus executores contribuem para a

criação de várias maneiras de improvisos. A seguir iremos identificar e descrever o que é improvisação e quais os tipos mais comuns presentes atualmente no Choro. Iremos também descrever algumas formas de improvisos presentes no *Jazz* devido à forte influência desse gênero no Choro.

De acordo com Almada (2006) a improvisação é uma composição espontânea, "ao falarmos de improvisação não podemos deixar que se perca sua principal ascendência: a arte da composição musical (...) o ato de improvisar nada mais é que do que compor instantaneamente" (ALMADA, 2006, p 56-57).

A improvisação musical é uma prática entrelaçada com a performance, composição e interpretação musical; sua condição se baseia na experiência subjetiva e coletiva do músico que a faz, é uma necessidade de recriação por parte do intérprete, este se torna cocriador da composição no momento da sua performance (GEUS, 2009, p. 43). Geus descreve o improvisador como:

> O músico que contribui criativamente para o desenvolvimento da peça, geralmente detentor de considerável agilidade de raciocínio harmônico que precede uma execução praticamente simultânea. Esse quesito é básico para a obtenção de êxito na performance possibilitando por meio da busca de uma resolução instantânea, evitando possíveis desconfortos, principalmente quando se acompanha uma peça desconhecida (GEUS, 2009, p. 45).

Segundo Valente (2009) a improvisação musical é a composição criada pelo intérprete no momento da explanação de uma obra: "o músico se torna uma espécie de intérprete-criador, podendo a cada execução criar algo diferente e particular, unindo sua criatividade a do compositor" (VALENTE, 2009, p. 18).

Dessa maneira é possível perceber, conforme esses três autores citados, que a improvisação e composição são estruturas contínuas, separadas apenas por tempo de execução. Enquanto na composição o autor tem um tempo maior para organização de suas ideias (escrevendo), a improvisação acontece em tempo real. Mesmo que na improvisação se tenha uma liberdade maior são percebidas algumas regras em sua execução. Tais regras se referem à forma e combinações que na maioria das vezes são estabelecidas em ensaios prévios e coletivos.

4.3.1 Improvisação no Choro

Hoje é possível estabelecer que a improvisação é um elemento essencial presente no Choro. Por meio da história do gênero podemos identificar que o nascimento dessa música

acontece pela maneira como é interpretada a música europeia, existindo uma liberdade na interpretação que propicia a criação de novos elementos. Contudo, de acordo com Valente (2009), há uma divergência entre os pesquisadores do gênero a respeito da improvisação. A inquietação refere-se à inexistência da improvisação nas gravações do gênero até o início do século XX. Na obra de Cazes (1998) o autor pontua:

> Uma audição atenta das gravações de Choro da fase mecânica surpreende por aspectos como a quase total falta de improvisação. Muitas vezes a mesma parte da música é repetida quatro ou cinco vezes sem nenhuma alteração. Só da para sentir o calor da improvisação quando toca o Pixinguinha, com ele tudo é mais vivo, mas alegre, mais rítmico (CAZES, 1998, p. 45).

Segundo Franceschi (2000) nas primeiras décadas do século XX não há registro de improvisação nas gravações de Choro – de acordo com o autor isso pode ser decorrente de questões comerciais que não permitiam erros nas gravações, ou por questões profissionais tais músicos fossem obrigados a tocar o que estava escrito, sem se permitir qualquer improviso. Apenas em 1919 quando aparecem as primeiras gravações de Pixinguinha é que se percebe uma interpretação mais criativa do gênero (VALENTE, 2009, p. 42).

Valente (2009) acredita que a falta de improviso se faz apenas nas gravações – nas Rodas de Choro existiria mais liberdade, pois não há o problema do limite de tempo dos estúdios. Assim é possível perceber que inúmeros pesquisadores do Choro assinalam ao gênero um caráter essencialmente de improvisação, como:

> É importante lembrar que o Choro traz consigo o mesmo elemento que permitiu ao Jazz atingir seu grande desenvolvimento: a improvisação. Está é a sua força maior .(Maestro Lindolfo Gaya na carta “A propósito do Choro”, 1977, apud Cazes, 1998).

> No Choro, os temas geralmente apresentam grande invenção melódica e harmônica e, por isso, a improvisação geralmente acontece mais ao nível de variação melódica, da sugestão de alteração da métrica, da realização rítmica com sutilezas que parecem escapar das possibilidades da notação e que permite o assim chamado “molho do choro” (GEUS, 2009,p. 13).

Para fazer um comparativo da improvisação do Choro (antes e atualmente) iremos partir das improvisações de Pixinguinha (as primeiras que se tem registro), em seguida iremos descrever as praticadas por |K-Ximbinho, que já sofre influência do *Jazz*, finalizando com as improvisações feitas nas interpretações atuais do gênero. Essas descrições buscam mostrar as mudanças que aconteceram no Choro.

Segundo Brasílio Itiberê[37] “os contracantos de Pixinguinha no saxofone é um dos elementos mais complexos e de maiores conseqüências estéticas que existe na música popular brasileira” (CABRAL, 2007, p. 14).

Os “contracantos” eram o tipo de improvisação praticado por Pixinguinha; tal elemento poderia ser executado por instrumentos melódicos no registro médio e grave ou de acompanhamento, o violão. Esse artifício não foi criado por Pixinguinha, provém diretamente da primeira geração de Chorões. Segundo Geus (2009) Pixinguinha resgata essa prática de contracanto que aprendeu com seu professor Irineu de Almeida, preservando alguns elementos e acrescentando novos. Podemos perceber que essa foi a primeira mudança na maneira de se improvisar no Choro.

Dos elementos preservados por Pixinguinha destacam-se: a condução da linha melódica do baixo por meio de graus conjuntos, explorando as múltiplas possibilidade de inversão dos acordes e ornamentação melódica, proveniente da utilização de arpejos de movimento ascendentes e descendentes e a movimentação da melodia do contracanto ocorre nos compassos pares (CALDI, 2000, apud Geus, 2009, p.51).

As mudanças feitas por Pixinguinha se configuram na inserção de “duelos” entre os acompanhadores e solistas e na melodia do contracanto que se refere mais à Harmonia que à voz principal.

K-Ximbinho, como já mencionado no capítulo 2, inovou o Choro com inserção de elementos do *Jazz* em suas composições e improvisos. O improviso segundo o compositor é o elo que liga o Choro ao *Jazz* e elemento que promove a inovação (Costa, 2009). A improvisação de K-Ximbinho se estrutura em uma liberdade maior, nelas acontece uma reelaboração do tema original se baseando principalmente na sequencia harmônica do mesmo. A improvisação no Choro depois de K-Ximbinho adquire elementos do *Jazz* como agente de inovação tais: harmonias tensionadas, escalas de *Blues* e *chorus* de improvisação.

A improvisação do Choro na atualidade é percebida como o momento no qual os músicos empregam todos os seus conhecimentos técnicos do instrumento na interpretação, é o momento da liberdade criadora. Como consequência da diferente formação da nova geração de Chorões observa-se que os improvisos atuais têm influência de outras referências musicais, em especial o *Jazz.* Vale ressaltar ainda que outro ponto em comum desses dois gêneros é a performance que apresenta liberdade para criação de novos elementos, assim uma

[37] Brasílio Itiberê (1846-1913): formado em Engenharia Civil,engajou-se nos movimentos culturais da terceira década do século XX como contista e cronista, teve importante atuação no modernismo brasileiro, fundando a revista modernista *Festa*. Nas décadas seguintes tornou-se amigo de Ernesto Nazareth e Pixinguinha e incentivado por Villa-Lobos começou a estudar música, tornando-se compositor (SOUZA, 2009).

mesma música é concebida e produzida de diversas maneiras. “Assistir a um concerto de Jazz é uma experiência única, pois a cada performance a abordagem das músicas se modifica substancialmente, um mesmo tema nunca é repetido, ele é a cada vez recriado e isto faz parte da própria idéia do jazz” (NETO, 2007, p.14).

No trabalho de Lara Filho (2009), o autor descreve três categorias de improviso do *Jazz* que estão presentes no Choro Novo, tais categorias são descritas por Kernfeld (2006)[38] como: “Paráfrase, Formulada, Motívica”. A seguir iremos descrever cada categoria e como esta se apresenta na performance do Choro.

No modelo de Paráfrase a improvisação é o ornamento da melodia original, deste modo a melodia fica reconhecível. Nesse padrão de improvisação a estrutura harmônica fica inalterada e os ornamentos aparecem discretamente ou podem abranger uma reformulação da melodia. A paráfrase é procedimento corriqueiro e apreciada no Choro, é um elemento tão comum ao gênero que se confunde com o próprio modo de fazer o Choro, por isso alguns músicos recomendam que para tocar o gênero é necessário ouvir as gravações de grandes mestres, e assim conhecer suas paráfrases (LARA FILHO, 2009, p. 136).

Figura33: Parte Original de *Proezas de Solon.*

[38] Barry Kernfeld: músico e pesquisador do *Jazz.* Em 1981 ele recebeu o título de Doutor em Musicologia pelo estudo de técnicas de improvisação no sexteto de Miles Davis com John Coltrane e Cannonball Adderley. Posteriormente Kernfeld passou duas décadas como um colaborador *freelancer* para obras de referência, principalmente como o editor *do Dicionário Grove de New Jazz*, assim se tornou a fonte de referência padrão geral no *Jazz*, citado no trabalho “Improvisação Musical: Técnicas de Composição Aplicadas a Performance Instrumental” (SANTIAGO, 2006).

Fonte: LARA FILHO, 2006, p. 134

Figura 34: As paráfrases de Jacob em *Proezas de Solon.*
Fonte: LARA FILHO, 2006, p. 134

O que se observa é que esse modelo de improviso sempre esteve presente no Choro e chega a ser até intrínseco ao gênero. Segundo Almada (2006) essa característica se dá pelo fato de a estrutura formal dessa música ser um rondó: "assim a parte A (principal) na estrutura de um Choro convencional se apresenta por quatro vezes (...) os instrumentistas de maior talento tenham se sentido naturalmente impelidos em direção à variação melódica (...) isso deve ter contribuído para o desenvolvimento da improvisação no gênero" (ALMADA, 2006, p.55).

O modelo de Improvisação Formulada "se baseia no tema da música original; suas estruturas rítmicas e harmônicas ficam inalteradas em termos de métrica, tamanhos de frases, relações tonais e objetos harmônicos principais" (LARA FILHO, 2009, p 137).

Essa improvisação se configura de forma mais livre, em que a harmonia do tema pode variar com a inserção de acordes alterados (acordes com notas estranhas à escala em que ele está inserido) e substitutos (substituem os acordes principais de uma tonalidade). A fixação desse modelo de improvisação ao Choro contribuiu para mudanças no gênero. Hoje esse tipo de improvisação se encontra presente na Roda de Choro e apresentação do gênero. Segundo alguns músicos há uma dificuldade de improvisar nesse modelo, pois o músico

necessita da aquisição do vocabulário do gênero para improvisar de maneira coerente no Choro.

> Na hora de improvisar, ele tem dificuldade de improvisar dentro da linguagem. Porque não tem temas, vivências suficientes, porque na hora da linguagem, na hora de improvisar, você vai pegar todos esses temas, esse vocabulário, vai mudar as notas e vai brincar com elas.(...) Mas para improvisar bem, é preciso construir o vocabulário.Depoimento Dudu Maia (LARA FILHO, 2009, p.138).

> Também tirar o máximo de gravações possíveis de pessoas que você admire e que sejam bons improvisadores. Porque você não pode criar nada se não conhecer o que já foi feito.Depoimento Henrique (LARA FILHO, 2009, p.138).

Os Chorões partindo das dificuldades dessa categoria de improviso criam alguns mecanismos por intermédio de estudos de escalas e arpejos, formulando um vocabulário de frases melódicas que são inseridas no momento da improvisação, suas principais ferramentas estão nas frases que retiram dos próprios Choros. Os músicos afirmam estudar muitos Choros e improvisos de outros intérpretes para assim criar seu próprio vocabulário (LARA FILHO, 2009, p. 139).

Como esse tipo de improvisação está mais ligado ao *Jazz* sofre algumas críticas de Chorões mais conservadores que não aceitam que a melodia original se perca no momento do improviso, pensam que esse modelo de improvisação irá descaracterizar a linguagem do gênero.

> O respeito na Roda é todo mundo saber o que fazer e quando fazer. Chego lá na Roda da Tartaruga, e está todo mundo estudando improviso. Tocou a música, ai repete a segunda e terceira parte vinte vezes. Só o cara que está improvisando é que está gostando. Quem é músico está entendendo tudo. Mas imagina quem não é?O público não entende nada. Fica aquela coisa massante, igual ao Jazz. O tema dura 30 segundos, mas a música dura duas horas.(...) Tem que apresentar o tema, e depois improvisar. Depoimento de Leonardo Benon. (LARA FILHO, 2009, p. 67).

Em algumas Rodas de Choro devido à formação de origem diversa de seus músicos percebe-se a utilização dessa categoria de improvisação.

A Improvisação Motívica é quando o solo é construído de referências presentes na melodia original. Segundo Lara filho (2009) esse tipo de improvisação não é muito comum no Choro, é mais usado nas composições do gênero.

Korman (2004) argumenta que essa aproximação entre Choro e *Jazz* acontece pela vivência de seus praticantes com a linguagem do *Jazz*, isso vem alterando o vocabulário na improvisação do Choro. Assim, novos elementos são acrescentados – alteração na forma da música, performance *jazzística*, melodias, fraseados de outras músicas brasileiras – e têm estado presentes na prática desse gênero (KORMAN, 2004, p.4).

Nos depoimentos descritos nesse capítulo podemos perceber inúmeras inovações na forma de improvisar o Choro. Em Brasília essas mudanças estão em evidência nos depoimentos dos músicos e em suas práticas, o "novo" colabora para uma reelaboração de elementos sociais, históricos e culturais dessa música.

> Acredito que estamos vivendo um momento especial na música popular Brasileira. A convergência de fatos, como a facilidade e acesso à informação e a vocação natural para a coisa me dão a certeza que vivemos um Momento Virtuose. E não é modismo, é simplesmente um movimento- não – organizado de jovens músicos com personalidades e identidades individuais a fim de tocar o Brasil e o mundo também. Baseados no que aconteceu de mais importante na música instrumental Brasileira como, por exemplo, Pixinguinha, Jacob, Baden, Egberto, Hermeto, Toninho, Raphael e, na música do mundo, como Jazz, o Flamenco, a música cubana, a música africana, esses jovens criam, sem perceber uma forma autentica de fazer música. É como disse Oswald de Andrade " A antropofagia nos une". Música do Brasil para o mundo. Esse disco é uma homenagem ao povo brasileiro e aos jovens "Brasilianos".[39]

[39] Comentário de Hamilton de Holanda na contracapa do seu CD *Brasilianos*. Rio de Janeiro. 2006.

CAPÍTULO 5. APRECIAÇÃO DO NOVO CHORO

Como já mencionado nos capítulos anteriores, hoje existem mudanças na composição e prática performática do Choro. Com isso, o gênero começou a apresentar novas representações estéticas proporcionadas pelos recursos escolares (partitura) e por ressonâncias de outros gêneros musicais, que introduziram novos elementos no Choro.

Este capítulo será dedicado a apreciação e análise de forma geral de três peças que irão retratar o que estamos chamando, desde o início dessa pesquisa, de as mudanças ocorridas na composição do gênero. São elas: *Naquele Tempo* (Pixinguinha), *Choro pro Zé* (Guinga), *Vocês me deixam ali e seguem no carro* (Hermeto Pascoal).

A escolha dessas músicas se pautou no seguinte critério: cada uma demonstra um elemento diferente. A primeira delas se caracteriza por ser um Choro tradicional, assim podemos ter parâmetros de como era o gênero antes e o que mudou; a segunda apresenta na sua harmonia inúmeras inovações referentes a uma configuração mais "elaborada", acordes diferenciados dos vistos em um Choro tradicional, e na terceira se percebe[40] uma nova maneira de pensar a melodia e harmonia do Choro – podemos notar nesta, variação de andamento, como se a peça fosse elaborada em dois movimentos distintos. Contudo a apresentação dessas músicas nesse trabalho contribuirá apenas para confirmar as mudanças mencionadas nos capítulos anteriores, ou seja, trata-se de um exame dirigido das partituras e não mais uma análise formal acadêmica por completo.

5.1 *Naquele Tempo* (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

O Choro *Naquele Tempo* é considerado tradicional, composto por Pixinguinha e Benedito Lacerda em 1946. Trata-se de uma composição estruturada em três partes (seções A-B-C) na forma rondó A-A-B-B-A-C-C-A, possuindo dezesseis compassos em cada parte, o que denota ser uma composição típica da forma tradicional do Choro.

[40] Aqui usamos de fato a nossa percepção para apurar esses indícios de novas configurações do Choro. Além de usar a bibliografia existente (livros, teses e artigos) que aponta obras e criadores responsáveis por estas mudanças, utilizamos com efeito de nossa própria formação como musicista da área do Choro para identificar as novas nuanças do gênero.

Aspectos Gerais	Seção A	Seção B	Seção C
Compassos	1-16	18-33	36-51
Tonalidades	D menor	F maior	D maior

Tabela 1. Divisão Formal e Plano Tonal Geral - Forma: (A-A-B-B-A-C-C-A-).

Figura 35. Partitura de N*aquele Tempo* divisão de suas seções.

Na harmonia, predomina o Choro tradicional, na tonalidade de Dm na parte A, F maior (a relativa) na parte B e D maior na parte C. Os acordes aparecem sem tensões e, segundo Almada (2006), a harmonia do Choro tradicional se caracteriza por simplicidade, baseada em acordes perfeitos maiores e menores, acordes com sétima, dominantes e acordes diminutos. Não apresenta acordes estranhos ao campo harmônico ou alterados, exceto as dominantes secundárias e os acordes de "sexta napolitana". As inversões são características marcantes e contribuíram para a ampliação melódica da linha do baixo (ALMEIDA, 1999, pp.121- 122).

Na música *Naquele Tempo* há o uso frequente de sétima, alguns acordes aparecem em 1.ª ou 2.ª inversões. Essas inversões contribuíram para uma identidade harmônica do Choro.

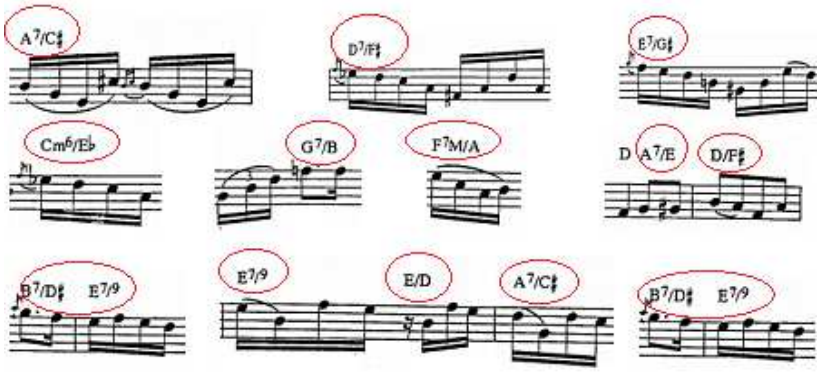


Figura 36: Inversões que fazem parte da harmonia da música *Naquele Tempo*

As progressões: *ii-V- I e I-V-I* são usadas com frequência.

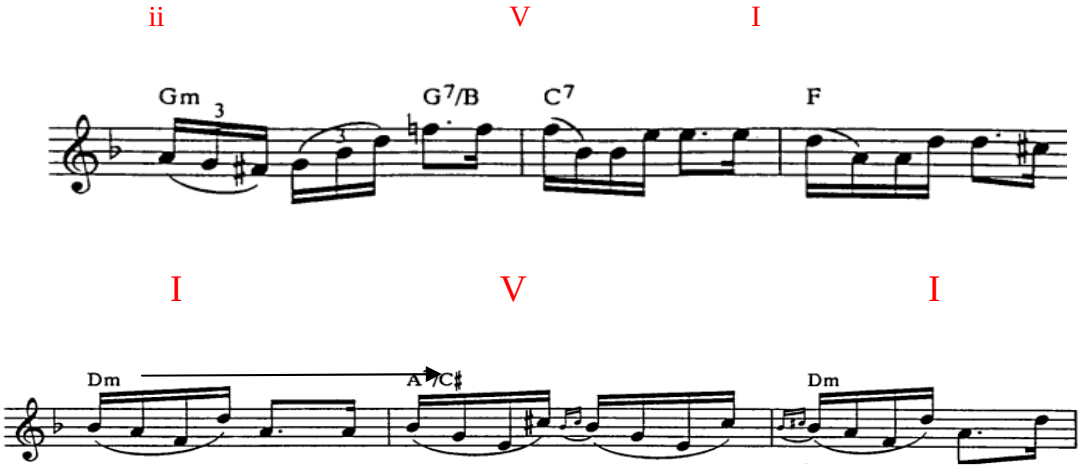


Figura 37: Progressos presentes no Choro Naquele Tempo.

A música possui alguns motivos que serão repetidos e renovados no decorrer da peça. Na parte B se percebe a inserção de outro motivo (tercinas em semiclcheias), porém sem submergir o motivo anterior.

Figura 38: Motivo rítmico da parte A de *Naquele Tempo*

Figura 39: Motivo rítmico da parte B compasso 18 de *Naquele Tempo*

Nos aspectos melódicos percebemos arpejos descendentes, a melodia é linear com vários saltos de 6° e destaque nos ornamentos ocorrentes nas seções A e C.

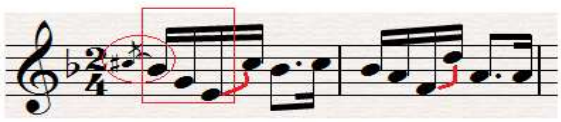


Figura 40: Primeira parte da música *Naquele Tempo* mostrando apogiatura, arpejo descendente e salto de 6°

A primeira seção da música inicia com a anacruse e segue do compasso 1-16, na tonalidade de Dm. Esta seção consiste em duas subseções com um período cada, sendo os dois períodos com duas frases. Desta maneira, essas duas subseções se articulam semelhantemente – no 1° período se formam as frases x-y e 2° período x-y'. Nas quatro frases, as primeiras de cada período são idênticas e as segundas distintas apenas na segunda frase, compassos 14 e 15.

A seção B modula para F maior, a tonalidade relativa, surge um novo motivo rítmico e é dividida como na seção A, mudanças apenas da última frase do 2° período (x-y'). A seção C é contrastante ritmicamente com as demais seções, no sentido de que possui figuras de tempo mais longas, há uma frequência maior no uso de apogiatura.

As seções A, B e C são contrastantes entre si, porém existe uma aproximação entre as seções B e C, estão em tonalidades maiores (seção B: F maior e seção C: D maior), destacando-se seção A, em Dm. A peça possui alguns elementos unificadores, como as figuras de valores curtos, principalmente colcheias e semicolcheias. A edição analisada sugere um andamento rápido. As três seções são marcadas pela síncope. Sob um olhar geral, *Naquele Tempo* é um típico Choro tradicional, pois apresenta uma estrutura harmônica em conformidade com os padrões em vigor, melodia sincopada e está na forma Rondó.

A improvisação de *Naquele tempo* é feita pelo próprio Pixinguinha, representada pelos contracantos que se caracterizam por melodias independentes que apresentam complexidade. Como já mencionado (no capítulo 4) Pixinguinha se destaca por estabelecer novas diretrizes para arranjo e práticas na improvisação. Os contracantos não são feitos como dos Chorões da primeira geração, mas a improvisação ainda continuará sendo feita de maneira tradicional, por meio dos tais contracantos, ainda não aberta como a improvisação de hoje.

5.2 *Choro Pro Zé* (Guinga e Aldir Blanc)

Choro pro Zé trata-se de uma composição para canto e violão, o que não é característica comum ao gênero, que apresenta mais músicas para grupos instrumentais. É considerada como "Novo Choro" por apresentar elementos distintos dos Choros tradicionais, foi composta por Guinga e gravada no álbum *Delírio Carioca* em 1992.

Vale ressaltar que Guinga faz parte de um grupo de instrumentistas (ele é violonista) e compositores que tem ligações e influências com diversos gêneros musicais, não se limitando a apenas um deles. Segundo Cardoso (2006) as obras de Guinga frequentemente ultrapassam as fronteiras entre os gêneros musicais (como o Choro, o Samba e a Canção) e, mais do que isso, aproximam música erudita e popular. De acordo com o autor sua obra representa um: "violão limítrofe, que flutua entre o clássico e o popular, desafiando os rótulos tradicionais aplicados à música, transitando entre eles, podendo dificilmente ser classificado definitivamente como pertencente a apenas um destes universos" (Cardoso, 2006, p. 60).

> Só não quero me rotular como nada, sou um compositor de música popular, compositor de rua, intuitivo, não faço nada fundamentado em teorias, nem formalidades. Faço o que meu coração manda, meu gosto manda, meu senso estético e minha experiência, o que já ouvi, já vivi. (Depoimento de Guinga sobre suas composições KOINDIN, 2011, p.162).

Ligando essa característica limítrofe de Guinga ao trabalho de outro criador – Garoto –, é pertinente abordar que as mudanças relacionadas à harmonia do Choro não são recentes, mas fazem parte de um processo, como a maioria dos eventos ao longo da Historia da Música. Estas mudanças podem ser já consideradas a partir das obras de Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) nas décadas de 30 a 50. Nas obras desse compositor percebemos elementos inovadores – seus Choros, segundo Delneri (2009), são caracterizados pela impetuosidade e ousadia poética, porém ainda sem se afastar da tradição. Os Choros para

Violão solo de Garoto formam uma coleção de 9 peças, e tais obras ganharam uma nova sonoridade, uma nuança diferente das práticas dos Chorões de sua época. Sua escrita também é diferenciada, exigindo uma nova técnica instrumental derivada da nova escrita para o Choro (DELNERI, 2009, p. 49).

Figura 41: *A Caminho dos Estados Unidos*, choro considerado moderno com escrita diferente do violão acompanhador.
Fonte: DELNERI, 2009, p. 49.

Por esse motivo da inovação *Choro pro Zé* foi escolhida para apresentar algumas características que se distanciam dos Choros tradicionais. Possui como estrutura a forma canção, apenas duas seções, ladeadas por uma introdução e uma coda, forma mais comum no *Jazz*. A introdução e a coda são estruturas formais encontradas no *Jazz* e em alguns Choros pós-Pixiguinha como: *Lamentos, Carinhoso* de Pixinguinha, músicas criticadas na época da sua criação (como mencionado no Capítulo 2), e *Catita* de K-ximbinho que também possui essa construção, entre outras obras. Uma mudança de estrutura que começou a ser apresentada no gênero, certamente, ocorrente da ressonância dos modelos norte-americanos.

Aspectos gerais	Introdução	Seção A	Seção B	Coda
Compassos	1-3	4-20	21-36	37-39
Tonalidades	Cm	Cm	Cm	Cm

Tabela 2. Divisão Formal e Plano Tonal Geral - Forma: (Introdução-A-A-B-Coda).

Em *Choro pro Zé*, além das cifras, o violão de acompanhamento está escrito em partitura (como nas outras músicas presente no soongbook de Guinga), enquanto no Choro tradicional a maioria das vezes as partituras apresentam apenas cifras.

> Observa-se portanto que a escrita-padrão da música popular – a melodia cifrada não comporta a música de Guinga: é preciso fazer uso da escrita em pauta musical, detalhando todas as minúcias do acompanhamento violonístico criado pelo compositor. A própria cifragem, escrita característica da música popular, revela-se problemática para grafar a obra deste compositor (Cardoso, 2006, p. 57).

Outra característica diferente do Choro tradicional é que este não modula, toda a música está na tonalidade de Cm, possuindo o uso frequente das extensões nos acordes. Essas extensões são características da harmonia jazzística na qual as terças são superpostas além das sétimas, surgindo as 9, #9, b9, 10, 11, b13.

Figura 42: Acordes com extensões que aparecem no compasso 19 do *Choro Pro Zé.*

Assim como nos Choros tradicionais, no *Choro pro Zé* existem com frequência acordes invertidos, esses possuem extensões e na maioria das vezes a nona é adicionada.

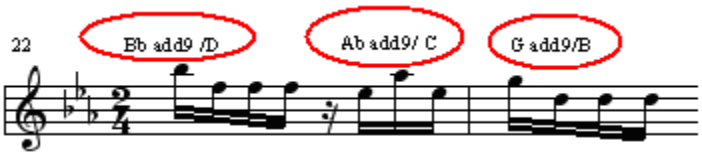


Figura 43: Acordes invertidos com a nona adicionada no compasso 22 do Choro Pro Zé.

As progressões que aparecem com frequência são:

Figura 44: Progressões frequentes compasso 12 em *Choro Pro Zé*

Destacamos também alguns elementos que aproximam essa composição de um Choro, como: na parte melódica, o uso de arpejos, melodias em grau conjunto, escala cromática. Nos aspectos rítmicos podemos constatar que existe um motivo inicial que será lembrado em todos os inícios de frases da música. O esquema de três semicolcheias precedendo o tempo forte, como as anacruses da introdução, seções A e B e coda, aspecto bastante comum na música tradicional brasileira como o Choro.

Figura 45: Motivo gerador da música.

Figura 46: Anacruse do compasso 1 introdução da música.

Figura 47: Anacruse do compasso 5 seção A da música.

Figura 48: Anacruse do compasso 21 início da seção B da música.

Figura 49: Anacruse do compasso 38 parte final da música.

No *Choro pro Zé*, Guinga utiliza elementos rítmicos comuns nos Choros tradicionais, as síncopas, alusão a síncopas e quiálteras.

Figura 50: Síncopas e quiálteras que aparecem na música *Choro pro Zé*.

A introdução possui três compassos, a parte A da música possui 16 compassos divididos em duas subseções cada uma com duas frases. A parte B também tem 16 compassos divididos em 2 subseções, sendo que as primeiras frases do 1° e 2° período são idênticas, mudando apenas a segunda frase. E a *Coda* possui três compassos.

Outra diferença presente na composição *Choro pro Zé é* a maneira na qual é feita a improvisação, existe uma abertura maior que na música *Naquele Tempo*. Na gravação de *Choro pro Zé* pudemos observar que o saxofonista que interpreta a música improvisa sob a harmonia da música, porém a melodia da improvisação se distancia da melodia da música, diferente dos contracantos em *Naquele Tempo*, a composição de Guinga se abre a novos elementos presentes no momento da improvisação. Tal abertura representa uma importante mudança na prática desse gênero.

Referente aos elementos estruturais, *Choro pro Zé* apresenta várias peculiaridades em comparação aos Choros tradicionais, tais como: melodias cromáticas, arpejos, graus conjuntos, síncopes e inversões, porém o que mais o diferencia de um Choro tradicional é o alargamento da harmonia, que apresenta extensões nos seus acordes (9,#9,b9,10,11,b13).

5.3 *Vocês me deixam ali e seguem no carro* (Hermeto Pascoal)

A prática é quem manda.
(...) Música universal é misturar sem preconceito, mas com bom gosto.
(MORENA, 2008)

Vocês me deixam ali e seguem no carro é uma composição de Hermeto Pascoal, interpretada por Henrique Cazes no CD *Waldir Azevedo, Pixinguinha, Hermeto e Cia*, a

composição é considerada um Choro Novo por possuir elementos raros de ser encontrados nos Choros tradicionais. Tais elementos encontrados são: harmonia expandida, melodia com vários saltos de 4, 5 e 6, escala de tons inteiros, andamentos distintos (modulação rítmica, as figuras se alteram em semicolcheia, quiálteras) entre seção A e B.

No artigo de Campos (2005) a autora comenta sobre uma suposta "sofisticação" nos Choros de Hermeto. "No Choro, ele faz uma sofisticação em seus elementos, sobretudo harmonia e melodia, ele respeita o idioma do Choro, mas brinca também com a parte rítmica" (CAMPOS, 2005, p.727).

Arrais (2006), pesquisador da obra de Hermeto, comenta que é difícil classificar o compositor, pois este tem influência de diversos gêneros musicais. "A música de Hermeto é a popular brasileira, instrumental, folclórica e regional. É também clássica, contemporânea, experimental, jazzística, improvisada". Já Hermeto prefere designar sua produção como "música universal" (ARRAIS, 2006, p.13)

Na revista eletrônica *jungledrums, (*apud, Arrais, 2006, p. 7), Hermeto descreve sua "música universal":

> **Você define sua música de alguma forma? Consegue encaixá-la em algum estilo? É música experimental, música brasileira, música improvisada? Responde Hermeto:** Ela se encaixa em tudo isso aí, só que hoje em dia eu chamo de música universal. Ela abrange todos os estilos e todas as tendências. O Brasil, sendo o país mais colonizado do mundo, não poderia ter outra coisa que não música universal, que é uma mistura, aquela mistura bem feita. (...) A gente faz muita misturada; você não escuta um ritmo predominando o tempo todo. Sempre muda, muda, muda. Rápido. A harmonia nem se fala.
> (...)
> As pessoas acham que evoluir é fazer uma harmonia cada vez mais pesada. Pra mim evolução é saber mexer com misturas. O difícil nessa música que eu chamo de universal é justamente saber misturar (...) Evolução é saber misturar (ARRAIS, 2006, p.15).

O depoimento de Hermeto vem ao encontro dos elementos presentes em nossa dissertação, em especial a nova característica do Choro que estamos tentando assinalar, amparada pela teoria do Hibridismo. A disposição em misturar, em "perder" (elementos tradicionais anteriores) e ganhar (novos resultados) e tudo o que o compositor descreve da sua música "universal" parecem ser a síntese do que está ocorrendo neste momento do Choro. Por isso a escolha de uma composição de Hermeto, esse músico apresenta sua obra como algo híbrido e demonstra sua intenção em misturar; a nosso ver Hermeto tem suma importância e contribuição nas mudanças do gênero.

Vocês me deixam ali e seguem no carro tem a forma A-B,19 compassos na parte A, seguida de 4 compassos que se caracterizam como uma ponte para a seção B, que possui 28 compassos. A partitura analisa nessa pesquisa é do material didático da escola Portátil de Música (2010).

Aspectos gerais	Seção A	Ponte	Seção B
Compassos	1-19	20-23	24-51

Tabela 3. Divisão Formal - Forma: (-A-P-B).

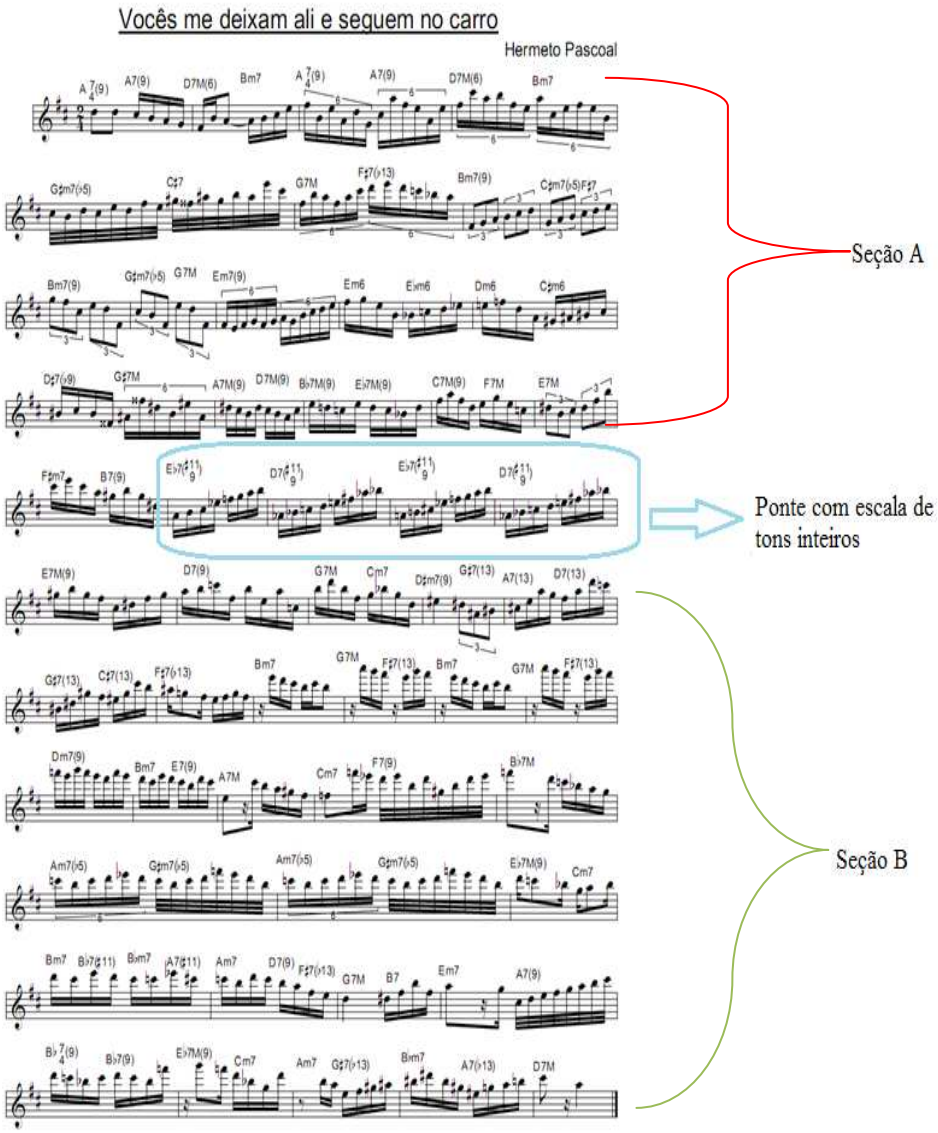


Figura 51: Estrutura de Vocês me deixam ali e seguem no carro.

Na harmonia predominam acordes com a sétima e extensões (9,#11,13, b13), diferentes dos Choros tradicionais, que os aproximam da harmonia jazzística, com acidentes recorrentes, utilização de escalas simétricas, mudança de andamento. Os acordes com extensão presentes no Choro de Hermeto são:

$X^{7}{}_{4}{}^{(b9)}$ $X^{7\,(9)}$ $X_{m}{}^{7\,(9)}$ $X^{7M\,(9)}$ $X^{\#7(b9)}$
$X^{\#7(b9)}$ $X^{b7(11)}$ $X^{b7(\#11}{}_{9})$ $X_{\#}{}^{7(b13)}$ $X^{7(13)}$

Figura 52: Acordes com extensão que aparecem no Choro *Vocês me deixam aqui e seguem no carro.*

Percebem-se dois acordes no início e um no final da música, denominados de quartais, que estão presentes também em outras obras do compositor. Esse acorde é estruturado por meio de superposição de quartas, tendo maiores tensões. Tal elemento é uma importante característica da música moderna. Não usual na linguagem de um Choro tradicional

$X^{7}{}_{4}{}^{(b9)}$

Figura 53: Acorde quartal usado no Choro *Vocês me deixam aqui e seguem no carro.*

A harmonia quartal é construída de 4J e 4A. Os acordes podem ser estruturados de três maneiras:

a) 4J + 4J (do-fa-sib)
b) 4A+ 4J(do-fa#-si)
c) 4J + 4 A(do-fa-si)

Figura 54: Exemplos de acordes quartais.

Ainda sobre a harmonia, no Choro tradicional é comum na sua estrutura harmônica apresentar acordes com inversões, entretanto nessa edição (estudada) da obra de Hermeto esse elemento não aparece. Todos os acordes aparecem com a posição na fundamental. Há ocorrências de acordes com sexta, comum ao Choro tradicional. Há também o aparecimento de dominantes secundárias que também estão presentes em Choros tradicionais.

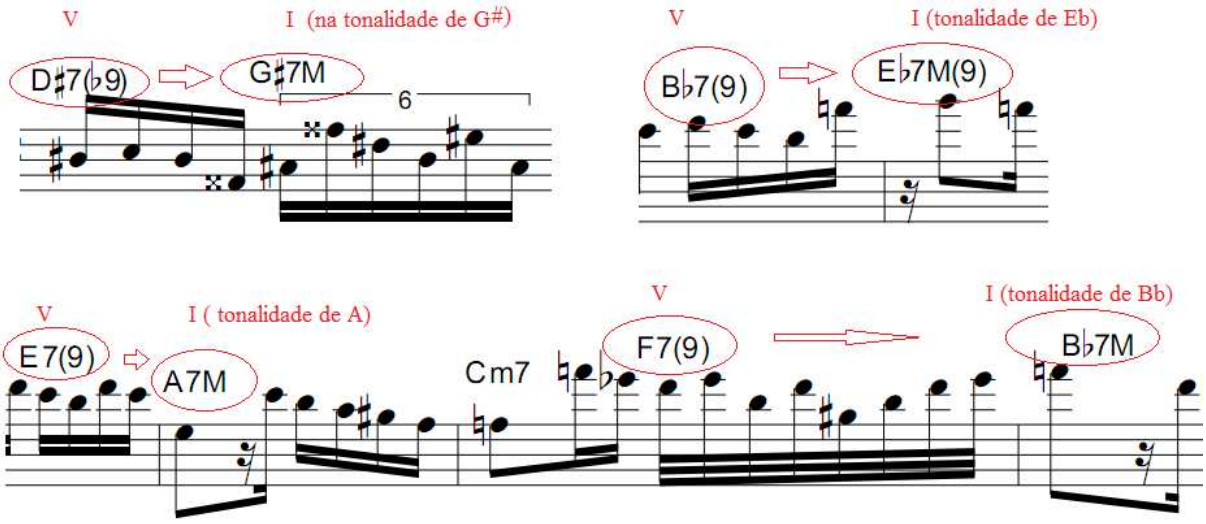


Figura 55: Progressão V –I de outros tons presentes no Choro *Vocês me deixam ali e seguem no carro.*

Observamos a harmonia de *Vocês me deixam ali e seguem no carro* e pudemos notar graus de complexidade, como: ao que nos parece a música está na tonalidade de D maior (apenas pela mera colocação dos acidentes iniciais na clave), porém esta impressão logo se desfaz, visto que existem vários acidentes na melodia e diversos acordes estranhos ao campo harmônico, contudo percebemos que existe uma relação inerente-entre esses acordes.

Como exemplo iremos mostrar alguns direcionamentos de acordes estranhos ao campo harmônico do Choro*Vocês me deixam ali e seguem no carro.* O primeiro acontece no campasso 12 e 13, um movimento cromático descendente de acordes menores com sexta.

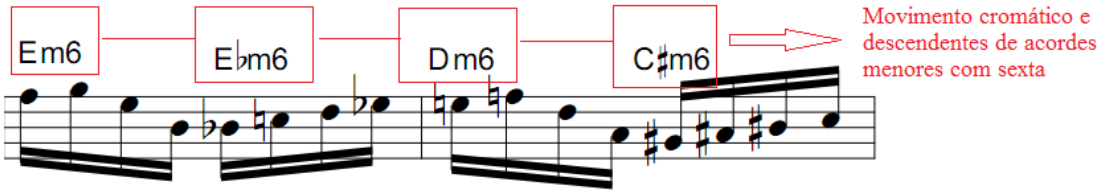


Figura 56: Movimento cromático entre os acordes.

O segundo exemplo é o compasso 15 ao 18 no qual os acordes apresentam-se maiores, a maioria com nona que se movimenta em intervalos de quarta e sexta e o último em sétima.

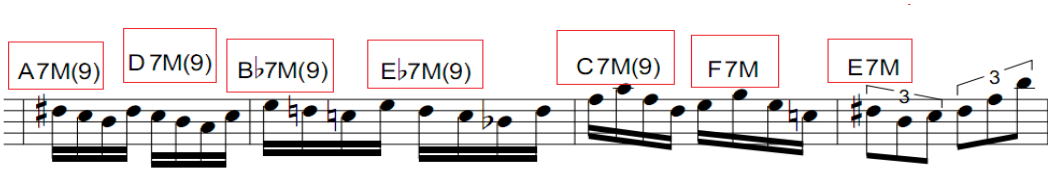


Figura 57: Movimento dos acordes.

O terceiro exemplo de acordes estranhos ao campo harmônico está no compasso 28 a 30. São acordes dominantes que se movimentam em intervalos de quarta e todos apresentam extensões (13 e b13).

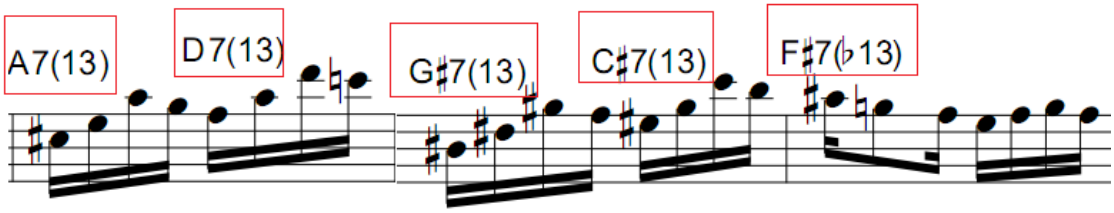


Figura 58: Movimento dos acordes dominantes.

Tais acordes são denominados de dominantes estendidas, podemos observar que essa estrutura harmônica é resultante também dos movimentos melódicos, os motivos do compasso 28 aparecem no compasso 29, porém transposto, assim a harmonia resulta da repetição desse movimento.

O último exemplo está nos compassos 40 e 41 com movimentos cromáticos de acordes diminutos (VII grau). Podemos pensá-los como diminuto de passagem, no qual o baixo do acorde está interligado por intervalo de semitom com baixo do acorde anterior e posterior, assim exerce a função dominante, tendo sentido suspensivo, que pede resolução na tônica.

Figura 59: Movimento dos acordes dominantes.

A impressão que temos é que o compositor caminha por várias regiões harmônicas durante a música, a instabilidade harmônica impera e a harmonia segue numa progressão movimentada que só repousa ao final. Nos motivos observamos que o compositor utiliza o mesmo desenho mudando apenas as alturas das notas. Assimilamos tal maneira de compor

com a teoria do pandiatonismo[41], alguns autores designam que elementos pandiatônicos estão presentes em composições modernas, apontados como uma nova maneira de pensar a harmonia e melodia de uma composição.

Na melodia predominam intervalos diatônicos, em algumas frases podemos perceber melodias com intervalos maiores como: 4°, 5°, e 6° e em alguns momentos o uso de escala de tons inteiros.

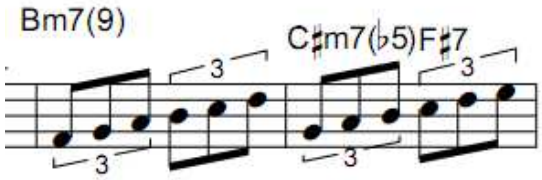


Figura 60: Intervalos diatônicos em *Vocês me deixam ali e seguem no carro*

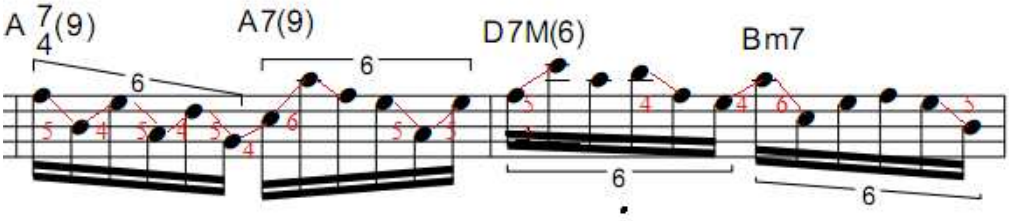


Figura 61: Intervalos maiores na melodia do Choro *Vocês me deixam ali e seguem no carro*

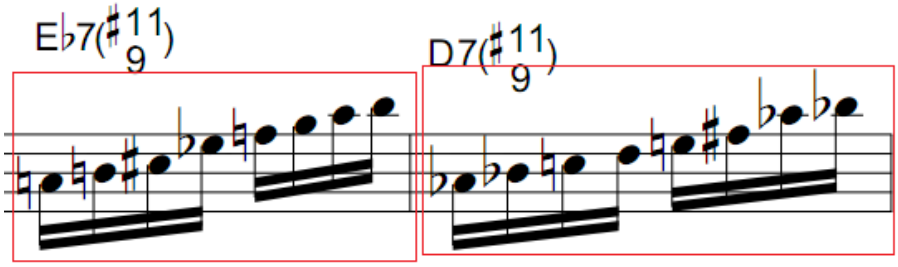


Figura 62: Escala de tons inteiros presentes na passagem da seção “A” para a “B”.

Outro diferencial dessa obra em relação aos Choros tradicionais é a mudança no andamento. Seção A (lenta) e B (alegre).O *accelerando* é uma estrutura bastante usada por Hermeto Pascoal, algumas músicas desse autor têm essa mesma ideia, tais como: *Chorinho pra Ele, Rebuliço, Forró em Santo André,* entre outras.

[41] Pandiatonismo: segundo Reti (1958, apud, Milazzo, 2004, p.22) é o surgimento de múltiplas harmonias com combinações verticais e horizontais de diversas tonalidades, denominadas por Reti como harmonias flutuantes (bitonalidades ou politonalidades),são combinações horizontais de diferentes linhas e diferentes tônicas.

Nas questões rítmicas a métrica é semelhante ao de um Choro tradicional, compasso $^{2}_{4}$, síncopes, figuras de tempo rápidas, colcheia, semicolcheia e fusas, há também quiálteras (pertencente também ao idioma do Choro, como em *Naquele tempo*). O que percebemos é que Hermeto "brinca" com esses elementos rítmicos que são apresentados por todas as seções da música, por meio de movimentos melódicos feitos em colcheias, semicolcheias, fusas, tercinas e sextinas.

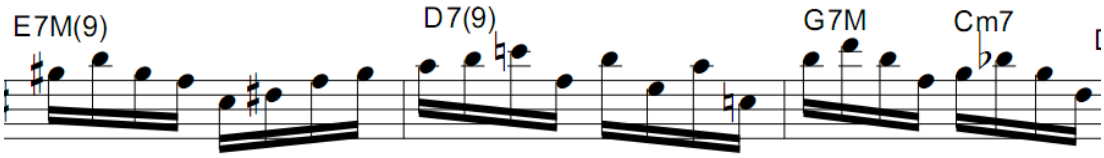


Figura 63: Ritmo linear em semicolcheia em *Vocês me deixam ali e seguem no carro*.

Figura 64: Quiálteras e fusas em *Vocês me deixam ali e seguem no carro*.

Figura 65: Quiálteras no Choro *Vocês me deixam ali e seguem no carro* no inicio da seção A.

Nas duas gravações ouvidas do Choro de Hermeto percebemos que além de instrumentos presentes em um regional do Choro há a utilização de um baixo acústico, instrumento mais usual em um grupo de *Jazz* e o uso da bateria na seção "A" da música. Nestas gravações não foi detectado o uso de improvisação, mas pelos estudos feitos sobre o compositor podemos descrever que a improvisação é um elemento bastante presente em suas obras.

Por meio de observações desses três Choros pode-se notar o quanto o gênero passou por mudanças, principalmente na sua parte harmônica. Enquanto o Choro tradicional, como em *Naquele tempo*, predomina uma harmonia de acordes triádicos, sem extensão, alteração, e nem predominância de acordes estranhos ao campo harmônico, os novos Choros seguem por outras linhas. Em *Choro pro Zé e Vocês me deixam ali e seguem no carro* percebemos o uso de recursos composicionais que não são "próprios" do vocabulário do Choro, especialmente no que se refere à harmonia, na qual preponderam acordes estendidos acrescentados aos mesmos 9,#9, 11, 13,b13.

Apesar de distanciamentos relacionados à harmonia dos novos Choros percebe-se que alguns elementos rítmicos do gênero na sua forma tradicional são preservados, permitindo que esta peça seja identificada como tal. Podemos observar essas aproximações por meio das seguintes características: células rítmicas lineares com figuras de tempo rápido (semicolcheias), síncopes e quiálteras que refletem uma liberdade de interpretação expressando elementos característicos do gênero como o virtuosismo.

A improvisação também muda; enquanto no Choro tradicional acontece por meio de contracantos e ornamentos ainda bem circunscritos à melodia original da música, nos novos Choros o improviso ocorre como no *Jazz* sob a harmonia do tema, o intérprete tem liberdade de criar outra melodia. Tais mudanças decorrem de ressonâncias de outros gêneros e da formação musical que os novos compositores e intérpretes adquiriram.

5. 4 Opiniões de alguns Chorões sobre o Novo Choro

Averiguamos na opinião de alguns músicos que hoje existem duas "escolas", duas maneiras de fazer e perceber o Choro. Uma mais tradicional que conserva a estrutura do Choro e outra que busca mudanças (harmonia e improvisação). Pudemos constatar por meio desses relatos retirados do livro *Os sorrisos do Choro* e em entrevistas feitas por nós ao longo da pesquisa que os tradicionalistas descrevem que as mudanças no gênero descaracterizam o Choro, não acreditando na inovação desse gênero. Os argumentos usados para assinalar essa descaracterização, segundo tais músicos, é que a juventude não tem um conhecimento aprofundado do gênero. Falando sobre a influência do *Jazz* no Choro, Luiz Otavio Braga afirma:

> Existe uma preocupação maior entre os músicos desta geração em improvisar. Não é uma característica nova, é uma característica que vem sendo utilizada com mais freqüência. Se essas pessoas soubessem mais sobre Choro, também saberiam utilizar esse aspecto com muito mais propriedade. (KOIDIN, 2011, p. 222).

Opinião semelhante tem Mauricio Carrilho referente à improvisação no Choro e sua influência do Jazz:

> Hoje é raro ver um grupo de Choro jovem que não improvise muito. Acho que isso foi uma influência benéfica do *Jazz*.Mas muita gente confundi isso com a influência musical do *Jazz* no Choro, o que não acho que seja benéfico. Acho que é uma diluição (...). Acho que são duas músicas muito poderosas, e é preciso se aprofundar cada vez mais. Elas podem aprender uma com a outra em vários aspectos, mas não pode misturar as duas. Não acho bonito o fraseado do *jazz* no Choro. Acho bonito um fraseado de Choro no Choro (...) não acredito nisso, neste tipo de fusão, não gosto dessa idéia. (KOIDIN, 2011, p. 229).

Para alguns a inovação é um elemento que descaracteriza o Choro – Joel Nascimento falando sobre inovação no Choro, com os grupos Água *de Moringa e Nó em Pingo D'Água*:

> Quando começa a modernizar demais, a mudar a estrutura, você acaba fazendo outra coisa. Mudança demais descaracteriza (...) Esses músicos todos são excepcionais. São professores universitários, o bandolinista do Água *de Moringa*, por exemplo, é um gênio. Eles fazem arranjos sofisticadíssimos para mostrar do que são capazes, o que não significa que aquilo seja Choro (...) Não adianta você pegar uma música do Jacob e botar bateria e baixo elétrico como faz o *Nó em Pingo D'Água*, porque o que eles fazem não é choro, é samba.(...) Fazem grandes arranjos, mas acabam perdendo a característica da coisa. (KOIDIN, 2011, p. 197).

Na pesquisa de campo feita pela autora da presente dissertação, foram colhidos depoimentos de Chorões do lugar denominado *Chorinho (*estabelecimento em que mais acontece o Choro hoje em Cuiabá) referentes às novas tendências do gênero - o dono do referido estabelecimento e Chorão se considera um radical. Para Marinho é preciso conservar o Choro. A forma de ser desse gênero, três ou duas partes não importa, "*Choro Negro* só tem duas parte e é lindo". Entretanto, aceitar a mistura do Choro com outras linguagens como Rock ou *Jazz*, de jeito nenhum. "Não deve haver mudanças no Choro, na minha Roda se faz o tradicional e se alguém tocar de outra maneira eu vou dar a minha opinião".

Examinamos também que existem músicos que estão abertos a novos elementos no Choro, tais apoiam o "movimento" do Novo Choro e se observa essa abertura nos depoimentos desses músicos referente às mudanças do gênero.

Altamiro Carrilho comenta sobre a revitalização do Choro e as inovações no gênero:

> Eles estão fazendo uma harmonia mais rica. Há um interesse dos jovens em harmonizar melhor o Choro. Então estão compondo uma

> melodia que dê essa oportunidade que possa ser bem harmonizada. Antigamente havia uma espécie de modelo. Todos faziam mais ou menos segundo aquele modelo, aquele padrão. O Choro era praticamente padronizado. Pixinguinha já deu uma guinada muito grande, para melhor. Pixinguinha já vinha compondo Choros com aspectos diferentes. Logo depois vieram outros compositores (KOIDIN, 2011, p. 39- 40).

Vê-se que Altamiro Carrilho interiorizou a ideia de que Pixinguinha já havia inovado o Choro e que encara a inovação como algo positivo no gênero, portanto não há necessariamente uma relação de embate de gerações sobre aceitar ou não o Novo Choro.

Carlos Malta vai mais além sobre as obrigatoriedades na prática do Choro ao declarar que:

> Por um lado, o Choro é um estilo, e por outro, existe uma maneira de tocá-lo. Você tem que definir esses dois aspectos. Há uma corrente tradicional muito forte que diz que o Choro deve ter duas ou três partes, com dezesseis compassos em casa parte, e que a segunda parte deve ser composta em um tom que tenha relação com a primeira parte. Isso pra mim é bobagem.(...) Choro pra mim é como Jazz, o que interessa é como você toca – é uma maneira de pensar música. (KOIDIN, 2011, p. 74).

Silvério Pontes aborda o *Jazz* e sobre as inovações no Choro sustenta que:

> (...) Hoje em dia é possível tocar Choro com linguagem do Jazz. Você pode improvisar muito e dependendo da qualidade do músico, ele pode desenvolver fraseados muito parecidos com os do Jazz, do baião e do samba. O Choro dá essa liberdade musical que os jovens hoje estão descobrindo, essa coisa de tocar livremente. (...) É mais ou menos como o Jazz. Você desenvolve um tema e depois toca, criando uma melodia e contracantos em cima. O Choro evoluiu nesse sentido. Hoje os músicos têm mais liberdade (...) hoje já existe uma flexibilidade de improvisação. (KOIDIN, 2011, p. 333).

E, por fim, Eduardo Neves, outro músico atuante na área, aproxima as inovações no Choro como algo que pode dar mais aberturas, vir a se somar ao gênero.

> Eu acho que o Choro precisa ser um pouco mais livre. Acho que existem uns músicos que estão buscando isso agora. Os rapazes mais novos estão pensando em improvisar, fazer uma música um pouco menos ortodoxa. Mas eu acho importante que as pessoas que façam isso também conheçam o tradicional (...). Agora o Choro está se misturando com outras linguagens, o que é uma coisa que não aconteceu no último período do crescimento do Choro, anos 80. (KOIDIN, 2011, p. 229).

Hermeto Pascoal, citado por muitos músicos como um dos inovadores do Choro, descreve a inovação do Choro como:

> A música precisa evoluir na parte harmônica, ter harmonias novas, e não conservar a mesma harmonia. Fazer sempre o mesmo acordes para a mesma música é como se você usasse somente uma camisa. Os músicos antigos do Choro acham que se você mudar a camisa não é mais Choro, não é autêntico, mas ele é que não evoluíram, podem tocar muito tecnicamente, mas a cabeça não evoluiu. Então é preciso evoluir com esses jovens de agora. Isso começou em Brasília com o Reco e o Clube do Choro.Antigamente no Brasil quando alguém fazia um acorde moderno, eles diziam: "Não, não, esse acordes são americanos, é americanizado". Era muito preconceito. Agora não (...) Desde pequeno eu mudava as coisas. Para dançar, eu tocava moderno, muito moderno, e as pessoas não conseguiam dançar. Com oito anos eu tocava compasso composto sem saber. (KOIDIN, 2011, p. 189).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final dessa dissertação percebemos que ainda há muito para se investigar sobre o "Novo Choro", tal assunto vem suscitando crescente interesse da área acadêmica, e ainda são poucos os trabalhos que averiguam o Choro nesse enfoque. Em nossa pesquisa pudemos abordar alguns aspectos do universo do Choro e apontar neste as mudanças que vêm sendo feitas no gênero desde o início do século XX. Este trabalho teve por finalidade demonstrar as novas características do Choro.

Na presente pesquisa não partimos de percurso histórico do Choro, que demonstrasse suas origens, por acreditar que tal assunto já foi bastante abordado em outros trabalhos acadêmicos. Decidimos então iniciar a pesquisa com uma investigação sobre a Roda de Choro, no Capítulo 1, no qual averiguamos suas raízes e constatamos várias mudanças em suas práticas atuais. Disso concluímos que a inovação é um reflexo dos novos espaços em que a Roda está inserida, dessa forma novas práticas são adquiridas pelos seus executantes.

As Rodas que aconteciam em ambientes informais foram adaptadas para ambientes formais como: teatros e estúdios – assim o perfil dos instrumentistas também mudou. De "amadores" para "profissionais" esse músicos passam a ler partituras, ganhar cachê e, ainda, nessa nova Roda não é qualquer pessoa que pode entrar, há uma seleção. Além das mudanças de espaço físico, foram acrescentados a essas Rodas estrutura de sonorização (amplificadores, microfones, mesa de som). Aqui temos como conclusão que a Roda se "fechou" em termos de participação, ou seja, houve uma profissionalização de seus executantes.

Esta mudança constatada na pesquisa se refere também à formação musical dos Chorões – houve uma sensível mudança no perfil desses músicos, ligada principalmente à educação musical. O músico passou a ter necessidade de deter o conhecimento teórico-musical, e isso transformou a formação do mesmo: vale lembrar que na década de 80 o Choro foi introduzido a um novo setor social, essa nova geração de Chorões foi composta por jovens universitários capazes de ler e compor música e possuíam formação acadêmica, diferente das gerações anteriores. Esses músicos formaram novos grupos de Choro, inovaram na instrumentação, nos arranjos e nas sonoridades dos tradicionais Choros.

A movimentação desses músicos contribuiu para o surgimento de escolas para o estudo do Choro. Hoje existem várias instituições de Choro no país, as principais: "Escola de Choro Raphael Rabello" e "Escola Portátil de Música". Tais escolas utilizam metodologias em parte acadêmicas, trabalham com o uso de partitura, mas não deixam de lado as práticas adquiridas no processo de ensino utilizado nas Rodas, ao contrário preservam muito mais a

prática. Os dois ensinos, o prático e o teórico, contribuem para a formação de novas representações estéticas do gênero, trazendo para o Choro novas maneiras de apreciação e valorização.

No Capítulo 2 abordamos as mudanças propriamente ditas, por meio do percurso de compositores e intérpretes como agentes de um processo amplo de mudanças. Partimos das transformações ocorrentes já na obra de Pixinguinha, que inovou ao modificar a estrutura tradicional de três partes do Choro para duas, e os arranjos carregados de novas sonoridades (*Jazz*) e formulações até então inéditas. Concluímos também que a Harmonia passa por um processo de alargamento de suas possibilidades, devido ao trabalho poético que vemos que começou com Garoto, continuando até os dias atuais com K-Ximbinho, Hermeto, Guinga e Hamilton de Holanda.

Outra visão que temos é o enlace entre o erudito e o popular, com Nazareth e Villa-Lobos, inicialmente, pela importância que o gênero teve em suas obras; com Gnattali, pelo seu trabalho como arranjador, do qual a sua composição *Suíte Retratos* se torna um marco, e a inserção do Choro na música de concerto, não somente na questão estrutural e da instrumentação, mas como música no sentido de interpretação camerística. Sobre isso, concluímos que a afirmação de Villani-Côrtes veio ao encontro dessa concepção do Choro visto como música para ser ouvida em sala de concerto.

Partindo da nossa percepção de que a formação dos Chorões tem importante influência nas mudanças do gênero, decidimos mencionar no Capítulo 3 dessa dissertação as teorias Capital Cultural e *Habitus* de Pierre Bourdieu por intermédio de autoras que utilizam tais conceitos pelo viés da educação. Concluímos que as alterações de grupos sociais – de quem fazia o Choro para quem está atuando hoje no gênero – são decorrentes dessas mudanças dos hábitos, que aconteceram por meio do Capital Cultural.

Ainda sobre as teorias usadas nesta pesquisa, utilizamos o Hibridismo, que em nossa opinião está ligado ao gênero desde o seu nascimento, por se tratar de uma música criada a partir de misturas de várias origens. O surgimento do Choro, como visto, não é um acontecimento “puro” e hoje se transforma novamente (Novo Choro). Concluímos que essas mesclas culturais estão presentes no cotidiano do fazer musical desses intérpretes e compositores e que informações e ressonâncias transpassam suas produções.

As teorias sobre o pensamento pós-moderno têm várias fontes e estão em constante reformulação, entretanto cremos que elementos de conceitos da estrutura composicional pós-moderna possam nos servir para descrever atitudes dos Chorões no Novo Choro. Desta forma, os conceitos de citação e releitura são abordados por se apresentarem na prática

musical do Choro hoje e tais procedimentos contribuíram mais que outros para a inserção de novos elementos na composição e interpretação.

No Capítulo 4, sobre a prática do Choro, investigamos a respeito de performance, interpretação e improvisação dessa música. Concluímos que o fazer do Choro se pauta nas questões de técnica, informação e interpretação e que as mudanças estão aparecendo – isso se vê na prática, com mais consciência de improvisação, de aberturas para novas leituras, convergindo procedimentos em uma diversidade de criações.

Outro elemento explanado sobre a performance são as "brejeirices e malandragens" – tais elementos sempre existiram no Choro, porém o momento atual é da somatória de aberturas que esse procedimento acarretou. Na interpretação do Choro o que se cobra é que cada músico imprima sua própria leitura das peças, e essa característica contribui para o ingresso de elementos novos ao gênero, isto é, a inserção de elementos presentes na contemporaneidade. Na investigação sobre improvisação constatamos que atualmente no gênero é possível perceber três categorias de improviso: Paráfrase, Formulada, Motívica, tais modelos são oriundos do *Jazz*. A aproximação desses gêneros na prática dos músicos possibilita a alteração do vocabulário do Choro.

No último capítulo, examinamos três obras que consideramos sintetizar o que queremos demonstrar neste estudo, ou seja, as mudanças do Choro e a descrição de suas principais alterações. Vemos que desde um Choro considerado "tradicional", da Era Pixinguinha, já contém em si mesmo mudanças, portanto a retórica da tradição como algo imutável, baseada nas grandes obras, não se sustenta quando estudamos em profundidade a estrutura e os procedimentos encontrados na música – as características ditas "originais" do Choro logo se reelaboraram, pois a essência não se pauta somente na manutenção da estrutura de um gênero, mas nas maneiras de interpretá-lo e na variedade das resultantes sonoras a cada performance. Nunca houve uma tradição "congelada". Mudanças sempre foram agregadas.

Outro aspecto percebido nos elementos que mudam estão na Harmonia – com Guinga e Hermeto isso fica evidente. A diversidade de recursos composicionais, que não eram "próprios" do vocabulário do Choro, agora estão sendo conscientemente buscados, como vemos nos atuais músicos.

Enfim, concluímos que as mudanças do Choro apontadas nesse trabalho decorrem da ressonância de outros gêneros sobre essa música e da formação musical que os novos compositores e intérpretes adquiriram a partir da década de 80. Existem depoimentos de músicos que vão contra tais afirmações; os mais conservadores acreditam que com a

inovação haverá uma perda na “autenticidade” do Choro construída por toda uma história de tradição, assim afirmam a necessidade de se deter um árduo conhecimento dessa música para poder inserir novos elementos.

Apesar desses conflitos, ainda, existente entre tradição e inovação, constatamos que há mudanças na prática do Choro atual resultantes de um caráter heterogêneo dos novos músicos atuantes nesse gênero. As inovações continuarão acontecendo, pois os intérpretes e compositores de hoje que integram essa música têm formação diversa, o que influencia diretamente sua prática.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

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

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e Amarelo em Preto e Branco: as impressões do Choro no piano brasileiro*. 1999. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Universidade Estadual de Campinas, 1999.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. *A Família como ambiente de musicalização: a iniciação musical de 8 compositores e interpretes sob uma ótica sócio-cultural*. IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais- Maio 2008.

APRO, Flávio. *Interpretação musical: um universo (ainda) em construção*. Performance e interpretação musical uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa, 2006.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. *Filosofia da educação*. São Paulo. 1996.

ASSIS, Yara Santos de Oliveira Alves de. *Canto popular: a criação musical para além dos muros da escola*. 2009. 124 f. Dissertação (Mestrado em Educação)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

BASTOS, Mariana Beraldo. *Tópicas na música popular brasileira: uma análise semiótica do Choro e da música instrumenta*l. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade do estado de Santa Catarina - UDESC Florianópolis. 2008.

BORGES, Luís Fabiano. *Trajetória Estilística do Choro: O idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello*. 2008, 177 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de pós Graduação “Música em contexto”, Universidade de Brasília. 2008.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930.* São Paulo, 2010.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro. 2007.

CABRAL, Sérgio. *“Songbook”: A música de Guinga.* Rio de Janeiro. 2003.

CAMPOS, Lucia Pompeu de Freitas. *O Choro contemporâneo de Hermeto Pascoal*. Artigo para ANPPOM, Décimo quinto congresso. 2005.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas – Estratégias de entrar e sair da modernidade*. 4 Ed. São Paulo. 2008.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A Presença do idiomatismo em sua música*. 2006, 140. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

CASCUDO, Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. 11 Edição , São Paulo. 2002, 768 pp.

CASTAGNA, Paulo. *A música Urbana de Salão no Século XIX*. Apostila do curso História da Música Brasileira, Instituto de Artes da UNESP.2006

CAZES, Henrique. *Choro do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CLÍMACO, Magda de Miranda. *Alegres dias Chorões. O Choro como expressão musical do cotidiano de Brasília. Anos 1960- Tempo presente. 2008, 396 f. Tese (Doutorado em história).* Departamento de Pós Graduação em história, Universidade Federal de Brasília. 2008.

CIPRIANO, Zé Carlos. *O que é Sovaco de Cobra?* Disponível em: http://sovacodecobra.uol.com.br. Acesso em: 04 de Abril de 2012.

COSTA, Pablo Garcia. "*Modernizei meu Choro sem descuidar do roteiro tradicional": Tradição e Inovação em K-Ximbinho. (Sebastião Barros).* 2005, 132 f. Dissertação de Mestrado. Departamento de Música do Instituto de Arte, Universidade Federal de Brasília.. 2009.

DALAROSSA, Daniel. *Comentário sobre a produção de songbook da Global Choro Music.* Disponível em: http://www.choromusic.com.br/Acesso 02 de Agosto de 2011.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELNERI, Celso Tenório. *O violão de Garoto.* Dissertação de Mestrado. Escola de comunicação de artes da Universidade de São Paulo. 2009.

FABRIS, Bernardo Vescovi. *Catita de K- Ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o Choro e o Jazz.* 2005. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

GASPAR, Lúcia. *Ciranda. Pesquisa Escolar Online,* Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar. Acesso em: 30 de abril. 2012.

GEUS, José Reis. *Pixinguinha e Dino Sete Cordas: Reflexões sobre a improvisação no Choro*. 2009, 162 f. Dissertação de mestrado. Escola de música de e artes cênicas. Universidade Federal de Goiás. 2009.

GEUS, José Reis. *A performance do Choro -Jazzístico de K-Ximbinho*. Trabalho de Pesquisa de Pós Graduação em Música. (ANPPOM), Brasília. 2006.

GUINGA, Carlos Althier de Souza Lemos Escobar . *Bibliografia do site oficial*. Disponível : http://www.guinga.com. Acesso em: 14 de Agosto de 2011.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artistico nacional. *Samba de Roda do Recôncavo Baiano.* 2004 Disponível em: portal.iphan.gov.br . Acesso em: 30 de abril. 2012.

HERR, Martha. KIEFER, Luciana. *Performance Musical na pós modernidade*. Arte e Cultura V Estudos Interdisciplinares. São Paulo. 2009.

KOIDIN, Julie. *Os sorrisos do Choro: uma jornada musical por meio de caminhos cruzados.* Global Choro Music. São Paulo. 2011.

KORMAN, Clifford. A importância da improvisação na História do Choro. *In: Anais do V Congresso Latino Americano da Associação Internacional para o estudo da Música Popular*, Rio de Janeiro, 2004.

LABOISSIÉRE, Marília. *Interpretação Musical: Dimensão recriadora da "comunicação" poética*. São Paulo. Annablume, 2007.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha. *O Choro dos Chorões de Brasília*. 2009, 196 f. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes/ Departamento de Música, Universidade de Brasília, 2009.

LIMA, Sonia Albano. *Performance, prática e interpretação musical: significados e abrangências.* Performance e interpretação musical uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa, 2006.

SEVE, Mario. *Vocabulário do Choro: Estudos e composições.* Rio de janeiro (1999).

MININE, Rosa. *Choro ganha novo palco*. Nova democracia, on line. Ano X, nº 78, junho de 2011. Disponível em: http://www.anovademocracia.com.br. Acesso 02 de Agosto de 2011.

MOURA, Roberto M. *No principio, era a Roda: Um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes.* Rio de janeiro.2004.

MORENO, Aline. *Princípios da Música Universal de Hermeto Pascoal*. Disponível em: http://www. hermetopascoal.com.br. Acesso em: 15 de fevereiro de 2012.

NETO, Mario Checchetto. *Jazz: Suporte e Improviso. A reinvenção da tradição oral na música ocidental*. 2007, 94 f. Dissertação de Mestrado Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. São Paulo. 2007

OLIVEIRA, Mateus Perdigão de; MARTINS, Mônica Dias. *Os Arranjos Brasileiros de Radamés Gnattali*. Artigo. Tensões Mundias, v. 2, n. 3, Fortaleza, jul./dez. 2006. p. 181-206.

PRADA, Teresinha. *Violão:* de Villa-Lobos a *Leo Brouwer*. São Paulo:*Terceira Margem*, 2008.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino sete cordas em samba e Choro.* 2005, 250 f. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2005.

PIEDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. *Per Musi- Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n 23, 2011, p 103-112.

RABELLO, Luciana. *Comentários sobre as coleções de Choros produzidas pela Acari*

Records. Disponível em: http://www.acari.com.br/. Acesso 02 de Agosto de 2011.

SANDRONI, Carlos. *Uma roda de choro concentrada: Reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas.* IX Encontro Anual de Associação Brasileira de Educação Musical 2000. Belém, setembro, 2000.

SANTIAGO, Patrícia Furst. *A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental*. Revista Acadêmica de Música. Belo Horizonte, n13, 2006, p.52-62.

SARMENTO, Luciano Cândido. *Altamiro Carrilho: Flautista e Mestre do Choro*. 2005, 153 f. Dissertação de mestrado. Escola de Música Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2005.

SOUZA, Grazielle Mariana Louzada. *Os processos de ensino nas Rodas e escolas de Choro*. Monografia. Universidade federal de Mato Grosso. (2009)

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. *A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem-sucedida*. Sociedade e Estado, 2008, vol.23, n. 1, ISSN 0102-6992.

VARGAS, H. . O Hibridismo e a Mestiçagem como Instrumentos para o Estudo da Canção na América Latina. In: Heloisa de Araujo Duarte Valente. (Org.). *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. 1 ed. São Paulo: Via Lettera, 2007, v, p. 61-78.

VARGAS, Herom. *Hibridismo Musical de Chico Science e Nação Zumbi*. São Paulo. Ateliê Editorial. 2007.

VALENTE, Paula Veneziano. *Horizonte e verticalidade: dois modelos de improvisação no Choro brasileiro. 2009, 139 f.* Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo 2009.

WEFFORT, Alexandre Branco. *Choro: Expressão Musical Brasileira*. Caminhos de aproximação ao universo do choro parte 2.2000.

ANEXOS

Anexo A: *naquele Tempo* (Pixinguinha)

Naquele Tempo

Choro Serenata

Revisão: Antonio Carlos Carrasqueira
Cifra: Edmilson Capelupi

Pixinguinha e Benedito Lacerda
letra: Fábio de Oliveira

© Copyright 1947 by IRMÃOS VITALE S/A Ind. e Com. - São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil
Todos os direitos reservados para todos os países - All rights reserved.

Dm7 G7 C7
cê nun - ca me quis E_a - in - da dis - se pra al - guém Que_eu era_um in - feliz Na - que - le
F A7 Dm D7 Gm A7
tem - po ha - vi - a to - ca - tas Ro - man - ces, se - res - tas, tam - bém ao lu - ar Al - guém con - tou pra mim Que
Dm B♭ B♭m6 F7M/A D7 Gm7 C7
viu vo - cê cho - rar Naque - la noi - te que_eu can - tei Cho - ri - nhos e can - ções Com flau - ta ca - va - qui - nho e vio
1. F 2. F
lões Na que - le lões Eu
Ao 𝄋 e ⊕
Dm D A7/E D/F♯
lhar O tem - po foi Tu - do pas - sa Eu tam
D B7/D♯ E7/9 E7/9 E/D A7/C♯
bém A - go - ra já não so - fro mais Já te - nho_um gran - de_amor Pra a - cal - mar mi - nha dor A - me - ni
A7/4 A7 D D A7/E D/F♯
zar meu so - frer E es - cu - tar os meus ais Vo - cê fi - cou Sem nin - guém Pois des - pre
Am7 D7 G Gm6/B♭ D/A B7 E7/9 A7
zou A_quem tanto lhe quis Tu - do_a - ca - bou E ho - je sou fe
1. D Bm7 E7 A7 2. D
liz liz Eu
Ao 𝄋 e 𝄇
𝄇 Dm
lhar

Anexo B: *Choro Pro Zé* (Guinga)

15
Cm7M(9)
Cm/B♭
D/C
Fm7
ti - vo pra se_ar - re - pen - der.
Con - fi - a_em mim, que_em mi - nha vi - da a - le -
18
Cm7M
Cm/B♭
A♭7M(9)
G7(♭13)
A♭7(9)
1.
2.
Cm7(9)/G
E♭7M
gri - as, ho - ras tris - tes e va - zi - as, pas - so com vo - cê.
Ai por que cê.
A e - mo -
22
B♭add9/D
A♭add9/C
Gadd9/B
B♭°
Am7
A♭7M(6)
ção que se - duz
so - lan - do_um cho - ro_ou um blues
me faz lem - brar de_ou - tras noi - tes
25
C7M/G
F7M(6/9)
A♭7M(6/9)
mui - to_a - zuis
ou - vin - do o sa - x mur - mu - rar
num bai - le_ao lu - ar

28
Am7(9) Fm7(9) Cm7(9) E♭7M B♭add9/D A♭add9/C
fra - ses pra so - fis - ti - ca - da la - dy. E - xis - te_um sa - x em mim, cho - ran - do
31
Gadd9/B B♭° Am7 A♭7M(6) C7M/G
bai - xi - nho_as - sim e_é tão bo - ni - to_u - ma lá - gri - ma can - tar... Um sa - x - o -
34
E♭m6/G♭ A♭m7(9) Cm7(9) Cm/B♭ A♭7M(9) Gm7 G7
fo - ne num bar me faz res - pi - rar sem - pre que_o_a - mor pro - vo - ca_em mim fal - ta de
37
E♭7M B♭add9/D A♭add9/C Gadd9/B B♭m6 D♭7(9) Cm7/G
ar.

Anexo C: Vocês me Deixam ali e seguem no carro (Hermeto Pascoal)

ANEXO D: Quadro com algumas composições e releituras que apresentam novos elementos em sua estrutura musical, tais obras são referencias para futuras pesquisas alusivas a mudanças no Choro.

Obras	Compositores	Intérprete	Novos Elementos
Pretensioso	Villani Côrtes	Duo Bartoloni	Mudanças presentes na estrutura musical como: ser em apenas duas partes, conhecida como Choro cromático, por modular muito; sua parte A na repetição muda e se torna A', diferentemente dos Choros tradicionais, além de ser nomeada como *Choro de concerto* por ter um caráter camerístico como a variedade de timbres e as combinações sonoras. Segundo Villani: *Pretensioso* não foi feita para ser tocada em uma Roda ou para as pessoas dançarem, mas sim em um concerto, por isso **"**Choro de Concerto"
Carinhoso	Pixinguinha	Hermeto Pascoal & Grupo	Uma releitura de Hermeto gravada no disco *A música livre de Hermeto Pascoal*, com um arranjo que mistura influências do Choro, em contracantos elaborados, e do *Jazz*, acrescentando uma parte para improvisos de saxofone e flautas.
Rosa	Pixinguinha	Hermeto Pascoal	Uma releitura de Hermeto sobre Rosa de Pixinguinha no disco *Por Diferentes Caminhos,* 1988. O compositor interpreta a obra em piano solo, explorando bastante a improvisação. Segundo Hermeto: "sempre achei que era uma melodia linda que pedia uma nova vestimenta. Agora soltei as pétalas da rosa e na música elas vão voando e se juntam de novo"
Lamentos	Pixinguinha	Marco Pereira (violão) e Paulo Sergio Santos (saxofone)	Releitura com criação de uma nova introdução com um caráter lírico, inserção de improvisação.

"1º de fevereiro de 1997"	Hermeto Pascoal	Hermeto Pascoal & Grupo	Choro composto por Hermeto Pascoal, na obra *O calendário do som.* Um Choro em compasso (7/4), que apresenta polirritmia, mudanças de andamentos, instabilidade harmônica. "Vai para vocês mais uma em sete por quatro. Me inspirei num chorinho. Acho que já está na hora de tocar chorinho em sete para acostumar". A maioria dos Choros compostos por Hermeto apresenta novos elementos em sua estrutura musical, além desse apresentado nesse quadro há: *Sorrindo*, no disco *Hermeto Pascoal e grupo*; *Chorinho Mec*, no disco *Eu e eles*; *Música é que nem filho, a gente faz e depois dá o nome; Chorinho pra Ele e Intocável.*
Choro Torto	André Poyart	Violões - Celso Garcia Ramalho; Omar Fadul (flauta); Ernesto Hartman (piano)	Gravada no CD *Serrear das Cordas* Harmonia estendida.
Lamento	Herialdo Plotegher	Violões Herialdo Plotegher e Eduardo Ramos; Violão Requinto: Celso Garcia Ramalho	Gravada no CD *Serrear das Cordas* Harmonia estendida.
Valsa Negra	Leandro Braga	Quinteto de Violões: Celso Garcia Ramalho; Eduardo Gatto; Artur de Freitas Gouveia; André Poyart; Guilherme Milagres e Hamilton de Holanda (Bandolim).	Gravada no CD *A Camarilha Na Faixa.* A música apresenta ampliação na harmonia (estendida); improvisação.
Impressão de Choro	Leandro Braga	Quarteto Maogani: Maurício Marques (violão requinto e violão de 8 cordas); Carlos Chaves (violão de 7 cordas); Marcos Alves (violão de 6	Gravada no CD *Impressão de Choro* do Quarteto Maogani. Harmonia estendida.

		cordas) e Paulo Aragão (violão de 8 cordas	
Choro Breve	Guinga	Claudio Tupinambá (Violão)	Obra gravada no disco *Mosaico*; apresenta harmonia estendida e abertura para improvisação.
Choro-Réquiem	Guinga	Maogani (quarteto de violões) e Guinga.	Obra gravada no disco *Cordas Cruzadas* do Quarteto Maogani. Harmonia estendida.
Microchoro	Roberto Velasco	Cláudio Tupinambá (Violão)	Gravada no disco *Mosaico*; a composição tem característica atonal.
Choro	Egberto Gismonti	Egberto Gismonti, Mauro Senise, Zeca Assumpção e Nenê	Gravada no disco *Egberto Gismonti e Família*; a composição tem característica atonal.
Fantasia sobre temas de Pixinguinha	Hamilton de Holanda	Hamilton de Holanda	Gravada no disco do grupo Dois de Ouro, *A Nova Cara do velho Choro.* Releituras e aberturas para improvisos e citação.
Apanhei-te cavaquinho	Ernesto Nazareth	Hamilton de Holanda	Gravada no disco do grupo Dois de Ouro, *A Nova Cara do velho Choro.* Releituras.