

Choro hodierno: uma proposta de contextualização

Um modelo prático-teórico alternativo à práxis do choro

Samuel Pompeo¹

samuel@samuelpompeo.com

Universidade de Aveiro e Universidad Estadual de Sao Paulo

Resumo

Este artigo surge de uma inquietação pessoal provocada pela percepção de preservação de postulados do século XIX em performances denominadas *modernas* do choro. Esta afirmação está baseada na análise do estado da arte e na observação de continuidade de determinadas características no choro desde seus primórdios até o presente momento. Como parte da proposição do modelo prático-teórico que será designado choro hodierno, este artigo realizou o levantamento dos conceitos fundamentais atrelados a este gênero musical: choro tradicional, choro moderno, choro contemporâneo, neo-choro, choro de concerto, hibridação e fusão. A compilação de informações mostradas neste trabalho revela que sem contestações a tendências hegemônicas -auto identificadas como legítimas- e sem a aceitação de tendências paralelas -que propiciem às práticas performáticas do choro novas mesclas de elementos- o choro dificilmente se afastará do *mainstream*.

Palavras-Chave

choro hodierno, hibridação, fusão.

Choro hodierno: una propuesta de contextualización

Un modelo práctico-teórico alternativo a la praxis del choro

Resumen

Este artículo estudia la preservación de postulados del siglo XIX en actuaciones denominadas *modernas* del choro. Esta afirmación está basada en el análisis del estado del arte y en la observación de la continuidad de determinadas características del choro desde sus comienzos hasta el presente momento. Como parte de la propuesta del modelo teórico-práctico en el que será designado el choro hodierno, este artículo realizó un relevamiento de los conceptos fundamentales vinculados a este género musical: choro tradicional, choro moderno, choro contemporáneo, neo-choro, choro de concierto, hibridación y fusión. La compilación de informaciones mostradas en este trabajo revela que sin dar respuesta a las tendencias hegemónicas -auto identificadas como legítimas- y sin la aceptación de tendencias paralelas- que proporcionen a las prácticas desempeño del choro nuevas mezclas de elementos- el choro difícilmente se separará del *mainstream*.

Palabras Clave

choro moderno, hibridación, fusión.

Choro hodierno: a proposal for contextualization

A practical-theoretical model alternative to the praxis of choro

Abstract

This article emerges from a personal concern caused by the perception of postulates preservation from the 19th century in performances called *modern choro*. This assertion is based on analysis of the state of the art and on observation of certain continuousness of characteristics of choro from its beginnings until the present moment. As part of the proposition of the practical-theoretical model that will be denominated choro hodierno, this article surveyed the fundamental concepts linked to this musical genre: traditional choro, modern choro, contemporary choro, neo-choro, concert choro, hybridization and fusion. The compilation of information shown in this work reveals which without challenges to hegemonic tendencies -self identified as legitimate- and without the admission of parallel tendencies -that could provide new mixtures of elements to the choro practices- choro will hardly go off the *mainstream*.

Key Words

modern choro, hybridization, fusion.

Introdução

Este artigo, que se enquadra no domínio da performance, tem como tema central o choro, uma prática performativa que surge e se desenvolve no final do século XIX no Brasil a partir da combinação do vocabulário harmônico e melódico, das formas e dos instrumentos musicais utilizados na música europeia com padrões rítmicos utilizados na música feita pelos escravos oriundos de África (Livingston e García, 2005).

A motivação para o desenvolvimento da investigação neste tema surge da seguinte inquietação: apesar de uma suposta modernização, a *práxis* do choro continua a preservar postulados do século XIX (Fabris, 2005). No âmbito geral, minha investigação tem por objetivo definido a proposição de um modelo prático-teórico alternativo à *práxis* do choro que será designado como choro hodierno² e estará assente na articulação entre sete conceitos fundamentais neste gênero musical: choro tradicional, choro moderno, choro contemporâneo, neo-choro, choro de concerto, hibridação e fusão. Este artigo tem por propósito a apresentação dos

caráteres chave destes sete conceitos fundamentais, escrutinados sob ótica da investigação artística.

O presente artigo está dividido em duas partes: no Enquadramento, serão apresentados os conceitos chave envolvidos nesta investigação, bem como uma discussão acerca dos dados coletados; na segunda parte, será apresentado um exemplo da *práxis* musical denominada choro hodierno (Apanhei-te Cavaquinho, veja Pompeo, 2020) e as considerações finais.

Enquadramento

Os perfis do choro

Sendo o resultado do processo de amalgamação de caráteres rítmicos advindos das diversas culturas dos povos africanos – trazidos ao país a partir do século XVI – com as práticas musicais harmônicas, melódicas, formais e com os instrumentos musicais utilizados na música europeia (Livingston e García, 2005), o choro é um dos “gêneros nacionais de definitiva presença na história da música popular brasileira” (Almeida, 1999, p. 21), fruto da necessidade inconsciente de nacionalização das músicas estrangeiras para cá trazidas, não através de meras reproduções, mas por meio da criação de uma “identidade musical única” (Coelho e Koidin, 2005, p. 37).

As informações a respeito do nascimento do choro apresentam consenso em torno dos anos de 1870. Apesar das eventuais divergências na fixação de uma data precisa para seu início, existe ampla concordância sobre quem foi seu criador: Joaquim Antônio da Silva Callado, professor de flauta da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. É atribuído a ele o estabelecimento daquela que seria a formação clássica dos grupos de choro, ou seja, um instrumento solista, um violão e um cavaquinho (Puterman, 1985; Almeida, 1999; Severiano, 2008; Taborda, 2008). Cabe destacar que todos os instrumentos citados foram introduzidos no ambiente musical brasileiro pelos colonizadores portugueses já no século XVIII e, portanto, já eram utilizados na música popular brasileira desde então (Almeida, 1999).

Até o início do século XX, o termo choro esteve atrelado tão somente a designação de uma formação instrumental específica -um instrumento solista, um violão e um cavaquinho (Almada, 2006)- e ao caráter interpretativo dado pelos músicos nativos brasileiros as valsas, polcas, lundus, *schottisches* e outras danças europeias (Livingston e García, 2005). No presente, além de caracterizar uma formação instrumental, o termo choro pode ser utilizado para vincular uma peça de repertório a um determinado gênero musical (neste caso, obviamente, ao choro),

pode significar um evento social (as rodas de choro), ser interpretado como sinônimo de um tipo específico de músico ou instrumentista, designar um gênero musical, ou ainda, um estilo interpretativo (Cazes, 1998; Palopoli, 2018).

As performances no choro tradicional usualmente se traduzem em atuações de alto gabarito e virtuosismo dos músicos em seus respectivos instrumentos, sendo citada de forma recorrente no trabalho dos autores analisados (Almeida, 1999; Coelho e Koidin, 2005; Puterman, 1985). Muitas vezes, este aspecto se faz presente “desde logo implícita em seu título -‘Caiu, não disse?’- uma clara referência à preocupação virtuosística do solista-compositor” (Tinhoro, 2013, p. 121).

André Diniz acrescenta que o virtuosismo era incentivado pelos solistas no choro tradicional através de desafios ou brincadeiras, que visavam “fazer cair, com suas ‘armadilhas’ harmônicas, o cavaquinista e os violonistas [instigando assim] o gosto pelo choro [e as] qualidades musicais dos acompanhadores de ouvido” (2003, p. 19). A expressão *acompanhadores de ouvido* acaba por destacar outro importante caráter notado ainda hoje no ambiente do choro tradicional: a importância da oralidade na transmissão do repertório desse gênero musical.

No início no século XIX, a maior parte dos integrantes dos grupos de choro não possuía nenhuma formação musical formal. Na maior parte das vezes, a transmissão das informações necessárias a execução dos temas era realizada pelos instrumentistas de sopro, que frequentemente possuíam formação acadêmica (Severiano, 2008).

Henrique Cazes relata com precisão a situação ao afirmar que “quando um músico de choro convida outro para um trabalho e quer avisar que o repertório é o mais usual e sem arranjos, vai logo avisando: vai rolar um chorinho” (1998, p. 19). Almir Côrtes e Esdras Silva reforçam esse contexto ao declarar que o choro tradicional ainda é “essencialmente baseado na tradição oral” (2005, p. 464), apesar de ressaltar que muitos compositores do gênero se utilizam das partituras para o registro de suas obras, mesmo que de forma bem básica (veja também Charan e Gonçalves, 2012; Pereira, 2019). Com isso, surge um questionamento: qual seria o papel e a relevância dos arranjos no ambiente musical do choro tradicional? De acordo com Cazes, sua relevância seria quase inexistente, comprovada por “uma falta quase que total de estruturação” de arranjos (1998, p. 23). De fato, em nenhum dos trabalhos analisados foram encontradas citações ligadas de forma direta às práticas do arranjo neste gênero musical.

De forma oposta, a linguagem -outro relevante tópico do choro tradicional- apresenta atributos claramente estruturados e sistematizados. Bernardo Fabris (2005) aponta como uma das principais características idiomáticas do choro tradicional a ausência do *swing* (colcheias suingadas), a ocorrência de quáteras, sincopas e alusões à sincopa. Pode-se adicionar a esses traços citados, o uso de

ornamentos (bordaduras, apojaturas, antecipações), de recursos técnicos (dinâmicas, *rubato*, portamentos, *glissandi*, *staccato*), de variações melódicas, o uso da escala menor harmônica sobre acordes dominantes, de arpejos maiores descendentes com 6ª, dos cromatismos e de frases longas, conferindo ao choro tradicional um desenho melódico peculiar (Almeida, 1999; Côrtes e Silva, 2005; Santos, 2002). Alguns padrões rítmicos são considerados fundamentais na construção melódica, auxiliando “na distinção entre os diferentes gêneros musicais pertencentes ao choro enquanto manifestação cultural” (Palopoli, 2018, p. 120). Por meio de variações e combinações entre si, resultam “no tecido de uma ideia melódica autônoma” (Almada, 2006, p. 10). Na Figura 1, pode-se observar algumas das células rítmicas consideradas estruturais no choro tradicional, bem como algumas das variações e combinações possíveis.

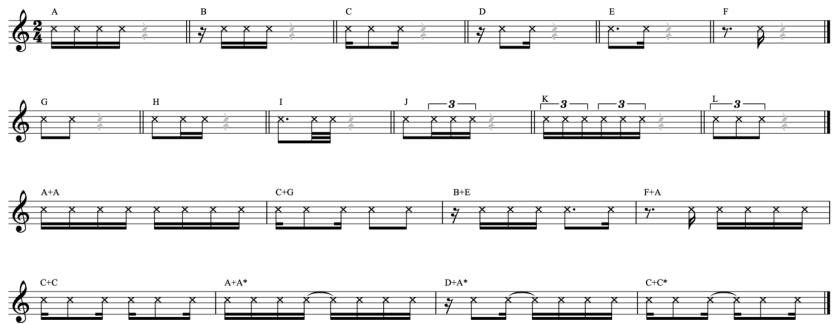


Figura 1. Células rítmicas básicas do Choro tradicional.

Em relação a estruturação formal, suas origens são creditadas as danças de salão europeias, especialmente a polca (Palopoli, 2018). O choro tradicional apresenta habitualmente cinco seções de 16 compassos cada, similares a forma rondó, contendo “um refrão e duas estrofes, (...) formando o esquema A-A B-B A-A C-C A” (Fabris, 2005, p. 5).

Frequentemente, as composições se utilizam de compassos binários, sendo raros os casos de mudanças de métrica dos compassos durante o decorrer das composições (Palopoli, 2018). Os contrastes são obtidos através de modulações nas seções B e C, sempre retornando “a parte inicial A, que acaba exercendo a função de refrão” (Almeida, 1999, p. 23). São observadas ainda a presença de introduções, de *codas* e, de forma menos recorrente, a realização de *cadenzas* e transições entre as seções (Nunes e Borém, 2014).

Outro aspecto relevante observado por alguns investigadores do choro é a presença de qualidades híbridas, que combinam “princípios tradicionais do gênero com referências de outros universos, tanto populares quanto erudito” (Nunes

e Borém, 2014, p. 109). Tal característica pode ser notada especialmente na estruturação harmônica do choro tradicional que, se valendo de caracteres harmônicos provenientes dos gêneros dançantes europeus, utilizavam predominantemente acordes maiores, acordes menores e acordes com quinta diminuta, em geral somente com o acréscimo da sétima nos acordes de função dominante (Almeida, 1999). A fim de burlar a simplicidade harmônica acima descrita, os músicos chorões acabaram desenvolvendo aquela que seria uma das maiores marcas deste gênero musical: o uso de inversões nos acordes e a intensa movimentação do baixo (Almeida, 1999; Santos, 2002; Tabora, 2008). Segundo Rafael dos Santos, a linha de baixo apresentada pelo violão de sete cordas nos grupos de choro tradicional, a partir dos encadeamentos dos acordes invertidos, se desenvolveu “até apresentar contornos melódicos, podendo se estender até a região médio-aguda do instrumento e apresentando diversos elementos característicos das melodias de choro” (2002, p. 8). Com isso, o baixo assegura uma constante e expressiva movimentação, “carinhosamente denominada pelos próprios músicos chorões de baixaria” (Almeida, 1999, p. 24).

Por volta da década de 1930, observa-se a introdução de “procedimentos e de sonoridades associados ao jazz norte-americano” (Santos, 2002, p. 9) às *práxis* do choro, obtidos por meio de modificações em aspectos harmônicos, melódicos, rítmicos, timbrísticos, métricos e formais. Para além disto, Pixinguinha apresenta ao universo da música no choro composições que continham apenas duas seções, acrescidas de uma introdução e uma *coda*, supostamente influenciado pelas estruturas formais do jazz estadunidense. Este caráter formal seria utilizado com maior frequência somente a partir da década de 1950 (Fabris, 2005; Santos, 2002). Diante disto, alguns autores começam a propor diferentes tipologias a tais *práxis*, por exemplo, choro moderno, choro contemporâneo, ou ainda, neo-choro e choro de concerto (Breide, 2006; Palopoli, 2018; Santos, 2002). A fim de facilitar o entendimento dos conceitos abordados neste trabalho, será adotado o termo *choro moderno* como designação para todos os termos citados anteriormente (choro contemporâneo, ou ainda, neo-choro e choro de concerto).

Cabe destacar que, mesmo os trabalhos considerados inovadores por investigadores da área, mantêm-se até os dias atuais atrelados de alguma maneira à certas estruturas do choro tradicional -como a forma rondó- que é realizada por vezes apenas com pequenas variações. Segundo Cibele Palopoli, esta forma musical seria um elemento unificador “capaz de estabelecer o elo estruturante entre obras mais ou menos inovadoras” (2018, p. 130). A autora vai além, quando afirma que a organização formal seria “o principal elemento responsável por caracterizar a obra do compositor enquanto choro” (Palopoli, 2018, p. 185).

Assim, o choro moderno passou a fazer uso de tensões situadas acima da sétima dos acordes, ou seja, de nonas, décimas primeiras e décimas terceiras (Almei-

da, 1999). Foram incorporados ainda acordes de sexta napolitana, bem como as dominantes substitutas (subV7), muito utilizadas “na música popular, em finais de frases ou seções” (Santos, 2002, p. 9). Todavia, a incorporação das modificações supracitadas não deveria implicar em perda das características do choro tradicional (especialmente no âmbito do vocabulário harmônico), sendo vigorosamente combatidas por tradicionalistas e nacionalistas. De acordo com Fabris (2005), outras duas importantes características decorreram da incorporação de elementos harmônicos do jazz ao choro moderno: o uso de acordes em sua posição fundamental e o uso de encadeamento harmônicos com progressão da subdominante relativa para a dominante (II – V). O autor esclarece que o uso dos acordes em posição fundamental se torna necessário para o perfeito entendimento e reconhecimento das novas extensões harmônicas utilizadas no choro.

Nota-se, assim, uma tendência -a partir da segunda metade do século XX- a incorporação de elementos advindos de outros gêneros musicais, especialmente, do jazz. Deste modo, seria esperado que a improvisação, uma das características mais marcantes do jazz fizesse parte do conjunto de caráteres anexados às *práxis* do chamado choro moderno (Almada, 2006). Porém, ao contrário do que se pode imaginar, a improvisação se faz presente na performance do choro tradicional desde os seus primórdios e possui origens e “propósitos bem diversos em relação ao jazz, [sendo realizada] de maneiras consideravelmente diferentes” (Almada, 2006, p. 4). De acordo com Alexandre Almeida (1999), a improvisação no choro tradicional se aproximaria de um conceito de variação melódica, que propiciaria o enriquecimento da melodia com variados recursos de ornamentação, sem com isso, promover sua total descaracterização. O autor lembra que essa realização da improvisação diverge daquela observada no jazz, “na qual o instrumentista muitas vezes se liberta totalmente das características temáticas da música que está sendo realizada” (Almeida, 1999, p. 25). André Diniz complementa afirmando que a improvisação no choro seria justamente uma maneira improvisada, ou mesmo, “chorosa de tocar polca, valsa, *schottisch*, tango, *habanera* etc.” (2009, p. 106). Realizada por meio de desafios e com uma intenção jocosa, a improvisação no choro tem intrínseca ligação com o caráter desafiador do gênero, cujo objetivo principal era testar a excelência dos músicos Chorões (Diniz, 2009).

Assim, é possível afirmar que o choro tradicional apresenta as seguintes características:

- aprendizado e transmissão do repertório baseado na tradição oral;
- pouco ou quase nenhum interesse por variações harmônicas e pela estruturação de arranjos;
- manutenção até os dias atuais da formação básica dos grupos de choro

creditada a Joaquim Callado no século XIX, ou seja, um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho;

- uso predominante de compasso binário e tratamento contrapontístico peculiar entre a melodia e a linha do baixo;
- improvisação com caráter de variação, por meio de recursos de ornamentação melódica, porém sem descaracterização da melodia;
- subordinação a estrutura da forma rondó, como elemento convergente e unificador dos caracteres inovadores nas obras;
- ocorrência de quiálteras, sincopas e alusões à sincopa;
- expectativa de performances de alto gabarito e virtuosismo dos instrumentistas ligados a esse gênero musical;
- uso de variações melódicas, da escala menor harmônica sobre acordes dominantes, de arpejos maiores descendentes com 6ª, de cromatismos e de frases longas;
- uso de inversões nos acordes e intensa movimentação do baixo;
- ocorrência de padrões rítmicos considerados fundamentais para a construção melódica no choro.

Nas *práxis* denominadas choro moderno, choro contemporâneo, neo-choro e choro de concerto, foi verificada a introdução dos seguintes procedimentos as performances:

- presença de introduções, de *codas* e, de forma menos recorrente, a realização de *cadenzas* e transições entre as seções;
- uso de tensões situadas acima da sétima dos acordes (nonas, décimas primeiras e décimas terceiras);
- utilização de acordes de sexta napolitana e de dominantes substitutas (subV7);
- uso de acordes em sua posição fundamental;
- utilização de encadeamento harmônicos com progressão da subdominante relativa para a dominante (II-V).

Cabe ressaltar que, dentre os dezesseis caracteres antes listados, apenas cinco não estão atrelados a *práxis* do choro desde seus primórdios (tradicional), revelando assim uma tendência a preservação e, de certa forma, a inflexibilização dos postulados presentes neste gênero musical desde o século XIX (Fabris, 2005).

Hibridação

O termo hibridação -ou, sendo mais preciso, hibridação cultural- é um conceito atribuído a um dos principais representantes dos estudos culturais da América Latina, o professor Néstor García Canclini, considerado uma das maiores referências no campo dos estudos da comunicação. A hibridação cultural é um fenômeno verificado em múltiplos cenários. Trata das relações entre a modernidade sociocultural e a modernização econômica (principalmente nos países da América Latina), nos quais diversos sistemas se cruzam e se interpenetram. Segundo Pedro Hellín (2012), trata-se de um conceito amplamente assimilado atualmente, tendo já tomado diversos caminhos, com aplicabilidade em vários campos da vida cotidiana. Tendo como foco principal o papel dos agentes sociais, García Canclini (1998) procura demonstrar o processo de criação dos produtos culturais denominados cultos, populares ou massivos (especialmente, os ligados à indústria da cultura), bem como suas relações com a modernidade.

Em linhas gerais, sua abordagem sobre o tradicional e moderno aponta para existência de uma longa história de construção daquilo que seria uma cultura híbrida. O tradicional (ou as tradições) seriam ritualizações que serviriam para legitimar àqueles “que as construíram ou se apropriaram delas: uma teatralização do patrimônio cultural que tem a escola como palco fundamental (...), assim como as celebrações, festividades, exposições e visitas a lugares míticos” (Oliveira, 2007, p. 177). Por outro lado, o moderno seria sinônimo de conexões entre hegemônico e subalterno, tradicional e moderno, entre o culto, o popular e o massivo (García Canclini, 1998).

García Canclini (1998) embasa sua abordagem em três hipóteses. A primeira hipótese diz que as incertezas sobre o sentido e o valor da modernização não teriam origem somente nos diferenciais que separam etnias, classes ou nações, mas nos cruzamentos socioculturais que mesclam o tradicional e o moderno. A segunda, que a concepção de um modelo diferente de modernização adviria de um trabalho conjunto das ciências sociais. Mais do que atuar como força alheia e dominadora na busca pela substituição do tradicional, esse trabalho conjunto trataria a renovação da heterogeneidade multitemporal de cada nação. E a terceira, que o olhar transdisciplinar sobre os circuitos híbridos tem consequências que extrapolam a investigação cultural (Oliveira, 2007).

As reflexões desenvolvidas por García Canclini no campo das investigações sociológicas da arte merecem especial destaque neste trabalho. Segundo ele, a constituição de campos específicos do gosto e do saber, nos quais certos bens adquirem demasiado valor devido a sua escassez e/ou limitação de consumo, servem à construção e a renovação de distinção de certos grupos que se auto denominam *élites*. Tal ação visaria estabelecer e comunicar claramente o diferencial

auto percebido destes grupos, numa sociedade na qual não há mais superioridades estabelecidas por sangue ou títulos. A obtenção de certas disposições estéticas por classes privilegiadas, adquiridas por meio de recursos econômicos e sociais escassos as maiorias, passam a ser vistas “como um *dom*, não como algo que se tem, mas algo que se é” (García Canclini, 1998, p. 37). Assim, tais separações no campo das artes seriam a justificativa de determinados grupos para seus privilégios.

São abordados ainda os processos de criação na música sob a ótica da sociologia e da antropologia. Segundo García Canclini, a imposição de certas convenções para a criação musical -por exemplo, recursos tonais, uso adequado ou inadequado de instrumentação, bem como as combinações possíveis ou impossíveis dos instrumentos- foram estudadas pela sociologia e a antropologia como normas e costumes e foram chamadas de capital cultural. A maior percepção de trabalhos elaborados por vias não convencionais de produção, interpretação e comunicação das artes seriam próprias da época moderna, na qual liberdades econômicas e políticas permitem que pessoas “atuem, juntas ou separadas, para produzir uma variedade de fenômenos de maneira recorrente” (García Canclini, 1998, p. 39).

Todavia, promover mudanças de regras na arte não seria uma simples questão de estética. Para tanto, seriam necessários questionamentos acerca das estruturas com as quais membros do mundo artístico estão habituados a se relacionar, da mesma forma que ouvintes (ou receptores) deveriam questionar seus costumes e suas crenças. Com isso, surgiriam indagações às convenções que tornam possível que a arte seja um fato social, que estabelece simultaneamente formas compartilhadas de cooperação e compreensão, mas também “diferenciam os que se instalam em modos já consagrados de fazer arte dos que encontram a arte na ruptura das convenções” (García Canclini, 1998, p. 40). Sendo assim, segundo García Canclini, quais seriam os atuais caminhos para conceber arte? As possíveis respostas estariam na reelaboração da produção artística através de um olhar amplo, construtivo, expressionista e multimidiático, que vislumbre as origens e o presente híbridos. Assim, o tradicionalismo surgiria muitas vezes como um recurso para suportar as contradições contemporâneas, reinstalando certos arcaísmos que a modernidade havia mudado na vida contemporânea.

García Canclini expõem também a ideia de desterritorialização e reterritorialização, apresentados como movimentos pela busca de um significado para o que seria entrar ou sair da modernidade. Segundo ele, os intercâmbios das simbologias tradicionais com novos elementos externos não fariam desaparecer as perguntas sobre a identidade, sobre o nacional, ou ainda, sobre a desigual apropriação do saber e da arte. Ao invés de extinguir esses questionamentos, seriam colocados num outro patamar, multifocal e mais tolerante, possibilitando assim repensar-se a autonomia de cada cultura com menores riscos. Apesar de uma possível perda da relação natural da cultura com seus respectivos territórios -sociais ou geográf-

ficos- seriam conquistadas certas “relocalizações territoriais [para] velhas e novas produções simbólicas” (García Canclini, 1998, p. 309). As hibridações seriam “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas distintas, anteriormente existentes de forma separada, são combinadas para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (García Canclini, 1995). Segundo Costa e Castro (2011), a hibridação proposta por García Canclini descarta a limitação em que só é híbrido aquilo que nasce de fontes puras, uma vez que tais fontes usualmente são o resultado de hibridizações anteriores. Assim sendo, a transposição de ideias advindas de diversas disciplinas não invalidaria o uso das mesmas em suas respectivas áreas de origem.

Por fim, García Canclini (1995) chama a atenção para uma certa era eufórica da modernidade, segundo a qual apenas o futuro deveria ser valorizado e a única tarefa possível para o passado seria nos livrarmos dele. Ao invés disso, o autor ressalta que as forças renovadoras da arte estariam ligadas entre si, por meio de um “conjunto de valores anteriores” que deveriam ser criticados, mas também, referendados.

Fusão

Na música o termo fusão (*fusion*) está vinculado a um movimento musical observado principalmente -mas não exclusivamente- nos Estados Unidos. Seu ápice ocorreu entre os anos de 1960 e 1970 e foi incessantemente questionado por puristas (sejam eles músicos ou ouvintes). Sob a perspectiva purista, a fusão de uma determinada música com outros gêneros musicais acarretaria a perda das suas tradições e da sua autenticidade (Manoharan, 2008). Tal afirmação era questionada pelos músicos ligados à fusão. Para eles, desde que fossem respeitados o conhecimento dos estilos e das formas tradicionais, a evolução na música não seria algo necessariamente ruim. O termo fusão veio substituir o termo jazz-rock em meados da década de 1970, podendo ainda designar toda experimentação que mescle ou combine elementos musicais do presente com algo do passado. De acordo com Liesa Karen Norman (2002) o termo fusão também é usado para descrever a combinação de dois ou mais gêneros musicais, incluindo -mas não de forma exclusiva- o gênero fusão jazz-rock.

Outro importante caráter atribuído à fusão seria a capacidade de transformar formas populares de música em música artística. Kevin Fellezs (2011) ressalta que, enquanto o jazz era visto com um gênero musical sofisticado, intelectual e -em alguns casos- abstrato, o rock e o funk eram essencialmente primitivos e viscerais. Por isso, seriam menos capacitados a se distanciarem de suas supostas orientações sensuais. No entanto, também foram constatados revezes nesse processo. Segundo Fellezs, da mesma maneira que o *free jazz* ajudou no resgate da respeitabilidade artística imputada ao jazz em épocas anteriores (por exemplo, no período do be-

bop), à fusão permitiu que o jazz transitasse por ambientes desprovidos de alta legitimidade cultural e, portanto, acessíveis há um maior número de ouvintes.

Assim como no bebop, os jovens músicos de jazz que iniciavam suas experimentações musicais com à fusão buscavam satisfazer seu desejo de revitalização de uma forma de música que, ainda segundo Fellezs, “se tornara moribunda e excessivamente comercial (...), mas com a qual ainda sentiam uma forte conexão” (2011, p. 1232). Tal fato demonstra parte da origem dos questionamentos puristas aos quais os músicos da fusão estavam submetidos e que foram citados antes. A forma como esses jovens músicos de jazz fusão passaram a fundir elementos do rock ao jazz no início dos anos 60 colidia frontalmente com a visão dos críticos e músicos de jazz ligados ao *mainstream* ou à experimentação desse período. Para eles, toda e qualquer proximidade com músicas consideradas populares era desinteressante (Fellezs, 2011).

Assim, podemos concluir que à fusão foi uma prática musical com capacidade de transformar formas populares de música em música artística. Com isso, à fusão permitiu que o jazz transitasse por ambientes acessíveis há um maior número de ouvintes. Podemos ainda afirmar que à fusão seria um conjunto de práticas musicais que visa mesclar gêneros, idiomas ou tradições musicais diferentes, privilegiando a flexibilidade e o ecletismo sobre as intransigências (Fellezs, 2011). Por intermédio da amalgama de uma determinada música com outros gêneros musicais, à fusão possibilitou o desenvolvimento, a revitalização e também o estreitamento de distâncias entre os mais diversos gêneros musicais. Espera-se, assim, não apenas um novo e interessante desenvolvimento, mas também o despertar do “interesse do público no gênero musical original do qual a fusão emanou” (Norman, 2002, p. 71). Sendo sinônimo de toda experimentação que mescle ou combine elementos musicais do presente com algo do passado, à fusão mostra que, através do respeito ao conhecimento dos estilos e das formas tradicionais, a evolução de um gênero musical não é algo nocivo, não implicando necessariamente em perda de tradições ou de autenticidade.

A investigação artística

Atualmente, muitos centros de excelência na educação musical utilizam normas rígidas, não somente em relação ao formato e à estrutura das pesquisas, mas também em relação ao seu conteúdo. Assim, acabam por envolver seus estudantes num debate polarizado entre a musicologia e a etnomusicologia (Correia e Dalagna, 2019). Esse panorama, usualmente encontrado nos ambientes acadêmicos, acaba gerando novas polarizações. Pode-se citar como tal a reação dos músicos, que tendem a considerar os ambientes acadêmicos não aptos ao atendimento de suas demandas e, conseqüentemente, concluindo que suas pesquisas acabariam se

limitando a abordagens tradicionais e pré-estabelecidas (Correia, Dalagna, Benetti e Monteiro, 2018).

Se podemos definir arte como um modo de percepção, poderíamos também considerar a investigação artística como um processo, não sendo viável a diferenciação categórica entre investigação científica e artística (Klein, 2017). Stefan Östersjö (2017) apresenta outras características importantes ao entendimento da investigação artística. Segundo ele, a pesquisa artística seria o resultado do conhecimento gerado sob três domínios: o artístico, o corporificado e o discursivo. Porém, ao pensarmos na música, o resultado mais evidente deveria ser representado na forma artística. Por não ser análogo aos procedimentos tradicionais da pesquisa acadêmica, pode-se afirmar que a investigação artística é uma pesquisa multimodal que não tem como meta a criação de padrões de repetição, mas sim de originalidade na produção artística.

De fato, embora um formato de pesquisa seja essencial à criação artística, não podemos comparar a investigação artística aos procedimentos estabelecidos na pesquisa acadêmica (Stévance e Lacasse, 2018). Além disso, determinados equívocos terminológicos, tais como *pesquisa baseada na prática* ou *pesquisa conduzida pela prática* acabam sugerindo que pesquisa e prática são ações auto excludentes (Cook, 2016). Correia et al. (2018) apresentam informações claras da ocorrência desse fenômeno. Segundo eles, num determinado momento muitos músicos passaram a ser contratados por universidades devido ao seu notório saber artístico (performance) e, assim, eram convidados a dividirem seus conhecimentos com os alunos. Todavia, muitos desses músicos não possuíam formação acadêmica e, dessa forma, eram contratados como professores convidados. Com o propósito de permanência no ambiente acadêmico, muitos desses músicos transformaram seus trabalhos artísticos em trabalhos de pesquisa convencionais, tais como artigos ou livros. Surge assim o cerne da contradição: músicos que foram contratados devido às suas performances artísticas passaram a ser avaliados não mais por esse critério, mas sim pela sua produção teórica.

Sendo uma pesquisa conduzida e fundamentada numa prática complexa, a investigação artística resultaria na criação de conjuntos únicos de conhecimento (Coessens, Crispin e Douglas, 2009), direcionados e concentrados na performance, representando um esforço de pesquisa diferente que teria por objetivo estabelecer um procedimento experimental para a execução de qualquer trabalho (Assis, 2018). Isto posto, espera-se que a produção artística dos pesquisadores seja valorizada, sendo considerada uma parte indispensável aos resultados pretendidos pela investigação artística (Correia et al., 2018), além de possibilitar a reconstrução da experiência artística, da ação e do pensamento (Coessens et al., 2009). Portanto, se os círculos acadêmicos incorporarem a performance como uma forma de escrita -evitando assim sua perpetuação como mera reprodução de um texto musical- é

esperado que a prática performática passe a ter importante papel no entendimento dos textos, das imagens e dos instrumentos, gerando novas abordagens para antigos repertórios (Cook, 2016).

Em relação aos processos investigativos, artistas normalmente não se interessam por trabalhos fundamentados nos dois pilares comumente usados na maior parte dos projetos de pesquisa, ou seja, na observação e na análise. Geralmente, artistas estão interessados na criação de novas realidades, desconstruindo antigos conceitos mito poéticos e os reconstruindo dentro de uma nova configuração (Correia et al., 2018). Sendo assim, o emprego de uma abordagem que promova a problematização através de um questionamento aberto e flexível, promovendo a descoberta e a redescoberta de informações antes não percebidas seria um dos conceitos chave da investigação artística (Assis, 2018).

Espera-se que a investigação artística promova -além da criação de obras e interpretações- reflexões sobre as contextualizações, os caminhos, as metodologias, as experimentações e os processos criativos, a fim de colaborar com a compreensão e a expansão do conhecimento sobre a produção artística (Correia et al., 2018). A busca por novidades e resultados sem precedentes não seriam os únicos objetivos da investigação artística, mas também o desejo de ampliar e reconfigurar os campos daquilo que é visível, expressável e audível (Assis, 2018), refletindo o processo artístico através de meios que exponham os conhecimentos, os questionamentos e as dúvidas relacionadas à exploração e à experimentação da trajetória investigativa do artista (Coessens et al., 2009). Por fim, talvez o grande desafio da investigação artística seja conseguir gravitar entre o mundo acadêmico e o mundo da arte, por meio de negociações que definem o espaço no qual ocorre a pesquisa e a abordagem experimental à prática empírica (Östersjö, 2017).

Discussão

Conforme relatado em seu prólogo, este artigo tem o propósito de apresentar os caracteres chave dos conceitos fundamentais *tradicional*, *moderno*, *contemporâneo*, *neo*, *de concerto*, *hibridação* e *fusão* comumente vinculados ao choro e sobre os quais está assente o modelo prático-teórico designado choro hodierno, sob a ótica da investigação artística. Entretanto, para que se obtenham entendimentos adequados aos objetivos aqui propostos, parece-me apropriado uma breve apresentação dos caracteres que diferem esta investigação das pesquisas realizadas sob os domínios da musicologia.

A musicologia, comumente entendida como a ciência que estuda os fenômenos relacionados à música é considerada por alguns autores uma disciplina humanística ligada à sociologia, à antropologia e aos estudos culturais. Outros autores consideram a musicologia uma ramificação da historiografia, ou ainda, como uma

disciplina que se concentra principalmente na teoria musical e no estudo das obras musicais (Castilla, 2017). Tendo sido influenciada pelo positivismo de Auguste Comte, as pesquisas musicológicas desenvolvidas até a primeira metade do século XX estiveram primordialmente focadas na “apuração dos fatos, legando-se ao futuro sua interpretação e a eventual determinação das leis que os regiam” (Castagna, 2008, p. 12).

Por outro lado, a investigação artística é o campo no qual a formulação e a solução dos problemas de pesquisa ocorrem por meio das práticas artísticas e do entendimento da música como tal (Castilla, 2017). As investigações desenvolvidas dentro do âmbito da investigação artística devem estar comprometidas “em tornar este enorme tesouro de conhecimento implícito e habilidades [dos artistas] o mais explícito possível, trazendo-o à luz para que possa ser melhor compreendido e, com sorte, usado por outros” (Coessens et al., 2009, p. 171). A investigação artística não torna os artistas -e, conseqüentemente, suas obras- melhores ou mais verdadeiras, mas sim revela a devida extensão de suas práticas artísticas.

Assim, podemos concluir que a investigação artística difere da musicologia por não possuir objetivos fundamentalmente teóricos e por não se ocupar com a geração de meta-discursos que expliquem, problematizem ou discutam questões transcendentais à própria natureza discursiva; ao invés disto, a investigação artística objetiva planejar procedimentos metodológicos que convertam às *práxis* dos artistas em instrumentos criativos, em fonte de conhecimento que ofereça respostas às suas próprias práticas artísticas (Castilla, 2017, p. 15). Isto posto, passaremos a discussão dos caracteres dos conceitos chave supracitados.

Segundo os atributos observados no fenômeno sociocultural de hibridação cultural, poderíamos considerar moderno todo trabalho conjunto nas artes que atue não como força descabida ou dominante, mas como fonte de renovação da heterogeneidade. A elaboração de trabalhos por vias não convencionais de produção, interpretação e comunicação -atrelados à aspectos estéticos e técnicos, e não a meras cronologias- seriam caracteres pertinentes ao choro moderno. Desarte, o moderno fomentaria variedades de fenômenos, por meio de questionamentos acerca das estruturas e dos costumes com os quais membros do mundo artístico e os ouvintes estariam habituados a se relacionar (García Canclini, 1998; Griffiths, 2011).

As reelaborações das produções artísticas modernas surgiriam mediante olhares amplos, construtivos, expressionistas, e o tradicional emergiria como um recurso para suportar as contradições contemporâneas. Assim, pode-se afirmar que o conceito chave *moderno* e *hibridação* no âmbito performativo do choro estariam atrelados não à aspectos meramente cronológicos, mas sim à aspectos estéticos e técnicos que propiciassem “transformações a partir da interação com o

meio e com as pessoas” (Palopoli, 2018, p. 183). Pode-se afirmar que, de acordo com o levantamento dos conceitos fundamentais deste gênero musical, choro moderno seriam as práticas nas quais -para além das características identificadas no choro tradicional- fossem identificadas ao menos um dos seguintes caracteres: (1) presença de introduções, de *codas* e, de forma menos recorrente, a realização de *cadenzas* e transições entre as seções; (2) uso de tensões situadas acima da sétima dos acordes (nonas, décimas primeiras e décimas terceiras); (3) utilização de acordes de sexta napolitana e de dominantes substitutas (subV7); (4) uso de acordes em sua posição fundamental; e (5) utilização de encadeamento harmônicos com progressão da subdominante relativa para a dominante (II-V).

As transposições de ideias e a convivência simbiótica do moderno (também denominado *forças renovadoras*) e do tradicional (também denominado *valores anteriores*) defendida por García Canclini em seu conceito de hibridação também foram observados noutro dos conceitos chave analisados neste artigo: a fusão. Nesta prática musical, desde que o conhecimento dos estilos e das formas tradicionais fossem respeitados, toda experimentação proveniente da mescla ou combinação de elementos do presente com elementos do passado não seria nociva e nem implicaria em perdas de tradições ou autenticidade (Fellezs, 2011). Através da combinação de elementos oriundos dos mais diversos gêneros musicais -que priorizassem a flexibilidade e os ecletismos sobre as intransigências- a fusão propiciou o desenvolvimento, a revitalização e a aproximação dos mais diversos gêneros musicais, ocasionando assim o surgimento de novas estruturas, novos objetos e novos procedimentos artísticos.

Em relação aos conceitos chave *contemporâneo*, *neo* e *de concerto*, as análises do estado da arte do choro até o presente momento não apresentaram indicações de abordagens ou procedimentos específicos e/ou distintos daqueles supraditos no choro moderno. Tal fato indica que a vinculação destes termos às práticas realizadas no choro estaria provavelmente atrelada à cronologia das obras e/ou das performances, ou mesmo, a uma mera multiplicidade de denominações.

Assente na articulação entre sete conceitos fundamentais abordados neste artigo (tradicional, moderno, contemporâneo, neo, de concerto), assim como da hibridação cultural e da fusão, é possível afirmar que o modelo prático-teórico denominado choro hodierno seria uma prática performática na qual valores anteriores (tradicional) e forças renovadoras (moderno) conviveriam sincronicamente, pautadas por uma postura crítica frente os entendimentos convencionais ou ao senso comum da arte. De mais a mais, toda experimentação seria proveniente da mescla ou da combinação de elementos do presente com elementos do passado -não implicando em perdas de tradições ou autenticidade- mas, na criação de algo que de alguma maneira seja novo (Fellezs, 2011).

Apanhei-te cavaquinho: análise de uma performance do choro hodierno

A análise da composição presente no álbum “Que Descaída” do Samuel Pompeo Quinteto, intitulada “Apanhei-te Cavaquinho” (Pompeo, 2016, canção 7), visa identificar na produção artística do autor características antes citadas e que seriam esperadas na performance do choro hodierno. Nessa análise, serão apresentadas informações relacionadas à instrumentação, assim como sobre as características e informações sobre os caracteres identificados nas nove seções do arranjo.

No que diz respeito à instrumentação utilizada, foi notado o uso de elementos atípicos a aqueles tradicionalmente observados nos grupos de choro, normalmente compostos por um instrumento de sopro e/ou bandolim, cavaquinho, violões e pandeiro (Puterman, 1985; Severiano, 2008; Taborda, 2008). Note-se que a instrumentação utilizada no Samuel Pompeo Quinteto (saxofone barítono ou soprano, clarinete baixo, guitarra elétrica, contrabaixo acústico e bateria) é claramente determinada pela tradição do jazz. No entanto, de acordo com Joachim-Ernst Beremdt e Günther Husemann (2009), o clarinete baixo e o saxofone barítono possuem uma representação na história do jazz proporcionalmente menor se comparada, por exemplo, ao clarinete ou aos demais instrumentos da família do saxofone.

Em relação ao tratamento formal deste arranjo, foram notadas alterações na forma original da peça (rondó, veja Figura 2) por meio de expansão em sequência rapsódica de seções normalmente contrastantes.

Tal tipo de procedimento -construído a partir de justaposições de seções contrastantes (Figura 2)- são características observadas na música impressionista francesa, especialmente na obra de Debussy. Entretanto, não é possível apontar uma correlação direta entre o arranjo analisado e o repertório impressionista.

Na primeira seção (compassos 1 a 18) não foram observadas interferências do arranjador nas estruturas melódica e harmônica originais, sendo preservadas a linearidade rítmica e a simplicidade harmônica. Na repetição desta seção, foram averiguados intensa ocorrência de inversões do baixo nos acordes (realizada pelo piano), assim como melodias com caracteres contrapontísticos observadas no contrabaixo e no clarinete baixo (Figura 3).

A segunda seção do arranjo (compassos 19 a 27) apresenta alterações métricas, com predominância para o uso da forma de compasso 5/8. Tal alteração pode ser interpretada como influência de tendências recentes do jazz, ou mesmo, da música instrumental por ele influenciada. Apesar dessa alteração, a melodia original permaneceu reconhecível. Mesmo com uma métrica alheia ao estilo neste trecho, o timbre da bateria mantém a referência ao choro tradicional através da simulação da sonoridade de um pandeiro (Figura 4).

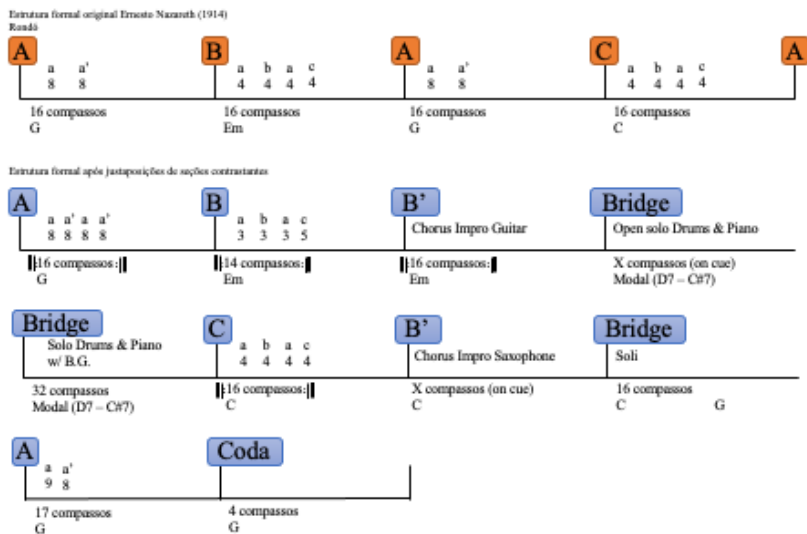


Figura 2. Estrutura formal original (acima) e estrutura formal após justaposição de seções (abaixo).

The musical score for Figure 3 is arranged in systems for Bass Clarinet in Bb, Acoustic Guitar, Piano, and Acoustic Bass. It features a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems, each with a 'TACET IX' marking. The first system includes a 'contraponto de caráter rítmico/melódico' for the Bass Clarinet and Acoustic Bass. The Piano part shows 'inversão de acordes' (chord inversions) with the following sequence: D7, G/B, B7/A, Em/G, Am/C, C#7, G/D, D7/C. The second system continues the 'contraponto de caráter rítmico/melódico' and includes a 'mf' dynamic marking for the Bass Clarinet. The Piano part continues with chord inversions: G/B, B7, G/B, B7/A, Em/G, Am/C, C#7, G/B, D7/C, G.

Figura 3. Ocorrência de contrapontos e inversões de acordes seção A (compassos 1 ao 18).

The musical score for Figure 4 consists of four staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff is labeled "Métrica irregular" with an arrow pointing to the first measure. The second and third staves each have three arrows pointing to measures, each labeled "Mudança e uso de métrica irregular". The fourth staff is labeled "Lento" with a tempo marking of quarter note = 60. The first measure of the fourth staff is labeled "Retomada métrica tradicional ao Choro". The score ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 4. Uso recorrente de métricas irregulares (compassos 19 ao 27).

Cabe ressaltar que, segundo Palopoli (2018) e Gordon (1950) são incomuns os casos de mudanças métricas e de andamento na *práxis* do choro, sendo esta uma característica observada, por exemplo, na música contemporânea.

Foi observada ainda o uso de instrumento grave (clarinete baixo) para a apresentação da melodia. Tal prática não é comum ao choro, que tende a manter a voz principal em instrumentos agudos, como a flauta ou o bandolim. Esse recurso poderia ser creditado às interpretações de Pixinguinha no saxofone tenor, ou ainda, a vários estilos e períodos da música de concerto. Porém, não foram identificadas alusões explícitas a nenhuma dessas referências. Essa prática dificilmente poderia ser creditada ao jazz, uma vez que, como apontado anteriormente, melodias graves não são uma característica distintiva do gênero. Ainda em relação à segunda seção do arranjo (compassos 28 a 33), foi observada a retomada da métrica tradicional do choro (2/4), porém, em andamento subitamente lento. No compasso 28, nota-se no contrabaixo uma figuração de *walking bass*, típico do jazz. Entretanto, a partir do compasso 29 (Figura 5), surge um ritmo que remete à habanera, tal como exemplificada por Almeida (1999). Porém, a harmonia que se ouve no piano e na guitarra ganha tensões típicas do jazz, principalmente das vertentes do bebop e do *cool jazz* (Berendt, 1987).

The musical score for Figure 5 is for Acoustic Bass in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It is marked "Lento". The score shows a walking bass line across six measures. Above the staff, the chords are labeled: Am, Em/G, F#7, B7, and Em. The piece ends with a double bar line.

Figura 5. Menção a ritmo característico das habaneras (compasso 28 ao 33).

A seção seguinte poderia ser considerada uma cadência *a capella*, em que a guitarra se incumba da apresentação da melodia, do acompanhamento harmônico e do baixo. Em relação a linha de baixo executada pela guitarra, foi notada a alternância de função entre baixo condutor e baixo melódico, tal qual descrito por Almeida (1999, p. 115-116). Novamente, as harmonias executadas remetem ao jazz devido às tensões acrescentadas aos acordes. As melodias improvisadas nessa seção pela guitarra, apresentam várias das características listadas por Almeida, por exemplo, ornamentações ricas em apojeturas, arpejos de acordes com 6ª, e trechos curtos e pontuais de cromatismo. Pode-se, assim, afirmar que o resultado sonoro desse trecho se aproximaria da tradição do violão brasileiro, que inclui violinistas como Garoto e Raphael Rabello.

Na terceira seção (compassos 34 a 50), o acompanhamento é transferido ao piano, ao contrabaixo e a bateria, iniciando-se assim um *chorus* de improvisação para a guitarra. A linguagem melódica nessa seção se distancia da tradição do choro e se aproxima do estilo jazzístico, por meio de ornamentações típicas e, principalmente, notas alheias à harmonia (Berendt, 1987). Essa característica jazzística também é percebida na harmonia realizada ao piano, tanto pelas tensões utilizadas nos acordes quanto pelo modo improvisado de ornamentá-los. Todavia, o ritmo ouvido no contrabaixo e na bateria retoma a sugestão da habanera já notada na segunda seção do arranjo, mantendo assim um vínculo com a sonoridade brasileira.

A quarta seção do arranjo poderia ser descrita como um longo improviso do piano sobre uma linha rítmica livre, executada em conjunto com a bateria. As linguagens harmônica e melódica remetem ao jazz, aproximando-se mais exatamente ao estilo denominado *free jazz* (Berendt, 1987). Isso se deve, principalmente, devido à ausência de estruturas harmônica e formal pré-definidas. Outra característica harmônica pertinente ao *free jazz* é a utilização livre de acordes e escalas tonais sem a preocupação de estabelecimento de uma tonalidade inequívoca. Apesar da percepção de um pulso contínuo, nenhuma regularidade métrica é claramente identificável, o que também é atribuído ao *free jazz*. Durante essa seção, a linguagem do choro é quase que totalmente abandonada, exceto por citações de curtos fragmentos do tema original executados no início da seção. Ao final desse trecho, a execução do contrabaixo é retomada e, com ele, a regularidade métrica.

Com a regularidade métrica retomada, dá-se início a quinta seção (compassos 59 a 66, Figura 6) na qual a harmonia passa a ser constituída por apenas dois acordes que se alternam, indicando assim o uso do recurso comumente chamado no jazz de *vamp*. De acordo com Barry Kernfeld, o *vamp* usualmente acontece num “trecho curto, de ritmo e harmonia simples, executado em preparação para a entrada de um solista; geralmente é repetido *ad libitum* até que o solista esteja pronto” (1994, p. 1238). Não obstante, aqui este recurso foi utilizado não como preparação para um solista, mas como indicativo de finalização de uma seção de

improvisos e preparação para a apresentação de uma nova seção (C). Os dois acordes utilizados nessa seção escapam às relações de 5ta, comuns tanto ao choro quanto ao jazz tradicionais, mantendo assim indefinidas as relações tonais.

Free solo piano

D7(^b13) C#7(add13)

BG melódico saxofone barítono

D7(^b13) C#7(add13)

BG rítmico guitarra e contraabaixo

Free solo bateria

Figura 6. Estrutura harmônica e melódica vamp compassos 59 ao 66.

Baritone Sax

Acoustic Guitar

Piano

Acoustic Bass

Drum

D C7 B7 E/D A7/C#7 Am7/C Ab7

D C7 B7 E/D A7/C#7 Am7/C Ab7

G7 D C7 E/D A7/C#7 D/C C#7/B C

G7 D C7 E/D A7/C#7 D/C C#7/B C

Figura 7. Exposição tema seção “C” (compassos 69 ao 85).

Este aspecto harmônico imprime a este trecho características vinculados por Keith Waters (2016) ao postbop jazz, ou seja, ao jazz ocorrido após a era do be-

bop e que é comumente chamado de *jazz moderno*. Ainda, segundo Waters, esse novo estilo abdica das relações de 5ta em favor da uma ambiguidade tonal.

A sexta seção (compassos 69 a 85) é marcada pela retomada abrupta da melodia original da seção C de “Apanhei-te Cavaquinho”, assim como da harmonia e ritmo originais (Figura 7). Como na primeira seção, o arranjador pouco interfere nas estruturas originais do tema, possivelmente com o intuito de manter a unidade do discurso após a longa digressão jazzística da seção anterior. O uso do saxofone barítono -no lugar do clarinete baixo até aqui utilizado- mais uma vez pode remeter o ouvinte às interpretações de Pixinguinha.

Com o início da sétima seção (compassos 86 a 102), a harmonia baseada nas relações de 5tas é retomada e a improvisação ao saxofone barítono é realizada sobre ela. A linha do contrabaixo e o acompanhamento mais uma vez se distanciam do choro tradicional; agora eles apresentam características de um samba rápido. Mais uma vez, é notada nesta seção o uso de notas e tensões na melodia da improvisação alheias à harmonia, prática essa atribuída por Berendt (1987) a linguagem jazzística. A junção de improvisos e harmonias do jazz a elementos rítmicos brasileiros tornou-se mundialmente conhecida como jazz brasileiro ou música instrumental brasileira (para os brasileiros).

Na oitava seção (compassos 103 a 118), todas as características da seção anterior são preservadas. A improvisação dá lugar a uma apresentação *solí* na qual todos os instrumentos se fundem em uníssono (Figura 8).

crb= célula rítmica básica
 BN= blue note
 Cr= cromatismo

Baritone Sax

Acoustic Guitar

Piano

Acoustic Bass

Drum

Figura 8. *Solí* compassos 102 ao 109.

Durante a apresentação do *solô*, alguns aspectos atribuídos ao choro tradicional -descritos por Almeida (1999)- se apresentam com evidência. Dentre eles, pode-se destacar a presença de inúmeras células rítmicas básicas do choro (Figura 1), assim com a ocorrência de passagens cromáticas (Figura 9).

Figura 9. *Solô* compassos 110 ao 118.

Após a execução do solo *tutti*, a nona seção (compassos 119 a 139) promove o retorno a seção inicial do arranjo (Figura 10), porém com variações. Todas as características apontadas na primeira seção são aqui novamente observadas.

Figura 10. *Alternância métrica* (compassos 119 ao 136).

Nota-se nessa seção uma alteração métrica similar àquela descrita na segunda seção. Porém, aqui tal alteração se dá através de uma constante alternância entre as fórmulas de compasso 2/4 e 3/8, que acaba por soar como um constante 7/8. Deve-se ressaltar que tal alteração não trouxe nenhuma percepção de desconstrução da regularidade métrica. Após a exposição dos aspectos técnicos utilizados, faz-se necessária a apresentação de algumas considerações acerca desta obra.

Isto posto, pode-se afirmar que este arranjo apresenta mesclas de características ligadas ao choro tradicional e ao jazz de diferentes épocas, notadamente ao bebop e a produções mais atuais, o que nos remete aos conceitos apresentados de choro moderno, da hibridação e da fusão. A disposição destes elementos se dá ao longo do discurso, de modo a conduzir gradualmente o ouvinte, por exemplo, de um contexto próximo à tradição do choro (primeira seção) até um momento de extremo distanciamento desse contexto (quarta seção). Após o total distanciamento, em que as características do choro não mais são notadas e as do jazz estão em absoluta proeminência, o arranjador promove a volta aos elementos atribuídos ao choro nas duas últimas seções da peça (oitava e nona seções). Foram observadas, ainda, algumas quebras de paradigma oriundos da performance do choro tradicional, por meio da utilização de uma formação instrumental e estruturas métricas atípicas, das alterações da estrutura formal da obra e da utilização de mudanças abruptas de andamento, bem como a realização de *cadenza* e seções destinadas de forma específica a improvisação.

Considerações finais

Baseado na proposição inicial deste artigo -apresentação dos caracteres chave dos conceitos fundamentais sobre os quais está assente o modelo prático-teórico designado choro hodierno- pôde-se concluir que a elaboração de um novo choro passaria pela destituição de posicionamentos puristas ou tradicionalistas, mediante a realização de experimentos exigidos pelo mundo hodierno que fujam da cultura *mainstream*. Concebido e executado com elementos e cenários não consolidados, que não permitiriam ao certo sabermos quais resultados seriam obtidos, o choro hodierno seria levado na direção de um novo fazer musical e de novas práticas performáticas.

Sob essa perspectiva, a apuração das informações sobre as práticas performativas do choro tradicional e mesmo, do choro moderno- apresentaram resultados que reforçaram a percepção de preservação de postulados do século XIX neste gênero musical. Dentre as temáticas verificadas, foram localizadas análises em busca de novas perspectivas em relação as questões ligadas ao processo cognitivo envolvido na percepção deste repertório por uma audiência habituada ao choro (Almada, 2012), ou ainda, que possibilitassem o entendimento das relações en-

tre o choro e o desenvolvimento do repertório para determinados instrumentos musicais no Brasil por meio da análise de aspectos históricos-musicais (Almeida, 1999). Através da análise de dados e conceitos histórico-documentais, conceitos estruturais e da verificação de registros fonográficos, buscou-se identificar, compreender e apresentar as práticas musicais e as abordagens estilísticas -bem como o processo de expansão das mesmas no decorrer do século XXI (Taborda, 2008; Valente, 2014; Weffort, 2002)- além de averiguar a real importância destes elementos nas performances deste gênero musical (Coelho e Koidin, 2005).

Em outras frentes de pesquisa, foram analisadas as possíveis absorções de novas dialéticas musicais advindas dos meios de comunicação e das formas de entretenimento em massa criadas no século XX. Averiguaram-se, ainda, as relações dialógicas da performance e da tecnologia no desenvolvimento deste gênero musical e na distinção das práticas vinculadas aos termos *tradicional*, *contemporâneo*, *neo* e *de concerto* advindas dos locais onde o artista e sua prática musical seriam cultivadas. Foram averiguadas também a ocorrência de novas possibilidades -compositórias e/ou performáticas- originadas das hibridações, das mestiçagens culturais e das implicações resultantes do uso dos conceitos *tradição* e *contemporaneidade* (Amado, 2017; Breide, 2006; De Souza, 2010; Pessoa, 2019; Freire, 2013).

Na área das práticas compositórias e interpretativas, foram observadas investigações que buscaram delimitar e descrever os critérios e as ferramentas utilizadas por nomes relevantes do choro, por meio de análises das obras de Pixinguinha, Jacob do Bandolim, K-Ximbinho, Radamés Gnattali, Zé Barbeiro e Raphael Rabelo (Cortês e Silva, 2005; Costa e Castro, 2011; Fabris, 2005; Fontenelle, 2018; Leme Junior, 2009; Moreira Junior e Borem, 2011; Nunes, 2007; Palopoli, 2018; Santos, 2002). Notou-se a ocorrência de investigações acerca dos caracteres da utilização do formato *chorus* na improvisação do choro (Cortês, 2012), do processo de formação e a influência dos grupos denominados regionais na constituição das performances no acompanhamento do choro (Pessoa, 2019) e das estratégias de compositores violonistas a fim de caracterizar os gêneros musicais choro, jongo e baião nas obras destes compositores (Bonilla, 2013).

Em relação ao delineamento dos principais caracteres do choro, averiguou-se a ocorrência de pesquisas em torno da instrumentação, da iconografia, da cronologia, da discografia e da bibliografia básica no choro (Diniz, 2003; Livingston e García, 2005; Tinhorão, 2013). Sob o aspecto pedagógico, foram identificadas investigações acerca do papel das relações entre as práticas escritas e as práticas orais na transmissão e no aprendizado deste gênero musical (Rosa, 2018), de metodologias direcionadas à prática da improvisação (Almada, 2006), das metodologias de ensino desenvolvidas nas instituições que possuem o choro em suas grades curriculares (De Souza, 2010), assim como dos caracteres observados nos repertórios das apostilas didáticas e dos festivais dedicados ao choro (Rosa, Modesto e

Cabrera, 2016). Tais pesquisas procuraram averiguar os eventuais contrastes entre as tradições e as modernidades no ensino do choro, além de discutir, categorizar e verificar a possibilidade de utilização dos termos *escrita* e *oralidade* em detrimento dos termos *formal*, *não formal* e *informal* no ensino deste gênero musical. Finalmente, foram localizadas bibliografias de algumas figuras icônicas neste gênero musical, como Joaquim Callado, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga (Diniz, 2007, 2008, 2009).

Nota-se, assim, uma prevalência de investigações de cunho musicológico e historicista no âmbito das investigações no choro. Todavia, para além da existência de apenas uma tendência principal identificada com legítima, a aceitação de tendências paralelas -mesmo que remotamente relacionadas entre si (Roig-Francolí, 1995)- podem propiciar às práticas performáticas-composicionais do choro novas mesclas e/ou combinações de elementos, estimulando novas reflexões, experimentações e processos criativos. Por meio da concepção de *práxis* que reúnam conceitos oriundos de outros gêneros musicais (Fabris, 2005), ou ainda, de flexibilizações e/ou transformações na abordagem formal/estrutural das composições tradicionais do gênero, o autor espera disponibilizar -por meio do modelo prático-teórico provisoriamente designado choro hodierno- alternativas às atuais atribuições performáticas no choro.

Notas

1. Samuel Pompeo: <https://orcid.org/0000-0003-1579-5160>.

2. O adjetivo hodierno diz respeito ao dia de hoje ou ao tempo recente, de agora, atual. Pode, ainda, significar aquilo que reflete o momento contemporâneo, moderno (Fonte: <https://www.infopedia.pt>. Acessado em 12 de outubro de 2020).

Referencial

Almada, C. (2006). *A estrutura do choro*. Da Fonseca.

Almada, C. (2012). O choro como modelo arquetípico da Teoria Gerativa da Música Tonal. *Revista Brasileira de Música*, 25(1), 61–78. doi: 10.47146/rbm.v25i1.29310

Almeida, A. (1999). *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro* [tese de mestrado, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório Institucional UNICAMP. <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284266>

- Amado, P. (2017). O “tradicional” e o “contemporâneo” no Choro de Belo Horizonte: por um estudo etnomusicológico e fenomenológico. Trabalho apresentado no congresso XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Campinas, Brasil.
- Assis, P. (2018). *Logic of experimentation: rethinking music performance through artistic research*. Leuven: Leuven University Press.
- Berendt, J. (1987). *O jazz: do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva.
- Berendt, J. e Huesmann, G. (2009). *Jazz book: from ragtime to the 21st century*. Chicago: Chicago Review Press.
- Bonilla, M. (2013). *Três estilos do violão brasileiro: choro, jongo e baião* [tese de mestrado, Universidade do Estado de Santa Catarina].
- Breide, N. (2006). Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico-analítico. *Revista Brasileira de Música*, 23(1), 107-146.
- Castagna, P. (2008). A musicologia enquanto método científico. *Revista Do Conservatório de Música*, 1, 7–31.
- Castilla, D. (2017). “Musicología musical”: La música y el sonido como medios de investigación crítica. *Oído Pensante*, 5(1), 1–25.
- Cazes, H. (1998). *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34.
- Charan, A. e Gonçalves, A. (2012). O ensino de choro no violão em grupo: um estudo de caso com dois professores da escola brasileira de choro Raphael Rabello de Brasília. Em L. Costa-Lima Neto (Ed.), *Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música* (298–306). Rio de Janeiro, Brasil.
- Coelho, T. e Koidin, J. (2005). The Brazilian Choro: Historical Perspectives and Performance Practices. *The Flutist Quarterly*, 31(1), 36–39.
- Coessens, K., Crispin, D. e Douglas, A. (2009). *The artistic turn: a manifesto*. Leuven: Leuven University Press.
- Cook, N. (2016). Performing research: some institutional perspectives. Em M. Dogantan-Dack. (Ed.), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice* (pp. 11–32). Farnham: Ashgate Publishing.
- Correia, J., Dalagna, G., Benetti, A. e Monteiro, F. (2018). When is research Artistic Research? *Cabiers of Artistic Research*, 1. Recuperado de <http://www.inetmd.pt/index.php/en/publicacoes/10489-when-is-research-artistic-research-en>
- Correia, J. e Dalagna, G. (2019). Premises for Artistic Research. *Cabiers of Artistic Research*, 2.

- Côrtes, A. (2012). O uso do “Formato Chorus” para fins de improvisação na prática no Choro atual. Em L. Costa-Lima Neto (Ed.), *Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música* (1390–1399). Rio de Janeiro, Brasil.
- Côrtes, A. e Silva, E. (2005). Jacob do Bandolim: um estilo interpretativo no choro. *Anais do XV Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* (463–469). Rio de Janeiro, Brasil.
- Costa, P. da, e Castro, B. (2011). Elementos extra-musicais na obra de K-ximbinho: questões sobre iconografia musical em suas capas de disco entre 1950 e 1960. *Per Musi*, 23, 124–137. doi: 10.1590/s1517-75992011000100014
- De Souza, A. (2010). *Ensino do Choro: metodologia do Conservatório de Tatuí* [tese de licenciatura, Universidade Estadual Paulista].
- Diniz, A. (2003). *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Diniz, A. (2007). *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Diniz, A. (2008). *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Diniz, A. (2009). *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Fabris, B. (2005). *Catita de K-Ximbinho na interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz* [tese de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional UFMG. <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-7YEN2D>
- Fellezs, K. (2011). *Birds of fire: refiguring american music*. Durham: Duke University Press.
- Fontenelle, A. (2018). *Pixinguinha entre o velho e o novo: os arranjos para orquestra popular (1947-1957)* [tese de doutorado, Universidade de São Paulo]. Repositório Institucional USP. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-19092018-140819/es.php>
- García Canclini, N. (1995). *Hybrid Cultures: strategies for entering and leaving modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- García Canclini, N. (1998). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.
- Livingston, T. e Caracas García, T. (2005). *Choro: a social history of a brazilian popular music*. Indiana: Indiana University Press.
- Gordon, P. (1950). Rehearsing Contemporary Music. *Music Educators Journal*, 37(2), 32-38. doi: 10.2307/3387339

- Griffiths, P. (2011). *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Hellín, P. (2012). Não há um relato compartilhado que articule a nossa sociedade. *Matrizes*, 6(1), 113–124.
- Kernfeld, B. (1994). *The new grove dictionary of jazz*. New York: Macmillan Press.
- Leme Junior, A. (2009). *Três valsas para piano de Radamés Gnattali: uma abordagem analítico-interpretativa* [tese de mestrado, Universidade Estadual de Campinas].
- Manoharan, P. (2008). Towards fusion: new trends in hindustani sitar music in Malaysia. *Wacana Seni. Journal of Arts Discourse*, 7, 23-44.
- Moreira Júnior, N. e Borém, F. (2011). Traços do ragtime no choro Segura ele de Pixinguinha: composição, performance e iconografia após a viagem a Paris em 1922. *Per Musi*, 23, 93-102. doi: 10.1590/s1517-75992011000100011
- Norman, L. K. (2002). *The respective influence of jazz and classical music on each other, the evolution of Third Stream and fusion and the effects thereof into the 21st century* [tese de doutorado, University of British Columbia]. Repositório Institucional de UBC. <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0099668>
- Nunes, A. (2007). *Raphael Rabello e Odeon de Ernesto Nazareth: Interpretação, arranjo e improvisação* [tese de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional de UFMG. <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-8SFP62>
- Nunes, A. L. e Borém, F. (2014). O Arranjo e o improviso de Raphael Rabello sobre Odeon de Ernesto Nazareth. *Per Musi*, 30, 98–113. doi: 10.1590/S1517-75992014000200012
- Oliveira, I. de. (2007). Resenhas. *Boletim Goiano de Geografia*, 3, 173–181.
- Östersjö, S. (2017). Thinking-through-Music: on knowledge production, materiality, subjectivity and embodiment in artistic research. Em J. Impett (Ed.), *Artistic Research In Music: Discipline and Resistance* (pp. 88-107). Leuven: Leuven University Press.
- Palopoli, C. (2018). *Viola velha, Choro novo: processos composicionais de Zé Barbeiro* [tese de doutorado, Universidade de São Paulo]. Repositório Institucional USP. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-11092018-162324/pt-br.php>
- Pereira, M. V. M. (2019). “Mão na Roda”: uma roda de choro didática. *Opus*, 25(2), 93-121. doi: 10.20504/opus2019b2505
- Pessoa, F. (2019). Os conjuntos regionais e o som do choro: a caracterização da performance no acompanhamento do choro. *ArtCultura*, 21(38), 163-179. doi: 10.14393/artc-v21-n38-2019-50169

- Pessoa, F. e Freire, R. (2013). Fonogramas, musicologia e performance no universo do Choro. *Música Popular Em Revista, 1*, 34–58.
- Puterman, P. M. (1985). *Choro: a construção de um estilo musical* [tese de mestrado, Universidade de São Paulo].
- Roig-Francolí, M. (1995). Teoría, Análisis, Crítica: Reflexiones en torno a ciertas lagunas en la musicología española. *Revista de musicología, 18*(1-2), 11–25.
- Rosa, L. (2018). As relações entre escrita e oralidade na transmissão do choro, dos primórdios à atualidade. *Anais do V Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música* (559–571). Rio de Janeiro, Brasil.
- Rosa, L. F., Modesto, M., & Berg, S. M. P. C. *Tradição e Modernidade Na Difusão Do Repertório Nos Festivais De Choro No Brasil*. No prelo.
- Santos, R. (2002). Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali. *Per Musi, 3*, 5–16.
- Severiano, J. (2008). *Uma História da Música Popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34.
- Stévance, S. e Lacasse, S. (2018). *Research-Creation in Music and the Arts: Towards a Collaborative Interdiscipline*. London: Routledge
- Taborda, M. (2008). O choro, uma questão de estilo? *Música em contexto, 1*, 47–69.
- Tinhorão, J. R. (2013). *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34.
- Valente, P. (2014). *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação* [tese de doutorado, Universidade de São Paulo]. Repositorio Institucional USP. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05112014-093131/pt-br.php>
- Waters, K. (2016). Chick Corea and post-bop harmony. *Music Theory Spectrum, 38*, 37–57.
- Weffort, A. B. (2002). Choro: *Expressão Musical Brasileira. Caminhos de aproximação ao universo do choro*. Recuperado de https://www.academia.edu/15634088/CHORO_EX-PRESSÃO_MUSICAL_BRASILEIRA

Referencias de audio

- Pompeo, S. (2016). Apanhei-te Cavaquinho. Em *Qué Descaída* [CD]. São Paulo: Gravadora Independente.

Referencias de video

Pompeo, S. [Samuel Pompeo]. (2020, 8, 4). Apanhei-te Cavaquinho (Ernesto Nazareth)
[Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/UCnVRuNqHRY>