DODECAFONANDO: CONTRASTES ENTRE O CHORO TRADICIONAL E O CHORO HODIERNO

DODECAFONANDO: CONTRASTS OF THE TRADITIONAL AND HODIERN CHORO

Samuel André Pompeo
Universidade de Aveiro
samuel@samuelpompeo.com

Resumo

Este artigo surge da inquietação pessoal provocada a partir da revisão da literatura do Choro que revela uma contínua tendência a subordinação das *performances* realizadas neste contexto musical a postulados técnico-interpretativos que ainda remontam aos seus primórdios. A fim de oferecer uma possível alternativa a essa problemática, "Dodecafonando" é um exemplo do modelo prático-teórico denominado Choro hodierno, no qual os pressupostos técnico-performativos primordiais do Choro não seriam abandonados, mas sim reconfigurados e expandidos por meio da intersecção de elementos provenientes de matrizes musicais distintas. O compêndio de informações apresentadas neste artigo visa clarificar algumas das reconfigurações advindas das *práxis* do Choro hodierno, frente às práticas comumente realizadas no Choro tradicional. Este artigo não pretende — por meio das *práxis* alternativas do Choro hodierno — promover rupturas com as práticas tradicionais do Choro, e sim demonstrar um caminho singular que auxilie a criação e a utilização de discursos que transmitam e materializem os significados corporizados de cada *performer*.

Palavras-chave: Choro, Hodierno, Tradicional, Expansão técnico-performativa, Práxis, Modelo prático-teórico.

Abstract

This article emerges from inquietudes arising from the review of Choro literature that reveals a continuous tendency to play its performances through technical and interpretative postulates that came from its beginnings. As a possible alternative to this problematic, "Dodecafonando" is an example of a practical-theoretical model denominated Hodiern Choro. The primordial technical-performative assumptions of Choro would not be abandoned but instead expanded through the intersection of elements from distinct musical matrixes. The information presented in this article aims to clarify some of the reconfigurations resulting from the practices of Hodiern Choro compared to those commonly performed in traditional Choro. The alternative praxis of Hodiern Choro does not intend to promote ruptures with traditional Choro practices but rather to demonstrate a particular manner that helps create and use discourses that transmit and materialize the embodied meanings of each performer.

Keywords: Choro, Hodiern, Traditional, Technical-performative expansion, Praxis, Practical-theoretical model.

Este artigo, que se enquadra no domínio da *performance* enquanto investigação e criação artística, tem por objetivo clarificar as distinções das *práxis* comumente adotadas no Choro tradicional e no Choro hodierno[1]. Fundamentado em minhas vivências artístico-performáticas em distintos gêneros musicais realizadas em 40 anos de carreira artística — que se transformaram nos atuais coeficientes para as renovações nele contidas — o Choro hodierno representa uma proposta de reconfiguração e expansão dos postulados técnico-performáticos habitualmente realizados no Choro e vem sendo desenvolvida pelo Samuel Pompeo Quinteto desde 2014. A proposição de nova tipologia para as práticas composicionais e performáticas nesta música está fundamentada no modelo prático-teórico que emerge da intersecção de três elementos: a matriz estrutural (Choro tradicional), a complexidade

1 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." (Fontes: Dicio – Dicionário Online de Português e Infopédia – Dicionários Porto Editora). Acessado em 12 de outubro de 2020).

epistêmica (advinda da música de concerto de tradição europeia) e a *episteme* da improvisação (advinda do *jazz*). Tendo em vista que um novo Choro passaria pela destituição de posicionamentos puristas ou tradicionalistas, mediante a realização de experimentos exigidos pelo mundo hodierno que fugissem da cultura *mainstream* (POMPEO, 2020), este artigo almeja identificar e contrastar os principais caracteres provenientes dos conceitos fundamentais do Choro tradicional e do modelo prático-teórico em construção (Choro hodierno), por meio da análise e confrontação das informações observadas na revisão da literatura e nos processos composicionais-performáticos verificados na peça intitulada "Dodecafonando[2]", de minha autoria.

Dada a natureza deste artigo — *performance* enquanto investigação e criação artística — faz-se necessário uma breve contextualização acerca das características que diferenciam este artigo dos trabalhos elaborados sob os domínios da musicologia. Se por um lado, a musicologia é reconhecida como a ciência que estuda os fenômenos relacionados à música, considerada uma disciplina humanística ligada à sociologia, à antropologia e aos estudos socias, uma ramificação da historiografia, uma disciplina que se concentra principalmente na teoria musical e no estudo das obras musicais com foco na "apuração dos fatos, legando-se ao futuro sua interpretação e a eventual determinação das leis que os regiam" (CASTAGNA, 2008, p. 12; *apud* POMPEO, 2020, p. 85), por outro lado, a investigação (ou criação) 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; *apud* POMPEO, 2020, p. 85). Coessens, Crispin e Douglas (2009) afirmam que os trabalhos desenvolvidos nos domínios da investigação artística estão comprometidos em tornar os conhecimentos e as habilidades implícitas dos artistas o mais explícito possível, permitindo que sejam conhecidas e utilizadas por todos. Em suma, a investigação artística não visa tornar os artistas ou suas obras melhores ou mais verdadeiras, mas sim revelar a extensão de suas práticas artísticas. Isto posto, espera-se esclarecer e delimitar que este artigo não intenta conceber meta-discursos que expliquem, problematizem ou argumentem temáticas transcendentes a própria natureza discursiva aqui proposta; ao contrário, intenta planear um procedimento metodológico que pode converter-se em instrumento criativo, fonte de conhecimento que ofereça respostas às práticas dos

2 https://youtu.be/zOGjXQ9VWJw. Acessado em 13 de abril de 2022.

artistas (POMPEO, 2020, p. 85). Portanto, espera-se assim objetivar e elucidar que este artigo não tem como proposta realizar discussões históricas, análises ou discussões aprofundadas sobre as obras musicais ou os personagens pertinentes ao Choro. Tem como objetivo, clarificar e contrastar as distinções vinculadas pela literatura desta música entre as práxis do Choro tradicional e a *práxis* alternativa que é realizada *hoje*, no *agora*, que é *hodierna*.

O trabalho está dividido em quatro seções: *Choro tradicional: breve enquadramento e suas principais características*, *Revisão da literatura*, *Análise* e *Conclusões*. Na seção *Choro tradicional: breve enquadramento e suas principais características* encontra-se uma descrição sobre o Choro, a delimitação de suas principais características musicais e os atributos que o definem como gênero musical. Na seção *Revisão da literatura* está descrita a natureza das *investigações já realizadas* (meu grifo) no ambiente aqui definido (aspectos performáticos do Choro). Na seção *Análise* estão escrutinadas as ferramentas performático-composicionais propostas pelo autor em sua *práxis* alternativa (Choro hodierno). Por fim, em *Conclusões*, encontra-se uma discussão sobre os entendimentos auferidos neste trabalho.

Choro tradicional: breve enquadramento e suas principais características

O Choro é resultante de um processo de amalgamação que envolveu um conjunto de caracteres rítmicos advindos das práticas culturais dos povos vindos de África, trazidos ao Brasil a partir do século XVI, com os procedimentos harmônicos, melódicos, formais e com os instrumentos musicais utilizados na música europeia (GARCIA; LIVINGSTON-ISENHOUR, 2005). A consolidação do Choro na história da música popular brasileira advém da necessidade inconsciente de nacionalização das músicas estrangeiras trazidas para cá, não como meras reproduções, mas como expressão musical *sui generis* (ALMEIDA, 1999; COELHO; KOIDIN, 2005).

As informações a respeito do surgimento do Choro apontam os anos de 1870 como data referencial. Também é consensual o nome do primeiro expoente deste gênero musical: Joaquim Antônio da Silva Callado, professor de flauta da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (ALMEIDA, 1999; GARCIA; LIVINGSTON-ISENHOUR, 2005;

PUTERMAN, 1985; TABORDA, 2008). É atribuído a Joaquim Callado o estabelecimento daquela que seria a formação tradicional dos grupos de Choro, ou seja, um instrumento solista, um violão e um cavaquinho (PUTERMAN, 1985; SEVERIANO, 2008; TABORDA, 2008). Cabe destacar que, de acordo com Almeida (1999), todos os instrumentos citados foram introduzidos no ambiente musical brasileiro pelos colonizadores portugueses, no século XVIII e, portanto, já eram utilizados na música popular brasileira desde então. Até o início do século XX, o termo Choro esteve atrelado tão somente a designação da formação instrumental supracitada e ao caráter interpretativo dado pelos músicos nativos do Brasil às valsas, polcas, lundus, *schottisches* e outras danças de matriz europeia (GARCIA; LIVINGSTON-ISENHOUR, 2005). Na atualidade, além de caracterizar uma formação instrumental, o termo Choro pode ser utilizado para vincular uma peça de repertório a um determinado gênero musical; pode significar um evento social (roda 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* dos músicos dentro do que é proposto na literatura como Choro tradicional são usualmente de "alto gabarito" e as composições do seu repertório possuem caráter virtuosístico e desafiador (ALMEIDA, 1999; COELHO; KOIDIN, 2005; PUTERMAN, 1985). De acordo com Valente (2014), tais caracteres podem ser notados nos andamentos rápidos frequentemente adotados pelos compositores e/ou *performers* e pela complexidade das melodias em muitas das composições deste gênero musical (figura 1).

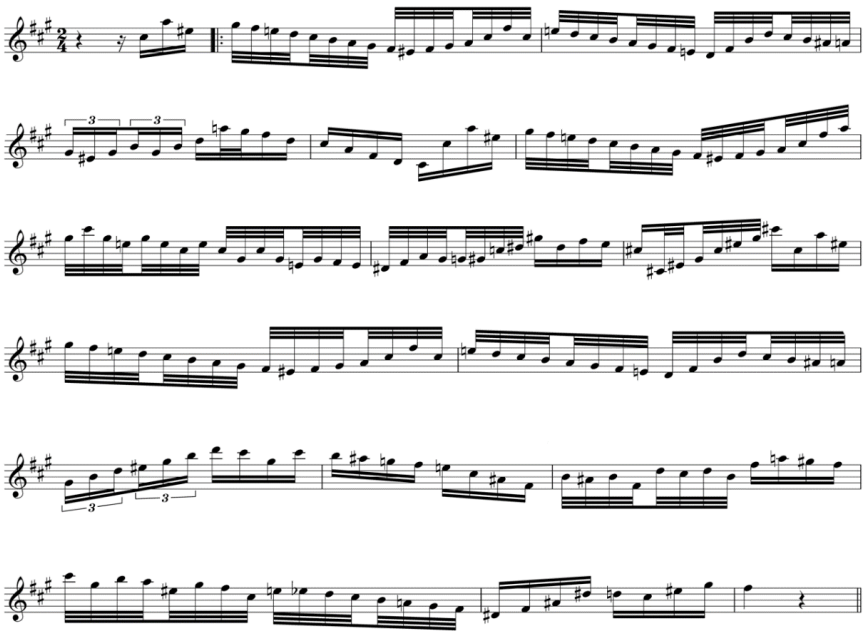

Figura 1: Exemplo da complexidade melódica no Choro: "Espinha de Bacalhau" (Severino Araújo). Fonte: elaboração própria.

Estes atributos (caráter virtuosístico e desafiador) eram também enfatizados por meio de expressões utilizadas nos títulos das composições, ou ainda, pelo público ouvinte das rodas de Choro, como demonstra a composição de Viriato Figueira da Silva intitulada "Caiu, não disse?" (TINHORÃO, 2013), ou ainda, pela expressão "que descaída" (DINIZ, 2009), utilizada pelo público nos primórdios do Choro sempre que as "brincadeiras" ou "armadilhas" harmônicas dos solistas induziam o "cavaquinista e os violonistas" ao erro (DINIZ, 2003, p. 19).

Outro importante caráter notado ainda hoje no ambiente do Choro é a importância da oralidade na transmissão do repertório. No início do século XX, a maior parte dos integrantes dos grupos de Choro não possuía nenhuma formação musical escolástica. Na maior parte das vezes, a transmissão das informações necessárias à execução dos temas era realizada pelos instrumentistas de sopro que, à exceção dos demais, frequentemente possuíam formação em escolas de música

ou conservatórios (SEVERIANO, 2008). A transmissão das informações necessárias à forma como se toca o repertório nas rodas de Choro era, e ainda é, baseada essencialmente na tradição oral (CÔRTES; SILVA, 2005). Tal caráter pode ser observado em expressões utilizadas ainda hoje; a exemplo, quando músicos "Chorões" são convidados para um trabalho e para avisar que o repertório é o mais usual e sem arranjos, dizem: "Vai rolar um chorinho" (CAZES, 1998, p. 19). Devido a ênfase observada na transmissão oral do repertório neste gênero musical, muitas vezes as partituras são utilizadas pelos compositores de forma bem básica, apenas para o registro de alguns elementos nas suas obras e com poucas estruturações de arranjos (CAZES, 1998; CÔRTES; SILVA, 2005).

De forma oposta, a linguagem (ou seja, células rítmicas, ornamentações, recursos técnicos e interpretativos), outro relevante tópico do Choro, apresenta atributos claramente estruturados. Fabris (2005) aponta como uma das principais características idiomáticas do Choro tradicional a ausência do *swing* (colcheias suingadas), a ocorrência de quiálteras, sincopas e alusões à sincopa. Pode-se adicionar a esses traços citados, o uso de ornamentos (bordaduras, apojaturas, antecipações), de recursos técnicos interpretativos (dinâmicas, *rubato*, portamentos, glissandos, *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 um desenho melódico peculiar (ALMEIDA, 1999; CÔRTES; SILVA, 2005; SANTOS, 2002).

Alguns padrões rítmicos são considerados fundamentais na construção melódica do Choro. Por meio de variações e combinações entre si, surgem ideias melódicas autônomas que auxiliam na distinção entre os diferentes gêneros musicais pertencentes ao Choro enquanto expressão cultural (ALMADA, 2006; PALOPOLI, 2018). Na figura 2, pode-se observar algumas das células rítmicas consideradas estruturais no Choro tradicional, bem como algumas das variações e combinações possíveis.

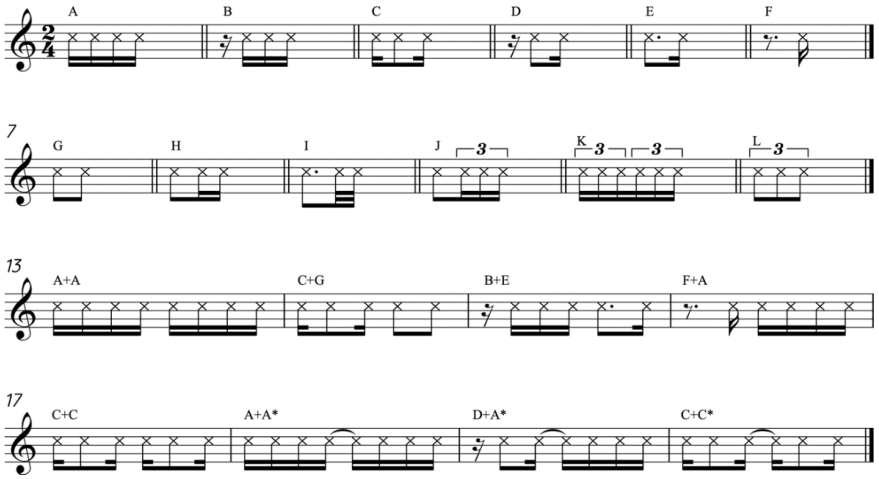

Figura 2 Células rítmicas básicas do Choro e suas possíveis combinações. Fonte: Almada (2006).

Em relação a estrutura formal, suas origens são creditadas as danças de salão europeias, especialmente a polca. O Choro tradicional apresenta habitualmente cinco seções de 16 compassos cada, similares a forma rondó, contendo um refrão e duas estrofes, que resulta na forma ‖: A :‖ ‖: B :‖ A ‖: C :‖ A. Frequentemente, as composições apresentam compassos binários, sendo raros os casos de mudanças de métrica durante o decorrer das composições (FABRIS, 2005; PALOPOLI, 2018). Os contrastes são obtidos através de modulações nas seções "**B**" e "**C**", usualmente retornando à seção inicial **A** que acaba exercendo a função de refrão. Podem ser observadas ainda a presença de introduções, de Codas e, de forma menos recorrente, a realização de *cadenzas* e transições entre as seções (ALMEIDA, 1999; NUNES; BORÉM, 2014b; PALOPOLI, 2018).

Outro aspecto relevante observado é a presença de propriedades híbridas, que combinam alusões tanto da música popular quanto erudita, aos princípios tradicionais do Choro. Tal característica pode ser notada especialmente na estruturação harmônica do Choro tradicional que, se valendo de caráteres harmônicos provenientes dos gêneros musicais europeus (por exemplo, polca, modinha e mazurca),

utilizava 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; NUNES; BORÉM, 2014). A fim de burlar a simplicidade harmônica acima descrita, os músicos "Chorões" acabaram desenvolvendo aquela que seria uma das maiores marcas do Choro: o uso de inversões nos acordes e a intensa movimentação do baixo. A partir de encadeamentos dos acordes invertidos, a linha de baixo apresentada pelo violão de sete cordas nos grupos de Choro desenvolveu-se ao ponto de apresentar claros contornos melódicos, estendendo-se até a região médio-aguda do instrumento. Apresentando elementos característicos das melodias de Choro, a constante e expressiva linha de baixo recebeu a aprazível denominação "baixaria" (ALMEIDA, 1999; SANTOS, 2002; TABORDA, 2008).

Por volta da década de 1930, observou-se nas *práxis* do Choro à introdução de procedimentos e sonoridades relacionadas ao *jazz* estadunidense. Credita-se a Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, a introdução de modificações em aspectos harmônicos, melódicos, rítmicos, timbrísticos, métricos e formais. Para além disto, Pixinguinha introduz no território do Choro, composições baseadas apenas em duas seções. Acrescidas de uma introdução e de Coda, esta forma estrutural do Choro (supostamente influenciado pelas estruturas formais do *jazz*) seria utilizada com maior frequência somente a partir da década de 1950. 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; FABRIS, 2005; 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, Choro de concerto e Choro fusão).

Cabe destacar que, até os dias atuais, mesmo *performances* e/ou criações consideradas inovadoras se mantém atreladas de alguma maneira às estruturas do Choro tradicional. A forma rondó — considerada um elemento unificador e estruturante entre obras tidas como mais inovadoras — seria um dos elementos onipresentes no Choro, sendo realizada na maioria das vezes apenas com pequenas variações. Alguns pesquisadores, de fato, atribuem à forma rondó a responsabilidade de caracterização de uma composição enquanto

Choro (PALOPOLI, 2018). Para além das alterações estruturais observadas, o Choro moderno passou a fazer uso de sonoridades situadas acima da sétima dos acordes, ou seja, de nonas, décimas primeiras e décimas terceiras. Foram incorporados ainda acordes de sexta napolitana, bem como as dominantes substitutas (subV7), muito utilizadas na música popular em finais de frases ou seções. Todavia, a incorporação das modificações supracitadas não deveria implicar em nenhum tipo de descaracterização ao Choro tradicional. Especialmente no âmbito do vocabulário harmônico, tais apropriações de elementos são muitas vezes combatidas vigorosamente por posicionamentos mais tradicionalistas do Choro (ALMEIDA, 1999; SANTOS, 2002). Outras duas importantes características tornam-se visíveis a partir da incorporação de elementos harmônicos do *jazz* ao Choro moderno: o uso de acordes em sua posição fundamental e o uso de encadeamentos harmônicos com progressão da subdominante relativa para a dominante (II – V). Fabris (2005) esclarece que o uso dos acordes em posição fundamental tornou-se 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 mais relevadas características do *jazz*, fizesse parte do conjunto de características anexadas às *práxis* do chamado Choro moderno. Porém, ao contrário do que se pode imaginar, a improvisação não foi uma prática do *jazz* incorporada pelo Choro. A mesma também está presente no Choro tradicional desde os seus primórdios, sendo realizada com propósitos e de maneiras substancialmente diferentes (ALMADA, 2006). De acordo com Almeida (1999), a improvisação no Choro tradicional, bem como no Choro moderno, 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. Almeida 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" (1999, p. 25). Edinha 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).

Com base em todos os pontos até aqui levantados, é possível sugerir que o Choro tradicional apresenta as seguintes características:

1) aprendizado e transmissão do repertório baseado na tradição oral (CÔRTES; SILVA, 2005; GONÇALVES, 2012; PEREIRA, 2019);

2) pouco ou quase nenhum interesse por variações harmônicas e pela estruturação de arranjos (CAZES, 1998);

3) 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 (DINIZ, 2008);

4) uso predominante de compasso binário e tratamento contrapontístico peculiar entre a melodia e a linha do baixo (ALMEIDA, 1999);

5) improvisação com caráter de variação, por meio de recursos de ornamentação melódica e sem descaracterização da melodia (ALMEIDA, 1999);

6) subordinação a estrutura da forma rondó, como elemento convergente e unificador dos caráteres inovadores nas obras (PALOPOLI, 2018);

7) uso de quiálteras, sincopas e alusões à sincopa (FABRIS, 2005);

8) expectativa de *performances* de alto gabarito e virtuosismo dos instrumentistas ligados a esse gênero musical (ALMEIDA, 1999; COELHO; KOIDIN, 2005; PUTERMAN, 1985);

9) uso de variações melódicas, da escala menor harmônica sobre acordes dominantes, de arpejos maiores descendentes com 6ª, de cromatismos e de frases longas (ALMEIDA, 1999; CÔRTES; SILVA, 2005; SANTOS, 2002);

10) uso de inversões nos acordes e intensa movimentação do baixo (ALMEIDA, 1999; SANTOS, 2002; TABORDA, 2008);

11) uso de padrões rítmicos considerados fundamentais para a construção melódica no Choro (ALMADA, 2006; PALOPOLI, 2018).

No denominado Choro moderno, foi verificada a introdução dos seguintes procedimentos às *performances*:

1) uso de introduções, de Codas e, de forma menos recorrente, a realização de *cadenzas* e transições entre as seções (FABRIS, 2005; SANTOS, 2002);

2) uso de tensões situadas acima da sétima dos acordes (nonas, décimas primeiras e décimas terceiras) (FABRIS, 2005);

3) utilização de acordes de sexta napolitana e de dominantes substitutas (subV7) (ALMEIDA, 1999; SANTOS, 2002);

4) uso de acordes em sua posição fundamental (FABRIS, 2005);

5) utilização de encadeamento harmônicos com progressão da subdominante relativa para a dominante (II – V) (FABRIS, 2005).

Fabris (2005) relata que, dentre as dezesseis características listadas, apenas cinco não estão atrelados a *práxis* do Choro desde

seus primórdios, revelando assim uma contínua preservação e, de certa forma, a inflexibilização nos postulados presentes neste gênero musical desde o século XIX. Tal caráter foi observado também nas análises da literatura realizadas até o presente momento e que serão expostos no tópico "Revisão da literatura".

Revisão da literatura

Neste artigo, a janela temporal dos trabalhos analisados foi delimitada entre os anos de 1985 a 2020. A partir da palavra-chave "choro", utilizada no motor de busca Google Scholar, foram escrutinados artigos, anais de congressos e simpósios, dissertações de mestrado, teses de doutorado e livros. Assim, foram localizadas pesquisas sobre o tema nos seguintes programas de pós-graduação: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Universidade Federal do Ceará (UFC), Universidade de Aveiro (UA – Portugal), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade de São Paulo (USP), Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Universidade Federal do Paraná (UFPR), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Em relação as revistas acadêmicas, foram analisados trabalhos publicados na Revista Opus (ANPPOM), Revista *Vórtex* (UNESPAR), Música Popular em Revista (UNICAMP), Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte (UFMG) e na Revista Acadêmica de Música *Per Musi* (UFMG). Os anais acadêmicos pesquisados foram dos Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música (SIMPOM – UNIRIO), Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Simpósio de Pesquisa em Música (FLADEM/CBM-CEU) e *The Flutisr Quartely*.

A revisão da literatura demonstrou uma tendência a busca do entendimento e à apuração dos fatos desta música por meio de análises de dados histórico-musicais, visando estruturar e delimitar as peculiaridades pertinentes ao Choro. As buscas realizadas nos termos (e nas instituições) supramencionadas resultaram em *sessenta trabalhos ligados ao tema* (Choro), aqui organizados de acordo com a *quantidade* de produções localizadas nas seguintes áreas: musicologia, etnomusicologia e *performance*. Dado o enquadramento de minha investigação em andamento (*performance* enquanto investigação e

criação artística) e os fins propostos neste artigo (identificar e contrastar os principais caráteres advindos das *práxis* do Choro tradicional e do modelo prático-teórico em construção denominado Choro hodierno) serão expostos a seguir apenas *os trabalhos que contenham conexão com práticas performativas e que buscaram demonstrar possíveis processos de renovação/reconfiguração no Choro*.

Isto posto, foram localizados trabalhos que intentaram apresentar, organizar, definir e classificar os elementos musicais e as práticas que moldariam o Choro enquanto gênero musical (ALMADA, 2006; GARCIA; LIVINGSTON-ISENHOUR, 2005; TABORDA, 2008). Em outras frentes, verificou-se quais características permeariam as *performances* dos músicos "chorões" alinhados as práticas denominadas "tradicional", "contemporânea", "neo" e "de concerto", todas consideradas tentativas de renovação para a *performance* do Choro (AMADO, 2017; BREIDE, 2006; DE SOUZA, 2010; PESSOA; FREIRE, 2013). Houve, também, a realização de investigações que buscaram identificar a absorção e a junção de caracteres performáticos tradicionais do Choro à elementos musicais externos, especialmente, àqueles advindos do *jazz* (DINIZ, 2003; FABRIS, 2005; TINHORÃO, 2013). Finalmente, outras pesquisas — ligadas a pedagogia na música — percrustaram o papel das práticas orais e escritas no aprendizado e na transmissão desta música, tal como as possíveis influências da prática da improvisação no aprendizado do Choro (ALMADA, 2006; CASOL, 2020; ROSA, 2018; SOUZA, 2010).

Tendo em vista a proposição supracitada neste artigo, a seguir será apresentado um exemplo deste paradigma optativo, realizado por meio da combinação dos conceitos fundamentais supramencionados em *Choro tradicional: breve enquadramento e suas principais características* e do acréscimo de caráteres musicais advindos de vivências artístico-performáticas em distintos gêneros musicais do autor (Choro tradicional, a música de concerto de tradição europeia e o *jazz*).

Dodecafonando: análise

O processo composicional de "Dodecafonando" está baseado na teoria conhecida por dodecafonia, desenvolvida por Arnold Schoenberg na primeira metade do século XX Consiste no uso das doze notas que integram uma oitava, dispostas em qualquer ordem. A sequência de notas resultantes poderá ser utilizada de forma sucessiva (caráter melódico)

ou simultânea (caráter harmônico), sendo livre a utilização de quaisquer das oitavas possíveis e de qualquer ritmo que se pretenda (PALISCA, 1994). Cabe ressaltar ainda que o dodecafonismo surge na história da música como uma tentativa de restauração da "ordem" e das "tradições" perdidas devido ao desmanche do tonalismo ocorrido na virada do séculos XIX para o século XX (HARTMANN, 2016). Porém, como exposto em seu prólogo, este artigo não tem por objetivo discutir ou analisar os processos composicionais da obra de Arnold Schoenberg, mas sim, realizar a análise e a confrontação entre os processos composicionais-performáticos utilizados na peça "Dodecafonando" e os caráteres performático-composicionais advindos dos conceitos fundamentais do Choro supracitados.

Fundamentado na utilização de uma sequência dodecafônica pré-estabelecida (Figura 3), em conceitos performáticos-composicionais provenientes do Choro (descritos no "estado da arte") e do *jazz* (indicados e descritos no decorrer da apresentação desta análise), espera-se verificar a probabilidade de criação de uma obra que, apesar dos caráteres inusitados, ainda esteja inserida no âmbito musical do Choro.

Figura 3 Sequência dodecafônica elaborada por Samuel Pompeo. Fonte: elaboração própria.

Em relação a sua estrutura formal, "Dodecafonando" apresenta uma forma não usual para o Choro. Em seu formato tradicional, o Choro habitualmente contém cinco seções de 16 compassos cada, similares a forma rondó (‖: A :‖ ‖: B :‖ A ‖: C :‖ A ‖) (FABRIS, 2005, p. 5), bem como introduções, Codas e, de forma menos recorrente, a realização de *cadenzas* e transições entre as seções (NUNES; BORÉM, 2014b; PALOPOLI, 2018). Porém, nesta composição, a estrutura formal possui três seções denominadas "Introdutórias" (de caráter improvisatório), três

seções principais (**A**, **B** e **C**), três seções de improvisação, duas seções *Bridge*[3] e a Coda.

‖ INTRODUÇÃO ‖‖ INTRODUÇÃO ‖‖: INTRODUÇÃO :‖‖ A ‖‖ A' ‖

‖: B :‖‖: IMPROVISO PIANO :‖‖ BRIDGE 1 ‖‖: IMPROVISO GUITARRA :‖‖C‖

‖: IMPROVISO SAXOFONE :‖‖ BRIDGE 2 ‖‖ A' ‖‖ B ‖‖ A' ‖‖ CODA ‖

Na primeira seção da Introdução (1 ao 12 – 12 compassos), a sequência dodecafônica utilizada é apresentada em uníssono pelo piano e o contrabaixo como *background* para o solo livre executado a bateria. O *background*, de acordo com Joachim E. Berendt, consiste em "efeitos de acompanhamentos ou "de fundo" usados durante a execução de solistas – canto ou instrumento – também conhecido no jargão profissional pela abreviação "BG" (1987, p. 355-356). Uma nova seção da Introdução (13 ao 24 – 12 compassos), acrescenta novos instrumentos e, consequentemente, novos timbres ao arranjo. Agora, o "BG" para o solo de bateria – ainda calcado na escala base dodecafônica – adquire um caráter sequencial e passa a ser executado também pela guitarra e o saxofone soprano.

A terceira seção (25 ao 37 – 12 compassos) encerra a Introdução do arranjo e começa a contar com a livre improvisação do contrabaixo acústico junto a bateria. Mais uma vez, o "BG" executado pelos demais instrumentos (piano, guitarra e saxofone barítono) expõem uma nova variação: a sequência dodecafônica utilizada é apresentada com deslocamentos de um quarto de tempo entre os instrumentos. Tal caráter remete o ouvinte ao pontilhismo, um estilo composicional desenvolvido no século XX que se baseia no isolamento das notas musicais por meio da criação de sequências melódicas não lineares. As texturas musicais resultantes seriam semelhantes aos da técnica de pintura desenvolvida

3 Parte central de uma *song* ou tema. A forma da maioria das canções é A A B A, ou seja: uma frase de 8 compassos (A); repetição dessa frase (A); surge uma segunda frase (B), igualmente de 8 compassos; repetição da primeira frase (A). A frase "B" é a central ou a "ponte" (BERENDT, 1987, p. 357).

no final do século XIX que recebe o mesmo nome[4]. Para além disso, a inserção do saxofone barítono nesta seção proporciona uma variação timbrística ao arranjo.

A apresentação da melodia principal é realizada pelo saxofone barítono na seção **A** (38 ao 53 – 16 compassos) e exibe diversos caráteres melódicos pertinentes ao Choro. Segundo Palopoli (2018), a presença de variações e combinações de algumas células rítmicas consideradas estruturais (Figura 4) traria discernimento ao Choro enquanto expressão cultural entre os diferentes gêneros musicais.

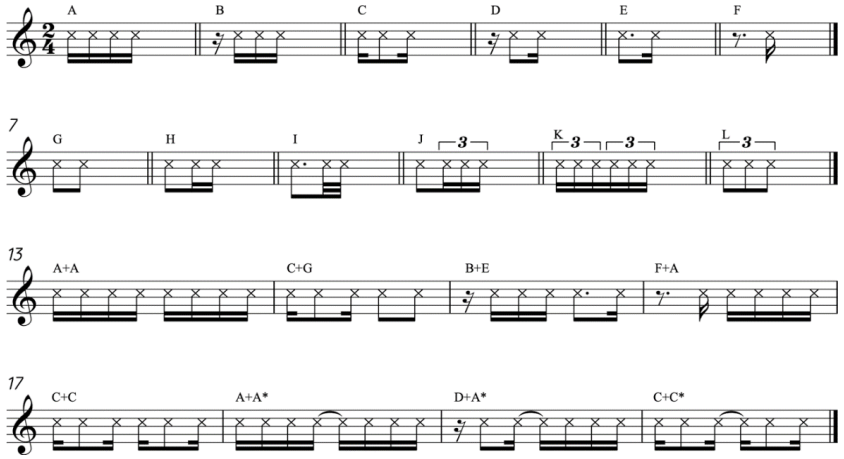

Figura 4 Células rítmicas básicas do Choro. Fonte: Almada (2006).

Na figura 5, é possível notar a presença da combinação de duas das células rítmicas básicas do Choro apresentadas por Almada (2006) na estrutura motívica desta seção: as células rítmicas **A** e **E**. Outro caráter associado ao Choro descrito por Santos (2002) é a

4 Fonte: Music in Moviment <http://musicinmovement.eu/glossary/punctualism>. Acessado em 10 de março de 2021.

ocorrência de frases longas, verificada na construção do motivo 3 deste trecho (compassos 48 ao 53).

Figura 5 Estrutura motívica Dodecafonando seção A. Fonte: elaboração própria.

A apresentação do segundo elemento (com variação) e do terceiro elemento motívico (compassos 46 ao 53) dá-se em conjunto pelo saxofone-barítono e o piano. A presença de células rítmicas características do Choro também foi observada na execução de convenções rítmicas pelo piano, guitarra, contrabaixo e bateria nos compassos 46 ao 53 (Figura 6). Neste trecho, verificou-se a ocorrência de novas células rítmicas (**F** e **G**) e o emprego de novos padrões de combinação (**C**+**G'**, **G**+**G**).

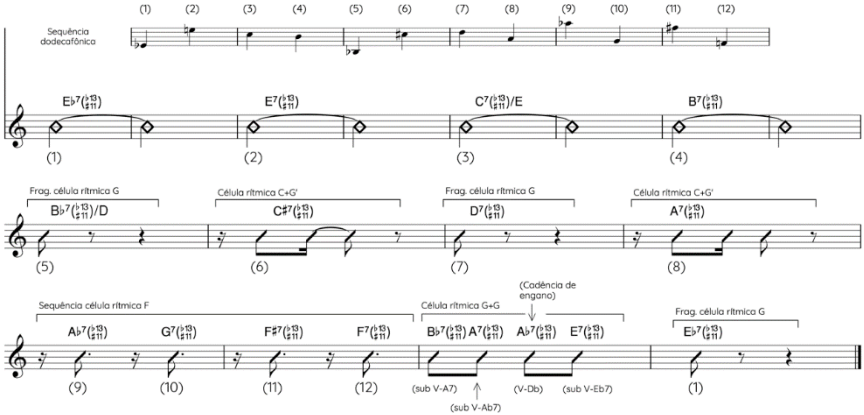

Figura 6 construção rítmica e harmônica dos compassos 38 ao 53 (seção A). Fonte: elaboração própria.

A estruturação harmônica da seção **A** (Figura 6) apresenta uma sequência de acordes de tipo dominante (V^7) construídos sobre as doze notas da sequência dodecafônica apresentada como "BG" na introdução da peça. Neles, nota-se uma padronização das alterações nos acordes utilizados pelo compositor (b13 e #11), sendo possível também constatar um aumento progressivo da densidade rítmica dos acordes nesta seção. Dos compassos 38 ao 45, as mudanças de acorde acontecem a cada quatro tempos (2 compassos). Nos compassos 46 ao 49, a alternância de acordes se dá a cada dois tempos (1 compasso); nos compassos 50 e 51 a cada tempo e, finalmente, nos compassos 52 e 53 a cada metade de um tempo. Cabe ressaltar que, apesar dos acordes presentes nos dois últimos compassos citados (52 e 53) fazerem parte da sequência dodecafônica utilizada na composição, pode-se inferir que a progressão harmônica realizada neste ponto representaria um microambiente tonal na composição, utilizado possivelmente como um recurso pelo compositor para o estabelecimento de uma quadratura de 16 compassos nesta seção.

Foi possível, ainda, constatar a realização de uma linha melódica (Figura 7) ao piano (mão esquerda) e ao contrabaixo que remete os ouvintes a um dos caráteres mais típicos do Choro tradicional: as inversões dos acordes por meio de contornos melódicos constantemente

movimentados, usualmente denominados de "baixaria" (ALMEIDA, 1999, p. 24).

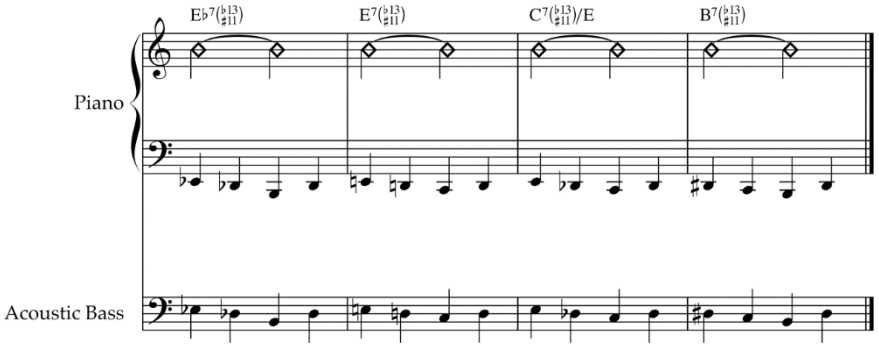

Figura 7: execução de linha melódica similar à "baixaria" do Choro tradicional. Fonte: elaboração própria.

Dos compassos 54 ao 69, observa-se a ocorrência da seção **A'**, assim denominada devido a percepção de execução de novos elementos de caráter rítmico melódico. A primeira variação encontra-se nos compassos 54 ao 61, nos quais foi observada a execução de acompanhamento rítmico harmônico pela guitarra utilizando-se da célula rítmica **B** (Figura 8).

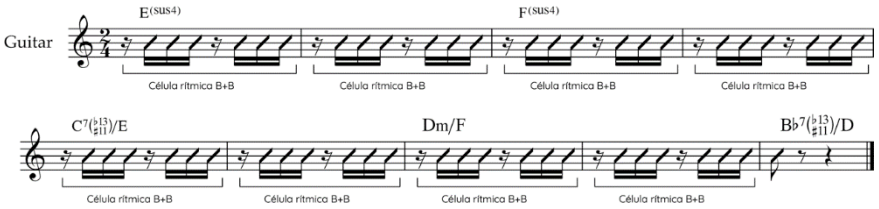

Figura 8 Acompanhamento rítmico harmônico a guitarra – compassos 54 ao 61. Fonte: elaboração própria.

A segunda variação notada neste trecho (compassos 54 ao 61) novamente está ligada a realização da linha melódica do piano (mão esquerda) e do contrabaixo (Figura 9). Assim com na seção anterior, estes instrumentos mais uma vez executam o procedimento habitualmente denominado no Choro por "baixaria" (ALMEIDA, 1999, p. 24). Porém, agora, este processo passa a ser realizado com o uso da célula rítmica característica **E** (Figura 9) em movimentos contrários contínuos (compassos 54 ao 57) e em uníssono (compassos 58 ao 61). Tal técnica – que consiste na movimentação simultânea de duas vozes em direções opostas – está ligada aos conceitos do contraponto, um conjunto de diretrizes que visam "regular os intervalos gerados em determinado ponto" de uma obra por meio de princípios "estabelecidos de antemão e reconhecidos como esteticamente satisfatórios" desde quando "a ideia da polifonia foi introduzida na arte musical da civilização ocidental" (KRENEK, 1958, n.p.).

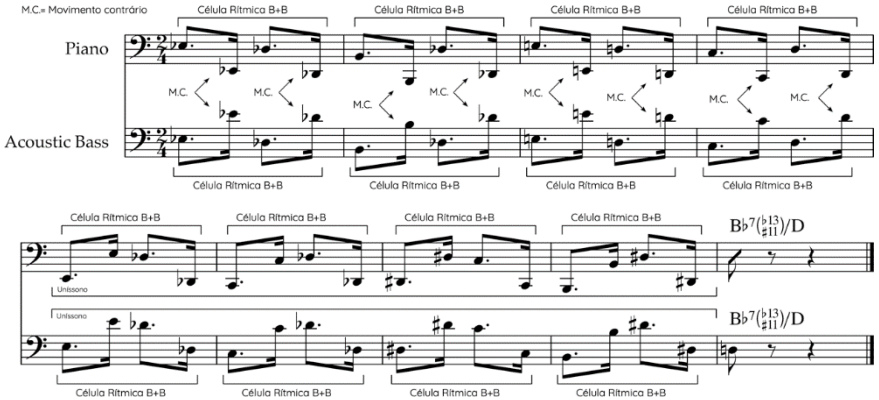

Figura 9 Execução da linha de "baixaria" nos compassos 54 ao 61. Fonte: elaboração própria.

Na seção **B** (70 ao 83 – 14 compassos) uma nova melodia é apresentada pela guitarra, na qual é observada a utilização da sequência de células rítmicas características **A**+**A**+**A**+**A** (Figura 10).

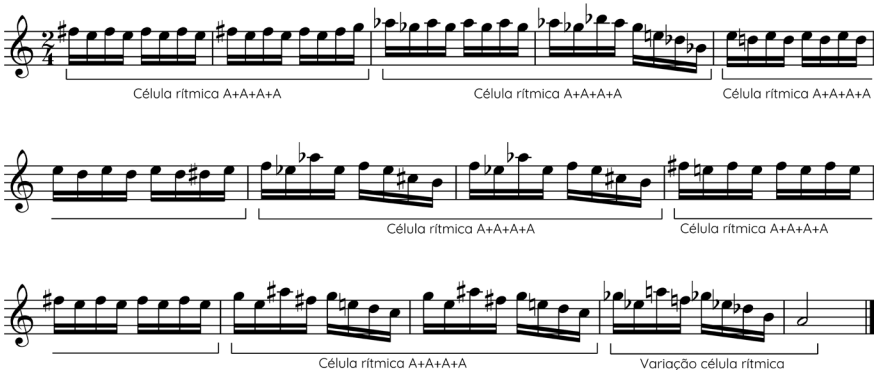

Figura 10 Estrutura motívica Dodecafonando seção B. Fonte: elaboração própria.

Nesta seção, é retomado a realização do "BC" com desenvolvimento sequencial sobre a escala base dodecafônica, com características similares àquelas observadas na primeira seção do arranjo (compassos 1 ao 12). A disposição das notas e a execução rítmica presentes na melodia do "BC" exposta neste trecho pelo piano e o saxofone barítono (Figura 11) remetem novamente o ouvinte aos caráteres do pontilhismo notados na terceira seção Introdutória (compassos 25 ao 37). Porém, neste ponto, o resultado da utilização deste caráter (pontilhismo) acaba por aludir os ouvintes a célula rítmica básica **A** (figura 2).

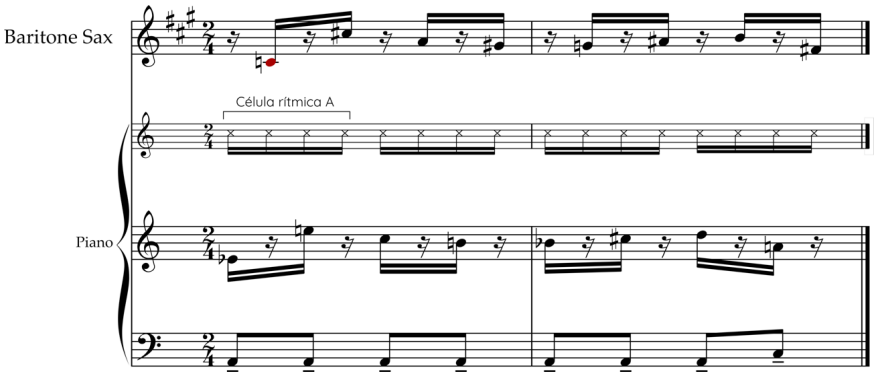

Figura 11 Exemplo da estrutura background da seção B nos compassos 70 e 71. Fonte: elaboração própria.

De forma oposta, nota-se na bateria a realização de um padrão rítmico menos denso daquele observado nos demais instrumentos (Figura 12), não sendo possível associar a *performance* deste trecho com nenhuma das células rítmicas características apresentadas na figura 2.

Figura 12 Padrão rítmica bateria dos compassos 70 ao 82. Fonte: elaboração própria.

Observou-se, ainda, a execução durante a seção **B** do procedimento conhecido por baixo ostinato (*ground bass*). Executado pelo piano e o contrabaixo, este procedimento consiste na repetição – de forma constante – de frase ou fragmento rítmico sob figuras ou harmonias executadas por outros instrumentos. Este recurso foi utilizado por inúmeros compositores na história da música, como Giacomo Carissimi, Emanuele d'Astorga, Henry Purcell, J.S. Bach e G.F. Handel (GROVE, 2009, p. 634). Na figura 13, pode-se observar a forma como esta ferramenta foi empregada neste arranjo.

Figura 13 Exemplo da realização do baixo ostinato da seção B. Fonte: elaboração própria.

A estruturação harmônica da seção **B** apresenta um novo caráter a composição, agora com atributos pertinentes ao procedimento conhecido por *jazz* modal. Neste processo, o uso de determinadas escalas passa a direcionar a construção das melodias ou dos solos, ao invés de progressões harmônicas comuns a outros estilos do *jazz* (GIOIA, 1997). Notou-se, também, a presença de inversões de baixo

nas progressões harmônicas, considerado um caráter marcante deste gênero musical por vários autores e um elemento próprio do Choro tradicional (Figura 14) (ALMEIDA, 1999; SANTOS, 2002; TABORDA, 2008). Uma possível variação timbrística observada nesta seção ocorre por meio da apresentação da melodia principal pela guitarra, que confere um novo caráter sonoro ao trecho.

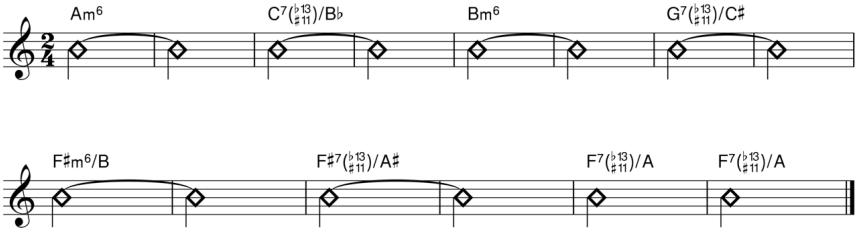

Figura 14 estrutura harmônica dos compassos 70 ao 83 (seção B). Fonte: elaboração própria.

Em seguida, dá-se início a primeira seção de improvisos da composição (84 ao 103 – 20 compassos) realizada pelo piano. A estrutura harmônica utilizada mantém-se equivalente a seção anterior (**B**). Porém, foram notadas alterações nos últimos quatro compassos da seção (Figura 15).

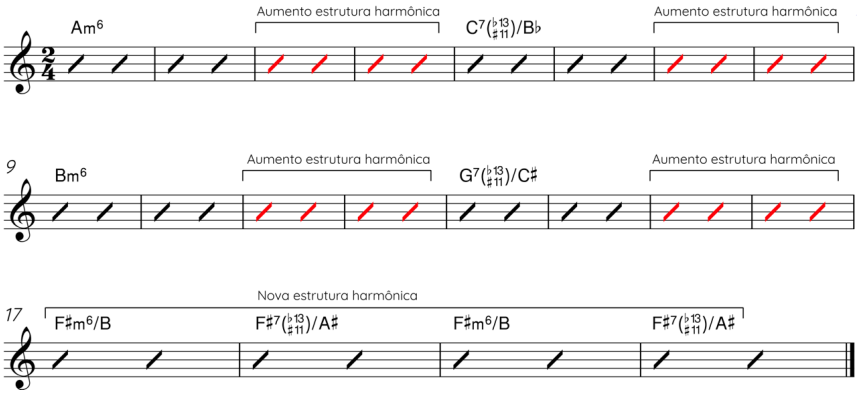

Figura 15 estrutura harmônica expandida seção de improvisos piano (compassos 84 ao 103). Fonte: elaboração própria.

Esta constatação aponta para o uso da técnica denominada "aumento ou diminuição melódica". Neste procedimento, as melodias podem ter seus valores temporais alongados ou diminuídos, sendo um recurso muito utilizado, por exemplo, nas fugas (KENNEDY, 2004). O emprego desta ferramenta ocasionou o acréscimo de 4 compassos à estrutura harmônica desta seção de improvisos. Constata-se, ainda, uma considerável presença de acordes com inversão do baixo neste trecho (seis ocorrências).

Também foram observados alguns caráteres atribuídos por Berendt (1987) a linguagem jazzística, como o uso de notas e tensões na melodia da improvisação alheias à harmonia. Juntamente com a linha do contrabaixo e da bateria, estes caráteres distanciam este excerto da composição do Choro tradicional, que agora apresenta características do samba. A mescla de improvisos e harmonias do *jazz* a elementos rítmicos brasileiros tornou-se mundialmente conhecida como *brazilian jazz*, ou para os brasileiros, por música instrumental brasileira. Finalizada a seção de improvisos do piano, é executada a primeira seção denominada *bridge*.

Neste novo segmento do arranjo (104 ao 113 – 10 compassos), o autor apresenta uma nova melodia desenvolvida em dois períodos. No primeiro período da frase, identifica-se o procedimento intitulado "imitação" que, usualmente, faz uso de invenções em duas partes

iniciadas após o motivo de abertura ter sido exibido (KRENEK, 1940, p. 21) (Figura 16).

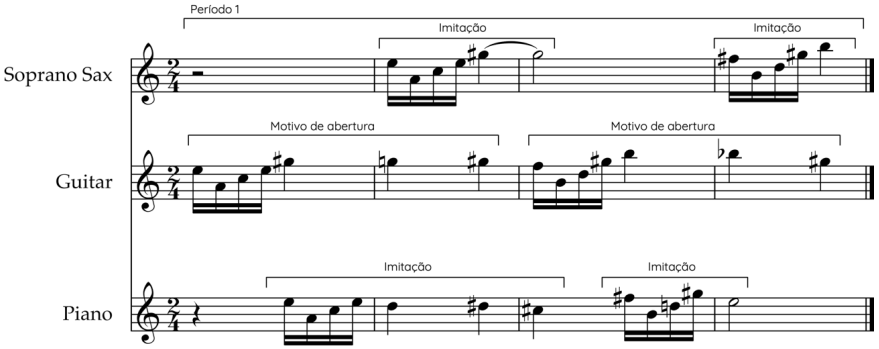

Figura 16 procedimento imitação Bridge 1 (compassos 104 ao 107). Fonte: elaboração própria.

Logo após a realização da "imitação", o autor apresenta um novo período no desenvolvimento melódico desta seção: um uníssono, entre a guitarra e o saxofone soprano. Nota-se, nos compassos 110 e 111, referência a linha melódica comumente atribuída ao violão de sete cordas na execução da "baixaria" no Choro (Figura 17).

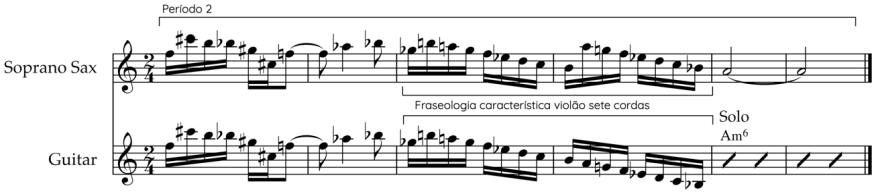

Figura 17 Referência a fraseologia característica das linhas de baixo para violão de sete cordas (compassos 110 e 111). Fonte: elaboração própria.

Sob o aspecto harmônico, o *bridge* 1 mantém o caráter atonal/modal da composição. Neste ponto da peça, foi notada mais uma vez a constante presença de inversões nos acordes, realçadas pelas linhas de caráter melódico do piano e contrabaixo. A partir de um dos acordes construídos sobre a escala base dodecafônica (Fá#$^{7(b13/\#11)}$),

surge uma sequência harmônica estruturada em cinco contextos modais diferentes (Figura 18).

Figura 18 Contextos modais e linhas de baixo (piano e contrabaixo) em Bridge 1 (compassos 104 ao 113). Fonte: elaboração própria.

Ante a perspectiva rítmica, foram verificadas ocorrências fragmentadas da célula rítmica **A** e sua variação **A**+**A** em todos os compassos desta seção (exceto compassos 112 e 113). Observou-se a efetuação de variação timbrística em *bridge* 1 mediante a mudança do saxofone barítono para o saxofone soprano. Esta seção se encerra com uma *cadenza* de dois compassos (112 e 113) executada pela guitarra, anunciando uma nova seção dedicada aos solos improvisados deste instrumento.

A segunda seção de improvisos da composição (114 ao 133 – 20 compassos) é dedicada a guitarra e se utiliza da mesma estrutura harmônica da seção de improvisos anterior (compassos 84 ao 103). Todos os caráteres descritos na primeira seção de improvisos, tais como uso de notas e tensões na melodia da improvisação alheias à harmonia, distanciamento da linha do contrabaixo e da bateria do Choro tradicional e aproximação de características pertinentes ao samba, bem como a mescla de harmonias do *jazz* a elementos rítmicos brasileiros, foram verificados neste trecho.

A nova seção que se inicia ao final dos improvisos da guitarra será a seção **C** (134 ao 149 – 16 compassos) que pode ser considerado um segmento de caráter híbrido ou de fusão na composição. Esta afirmação deriva da verificação de coexistência entre elementos distintos, por exemplo, por meio da realização de improvisos pelo saxofone soprano (proveniente do *jazz*) e da realização do *ostinato* rítmico pela guitarra, usualmente encontrado no repertório da música clássica (Figura 19).

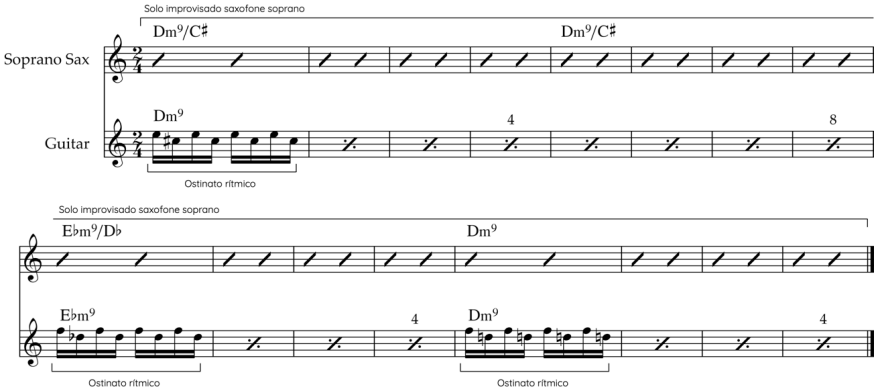

Figura 19 Realização simultânea de improviso e ostinato rítmico (compasso 134 ao 149).
Fonte: elaboração própria.

A percepção do caráter híbrido (ou de fusão) deste trecho ganha corpo perante a constatação da exposição de um novo motivo melódico pelo piano e o contrabaixo, junto aos demais elementos executados pelo saxofone soprano e a guitarra (Figura 20).

Figura 20 Realização de aumento melódico por alongamento dos valores das notas. Fonte: elaboração própria.

Na figura anterior é possível constatar novamente o emprego da técnica denominada "aumento ou diminuição melódica", também utilizada na primeira seção de improvisos. Entretanto, diferentemente daquele contexto – no qual esta ferramenta foi aplicada no âmbito harmônico – aqui ela é usada dentro do domínio melódico. O caráter harmônico da seção **C** é estritamente modal, baseado na sequência harmônica do tema "Impressions", de John Coltrane (Figura 21).

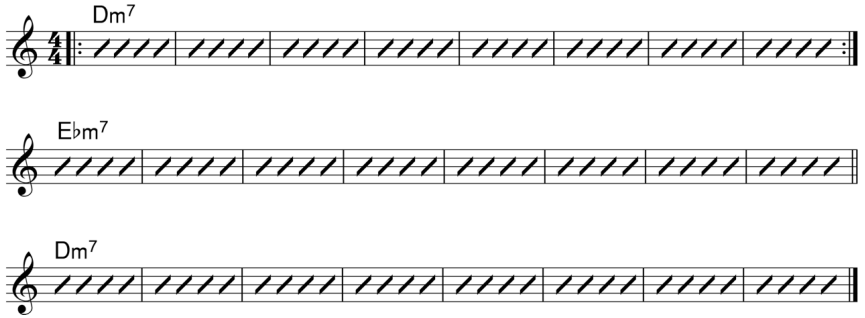

Figura 21 Estrutura harmônica do tema "Impressions", de John Coltrane. Fonte: elaboração própria.

No entanto, "Impressions" utiliza-se prioritariamente do modo denominado Dórico para sua estruturação harmônica, enquanto

"Dodecafonando" faz uso do ambiente sonoro do modo Menor Harmônico em conjunto com o modo Dórico (Figura 22).

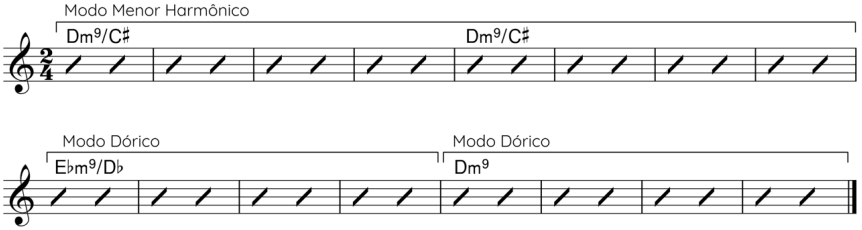

Figura 22 Estrutura harmônica de "Dodecafonando", de Samuel Pompeo. Fonte: elaboração própria.

Para além de todos os procedimentos apontados, esta seção apresenta uma nítida mudança nas suas características timbrísticas, devido a escolha dos instrumentos para a exposição da melodia e também pela dissolução da condução rítmica na bateria. Este cenário aproxima a sonoridade deste excerto da composição de "contornos melódicos" nas vozes graves próprios do Choro (SANTOS, 2002, p. 8). Porém, sua realização sem a presença de um instrumento percussivo acaba por distanciar a obra das poéticas musicais tradicionais do Choro.

Após a seção **C**, é dado início a última seção de improvisos da composição (150 ao 171 – 20 compassos), na qual alguns dos caracteres descritos na primeira e segunda seções de improvisos foram mais uma vez observados, por exemplo, em relação ao uso de notas e tensões na melodia da improvisação alheias à harmonia. Percebe-se, novamente, o distanciamento da linha do contrabaixo e da bateria em relação ao Choro tradicional, ou mesmo, em relação ao samba. Esta afirmação está calcada na observação de dois novos fatores: a utilização de compassos não binários e a mudança de métrica.

Na seção de improvisos do saxofone soprano o autor faz uso de uma forma rítmica irregular (7/4) que, de acordo com Palopoli (2018), seria um raro procedimento no Choro. Gordon complementa a constatação de distanciamento do ambiente peculiar a este gênero musical ao afirmar que o uso de métricas irregulares seriam um dos caráteres intrínsecos à música contemporânea (1950, p. 38). Da mesma

forma, a estruturação harmônica desta seção de improvisos auxilia a percepção de modificações em relação ao trecho anterior (seção **C**). Junto ao ambiente sonoro dos modos Menor Harmônico e Dórico, soma-se agora a sonoridade do modo "Mixolídio" (Figura 23).

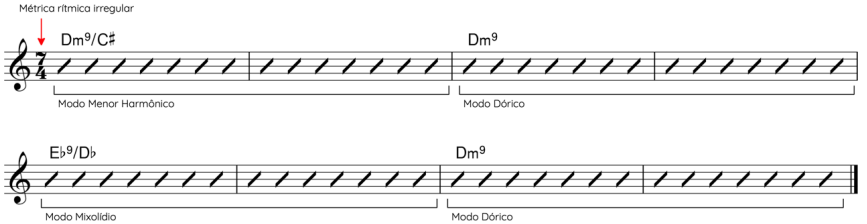

Figura 23 Mudança caráter harmônico (compassos 150 ao 158). Fonte: elaboração própria.

A análise mais detalhada da estrutura harmônica desta seção de improvisação permite o reconhecimento de duas subseções (compassos 159 ao 163; 164 ao 171), cada qual trazendo mudanças relativas ao caráter harmônico, à densidade rítmica ou ao caráter timbrístico. Na figura 22, é possível observar-se a primeira das mudanças listadas (caráter harmônico).

Figura 24 Mudança densidade rítmica e harmônica subseção 1 (compassos 159 ao 163). Fonte: elaboração própria.

O estabelecimento do novo ambiente harmônico – que passa a contar apenas com os modos Mixolídio e Dórico – transmite, para além da alteração do caráter sonoro, a ideia de diminuição da densidade rítmico harmônica. Gradualmente, notam-se alterações no caráter da execução dos instrumentistas. Em uma menção ao estilo denominado *free jazz*, movimento jazzístico dos anos 1960 que "representava uma libertação, [...] um radical rompimento com clichês e convenções que faziam parte do mundo da tonalidade" (BERENDT, 1987, p. 36), os

músicos passam a executar um solo coletivo no qual se percebe tais características.

Na segunda subseção do excerto de improvisos do saxofone soprano (compassos 164 ao 171), é observada a continuidade dos solos coletivos livres e a ideia de diminuição da densidade rítmico harmônica, que incute ao trecho um propósito de dissolução fraseológica e temporal coletivas. Outro aspecto notado diz respeito a ocorrência de mudança métrica dos compassos, que deixa o formato de 7/4 e retoma a forma binária tradicional do Choro (2/4) (Figura 25).

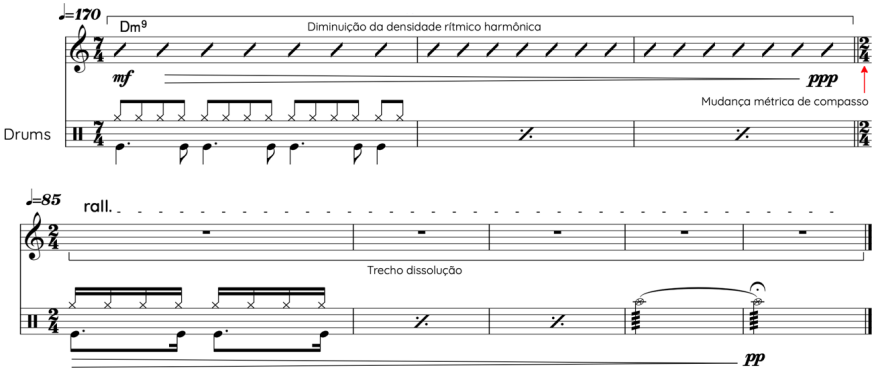

Figura 25 Diminuição densidade rítmico harmônica e alternância de métrica de compassos (compassos 164 ao 171). Fonte: elaboração própria.

Finalizada a última seção de improvisos do arranjo, é executada a segunda seção denominada *bridge*. Neste segmento do arranjo (172 ao 181 – 10 compassos), o autor apresenta uma variação sobre a "imitação" desenvolvida no *bridge* 1. A partir do procedimento conhecido por "inversão", são realizadas mudanças opostas de direção nos movimentos melódicos sem alterações nas formas rítmicas (KRENEK, 1940, p. 11) (Figura 26).

Figura 26 Variação de imitação por inversão (compassos 172 ao 175). Fonte: elaboração própria.

Tal qual em *bridge* 1, foram realizadas alterações timbrísticas no trecho por meio do retorno do saxofone barítono à *performance* do arranjo. Os próximos excertos do arranjo são a reapresentação das seções **A'** e **B** (**‖ A' ‖ ‖ B ‖ A' ‖**), nas quais não foram verificadas alterações em quaisquer dos caráteres notados na primeira apresentação dos respectivas excertos. Foi observada a presença da seção conclusiva chamada Coda, movimento adicionado ao final das músicas com o propósito de preparação para o encerramento da obra. Nas obras de W.A. Mozart, Joseph Haydn e, particularmente, Ludwig van Beethoven, a Coda ganha um significado formal, tornando-se muitas vezes a segunda seção de desenvolvimento e, às vezes, contendo novo material (KENNEDY, 2004, p. 217). Na análise da Coda em "Dodecafonando" (compassos 228 ao 237), nota-se a utilização de fragmentos do material temático do motivo 3 da seção **A**, reconfigurado por meio de alterações melódicas (transposição) e rítmicas (*accelerando*) (Figura 27).

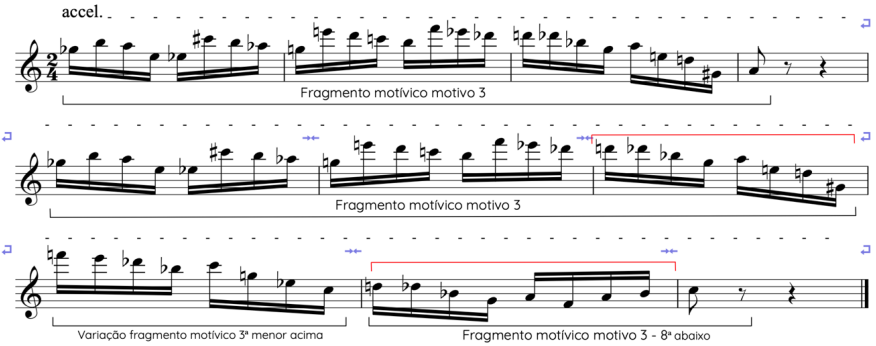

Figura 27 Variação de material temático motivo 3 (compassos 228 ao 237). Fonte: elaboração própria.

No que diz respeito ao caráter harmônico do trecho, foi constatado a utilização de procedimentos similares aos utilizados no âmbito melódico (transposição e *accelerando*) (Figura 28).

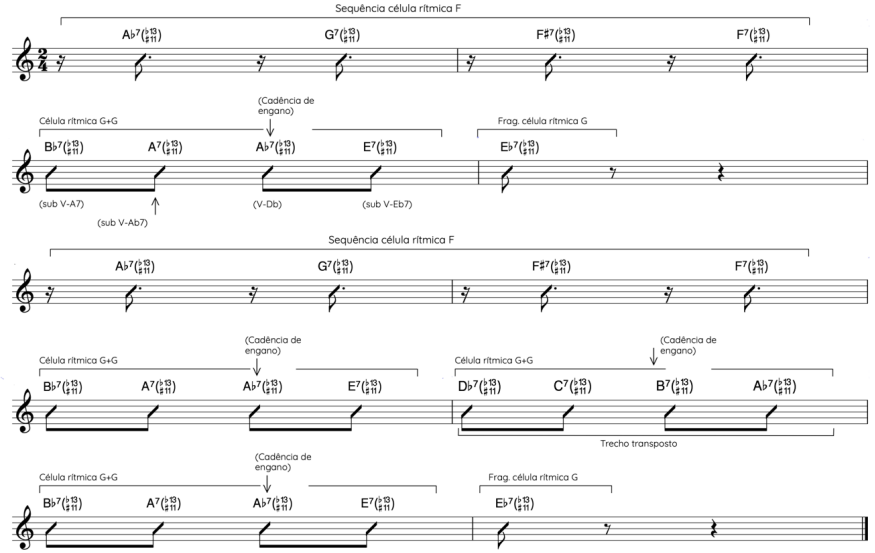

Figura 28 Variação de material harmônico (compassos 228 ao 237). Fonte: elaboração própria.

Finalizada a análise de "Dodecafonando", será iniciada a discussão acerca das *práxis* alternativas observadas e adotadas nesta composição.

Conclusões

Fazendo uso das palavras de Paulo de Assis, há muito a "atividade de executar música tem sido considerada uma 'possível interpretação neutra' de estruturas sonoras pré-existentes. Assim, toda execução — ou interpretação musical — deveria submeter-se a 'um sistema complexo de lealdade, disciplina e controle" (2018, p. 191), que determinaria não somente aquilo que poderia ou não ser tocado, mas também o que seria possível ou não de ser tocado. Interpretações que fugissem deste paradigma não seriam proibidas, elas seriam simplesmente impensáveis. As palavras aqui expostas de Paulo de Assis (2018), não por coincidência, alinham-se a alguns dos paradigmas usualmente imputados à interpretação do Choro e que foram apresentados neste artigo. Porém, autores como Bernardo Fabris afirmam que, apesar de forças contrárias a utilização de novos recursos estilísticos, a "inserção de novos valores é preciosa" e necessária para o desenvolvimento desta música (2005, p. 32). As informações supracitadas alinham-se aos objetivos propostos neste artigo, ou seja, a proposição de reconfigurações e expansões dos postulados técnico-performáticos habitualmente realizados no Choro. Todavia, deve-se enfatizar que, para além do trabalho performático desenvolvido por este autor, muitos outros artistas desenvolvem (ou desenvolveram) produções artísticas significativas em busca de renavações e/ou reconfigurações no Choro. Pixinguinha, Radamés Gnattali, Villa-Lobos, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Raphael Rabello, Yamandú Costa, Nailor Azevedo "Proveta", Hamilton de Holanda e Daniela Spielmann, bem como Trio Madeira Brasil, Tira Poeira, Rabo de Lagartixa, Água de Moringa, Choro na Feira, Gian Correia e Código Ternário são alguns dos músicos e/ou grupos que mantêm trabalhos ativos e inovadores, promovendo assim uma criativa cena musical. Podemos ainda citar as experimentações realizadas pelo Quarteto Radamés Gnattali ou Maurício Carrilho, bem como artistas internacionais que se dedicam de maneira parcial ou exclusiva ao Choro, tal qual a clarinetista e saxofonista israelense Anat Cohen e o grupo também israelense *The Israeli Choro Ensemble – Chorolê*.

A revisão da literatura confirma a existência de gradativa incorporação de "novos valores" advindos de outras esferas musicais às *práxis* do Choro. Cito, como exemplo, a incorporação das "tensões" acima da sétima dos acordes (ou seja, 9º, 11º e 13º), ou ainda, o uso de progressões harmônicas de subdominante para dominante — também chamadas II-V, muito utilizadas no *jazz*. Como vimos em "Dodecafonando", alguns destes "novos valores" estão presentes nas práticas do Choro hodierno. Isto posto, porque não poderíamos chamar este modelo prático-teórico — e, consequentemente, suas *performances* — simplesmente de "Choro *jazz*", "Choro fusão", ou mesmo, de *jazz performance* em música brasileira? A resposta está na forma como a incorporação dos elementos se dá neste modelo performático. No Choro hodierno, os postulados fundamentais do Choro não são fundidos, nem muito menos descartados: são expandidos, remoldados, ou mesmo, extrapolados. Nele, os "novos valores" advindos de outras esferas musicais operariam como propulsores de novas reconfigurações.

Dessarte, a primeira reconfiguração aos paradigmas do Choro — supracitados em *Choro tradicional: breve enquadramento e suas principais características* — diz respeito a ordenação formal do arranjo, que em "Dodecafonando" apresenta uma construção atípica. Indicando uma não subordinação a estrutura da forma rondó, esta composição contém três seções Introdutórias de caráter improvisatório, três seções principais, duas seções transitórias (*bridges*), três seções dedicadas exclusivamente a improvisação e a Coda. Apesar desta insubordinação, é possível perceber uma menção a estrutura formal tradicional do Choro (rondó) por meio das três seções principais de caracteres totalmente distintos entre si (seções **A**, **B** e **C**).

"Dodecafonando" utiliza-se de formas métricas de compassos alheias àquelas tradicionalmente utilizadas neste gênero musical. Foram observadas a presença de seções com dez, doze, quatorze, dezesseis e vinte compassos, o que indica novamente uma insubordinação da composição às formas comumente utilizadas no Choro tradicional, ou seja, seções de 16 compassos. Foram notadas também a presença de seções transitórias (*bridges*), a utilização de técnicas provenientes das fugas — como recurso para aumento da estrutura formal (1º seção de improvisação) — e o uso de padrões rítmicos não usuais (7/4 – 3º seção de improvisos). Dito isto, sob a ótica de sua estruturação formal, "Dodecafonando" apresenta um nítido caráter de expansão e ruptura advindos da presença de características pertinentes ao

Choro — tais como uso de Introduções e Codas (de uso constante) e transições entre as seções (de uso variável) — à elementos considerados alheios a este contexto musical (realização de livre improvisação em introduções, aumento ou diminuição formal e uso de compassos não binários). À vista disto, pode-se dizer que, em relação a estrutura formal, "Dodecafonando" contrapõem-se à três paradigmas imputados as variantes do Choro supracitadas, a saber: 1) falta de interesse pela estruturação de arranjos; 2) uso da estrutura da forma rondó como elemento convergente e unificador para demais caracteres inovadores e; 3) uso *predominante* (meu grifo) de compasso binário.

Cabe ressaltar ainda a adoção de uma formação instrumental advinda do *jazz*, composta por saxofones barítono e soprano, guitarra, piano, contrabaixo acústico e bateria. Este fato imputa a obra um caráter que confronta mais um dos paradigmas do Choro já supramencionados, ou seja, a predominância até os dias atuais da formação básica dos grupos de Choro, a saber, um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho (DINIZ, 2008).

No tocante a construção harmônica, "Dodecafonando" também apresenta uma estrutura alheia ao Choro tradicional e as suas variantes. O emprego do procedimento composicional conhecido por dodecafonismo (advindo da música contemporânea), aliado a técnica denominada modalismo (advinda do *jazz*), propiciou à composição uma ambientação harmônica diferenciada, de caráter atonal-modal. Foram observadas também a ocorrência de alternância de densidade harmônica realizada por meio da utilização de ferramenta de aumento ou diminuição melódica proveniente da música clássica, porém, aqui empregada dentro do contexto harmônico da obra (seções **A** e primeira seção de improviso). Novamente, foram notadas reconfigurações por meio de características não usuais (utilização de estrutura harmônica atonal-modal) em caráteres comumente imputados ao Choro, tal qual a realização de inversão dos acordes por meio da "baixaria", uso de tensões acima da sétima dos acordes, acordes em posição fundamental, além da utilização de dominantes substitutas (sub V). Assim sendo, pode-se afirmar que, sob o ponto de vista da estruturação harmônica, o autor se opôs a mais dois paradigmas imputados ao Choro: 1) pouco ou quase nenhum interesse por variações harmônicas e; 2) uso de encadeamentos harmônicos com progressão da subdominante relativa para a dominante (II – V). A realização da improvisação indica mais uma possível quebra de paradigma.

Como dito anteriormente, no Choro a improvisação usualmente possui um caráter de variação, sendo habitualmente realizada a partir de recursos de ornamentação melódica, porém sem descaracterização da melodia. Em "Dodecafonando", foram observadas para além de improvisos realizados de forma livre – e por vezes, coletiva – seções integralmente dedicadas a improvisação. Tal constatação indica novamente a presença de caracteres advindos de outros gêneros musicais (*free jazz*) e confronta o paradigma supra indicado. Faz-se necessário enfatizar que não foram observadas na revisão da literatura referências a realização de seções exclusivamente dedicadas ao improviso, fato este que acaba por conferir — no tocante a improvisação — um possível caráter inovador a obra.

Em referência à estruturação melódica, verificou-se na composição contextos nos quais características tradicionais interagiram com elementos inovadores. Tal conjuntura foi notada pela presença das "células rítmicas básicas" — consideradas fundamentais para a construção do Choro — nas concepções melódica e rítmica da composição, bem como pela presença de variações melódicas e frases longas. Porém, em "Dodecafonando", esses caráteres adquirem novas formas por intermédio de ferramentas provenientes de gêneros musicais distintos, por exemplo, do *jazz* (BG), da música clássica (baixo ostinato, aumento ou diminuição melódica, imitação, inversão, movimentos contrários) ou da música contemporânea (pontilhismo). A convergência de referências pôde ainda ser observada na constante inversão dos acordes, bem como na presença de intensa movimentação e no caráter melódico das linhas de baixo.

Finalmente, a constatação do emprego de algumas reconfigurações recentemente incorporadas pelo Choro, tal qual a realização de *cadenzas* e uso de notas e tensões na melodia da improvisação alheias à harmonia, seriam apenas mais algumas das alternativas exploradas pelo autor em busca do sincronismo entre o novo e o tradicional. Por meio daquilo que Virginia Almeida Bessa chamou de "elementos oriundos de diferentes tradições" (2010, p. 198), o Choro hodierno seria uma proposta de reconfiguração e um além, que intenta levar às discussões em torno do Choro para algo mais que simples explanações de ideias, racionalizações dos elementos formais de suas *práxis*, categorizações históricas, ou mesmo, sequenciamentos cronológicos. Longe disso, o Choro hodierno seria uma construção apoiada nos mais elementares alicerces do Choro; porém, concebida a partir de pontos de vista

únicos, consequência de incorporações, subjetividades e experiências singulares acumuladas por seus *performers*. O Choro hodierno continuaria a manter relacionamento com as práticas tradicionais do Choro; contudo, a partir da *criação* e da utilização de discursos que possam transmitir e materializar os *significados corporizados* de cada *performer* (CORREIA; DALAGNA, 2021).

Referências

ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. 1999. UNICAMP, 1999. Available at: http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284266.

AMADO, Paulo Vinícius. O "tradicional" e o "contemporâneo" no Choro de Belo Horizonte: por um estudo etnomusicológico e fenomenológico. no. 2014, 2017.

ASSIS, Paulo de. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance Through Artistic Research*. [*S. l.*]: Leuven University Press, 2018. https://doi.org/10.11116/9789461662507.

BERENDT, Joachim. *O jazz: do rag ao rock*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BESSA, Virgínia de Almeida. Imagens da escuta: traduções sonoras de Pixinguinha. *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 163–216.

BREIDE, Nadge Naira Alvares. *Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico-analítico*. 2006. 175 f. Universidade Federal do rio Grande do Sul, 2006.

CASOL, Miriã Machado. *A aprendizagem da improvisação musical no choro: um estudo de caso nas universidades de música de Curitiba*. 2020. Universidade Federal do Paraná, 2020. Available at: http://mpoc.org.my/malaysian-palm-oil-industry/.

CASTAGNA, Paulo. A Musicologia Enquanto Método Científico. *Revista do Conservatófio de Música da UFPel*, no. 1, p. 7–31, 2008.

CASTILLA, Jorge David García. "Musicología musical": La música y el sonido como medios de investigación crítica. *Oido Pensante*, vol. 5, no. 1, p. 1–25, 2017.

CAZES, Henrique. *CHORO - Do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

COELHO, Tadeu; KOIDIN, Julie. The Brazilian Choro: Historical Perspectives and Performance Pratices. *The Flutist Quarterly*, vol. 31, no. 1, p. 36–39, 2005.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. *The Artistic Turn: A Manifesto*. [*S. l.*: *s. n.*], 2009.

CORREIA, Jorge Salgado; DALAGNA, Gilvano. A verdade inconveniente sobre os estudos em performance. *Performance musical sob uma perspectiva pluralista*. São Paulo: Musa editora, 2021. p. 11–26.

CÔRTES, Almir; SILVA, Esdras Rodrigues. Jacob do Bandolim: um estilo interpretativo no choro. *ANPPOM - Décimo quinto Congresso*, , p. 463–469, 2005.

DE SOUZA, Antônio Fernando Valeriano. *Ensino do choro: metodologia do Conservatório de Tatuí*. 2010. 112 f. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" UNESP, 2010.

DINIZ, André. *Almanaque do choro: A história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. [*S. l.*]: J. Zahar, 2003.

DINIZ, André. *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 2008.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

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

GARCIA, Thomas George Caracas; LIVINGSTON-ISENHOUR, Tamara Elena. *Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music*. Bllomington: Indiana University Press, 2005.

GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. Nova York: Oxford University Press, 1997.

GONÇALVES, Augusto Charan Alves Barbosa. O ensino de choro no violão em grupo: um estudo de caso com dois professores da escola brasileira de choro Raphael Rabello de Brasília. *ANAIS DO II SIMPOM - simpósio brasileirdo de pós-garduação em música*, , p. 298–306, 2012.

GORDON, Philip. Rehearsing Contemporary Music. *Music Educators Journal*, vol. 37, no. 2, p. 32–38, 1950. https://doi.org/10.2307/3387339.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *Historia Da Musica Ocidental*. Lisboa: Gradiva Publicações, 1994.

GROVE, Sir George. *A Dictionary of Music and Musicians (A.D. 1450–1880)*. [*S. l.*: *s. n.*], 2009. https://doi.org/10.1017/cbo9780511703331.

HARTMANN, Ernesto. Anton Webern e a tradição. Uma análise das relações forma-série empregadas nas Três canções sobre Textos de Hildegard Jone op.25 e nas Variações para piano op.27. *Trivium: Estudos Interdisciplinares*, , p. 165–172, 2016. https://doi.org/10.18379/2176-4891.

KRENEK, Ernst. *Studies in counterpoint*. New York: G. Schirmer, 1940.

KRENEK, Ernst. *Tonal Counterpoint in the Style of the Eighteenth century*. [*S. l.*]: Boosey and Hawkes, 1958.

MICHAEL KENNEDY, Joyce Bourne. *The concise Oxford dictionary*. [*S. l.*: *s. n.*], 2004.

NUNES, Alvimar Liberato; BORÉM, Fausto. O Arranjo e o improviso de Raphael Rabello sobre Odeonde Ernesto Nazareth. *Permusi*, , p. 16, 2014a.

NUNES, Alvimar Liberato; BORÉM, Fausto. O Arranjo e o improviso de Raphael Rabello sobre Odeon de Ernesto Nazareth. *Per Musi*, vol. 30, p. 98–113, 2014b. https://doi.org/10.1590/S1517-75992014000200012.

PALOPOLI, Cibele. *Violão velho , Choro novo : processos composicionais de Zé Barbeiro*. 2018. 262 f. Universidade de São Paulo, 2018.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. "Mão na Roda": uma roda de choro didática. *Opus*, vol. 25, no. 2, p. 93, 2019. https://doi.org/10.20504/opus2019b2505.

PESSOA, Felipe; FREIRE, Ricardo Dourado. Fonogramas, musicologia e performance no universo do Choro. *Música Popular em Revista*, vol. 1, no. 0, p. 34–58, 2013.

POMPEO, Samuel André. Choro hodierno: uma proposta de contextualização. *Epistemus*, vol. 8, no. 2, p. 70–101, 2020. https://doi.org/https://doi.org/10.24215/18530494e022.

PUTERMAN, Paulo Marcos. *Choro: a construção de um estilo musical*. 1985. Universidade de São Paulo, 1985.

ROSA, Luciana Fernandes. As relações entre escrita e oralidade na transmissão do choro , dos primórdios à atualidade. 2018. *ANAIS DO IV SIMPOM 2018 - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA* [...]. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 2018. p. 559–571.

SANTOS, Rafael. Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhôto e Manhosamente de Radamés Gnattali. *Per Musi, Belo Horizonte*, vol. 3, p. 5–16, 2002. Available at: http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/03/num03_cap_01.pdf.

SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SOUZA, Grazielle M. Louzada de. Caminhos para o novo choro. *ENCONTRO DE PESQUISADORES EM COMUNICAÇÃO E MÚSICA POPULAR*, , p. 1–12, 2010.

TABORDA, Marcia. O choro, uma questão de estilo? , p. 47–69, 2008. .

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. 2014. 343 f. Universidade de São Paulo, 2014.

Sobre o autor

Samuel André Pompeo é doutorando em regime de cotutela internacional na Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) e na Universidade de Aveiro (Portugal), suas pesquisas intentam desenvolver modelos prático-teóricos alternativos às práxis performáticas dos músicos, compositores e arranjadores do gênero musical brasileiro denominado Choro.

Recebido em 28/02/2022

Aprovado em 19/04/2022