
Cochichando de Pixinguinha: características, influências e contrastes em três gravações

Renan Bertho¹
Guilherme Lamas²

Cochichando é o nome de um choro composto por Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho, 1897-1973). Trata-se de uma música essencialmente instrumental que posteriormente teve letra escrita por Alberto Ribeiro e Braguinha (João de Barro). Entre as suas principais características estão a pulsação binária, a forma constituída de três partes com dezesseis compassos cada e o uso de modulações de tonalidade entre essas partes. *Cochichando* foi registrada em vários manuscritos e gravações ao longo do século XX e início do século XXI, sendo que, atualmente está presente em diversas apresentações ao vivo, seja em rodas informais, seja em concertos, recitais e festivais.

Até o momento da escrita deste texto, o manuscrito mais antigo de *Cochichando* data de 15 de agosto de 1938, sendo que, entre 1939 e 1963, diversas cópias foram feitas por Arnaldo Corrêa, Candinho do Trombone, Jacob do Bandolim, Manuel Pedro do Nascimento, Patrocínio Gomes e, evidentemente, o próprio Pixinguinha³. Muitos dos manuscritos realizados nesse período integravam cadernos, coleções ou arquivos pessoais, ou seja, pertenciam a uma seleção arbitrária de partituras que eram copiadas à mão pelos próprios instrumentistas⁴.

Mais do que um registro da grafia musical, esse material guarda sobretudo a memória do repertório que era praticado em situações informais, como rodas de choro, saraus e serestas. Ao entender esses manuscritos como parte de uma “musicologia popular”, Pedrão Aragão observa

1 Universidade Federal do Piauí.

2 Universidade Estadual de Campinas (doutorando).

3 Tais manuscritos estão presentes no site do Instituto Moreira Salles, em uma sessão específica destinada à vida e obra de Pixinguinha (<https://pixinguinha.com.br/sheets/cochichando/> – último acesso: 17/07/2022). Constatou-se ainda a presença de alguns manuscritos com o título *Cochicho* (<https://pixinguinha.com.br/sheets/cochicho-cochichando/> – último acesso: 17/07/2022); no entanto, apesar desta variação nominal, a maioria das cópias examinadas pelos autores do presente texto mantém as mesmas características melódicas e estruturais de *Cochichando*.

4 O processo de formação desses cadernos, coleções e arquivos de música, bem como a utilização dos mesmos como fonte de registro histórico, é aprofundado por Pedro Aragão (2013, p.205-208).

que “...essas partituras circulavam dentro de um círculo específico de músicos que certamente tocavam juntos e tinham relações de amizade” (ARAGÃO, 2013, p. 205). Logo, o fato de encontrarmos diversos manuscritos de *Cochichando* é um forte indício de que, desde meados do século XX, esta música faz parte do repertório de inúmeros instrumentistas, sejam eles profissionais ou amadores. Portanto, não é exagero afirmar que se trata de uma música importante na história do choro e que, como veremos adiante, continua presente no repertório dos músicos que atualmente se dedicam a essa linguagem.

Outro dado que demonstra a pertinência de *Cochichando* é que, ao observar a presença dessa música no site “Discos do Brasil”, por exemplo, encontra-se um total de 38 registros de gravações. Apenas nesse contexto, a mais antiga encontrada é de 1971, feita por Jacob do Bandolim no LP *Os Saraus de Jacob* e a mais atual é de 2016, gravada por Vânia Bastos e Marcos Paiva no CD *Concerto para Pixinguinha*⁵. Essa variação de mais de quarenta anos entre as duas gravações não apenas reafirma a pertinência de *Cochichando* no repertório dos intérpretes de choro, como também aponta para as diferentes épocas em que foi registrada. Cabe sinalizar que, apenas nesse breve recorte analítico, constituído meramente de dois formatos de mídia (LP e CD), houve numerosas mudanças tecnológicas, culturais, sociais e econômicas que influenciaram os rumos da música gravada no Brasil⁶. Em outras palavras, cada um desses registros fonográficos é produto de um determinado período, com uma determinada dimensão histórica. Nesse sentido, também não seria exagero afirmar que *Cochichando* testemunhou diversas fases da indústria fonográfica nacional, bem como uma parte considerável da história do choro que foi registrada por essa indústria.

Um exemplo expressivo da relação entre registro fonográfico e contexto sócio-histórico, é o álbum *Memórias Chorando*, do músico e compositor Paulinho da Viola (Paulo César Batista

5 Fonte: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/musica/7553>, acesso em 17/07/2022. Apesar desse acervo ter boa credibilidade, notamos a ausência de alguns importantes registros. É o caso, por exemplo, do álbum *Era de Ouro*, de Jacob do Bandolim, lançado em 1967 e que não consta nesse catálogo.

6 Para informações sobre as diferentes fases da indústria fonográfica no Brasil, desde os registros mecânicos de gravação até os variados processos e tecnologias utilizados na década de 90, ver *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade* (ZAN, 2001, p.105-122).

Faria). Lançado em 1976 em LP pela gravadora EMI e contendo 11 faixas⁷, o pano de fundo desse álbum nos leva a um momento importante da história do choro: o movimento de revitalização ou renascimento. Este movimento foi um conjunto de ações de músicos, intelectuais, jornalistas e entusiastas que tinham como objetivo dialogar com a lógica de mercado para dar visibilidade e reconhecimento ao gênero. Como resultado desses esforços, podemos destacar a publicação de *songbooks*, as fundações de clubes do choro, a valorização de grupos “esquecidos”, as gravações de discos inéditos, os relançamentos de LPs que estavam fora de catálogo e a garantia de espaço na mídia mais importante da época: a televisão (SOUZA, 2009, p. 31-36).

Não por acaso, Paulinho da Viola é considerado um dos grandes responsáveis pela revitalização do choro nesse período. O show *Sarau*, idealizado por Paulinho e dirigido por Sérgio Cabral em 1973, é uma das principais iniciativas que contribuíram para o renascimento dessa música na década de 1970. Esse show, que contou com a participação do grupo Época de Ouro, teve excelente repercussão e, como consequência, conseguiu “trazer de volta o choro como uma expressão do orgulho nacionalista em um momento em que a cultura brasileira era alternadamente reprimida pela ditadura ou fortemente influenciada por importações estrangeiras” (LIVINGSTON, 1999, p. 70). Convém observar que o álbum *Memórias Chorando* foi lançado três anos após a realização do show *Sarau* – possivelmente como um desdobramento do impacto positivo desse show – e até os dias de hoje permanece como um álbum importante na história da música popular brasileira⁸. No contexto deste álbum, *Cochichando* aparece como a faixa de número cinco, sendo a última música do lado A do disco.

7 As 11 faixas que compõe esse álbum foram distribuídas da seguinte maneira: lado A, cinco músicas: sendo elas: 1 – *Cinco companheiros*, 2 – *Chorando*, 3 – *Cuidado colega*, 4 – *Romanceando* e 5 – *Cochichando*; lado B, seis músicas: 1 – *Rosinha, essa menina*, 2 – *Oração de Outono*, 3 – *Beliscando*, 4 – *Segura ele*, 5 – *Choro de memórias* e 6 – *Inesquecível*. O disco, produzido por Mariozinho Rocha e Paulinho da Viola, também foi lançado na França pelo selo *Sonopresse* e posteriormente, em 1996, foi remasterizado e relançado no formato de CD. Fonte: <https://www.discogs.com/release/4116674-Paulinho-Da-Viola-Mem%C3%B3rias-2-Chorando>, (último acesso: 17/07/2022).

8 Em 2006, por exemplo, Rodrigo Eduardo de Oliveira registra em sua dissertação de mestrado a influência desse disco na sua formação como pesquisador. Nas palavras do autor: “...aquele que me apresentou o chorinho foi o músico Paulinho da Viola, cujo disco *Memórias Chorando* me despertou para as sutilezas da música de chorões como Pixinguinha e Jacob do Bandolim” (OLIVEIRA, 2006, p.13).

Mais de 30 anos se passam quando, em 2004, o instrumentista, arranjador e compositor Humberto Araújo lança o álbum *Choro Criolo*⁹ pela gravadora Fina Flor. Assim como *Memórias Chorando*, também se trata de um disco instrumental de música brasileira onde o choro ocupa um lugar central. Entretanto, a concepção e as escolhas estéticas presentes em *Choro Criolo* diferem substancialmente das sonoridades apresentadas por Paulinho da Viola em seu disco de 1976. A instrumentação utilizada por Humberto Araújo inclui variadas percussões, como repique de mão, tantãs, tamborim e cuíca, além de naipes de metais, quinteto de sopros e orquestra de cordas em algumas faixas. A atuação de Humberto é marcada pelo revezamento entre os saxofones (soprano, alto e tenor) e a flauta. A improvisação (entendida aqui como variações melódicas sobre uma harmonia pré-existente) é um elemento-chave, que pode ser observado em praticamente todas as músicas do álbum. De acordo com o *release* escrito pela própria gravadora: “o resultado é um disco de sonoridade nova onde se mesclam *swing* com virtuosismo”¹⁰.

Valores como o virtuosismo e a busca por uma “sonoridade nova” são indícios importantes para compreender o contexto sócio-histórico desse álbum. Tais valores estão diretamente relacionados a dois processos observados no final do século XX e no início do século XXI: a internacionalização e a institucionalização do choro. O primeiro processo é marcado pela intensa atividade de artistas que levam essa música aos palcos do exterior, bem como a fundação do Clube do Choro de Paris¹¹; já a institucionalização pode ser observada principalmente pela

9 Humberto de Araújo Reis Júnior é bacharel em regência pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Nos anos de 1980 ele inicia sua carreira profissional como instrumentista e arranjador, sendo indicado a diversos prêmios como o *Latin Grammy Award*, o Prêmio da Música Brasileira e o Prêmio TIM da Música Brasileira. Atualmente é idealizador e diretor musical da orquestra Criôla (fontes: https://pt.wikipedia.org/wiki/Humberto_Araujo e <https://dicionariompb.com.br/artista/humberto-araujo/> – último acesso em 17/07/2022). O disco *Choro Criolo* possui 14 faixas: 1 – *Teclas pretas*; 2 – *Modulando*; 3 – *Doce veneno*; 4 – *Cochichando*; 5 – *Carioca da antiga*; 6 – *De coração a coração*; 7 – *Samba de Luanda*; 8 – *Machucando*; 9 – *O bom filho à casa torna*; 10 – *Ao Quaresma e ao Mauro*; 11 – *Sai da frente bicho*; 12 – *Um Clarinete antigamente*; 13 – *Deninho chegou*; 14 – *Finalmente o fim*.

10 Fonte: <http://robdigital.com.br/wp/musica/index.php/choro-criolo/> (último acesso em 17/07/2022).

11 Um breve panorama da carreira dos dois músicos citados até o momento demonstra parte do processo de internacionalização nesse período: Paulinho da Viola, por exemplo, em 1997 monta o show *Bebadosamba* que segundo sua biografia oficial foi apresentado em Paris “num festival em homenagem aos 500 anos do Brasil, onde se estimou que o seu dia foi a maior lotação do espaço La Villette (...)”. Humberto Araújo, por sua vez, fez uma turnê pela Europa em 1994, passando por “Holanda, Alemanha, Luxemburgo e Bélgica em shows da carreira solo, além de realizar gravações e *workshops*.” (fontes: <http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/biografia/biografia.asp> e <http://vozetatui.blogspot.com/2012/05/humberto-araujo-faz-solo-com-big-band.html> último acesso em

implementação do choro no currículo pedagógico de escolas de música e conservatórios¹². Em suma, trata-se de um momento de expansão do gênero, com inovações estéticas, ocupação de novos espaços e disseminação global.

Dentre os principais expoentes desse período, quatro grupos tiveram parte da sua produção fonográfica analisada por Sheila Zagury (2014). A pesquisadora observou CDs dos grupos Água de Moringa, Tira Poeira, Trio Madeira Brasil e Rabo de Lagartixa e constatou que um elemento em comum é a busca por “inovações, como rearmonizações, mudanças na estrutura formal das músicas, experiências com efeitos sonoros em instrumentos, como pedais de distorção (...) e ambientação sonora” (ZAGURY, 2014, p. 3)¹³. Com efeito, Zagury classifica esses grupos como *Neo Choro*, expressão utilizada pelo jornalista Tárík de Souza na resenha do primeiro álbum do grupo Rabo de Lagartixa (SOUZA apud ZAGURY, 2014, p. 33). Tal nomenclatura soma-se a outras iniciativas para estabelecer uma terminologia capaz de sintetizar o choro produzido nesse período. Seria esse o caso, por exemplo, de *Choro Pós-Moderno* sugerido por Magda Clímaco (2012, p. 08) e ainda *Choro Contemporâneo*, utilizado por Paula Veneziano Valente (2014, p. 97-100).

De volta ao álbum *Choro Criolo*, nos chama a atenção uma matéria publicada no jornal Folha de Londrina ao noticiar o show de lançamento desse disco. Após mencionar elementos como a instrumentação, a improvisação e o diálogo com outros gêneros musicais, o jornal afirma que: “O repertório contém choros, raramente gravados com exceção de *Cochichando de Pixinguinha* e até duas inéditas, uma Valsa de Jacob do Bandolim e um Samba de K-Ximbinho, além de três composições próprias”¹⁴. Esta citação reafirma o argumento construído no presente artigo, de que *Cochichando* é uma música importante para história do choro e que está

17/07/2022). Já o Clube do Choro de Paris é autoproclamado o “Pioneiro do choro na Europa” e iniciou suas atividades no ano de 2001 (fonte: <https://www.facebook.com/clubduchorodeparis/> último acesso em 25/04/2020).

12 A Escola Portátil de Música, no Rio de Janeiro; a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, em Brasília; e o Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos em Tatuí, SP, são exemplos de instituições que oferecem cursos específicos voltados para a área do choro.

13 Convém observar que, desses quatro grupos, três lançaram álbuns em períodos próximos ao lançamento de *Choro Criolo* (2004), são eles: Água de Moringa, *Inéditas de Pixinguinha* – Sony Music, 2002; Tira Poeira, *Tira Poeira – Biscoito Fino*, 2003; Trio Madeira Brasil, *Trio Madeira Brasil e Convidados* – MDC/Lua Discos, 2004.

14 Fonte: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/disco-humberto-araujo-lanca-choro-criolo-506911.html> (último acesso em 17/07/2022).

presente no repertório de diversos instrumentistas. No contexto desse álbum, *Cochichando* aparece como a quarta faixa; no contexto do presente artigo, serve como um contraponto estético à interpretação de Paulinho da Viola.

Além dessas duas versões, o presente artigo se propõe a analisar uma gravação etnográfica de *Cochichando*¹⁵. Trata-se de uma performance registrada durante pesquisa de campo em uma roda de choro realizada em um bar na cidade de Campinas, no dia 17 de abril de 2018¹⁶. Na época da gravação, essa roda era realizada em um estabelecimento comercial chamado Vila Bar, localizado na Avenida Santa Isabel, número 1.690, no distrito de Barão Geraldo. A roda existe desde 2002, e começou como uma iniciativa informal dos alunos do curso de música da Universidade de Campinas (Unicamp). Segundo Eduardo Fiorussi, violonista que na época participou desse núcleo de estudantes: “Essa roda era muito descontraída; a maioria dos músicos estava se iniciando na linguagem do choro” (FIORUSSI, 2012, p. 10).

Com o passar do tempo, músicos da cidade de Campinas e região começaram a frequentar esse espaço. Diversos grupos musicais e iniciativas culturais se formaram a partir desse contexto, e “muitos músicos que ali se iniciaram no choro, hoje tocam profissionalmente também” (FIORUSSI, 2012, p. 10). Atualmente a “Roda do Vila”, como é popularmente conhecida, acontece às terças-feiras a partir das 21h, e o número de participantes varia a cada semana, podendo reunir mais de 10 músicos entre profissionais, estudantes da Unicamp e amadores, de variada faixa etária e de ambos os sexos.

A presença de uma gravação etnográfica realizada nesse contexto possui triplo significado para o presente texto: 1-) enquanto dado etnográfico, corrobora a hipótese de que *Cochichando* é parte do repertório das rodas de choro no interior paulista; 2-) enquanto performance captada ao vivo, permite um elemento de contraste com as outras duas gravações citadas até aqui – ambas registradas em estúdio como parte de projetos fonográficos

¹⁵ Disponível em: <https://bit.ly/3RFuypO> (último acesso: 17/07/2022).

¹⁶ A gravação foi feita com utilização de um gravador portátil modelo ZOOM H6. O trabalho de campo mencionado é parte da pesquisa de doutorado *Trilhas do choro: entre o participativo e o apresentacional nas rodas do interior paulista* realizada por Renan Moretti Bertho no Instituto de Artes da Unicamp e com apoio da FAPESP (nº do processo 2017/10363-4). Cabe esclarecer ainda que compreendemos rodas de choro como espaços informais e espontâneos dedicados à performance musical onde o choro é (e sempre foi) praticado (BERTHO, 2015, p.46).

previamente elaborados; 3-) enquanto perspectiva acadêmica, demonstra o choro como objeto de reflexão atual e frequente nas mais diversas subáreas da pesquisa em música – fato esse comprovado pelos mais de trinta trabalhos que, ao longo dos últimos cinco anos, abordaram esse objeto e que estão publicados nos anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música (ANPPOM)¹⁷.

Convém observar que, sob o prisma dos estudos acadêmicos em música, *Cochichando* aparece em ao menos duas teses de doutorado. A primeira é do pesquisador Almir Côrtes (2012) na qual improvisos são transcritos e analisados para criação de molduras-padrão que orientam a compreensão de progressões harmônicas (CÔRTEES, 2012, p. 93-96). Ao tratar da improvisação no choro, Côrtes apresenta uma reflexão sobre o improviso do bandolinista Izaías Bueno de Almeida na versão de *Cochichando* que foi gravada no CD *Moderna Tradição – Núcleo Contemporâneo 2004* (CÔRTEES, 2012, p. 139-141). A segunda tese, escrita por Paula Valente (2014), apresenta uma breve análise dessa mesma gravação. O argumento de Valente é que a gravação de *Cochichando* presente no CD *Moderna Tradição* “incorpora elementos do choro tradicional” ao mesmo tempo em que apresenta elementos e características daquilo que a autora denomina “choro contemporâneo” – como variações de andamento e improvisações (VALENTE, 2014, p. 105-108). Finalmente, vale observar que o álbum *Moderna Tradição*, utilizado nestas duas teses para ilustrar diferentes princípios, também foi lançado em 2004, mesmo ano de lançamento de *Choro Criolo*. Tal fato certifica nossa observação de que o início do século XXI foi um momento de inovações estéticas no choro.

Diante desse panorama introdutório, o presente artigo se interessa por traçar um paralelo entre três gravações de *Cochichando* que representam simbolicamente fases distintas da história do choro: revitalização / expansão / academicismo. Com isso, nosso objetivo inicial é demonstrar algumas características, bem como as possíveis influências e os principais contrastes sonoros entre esses exemplos. Ao fazer isso, buscamos compreender de quais maneiras o conteúdo

17 No total, foram publicados trinta e um trabalhos entre os anos de 2015 a 2019 nos Anais dos Congressos dessa associação. Este dado considera trabalhos que possuem a palavra “choro” em seu título. Foram consultadas as nove subáreas que geralmente orientam os eventos da associação. São elas: composição; educação musical; etnomusicologia; música e interfaces; música popular; musicologia; performance; sonologia e teoria; e análise musical. Fonte: <https://anppom.org.br/congressos/anais/> (último acesso em 17/07/2022).

musical presente em duas gravações captadas em estúdio – e pertencentes a projetos fonográficos – podem se conectar aos padrões, sonoridades e performances da música que foi captada ao vivo. Trata-se de articular relações em diferentes campos de atuação musical que foram registrados em diferentes contextos sócio-históricos e, conseqüentemente, de compreender como o gravado e o ao vivo se sobrepõem e se intercalam na prática musical contemporânea.

O gravado e o ao vivo: características, influências e contrastes

Música gravada e música ao vivo são conceitos que se relacionam de diversas maneiras. Dos processos de gravação utilizados em estúdio às ações do performer no palco, o que se observa é que o resultado sonoro destes eventos não é um fato isolado. Na música popular esses dois campos de atuação musical se sustentam e se autorregulam em uma atividade cíclica: o conteúdo sonoro registrado em gravações influencia escolhas, legítimos valores e orienta comportamentos por parte dos músicos e do público; da mesma forma as inovações estéticas que são experimentadas e avaliadas nos inúmeros contextos da música em tempo real influenciam o conteúdo sonoro que será gravado. Seja no disco, seja no palco, o que se observa atualmente são relações e influências tão diversas quanto dependentes.

Teoricamente, as confluências e as divergências entre o gravado e o ao vivo podem ser analisadas de acordo com a proposta de Thomas Turino. Em *Music as Social Life* (2008), o autor empresta o conceito de campo social, cunhado por Pierre Bourdieu, para se referir ao “domínio específico de uma atividade, definida pelo propósito e pelos objetivos desta atividade tanto quanto por valores, relações de poder e tipos de capital” (TURNIO, 2008, p. 26). Assim, duas categorias são propostas enquanto campos sociais de atuação musical: música em tempo real (subdividida em performance apresentacional e performance participativa) e processos de gravação (subdividido em música de alta fidelidade e música artística de estúdio¹⁸).

Posteriormente, em *Participatory performance and the authentic of place in old-time music* (2018), Turino observa como as gravações de *old-time string bands* – grupos que tocam *old-time*

¹⁸ Livre tradução dos originais *presentational performance*, *participatory performance*, *high fidelity music* e *studio audio art*.

music, um gênero da música folclórica norte americana – influenciaram, e continuam a influenciar o campo social da música em tempo real. Convém observar que, originalmente a *old-time music* era informal e participativa, porém, com o passar dos anos, sofreu um gradativo processo de transformação e de adaptação até se tornar o que conhecemos hoje como *bluegrass* (TURINO, 2018, p. 20-21). Trata-se, sobretudo de uma adaptação estética de um conteúdo sonoro historicamente participativo para um formato comercialmente apresentacional alinhado às demandas de mercado. Nesse processo, as alterações sonoras foram inevitáveis, uma vez que: “As texturas e os timbres se tornaram mais transparentes. As formas ficaram fechadas e arrançadas” (TURINO, 2018, p. 20). Observa-se ainda a eclosão de características como o profissionalismo e a formalidade, ambas essenciais para assegurar a alta fidelidade e a qualidade dos produtos fonográficos.

Neste ponto, notamos que semelhante processo ocorreu com o choro no Brasil. Santuza Cambraia Naves observa que o grupo *Os Oito Batutas* – formado em 1919, por Pixinguinha – foi um dos grupos pioneiros na formalização e na profissionalização da música popular, adaptando-se assim às transformações urbanas e aos novos espaços de atuação. De acordo com essa autora, *Os Oito Batutas* promoveram “uma urbanização não só no ritmo como também no figurino” (NAVES, 1998, p. 144). Nos anos que seguem, esse processo se consolida paralelamente à ideia de “Brasil moderno” (décadas de 1930 e 1940), consequentemente distanciando a produção musical de suas matrizes populares. Como bem observado por Virgínia Bessa: “O típico foi, assim, paulatinamente substituído pelo moderno – que já não era mais associado às tecnologias miraculosas, ao primitivo ou à última moda, como nos frenéticos anos 1920, e sim ao sofisticado ao cosmopolita, ao internacional” (BESSA, 2010, p. 236). O argumento aqui é que, tal qual a *old-time music*, o choro também sofreu um intenso processo de profissionalização com implicações ideológicas, inovações estéticas e repercussões sonoras.

De volta ao diálogo com Turino, temos exemplos de como a *old-time music* articulou questões de produção industrial, localidade e discursos sobre autenticidade. Para tanto são observados os percursos históricos dos grupos revivalistas nos anos 50 e a posterior difusão nacional de gravações antológicas, durante as décadas de 70 e 80 (TURINO, 2018, p. 22-24). Além de demonstrar a proximidade entre os movimentos de revitalização musical e a indústria

fonográfica norte americana, o autor demonstra ainda como determinadas gravações serviram de base para criação de um repertório canônico, que até os dias de hoje impacta diferentes performances em tempo real.

Semelhante hipótese é adotada por Tamara Livingston ao investigar movimentos de revitalização musical nos EUA, na América Latina e na Europa. Segundo a autora, os participantes desses movimentos baseiam-se em informantes ou em fontes históricas nas quais confiam para formular um repertório. Neste contexto, as gravações seriam como bases para compreensão de parâmetros estéticos. Nas palavras da autora: “isto [o conteúdo das gravações] é transformado na “essência” do estilo que é então usado para julgar as performances revivalistas posteriores” (LIVINGSTON, 1999, p. 71). Nesse ponto, emergem questões pertinentes ao presente trabalho: como distinguir a totalidade de informações sonoras, culturais e históricas presentes em uma gravação e sua subsequente “essência”? Ou ainda, quais elementos musicais estéticos e sonoros podem conectar o campo da música gravada ao campo da performance ao vivo?

Enquanto músicas gravadas por intermédio da indústria fonográfica despertam questões dessa natureza, gravações realizadas durante trabalho de campo proporcionam reflexões de outra ordem. Isso ocorre pois, mais do que um simples registro de áudio para construção de dados, o etnógrafo em campo documenta também a experiência vivida e compartilhada. Por meio dessa agência, muitas vezes o pesquisador se torna parte indissociável da cultura que pesquisa. Frente essa realidade, é possível que, por meio de sua ação etnográfica, seja possível testemunhar parte do processo de transformação do participativo em apresentacional (como teorizado por Turino); ou ainda contribuir com a legitimação de parâmetros estéticos, no sentido de reforçar a manutenção de referências canônicas (tal qual apresentado por Livingston). Tecidas essas considerações, cabe observar as relações entre os autores do texto e o contexto no qual a gravação etnográfica de 2018 foi realizada.

O ao vivo e o etnografado: rodas, pautas e gravações

Ambos os autores deste texto são *insiders* das rodas de choro, isso significa que participam dessas manifestações enquanto instrumentistas e que vivenciam o seu cotidiano enquanto artistas engajados e comprometidos com a disseminação dessa música. Sendo assim,

os autores não apenas conhecem as gravações de Paulinho da Viola e de Humberto Araújo – que serão analisadas no próximo tópico – mas também acompanham o trabalho e a carreira destes dois artistas. Em relação à gravação de *Cochichando*, feita na roda de choro do Vila Bar, vale dizer que foi realizada em um contexto de proximidade com o objeto de estudo. Se, por um lado, tal familiaridade contribui com a percepção e a compreensão do objeto, por outro, há o risco dessa mesma familiaridade reiterar estereótipos e dificultar o desenvolvimento de um senso crítico. Frente esse conflito metodológico, os dados etnográficos apresentados aqui são frutos de um trabalho de campo orientado sobretudo pela noção antropológica de reflexividade.

Para Robben e Sluka, a tendência reflexiva na pesquisa de campo teve início entre 1970 e 1980, com a emergência da perspectiva pós-moderna na antropologia. Enquanto ferramenta etnográfica, essa inovação enriqueceu o trabalho de campo e permitiu aos antropólogos “prestarem muito mais atenção ao processo interacional através do qual eles adquirem, compartilham e transmitem conhecimento.” (ROBBEN e SLUKA, 2007, p. 443)¹⁹. Em diálogo com Charlotte Aull Davies, notamos ainda que, em pesquisas etnográficas de proximidade com o objeto, a construção de dados é entendida como um processo de autorreferência, um constante voltar-se para si mesmo (DAVIES, 1999, p. 4). Diante dessa situação, o etnógrafo deve estar “sensibilizado pela natureza das condições que regem sua própria participação como parte do seu desenvolvimento no entendimento das pessoas que estuda” (DAVIES, 1999, p. 73). Diante dessas orientações, entendemos que a gravação de *Cochichando* no Vila Bar é mais do que um dado de pesquisa ou um registro meramente sonoro; é também parte de um contexto de produção da reflexividade etnográfica.

Partindo dessa vertente metodológica, convém observar alguns dados provenientes da pesquisa de campo. Inicialmente verificou-se que, no contexto da roda do Vila Bar, *Cochichando* é uma música notavelmente conhecida. Isso significa que muitos músicos sabem tocar esse choro, o que o caracteriza enquanto um elemento de unificação e de identificação entre os participantes da roda. Geralmente é tocada na tonalidade de Ré menor e em formato rondó

19 De acordo com os autores, esse foi um momento no qual a antropologia, enquanto disciplina, presenciou um aumento no uso das abordagens interpretativas e hermenêuticas, produzindo uma consciência acentuada na relação entre construção do conhecimento e poder (ROBBEN e SLUKA, 2007, p.17).

(forma AA'BB'A"CC'A'"), ou seja, toda parte A é tocada na tonalidade de Ré menor, as partes B são performadas em Fá Maior e as partes C em Ré Maior. Não por acaso, as versões de Paulinho da Viola e Humberto Araújo, analisadas nesse trabalho, também estão na mesma tonalidade. Esse talvez seja o primeiro ponto em comum a ser observado entre os três exemplos aqui discutidos²⁰.

Outro dado etnográfico que se coloca é que as referências de materiais fonográficos são essenciais para orientar o aprendizado e o aprimoramento técnico dos músicos. Nesse ponto, vale o diálogo com Renan Bertho ao observar de que maneiras o “uso do material fonográfico influencia o aprimoramento técnico dos músicos que participam de uma roda de choro.” (BERTHO, 2018, p. 215). O autor demonstra ainda como o material gravado utilizado nesses espaços de prática carrega muito mais do que informações sonoras, mas também caracteriza uma referência estética e uma orientação ideológica (BERTHO, 2018, p. 221-224). Como efeito, muitas são as gravações canônicas presentes no ambiente de uma roda de choro: desde os discos considerados clássicos e que todos os músicos devem conhecer – como é o caso das gravações feitas por Pixinguinha, Jacob do Bandolim entre outros compositores de prestígio – até os materiais e recursos pedagógicos que auxiliam os recém-chegados. No que diz respeito especificamente à gravação realizada no Vila Bar, a análise apresentada no tópico posterior demonstrará ainda influências de outras gravações canônicas de *Cochichando*.

Além das gravações, uma outra fonte para o aprendizado dos choros é a partitura. Conforme argumentado na introdução, manuscritos feitos por instrumentistas no início do século XX podem nos dar uma dimensão histórica da importância da notação musical. Entretanto, apesar dessa renomada contribuição, o que se observa empiricamente nas rodas de choro é que muitos músicos com habilidade de ler partituras, se desvinculam desse recurso e fazem a opção por tocar de memória. Diante dessa situação, a notação musical serve unicamente como “um suporte para a memorização da estrutura básica da música(...)” (ARAGÃO, 2013,

20 Vale notar que Ré menor é uma tonalidade amplamente utilizada no universo do choro. Um exemplo da pertinência desta tonalidade pode ser observado nos três volumes do *songbook* Choro, organizado por Almir Chediak (2007). Entre as 303 músicas presentes nesta obra, encontramos 42 choros na tonalidade de Ré menor. Neste escopo de análise, trata-se da tonalidade em modo menor com maior número de choros, ficando atrás apenas de tonalidades em modo maior como Dó Maior (53 músicas), Sol Maior (47 músicas) e Fá Maior (43 músicas).

p.164), e o aprendizado do choro deve ser posteriormente complementado por “(...) outros aspectos não escritos como “colorido”, “improvisação” etc.” (ARAGÃO, 2013, p.164)²¹. No contexto específico da roda do Vila Bar, as partituras não são oficialmente problematizadas, porém, o que se observa é uma grande valorização dos músicos que decoram o repertório.

Em diálogo com Nicholas Cook, compreendemos que a partitura pode ser entendida para além da representação gráfica. Ao pensar a performance musical como um fenômeno social, Cook desconstrói a ideia da notação enquanto texto (um produto finalizado que é idealmente reproduzido através das performances) e propõe o conceito de notação enquanto *script* (algo que pode ser acrescido de significações, interações e construções sociais). Nas palavras do autor: “pensar na notação como “*script*” e não como “texto” não é simplesmente imaginá-la como se fosse menos detalhada (...) há uma incomensurabilidade entre o detalhe da notação e o detalhe da performance” (COOK, 2006, p. 12). Na prática, o conceito de *script*, proposto por Cook, corresponde à ideia de partitura como um suporte para a compreensão da estrutura musical – tal qual exposto por Aragão (ARAGÃO, 2013, p. 164). Observamos ainda que esses “*scripts*/suportes” se relacionam e se complementam por meio de influências fonográficas, coexistindo enquanto diferentes faces de um mesmo fenômeno social.

A performance de *Cochichando* gravada no Vila Bar, por exemplo, pode nos dar uma dimensão dessa coexistência de suportes/*scripts* e influências fonográficas. Nos primeiros minutos dessa gravação ouvimos as falas dos próprios músicos decidindo coletivamente qual choro será apresentado. Uma vez que o repertório não foi definido à priori e que cada músico sabe tocar determinados choros, combinados dessa natureza são parte essencial da dinâmica dessas rodas. Entre as falas desse momento podemos escutar, entre os instantes 1’12” e 1’13”, a seguinte questão: “Cadê os seus Chediak da vida?”. Trata-se de uma referência direta aos três volumes do *songbook Choro*, editados por Almir Chediak. Essa série de livros possui grande circulação entre os músicos que tocam choro, sendo frequentemente utilizado enquanto

²¹ Um dos elementos que influencia os participantes de rodas de choro a tocar de cor é o ponto de vista de Jacob do Bandolim. Em depoimento ao Museu da Imagem e Som, o músico afirmar que o existiria “chorão de estante (...) aquele que bota o papel para tocar choro” e, em contrapartida, existiria também o “chorão autêntico, o verdadeiro, aquele que pode decorar a música pelo papel, e depois dar-lhe o colorido que bem entender” (BITTENCOURT apud ARAGÃO, 2013, p.164).

“script/suporte” para o aprendizado dessa música – *Cochichando* compõe o primeiro volume, lançado em 2007 (CHEDIAK, 2007, p. 110). Não se sabe ao certo quais músicos da Roda do Vila aprenderam através deste material, porém essa fala já demonstra que, em maior ou menor escala, os músicos ali presentes conhecem e utilizam essa série de livros.

Observar esses dados etnográficos nos coloca em uma nova posição ao pensarmos os campos sociais de atuação musical que foram discutidos no tópico anterior. Se, por um lado, a performance ao vivo se torna também uma gravação ao ser devidamente registrada, por outro lado, a presença e a análise de conteúdos etnográficos acrescentam a dimensão da experiência compartilhada “ao vivo” entre o pesquisador e o seu campo. Finalmente, cabe observar que, enquanto os álbuns *Memórias Chorando* e *Choro Criolo* são os contextos das gravações realizadas por Paulinho da Viola e Humberto Araújo, a *Roda de Choro* pode delinear um contexto reflexivo para a gravação realizada no Vila Bar.

Transcrições, análises e considerações

Nesse tópico serão realizadas análises baseadas em transcrições das três gravações de *Cochichando* mencionadas anteriormente. Focaremos em variação de andamento, improvisação, variações rítmicas, motivos melódicos, características idiomáticas, inflexões melódicas e aspectos harmônicos. Ressaltamos que, além das figuras aqui destacadas, encontram-se em anexo as transcrições para proporcionar uma contextualização mais ampla. As fichas técnicas das gravações, bem como a forma e a instrumentação de cada uma, estão na seguinte tabela:

	Paulinho da Viola (1976)	Humberto Araújo (2004)	Roda de choro (2018)
Músicos / Instrumentos	Paulinho da Viola / Cavaco	Humberto Araújo / Flauta	Renan Bertho / Flauta
	Copinha / Flauta	Henrique Cazes / Cavaco	Luiz Paulo / Bandolim
	Cesar Faria / Violão	Carlinhos 7 Cordas / Violão 7	Rafael Yasuda / Bandolim
	Hércules P. Nunes / Ganzá	Cláudio Jorge / Violão 6	Eduardo Pereira / Cavaco
	Chaplin / Agogô	Beto Cazes / Pandeiro e Derbak	Ricardo Henrique / Violão 6
	Jorginho do Pandeiro / Pandeiro	Marcelinho Moreira / Repique de mão e tamborim	
Forma e instrumento solista	A – Cavaco	A- Flauta / improviso	A – Bandolim
	A'- Flauta	A'- Cavaco / improviso	A'- Flauta
	B – Cavaco	B – Flauta	B – Cavaco
	B'- Flauta	B' – Cavaco / tema	B'- Flauta
	A''- Flauta e Cavaco	A'' – Flauta	A''- Bandolim
	C- Cavaco	C – Flauta / improviso	C – Cavaco
	C'- Flauta	C' – Flauta / improviso	C'- Bandolim / Improviso
	A'''- Cavaco	C'' – Flauta / improviso	C''- Flauta / Improviso
	C''' – Flauta / improviso	A''' – Bandolim	

Tabela 1 – Ficha técnica de três gravações de *Cochichando*. Fonte: elaborada pelos autores.

O primeiro ponto que discutiremos são as diferenças de andamento nessas gravações. Na gravação de Paulinho da Viola notamos que o andamento é de aproximadamente 77 bpm, o que é consideravelmente mais lento se comparado às outras duas gravações (aproximadamente 100 bpm, no caso da gravação do Humberto Araújo e 87 bpm para o registro feito na Roda). Nota-se ainda que o andamento mais lento adotado por Paulinho possibilita a criação de variações interpretativas mais expressivas e com maior número de notas. Neste caso, a escolha por um andamento mais lento possibilita variações timbrísticas, melodias sincopadas e um maior uso de ornamentos. É o caso da melodia apresentada no compasso 10 (Figura 1), que seria a reexposição do tema apresentado inicialmente no compasso 1. Neste exemplo as mesmas notas são mantidas, porém com variações rítmicas²²:



Figura 1: variação rítmica. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

²² Para mais exemplos do uso de variações interpretativas ver as sextinas de semicolcheia na figura 26 e as tercinas de colcheia na figura 27.

Já no A', temos a melodia interpretada pelo flautista Copinha e algumas melodias que podem ser tidas como improvisos ou mesmo variações dos contornos melódicos apresentados anteriormente por Paulinho (c: 21, 25, 31).



Figura 2: improvisos / variações. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Partindo dessas observações, constatamos que as melodias, improvisos e acompanhamentos, são construídos com notas de arpejo em tempo forte, utilizando ainda notas de passagem para reforçar o desenho melódico. Apenas em alguns trechos da gravação do músico Humberto Araújo, notamos que, ao invés de utilizar arpejos e nota de passagem, é utilizado o modelo conhecido como escala-acorde²³. Mesmo com variações rítmicas e variações de notas, observamos que as melodias seguem a lógica de um contorno melódico em comum. Estas informações podem ser conferidas nas três transcrições em anexo.

Outro ponto a ser observado é que nas gravações de Paulinho da Viola e da *Roda de Choro* há uma acentuada interação sonora entre os solistas, ou seja, mesmo nos momentos em que se destaca o solista principal, há a presença do outro solista em segundo plano realizando contracantos. Semelhante observação foi feita por Valente ao analisar a interação entre saxofone e bandolim na gravação do grupo Moderna Tradição (VALENTE, 2014, p.105). Destacamos ainda que este modelo de interação é frequente em rodas de choro com mais de um solista. No entanto, o *Cochichando* presente em *Choro Criolo* não apresenta interação entre os solistas, ou seja, em cada momento o solo é destinado a apenas um intérprete.

Uma característica importante na gravação de Humberto Araújo é a exploração de um caráter virtuosístico voltado para improvisação. Ao observar a estrutura na Tabela 1, nota-se a

²³ Escala-acorde (CAGED), sistema de modelos baseado nas fôrmas dos acordes C (Dó), A (Lá), G (Sol), E (Mi) e D (Ré); terminologia recorrente nos aprofundamentos da música popular.

presença de 4 partes C destinadas ao improviso de flauta. Neste momento, são observadas citações com intenções que remetem à música caribenha e o Hino Nacional Brasileiro (c: 142)²⁴.



Figura 3: exemplos de improvisação/variação feitos por Humberto Araújo. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

A citação ao Hino Nacional, também acontece na gravação da *Roda de Choro* em que Renan Bertho toca na flauta a mesma variação no mesmo trecho musical que Humberto. Sobre o *Choro Criolo*, o hino aparece nos compassos 142 e 143. A figura abaixo ainda apresenta dois motivos, sendo um deles a construção fraseológica (c: 141 e 145) em que há repetição cromática ascendente começando na terça do acorde maior e que o 2º tempo finaliza com 2 notas na terça e tônica descendente. Já o segundo motivo que discutiremos é a escala diatônica descendente (c: 144), frase muito usada por Humberto e que traçamos um paralelo com um trecho do choro 1x0 de Pixinguinha e Benedito Lacerda; mais discussões serão apontadas a seguir.



Figura 4: citação do Hino Nacional Brasileiro e outras frases feitas por Humberto Araújo. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Nesse próximo exemplo, identificamos que nos dois primeiros compassos a frase diatônica (descendente e ascendente) com arpejos em tempos fortes tem sua finalização na segunda semicolcheia do próximo compasso. Na harmonia de Ré Maior com sétima, identificamos duas bordaduras, sendo uma ascendente em que é tocada uma *blue note* e outra descendente, que é a sexta do acorde. A *blue note* também aparece nos 2 compassos seguintes e no c: 130 a mesma frase é tocada em harmonias diferentes.

24 A presença da intenção caribenha – também marcada pela variação rítmica dos instrumentos de percussão – aparece ainda na música *O Bom filho à casa torna* do compositor Bonfiglio de Oliveira no instante 1:02, faixa 9 do mesmo álbum *Choro Criolo*. Nota-se que, assim como em *Cochichando*, a tonalidade de *O Bom filho à casa torna* também é Ré menor.



Figura 5: blue note na gravação de Humberto Araújo. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

O uso de *blue note* também aparece no *Cochichando* de Paulinho da Viola. A figura 6 demonstra que no compasso 47 (parte final do B) as síncopas descendentes, marcam-se pela nota “fá” no D7, essa mesma nota “fá” é tocada repetidamente no c: 48 e também representa o fim do trecho melódico. Ainda sobre essa figura, observamos que o primeiro e o segundo tempo do compasso 46 apresentam o mesmo motivo melódico, sendo que a nota “dó” (antecipada do c: 45) é uma bordadura.



Figura 6: blue note na gravação de Paulinho da Viola. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

De volta aos improvisos de *Choro Criolo*, notamos que no solo de Henrique Cazes (B') foi identificado a repetição de motivos (c: 54, 55, 56). O fraseado apresenta poucas variações melódicas (c: 60, 61 e 62), tendo no compasso 62 uma pequena variação do que é apresentado na dominante (figura 33) e as primeiras notas dos compassos 62, 64 e 65, também não apresentam variações. Destacamos a nota Ré bemol na harmonia de Sol menor e os quatro últimos compassos da quadratura não apresentam variações relevantes.



Figura 7: repetição de motivos. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Outro elemento identificado na improvisação do *Cochichando de Choro Criolo* são os motivos diatônicos descendentes com deslocamento rítmico, e mudança de oitavas (c: 81 e 83):



Figura 8: repetição de motivos e deslocamento rítmico. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Tais elementos aparecem reiteradamente em outros pontos dessa gravação. É o caso dos motivos diatônicos descendentes com deslocamento rítmico observados entre os compassos 102 e 104, bem como nos compassos 112 e 113. Notamos ainda que a utilização dessa ideia rítmico-melódica está diretamente associada à melodia de *1x0* composta por Pixinguinha e Benedito Lacerda (figura 10).

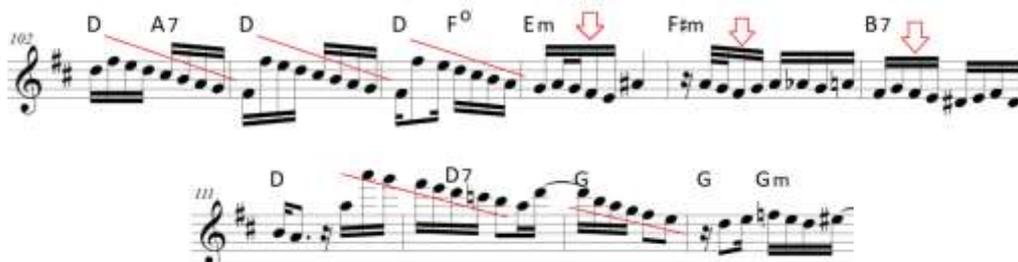


Figura 9: referência ao *1x0*. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.



Figura 10: trecho de 1x0. Fonte: *O melhor de Pixinguinha* (1997, p.104).

Outro importante elemento musical recorrente nas três gravações aqui analisadas é a presença de idiomatismos na flauta e no cavaco. A figura 11 é um exemplo de como notas de arpejo em tempo forte e frases em grau conjunto facilitam a execução técnica de cada instrumento. No caso da flauta temos os compassos 8, 11 e 17 e no caso do cavaco os compassos 23, 27, 32 e 74, que reiteram os saltos entre as cordas e o uso de cordas soltas.



Figura 11: idiomatismos presentes na interpretação de Copinha. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.



Figura 12: idiomatismos presentes na interpretação de Cazes. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Na gravação de Paulinho da Viola, também observamos frases idiomáticas construídas por cordas soltas e presas do cavaquinho, como é o caso do primeiro exemplo – movimento semelhante ao c: 74 de Cazes –, no segundo exemplo percebemos que não é tocada a nota “mi”, que por questão idiomática é substituída pela nota “ré”; corda solta:



Figura 13: idiomatismos presentes na interpretação de Paulinho. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Outro elemento idiomático identificado são as variações rítmicas da melodia inicial do C. Na gravação de *Memórias Chorando*, observamos as variações rítmicas de Paulinho (figura 14) e as variações que Copinha faz e o modo como se modificam. Inicialmente em semicolcheia (c: 98 e 99), depois em sextina de semicolcheia – uma oitava acima – e nos compassos 106 e 107 em fusa.



Figura 14: início do C. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.



Figura 15: variações rítmicas. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Ainda na mesma gravação (*Choro de memórias*), observamos que Paulinho fez a repetição de motivos apresentados pelo uso da antecipação com a inflexão melódica de resolução indireta no final dos compassos 38 e 40, repetição de nota e frase diatônica ascendente e arpejo nas harmonias de A7 e G7:

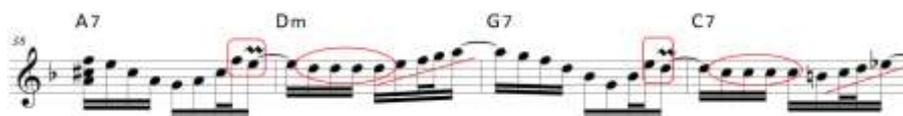


Figura 16: repetição de motivos. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Nos compassos 42 e 44, além de notarmos a repetição de motivos do primeiro tempo do D7 e E7, conforme circulado em vermelho, as tônicas se repetem em células rítmicas diferentes em seus segundos tempos:



Figura 17: repetição de motivos relacionado à variação rítmica. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Aprofundaremos nesse momento algumas variações apresentadas por Copinha, para identificarmos presenças de repetição de motivos e fraseado. No exemplo a seguir, o compasso 50 começa com a mesma nota “dó” que Paulinho faz na anacruse do B, porém com variação rítmica. Já no início do tema (c: 51) as inflexões foram inversas, uma vez que no 1º tempo é feita uma resolução indireta ascendente e no 2º tempo bordadura (sincopada) descendente para resolver na nota sol do próximo compasso. Essa figura apresenta também as 1^{as} notas suspensas de cada compasso (53, 54 e 55):



Figura 18: repetição de motivos. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Na figura 19 o trecho a que destacamos é a 2ª metade do B. No compasso 57 temos a nota “si” natural no tempo forte da dominante C7. Outro ponto relevante dessa figura são os motivos rítmicos em que as sessões fusas estão em tempos diferentes e descendentes. Ainda sobre esse contexto as 2 últimas notas do compasso 58 se repetem e são oitavadas no primeiro tempo do compasso 59, podendo também ser analisada como uma bordadura. As bordaduras também aparecem descendentes no último compasso desse exemplo:



Figura 19: repetição de motivos. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Variações rítmicas são um elemento muito frequente e recorrente nas três gravações aqui observadas. Em *Cochichando* do álbum *Memórias Chorando*, por exemplo, esses elementos aparecem logo no primeiro compasso, conforme demonstrado na Figura 1. Ainda nesta gravação, observamos que, nas repetições das partes A's, bem como nos compassos 18, 22 e 26, representados pela figura 20, existem relações ritmo/melódica entre as variações feitas por Paulinho da Viola e Copinha. Nestes casos específicos, a melodia faz uso de poucas síncopas e antecipações.



Figura 20: variações rítmicas. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Notamos que a frase do compasso 121 abaixo, pode ser identificada como padrão de improvisação. Esse mesmo padrão também pode ser identificado em outros momentos da interpretação de Copinha, como é o caso dos compassos 25 e 73.

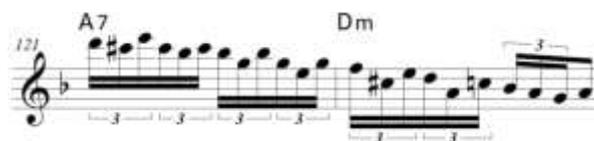


Figura 21: sextina de semicolcheia. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Identificamos ainda na interpretação de Humberto Araújo, que nos finais de quadratura das partes B e C, as sextinas são recorrentes, porém com sentidos contrários.



Figura 22: sextinas de semicolcheia. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Referente às tercinas de colcheia comentadas anteriormente, os exemplos abaixo demonstram como e em que momento Copinha faz a dobra com cavaquinho.

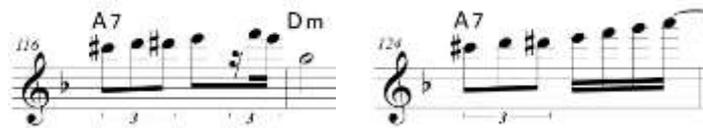


Figura 23: tercinas de colcheia. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Relacionando o contexto das tercinas de colcheia com o fonograma de Humberto Araújo, nota-se que aparecem apenas sextina de semicolcheia (compasso 13, 64, 75, 115, 131 e 146).

Muitos dos recursos de ornamento e variações rítmicas estão presentes na interpretação de Jacob e ficam evidentes em sua célebre gravação de *Cochichando*. Nós usamos como referência para essa análise a gravação do álbum *Era de Ouro* de Jacob do Bandolim, lançado em 1967 (faixa 4 do lado B)²⁵. Assim, observamos que a influência do material fonográfico na música ao vivo constitui-se por elementos provenientes da obra de vários intérpretes. Outro elemento relevante feito por Jacob do Bandolim nessa mesma gravação é a anacruse para iniciar a parte B, abaixo segue um exemplo de como Henrique Cazes se apropriou desse elemento.

²⁵ A transcrição dessa gravação foi disponibilizada gratuitamente como material de estudo da apostila *Quebrando Galho*, dos professores do curso de Choro do Conservatório de Tatuí (SP).



Figura 24: anacruse por Cazes e Jacob. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas / apostila *Quebrando Galho* (s.n., p.19-20)

Variações sobre essa anacruse também podem ser observadas na figura 25 (c: 125 e 133). Tais quais as frases de Humberto Araújo seguem com o mesmo motivo melódico de bordadura, porém com tempos rítmicos deslocados:



Figura 25: variações da anacruse. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Sobre as inflexões melódicas, apontamos nos compassos a seguir a repetição de motivos pelas bordaduras – marcados em vermelho – que se faz presente na partitura editada no *songbook* Choro de Almir Chediak (p.111 c: 39):



Figura 26: bordadura. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.



Figura 27: bordadura por Chediak. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Em relação à gravação etnográfica feita na *Roda de Choro*, observamos que no solo de Luiz Paulo também ficam claras similaridades com a interpretação de Jacob do Bandolim. Nesse

ponto comprovamos pelo uso de melodias sincopadas (c: 5 e 10); melodias pontuadas (c: 4 e 8); antecipações (c: 7 e 17), ornamentos / apoiatura (c: 4, 7 e 15).



Figura 28: síncopas. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.



Figura 29: pontuada. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.



Figura 30: ornamentos. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Com relação à harmonia, um aspecto interessante é a análise do SubV7 (Eb7) recorrente em *Cochichando de Choro Criolo* e *Roda de Choro*. Essa função aparece nos compassos 9, 73 e 153 das partes A da gravação de Humberto Araújo; já no A' a progressão harmônica não apareceu (c: 25). Tal variação harmônica depende de vários fatores, como por exemplo o sentido melódico, instrumentação disponível, contexto harmônico e, em último grau, preferência estética. Nota-se que na figura 31, no primeiro momento é tocada uma colcheia seguida de pausa (c: 9) e no segundo momento que representa o A', o cavaco seguiu o improviso em semicolcheias (c: 25). É importante enfatizar que neste momento o cavaco não poderia fazer o acorde pois estava improvisando.

Variações desta natureza, que levam em conta a presença da instrumentação disponível no momento da performance, são frequentes nas rodas de choro. Na gravação da *Roda de Choro*, a variação harmônica aparece em todos os As, exceto no último. Já na gravação de Paulinho da Viola o SubV7 não é tocado em nenhum momento.



Figura 31: subV7 por Humberto, Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.



Figura 32: subV7 por Paulinho. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

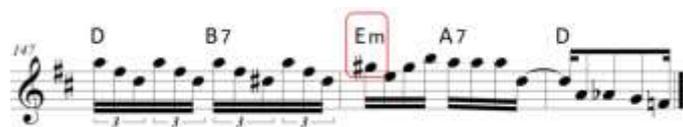
Conforme explanado anteriormente, identificamos como uma das principais características do fonograma de Humberto Araújo o fator improvisatório. Na parte B, a flauta faz basicamente escalas ascendente e descendente, com notas de arpejo nos tempos fortes. Sendo que no compasso 46 é feito o arpejo de Eb diminuto; e as primeiras notas dos compassos 46 e 48 começam sem variação melódica.



Figura 33: arpejo diminuto. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Nos finais de quadratura das sessões B e C, as funções harmônicas são em sua maioria I VIIm IIIm V7, porém nos compassos 47 e 48, o sexto e o segundo grau aparecem dominantes. Com exceção a essa observação, na interpretação que Humberto Araújo finaliza o C”, no compasso 147 a progressão harmônica é I VI7 IIIm V7, porém a melodia do IIIm é tocada a terça maior, sugerindo, contudo, que fosse um II7. Na versão de *Memórias Chorando*, diante das discussões desse parágrafo, as funções harmônicas são sempre com 6° e 2° menores, exceto compasso 47 e 48, que são dominantes. Como uma continuidade a essa análise, ressaltamos que no final de quadratura das partes A aparecem o E7 – pois a melodia sugere a função II7, terça maior da dominante Mi Maior com sétima.

Figura 34: final do C, por Humberto



Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas

Referente aos últimos A, notamos que na gravação do *Choro Criolo* os solistas tocam em uníssono e fizeram repetição dos 4 últimos compassos da melodia, sendo que a partir da melodia final que precede a repetição, Humberto utiliza o recurso de *frullato* (c: 161) e notas com mais projeção de ar, o arranjo termina com a frase da introdução da música (c: 169), sendo que o último acorde que é a harmonia de Ré menor, Cazes toca a nota Ré e Humberto a nota mi na melodia; gerando um intervalo de segunda Maior. Na gravação etnográfica da *Roda de Choro*, a melodia é tocada sem variações e com 2 repetições dos últimos 4 compassos, sendo que o solista finaliza na nota ré e alguns músicos da roda tocam a harmonia Ré menor com Sétima Maior, enquanto a nota mi aparece em outros solistas.

No disco *Memórias Chorando*, o final de *Cochichando* é tocado de modo livre entre os 2 solistas, com variações da melodia original e contracantos até o fim da primeira metade. Na segunda metade, Copinha faz a melodia sem ornamentos e uma oitava acima do A'; Paulinho da Viola por sua vez, faz o contracanto com pequenas variações da melodia; por fim, ambos finalizam a melodia em ré na harmonia de Ré menor.

Interessante traçarmos um paralelo comparativo ao observar que, grosso modo, a gravação de *Cochichando* em *Choro Criolo* tem um caráter mais improvisatório – de modo que apenas no primeiro e no último A, os solistas tocam a melodia em uníssono. Em contraposição, no fonograma de Paulinho da Viola é apenas a primeira metade do último A, que os solistas improvisam com melodias mais distantes da original, porém já na segunda metade a melodia retoma a originalidade e o flautista sola mais agudo; essa mudança de oitavas é identificada também como um caráter idiomático. Identificamos que na parte A'' a flauta e o cavaquinho têm uma interação maior entre melodia e contraponto. Tal qual o *Cochichando* da *Roda de Choro*, essas interações ocorrem sem necessariamente serem combinadas.

Finalizando tais comparações, notamos também que na gravação etnográfica os solistas se intercalam em cada parte da música e que os contracantos são constantes entre todos os instrumentos da roda, sendo também de caráter improvisatório nas partes C.

Conclusão

Muitas das questões observadas por Thomas Turino na *old-time music* encontram correspondência no choro. Tanto uma quanto a outra articulam discursos sobre autenticidade, partilham semelhantes desdobramentos históricos e possuem um repertório canônico baseado fundamentalmente em referenciais fonográficos. Em paralelo com essas discussões, acreditamos que as gravações analisadas neste trabalho representam três diferentes períodos no universo do choro: o reavivamento (representado pelo *Cochichando* de Paulinho da Viola), a modernização (impressa no *Cochichando* de Humberto Araújo) e a crescente onda de estudos acadêmicos, que focalizam aspectos teóricos, metodológicos e práticos deste universo (seria este o caso da gravação etnográfica).

Mais do que demonstrar a simples influência das duas primeiras gravações na terceira, buscamos situações em que elas se conectam de maneira singular e subjetiva. A utilização da transcrição como material analítico nos auxilia a visualizar algumas dessas inter-relações, sendo que as principais apontadas aqui são: a escolha dos andamentos e suas consequências interpretativas; improvisações e variações rítmico-melódica; características idiomáticas e estilísticas; interações entre diferentes solistas e suas consequências sonoras; presença – ou não – de um acorde e as possibilidades de variação rítmica, melódica e harmônica.

Tanto no campo da música ao vivo, como no campo da música gravada, a análise desses elementos demonstram a pertinência das relações entre o escrito (em manuscritos e edições de partituras), o gravado (em diferentes momentos históricos) e ao vivo (auto-etnografado e registrado enquanto dado de pesquisa). Assim, afirmamos que a relação entre o campo da música gravada e o campo da música ao vivo é dinâmica e fluida, sendo constantemente reconstruída a partir de influências diversas e contrastes ocasionais. Por estas razões, concluímos que a análise de *Cochichando*, um choro amplamente difundido, apresenta questões

importantes para compreendermos como o universo ao vivo – aqui representado pela da *Roda de Choro* – se relaciona com o universo fonográfico – presente nos álbuns aqui analisados.

Referências bibliográficas

- ARAGÃO, Pedro. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil nos anos 1920 e 1930*. São Paulo, SP: Alameda, 2010.
- BERTHO, Renan Moretti. *Academia do choro: performance e fazer musical na roda*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2015.
- BERTHO, Renan Moretti. Gravações performadas: material fonográfico e aprimoramento técnico em uma Roda de Choro. In: *Tulha*, Ribeirão Preto, v. 4, n. 2, p. 215–227, jul.–dez., 2018.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook Choro*. Organizado por Mario SÈVE, Rogério SOUZA e DININHO. Rio de Janeiro: Editora Lumiar. Volume 1, 2007.
- CLÍMACO, Magda de Miranda. Gênero musical choro e retórica: uma história escrita com sons. In: VI Simpósio Nacional de História Cultural, 2012, Terezina. VI Simpósio Nacional de História Cultural. Uberlândia: GT Nacional de História Cultural, v. 1. p. 1-11, 2012.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p. 05-22, 2006.
- CÔRTEZ, Almir. *Improvizando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2012.
- DAVIES, Charlotte Aull. *Reflexive ethnography: a guide to researching selves and others*. London; New York, NY: Routledge, 1999.
- FIORUSSI, Eduardo. *Roda de choro: processos educativos na convivência entre músicos*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFSCar). São Carlos: UFSCar, 2012.
- LIVINGSTON, Tamara E. Music Revivals: Towards a General Theory. In: *Ethnomusicology* 43, no. 1, 1999, p.66-85.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- OLIVEIRA, Rodrigo Eduardo de. *Flor-do-cerrado: o Clube do Choro de Brasília*. (Dissertação Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, 2006.
- ROBBEN Antonius C. G. M.; SLUKA Jeffrey A. *Ethnographic fieldwork: an anthropological reader*. Malden, MA: Blackwell, 2007.

-
- SOUSA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de. *O Clube do Choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- TURINO, Thomas. Participatory performance and the authentic of place in old-time music. In: REILY, S. A.; BRUCHER, K. (Org.). *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*. 1. ed. Nova Iorque: Taylor & Francis, 2018.
- VALENTE, Paula V. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. Tese (Doutorado em Música) USP, São Paulo, 2014.
- ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. In: *Eccos*. UNINOVE, São Paulo: n. 1, v. 3, p.105-122, 2001.
- ZAGURY, Sheila. *Os Grupos de Choro nos anos 90 no Rio de Janeiro: suas re-leituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais*. 263 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2014.

Páginas web

- <https://anppom.org.br/congressos/anais/>, último acesso em 17/07/2022
- <http://antigo.acordacultura.org.br/herois/heroipixinguinha>, acesso em 17/07/2022.
- <https://dicionariompb.com.br/artista/humberto-araujo/>, último acesso em 17/07/2022.
- <https://www.discogs.com/Paulinho-Da-Viola-Mem%C3%B3rias-Chorando/release/4116674>, último acesso: 17/07/2022.
- http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Musica=MU007553, último acesso em 17/07/2022.
- <https://www.facebook.com/clubduchorodeparis/>, último acesso em 17/07/2022.
- <http://robdigital.com.br/wp/musica/index.php/choro-criolo/>, último acesso em 17/07/2022.
- <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/disco-humberto-araujo-lanca-choro-criolo-506911.htm>, último acesso em 17/07/2022.
- <http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/biografia/biografia.asp>, último acesso em 17/07/2022.
- <https://pixinguinha.com.br/sheets/cochicho-cochichando>, último acesso em 17/07/2022
- https://pt.wikipedia.org/wiki/Humberto_Araujo, último acesso em 17/07/2022
- <http://vozdetatui.blogspot.com/2012/05/humberto-araujo-faz-solo-com-big-band.html>, último acesso em 17/07/2022